

JOLANTA SZULAKOWSKA-KULAWIK

Akademia Muzyczna w Katowicach

Polska muzyka chóralna obrazem przemian dziejowych i artystycznych w kontekście kultury europejskiej

Prolog

Fenomen muzyki chóralnej, tak znamienny zwłaszcza dla kultury polskiej, wymaga przybliżenia, wniknięcia w jego specyfikę i społeczną funkcję; namysł winien iść w kierunku oglądu relacji tego czynnika do kultury europejskiej oraz, z drugiej strony, do jego źródeł. Dokonując tego, niniejszym zwracam się w stronę dawniejszych opracowań na polskim gruncie muzykologicznym i jednocześnie szukam refleksji w najnowszej literaturze anglosaskiej, która tę tematykę spetryfikowała także w opisie socjologicznym. Najbardziej wszakże nośny w tym zakresie okres, czyli wiek XIX, dostarczył mnóstwa materiału do konkluzji o zmiennej istocie problemu. Zmiennej – czyli zależnej od czego? To właśnie w skrócie chciałabym w tym momencie zarysować – filiacje rozwoju ruchu chóralnego z ewolucją europejskich postaw społecznych i polityczno-historycznych, z przemianami orientacji artystycznych, z innymi sztukami i, wreszcie – *summa summarum*, w kontekście specyfiki historii polskiej muzyki chóralnej.

Wszak owa Polihymnia, poezja chóralna, od zarania przylegała do kontynentalnych wariacji artystycznych racji i emocji, genetycznie wywodząc się z europejskich potrzeb społecznych, jej narodowe zaś zróżnicowanie dodatkowo stanowi teren badań i naukowego opisu. Dlatego ważne jest dokonanie szerszego, silniej socjologicznie uwarunkowanego oglądu tej formy partycypacji, tak artystycznej, jak i politycznej, co w poniższym tekście staram się zainicjować.

Stąd cztery segmenty mojej wypowiedzi usytuowane w operacie myślowym skonstruowanym na zasadzie dopełniania się i przyciągania przeciwieństw, owego typowo europejskiego *coincidentio oppositorum*, jedności w różnorodności i w świetle objawiania tej idei w zadziwiająco konsekwentnej sinusoidzie dziejów.

I

Jako odrębny gatunek pieśniowy rozumie chóralistykę **Mieczysław Tomaszewski** (patrz bibliografia), gatunek niewątpliwie bardziej niż inne muzyczne związany z grupowym wyrażaniem własnej wrażliwości, co determinuje tak styl twórczej wypowiedzi, często okolicznościowej czy użytkowej, jak i warsztat kompozytorski, także formy uczestnictwa, jak i percepcji; bliżej niż inne rodzaje zależna jest pieśń chóralna od rozmaitych sposobów finansowego i sponsorowanego wsparcia.

Sięgając początków zbiorowego śpiewania, odnajdujemy relikty odwiecznych rytuałów, ideały plemiennej i rycerskiej obrzędowości, żołnierskiej czy harcerskiej wspólnoty, rodzinnych obyczajów biesiadowania obok zwyczajów związanych z pielgrzymowaniem czy celebrowaniem świąt, pogańskich czy chrześcijańskich. Od początku istnienia i oddziaływania wspólnotowości była to forma modlitwy, inwokacji do bóstwa czy Boga, co niosło tajemniczy klimat mistycyzmu; pełniło również funkcję środka utrwalającego wiarę czy ideologię, centralizującego nieobliczalny żywioł ludzki i zarazem uświetniającego lokalne czy państwowe rocznice, święta, co jest pozostałością oświeceniowych tendencji datujących się od rewolucji francuskiej, czy jeszcze wcześniejszych, angielskich i niemieckich ruchów powszechnej edukacji bazujących na apoteozie protestanckiej etyki pracy i niewyszukanych obrazów życia codziennego.

