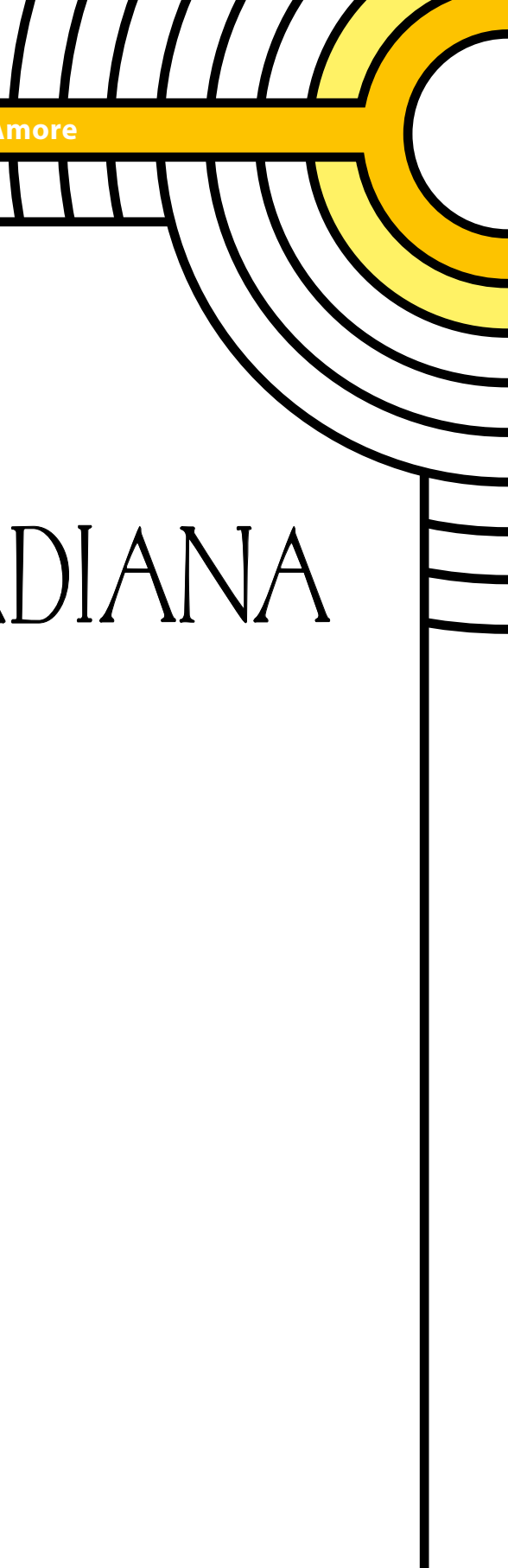




Zeszyt naukowy festiwalu **Fide et Amore**

STUDIA HILDEGARDIANA SARIENSIA

3 (2016)

STUDIA
HILDEGARDIANA
SARIENSIA

3 (2016)

Studia Hildegardiana Sariensia

Rocznik Naukowy Festiwalu Twórczości Religijnej *Fide et Amore*

RADA NAUKOWA:

- ks. prof. dr hab. Rastislav Adamko (Uniwersytet Katolicki w Ružomberoku, Słowacja)
- dr Agnieszka Budzińska-Bennett (Musikhochschule Trossingen, Niemcy)
- s. dr hab. Susi Ferfaglia (Uniwersytet Papieski Jana Pawła II, Kraków)
- prof. Julian Gembalski (Akademia Muzyczna, Katowice)
- prof. zw. dr hab. Nella Nyczkało (Narodowa Akademia Nauk Pedagogicznych, Kijów, Ukraina)
- ks. dr Arkadiusz Nocoń (Kongregacja Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów, Watykan)
- ks. prof. dr hab. Ireneusz Pawlak (Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Lublin)
- prof. dr hab. Remigiusz Pośpiech (Uniwersytet Wrocławski, Uniwersytet Opolski)
- ks. prof. dr hab. Antoni Reginek (Uniwersytet Śląski, Katowice)
- ks. dr hab. Mieczysław Różański, prof. UWM (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie)
- ks. dr hab. Robert Tyrała (Akademia Muzyczna, Kraków)
- ks. dr hab. Michał Roman Szulik, prof. UPH (Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny, Siedlce)
- ks. prof. dr hab. Jerzy Szymik (Uniwersytet Śląski, Katowice)
- prof. Kai Wessel (Hochschule für Musik und Tanz, Köln, Niemcy; Hochschule der Künste, Bern, Szwajcaria)
- dr Mariusz Wołoncej (Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Lublin)
- ks. prof. dr hab. Andrzej Zając (Uniwersytet Papieski Jana Pawła II, Kraków)
- prof. dr hab. Anna Žilová (Uniwersytet Katolicki w Ružomberoku, Słowacja)

ISSN 2392-005X

Skład komputerowy: Krzysztof Czeglik

Skład nut: ks. Joachim Waloszek

Autor logo i grafiki: ks. Mirosław Czeglik

Korekta: Kamila Falińska, Maria Kopsztein

Tłumaczenie: Ewa Borkowska (angielski), Weronika Duźniak (francuski),

Teresa Materla (niemiecki), pozostałe o ile nie zaznaczono inaczej pochodzą od autorów artykułów

Wydawnictwo POLIHYMNIA Sp. z o.o.

ul. Deszczowa 19, 20-832 Lublin, tel./fax: 81 746-97-17

e-mail: poczta@polihymnia.pl, www.polihymnia.pl, www.ebooki.polihymnia.pl

Druk: Drukarnia Archidiecezjalna w Katowicach

ul. Wita Stwosza 11, 40-042 Katowice

www.drukarch.com.pl

Nakład: 1 020 egz.

RECENZENCI TOMU:

- prof. dr hab. Czesław Grajewski (UKSW, Warszawa)
- ks. dr Wiesław Greń (DA, Bielsko Biała)
- dr Konrad Janowski (WSFiZ, Warszawa)
- ks. dr Wojciech Kałamarz (Akademia Muzyczna, Kraków)
- prof. dr hab. Marta Kierska-Witczak (Akademia Muzyczna, Wrocław)
- prof. dr hab. Mariusz Kończal (Akademia Muzyczna, Bydgoszcz)
- dr hab. Benedykt Ody, prof. UKW (Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy)
- ks. dr hab. Grzegorz Poźniak, prof. UO (Uniwersytet Opolski, Opole)
- ks. prof. dr hab. Piotr Wiśniewski (KUL, Lublin)
- ks. dr hab. Marcin R. Wysocki (KUL, Lublin)
- ks. dr Sławomir Zawada (Instytut Teologiczny w Bielsku Białej)

REDAKCJA:

- ks. dr Wiesław Hudek – redaktor naczelny (Akademia Muzyczna, Katowice)
- dr Maria Kopsztein – zastępca redaktora naczelnego (Wyższa Szkoła Administracji, Bielsko Biała)
- mgr Kamila Falińska – sekretarz (Uniwersytet Śląski, Katowice)
- ks. dr Franciszek Koenig (Uniwersytet Opolski)
- mgr Anna Maria Kowalska-Stępień (Książnica Pomorska, Szczecin)
- dr Krzysztof Michałek (Akademia Muzyczna, Kraków)
- dr Mariusz Pucia (Uniwersytet Opolski)

Spis treści

Od redakcji (ks. Wiesław Hudek)	15
---------------------------------	----

I. TEKSTY ŹRÓDŁOWE I ARTYKUŁY

• <i>Żywot św. Hildegardy, dziewicy. Księga Pierwsza. Wstęp i tłumaczenie.</i> – dr hab. Małgorzata Kowalewska, prof. UMCS, Lublin	21
• <i>Filozoficzne podstawy teologii Hildegardy z Bingen</i> – dr hab. Małgorzata Kowalewska, prof. UMCS, Lublin	29
• <i>Kilka refleksji o "kobiecości" muzyki św. Hildegardy</i> – dr hab. Susi Ferfaglia, Kraków	37
• <i>Innowacyjność i uniwersalizm w myśli i duchowości świętej Hildegardy z Bingen</i> – mgr Kamila Falińska, Katowice	47
• <i>Odkrycie niebiańskiej harmonii</i> – mgr Reinier de Graaf, Poznań	55
• <i>Responsorium „Ave Maria” św. Hildegardy w świetle form gregoriańskich</i> – mgr Reinier de Graaf, Poznań	63
• <i>Hildegarda z Bingen i Gerard Manley Hopkins - poezja mistyki i mistyka poezji</i> – prof. Ewa Borkowska, Katowice	69
• <i>Śpiew liturgiczny w pierwszych wiekach chrześcijaństwa</i> – dr hab. Michał Sławecki, Warszawa	79
• <i>Muzyka instrumentalna XVIII wieku w zbiorach archiwów kościelnych</i> – ks. dr Dariusz Smolarek, Lublin	89
• <i>Duchowość chorału gregoriańskiego</i> – ks. prof. Piotr Wiśniewski, Lublin	113

II. OMÓWIENIA, RECENZJE, VARIA

• <i>X Jubileuszowy Festiwal Twórczości Religijnej Fide et Amore</i> – ks. Wiesław Hudek, Irena Przeliorz	127
• <i>III konferencja naukowa w ramach X Festiwalu Twórczości Religijnej Fide et Amore pt. Uniwersalizm chrześcijańskiej Europy – wokół teologii u św. Hildegardy z Bingen</i> – Maria Kopsztejn	131
• <i>Pueri Cantores w świecie w latach 2009-2017</i> – ks. Robert Tyrała	135
• <i>VIII Kongres Polskiej Federacji Pueri Cantores' 2015</i> – Michał Filimon	139
• <i>Jubileusz 60-lecia Instytutu Muzykologii KUL</i> – ks. Piotr Wiśniewski	141
• <i>Dziesięć lat działalności Zakładu Muzyki Kościelnej Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu</i> – Marta Kierska-Witczak	145
• <i>II Kongres Muzyki Liturgicznej Archidiecezji Katowickiej' 2015</i> – ks. Wiesław Hudek	151
• <i>Sprawozdanie z działalności muzycznej w Sanktuarium Bożego Miłosierdzia w XV rocznicę konsekracji Bazyliki przez św. Jana Pawła II</i> – Krzysztof Michałek	155
• <i>Hudební lahůdky (Musical Delicacies) – presentation of activities and concept 2010-2016</i> – Jan Čižmář	159
• <i>Oratorium Rudzkie Henryka Jana Batora (Rudy, 23 października 2011) w 5. rocznicę prapremiery</i> – ks. Franciszek Koenig	165
• <i>Muzyka nad Zdrojami, Szczawnica 2016</i> – Violetta Wilk	169
• <i>V Festiwal Barok na Spiszu 2016</i> – Katarzyna Śmiałkowska	173
• <i>Koncerty organowe w Konwikcie, Tarnowskie Góry 2016</i> – Mariola Brzoska	177
• <i>II Toszecki Festiwal Muzyki Organowej i Kameralnej A.D. 2016</i> – Mariola Brzoska	179

• <i>Chorał karmelitański, CD „Sancta Mater Teresia”</i> – Ewa Domagała	181
• <i>Podyplomowe Studia z Monodii Liturgicznej w Krakowie</i> – Maria Klich	183

III. DZIAŁ NUT

• <i>Utwory nagrodzone w Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim Fide et Amore 2016 dla uczczenia 1050-lecia Chrztu Polski</i>	187
- <i>Ianua</i> (Michał Schäfer)	188
- <i>Sekwencja</i> (Piotr Wierzchałek)	209
- <i>Jubilus</i> (Przemysław Szczotka)	216
- <i>Asperges me, Domine</i> (Mateusz Peciak)	229
- <i>Aria</i> (Paul Ayers)	243
- <i>Wielka litania</i> (Aleksander Jan Szopa)	246
• <i>Kantata Adeste fideles</i> (Adam Kuśka)	271
• <i>Hymn z okazji Roku św. Brata Alberta</i> (tekst ks. Wiesław Hudek, muzyka ks. Robert Tyrała, opracowanie Wiesław Delimat)	280

BIOGRAMY	281
-----------------	-----

Table of Contents

From the Publisher (Rev. dr. Wiesław Hudek)	16
I. SOURCE TEXTS AND ARTICLES	
• <i>The Life of St. Hildegard. Book One. Introduction and translation.</i> – Dr. hab. Małgorzata Kowalewska, Lublin	21
• <i>Philosophical Principles of Hildegard von Bingen's Theology.</i> – Dr. hab. Małgorzata Kowalewska, Lublin	29
• <i>Some Reflections on the "Womanhood" of St. Hildegard's Music.</i> – Dr. hab. Susi Ferfogli, Kraków	37
• <i>Innovativeness and Universalism in the Thought and Spirituality of St. Hildegard von Bingen</i> – Kamila Falińska, M.A., Katowice	47
• <i>Discovery of Celestial Harmony</i> – Reinier de Graaf, M.A., Poznań	55
• <i>Responsorium "Ave Maria" by St. Hildegard in the Light of Gregorian Forms</i> – Reinier de Graaf, M.A., Poznań	63
• <i>Hildegard von Bingen and Gerard Manley Hopkins</i> – <i>The Poetry of Mystics and the Mystics of Poetry</i> – Prof. dr. hab. Ewa Borkowska, Katowice	69
• <i>Liturgical Chanting in the First Centuries of Christianity</i> – Dr. hab. Michał Sławecki, Warszawa	79
• <i>Instrumental Music of the XVIIIth century in Church Archives Collections</i> – Rev. Dr. Dariusz Smolarek, Lublin	89
• <i>Spirituality of Gregorian Chant</i> – Rev. Prof. Dr. hab. Piotr Wiśniewski, Lublin	113
II. DISCUSSIONS, REVIEWS, VARIA	
• <i>The Tenth Jubilee Festival of Religious Creativity Fide et Amore</i> – Rev. dr. Wiesław Hudek, Irena Przeliorz	127
• <i>The Third Conference within the Tenth Festival of Religious Creativity Fide et Amore entitled The Christian Universalism of Europe</i> – around St. Hildegard von Bingen's Theology – Maria Kopsztein	131
• <i>Pueri Cantores in the World of 2009-2017</i> – Rev. Robert Tyrała	135
• <i>The Eighth Congress of the Federation Pueri Cantores' 2015</i> – Michał Filimon	139
• <i>The 60th Jubilee of the Institute of Musicology of the Catholic University in Lublin</i> – Rev. Piotr Wiśniewski	141
• <i>Ten Years of the Activities of the Faculty of Church Music of the Karol Lipiński Musical Academy in Wrocław</i> – Marta Kierska-Witczak	145
• <i>The Second Congress of the Liturgical Music of the Katowice Archdiocese 2015</i> – Rev. dr. Wiesław Hudek	151
• <i>The Report on the Musical Activity at the God of Mercy Sanctuary on the 15th Anniversary of the Basilica of God's Mercy Consecration by John Paul II</i> – Krzysztof Michałek	155
• <i>Hudební lahůdky (Musical Delicacies) – Presentation of Activities and Concept 2010-2016</i> – Jan Čižmář	159
• <i>Rudy Oratorium by Henryk Jan Botor (Rudy, 23 October 2011) on the 5th anniversary of the pre-premiere</i> – Rev. Franciszek Koenig	165
• <i>The Music over the Spa, Szczawnica 2016</i> – Violetta Wilk	169

• <i>The Fifth Festival Baroque on Spisz 2016</i> – Katarzyna Śmiałkowska	173
• <i>The Organ Concerts at the Convent, Tarnowskie Góry 2016</i> – Dr. Mariola Brzoska	177
• <i>The Second Toszek Festival of Organ and Chamber Music, A.D. 2016</i> – Dr. Mariola Brzoska	179
• <i>The Carmelite Choral, CD "Sancta Mater Teresia"</i> – Ewa Domagała	181
• <i>Postgraduate Studies on the Liturgical Monody in Krakow</i> – Maria Klich	183

III. MUSICAL SCORES

• <i>The Works Awarded at the International Composers Competition Fide et Amore 2016 to Celebrate the 1050th Anniversary of the Baptism of Poland</i>	187
- <i>Ianua</i> (Michał Schäfer)	188
- <i>Sekwencja</i> (Piotr Wierzchałek)	209
- <i>Jubilus</i> (Przemysław Szczotka)	216
- <i>Asperges me, Domine</i> (Mateusz Peciak)	229
- <i>Aria</i> (Paul Ayers)	243
- <i>Wielka litania</i> (Aleksander Jan Szopa)	246
• <i>The Cantata Adeste fideles</i> (Adam Kuśka)	271
• <i>The Hymn on the Occasion of St. Brother Albert's Year</i> (text by Rev. Wiesław Hudek, music by Rev. Robert Tyrała, arranged by Wiesław Delimat)	280

BIOGRAPHIES	281
--------------------	-----

Table des matières

Note de la rédaction (abbé Wiesław Hudek)	17
---	----

I. TEXTES SOURCES ET ARTICLES

• <i>La vie de Ste Hildegarde, vierge. Livre premier. Introduction et traduction</i> – dr hab. Małgorzata Kowalewska, Lublin	21
• <i>Bases philosophiques de la théologie d'Hildegarde de Bingen</i> – dr prof., Małgorzata Kowalewska, Lublin	29
• <i>Quelques réflexions sur la „féminité” dans la musique de Sainte Hildegarde</i> – dr hab. Susi Ferfaglia, Kraków	37
• <i>Innovation et universalisme des pensées et de la spiritualité de Ste Hildegarde de Bingen</i> – master Kamila Falińska, Katowice	47
• <i>Découverte de l'harmonie céleste</i> – master Reinier de Graaf, Poznań	55
• <i>Répons „Ave Maria” de Ste Hildegarde à la lumière des formes grégoriennes</i> – master Reinier de Graaf, Poznań	63
• <i>Hildegarde de Bingen et Gerard Manley Hopkins – poésie mystique et mysticisme de poésie</i> – prof. Ewa Borkowska, Katowice	69
• <i>Chant liturgique aux premiers siècles du christianisme</i> – dr hab. Michał Sławecki, Warszawa	79
• <i>Musique instrumentale du XVIIIe siècle dans les collections des archives ecclésiastiques</i> – abbé dr Dariusz Smolarek, Lublin	89
• <i>Spiritualité de la chorale grégorienne</i> – abbé prof. Piotr Wiśniewski, Lublin	113

II. DISCUSSIONS, CRITIQUES, VARIA

• <i>Xe Festival jubilaire de la création religieuse Fide et Amore</i> – abbé Wiesław Hudek, Irena Przeliosz	127
• <i>IIIe conférence scientifique dans le cadre du Xe Festival de la création religieuse Fide et Amore relative à „L'Universalisme de l'Europe chrétienne”</i> – autour de la théologie de Ste Hildegarde de Bingen – Maria Kopsztein	131
• <i>Pueri Cantores dans le monde dans les années 2009-2017</i> – abbé Robert Tyrała	135
• <i>VIIIe Congrès de la Fédération polonaise des Pueri Cantores'2015</i> – Michał Filimon	139
• <i>60e Anniversaire du Département de Musicologie de l'Université catholique de Lublin</i> – abbé prof. Piotr Wiśniewski, Lublin	141
• <i>Dix ans d'activité du Département de Musique ecclésiastique du Conservatoire Karol Lipiński de Wrocław</i> – Marta Kierska-Witczak	145
• <i>Ile Congrès sur la musique liturgique de l'Archidiocèse de Katowice 2015</i> – abbé Wiesław Hudek	151
• <i>Compte-rendu de l'activité musicale dans le Sanctuaire de la Miséricorde Divine fêtant son XVe anniversaire de la consécration de la Basilique par saint Jean-Paul II</i> – Krzysztof Michałek	155
• <i>Hudebni lahůdky (Musical Delicacies) – presentation of activities and concept 2010-2016</i> – Jan Čížmář	159
• <i>Oratoire de Rudy de Henryk Jan Botor (Rudy, le 23 octobre 2011) écrit à l'occasion du Ve anniversaire de sa première exécution</i> – abbé Franciszek Koenig	165
• <i>Musique aux sources, Szczawnica 2016</i> – Violetta Wilk	169
• <i>Ve Festival Baroque en Spisz 2016</i> – Katarzyna Śmiałkowska	173

• <i>Concerts d'orgue au collège (in Convictus), Tarnowskie Góry 2016</i> – Mariola Brzoska	177
• <i>Ile Festival de musique d'orgue et de chambre de Toszek, A.D. 2016</i> – Mariola Brzoska	179
• <i>Chorale carmélitaine, CD „Sancta Mater Teresia”</i> – Ewa Domagała	181
• <i>Etudes post-universitaires sur la monodie liturgique, Kraków</i> – Maria Klich	183

III. PARTIE DES NOTES ET PARTITIONS DE MUSIQUE

• <i>Compositions de musique couronnées au Concours international de jeunes compositeurs Fide et Amore 2016 destinées à vénérer le 1050e anniversaire du Baptême de la Pologne</i>	187
- <i>Ianua</i> (Michał Schäfer)	188
- <i>Sekwencja</i> (Piotr Wierzchałek)	209
- <i>Jubilus</i> (Przemysław Szczotka)	216
- <i>Asperges me, Domine</i> (Mateusz Peciak)	229
- <i>Aria</i> (Paul Ayers)	243
- <i>Wielka litania</i> (Aleksander Jan Szopa)	246
• <i>Cantate Adeste Fideles</i> (Adam Kuśka)	271
• <i>Hymne composé pour célébrer l'année de Saint Frère Albert</i> (texte: abbé Wiesław Hudek, musique: abbé Robert Tyrała, arrangement Wiesław Delimat)	280

NOTICES BIOGRAPHIQUES	281
------------------------------	-----

Inhaltsverzeichnis

Vom Herausgeber (Pfr. Wiesław Hudek) 18

I. QUELLTEXTE UND ARTIKELN

- *Das Leben der Hl. Hildegard, einer Jungfrau. Das erste Buch. Einleitung und Übersetzung.*
– Dr. habil. Małgorzata Kowalewska, Lublin 21
- *Die philosophische Basis der Theologie bei Hildegard von Bingen*
– Dr. habil. Małgorzata Kowalewska, Lublin 29
- *Einige Überlegungen über die „weibliche“ Musik der Hl. Hildegard*
– Dr. habil. Susi Ferfoglía, Krakau 37
- *Innovatives und universales Denken sowie Spiritualität der Hl. Hildegard von Bingen*
– M. A. Kamila Falińska, Katowice 47
- *Die Entdeckung der himmlischen Harmonie*
– M. A. Reinier de Graaf, Poznań 55
- *Responsorium "Ave Maria" der Hl. Hildegard im Lichte der gregorianischen Formen*
– M. A. Reinier de Graaf, Poznań 63
- *Hildegard von Bingen und Gerard Manley Hopkins - Poesie der Mystik und Mystik der Poesie* – Prof. Ewa Borkowska, Katowice 69
- *Liturgisches Singen in den ersten Jahrhunderten des Christentums*
– Dr. habil. Michał Sławecki, Warschau 79
- *Instrumentalmusik des XVIII. Jahrhundert in den Sammlungen der Kirchenarchiven*
– Pfr. Dr. Dariusz Smolarek, Lublin 89
- *Die Spiritualität des Gregorianischen Choral*
– Pfr. Prof. Piotr Wiśniewski, Lublin 113

II. DISKUSSIONEN, BEWERTUNGEN, VARIA

- *X. Jubiläumsfestival der Religiösen Kreativität Fide et Amore*
– Pfr. Wiesław Hudek, Irena Przeliorz 127
- *III. wissenschaftliche Konferenz im Rahmen des X-Festivals der Religiösen Kreativität Fide et Amore unter dem Titel: Universalismus der christlichen Europe*
– in der Theologie der Hl. Hildegard von Bingen – Fr. Maria Kopsztein 131
- *Pueri Cantores in der Welt in den Jahren 2009-2017* – Pfr. Robert Tyrała 135
- *VIII. Kongress der polnischen Federation Pueri Cantores' 2015* – Hr. Michał Filimon 139
- *60. Jahrestag des Instituts für Musikwissenschaft KUL* – fr. Peter Wiśniewski 141
- *10-jähriges Tätigkeitsjubiläum der Abteilung für Kirchenmusik der Karol Lipinski*
– Musikakademie in Breslau – Fr. Marta Kierska-Witczak 145
- *II. Kongress der Liturgischen Musik in der Erzdiözese Katowice` 2015*
– Pfr. Wiesław Hudek 151
- *Bericht über die musikalische Tätigkeit im Gottes Barmherzigkeit-Sanktuarium zum 15. Jahrestag der Basilikaweihung durch den Papst Johannes Paul II.*
– Hr. Krzysztof Michałek 155
- *Musikalische Genüsse (Musical Delicacies) - Präsentation von Aktivitäten und Konzept 2010-2016* – Hr. Jan Čizmář 159
- *Rudzkis Oratorium von Jan Henryk Botor (Rudy, den 23. Oktober 2011) zum fünften Jahrestag der Uraufführung* – Pfr. Franciszek Koenig 165
- *Die Musik über die Kurorte, Szczawnica 2016* – Fr. Violetta Wilk 169
- *V. Barockfestival in Spisz 2016* – Fr. Katarzyna Śmiałkowska 173
- *Orgelkonzerte im Konvikt, Tarnowskie Gory 2016* – Fr. Mariola Brzoska 177

• <i>II. Festival der Orgel- und Kammermusik in Toszek A. D. 2016</i> – Fr. Mariola Brzoska	179
• <i>Karmeliter Gesang, CD "Sancta Mater Teresia"</i> – Fr. Ewa Domagała	181
• <i>Aufbaustudium in der liturgischen Monodie in Krakau</i> – Fr. Maria Klich	183

III. MUSIKNOTEN SEKTION

• <i>Die ausgezeichnete Musikwerke des Internationalen Kompositionswettbewerbs Fide et Amore` 2016, zum 1050. Jahrestag der Taufe Polens</i>	187
- <i>Ianua</i> (Michał Schäfer)	188
- <i>Sekwencja</i> (Piotr Wierzchałek)	209
- <i>Jubilus</i> (Przemysław Szczotka)	216
- <i>Asperges me, Domine</i> (Mateusz Peciak)	229
- <i>Aria</i> (Paul Ayers)	243
- <i>Wielka litania</i> (Aleksander Jan Szopa)	246
• <i>Kantate Adeste fideles</i> (Adam Kuśka)	271
• <i>Hymne anlässlich des Hl. Bruder Albert-Jahres</i> (Text: Pfr. Wiesław Hudek, Musik: Pfr. Robert Tyrała, Bearbeitung: Wiesław Delimat)	280

BIOGRAPHIEN	281
--------------------	-----

Od redakcji

W roku 2016 przeżywanym w całej Ojczyźnie jako 1050-lecie chrztu Polski, w Żorach po raz dziesiąty odbył się Festiwal Twórczości Religijnej *Fide et Amore*. W programie jubileuszowego festiwalu obejmującego dwadzieścia różnych wydarzeń (od koncertów po warsztaty chóralskie na liturgicznych celebracjach skończywszy) znalazła się również tematyka związana ze św. Hildegardą z Bingen. Ta niezwykle i wielobarwna postać stała się Patronką żorskiego festiwalu, jak również inspiracją do cyklicznego organizowania konferencji naukowych poświęconych jej życiu i bogatej spuściźnie. Jej też dedykowany jest rocznik „*Studia Hildegardiana Sariansia*”, którego III zeszyt oddajemy w ręce Czytelników.

Zgodnie z założeniami redakcyjnymi niniejszy tom zawiera naukowe opracowania dotyczące bezpośrednio św. Hildegardy (M. Kowalewska, E. Borkowska, S. Ferfogli, K. Falińska, R. de Graaf), a także mocno powiązanej z jej twórczością muzyczną tematyki monodii oraz polifonii liturgicznej (M. Sławewski, ks. D. Smolarek, ks. P. Wiśniewski). Dzięki życzliwości pani prof. Małgorzaty Kowalewskiej z Lublina – niekwestionowanego największego autorytetu w Polsce w dziedzinie interpretacji dzieł niemieckiej wizjonerki i Doktora Kościoła – na pierwszych stronach naszego czasopisma zamieszczamy „*Żywot św. Hildegardy, dziewicy*” (Księgę I) w autorskim tłumaczeniu. W kolejnych zeszytach ukażą się następne części tego tekstu, księgi II i III. Stąd część I niniejszych studiów nosić będzie tytuł „*Teksty źródłowe i artykuły*”.

W III zeszycie SHS znajdziecie Państwo wiele tekstów sprawozdań i omówień, dotyczących wydarzeń lokalnych, regionalnych, na międzynarodowych skończywszy. Wszystkich poszukujących nowego, ambitnego repertuaru muzycznego zapraszamy do „odwiedzenia” części zawierającej partytury: utworów nagrodzonych w II Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim *Fide et Amore*, kantatę na Boże Narodzenie „*Adeste fideles*” oraz hymn napisany na Rok św. Brata Alberta.

Czekamy na Państwa opinie, krytyczne uwagi i konstruktywną współpracę. Życzymy również owocnej i wzbogacającej lektury.

ks. Wiesław Hudek

Żory, 27 grudnia 2016, Święto św. Jana, Apostoła i Ewangelisty

From the Publisher

In 2016, when we celebrated the 1050th anniversary of Poland's Baptism, there took place the Festival of Religious Creation *Fide et Amore* in Żory. The Festival jubilee programme offered twenty different events from concerts and choral workshops to liturgical ceremonies and celebrations. There was also space for St. Hildegard von Bingen's literary and cultural output. St. Hildegard, the unique and multicolored figure of medieval mysticism has become the patron saint of the Żory Festival and an inspiration for the regularly organized conferences devoted to her life and work. To her is also dedicated the yearbook „*Studia Hildegardiana Sariansia*”, whose third volume is now offered to its readers.

As has been an assumption of the publisher, the current volume contains scholarly elaborations which are directly concerned with St. Hildegard from such notable scholars as: M. Kowalewska, E. Borkowska, S. Ferfogli, K. Falińska, R. de Graaf, as well as articles on the themes of monody and liturgical poliphony from M. Sławecki, ks. D. Smolarek, ks. P. Wiśniewski which are combined with her musical creativity. Thanks to the sincere kindness of Professor Małgorzata Kowalewska from Lublin – unquestionably the greatest Polish authority in the field of interpretation of the works of this German visionary and Doctor of the Church – we publish on the first pages of the current volume „The Life of St. Hildegard, the Virgin” (Book I) the author's translation. In subsequent volumes the next parts of the text will follow, namely Books II and III. Hence, the first part of the present Studies will be entitled "The Source texts and Articles".

In the third volume of SHS several reports and discussions concerning the local, regional and international events are featured. All who seek new ambitious musical repertoire are invited to "visit" parts of the volume which contain scores of musical works: the works awarded at the Second International Composers Competition *Fide et Amore*, The Nativity Cantata „*Adeste fideles*” and the hymn composed for the year of St Brother Albert.

We are looking forward to readers' opinions, critical remarks and constructive cooperation and wish all to enjoy a fruitful reading of the volume.

Rev. Wiesław Hudek
Żory, 27 Dec. 2016, On the Feast of St. John Apostle and Evangelist

Note de la rédaction

En 2016 toute notre Patrie a fêté le 1050e anniversaire du Baptême de la Pologne, et à Żory a eu lieu la dixième édition du Festival de la création religieuse *Fide et Amore*. Au programme du festival jubilaire nous avons découvert 20 événements différents (en commençant par les concerts, à travers des ateliers de chant choral, pour finir par des célébrations liturgiques) ainsi que la thématique liée à Sainte Hildegarde de Bingen.

Sa silhouette exceptionnelle et bariolée est devenue patronne du festival de Żory ainsi qu'une inspiration pour organiser de manière cyclique les conférences scientifiques relatives à sa vie et à son riche héritage. C'est à elle que le IIIe annuaire *Studia Hildegardiana Sariansia* est dédié et que nous remettons entre les mains de nos lecteurs.

Conformément aux principes de la rédaction le présent cahier contient les études consacrées immédiatement à Ste Hildegarde (M. Kowalewska, E. Borkowska, S.Ferfaglia, K. Fałińska, R. de Graaf), et aux oeuvres musicales liées fortement à la thématique de monodie et polyphonie liturgiques (M. Sławecki, abbé D. Smolarek, abbé P. Wiśniewski). Grâce à la bienveillance de Madame la Professeure Małgorzata Kowalewska de Lublin qui juit d'une autorité reconnue (la plus grande en Pologne) en matière d'interprétation des oeuvres de la visionnaire allemande, Docteur de l'Eglise, aux premières pages de notre revue nous insérons „La vie de Ste Hildegarde, vierge” (Livre I) en traduction autorisée. La suite de ce texte (Livres II et III) paraîtra dans les prochains cahiers. C'est pour cette raison que la première partie des présentes études aura pour titre „Textes sources et articles”.

Dans le IIIe cahier scientifique SHS vous trouverez plusieurs comptes-rendus et discussions relatifs aux événements locaux, régionaux et internationaux. Et toutes les personnes recherchant un nouveau et ambitieux répertoire de musique sont invitées à visiter les pages de la troisième partie comprenant les partitions: oeuvres couronnées au IIe Concours international de jeunes compositeurs *Fide et Amore*, cantate de Noël „Adeste fideles” et hymne composé pour célébrer l'année de Saint Frère Albert.

Nous attendons vos suggestions, observations critiques et collaboration constructive. Nous vous souhaitons aussi une lecture fructueuse et enrichissante.

L'abbé Wiesław Hudek
Żory, le 27 décembre 2016, Fête de st Jean Apôtre et Evangéliste

Vom Herausgeber

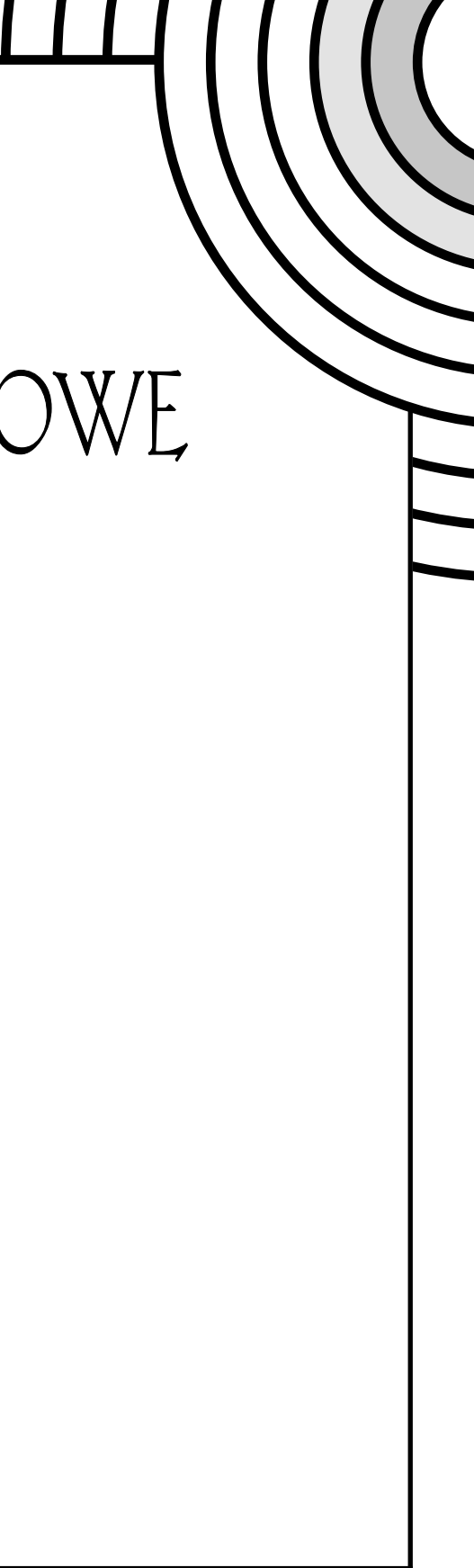
Im Jahr 2016, in dem gleichzeitig die ganze Heimat den 1050. Jahrestag der Taufe Polens gefeiert hat, fand in Żory zum zehnten Mal das Festival der Religiösen Kreativität *Fide et Amore* statt. Das Programm des Jubiläumsfestivals umfasste zwanzig verschiedene Veranstaltungen (von diversen Konzerten, über Workshops der Chöre bis zu liturgischen Feierlichkeiten). Es wurde auch Platz eingeräumt für die Themen, die mit der Hl. Hildegard von Bingen verbunden sind. Diese ungewöhnliche und bunte Persönlichkeit ist zur Patronin des Festivals in Żory geworden, sowie zu einer Inspiration der zyklischen wissenschaftlichen Konferenzen, die ihrem Leben und ihrer reichen Erbe gewidmet worden sind. Auch ein Magazin „Studie Hildegardiana Sariansia“, das jährlich erscheint, widmen wir ihr und jetzt geben wir die dritte Ausgabe des Heftes in die Hände der Lesern.

Nach Angaben der Redaktion, enthält dieses Volumen wissenschaftliche Studien, die direkt Hl. Hildegard betreffen (M. Kowalewska E. Borkowska S. Ferfoglja, K. Falińska, R. de Graaf) und fest mit den Musikwerken der Monodiethematik und der liturgischen Polyphonie (M. Sławecki, Pfr. D. Smolarek, Pfr. P. Wiśniewski) verbunden sind. Dank der Freundlichkeit Frau Prof. Malgorzata Kowalewska aus Lublin - der unbestrittenen größten Autorität in Polen im Bereich der Interpretation der Werke der deutschen Visionärin und Kirchenlehrerin - präsentieren wir auf den Titelseiten des Magazins „Das Leben der Hl. Hildegard, einer Jungfrau“ (Buch I) in der urheberrechtlichen Übersetzung. In den folgenden Heften werden die nächsten Teile des Textes erscheinen: Buch II und III. Daher Teil I dieser Studie wird als „Quellentexte und Artikel“ betitelt.

Im dritten SHS Heft finden Sie viele Texte von Berichten und Diskussionen über lokale, regionale und internationale Ereignisse. Alle, die auf der Suche nach neuen und ambitionierten musikalischen Repertoire sich befinden, laden wir zu einem "Besuch" des Teiles, der die folgende Partituren beinhaltet: preisgekrönte Musikwerke des Zweiten Internationalen Komponisten Wettbewerbs während des Festivals *Fide et Amore*, Weihnachtskantate „Adeste Fideles“ sowie die Hymne für das Jahr des Hl. Bruder Albert.

Wir freuen uns über Ihre Meinungen, Kritik und konstruktive Zusammenarbeit, gleichzeitig wünschen wir Ihnen eine fruchtbare und bereichernde Lektüre.

Pfr. Wiesław Hudek
Żory, 27. Dezember 2016, Feiertag des Hl. Johannes Apostel und Evangelist



I. TEKSTY ŹRÓDŁOWE I ARTYKUŁY

Żywot świętej Hildegardy, dziewicy

Wprowadzenie tłumacza

W 1174 (lub 1175) roku Opat klasztoru Benedyktynów na Wzgórzu św. Dyzyboda wyznaczył jednego ze swych współbraci na duszpasterza dla sióstr Benedyktynek, które wraz ze swą matką – Hildegardą wyprowadziły się do osobnego domu mieszczącego się na wzgórzu św. Ruperta (Roberta). Mnich ten miał na imię Gotfryd i stał się nie tylko proboszczem w Rupertsbergu, ale także sekretarzem Hildegardy, oraz inicjatorem napisania *Vita sanctae Hildegardis* (*Żywota świętej Hildegardy*). Zdołał napisać jedynie pierwszą z trzech ksiąg tego dzieła, a jego pracę przerwała śmierć już w 1176 roku. Wówczas jego miejsce zajął mnich Wibert z Gembloux, który od roku korespondował z Hildegardą. Wibert pełnił funkcję sekretarza Hildegardy aż do jej śmierci w roku 1179, po czym powrócił do Belgii, do swojego macierzystego klasztoru w Gembloux. Dwie kolejne księgi *Żywota* zostały napisane w latach 1180-1190 przez mnicha magistra Teoderyka z Echternach, któremu to zadanie zlecono. I właśnie w kształcie nadanym przez Teoderyka *Vita sanctae Hildegardis* dotarła do naszych czasów, czasów intensywnego zainteresowania, a nawet wręcz fascynacji osobą Świętej.

Vita sanctae Hildegardis to przykład klasztornej literatury biograficznej (i hagiograficznej). Nie jest to więc biografia we współczesnym sensie tego słowa – nie ma na celu ukazania kolejno po sobie następujących zdarzeń, podejmowanych decyzji i wynikających z nich skutków. Choć oczywiście fakty i zdarzenia są w niej opisane. Celem biografii sporządzonej przez mnichów Gotfryda i Teoderyka jest przede wszystkim ukazanie historii zalecenia, które Bóg nałożył na człowieka (w tym wypadku Hildegardę), i wymaga jego zrealizowania. Vita przede wszystkim pokazuje w jaki sposób człowiek realizuje ten nałożony na niego obowiązek. Jest to więc nieco inny cel także wobec typowej klasztornej literatury biograficznej, która ma na celu formowanie zwykłych ludzi poprzez ukazanie losów portretowanej w biografii postaci. Chodzi o pokazanie jak Bóg prowadzi człowieka do nawrócenia. W biografii Hildegardy chodzi o ukazanie tego, jak człowiek realizuje zalecenia Boga.

W kilku słowach wprowadzenia nie ma miejsca na szerokie omawianie zawartości prezentowanego utworu, dodam jedynie, że jest to chyba jedyny (albo w każdym razie jeden z nielicznych) przypadków kiedy utwór hagiograficzny został napisany (choć ze względu na śmierć pierwszego autora jedynie w części) jeszcze za życia bohatera. To potwierdza, jak wielkie znaczenie dla ówczesnych ludzi miała taka osoba, jak Hildegarda. Do chwili podjęcia pracy przez autora pierwszej księgi od Synodu w Trewirze, o którym po raz pierwszy „świat” usłyszał o Hildegardzie nie minęło jeszcze 30 lat. W tym czasie stała się tak ważna dla innych. Świadczą o tym także liczne listy ze zbioru jej korespondencji, w których korespondenci zwracają się do niej w wielu sprawach jako do autorytetu.

W *Vita* występują wypowiedzi autobiograficzne Hildegardy, cytowane przez autorów za jej dziełami wizjonerskimi, w których Hildegarda mówi o swym darze wizjonerskim, swych cierpieniach i innych przeżyciach. Z tego powodu niektórzy wymieniając wśród dzieł Hildegardy *Vita sanctae Hildegardis*, określają to dziełko jako „autobiografię”, co jest błędem: tekst ten jest hagiografią, jego pierwsza księga została napisana wprawdzie za życia Hildegardy, ale nie przez nią, dwie następne księgi powstały po jej śmierci, ale faktem jest, że dzieło zawiera wypowiedzi autobiograficzne.

W bieżącym numerze *Studia Hildegardiana Sasiensia* przedstawiam tłumaczenie pierwszej z trzech ksiąg tej publikacji. Całość *Vita* jej poprzedzona krótkim wprowadzeniem Teoderyka z Echternach (autora ksiąg drugiej i trzeciej), który krótko wyjaśnia okoliczności podjęcia się tej pracy.

Podstawą tłumaczenia jest: *Vita sanctae Hildegardis, cura et studio Monicae Klaes, Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis* 126, Turnholti 1993.

Prolog

Czcigodnym panom Ludwikowi i Gotfrydowi opatom, Teodoryk pokorny sługa sług bożych pozdrowienia wraz z pobożną modlitwą.

Przyjmuję zalecenie Waszej woli, abym w następstwie Gotfryda, męża jasnego umysłu, dokończył Żywot świętej, jako też Boga kochającej dziewicy Hildegardy, co on szlachetnym stylem rozpoczął, lecz nie dokończył i abym uporządkował jej wizje i czyny – niczym spleciony z *wonnych kwiatów wieniec* – w jedną podzieloną na księgi, całość. Wydaje mi się, że jest to zadanie ponad moje siły, a nawet mnie [w pewien sposób] zawstydzające. Mam zasiadać niczym jakiś arbiter i oceniać pracę drugiego, gdy oto mój umysł napętlają wątpliwość i obawa, na ile miłość pomoże siłom, które osłabia niewiedza. Lecz byłoby lepiej zostać wyśmianym przez ludzi, niż popaść w niebezpieczeństwo nieposłuszeństwa.

Zatem postąpię w ten sposób, aby przedstawić księgę wspomnianego męża [tj. Gotfryda] bez wprowadzania zmian. Następnie w drugiej księdze zostaną przedstawione przepiękne i godne podziwu wizje świętej dziewicy. W trzeciej nadzwyczajne rzeczy, które cudowny Bóg pozwolił uczynić za jej pośrednictwem. Księga zostanie przeze mnie zestawiona, podzielona i uporządkowana. W ten sposób chwała poprzednich autorów nie będzie pomniejszona, a pamięć zachęci czytelników do *prawdziwej mądrości* i niebiańskich wizji i *boskich cnót*.

Któryż bowiem dobry człowiek nie zostanie bardziej zachęcony, by mocniej pragnąć życia wiecznego i żyć święcie, pobożnie i sprawiedliwie, gdy zobaczy wspaniałą perłę ozdobioną cnotami, mianowicie dziewictwem, cierpliwością a zarazem nadzwyczajnie promieniącą wykształceniem? Dlatego podejmuję trud, aby światło Chrystusa nie zostało ukryte lub położone pod korcem¹, lecz by *ustawione na świeczniku*², świeciło w życiu *wszystkich, którzy są w domu Boga*³, jako wzór do naśladowania słów i czynów. O ile wykonujący polecenie potknie się przy tym niezgrabnie i nierozważnie w jakikolwiek sposób, niech mu to łaskawie wybaczą Panowie, którzy to na niego nałożyli, i wszystkie uchybienia przypiszą temu, że mnie – słabego człowieka, obarczyli tak trudnym zadaniem.

Księga Pierwsza

ROZDZIAŁ PIERWSZY

O narodzinach, oblacji i wykształceniu Świętej dziewicy, i o tym, jak, by pisać, została oświecona jasnością bożego światła.

W Republice Rzymskiej za panowania Henryka, czwartego cesarza tego imienia, żyła w prowincji Galii dziewczica imieniem Hildegarda, opromieniona tak szlachectwem rodu,

1 Mt 5, 15.

2 Grzegorz Wielki, Dialogi, 2,1., Greg. Dial. 2, 1, ed. Vogüé, p. 134.

3 Tamże.

jak własną świętością. Jej ojcem był Hildebert, matką Mechtilda. Chociaż byli oni uwikłani w światowe sprawy i posiadali liczne zewnętrzne dobra, nie okazali się niewdzięczni wobec Stwórcy i przeznaczili wspomnianą córkę służbie Bożej, dlatego że już od wczesnego dzieciństwa odznaczała się ona świeżą nieskalanością i obce jej były wszelkie pożądliwości cielesne. Już wtedy, gdy zaledwie zaczynała mówić, tak słowami jak i czynami dała do zrozumienia tym, którzy byli wokół niej, że doznaje tajemniczych wizji, które poznaje w niepodzielnym z innymi niezwykłym darze widzenia.

W wieku ośmiu lat została więc pogrzebana z Chrystusem, by wraz z nim zmartwychwstać w chwale nieśmiertelności. Została ona zamknięta na górze św. Disiboda, z pobożną poświęconą Bogu kobietą Juttą, która troskliwie przyodziła ją w suknię pokory i niewinności oraz nauczyła pieśni Dawidowych oraz nauczyła grać na dziesięciostrunnym psalterium. Poza tą podstawową znajomością psalmów nie otrzymywała od człowieka żadnych innych nauk ani z literatury ani z muzyki. A jednak pozostawiła po sobie liczne pisma i znamienite dzieła. Można opisać to dokładnie jej własnymi słowami, które są w pogotowiu. Mówi bowiem o tym w swojej księdze, która nosi tytuł *Scivias*: „Gdy miałam 42 lata i siedem miesięcy, nadzwyczaj mocno lśniące ogniste światło pochodzące z otwartego nieba przeniknęło cały mój mózg, i całe serce, i całą pierś, niczym płomień, który nie spala lecz rozgrzewa. Rozpaliło mnie ono tak, jak słońce rozgrzewające okolicę, na którą padają jego płomienie. W jednej chwili zrozumiałam znaczenie i sens ksiąg, mianowicie Psalmów, Ewangelii i innych katolickich pism tak Starego, jak i Nowego Testamentu. Jednak nie w znaczeniu interpretacji słów ich tekstu, ani dzielenia sylab, ani poznania przypadków lub czasów”.

ROZDZIAŁ DRUGI

O tym jak Hildegarda wkraczała w życie klasztorne. złożywszy śluby i przyoblekwszy Welon, pomimo ustawicznych cierpień i chorób.

Ale wracając do tematu: dziewica Chrystusa złożyła śluby zakonne i przyoblekła błogosławieństwo sakry welonu, poczęła czynić wielkie postępy na drodze rozwoju *od cnoty do cnoty*⁴. Z uznaniem i przyjaźnią przyglądała się temu jej – wspomniana już czcigodna matka <Jutta> –, która z pełnym podziwem obserwowała jak z uczennicy staje się mistrzynią i przewodniczką na stromej ścieżce cnoty. W jej sercu płonęła łagodna miłość, która – ze względu na swą rozlewność – nikogo nie wykluczała. Wieży dziewictwa bronił mur pokory. Powściągliwości w jedzeniu i picu towarzyszyła skromność i prostota odzienia. Spokój serca objawiał się wstydlwym milczeniem i oszczędnością w słowach. A wszystkich tych, pochodzących z rąk najwyższego artysty skarbów świętej cnotliwości, strzegła skarbniczka – cierpliwość, niczym ozdób dla narzeczonej Chrystusa.

Ponieważ jednak *gliniane naczynie wypróbowuje się w płonącym piecu*⁵, a cnoty doskonala się w cierpieniach⁶, niemalże od dzieciństwa, prawie nieustannie, cierpiała na bolesne choroby, które z rzadka tylko ją opuszczały. A gdy jej ciało było poddawane nieprzerwanym utrapieniom, i gdy cała cielesna materia traciła siły, życie jej dorównywało obrazowi kosztownego konania⁷. Ale o ile słabły siły człowieka zewnętrznego, o tyle siły wewnętrzne umacniały się dzięki duchowi wiedzy i dzielności. I podczas gdy ciało podupadało siłą ducha płonęła nadzwyczaj jasno.

4 Ps. 83, 8.

5 ECCL. 27, 6.

6 2 Kor. 12, 9.

7 Ps. 115, 15.

RODZIAŁ TRZECI

O tym jak zachorowała, ponieważ wahała się spisywać co zostało jej objawione w duchu, i jak ozdrowiała, gdy za namową Opatą zaczęła spisywanie.

Minęło wiele lat, w których Hildegarda z gorliwym oddaniem wypełniała śluby złożone jednemu Bogu. Aż nadszedł czas, kiedy jej życie i nauka miały stać się o wiele bardziej jawne, ze względu na plan zbawienia. Głos Boży, skierowany do niej, upominał ją, by dłużej nie zwlekała ze spisywaniem tego, co widzi lub słyszy. Ona bowiem powstrzymywała się z powodu kobiecej bojaźliwości i obawy przed ludzką gadaniną oraz zuchwałymi osądami. Aż gwałtowny bodziec zmusił ją, by nie ociągała się dłużej z wyjawieniem tego, co zostało jej objawione. Powalona długotrwałą chorobą, z obawą i pokorą wyjawiała przyczynę tych katuszy najpierw mnichowi, którego obrała za nauczyciela, a za jego pośrednictwem swemu opatowi. Ten rozważał niecodzienne zdarzenie a wiedząc, że dla Boga nic nie jest niemożliwe, wezwał najmędrszych zakonników i przedłożył ich osądowi, to co usłyszał. Wypytałszy Hildegardę o jej pisma i wizje, radzi uczynić to, co Bóg poleca. Gdy tylko spróbowała pisać (mimo, że nie była tego przecież uczona), odzyskała swe poprzednie siły cielesne i podźwignęła się z łoża. Wówczas opat przekonał się o niezwykłym charakterze tego zdarzenia. Ponieważ jego własne przekonanie wydało mu się niewystarczające, zdecydował sprawę przedstawić publicznie. Udał się więc do macierzystego Kościoła do Moguncji i poinformował o tym, co się wydarzyło arcybiskupa Henryka i całą kapitułę Kościoła. Przedłożył też pisma, które święta dziewica właśnie sporządziła.

ROZDZIAŁ CZWARTY

O tym jak papież Eugeniusz III z Trewiru wysłał do niej posłańców i listy zachęcając ją do spisania tego, co widziała w duchu.

W owym czasie, zaproszony przez arcybiskupa Adalberta, przybył do Trewiru biskup Rzymu, świętej pamięci Eugeniusz. Przewodniczył on Soborowi Powszechnemu. Biskup Moguncji i dostojnicy duchowni uznali, że oto nadarza się sposobność, by przedstawić papieżowi tę sprawę i poznać, dzięki jego autorytetowi, co można przyjąć, a co należy odrzucić. Papież wysłuchał nowiny z wielką rozważą, a wiedząc, że dla Boga wszystko jest możliwe, postanowił gruntownie zbadać sprawę. W tym celu posłał czcigodnego biskupa Verdun a wraz z nim archidiacona Adalberta i innych właściwych duchownych do klasztoru, w którym przez wiele lat dziewica żyła w inkluzji, nakazując im, by bez wzbudzania sensacji i bez ekscytowania nowiną, przebadali sprawę. Ci z pokorą przeprowadzili badanie, a ona z prostotą i skromnością udzieliła im wyjaśnień. Wróciwszy do papieża informowali wszystkich oczekujących w napięciu, o tym czego się dowiedzieli. Gdy Papież tego wysłuchał, kazał przedłożyć sobie pisma błogosławionej Hildegardy, które doręczono mu ze wspomnianego klasztoru. Ujawszy je we własne ręce, osobiście odczytał je publicznie wobec arcybiskupa, kardynałów i całego przybyłego tam duchowieństwa. Obwieszcza-
jąc zaś odpowiedź ludzi, których był wysłał dla zbadania sprawy, z całego serca wezwał wszystkich do wystawiania Stwórcy i do wspólnej radości.

Był tam obecny świętej pamięci Bernard, biskup Clairvaux. Zabrał on głos i wobec wszystkich wezwał Najwyższego Biskupa, by nie dopuścił, iżby takie nadzwyczajne światło zostało zakryte milczeniem, lecz aby umocnił swym autorytetem łaskę, którą Pan w tych czasach zechciał objawić. Na to czcigodny Ojciec Ojców, równie dobry jak mądry, dał swą zgodę. Wystosował on do świętej dziewicy list ze słowami pozdrowienia, w którym w imię Chrystusa i świętego Piotra udzielił jej pozwolenia na wyjawienie wszystkiego, co poznała

dzięki Duchowi Świętemu oraz zachęcał do pisania. Miejsce zaś, w którym się wychowywała uczył w sporządzonym w jego imieniu liście gratulacyjnym skierowanym do opata i braci zakonnych.

ROZDZIAŁ PIĄTY

O tym jak w czasie choroby zostało jej wskazane miejsce, w którym ma się osiedlić ze swymi pannami.

