

УДК 78.9

Євгенія Лазаревич

МУЗИЧНА ТЕОЛОГІЯ ЗАХІДНОЇ ЦЕРКВИ В СУЧАСНІЙ ІСТОРИОГРАФІЇ

Розглядаються основні поняття, виміри та категорії музичної теології Західної Церкви на підставі вибраних праць авторитетних дослідників, які зробили свій внесок у розвиток музичної теології кінця XX – початку XXI ст., а саме таких теологів та музикознавців як кардинал Йозеф Ратцінгер (Папа Бенедикт XVI), о. Яцек Браморський, о. Йоахим Валашек, о. Іриней Павляк, Богдан Поцей та Крістоф Альбрехт. Аналізуються засадничі положення, викладені у їх працях щодо значення музики в літургії, її історичного, космічного та містичного вимірів, а також здійснюються пошуки певного алгоритму її сакральності.

Ключові слова: музична теологія, Західна Церква, нова піснь, *musica sacra*, *musica profana*.

Музично-теологічна думка є найбільш впливовим джерелом формування теоретичних засад богослужбового музичного виконавства Західної Церкви. У ній пропонуються, дискутуються та утверджуються засадничі положення щодо значення музики в літургії, її історичного, космічного та містичного вимірів, здійснюються пошуки певного алгоритму сакральності, обговорюються можливості застосування в літургії того чи іншого репертуару.

Метою статті є розгляд основних понять, вимірів та категорій музичної теології Західної Церкви на підставі вибраних праць дослідників, які зробили важливий внесок у розвиток музичної теології кінця XX – початку XXI ст. До питань музичної теології в останні десятиліття звертались такі відомі теологи і музикознавці як кардинал Йозеф Ратцінгер (Папа Бенедикт XVI), о. Яцек Браморський, о. Йоахим Валашек, о. Іриней Павляк, Богдан Поцей, Крістоф Альбрехт, та інші.

У музичній теології Західної Церкви теологи часто звертаються до розгляду церковної музики як *нової пісні*, так, як вона почала розглядатися вже у патристичний період. Саме в цей період у християнській музично-теологічній думці відбувся перехід від язичницького трактування небесних тіл як божеств до їх розуміння як хорів ангелів, що оточують Бога. Так, вже св. Августин космічну музику, або музику сфер розумів як вслуховування у спів ангелів. Особливе значення для розуміння теологічної рефлексії св. Августина про роль музики як *нової пісні* в житті християнина як *нової людини* мають його коментарі до «Книги Псалмів», яку він вважав музичним молитовником Церкви [3, с. 192].

Поняття *нової пісні* св. Августина пояснював алегорично: що є *новим* на противагу до того, що є *старим*. Однак, з часом і те, що в даний момент є *новим*, у майбутньому стане *старим*. Тому по-справжньому *новим* є те, що ніколи не застаріє, що не підлягає змінам і є вічним. Джерелом такого *нового* є вічний Бог [3, с. 194].

У коментарях св. Августина зіставляються терміни *Новий Заповіт*, *нова людина*, *нова піснь*, старе життя походить від Адама, нове формується у Христі. Абсолютно новим, за Августином, є таємниця Воскресіння Христового, завдяки якому людина стає внутрішньо оновленою і здатною співати *нову піснь*. Августин стверджує:

«Нову піснь не співають люди старі. Їй вчаться лише люди нові, відновлені зі старого, через Новий Заповіт, до Царства Небесного. До нього підноситься вся наша любов і співає *нову піснь*» [3, с. 195]. При цьому спів *нової пісні* не обмежується лише самим співом, а має ширший теологічно-моральний сенс, тому Августин пише: «Нехай співає піснь нову не язиком, але життям», та закликає християн: «Відкиньте старе, вмійте співати піснь нову» [3, с. 194]. *Піснь нова* закладає внутрішню зміну, і є переходом від *старого* до *нового* життя [3, с. 197].

Окремі аспекти *нової пісні*, які розглядає у своїх працях св. Августин, стали основою сучасної музично-теологічної думки Західної Церкви. Так, один з відомих сучасних теологів о. Яцек Браморський у своїй праці «Нова піснь нової людини» [3] розглядає підвалини музичної теології, закладені св. Августином як основу для розвитку теорії *нової пісні* в музичній теології XXI століття.