Fundamentalna dla całej europejskiej kultury była uniwersalizująca i konstruktywna funkcja chóru, w jego historycznym momencie gruntowania chorału, najpierw gregoriańskiego, potem protestanckiego; poprzez czynnik chóru ten przekaz stał się kanonem, modelem dla wszystkich późniejszych epok. Potwierdzony ten model oddziałuje potem w XIX wieku, w dobie wszechogarniającego Europę historyzmu, „ducha restauracji”, genetycznie angielskiego (*Academy of Ancient Music* z 1710 r.), kiedy wskrzeszone zostają liczne relikty i zapoznane skarby przeszłości, silnie realizowane w wersji chóralnej, co inicjuje całe prądy kulturowe (tzw. „cecyljanizm”, renesans **Palestriny, Bacha**).

Nie można nie zaakcentować ważnych ról społecznych zbiorowego śpiewania – potrzeby dowartościowania artystycznego w dostępnym wymiarze, dążenia zbiorowej autoekspresji podtrzymującej więzi rodzinne czy klasowe, czynnika umożliwiającego przekraczanie barier stanowych i klasowych, rozwijającego kulturę i oświatę wiejską czy formy edukacji pozaszkolnej, a przede wszystkim płaszczyzny upowszechniającej powolny i wielowiekowy ruch emancypacji klasy średniej, objawiającej się skutecznie w roli głównie odbiorców, ale też sponsorów i producentów. Ta forma wypowiedzi artystycznej z natury swojej przystosowana jest do zasad wolnorynkowych, czy to mieszczańskich, czy kościelnych, co potwierdzają tereny jej zapoczątkowania (Anglia – sztuka kanonów męskich elżbietańskich *Catch Clubs* i *Glee Clubs* z XVIII w., Niemcy –

Tafelrunde **Karla F. Zeltera** od 1808 r., *Singverein* w Heidelbergu od 1811 r., *Deutsche Sängerbund* – 1862, towarzystwa o zróżnicowanym poziomie przygotowania muzycznego od *Singakademie* do zapoczątkowanych w Berlinie *Liedertafel*, obok francuskich *Orphéons* i *concerts spirituels* XVII i XVIII w. z mistrzowskim motetem **Michela-Richarda de Lalande'a**) i wyraziste osobowości jej pionierów (**Francis-Joseph Fétis**, **Anton F.J. Thibault**, **K. Zelter**).

Zastanawiamy się nad obecnym charakterem kultury masowej, lecz właśnie akcje stowarzyszeń chóralnych stanowiły w XIX wieku taki typ uczestnictwa zbiorowego w sensie zarówno etycznym, jak i estetycznym – jest to odzwierciedlenie stylu *biedermeier* czy orientacji wiktoriańskich. Chóry pełniły funkcje kół edukacyjnych, uczyły demokracji, współżycia społecznego, etosu pracy i dyscypliny, lokalnej integracji i działania wspólnotowego, rodzinnego czy braterskiego; były traktowane w swych rolach moralizatorskich, pedagogicznych, filantropijnych – jako symbol zawsze upragnionej utopii i doskonale funkcjonującej demokracji.

W XIX wieku wskutek rozwoju mechanizacji produkcji narodził się nowy zwyczaj organizacji elementu powoli uświadamianego i docenianego, czyli czasu wolnego, który w dużej mierze był poświęcany właśnie na spełnianie się artystyczne w chórze, chociażby w jego sferze administracyjnej i kronikarskiej. Jest to odmienny od popularnego obraz realizacji postulatów romantycznych, romantyzmu instytucjonalnego, stowarzyszeniowego, tak intensywnie objawiającego się na gruncie protestanckiej kultury anglosaskiej i niemieckiej; w ten sposób szczytne idee romantycznych samotnych i niezrozumianych bohaterów były uprzestrzenniane, rozpowszechniane.