Tak więc święta Hildegarda wyjawiała z pokorną ufnością słowa, których nie otrzymała ani od człowieka ani za pośrednictwem człowieka i roztoczyła szeroko woń świętości. Przybyło do niej wiele cór szlacheckich, by w szatach zakonnych wieść życie zgodne z regułą klasztorną. A gdy wkrótce okazało się, że pustelnia z trudnością może pomieścić je wszystkie i zaistniała potrzeba powiększenia domu, ukazało jej się w duchu miejsce, gdzie Nahe wpływa do Renu, mianowicie wzgórze, które wcześniej otrzymało imię od wyznawcy Roberta, który odziedziczył je prawem spadku. Tam wraz ze swą świętej pamięci matką Bertą oraz sługą Bożym Wilbertem dokonał szczęśliwie żywota w pracy i służbie Bożej. Miejsce to otrzymało nazwę od jego grobu i relikwi.

Tak tedy dziewica Boża pokazała opatowi i braciom zakonnym miejsce, które zapragnęła zasiedlić, a które nie ukazało się jej cielesnym oczom lecz w wewnętrznej wizji. Jednakże oni żywili wątpliwości czy wyrazić zgodę, bowiem nader niechętnie widzieli jej wyprawę. Gdy przeszkodzono jej w wypełnieniu nakazu Bożego, położyła się – jak już to zdarzyło się wcześniej – do łóża boleści. I nie podniosła się z niego dopóty, dopóki opat i inni nie poznali, że kieruje nią Boży impuls, przestali się ociążać z wyrażeniem zgody i z całą mocą dali aprobatę.

A był wśród nich Arnold, niedawny świecki, który został mnichem. Zatwardziały w uporze podburzał on innych do sprzeciwu. Gdy przebywał w wiejskim folwarku w <gminie> Weller należącym do posiadłości kościelnych, jego ciałem zaczęły wstrząsać nagłe dreszcze tak, że myślał, iż umiera i nie potrafił utrzymać języka w spuchniętych ustach. Gestykułując, jak tylko potrafił, domagał się, by zawieziono go do kościoła świętego Roberta. A gdy tylko poprzysiągł tam, że nie będzie się dłużej sprzeciwiał, lecz pomoże, jak tylko potrafi, natychmiast odzyskał zdrowie. I stał się gorliwym pomocnikiem przy przygotowywaniu nowego domu. Własnoręcznie karczował krzewy winne z miejsc, na których miał wznosić się dom dla zakonnic.

Ta zaś, dla której przygotowywano mieszkanie na przeprowadzkę, rozchorowała się z powodu opieszałości w wypełnianiu Bożego nakazu. Nie mogła wcale chodzić, ale leżała na łóżku niczym skamieniała i nie mogła w żaden sposób nawet się poruszyć. Opat, któremu o tym powiedziano nie wierzył, aż sam zszedł do niej i się przekonał. Gdy bezskutecznie próbował z całych sił unieść jej głowę lub przewrócić na drugi bok, uznał, przerażony tak niezwykłymi znakami, że nie ma tu do czynienia z ludzkim cierpieniem lecz z karą boską. Zrozumiał wtedy, że o ile sam nie chce doświadczyć czegoś gorszego, nie może już dłużej sprzeciwiać się nakazom Bożym.

Jednak wspomniane miejsce należało wówczas w części do kanonika kościoła w Moguncji, ziemia zaś z kaplicą św. Roberta była własnością hrabiego Bernarda z Hildesheimu. Wysłano więc w tej sprawie poselstwo wiernych i dziewica Boża osiągnęła – tak, jak przewidziała – pozwolenie na zamieszkanie tam wraz z siostrami.

ROZDZIAŁ SZÓSTY

O tym, jak powalała ją choroba, ilekroć ociągała się z wykonywaniem poleceń otrzymywanych w wizjach z nieba.

Tak więc po długiej niemocy, gdy nie mogła chodzić, obaj dotychczasowi właściciele zdecydowali się udzielić jej pozwolenia na zamieszkanie w miejscu, które ujrzała w swym duchu. Wtedy do ciężko chorej przyszedł opat i powiedział, że może ona – w Imię Pańskie – wstać i wprowadzić się do nowej, wyznaczonej z nieba siedziby. Zaledwie wypowiedział te słowa, Hildegarda podniosła się tak szybko, jakby nie odczuwała w tym długim czasie żadnej słabości. Podziw i zdumienie ogarnęły wszystkich, którzy tam byli.

I nie bez powodu, bowiem to, co ujrano w związku z chorobą, było wielce zdumiewające. Odkąd bowiem otrzymała wskazówkę z nieba, by zmienić miejsce zamieszkania, za każdym razem – ilekroć sprawy przybierały korzystny obrót – odczuwała ulgę w swych cierpieniach. I odwrotnie: gdy starania napotykały na opór ze strony przeciwników, powalały ją ciężkie choroby, nawet wtedy, gdy nie była osobiście obecna przy toczonych rozmowach. Bywało, że podnosiła się nagle z łoża, na którym leżała chora i przemierzała wszystkie zakątki i pomieszczenia klasztorne nie mogąc jednak w ogóle mówić. Gdy zaś wracała z powrotem do łoża traciła zdolność chodzenia, za to mówiła jak wcześniej. Cierpiała w ten sposób nie tylko wówczas, lecz doświadczała tego na sobie zawsze, gdy z powodu kobiecej lęklivosti ociągała się lub wahała z realizacją nakazów Woli Bożej.

ROZDZIAŁ SIÓDMY

O tym, jak drogą kupna i wymiany nabyła od właścicieli miejsce, wybrała na protektora arcybiskupa Moguncji, i jak została upomniana, by uniezależnić się od kościoła św. Disiboda

Tak więc, w końcu służebnica Boża wraz z osiemnastoma poświęconymi Bogu dziewicami wyprowadziła się z dotychczasowego miejsca zamieszkania i gdy odstąpiły ją cierpienia, i smutek, przyniosła okolicy, do której się przeprowadziła, wiele radości i wesela. Bowiem z miasta Bingen i okolicznych posiadłości wyszli jej naprzeciw, radośnie śpiewając na cześć Boga, liczni wielmoże oraz nieprzebrany tłum ludu, by ją powitać. Gdy wraz ze swą, a w istocie Chrystusową, tródką wprowadziła się do przygotowanego dla niej domu, chwaliła pobożnym i radosnym sercem Boską Mądrość, która wszystko to zarządziła. Objęła powierzone jej świętobliwe dziewice macierzyńską miłością i nie zaniedbywała mądrze go przestrzegania zasad Reguły.

I aby inni nie sądzili, że dokonała oto wtargnięcia na cudzy teren lub, że zagarnęła cudze mienie, nabyła miejsce, w którym zamieszkała, od wspomnianych już właścicieli, dzięki darowiznom od wiernych, których przywiodła sława jej imienia. Stało się to częściowo na drodze zamiany, częściowo zaś na drodze kupna. Gdy miejsce było już wolne <od poprzednich właścicieli> postanowiła, że powinno ono już wolne pozostać na zawsze, i pozostawać jedynie podporządkowane kościołowi mogunckiemu, i nie mieć innego obrońcy, jak tylko jego arcybiskupa. Nie chciała, ażeby się okazało, iż przyjmując świeckiego protektora, wprowadziła wilka do owczarni⁸. Bowiem wówczas z powodu nasilających się niekorzystnych okoliczności wiele kościołów na świecie cierpiało i chyliło się ku upadkowi.

⁸ J 10,12.

W stosunku do opata klasztoru który opuściła, ona i jej córki zachowały posłuszeństwo jedynie w sprawach związanych z zagadnieniami duchowymi. To znaczy, że w zagadnieniach dotyczących reguły i życia monastycznego wołała zwracać się raczej do nich, niż do innych. I gdy tylko umożliwiły to czas i okoliczności, otrzymały z tego klasztoru < św. Disiboda > księdza, który z własnej woli służył pomocą tak w trosce o dusze jak w służbie Bożej oraz wspierał w zarządzaniu dobrami doczesnymi.

A wszystko to działo się nie tylko za przyzwoleniem i z błogosławieństwem czcigodnych arcybiskupów Henryka i Arnolda mogunckiego, lecz także za aprobatą opata potwierdzoną i zatwierdzoną dokumentami. Lecz ze względu na te privilegia – lub lepiej i dokładniej mówiąc – z powodu interwencji Najwyższego, kościół św. Disiboda poczuł się upoważniony do tego, by rozciągnąć swą władzę także nad posiadłością w Rupersbergu. Wówczas nasza dziewica dzięki wewnętrznemu objawieniu poznała, że w tej sprawie musi udać się do wspomnianego klasztoru. A że ociągała się z tym, niczym Jonasz, spotkała się z biczem kary Bożej i rozchorowała się śmiertelnie. Cierpienie to było upomnieniem. Kazała się więc zanieść do oratorium i ślubowała, że gdy kara ustanie uda się tam, gdzie Bóg nakazuje. Poprosiła zatem, by posadzono ją na konia i podtrzymywana pomocnymi rękami ruszyła na przód. Gdy tylko ujechała krótki odcinek drogi, z powrotem odzyskała siły i pogalopowała radośnie dalej. Gdy przybyła do celu wyjaśniła co ją do tego nakłoniło. Uzyskała uwolnienie swojej siedziby wraz z należącymi do niej ziemiami od władzy męskiego klasztoru. Przy okazji mnisi oddali jej też znaczną część posiadłości, które były przekazane w posiadanie jej i jej siostrom. I jeszcze do tego dołożono jej wcale niemалą sumę pieniędzy, ażeby już więcej nie miała żadnego uprawnionego powodu do skargi.

ROZDZIAŁ ÓSMY

O tym, jak Hildegarda podjęła trudy codziennego życia dając wszelkie pierwszeństwo życiu kontemplacyjnemu, i o tym, jak napisała mnichowi Wilbertowi z Gembloux na temat swego daru proroczego.

Teraz chcę na nowo podjąć wątek opowiadania. Aczkolwiek Hildegarda często doświadczała dotkliwych bólów Lei, to oczy swe w świetle wewnętrznego widzenia syciła pięknem Racheli, a to, co ujrziała w wizji rozpowszechniała słowem i pismem. Ten rodzaj wizji był nader rzadki nawet u największych świętych, dopóki pozostawali oni w cieniu śmiertelności. Dlatego należy tu coś na ten temat powiedzieć. Najlepiej będzie uczynić to na podstawie jej własnych słów, o tyle o ile ona sama umiała na ten temat pisać.

W odpowiedzi na list skierowany do mnicha Wilberta z Gembloux, który wypytywał ją o to, co słyszał o niej z doniesień, powiedziała: „Bóg czyni to, co chce dla chwały swego imienia, a nie dla chwały śmiertelnego człowieka. Ja jednak jestem stale przepełniona trwogą i strachem. Albowiem nie mam w sobie żadnej pewności poznania. Jednak wyciągam ręce do góry, ku Bogu, by trzymał mnie niczym pióro, które nie mając żadnego ciężaru, jest niesione wiatrem. Tego, co widzę nie umiem doskonale zrozumieć tak długo jak długo jestem podporządkowana ciału i mglistej duszy, z nich obu bowiem pochodzą ludzkie wady. Już w dzieciństwie nim jeszcze okrzepły moje kości, nerwy i żyły, radowałam się w duszy darem tych wizji, aż do obecnej chwili, gdy mam już ponad siedemdziesiąt lat. I, gdy Bóg chce, moja dusza wznosi się w tych wizjach aż do wysokości firmamentów i sfer, zatrzymując się przy różnych narodach, chociaż żyją one w okolicach i miejscach oddalonych ode mnie. A gdy widzę je w ten sposób w mej duszy, dostrzegam zarazem przemiany obłoków i innych stworzeń. Jednak nie widzę tego moimi zewnętrznymi oczami

mi i nie słyszę zewnętrznymi uszami. Nie ujmuję też tego ani myślą mojego serca, ani za pośrednictwem któregoś z pięciu zmysłów. Lecz wyłącznie w mojej duszy z otwartymi oczyma tak, że nigdy moja świadomość nie zatracą się w ekstazie, lecz czuwając widzę to we dnie i w nocy”.

ROZDZIAŁ DZIEWIĄTY

*O tym, jak posiadała ona cudowny i rzadki rodzaj widzenia
i jak zmuszona do życia czynnego, oddawała się przepelnionemu gorliwością życiu
kontemplacyjnemu.*

Ta święta dziewica była wszak, jak wynika to z jej własnych słów, obdarzona prawdziwie cudownym i nadzwyczaj rzadkim rodzajem widzenia. Niczym Święta Żyjąca Istota, którą ujrzał Ezechiel, kroczyła naprzód jak uskrzydłona i nie odwracała się wstecz. I znowu szła i wracała z powrotem. Albowiem od życia czynnego nie przechodziła ku jakimś sprawom nikczemnym. Jednak od życia kontemplacyjnego, któremu przecież – związana z ciałem – nie mogła oddawać się nieustannie, wracała do życia czynnego. Toteż Bóg rzekł jej o życiu czynnym: „Ja nie chcę Cię pozostawić samej sobie lecz chcę poddać Cię próbie”. I nie dozwalał jej odchodzić od dobrych zamiarów. Dlatego od niewyobrażalnych wspaniałości wizji pozwalał jej wracać z powrotem do trudów czynnego życia, tak jak to jej powiedział: „Odwróć oczy od rozważania mnie, bowiem ty ciągniesz mnie do siebie ale w tym życiu nie możesz doskonale mnie pojąć”. Mówi o tym Psalmista: „Człowiek podnosi swe serce ku wysokościom. Bóg jednak ukazuje się ponad tym”. I im wyżej dąży się czystym sercem, tym głębiej się pojmuje jak dalece jest on niepoznawalny. Tak więc święta dziewica podczas swojego życia w ciele, borykała się z trudami życia czynnego, a zarazem – idąc za niedostępnym Boskim światłem – wydobywała się z niego dzięki życiu kontemplacyjnemu.

Koniec księgi Pierwszej.

Filozoficzne podstawy teologii Hildegardy z Bingen

Hildegarda z Bingen w całej swej twórczości podejmuje problematykę teologiczną, którą dyskutowano od początków chrześcijaństwa, aż po jej czasy – a także dziś. W jej pismach przejawiają się także liczne inspiracje ideami filozoficznymi, spośród których wiele ma korzenie w myśli antycznej. I choć teologia jest bez wątpienia głównym tłem i horyzontem tej myśli, to filozofia dostarcza wiele materiału oraz wpływa na sposób widzenia poruszanych problemów. W krótkim artykule nie jest możliwe przedstawienie tytułowego problemu w sposób wyczerpujący, niemniej chciałabym poruszyć, choćby wstępnie, jego dwa aspekty: pierwszy dotyczy stosunku filozofii i teologii, drugi idei filozoficznych obecnych w dziele Hildegardy.

W stuleciu, w którym żyła i tworzyła św. Hildegarda z Bingen (1098-1179) teologia i filozofia nie były dyscyplinami ściśle od siebie metodologicznie oddzielonymi. Stało się to właściwie dopiero w kolejnym – XIII stuleciu, głównie dzięki św. Albertowi Wielkiemu i św. Tomaszowi z Akwinu. Ponieważ nie były oddzielone, filozofia i teologia często przenikały się wzajemnie, a najciekawsze wypowiedzi dotyczące kosmologii bądź antropologii znajdujemy w tekstach o wyraźnym teologicznym zabarwieniu.

Filozofia służebnicą teologii

Dyskusje na temat relacji między tymi dwiema dyscyplinami trwały – i to nie tylko w stuleciu Hildegardy – ale znacznie wcześniej. Efekty tych dyskusji zachowały się między innymi dzięki średniowiecznym podziałom nauk. Zgodnie z najpopularniejszymi podziałami teologia rozumiana była albo jako najbardziej wewnętrzna część filozofii, a zarazem najwyższa z nauk filozoficznych, albo jako nadrzędna w stosunku do filozofii, która stawiała się tym samym – zgodnie ze znaną powszechnie formułą – „służebnicą teologii” (*Pilosophia ancilla theologiae*).

Niezależnie od preferowanego podziału nauk, teologię nazywano mianem „świętej nauki” (*sacra doctrina*) i w niej widziano ukoronowanie rozwoju naukowego oraz kariery uniwersyteckiej w czasach, gdy w Europie pojawiły się uniwersytety. Jak wiadomo na średniowiecznym uniwersytecie były cztery wydziały: Filozofii, Prawa, Medycyny i Teologii. Wydział Filozofii był wstępem do kariery i dopiero po jego ukończeniu następowały dalsze etapy kształcenia: prawo, medycyna albo teologia właśnie. Widzimy więc, że o ile teologia to najwyższy szczebel, a zatem nie dla wszystkich dostępny oraz nie dla wszystkich konieczny (studia prawnicze lub medyczne mogły być kresem nauki i nie prowadziły z konieczności do studiowania teologii), o tyle filozofia to uniwersytecki szczebel podstawowy, ale zarazem konieczny do przejścia, a zatem warunek sine qua non dalszego studiowania. Wstępem zaś do studium filozofii były tzw. sztuki wyzwolone (*septem artes liberales*), które obejmowały nauki humanistyczne oraz ścisłe, czyli gramatykę, dialektykę, retorykę (sztuki humanistyczne) oraz matematykę, geometrię, muzykę i astronomię (sztuki ścisłe). W czasach Hildegardy tylko człowiekowi, który przeszedł kurs artes przysługiwało miano człowieka wykształconego – *litteratus*. Gdy ona sama mówi o sobie, iż jest niewykształcona (*illiterata*), ma na myśli właśnie brak owego kursu artes.

Chociaż, jak wspomniałam wyżej, oddzielenie teologii i filozofii dokonało się w XIII wieku, nie znaczy to, że w XII nie było żywych kontrowersji dotyczących ich wzajemnego stosun-

ku. Świadczy o tym jeden z ważnych sporów intelektualnych XII wieku, znany pod nazwą sporu dialektyków z antydialektykami. Dialektycy, określający się też mianem „nowoczesnych” (*moderni*) zafascynowani logiką, w której widzieli nie tylko doskonałe narzędzie myślenia, ale obszar, na którym mogą zostać rozwiązane poważne zagadnienie teologiczne w rodzaju Trójjedyności Boga, spierali się o słuszność z tzw. antydialektykami (nazywanymi też, moim zdaniem niesłusznie, antyintelektualistami). Antydialektycy, określani także jako „nienowocześni” (*antiqui*), nie ulegali fascynacji logiką, dostrzegając niebezpieczeństwa płynące z jej absolutyzacji. Widzieli oni w starożytnej tradycji chrześcijańskiej, u pisarzy zwanych Ojcami Kościoła źródło podstawowych inspiracji dla rozumienia świata oraz Boga. Najznamienitsi dialektycy tego stulecia to Piotr Albelard oraz Gilbert de La Porre, antydialektycy zaś to Bernard z Clairvaux, Wilhelm z St. Thierry, Gerhoh z Rechersbergu. Do tego właśnie grona zaliczyć należy Hildegardę z Bingen, która w swych pismach polemizowała z tzw. dialektykami. Była więc dla Hildegardy teologia – rozumiana w duchu Ojców Kościoła – nauką najważniejszą. Wynika to już z samego znaczenia jej nazwy, gdyż teologia jest nauką o tym, co mówi Bóg w Piśmie Świętym – teologia pomaga to zrozumieć i zinterpretować.

W tym sensie filozofia zbliża się do teologii, ponieważ ona także przyczynia się do zrozumienia tego, co Bóg mówi, z tym, że nie w objawionej Księdze, ale poprzez świat. Musimy pamiętać, iż Hildegarda tworzy w epoce, kiedy myśl o tym, iż są dwie księgi dane człowiekowi do poznawania, zdobywa coraz szerszy zasięg. Te dwie księgi, czyli Biblia i Księga Natury dane są człowiekowi do poznania: Biblia dzięki teologii, Natura dzięki filozofii. Dlatego uzupełniają się one i w gruncie rzeczy prowadzą do tego samego: uznania istnienia Boga, jego mocy stwórczej, panowania nad światem, człowiekiem i dziejami, planu zbawczego, w tym Wcielenia Słowa Bożego. Obie też mają prowadzić do wiary.

Właśnie jako relację między służebnicą a panią teologią widziała Hildegarda, relację między filozofią a teologią. Można przytoczyć liczne potwierdzające to dowody z pism Hildegardy, ale ja zdecydowałam się na nawiązanie do pewnej paraboli, która znajduje się w jednym z listów Hildegardy. W listach posługiwała się chętnie tym gatunkiem literackim, jako stosownym dla celów parenetycznych. Parabola, którą omówię, nie dotyczy wprawdzie bezpośrednio teologii ale dotyczy miłości i wiary, czyli cnót teologicznych. Ponadto, to, co zostało objawione w Biblii, a co stara się zrozumieć teologia, jest w pierwszej kolejności przedmiotem miłości i wiary. I teologia zakłada wiarę, czego nie czyni filozofia. Hildegarda nie tylko wyjaśnia stosunek filozofii i miłości, ale zgodnie z moralizatorskim i dydaktycznym celem listów, służy pouczeniem moralnym.

Parabola pochodzi z listu adresowanego do mnichów z klasztoru św. Dyzyboda, napisanego w 1173 roku. Jej treść jest następująca: *Była sobie piękna pani, która mieszkała we wspianej złotej komnacie. Często przebywały tam także dwie eleganckie panny, które owa dama sobie wybrała, by jej towarzyszyły. Tę piękną panią podziwiali całe tłumy ludzi, podziwiali jej urodę i wszyscy chcieli wraz z nią zamieszkać. Ona jednak zaproponowała, że rozda im wartościowe upominki, ale zauważyła także, że wspólne zamieszkanie nie doprowadzi do niczego dobrego. Uznała ten pomysł wręcz za odrażający i stwierdziła, że nie ma zamiaru rzucać wilkom i psom na pożarcie swojej urody. Był także inna kobieta: rudowłosa, poczerwiała i pomarszczona na twarzy. Bardzo chciała upodobnić się do tej pięknej pani i posiadać, tak jak ona, szlachectwo i piękność. Dlatego poszukiwała uznania włóczęg się po całym świecie szukając pochwał i zaszczytów. Ale nikt jej tego nie dawał, lecz przeciwnie odganiano ją ze wsząd jako nieczystą i pochodzącą od diabła. Poza tymi dwiema, była jeszcze trzecia kobie-*

ta – handlarka, która zbierała po całym świecie rzeczy, które były piękne i kolekcjonowała je pokazując ludziom. Czyniła tak do czasu, aż znalazła piękny kryształ, czysty niczym płomień słońca. Kryształ ten, którego światło pochodziło od Słońca, oświecał wszystkich ludzi. A kobieta handlarka nie potrzebowała już więcej swoich dotychczasowych skarbów.

Następnie Hildegarda wyjaśnia znaczenie powyższej opowieści i mówi: pierwszą panią oraz jej dwie panny, należy otaczać czcią; rudowłosą i pomarszczoną należy od siebie przepędzać ze wszystkich sił, inaczej niż kobietę handlarkę, którą należy przyjąć. A to dlatego, że piękna pani to Caritas – Miłość, jej dwie panny to Dobra Wola i Szczodrość. (Caritas to miłość jaką Bóg darzy swoje stworzenie); kobieta nieczysta to inna miłość – czyli miłość ziemską, której toksycznymi sieciami oplątują się nawzajem ludzie. Trzecia zaś kobieta, to Filozofia, która dzięki swym sztukom wynajduje w świecie rzeczy piękne, aż do momentu, gdy znajduje wiarę, której symbolem jest w paroli kryształ.

Czytelna i łatwa do zrozumienia jest nauka tu podana: należy wystrzegać się tego, co oznacza „miłość ziemską”, wybierać „miłość niebiańską”. Filozofia zaś na drodze poznawania świata dochodzi do wiary. Tak więc wiara ma przewagę nad filozofią. Może należałoby dopowiedzieć jedynie, że we wspomnianych przez Hildegardę „sztukach” możemy się domyślać siedmiu sztuk wyzwolonych, gdyż – jak to powszechnie wiadomo – były one wstępem do uprawiania filozofii i z nią były związane¹.

Na marginesie należy powiedzieć także i o tym, iż Hildegarda jako pierwsza autorka z kręgu mistyki kobiecej personifikuje Caritas (Miłość)² i przedstawia ją jako kobietę wielkiej urody. Na ten fakt zwraca uwagę P. Dronke³. Podkreśla on, że impulsy, które inspirowały Hildegardę, płynęły z sapienjalnych ksiąg Starego Testamentu i od Boecjusza, a nie – jak to było w przypadku mistyczek późniejszych (na przykład Mechtyldy z Magdeburga czy Małgorzaty Porete) z wzorców miłości ziemskiej⁴.

Metoda alegoryczna – alegoria filozoficzna

Littera gesta docet, quid credas Allegoria, Moralis quid agas, quo tendas Anagogia.

Tak w dwunastym wieku napisał Hugo z klasztoru św. Wiktora. Tymi słowami scharakteryzował on podstawową metodę hermeneutyczną, którą posługiwano się w celu interpreta-

1 Hildegardis Bingensis Epistolarium, ed. L. van Acker, pars I ep. I-XC, CCCM 91, p. 181, 1-182, 30. „Care fili, parabolam hanc audi quam in vera visione vidi: Quedam nobilis et pulchra domina cubiculum ex auro ornatur habuit, que frequenter duas puellas elegantes vultus habentes secum habitare elegit. Multe autem turbe dominam hanc videntes, faciem eius laudaverunt ac cum illa habitare voluerunt. Quibus ipsa dixit: Munera que vobis placent, vobis dabo, quia nec mihi nec vobis prodesset ut simul essemus. Notabilitatem enim et pulchritudinem meam vulpibus et canibus et in irrisione dare nolo. – Sed quedam rugosa mulier, rubea et nigra facie, huic nobili domine assimilari voluit ac nobilitatem et pulchritudinem ipsius indigne tulit. Hec eadem rugosa mulier super montibus ambulat, et in regionibus ac in omnibus locis currit, laudem et honorem querens. Et nemo illi dat, sed omnes dicunt: Ista inquieta et indisciplina diaboli est, et ab omni-bus abigenda est. Quaedam etiam mulier mercatrix de omni arte ad se collegit que oculis pulchra ad videndum sunt, et studebat ut ea ignota et mirabilia hominibus in visu et in auditu faceret. Post ea vero crystallum pulchrum et nimis purum ad ignem solis posuit, que de sole sic accendebatur quod lumen omnibus dedit, unde etiam ipsa omnes artes suas in moderatione habuit. Nunc, fili mi, primam mulierem et puellas eius attende, sed mulierem rugosam omni studio fuge; mulierem autem mercatricem ad te collige. Prima enim mulier caritas est, cum puellis suis, videlicet benevolentia et largitate; sed rugosa mulier, rubeam et nigram faciem habens, amor secularis est, quo turpi studio lascivi homines ad invicem se complicant. Mulier vero mercatrix philosophia existit, que omnem artem instituit et que crystallum, id est fidem, invenit, cum qua ad Deum pervenitur”. Ego in Deum confido quod cum his patrem habeas, quoniam in ignea crystallo munera passionis et resurrectionis Domini Deo obtulisti.

2 To spostrzeżenie nie odnosi się jedynie listów Hildegardy. Personifikacja Caritas występuje w jej trylogii wizyjnej.

3 Dronke, Women Writers of the Middle Ages, Cambridge 1996, s. 171.

4 Tamże.

cji tekstów literackich oraz Pisma świętego. Alegoria służyła Hildegardzie do wyjaśniania podejmowanych przez nią zagadnień, związanych z szerokim spektrum tematów. Metoda alegorycznej interpretacji wypracowywana już od starożytności (na przykład przez filozofów greckich ze szkoły stoików w odniesieniu do mitów) w średniowieczu odegrała rolę szczególną, zwłaszcza w odniesieniu do teologii i komentarzy biblijnych. Egzegeza Pisma świętego w czasach Hildegardy opierała się na wskazaniu wymienionych sensów, a zarazem poziomów tekstu: dosłownego, który zaznajamia z faktami; alegorycznego, który wyjaśnia zasady wiary; moralnego, który wskazuje zasady postępowania; mistycznego (symbolicznego), który uczy o świecie ponadzmysłowym.

Z tej metody interpretacji Biblii korzystała Hildegarda, co możemy śledzić w jej komentarzu do opowieści o sześciu dniach stworzenia. Komentarz ten zawarty jest w ostatnim z dzieł „trylogii wizyjnej”, czyli w *Liber divinorum operum*. Komentarz zaczyna się w drugiej księdze wspomnianego dzieła, w rozdziałach 17-485. Hildegarda w swej interpretacji opiera się na wyróżnieniu w analizowanym tekście sensów: dosłownego, alegorycznego i tropologicznego (czyli moralnego). W komentarzu wyjaśnia proces powstawania świata próbując przy tym godzić koncepcje kreacjonistyczne z platońską nauką o powstaniu świata przekazaną w *Timajosie*. W tym Hildegarda postępuje podobnie, jak inni komentatorzy księgi Genesis w jej czasach. Wpływ filozofii przejawia się więc tu dwojako: po pierwsze w metodzie interpretacji, po drugie jako platońskie idee filozoficzne.

Także tam, gdzie opisuje budowę kosmosu, sfery poszczególnych elementów, kosmiczne ciała: gwiazdy i planety, nawiązuje Hildegarda wprost do starożytnych poglądów filozoficznych (kosmologicznych). Z tą (istotną) różnicą, że nie wymienia nazw planet, które zostały im nadane przez starożytnych oraz stanowczo odrzuca możliwość wpływu planet na wolną wolę i rozum człowieka, akceptuje jedynie ich wpływ na ludzkie ciało. Co do pominięcia nazw planet uważam to za znaczące (i z pewnością nie wynikające z ich nieznanowości). Myślę, iż jako chrześcijanka nie chciała używać nazw, które były imionami bóstw pogańskich⁶.

Wydawać by się mogło, iż nie ma bardziej dalekiego od filozofii tematu, jak Miasto Boże – Niebiańska Jeruzalem⁷. Jest to przecież zagadnienie eschatologiczne, czyli związane z teologią. Jednak i tu ukazują się inspiracje filozoficzne, które włączają się w teologiczną wizję Hildegardy. Pozostawiła ona jeden z ciekawszych i bardzo bogaty obraz Miasta Bożego, które opisała z murami, budowlami, osobami w nim żyjącymi. Jest ono zbudowane na planie kwadratu. Nad Miastem dominuje tron Boga, z którego spływa okrąg światła otaczający wszystko. Chcę podkreślić wagę tego połączenia: kwadrat i okrąg. Są to dwa najdoskonalsze według starożytnej kosmologii (a więc filozofii) kształty, które odzwierciedlone są w budowie kosmosu a odwzorowane w budowie ciała ludzkiego. Miasto Boże jest Mistycznym Ciałem Chrystusa przeniesionym w sferę nadprzyrodzoną. Widać więc, iż za greckimi filozofami, Hildegarda przyjmuje kwadrat i koło za najdoskonalsze kształty – jest w tym zgodna z całym swoim stuleciem⁸.

5 Hildegardis Bingensis, *Liber divinorum operum*, ed. A. Delorez, P. Dronke, CCCM92, Turnhout 1996, s.285, 1-344, 30. Komentarz Hildegardy omawiam w książce: Małgorzata Kowalewska, „Bóg – Kosmos – Człowiek w twórczości Hildegardy z Bingen” Lublin 2007, 2014, s. 139-153.

6 Kosmologiczne i antropologiczne poglądy Hildegardy najlepiej przedstawia jej dzieło *Liber divinorum operum*.

7 Na temat Miasta Bożego zob. M. Kowalewska, „Bóg – Kosmos – Człowiek w twórczości Hildegardy z Bingen”, dz. cyt. s. 299-307.

8 Na temat Miasta Bożego mówią ostatnie wizje dwóch dzieł Hildegardy, mianowicie *Scivias* oraz *Liber divinorum operum*.

Poznanie Boga

Jednym z najpoważniejszych i najtrudniejszych zarazem zadań poznawczych jest poznanie istnienia i istoty Boga. Hildegarda jest dość sceptyczna, co do drogi naturalnego poznania, ponieważ uznaje istnienie sfery tajemnic, które nie są dostępne dla ludzkich zdolności poznawczych. Dostrzega ona różnicę między Bogiem filozofów a Bogiem wiary. Polega ona między innymi na tym, iż w pierwszym przypadku mamy do czynienia z rodzajem konstruktu umysłu, który to poznaje za pośrednictwem nazw, a te mają określony zakres, co powoduje, że z poznawanego przedmiotu wyodrębniają się jakieś aspekty, następują w nim podziały. Najlepszymi przykładami są nazwy takie jak: „ojcostwo” i „boskość” nadawane Bogu, wydają się Go dzielić, bo „ojcostwo: i „boskość” w języku odłączają się od siebie. Ale choć człowiek musi posługiwać się nazwami, to jednak można dowieść, iż rzeczywistości, które te nazwy opisują, są jednym i tym samym Bogiem.

Tu po raz kolejny ważna zdaje się być filozofia, która uczy o pierwszych zasadach bytu, które są zarazem pierwszymi wytycznymi poznania. Hildegarda uzasadniając, że „ojcostwo” i „boskość” są tym samym Bogiem opiera się na zasadach poznawanych przez filozofię, mianowicie na zasadzie tożsamości, zgodnie z którą każdy byt jest tym, czym jest w zasadzie niesprzeczności, zgodnie z którą byt nie może być wewnętrznie podzielony na byt i niebyt, dlatego mówi: „wszystko, co jest w Bogu jest Bogiem: (*quod in Deo est Deus est*), „w Bogu nie ma niczego, co nie byłoby Bogiem (*in Deo nihil est quod Deus non sit*)”⁹.

W filozofii dokonano precyzyjnego rozróżnienia między bytem skończonym a bytem wiecznym, bytem mającym początek, a bytem istniejącym bez początku i bez końca, bytem w czasie i bytem poza czasem. To rozróżnienie jest bardzo ważne także dla teologii w wielu kontekstach, w tym także w kwestii możliwości poznania Boga przez człowieka. Filozoficzna zasada obowiązująca w filozofii starożytnej i średniowiecznej, głosząca, że to, co niższe nie może wpływać na to, co wyższe, przyjęła w teorii poznania formę zasady, że to, co niższe nie może objąć poznawczo tego, co wyższe. Człowiek – istota podległa czasowi nie pojmie Boga. Wszelkie próby poznania Boga, choć jest zrozumiałe to, że człowiek je podejmuje, dają w efekcie jedynie mgliste poznanie, które Hildegarda nazywa „nocną wizją” (*visio nocturna*), także dlatego, że poznający człowiek dopóki żyje na świecie, pozostaje w mroku grzechu¹⁰.

Filozofia stanowiła dla Hildegardy źródło inspiracji także wówczas, gdy przedstawiała Boga jako stwórczy ogień, czy ognistą wszystkostwarzającą siłę (*ignea vis*) – która wszystko nieustannie ożywia. Są to inspiracje pochodzące z filozofii, obecne w przeszłości (mam na myśli między innymi Heraklita z Efezu, M. T. Cyserona, Owidiusza, Senekę, Jana Szkota Eriugenę), jak u autorów współczesnych Hildegardzie (na przykład Hugo ze św. Wiktora). Są też one zgodne z Pismem świętym, które także przedstawia Boga jako ogień (Wj. 3, 2; Pwt 4, 24; Hbr 12, 29). Hildegarda nazywa Boga wiecznością i czystym, doskonałym życiem; żyjącym życiem, zbliża się tym samym do uznania Boga za czyste istnienie, co stanie się faktem dzięki myśli Tomasza z Akwinu.

W epoce Hildegardy filozofia inspirowała wielu myślicieli, rozważających kwestie związane z trzecią Osobą Trójcy, czyli Duchem świętym. Już od czasów Ojców Kościoła był on porównywany (nie utożsamiany) z duszą świata (*anima mundi*), o której pisał Platon *Tima-*

9 Hildegardis Bingensis Liber Epistolarum, ed. L. van Acker, pars I ep. I-XC, CCCm 91 Turnhout 1991, Ep. 40, s. 104; por. M. Kowalewska, dz. cyt. s. 81.

10 Hildegardis Bingensis, Liber divinorum operum, II, dz. cyt. s. 316, 49-56.

josie. Czasem ujmowano Ducha Świętego jak siłę ożywiającą – *vigor naturalis*. Takie rozumienie Trzeciej Osoby Trójcy występuje w pismach Honoriusza Augustodunensis, Wilhelma z Conches, którzy utożsamiają Ducha z siłą ożywiającą wszystko i obecną na wszystkich szczeblach bytu. Podobnie (choć nie identycznie) pojmuję tę sprawę Hildegarda, która widzi w Duchu Świętym siłę, która wszystko porusza, ożywia, podtrzymuje i odnawia życie – jest to siła ożywiająca życie (*vivificans vita*) a zarazem wyraz Bożego miłosierdzia. Takie rozumienie Ducha Świętego jest zgodne z doktryną chrześcijańską, ale kształtowało się pod wpływem idei płynących z filozofii. O tym, że idee te nie zawsze pozostawały w pełni zgodne z myślą chrześcijańską, świadczy potępienie Wilhelma z Conches z powodu utożsamiania przezeń Ducha Świętego z duszą świata pojętą wprost po platońsku.

Teologia korzystała z dorobku filozofii także w sprawach dotyczących teologicznych prawd odnoszących się do człowieka. Jako przykład podać można choćby koncepcję czterech elementów (żywiołów) i ich właściwości, które ulegają zmianie (deformacji) po upadku pierwszego człowieka w Raju. Hildegarda inspirowała się opowieściami o przemianie jakiej podlega ciało Adama na skutek grzechu. Jest to ślad platonizmu obecny w myśli chrześcijańskiej. Cała nauka o fizjologii, temperamentach, o przyczynach powstawania chorób i metodach ich leczenia, o związku człowieka (mikrokosmosu) ze światem (makrokosmosem) opiera się na związkach z filozofią, mianowicie na starożytnej koncepcji żywiołów.

Średniowieczna teologia przejmując ją i łączy z inspiracjami biblijnymi. I tak ze sformułowania „głosicie ewangelię wszelkiemu stworzeniu” połączonego z filozofią powstaje rozbudowany system kosmologiczno–antropologiczny, którego wyrazem jest formuła znana całej średniowiecznej teologii, zgodnie z którą już samo imię pierwszego człowieka, świadczy iż jest on całym światem – jako uczyniony ze wszystkich jego elementów. (Adam – Anatole, Dysis, Arctos, Mesembria: wschód, zachód, północ, południe)¹¹. Koncepcja ta wzbogacana była motywami z pism autorów starożytnych, w których kontekście interpretowano w XII wieku Pismo Święte.

W swych pismach Hildegarda ukazuje świat jako stworzony ze względu na człowieka i dla człowieka, który koncentruje wokół siebie poddane mu niższe istoty. Jest to pogląd wynikający ze sformułowań biblijnych, ale nie obcy przy tej filozofii. Głosili go filozofowie starożytni tacy, jak Cyceon oraz Pliniusz.

W ciągu wieków sformułowano wiele definicji filozofii. Jedne z nich akcentowały bardziej teoretyczny charakter tej dyscypliny, inne zaś zwracały uwagę na jej aspekt praktyczny. Definicje drugiego rodzaju określały filozofię jako „medycynę duszy”; „sztukę umierania”. Tak rozumiana filozofia, której sama nazwa oznacza „umiłowanie mądrości”, wydaje się być bliską teologii, ze względu na rzecz bardzo ważną, a mianowicie cel, jakim jest naprawa natury człowieka. Dlatego M. T. Cyceon mógł powiedzieć (w Księgach Akademickich), iż „podstawą filozofii jest zagadnienie najwyższego dobra i zła”. Z takim jej rozumieniem z pewnością pozostawałaby zgodna Hildegarda z Bingen.

¹¹ Por. M. Kowalewska, „Bóg – kosmos – człowiek”, dz. cyt. s. 170.

Małgorzata Kowalewska

Bases philosophiques de la théologie d'Hildegarde de Bingen

Mots clés: philosophie, théologie, arts libéraux, science, foi, allégorie, connaissance de Dieu, Livre de la nature

Résumé:

L'article présente le point de vue d'Hildegarde de Bingen relatif aux rapports entre la philosophie et la théologie. Cette problématique est discutée depuis les débuts du christianisme jusqu'à nos jours. Et à l'époque d'Hildegarde de Bingen c'était l'une des plus grandes querelles intellectuelles. La visionnaire considère la philosophie comme la servante de la théologie, néanmoins elle s'inspire des idées philosophiques parmi lesquelles plusieurs ont leur source dans la pensée antique. Et bien que la théologie soit sans doute un fond principal de la pensée, la philosophie offre beaucoup de matériel et influence la manière de voir les problèmes abordés.

Kilka refleksji o „kobiecości” muzyki św. Hildegardy

Mówienie o muzyce nie jest sprawą łatwą. Z tym problemem spotykają się wszyscy, którzy muzyką się zajmują. Dlaczego? Otóż dlatego, że muzyka najlepiej tłumaczy się sama, pragnie przemówić wprost do serca, nie potrzebując pośrednika. Tym bardziej dotyczy to muzyki św. Hildegardy: powstała ona w wyniku kontemplacji i bardzo osobistej relacji Świętej z Tym, któremu oddała swoje życie. Wiele zostało już napisane na temat jej twórczości. W tym wystąpieniu pragnę zatrzymać się na jednym, szczególnym wątku, a mianowicie, na ukazaniu sposobu w jaki tworzyła i wyrażała swoje relacje do Boga, świata i człowieka poprzez muzykę mniszka, kobieta, której głębia po tylu wiekach nie przestaje zaskakiwać.

Prawdę mówiąc, niewiele o jej muzyce wiemy: powstała ona w czasie bardzo odległym i w środowisku bardzo odmiennym od naszego. Nie przetrwała żadna tradycja wykonawcza. Mamy jedynie świadectwa, że pełniła ona ważną funkcję w klasztorze, gdzie powstała, jako ziemski odpowiednik niebiańskiej, rajskiej harmonii.

Każdy, kto wykonuje muzykę św. Hildegardy, stoi przed dylematem, jak do niej podejść, jak ją rozumieć, żeby ją odpowiednią „zinterpretować”. Każdy „czuje”, że jest to inna muzyka, która ani przedtem, ani potem nie ma sobie odpowiednika. Mówiąc o jakimś utworze, zazwyczaj rozpatrujemy go w określonych ramach historycznych, mówimy o jego stylu, o szkole, w której powstał. Muzyka św. Hildegardy natomiast jest „jedyną w swoim rodzaju”, trzeba ją rozpatrywać jako fenomen sam w sobie. Z jednej strony dostrzegamy w niej podobieństwo do chorału gregoriańskiego, ale ona chorałem nie jest; powstała w klasztorze i służyła życiu liturgicznemu tego miejsca, ale nie jest typową muzyką liturgiczną. Jej tekst, to nie tekst biblijny, ale to słowa Świętej wyrażające jej bardzo osobiste doświadczenie wiary i relacji z Bogiem.

W całej jej wyjątkowości natomiast nie odczuwamy, że jest to muzyka „zamknięta” i naszym czasom odległa. Obcując z nią, można doświadczyć, że każdy ma do niej swoją osobistą drogę. To gwarantuje jej „prostotę” (myślę tutaj o jej jednogłosowości) i jej wielkość. Czy można zatem wypowiadać się o niej w sposób adekwatny i wyczerpujący?

Możemy natomiast naświetlać, pokazać jakąś ścieżkę dotarcia do niej, zachowując jednocześnie postawę pokory i szacunku wobec niej. Mimo wszystko w głębi muzyka ta pozostaje dla nas wciąż tajemnicza, ale i pełna osobistego wyrazu, żarliwej wiary i miłości mniszki, która swoje życie oddała Chrystusowi. I właśnie z tej perspektywy pragnę ją dziś przedstawić: poprzez pryzmat kobiety całkowicie oddanej Bogu.

Tyle tytułem wstępu. Główną część niniejszego artykułu chciałabym rozpocząć w sposób nie oczywisty, przywołując znany obraz z Pisma Świętego: „(...) *Maria zaś wzięła funt szlachetnego i drogocennego olejku nardowego i namaściła Jezusowi nogi, a włosami swymi je otarła. A dom nappełnił się wonią olejku. Na to rzekł Judasz Iskariota, jeden z uczniów Jego, ten, który miał Go wydać: «Czemu to nie sprzedano tego olejku za trzysta denarów i nie rozdano ich ubogim?» (...) «Zostaw ją! Przechowała to, aby [Mnie namaścić] na dzień mojego pogrzebu. Bo ubogich zawsze macie u siebie, ale Mnie nie zawsze macie»* (J 12, 3-5. 7-8)

Fragment ten pokazuje kobietę z naczyniem bardzo drogiego olejku. Jaki miała zamiar? Co jej gest oznaczał? Dlaczego to zrobiła? Naraziła się na krytykę ze strony Judasza, ale jej to nie przeszkadzało. W sercu wiedziała, dla Kogo chce to zrobić, że jest to dla Tego, którego kochała i tylko dla Niego. Była zdecydowana. Nie patrzyła na innych i nie bała się ich komentarzy. Chciała coś uczynić dla Jezusa, ofiarować to, co mogła i co miała najcenniejszego.

Myśląc o życiu i twórczości św. Hildegardy, jakby naturalnie nasuwa się to połączenie. Była ona podobna do kobiety z alabastrowym flakonikiem, która oddała Chrystusowi, swemu Oblubieńcowi, najcenniejsze, co miała. Dla niej życie to Chrystus, a wszystko, co najlepsze oddała dla Jego chwały. Jej celem był On, jej Oblubieniec, i tylko dzięki Niemu mogła zrobić to, co zrobiła i pozostawić po sobie, dla przyszłych pokoleń, tak znaczący ślad. Ona również naraziła się u „wielkich” tego świata, gdyż doświadczała niezrozumienia z ich strony. Jej muzyka, tak jak woń alabastrowego olejku, niesie się i po tylu jeszcze wiekach przynosi z sobą „woń” życia wiecznego, łączy to co niebieskie z tym co ludzkie.

Spróbujmy zatem popatrzyć na twórczość muzyczną św. Hildegardy nieco inaczej, jak na kobietę, która zrobiła wszystko dla Chrystusa. Pomoże nam to wydobyć pewne cechy charakterystyczne, które wynikają z jej śpiewów i pozwalają nam stwierdzić, że taka muzyka mogła się „urodzić” jedynie w sercu i w umyśle mniszki, całkowicie oddanej Bogu i troszczącej się o sprawy boskie.

Kontekst „klasztorno-liturgiczny”

Mówiąc o muzyce św. Hildegardy, trzeba przede wszystkim sobie przypomnieć, jaki był kontekst, w którym ta muzyka powstała. Św. Hildegarda była benedyktynką uformowaną przez liturgię, regułę św. Benedykta, przez studium Pisma Świętego – *Lectio divina*. Klasztor na wzgórzu św. Ruperta koło Bingen, w którym żyła, liturgia i życie były ściśle ze sobą związane zgodnie ze złotą benedyktyńską zasadą *ora et labora*. Przestrzeń i czas życia były wyznaczane przez celebracje liturgiczne i na nie zorientowane: czy to *officium divinum*, czy *officium missae*. Nie bez znaczenia dla poznania i zrozumienia muzyki św. Hildegardy byłoby zapoznanie się również z architekturą i funkcjonowaniem klasztoru w Rupertsberg, a potem w Einbingen. Niestety, nie ma już tych dwóch klasztorów z czasów św. Hildegardy. Istnieje natomiast nadal klasztor benedyktynek św. Hildegardy, który powstał na początku XX wieku. Opactwo wyrosło kilkaset metrów od miejsca, gdzie znajdował się niegdyś klasztor w Einbingen, który był drugą fundacją świętej mniszki. Żyje tam nadal wspólnota siostr, kontynuaterek wspólnoty założonej przez św. Hildegardę i można, przebywając wśród nich, zaczerpnąć ducha modlitwy średniowiecznej mistyczki.

Kontekst „klasztorno-liturgiczny” niewątpliwie nie pozostaje bez wpływu na znaczenie jej muzyki także i dzisiaj. Należy zwrócić uwagę na to, że bardzo często wykonuje się muzykę Sybilli znad Renu (tak nieraz określa się Hildegardę w literaturze) bez kontekstu, eksponując pewien „egzotyzm”, w poszukiwaniu jakiegoś wyjątkowego uczucia i ucieczki w coś, co jest „duchowe”, dla uzdrowienia nieraz zranionych relacji. Wykonując i słuchając jej muzyki, należy przede wszystkim pamiętać, że to owoc jej wizji. Siostry w klasztorze św. Ruperta wykonywały ją na wspólnych modlitwach, dla czystej chwały

Bożej, bez pretensji, aby wyszła poza mury klasztorne, by inni też mogli ją wykonywać¹. Nie było to zamierzeniem Hildegardy.

Węc powstaje w tym miejscu zasadnicze pytanie: czy mamy prawo do dyskusji o tej muzyce i do przyjęcia spuścizny św. Hildegardy? Jest to pytanie, które sobie zadaję za każdym razem, gdy stoję przed wykonaniem jej muzyki. Gdybyśmy byli radykalni, to byśmy doszli może do stwierdzenia, że rzeczywiście, ta muzyka nie należy do nas, ludzi żyjących w świecie, zabieganych, troszczących się bardziej o sprawy tego świata. Ale nie w tym rzecz, bo z drugiej strony wiemy też, że gdyby te pieśni nie wyszły poza mury klasztoru, to może byśmy nie znali jej twórczości i przez to i jej bogatej duchowości. To nas również nie zwalnia z odpowiedzialności ciągłego pytania i poszukiwania, jak do tej muzyki podejść, jak ją rozumieć, jak ją wykonać w duchu, w jakim powstała.

Kontekst chorału gregoriańskiego

Kolejnym punktem odniesienia, ważnym dla umiejscowienia muzyki świętej benedyktynek, jest chorał gregoriański. Hildegarda żyła na przełomie XI i XII wieku. Jest to czas, kiedy Guido d'Arezzo już opracował swój system notacji i powstały pierwsze księgi liturgiczne zawierające notacje najpierw na jednej, dwóch, a w końcu na czterech liniach. Muzykę można było zapisać na określonych wysokościach, co dało możliwość jej zapamiętywania i przekazywania bez pośrednika. Pieśni św. Hildegardy zachowały się w Riesencodex 466 albo Wiesbaden Codex, który powstawał w latach 1175-1190 i został spisany za namową Wilberta z Gembloux, jej ostatniego sekretarza. To, że muzyka ta została zapisana, to jeszcze nie oznacza, że wiemy o niej wszystko. Poznanie wysokości dźwięków jeszcze nie rozwiązuje problemu interpretacji i właściwego jej rozumienia. Jak już wyżej napisałam, tradycja śpiewu nie przetrwała. Węc trzeba jakby na nowo odnaleźć sposób podejścia do niej, uwzględniając cały kontekst historyczny, liturgiczny, społeczny, w którym ta muzyka powstała.

Pieśni Świętej różnią się od chorału gregoriańskiego ambitusem i ekspresją, swoim tekstem, który nie jest tekstem biblijnym, tak jak to występuje w chorale, ale są to raczej jej modlitwy, jak powyżej zostało napisane. To, co je łączy z chorałem gregoriańskim, to przede wszystkim jednogłosowość i to, że powstały w trakcie modlitwy. Poglądy Hildegardy pozwalają nam zobaczyć chorał jakby od środka, z perspektywy wizji, będącej owocem bardzo intymnej więzi z Panem Bogiem, niewątpliwie – jak na benedyktynekę przystało – silnie łączącej się z lekturą Pisma Świętego, a więc z liturgią i z chorałem.

Muzyka ta nie ma właściwie analogii w żadnej innej, jest fenomenem samoistnym o wyjątkowej sile ekspresji. Można zrozumieć ją lepiej, w kontekście analizy życia św. Hildegardy, które zostało bardzo wcześnie oddane Bogu w klasztorze. Wiemy już, że św. Hildegarda była postacią niezwykłą, o dużej sile wpływu na ówczesną Europę, kobietą wszechstronną. Jej życie i prorocтво były wołaniem o świętość Kościoła. Uważała siebie za narzędzie w rękę Boga i wszystko zmierzało w jej życiu ku temu, aby ludzie odnowili więź z Bogiem, aby postrzegali siebie jako powołanych do relacji z Bogiem.

¹ Pieśni św. Hildegardy, a nawet jej dramat liturgiczny *Ordo Virtutum* były wykonywane również poza klaszturem w Einbingen. Wilbert z Gembloux w jednym z listów píše, że pieśni Hildegardy śpiewane były podczas mszy w kościele: *Prosis ad laudem Dei et Sanctorum honorem compositis, in Ecclesia publice decanari facit* (Epistolae, s. 386). W zachowanej korespondencji znajduje się też list od mnichów z klasztoru z Villers, którzy dziękują Hildegardzie za przesłany im (w 1175 roku) zbiór pieśni, które „studiowali żarliwie i chcieliby zachować w swych sercach”.

Hildegarda uważała, że muzyka jest naśladowaniem kosmicznej harmonii sfer, pośredniczy między Bogiem a ludźmi i jest najwspanialszym sposobem służenia Mu oraz wyrazem tego, co kryje się w ludzkiej duszy. Liturgia sprawowana w klasztorze była tego najlepszym wyrazem. Ciekawym świadectwem na ten temat jest zachowana korespondencja między Hildegardą a opatką pobliskiego klasztoru Tangswich w Andernach, dzięki której poznajemy obyczaje panujące w klasztorze w Rupertsbergu. *Słyszałyśmy – pisze Tangswich – o osobliwych i niezwykłych zachowaniach, które ty uważasz za dobre. Jak wieść niesie, twoje dzieł w dzień święteczny stają w kościele do śpiewania psalmów z rozpuszczonymi włosami i zakładają jako element swego odzienia białe, sięgające stóp welony. Poza tym, jak opowiadano, noszą diadem z delikatnego złota, do których po obu stronach a także z tyłu przymocowane są krzyże [...]*².

Kontekst mistyczny

Jakie były owe melodie, które można było usłyszeć w klasztorze na wzgórzu św. Ruperta? Biograf Hildegardy pisze: *Któż by się nie dziwił, że ułożyła ona pieśni o słodkiej melodii i cudownej harmonii?*³, a ona sama tak pisała: *ułożyłam również i zaśpiewałam pieśni wraz z melodiami na chwałę Boga i świętych, chociaż nigdy nie uczyłam się nut ani śpiewu*⁴.

Pieśni te składają się z krótkich fraz muzycznych, które łączą się ze sobą, a zaczynają i kończą nutą finalną albo jej dominantą. Każda pieśń zbudowana jest z nowych motywów, występujących w wielu kombinacjach i połączeniach tak, że tworzą liczne wariacje i rozszerzenia, każdy zaś motyw wydaje się mieć swoje szczególne funkcje. Najbardziej godnym uwagi w muzycznej twórczości Hildegardy jest dowartościowanie roli dominanty, co stanowi główną różnicę między pieśniami jej autorstwa a typowym chorałem gregoriańskim⁵.