Одним з важливих аспектів *нової пісні*, які розглядає св. Августин та продовжують аналізувати сучасні теологи, є питання свідомого співу, співу з розумінням. У коментарях до псалмів св. Августин неодноразово наголошує на тому, що спів *пісні нової* повинен бути свідомим, а *нова людина* не повинна співати бездумно, як птахи, а повинна намагатись зрозуміти те, про що вона співає. Церковна музика, яка утворює спільно з молитвою усвідомлений спів, може провадити до очищення серця: «Християни, які навчились співати в Церкві божі слова, повинні пам'ятати, що це потрібно робити з розумінням. В той же час, спів допомагає краще прийняти слова, зберегти їх в пам'яті, і правильно зрозуміти» [3, с. 194].

Окрему увагу Августин приділяє питанню якості співу *нової пісні*: «Заспівай йому, але не співай зле. Не хочу чути фальші. Брате, співай добре. Коли тобі кажуть заспівати для якогось доброго знавця музики, говорячи: співай, щоб йому сподобалось, то без жодного вправляння в музиці, ти боявся б, що йому не сподобається. [...] Хто заспіває добре Богу, який так досвідчений в усьому, так уважно слухає?» [3, с. 195].

Серед основних аспектів *нової пісні*, які розвиває музична теологія до наших часів, є фундаментальне значення любові, що надає істотного сенсу *новій пісні* християн. За Августином, любов буде в світі Царство Небесне, а «сама любов – це голос до Бога, і сама любов є *піснь нова*» [3, с. 195]. Саме *нову піснь* св. Августин визначає як «піснь любові» [3, с. 200]. Музика, будучи виразом захоплення людини красою, провадить до любові, тому спів є справою того, хто любить: «Що містить в собі *піснь нова*, як не нову любов? Люблячому належить співати (*cantare amantis est*). Голос кантора слугує святій любові» [3, с. 190].

Важливим аспектом музично-теологічних міркувань св. Августина є підкреслення еклезіологічного значення *нової пісні*. Ці міркування є продовженням теми значення любові у співі *нової пісні*, і один з проявів цієї любові становить єдність спільноти вірних, об'єднаних співом *нової пісні*. Єдність Церкви св. Августин порівнює з хором – символом єдності співаючих, які мають співати злагоджено. Якщо один голос порушує цю злагодженість, з'являється дисонанс. *Нова піснь*, яку скоро буде співати вся Земля, співаючи, буде: «Саме спів є будованням, але за умови, що співається не *стара піснь*» [3, с. 195].

Цікавим у коментарях до псалмів св. Августина є те, що він звертається у них до Прекрасного особисто, і веде з ним діалог. Прекрасне не є для нього чимось, а є

Кимось. Кимось люблячим і очікуючим любові від людей. Прекрасне, за св. Августином, веде людину шляхами любові, і наближає її до діалогу з Богом» [3, с. 190]. Прекрасне наближує людину до Творця, а внутрішня краса людини є тією чеснотою, завдяки силі якої, а не завдяки якійсь тілесній подібності, людина створена за образом Бога. Так, церковна музика, за умови, що співається *нова піснь*, виконує функцію певної зв'язуючої ланки між людиною як творінням, і її Творцем.

За о. Яцеком Браморським, вся теологія музики св. Августина є «теорією одухотворення», «теологією одухотворення», яка є підсумком вчення всього патристичного періоду, всіх Отців Церкви про те, що Бога можна хвалити тільки серцем [3, с. 191]. Мотив *нової пісні* проходить крізь все музично-теологічне вчення від патристичного періоду і праць св. Августина, до сучасних музично-теологічних праць.

Теорія св. Августина особливо відчутно вплинула на розвиток середньовічної музично-теологічної думки. У добу Середньовіччя на основі його вчення розвинулось бачення церковної музики як участі в ангельському співі. Звідси її сила до очищення і зцілення [3, с. 212].