Jeszcze jedną, specyficzną funkcję spełniały chóry w rozwijającym się wolnym i sekularyzującym się z wolna społeczeństwie obywatelskim – funkcję świeckiej religii, nowej religijności zsakralizowanej, będącej opozycją do naukowego pozytywizmu, co pierwszy określił **Friedrich D.E. Schleiermacher**, uważając sztukę za nową religię. Śpiew chóralny ze względu na swą użyteczność i okolicznościowe zastosowanie, bardziej jest podatny na wpływy religii (do XVIII w.) czy ideologii (wiek XIX wraz z pozytywistycznym neoklasycyzmem w I połowie XX w.), co bywało powodem szkodliwej i wynaturzającej manieri zrodzonej zewnętrznie poza sztuką chóralną (socrealizm). Obok tej sakralizacji kultury charakterystycznej dla romantyzmu obserwować możemy także dawniej zrodzoną teatralizację muzyki, zwłaszcza religijnej (**Haendel**); widoczna na przestrzeni historycznej ewolucja naturalnych tendencji monumentalizacji freskowego gatunku wiedzie więc od angielskiego biblijnego i historycznego oratoryjnego baroku **Haendla**, rozległej płaszczyzny mistycyzmu **Dymitra Bortniańskiego** i patosu wczesnoromantycznego **Luigi Cherubiniego**, przez symfonie **Beethovena**, **Mendelssohna** i **Mahlera**, przez aurę chóru **Antona Brucknera** do ekumenicznych symfonii XX i XXI wieku (**Kilar**, **Penderecki**).

Istotny jest także czynnik postaci dyrygenta w budowaniu tej nowej platformy artystycznego wyrazu, w której obserwować możemy ewolucję od roli organizacyjnej, zrzeszającej członków do inspiratorskiej, mistrzowskiej, wiodącej w kwestii specjalizacji programowej i kształtowania poziomu wykonawczego. Stymulującą rolę dla rozwoju społeczności lokalnych jest ponadto rozwój towarzyszenia instrumentalnego oraz wynikająca z tego korelacja kół chóralnych z różnego typu popularnymi zespołami orkiestrowymi (dętymi, mandolinowymi, akordeonowymi), inicjująca wymianę międzyregionalną. Nieprzypadkowo wzmocnieniu ulegały także dążenia do powolnego i coraz szerszego upowszechniania muzyki dawnej i widowisk historycznych o intencji edukacyjnej, poznawczej i moralizatorskiej.

W historii europejskiego obywatelskiego zaangażowania szeroki rozwój ruchu chóralnego datuje się od okresu Wiosny Ludów, co jest zrozumiałe, gdyż była to forma walki niepodległościowej, wolnościowej, o profilu antynapoleońskim. Taki jest też jego charakter na polskiej scenie muzycznej, co dodatkowo zintensyfikowane jest słabością tej sceny i jej zubożeniem materialnym. Śpiewanie chóralne jako faktor kompensacyjny własnej państwowości, zakazanego słowa i kultury, środek oporu wobec okupanta – to elementy kształtujące naszą tradycję, naznaczoną traumą historii i trwającą wielowiekowo właśnie w działaniach kultury, słowa i dźwięku.

Polskie organizacje, zrazu męskie, zaczęły swoją działalność od końca XIX wieku (1880 – *Lutnia* we Lwowie, pierwszy chór włościański w 1878 r. w Bierzanowie k. Krakowa pod kierownictwem **Kufla**); na okres międzywojenny przypadł czas dyskusji o polskiej chóralistyce (**Jan Stanisław Bystron**, **Tadeusz Mayzner**).