Charakterystycznym elementem zdecydowanej większości jej pieśni jest to, że rozpoczynają się westchnieniem „o”. Stąd też wielkie skoki interwałowe, które wprowadzają do jej pieśni nowy polot i nową energię, czego nie spotykamy w pełnym spokoju chorale gregoriańskim⁶. „Westchnienie” to kolejne bardzo ważne pojęcie w duchowości św. Hildegardy. Oddajmy głos s. Caecilii Bonn OSB, spadkobierczyni Świętej znad Renu: *Wspomnienie Boga i naszej w Nim ojczyzny, przy równoczesnym widoku naszych ran, wywołują dojmujący, podwójny ból: tęsknotę za Bogiem i doświadczenie własnej niemocy. Ten dręczący ból wydobywa się poprzez westchnienie i wyrwa człowieka z niego samego ku Bogu*⁷.

Melodie św. Hildegardy są jednogłosowe i same w sobie dążą ku mistyce. Dlaczego? Dlatego mianowicie, że są one owocem mistycznego doświadczenia Świętej. Ona sama twierdziła, że jej twórczość, kompozytorska i literacka, ma swoje źródło w wizjach, których doznawała od najwcześniejszych lat swego życia. Tak o tym napisała: *Potem ujrzałam powietrze przeniknięte świetlistym blaskiem i usłyszałam w nim wiele rodzajów wspaniałej muzyki, przez którą wychwalano niebiańskie miasto [...] A te zjednoczone dźwięki brzmiały jak najwspanialsza symfonia*⁸.

² Hildegardis Bingensis Liber Epistolarum, ed. L. van Acker, Turnhout 1991, fr. 116.

³ Vita sanctae Hildegardis, [w:] Vita sanctae Hildegardis, Canonizatio sanctae Hildegardis, übersetzt und eingeleitet von M. Klaes, Freiburg-Basel-Wien-Barcelona-Rom-New York 1998, II, 1.

⁴ M. Jamróz, Byt i muzyka w „Ordo Virtutum” Hildegardy z Bingen, [w:] Filozofia Muzyki. Studia. Kraków 2003, s. 233-243; M. Kowalewska, Hildegarda z Bingen jako autorka „pieśni”, [w:] Hominem quero, Lublin 2000, s. 709-719.

⁵ L. Bronarski, Die Lieder der hl. Hildegard. Ein Beitrag zur Geschichte der geistlichen Musik des Mittelalters, Zurich 1922, s. 107-109.

⁶ Por. s. Caecilia Bonn OSB, Przedmowa z Modlitwy Hildegardy z Bingen, Kraków 2015, s. 23.

⁷ Por. tamże s. 18.

⁸ Hildegardis Bingensis Scivias, red. A. Führtkter, A. Carlevaris, CCCM 43A, Turnhout 1978, III, 11, s. 614.

Rytm i melodia to najbardziej pierwotne elementy każdej muzyki. Twórczość św. Hildegardy, podobnie jak chorał gregoriański, pozbawiona jest rytmu, przynajmniej w takim znaczeniu, jak my go rozumiemy. Najważniejszym nośnikiem rytmu jest słowo; słowo w sensie „mikro”, czyli poszczególne słowa, jak również i w sensie „makro”, czyli słowo mające swój sens w obrębie całej frazy. Inaczej mówiąc, rytm wyznaczony jest przez znaczenie, które ukryte jest w danej frazie, krótszej czy dłuższej, czy w ostateczności w całej pieśni. Brak klasycznego rytmu czyni tę muzykę w pierwszym momencie trudniejszą, bo nie mamy tzw. oparcia (które jest dla muzyków bardzo ważnym elementem i wielką pomocą w śpiewaniu czy graniu). Z drugiej strony zaś pozbawienie rytmu daje dużo wolności i pozwala rzeczywiście wsłuchać się tylko w słowo. Rytm oznacza zakorzenienie w doczesności, w przemijalności; melodia pozbawiona rytmu, opierająca się tylko na słowie, pomaga nam wznieść się ponad to, co tylko ludzkie, doświadczając tego, co ponadczasowe.

Brak wyznaczonego rytmu pomaga nam wejść od razu na drogę mistyki. W jaki sposób mistyka obecna jest w muzyce św. Hildegardy?

Mistyka obecna jest na dwóch poziomach:

- a. Mistyka na poziomie słowa. Jeśli się przyjrzymy uważnie tekstowi pieśni, możemy zauważyć, że jest on bardzo intymny, oryginalny, czasami może nam się wydawać wręcz dziwny i niezrozumiały. Posługuje się niecodziennymi metaforami, symbolami, które wprowadzają nas od razu w bardzo osobistą relację Hildegardy z Bogiem i do takiej relacji zapraszają. W jej modlitwach nie chodzi o *ekskluzywny dialog między Bogiem a duszą. Raczej adresowane są one do człowieka, który przez swoją cielesność nierozzerwalnie związany jest z całym stworzeniem i przez to staje się uosobieniem wszystkiego, co stworzone*⁹. Jej teksty odsłaniają fundament ludzkiego serca.
- b. Mistyka na poziomie melodii. Melodia jest, oprócz rytmu, najbardziej oczywistym aspektem muzyki. Każda melodia potrzebuje systemu, by zaistnieć. W chorale jest to system modalny¹⁰. W śpiewach św. Hildegardy jest również obecny system modalny, aczkolwiek ambitus melodii jest o wiele szerszy i dla wykonawcy o wiele bardziej wymagający.

Spróbujmy zastanowić się, jakimi środkami posługuje się św. Hildegarda, by wyrazić ową mistykę na poziomie melodii. Podstawową cechą charakterystyczną jej pieśni wydaje się być relacyjność. W jakim znaczeniu?

Pierwszym, co się rzuca w oczy, jest relacja tekst-melodia. Popatrzmy na antyfonę *Caritas abundat*.

Caritas abundat in omnia, de imis excellentissima super sidera, atque amantissima in omnia, quia summo Regi osculum pacis dedit.

Miłość obfituje we wszystkim, od głębin ziemi najwspanialsza po najwyższe gwiazdy, najbardziej miłująca ponad wszystko, bo najwyższemu Królowi dała pocałunek pokoju.

Na słowie *Caritas* melodia jest bardzo rozbudowana. Rozpoczyna się skokiem septymy, interwałem bardzo rozległym i nietypowym jak na tamte czasy, charakterystycznym dla

9 Por. s. Caecilia Bonn OSB, Przedmowa, s. 10.

10 Por. B. Sawicki, s. 240-241.

św. Hildegardy. Ilość nut na tym jednym słowie sugeruje, że jest to słowo bardzo ważne: jest to miłość, która obfituje we wszystkim. *Caritas* odnosi się do Bożej miłości; obejmuje ona wszystko, od głębin ziemi i sięga po najwyższe gwiazdy. Słowa *de imis excellentissima super sidera* zawierają najszerszy zakres melodii: od dźwięku najwyższego re (d2) do najniższego la (a). Chcą wyrazić głębie miłości. Słowo *excellentissima* oznacza tu przekraczanie wszystkiego w głąb i w górę. Ciekawe jest również to, że Hildegarda wyraża ową głębię poprzez przeciwieństwo, żeby zwrócić jeszcze większą uwagę na coś, co się nie da wyrazić słowami i czego człowiek nie jest w stanie pojąć: na słowie *de imis* (od głębi ziemi) melodia jest najwyżej, na słowie zaś *super sidera* (ponad gwiazdami) melodia jest najniżej. Poprzez przeciwieństwo, Hildegarda chciała jeszcze bardziej podkreślić wyjątkowość i wielkość miłości, której nie da się wyrazić żadną miarą, więc oddała jej sens, wykorzystując przeciwieństwo.

16 *Caritas abundat*

Ant.



Konstrukcja melodii jest bardzo dynamiczna, podkreśla aktywne dawanie miłości, a nie tylko bierny jej odbiór. Fraza początkowa (na słowie *Caritas*) powtarza się na początku końcowego melizmatu (na słowie *dedit*), zamykając w jedną całość poszczególne części melodii.

Każda poszczególne fraza kończy się na dźwięku finalis re: *caritas, omnia, excellentissima, sidera, omnia*. Jedynie słowo *pacis* kończy się na dominancie la sugerując, że melodia dąży dalej do ostatniego słowa *dedit*, w którym odnajduje ostateczny spokój. Słowo *dedit* opisane jest bardzo długim i skomplikowanym melizmatem i przez to zwraca na siebie szczególną uwagę. *Osculum pacis dedit* – dała pocałunek pokoju. Oddajmy ponownie słowo s. Caecilii Bonn: *Zawsze nowym, niedoścignionym tematem do rozmowy jest miłość. Dialog między Bogiem a człowiekiem wypływa zarówno z miłości Stwórcy do Jego stworzenia, ale i stworzenia do Stwórcy. Dlatego też każde posłuszeństwo stworzenia jest tylko domaganiem się pocałunku od Stwórcy, który dał światu wszystko, co potrzebuje*¹¹. W jednej z wizji św. Hildegardy Bóg mówi do człowieka tak: *Uznaj swoją godność, bo ja ciebie w sobie noszę, dałem ci początek pocałunkiem miłości*. I jeszcze s. Caecilia Bonn: *Do życia powołani jesteśmy z serca naszego Stwórcy Jego uściskiem i pocałunkiem. W tym właśnie misterium początku w każdym człowieku zakorzeniony jest pierwotny instynkt uścisku i pocałunku, bez którego człowiek usycha. Z dna naszego serca nie da się wymazać pamięci o naszym pochodzeniu, które jest równocześnie naszym celem ostatecznym*¹².

Warto zauważyć jeszcze mały szczegół: początkowy motyw końcowego melizmatu nawiązuje do motywu, który się znajduje na słowie *Caritas* na początku pieśni jakby bene-

¹¹ Por. Caecilia Bonn OSB, *Przedmowa*, s. 11.

¹² Por. tamże, s. 13.

dyktynka znad Renu chciała przypomnieć, skąd pochodzimy i dokąd zmierzamy, że nasz początek to miłość Ojca, która jest równocześnie naszym celem, ponad wszystkim, która łączy wszystkie nasze trudy i pragnienia, zataczając krąg i wracając ku Temu, od Którego otrzymała wszystko.

Kolejnym elementem relacyjności jest pewne napięcie. Relacja zakłada ryzyko. W jakim sensie? W takim, że relacja zakłada ukierunkowanie na drugiego człowieka. Innymi słowy, relacja zakłada „śmierć” sobie, aby dać miejsce drugiemu. O jaką relację chodzi w melodiach naszej Świętej?

Relacja jako pewne ryzyko wyraża się w napięciu pomiędzy melizmatem (czyli swobodną linią melodii, nie liczącą się ani z logiką tekstu, ani niemalże z możliwościami wokalnymi wykonawcy) a samym tekstem (mającym swoją gramatykę, logikę i składnię). Jest to stałym elementem śpiewów Hildegardy. Popatrzmy na ostatni melizmat wyżej przytoczonego śpiewu.



Melizmat znajduje się na ostatnim słowie *dedit* – dała. Początkowa rozpiętość melodii (skok oktawy) wprowadza od razu dużo energii i daje impuls dla dominanty la. „Druga część” melizmatu już nas prowadzi ku uspokojeniu aż do *finalis re*. „Trzecia część” natomiast potwierdza to uspokojenie, dzięki któremu czujemy, że jedynie w powrocie do Stwórcy rzeczywiście odnajdujemy prawdziwy spokój.

Wykonanie takiego melizmatu wymaga również „ryzyka” ze strony wykonawcy. Z jednej strony musi on bardzo dobrze dookreślić miejsca napięcia i uświadomić sobie miejsca spoczynku, a w ostateczności zaryzykować i poddać się melodii, by ją „objąć” w całości.

Następną cechą relacji jest jej nieprzewidywalność; w relacji nie można zakładać, jak będzie, zawsze może nas zaskoczyć, może wnosić coś nowego, bo w grę wchodzi druga osoba, której nigdy do końca nie znam.

Nieprzewidywalność w muzyce Hildegardy wyraża się w tym, że nie zawsze możemy „przewidzieć”, dokąd skierowana będzie muzyka. Np. końcówka początkowej frazy na słowie Caritas. Wszyscy tu oczekujemy, że melodia dojdzie do *finalis*, ale w ostatniej chwili, przed zakończeniem zatrzymuje nas na chwilę gdzie indziej, żeby z całą siłą i przekonaniem spocząć na końcowym *finalis re*.

Warto podkreślić, że każda relacja to pewne emocje. Emocjonalność wyraża wszystko to, co się wiąże po ludzku i bezpośrednio z naszym przeżywaniem świata i relacji z innymi.

Emocje towarzyszą wszystkim aspektom naszego życia. Hildegarda w swojej dyskrekcji nie mówi wszystkiego, ale raczej sygnalizuje to, co najistotniejsze. Nie ujawnia pełnych emocji, ale jedynie ich ślady. Czyni do nich aluzje, otwierając im zarazem drogę do naszego serca i nam do nich. Emocje mogą pojawić się na dwóch planach: „oficjalnym” – związanym z kontekstem i tematyką liturgiczną danego śpiewu. Drugi związany jest z konkretnym fragmentem, słowem czy motywem danego śpiewu, a raczej ze związkiem tych elementów. Chodzi tutaj o jakiś pojedynczy, charakterystyczny motyw, o zwrot melodyczny, który w odniesieniu do całej melodii przybiera charakter dodatkowego wydarzenia. Taki fragment zwraca na siebie uwagę, intryguje i stawia pytania, czyli rodzi emocje. Wiele się tu rozgrywa na poziomie naszej osobistej świadomości, by nie rzec otwartości (czy jej braku) na mowę dźwięków. Wszystko jest tu symboliczne i osobiste zarazem.

– Relacja zakłada pewną intymność. Melodia staje się przyczyną i świadkiem głębokiego, osobistego przeżycia, do końca znanego tylko nam i Bogu. Na tej drodze człowiek dostrzega swoją godność i równocześnie swoją nędzę. *Jak możemy tworzyć owo dzieło sztuki naszego chrześcijańskiego życia i łączyć oba te elementy?* – zastanawia się s. Cecylia i odpowiada: *Wobec tego pytania Hildegarda mówi o wszechmocnej sile skruchy, co też jest najmocniejszym i najpiękniejszym tonem jej duchowości. Jej dzieła do głębi nasycone są obrazem syna powracającego do Ojca*¹³.

Zakończenie

Po ogólnym omówieniu twórczości św. Hildegardy na przykładzie antyfony *Caritas abundat* możemy stwierdzić, że jest to muzyka, która wyraża się w sposób bardzo „kobiecy”, w dobrym tego słowa znaczeniu. Zauważyć można to głównie w jej sposobie wyrażenia relacji do Boga, świata i człowieka. Główną cechą jej twórczości jest przede wszystkim „relacyjność”, która widoczna jest na poziomie tekstu i melodii, w napięciu między melizmatem a słowem, w nieprzewidywalnym prowadzeniu melodii, w emocjonalności i intymności.

Muzyka św. Hildegardy wyrosła właśnie na tym tle, jak widzieliśmy, w śpiewach wychodzi z całą wyrazistością. Ostateczna perspektywa twórczości św. Hildegardy to możliwość spotkania z samym Bogiem, zaproszenie do podjęcia „ryzyka” tej podstawowej relacji, z której pochodzimy i do której, świadomie czy nieświadomie, tęsknimy. Nie jest to zaproszenie nachalne; Hildegarda w całej swej delikatności nakreśla jedynie drogę, pozostawiając całą wolność po stronie człowieka. Wsłuchując się w te melodie, wsłuchujemy się w nasze życie. Nie dzieje się to od razu – wymaga wrażliwości, pokory, wierności i cierpliwości, a przede wszystkim otwartości. Melodie te, mogą w nas żyć, jeżeli pozwolimy, aby nas dotknęły i obudziły w nas tęsknotę za domem Ojca. Hildegardzie udało się tę tęsknotę utrwalić w pięknie słowa i melodii, które są owocem jej modlitw. Dlatego jej duchowa, intelektualna, artystyczna spuścizna należy do skarbca Europy i jest świadectwem piękna, które nie zatrzymuje na sobie, ale kieruje w stronę Boga i w duchu benedyktyńskiego zawołania *ora et labora* stanowi zaproszenie do łączenia pracy z modlitwą, rozumu z wiarą, nieba z ziemią.

¹³ Por. tamże, 15.

Parole chiave: musica, femminilità, relazionalità, mistica

Riassunto:

Nell'articolo viene presentato il mondo musicale di s. Hildegard von Bingen. Come esempio viene presa l'antifona *Caritas abundat* in base alla quale siamo riusciti a definire che la sua musica si esprime in modo molto „femminile” nel senso più bello di questa parola. Questo si nota soprattutto nel modo in cui Hildegard esprime la sua relazione verso Dio, il creato e l'uomo. La caratteristica delle sue opere è una certa „relazionalità” che viene espressa al livello del testo e della melodia, nella tensione tra il melisma e la parola, nell'imprevedibilità nella conduzione della melodia, nell'emozionalità e nell'intimità.

L'ultima prospettiva della musica di s. Hildegard è l'incontro con Dio stesso, un invito di prendere il „rischio” di questa relazione fondamentale da cui proveniamo e alla quale tendiamo, sia consciamente che inconsciamente. Non è un invito invadente. Hildegard in tutta la sua delicatezza mostra la via, lasciando tutta la libertà all'uomo. Ascoltando attentamente queste melodie, impariamo ad ascoltare la nostra vita. Questo non si compie all'improvviso, ma esige della sensibilità, umiltà e pazienza, ma soprattutto l'apertura dalla nostra parte. Queste melodie possono vivere in noi se lasciamo che ci toccano e risvegliano in noi la nostalgia della casa del Padre. Hildegard è riuscita a fissare questa nostalgia nella bellezza delle parole e della melodia, che sono frutto della sua preghiera. Per questo la sua eredità spirituale, intellettuale e artistica appartiene al patrimonio europeo ed è testimone della bellezza, che non intrattiene su sé stessa, ma indirizza verso Dio e nello spirito benedittino di ora et labora ci invita a legare il lavoro con la preghiera, la ragione con la fede, il cielo con la terra.

Innowacyjność i uniwersalizm w myśli i duchowości świętej Hildegardy z Bingen

Średniowiecze to niewątpliwie epoka, która mimo, że doczekała się niezliczonej liczby opracowań, nadal wymaga tego, aby zgłębiać wiedzę zawartą w tekstach, których bogactwo stanowi wielki wkład w dzieje historii literatury, a także innych dziedzin nauki. *Media aetas*¹ to czas, który w literaturze i mentalności społecznej, często określany bywa pejoratywnie. Teresa Michałowska zaznacza, iż humaniści włoscy XV i XVI wieku stworzyli wyobrażenie, że to czas mroczny, który oddziela czasy im współczesne od świetnej epoki starożytności². Podejmowano wówczas starania, aby ukazać odrębność kulturową i ideową, tym samym dostrzegając w epoce mijającej znamiona barbarzyństwa, które miało wpływ na zdematerializowanie wielkiej tradycji, którą pozostawiła po sobie epoka antyczna. Bez dystansu, z lekceważeniem i pogardą opiniowano kulturę niedawnej przeszłości. Dopiero prace Polycarpa Leysera zapoczątkowały podążanie w kierunku zmian, które wyrażać miały akceptację, aprobatę i uznanie wartości epoki średniowiecza.

Bernard z Chartres³ z Bretanii⁴, średniowieczny teolog i filozof żyjący w latach ok. 1060 – ok. 1125, był prekursorem zmiany myślenia o *wiekach średnich*. Szkoła w Chartres skupiała wybitnych uczonych, którzy podkreślali swój pozytywny stosunek wobec filozofii średniowiecza, co więcej zaznaczali, że zgodna jest z myślą chrześcijańską. Założycielowi szkoły przypisuje się znamienne słowa: *Jesteśmy karłami, którzy wspięli się na ramiona olbrzymów. W ten sposób widzimy więcej i dalej niż oni, ale nie dlatego, żeby wzrok nasz był bystrzejszy lub wzrost słuszniejszy, ale dlatego, iż oni dźwigają nas w górę i podnoszą o całą swoją gigantyczną wysokość* (tłum. H. Szumańska-Grossowa)⁵.

„Renesans XII wieku” to określenie odnoszące się do odrodzenia kultury antycznej, które stało się inspiracją dla wielu chrześcijańskich myślicieli, filozofów i uczonych. Takie postrzeganie tematu było źródłem bardzo gwałtownego rozwoju w różnych dziedzinach życia i nauki: literatury, sztuki, kultury, sfer intelektualnych. Niewątpliwie chrześcijaństwo to czynnik, który wiązał kulturę duchową europejskiego średniowiecza⁶.

Święta Hildegarda z Bingen, 7 października 2012 roku, została ogłoszona przez papieża Benedykta XVI doktorem Kościoła. To znaczący moment, który nieustannie prowokuje do zgłębiania zarówno życiorysu, jak również światopoglądu i duchowości tej świętej. Nad spuścizną tej średniowiecznej kobiety pochylają się naukowcy różnych dziedzin nauki, począwszy od filozofów, przez teologów, literaturoznawców, muzykologów, aż po lekarzy. Współcześnie wzrasta również zainteresowanie osobą św. Hildegardy wśród tych, którzy chcą zmienić styl życia. Żywotność tematu ukazują zarówno źródła tradycyjne: np. katalog

1 *Wiek średni*. Nazwa ta lub też *medium aevum* pojawiły się najpierw w dziełach historyków XVI-XVII wieku. Gisbertus Voetius (1589-1676) wyodrębnił w dziejach Kościoła trzy okresy, z których środkowy, obejmujący wieki VII-XVI, nazwał *intermedia aetas*. Krzysztof Cellarus (Keller; 1638-1701) drugi tom swojego opracowania historycznego, poświęcony czasom od Konstantyna Wielkiego do upadku Konstantynopola, zatytułował *Historia medii aevi...* (1688), zasugerował, że konieczne jest, aby zamknąć tak wyodrębnioną epokę w granicach czasowych od 306-1453 roku. Polycarp Leyser (XVII w.), przeniósł tę nazwę na teren literatury. Zob. T. Michałowska, *Średniowiecze*, Warszawa 2008, s. 15.

2 Por. T. Michałowska, *Średniowiecze*, Warszawa 2008.

3 S. Świeżawski, *Dzieje europejskiej filozofii klasycznej*, Warszawa 2000, s. 486.

4 Założyciel szkoły katedralnej w Chartres (1114-1119).

5 T. Michałowska, *Średniowiecze*, Warszawa 2008, s. 17.

6 Tamże, s. 18.

wypożyczeń literatury podmiotowej i przedmiotowej, jak również tzw. nowe media: strony www, profile facebookowe, fora internetowe, *Krąg przyjaciół św. Hildegardy*⁷. Święta znad Renu budzi zainteresowanie zarówno w kręgach kościelnych, jak i świeckich, naukowych, a także hobbystycznych, pośród osób młodych i starszych. Już chociażby to, potwierdza, że była jednostką wybitną nie tylko w swojej epoce, ale również w czasach późniejszych. Przede wszystkim należy odwołać się do życiorysu doktor Kościoła, który przedstawiony jest w źródłach hagiograficznych, ale również w wielu publikacjach, których podjęli się autorzy innych dyscyplin naukowych.

Szczególnym momentem, który stanowi bodziec prowokacji do napisania tego artykułu, był wykład dla studentów pierwszego roku filologii polskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Wówczas pochylając się nad obrazem kobiet w średniowiecznej rzeczywistości i we współczesnym świecie, badając ich role, zadania, obowiązki i przywileje, powstała teza, że myśl św. Hildegardy z Bingen, jej życie i działalność, w tym również duchowość stanowią z jednej strony wartości uniwersalne dla ludzi XXI wieku, a zarazem innowacyjne w czasach życia Sybilli znad Renu.

Średniowiecze promowało trzy wzorce osobowe, które ogniskowały się zdecydowanie wokół męskich przedstawicieli społeczeństwa. Idealny władca, w literaturze polskiej szczególnie ważnym miejscem, które przedstawia cechy dobrego władcy jest *Kronika Galla* zwanego Anonimem, gdzie opisane są sylwetki trzech Bolesławów. Rycerz, którego wzorzec wykreowany jest na podstawie *Pieśni o Rolandzie*. A także święci asceci, wśród których prym wiedzie św. Aleksy. Owszem literatura sięga do tematyki kobiet, ale są to zazwyczaj kobiety święte (żyjące wcześniej, a w średniowieczu ukazane w opinii świętości): św. Katarzyna (*Kazania Świętokrzyskie*), św. Dorota (*Pieśń o św. Dorocie*). Absolutny wyjątek w przedstawianych obrazach kobiet stanowi Maryja. Literatura polska epoki średniowiecza ukazuje nam przede wszystkim dwa obrazy: Matki Boga (*Bogurodzica*) i Matki cierpiącej (motyw *Stabat Mater Dolorosa*; *Posłuchajcie Bracia miła...*). Opis Niewiasty z Nazaretu ukazuje Ją w sferze sacrum: Jej świętość (Matka Jezusa), jak i profanum: głęboko odczuwane cierpienia i całą rozpiętość skali emocji i uczuć. Motyw kobiety świeckiej, jej codzienne życie, ukazane są w średniowiecznych tekstach zazwyczaj w sposób negatywny. Jaką rolę odgrywała kobieta od IX do XIV wieku? Czy dopuszczano ją do polityki? Jakie miejsce zajmowała w rzeczywistości kościelnej? Jakie obowiązki miała jako małżonka? Czy dostępne było jej życie kulturalne? I wreszcie jak na tym tle rysuje się postać św. Hildegardy i jej działalność społeczna, religijna, polityczna? Nie bez powodu przecież określa się ją mianem kobiety renesansu, chociaż lata jej życia przypadają na epokę wcześniejszą.

Powszechnie mówi się, że życie kobiet w średniowieczu polegało głównie na pracy i dbałości o rodzinne życie. Kiedy mowa o tak stereotypowym myśleniu, zwykle wyraża się go w sposób krytyczny. Tymczasem praca i obowiązki w domu niekoniecznie muszą nosić ujemne znamiona, a nawet jeśli tak było, to przecież nie wynikało to z natury, ale było wpisane w kontekst społeczny danego etapu dziejowego. Uwarunkowania historyczne, społeczne, kulturowe i religijne odgrywają istotną rolę w kształtowaniu obrazu kobiety na przełomie wieków. Podstawową komórką społeczną była i jest rodzina, a co za tym idzie, również małżeństwo. Tak w pierwszym, jak i w drugim przypadku istotną rolę odgrywa kobieta, stanowi ona rdzeń niejako, bez którego te relacje nie miałyby racji bytu, jest ona

7 Stowarzyszenie założone w Legnicy, przez dr Alfredę Walkowską, popularyzatorkę dzieła św. Hildegardy z Bingen. Por. I. Budziak, *Wstęp*, w: Hildegarda z Bingen, *Słowa pełne światła*, Kraków 2011, s. 6-18. Zob. <https://www.hildegarda.pl/>.

główną sprężyną tych konstrukcji⁸. Warto podkreślić, że rodzina *wieków średnich* miała bardzo silnie zakorzenioną mentalność patriarchalną. Obowiązywała w niej zasada hierarchii, według której kobieta była podległa najpierw ojcu, a następnie jeśli zawarła związek małżeński mężowi, w innym przypadku podporządkowanie skierowane było w stronę brata. W porównaniu z dzisiejszym prawem, wówczas (w okresie feudalnym) pełnoletniość osiągało się nie kończąc 18 roku życia, ale już w wieku 12 lat (dziewczęta) i 14 lat (chłopcy). Wiek ten stanowił granicę, po której przekroczeniu można było opuścić ojcowiznę i założyć własną rodzinę. Nie można pominąć informacji o tym, że kiedy dziewczęta stawały się mężatkami, zmieniał się znacząco ich status społeczny. Mimo ukończenia 12 lub 14 lat, o zawarciu małżeństwa decydowali rodzice. To oni zasięgali opinii i wybierali współmałżonka. Oczywiście inne prawa miały kobiety zamożne, a inny mniej usytuowane⁹. Funkcje jakie wówczas pełniła rodzina znacząco różniły się od współczesnego postrzegania tej formy relacji. Małżeństwo było instytucją, w której nadrzędną rolę odgrywały sprawy natury gospodarczej. Kobiety szyły, przynosiły mękę, tkwały, gotowały, dbały o ogród znajdujący się przy domu. Miejskie warunki dyktowały również możliwość, a czasem przymus pomocy przy zawodowej pracy małżonka¹⁰. Wiek XII i XIII przyniósł widoczną zmianę, a mianowicie ukształtowała się forma życia kobiety nie jako tej, która pracuje fizycznie, ale damy. Chociaż kobiety wykluczone były z uniwersyteckiego życia, to angażowały się w dworskie klimaty¹¹. Nie sposób nie wspomnieć o kobietach, które miały możliwość realizowania się w polityce. Stanowią one mały procent, ale jednak pochodzenie z rodziny panującej w danym czasie, znacząco zwiększało dostęp do życia politycznego i tematyki związanej z tymi zagadnieniami. Bardzo rzadko zdarzało się, żeby kobiety pochodzące z mniej zamożnych i wpływowych rodów osiągały sukcesy na niwach polityki. Wspomnieć można jednak Joannę d'Arc, Katarzynę ze Sieny czy właśnie Hildegardę z Bingen. Na tle epoki stanowią one wyjątek w dopuszczaniu płci pięknej do ideologicznych kwestii. Ważną rolę w czasach przed renesansem odgrywały klasztory. Jako, że średniowiecze promowało ascetyczny tryb życia, więc wszelkie przejawy czerpania z ziemskiego życia radości, podlegały ocenie w skali grzechu. Klasztory w szczególności stanowiły miejsce ascetycznego kształtu codzienności.

Wierzenia religijne, przekaz ustny, obyczaje i wyobrażenia ugruntowały w mentalności człowieka stereotyp, że męskość utożsamiana jest z siłą, honorem, rozumem, zaś kobiecość ze słabością, tchórzostwem¹².

Hildegarda z Bingen urodziła się szesnastego września 1098 w Bermersheim w Alzacji (Nadrenia-Palatynat)¹³. Na świat przyszła jako dziesiąte dziecko w rodzinie średniozamożnej szlachty frankońskiej: Hildeberta i Mechthyldy von Bermersheim. Istotnym jest, że mając trzy lata doświadczyła pierwszej wizji¹⁴. W wieku ośmiu lat zgodnie z tradycją dziesięciny została poświęcona Kościołowi. Następnie została skierowana na naukę do mniszki Jutty z Sponheim, przeoryszy konwentu benedyktynek żyjącej w pustelni przy klasztorze w Disibodenbergu¹⁵.

8 Por. R. Pernoud, *Kobieta w czasach katedr*, Warszawa 1990, s. 84.

9 M. Bogucka, *Gorsza płeć. Kobieta w dziejach Europy od antyku po XXI wiek*, Warszawa 2005, s. 82.

10 H. Samsonowicz, *Życie miasta średniowiecznego*, Warszawa 1970, s. 123.

11 Por. H. Davenson, *Les troubadours*, Paryż 1960, s. 45.

12 Por. M. Bogucka, *Gorsza płeć. Kobieta w dziejach Europy od antyku po XXI wiek*, Warszawa 2005, s. 348.

13 G. Wehr, *Die Mystikerin Hildegard von Bingen*, Wiesbaden 2012, s. 20.

14 S. Flanagan, *Hildegarda z Bingen. Żywot wizjonerki*, Warszawa 2002 s. 14.

15 Tamże. s. 16.

Zakres jej obowiązków był rozległy, ponieważ po śmierci Jutty została wybrana na przeoryszę. Wówczas z oddaniem troszczyła się o współsiostry: m.in. przeniesienie konwentu do Rupertsbergu (1150), budowa nowego klasztoru w Einbingen (1165). W trosce o rozwój siostr, dbała zarówno o fizyczną stronę klasztoru, jak (przede wszystkim) o duchowe aspekty formacji.

Można by powiedzieć, że już jako mała dziewczynka wykazywała cechy wyjątkowości pośród rówieśników. Które dziecko ma wizję? Zdecydowanie można przypuszczać, że owe widzenia są wymysłem rozbudowanej dziecięcej wyobraźni, ale źródła podkreślają fakt, że po czasie widziane sytuacje rzeczywiście miały miejsce, obrazy urzeczywistniały się. Młoda Hildegarda widząc na polu krowę przepowiedziała, że niedługo wyda na świat cielaka i dokładnie opisała jego wygląd. Jej umiejętności budziły podziw, wprowadzały w zdumienie, ale jednocześnie uruchamiały podejrzliwość. Sytuacja do przewidzenia, ale jednak dalsze losy pokazały, że to nie był przypadkowy wytwór fantazji dziewczynki, ale rzeczywisty dar widzenia. Znamienne jest również to, że ilekroć pojawiały się obrazy, Hildegarda cierpiała. Inaczej: kiedy z lęku i obawy próbowała opierać się wizjom, to pojawiał się silny ból głowy, a następnie choroby. W dorosłym życiu wizje towarzyszyły Hildegardzie w różnym czasie: nie tylko podczas modlitw i medytacji, ale również podczas prac w ogrodzie czy w klasztorze. Wizje nie były rodzajem ekstazy, a rodzajem obrazu, który jawił się przed jej oczami. Hildegarda była obserwatorem wizji, one nie angażowały ją jako uczestniczki tego, co widziała. Długo ukrywała informację o wizjach. Prawdopodobnie z obawy. Prawdę tę ujawniła będąc przeoryszą, kiedy miała czterdzieści dwa lata, tak pisze w dziele *Scivias: I stało się w roku 1141 od Wcielenia Jezusa Chrystusa, że gdy miałam czterdzieści dwa lata i siedem miesięcy, rozwarły się niebiosy i ogniste światło o niezwykłym blasku na cały mój mózg się rozlało, i całe moje serce, i całą moją pierś niby ogień, ale nie parzący, lecz ogrzewający tak rozpaliło każdą rzecz, na którą kładzie swoje promienie. I nagle pojęłam znaczenie wykładu ksiąg, to znaczy Psalterza, Ewangelii i innych pism katolickich, tak Starego, jak i Nowego Testamentu*¹⁶.

Sama podkreśla, że wizje otrzymywała zgodnie z wolą Bożą, nie w miejscach ukrytych, nie we śnie, ale też nie absorbując własnej cielesności. Objawienia, których obserwatorką była, pozwoliły jej nie tylko na prorokowanie tego, co się ma wydarzyć (śmierć Jutty i Hildegardy, przeniesienie klasztoru), ale również ukształtowały duchowość i teologię. Wizje przedstawiały: niebo i piekło, istotę i działanie siły życia, tajemnicę Kościoła. Doświadczała wówczas Boga obecnego w Trójcy Świętej.

Niewątpliwie praktyki te nie ułatwiały odnajdywania się w relacjach społecznych, szczególnie, w czasach kiedy rola kobiet była mocno ograniczona. A jednak mniszka z Einbingen potrafiła wyjść przed szereg i z odwagą zaangażować się w kulturę, sztukę, politykę, teologię współczesnej jej Europy. Jej wewnętrzna siła i odwaga pozwalały na realizację stawianych sobie celów. W wielu sprawach była prekursorką, dlatego też trudno zaklasyfikować jej działalność w jeden krąg tematyczny. Rozległe zainteresowania, mądrość i inteligencja, a przede wszystkim otwarcie na Boże natchnienia, sprawiły, że cieszyła się autorytetem pośród siebie współczesnych. Mniszka, głosząca kazania, wizjonerka zgłębiająca teologiczne prawdy, kompozytorka znająca medycynę, kosmologię, poetka lecząca ziołami, prorokini. Z pewnością to nie wszystkie określenia Hildegardy – kobiety o poglądach renesansu, żyjącej w średniowiecznej Europie. Nowatorstwem był fakt założenia przez nią klasztoru żeńskiego, jako pierwsza w Niemczech podjęła próbę opisu fauny i flory, pierwsza znana z imienia autorka moralitetu, kompozytorka, która podpisuje się

¹⁶ Hildegarda z Bingen. *Scivias. Tom 1. Księga pierwsza i druga*, Tyniec /Kraków 2011, s. 106.

swoim nazwiskiem. Nikt ze świętych przed nią nie pozostawił swojej autobiografii. Jest autorką tekstów, w których porusza tematykę seksualności, jest twórcą teorii kultury fizycznej i sportu. Otwierano dla niej mury uczelni, wpuszczano na ambony¹⁷, odbywała podróże kaznodziejskie¹⁸. Wszystkie te przejawy jej aktywności, w czasach średniowiecza stanowiły novum. Była kobietą o silnej osobowości, nie brakowało jej odwagi w krytycznych osądach i bezpośrednim wyrażaniu ich. Korespondowała z papieżem Eugeniuszem III, Anastazym IV, Hadrianem IV, Aleksandrem III. Listy wysyłała również do cesarza Konrada, królowej Eleonory Akwitańskiej¹⁹. Nie sposób pominąć korespondencji z Fryderykiem Hohenstaufem (Barbarossą)²⁰, jak również z Bernardem z Clairvaux²¹. Był on wpływowym teologiem, szanowanym i podziwianym przez mniszkę, dlatego postanowiła za namową Volmara²², zasięgnąć opinii, co do swoich wizji. Pergaminy z pierwszą częścią *Scivias*²³ zawinięte w lniane płótno, wraz z dołączonym listem wysłano do Clairvaux: *W tajemnicy zwracam się do Ciebie, Czcigodny Ojczy, gdyż od dzieciństwa nie zaznałam spokoju, ale widziałam rzeczy wielkie i straszne, których moje usta nie umiałyby wyrazić, gdyby Duch Boży nie pouczył mnie, jak mam mówić.*

*Wizje łączą się z cierpieniem, z ciężkimi chorobami, tak, że zostaję przykuta do łóżka. Chciałabym zaś wstać i udać się do Ciebie, dobry Ojczy. Składam moją duszę w twojej duszy. Zbadaj w twojej mądrości natchnionej przez Ducha Świętego, i ukaż mi, czy powinnam mówić, czy powinnam ukryć wszystko w ciszy mojej duszy*²⁴.

Odpowiedź pojawiła się w bardzo krótkim czasie i brzmiała następująco:

Bernard, opat z Clairvaux,

Do siostry w Chrystusie Hildegardy

*Odpowiadam na Twój list, zostawiając inne zajęcia. Raduje mnie łaska Boża, która w Tobie gości, przeto wzywam Cię i proszę, żebyś ją przyjęła z całą siłą miłości i oddania. Wiesz, że Bóg miażdży pysznych i podnosi pokornych swoim namaszczeniem. Jeśli posiadasz wewnętrzne przekonanie, że Duch Święty Tobą kieruje, w czym mogę być Ci pomocny? Potrzeba raczej, żebyś się modliła i wstawiała za mną u Boga razem z tymi, którzy połączyli się w duchowej komunii*²⁵.

17 Podróże Hildegardy rozpoczęły się w 1156 roku. Odwiedza wspólnoty, klasztory i naucza z ambon katedr w Trewirze, Moguncji, Kraufaltu, Bambergu, Andernach czy Sieburgu (wraz z biegiem rzeki Men). Por. L. Tancredi, *Hildegarda z Bingen. Opowieść o życiu naznaczonym łaską*, Warszawa 2009, s.279.

18 Druga podróż kaznodziejska przypada na rok 1160. Nauczała publicznie w Katedrze w Trewirze. Wytyka Kościołowi nadmierną tolerancję i korupcję. Trzecia podróż kaznodziejska odbyła się w latach 1161-1163, a wiodła na północ, ku Kolonii i Werden. Por. L. Tancredi, *Hildegarda z Bingen. Opowieść o życiu naznaczonym łaską*, Warszawa 2009, s.279.

19 Por. L. Tancredi, *Hildegarda z Bingen. Opowieść o życiu naznaczonym łaską*, Warszawa 2009, s.278.

20 W roku 1159 Barbarossa wybrał antypapieża, Wiktora IV. To wydarzenie zapoczątkowało rozłam, który trwał osiemnaście lat. Hildegarda nie wyrzekła się przyjaźni z Fryderykiem, ale napomniwała go.

21 Bernard z Clairvaux (teolog i założyciel zakonu cystersów) wstawił się za Hildegardą. Dzięki temu na synodzie w Trewirze (1147-1148) zostały odczytane fragmenty jej wizji. Wówczas otrzymała błogosławieństwo i przyzwolenie na powszechne głoszenie swoich idei, a także dalsze spisywanie wizji.

22 Benedyktyn z klasztoru w Disibodenbergu, spowiednik, duchowy przewodnik, sekretarz i nauczyciel Hildegardy. *Kiedy przybył Volmar? W moim sercu szukałam go, jeszcze zanim go poznałam.(...) My, mniszki zaopatrzyliśmy się w arkusze pergaminu, pióra i atrament oraz instrumenty muzyczne; zebraliśmy razem tę odrobinę posiadanej przez nas wiedzy, niczym resztki chleba, który wypiekałyśmy. Cóż za braki. Potrzebny był magister, który by nas uczył.* Por. L. Tancredi, *Hildegarda z Bingen. Opowieść o życiu naznaczonym łaską*, Warszawa 2009, s.99.

23 W roku 1141 Hildegarda zaczęła pisanie *Scivias* – Poznaj drogi Pana. Spisywanie trwało dziesięć lat.

24 Por. L. Tancredi, *Hildegarda z Bingen. Opowieść o życiu naznaczonym łaską*, Warszawa 2009, s.126.

25 Tamże, s. 127.

Jedną z wizji przeoryszy była ta, która przedstawiała dzień jej śmierci (17 września). Umieraniu towarzyszyć miały cudowne znaki: dwie świetliste tęczę na niebie, które krzyżują się w czerech punktach kardynalnych. *W miejscu, gdzie się spotykają, wielki księżyc wydaje się rozpraszać wszelką noc, a krzyż, który rośnie w stopniowo powiększających się kołach, oświeca klasztor i całą górę dookoła. Hildegarda zostaje pochowana w Eibingen*²⁶.

Żywot prorokini z Bingen, już za jej życia spisali: Gottfried, a następnie Wilbert²⁷. Jak gdyby przeczuwali, już wtedy, że Hildegarda wyniesiona zostanie na ołtarze i ogłoszona doktorem Kościoła. Ona sama miała wątpliwości, co do tego w jaki sposób była opisywana. Wypowiedziała wtedy słowa:

*Nadejdą czasy, kiedy kobiety, żeby osiągnąć świętość będą musiały pozbyć się swojej natury. Męczyzna powiem został stworzony z błota, podczas gdy kobieta została ukształtowana z ciała i krwi. Męczyzna na początku był nagi jak posąg, dlatego poprosił kobietę, żeby odziała go ciałem i krwią. Dzieło otrzymało formę doskonałą, jak to było w zamierzeniach Wielkiego Garncarza. Jednak czasy się zmieniają. Będzie się wymagać od kobiet, żeby zapomniały o swoim ciele, widząc w nim tylko kłopotliwą powłokę. Jak mówi Arystoteles, zniekształcenie kobiety nie należy do naturalnego porządku rzeczy. Święty tym bardziej będzie wywyższony, im bardziej wyrwie się z klatki wnętrza. Święte kobiety staną się neumami, chociaż Bóg, który kocha w każdej rzeczy umiar i harmonię, nie stworzył duszy po to, żeby wdychała, ale żeby mieszkała w ciele jak pszczoła w miodowym ulu. Jednak takie moje rozumienie nie znajduje zwolenników w czasach, które nadejdą, kiedy przepych będzie przedkładany nad skromność, a zawrót głowy nad umiar*²⁸.

Niewątpliwie, jej życie było naznaczone łaską²⁹. W podejściu do swoich życiowych aktywności, doświadczeń wizjonerskich, nauki, mądrości i duchowości wyprzedzała epokę, w której żyła. Jej intelektualny, psychologiczny i duchowy portret zdają się być w wiekach średnich innowacją. Współcześnie zaś, głoszone przez nią treści, proponowany styl życia, drogi duchowe, znajdują wielu zwolenników.

Papież Jan Paweł II określił Hildegardę jako osobę obdarowaną szczególnymi niebiańskimi darami. Kobietę, która przenikała tajemnice teologii, medycyny, muzyki i innych sztuk. (...) Podkreślał, że Hildegarda ukazywała w swojej spuściźnie związek między zbawieniem i stworzeniem.

Natomiast papież Benedykt XVI podczas homilii wygłoszonej w Rzymie (7 października 2012 roku) tak mówił: *Święta Hildegarda z Bingen (...) wniosła swój cenny wkład w rozwój Kościoła swej epoki, doceniając dary otrzymane od Boga i okazując się kobietą o żywej inteligencji, głębokiej wrażliwości i uznanym autorytecie duchowym. Pan obdarzył ją duchem prorockim i wielką zdolnością do rozpoznawania znaków czasu. (...)*

*Świętość nie zna przeszkód kulturalnych, społecznych, politycznych, religijnych. Jej język – język miłości i prawdy – jest zrozumiały dla wszystkich ludzi dobrej woli i zbliża ich do Jezusa Chrystusa, niewyczerpanego źródła nowego życia*³⁰.

26 Tamże, s. 282.

27 Współpracownicy św. Hildegardy.

28 Tamże, s. 17-18.

29 Por. Lucia Tancredi.

30 A. Walkowska, w: Hildegarda z Bingen, *Scivias. Zbawiciel i Zbawienie. Księga druga*, Legnica 2013, s. 214-215.

Tęsknota do wartości, które prezentowała średniowieczna mistyczka, zdaje się zataczać w społeczeństwie coraz szersze kręgi. Jej nauczanie, chociaż minęło tyle lat, jest wciąż aktualne. Oficjum Kościoła przywołuje ją jako patronkę esperanto, językoznawców i naukowców. W litanii do św. Hildegardy znaleźć można następujące określenia: Dziewica poświęcona Bogu, Zwierciadło Bożej wszechmocy, Światło Kościoła, Zwiastunka dzieł Bożych, Boża Harfa, Nauczycielka doskonałości, Bojowniczką o prawdę i zgodę, Gwiazda świecąca w ciemnościach świata. Wymienione są również jej cechy: dająca rady w trudnościach, ochraniająca słabych, pomagająca chorym, pokorna w działaniu, rozżarzona miłością do Boga i ludzi, nieugięta w miłości do Kościoła, utalentowana mocą świętości, Bogiem silna w słabościach³¹.

Paleta darów, które otrzymała od Boga i sumiennie rozwijała, wielość talentów i umiejętności, stanowią źródło ponadczasowych wartości, które czerpać można z duchowości świętej z Bingen.

Kamila Falińska

Innovation and universalism in the mind and spirituality of Saint Hildegard of Bingen

Key words: Middle Ages, visionary, precursor, woman, Hildegard from Bingen, Doctor of the Church, catholic saint

Summary:

Hildegard from Bingen lived in the Middle Ages, at a time when the rights and privileges of women were severely restricted. The social status of women did not allow them to be fully involved in the political, ecclesial and scientific space. The Doctor of the Church was a precursor in many areas of her activity, so it is difficult to classify the scope of her activities into one thematic circle. Her interests range from theology, musicology and cosmology, to visionary and literature. In the epoch in which she lived, her work was a kind of innovation, it was ground-breaking. Nowadays, the legacy of her thoughts and spirituality is a collection of universal values.

³¹ Zob. *Litania do Świętej Hildegardy*, w: *Modlitwy Hildegardy z Bingen*, Kraków 2015, s. 134-135.

Odkrycie niebiańskiej harmonii

„Symphonia harmoniae caelestium revelationum” – taką nazwą opatrzyła św. Hildegarda śpiewaną w opactwie liturgię godzin. Słowa te potwierdzają, że w myśli benedyktynki śpiew liturgiczny wykonywany przez człowieka jest ściśle związany z muzyką niebiańską. Dla podkreślenia przynależności swojej twórczości do „niebiańskiej harmonii”, mistyczka nazwała tak samo swój zbiór 77 śpiewów: „Symfonię harmonii niebiańskiego Objawienia” (dalej nazywana Symfonią). Błażej Matusiak w swojej książce *Hildegarda z Bingen. Teologia muzyki* potwierdza związek muzyki z liturgią: *największa część składa się z antyfon, hymnów oraz responsoriów. Znajdują się tam też utwory przeznaczone do Mszy świętej, ale jest ich zdecydowanie mniej: jedno Kyrie, jeden werset allelujatywny oraz kilka sekwencji. Trzeba dodać, że Hildegarda jest autorką nie tylko melodii, ale również tekstów, co w muzyce liturgicznej zasługuje na szczególną uwagę, gdyż teksty liturgiczne z tej epoki zazwyczaj pochodzą z Biblii. Sama Hildegarda z Bingen zaznaczyła, iż „ułożyła również i zaśpiewała pieśni wraz z melodiami na chwałę Boga i świętych, chociaż nigdy nie uczyła się nut ani śpiewu”.¹* Muzyka jest zatem komponowana pod wpływem natchnień Bożych. Sam Bóg otworzył dla średnio-wiecznej wizjonerki niebo i obdarzył ją talentem tworzenia.

Pochodzenie tekstu muzycznego

Symfonia oraz Ordo², to dwa dzieła muzyczne, które składają się w całość. Św. Hildegarda również w wielu niekompozytorskich dziełach wyrażała swoją wielką miłość do muzyki. Wszystkie te utwory – z Symfonii i Ordo – są zawarte w dwóch manuskryptach, które przez badaczy są uznawane za autentyczne:

1. Riesenbergcodex (dalej nazywany Codex R), Wiesbaden, Hessische Landesbibliothek, Codex 2
2. 2010Dendermondecodex (dalej nazywany Codex D), Belgia, St.-Pieters-&-Paulusabdij, Codex 9
00 Fragment z Codex D, str. 161^r
002011 Fragment z Codex R, str. 466^r

Warto zastanowić się, które z powyższych źródeł są właściwym rękopisem posłanki Bożej muzyki. Pomaga nam w tym między innymi rekonstrukcja czasowa powstania Codex D i R. W zachowanej korespondencji Volmara oraz Odo z Soissons z Hildegardą z roku 1148 zawarte są, obok poruszanych kwestii teologicznych, również odniesienia do twórczości muzycznej mistyczki. Skoro Volmar i Odo w roku 1148 piszą o utworach muzycznych niemieckiej kompozytorki, to data powstania utworów winna być wcześniejsza. Można zatem stwierdzić, że Hildegarda zaczęła spisywać swoje śpiewy w początkach lat czterdziestych XII wieku. Dzieło *Scivias* również musiało być spisane w tym czasie, ponieważ w ostatnim objawieniu znajduje się 14 śpiewów do Maryi, świętych i aniołów, i choć w tym dziele nie ma partytur tych utworów, to są zawarte w Codex R i w D³.

1 Błażej Matusiak, *Hildegarda z Bingen. Teologia muzyki*, Kraków 2002, s. 13.

2 Hildegarda w swojej twórczości napisała także dramat liturgiczny: „Ordo Virtutum”, które oznacza Zastęp Cnót. Ordo jest dramatem liturgicznym, ale to określenie nie oznacza, że śpiewy są skierowane do Chrystusa czy osób świętych. Dramat ten koncentruje się na walce między duszą ludzką a szatanem, którą to duszę wspiera zastęp Cnót – uosobienie Dobra. Interesująca w tym dziele jest różnica między śpiewem wszystkich postaci tego dramatu, a mową szatana, który według teologii Hildegardy nie może śpiewać. W niebiańskiej harmonii bowiem nie ma miejsca dla szatana.

3 Peter van Poucke, *Hildegard of Bingen – Symphonia harmoniae caelestium revelationum. Introduction Peter van Poucke*, Peer, Belgia 1991, s. 6.

Rozpoczynając pracę nad „*Liber Vitae Meritorum*” w 1158 r., Hildegarda wspomniała w niej, że do tej pory przez 8 lat pracowała już między innymi nad *Symfonią*. Jeżeli wówczas zakończyła dzieło, to rok 1158 jest ostatnim rokiem pracy nad tym zbiorem. Możliwe jest również, że *Symfonia* została ukończona dopiero w 1175 r., bo w tym roku przełożony klasztoru Cystersów z Villers w Belgii otrzymał całą *Symfonię* od Hildegardy. Prawdopodobnymi datami powstania dzieła są więc lata 1141-1158 lub 1141-1175.

Z korespondencji Hildegardy dowiedzieć się można także o tym, dokąd został wysłany rękopis. Trafił on mianowicie do przełożonego klasztoru Cystersów w belgijskiej prowincji Brabant. Istotne byłoby ustalenie faktu, którą *Symfonię* przekazano. Podczas gdy Ordo znajduje się tylko w Codex R, *Symfonię* odnaleźć można zarówno w Codex R jak i (choć tylko częściowo) w Codex D. Cała twórczość Hildegardy jest więc zawarta w Codex R. Istnieją jednak powody, dla których ten Codex nie może być uznany za wersję rękopisu, którą dostał prowadzący belgijskiego klasztoru. Wilbert z Gembloux z prowincji Namur napisał list do klasztoru mistyczek, ponieważ chciał upewnić się czy pogłoski o śmierci Hildegardy, które usłyszał w swojej prowincji są prawdziwe. Zgodnie ze słowami Peter’a van Poucke, Wilbert podziękował jeszcze raz „[...] za otrzymany rękopis, zaczynający się dziełem *Liber Vitae Meritorum*”⁴. Zrobił to zarówno w swoim imieniu, jak i w imieniu braci z klasztoru Cystersów w Brabant, do którego Hildegarda wysłała swoje dzieło.

Codex D zawiera słowa „*Liber sancte Marie de Villari*”. Ponadto rozpoczyna się on dziełem „*Liber Vitae Meritorum*”, czyli tym samym, o którym wspomniał Wilbert z Gembloux pisząc o rękopisie otrzymanym przez klasztor Cystersów. Powyższe fakty wskazują, że Codex D jest najbardziej autentycznym rękopisem Hildegardy, bądź jego kopią, potwierdzoną przez samą Hildegardę.

Zawartość rękopisu Codex D

Dobrze byłoby przyrzeć się przez chwilę *Symfonii* z Codex D, aby dowiedzieć się czegoś o sposobie myślenia dotyczącego muzyki i teologii św. Hildegardy. Badania koncentrują się tylko na części *Symfonii*. Skoro jednak sama autorka nazwała wszystkie 77 kompozycji jedną *Symfonią*, można potraktować to jako przesłankę do tego, że istnieje co najmniej jeden wspólny element łączący wszystkie śpiewy. Już w samym spisie treści Codex D odsłania się wizja teologiczna niemieckiej mistyczek, która później pomoże lepiej zrozumieć utwory, będące przedmiotem niniejszych badań. Niestety, nie wszystkie 77 śpiewy znajdują się w tym dziele, dlatego też w tej pracy zostanie położony nacisk jedynie na te utwory, które są w nim spisane. Codex D zawiera ciekawą strukturę, która bez wiedzy na temat sposobu myślenia Hildegardy może wzbudzać teologiczne wątpliwości. Lista utworów w tym dziele jest następująca⁵:

1. O magne Pater – O Wielki Ojciec
Psalm/antyfona wotywna do Boga Ojca
2. O aeterne Deus – O wieczny Boże
Psalm/antyfona wotywna do Boga Ojca
3. Ave Maria, O auctrix vitae – Zdrowaś Maryjo, Twórczyni życia
Responsoria do Dziewicy
4. O clarissima – O Najjaśniejsza
Responsoria do Dziewicy

⁴ Tamże.