Середньовічна теорія музики зберегла та розвинула не лише музично-теологічне вчення св. Августина, але й багато давніших, античних концепцій, наприклад, піфагорійське вчення про її математичний характер, суттю якого були пропорція і число; акцент на виховному значенні музики, яка допомагала зрозуміти Слово Боже і повинна була сприяти у провадженні життя доброго християнина. У добу Середньовіччя відбулася своєрідна рецепція античної теорії музики в християнському дусі, «одухотворення» античного вчення та його теологізація [3, с. 213]. Зокрема, середньовічні теоретики музики, так само, як і в античні часи, застосовували різні поняття для церковних ладів, приписуючи їм різні завдання і значення, проте у Середньовіччі ці завдання і значення набули теологічно-морального та літургічного характеру. Так, 1 лад вважався рухливим, придатним для різного застосування; 2 – поважний, похмурий, застосовувався в літургії за померлих; 3 – бойовий, вогняний, сприяв лікувальній меті; 4 – розчулював, вважалось, що цей лад найкраще підходить для благальних молитов; 5 – вільний, веселий, застосовувався для піднесення духу; 6 – спонукав до сліз; 7 – символізував молодечу рухливість; 8 – тон старців та мудреців, найбільш поважний та урочистий [4, с. 143–144].

Одним із провідних питань сучасної музичної теології є питання ролі музики як інтегральної частини літургії. Вихідною позицією при розгляді цього питання є твердження, що музика не є просто доповненням до літургії, а вона і є літургією, тож розвиток церковної музики залежить від відповідної теологічної перспективи. Це визначає необхідність такої теології музики, яка не обмежується лише виконавськими аспектами церковної музики, але шукає її глибших засад у вимірах *історії, космосу і таємниці* [3, с. 328].

Літургія є участю в чомусь більшому, вищому за людину, і в ній музика стає виразом, виявом нового неба і нової землі, де звучить *нова піснь*, співана *новими людьми*. Музика в контексті літургії трактується у трьох вимірах – *історії, космосу і таємниці*. Вимір *історії* означає, що церковна музика, як і сама літургія, належить до динамічної реальності, яка має свій початок та підлягає подальшому розвитку. Так, в історії літургії відбувається розвиток і поступ, однак без жодного розламу. Те, що для давніх поколінь було святим і великим, лишається таким і сьогодні [2, с. 1].

Другий вимір літургії стосується *космосу*. Участь в літургії є даром від Бога. Літургія є реальністю «святою і божественною» і, будучи такою, вона походить «з гори», відображаючи тут, на землі, літургію небесного Єрусалиму. Літургія на землі є образом, іконою небесної літургії. Тому піснь хвали, яка приноситься Богу Церквою, повинна бути співзвучною до хвали, яку виспівує цілий всесвіт [3, с. 330].

Не лише антична, а відтак і східна християнська традиція, але й римо-католицька розуміла спів і музику в космічних категоріях, тобто як такі, що походять з неба. Космічна перспектива відноситься до всього християнства, де завданням літургії Церкви є відкриття і оспівування слави Господа, захованої в космосі [3, с. 331]. Як зауважує о. Яцек Браморський, головною причиною сучасного небажання деяких осередків виконувати більш амбіційні в мистецькому плані форми церковної музики є втрата усвідомлення універсальних, космічних коренів християнської літургії. Результатом цього є зменшення ролі музики до рівня естетичного доповнення до літургії. Втрата усвідомлення космічного характеру літургії стала причиною культурного зубожіння церковної музики [3, с. 331].

Характерним для теології після II Ватиканського Собору (1962–1965 рр.) було прагнення теологів будь-якою ціною зробити літургію найбільш зрозумілою, через що, на думку о. Яцека Браморського, вони стали на сліпий шлях теологічних шукань, які привели у підсумку до позбавлення літургії містеріального характеру. З'явилась спокуса звести містерію Бога до людських вимірів. Літургія набула надмірного раціоналізму [3, с. 332]. Натомість, *таємниця* Бога виражається в літургії через людські знаки, і одним із таких знаків є музика, яка твориться людьми. Справжнє мистецтво може творити лише церковний музикант через прийняття і свідому участь в літургії [3, с. 333]. Кардинал Йозеф Ратцінгер зауважує: «Там, де разом з втратою віри в Бога і зверненням митця до самого себе під сумнівом залишиться засада «прийняття і участі», з'являється криза культури і сакрального мистецтва» [9, с. 188]. Містерія не є витвором людини, вона є даром, вона не є результатом автономії групи, а даром від Бога. Літургія, яка твориться просто групою – групою музикантів та спільноти, не має *космічного характеру*, не має *історії*, а навпаки, прагне до незалежності від неї, і виключає досвід *таємниці*, бо ставить собі за мету з'ясування і розуміння всього [3, с. 334].