Ze względu na częsty charakter użytkowy repertuaru chóralnego wiąże się on naturalnie ze sferą twórczości ludowej, także inscenizacyjną, teatralną i choreograficzną, co zintensyfikowało się w I połowie XX wieku w kierunku klasycyzującym, nacechowanym narodowo wskutek adaptacji idei **Karola Szymanowskiego** i w momencie odzyskania niepodległości. Sprzyja temu procesowi zakorzeniona w materiale i zespołowym wykonawstwie swoboda formalna (suita, procedury szeregowania, wariacji), modalna (skale modalne, egzotyczne, tonalność) czy fakturalna, łatwo kojarząca się tak ze szczytem polifonii barokowej, jak i poliplanowości kierunków „sonoryzmu” XX wieku. W ten sposób niejednokrotnie polscy kompozytorzy doby eksperymentu dźwiękowego zaprzeczali przygodnym stwierdzeniom o czynniku wokalnym ograniczającym poczynania modernizacyjne, czego najlepszym przykładem jest dorobek chóralny **Andrzeja Koszewskiego** (także **Wojciecha Kilara** i **Krzysztofa Pendereckiego**).

1. Kolejnym problemem do rozważenia wydaje się kwestia przyległości i interferencji przesłania muzyki chóralnej do ówczesnych idei europejskich, a kon-

kretnie zastanowienia wymaga kwestia, w których momentach chór jako środek wykonawczy odgrywa rolę pierwszoplanową, kiedy zaś pozostaje na drugim planie, reprezentując kierunek ustępujący. Interesująco przedstawia się funkcja śpiewania zespołowego, gdyż jego oddziaływanie istotne jest w każdym momencie ewolucji europejskiej wrażliwości; dowodzi to zarówno nieprzerwanej ciągłości repertuaru chóralnego, jak i prawidłowości zasady ważnej dla całej kultury kontynentu – reguły przyciągania się przeciwieństw, *coincidentio oppositorum*.

Chór jest wymiernym czynnikiem tak w estetyce tradycyjności, tradycjonalizmu (**Łuciuk, Świder**), jak i w momentach prymatu eksperymentu (**Kilar, Koszewski, Penderecki**); orientacje klasycystyczne oparte są na wadze zespołu chóralnego w pojęciu jego pierwszoplanowej wymowy w sensie modelowym, ideologicznym czy ludycznym (renesans, neoklasycyzm zaangażowany, np. **Benjamin Brittena**), jak i w rozumieniu drugiego planu, kiedy to akcentowana jest sfera humanistyczna, poza rygiem struktury, pozamuzyczna, religijna, także ludyczna (muzyka chóralna klasycyzmu, folkloryzacja w okresie neoklasycyzmu, religijna muzyka chóralna klasycyzującego modernizmu, np. **Francisa Poulenca**). Chór może zatem stanowić fundamentalny środek wypowiedzi zarówno w estetyce religijnej (średniowiecze, renesans, barok, cecylianism II połowy XIX w., postmodernizm, np. **Arvo Pärt**), jak i w założeniach nawiązujących do ludycznego folkloryzmu (neoklasycyzm, np. **Zoltán Kodály**).

Przyglądając się tendencjom ekspresjonistycznym, widzimy chór na pierwszym planie w swojej wersji kanonicznej, uniwersalizującej i elitarnej zarazem (średniowiecze, religijny barok obu wyznań czy ekumeniczny postmodernizm – **Kilar, Górecki, Penderecki**), ale też rezonujący na drugim planie głównego toku wydarzeń wskutek realizacji w sztuce postulatów wolności jednostki na terenie muzyki instrumentalnej (religijne utwory chóralne **Ludwiga van Beethovena**, religijna twórczość romantyczna, np. *Lieder und Gesaenge* **Johannesa Brahmsa** czy msze **Franza Schuberta**). Wtedy to akcentowano symfoniczne formy wokально-instrumentalne, a jednocześnie rozwinęły się nowatorskie hybrydyczne formy muzyki wokalne (ballada chóralna, oda chóralna, kantata liryczno-dramatyczna, tzw. liryzm dydaktyczny i dramatyczny – **Carl Dahlhaus**).