⁵ Redakcja tomu oraz autor artykułu wyrażają serdeczną wdzięczność prof. Małgorzacie Kowalewskiej z Lublina za konsultacje przy tłumaczeniu tytułów zamieszczonych w spisie utworów św. Hildegardy z Bingen.

5. O splendidissima gemma – O, Olśniewająca perło
Antyfona psalmowa do Dziewicy
6. Hodie aperuit nobis – Dziś otwarto nam bramę
Antyfona psalmowa do Dziewicy
7. Quia ergo femina – Ponieważ bowiem kobieta
Antyfona psalmowa do Dziewicy
8. Cum processit factura –Gdy pojawiło się dzieło
Antyfona psalmowa do Dziewicy
9. Cum erubuerint <infelices> – Podczas gdy się wstydzili nieszczęśni
Antyfona psalmowa do Dziewicy
10. O frondens virga – O, Kwitnąca gałązko
Antyfona psalmowa do Dziewicy
11. O quam magnum miraculum – O, jakże wielki cud
Antyfona psalmowa do Dziewicy
12. Ave generosa – Witaj, Wspaniała
Hymn do Dziewicy
13. O virga ac diadema – O, Gałązko i Diademie
Sekwencja do Dziewicy
14. O tu suavissima virga – O Ty, Przesłodka Gałązko
Responsoria do Dziewicy
15. Spiritus sanctus vivificans – Duch Święty ożywiający
Antyfona psalmowa do Ducha Świętego
16. Caritas habundat –Miłość obfituje
Antyfona psalmowa do Ducha Świętego
17. Laus Trinitati – Chwała Trójcy
Antyfona wotywna do Trójcy Świętej
18. O ignee Spiritus – O, ognisty Duchu
Hymn do Ducha Świętego
19. O ignis Spiritus paracliti – O, Ogniu, Duchu Pocieszyciela
Sekwencja do Ducha Świętego
20. O gloriossimi lux vivens angeli – O, żywe światło, chwalebni aniołowie
Antyfona wotywna do aniołów
21. O vos angeli – O Wy, aniołowie
Responsoria do aniołów
22. O spectabiles viri – O, dostojni mężowie
Antyfona wotywna do Patriarchów i Proroków
23. O vos felices radices – O Wy, szczęśliwe korzenie
Responsoria do Patriarchów i Proroków
24. O cohors milicie – O, rycerski oddział
Antyfona psalmowa do Apostołów
25. O lucidissima apostolorum turba – O jaśniejący orszaku Apostołów
Responsoria do Apostołów
26. O speculum columbae – O, zwierciadło gołębicy
Antyfona psalmowa do św. Jana Ewangelisty
27. O dulcis electe – O, słodki wybrańcze
Responsoria do św. Jana Ewangelisty
28. O mirum admirandum – O zachwycający cudzie
Antyfona psalmowa do św. Disiboda

-
29. O viriditas digiti Dei – O, mocy (rzeźwości) palców Boga
Responsoria do św. Disiboda
30. O presul vere civitatis – O Władco prawdziwego państwa
Sekwencja do św. Disiboda
31. O victoriosissimi triumphatores – O, najbardziej zwycięzcy tryumfatorzy
Antyfona psalmowa do męczenników
32. Vos flores rosarum – O Wy, kwiaty róż
Responsoria do męczenników
33. O vos imitatores – O, Wy naśladowcy
Responsoria do Wyznawców
34. O successores – O, następcy
Antyfona psalmowa do Wyznawców
35. O felix apparitio – O szczęśliwe zjawisko
Antyfona psalmowa do św. Ruperta
36. O beatissime Ruperte – O, błogosławiony Rupercie
Antyfona psalmowa do św. Ruperta
37. O Ierusalem – O, Jerozolimo
Sekwencja do św. Ruperta
38. O pulchrae facies – O, piękne oblicza
Antyfona psalmowa do dziewic
39. O nobilissima viriditas – O, najszlachetniejsza siła
Responsoria do dziewic
40. O dulcissime amator – O, najśłodzy miłośniku
Symfonia do dziewic
41. O Pater omnium – O, Ojciec wszystkich
Symfonia do wdów
42. Rex noster promptus – Nasz Król jest gotów
Responsoria do świętych niewinnych
43. Spiritui sancto – Duchowi Świętemu
Responsoria do jedenastu tysięcy dziewic
44. O rubor sanguinis – O, czerwona barwa krwi
Antyfona in evangelio
45. Favus distillans – Ociekający plaster miodu
Responsoria do jedenastu tysięcy dziewic
46. *Osiem Antyfon in matutinis laudibus*⁶: Studium divinitatis
47. Unde quocumque venientes
48. De patria etiam earum et de aliis regionibus
49. Deus enim in prima muliere presignavit
50. Aer enim volat
51. Et ideo puellae iste
52. Deus enim rorem in illas misit
53. Sed diabolus
54. O Ecclesia – O, Kościele!
Sekwencja do jedenastu tysięcy dziewic
54. Cum vox sanguinis – Z głosem krwi
Hymn do jedenastu tysięcy dziewic

6 Więcej informacja o śpiewach 47-54: Peter van Poucke, Hildegard of Bingen – *Symphonia harmoniae caelestium revelationum* / Introduction Peter van Poucke, Peer, Belgia 1991, s. 14 notatka 22.

54. O virgo Ecclesia – O, Dziewico Kościele!
Antyfona wotywna na poświęcenie kościoła
54. Nunc gaudeant – Teraz niech się radują
Antyfona wotywna na poświęcenie kościoła

Biorąc pod uwagę tematykę wszystkich śpiewów, można dokonać następującego podziału⁷:

Tematyka:	Utwory:
• Bóg Ojciec i Syn Boży	1-2
• Maryja Dziewica	3-14
• Duch Święty	15-19
• Hierarchia Niebiańska:	
- Aniołowie	20-21
- Patriarchowie i prorocy	22-23
- Apostołowie	24-25
- Święty Jan Ewangelista	26-27
- Święty Disibod	28-30
- Męczennicy	31-32
- Wyznawcy	33-34
- Święty Rupert	35-37
• Dziewice	38-40
• Wdowy	41
• Niewinni	42
• Święta Urszula i jedenaście tysięcy Dziewic	43-55
• Kościół	56-57

Analiza tematyki śpiewów pozwala na następujące wnioski:

1. Śpiewy do Maryi znajdują się między śpiewami do Syna i śpiewami do Ducha Świętego,
2. Śpiewy do świętego Disiboda znajdują się między utworami do apostołów,
3. Śpiewy do świętego Ruperta znajdują się po utworach do wyznawców,
4. Śpiewy do świętej Urszuli i jedenastu tysięcy dziewic znajdują się między utworami do niewinnych.

Treści teologiczne Codex D i R

Nasuwa się pytanie, dlaczego Hildegarda ułożyła swoje kompozycje w tak nielogicznej dla teologa kolejności. Codex R, który według wcześniejszej analizy mniej odpowiada autentyczności rękopisu Hildegardy, ma pod względem teologicznym bardziej logiczną kolejność utworów:

- Bóg Ojciec i Syn
- Duch Święty
- Maryja Dziewica
- Hierarchia Niebiańska (bez świętego Disiboda i Ruperta)
- Święci Patronowie

⁷ Tamże, s. 6.

- Dziewice razem ze świętą Urszulą i jedenastoma tysiącami Dziewic, Wdowy i Niewinni
- Kościół.

Można przypuszczać, że w tym mniej wiarygodnym rękopisie (Codex R) układ śpiewów jest zmienioną przez inne osoby wersją. Gdy zaś chodzi o hierarchię utworów w Codex D, wprowadzenie Peter'a van Poucke zawiera informację, która pomaga zrozumieć oryginalną kolejność utworów. Treść śpiewów do Najświętszej Dziewicy na przykład wyjaśnia miejsce tych kompozycji w spisie treści. We wspomnianych tekstach Hildegarda przedstawiła nierozzerwalną więź między Maryją i Jezusem, co tłumaczy wybór porządku tematów. Powyższy tok myślenia nie oznacza umniejszenia autorytetu Ducha Świętego ale wskazuje wyłącznie na relację Matki z Synem.

Kolejną ważną kwestią zdaje się być śpiew do świętego Disiboda, włączony w cykl utworów dotyczących apostołów. Możliwą odpowiedź na tę nurtującą kwestię znaleźć można w biografii tego biskupa, która została napisana przez Hildegardę. W dziele „Vita Sancti Disibodi” średniowieczna mistyczka przedstawia go w roli ewangelizatora. Prawdopodobnie autorka dostrzegła związek pomiędzy nim, a apostołami.

Miejsce kompozycji do świętego Ruperta po śpiewach do Wyznawców pokazuje nam, jak wielką miłością Hildegarda darzyła tego świętego. Potwierdza to następujący cytat: *Nie tylko napisała biografię świętego i odrestaurowała kościół, który on zbudował, ale także założyła klasztor na Górze świętego Ruperta [...]»⁸. Trud przez niego podjęty związany między innymi z budową kościoła, a rozumiany jako wyznawanie wiary, zdaje się być dla Hildegardy motywem uzasadniającym miejsce śpiewów do świętego Ruperta po śpiewach Wyznawców.*

Ostatnia pozycja ze spisu treści reprezentuje odniesienie Hildegardy do jednej z historii biblijnych oraz do historii Kościoła. Z faktu, że przed utworami do świętej Urszuli i jedenastu tysięcy dziewic znajdują się kompozycje do niewinnych, wynika, iż niemiecka autorka połączyła te dwa wydarzenia – śmierć Niewiątek z rozkazu Heroda⁹ oraz śmierć za wiarę jedenastu tysięcy dziewic. Ponadto, zaraz po utworach skierowanych do jedenastu tysięcy dziewic, na liście znajdują się śpiewy dotyczące Kościoła. Obserwujemy więc, jak pojawiają się jednocześnie kompozycje do niewinnych i utwory do Kościoła. Kolejność ta może być symbolicznym dowodem na to, że dla Hildegardy święta Urszula i jej kompania dziewic są również znakiem prześladowanego Kościoła. Rozumiejąc hierarchię utworów zgodnie z zamysłem niemieckiej zakonniczki, odnajdujemy kolejne potwierdzenie autentyczności Codex D.

Kwestia instrumentów muzycznych w śpiewach Hildegardy

W rękopisach nie ma żadnej wzmianki o instrumentach, nie ma także jednoznacznej informacji o tym, czy sama autorka stosowała akompaniament do swoich utworów. Próbowano znaleźć odpowiedź na to pytanie w różnych tekstach. Ponieważ jednak opinie są różne, należy poszukać interesującej odpowiedzi w biografii niemieckiej mistyczki. Jeden z biografów pisał, że św. Hildegarda uczyła się śpiewać psalmy Dawida akompaniując sobie na dziesięciostrunowym psalterionie – chordofonie szarpanym przypominającym cytrę¹⁰. W in-

8 Peter van Poucke, Hildegard of Bingen – *Symphonia harmoniae caelestium revelationum* / Introduction Peter van Poucke, Peer, Belgia 1991, s. 7, tłumaczenie własne.

9 Mt 2,13-18.

10 Theoderic of Echternach, *Vita Sanctae Hildegardis* I.

nym artykule znajdziemy informację o wybranym przez Hildegardę zbiorze instrumentów muzycznych oraz ich charakterystyce, który są przedstawione poniżej¹¹:

- Trąbka – dźwięk silny i jasny jak głos proroków,
- Flet – dźwięk delikatny przypominający tchnienie Ducha,
- Psalterion – granie na górnej i na dolnej partii strun, będące znakiem zgody i jedności między ziemią i niebem,
- Instrumenty smyczkowe – dźwięk budzący w nas skrucę i unoszący nasze dusze ku górze,
- Harfa – przypominająca kim byliśmy i kim znowu mamy się stać – niebiański stan człowieka przed upadkiem,
- Organy – tworzą jedność, wspólnotę, gdyż można grać na nich harmonię,
- Tamburyn – skóra tamburynu równomiernie rozpięta na jego ramie przypomina wyglądem pokutujące ciało. Skłania do dyscypliny.

Fakt, iż sama uczyła się grać na psalterionie i bardzo doceniała rolę instrumentów muzycznych twierdząc, że pomagają nam zbliżyć się do Boga, możemy uznać za dowód tego, że Hildegarda najprawdopodobniej włączała akompaniament instrumentów do swoich utworów.

Istnieje jednak pewna różnica pomiędzy wyżej opisanym znaczeniem instrumentów i wspominanym wcześniej w pracy znaczeniem śpiewów Hildegardy. Na temat instrumentów muzycznych średniowieczna mistyczka mówi: *Aby zaś ludzie mogli przypominać sobie w miejscu wygnania o słodyczy i uwielbieniu, które przed upadkiem Adam miał wspólne z aniołami i aby do tych spraw byli pociągani, ci sami święci prorocy wymyślali nie tylko psalmy i kantyki, które śpiewa się dla rozpalenia pobożności słuchaczy, ale i rozmaite instrumenty muzyczne, które wydają wielorakie dźwięki*¹². Sformułowanie „przypominać sobie” jest dla niniejszego rozważania kluczowe, ponieważ obrazuje naśladowczy charakter instrumentów muzycznych, które wspominają niebiańskie życie sprzed upadku. Według już wcześniej wspomnianych objawień, o których Hildegarda pisała w *Scivias*, jej utwory nie mają takiego charakteru (naśladowczego), a są raczej właściwym śpiewem anielskim (o czym świadczy tytuł „Symfonia harmonii niebiańskiego Objawienia”). Innymi słowy, instrumenty muzyczne są według niemieckiej mistyczki ziemskim wytworem, który kieruje nasze myśli ku górze, podczas gdy jej objawione utwory są rzeczywistym dźwiękiem nieba – głosem aniołów. Rozumiejąc w ten sposób wizję Hildegardy moglibyśmy uznać, że instrumenty muzyczne powinny być używane jedynie w śpiewach przywołujących rajski stan. Nie powinno się ich natomiast stosować w śpiewie anielskim, który nie jest wspomnieniem Raju, ale według mistyczki wprost z niego wychodzi.

Tekst w utworach Hildegardy

Wcześniej już wspomniano, iż Hildegarda z Bingen sama pisała słowa do swoich utworów, jednak autorka nie ograniczała się wyłącznie do treści tekstów. Bardzo wyjątkowym i niespotykanym w historii zjawiskiem jest język, którym się posługiwała, tak zwany język „lingua ignota”. Jest to objawiony Hildegardzie język, którym, według jej tekstów, człowiek mówił przed upadkiem. Co więcej, nawet sam Adam w tym języku rozmawiał z aniołami. Również inni autorzy piszący o Hildegardzie określają charakter tego języka, mówiąc między innymi, iż jest to „pierwotna praforma wszelkich języków, język Nieba”¹³. Sama Hildegarda często wspo-

11 Nancy Fierro, *Hildegard of Bingen: Symphony of the Harmony of the Heaven*, Mount Saint Mary's College, Los Angeles 1997.

12 Hildegarda z Bingen, list 23 *Ad Praelatos Moguntinenses*, za: Błażej Matusiak, *Hildegarda z Bingen. Teologia muzyki*, Kraków 2002, s. 92.

13 Eduard Christiana Gronau, *Hildegard von Bingen. Prophetische Lehrerin der Kirche an der Schwelle und am Ende der Neuzeit*, Stein am Rhein 1999, s. 231-235.

minała o zażyłym kontakcie między człowiekiem sprzed upadku i aniołami. Średniowieczna mistyczka twierdzi również, że mowa i śpiew były jednością w rajskim życiu Adama z aniołami, pisząc: „Przed grzechem, będąc w stanie niewinności, Adam miał niemalą wspólnotę z głosami chwał anielskich [...]”¹⁴. Język „lingua ignota” zawiera mniej więcej 900 – 1000 słów.¹⁵

Hildegarda postanowiła jednak spisywać teksty wszystkich swoich śpiewów po łacinie, będącej językiem liturgii Kościoła Rzymskokatolickiego. Średniowieczna mistyczka nie mówiła płynnie, ani nie pisała dobrze po łacinie, potrzebowała więc pomocy podczas pisania słów do swoich utworów. Pomagali jej w tym zakonnik Volmar z klasztoru Disibodenberg oraz jej bliska przyjaciółka Richardis von Stade.¹⁶

Nakreślona sylwetka świętej Hildegardy wykazuje wszechstronność jej zainteresowań. Wynika z tego, że była ona osobą wrażliwą na różne dyscypliny nauki. Bliska była jej muzyka, biologia, filozofia oraz teologia. Dzięki dobrze zachowanym rękopisom mistyczki, można wciąż odkryć to, co zostało stworzone i zanotowane w XI oraz XII wieku. Jej dzieło muzyczne wskazuje na wielką wyobraźnię kompozytorki, a raczej wyobraźnię posłańca, gdyż muzyka ta została świętej mistyczce objawiona. Oby ta „błogosławiona muzyka” prowadziła nas do mocniejszej relacji z Bogiem i Niebiańskim Rajem.

Reinier de Graaf

Discovery of Celestial Harmony

Keywords: Revelations, New music, Adams song, United with the Kingdom

Summary:

While listening to Hildegard's compositions, we clearly hear a musical style which is different and new for the times where she lived in. The big distances between notes and the huge amount of notes on one syllable are two examples of the renewing in Hildegard's music. The fact this Mystic from the Middle Ages haven't studied music, only played a little the psaltery and learned the basics of reading notes makes us think where she found the inspiration to make this kind of heavenly music. The answer can be fined in her own words, where she speaks about heavenly revelations of music sang without end by the Angels. Besides, the holy Benedictine saw how Adam sang together with the angels, how the first men spoke in melodies and no one spoke without singing. God revealed her, how sin stopped our contact with heaven. According to these revelations, all our songs, instruments and all music we make are a trial to remember the state of holiness before sin, when still living in paradise.

Hildegard from Bingen wrote new texts to her liturgical music, which was not common for the time where she was living in. Texts sang in church used to be taken from bible. But next to this liturgical songs, Hildegard also wrote the first musical play ever found in history. In this play, she shows the fight between a good soul and the evil one. All this music – the liturgical as well the play – are covered in two works; the „Riesenberg codex” and the „Dendermonde codex”. An answer on the question which of these two works is the real original version written by Hildegard of Bingen, can be find in the lists she wrote to her friends. In this article I try to show you why her lists lead us to the Codex from Dendermonde.

14 Hildegarda z Bingen, list 23 *Ad Praelatos Moguntinenses*, za: Błażej Matusiak, *Hildegarda z Bingen. Teologia muzyki*, Kraków 2002, s. 91-92.

15 Theoderic of Echternach, *Vita Sanctae Hildegardis* II, 1.

16 Peter van Poucke, Hildegard of Bingen – *Symphonia harmoniae caelestium revelationum* / Introduction Peter van Poucke, Peer 1991, s. 14, notatka 1.

Responsorium „Ave Maria” św. Hildegardy w świetle form gregoriańskich

Od początków liturgii śpiew był nieodłącznym elementem celebracji. Pierwsi chrześcijanie, którzy gromadzili się na modlitwie wykorzystywali śpiew psalmów zaadaptowany z liturgii synagogałnej. Wraz z ugruntowaniem się pozycji biskupa Rzymu, zaczęto wykorzystywać melodie, które później nazwano śpiewem starorzymskim. Ostatecznie repertuar mszalny Kościoła Rzymskokatolickiego został ustalony przez kompozycje śpiewu gregoriańskiego, które tworzyły się od VII do IX wieku¹. Te bowiem najbardziej odpowiadały duchowi liturgii w Kościele i przez kolejne wieki służyły jako muzyka liturgiczna. Dzisiaj wykonuje się również inne śpiewy podczas sprawowania Mszy świętej w rycie rzymskim, ale nadal chorał gregoriański zajmuje pierwsze miejsce w liturgii Kościoła².

Zasadniczo po ustaleniu repertuaru chorałowego dla liturgii mszalnej oraz oficjum nie komponowano więcej utworów. Do sporadycznie tworzonego repertuaru postklasycznego można między innymi zaliczyć sekwencje, które powstają z końcem X wieku. Jednakże również na „własne potrzeby” powstawały nieco później nowe kompozycje. W XII wieku Hildegarda z Bingen skomponowała 77 utworów. Jej kompozycje są powszechnie cenione za ich wyjątkowy charakter, o czym pisze jeden z biografów: „Któż by się nie dziwił, że ułożyła ona pieśni o słodkiej melodii i cudownej harmonii oraz wynalazła niewidziane wcześniej litery i niesłyszany dawniej język”³. Sama Hildegarda z Bingen zaznaczyła, iż „ułożyła również i zaśpiewała pieśni wraz z melodiami na chwałę Boga i świętych, chociaż nigdy nie uczyła się nut ani śpiewu”⁴. Muzyka ta jest więc pisana pod wpływem natchnień Boga. Dzięki dobrze zachowanym rękopisom mistyczki, można wciąż odkrywać to, co zostało stworzone i zanotowane w XI oraz XII wieku. Chociaż melodie i teksty kompozycji Hildegardy są autorskie, to jednak w niektórych utworach znajdziemy podobieństwa, które odnoszą się do śpiewów gregoriańskich (por. Modlitwa Ave Maria).

Cechy charakterystyczne utworów gregoriańskich Ave Maria

Do analizy utworu Ave Maria Hildegardy z Bingen oraz innych muzycznych wersji tejże modlitwy z czasów niemieckiej mistyczki posłuży nam definicja słowa „styl”, która znajduje się w encyklopedii „The New Grove”. Według tego źródła, styl muzyczny dzieli się na następujące części: forma, struktura, harmonia, melodia, rytm i etos.⁵ Ze względu na jednogłosowość utworów Hildegardy, zostaną zastosowane parametry analityczne: forma oraz melodia. Mistyczka średniowieczna tworzyła własne teksty do swoich kompozycji, co powoduje rozbieżności z powszechną wersją słów Ave Maria.

Formy mszalne

- 010Alleluia v. Ave Maria⁶
- 0002Offertorium Ave Maria⁷

1 Mariusz Białkowski, *Autentyczność utworów gregoriańskich*, „Studia Gregoriańskie” 8 (2015), str. 66.

2 Sobór Watykański II, *Konstytucja o Liturgii Świętej*, pkt. 116.

3 Theoderic of Echternach, *Vita Sanctae Hildegardis* II, pkt. 1.

4 Błażej Matusiak, *Hildegarda z Bingen. Teologia muzyki*, Kraków 2002, str. 13.

5 George Grove, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. XVIII. Edyt. Stanley Sadie, Londyn 1980, str. 316.

6 *Graduale Novum editio magis critica iuxta SC 117. De Dominicis et festis*. T. I, wyd. Christian Dostal, Johannes Berchmans Göschl, Cornelius Pouderoijen, Franz Karl Praßl, Heinrich Rumphorst, Stephan Zippe, Regensburg Watykan 2011, str. 387.

7 *Offertoriale sive versus offertorium*, wyd. Ott Carolus, Solesmes 1935, str. 13.

Formy oficjum

W liturgii brewiarzowej spotkać można tylko jedną antyfonę oraz kilka responsoriów:

- 00201002Antiphona Ave Maria⁸
- 0020100201Responsorium breve Ave Maria⁹
- 002011Responsorium breve Ave Maria na czas wielkanocny¹⁰
- 00201Responsorium breve Ave Maria, ton uroczysty¹¹

Responsorium breve Ave Maria, ton uroczysty na czas wielkanocny¹²

- 002011

Zauważyć można, iż wśród powyższych kompozycji gregoriańskich znajdują się: jedno Alleluia z werselem, offertorium i Antyfona oraz cztery Responsoria breve. W tychże formach znajduje się tylko jeden motyw dla scholi oraz jeden werselem dla solisty-kantora. Melodie różnią się wyraźnie między sobą. W poniższej tabeli zostały zestawione wszystkie melodie przebadanych Ave Maria pod względem: modusu, największego interwału, ambitusu oraz największej ilości dźwięków w sylabie. W lewej kolumnie znajdują się wszystkie wersje Ave Maria, w górnym rzędzie natomiast wszystkie elementy melodii.

	Modus	Największy interwał	Ambitus	Największa ilość dźwięków w sylabie
1. All. v. Ave Maria	II	5	7 mała	51
2. Offertorium Ave Maria	VIII	5	12 wielka	58
3. Antiphona Ave Maria	I	5	7 mała	3
4. Responsorium breve Ave Maria	C, transp. do F	3 wielka	4	2
5. Tempore paschali	F	3 mała	5	2
6. Tonus sollemnis	C, transp. do F	4	7 mała	7
7. Tempore paschali	C, transp. do F	4	7 mała	7

Dostrzec można, że w tekstach utworów gregoriańskich *Ave Maria* używane są oryginalne słowa modlitwy o rzymskokatolickiej tradycji. Jednakże tekst został skrócony, a także dodano słowa „alleluia” lub doksologię „Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto”. Do offertorium dodano dłuższy tekst, ale tak jak w innych przykładach gregoriańskich i tu oryginalne słowa Ave Maria nie zostały zmienione. Żadna kompozycja gregoriańska nie wykorzystuje drugiego zdania liturgicznego tekstu. Wskazuje to na fakt, iż w tych utworach użyte zostały jedynie słowa z Pisma Świętego, gdyż część modlitwy od „Jezus” do „amen” została dodana przez tradycję Kościoła.

Responsorium Ave Maria Hildegardy z Bingen

Poniżej responsorium Ave Maria Hildegardy z Bingen. Jako pierwsza widnieje melodia z Codex D, napisana przez samą niemiecką mistyczkę. Drugą zaś wersją na pięciolinii jest

⁸ *Antiphonale Monasticum*. T. I. Solesmes 2005, str. 325.

⁹ Tamże, str. 331.

¹⁰ Tamże, str. 332.

¹¹ Tamże, str. 69.

¹² Tamże, str. 70.

melodia przepisana przez autora tej pracy na podstawie rękopisu wyżej wymienionego Codex D. W stosunku do istniejących współczesnych wersji melodycznych¹³ zostały przywrócone niektóre dźwięki oraz mobilny stopień „h”.

- 0210 Pierwsza część utworu Ave Maria z Codex D, str. 153^r¹⁴
- 0211 Druga część utworu Ave Maria z Codex D, str. 153^v¹⁵
- Ave Maria Hildegardy w zapisie współczesnym 002011

Hildegarda z Bingen skomponowała responsorium. To także kolejna forma, w której kantor i chór prowadzą ze sobą dialog, aczkolwiek w tej kompozycji nie trzymała się zasad używania jednego wersetu z jednym motywem dla scholi, ale skomponowała dwa wersetu oraz trzy różniące się od siebie refreny. Poza tym stworzyła znacząco dłuższe wersetu, refreny oraz doksologię od tych, które można znaleźć w przykładach gregoriańskich. Zobaczyć to można bardzo wyraźnie w przykładach nutowych, gdyż każdy gregoriański utwór mieści się z łatwością na jednej stronie, a zapis utworu niemieckiej mistyczki jest zamieszczony na dwóch. Ze względu na ilość powtórzeń części kompozycji Hildegardy, można określić, że stanowi ono formę responsorium podwójnego.

Analizując przebieg interwałowy oraz zwracając uwagę na końcowy dźwięk tego utworu można stwierdzić, że antyfona została skomponowana w tritusie transponowanym do Do. Wynika to bowiem z kwarty powiększonej od pierwszego do czwartego stopnia melodii kompozycji Hildegardy. Dźwięk „h” jest mobilnym stopniem, przez który interwał od pierwszego do czwartego stopnia obniża się w różnych miejscach na kwartę czystą, chociaż podstawową i oryginalną wersją czwartego stopnia jest dźwięk „h”.

Patrząc na różne melodie Hildegardy, można zauważyć tendencję używania wielkich interwałów. Tercje, kwarty oraz kwinty pojawiają się często. Największym skokiem w analizowanym utworze jest kwinta czysta. Interwał ten szczególnie charakteryzuje muzykę średniowiecznej kompozytorki. Wiele z jej kompozycji zaczyna się kwintą rozpoczętą od dolnego dźwięku. Przykładami takich utworów są: „O Pastor animarum” (Codex R 466^a), „O magne Pater” (Codex D, 153^r) oraz „O eterne Deus” (Codex D, 153^r). Również amplitudy w kompozycjach Hildegardy są duże. W *Ave Maria* największą odległość stanowi duodecyma wielka. Najniższym dźwiękiem jest „g” i pojawia się trzy razy. Pierwszy raz można go znaleźć w sylabie początkowej „reedificando”, a także dwa razy w sylabie początkowej rzeczownika „conturbasti”. Najwyższym dźwiękiem zaś jest „d” i tak samo jak najniższy dźwięk pojawia się trzy razy: w sylabie akcentowanej rzeczownika „erecta”, w sylabie początkowej „conculcasti”, oraz w sylabie poakcentowanej słowa „Spiritus”. Tak wielkie odległości można znaleźć nawet częściej w muzyce niemieckiej mistyczki. Największy ambitus w jej dorobku muzycznym można odnaleźć w utworze „O vos Angeli” (Codex D, 159^r-159^v), gdzie między najniższym a najwyższym dźwiękiem mieszczą się dwie i pół oktawy.

Nad sylabą poakcentowaną „Spiritus” Ave Maria Hildegardy znajduje się najdłuższy przebieg melizmatyczny w tejże kompozycji zawierający 54 dźwięki. Ten sam utwór, w którym występuje największa amplituda, czyli wyżej wymienione „O vos Angeli”, zawiera również największą ilość dźwięków spośród wszystkich kompozycji niemieckiej mistyczki. W tym

13 Między innymi <https://docs.google.com/file/d/0B38XcWwRKioGbXRCTkZranJHM1k/view> [data dostępu: 04.09.2014].

14 Za: Peter van Poucke, Hildegard of Bingen – *Symphonia harmoniae caelestium revelationum* / Introduction Peter van Poucke, Peer 1991.

15 Za: tamże.

utworze nad sylabą początkową „*aspicitis*” występuje aż 81 dźwięków. Fakt, iż w melodii *Ave Maria* Hildegardy nad wieloma sylabami skomponowane są znaczne ilości dźwięków, potwierdza niniejsza tabela. Z racji różnicy długości każdej kompozycji, zanalizowanych zostało jedynie pierwszych 10 taktów każdego utworu, by zachować wiarygodność wyników badania.

Utwór	Ilość z pierwszych 10 sylab, które mają co najmniej 3 więcej dźwięków
1. All. v. Ave Maria	4
2. Offertorium Ave Maria	4
3. Antiphona Ave Maria	1
4. Responsorium breve Ave Maria	0
5. Tempore paschali	0
6. Tonus sollemnis	1
7. Tempore paschali	1
8. „Ave Maria” Hildegardy z Bingen	9

W pierwszym systemie można również znaleźć dwie części melodyczne: melodię pod rzeczownikiem „*ave*” oraz melodię pod słowem „*Maria*”. Te dwie połowy są prawie identyczne, jedyna różnica między nimi polega na zmianie wszystkich dźwięków „*b*” na „*h*”. Stanowią więc identyczne figury melodyczne, w jednym przypadku zawierające „*b*”, które w drugim przypadku zastąpione są przez „*h*”.

Nie zawsze można wyraźnie dostrzec w rękopisie, kiedy należy śpiewać poszczególne dźwięki. W notacji śpiewu gregoriańskiego znak bemola zamienia wszystkie „*h*” w danym słowie na „*b*”. W momencie pojawienia się nowego rzeczownika, wcześniejszy znak „*b*” traci ważność. W jednym miejscu jednak znajduje się znak kasownika, w przypadku, gdy wcześniej pod tym samym słowem nie ma zapisanego znaku bemola. Pobieżne prześledzenie rękopisu pozwala stwierdzić, że kopista notuje znak kasownika zaledwie kilka razy. W badanym miejscu chodzi raczej o przypomnienie wykonawcom o dźwięku „*h*”, choć oczywiście nie musiał tego robić w obliczu ścisłych zasad notowania kasownika. Nie jest także wykluczona pomyłka pisarza.

Zauważyć można natomiast jeszcze drugie ciekawe zjawisko. Obie części zaczynają się współcześnie nazwanym trójdźwiękiem durowym od „*c1*”, pierwszy raz nad sylabą akcentowaną „*Ave*” na początku kompozycji, a drugi raz nad sylabą początkową następującego słowa „*Maria*”. Ta kombinacja trzech dźwięków staje się istotna dla całego utworu, gdyż przytoczona figura melodyczna powtarza się od różnych dźwięków i w różnych przewrotach w przebiegu całego dzieła. Przykłady tych powtórzeń znajdziemy we współczesnym „*a-mol*” od dźwięku „*a*” nad sylabą „*o*” w drugim systemie oraz nad sylabą końcową „*autrix*” jako durowy akord od „*f1*” w dół.

Jak zostało wspomniane już wyżej, tekst w formach gregoriańskich został ściśle zachowany zgodnie z przyjętym tekstem liturgicznym. Natomiast tekst badanego utworu Hildegardy znacznie się od niego różni. Zestawienie synoptyczne pozwoli na lepsze uchwycenie relacji pomiędzy tekstami.

Tekst liturgiczny Kościoła	Tekst liturgiczny w utworach gregoriańskich	Tłumaczenie	Tekst Hildegardy z Bingen	Tłumaczenie własne
Ave Maria,	Ave Maria,	Zdrowaś Maryjo	Ave Maria	Zdrowaś Maryjo
gratia plena	gratia plena	łaski pełna	o auctrix vite	o autorko życia
Dominus Tecum	Dominus Tecum	Pan z Tobą	reedificando salutem	odbudowująca zbawienie
benedicta Tu in mulieribus	benedicta Tu in mulieribus	błogosławionaś Ty między niewiastami	que mortem conturbasti	ponieważ zdezorientowałaś śmierć
et benedictus fructus ventris Tui	et benedictus fructus ventris Tui	i błogosławiony owoc żywota Twojego	et serpentem contrivisti	i zniszczyłaś węża
Jesus		Jezus	ad quem se Eva erexit erecta cervice cum sufflatu superbie	do którego Ewa poniosła siebie wyprostowując szyję z nadmuchanej dumy
Sancta Maria		Święta Maryjo	Hunc conculcasti dum de celo Filium Dei genuisti	Głowę węża zdeptałaś, kiedy urodziłaś Syna Bożego z nieba
Mater Dei		Matko Boża	quem inspiravit Spiritus Dei	na którą zstąpił Duch Boży

Analiza wykazuje, iż niemiecka kompozytorka nie skorzystała z istniejących słów modlitwy Ave Maria, a poza pierwszymi dwoma wykorzystała samodzielnie napisany tekst do własnej kompozycji. Skomponowała melodię jako responsorium, które zawiera dwa wersety, jedną doksologię oraz trzy nieznacznie różniące się od siebie refreny. Pierwszy werset obejmuje pod względem długości mniej więcej połowę całego utworu. W przebiegach neumatyczno-melizmatycznych melodia zawiera stosunkowo wielkie interwały, takie jak często wstępujące tercje i kwarty, a kwinta czysta jest największym skokiem. Również przebiegi melizmatyczne w tej kompozycji zawierają znaczne ilości dźwięków (na przykład 54 nad sylabą poakcentowaną „Spiritus”).

Badania wskazują na wyjątkowość kompozycji na tle epoki. Potwierdzeniem fenomenu jest tekst utworu, jego forma, przebieg interwałowy melodii oraz dystrybucja dźwięków na sylaby tekstu. Uznać to można za nowość stylu kompozytorskiego na tle repertuaru liturgicznego. Mistyczka swoim charyzmatem muzyczno-twórczym wyróżniała się także na tle innych muzyków jej czasów. W innych utworach również znaleźć można wielkie interwały i znaczne ilości dźwięków nad jedną sylabą, lecz w muzyce Hildegardy z Bingen te nowości nie są wyjątkiem, tak jak w muzyce gregoriańskiej, a raczej stały się regułą.

Responsorium "Ave Maria" by St. Hildegard in the Light of Gregorian Forms

Keywords: Melodic evolution, Liturgical songs, A new prayer Ave Maria

Summary:

When we listen (or read) Gregorian music, for sure many of us see and hear these melodies are strongly organized. Melodic figures are repeated or slightly evaluated when singing a next time. Scales can be recognized without any problem, texts are always the same (words in liturgical music always used to be taken from Bible) and amplitudes are not that big for an average singer to sing. This are of course not all characteristics of Gregorian music, but I stressed them out, to make clear what happened in new liturgical music from Middle Ages, composed by Hildegard of Bingen. Although not being educated, this Mystic new how to change and renew the liturgical music in such a way, that nowadays this music still sound new for us. According to her own words, she even did not compose on her own, but received all melodies during revelations of angels singing and praising God. What kind of mysterious recipe is used in this melodies? As said before, we can find interesting information in the organization of melodies, scales used in her music, amplitudes and in the words she uses for her compositions. To give an example on the renewal of texts, we can take a look at Hildegard's „Ave Maria“. This two words sang at the beginning, are the only two words common with the traditional „Ave Maria“ we know from Church. The rest of the text is a totally new written prayer. However, the words are all based on the Holy Scripture, of course.

In our Mystic's compositions we find many different scales used together, the differences between the highest and lowest notes several times are so huge, that only trained singers can sing this songs. Besides, on the words used in Hildegard's music, many syllables are filled with a big amount of notes. Of course we will find this also in other liturgical music composed in her times, but this big amount of notes sang at one syllable always used to be an exception. In the music of our Hildegard of Bingen, however, this stile becomes a rule.

Hildegarda z Bingen i Gerard Manley Hopkins – poezja mistyki i mistyka poezji

Średniowieczna mistyczka żyjąca na przełomie XI i XII wieku, Hildegarda von Bingen (1098-1179), wychowana została w klasztorze benedyktyńskim w Disibodenberg, gdzie przyjęła śluby zakonne, a w 1136 roku została przełożoną (przeoryszą) wspólnoty. Była reformatorką religijną, przeoryszą, wizjonerką, uzdrowicielką, a w 2012 roku ogłoszona została doktorem Kościoła. Sławna jest do dziś poprzez swoją aktywność nie tylko klasztorną, ale także jako korespondentka wielu prominentnych przedstawicieli polityki europejskiej, autorka traktatów medycznych, kompozytorka hymnów i sekwencji muzycznych, autorka trzech dzieł w języku łacińskim. Była także wizjonerką, a wizje, których doświadczała od dzieciństwa, zaczęła spisywać w 42 roku życia, w języku łacińskim. Poza *Liber divinorum operum* (Księga dzieł bożych): 1163-73/74 pozostawiła znaną pracę *Scivias* (Znaj drogi) 1141-51. Uznana została za pierwszą wielką mistyczkę niemiecką (nadreńską), która przekazywała swoje wizje dotyczące porządku kosmicznego w taki sposób i w podobnym języku, w jakim napisana została Księga Objawienia. Wizje, choć nie pochodzą od kogoś wysoce wykształconego, zostały uznane przez Kościół w wieku XII jako te, które są pochodzenia Boskiego.

W Anglii wiktoriańskiej w XIX wieku tworzy poeta Gerard Manley Hopkins (1844-1889), który nie jest wprawdzie, jak Hildegarda z Bingen, wizjonerem, ale z pewnością wiele jego poetyckich obrazów można by uznać za wielkie odkrycia mistyczne, duchowe, czy wizjonerskie. To człowiek wyjątkowo uduchowiony i gdy zgłębimy jego utwory pisane prozą, kazania, dzienniki, ale nade wszystko utwory poetyckie, to z pewnością przekonamy się, iż mogą one dostarczyć wielu przeżyć mistycznych, których poeta wielokrotnie doznawał. Hopkins-jezuita pozostawał pod silnym wpływem duchowym Ignacego Loyoli, szczególnie *Dziennika duchowego*, który podobnie jak *Ćwiczenia duchowe* czytał regularnie, a potem kontemplował w ciszy kościoła, parafii, czy w klasztornych wnętrzach, na przykład St. Beuno's College w północnej Walii. Mistyczne doświadczenia Św. Ignacego z pewnością ukształtowały postawę poety, który w 1866 roku został konwertytą przechodząc na wiarę katolicką. O mistycznych doświadczeniach Ignacego Loyoli pisze w swoim ciekawym eseju Tadeusz Kotlewski SJ, a na końcu puentuje: „Ignacy Loyola jest mistykiem, a cały *Dziennik duchowy* od samego jego początku jest terenem doświadczenia mistycznego w najbardziej ścisłym rozumieniu tego słowa. W centrum jego mistyki jest zjednoczenie z Bogiem i uczestnictwo w tajemnicy życia oraz miłości Trójcy Świętej. Nie ma jednak żadnych oznak, że forma tego zjednoczenia miała znamiona „zaręczyn duchowych” czy „małżeństwa duchowego”, jak to jest w przypadku innych mistyków.[...] Jego doświadczenie mistyki przekłada się na język służby, która wyraża się w poszukiwaniu i znajdowaniu Boga we wszystkich rzeczach, we wszystkich działaniach, we wszystkim, do czego był posłany, i co go dotykało i spotykało”.¹

Św. Ignacy doznaje wizji mistycznych w czasie sprawowania Eucharystii, gdy widzi trzy Osoby Trójcy Św., gdy odczuwa Boże natchnienie i zalewa się łzami, gdy odczuwa niesamowite ciepło i duchowe pocieszenie, a jego wizje są zarówno natury intelektualnej

1 Tadeusz Kotlewski, SJ, „Mistka Św. Ignacego Loyoli. Wprowadzenie do „Dziennika Duchowego” w: https://www.researchgate.net/publication/277880523_Mistyka_sw_Ignacego_Loyoli_Wprowadzenie_do_Dziennika_duchowego 1.XII.2016 22:26.

jak i wyobrażeniowej. T. Kotlewski podkreśla, iż hiszpański święty z Loyoli najbardziej cenił sobie „dar, słowa wewnętrznego i modlitwy”, wsłuchiwał się w głos wewnętrzny i przeżywał „dar kontemplacji własnej”, w ciszy i skupieniu, w stanie nieustannej pobożności, a jednocześnie Miłości Bożej. *Ćwiczenia duchowe* pisał św. Ignacy w grocie w Manresa, gdzie oddawał się kontemplacjom i przeżywał stany najwyższych uniesień pobożności, którym sprzyjało skromne miejsce z alabastrowym ołtarzem, gdzie mógł oddawać się modlitwie. Średniowieczna mniszka Hildegarda także oddaje się modlitwom, które wywodzą się „z żaru jej wizji i z trudem podporządkowują się rytmowi i metrum”², jak to ujmuje we wstępie do Jej *Modlitw* s. Cecilia Bonn OSB. „Zdziwienie, pochwała, uwielbienie” to podstawowe odczucia stanu uduchowienia i modlitewnej ekstazy, ale także estetycznej twórczości św. Hildegardy, które inspirują poetycką mistykę. Podobnie u Hopkinsa, gdy rozpoczął nowicjat u Jezuitów w Manresa House w Roehampton w 1868 roku, zniszczył wszystkie swoje utwory poetyckie dotąd napisane na znak ascezy oraz wyciszenia, by bardziej poświęcić się modlitwie i kontemplacji. Przyznał bowiem, iż pisanie poezji rozprasza go i nie pozwala koncentrować się na refleksjach dotyczących spraw Bożych.

Podobnie jak Jego wielki mistrz i założyciel Jezuitów św. Ignacy, Hopkins nieustannie rozmyślał i medytował, ale w 1875 roku, na prośbę przełożonych przerwał siedmioletnią ciszę, by podjąć się napisania poematu *Katastrofa statku Deutschland*. Cisza miała być przygotowaniem poety do stanu duchownego i rozmyślaniami na temat tajemnic Bożych. Prośba napisania poematu okazała się wielkim wyzwaniem, wypełnieniem nakazu posłuszeństwa, które zaowocowało poetycką elegią poświęconą Franciszkanom, zakonnikom niemieckich, które zginęły podczas zatopienia statku *Deutschland* u wybrzeży Morza Północnego. Po długiej fermacie ciszy poeta skomponował poetyckie oratorium, poemat który strzeże bram literatury wiktoriańskiej niczym Anioł otwierający bramy niebiańskie. Rezygnacja z ciszy nie przystoi mistykom, ale Hopkins był poetą, a częste rozmyślanie i kontemplacje inspirowały proces twórczy, którego owocem były nie tylko utwory poetyckie, ale także homilie, dziennik, czy listy do przyjaciół, o wielkich walorach estetycznych. Hopkins, który wypowiadał Słowo, był szczególnie wrażliwy na dźwięki, skomponował kilka utworów muzycznych i szkicował liczne rysunki, które potem zdobiły jego *Dziennik*. W poematach pojawiają się niezwykle wręcz złożenia słowne i to one, bardziej niż cisza, były przesłaniem jego duchowości. Z jednej strony bowiem pozostawał pod wpływem wciąż czytanej poezji anglo-saskiej, wywodzącej się z tradycji ustnej, a zatem dźwiękowej, która stanowiła największą inspirację dla jego utworów poetyckich, a z drugiej strony żył we własnym świecie dźwięków (*soundscapes*- „obrazy dźwiękowe”), które słyszał niczym wewnętrzne głosy wzywające do twórczości. Przy pomocy dźwięków wyrażał to, co boskie czyniąc swoją powinność *ad maiorem Dei gloriam*, jak przystało na pokornego Jezuitę kontemplującego duchowość ignacjańską.

Pozostaje jeszcze jeden most łączący mistycyzm św. Hildegardy z poezją Hopkinsa, a jest nim duchowość maryjna. Hildegarda z Bingen wysławia Maryję jako „pra-wzór tworzenia” określany w liturgii Kościoła „oknem na niebo”. Brzemienne łono Dziewicy to wielka tajemnica Boga, narodzenia i stworzenia. W XX wieku irlandzki poeta katolicki Seamus Heaney (1939-2013) określił poezję jak sztukę, która jest owocem *partenogenezy*, gdyż wedle poety jest to sztuka dzieworódca. Takie określenie sztuki poetyckiej jest bliskie zarówno Hildegardzie jak i Hopkinsowi, szczególnie, gdy średniowieczna mistyczka wyznaje, iż

2 Katarzyna Wiwer, tłum., *Modlitwy Hildegardy z Bingen* (Kraków 2015, Wydawnictwo astraia), s. 12.

„Duch Św. jest dla niej dynamiką wszechświata i korzeniem stworzenia”³ (por. „i poczęła z Ducha Świętego”). „Źródło życia, pośredniczka, jutrzeńka” to najważniejsze określenia Maryi w modlitwach Hildegardy, która tak pisze w „Santa Maria”:

Radością napełniło się Twoje łono,
a muzyka niebios zabrzmiała w Tobie,
bo czystość Twoja przed Bogiem zajaśniała
i Bożego Syna Tyś nosiła...

Cały Kościół jaśniej weselem
i głośną muzyką rozbrzmiewa
dla Ciebie o wdzięczną Panno Maryjo,
Matko Boża godna chwały.

Kult maryjny znajdujemy także u Hopkinsa, który oprócz wiersza-hymnu „May Magnificat” („Magnificat majowy”) stworzył poemat-inwokację do Najświętszej Maryi Panny o dłuższym nieco tytule „The Blessed Virgin compared to the Air we Breathe” („Błogosławiona Dziewica porównana do powietrza, którym oddychamy”), wiersz utrzymany w tradycji estetyki i metaforyki barokowej. Maryja pokazana została jako „przystań”, „gniazdo”, które dostarcza ciepła w porze zimowej, piastunka w czasach niedoli, powietrze, którym oddychamy na co dzień, łono, które choć niewielkie wydaje na świat Nieskończoność. To owa Nieskończoność zmniejszyła się (skurczyła) do kształtów „Marii Niepokalanej, tylko kobiety”, przez którą „przeniknie Boska chwała” i zaowocuje „nowym Nazaretem w nas”.⁴ Pisząc o Marii poeta partycypuje w jej macierzyńskiej służbie („oto ja służebnica Pańska”), w (po)oddaniu się woli Boga i poprzez poetyckie Słowo sprawia, że w każdym człowieku powstaje „nowy Nazaret” (etymologia słowa „Nazaret” wywodzi się z hebrajskiego słowa oznaczającego „kiełek”, „gałązkę”, „szczep”, „latorośl” i przywodzi na myśl coś nowego, narodzenie Jezusa, nowe życie, „na początku było Słowo...”). Wedle św. Bonawentury rdzeniem słowa „Nazarenus” jest „floridus”, czyli „kwitnący”, co symbolizuje późniejszego Nazarejczyka, Jezusa z Nazaretu.

W swojej książce *Chrystus i Jego Kościół* Joseph Ratzinger kilka stron poświęca refleksjom na temat Nazaretu, miejsca, które określa jako „Galilea pogan”, miejsca szczególnego, gdyż „ukryte korzenie” Kościoła „tkwią w klimacie Nazaretu”, jak to ujmuję.⁵ Tam bowiem, w Nazarecie w Ziemi Świętej, Karol de Foucauld (1858 w Strasburgu- 1916 Tamanrasset, w Algierii), francuski trapista, misjonarz i eremita (przez dwa lata pobierał nauki w szkole Jezuitów w Paryżu) odkrył swój Nazaret, to znaczy „Jezusa milczącego, ubogiego i pracującego”; w Nazarecie, jak podkreśla Ratzinger, zainaugurowane zostało Nowe Przymierze, „żywa, doświadczana rzeczywistość”⁶ Kościoła. Píše o tym poeta-jezuita Hopkins, gdy wspomina w wierszu o „nowym Nazarecie w nas”, do budowania którego inspirował „błogosławiona Dziewica” natchniona przez Ducha Świętego. W poemacie Hopkinsa, w którym błogosławiona Dziewica porównana zostaje do „powietrza, którym oddychamy” znajdujemy w końcowej kodzie prośbę poety, suplikację do Marii, by była zawsze blisko z nim,

3 S. Cecylia Bonn OSB we wstępie do *Modlitwy Hildegardy*, s. 30.

4 Wiersz „The Blessed Virgin compared with the Air we Breathe” („Błogosławiona Dziewica porównana z powietrzem, którym oddychamy”) w: W.H. Gardner i N.H. MacKenzie, red., *The Poems of Gerard Manley Hopkins*, Czwarta edycja rozszerzona (Oxford, New York: Oxford University Press, 1970), s. 95.

5 Joseph Ratzinger, *Chrystus i Jego Kościół Rekolekcje wielkopostne wygłoszone Ojcu Świętemu Janowi Pawłowi II*, przekł. Wiesław Szymona OP, s. 24-27.

6 Ibidem, s. 27.

z poetą, blisko człowieka, by tworzyła aurę wokół niego, inspirowała jego słuch, ale także by nieustannie głosiła przekaz o Bożej miłości, „cierpliwości, pokucie i modlitwie”. Innymi słowy, poeta prosi Maryję o wstawiennictwo w dziele kreowania poezji, a szczególnie artykułowania dźwięków, gdyż właśnie wtedy następuje wdychanie i wydychanie powietrza, a więc oddychanie; zatem jest to prośba o czuwanie nad aparatem mowy, który artykułuje dźwięki poetyckiego przesłania. Podobny opis prozą znajdujemy w obrazie wizji Hildegardy o powstawaniu życia (wizja II) w *Liber Divinorum*, a także w poetyckiej modlitwie „Salvatric” („Wybawicielka”), która, co bardzo znamienne, rozpoczyna się od zawołania „O gałązko” (na określenie Maryi). Symbol gałązki kojarzy się nie tylko z „różdżką Jessego” (jak u Izajasza), ale nawiązuje także do „różdżki Aarona” (*Księga Liczb* 16-17), symboliki Maryi, bowiem „virgo” to dziewica, ale też „virga”, czyli „różdżka” (opis tej wizji znajdujemy także u Hildegardy w *Liber divinorum*, Wizja Siódma : 3).⁷ Różdżka to gałązka, która wyrasta z głównego pnia, jak na drzewie Jessego, którego ostatnim pędem jest Jezus, syn Maryi Dziewicy. Potem już, podobnie jak u Hopkinsa, Maryję Pannę pokazuje Hildegarda jako „diadem na królewskiej purpurze”, spoczywający w „zamknięciu, niczym w baszcie obronnej”, gałązka, która kwitnie; z jej łona wyjdzie „nowe życie”, które różni się od życia Adama i Ewy pełnego „płacz, żałości i smutku”, z powodu występkę”. Św. Hildegarda kończy swoją modlitwę takimi słowami:

Lecz z Twego łona, o jutrzeńko,
nowe słońce powstało,
które grzech Ewy wymazało
i stokroć więcej przyniosło błogosławieństw
niż Ewa zaszkodziła.

Przeto Wybawicielko [...]
połącz nas, członki Twojego Syna
w niebiańskiej harmonii.

Zakończenie tej modlitwy jest niemal tożsame z kodą omawianego wiersza Hopkinsa, w którym poeta (a więc i każdy człowiek) zwraca się do Maryi z prośbą, by zapewniła mu przystań w tym, który ma się narodzić. Podczas gdy mistyczka marzy o „niebiańskiej harmonii”, Hopkins ucieka się do poetyckiej aliteracji słów dobierając tak spółgłoski wyrazów, by poprzez dźwięki symbolizować kształt bezpiecznego miejsca, domu, czy przytulnego schronienia (w języku angielskim jest to aliteracja spółgłosek szczelinowych i półotwartych: „w” [t] i „f”). To, co jawi się bardziej obrazowo (wyobrażeniowo) w mistycznych wizjach św. Hildegardy, dociera do uszu Hopkinsa-poety jako materiał dźwiękowy, zostaje usłyszane i przekazane przy pomocy dźwięków-obrazów (*soundscapes*); poeta prosi bowiem czytelnika, by „czytał jego poezję uchem” („read my poetry with ears”).

W wieku dwudziestu dwóch lat Gerard Manley Hopkins (w roku 1866) został konwertytą, przeszedł na wiarę katolicką, w ten sposób separując się od przyjaciół i rodziny, która podobnie jak wcześniej sam poeta, była wyznania anglikańskiego. Wielkie zasługi w nawróceniu poety miał kardynał John Henry Newman, który sam także był konwertytą i który zapoznał poetę z zasadami nauki rzymsko-katolickiej. Po nowicjacie w Roehampton, przeniósł się do St. Mary’s Hall w Stonyhurst, wiejskiej posiadłości Societatis Jesu w hrab-

7 Karen J.Campbell, red., *Hildegard of Bingen, Meister Eckhart, Jacob Boehme, and others. German Mystical Writings* (New York: Continuum, 1991), s. 19.

stwie Lancashire, gdzie znajduje się Stonyhurst College wraz ze szkołą i kościołem parafialnym św. Piotra. Tutaj oddał się studiom filozoficznym, złożył śluby ubóstwa, czystości i posłuszeństwa 8 września 1870 roku. Chociaż zamierzał zrezygnować z pisania, to jednak po przeczytaniu i przestudiowaniu swojego ulubionego filozofa Duns Szkota, w 1872 roku, Hopkins doszedł do wniosku, iż religijność i tworzenie poezji nie muszą pozostawać w sprzeczności. W okresie ciszy pisał jedynie swój niezwykle inspirujący estetycznie dziennik, który jest jednym z największych dokumentów osobistych poety pisanych prozą. Jest to nie tylko opis wydarzeń z życia poety, lecz także niemal fotograficzny zapis (zainspirowany sztuką Bractwa Pre-Rafaelitów) obserwacji przyrody, refleksji dotyczących podróży, wnikliwe wizualne wrażenia sporządzone ręką poety, by pozostawić ślad doznanych wrażeń tak fizycznych (percepcja wzrokowa) jak i duchowych (adoracja). Niczym wiktoriański Pre-Rafaelita – artysta malarz, Hopkins dzieli się z czytelnikiem swoją niecodzienną wrażliwością estetyczną, wyczuciem i smakiem słowa i choć notatki sporządzone zostały językiem prozy, to są one niczym wersy poezji, bogate w niuanse językowe, czujnego i wrażliwego na słowo filologa.