Одними з найбільш обговорюваних у музичній теології Західної Церкви за останні десятиліття є категорії *sacrum* і *profanum* в музиці. Багато теологів розвивають думку, що лише музика, написана з метою застосування в літургії є сакральною, будь-яка інша є світською. Для визначення сакральності музики у таких випадках використовується такий критерій, як відношення до Слова Божого. Але, оскільки це відношення є меншим у багатоголосній музиці, і ще меншим в музиці інструментальній, то ряд теологів приходять до висновку, що першорядним у такій музиці є світське, отже, її слід віднести до категорії *profanum*.

Деякі теологи намагаються виявити елементи *sacrum* чи *profanum* в самій музичній мові. Так, вони стверджують, що існує музика, придатна для літургії за своїм характером, це музика, яка спряє молитовному настрою, тому її можна вважати сакральною. На противагу їй, існує така музика, яка відволікає від молитви, змушує думати про світське, і її не варто включати до літургії. Часто остаточним

аргументом для доведення різниці між ними і віднесення музики до однієї з цих категорій, є суб'єктивне відчуття та особиста інтуїція.

Одним з відомих представників цієї теорії є музикознавець Богдан Поцей. Згідно його музично-теологічних міркувань, *sacrum* проявляється в музиці через окремі елементи музичної тканини, звідси необхідно з'ясувати, які ж саме елементи надають музиці сакральності і який комплекс цих елементів є необхідним для того, щоб віднести музику до категорії *sacrum*. У ряді своїх праць Поцей шукає певного алгоритму сакральності музики. У статті «*Sacrum* в романтичній музиці» [8] він описує власне бачення цього алгоритму наступним чином: «Це є рід звуково-субстанційної музичної символіки, яка стосується духовних станів, пов'язаних з релігійною сферою: медитація, споглядання, молитва, метафізично-релігійні прагнення, релігійне піднесення, містичний екстаз. Музика хоче бути свідомством – звуковим символом, звуково-конструкційним знаком цих станів» [8, с. 34]. Найбільш очевидно і яскраво, на його думку, такий алгоритм проявляється в григоріанському хоралі: «Григоріанський хорал, – пише він, – є виявом того, що святе через чистий спів: через рух і напрямок мелодії; через спосіб співу – артикуляцію, метричні акценти, фразування; через підйоми і спади співаних звуків; через паузи і дихання; через плинність і виразність речитативності, хвилеподібність мелізматика, через одухотворені інтонації і барви голосу. Така еманация сакральності у співі хоралу відчувається навіть тоді, коли до нас не доходить сам зміст слів тексту: це свідчить про виняткову духовну силу музичного елемента, натхненного святістю» [6, с. 4].

Поліфонія XIII–XVI ст., згідно з поглядами Поцея, ще має початки сакральності завдяки сильному зв'язку з григоріанським хоралом, який часто виступає основою для поліфонічної конструкції. У добу Бароко алгоритм сакральності проявляється на рівні мови символів, де сакральна символіка розповсюджується як на окремі елементи музичної мови, так і на цілу музичну форму твору [6, с. 6]. Після І. С. Баха, на його думку, *sacrum* проявляється лише в паралітургічній музиці і лише спорадично.

З міркувань Поцея випливає, що дійсно сакральною музикою слід вважати передусім григоріанський хорал, а відтак, Західна Церква повинна повернутись до співу хоралу в сучасній літургії. Його погляди наразі не знайшли підтримки ні у церковному середовищі, ані у теологічних працях.

Натомість, у сучасній практиці Римо-Католицької Церкви знайшли широке відображення засади визначення сакральності музики, запропоновані німецьким дослідником Крістофом Альбрехтом [1]. Згідно цих засад, сакральність і світськість музики не є суперечливими категоріями. *Profanum* не означає антисакральності, а *musica profana* також може слугувати молитві. Проте, не кожна *musica profana* може бути адаптованою в богослужінні, тому він виокремив ряд характеристик музики, неприпустимих для літургії:

- неприродна музика, яка перевищує природні можливості голосів або інструментів (наприклад, недопустимим є ефект спеціально розстроєного фортепіано, а також деякі експерименти в області електронної музики);
- музика, яка не має змісту, а є лише грою звуків;
- музика, яка демонструє передусім людський світ, людські емоції та переживання;
- екстатична музика, яка не має нічого спільного з релігійним екстазом і викликає різного роду патологічні емоції;

- депресивна музика, яка підкреслює негативні сторони реальності;
- музика карикатурна, комічна, іронічна.