Chór może też zaistnieć istotnie w centralnie innowacyjnym modelu modernistycznym, czyli impresjonistycznym, czego argumentem jest dzieło **Claude'a Debussy'ego**. Podobny syndrom wystąpił i wcześniej, w dobie baroku, kiedy to mistrzowsko spolifonizowana orkiestra chóralna **Johanna Sebastiana Bacha** reprezentowała protestancki oświeceniowy model dominujący, wiodący, racjonalny i syntetyczny, równoczesny w swym wydaniu chóralnym wobec koncertującego, pełnego blasku i patosu baroku katolickiego wywiedzionego z peryferii kulturowych południowych Niemiec, Austrii, Polski i Włoch, transponowanego do Anglii za sprawą **Georga Friedricha Haendla**. To właśnie wówczas narodził się fenomen kultury Zachodu – sztuka pojmowana jako forma edukacji, modlitwy

i wychowania moralnego jednocześnie, to znaczy sens świętości został przez estetykę **Bacha i Haendla** transferowany z warsztatu liturgicznego do towarzystwa chóralnego i sali koncertowej, która stała się symbolicznym kościołem z publicznością jako kongregacją wiernych (**John Butt**); ma tu miejsce ewaluacja syndromu roli chóru od tego datującego się z okresu renesansu, traktowanego liturgicznie, modlitewnie, w sposób wysublimowany, elitarnie.

Możemy obserwować także ewolucję muzyki chóralnej na gruncie socjologicznym: od elitarnego przesłania przekazywanego z centrum decyzyjnego i warstw opiniotwórczych (średniowiecze, renesans) do sztuki egalitarnej, za jaką uważano ją w wieku XIX i XX.

Wnikając w symptomy warsztatowe orkiestry chóralnej, zauważamy zarazem dominację melodii i harmoniki i związków strukturalnych (fuga barokowa, warsztat **Antona Brucknera**, a w XX w. – procedury **Kazimierza Sikorskiego**, **Tadeusza Szeligowskiego**, **Igora Strawieńskiego** czy **Bolesława Woytowicza**) obok pierwszoplanowej dyspozycji horyzontalizmu (epoka średniowiecza, renesansu). Swoistą dialektykę objawiają koncypowane przez kompozytorów formy, często suity (np. wiązanka miniatur) czy rozbudowane wielkie kształty architektoniczne (kantatowe, oratoryjne, symfoniczne), podobnie jak stosowane tworzywo słowne (ludowe czy wielka literatura poetycka) oraz baza wyznania religijnego (katolicyzm, protestantyzm, prawosławie). Emanujący dojmującym przesłaniem chór nawiązujący do funkcji antycznej tragedii w ideach klasycystycznych ma takie samo znaczenie (**Lutosławski**) jak w klimacie ekspresji modernistycznej podążającej w muzyce polskiej śladem **Karola Szymanowskiego (Tadeusz Baird)**; jako exemplum chóralnego modernizmu syntetycznego wskazać można dzieło **Marka Jasińskiego**.

2. Rozszerzając strefy oglądu o rozważania pasjonującej funkcji zespołu chóralnego w jego relacjach z innymi sztukami: liryką, literaturą, architekturą, liturgią i tańcem, ponownie powracamy do historii europejskiej myśli artystycznej. W rezultacie jawi nam się pytanie o kwestię prymatu czy podrzędności chóru w tych gatunkach – i tak można ten problemat określić jako *constans* wiodącej funkcji w każdym wymienionym casusie, z wyjątkiem sfery choreograficznej, gdzie zaadaptowany rodzaj muzyki pełnił raczej rolę nośnika znaczeń (starożytność, manieryzm – *sacrae representatione*, misteria, komedie rokokowe z nieco inaczej rozłożonymi akcentami we francuskim *ballet de cour*). W pozostałych momentach na czoło wysuwa się immanentny związek pieśni chóralnej z religijną i świecką liryką romantyczną, pogłębiony w tym czasie o aspekty edukacyjne i, z drugiej strony, ilustracyjne w nawiązaniu do przyjętej literatury.