Gdyby połączyć estetykę Hopkinsa z filozofią Duns Szkota, to możnaby wykazać wiele podobieństw, a szczególnie jedno; gdy Duns Szkot wyróżnia poznanie intuicyjne i abstrakcyjne, Hopkins opisuje dychotomię *inscape* i *instress*, której inspiracją była szkotystyczna filozofia estetyczna. Wedle Szkota *quidditas* to „istota gatunkowa rzeczy, bytowość określająca zespół cech konstytutywnych przyszłych rzeczy (zarówno formalnych, jak i materialnych), a wedle Awicenny jest to „natura wspólna” (*natura communis*). Oprócz *quidditas* wyróżnia Szkot *haecceitas*, czyli „istotę indywidualną rzeczy, bytowość konkretną, zwaną też przez Szkota *entitas individualis*.⁸ To, co u Szkota jest poznaniem abstrakcyjnym i ujmuje „wspólną istotę poznawanego przedmiotu”, która jest tym co sprawia, że przedmiot istnieje, u poety-Hopkinsa jest określane jako *instress*, wspólna siła, energia, która łączy ze sobą całość istnień i sprawia, że rzeczy żyją, poruszają się, a cały świat „nasycony jest blaskiem Boga” (cf. sonet „God’s Grandeur”, „Blask Boga”). Z kolei poznanie intuicyjne, które „ujmuje rzecz jednostkową jako istniejącą i obecną dla poznającego podmiotu” wiąże się u Hopkinsa z pojęciem „inscape”, wynajdowaniem tego, co w rzeczy stanowi o jej esencji, czyli szkotystyczne *haecceitas* (ang. „thisness”), „to coś”, istota rzeczy. Każda „rzecz tego świata” bowiem „czyni to jedynie:/ wydziela z siebie wnętrze swe, tkwiąc w nim jak w domu;/ Trwa sama w sobie – i swe ja rzuca nam do nóg,/ Krzycząc *Po tom powstała; by być tym, co czynię*.⁹ Jeśli człowiek poznaje intuicyjnie owo „coś” w rzeczach, to jest to jego zdolność intelektualnego poznania. Status ontologiczny posiada każda jednostka ludzka, która poprzez wiarę będzie w przyszłości oglądać Boga „facie ad faciem”, czyli bezpośrednio, jak nauczał Duns Szkot.¹⁰ Hopkins zbudował niezwykle idiosynkratyczną estetykę poetycką, której celem było przedstawienie intuicyjnego poznania tego, co boskie w rzeczach. Stąd usilne pragnienie znajdowania „inscape”, tego, co w rzeczach indywidualne i niepowtarzalne, by dotrzeć do „głębi wszechrzeczy”, w której „śpi olśnienie świeże” (poemat „God’s Grandeur”, „Blask Boga”).¹¹

W artykule na temat filozoficznych podstaw medycyny Hildegardy z Bingen, Małgorzata Kowalewska pisze o idei witalizmu u średniowiecznej mistyczki i odnosi się do koncepcji

8 Adam Królikowski, „Jan Duns Szkot”, <http://portal.tezeusz.pl/cms/tz/index.php?id=3846xza> 25.XI.2016, 15:45.

9 G.M.Hopkins, „I ważek wartkie wrzenia, zimorodków zimne ognie” w: St. Barańczak, ed. i tłum., *Gerard Manley Hopkins Wybór Poezji* (Kraków: Znak, 1981), s. 79.

10 Edward Zieliński, „Duns Szkot”, <http://www.ptta.pl/pef/pdf/d/dunsszkot.pdf>, 20. XI. 2016, 13:32.

11 St. Barańczak, *G.M.Hopkins Wybór poezji*, s. 47.

Boga jako „żyjącego życia, które udziela życia”- „vivens viva vivicans”; określa je chwilę potem jako siłę „transcendentną, a zarazem penetrującą” byty stworzone.¹² Hopkinsowskie pojęcie „instress” jest z pewnością bliskie określeniu owej „aktywnej zasady” życia u Hildegardy, o której także pisze Autorka eseju (M.Kowalewska), bliskie temu, co średniowieczna mistyczka określa jako „viriditas”, „czerstwość, czy świeżość”. U poety znajdujemy bowiem podobne określenie: „w głębiach wszechrzeczy żyje najdroższa świeżość” („dearest freshness deep down things”) w poemacie „Blask Boga”, w którym poeta wystawia „nigdy niewyczerpaną siłę natury” mieniając się w nieustannym (nabrzmiałym) „blasku Boga.” Widać tutaj wyraźnie dychotomię duszy i ciała, świata nasyczonego blaskiem Boga z jednej strony, a z drugiej strony nieustanną regenerację natury podtrzymywaną przez Ducha Świętego, który „ogrzewa, osłania” „pisklę -świat....światła pierzem” („Blask Boga”);

Tak Hildegarda jak i Hopkins są postaciami o wielkim potencjale duchowości i fakt, iż Hopkins czytał Dunska Szkota (1266-1308), szkockiego filozofa i teologa, ale także franciszkanina i błogosławionego Kościoła katolickiego, zwanego także *doctor subtilis*, nie umniejsza duchowości poety. Szkot i Hopkins nie byli mistykami, ale osobami o niezwyklej duchowości, a ich przekaz filozoficzny, czy poetycki był często czymś w rodzaju przesłania mistyków. Moc przekazu Hildegardy z kolei bierze się z siły modlitwy i kontemplacji, których wiktoriańskiemu poecie -Jezuicie nie brakowało i którym oddawał się codziennie, czy to w murach klasztornych St. Beuno’s (w Walii), czy to w domach parafialnych, gdzie sprawował posługę kapłańską. Fakt, że dostrzegał istotę i esencję tego, co boskie w każdej rzeczy świadczy o tym, iż nieco inną drogę obrał do „świętości”, drogę intelektualnej kontemplacji i edukacji poprzez nie tylko „ćwiczenia duchowe”, ale także samo-edukację, czytanie filozofii, refleksje, zgłębianie literatury łacińskiej i grecko-rzymskiej. Intelektualne eksperymenty estetyczne, które znajdują wyraz w dychotomii *instress* i *inscape* wskazują w pełni, że nieobca mu była droga kontemplacji duchowej, opartej na praktykowaniu ciągłych ćwiczeń duchowych, jak to czynił św. Ignacy Loyola.

O duchu niemal mistycznego przeżywania daru tworzenia, podczas długich rekolekcji w klasztorze w Roehampton, pisze Hopkins w *Dzienniku* z 23 grudnia 1869 roku. Stwierdza z zalem, iż ogromnie trudne jest artykułowanie tego, co niewyrażalne. Jest to męka artystycznej kreacji, której doznaje niemal jak mistyk, który poczuł dotknięcie tajemnicy Niewyrażalnego: „istnieje zawsze jakieś dotknięcie, coś uderzającego po obu stronach, coś, czego się nie poszukiwało, które to odczucie uwalnia napięcie i jest jak ukłucie, ale tak delikatne, że patos przeniknął ciało i oczyścił po drodze rozumienie” [...]”¹³.

Z jednej strony jest to krótki opis mistycznego niemal doznania, pod wpływem jakiegoś chwilowego uniesienia, czy ekstazy, które poeta często doznawał pod wpływem refleksji, czy nagłego zachwyty nad jakimś zjawiskiem natury; z drugiej strony jednak, opis ten można potraktować jako odczucie „patosu” (z języka francuskiego [*pathos*]) czyli nastroju powagi, podniosłości, wzniosłości, które przenikają ciało i powodują, iż człowiek zaczyna lepiej rozumieć, wnikać w rzecz lub zjawisko, bliżej je rozpoznać. Niezależnie jak go odczytamy, opis ten jest to bliski wizji, dzięki której odsłania się bardziej tajemnica stworzenia. Dostrzec można w tym opisie także triadę Hildegardy z Bingen: duch, ciało, racjonal-

12 Małgorzata Kowalewska, „Filozoficzne podstawy medycyny Hildegardy z Bingen” w: *Studia Hildegardiana Sarsiensia* nr 2(2015), s. 17.

13 Gerald Roberts, red., *Gerard Manley Hopkins Selected Prose* (Oxford, New York, Toronto: Oxford University Press, 1980), s. 45.

ność. Najpierw poeta doznaje dotyku, który przenika całe jego bycie, by w końcu dotrzeć do rozumienia, czym jest to, co wykracza poza bycie. Gdyby porównać powyższy rodzaj poetyckiego widzenia, czy opis rozumienia, to byłby on bliski opisowi trzech stref nieba według Hildegardy z Bingen: światła (*lux*), powietrza (*aer*) i ptactwa (*volatilia*), którym odpowiadają następujące sfery w człowieku: przenikające widzenie (*perspicuitas*), tchnienie (*spiraculum*) i rozumność (*rationalitas*). Jak pisze Bartosz Wieczorek w artykule „Mistyczne wizje Hildegardy von Bingen”, „w receptaculum człowieka sferom tym odpowiadają wilgotność (*humiditas*), pączkowanie (*germinatio*) i rodzenie (*parturitio*)”¹⁴, a te trzy bliskie są poetyckiemu procesowi kreacji dzieła sztuki, inspiracji (odpowiednie warunki twórczości), dojrzewania i narodzenia, czyli wyłaniania się dzieła literackiego.

Na koniec warto być może podać przykład literacki poetyki Hopkinsa, w którym wizja tworzenia przekłada się na materiał dźwiękowy, zgodnie z zasadą samego poety, iż „Piękno znajduje się w spotkaniu linii lub ostrożnie ułożonej sekwencji czasu” (wiersz „*Floris in Italy*”, nieprzetłumaczony na język polski), bez wątpienia poetyckiego odniesienia do muzyki. *Habit perfekcji* („*The Habit of Perfection*”) to tytuł wiersza Hopkinsa, który w wersji oryginalnej w języku angielskim ma dwojakie znaczenie, gdyż „habit” to „zwyczaj, obyczaj”, ale także habit, czyli „długi ubiór mnicha lub zakonniczy.” Zatem tytuł poematu odnosi się albo do perfekcyjnego zachowania albo oznacza ubiór, który ma symbolizować perfekcję. Poemat rozpoczyna inwokacja do Ciszy, tej ciszy, która została wybrana („*elected*”), wybrana jako preferencja spośród innych możliwych zachowań, albo jako wybór dokonany przez Boga, jak czytamy w słowniku etymologicznym, który wybrał tych najlepszych. Owa „wybrana cisza” stanowi własny i nieprzymuszony wybór poety. Może to być cisza klasztorna lub cisza, w którą zanurza się poeta, by się skupić, a dopiero potem wysłuchać w niej dźwięki poetyckiego śpiewu. Pierwszy wers to swoista apostrofa do Ciszy rozpoczynająca się od słów „*Elected silence sing to me*” („Wybrana ciszo, śpiewaj mi”), to posłuszeństwo wobec ciszy i, paradoksalnie, prośba, by można było ją usłyszeć w śpiewie, w poezji. Jest to poetycka inwokacja do Ciszy, by poeta mógł ją usłyszeć jako „muzykę sfer”, jako tę muzykę, której najbardziej pragnie słuchać. Utrzymany w atmosferze ignacjańskich *Ćwiczeń duchowych* poemat „*Habit perfekcji*” (*The Habit of Perfection*) napisał Hopkins w 1866 roku, w roku swojej konwersji na wiarę rzymską; „wybrana cisza” jest ciszą dostojności, majestatu, ciszą wielkiego uniesienia (z pewnością modlitewnego), które pozwoli skomponować pieśń, czyli utwór poetycki. Poeta wyraża pragnienie, by wydobyć z ciszy najbardziej wymowne dźwięki, by wsłuchać się w jej znaczenie, gdyż cisza wręcz przeraża fizycznie, doskwiera mechanizmowi i strukturze organu słuchania. Jest tak wymowna, że pozwala poecie słyszeć głosy, których nikt inny wysłuchać nie potrafi poza poetą, niesłyszalny głos muzyki duchowej. „*Habit perfekcji*” jest apostrofą do Ciszy, inwokacją, prośbą o taką muzykę, którą poeta „pragnie słyszeć”, dzięki aliteracjom i frazom muzycznym, które uczynią milczenie wymownym. Raymond Murray Schaefer, który komponuje pejzaże dźwiękowe i (*soundscape studies*) wyznaje, iż zawsze czyni to na tle ciszy, by wysłuchać najpierw „głosów ciszy”, a potem wprowadzać je w swoje studia dźwiękowe. Píše o „pozytywnej ciszy perfekcji i spełnienia”; gdy człowiek dąży do doskonałości, każdy dźwięk aspiruje do kondycji ciszy, do słuchania, „Muzyki Sfer”.¹⁵ Teoria muzyczna kanadyjskiego kompozytora ma wiele punktów styecznych z opisem życia duchowego. Cisza, post i ubóstwo, nieodłączne warunki życia konsekrowanego i medytacji ignacjańskich, nie stanowią przeszkody w „konsumowaniu” uroków życia przy pomocy zmysłów; smakuje ono bowiem

14 Bartosz Wieczorek, „Mistyczne wizje Hildegardy von Bingen” w: <http://www.magazyn.ekumenizm.pl/content/article/20031114130451203.htm> 2.XII.2016, 21:11.

15 Raymond Murray Schaefer, *The Soundscape...*, wersja Kindle, lokacja: 5386.

jeszcze bardziej, gdy można je wyrazić językiem poezji. Dlatego poemat Hopkinsa „Habit perfekcji” zawiera w finale nawiązanie do uczty weselnej, nie tylko zmysłowych, ale także duchowych zaślubin, jakie opisuje autor *Pieśni nad Pieśniami*. Wiele elementów poematu przywołuje obrazy z *Pieśni nad Pieśniami*:

ukaż mi swą twarz,
daj mi usłyszeć swój głos!
Bo słodki jest głos twój
i twarz pełna wdzięku¹⁶.

Istnieje wiele analogii między „Hymnem do Ciszy”, a *Pieśnią nad Pieśniami*, która jest „hymnem do miłości”. Podobieństwa dotyczą zarówno sfery architektury (ciała) jak i zmysłów, szczególnie wrażeń słuchowych i wzrokowych, które się wzajemnie uzupełniają. To, co trudno usłyszeć uzupełnia w obu poematach obraz, a w ciszy możliwe jest doskonałe kontemplowanie obrazów. Cisza w obu poematach stanowi nie tylko cenne zaplecze dla świata zmysłów, ale sprzyja myśleniu według „logiki wiary” (John Henry Newman) „gramatyki [subiektywnego] przyświadczenia”, które przekracza wszelkie dyskursywne (a więc i głosowe) dowodzenie dotyczące istnienia tego, co boskie.

Kluczowym w estetycznej i osobistej biografii Hopkinsa jest słowo „konwersja”, której poeta doświadczył osobiście i która ma także wymiar metaforyczny. Konwersja to nie tylko przejście na wiarę rzymską, ale nade wszystko zmiana sposobu widzenia świata, z obrazowego na bardziej słuchowe. Znamiennym i symbolicznym znakiem konwersji jest u poety przerwanie milczenia i przejście do mowy, do dźwięków (pisanie), a pierwszym artystycznym okrzykiem stał się najdłuższy poemat o katastrofie statku *Deutschland*, finał po długoletniej ciszy i początek symfonii głosów. Poemat ów dowodzi, iż cisza jest pomocna w kontemplacji, ale także staje się skarbnicą dźwięków, gdyż największe dzieło jest następstwem właśnie okresu. Kompozycja *Katastrofy statku Deutschland*, podobnie jak wiele innych niezwykle nabrzmiałych obrazami-dźwiękami poematów, jest efektem medytacji w ciszy, ale także wielkiej wizji poetyckiej, która była odpowiedzią na tragiczne wydarzenia. Elegijny wymiar poematu, przywołanie tajemnicy śmierci, Pasji i Zmartwychwstania Chrystusa w kontekście ludzkiej katastrofy wpisuje się bez wątpienia w mistykę poezji i poezję mistyki. W inwokacji poematu słyszymy zawołanie poety, iż Bóg jest nie tylko dawcą chleba, ale także oddechu („giver of bread and breath”), dzięki któremu człowiek wypowiada dźwięki. Konwersja zatem jest rodzajem przemiany, przejścia do jednego sposobu spojrzenia na rzeczywistość otaczającego świata do innego wymiaru, który przekracza immanencję.

Język poetycki jest już sam w sobie darem, wyróżnieniem poety jako tego, który został wybrany („elected” jak cisza, do której się odwołuje). Podobnie dar modlitwy, jak w przypadku Hildegardy z Bingen, której modlitwy są równocześnie utworami poetyckimi. Mistyka poezji, czy poezja mistyki wpisane są w „szatę (habit) perfekcji” niekoniecznie poprzez metaforę, ale także literalnie, czyli autentycznie. „Wybrany” to „podniesiony” do „wyższego” poziomu dostojeństwa, do wyższej rangi przekazu, podobnie jak cisza, która inspirowała „zwyczaj/obyczaj perfekcji”. Charles Taylor używa pojęcia „the heightened power of love”¹⁷, „wyniesionej potęgi miłości”, która sięga szczytu doskonałości, która jest, jak

16 *Biblia Tysiąclecia*, Stary Testament, Pieśń nad pieśniami, 2:14 < <http://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=589>>

17 Charles Taylor, *A Secular Age*, Wydawnictwo The Belknap Press Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England, 2007, s. 729.

u Hopkinsa, albo u mistycznej Hildegardy z Bingen, „szatą perfekcji”. Hildegarda z Bingen w swoich „Modlitwach” często odwołuje się do nawrócenia, skruchy, Boga „odwiecznej mocy”, do bojaźni Bożej, do Ducha Świętego, mądrości i wielu innych cnót, które czynią życie człowieka podobnym do Boga. Gdy w jednej z modlitw „Nawrócenie” mistyczka decyduje się zwrócić ku Wschodowi, by stamtąd zaczerpnąć moc i siłę na „wąskiej ścieżce” swojego ziemskiego pielgrzymowania, przypomina niewątpliwie Hopkinsa w ostatniej zwrotce poematu *Katastrofa statku Deutschland*, gdy poeta pisze w części refleksyjnej dzieła, a zarazem w ostatniej strofie poematu o zwycięstwie Chrystusa, o błogosławieństwie i zwycięstwie Zmartwychwstałego; to podsumowanie w finale wielkiego poematu niech będzie kodą moich przemyśleń i refleksji (*Katastrofa statku Deutschland*, stanza 35):

Niech zmartwychwstanie w nas, niech świtem spadnie na
świat, jak pochodnia wschodu szkarłatna,
Niech w brzasku Jego władztwa nowym blaskiem rozbłyśnie
Brytania,

On, kwiat i chwała, król i heros, arcykapłan,
Który serc wszelkich szczerem jest ogniem, który dusz wszelkich
dumnym jest Bogiem.

Ewa Borkowska

Hildegard von Bingen and Gerard Manley Hopkins – The Poetry of Mystics and the Mystics of Poetry

Keywords: visionary, mystics, poetry, Hopkins, Word, silence, music, conversion, prayer

Summary:

The essay *Hildegard von Bingen and Gerard Manley Hopkins - The Poetry of Mystics and the Mystics of Poetry* is an attempt at comparing a few selected fragments of the works of two mystically-oriented people: a visionary mystic woman and a mystically-inspired poet of Victorian England. St Hildegard's poems-prayers and mystical reflections can be prophetic of Hopkins' theology, aesthetics and poetics which did not appear until almost seven centuries later. The fact that the world is "charged with the grandeur of God" has been a common element in the writings of St. Hildegard and Hopkins. Both were dedicated to the divine Word and both were devoted to Silence which in the case of a medieval mystic inspired several of her visions in which she found herself conversing with the divine. However, the great poem-prayer invocation that Hopkins wrote after seven year silence was a proof that silence conducted the poet to the "habit of perfection", which was *instressed* by God and executed by *soundscapes* that shaped all his poems. For both St. Hildegard and Hopkins, silence was "elected", of their own choice in the life dedicated to God and his Son, "the dayspring to the dimness of us" which will end up with the triumphant resurrection. Both Hildegard and Hopkins were also worshippers of Virgin Mary whom the poet compared with the "air we breathe" and Hildegard called "Salvatrix", the mediator between God and man and the one who intercedes for sinners with God for man's salvation.

Śpiew liturgiczny w pierwszych wiekach chrześcijaństwa¹

Śpiew od czasów starożytności traktowany był jako element magiczny. Mity i legendy mówią o tym, że ludzie nauczyli się śpiewu bezpośrednio od bogów, a lira została podarowana ludzkości nie przez kogo innego, jak tylko samego Apolla. Św. Augustyn, który umieszcza tę koncepcję w optyce chrześcijańskiej, uważał, że muzyka została udostępniona z Boskiej szczodrości również śmiertelnikom mającym rozumną duszę².

Śpiew i muzyka są jedynym elementem obecnym w każdej kulturze, zdolnym przekraczać granice państw i ideologii. Starożytni widzieli muzykę wszędzie. Obecna była w kosmosie, w nieskończoności ciał niebieskich, ale również w niewidocznych dla ludzkiego oka mikroskopijnych elementach materii. Starożytni Grecy twierdzili, że muzyka i jej arytmetyczny porządek był wyrazem ładu panującego we wszechświecie, którym rządziły liczby³. Arystoteles potwierdza tę teorię w słowach: „Dostrzegali też w liczbach właściwości i proporcje muzyki; skoro więc wszystkie inne rzeczy wzorowane są, jak im się zdawało, w całej naturze na liczbach, a liczby wydają się pierwszymi w całej naturze, sądzili, że elementy liczb są elementami wszystkich rzeczy, a całe niebo jest harmonią liczb.”⁴ Koncepcję piękna muzyki łączono z harmonicznym zestrojonym *universum*⁵. Głównymi przymiotami muzyki było dobro i piękno, ale jej funkcja daleko wykraczała poza te ramy⁶. Co takiego ma w sobie muzyka, co sprawia, że potrafi być swoistym *signum* rzeczywistości ponadnaturalnej? Muzyka i śpiew jest bez wątpienia językiem duszy, dotykającym głęboko ukrytych pokładów uczuć, potrafiących przekształcić się w płacz tych, którzy są przygnębieni i zmartwieni oraz w hymn pełen radości i wesela⁷. Dotykając najgłębszych zakamarków ludzkiej duszy, ma pewną zdolność poruszania i oczyszczania ich⁸. Jest komunikatywna

1 Niniejsze opracowanie jest fragmentem pracy doktorskiej *Topos romano-frankoński. Aspekt wykonawczy na przykładzie wybranych utworów* obronionej 25.01.2012 na Wydziale Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej, Muzyki Kościelnej, Rytmiki i Tańca Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie.

2 Augustyn, *De musica*, lib. VI, l. 1, t. L. Witkowski, Lublin 1999, 227-228. Na ten temat por. G. Conti, *La preghiera si fa canto. Breve storia del Canto Gregoriano: dalle origini alla restaurazione*, „Gli Eventi di Symphonia” IV nr 3/4 (1998), 5-12.

3 Pitagoras odkrył matematyczne właściwości współbrzmień muzycznych, na podstawie różnych długości strun oraz wagi młota uderzającego w kowadło. Stwierdził, że współbrzmienia harmonijne mogły powstać tylko wtedy, gdy stosunek długości strun (albo ciężaru młotów) tworzył prostą proporcję matematyczną 1:2/3:1/2. W ten sposób pojmowane współbrzmienia, według pitagorejczyków, kierowały wszechświatem jako niezmienna zasada. Zob. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1, Estetyka starożytna, Warszawa 1985, 92; *De dimensione monochordis*, [w] *Musica et Scolica enchiridiadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis*, red. H. Schmidt, München 1981, 179-181.

4 Arystoteles, *Metafizyka*, tł. K. Leśniak, Warszawa 1983, 17.

5 Wg Platona, „dusze i rzeczy pięknie wzorują się na transcendentnej względem świata materialnego idei piękna, tożsamej z ideą dobra i prawdy. Istota piękna wyraża się w ładzie, proporcji, mierze, zestroju części i harmonii. Właściwości piękna dają się sprowadzić do liczby, pitagorejskiej arche. Rozpoznanie piękna, własności bytu, kieruje rozum, a nie przyjemność i uczucie. Sztuka uczy kochania piękna, zbliżania się do piękna samego w sobie, a na tym szczeblu dopiero życie jest coś warte.” Zob. J. Dankowska, *U podstaw filozofii muzyki. Niemiecka filozofia XIX wieku a muzyka*, Warszawa 2001, 21.

6 Jak podkreśla Władysław Tatarkiewicz – dla starożytnych Greków sztuka muzyczna była „inna od wszystkich, jedyna ekspresyjna, jedyna lecznicza, mająca zadania naukowe, bo ujawnia prawa rządzące światem, a także moralne i soteriologiczne, a tylko na dalekim planie estetyczne.” Zob. W. Tatarkiewicz, op. cit., 91.

7 Arystoteles pisze: „Istnieją w melodjach rzeczywiste odpowiedniki gniewu, odwagi, wstrzemięźliwości i ogólnie wszelkich namiętności.” W innym miejscu dodaje: „Muzyka bezspornie potrafi bezpośrednio oddać i naśladować uczucia etyczne (...) i jeśli, w obecności prostych imitacji pozwalamy się owdądzać bólowi czy radości, o ile łatwiej doświadczamy tych samych uczuć w rzeczywistości.” Zob. Arystoteles, *Politica*, tł. Ludwik Piotrowicz, Warszawa 2010, 223-225.

8 Platon pisze: „Nazwalismy muzyką sztukę, która, kierując głosem, dociera aż do duszy i wzbudza w niej pragnienie cnót” oraz „Muzyka stanowi główną część edukacji, gdyż rytm i harmonia, jeśli w odpowiednim momencie wnika do duszy, dotkną ją aż do głębi i uczynią piękną”. Jeden z uczniów Arystotelesa – Arystofanes dodaje: „Jest rzeczą oczywistą, że starożytni Hellenowie działali rozważnie poświęcając wszystkie swoje wysiłki edukacji muzycznej. Uważali oni, że konieczne jest formowanie młodych ludzi poprzez muzykę i kierowanie ich zainteresowań w stronę piękna i uczciwości.” Zob. P. Thomas, *Note di storia del canto gregoriano*, Roma 1947, 34; Plutarch, *Mus.*, 99.

i zarazem niesie ze sobą podświadomy element jednoczący wszystkich, którzy jej słuchają. Ma w sobie idiom *sacrum*⁹.

Pierwsze świadectwa śpiewu rytualnego we wspólnotach chrześcijańskich znajdują się w Nowym Testamencie i dotyczą czasów Chrystusa¹⁰. Już przy samym narodzeniu w betlejemskiej szopie mamy opis śpiewających aniołów: „*Et subito facta est cum Angelo multitudo militiae caelestis laudantium Deum et dicentium: «Gloria in altissimis Deo, et super terram pax hominibus bonae voluntatis»*.” (I nagle przyłączyło się do anioła mnóstwo zastępów niebieskich, które wielbiły Boga słowami: „Chwała Bogu na wysokościach, a na ziemi pokój ludziom jego upodobania”)¹¹.

Według A. P. Ernetiego sam Jezus Chrystus był w rozumieniu chrześcijańskim pierwszym kantorem śpiewającym publicznie. Zdarzyło Mu się to dwukrotnie: pierwszy raz w synagodze w Nazarecie, kiedy czytał fragment Księgi Proroka Izajasza¹², rozdz. 6 „*Spiritus Domini super me*” (Duch Pański nade mną)¹³, drugi raz w czasie Ostatniej Wieczerzy, podczas ustanawiania sakramentu Eucharystii „*Et hymno dicto exierunt in montem Oliveti*” (Po odśpiewaniu hymnu wyszli w stronę Góry Oliwnej)¹⁴.

W pierwszych wspólnotach chrześcijańskich śpiew był niewątpliwie nieodłącznym elementem każdego zgromadzenia liturgicznego. Mówi o tym św. Paweł w listach do Koryntian, Kolosan i Efezjan. Mieszkańców Koryntu, z którymi spędził 18 miesięcy głosząc Ewangelię Chrystusową tak poucza w kwestii kształtu zgromadzenia liturgicznego: „*Quid ergo est, fratres? Cum convenitis, unusquisque psalmum habet, doctrinam habet, apocalypsim habet, linguam habet, interpretationem habet: omnia ad aedificationem fiant*.” (Cóż więc pozostaje bracia? Kiedy się razem zbieracie, ma każdy z was

9 Wg *Wielkiej Encyklopedii PWN* słowo *sacrum* pochodzi od łacińskiego *sacer* i oznacza to, co święte. Najogólniej mówiąc *sacrum*, będąc podstawową kategorią religioznawstwa, oznacza wszystko to, co należy do sfery religijnej i jest przeciwstawione sferze świeckiej – *profanum*: „Sfera *sacrum* obejmuje to, co wydzielone, uświęcone, budzące nabożny lęk, odmienne od zwyczajności (codzienności), uznawane za sensotwórcze, najistotniejsze i fundamentalne dla kondycji ludzkiej. Jako przeciwieństwo *profanum*, *sacrum* wykracza poza zwyczajność i codzienność, manifestując się w nich zarazem przez hierofanie i uprawomocniając porządek *profanum*”. Z kolei *Mały Słownik Terminów i Pojęć Filozoficznych* podaje następującą definicję *sacrum*: „Sacrum oznacza w filozofii religii to, co święte, świętość, sakralność, podstawowy w niej termin wprowadzony przez R. K. L. Otto (das Heilige) na oznaczenie tajemniczej, utożsamianej z boską mocy, która łączy w sobie grozę (*mysterium tremendum*) i oczarowanie (*mysterium fascinosum*), a objawia się, jako rzeczywistość całkowicie innego porządku niż rzeczywistość naturalna. W znaczeniu obiektywnym – wyodrębniony przymiot objawiający coś świętego (np. święte drzewo), który staje się poprzez to zupełnie czymś innym niż był (...). W znaczeniu subiektywnym – swoiste odczucie świętości (...). Słownik Pojęć Filozoficznych doprecyzowuje definicję dodając, że „*Sacrum* jest określone przez dwa aspekty: racjonalny (o cechach takich, jak doskonałość, wszechmoc, dobro) oraz irracjonalny, rozpoznawany wyłącznie dzięki uczuciom. Aspekt irracjonalny (tzw. *numinosum*) obejmuje dwa przeciwstawne emocjonalne bieguny: wachlarz uczuć od lekkiego lęku do upiornego strachu z jednej strony oraz oczarowania, fascynacji i odurzenia z drugiej. Wskutek takich racjonalnych i nieracjonalnych określeń, *sacrum* oznacza porządek zupełnie odrębny od rzeczywistości nazwanej *profanum* (łac. *profanis* – niepoświęcony, nieświęty, świecki), poznawanej rozumowo i zmysłowo.” Zob. *Wielka Encyklopedia PWN*, t. 24, Warszawa 2002, 208; *Mały Słownik Terminów i Pojęć Filozoficznych*, red. A. Podsiad, Z. Więckowski, Warszawa 1983, 349; *Słownik Pojęć Filozoficznych*, red. W. Krajewski, Warszawa 1996, 179-180.

10 Szczegółowe opracowania na ten muzyki w Nowym Testamencie zob: W. J. Porter, *Music*, [w] *Dictionary of New Testament Background*, red. C.A. Evans, S.E. Porter, Downers Grove (Illinois) 2000, 711-719; J. Waloszek, *Biblijne podstawy muzyki sakralnej*, cz. I, „*Liturgia Sacra*” I nr 1/2 (1995), 113-122; cz. II, „*Liturgia Sacra*” I nr 3/4 (1995), 153-162.

11 Łk 2, 13-14. Wersję łacińską podaje za: *Novum Testamentum et Psalterium iuxta Novae Vulgatae editionis textum, Editio typica altera*, Città del Vaticano 2002; przekład polski za: *Biblia Tysiąclecia, Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, opr. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, Poznań – Warszawa 1990.

12 Ernetti podaje, że dzisiejszy stan wiedzy pozwala stwierdzić, iż Żydzi mieli specjalne melodie do recytowania tekstów proroków. Zob. A.P. Ernetti, *Storia del canto gregoriano*, Venezia 1990, 35.

13 A. Gastoué, *L'Eglise et la musique*, Lyon 1911, 29. Autor mówi również o hebrajskim papirusie z okresu wczesnośredniowiecznego, na którym zapisano część pieśni poprzedzającej hymn z proroka Izajasza wypowiedziany przez Jezusa w synagodze.

14 Mówią o tym dwie Ewangelie synoptyczne: Mt 26, 30 i Mk 14, 26.

już to dar śpiewania hymnów, już to łaskę nauczania albo objawienia rzeczy skrytych, lub dar języków, albo wyjaśniania: wszystko niech służy zbudowaniu)¹⁵. W liście do Kolosan ukazuje wielką wagę śpiewu rytualnego: „*Verbum Christi habitat in Vobis abundanter, in omni sapientia docentes et commonentes vosmetipsos psalmie, hymnis, canticis spiritalibus, in gratia cantantes in cordibus vestris Deo.*” (Słowo Chrystusa niech w was przebywa z [całym swym] bogactwem: z wszelką mądrością nauczajcie i napominajcie samych siebie poprzez psalmy, hymny, pieśni pełne ducha, pod wpływem łaski śpiewając Bogu w waszych sercach)¹⁶. Z kolei w jednym ze swoich listów, zachęca mieszkańców Efezu do oddawania czci Bogu śpiewem w następujących słowach: „[...] *sed implemini Spiritu loquentes vobismetipsos in psalmis et hymnis et canticis spiritalibus, cantantes et psallentes in cordibus vestris Domino. Gratias agentes semper pro omnibus in nomine Domini nostri Iesu Christi Deo et Patri.*” ([...] napełniajcie się Duchem, przemawiając do siebie wzajemnie w psalmach i hymnach, i pieśniach pełnych ducha, śpiewając i wystawiając Pana w waszych sercach. Dziękujcie zawsze za wszystko Bogu Ojcu w imię Pana naszego Jezusa Chrystusa)¹⁷.

Ignacy Antiocheński, drugi biskup w sukcesji św. Piotra, który rządził Antiochią w latach 69-107, pisząc również do braci w Efezie, napominał ich: „W zgodzie z waszymi zmysłami i w najwyższej zgodzie z waszą miłością jest Jezus Chrystus śpiewany. Stańcie się jednym chórem tak, abyście jednocząc się w zgodzie, jednocząc się w tonie Boga, śpiewali jednym głosem hymn dla Ojca przez Jezusa Chrystusa”¹⁸.

Łukasz w Dziejach Apostolskich, mówiąc o Pawle i Sylasie, daje świadectwo o ich publicznym śpiewie w słowach „*Media autem nocte, Paulus et Silas orantes laudabant Deum, et audiebant eos, qui in custodia erant*” (O północy Paweł i Sylas modlili się, śpiewając hymny Bogu. A więźniowie im się przysłuchiwali)¹⁹.

Z II wieku pochodzi jedno z najważniejszych świadectw dotyczących śpiewu. Jego autorem jest żyjący w Kartaginie Tertulian (160-220). W traktacie „*De anima*”, mówiąc o czytaniach, psalmach, homiliach i oracjach, opisuje on schemat pierwszych celebracji liturgicznych²⁰. Schemat: czytanie – psalm – modlitwa stał się później nieodłącznym elementem każdej celebracji liturgicznej.

Pierwsze wspólnoty chrześcijańskie tworząc muzykę towarzyszącą obrzędom liturgicznym, inspirowały się tradycjami lokalnymi. Jako że pochodziły ze środowiska żydowskiego, możemy być prawie pewni, że na początku chrześcijańskiego śpiewu liturgicznego obecne były śpiewy synagogalne. Nie jesteśmy jednak w stanie ocenić wielkości wpływu kultury żydowskiej, ani żadnych innych tradycji orientalnych, gdyż do IX wieku nie mamy żadnych śladów rękopiśmiennych. Przekazywanie melodii odbywało się wyłącznie na drodze ustnej. Repertuar zapisany na pergaminie reprezentuje już bardziej rozwinięte stadium. Do VIII wieku śpiew podlegał stałym transformacjom i przeobrażeniom²¹.

15 1 Kor 14, 26.

16 Kol 3,16.

17 Ef 5,18b-20.

18 List św. Ignacego Antiocheńskiego do Efezjan, Rozdział IV, 1-2.

19 Ap 16,25.

20 „[...] *scripturae leguntur, psalmi canuntur, allocutiones proferuntur, petitiones delegantur* [...]” Por. Tertulian, *De anima*, rozdz. IX,4.

21 Zob. G. Conti, *Testi patristici e canto gregoriano. Riflessioni per un più consapevole approccio interpretativo*, [w] *Signum sapientiae, Sapientiae signi, Studi in onore di Nino Albarosa*, red. G. Conti, Lugano 2005, 191-201.

Jak wynika z przeprowadzanych dziś badań, wpływ tradycji hebrajskiej na chrześcijański śpiew liturgiczny nie był bezpośredni. W całym GREG nie ma melodii będących kalką jakiegokolwiek tradycji. O punktach stykowych można mówić na przykład w odniesieniu do żydowskiej kantyleny synagogałnej i śpiewu chrześcijańskiego, czego przykładem może być ścisły związek melodii i tekstu oraz praktyka niektórych form psalmodii²².

Pojawienie się wszystkich melodii GREG jest ściśle związane z tworzeniem i przekształcaniem się form liturgiczno-muzycznych, z ułożeniem tekstów przeznaczonych na nowe święta i uroczystości, nowe okresy roku liturgicznego. Poniżej przedstawiam zestawienie najważniejszych wydarzeń z historii śpiewu w liturgii Kościoła w pierwszych wiekach chrześcijaństwa. Nie wszystkie świadectwa są bezpośrednie. Niektóre wprost mówią o istnieniu form muzycznych i praktyk wykonawczych, a inne tylko je wzmiankują. Niezwykle cennych informacji dostarcza działalność papieży oraz konstytucje pierwszych soborów, również ze względu na możliwość precyzyjnego datowania lub przynajmniej określania przedziału czasowego. Świadectwa dotyczące monodii liturgicznej związanej z poszczególnymi rytami i tradycjami obecnymi w Kościele, to jest rytym rzymskim, ambroziańskim i hiszpańskim (lub wizygockim, zwanym również mozarabskim), mają bezpośredni wpływ na powstanie i kształt repertuaru romano-frankońskiego zwanego gregoriańskim w VIII wieku.

Wiek I

- Ca 60 – Filon Aleksandryjski (ur. w 20 roku), żydowski kronikarz, opisuje antyfonalny sposób śpiewu z podziałem na kobiety i mężczyzn w żydowskiej sekcie Therapeutae, której wiara opierała się na mieszanice elementów biblijnych i platońskich²³.
- Ca 90 – papież Klemens I (ur. w Rzymie – zm. ca 97 na Krymie; rządził Kościołem w latach 88-97) wspomina w liście (pisanym po grecku) o praktyce śpiewu «Hagios, Hagios, Hagios» (Trishagion) – greckiej wersji Sanctus²⁴.
- Ca 90 – w tym samym liście papież daje świadectwo o praktyce śpiewania psalmów (w Rzymie?), przestrzegając wiernych przed śpiewaniem psalmów podczas świąt pogańskich, w obawie, że melodie mogłyby być przyswojone i przejęte przez grających na cytrze i wędrownych pieśniarzy²⁵.

Wiek II

- Ca 115 – Pliniusz Młodszy, w liście do rzymskiego imperatora Trajana, wspomina o nocnym Oficjum (wigilie i matutinum) i o prawdopodobnym śpiewie antyfonalnym praktykowanym przez chrześcijan z Bitynii²⁶.
- Ca 120 – papież Sykstus I wprowadza Sanctus do Mszy św²⁷.
- Klemens Aleksandryjski, wł. Titus Flavius Clemens (ur. ca 150 w Aleksandrii, zm. ca 220 w Azji Mniejszej) zabrania używania instrumentów i muzyki chromatycznej w kościołach²⁸.

22 A. Turco, *Il canto gregoriano. Corso fondamentale*, Roma 1996, 26.

23 P. Wagner, *Origine e sviluppo del canto liturgico sino alla fine del Medioevo*, red. Mario Righetti, Siena 1910, Hildesheim 1962 (wznowienie), tł. niem. oryginału *Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen*, Freiburg 1895, 2/1901, 3/Leipzig 1911, 16; G. Reese, *La musica nel Medioevo*, red. F.L. D'Ancona, Milano 1990, tł. ang. oryginału *Music in the Middle Ages*, New York 1940, 72.

24 G. Reese, op. cit., 123.

25 A. Gastoué, *Les origines du chant romain*, Paris 1907, 45.

26 P. Wagner, op. cit., 119; G. Reese, op. cit., 70; P.H. Lang, *Music in Western Civilisation*, New York 1941, 43; A. Gastoué, op. cit., 45.

27 P. Wagner, op. cit., 108.

28 P. Wagner, op. cit., 13, 15; G. Reese, op. cit., 72; A. Gastoué, op. cit., 45.

- Tertulian, wł. Quintus Septimius Florens Tertullianus, Ojciec Kościoła (ur. ca 155 w Kartaginie, zm. ca 222), wspomina o psalmodii responsorialnej (cantus responsorius), odnosząc się prawdopodobnie do Rzymu. Opisuje też kształt liturgii, która składała się z czytań, śpiewu psalmów, homilii i wspólnie zanoszonych modlitw²⁹.
- Tertulian wymienia trzy najstarsze godziny kanoniczne Oficjum w Kartaginie (wigilie, jutrznia i nieszpory)³⁰. Wspomina również o tercji, sekście i nonie, jako o modlitwach do prywatnego odmawiania³¹.

Wiek III

- W Rzymie pojawiają się pierwsze świadectwa o liturgii sprawowanej po łacinie³².
- 269 – Sobór w Antiochii. O wielkiej popularności, którą cieszyła się praktyka śpiewania hymnów mówi fakt, iż Ojcowie Soboru napiętnowali Pawła, bpa Samosaty za to, że zabronił śpiewu hymnów w swojej diecezji³³.
- Atanazy (ur. 259 w Egipcie, zm. 02.05.313 w Aleksandrii), przy okazji jednego z prześladowań chrześcijan w Aleksandrii nakazuje śpiew psalmu z następującą odpowiedzią ludu: «quoniam in aeternum misericordia eius»³⁴.
- Atanazy (według tego, co potwierdza św. Augustyn) obstawał przy śpiewie psalmów z pewnym powstrzymującym ugięciem głosu «tam modico flexu voci», z czego wynika, że były one bardziej mówione, niż śpiewane (melorecytacja?)³⁵. Jest to pośredni dowód na istnienie już w tamtej epoce różnych, raczej wypracowanych sposobów śpiewu³⁶.
- Euzebiusz (ur. ca 260, zm. ca 340), bp Cezarei w Palestynie, odnosząc się do opisu Filona potwierdza, że również w jego czasie istniała ta sama praktyka wśród chrześcijan³⁷.
- Euzebiusz świadczy, że psalmy nie były tylko zwyczajnie recytowane, ale śpiewane «in suoni melodiosi»³⁸.

Wiek IV

- 313 – Edykt Mediolański, proklamowany przez cesarzy Konstantyna Wielkiego (ur. ca 280, zm. ca 337) i Licyniusza (zm. 324) w wyniku zwycięstwa nad Maksencjuszem³⁹, podnoszący chrześcijaństwo do rangi religii oficjalnej i zapewniający swobodę jego wyznawcom, zakończył prześladowania i umożliwił rozwój na polu liturgii i śpiewu⁴⁰.
- Ca 340 – Efrek Syryjczyk (ur. 306 w Nisibis w Mezopotamii, zm. 09.06.373 w Edessie), Ojciec Kościoła, pisze pierwsze hymny chrześcijańskie (jeszcze po grecku) skierowane przeciwko hymnom heretyckim Bardesana⁴¹.
- Ca 350 – Hilary (ur. ca 315, zm. ca 376 w Poitiers), bp Poitiers (we Francji) pisze pierwsze hymny po łacinie, na wzór hymnów Efrema Syryjczyka⁴².

29 P. Wagner, *op. cit.*, 17; G. Reese, *op. cit.*, 72.

30 P. H. Lang, *Music in Western Civilization*, New York 1941, 44.

31 L. Duchesne, *Christian Worship: Its Origin and Evolution. A Study of the Latin Liturgy up to the Time of Charlemagne*, London 1919, 447.

32 P. Wagner, *op. cit.*, 47; P. H. Lang, *op. cit.*, 49; A. Gastoué, *op. cit.*, 46.

33 P. Wagner, *op. cit.*, 41.

34 *ibidem*, 17.

35 *ibidem*, 29; G. Reese, *La musica nel Medioevo...* 73.

36 Zob. Wiek III – Euzebiusz, wiek V – Kassjan

37 P. Wagner, *op. cit.*, 16.

38 G. Reese, *op. cit.*, 72.

39 Legenda mówi, że przed bitwą Konstantyn Wielki miał zobaczyć na niebie świetlisty krzyż z napisem: *In hoc signo vinces* (pod tym znakiem zwyciężysz). Zob. M. Jaczynowska, D. Musiał, M. Stępień, *Historia starożytna*, Warszawa 2008, 608.

40 Edykt mediolański (reskrypt) wydany 13.06.313 roku był kontynuacją polityki religijnej cesarstwa rozpoczynanej reskryptem tolerancyjnym Galeriusza z 311 r. Rok 313 przyjmuje się jako rozpoczęcie oficjalnej zewnętrznej działalności Kościoła. Zob. B. Neunheuser, *Storia della liturgia attraverso le epoche culturali*, Roma 1983, 43-53.

41 P. Wagner, *op. cit.*, 42; G. Reese, *op. cit.*, 79.

42 P. Wagner, *op. cit.*, 43; P. H. Lang, *op. cit.*, 48.

- Ca 375 – Bazyli Wielki (ur. 329, zm. 01.01.379), Ojciec Kościoła, w jednym z listów do mieszkańców Cezarei mówi o dwóch sposobach śpiewania psalmów – antyfonalnym i responsorialnym – obecnych na całym Wschodzie⁴³.
- Sobór w Laodycei (360-381) zakazał śpiewu hymnów, oraz uprzywilejował psalmy, będące księgami kanonicznymi Starego Testamentu⁴⁴.
- Sobór w Laodycei ustanawia schola cantorum⁴⁵.
- Ca 385 – hiszpańska opatka Eteria (kiedyś nazywana Sylwią lub Egerią), relacjonując swoją pielgrzymkę do Jerozolimy, którą odbyła w latach 381-384 (*Peregrinatio Aetheriae ad loca sancta*), szczegółowo opisuje sprawowaną tam liturgię «operatio singulis diebus cotidie in locis sanctis», tj. codzienną aktywność liturgiczną w miejscach świętych⁴⁶. Opisuje całe Oficjum (obejmujące wigilię, jutrznię, tercję, sekstę, nonę i nieszpory) z psalmami, antyfonami, hymnami, lekcjami, responsoriami i kolektami. Wspomina również o rodzącym się cyklu roku liturgicznego, obejmującego wówczas okres Bożego Narodzenia, Wielki Post, Niedzielę Palmową, Wielki Tydzień, Wielkanoc i Zesłanie Ducha Świętego⁴⁷.
- Ambroży (ur. 340 w Trewirze, zm. 04.04.397 w Mediolanie), Ojciec i Doktor Kościoła, abp Mediolanu, wprowadza w swojej diecezji psalmodię antyfonalną i hymny⁴⁸.
- Papież Damazy I (ur. ca 305 w Idanha-a-Velha w Luzytanii w Hiszpanii, zm. 11.12.384 w Rzymie), który rządził Kościołem w latach 366-384, za radą św. Hieronima (ur. 345 lub 347 w Strydonie, zm. 30.09.419 lub 420 w Betlejem), po raz pierwszy organizuje liturgię i śpiew w Rzymie. Jako model posłużyła mu liturgia sprawowana w Jerozolimie⁴⁹.
- Papież Damazy I wprowadza w Rzymie śpiew antyfonalny Alleluia⁵⁰.
- Początek V w., Kasjodor, wł. Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus (ur. ca 485 w Scyllacium w Kalabrii, zm. 583), mówi o ozdobnych sposobach śpiewu psalmów w niektórych klasztorach na Wschodzie i wspomina o wersecie Gloria Patri na zakończenie wszystkich psalmów⁵¹.
- Początek V w., Augustyn (ur. 13.11.354 w Tagaście, zm. 28.08.430 w Hipponie), Ojciec i Doktor Kościoła, bp Hippony w Afryce Północnej, wspomina o różnych śpiewach Mszy św., wśród których wymienia graduale lub psalm międzylekcyjny (śpiewany w całości pomiędzy czytaniem ze Starego i Nowego Testamentu)⁵². Mówi również o Alleluia i obszernym jubiliusie, bez odniesienia do Mszy św.⁵³. Augustyn wprowadza również śpiew offertorium i communio w Kartaginie⁵⁴.

Wiek V

- Papież Celestyn I (422-432), wydał dyspozycję antyfonalnego śpiewania psalmów przed offertorium. Być może jest to najstarsze, choć mocno dyskutowane świadectwo istnienia introitu⁵⁵.

43 P. Wagner, *op. cit.*, 22; G. Reese, *op. cit.*, 73; J.-T. Gerold, *Histoire de la musique des origines à la fin du XIVe siècle*, Paris 1936, 137.

44 P. Wagner, *op. cit.*, 41; P. H. Lang, *op. cit.*, 47.

45 P. H. Lang, *op. cit.*, 52.

46 Zob. J.H. Bernard, *The Pilgrimage of Saint Silvia*, New York 1891; *Corpus Christianorum Series Latina*, vol. 175, Turnhout-Paris 1953, edition critique.

47 G. Reese, *op. cit.*, 75; P. H. Lang, *op. cit.*, 44; L. Duchesne, *op. cit.*, 541; J.-T. Gerold, *op. cit.*, 138.

48 P. Wagner, *op. cit.*, 23; G. Reese, *op. cit.*, 117; P. H. Lang, *op. cit.*, 46, 48.

49 P. Wagner, *op. cit.*, 172; G. Reese, *op. cit.*, 134; M. Morin, *Les veritables origines du chant grégorien*, Maredsous 1890, 79.

50 P. Wagner, *op. cit.*, 88; G. Reese, *op. cit.*, 73.

51 M. Gerbert, *De cantu et musica sacra a prima Ecclesiae aetate usque ad praesens tempus*, 2 vol., St. Blasien 1774, 43.

52 P. Wagner, *op. cit.*, 78.

53 *ibidem*, 35.

54 *ibidem*, 101, 112; G. Reese, *op. cit.*, 74; L. Duchesne, *op. cit.*, 173.

55 P. Wagner, *op. cit.*, 61; G. Reese, *op. cit.*, 133; A. Gastoué, *op. cit.*, 81; G. Morin, *op. cit.*, 54.

- Papież Leon I (ur. ca 390 lub ca 400, zm. 10.11.461), Ojciec i Doktor Kościoła, rządził Kościołem w latach 440-461, jako pierwszy ustanowił *annalis cantu*, to jest cykl śpiewów na cały rok liturgiczny⁵⁶. Jemu przypisuje się również autorstwo sakramentarza, znanego jako Sakramentarz leoniński (*Sacramentarium leoninum*) Verona, Biblioteca Capitolare, ms. LXXXI (80)⁵⁷.
- Leon I funduje klasztor, w którym mają się kształcić kantorzy. Jest to pierwszy dowód na istnienie *schola cantorum* w Rzymie⁵⁸.
- Grecki historyk Kościoła Sozomen (ur. ca 450 w Bethleá koło Gazy w Palestynie) zaświadcza, że Alleluia było śpiewane w Rzymie tylko jeden raz w roku, w Niedzielę Palmową⁵⁹.
- Papież Gelazy I (Gelazjusz), bp Rzymu w latach 492-496, jest autorem kolejnego *annalis cantus*⁶⁰ oraz sakramentarza – Sakramentarz gelazjański (*Sacramentarium gelazianum*) Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Reg. Lat. 316 oraz Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 7193.⁶¹

Wiek VI

- Trzej papieże: św. Symmach (498-514), św. Jan I (523-26) i Bonifacy II (530-532) kolejno opracowywali cykl śpiewów na wszystkie okresy roku liturgicznego, znany pod nazwą *cantu annalis* lub *cantilena anni circuli*⁶².
- Ca 510 – papież Symmach rozciąga na wszystkie niedziele i święta męczenników w ciągu całego roku śpiew Gloria we Mszy św.⁶³.
- Ca 530 – św. Benedykt z Nursji (ur. ca 480, zm. ca 547) ustanawia kompletną liturgię Oficjum na cały rok (Reguła benedyktyńska) z mattutinum, jutrznią, prymą, tercją, sekstą, noną, nieszporem i kompletą⁶⁴.
- Św. Benedykt mówi (wprowadza?) o psalmie *in directum*⁶⁵.
- 529 – Sobór w Vaison (we Francji) wprowadza Kyrie eleison do mszy gallikańskiej z rozporządzeniem, z którego można wnioskować, że ten sam śpiew był obecny wcześniej we Mszy św. sprawowanej w Rzymie⁶⁶.
- 529 – Sobór w Vaison nakazuje śpiew Sanctus we wszystkich Mszach św.⁶⁷.
- Kasjodor, wł. Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus (ur. ca 485, zm. 583), w swoim dziele *Commenta psalterii* opisuje Alleluia, jako jubilus, to jest długą wokalizę bez werse-
tów⁶⁸.
- 589 – Sobór w Toledo (w Hiszpanii) wprowadza Credo Kościoła greckiego do liturgii rytu mozarabskiego⁶⁹.
- Koniec VI i VII w. – papież św. Grzegorz I Wielki (ur. ca 540 w Rzymie, zm. 604), od 590 bp Rzymu, nakazuje śpiew Alleluia przez cały rok, z wyjątkiem Wielkiego Postu⁷⁰.
- Grzegorz I dodaje *Christe eleison* do Kyrie eleison⁷¹.