Як бачимо, Альбрехт також намагається вивести певний алгоритм сакральності, однак, в якому межі між категоріями *sacrum* і *profanum* значно більш розмиті. З одного боку, він пропонує не робити строгого поділу музики на ці дві категорії і шукати можливостей застосування світської музики в літургії. З іншого боку, він, як і Поцей, називає ряд ознак, які вказують на несакральність музики, з яких бачимо, що ознаками сакральності є «природність» музики, наявність змісту, демонстрація духовного світу, серйозність, поважність музики тощо.

Обидві наведені теорії мають свої недоліки. Якщо у теорії Поцея пропонується значно обмежити історичний розвиток музики, зупинившись у Середньовіччі, то теорія Альбрехта пропонує ввести до літургії музику, світську за своєю суттю, опираючись на власні суб'єктивні відчуття стосовно її більшої або меншої натуральності, депресивності чи іронічності.

Значну увагу засадничим характеристикам літургійної музики присвячує о. Іриней Павляк у його праці «Літургійна музика після II Ватиканського Собору у світлі документів Церкви» [5]. Згідно нього, таких характеристик є три – святість, досконалість форми та універсальність.

Святість, як стверджує о. Павляк, можна розуміти двома різними способами: 1) музика стане освяченою через включення її до культу, через поєднання з літургійним текстом та обрядами; 2) музика сама повинна виступати елементом освячення людини, сприяти піднесенню думки до духовних справ [5, с. 64]. При цьому автор не дає пояснень, як відрізнити ту музику, яка здатна освячувати, від тієї, яка сама потребує освячення через літургійний текст та включення її до літургії. З такого поділу випливає, що існує музика, від самого початку освячена, яку, очевидно, варто віднести до категорії *sacrum*, а також музика з категорії *profanum*, яка через включення її до обряду, також стане освяченою.

Другою засадничою характеристикою літургійної музики є досконалість форми. Під цим поняттям у праці Павляка розуміється не стільки сама музична форма, як наприклад, форма антифону чи респонсорію, а загалом відповідний рівень церковного музичного мистецтва, який стосується як самого репертуару, так і якості його виконання. Неякісним, невідповідним до потреб літургії, слід вважати тривіальний репертуар: «Слово «тривіальний», – пояснює автор, – означає: не відбірний, банальний, загальний, простецький, ординарний, вульгарний. Тривіальною музикою вважається така, яка, не будучи оригінальною, на перший план висуває деталь» [5, с. 65]. Так само, не варто включати до літургії твори, написані людиною «без таланту і мистецького смаку» [5, с. 65].

Під третьою засадничою характеристикою літургійної музики – універсальністю – розуміється потреба виключення з літургії всього, що має сильне суб'єктивне та індивідуальне забарвлення. Досконалим результатом цього мало бути створення єдиного об'єктивного, універсального типу музики, обов'язкового для цілої Церкви, незалежно від музичних культур окремих народів [5, с. 66].

На нашу думку, праця о. Павляка привносить до проблематики *sacrum* і *profanum* в музиці значну кількість суб'єктивних та позбавлених будь-якої конкретики тверджень. Вводячи поняття тривіальності музики, він не називає жодних елементів

музичної мови, які притаманні такій музиці, натомість пояснює цю негативну характеристику, по-перше, через ряд інших негативних характеристик (банальність, загальність, простота, ординарність), по-друге, подає її як антитезу до «досконалості форми», що викликає ще більше запитань. Міркування автора на тему універсальності церковної музики, натомість, є дуже характерними для музично-теологічної думки Західної Церкви різних історичних періодів. Єдиним прикладом досягнення універсальності в історії церковної музики був григоріанський хорал, однак і він не був тим універсальним типом музики, який ніяк не залежав від музичних культур окремих народів.

Таким чином, найбільш обговорюваним у музично-теологічних працях є поняття *нової пісні*, з аналізом праць св. Августина, який трактував її у світлі Нового Заповіту. Завдяки цьому люди здатні відмовитись від *пісні старої* і заспівати *нову пісню*, в основі якої лежить любов, яка через спів підноситься до Бога. Спів *нової пісні* має широкий теологічно-моральний сенс, оскільки *пісню нова* закладає внутрішню зміну і є переходом від *старого* до *нового* життя.