Nieodłączna determinacja muzyki przez projekty architektoniczne przynosi szereg przykładów, tak istotnych w swej wymowie artystycznej czy estetycznej i innowacyjnej, jak gotyk z jego witrażami i rolą światła, dekoracje manierystyczne, barokowe, neoromantyczny historyzm neogotycki, romantyczne sale kon-

certowe upodabiające się do kościołów, oraz obecne postmodernistyczne bryły sal koncertowych.

Także w obrzędach liturgicznych muzyka, choć nie najważniejsza z punktu widzenia kanonu procedur, była najdonioślejszym, bo uniwersalnym modusem duchowych treści, co nacechowało protestantyzm na zawsze, a katolicyzm dopełniło elementem decorum, intensyfikując przekaz (średniowiecze, renesans, barok).

3. Konkludując wreszcie w obszarze dwudziestowiecznej muzyki polskiej, przypatrujemy się kolejnym odsłonom jej ewolucji artystycznej, by odnaleźć zmieniającą się funkcję twórczości chóralnej, znaczącej dla rodzimej sztuki dźwięku w jej ideowych zawirowaniach. I tak wywodząc te linie z tradycjonalizmu II połowy XIX wieku, zakotwiczone po części w estetyce niemieckiego neoromantyzmu, wzbogacone o operowanie środkami polifonicznymi i poliplanowymi, odzwierciedlające mieszczański typ pozytywistycznego neoromantyzmu i emanujące raczej apologią zespołu i grupy, nie buntowniczej jednostki, spełniające ponadto role dydaktyczne i upowszechnieniowe polskiej kultury, upostacowujemy je w takich sylwetkach twórców, jak: **J. Gall, S. Kazuro, W. Lachman, P. Maszyński, S. Niewiadomski, Z. Noskowski, F. Nowowiejski, E. Pankiewicz, P. Rytel, W. Rzepko, M. Sołtys, S.M. Stoiński, F. Szopski, B. Wallek-Walewski, W. Żeleński**. Dominujące były wówczas regiony: śląski, lwowski i wielkopolski.

Silnie zaznaczyła się sfera muzyki chóralnej w dobie neoklasycyzmu, kiedy to eksponowana została funkcja folkloryzacji na fali odrodzenia narodowego oraz w rezultacie oddziaływania dzieła i estetyki **Karola Szymanowskiego**; linia wiedzy aż do manieri socrealizmu. Owe opracowania etniczne, stylizowane i oryginalne, częstsze tendencje archaizacyjne na bazie kanonów warsztatowych (ostinato, motoryka, diatonika, faktura imitacyjna) o funkcji dydaktycznej, upowszechniającej, zależne czasem od panującej ideologii, a zbieżne z trendami artystycznymi, wszystkie zaś argumentujące styl narodowy w jego licznych odmianach – stały się wyznacznikiem polskiego neoklasycyzmu, zrodzonego najczęściej na paryskiej ziemi, oddziałującego, też w kręgach emigracyjnych, swym obiektywizmem i energią przebiegu; w tym nurcie znane są liczne nazwiska (**F. Dąbrowski, W. Friemann, J. Gawlas, J.W. Hawel, A. Hundziak, T.Z. Kassern, T. Kiesewetter, W. Lutosławski, T. Machl, R. Maciejewski, J. Maklakiewicz, J. Młodziejowski, Z. Mycielski, T. Paciorkiewicz, R. Palester, A. Panufnik, P. Perkowski, W. Rudziński, K. Serocki, K. Sikorski, S. Skrowaczewski, B. Szabelski, T. Szeligowski, Z. Turski, S. Wiechowicz, B. Woytowicz**).