56 P. Wagner, *op. cit.*, 172; G. Morin *op. cit.*, 79.

57 L. Duchesne, *op. cit.*, 135.

58 P. H. Lang, *op. cit.*, 53.

59 J. P. Migne, *Patrologiae cursus completus. Series greca*, vol. 67, Paris 1857-1866, 1475.

60 P. Wagner, *op. cit.*, 173; G. Morin, *op. cit.*, 79.

61 P. Wagner, *op. cit.*, 173; L. Duchesne, *op. cit.*, 125.

62 P. Wagner, *op. cit.*, 173; G. Morin, *op. cit.*, 79.

63 P. Wagner, *op. cit.*, 73.

64 *ibidem*, 123.

65 *ibidem*, 25.

66 *ibidem*, 69; L. Duchesne, *op. cit.*, 165.

67 P. Wagner, *op. cit.*, 108.

68 *ibidem*, 36.

69 *ibidem*, 97.

70 *ibidem*, 88; G. Reese, *op. cit.*, 195.

71 P. Wagner, *op. cit.*, 70.

- Grzegorz I reorganizuje (lub ustanawia od podstaw?) rzymską scholę cantorum⁷².
- Grzegorz I jest redaktorem cantu anni circuli nobilis – cyklu śpiewów na cały rok liturgiczny⁷³.
- Grzegorz I, wg przekazów, ma też być autorem cento antiphonarius – kompilacji istniejących już śpiewów (z łac. cento – dosł. przykrycie z pozszywanych razem różnych fragmentów materiału)⁷⁴.

Wiek VII

- Izydora z Sewilli, wł. Isidorus Hispalensis (ur. ca 560 w Cartagenie w Hiszpanii, zm. 04.04. 636 w Sewilli), abp Sewilli, Doktor Kościoła, opisuje psalmodię responsorialną⁷⁵.
- Papież św. Marcin I (649-655) jest redaktorem cantus annalis⁷⁶.
- Ca 650 – trzech rzymscy opaci: Catolenus, Maurianus i Virbonus, wymieniani są jako autorzy cantu annalis nobilis⁷⁷.
- Papież św. Sergiusz I (687-701) wprowadza do Mszy św. sprawowanej w Rzymie Agnus Dei⁷⁸.

Wiek VIII

- Ca 725 – papież św. Grzegorz II (715-31) wprowadza Msze św. we wszystkie czwartki Wielkiego Postu (wcześniej nie istniały formularze)⁷⁹. W tym momencie dysponujemy już całym repertuarem na każdy dzień roku liturgicznego, obejmującym Mszę św. i Oficjum.

⁷² *ibidem*, 178; G. Reese, *op. cit.*, 135.

⁷³ P. Wagner, *op. cit.*, 173.

⁷⁴ *ibidem*, 178.

⁷⁵ *ibidem*, 18.

⁷⁶ *ibidem*, 173.

⁷⁷ *ibidem*, 173; G. Morin, *op. cit.*, 81.

⁷⁸ P. Wagner, *op. cit.*, 110; Duchesne L., *op. cit.*, 186.

⁷⁹ P. Wagner, *op. cit.*, 187; L. Duchesne, *op. cit.*, 246.

Michał Sławecki

Liturgical chant in first centuries of christianity

Keywords: philosophy of music, New Testament, gregorian chant, history of ritual christian chant, organisation of liturgy

Summary:

Philosophy of music reaches antique Greece and Rome (Pythagoras, Arystoteles, Platon). First testimonies of ritual christian chant date from New Testament, from Gospel, Letters st. Paul, and Act of the Apostles. For melodies musical inspiration were local traditions (roman, frank, milan, spanish). They had influence (income) on revolt of song roman-frank, called gregorian. On area I-VIII century has been played a history related with creation and transformation of –musical-liturgical form related with cration of liturgical year.

Michał Sławecki

Canto liturgico in primi secoli del cristianesimo

Parole chiave: filosofia della musica, Nuovo Testamento, canto gregoriano, storia del canto liturgico cristiano, organizzazione della liturgia

Riassunto:

Filosofia della musica risale all'antica Grecia e Roma (Pitagoras, Aristoteles, Platon). Le prime testimonianze del canto rituale cristiano provengono dal Nuovo Testamento, dai Vangeli, dalle Lettere di S. Paolo e dagli Atti degli Apostoli. Per quanto riguarda le melodie, ispirazione musicale erano vari tradizioni locali (romana, franca, milanese, ispanica). Esse hanno influenzato il canto romano-franco chiamato gregoriano. Nell'arco dal I al VIII secolo si è svolta la storia legata alla creazione e trasformazione delle forme liturgico-musicali, accompagnata alla costituzione dell'anno liturgico.

Muzyka instrumentalna XVIII wieku w zbiorach archiwów kościelnych¹

Wstęp

Rzeczywiście rozwój muzyki instrumentalnej przypada szczególnie na wiek XVII i XVIII. Fenomen tego zjawiska polegał na wykształceniu nowych form muzycznych, niezależnych od muzyki wokalne. Oczywiście istniały i rozwijały się gatunki wokalo-instrumentalne: świecka (opera, kantata) i kościelna (msza, motet koncertujący, oratorium). Jednak coraz większego znaczenia nabrały autonomiczne utwory instrumentalne.

O obecności muzyki instrumentalnej w kościołach diecezjalnych jak i klasztornych zakonów męskich i żeńskich osiemnastowiecznej Rzeczypospolitej świadczą pochodzące z tych ośrodków zachowane zasoby archiwaliów (rękopisy, rzadziej druki, nuty i inwentarze)². Na tej podstawie można wnioskować, że pozyskiwanie repertuaru z muzyką instrumentalną dla kapel kościelnych było dość powszechną praktyką, a zachowane muzykalia stają się jednocześnie podstawowym źródłem badań oraz rekonstrukcji tego rodzaju utworów. Zgłębiając kościelne zasoby zbiorów muzycznych i odczytując dawne inwentarze, można natrafić na kompozycje przeznaczone na różnorodną obsadę instrumentalną. Utwory te nosiły nazwę: *sinfonia*, *sinphonia*, *synfonia*, *synphonia*, *symfonia*, *symphonia*, *simphonia*, *sonata*, *duetto*, *trio*, *terzetto*, *trietto*, *quadro*, *kwartet*, *octetto*, *divertissement*, *divertimento*, *serenada*, *cas[s]atio*, *uwertura*, *concerto*. Znajdujemy również tańce: *polonezy*, *menuety*, *mazury*, *kozaki*, *saltus*.

Fakt, iż w archiwach kościelnych znajdują się liczne manuskrypty (rzadziej druki) zawierające muzykę instrumentalną o obsadzie kameralnej lub orkiestrowej, pozwala postawić pytanie: dlaczego kościoły diecezjalne i klasztorne posiadały muzykalia z tego rodzaju utworami? Wydawać by się przecież mogło, że repertuar tych instytucji powinien obejmować raczej muzykę wokálną z tekstem liturgicznym lub pobożnościowym.

Zjawisko repertuaru muzyki instrumentalnej w europejskich ośrodkach kościelnych

Wspomniana wyżej praktyka była powszechna przede wszystkim w kościele katolickim ówczesnej Europy. Penetrując archiwa tych ośrodków (pomocna w tym jest również baza danych RISM³) można pozyskać informacje i odtworzyć pewien obraz repertuaru utworów instrumentalnych w zbiorach kościelnych znajdujących się na terenie Europy, a szczególnie Niemiec, Austrii, Szwajcarii, Czech, Słowacji, Węgier. Fakt ten przedstawiają poniższe tabele.

SZWAJCARIA

miejsce	liczba utworów
Einsiedeln – Biblioteka Muzyczna klasztoru benedyktynów	ok. 260 symfonii ¹ , ponad 400 sonat
Engelberg – klasztor benedyktyński	ok. 120 symfonii
Sarnen – klasztor sióstr benedyktynek św. Andrzeja	ok. 90 symfonii

¹ Przedruk za zgodą autora z: *Muzyka instrumentalna XVIII wieku w zbiorach archiwów kościelnych*, „Annales Lublinenses pro Musica Sacra”, Rocznik Katedry Monodii Liturgicznej Instytutu Muzykologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, red. B. Bodzioch, R. 7/2016, nr 7, Polihymnia: Lublin 2016, s. 163-190.

² A. Nowak-Romanowicz, *Historia Muzyki Polskiej. Klasyczm 1750–1830*, Warszawa 1995, s. 50.

³ Strona internetowa Redakcji Centralnej RISM we Frankfurcie n. Menem: <http://www.rism.info> (dostęp: 1.10.2016 r.); strona internetowa RISM w Szwajcarii: <http://www.rism-ch.org> (dostęp: 1.10.2016 r.).

AUSTRIA

miejsce	liczba utworów
Kremsmünster – klasztor benedyktynów	ok. 300 symfonii, ponad 200 kwartetów instrumentalnych
Stams ³ – muzyczne archiwum opactwa cystersów	ok. 250 symfonii, ok. 160 sonat
Seitenstetten – klasztor benedyktynów	ponad 200 kwartetów instrumentalnych, ok. 140 symfonii, ponad 100 sonat
Salzburg – benedyktyńskie opactwo św. Piotra	ponad 50 symfonii
Lambach ⁴ – Archiwum Muzyczne opactwa benedyktyńskiego	270 symfonii, 240 duetów instrumentalnych, ponad 100 kwartetów instrumentalnych, 70 sonat, ponad 100 tańców
Zwettl – Biblioteka i Archiwum Muzyczne opactwa cystersów	ponad 40 symfonii
Vorau – Opactwo Augustianów	35 symfonii

CZECHY

miejsce	liczba utworów
Praga – Klášter kapucínů u sv. Josefa	45 kwartetów J. Haydna, 2 kwartety W. A. Mozarta, 9 symfonii
Kuks – Hospitál milosrdných bratří	38 symfonii J. Haydna, 10 symfonii C. Ditters von Dittersdorfa, 10 symfonii Johanna Baptisty Vanhala, 8 symfonii Pleyela = 82 symfonie, 12 kwartetów instrumentalnych
Kroměříž – Chrám sv. Mořice (kościół św. Maurycego); Arcibiskupský zámek – Hu-dební sbírka	20 sonat, 25 suit, 8 divertimenti (XVII w.)

SŁOWACJA

miejsce	liczba utworów
Trenčín jezuici (1765-1773) pijarzy (1774-1800) pijarzy (1800-1844)	Józef Haydn: symphonia 8 polonezów, 5 symfonii, kasacja, utwór fortepianowy, 339 kompozycji instrumentalnych: concerto, 3 divertimenta, 12 duetów, kasacja, 2 kwartety, 2 kwintety, 6 sinfonii, 16 sonat i sonatin, 8 symfonii, 197 tańców, 7 trio, 33 wariacje, 51 innych utworów
Święty Jur – pijarzy	symfonie, sonaty
Kremnica – biblioteka klasztoru franciszkanów	8 symfonii

W Trenčinie muzyka instrumentalna była częściowo powiązana z kościołem pijarów, gdzie muzyka kameralna, czy też symfonie były wykonywane wedle ówczesnego zwyczaju jako wstęp (introdukcje) do nabożeństw jak i podczas ich trwania. Inne gatunki

muzyki świeckiej (np. tańce) mogły być wykorzystane przez chór i orkiestrę gimnazjum pijarskiego⁴.

Dyskusyjna kwestia dotyczy zbiorów kościelnych pochodzących z obszarów, które w XVIII wieku przynależały do innych królestw lub państw, a ówczesne zasoby muzykaliów przechowywane są obecnie w archiwach polskich. Należą do nich zbiory znajdujące się lub pochodzące ze Śląska oraz Prus⁵. Poniżej podaję krótkie zestawienie.

ŚLĄSK

miejsce	liczba utworów
Krzeszów – cystersi	21 symfonii, 11 kwartetów, muzyka lutniowa
Wrocław: Biblioteka Uniwersytecka (z dawnej Stadtbibliothek Breslau)	symfonie (200) J. Haydn, I. Pleyel, Johann. Baptist Vanhal, W. A. Mozart; uwertury (88): Karl Heinrich Graun; Peter von Winter (1754-1825, Monachium, Mannheim); sonaty (109: różne obsady); sonaty triowe (Johann Gottlieb Graun divertimenta (Friedrich Schwindel 1737-1768: Amsterdam, Karlsruhe); opracowania chorałowe na organy (G. Ph. Telemann 1681-1767); walce (262), marsze (187), kwartety instrumentalne (132); menuety (345); polonezy (236)
Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie (z dawnej Musikalisches Institut bei der Universität Breslau)	Wrocław: - kanonicy regularni św. Augustyna (101 rekordów), - kanoniczki regularne św. Augustyna (63 rekordy), - krzyżowcy z czerwoną gwiazdą (22 rekordy), - klaryski (8 rekordów), - premonstratensi (kościół św. Jakuba na Arenie: sonaty Karla Heinricha Bibera (1681-1749); 8 rekordów), Henryków: cystersi (10 rekordów), Lubiąż: cystersi (31 rekordów), Kamieniec Żąbkowski: cystersi (2 rekordy), Rudy: cystersi (2 rekordy), Jemielnica: cystersi Trzebnica: cysterki (37) Głogów: franciszkanie (12 rekordów). Opole: dominikanie (1) Nysa: dominikanie (46 tańców)
Biblioteka Kapitulna i Archiwum Archidiecezjalne	Utwory organowe muzyków katedralnych: Joseph Engel (1d.19) Johann Georg Clement (1710-1794)

⁴ D. Múdra, *Musikrepertoire, ausübende Musiker und Kopisten der Jesuiten- und Piaristenkirche in Trenčín in den Jahren 1733–1859*, „Musicologica Slovaca et Europea” 1978 nr 7, s. 117-170.

⁵ Spis na podstawie bazy RISM, a także informacji uzyskanych od p. Ludmiły Sawickiej, której składam podziękowania.

PRUSY WSCHODNIE

miejsce	liczba utworów
Gdańsk: Biblioteka Polskiej Akademii Nauk kościół św. Jana kościół św. Katarzyny	symfonie, uwertury z oper, sonaty, fugi, tańce: menuety, polonezy

Polskie klasztory z zasobami utworów instrumentalnych

Muzyka instrumentalna, a szczególnie symfonia była w osiemnastowiecznej Rzeczypospolitej związana z Kościołem, a przede wszystkim klasztorami. I choć ten gatunek w kolejnych dziesięcioleciach XVIII wieku zmieniał się ilościowo i jakościowo, to jednak pozostawał popularny w Polsce (podobnie jak w całej Europie). I tak samo jak w krajach katolickich, wykonywanie symfonii w naszych kościołach stanowiło powszechną praktykę⁶.

Szacunkowa liczba utworów instrumentalnych w poszczególnych klasztorach zostanie przedstawiona w poniższym zestawieniu, które zostało sporządzone na podstawie opracowanych katalogów, bazy RISM oraz dostępnej literatury. Podział ośrodków kościelnych nastąpi według wykazu zgromadzeń zakonnych, a następnie odpowiednio z uwzględnieniem miejscowości, w których znajdował się klasztor.

Paulini – Ordo Fratrum Sancti Pauli Primi Eremitae

miejsce	liczba utworów
Częstochowa – Jasna Góra	130 symfonie – ok. 130 intrady – 40 marsze – 26 sonaty – 23 <i>Sonata pro processione</i> – 17 <i>Sonata per la Passione</i> – 3
Brdów	3 symfonie w zbiorach jasnogórskich
Leśna Podlaska	symfonie

Największy zbiór takich kompozycji znajduje się w częstochowskim klasztorze oo. Paulinów na Jasnej Górze w Częstochowie⁷: ok. 130 symfonii (tamtejszy katalog Michała Zabłockiego z 1819 r. wylicza 148 symfonii⁸), 24 sonaty, 17 *sonat pro processione*. Pewną część stanowią utwory przeznaczone na instrumenty dęte. Są to transkrybowane uwertury operowe (36), intrady (40), marsze (26). Interesującym zjawiskiem jest 12 dwuczęściowych *Sonatae pro procesione* skomponowanych przez jasnogórskiego muzyka Marcina Józefa Żebrowskiego⁹, a także 3 *Sonatae per la Passione* Josepha Riepla¹⁰. Spośród twórców, których najwięcej symfonii znalazło się w zbiorach częstochowskich paulinów należy

6 B. Stróżyńska, *Symfonia w XVIII-wiecznej Polsce. Teoria, repertuar i cechy stylistyczne*, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuty Bacewiczów: Łódź 2015, s. 319-320. Autorka wspomina, że w kościołach rozbrzmiewały też inne gatunki muzyki instrumentalnej.

7 P. Podejko, *Katalog tematyczny rękopisów i druków muzycznych kapeli wokarno-instrumentalnej na Jasnej Górze*, „Studia Claromontana” nr 12, Wydawnictwo oo. Paulinów: Jasna Góra/ Kraków 1992; Tenże, *Kapela wokarno-instrumentalna na Jasnej Górze*, „Studia Claromontana” nr 19, Wydawnictwo OO. Paulinów: Warszawa 2001.

8 P. Podejko, *Kapela wokarno-instrumentalna na Jasnej Górze*, s. 226 nn.

9 B. Stróżyńska, *Symfonia, Sonata czy andante? Przyczynek do dyskusji o nieporozumieniach terminologicznych i (niedo) określonych w XVIII-wiecznej muzyce instrumentalnej na przykładzie symfonii kościelnej*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2007-2008, t. 6, s. 119-120.

10 B. Stróżyńska, *Joseph Riepel jako prekursor nowoczesnej nauki komponowania oraz twórca utworów procesyjnych*, „Liturgia Sacra. Liturgia-Musica-Ars” (44) 2014, nr 2, 493-518.

wymienić: Carl Ditters von Dittersdorf (16), Ignace Pleyel (11), Adalbert Gyrowetz (8), Józef Haydn (7), Pierre van Maldere (7), Mateusz Kuci (6), Joseph Küffner (6), Ludwig Venceslav Lachnith (6), Jan Engel (5), Leopold Hofmann (3), Wacław Raszek (3).

Kapeliści jasnogórscy musieli spełniać dość dużo obowiązków, i to zarówno w dni powszednie, jak i świąteczne. Do najważniejszych należała gra oraz śpiew podczas prymarii, sumy i nieszpórów w dni świąteczne oraz niedziele. Codziennie wykonywali intrady podczas odsłaniania i zasłaniania obrazu, a na wieży rano i wieczorem (od maja do września) wykonywali pieśni maryjne. W XVIII i XIX wieku przed wotywą, sumą i nieszporem w dni uroczyste kapela grywała utwory instrumentalne (m.in. symfonie). Muzycy grali również w refektarzu zakonnym przy okazji różnych uroczystości, a także podczas dysput filozoficznych i dogmatycznych¹¹.

Jezuici – Societas Jesu

miejsce	liczba utworów
Kraków – kościół św. Piotra i Pawła	sonaty – 8 partie – 4 symfonia – 1 marsze – 4; marsze pogrzebowe – 2 menuet – 1 uwertury – 3 concerto – 2 koncert z obojami
Święta Lipka	concerto – 50 koncerty – 8 kwartety instrumentalne – ponad 90 kwintety – 8 oktet – 1 duety koncertowe – ok. 60 polonezy – 18 poutpuri – 11 romanze – 3 rondo – 3 serenady – 5 sektety – 6 sonata – 36 suiata – 2 sinfonia – 21 symfonia – 52 tria – 32 uwertury – 49 wariacje – 19 tańce, marsze, wariacje – rękopis zbiorczy
Pińsk	<i>Lustracja</i> (1773 r.): „...symfonie, koncerty, marsze....”

¹¹ A. Mądry, *Historia muzyki polskiej*, t. 3, Barok. Część 2: 1697-1795. Muzyka religijna i jej barokowy <modus operandi>, Sutkowski Edition Warsaw: Warszawa 2013, s. 240-241.

miejsce	liczba utworów
Krosno	Inwentarz muzyczny z 1759 r.: <i>Sonatae varia</i> – 20
Połock	„instrumenta muzyczne” <i>ouvertures</i> – 32 symfonie – 70 wariacje – 15 koncerty – 40 partie i harmonie – 30 sonat i duetów – 17 trio – 16 kwartetów – 25 kwintetów – 7 marszów – 50 dramy – 12 partyтуры – 30

W Krakowie, podobnie jak w wymienionych wyżej miejscowościach, istniała jezuicka bursa muzyczna. Zachowany inwentarz z roku 1738 wymienia 8 sonat oraz 4 *concerto*, a także *symphonia* J. Szczurowskiego oraz marsze niejakiego Działkowskiego. W inwentarzu z 1757 roku wymieniono tylko anonimowe sonaty i koncerty¹².

Wśród niezbadanych jak dotąd jeszcze muzykaliów ze Świętej Lipki znajduje się ok. 470 utworów instrumentalnych¹³.

Dwa inwentarze muzyczne z Krosna (1739 r. i 1759 r.) wymieniają 20 *Sonatae variae*. Zachowane dokumenty zakonne informują o działalności kapeli jezuickiej, która dawała koncerty kołęd w mieście i okolicznych kościołach. Również grała w pobliskich dworach szlacheckich, podczas ślubów zakonnych, ślubów małżeńskich mieszczan jak i szlachty, pogrzebów uczniów jak i dobroczyńców kolegium jezuickiego. Zespół przygrywał na odpustach, a nawet podczas prymicji ks. Michała Romana Sierakowskiego, późniejszego sufragana przemyskiego¹⁴.

Pińska *Lustracja* z 1773 r. wylicza instrumenty: waltornie, trąby, klarnety, oboje, flety poprzeczne, fagoty, „papiery muzyczne jako to msze, arie, nieszpory, symfonie, koncerta, marsze....”¹⁵.

Klasztor w Połocku poprzez fakt, że znalazł się na obszarze carskiej Rosji, uniknął kasyty. Inwentarze tamtejszej bursy z początku XIX w. wymieniają „instrumenta muzyczne”, a w wykazie nut odnotowują: 32 *ouvertures*, 70 symfonii, 15 wariacji, 40 koncertów, 30 partii i harmonii, 17 sonat i duetów, 16 trio, 25 kwartetów, 7 kwintetów, 50 marszów, 12 dram, 30 partytur¹⁶.

12 J. Kochanowicz, *Słownik geograficzny jezuickich burs muzycznych (materiały)*, seria: *Jezuickie bursy muzyczne w Polsce i na Litwie w XVII i XVIII wieku*, cz. 4, WAM: Wyższa Szkoła Filozoficzno-Pedagogiczna „Ignatianum”, Kraków 2002, s. 112-113.

13 *Katalog kartkowy zbioru muzykaliów ze Świętej Lipki* w Polskim Centrum RISM, Warszawa: Biblioteka Narodowa; J. Kochanowicz, *Słownik geograficzny jezuickich burs muzycznych (materiały)*, s. 219-222. Jezuicka bursa muzyczna istniała do 1770 roku. Przejęta przez

14 J. Kochanowicz, *Słownik geograficzny jezuickich burs muzycznych (materiały)*, s. 122.

15 Tamże, s. 176.

16 Tamże, s. 183.

Natomiast w Stanisławowie kapela jezuicka w roku 1751 uświetniała muzyką instrumentalną pogrzeb fundatora bursy muzycznej Józefa Potockiego, co odnotowano w kronice, że „uczniowie grali przez cztery dni treny i marsze żałobne”¹⁷.

Pijarzy – Ordo Clericorum Regularium Pauperum Matris Dei Scholarum Piarum

miejsce	liczba utworów
Podoliniec	symfonie – 15 koncerty – 21 sonata a due, sonaty a tre, tria – 27 utwory na fortepian – 2 kwartet – 1 tańce (saltus seu chorea) – 19
Łowicz	symfonie – 26 (1785 r.) symfoniów – 10 (1810 r.) symfonii starych mało używanych – 10; symfonii starych nie używanych w większej części uronionych – 12 (1826 r.)
Wieluń	<i>Parthiae</i> : (7.09.1751 r.) partia – 2, symfonia – 1, overture – 4, marchae et Menuette, sonata symphoniae 7 (10.11.1751)

Wśród zachowanych muzykaliów pochodzących z kolegium pijarskiego w Podolińcu, znajdują się następujące utwory instrumentalne¹⁸: 19 symfonii (w tym tylko jedna strona tytułowa), 20 koncertów koncertów, 1 kwartet, 22 sonaty (a due, a tre), wariacja oraz sonata na fortepian, a także tańce (*Saltus seu chorea*) na dwoje skrzypiec (19). Razem z utworami tanecznymi zasób zawiera 84 kompozycje instrumentalne.

Wieluński inwentarz *Inventarium Rerum Musicalium* z 7 września 1751 r. wymienia *Parthiae*: partia (2), symfonia (1), overture (4) oraz *marchae et Menuette, sonata*. Natomiast *Inventarium Rerum Musicalium* z 10 listopada 1751 r. *symphoniae* (7)¹⁹.

Trzy kolejne inwentarze pijarskiej kapeli w Łowiczu odnotowują²⁰:

- *Registr Papierów rozných Chorowych dla Kapeli spisany 1785* – symfonie (26);
- *Inventarium Supellectilis Ecclesiae Insignis Collegiatae Loviciensis Anno Domini 1810 conscriptum* – Symfoniów (10);
- *Revisio Inventarii [...] 1826* – Symfonii starych mało używanych (10), Symfonii starych nie używanych w większej części uronionych (12).

¹⁷ Tamże, s. 217.

¹⁸ D. Smolarek, *Katalog tematyczny muzykaliów z klasztoru pijarów w Podolińcu* * *Thematischer Katalog für Musikalien aus dem Piaristen-Kloster in Pudlein*, RISM Serie A/II, Lublin: Wydawnictwo KUL, 2009.

¹⁹ J. Buba, A. i Z. M. Szwejkowscy, *Kultura muzyczna u pijarów w XVII i XVIII wieku*, „Muzyka” 1965, nr 3, s. 26, 30.

²⁰ K. Zazulski, *Życie muzyczne w szkole pijarskiej w Łowiczu w XVII i XVIII wieku*, „Muzyka” 1973, nr 3, s. 110-121.

Cystersi – Ordo Cisterciensis

miejsce	liczba utworów
Kraków – Mogiła	symfonie – 52 tria – 27 concerto – 6 mazury i kozaki – 2 polonezy – 7 menuety – 13
Pelplin	J. Haydn <i>Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze op. 47</i> na klawesyn lub pianoforte kwartet, koncert, symfonia [koncert?]
Oliwa	symfonie, sonaty organowe, nuty dla organisty „nuty organowe”
Obra	1 symfonia
Krzeszów	21 symfonii, 11 kwartetów, muzyka lutniowa

Bogaty zbiór kompozycji (ok. 385) Opactwa Cystersów w Krakowie–Mogile²¹ zawiera: 52 symfonie, 27 tria, 6 koncertów, po 2 mazury i kozaki, 7 polonezów, 13 menuetów, co daje razem 85 utworów instrumentalnych i 22 tańce.

Pelplińskie opactwo cystersów posiadało: *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze op. 47* na klawesyn lub pianoforte J. Haydna²², kwartet, koncert, symfonia. W niedalekiej Oliwie dokumenty odnotowują: symfonie, sonaty organowe, nuty dla organisty „nuty organowe”²³. Muzykalia byłego Opactwa Cystersów w Krzeszowie, miejscowości która leży obecnie na terenie Polski, zawierają: 21 symfonii, 11 kwartetów i zbiór muzyki lutniowej²⁴.

Dominikanie – Ordo Fratrum Praedicatorum

miejsce	liczba utworów
Gidle	symfonie – 34 tańce polskie – 21
Lwów	tańce L. Pycha

Ze znajdującego się nieopodal Częstochowy klasztoru dominikanów w Gidlach, jak odnotowuje ks. K. Mrowiec, autor katalogu muzykaliów tego ośrodka²⁵, zachowały się 34 symfonie, których autorami byli m. in. C. Ditters von Dittersdorf, A. Gyrowetz, J. Haydn, A. Neumann, I. Pleyel, J. Stamitz (1717-1757).

21 J. Byczkowska-Sztaba, *Rękopisy i druki muzyczne w zbiorach Archiwum Opactwa Cystersów w Mogile k. Krakowa. Katalog tematyczny*, Warszawa: Biblioteka Narodowa, 2013.

22 Siedem sonat wydano drukiem w 1787 r., a odpis pochodzi jeszcze z XVIII w. „Ten jeden choćby przykład świadczy, że cystersi zabiegali o najnowszy repertuar – i to nie tylko ten potrzebny do oprawy nabożeństw, ale także taki, który mógł służyć bardziej kameralnemu muzykowaniu”. A. Mądry, *dz. cyt.*, s. 258.

23 A. Mądry, *dz. cyt.*, s. 259-262.

24 G. Joachimiak, *Muzykalia z klasztorów cysterskich w Krzeszowie i Obrze; nieznane źródła z Krzeszowa. Sprawozdanie z prac w dniach 1 V 2013–30 X 2014 r.*, „Hereditas Monasteriorum” 2014, t. 5, s. 499-511.

25 K. Mrowiec, *Katalog muzykaliów gidelskich. Rękopisy muzyczne kapeli klasztoru gidelskiego przechowywane w Archiwum Prowincji Polskiej OO. Dominikanów w Krakowie*, Kraków 1986.

„Dominikanie utrzymywali swoje kapele w dziesięciu klasztorach dla celów religijnych. Jednak w odniesieniu do kapeli w Gidlach i we Lwowie mamy do czynienia również z obsługiwaniem przez kapelistów muzyki w karczmach. W związku z tym w tych dwóch ośrodkach odnotowujemy zapotrzebowanie na muzykę taneczną”²⁶.

Filipini (oratorianie) – Congregatio Oratorii Sancti Philippi Neri

miejsce	liczba utworów
Gostyń – Święta Góra	29 symfonii, 4 symfonie koncertujące

Zachowane w archiwum na Świętej Górze koło Gostynia muzykalia (ponad 200 kompozycji) po kapeli muzycznej księży filipinów zawierają ponad 30 utworów instrumentalnych²⁷. Ich autorami byli m.in.: C. Stamitz, J. Haydn, V. Pichl, A. Rosetti.

Karmelici Trzewickowi – Ordo fratrum Beatae Virginis Mariae de monte Carmel

miejsce	liczba utworów
Sąsiadowice (Ukraina)	Inwentarz 1772 r.: 29 utworów instrumentalnych (symfonie, partity koncerty)
Lwów	Inwentarz 1772 r.: symfonie – 32
Trembowla	Inwentarz 1780 r.: symfonie – 40

Z klasztorów karmelitów trzewickowych na Ukrainie pochodzą zachowane inwentarze zawierające również wykaz instrumentów muzycznych. Są to rejestry z Sąsiadowic (1772 r.), Lwowa (1772 r.), gdzie „papiery muzykalne” zawierały spis 363 utworów, a w Trembowli (1780 r.) wśród 126 utworów było 40 symfonii²⁸.

Kanonicy Regularni – Czerwińsk

Wśród rękopisów muzycznych kapeli kanoników regularnych znajduje się *Symphonia ex G* J. Haydna, Hob. I/27 (sygn. PL-CZERs Czs Rps 54)²⁹.

Siostry Benedyktynki – Ordo Sancti Benedicti

miejsce	liczba utworów
Sandomierz	symfonie – 4 kwartet smyczkowy – 1 divertimento – 1 świeckie utwory na instrument klawiszowy – 138
Staniątki	symfonie – 29 divertimenta – 3 trio – 1 kwartet – 1 uwertura – 1

26 R. Świętochowski, *Tradycje muzyczne zakonu kaznodziejskiego w Polsce*, „Muzyka” 1963 nr 4, s. 12.

27 D. Idaszak, *Muzyka u Księży Filipinów na Świętej Górze w Gostyniu*, Gostyń: Księża Filipini, 2004.

28 A. Mądry, dz. cyt., s. 318-319.

29 T. Maciejewski, *Rękopisy muzyczne z Biblioteki opactwa Kanoników Regularnych w Czerwińsku*, „Muzyka” 1998, nr 2, s. 65-102.

Sandomierz

Pokaźny zbiór muzykaliów znajduje się w Bibliotece Diecezjalnej (dawnej Bibliotece Wyższego Seminarium Duchownego) w Sandomierzu³⁰. Obejmuje on źródła muzyczne różnorodnej proveniencji, pochodzące m.in. ze skasowanych w zaborze rosyjskim w II połowie XIX w. klasztorów³¹.

Repertuar zbioru sandomierskiego stanowią religijne utwory wokально-instrumentalne oraz instrumentalne. Spośród kompozycji instrumentalnych na pierwszy plan wysuwają się symfonie, których liczba sięga 39. Autorstwo piętnastu z nich jest znane, a pozostałych anonimowe. 24 symfonie są kompletne, w trzech brakuje jednego lub dwóch głosów, pozostałe zachowały się fragmentarycznie. Niektóre utwory noszące nazwę *sinfonia* to tria i kwartety smyczkowe. Ponadto zasób zawiera dzieła kameralne noszące nazwę: *cassatio*, *zori*, *kącik*, *concerto*, *trio*, *duet* oraz fortepianowe: *sonata*, *wariacje*, *partita*, *aria*, *menuet*, *rondo*, a także tańce (*polonez*, *mazur*, *krakowiak*, *marsz*, *kozak*, *węgier*, *anglez*, *galop*, *gawot*, *kadryl*, *kotyliion*).

Po wydzieleniu ze zbioru sandomierskiego spuścizny benedyktynek sandomierskich, kolekcja muzykaliów tej proveniencji zawiera 133 rękopisy, których zawartość reprezentuje niemal wszystkie najważniejsze gatunki muzyki wokально-instrumentalnej i instrumentalnej, wykorzystywanej w liturgii oraz w czasie rekreacji³².

Gatunki muzyki instrumentalnej (solowa na instrumenty klawiszowe, kameralna i symfonie) są reprezentowane wyłącznie w rękopisach należących dawniej do benedyktynek sandomierskich. Bardzo wiele jednak utworów z tej grupy nie posiada żadnych not proveniencyjnych, ani innego typu informacji umożliwiających ustalenie ich pochodzenia. Możliwe, że wszystkie zachowane manuskrypty zawierające utwory na fortepian (w liczbie 43), pochodzące z XIX w., należały do benedyktynek i były wykorzystywane w prowadzonej przez nie szkole, w której uczono dziewczęta gry na instrumentach klawiszowych³³.

Ponadto zasób zawiera przed 1796 r. tzw. „Kancjonał Dygulskiej”: *Xsiąszka do Churu do Grania*... (spisany przez siostrę Jadwigę Dygulską). Jest to zbiór 138 anonimowych, świeckich utworów na instrument klawiszowy pozytyw (klawesyn, klawikord). Są to proste jedno- i dwuczęściowe kompozycje składające się z dwóch lub trzech ogniw z kontrukcją *da capo*: tańce, arie, symfonie, sonaty, preludia, concerto, fuga, divertimento oraz utwory dookreślone tempem, np. *Andante*³⁴.

30 W. Świerczek, *Katalog rękopiśmiennych zabytków muzycznych Biblioteki Seminarium Duchownego w Sandomierzu*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” 1965 t. 10, s. 223-278. Jest to właściwie spis kompozycji z krótkimi notkami biograficznymi kompozytorów i krótką charakterystyką ogólną poszczególnych grup kompozycji. Brak w nim incypitów muzycznych.

31 Są to klasztory sandomierskich sióstr benedyktynek, jezuitów z Sandomierza i Jarosławia, cystersów z Wąchocka, bernardynów z Radomia, benedyktynów ze św. Krzyża, dominikanów z Dzikowa, pijarów z Waręża k. Zamościa (obecnie Ukraina). Muzykalia pochodzą także z kolegiat w Sandomierzu, Klimontowa, Pilicy i kościoła parafialnego z Rakowa. Por. H. Ćwiek, *Teologiczno – muzyczna spuścizna benedyktynek sandomierskich (1615–1903)*, Warszawa: UKSW 2002 (wydruk komp. pr. dr), s. 293.

32 M. Walter-Mazur, *Poklasztorne rękopisy XVIII-wiecznej muzyki wokально-instrumentalnej i instrumentalnej w zbiorach Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu. Sprawozdanie z cyklu kwerend: 16-18 I, 15-19 IV, 3-7 VI i 18-22 XI 2013 r.*, „Hereditas Monasteriorum” 2013/3, s. 469-484. „Możliwe, że jest to stan z roku 1903, kiedy benedyktynki opuściły klasztor udając się do Łomży”.

33 Wyniki badań wskazują, że zasób utworów instrumentalnych o ewidentnej proveniencji klasztoru sióstr benedyktynek sandomierskich tworzą cztery symfonie, jeden kwartet smyczkowy i jedno divertimento. Por. M. Walter-Mazur, *Figurą i fraktem. Kultura muzyczna polskich benedyktynek w XVII i XVIII wieku*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk: Poznań 2014, s. 245-246; Taż, *Poklasztorne rękopisy XVIII-wiecznej muzyki wokально-instrumentalnej i instrumentalnej w zbiorach Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu*, s. 476, 479.

34 Biblioteka Diecezjalna w Sandomierzu, rękopis o sygn. L 1668. J. Gołos (oprac), *Jadwiga Dygulska. Książka do Chóru do grania (ukończona przed 1796)*, Warszawa 2012.

Staniątki

Zbiór z klasztoru sióstr benedyktynek zawiera 35 kompozycji instrumentalnych³⁵: symfonie (29), divertimenta (3), trio (1), kwartet (1), uwertura (1). Kompozycji imiennych jest 29 (12 kompozytorów), natomiast anonimowych – 6. Większość kompozycji instrumentalnych pochodzi z lat 1770–1810.

Siostry Klaryski – Ordo Sanctae Clarae

miejsce	liczba utworów
Stary Sącz	tzew. Kancjonał Fabiańskiej (1761 r.): arie – 54 allemandy – 3 sonaty – 2 utwory <i>Sub Elevatione</i> – 2 capriccio – 1 offertorium – 1 partia – 1

Stary Sącz

W starosądeckim klasztorze sióstr klarysek zachował się, pochodzący z roku 1761 tzw. „Kancjonał Fabiańskiej”: *Arye z różnych Autorów zebrane do grania na pozytywie lub szpi-necie podczas Nabożeństwa w kościele na Chwałę Pana Boga na honor N.P. Maryi y Błogo-sławioney Kunegundy do używania z różnych tonów dla Panny Teresy Osanny Fabiańskiej Zakonnicy Prześwietney Reguły S. O. Franciszka y S. Matki Klary, Profesce Starosądeckiego konwentu, Anno 1761 (7?). Zawartość tego zbioru przedstawia powyższa tabela³⁶.*

Siostry Norbertanki – Ordo Praemonstratensis

miejsce	liczba utworów
Strzelno	symfonie – 7 (1816 r.)

Podczas wizytacji klasztoru sióstr norbertanek w Strzelnie w 1816 r. zapisano: *papierów muzycznych [...] symfoników siedem*. Obecnie zachowała się jedna symfonia³⁷.

Ośrodki diecezjalne w Polsce

Muzyka wykonywana przez kapele wokально-instrumentalne rozbrzmiewała również w osiemnastowiecznych świątyniach katedralnych, kolegiackich i parafialnych³⁸. Zachowana dokumentacja wskazuje na kilka kościołów katedralnych, w których kwitło życie muzyczne: Katedrę św. Stanisława i Wacława na Wawelu w Krakowie, Bazylikę Archikatedralną św. Piotra i św. Pawła w Poznaniu, Katedrę Wniebowzięcia NMP we Włocławku, Archikatedralną Bazylikę Prymasowską Wniebowzięcia NMP w Gnieźnie. Jednak, gdy chodzi o muzykę instrumentalną udokumentowane są dwa ośrodki.

35 D. Smolarek, *Muzyka instrumentalna w polskich osiemnastowiecznych klasztorach sióstr benedyktynek*, w: *Między traktatem a mową uczuć w dźwięki przemienioną. Muzyka XVIII wieku w teorii i praktyce*, red. M. Grajter, M. Nahajowski, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuty Bacewiczów: Łódź 2014, s. 29-65.

36 A. Mądry, *dz. cyt.*, s. 328-330.

37 A. Mądry, *dz. cyt.*, s. 331-336.

38 A. Mądry, *dz. cyt.*, s. 92-215. Autorka na podstawie literatury przedmiotu i swoich badań omawia życie muzyczne w kościołach diecezjalnych. Mimo, że w wielu przypadkach repertuar przypadł, to jednak z niektórych źródeł archiwalnych wynika, że kapele kościelne mogły wykonywać również muzykę instrumentalną. Grywały bowiem nie tylko w kościołach, ale były zapraszane na uroczystości państwowe, miejskie, a nawet prywatne.

Najstarszy zachowany inwentarz z katedry poznańskiej (1831 r.) *Spis wszystkich muzykaliów i instrumentów do chóru Kościoła Metropolitalnego w Poznaniu należących* wymienia 15 symfonii (J. Haydn, I. Pleyel, Reinwald, Schmittbauer, Hunten, Abel)³⁹.

Muzykę instrumentalną wykonywano na pewno w archikatedrze gnieźnieńskiej. W tamtejszym archiwum diecezjalnym znajduje się pokaźny zasób muzykaliów po kapeli katedralnej, która działała od początku XVII wieku aż do roku 1914. Wśród 750 kompozycji zachowało się ok. 80 symfonii. Z tego 6 utworów jest dziełem kompozytorów polskich (Antoni Haczewski, Jan Wański, Wojciech Dankowski)⁴⁰.

Gniezno – Archikatedra, Bazylika Prymasowska Wniebowzięcia NMP
(Archiwum Archidiecezjalne – Gniezno)

kompozytorzy	liczba utworów
Giesepe Matteo Alberti (1) Johann Christian Bach (1) Ludvig van Beethoven (2) Adalbert Dankowski (1) Antoni Haczewski (1) Józef Haydn (10) Venceslaus Ludvig Lachnith (1) Václav Pichl (1) Ignaz Pleyel (12) Carl Stamitz (7) Jan Křtitel Vaňhal (5) Pavel Vranický (1) Jan Wański (4) Anonim (5)	80 symfonii
Anonim	Tańce

Również w XVIII wieku niektóre z kościołów kolegiackich posiadały kapele wokalo-instrumentalne. Udokumentowane jest istnienie następujących zespołów działających w: Poznaniu – nieistniejąca już kolegiata św. Marii Magdaleny, Warszawie – kolegiata św. Jana Chrzciela (od 1789 roku katedra nowoutworzonej diecezji warszawskiej), Lublinie – nieistniejąca dziś kolegiata św. Michała Archanioła, Kielcach – kolegiata Wniebowzięcia NMP (obecnie Bazylika Katedralna), Sandomierzu – kolegiata Narodzenia NMP (obecnie Katedra Diecezji Sandomierskiej), Chełmnie – kolegiata Wniebowzięcia NMP, Pilica – kolegiata św. Jana Chrzciela i św. Jana Ewangelisty.

W warszawskiej kolegiacie św. Jana, w której do 1773 roku działał polski twórca symfonii, a zarazem wydawca muzyczny – Jan Engel, mogły rozbrzmiewać dźwięki symfonii jego autorstwa, jak i innych kompozytorów. Jest to tym bardziej prawdopodobne, że w stolicy wraz ze swoim drezdeńskim dworem i kapelą muzyczną przebywał często król Polski August III⁴¹.

³⁹ A. Mądry, *dz. cyt.*, s. 398.

⁴⁰ D. Idaszak, *Źródła muzyczne Gniezna. Katalog tematyczny. Słownik muzyków*, Musica Iagellonica: Kraków 2001, s. 7, 62-67, 554; A. Mądry, *dz. cyt.*, s. 114, 407-408.

⁴¹ A. Mądry, *dz. cyt.*, s. 117-119; A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na polskim dworze Augusta III. Część I*, Polihymnia: Lublin 2012, s. 195.

W Bibliotece Kościelnej w Pilicy wśród zachowanych 80 utworów po kapeli z tamtejszej kolegiaty znajduje się 8 symfonii (J. Haydn, F. X. Brixl, E. Ch. Graf, A. Vančura, J. B. Vanhal) i 1 anonimowe divertimento.

Z poznańskiej fary zachowało się 375 kompozycji. Rękopisy i druki muzyczne, które znajdują się w Archidiecezjalnym Archiwum w Poznaniu obejmują 47 symfonii⁴².

Poznań – kolegiata św. Marii Magdaleny
(Archiwum Archidiecezjalne – Poznań)

kompozytorzy	liczba utworów
Karl Ditters von Dittersdorf	47 symfonii
Ferdinand Fischer	
Ernst Graf	
Johann Theodor Greiner	
Vojtěch Gyrovetz [Adalbert Gyrowetz]	
Józef Haydn	
Leopold Koželuch	
Giuseppe Pasqua	
Václav Pichl	
Karol Pietrowski	
Ignaz Pleyel	
Antonio Rosetti	
Joseph Schuster	
Carl Stamitz	
Jan Křtitel Vaňhal	
Pavel Vranický	
Jan Wański	
Anonim (8)	

Spośród kościołów parafialnych, w których odnotowano działalność kapel muzycznych, tylko niektóre z nich doczekały się szczegółowego opracowania. Są to świątynie z następujących miejscowości: Pieranie, Borek Wielkopolski na Zdzieżu, Grodzisk Wielkopolski, Raków Opatowski.

Pochodzący z roku 1763 inwentarz po kapeli kościoła parafialnego p.w. św. Mikołaja w Pieraniu wymienia 40 symfonii wraz z sonatami⁴³.

Zachowany repertuar po kapeli z Borka Wielkopolskiego na Zdzieżu (kościół p.w. Matki Bożej Pocieszenia) jest przechowywany w Archiwum Archidiecezjalnym w Gnieźnie. Pochodzi z końca XVIII i początku XIX wieku i nie został jeszcze dokładnie przebadany. Jednak stwierdzono, że znajdują się w nim 22 symfonie takich kompozytorów jak: W. A. Mozarta, J. Haydna, V. Pichla, I. Pleyela, W. Dankowskiego, a także inne utwory instrumentalne⁴⁴.

42 A. Mądry, dz. cyt., s. 130 i n, 409-411. Autorka przygotowuje do wydania Katalog tematyczny rękopisów i druków muzycznych kapeli farno-miejskiej w Poznaniu.

43 A. Mądry, dz. cyt., s. 192-195, 399; P. Podejko, *Nieznany ośrodek muzyczny XVIII wieku. Pieranie na Kujawach*, w: *Życie muzyczne dawnego Gdańska, Pomorza i Kujaw*, „Kultura Muzyczna Północnych Ziem Polski”, t. 9, Gdańsk 2001, s. 93-103.

44 B. Januszkiewicz-Weber, *Życie muzyczne w Borku na Zdzieżu*, „Muzyka” 1976, nr 1, s. 134-139; A. Mądry, dz. cyt., s. 196-199, 412-413.

Pochodzący z I połowy XVIII wieku zbiór 95 kompozycji kościoła parafialnego p.w. Trójcy Świętej w Rakowie Opatowskim znajduje się obecnie w Bibliotece Diecezjalnej w Sandomerzu. W skład repertuaru wchodziła również cenna (niestety zaginiona) anonimowa *Symphonia*, będąca jednym z najwcześniejszych zachowanych przykładów tego gatunku w Polsce⁴⁵.

Z oddalonego od Poznania na południowy zachód (ok. 50 km) Grodziska Wielkopolskiego pochodzą rękopisy muzyczne, które należały do kapeli działającej w tamtejszym kościele parafialnym p.w. Św. Jadwigi Śląskiej. Jest to najokazalszy osiemnastowieczny zbiór po parafialnej kapeli muzycznej zawierający również muzykę instrumentalną. Wśród ponad 40 symfonii zachowały się kompozycje polskich twórców: Jana Engela, Alberta Dankowskiego, Jakuba Gołąbka, Jana Namieyskiego⁴⁶.

Grodzisk Wielkopolski – Kościół farny p.w. św. Jadwigi Śląskiej
(Archiwum Archidiecezjalne – Poznań)

kompozytorzy	liczba utworów
Ignaz Pleyel (6) Karl Friedrich Abel (4) Ernst Eichner (4) Jan Engel (4) Albert Dankowski (2) Jakub Gołąbek (1) Jan Namieyski (1) Anton Fils Antoni Habel	41 symfonii
Anonim	
	Tańce: polonezy (14), walce (4), mazur (2)

Można zauważyć, że zachowany i dostępny repertuar muzyki instrumentalnej pochodzi z trzech ośrodków diecezjalnych, które reprezentują: katedra w Gnieźnie, była kolegiata w Poznaniu i kościół parafialny w Grodzisku Wielkopolskim.

Dla uzupełnienia informacji należy dodać, że osiemnastowieczne utwory instrumentalne znajdują się również w innych, pozakościelnych polskich archiwach, takich jak: Biblioteka Muzeum w Łańcucie, Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego, Biblioteka Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, Warszawska Biblioteka Teatru⁴⁷.

Kompozytorzy muzyki instrumentalnej

Twórcami zachowanych w polskich zbiorach osiemnastowiecznych utworów instrumentalnych byli w większej mierze kompozytorzy obcy. Niektórzy z nich działali na terenie Rzeczypospolitej. Również rodzimi twórcy mają pewien udział w ubogaceniu tego repertuaru.

⁴⁵ A. Patalas, Działalność i repertuar kapeli muzycznej w Rakowie Opatowskim w świetle źródeł archiwalnych, w: *Muzyka religijna – między epokami i kulturami*, t. 2, red. K. Turek, B. Mika, Uniwersytet Śląski: Katowice 2009, s. 28-44. Autorka podaje, że opis karty tytułowej *Symphonii* podaje Jan Węcowski w artykule *La musique symphonique polonaise du XVIIIe siècle*. W: *Musica Antiqua Europae Orientalis*. Bydgoszcz 1966, s. 335.

⁴⁶ D. Idaszak, *Grodzisk Wielkopolski. Katalog tematyczny muzykaliów*, *Musica Iagellonica*: Kraków 1993, s. 21-22, 335-336, 352. Muzykalia przechowywano do lat sześćdziesiątych XX wieku w szafie stojącej na chórze. Obecnie zasób znajduje się w Archiwum Archidiecezjalnym w Poznaniu.

⁴⁷ B. Stróżyńska, *Symfonia w XVIII-wiecznej Polsce*, s. 215-234.

Poniżej zostaną wymienieni alfabetycznie kompozytorzy obcy i działający w ówczesnych granicach polskiej kultury muzycznej. Obok nazwiska podano ośrodki, w których rozbrzmiewała ich muzyka instrumentalna⁴⁸.