Основними трьома вимірами музики в контексті літургії є вимір *історії*, вимір *космосу* та *таємниці*. Прагнення теологів до зрозумілості літургії після II Ватиканського Собору призвели до того, що музика втратила своє містичне, космічне значення та почала прагнути до незалежності. Однією з найбільш вагомих проблем музичної теології є визначення категорій *sacrum* і *profanum* в музиці. Теологи пропонують у своїх працях певні алгоритми сакральності музики, однак, викладення сутності цих алгоритмів обмежується переліком якостей, який не дає уявлення про об'єктивні ознаки, притаманні такій музиці.

Eugeniia Lazarevych. Musical Theology of the Western Church: Selected Issues.

Musical-theological idea is the most powerful source of formation of the theoretical basis of liturgical musical performance of the Western Church. It offers, discusses and affirms fundamental provisions regarding the significance of music in the Liturgy, its historical, cosmic and mystical dimensions, sacral or anti-sacral meaning of music, the searches of a particular algorithm of its sacral meaning are carried out, the possibilities of applying one or another repertoire in the Liturgy are discussed.

The article presents basic concepts, dimensions, and categories of musical theology of the Western Church on the basis of the selected works of the reputable researchers who have contributed to the development of musical theology of the late XX – early XXI century, namely the theologians and musicologists as cardinal Joseph Ratzinger (Pope Benedict XVI), P. Jacek Bramorski, P. Joachim Waloszek, P. Irenaeus Pawlak, Bogdan Pochey, Christoph Albrecht, and others.

The concept of a new song is the most widely discussed topic in musical and theological writings, including the analysis of St. Augustine's writings, who interpreted it in the light of the New Testament, via which people recover from the old life; and the very people are able to abandon the old song and sing a new song based on love that ascends to God through singing. Singing a new song has a wide theological and moral meaning, because a new song provokes a new inner change, and is a bridge between old and new life.

Three main dimensions of music in the context of the Liturgy are history, space and mystery. The desire of theologians to achieve boundary clarity of the Liturgy after the Second Vatican Council

has led to the fact that music has lost its mystical, cosmic significance, and began to focus on independence from the historical dimension. One of the most important problems of musical theology is the notion of sacrum and profanum categories in music. Theologians offer certain algorithms of the sacral meaning of music in their works, however, the presentation of the essence of these algorithms is limited to a list of qualities, which does not reveal the objective properties inherent to such kind of music.

Key words: musical theology, Western Church, new song, musica sacra, musica profana.

Література

1. Albrecht C. Das Verhältnis von Geistlich und Weltlich in der Musik der Vergangenheit und Gegenwart // Kirchenmusik im Spannungsfeld der Gegenwart. – Kassel 1968. – С. 20–27.
2. Benedykt XVI. List do Biskupów o «motu proprio» 7.07.2007 [Електронний ресурс] / Benedykt XVI. – Режим доступу: <https://www.deon.pl/religia/serwis-papieski/benedykt-xvi/listy-benedykt-xvi/art,15,list-do-biskupow-o-motu-proprio-7-07-2007.html>
3. Bramorski J. Pieśń nowa człowieka nowego: Teologiczno-moralne aspekty muzyki w świetle myśli Jozepha Ratzingera – Benedykta XVI. – Gdańsk 2012. – 512 с.
4. Drewniak J. Mistycyzm chorału gregoriańskiego // Liturgia Sacra: Liturgia, Musica, Ars. – Opole 2010. – № 16 (1). – С. 139–153.
5. Pawlak I. Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła. – Lublin: Polihymnia, 2001. – 470 с.
6. Pocij B. Sacrum w muzyce dzisiaj – problem estetyki: Referat wygłoszony na sesji Wartościowanie w badaniach literackich, maszynopis. – Lublin 1982. – 7 с.
7. Pocij B. Sacrum w muzyce liturgicznej // Ateneum kapłańskie. – Włocławek 1980. – № 94 (427). – С. 201–214.
8. Pocij B. Sacrum w muzyce romantycznej // Rocznik teologiczno-kanoniczny. – Lublin 1987. – С. 34–36. – № 34.
9. Ratzinger J. Nowa pieśń dla Pana. Wiara w Chrystusa a liturgia dzisiaj. – Kraków: Znak, 1999. – 280 с.
10. Waloszek J. Teologia Muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce. – Opole 1997. – 300 с.