Znacząca epoka modernizmu, tzw. sonoryzmu, istotnie, acz nie tak licznie, została odzwierciedlona w polskiej literaturze chóralnej w postaci „sonoryzmu” ekspresywnego (**T. Baird, W. Kilar**), „sonorystycznego” strukturalizmu adaptującego nowe techniki kompozytorskie i wykonawcze, z procedurami koncerto-

wania chóralnego (**A. Bloch**, **H.M. Górecki**, **A. Koszewski**, **W. Lutosławski**, **K. Penderecki**); „sonorystyczny” redukcjonizm objawił się w dziele **H.M. Góreckiego**, klasycyzujący zaś witalistyczny „sonoryzm” to emblemat **J.W. Hawla**. Odmienny jest „sonoryzm” syntetyczny **M. Jasińskiego** i **M. Łukaszewskiego** od stylizacyjnych technik **R. Twardowskiego**, stylizujący zaś tradycjonalizm, pozostający na drugim planie i odzégnujący się od wymogu eksperymentu, zakorzeniony w estetyce romantyzującej, w neorenesansie i neobaroku – to domena **J. Świdra** i **J. Łuciuka**.

Kontynuujący i kontestujący zarazem te orientacje postmodernizm jawi nam się w stylizującym klimacie ekumenicznym (**H.M. Górecki**, **K. Penderecki**, **R. Twardowski**), w postaci eufonicznej (**H.M. Górecki**, **A. Koszewski**, **A. Laśoń**) czy w obrazie eufonicznym w rodzaju religijności ludowej (**H.M. Górecki**, **W. Kilar**). Wreszcie, po raz pierwszy w tym momencie swojej burzliwej i długiej historii, literatura chóralna może oderwać się od różnego typu ideologicznych skojarzeń w kierunku najbardziej preferowanego przesłania humanistycznego, uniwersalnego, bliskiego człowiekowi, co czyni chętnie w licznych przedstawieniach artystycznych (**H.M. Górecki**, **A. Koszewski**).

Bibliografia

- Bauman-Szulakowska Jolanta, *Polska kultura muzyczna na Śląsku Górnym i Cieszyńskim w latach 1922-1929*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1994.
- Bauman-Szulakowska Jolanta, *Śląskie intermundia. Muzyka instrumentalna na Śląsku w latach 1945-1995*, AM, Katowice 2001.
- Butt John, *Choral Music*, [w:] Jim Samson (ed.), *The Cambridge History of Nineteenth Century Music*, Cambridge 2002.
- Chomiński Józef Michał, *Muzyka Polski Ludowej*, PWN, Warszawa 1968.
- Dahlhaus Carl, *Nineteenth Century Music*, translated by J. Bradford Robinson, Berkeley-Los Angeles-London 1989.
- Dahlig Piotr, *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1998.
- Dziębowska Elżbieta (red.), *Polska współczesna kultura muzyczna 1944-1964*, PWM, Kraków 1968.
- Gerlich Marian G. (red.), *Śpiewaj ludu, śpiewaj złoty. Księga jubileuszowa śpiewactwa śląskiego 1910-1985*, Śląski Instytut Naukowy, Katowice 1986.
- Hanke Rajmund, *Śląsk śpiewa*, Muzeum Śląskie, Katowice 1991.
- Łukaszewski Marcin, *Muzyka chóralna o tematyce religijnej kompozytorów warszawskich 1945-2000*, Wyd. „Polihymnia”, Lublin 2007.
- Mongrédien Jean, *French Music from the Enlightenment to Romanticism 1789-1830*, translated from the French by Sylvain Frémaux, Portland, Oregon 1996.
- Orawski Piotr, *Lekcje muzyki. Barok. Sacrum i profanum*, Wyd. „Kle”, Warszawa 2011.
- Poźniak Włodzimierz, *Muzyka chóralna*, [w:] *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. II: *Od oświecenia do Młodej Polski*, PWM, Kraków 1966.

Rogalski Eugeniusz, *Funkcje wychowawcze amatorskiego ruchu chóralnego*, Wyd. WSP, Bydgoszcz 1978.