Kompozytorzy zagraniczni

- Carl Friedrich Abel (1723–1787) – Częstochowa–Jasna Góra (paulini), Kraków-Mogiła (cystersi), Staniątki (benedyktynki), Podoliniec (pijarzy), Święta Lipka (jezuici), Krzeszów (cystersi), Poznań (katedra), Grodzisk Wielkopolski (kościół parafialny)
- Johann Adam (1705-1779) – Kraków-Mogiła (cystersi)
- G[Giuseppe] M[atteo] Alberti (1685-1751) – Gniezno (katedra)
- Pasquale Anfossi (1727-1797) – Kraków-Mogiła (cystersi)
- Franz Aspelmayr (1728-1786) – Częstochowa–Jasna Góra (paulini)
- Johann Christian Bach (1735-1782) – Częstochowa–Jasna Góra (paulini), Kraków-Mogiła (cystersi), Podoliniec (pijarzy), Gidle (dominikanie), Sandomierz (proweniencja?), Gniezno (katedra), Krzeszów (cystersi)
- Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) – Staniątki (benedyktynki)
- František Benda (1709-1786) – Kraków-Mogiła (cystersi)
- Carl Joseph Birnbach (1751-1805) – Gidle (dominikanie)
- Sebastian Bodinus (ca. 1700-1759) – Podoliniec (pijarzy)
- Franz Xaver Brixi (1732-1771) – Kraków-Mogiła (cystersi), Pilica (kolegiata)
- Giovanni Campagnani (?-?) – Kraków-Mogiła (cystersi)
- Matouš Alois Cibulka (1768-1845) – Gidle (dominikanie)
- Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799) – Częstochowa–Jasna Góra (paulini), Gidle (dominikanie), Krzeszów (cystersi), Sandomierz (benedyktynki), Podoliniec (pijarzy), Kraków-Mogiła (cystersi), Poznań (kolegiata)
- Ernst Eichner (1740-1777) – Grodzisk Wielkopolski (kościół parafialny), Krzeszów (cystersi)
- Anton Fils [Filtz] (1733-1760) – Częstochowa–Jasna Góra (paulini), Grodzisk Wielkopolski (kościół parafialny), Krzeszów (cystersi), Kraków-Mogiła (cystersi), Sandomierz (proweniencja?)
- Ferdinand Fischer (1723-ok. 1805) – Częstochowa–Jasna Góra (paulini)
- Baldassare Galuppi (1706-1785) – Częstochowa–Jasna Góra (paulini), Sandomierz (proweniencja?)
- François Joseph Gossec (1734-1829) – Grodzisk Wielkopolski (kościół parafialny)
- Christian Ernst Graf (1723-1804) – Gniezno (katedra), Pilica (kolegiata)
- Carl Heinrich Graun (ok. 1703-1759) – Kraków-Mogiła (cystersi), Krzeszów (cystersi), Święta Lipka (jezuici)
- Johann Gottlieb Graun (ok. 1702-1771) – Częstochowa–Jasna Góra (paulini), Kraków-Mogiła (cystersi)
- Pietro Alessandro Guglielmi (1728–1804) – Kraków-Mogiła (cystersi), Podoliniec (pijarzy), Sandomierz (proweniencja?)
- Adalbert Gyrowetz [Vojtěch Matyáš Jírovec] (1763-1850) – Częstochowa–Jasna Góra (paulini), Gidle (dominikanie), Grodzisk Wielkopolski (kościół parafialny), Poznań (kolegiata)
- Józef Haydn (1732-1809) – Częstochowa–Jasna Góra (paulini), Gidle (dominikanie), Gostyń (filipini), Sandomierz (benedyktynki, inna proveniencja?), Krzeszów, Kraków-Mogiła, Pelpin (cystersi), Staniątki (benedyktynki), Czerwińsk (kanonicy), Święta Lipka (jezuici), Borek Wielkopolski (kościół parafialny), Poznań (kolegiata, katedra), Gniezno (katedra), Pilica (kolegiata)

48 Por. B. Stróżyńska, *Symfonia w XVIII–wiecznej Polsce*, s. 215–234, katalog RISM, badania własne.

-
- Michael Haydn (1737-1806) – Częstochowa–Jasna Góra (paulini)
 - Franz Anton Hoffmeister (1754-1812) – Częstochowa–Jasna Góra (paulini), Krzeszów (cystersi)
 - Leopold Hofmann [Hoffmann] (1738–1793) – Częstochowa–Jasna Góra (paulini), Kraków-Mogiła (cystersi), Krzeszów (cystersi)
 - Amandus Ivanschiz OSPPE (1727–1762) – Kraków-Mogiła (cystersi)
 - Antonin Kammel (1730-1788) – Częstochowa–Jasna Góra (paulini), Kraków-Mogiła (cystersi)
 - Joseph Küffner (1776-1856) – Częstochowa–Jasna Góra (paulini)
 - Ludwig Venceslav Lachnith (1746-1820) – Częstochowa–Jasna Góra (paulini), Gidle (dominikanie), Staniątki (benedyktynki), Gniezno (katedra), Święta Lipka (jezuici)
 - Antonin Laube (1718-1784) – Kraków-Mogiła (cystersi)
 - Pierre van Maldere (1729-1768) – Częstochowa–Jasna Góra (paulini), Sandomierz (proweniencja?)
 - Ignaz Malzat (1757-1804) – Częstochowa–Jasna Góra (paulini)
 - Luigi Marescalchi [Mareschalchi] (1745–1812) – Kraków-Mogiła (cystersi), Gidle (dominikanie), Sandomierz (proweniencja?),
 - Josef Mysliveček (1737-1781) – Sandomierz (proweniencja?), Podoliniec (pijarzy)
 - [Anton] Neuman[n] (1740-1776) – Kraków-Mogiła (cystersi), Gidle (dominikanie), Sandomierz (proweniencja?)
 - Vaclav (Venzel) Pichl (1741-1805) – Częstochowa–Jasna Góra (paulini), Gostyń (filipini), Kraków-Mogiła (cystersi), Sandomierz (benedyktynki), Staniątki (benedyktynki), Gidle (dominikanie), Gniezno (katedra), Grodzisk Wielkopolski (kościół parafialny)
 - Ignaz Josef Pleyel (1757-1831) – Częstochowa–Jasna Góra (paulini), Gidle (dominikanie), Gostyń (filipini) Sandomierz (proweniencja?), Podoliniec (pijarzy), Staniątki (benedyktynki), Gniezno (katedra), Grodzisk Wielkopolski (kościół parafialny), Krzeszów (cystersi), Sandomierz (proweniencja?), Święta Lipka (jezuici)
 - Gaetano Pugnani (1731-1798) – Kraków-Mogiła (cystersi), Sandomierz (proweniencja?), Podoliniec (pijarzy)
 - Joseph Puschman (ca 1741-1794) – Częstochowa–Jasna Góra (paulini), Sandomierz (proweniencja?), Staniątki (benedyktynki)
 - Franz Xaver Richter (1709-1789) – Gniezno (katedra), Krzeszów (cystersi)
 - Antonio Rosetti [Franz Anton Rösler] (c. 1750-1792) – Częstochowa–Jasna Góra (paulini), Gostyń (filipini), Podoliniec (pijarzy)
 - Antonio Maria Gaspare Sacchini (1730-1786) – Sandomierz (proweniencja?), Kraków-Mogiła (cystersi)
 - Giovanni Battista Sammartini (ca 1700-1775) – Kraków-Mogiła (cystersi), Podoliniec (pijarzy)
 - Friedrich Schwindel [Schwindl] (1737-1786) – Kraków-Mogiła (cystersi)
 - Johann [Wenzel Anton] Stamitz (1717-1757) – Częstochowa–Jasna Góra (paulini), Gidle (dominikanie), Kraków-Mogiła (cystersi), Sandomierz (proweniencja?)
 - Karl Philipp Stamitz [Karel Filip Štamic] (1745-1801) – Częstochowa–Jasna Góra (paulini), Staniątki (benedyktynki), Gostyń (filipini), Gniezno (katedra), Grodzisk Wielkopolski (kościół parafialny)
 - Stamitz – Częstochowa–Jasna Góra (paulini), Podoliniec (pijarzy), Gidle (dominikanie), Pilica (kolegiata)
 - Carlo Giuseppe Toësch (1735-1800) – Częstochowa–Jasna Góra (paulini), Sandomierz (proweniencja?), Kraków-Mogiła (cystersi)
 - Arnošt Vančura (ok. 1750-1802) – Pilica (kolegiata)
-

- Johann Baptist Vanhal (1739-1813) – Częstochowa–Jasna Góra (paulini), Gniezno (katedra), Pilica (kolegiata), Święta Lipka (jezuici)
- Georg Christoph Wagenseil (1715–1777) – Podoliniec (pijarzy), Kraków-Mogiła (cystersi), Sandomierz (proweniencja?)
- Pavel [Paul] Wranitzky (1756-1808) – Barczewo (kościół parafialny), Gniezno (katedra), Święta Lipka (jezuici)

Kompozytorzy z kręgu kultury polskiej

- Gioacchino Albertini (1748-1812) – Gidle (dominikanie)
- Jan Barcicki (XVIII/XIX w.) – Częstochowa–Jasna Góra (paulini)
- Bogdański – Barczewo (kościół parafialny)
- Bazyli F. Bohdanowicz, (ca. 1740 -1817) – Sandomierz (s. benedyktynki)
- Wojciech [Adalbert] Dankowski (ok. 1760-ok. 1836) – Gniezno (katedra), Borek Wielkopolski, Grodzisk Wielkopolski (kościół parafialny), Obra (cystersi)
- Edmund Dymkiewicz [?] (XVIII w.) – Kraków-Mogiła (cystersi)
- Jan Engel (?-1788) – Częstochowa–Jasna Góra (paulini), Brdów (paulini), Obra (cystersi), Święta Lipka (jezuici), Podoliniec (pijarzy), Grodzisk Wielkopolski (kościół parafialny)
- Filip Gotschalk (+1809) – Częstochowa–Jasna Góra (paulini)
- Jakub Gołąbek (1739-1789) – Częstochowa–Jasna Góra (paulini), Sandomierz (proweniencja?), Kraków-Mogiła (cystersi), Grodzisk Wielkopolski (kościół parafialny)
- Antoni Haczewski (II poł. XVIII w.) – Gniezno (katedra)
- Mateusz Kuci (II poł. XVIII w.) – Częstochowa–Jasna Góra (paulini)
- Franciszek Matuszkiewicz (II poł. XVIII w.) – Staniątki (benedyktynki)
- [Jan] Namieyski (poł. XVIII w.) – Częstochowa–Jasna Góra (paulini), Grodzisk Wielkopolski (kościół parafialny)
- Michał Orłowski (II poł. XVIII w.) – Częstochowa–Jasna Góra (paulini), Gidle (dominikanie)
- Franz [Franciszek] Perneckher (? -1768) – Częstochowa–Jasna Góra (paulini)
- Karol Pietrowski (II poł. XVIII w.) – Poznań (kolegiata), Grodzisk Wielkopolski (kościół parafialny)
- Wacław Raszek (ok. 1765-1848) – Częstochowa–Jasna Góra (paulini)
- Joseph Riepel (1709-1782) – Częstochowa–Jasna Góra (paulini)
- Jan Stefani (ok. 1746-1829) – Częstochowa–Jasna Góra (paulini), Sandomierz (proweniencja?)
- Franciszek Ścigalski (1782-1846) – Grodzisk Wielkopolski (kościół parafialny)
- Jan Wański (ok. 1762- po 1800) – Gniezno (katedra), Poznań (kolegiata)
- Marcin Józef Żebrowski (ok. 1710-ok. 1790) – Częstochowa–Jasna Góra (paulini).

Ponadto w Bibliotece Diecezjalnej w Sandomierzu znajdują się utwory instrumentalne z I połowy XIX wieku następujących kompozytorów: Stefanowski (pocz. XIX w.), Karol Kurpiński (1785-1857), Mikołaj Janicki (I poł. XIX w.), Józef Krogulski (1815-1842), Józef Elsner (1769-1854).

Warto wspomnieć o prawdopodobnie najstarszych, ale zaginionych symfoniach polskich kompozytorów. Zostały one odnotowane w kościelnych inwentarzach.

- Jacek Szczurowski SJ (1716-1773) – symfonia, inwentarz jezuicki w Krakowie (1739-1740)
- [Anotni] Hilary Saag SchP (1703-1754) – *symfonia ex D*, inwentarz pijarski w Wieluniu (1751)
- Grzegorz Gerwazy Gorczycki (1665/67-1734) – *Overture ex D* inwentarz pijarski w Wieluniu (1751).

Podsumowując. Można zauważyć, zestawiając utwory instrumentalne pochodzące z ośrodków kościelnych, że większość z nich stanowią dzieła twórców obcych. Ich autorami są najczęściej kompozytorzy I i II połowy XVIII w. (ich twórczość stała się też inspiracją dla naszych rodzimych kompozytorów).

Recepcja i funkcja

Powyższe ukazanie fenomenu, jakim było istnienie muzyki instrumentalnej w repertuarze muzycznych kapel kościelnych skłania do postawienia następujących problemów badawczych: recepcja repertuaru, ustalenia nazewnictwa oraz funkcjonowania repertuaru.

- **Recepcja utworów**

Warto zastanowić się, w jaki sposób zagraniczny repertuar przedostawał się do polskich ośrodków kościelnych? Prawdopodobnie działały tutaj kontakty pomiędzy muzykami klasztorów, burs muzycznych, kościołów diecezjalnych oraz kapel magnackich i królewskiej⁴⁹. Często odpisy symfonii pojawiały się w niedługim czasie po ich powstaniu. Za przykład mogą służyć wczesne utwory J. Haydna, które znajdują się w zbiorach mogińskich cystersów: Symfonia C-dur nr 9 z 1762 r. i jej odpis z 1764 r., podobnie i kopia Cassatio A-dur z 1769 r.

Równie interesującym problemem związanym z recepcją repertuaru instrumentalnego jest obecność tych samych symfonii w różnych ośrodkach zakonnych. Przykładem takiej sytuacji jest występowanie kopii niektórych symfonii Vaclava Pichla u filipinów w Gostyniu, sióstr benedyktynek w Sandomierzu i Staniątkach oraz gidelskich dominikanów. Podobnie rzecz ma się z uwerturami do oper i oratorium J. Haydna, które posiadali równocześnie cystersi w Krakowie-Mogile, benedyktynki w Staniątkach i Sandomierzu, jak i dominikanie w Gidlach.

- **Nazewnictwo**

Inny problem badawczy dotyczy używania pojęć i nazewnictwa utworów instrumentalnych. Dla przykładu uwertury z oper J. Haydna są nazywane sinfoniami, kwartety smyczkowe – symfoniami (sinfoniami) lub divertimentami, symfonie – cassatiami. Można spotkać w źródłach muzycznych różnych europejskich klasztorów wielokrotną nazwę, odnoszącą się do tej samej kompozycji: *quintetto* – *cassatio* – *partia* – *divertimento*. Z tego wynika potrzeba wnikliwej analizy tych kompozycji, a następnie odpowiednie uporządkowanie, klasyfikacja i przyporządkowanie terminów konkretnym formom muzycznym.

- **Funkcjonowanie repertuaru instrumentalnego**

Problem funkcjonowania wspomnianego repertuaru stał się przedmiotem pogłębionych badań muzykologicznych dopiero w ostatnich latach. Trudno czasem wskazać, jakie znaczenie i jakie miejsce zajmowała muzyka instrumentalna i świecka w religijnym oraz kulturalnym życiu klasztorów i kościołów. Wiele informacji dotyczących tej problematyki można odczytać z dedykacji na kartach tytułowych rękopisów, ze starych inwentarzy oraz kronik zakonnych. Podaję je w pewien uporządkowany sposób,

⁴⁹ Na ten temat istnieje niewiele opracowań, dlatego warto przytoczyć fragment mówiący o wzajemnej wymianie nut w klasztorach żeńskich: „Wiadomo też, że klasztory jedno drugiemu posyłały nuty co piękniejszych utworów, zwłaszcza nowych; i jeśli np. pannom klaryskom sądeckim znajomy ksiądz przywiózł z Rzymu jakieś piękne kompozycje, nie byłoby w tym nic dziwnego, gdyby w pół roku później śpiewały już to samo grodzieńskie brygitki. Działy tu po prostu więzy znajomości, czasem też i pokrewieństwa – a w ten sposób upowszechniała się po klasztorach kultura muzyczna”. M. Borkowska, *Życie codzienne polskich klasztorów żeńskich w XVII – XVIII wieku*, Warszawa 1996, s. 293.

grupując wokół punktów dotyczących ważnych elementów życia religijnego, jakie toczyło się w ośrodkach kościelnych.

1) Liturgia

Prawdopodobnie w kościołach Rzeczypospolitej, tak jak to stało się ówczesną praktyką w Europie XVIII w., zastępowano śpiewy *Proprium Missae* muzyką instrumentalną, utworami organowymi, intradami zespołów dętych czy też sonatami lub częściami symfonii. Szczególnie dotyczyło to części *Graduale* i *Offertorium*.

Kroniki Jasnogórskie podają, że symfonie grano w kościele przed każdą sumą, w większe święta kościelne. Charakterystyczną kompozycją instrumentalną tego Sanktuarium Maryjnego była tzw. *Sonata pro Procesione* (kompozycja M. J. Żebrowskiego), dwuczęściowy cykl, który nie ma nic wspólnego – jak pisze B. Stróżyńska – z cyklem sonatowym. Pierwszą część grano na początku Mszy św. w procesji wejścia, a drugą na zakończenie podczas powrotu do zakrystii.

Interesującym przypadkiem są kompozycje mszalne, w których pierwszą część *Kyrie eleison* poprzedza instrumentalna *Sinfonia seu introduzione*, np. *Missa solemnis in D L*. Pycha⁵⁰. Natomiast *Arie* ze starosądeckiego klasztoru sióstr klarysek (tzw. „Kancjonał Fabiańskiej” 1761 r.) mogły towarzyszyć modlitwie klasztornej, a nawet samej liturgii, gdyż niektóre utwory noszą nazwę: *Sub Elevatione* (nr 47 i 58) oraz *Offertorium* nr 54). Podobnie siostry benedyktyнки z Sandomierza mogły wykorzystywać utwory instrumentalne z tzw. „Kancjonału Dygulskiej”⁵¹.

2) Czas przeznaczony dla gości, na uroczyste posiłki, na dysputy

Kroniki jasnogórskie opisują, że kapela klasztorna wykonywała symfonie podczas bardziej wystawnych posiłków w refektarzu klasztornym, przy powitaniu dostojnych gości w bramie klasztoru, w trakcie wielkich uroczystości po zakończeniu Mszy św. i odśpiewaniu *Te Deum*, a także podczas dysput religijno-filozoficznych organizowanych w klasztorze⁵².

Kroniki jezuickie z XVII wieku podają, że sprowadzeni z toruńskiego kolegium muzycy w 1674 r. przygrywali do posiłku królowej Eleonorze w jezuickiej willi w Młyńcu⁵³. Natomiast archiwum jezuickie z Nieświeża z roku 1772 przedstawia powitanie gości występami muzycznymi i *śpiewanym wierszem*⁵⁴.

Inny przykład takich zwyczajów można odczytać w kronice klasztornej sióstr benedyktynek z Sandomierza pod datą 23 marca 1779 r.: „Tego dnia przyjechał do JWP Ksieni JO

50 Rękopis z tą kompozycją znajduje się w Archiwum Opactwa Cystersów w Krakowie–Mogile. Ten sam utwór należał do kapeli muzycznej dawnego kolegium pijarów w Podolińcu.

51 A. Mądry, dz. cyt., s. 737, 739.

52 Zob. P. Podejko, *Kapela wokalnie-instrumentalna na Jasnej Górze*, s. 227, 397, 398, 399, 407. „13 II 1724 – uroczysta konsekracja Andrzeja Żaluskiego na biskupa płockiego z udziałem licznych duchowieństwa, po mszy uroczyste *Te Deum* przy odgłosie wystrzałów armatnich *et concertum capellae domesticae*”. „2 II 1725 – uroczystość domowa u prowincjała, który zgodnie z dawnym zwyczajem przy dźwiękach muzyki podejmował w refektarzu wszystkich zakonników, ważniejszych oficjalistów i członków kapeli”. „8 IX 1727 – uroczysty pogrzeb księcia Jerzego Lubomirskiego wojewody krakowskiego; w procesji żałobnej, która szła od samego miasta Częstochowy aż do bram Jasnej Góry, przygrywała kapela jasnogórska”. 5 VII 1728 – uroczyste powitanie przez prowincjała, przy dźwiękach kapeli, kanclerza Jana Szembeka”. „7 III 1745 – odbyła się dysputa religijna w czasie której, jak zanotowano, wystąpiła kapela miejscowa”.

53 J. Kochanowicz, *Słownik geograficzny jezuickich burs muzycznych (materiały)*, s. 223.

54 Tamże, s. 162.

Ksiązę Szembek koadiutor Biskupa Płockiego, któremu dano obiad wspaniały i won czas którego grały zakonnice Symfonie różną za co mocno Ksieni dziękował i Zakonnicom wielką uprzejmość okazywał”. Podobną okazją był uroczysty obiad na cześć archidiacona krakowskiego Olechowskiego, podczas którego „ksieni kazała Zgromadzeniu grać na instrumentach, czym mocno był ukontentowany”⁵⁵.

3) Rekreacja

Pewną rekonstrukcję przebiegu rekreacji w klasztorze i kolegium pijarskim można przedstawić na podstawie anonimowej kompozycji pochodzącej z Podolińca pt. *Huc pastores lacti flores* (sygn. H-690) przeznaczonej na okres Bożego Narodzenia. Muzyka instrumentalna w tym utworze miała charakter wstępu i interludium podczas wykonywania rodzimych utworów pastoralnych, bożonarodzeniowych i noworocznych powinszowań, przeznaczonych dla przełożonych. W poniższym przykładzie muzyka instrumentalna występuje pomiędzy partiami wokalnoinstrumentalnymi:

Symphonia; Largo

Eia modo flecte caelis

Nuże o trony górne Syony

Pastorella; Adagio

Huc pastores lacti flores

Tu pastuszkowie przynóście dary

Et nos tua plebs devota

Sonata: Adagio

Winszowny applaus mościa Panno Xieni / Winszowny plauzy rector plus amare; Adagio

Symphonia ut Supra

Można również śmiało postawić tezę, że muzyka instrumentalna (kompozycje z „Kancjonału Fabiańskiej”, „Kancjonału Dygulskiej”, utwory lutniowe z krzeszowskiego klasztoru cystersów, sonaty) nie służyła czasem również prywatnej rozrywce w zaciszu celi klasztornej.

4) Teatr szkolny

W jezuickich teatrach szkolnych⁵⁶ uczniowie przedstawiali dramaty alegoryczno-panegiryczne. Pomiędzy aktami były tzw. intermedia. Mogły być one śpiewane, lub też opatrzone muzyką instrumentalną. Były to tzw. *scenae mutae*. Intermedia miały charakter „multimedialny”, gdyż były kombinacją efektów wizualnych i słuchowych (pantomima, epigramatyczna inskrypcja, muzyczne towarzyszenie).

Innym elementem były sceny taneczne i baletowe. Celem wychowania przez jezuitów była nauka panowania nad sobą, również w sferze fizycznej, wyrażanej w teatrze za pomocą ruchu scenicznego, gestu i tańca. Niemiecki jezuita Athansius Kircher (1602-1680) określał *stylus theatralis* muzyki jako *hyporchematicus sive saltatorius* co oznaczało musztrę wojskową, a także alegoryczny balet stanowiący estetyczne i propagandowe tło przedstawień. Elementy taneczne i baletowe służyły doraźnym celom pedagogicznym. Wykorzystywano je do zabawy i rekreacji, np. w spektaklach karnawałowych. Taniec jako „niemy język ciała” miał rangę przekazu retorycznego, jak i charakter mimetyczny, ilustrujący zazwyczaj trudne do wyrażenia słowami stany emocjonalne i sytuacje.

55 H. Ćwiek, *Teologiczne – muzyczna spuścizna benedyktynek sandomierskich (1615 – 1903)*, s. 411, 414. „Symfonia różna” to gatunek muzyki użytkowej, atrakcyjnej.

56 T. Jeż, *Kultura muzyczna jezuitów na Śląsku i ziemi kłodzkiej*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 2013, s. 358 i nn.

Poniżej przytaczam kilka przykładów tańców i muzyki instrumentalnej, które wykonywano podczas przedstawień w szkolnych teatrach jezuickich:

- Toruń: *taniec górali, taniec ze szklankami* (1701 r.); *trąby Dąbrowskich, saltu, taniec górali, taniec Polski* (1713 r.); *taniec podczas uczty* (1720 r.)⁵⁷.
- Lublin: *tańce i skoki młodzieży, trąbienie, „niebieska muzyka”* (1638 r.); *Dramat, widowisko baletowo-muzyczne. Na scenie kapela, chór, wierszowane pełne teksty kantat, koncerty i koncertu triumfalnego* (1747 r.); *śpiew i odgłosy kapel* (1748 r.)⁵⁸.
- Nieśwież: *wesoła gra młodzieży na instrumentach* (1724 r.); *na przemian granie i śpiewanie, odgłos trąb, taniec* (1728 r.); *po każdym akcie śpiewany fragment opery włoskiej* (1758 r.)⁵⁹.
- Wilno: *gra na puszczalkach z kości ludzkich, odgłos trąby, śpiewy i desperacki taniec* (1719 r.); *głos trąby, taniec i śpiew młodzieńców, smutny dźwięk trąb* (1724 r.); *gra na lutni Amfiona i Orfeusza, taniec cyprysów, gra Morfeusza na lutni, muzycy belgijscy grają „symfonię” i śpiewają* (1725 r.); *na dźwięk trąby taniec kolosa, odgłos trąby, kielich grający jak organy, gra na organach, taniec* (1729 r.); *balet śpiewany: faun gra na „fujarzyce dumę”, „Aria Pracy”, żałosny głos trąby, „Aria o odmianie rzeczy światowych”* (1761 r.)⁶⁰.

Podobne przedstawienia teatralne – co prawda rzadziej – były wystawiane przez uczniów szkół pijarskich.

5) Inne okazje

Poza wymienionymi stałymi obowiązkami, muzycy kościelni grywali podczas innych okoliczności, nie wyłączając przy tym okazji dla dodatkowego zarobku. Wydaje się, że wykorzystywali na pewno muzykę instrumentalną. Kilka poniższych przykładów z archiwów zakonnych obrazuje to zjawisko:

- Prowincjał jezuitów w 1723 r. w Wilnie zabronił grać kapeli na weselach, ślubach i przyjęciach. Wyjątkowo można było grać podczas obiadu lub rekreacji⁶¹.
- Krakowscy muzycy bursy jezuickiej grali na ślubach i weselach, a absolwenci byli zatrudniani w kapelach szlacheckich, pałacowych, dworskich oraz wojskowych⁶².
- Księga rachunkowa jezuickiej bursy muzycznej w Lublinie wymienia osoby, które wypożyczały muzyków: „od 16 niewiernych (Żydów)”, „od Stanisława woźnicy”. Wymieniane są miejsca występowania kapeli: kościół karmelitów, klasztor sióstr wizytek⁶³.
- We Lwowie z okazji beatyfikacji Franciszka Regisa (1716 r.) dawano wieczorne koncerty na dwóch wieżach przy kolegium. Kapela jezuicka występowała również dla bractw religijnych⁶⁴.
- W Sandomierzu dodatkowym źródłem zarobków dla jezuickich kapelistów było także granie „na zamówienie” podczas ślubów, pogrzebów i innych świeckich uroczystościach⁶⁵.

Zakończenie

Ówcześni muzycy kościelni, a wśród nich zakonnicy i siostry zakonne żyli sprawami wiary, piękną liturgii. Byli też ludźmi bardzo wrażliwymi, dziećmi tego okresu historycznego,

57 J. Kochanowicz, *Słownik geograficzny jezuickich burs muzycznych (materiały)*, s. 223.

58 Tamże, s. 136.

59 Tamże, s. 162.

60 Tamże, s. 238.

61 Tamże, s. 235.

62 Tamże, s. 87-88.

63 Tamże, s. 136.

64 Tamże, s. 143.

65 A. Mądry, *dz. cyt.*, s. 206, 263.

czującymi i rozumiejącymi piękno i znaczenie muzyki. Należeli też do pokolenia, które kształtowała estetyka stylu galant i okresu oświecenia. Z przedstawionego przeze mnie materiału wynika, że:

1. Dźwięki utworów instrumentalnych z czasu „wzmóżonej uczuciowości” pomagały skierować uczucia osób zakonnych do Boga podczas liturgii lub nabożeństw. Muzyka instrumentalna, tak jak obrazy czy architektura, miała funkcję ozdobną i służyła temu, by zachęcać do uwielbiania Pana Boga.
2. Bardzo prawdopodobnym jest fakt, że kompozycje instrumentalne skomponowane w okresie, tzw. „czasu burzy i naporu” wywoływały uczucia wzburzenia i potępienia zła.
3. Z całą pewnością pogodne casatio lub sinfonie np. J. Haydna kołysły ludzkie serca i napełniały je radością i dobrocią (tak słuchających, jak i grających zakonników).

Należy zauważyć, że życie religijne i kulturalne skupiające się wokół kościołów diecezjalnych jak i klasztornych, ukazuje jednak całą gamę różnych przeżyć i uczuć ludzkich, nawet tych związanych z muzyką.

* * *

Muzyka instrumentalna rozbrzmiewająca w osiemnastowiecznych kościołach i klasztorach Rzeczypospolitej jak i Europy jest ściśle związana z myślą średniowiecznej mistyczki św. Hildegardy z Bingen (1098-1179), która zajmowała się medycyną i naukami przyrodniczymi. Była jednocześnie obdarzona talentem artystycznym, dlatego też pasjonowała się również muzyką. Komponowała m.in. hymny, antyfony i pieśni, a także napisała utwór sceniczny *Ordo Virtutum*. Jej utwory zostały zebrane w dziele pod tytułem *Symphonia Harmoniae Caelestium Revelationum* (*Symphonia harmonii objawień niebieskich*), które wykonywano radośnie w jej klasztorach, szerząc przy tym pogodną atmosferę. Większość przetrwała aż do naszych czasów. „Dla niej całe stworzenie jest symfonią Ducha Świętego, który sam jest radością i weselem”⁶⁶.

Św. Hildegarda z Bingen, autorka wielu pism duchowych oraz kompozycji religijnych zapisała następujące słowa: „*Anima hominis symphoniam in se habet et symphonizans est*” (*Dusza człowieka zawiera w sobie harmonię i uczestniczy w symfonii*). Krótko mówiąc, „Dusza ludzka jest symfoniczna”.

Pojęcie **Sym phonia** oznacza „brzmiąc razem”. Symfoniczność duszy ludzkiej wyrażała się we wspólnie wypowiedzianych i wyśpiewywanych podczas liturgii modlitwach osób zakonnych, duchownych i wiernych. Być może muzyka instrumentalna, brzmiące symfonie pomagały jednoczyć tych ludzi w czasie modlitwy, jak i w innych okolicznościach życia.

(Footnotes)

1. Strona internetowa klasztoru: <http://www.kloster-einsiedeln.ch> (dostęp: 1.10.2016 r.).
2. Strona internetowa klasztoru: <http://www.kloster-engelberg.ch> (dostęp: 1.10.2016 r.).
3. Strona internetowa klasztoru: http://www.stiftstams.at/?page_id=109 (dostęp: 1.10.2016 r.).
4. Strona internetowa klasztoru: <http://www.stift-lambach.at> (dostęp: 1.10.2016 r.).
5. E. Hauptman-Fischer, K. Spurgjasz, *Sprawozdanie z inwentaryzacji muzykaliów poklasztornych w Gabinecie Zbiorów Muzycznych Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie w okre-*

66 Papież Benedykt XVI, Audienca generalna 8.09.2010 r., http://www.opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/benedykt_xvi/audiencje/ag_08092010.html (dostęp: 10.10.2016 r.)

się od 1 V do 31 X 2014 r., „Hereditas Monasteriorum” 2014, nr 5, s. 470-483; E. Hauptman-Fischer, K. Spurgjasz, *Sprawozdanie z inwentaryzacji muzykaliów poklasztornych w Gabinecie Zbiorów Muzycznych Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie w okresie od 1 XI 2014 do 30 IV 2015 r.*, „Hereditas Monasteriorum” 2015, nr 6, s. 499-511.

Dariusz Smolarek

Eighteenth-century instrumental music in church archival collections

Keywords: instrumental music in the 17th and 18th centuries, composers of the 17th and 18th centuries, the musical culture of churches and monasteries and convents, church music, the functioning of instrumental music in churches and religious communities.

Summary:

European church archives contain not only polyphonic vocal songs and vocal and instrumental songs, but also instrumental compositions. The prime of instrumental music was in the 17th and 18th centuries, when compositions were called *sinfonias*, *ouvertures*, or *concertos* (*sinfonia*, *sinphonia*, *synfonia*, *synphonia*, *symfonia*, *symphonia*, *simphonia*, *sonata*, *duetto*, *sonata a tre*, *trio*, *terzetto*, *trietto*, *quadro*, *kwartet*, *octetto*, *divertissement*, *divertimento*, *serenada*, *cassatio*, *ouverture*, *uwertura*, *concerto*). This phenomenon included also Polish ecclesiastical establishments located in the territory of eighteenth-century Poland. Instrumental works were played in monasteries and convents, as well as in diocese churches; among others, instrumental music could be heard in the Pauline monastery of Jasna Góra in Częstochowa, in the Dominican monasteries in Gidle and Lviv, in the Cistercian abbeys in Kraków-Mogiła or Pelplin, in the Oratorian monastery on Święta Góra (Holy Mountain) in Gostyń, in numerous music dormitories managed by the Jesuits (Cracow, Vilnius, Krosno, Święta Lipka, Połock) as well as in many Piarist colleges (Podoliniec, Warsaw, Wieluń, Waręż), in the Benedictine convents in Sandomierz and Staniątki, and even in the Poor Clare convent in Stary Sącz. Moreover, it was performed in cathedrals (Poznań, Gniezno), collegiate churches (Poznań, Pilica), and parish churches (Grodzisk Wielkopolski, Borek Wielkopolski). The archival resources of particular churches (musical items, inventories, chronicles) clearly indicate the existence of such practices of performing instrumental music. The repertoire included mainly works by foreign composers (e.g. C. F. Abel, C. P. E. Bach, C. Ditters von Dittersdorf, A. Fils, J. Haydn, A. Gyrowetz, V. Pichl, I. Pleyel, K. Ph. Stamitz), but those by Polish artists were also found (W. Dankowski, J. Engel, J. Elsner, J. Gołabek, M. J. Żebrowski). Instrumental compositions were played while welcoming honorable guests and during festive meals, recreational activities, or theological and philosophical debates; they were also employed for school theater performances and educational purposes. What is more, the compositions were used in the liturgy, where *Proprium Missae* (*propria missae*) were often replaced by instrumental music. St. Hildegard von Bingen, the author of many spiritual writings and religious works, once wrote that „a man's soul also has harmony in itself and is like a symphony,” which means that „the soul is symphonic.”

Duchowość chorału gregoriańskiego¹

Kiedy uczestniczymy w liturgii ze śpiewami łacińskimi, doświadczamy szczególnego dotknięcia w sferze ducha. Kantylena gregoriańska potrafi, jak żaden z innych śpiewów, wywołać określony wewnętrzny nastrój, wprowadzając nas w obszar Transcendencji i umożliwiając niemal namacalny kontakt z tym, co święte. Być może właśnie dlatego chorał gregoriański w dokumentach Kościoła² zawsze ukazywano i nadal ukazuje się jako model śpiewu liturgicznego, którego „uprawianie” w ramach liturgii nigdy nie budziło sprzeciwu. Wielowiekowa tradycja uczyniła go pierwszorzędnym i najważniejszym śpiewem Kościoła rzymskiego. Prymat nadała mu jego świętość i doskonałość formy. Ten wytworzony przez średniowiecznego człowieka muzyczny fenomen, jak zwykło się mówić o chorale gregoriańskim, ilekroć „pojawia się” w liturgii, rozbudza w wykonawcach i słuchaczach najwyższe uczucia. Zdaniem współczesnego polskiego kompozytora, Wojciecha Kilara (1932 – 2013), jest on najbardziej uduchowionym śpiewem, charakteryzującym się wręcz niebiańskim pochodzeniem, w którym obecna jest jakaś wielkość, tajemnica i metafizyka³. W podjętym studium spróbujemy, na ile to możliwe, odwołując się do przemyśleń uczonych i piewców tego śpiewu wskazać, w czym tkwi jego owa niezwykłość, subtelność i wartość. Dlaczego po dwunastu już wiekach od jego wytworzenia Kościół nadal uważa go za niedościgły wzorzec wszelkiej muzyki liturgicznej, a wielcy kompozytorzy po dziś dzień poszukują właśnie w nim źródeł swych inspiracji twórczych.

1. Pojęcie duchowości chrześcijańskiej

Duchowość jest terminem, do którego coraz częściej odwołują się muzykolodzy, poszukując wspólnej przestrzeni dla muzyki i duchowości. Teologowie duchowości to pojęcie odnoszą do duchowej relacji z Bogiem, z kolei muzykolodzy raczej do wymiaru estetycznego⁴. Zdaniem B. Pocięja muzyka jako sztuka zawiera w swojej istocie dwubiegunowość. Z jednej strony potrafi być „czystą myślą bezsłowną”, której efektem jest struktura dźwiękowa i konstrukcja interwałowa, a z drugiej jawi się jako czyste uczucie prowadzące do ujawnienia i zróżnicowania ekspresji emocjonalnej⁵. Jak zauważa S. Urbański, to właśnie muzyka jest sztuką będącą w stanie przybliżyć i uobecnić świętość w sensie duchowego piękna Boga⁶.

Mówiąc o duchowości chorału gregoriańskiego należy najpierw wyjaśnić, czym w ogóle jest duchowość i jaki jest jej związek z liturgią, z którą w sposób organiczny złączone są śpiewy łacińskie. Profesor Karol Górski wskazuje, iż różnorakie formy kultu nie są równoznaczne z życiem wewnętrznym, a „przeżycie mistyczne jako takie jest od liturgii niezależne”⁷. Termin *duchowość* ma swoje źródło w teologii Nowego Testamentu, szcze-

1 Przedruk za zgodą autora z: „Liturgia Sacra” 19 (2013), n.1, s. 103-118.

2 Artykuł zamieszczony w: „Liturgia Sacra” 19 (2013), n. 1, s. 103-118. Jan XXII, Konstytucja apostolska *Docta sanctorum patrum* (1324-25); Benedykt XIV, Encyklika *Annus qui* (19 II 1749), n. 8-9; Pius X, *Motu proprio Inter Pastoralis officii sollicitudines* (22 XI 1903), n. 3; Pius XI, Konstytucja apostolska *Divini cultus sanctitatem* (10 XII 1929), n. 1; Pius XII, Encyklika *Mediator Dei* (20 XI 1947), cz. IV; tenże, Encyklika *Musicae Sacrae Disciplina* (25 XII 1955), n. 3; Kongregacja Obrzędów, *Instrukcja o muzyce sakralnej i liturgii* (3 IX 1958), n. 16.

3 K. Podobińska, L. Polony, *Ciesz się darem życia. Rozmowy z Wojciechem Kilem*, Kraków 1997, s. 83, cyt. za: W. Kałamarz, *Muzyka drogą do Boga*, w: R. Tyrała (red.), *Muzyka w służbie liturgii*, Kraków 2005, s. 163.

4 S. Urbański, *Duchowe treści w wybranych hymnach i pieśniach o Trójcy Świętej*, w: S. Dąbek i in. (red.), *Sanctissima Trinitas et Musica plana, figurata atque instrumentalis*, Warszawa 2011, s. 34.

5 B. Pocięj, *Czy możliwy jest w muzyce mistycyzm?*, cyt. za: Urbański, *Duchowe treści*, s. 34.

6 Urbański, *Duchowe treści*, s. 34.

7 K. Górski, *Zarys dziejów duchowości w Polsce*, Kraków 1986, s. 15.

gólnie w pismach św. Pawła. Chrześcijanin obdarzony Duchem Bożym nazywany jest tam *homo spiritualis* (1 Kor 2, 10-16), *pneumatikos*. Rzeczownik *spiritualis* oznacza egzystencję człowieka określaną nie przez ciało, ale przez Ducha. Tak właśnie pojmowano duchowość począwszy od V w. aż do późnego średniowiecza⁸. Francuskie wyrażenie *spiritualité* od XIII stulecia rozumiano niemal wyłącznie w znaczeniu prawniczym. Jego przełożenie na *duchowość* daje termin wieloznaczny, obejmujący wyższe dziedziny życia przyrodzonego, w tym naukę i sztukę⁹. Po raz pierwszy w XVII wieku św. Franciszek Salezy (1567 – 1622) słowem *spiritualité* oznaczył personalny związek z Bogiem¹⁰.

Współcześnie pojęcie *duchowość* nie jest jasno określone. Brak jest, jak na razie, powszechnie przyjętej klarownej i jednoznacznej definicji. Według teologa duchowości, Stanisława Urbańskiego, „duchowość można określić jako egzystencjalną postawę człowieka, która jest konsekwencją aktywnego współdziałania z Bogiem”¹¹. Ta możliwość współdziałania łączy się zarówno z darami nadprzyrodzonymi, jak również z indywidualnymi uzdolnieniami¹². Duchowość można by zatem określić jako dążenie człowieka do zjednoczenia z Bogiem, uczestnictwo w Boskiej naturze¹³, odniesienie człowieka do sfery niematerialnej, dążenie do transcendencji¹⁴.

Obecnie można zaobserwować tendencję rozszerzania zakresu pojęciowego tego terminu uwzględniającego także aspekt ogólnokulturowy, obejmujący „całą wyższą działalność człowieka”. W konsekwencji duchowość „ jest częścią życia kulturalnego i to w najwyższych jego postaciach”¹⁵. „Prawdziwa duchowość (...) nie znajduje się tylko w religijnej (...) sferze człowieka”¹⁶. Oznacza „praktyczną postawę człowieka będącą konsekwencją życia w kontekście rozumienia religijności”¹⁷. Jeszcze bardziej bliższe podjętemu przez nas zagadnieniu jest sformułowanie Jana Andrzeja Kłoczowskiego: „Duchowość jest zawsze wcielona, przejawia się wszędzie tam, gdzie człowiek przekracza determinizmy przyrody i historii, gdzie przejawia się jego twórczość”¹⁸. W świetle przytoczonych wypowiedzi rodzi się pytanie, jaka jest w tym rola melodii gregoriańskich?

2. Sakralność melodii gregoriańskich

Każda duchowość autentycznie chrześcijańska ma swoje źródło i szczyt przede wszystkim w rzeczywistości liturgiczno-sakramentalnej. Liturgia nie ma jednak na uwadze, jak zauważa B. Nadolski, na przykład troski o wyżywienie człowieka, a śpiew w liturgii nie jest bezpośrednią troską o muzykę¹⁹. Śpiewając chorał gregoriański w liturgii odczuwamy jednak specyficzną, jedyną w swoim rodzaju głębię tych melodii, ich bezpośredni, nieprzypadkowy związek z poszczególnymi obrzędami liturgicznymi. Jego wykonywanie w liturgii nigdy nie budziło zastrzeżeń, nawet po Soborze Watykańskim II (1962 – 65), kiedy to wprowa-

8 B. Nadolski, *Leksykon liturgii*, Poznań 2006, s. 345.

9 Górski, *Zarys dziejów*, s. 15.

10 Nadolski, *Leksykon*, s. 345.

11 S. Urbański, *Z problematyki „duchowości”*, „Roczniki Teologiczne” 41 (1994), z. 5, s. 63.

12 S. Dąbek, *Twórczość litanijna Stanisława Moniuszki i jej konteksty*, Warszawa 2011, s. 25.

13 Tamże.

14 Tenże, *Muzyka w liturgii w kontekście duchowości okresu na przykładzie dziejów mszy*, w: A. Reginek, W. Hudek (red.), „Śpiewajmy i grajmy Panu” (por. Ps 27, 6), I Archidiecezjalny Kongres Muzyki Liturgicznej 21-22 X 2005 r., Katowice 2007, s. 64.

15 Urbański, *Z problematyki*, s. 57; Dąbek, *Twórczość litanijna*, s. 25.

16 Urbański, *Z problematyki*, s. 60.

17 Tamże, s. 65.

18 Cyt. za: Dąbek, *Twórczość litanijna*, s. 26.

19 Nadolski, *Leksykon*, s. 346.

dzono możliwość używania języków narodowych (KL, n. 36)²⁰. Niezwykle trafnie wartość tego śpiewu ukazuje B. Pocię: „Jest on objawieniem tego, co święte poprzez czysty śpiew: poprzez ruch i kierunek melodyczny toku; poprzez wznoszenie się i opadanie śpiewanych dźwięków; poprzez pauzy, zawieszania, oddechy; poprzez płynność i wyrazistość recytatywności, falistość i strzelistość melizmatyki, poprzez uduchowioną intonację i barwę głosu. To emanowanie sakralności ze śpiewu chorałowego odczuwamy nawet wtedy, gdy nie dociera do nas sama treść słów tekstu: świadczy to o szczególnej duchowej sile *żywołu* muzycznego natchnionego świętością”²¹. Szwajcarski teolog, Hans Urs von Balthasar, mówi wprost: „Melodia to sekret trudny do rozwiązania. (...) Jest w niej jakaś podstawa irracjonalna, dynamiczna, która wznosi muzykę wyżej, nadając jej też wszakże większy dystans”²². W chorale gregoriańskim to właśnie melodia jest tym „sekretem”, który porusza nas najbardziej, pozostawiając w duszy i umyśle trwały ślad. Nie pamiętając tekstu potrafimy jednak, mniej lub bardziej świadomie, zanucić zasłyszaną melodię. Kantylena gregoriańska posiada niezwykle zdolność wyrażania różnych stanów uczuciowych człowieka, poczynawszy od zachwyty (np. antyfona *Ave Regina caelorum*) aż do wzruszenia (np. antyfona *Save Regina* w tonie uroczystym), wprowadzając w „niewypowiedziane sfery”. Muzycznym centrum mistyki tych melodii jest ich logiczność i swoisty linearyzm wyrażający się w ścisłym związku metryki słownej z retoryką muzyczną, symbolizujący „dialog duszy z Bogiem”. W śpiewach chorałowych stosunek tekstu do melodii może przybierać różne proporcje, w zależności od rodzaju stylu melodycznego (sylabicznego, neumatycznego lub melizmatycznego): przewagi słowa nad dźwiękiem (np. psalmodia), równowagi między nimi (np. śpiewy sylabiczne: niektóre antyfony, hymny), bądź dominacji warstwy muzycznej nad słowem (np. responsoria, śpiewy *alleluja*, Przykł.1.)²³.

Przykł.1.

Vigilia Nativitatis



W przedstawionym przykładzie ostatnia sylaba *Allelu-ia* liczy ogółem 33 nuty. Cała melodia umocowana jest na dźwięku *do*, wyraźnie nad nim się unosi, „dzieje się” wokół *dominanty (do)*. Tak zapisana muzyka ilustruje pewien zachwyt i radość, ukazana jest tu jako środek pomagający nam przebywać w obecności i przestworzach Boga, powodując naszą wewnętrzną przemianę. Odpowiednie postępy interwałów oraz powtarzające się trzykrotnie odcinki (*re-do-re-fa-mi*) wyrażają określone uczucia i poruszenia duszy. Można zatem powiedzieć, iż tego typu zapis, wyraźne zawieszenie mowy ludzkiej na ostatniej

20 Kongregacja Obrzędów, *Musicam sacram*, 5 III 1967, nn. 50a, 52; *Instrukcja Episkopatu Polski o muzyce liturgicznej po Soborze Watykańskim II*, 8 II 1979, n. 17; Benedykt XVI, Posynodalna adhortacja apostolska *Sacramentum Caritatis*, 22 II 2007, n. 42; „Lud Boży zebrany na celebracji śpiewa chwałę Bogu. Kościół, w swej dwutysiącletniej historii tworzył i nadal tworzy muzykę i śpiewy, które stanowią dziedzictwo wiary i miłości, i których nie należy zgubić. Naprawdę w liturgii nie możemy powiedzieć, że jeden śpiew jest równy innemu. Należy przy tym unikać ogólnej improwizacji lub wprowadzania takich gatunków muzycznych, które nie szanują zmysłu liturgii. Śpiew, jako element liturgiczny, winien być włączony we właściwą formę celebracji. W konsekwencji wszystko – tekst śpiewu, melodia i wykonanie – powinno odpowiadać znaczeniu celebrowanej tajemnicy, poszczególnym częściom obrzędu oraz okresowi liturgicznemu. W końcu, biorąc pod uwagę różne kierunki i różne, godne pochwały tradycje, pragnę przypomnieć (...), by odpowiednio doceniono chorał gregoriański, jako właściwy dla liturgii rzymskiej”.

21 B. Pocię, *Sacrum w muzyce dzisiaj – problem estetyki*, Referat wygłoszony na sesji: Wartościowanie w badaniach literackich, Lublin 1982, s. 4 (mps), Cyt. za: W. Hudek, *Słowa dźwiękiem malowane*, Lublin 2005, s. 66.

22 H.U.von Balthasar, *Lo sviluppo dell'idea musicale* (tł. wł. L.D'Angelo), „Glossa” 1995, s. 26-27; cyt. za: B.Ł. Sawicki, *Mistyka melodii – między chorałem gregoriańskim a Chopinem*, „Aspiracje” 2011, s. 16.

23 T. Miazga, *Antyfonarz Kielecki z 1372 roku pod względem muzykologicznym*, Graz 1977, s. 285.

syllabie, jest wyrażeniem stanu ducha człowieka, który staje bezradny wobec majestatu Boga. Zachwyt tym, co czyni Stwórca jest tak ogromny, że człowiekowi nie wystarcza środków, dlatego ucieka się do takiego właśnie języka, którym będzie mógł wyrazić jak najwięcej. Świetnym komentarzem do tego są słowa dominikanina, o. Delalande'a: „Mamy chęć przyznać śpiewowi gregoriańskiemu, szczególnie jego długim wokalizom wyjątkową wartość. (...) Ponieważ to, co Bóg nam objawia, nie da się częstokroć słowami wyrazić i objaśnić, pozwalamy sobie zatem unieść się melodią, uwalniając się na chwilę od tekstu liturgicznego. Następnie wracamy roztropnie do słów, które po to tylko opuściliśmy, aby lepiej w ich pełni uwierzyć”²⁴. Bogactwo melizmatycznych melodii wielu utworów gregoriańskich, zwłaszcza śpiewów allelujacyjnych, świadczy o tym, że chorał „rządzi się prawem miłości, a więc prawem nadmiaru”²⁵. Trafnie podkreśla to wypowiedź W. Gieburowskiego: „I środki wreszcie, jakimi chorał rozporządza, są artystyczne. Prosta szata melodii sylabicznych, przebogata melizmatyka wyrafinowanych kombinacji przy pomocy nadzwyczaj urozmaiconego pisma muzycznego tak głęboko estetyczne sprawia wrażenie, tyle mieści w sobie siły i majestatu, tyle słodczy, ciepła i piękna, tyle duszy, że przewyższa stanowczo każdy inny śpiew monodyczny”²⁶. Melodie gregoriańskie zostały tak pomyślane, aby uwypuklić tekst liturgiczny, jego znaczenie. Podział na wersety, strofy i zdania decydował o artykulacji i frazowaniu melodii, która „wytryska ze znaczenia słów, których sens ilustruje muzycznie”²⁷. Aby zatem zrozumieć te melodie, nie można ich odłączać od tekstu łacińskiego, z którym są trwale zrośnięte stanowiąc jego dźwiękową szatę²⁸. Zróżnicowane rodzaje ruchu melodii chorałowych (wstępujący, zstępujący /łagodny lub stromy/, falujący, horyzontalny /recytatyw/) pozwalają dostrzec próby ilustrowania treści tekstu. Ważną rolę ekspresyjną odgrywają tu również poszczególne interwały, które w przebiegu melodii odzwierciedlają niejako przeżycia duchowe wyrażane przez tekst liturgiczny²⁹. Stopień intensywności tych doznań obrazuje rozpiętość interwałów. Zdaniem D. Johnera im następuje większe duchowe podniecenie, tym bardziej zwiększa się ich rozmiar³⁰. W literaturze naukowej na ten temat można spotkać m.in. poglądy, iż poszczególne interwały wyrażają także określone stany ducha³¹: sekundy i tercje symbolizują spokój i równowagę³² (Przykł.2); wstępująca kwarta zapowiada coś wielkiego i uroczystego, np. incipity siedmiu tzw. wielkich antyfon adwentowych do *Magnificat*³³, (Przykł.3); kwarta wstępująca wraz z opadającą tercją wyraża wzruszenie i radość, np. incipit introitu *Laetare Jerusalem* zapowiadający Wielkanoc (Przykł.4); kwinta z kolei jest wyrazem silnego przeżycia, szczególnie radości, np. incipit introitu *Puer natus est nobis* wyrażający bożonarodzeniową radość (Przykł.5). Jakkolwiek interpretacja ta jest zdecydowanie subiektywna, nie można bowiem odnieść jej szablonowo do wszystkich melodii chorałowych, niemniej jednak daje pewne wyobrażenie estetyczne. W gruncie rzeczy należy rozpatrywać raczej

24 J. Pothier, *Chant grégorien. Théologie et contemplation*, „Revue Grégorienne” (1942), s. 167, cyt. za: F.M. Koziura, *Dzieje szkoły muzyki gregoriańskiej w Solesmes*, w: S.C. Napiórkowski, St. Cieślak (red.), *Psallite Domino. O kulturze muzycznej w tradycji franciszkańskiej*, Niepokalanów 2010, s. 289.

25 I. Pawlak, *Dłaczego chorał gregoriański?*, „Annales Lublinenses pro Musica Sacra” 3 (2012), n. 3, s. 197.

26 W. Gieburowski, *Chorał gregoriański w Polsce od XV do XVII wieku*, Poznań 1922, s. 40.

27 S. Maria Renata, *Liturgia a sztuka*, Warszawa 2002, s. 100.

28 Tamże; W tym miejscu trzeba zaznaczyć, że melodii gregoriańskiej połączonej z tekstem w języku narodowym nie można uważać za chorał gregoriański. Istotą bowiem chorału gregoriańskiego jest język łaciński.

29 E. Hinz, *Nurt religijny w muzyce różnych epok*, Pelplin 2003, s. 11.

30 D. Johner, *Grosse Chorschule*, Regensburg 1937, s. 206, cyt. za: Hinz, *Nurt religijny*, s. 11.

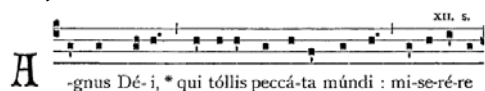
31 Hinz, *Nurt religijny*, s. 11-12.

32 We właściwym połączeniu sekundy wielkiej i małej wyraża się estetyka melodii, o czym przekonuje autor traktatu *Musica enchiridiadis*. Całe tony czynią melodię „silną i stanowczą”, natomiast półtony „łagodną i serdeczną”. Obydwa jednak nadają jej spokój i umiarkowanie. Małe i wielkie tercje wykazują podobne działanie w kształtowaniu kantyleny, D. Johner, *Wort und Ton im Choral*, Leipzig 1953², s. 44-49.

33 *O Sapientia; O Adonai; O Radix; O Clavis; O Oriens; O Rex; O Emanuel*.

etos melodii gregoriańskich, biorąc pod uwagę cechy przypisane poszczególnym modi, w jakim zostały one napisane³⁴. I tak ton I odznacza się dynamizmem czynnika agogicznego, wyraża w związku z tym mnogość uczuć; ton II, poważny i mroczny, wykorzystywany był w oficjach za zmarłych; ton III, bojowy i ognisty, o dużych skokach interwałowych, posiada oddziaływanie medyczno-lecznicze; ton IV jest ostoją skromności i spokoju, wyraża klimat modlitewno-błagalny; ton V emanuje radością i spokojem; ton VI określany jest jako płaczliwy, wzruszający; ton VII odbiera się w kategoriach młodzieńczego polotu i wigoru, świetnie ilustruje bogactwo uczuć; ton VIII uważa się za „ton mędrców”, „ton starców”, wyraża bowiem podniosły i uroczysty charakter³⁵. Można zatem powiedzieć, iż melodyczne zwroty do Boga nie są tylko czystą konwencją językową, ale przekonują i motywują do określonego zachowania. Poza tym wydaje się, iż struktura melodii chorałowych nie tyle zmierza do wywołania określonych afektów, ile stoi na usługach modlitwy, wyrażając „poufny stosunek duszy z Bogiem”³⁶. Aby jednak odkryć prawdziwą głębię tych melodii, trzeba się w nie uważnie wsłuchać i zagłębić, dać się im porwać; trzeba szukać w nich tego piękna, które udało się niegdyś uchwycić i zatrzymać genialnym ich kompozytorom.

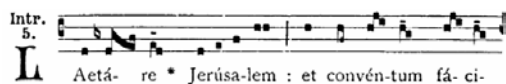
Przykł. 2.



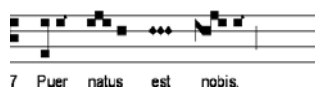
Przykł. 3.



Przykł. 4.



Przykł. 5.



Ważne refleksje na temat sakralności melodii chorałowych snuje także francuski benedyktyn z Solesmes, o. J. Gajard (1885 – 1972). Jego zdaniem jest to śpiew, który doskonale pogłębia życie wewnętrzne: „swą własną mocą kieruje nas ku naszemu wnętrzu nie dla analizy wewnętrznej, ale by znaleźć w nim Tego, który tam przez łaskę mieszka, by Go słuchać, z Nim rozmawiać, by żyć z Nim w najgłębszym zespoleniu serca ze sercem”³⁷. Wszystko zmierza w nim do zapewnienia wewnętrznego pokoju: „Wszystkie pienia gregoriańskie wyrażają błogą niebiańską radość, która od Boga pochodzi i do Boga wraca, ale czynią to

34 Charakter poszczególnych modi szczegółowo omawia R. Bernagiewicz, *Etos melodii gregoriańskich według anonimowego traktatu De modorum formulis et tonarius*, „Liturgia Sacra” 10 (2004), n. 2, s. 364-379.

35 J. Morawski, *Teoria muzyki w średniowieczu. Wybrane zagadnienia*, Warszawa 1979, s. 33-34, cyt. za: Drewniak, *Mistycyzm chorału*, s. 143-144.

36 S. Maria Renata, *Liturgia*, s. 101.

37 *Les mélodies de la Semaine Saint et de Paâques*, „Revue Grégorienne” (1946), s. 6, cyt. za: Koziura, *Dzieje szkoły*, s. 299.

bez nerwowego patosu, bez hałaśliwych i cikliwych często motywów teatralnych, także bez przesadnej interpretacji. Ich skutek to melodia spokojna, charakteryzująca się ujmującą prostotą, owiana modlitewnym namaszczeniem, bez pretensji do opisu przy rozmodlonych słuchaczach³⁸. Z kolei o. A. Mocquereau (1849 – 1930) mówi, iż „zwraca się on (chorał gregoriański) do wyższej części duszy – jego piękno, jego dostojność pochodzą stąd, że on nie zapożycza niczego (...) od świata zmysłów: przechodzi z konieczności przez nie, ale nie do nich się zwraca”³⁹. Śpiew gregoriański, podkreśla Gajard, zdecydowanie wyklucza wszystko to, co w naszej muzyce „tak świeckiej, jak i pseudoreligijnej jest mdłe, sentymentalne, romantyczne, zniewieściale”⁴⁰. Posiada on autentyczną postać modlitwy chrześcijańskiej „i to takiej miary, że między nim a muzyką nowoczesną, nawet najwyższej jakości, nie istnieje jakakolwiek wspólna miara”⁴¹. W tym kontekście dopiero możemy lepiej zrozumieć duchową wartość tego śpiewu, która polega także na tym, iż angażuje on serce człowieka, wyraża modlitwę zgodną z tym, co chrześcijanin odczuwa w swoim wnętrzu.