Szulakowska-Kulawik Jolanta, *Józef Świder – muzyka, która czekała na postmodernizm*, AM, Katowice 2008.

Tomaszewski Mieczysław, *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, PWM, Kraków 1997.

Polish choral music as a painting of social and artistic changes in the context of European culture

My thesis about the European choral music is constructed on several leading ways of thinking: the rule of *coincidentio oppositorum*, the historical evolution of this music connected with the waves of the classical and romantic style, the relations with other arts and the sketch of Polish choral music mainly in the XXth century. I am keen on seeing this problem as a result of social changes in the European life – this kind of music is intensively attached to ideology, religion and politics.

Generally speaking, choral music is treated as a special sort of musical art (**M. Tomaszewski**), we can have just an idea of remains of ancient customs (of knights, soldiers, pilgrims) and at last this music was a mean of religious celebrations. Thus it was of the occasional character when this music was used the most. This way of orientations has begun during the epoch of Enlightenment, after the French Revolution.

It is obvious that the impetuous evolution of choral music was determined by a sudden and extremely strong rise of middle-class, especially in Great Britain and Germany (*Academy of Ancient Music* 1710, 1808 *Tafelrunde Karl F. Zelter* in Berlin, 1811 *Singverein*, Heidelberg, *Deutscher Sängerbund* 1862) besides French *Orphéons* (1837).

In addition we can talk about various tendencies of widening the functions of choral music: teatralisation (baroque music in the catholic countries), process of sacralisation in the XIXth century (**F.D. Schleiermacher**, **C. Dahlhaus**) and in turn numerous kinds of treating this music in the monumental way (**G.F. Haendel**, **L. Cherubini**, **H. Berlioz**, music of socialist realism). Moreover in the XIXth century choral music was used as an utensil of historicism when one could observe an increase of popularization of **J.S. Bach's** and **G.P. da Palestrina's** music in the second half of the XIXth century – 'cecilianism'.

Secondly we are interested in drawing a line of the role of the choral music in the changing european artistic orientations, then I mean to consider the sinusoide of the clasiscal and romantic styles according to a rule of coincidentio oppositorum – when the choral music is placed on the first or second plan? As for this problem we can come to the conclusion that the first place for the choral music is used during the classical style (renaissance) but also in the expressionistic styles (universal funcion in the Middle Ages as a model, baroque music of the Counter-reformation, rational and synthetic scheme of the choral music in the protestant culture of the XVIII century – **J.S. Bach** or postmodernistic of ecumenicism **H.M. Górecki**, **W. Kilar**, **K. Penderecki**).

Next when we want to describe the second plan for the choral music we have to turn in the direction of the classical styles (classicism, neoclassicism in the XXth century with the great role of folklore material, modernism with the predomination of a structure –

W. Kilar, A. Koszewski, K. Penderecki) and also in the sphere of emotional orientations we can find the choral music on the remote plan (romantic religious or secular music – **J. Brahms, F. Schubert, A. Bruckner**). Furthermore it appears that the choral music is firmly connected with the religion, during the Middle Ages and renaissance, with the catholic one in the south countries and protestant in the north and especially its function is very important in the religion of the East Europe (**D. Bortniański, D. Szostakowicz**).

The evolution of musical forms is characteristic in the choral music where we can find hybridic forms in the romantic epoch (choral ballade, choral ode, cantata lirical-dramatical, vocal and instrumental symphonie – **G. Mahler**) and on the other side the musical forms in the neoclassicism were short and constructed in suite. The most important and complicated form was baroque fugue (**J.S. Bach**).

Thirdly we have to think about the relations of the choral music with other arts and this problem realizes to us the first place of this music when it is connected with poesie and literature (romanticism), with architecture (gothic art – medieval polyphonie, manieristic – polichoral venetian music, baroque, neoromanticism – **F. Liszt**, postmodernism). The second plan we can observe only when the choral music is related to the danse (sacrae rappresentatione, comedy, opera).