Śpiewy gregoriańskie należy więc uznać za fenomen swoistego objawienia się Boga. Poprzez zawarte w nich piękno człowiek pociągany jest do przemiany serca i wzniesienia się ku Stwórcy. Przywołując stwierdzenia Ph. Harnoncourta wyrażające pewne cechy muzyki odpowiedniej do wyrażenia tajemnicy wiary wydaje się, iż w odniesieniu do chóralu gregoriańskiego można mówić o niebiańskim rodowodzie tej muzyki wskazującej na Niebo, przychodzącej z Nieba lub zasłyszanej z Nieba⁴². Każdy, kto został przez taką muzykę „trafiony”, doświadcza w głębi duszy prawdziwości wiary. Chorał gregoriański, dzięki powściągliwości i prostocie brzmienia, wywołuje jak żaden z innych śpiewów liturgicznych nieklamane modlitewne skupienie, zwracając myśli ku Bogu. Posiada on specyficzną, jedyną w swoim rodzaju właściwość wytwarzania atmosfery kontemplacji i „postawy dyspozycyjności do pełnego, owocnego i świadomego uczestniczenia w celebracji liturgicznej”⁴³. Zdaniem cytowanego już B. Pocięja „chorał gregoriański jest w duchowości Zachodu jedyną dziedziną sztuki, w której religijność chrześcijańska jest bezdyskusyjna (...). I dlatego zawsze będzie on absolutnym kryterium duchowości religijnej w muzyce. W chorale muzyka wynika wprost z aktów wiary”⁴⁴.

Konkludując wszystkie te wypowiedzi można wyprowadzić wniosek, iż chorał gregoriański sprzyja skupieniu, modlitwie, medytacji, kontemplacji i jednocześnie, jak wyraża się o nim I. Pawlak, „w tajemniczy sposób wyraża dziękczynienie, uwielbienie oraz radość”⁴⁵. Ks. Pawlak, niestrudzony piewca tego śpiewu, komentując radość wypływającą z chóralu stwierdza, że „człowiek poszukuje z jednej strony milczenia, z drugiej zaś pragnie doznawać duchowej radości i dzielić się nią z innymi. Chorał gregoriański oferuje jedno i drugie. Najpierw bowiem śpiew ten charakteryzuje się działaniem oczyszczającym. Wypływa on z głębokiej medytacji słowa Bożego i wiedzie śpiewaków ku medytacji ciszy”⁴⁶. W prowadzonej refleksji przywołuje on słowa J. Samsona, który mówi wprost: „Jeśli śpiew nie służy temu, by uciszyć wewnętrzny niepokój, śpiewacy mogą iść do domu. (...) Każdy śpiew, który nie służy wydobyciu ciszy, jest daremny”⁴⁷. W świe-

38 Koziura, *Dzieje szkoły*, s. 300.

39 Cyt. za: S. Maria Renata, *Liturgia*, s. 103.

40 Tamże.

41 Koziura, *Dzieje szkoły*, s. 303.

42 Ph. Harnoncourt, *Gesang und Musik im Gottesdienst*, cyt. za: J. Ratzinger, *Nowa pieśń dla Pana*, Kraków 1999, s. 215-216.

43 J. Drewniak, *Mistycyzm chóralu gregoriańskiego*, „Liturgia Sacra” 16 (2010), n. 1, s. 147.

44 B. Pocięj, *Czy możliwy jest w muzyce mistycyzm?*, cyt. za: Drewniak, *Mistycyzm chóralu*, s. 147.

45 Pawlak, *Dlaczego chorał*, s. 196.

46 Tamże.

47 Tamże.

tle tych słów można stwierdzić, że istotnym identyfikatorem chorału gregoriańskiego, świadczącym o jego uduchowieniu, jest jego zdolność przywracania człowiekowi wewnętrzny ład i pokój. Znamienne dla tego zagadnienia wydają się być rozważania benedyktynki, św. Hildegardy z Bingen (1098 – 1179), która duchową drogę człowieka po wygnaniu z raju chętnie opisuje jako śpiew. Cała sztuka muzyczna jest dla niej wyrazem tęsknoty za rajem⁴⁸. Uważa ona, że Adam przed grzechem pierwotnym posiadał piękny i silny głos, „dźwięczny jak dźwięk monochordu”, będący oznaką szczęścia i zjednoczenia z Bogiem, zgodności życia człowieka z wolą Bożą⁴⁹, natomiast po upadku utracił go⁵⁰. Chrystus jednak, jako drugi Adam, odnowił śpiew ludzkości, stając się jednocześnie kantorem i śpiewem⁵¹. Ta myśl Hildegardy godna jest podkreślenia w kontekście jej nauki o twórczości muzycznej, a dla naszych rozważań o chorale gregoriańskim. Nie ulega bowiem wątpliwości, że jego tworzenie wymagało szczególnego natchnienia i umiejętności od kompozytorów, opierało się na naturalnych możliwościach człowieka, który „wprawdzie utracił moc głosu Adamowego, ale nie został przecież pozbawiony daru wypowiedzania się w śpiewie”⁵². Trafną konkluzją przedstawienia duchowego procesu kształtowania się tego śpiewu jest stwierdzenie kard. J. Ratzingera, iż nie został on wymyślony przez człowieka, ale zapożyczony od aniołów. Człowiek „musi wznieść swoje serce, aby współbrzmiało ono z dochodzącymi doń dźwiękami”⁵³.

3. Chorał we współczesnej muzyce liturgicznej

Chorał gregoriański stanowi bardzo ważny element szerokiego zakresu muzyki liturgicznej. Kościół w ciągu wieków odnosił się zawsze z wielkim szacunkiem do tego śpiewu, przypominając o jego uprzywilejowanym miejscu pośród innych równorzędnych śpiewów liturgicznych (por. KL, n. 116). Truizmem byłoby przywoływanie tu po raz kolejny najważniejszych stwierdzeń w tej kwestii. Naszą uwagę koncentrujemy na ukazaniu ścisłej łączności monodii łacińskiej z liturgią, dla której jest ona zasadniczym obszarem i sensem istnienia. Niezwykle trafnie te relacje skomentował przed laty ks. W. Gieburowski: „Chorał i liturgia to jedna, organiczna, nierozzerwalna całość; liturgia to element życiowy dla chorału gregoriańskiego; liturgia i chorał to dusza i ciało; jak ciało bez duszy istnieć nie może, tak zamiera chorał bez liturgii”⁵⁴. Istotnym więc rysem omawianego śpiewu i obszarem jego funkcjonowania jest jego zakotwiczenie w liturgii. Tylko w tym kontekście chorał otrzymał sens swego istnienia. To właśnie liturgia decyduje o doborze repertuaru gregoriańskiego będąc dla niego punktem wyjścia. Ścisły związek z tekstem liturgicznym powoduje, że nie można mówić o dowolnym stosowaniu śpiewów, czy przenoszeniu ich z miejsca na miejsce⁵⁵. Śpiewy gregoriańskie są ściśle związane z rocznym cyklem liturgicznym. Ich treść koresponduje w większym lub mniejszym stopniu z liturgią; w mniejszym przy kompozycjach wspólnych, przeznaczonych do wielu wspomnień świętych, z kolei w większym przy utworach własnych na poszczególne dni liturgiczne Bożego Narodzenia, Wielkanocy czy niedziel Wielkiego Postu⁵⁶. Repertuar gregoriański jest szczegółowo wyznaczony na wszystkie okresy roku liturgicznego, na konkretne uroczystości, święta, a nawet na

48 B. Matusiak, *Hildegarda z Bingen. Teologia muzyki*, Kraków 2003, s. 117.

49 Tamże, s. 84-85.

50 Tamże, s. 119.

51 Tamże, s. 100 i nn.

52 Tamże, s. 119.

53 J. Ratzinger, *Nowa pieśń dla Pana*, Kraków 1999, s. 203.

54 Gieburowski, *Chorał gregoriański*, s. 96.

55 I. Pawlak, *Chorał gregoriański – śpiew muzealny czy aktualny?*, „Liturgia Sacra” 14 (2008), n. 1, s. 85-86.

56 R. Bernagiewicz, *Związek słowa i melodii w kompozycjach klasycznego repertuaru officium i mszy świętej*, w: A. Reginek, W. Hudek (red.), „Śpiewajmy i grajmy Panu” (por. Ps 27, 6). I Archidiecezalny Kongres Muzyki Liturgicznej 21-22 X 2005 r., Katowice 2007, s. 55.

określone dni i na poszczególne części liturgii. Konsekwencją tego jest niemożliwość dopuszczania jakichkolwiek manipulacji tymi utworami, np. w postaci zamiany śpiewu na rozpoczęcie liturgii ze śpiewem na ofiarowanie czy procesję komunijną. Żadna bowiem melodia w chorale gregoriańskim nie istnieje w oderwaniu od obrzędów i tekstu⁵⁷. Sztuka muzyczna otwiera się zatem na konkretną tajemnicę liturgii stając się samą liturgią, jest „drogą, na której Bóg ukazuje swoje zbawienie”⁵⁸.

Jakkolwiek twórczość gregoriańska pozostaje ciągle modelową dla obrzędów liturgicznych, to jednak dzisiejsza liturgia sprawowana w językach narodowych brutalnie zerwała z jej użytecznością. Niewątpliwie wpłynęła na to nowa, posoborowa koncepcja pojmowania liturgii, której „wartością główną” jest pełna i autentyczna aktywność wszystkich jej uczestników⁵⁹. W ślad za tym poszły także śpiewy, poprzez które wierni wyrażają swoją tożsamość. Według opinii niektórych namnożyło się sporo argumentów uzasadniających zbędność łacińskiej monodii liturgicznej. Do najczęściej wymienianych należą: niezrozumiałość języka łacińskiego, monotonia muzyki jednogłosowej i pozbawianie czynnego uczestnictwa wiernych⁶⁰. Tymczasem *Konstytucja o Liturgii świętej* wzywając do świadomego, czynnego i owocnego uczestnictwa wiernych (KL, n. 11) celowo określa to uczestnictwo terminem *participatio actuosa*, a nie *participatio activa*. Czynny udział zakłada przede wszystkim uczestnictwo wewnętrzne (KL, n. 19), które realizuje się poprzez postawę skupienia, rozważanie prawd wiary oraz przez słuchanie słowa i muzyki. Słuchanie należy do pełnego uczestnictwa w liturgii. Tego zadania w całej rozciągłości dopełnia chorał gregoriański, według I. Pawlaka może właśnie dlatego, że „jest śpiewem trudnym i elitarnym”⁶¹. Wydaje się, iż świadome użycie zwrotu *participatio actuosa* podkreśla również pewną tajemniczość liturgii, której ograniczony umysł człowieka nie jest w stanie do końca pojąć. Jeden z mnichów z Beuronu, Dom Reetz, argumentuje to soborowe określenie w następujący sposób: „Czy każdy musi wszystko rozumieć w liturgii? Odpowiada, że nie jest konieczne, aby wierni rozumieli wszystko, skoro nawet księża tego nie osiągają! W rzeczywistości wystarczy, że będą rozumieli jej najważniejsze fragmenty, a nie wszystkie szczegóły. *Participatio actuosa* wiernych nie polega jedynie na ich śpiewie i modlitwie materialnie mówionej, lecz przede wszystkim na zrozumieniu tego, co dzieje się na ołtarzu”⁶². Powołując się na myśl św. Tomasza z Akwinu (ok. 1225 – 1274) na temat odbioru tekstu śpiewanego przez wiernych Reetz zwraca uwagę na fakt, iż „wierni Kościoła Bizantyńskiego rozumieją wyłącznie znaczenie słowa *Amin*, co nie przeszkadza, by ich śpiew stał się mową uniwersalną rozumianą przez wszystkich”⁶³. Tak więc znaczenie i właściwe pojmowanie słowa *actuosa* znajduje się w dużej opozycji do tego, co próbuje się obecnie przedstawiać jako myśl soborową. Dzisiaj nazbyt dobrze widać, jakie skutki spowodowała błędna interpretacja tego wyrażenia. *Participatio actuosa* jest „uczestnictwem żywym, żyjącym, pobudzającym życie duchowe, które kipi w duszy ochrzczonego człowieka. Owocne słuchanie w ciszy śpiewu naprawdę sakralnego sprawia większe uczestnictwo w świętych misteriach, niż śpiewanie w duchowej pustce jak cymbał brzmiały”⁶⁴. Kard. Ratzinger mówi wprost: „Gdzie wszyscy są aktywni i chcą sami stać się podmiotem, tam wraz ze wspólnym podmiotem, jakim jest Kościół, znika również Ten, który naprawdę sprawuje li-

57 Pawlak, *Dlaczego chorał*, s. 194-195.

58 Ratzinger, *Nowa pieśń*, s. 174.

59 Tamże, s. 179.

60 Pawlak, *Dlaczego chorał*, s. 195.

61 Tenże, *Chorał gregoriański*, s. 96.

62 Cyt za: H. Courau, *Czynne uczestnictwo i chorał gregoriański*, „Christianitas” (2004), n. 19/20, s. 11

63 Tamże.

64 Tamże, s. 118.

turgię. Zapomina się bowiem, że ma ona być *opus Dei*, w którym najpierw działa sam Bóg, a my właśnie przez to, że On działa, stajemy się istotami odkupionymi. Grupa celebrytuje sama siebie i właśnie przez to nie celebrytuje zgoła niczego. Dlatego powszechna aktywność staje się nudą. Nie dzieje się bowiem nic, skoro nieobecny pozostaje Ten, na którego czeka cały świat⁶⁵. Nie mają więc racji ci, którzy pod adresem chorału gregoriańskiego formułują zarzut, jakoby wyłączał on lud Boży z uczestnictwa w liturgii. Za przedziwny paradoks można uznać fakt, że śpiew ten nie „wypędził” wiernych z liturgii, ale pomagał im zachować świadomość tego, co dokonuje się na ołtarzu. Tego nie da się powiedzieć o wielu śpiewach współczesnych, o których można mniemać, że są raczej „swojskimi”, rozpoznawczymi śpiewami wspólnoty. Odarte z wielu cech liturgiczności tekstu i melodii przyczyniają się często jedynie do samocelebrowania danej grupy. Włączane na siłę do liturgii w ostatnich latach różnego typu utwory powoli tracą w niej rację bytu. Brak w nich przede wszystkim pierwiastka *sacrum*, którym legitymuje się monodia łacińska, powoduje zacieranie granic między tym, co święte i nie-święte. Dziś jednak, po blisko 50 latach od ukazania się *Konstytucji o Liturgii świętej* obserwujemy nieoczekiwany, systematyczny nawrót do liturgii w języku łacińskim, do śpiewów chorałowych i do udziału ludu przez słuchanie. Stwarza to nadzieję na przywrócenie muzyce gregoriańskiej, której tak naprawdę prawna sytuacja nie uległa zmianie, należnego jej miejsca w hierarchii śpiewów liturgicznych. Wartym podkreślenia jest fakt, iż trzecie wydanie typiczne *Mszалу Rzymskiego* po raz pierwszy ukazało się z nutami, i to w rozszerzonym zakresie, co stanowi istotne jego *novum*⁶⁶. W ten sposób *cantus gregorianus* powraca na nowo do liturgii jako wzorzec wszelkiej muzyki związanej z kultem. Odżywa także pragnienie wewnętrznego przeżywania liturgii, która ma moc nawracać człowieka, a nie służyć tylko wyśpiewaniu się danej grupy. Naprzeciw temu wychodzi właśnie wypróbowany w ciągu wieków repertuar gregoriański, który – jak mówi o nim ks. Pawlak –, „sprawdził się w tej roli”, „uwewnętrznia człowieka, uczy go pokory i w ten sposób prowadzi do stawiania w prawdzie przed Bogiem”⁶⁷.

Wyrazem pewnej tęsknoty za taką liturgią są odprawiane, za zgodą Benedykta XVI⁶⁸ (2005 – 2013), coraz częściej dzisiaj tzw. msze potrydenckie, gromadzące zwłaszcza wielu ludzi młodych. Trzeba jednak przypomnieć, iż liturgia posoborowa w pierwszym rzędzie jest również łacińska i nadal wzorcowa. Szkoda tylko, że tak łatwo i szybko ją zażegnano na rzecz języków narodowych, w imię troski o lepsze rozumienie liturgii przez ogół wiernych i ich możliwie pełny udział. Współcześnie jednak coraz bardziej zauważalny jest powrót do przeszłości, do tradycji. „Zachłyśnięcie się” tym, na co zezwolił Sobór, spowodowało to, że zmuszeni jesteśmy – chcąc celebrować liturgię łacińską z chorałem gregoriańskim – w niej „raczkować”. Organizowane obecnie przez wiele ośrodków i wspólnot różnego typu konferencje naukowe i warsztaty na temat historii i wykonawstwa śpiewów gregoriańskich są jednak twardym argumentem za tym, że chcemy podczas liturgii się modlić i Panu Bogu oddawać chwałę za pomocą tego właśnie gatunku muzyki. Nawet Konferencja Episkopatu Polski poddaje pod rozważę myśl, czy w dużych miastach nie należałoby sprawować jednej Eucharystii niedzielnej w języku łacińskim według mszału Pawła VI⁶⁹. Być może dobrym rozwiązaniem byłoby wprowadzanie we wszystkich parafiach przynajmniej wybranych śpiewów chorałowych, np. części *ordina-*

65 Ratzinger, *Nowa pieśń*, s. 183-184.

66 H. J. Sobeczko, *Trzecie wydanie wzorcowe Mszału Rzymskiego*, „Liturgia Sacra” 8 (2002), n. 1, s. 5-9.

67 Pawlak, *Dlaczego chorał*, s. 197.

68 Benedykt XVI, *Motu proprio Summorum Pontificum* (7 VII 2007).

69 Wskazania Konferencji Episkopatu Polski dla diecezji polskich dotyczące sprawowania Mszy św. według ogłoszonego przez papieża Benedykta XVI listu apostolskiego w formie motu proprio „Summorum Pontificum” (15 X 2007), n. 10.

rium missae, tak by się w nich najpierw trochę „rozsmakować”. Z pewnością przyczyniłoby się to do duchowego wzrostu wierzących i pomogło w bardziej pogłębiony sposób przeżywać wielkie misteria naszej wiary. W ten sposób chorał gregoriański będąc muzyką wiary jest w stanie przywrócić doświadczenie wiary uczestnikom liturgii.

4. Śpiew gregoriański a nowsze gatunki muzyki liturgicznej

Nie ulega wątpliwości, iż śpiewy gregoriańskie w znaczący sposób odcisnęły swoje piętno na późniejszej twórczości liturgicznej. Wywarły one duży wpływ zarówno na pieśń kościelną, jak i kompozycje wielogłosowe⁷⁰. Zależność melodii polskich pieśni od chorału gregoriańskiego widoczna jest na różnych poziomach. Najbardziej widoczne są odesłania do konkretnej melodii chorałowej odnotowane przy tekście pieśni, jak na przykład wzmianka w *Ordinarium Plocense* (XIV w.) przy sekwencji *Victimae paschali laudes* wskazująca, iż duchowni mają śpiewać ją *literaliter*, a lud *vulgaliter*. Należy przypuszczać, że śpiewano tę samą melodię⁷¹. Jak zauważa B. Bartkowski, tego typu praktyka była w Europie zjawiskiem powszechnym, ponieważ wszędzie tłumaczono łacińskie sekwencje, hymny, antyfony i inne tzw. formy postgregoriańskie na języki narodowe drukując je z reguły bez nut⁷². Szczególne oddziaływanie chorału zauważalne jest w najstarszych pieśniach, do końca XVI w. Jakkolwiek zmniejsza się ono w następnych stuleciach, to jednak nie oznacza to całkowitego oderwania się od kantyleny gregoriańskiej. Dowodem na to są chociażby teksty pieśni w *Śpiewniku* Pankracego Folwarskiego z 1802 r., które autor poleca śpiewać na melodii ośmiu tonów psalmowych, czy inne XIX- i XX-wieczne zbiory, gdzie znajdujemy liczne kompozycje wykonywane na melodii chorałowej. Sposób oddziaływania monodii łacińskiej był zatem znaczny, gdy chodzi o polskie pieśni religijne. Przejawiało się to głównie w zapożyczaniu materiału motywiczno-tematycznego, wykorzystywaniu tonalności i rytmiki gregoriańskiej⁷³. Wszystko to potwierdza fakt, iż chorał gregoriański stał się od samego początku niekwestionowanym inspiratorem muzyki liturgicznej. Nawet muzyka organowa stosowana w liturgii czerpała swe natchnienie z chorału gregoriańskiego. U schyłku średniowiecza służyła ona do unisonowego akompaniamentu oraz do przeplatania wierszy psalmowych, kantyków i mszalnego *Gloria* odgrywaniem ich melodii, które chór po cichu recytował. W ten sposób zrodziła się praktyka *alternatim*, oparta na chorale i swobodnie improwizująca motywy gregoriańskie⁷⁴. Gregoriańska tonalność i melodyka uczyniły zatem ten śpiew prawzorcem muzyki związanej z kultem. Różnego typu pokrewieństwa i podobieństwa z chorałem gregoriańskim decydują o liturgicznych kwalifikacjach powstałych w późniejszym czasie innych gatunków muzycznych⁷⁵. Tradycja posługiwania się melodiami gregoriańskimi trwa zatem od czasów średniowiecza aż do dziś, czego przykładem mogą być wydane w ostatnim czasie (2012) hymny zamieszczone w zbiorze *Wybrane hymny na Jutrzní i Nieszpory*⁷⁶, w których w kilku przypadkach zaadaptowano melodię gregoriańską, bądź melodie oparte na skalach kościelnych. Nie sposób pominąć także powszechnie śpiewanej pieśni autorstwa ks. I. Pawlaka, *Kiedy razem się schodzimy*. Jej refren, *Uczta Pańska jest pamiątką*, niemal dosłownie odwzorowuje zna-

70 Pawlak, *Dlaczego chorał*, s. 192-193.

71 B. Bartkowski, *Związki chorału gregoriańskiego z ludową muzyką i pieśnią religijną w Polsce*, w: A. Czekanowska (red.), *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian*, Kraków 1995, s. 122.

72 Tamże.

73 Tamże, s. 122-123.

74 Pawlak, *Chorał gregoriański*, s. 87.

75 J. Waloszek, *Polska pieśń kościelna – prawdziwy skarb śpiewu religijnego*, w: F.K. Prażl, P. Tarliński (red.), *Cantica Domini in terra aliena*, I.A.H. Bulletin, n. 38, Graz-Opole 2010, s. 350.

76 J.M. Bujalska, M.D. Nowak (red.), *Wybrane hymny na Jutrzní i Nieszpory*, Warszawa-Lublin 2012.

ną antyfonę eucharystyczną *O sacrum convivium*⁷⁷. Przywołane przykłady stanowią tylko niewielką część bogatego repertuaru pieśniowego opierającego się na kanwie melodii gregoriańskich. Niemniej jednak są dowodem na to, iż czasy współczesne nie zrezygnowały z bogatego dorobku monodii łacińskiej. Są również potwierdzeniem słów F. Haberla, według którego „każdy muzyk kościelny powinien uczyć się uprawianej przez siebie sztuki w przeżyciu liturgii chorałowej”⁷⁸.

Na gruncie chorału zrodziła się także idea muzyki polifonicznej przeznaczonej dla wzbogacenia muzyki liturgicznej. Najstarsze kompozycje wielogłosowe były rozbudowywaniem i ozdabianiem śpiewu chorałowego. Taką praktykę potwierdzają pisma teoretyczne z IX i X w., (m.in. *Musica echiriadis*), w których wielogłosowość (*organum/diaphonia*) określa się jako „ozdobę” (*ornamentum*) monodii łacińskiej⁷⁹. Chorałowy *cantus firmus* przez wieki stanowił podstawę utworów wielogłosowych renesansu (G.P. da Palestrina, O. di Lasso, Mikołaj z Krakowa, Piotr z Grudziądza i in.), baroku (m.in. F. Lilius, B. Pękiel, G.G. Gorczycki) i pozostałych epok muzycznych, aż po czasy współczesne (M. Sawa, H.M. Górecki, K. Penderecki, W. Kilar). Zdaniem wybitnego muzykologa, badacza polifonii religijnej w jej aspekcie konfesyjnym, S. Dąbka, chorał gregoriański jako rozumiane najszerzej *fondamento* (gdy chorał gregoriański użyty w kompozycji jako materiał dźwiękowy ma znaczenie formotwórcze) wielogłosowej muzyki religijnej, tworzy wyraźne *continuum* wielowiekowej tradycji, mimo iż osiągała ona różną dynamikę w poszczególnych okresach i różnie była realizowana⁸⁰. Można chyba za duchowym mistrzem Wschodu z Bengal, Sri Chinmoy'em, dla którego muzyka jest rodzajem światła chcącym wyrazić siebie w boski sposób⁸¹, to samo powiedzieć o sztuce gregoriańskiej. Nie tylko uobecnia ona *sacrum*, ale stanowi rodzaj muzycznej ikony, szczególny punkt odniesienia i źródło inspiracji dla wszystkich tworzących muzykę związaną z kultem chrześcijańskim.

Duchowa siła tej muzyki stała się zatem przyczyną sprawczą dla niezliczonych kompozycji religijnych i liturgicznych. Duch gregoriański po dziś dzień ożywia wiele tworzonych melodii sakralnych. Potwierdza to fakt, iż śpiew ten jeszcze „nie umarł”, ale żyje i ciągle stanowi istotny punkt odniesienia przy określaniu wartości liturgicznej nowo tworzonych śpiewów. Obecnie coraz częściej na nowo odkrywany stanowi szansę przywrócenia muzyce liturgicznej i samej celebracji liturgii właściwego *sacrum*. Aby jednak doświadczać duchowej potęgi tego śpiewu i jego związku z tajemnicą Eucharystii, trzeba go systematycznie wprowadzać do liturgii. Ks. I. Pawlak wskazując na pewne sposoby powrotu współczesnych chrześcijan do Eucharystii i uświadomienia sobie roli, jaką spełnia ona w naszym życiu, podsuwa myśl, aby „zaprosić Chrystusa eucharystycznego do naszych domów, aby On sam przemówił przez Ewangelię, aby był wielbiony przez modlitwy, śpiewy, adorację...”⁸². Trawestując tę myśl można ją odnieść także do chorału gregoriańskiego, tak mocno zrośniętego przecież z Eucharystią i zaprosić go na nowo do naszych świątyń, by swoim muzycznym pięknem przekazywał treść Słowa i przyczyniał się do wzrostu duchowego wiernych.

77 I. Pawlak, *Rola chorału gregoriańskiego w kształtowaniu polskiej religijnej kultury muzycznej*, „Annales Lublinenses pro Musica Sacra” 3 (2012), n. 3, s. 129.

78 F. Haberl, *Der gregorianische Choral als Norm der neuen Kirchenmusik*, „Musica Sacra” 77 (1957), n. 10, s. 288, cyt. za: Waloszek, *Polska pieśń kościelna*, s. 350.

79 Z. Dobrzańska-Fabiańska, *Polifonia średniowiecza*, Kraków 2009, s. 10.

80 S. Dąbek, *Chorałowe fondamento i inspiracja chorałowa we współczesnej wielogłosowej muzyce religijnej – próba typologii. Na materiale Missa corale (2003) Józefa Świdra i Mszy legnickiej (2000) Stanisława Moryto*, w: S. Dąbek i in. (red.), *Monodia et Harmonia Polonica Sacra. Georgio Pikulik cordis donum*, Warszawa 2013, s. 335.

81 Kałamarz, *Muzyka drogą*, s. 170.

82 I. Pawlak, *Wiara w Eucharystię i przez Eucharystię*, „Liturgia Sacra” 18 (2012), n. 2, s. 338.

Spirituality of Gregorian chant

Keywords: gregorian chant, organisation of liturgy, the musical culture of churches, church music.

Summary:

Gregorian chant has always been presented in the Church documents as a model of liturgical singing. The centuries old tradition made it the most suitable and fundamental chant of the Roman Catholic Church. Gregorian chant owes its primacy to its sacredness, religiousness and perfection of form. Whenever it appears in the liturgy it arouses the most noble feelings. When we sing Gregorian chant in the liturgy, we can feel the peculiar and unique depth of these melodies and their direct and intentional relation with particular liturgical ceremonies. We can sense the sacredness of the chant even if we do not grasp the meaning of its lyrics and it proves the exceptional spiritual power of the chant. The structure of the chant tunes does not so much aim at evoking particular affections as it serves the prayer, expressing the inner relation of man with God. Thanks to the moderation and simplicity of the tone, Gregorian chant facilitates a genuine prayer concentration while turning our thoughts to God. The spiritual power of this music became the reason for creating innumerable religious and liturgical compositions. Gregorian spirit is still present in many religious melodies composed nowadays. It is the confirmation of the fact that this chant „has not died” yet but it is still alive and serves as a point of reference while determining whether newly created songs are appropriate for the liturgy or not. This chant not only personifies the *sacrum* but it is also a kind of musical icon, an exceptional point of reference, and the source of inspiration for all those who compose music connected with the Christian worship. That is why, twelve centuries after its creation, the Church still regards Gregorian chant as the unrivalled prototype of any liturgical music and up to now it has been a source of inspiration for great composers. However, to discover the real depth of these tunes, it is indispensable to listen carefully and look for the beauty which once was captured by their brilliant composers.

II.
OMÓWIENIA,
RECENZJE,
VARIA

X Jubileuszowy Festiwal Twórczości Religijnej *Fide et Amore* w rocznicę 1050-lecia Chrztu Polski

Żory, 5 VIII – 21 X 2016

Rok 2016 był rokiem wyjątkowym dla Festiwalu Twórczości Religijnej *Fide et Amore*, ze względu na to, iż jego 10. edycja zbiegła się z jubileuszem 1050-lecia Chrztu Polski. W związku z tym wydarzenia festiwalowe miały na celu ukazanie muzyki oraz innych dziedzin artystycznych w kontekście ich powiązań z tradycją chrześcijańską.

Program wydarzenia obejmował 9 niezwykle koncertów w świątyniach Żor i Suszca, międzynarodowy konkurs kompozytorski oraz szereg wydarzeń towarzyszących: warsztaty chóralskie, koncerty w Rybniku i Boryni, wydarzenia z okazji 60-lecia Miejskiego Ośrodka Kultury w Żorach, wystawę malarstwa, spotkanie literackie, a także 2 spotkania modlitewne – inauguracyjną Mszę świętą oraz nabożeństwo na zakończenie Festiwalu w Skrzyszowie.

Cykl artystycznych wydarzeń otworzył koncert „Sacer Nidus” ilustrujący „obecność” św. Wojciecha, Bolesława I Chrobrego i cesarza Ottona III w muzyce średniowiecza. Wykonawcą tego programu był Ensemble Peregrina (Bazylea, Szwajcaria), zaś kłamrą festiwalu stała się premiera Kantaty „Ad fontes” autorstwa ks. dra Wiesława Hudka (tekst) i Ľuboša Bernátha (muzyka). Dzieło interpretowali: Anna Noworzyn – sopran, Maciej Bartczak – baryton, Jerzy Głybin – recytator, Resonans con tutti pod dyr. Waldemara Gałązki oraz Orkiestra Muzyki Nowej, pod dyr. Szymona Bywalca.

Pozostałe koncerty to:

- *POLSKA PIEŚŃ KOŚCIELNA*, czyli „Pieśni nabożne” Franciszka Karpińskiego w wykonaniu Schola Gregoriana Sancti Casimiri z Białegostoku pod dyr. Mariusza Perkowskiego
- *ZE ŚREDNIOWIECZNYCH ZBIORÓW JASNOGÓRSKICH*
Repertuar: Gregoriańskie officium o Matce Bożej
Wykonawcy: Schola Gregoriana Cardinalis Stephani Wyszyński, dyr. Michał Sławecki
- *W BLASKU KATEDRY KRÓLEWSKIEJ NA WAWELU*
Repertuar: K. Borek, K. Szadek, Mikołaj z Radomia, B. Pękiel, G.G. Gorczycki
Wykonawcy: Rorantyści Królewscy, dyr. Stanisław Gałoński
- *Z MUZYCZNEGO SKARBICA KLASZTORU W STANIĄTKACH 1216-2016*
Repertuar: Śpiewy Panien Benedyktynek z Antyfonarza napisanego za przełożństwa Ksieni Doroty Szreniawskiej (1536)
Wykonawcy: Flores Rosarum, dyr. Susi Ferfaglia
- *HERITAGE OF CHORAL MUSIC PENDERECKI*
Repertuar: Kompozycje sakralne na chór a capella Krzysztofa Pendereckiego
Wykonawcy: Junger Kammerchor der Paderborner Dommusik dyr. Gabriele Sichler-Karle, Cracow Singers, dyr. Maciej Tworek

- *VESPERAE DOMINICALES*

Repertuar: Utwory Mikołaja Zieleńskiego, Marcina Mielczewskiego i Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego

Wykonawcy: Capella Viridimontana, dyr. Jerzy Markiewicz

- *CANTANTIBUS ORGANIS*

Repertuar: Polska literatura organowa oraz PRAWYKONANIE utworów nagrodzonych w II. Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim dla uczczenia 1050-lecia Chrztu Polski.

Wykonawcy: pedagodzy i uczniowie PSM I i II st. w Rybniku i Katowicach

Wydarzenie patronatem honorowym objęli:

- Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego
- Wojciech Saługa – Marszałek Województwa Śląskiego
- Waldemar Socha – Prezydent Miasta Żory
- Piotr Koszyła – Przewodniczący Rady Miasta Żory
- J. E. Arcybiskup Wiktor Skworec – Metropolita Górnśląski
- J. E. Biskup Marian Niemiec – Zwierzchnik Diecezji Katowickiej Kościoła Ewangelicko – Augsburskiego w RP
- Ks. prof. Jerzy Szymik – Teolog, poeta, profesor Uniwersytetu Śląskiego
- Ks. prof. Robert Tyrała – Prezydent Międzynarodowej Federacji Pueri Cantores
- Pan Matthias Balzer – Prezydent Niemieckiej Federacji Pueri Cantores
- Pan Mateusz Prendota – Prezydent Polskiej Federacji Pueri Cantores
- Ks. prof. Grzegorz Poźniak – Prezes Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych
- Ojciec dr Nikodem Kilnar – Prezes Stowarzyszenia Kapela Jasnogórska, Krajowy Duszpasterz Muzyków Kościelnych
- Prof. Krzysztof Penderecki – Kompozytor
- Pani Jadwiga Górecka – Żona śp. prof. Henryka Mikołaja Góreckiego
- Ks. dr hab. Antoni Bartoszek – Dziekan Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach
- Prof. Władysław Szymański – Rektor Akademii Muzycznej im. K. Szymanowskiego w Katowicach
- dr Maria Kopsztejn – Prezes Radlińskiego Towarzystwa Kulturalnego
- Jolanta Zajdel – Prezes Polskiego Towarzystwa Przyjaciół św. Hildegardy

Dziesięć lat Festiwalu Twórczości Religijnej Fide et Amore to: **94 koncerty, 43 chóry, 14 orkiestr, 50 zespołów (wokalnych, wokarno-instrumentalnych i instrumentalnych), a także ponad 200 solistów wokalistów i instrumentalistów, co daje ponad 2.500 artystów z Polski, także Niemiec, Hiszpanii, Francji, Włoch, Szwajcarii, Austrii, Belgii, Wielkiej Brytanii, Danii, Szwecji, Czech, Słowacji, Ukrainy, Rosji, a nawet Meksyku i Stanów Zjednoczonych.**

Koncerty i wydarzenia Festiwalu każdego roku cieszą się dużą popularnością wśród uczestników. Odbywają się w kościołach katolickich i ewangelicko-augsburskim Żor, Suszka, Pszowa, Rybnika, Skrzyszowa i Katowic, a także w Żorskich placówkach kultury: MOK, Scenie Na Starówce, Muzeum Miejskim oraz w pałacu w Borynii. W pewnym stopniu to, co wydarzyło się w ramach Festiwalu Twórczości Religijnej Fide et Amore w Żorach w ciągu dziesięciu jego edycji 2007-2016 obrazuje zamieszczona poniżej tabela.

	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	Podsumowanie
Koncerty ogółem	5	6	9	9	10	9	9	10	11	16	94
Koncerty w kościołach	5	6	7	9	9	9	9	9	10	13	86
Koncerty poza kościołem			2		1			1	1	3	8
Chóry	1	8	8	9	6	1	2	2	3	3	43
Orkiestry	1	2	3	4	2		1			1	14
Zespoły	4	1	5	4	4	6	9	6	4	7	50
Soliści wokaliści	6	5	15	11	8	17	13	8	7	13	103
Soliści instrumentalni	9	3	6	6	21	9	14	16	14	12	110
Ogółem artystów	108	315	507	510	307	106	172	157	184	218	2584
Konkursy			2	1	1		2	2		2	10
Warsztaty							2	1	1	1	5
Inne		1	1	1		2	3	4	3	3	18

Dziękujemy wszystkim, którzy byli z nami w ciągu tych 10 lat.

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**



FUNDACJA WSPÓŁPRACY
POLSKO-NIEMIECKIEJ
STIFTUNG
FÜR DEUTSCH-POLNISCHE
ZUSAMMENARBEIT

X Jubileuszowy Festiwal Twórczości Religijnej *Fide et Amore* w rocznicę 1050-lecia Chrztu Polski dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego i Fundacji Współpracy Polsko – Niemieckiej.

**Sprawozdanie z III konferencji naukowej w ramach
X Festiwalu Twórczości Religijnej Fide et Amore
pt. Uniwersalizm chrześcijańskiej Europy – wokół teologii
u św. Hildegardy z Bingen**

Żory, 7 X 2016

*Zastępy dobrych aniołów wpatrują się w Boga
I poznają Go w całej symfonii chwał!
św. Hildegarda z Bingen
Liber divinorum operum III,6,4*



Od trzech lat sala Ecce Homo domu parafialnego wspólnoty pw. Brata Alberta w Żorach w pierwszych dniach października wypełniona jest po brzegi. W gronie przyjaciół i rodziny Hildegardiańskiej 7 października 2016 r. odbyło się kolejne spotkanie w ramach Festiwalu Twórczości Religijnej Fide et Amore, w tym roku jubileuszowego, bo już dziesiątego. Wyjątkowość tego skromnego jubileuszu podniosła rocznica uczczenia 1050 – lecia Chrztu Polski, wokół której koncentrował się program III konferencji naukowej pt. *Uniwersalizm chrześcijańskiej Europy – wokół teologii u św. Hildegardy z Bingen*.

Dla uczestników konferencji obchody 1050 rocznicy Chrztu Polski były nie tylko wspomnieniem wydarzenia historycznego z 966 r., ale także okazją do refleksji nad konsekwencjami tego faktu dla teraźniejszej i przyszłej historii Polski.

Konferencję rozpoczął ks. dr Wiesław Hudek – dyrektor artystyczny Festiwalu Twórczości Religijnej Fide et Amore i organizator konferencji, witając wszystkich zebranych. Przy tej okazji przypomniał, że *koncepcja festiwalu o bardzo pojemnej nazwie „Twórczości religijnej” obejmuje niezwykle bogatą ofertę: od koncertów w miejscach sakralnych i innych pomieszczeniach (muzeum, sceny MOK- u, piękny pałac w Boryni) poprzez różnorodne konkursy (plastyczne, literackie i kompozytorskie) na wykładach i warsztatach*, a konferencja w Żorach jest jej częścią. Podsumował też trwający festiwal, na który w ciągu dziesięciu lat złożyło się prawie 100 koncertów, na których wystąpiło: 43 chóry, 14 orkiestr, 50 zespołów (wokalnych, wokально-instrumentalnych i instrumentalnych), a także ponad 200 solistów wokalistów i instrumentalistów, co daje ponad 2.500 artystów z Polski, także z Niemiec, Hiszpanii, Francji, Włoch, Szwajcarii, Austrii, Belgii, Dani, Szwecji, Czech, Słowacji, Ukrainy, Rosji, a nawet Meksyku i Stanów Zjednoczonych. Wyraził też serdeczną wdzięczność wszystkim, którzy od samego początku życzliwie przyjęli pomysł festiwalu.

Niestety z powodu nieobecności prof. Jana Malickiego przygotowany przezeń referat odczytała jego doktorantka, mgr Kamila Falińska. Przybliżyła ona zebrany temat średniowiecznego uniwersalizmu, odwołując się do przykładów z życia św. Jadwigi Śląskiej, patronki Polski i całego historycznego Śląska, a od XX w. patronki pojednania polsko-niemieckiego.

Z kolei pani prof. dr hab. Małgorzata Kowalewska omówiła *Filozoficzne podstawy teologii św. Hildegardy z Bingen*. Prelegentka stwierdziła, że filozofia stanowiła dla św. Hildegardy nieustanne źródło inspiracji i fascynacji, bo przecież rozważania o sprawach Boskich to cią-

głe pytanie o istnienie i naturę Boga (choć filozofia i teologia nie były jeszcze osobnymi naukami). Zwróciła też uwagę, że wielu starożytnych autorów, np. Heraklit z Efezu, M.T. Cyron, O. Seneka, jak też autorzy współcześni św. Hildegardzie uznaje Boga, nazywając go „wiecznym i czystym, doskonałym życiem.

Część pierwszą konferencji zakończyła dyskusja

W przerwie o godz. 12.00 w kościele św. Brata Alberta w Żorach Kleszczówce, uczestnicy konferencji zostali zaproszeni do wspólnej modlitwy, na którą złożyły się: Anioł Pański, misterium słowno – muzyczne: *Z Ciebie wypływa źródło miłości...* oraz pieśni św. Hildegardy z Bingen (1098-1179), które wykonał zespół Flores Rosarum pod dyr. s. Susi Ferfoglii. Częścią modlitwy stały się też słowa Papieża Benedykta XVI nt. św. Hildegardy z Bingen, które wypowiedział podczas audiencji generalnej 1 września 2010 r. w Castel Gandolfo, a które w tym wyjątkowym dla parafii dniu odczytał celebrans ks. Hudek:

Drodzy bracia i siostry!

(...) W okresie historii, który zwykle nazywamy Średniowieczem, różne postaci kobiet wyróżniły się świętością i bogactwem nauczania.

Dzisiaj chciałbym przedstawić jedną z nich: św. Hildegardę z Bingen, która żyła w Niemczech w XII w. Urodziła się w 1098 r. w Hesji, prawdopodobnie w Bermersheim, w pobliżu Alzey, a zmarła w 1179 r. w wieku 81 lat, mimo że nigdy nie cieszyła się dobrym zdrowiem.

Hildegarda pochodziła ze szlacheckiej, wielodzietnej rodziny i od urodzenia została przez rodziców przeznaczona do służby Bogu. W 8. roku życia została poświęcona Kościołowi w zakonie (zgodnie z regułą św. Benedykta, rozdz. 59) i oddana na naukę i wychowanie chrześcijańskie pod opiekę wdowy konsekrowanej Udy z Gölheim, a potem Juty ze Spanheim, żyjącej w pustelni w benedyktyńskim klasztorze w Disibodenbergu.

(...) Hildegarda przyjęła welon zakonny z rąk biskupa Ottona z Bambergu, a w 1136 r., po śmierci matki Juty, która była przełożoną wspólnoty, współsiostry wybrały ją na jej następczynię. Wykonywała to zadanie, wykorzystując swoje możliwości kobiety wykształconej, o głębokim życiu duchowym i potrafiącej radzić sobie z organizacyjnymi stronami życia klasztorowego.

Kilka lat później, również ze względu na rosnącą liczbę młodych kobiet, które pukały do furty klasztornej, Hildegarda odłączyła się od męskiej wspólnoty z Disibodenbergu i zamieszkała ze wspólnotą w Bingen, gdzie spędziła resztę życia. Styl, który cechował jej posługę władzy, jest wzorem dla wszystkich wspólnot zakonnych: pobudzał on do świętego współzawodnictwa w czynieniu dobra, toteż – jak wynika ze świadectw epoki — matka i jej córki wzajemnie okazywały sobie szacunek i posługiwały.

(...) Mistyczne wizje Hildegardy przypominają wizje proroków Starego Testamentu: wyrażając się w kategoriach kulturowych i religijnych swoich czasów, interpretowała w Bożym świetle Pismo Święte, odnosząc je do różnych okoliczności życia.

Tak więc wszyscy jej słuchacze czuli się zachęcani do prowadzenia konsekwentnego i zaangażowanego życia chrześcijańskiego.

W jednym z listów do św. Bernarda mistyczka znad Renu wyznaje:

«Wizja ogarnia całe moje jestestwo: nie widzę oczyma ciała, lecz ukazuje mi się w duchu tajemnic. (...) Znam głęboki sens tego, co wyrażone jest w Psalterzu, w Ewangeliach oraz w innych księgach, które zostały mi przedstawione w wizji. Pali ona niczym płomień w mojej piersi i duszy, i uczy mnie głębokiego zrozumienia tekstu» (Epistolarium pars prima I-XC: CCCM, 91).

Tradycją spotkania w żorskiej parafii stała się też Litania do św. Hildegardy z Bingen, którą z radością odmówili uczestnicy nabożeństwa, prosząc jej słowami:

*Abyśmy Ducha Bożego głębiej poznali,
Abyśmy Boga we wszystkim i ponad wszystko kochali,
Abyśmy Boga zawsze słuchali,
Abyśmy słowem i czynem Bogu służyli*¹.

Tę część spotkania zakończyło błogosławieństwo kapłańskie i wspólny śpiew „O niebieskie Jeruzalem”

Na drugą część konferencji złożyły się wykłady: *Kilka refleksji o „kobiecości” muzyki św. Hildegardy* siostry dr hab. Susi Ferfogli, która muzykę św. Hildegardy z Bingen rozpatrzyła w trzech kontekstach: „klasztorno-liturgicznym”, chorału gregoriańskiego i mistycznym. Zwróciła uwagę na to, że muzyka św. Hildegardy przepełniona jest naszym życiem i wymaga od wrażliwego słuchacza postawy „pełnej wrażliwości, pokory, wierności i otwartości, ale przede wszystkim otwartości serca”. Wyraziła też nadzieję, że w pięknie słowa i melodii współczesny człowiek znajdzie drogę do domu Ojca. Z kolei mgr Kamila Falińska proponowała temat *Święta Hildegarda z Bingen „cicha” patronka procesu jednoczenia chrześcijan*. Prelegentka przedstawiła problem odnosząc się do trzech zagadnień: *Życie i dzieła, Wizja Kościoła, O rozłamach i dążeniu do jedności*. Jej zdaniem św. Hildegarda jest Patronką jednoczenia ludzi we wspólnocie Kościoła. Twierdzi ona, że było to możliwe, dzięki jej otwartości, kreatywności i nie poddawaniu się żadnym presjom otoczenia. Ogromną rolę przypisuje też Duchowi Świętemu, od którego pochodzą wszelkie dobra i uczynki, nasze natchnienia i pokora, tak potrzebne w służbie Kościołowi, którego tworzenie i pojednanie to nieustanny proces, który trwać będzie zawsze i wymagać będzie wielkiego trudu zaangażowania wiernych.

Całość zakończyła dyskusja.

Podczas konferencji jej uczestnicy mieli możliwość nabycia publikacji związanych ze św. Hildegardą z Bingen, degustacji ciasteczek orkiszowych z domowego wypieku oraz wzniesienia toastu winem z opactwa w Eibingen.

Konferencję podsumował jej organizator, ks. dr Wiesław Hudek, który powiedział: *Wspominając to, co za nami i to, co przed chciałbym wyrazić serdeczną wdzięczność wszystkim, którzy od samego początku życzliwie przyjęli pomysł festiwalu.*

Moją modlitwą ogarniam wszystkich patronów honorowych, medialnych i te osoby, które poprzez swoje działania pomogły mi dotrzeć do szerokiego kręgu odbiorców. Moją modlitewną pamięcią obejmuje też wszystkich artystów, wykładawców i tych, którzy stanowią krąg odbiorców, tworząc jedyną na świecie, taką jak WY, publiczność festiwalową.

Na zakończenie zaprosił na modlitewne zakończenie festiwalu *Vidi aquam... Widziałem wodę płynącą. Chrzest, pokuta i oczyszczenie w muzyce średniowiecza, renesansu i baroku*. Nabożeństwo z odnowieniem przyrzeczeń chrzcielnych odbędzie w rodzinnej parafii św. Michała Archaniola w Skrzyszowie - Mateczniku i Ojcowiźnie księdza Wiesława. Przypomniał też, że kolejne spotkania w ramach Festiwalu Twórczości Religijnej Fide et Amore, w Żorach już za rok.

¹ www.hildegarda.pl/modlitwa (dostęp 27.11.2016 r.)

Pueri Cantores w świecie w latach 2009-2017

11 lipca 2009 roku w Sztokholmie podczas Kongresu Międzynarodowego *Pueri Cantores* delegaci z poszczególnych krajów świata wybrali mnie na prezydenta FIPC w latach 2009-2013¹. Przedstawiając swoje propozycje działalności powiedziałem, *chcę przedstawić swoją kandydaturę na prezydenta Międzynarodowej Federacji Pueri Cantores w latach 2009-2013. Mam pełną świadomość, że nie jest to łatwe zadanie, ale z pomocą łaski Bożej oraz was wszystkich możliwe do wykonania. Mam także świadomość jak bardzo to zadanie przerasta moje możliwości. Jeśli jednak będę mógł coś zdziałać dla dobra naszej rodziny Pueri Cantores, wiem że warto podjąć się tego zadania*². Wówczas też przedstawiłem główne założenia programu działalności na 4 lata, wśród których znalazły się takie zagadnienia jak: przygotowanie programu duchowości Federacji, stworzenie dokumentu o identyfikacji w *Pueri Cantores*³; sprawa muzyki w *Pueri Cantores*; ożywienie współpracy z Kościołem (instytucjonalnym); konieczność poszukiwania nowych Federacji i Korespondentów; Konieczność precyzacji „Regulacji” *Pueri Cantores*; poszukiwanie środków finansowych dla *Pueri Cantores*. Na koniec podkreśliłem, że ważna będzie dla mnie współpraca ze wszystkimi oraz kontynuacja tego co w swoich dwóch kadencjach dokonał Josep Ma. Torrents.

W 2009 roku Federacja ujawniała się na różny sposób w 28 krajach świata, dlatego moja propozycja w tej kwestii była następująca: *konieczne jest poszukiwanie nowych chórów i nowych federacji (Europa wschodnia, Ameryka południowa, Azja i Afryka). Kiedyś było nas dwa razy, albo nawet więcej niż dwa razy Federacji niż dzisiaj (świadczy o tym dziennik ks. Romity, a zwłaszcza zebrane tam adresy). Oczywiście, że są inne czasy, ale każdy czas ma swoje środki i swoje sposoby. Nasz czas ma też swoje wspaniałe możliwości. Pueri Cantores ma dobry plan edukacji poprzez wartości chrześcijańskie i dobrą muzykę, może więc teraz pora na pokazanie swojego oblicza duchowego. Przyjęcie programu edukacyjnego jak w Niemczech, czy w Brazylii, gdzie Episkopat przyjął Pueri Cantores, jako ważną drogę edukacji młodych chrześcijan. Chodzi więc o dotarcie do osób odpowiedzialnych za Kościół dzisiaj i przekonanie, by na serio potraktowali drogę Pueri Cantores, jako drogę nowej ewangelizacji. Ewangelizacji ludzi młodych przez muzykę sakralną i wszystkie wartości, które ona ze sobą niesie. Poszukiwaniem tych nowych Federacji proszę byśmy zajęli się wszyscy. Już dzisiaj poczynione wstępne kroki w Słowenii, Czechach i na Węgrzech mam nadzieję, że wydadzą dobre owoce*⁴.

W tym czasie moimi najbliższymi współpracownikami byli: Willi Oeschger ze Szwajcarii jako sekretarz, Gian Luca Paolucci z Włoch jako skarbnik, wiceprezydentami byli: Robert Michaels ze Szwajcarii oraz Fernando B. Vieira z Brazylii, asystentem kościelnym początkowo był ks. Jordi d'Arger z Katalonii, a następnie ks. Stanisław Mieszczak SCJ z Polski. Oczywiście zawsze mogłem liczyć na wielkie wsparcie prezydentów honorowych: Siegfrieda Koesler z Niemiec oraz Josep Ma. Torrents z Katalonii. 5 grudnia 2012 roku pożegnaliśmy wybitnego człowieka i prezydenta Międzynarodowej Federacji *Puei Cantores* w latach 1984-1992 Siegfrieda Koeslera⁵.

1 Zob. *Assemblée Générale extraordinaire Stockholm*, 11 juillet 2009, Domkyrkan, Archiwum FIPC Rzym.

2 *Program prezydencki ks. Roberta Tyrały w kadencji 2009-2013*, 25 XII 2015, 8. VI 2009, Archiwum FIPC Rzym.

3 Zob. *Dokument o identyfikacji z Pueri Cantores*, zatwierdzony w 2013 roku na Walnym Zgromadzeniu FIPC w Paryżu, Archiwum FIPC Rzym.

4 *Program prezydencki ks. Roberta Tyrały w kadencji 2009-2013*, 25 XII 2015, 8. VI 2009, Archiwum FIPC Rzym.

5 Zob. <http://www.puericantores.org/news/view,121,the-funeral-service-of-professor-s-koesler-honorary-president-of-fipc> (data dostępu 2 IV 2017).

Po czterech latach dokonałem podsumowania swojej działalności i wówczas w sprawozdaniu przedstawionym na Walnym Zgromadzeniu w Paryżu powiedziałem: *te cztery lata dla mnie owocowały w spotkaniach z Wami w wielu miejscach świata. Prawie 100 wyjazdów zrealizowałem w sprawach Pueri Cantores. Odwiedziłem następujące kraje, w których żyje Pueri Cantores, bądź ma nadzieję, na rozpoczęcie działalności: Anglia, Szwecja, Francja, Niemcy, Belgia, Holandia, Hiszpania, Katalonia, Włochy, Polska, Szwajcaria, Republika Demokratyczna Kongo, Burundi, Indie, Sri Lanka, Korea Południowa, Brazylia, USA, Kanada, Meksyk. We wszystkich tych miejscach gdzie byłem na: kongresach, spotkaniach chóralnych, jubileuszach chórów, posiedzeniach dyrygentów i zarządów oraz spotkaniach z władzami kościelnymi i cywilnymi doświadczenie Waszej wielkiej pracy było wspianym powiewem nadziei. Federacja Międzynarodowa bowiem, żyje dzięki Wam i Waszej pracy, Waszej działalności edukacyjnej zarówno w wymiarze duchowym i muzycznym⁶. Od samego początku pierwszej kadencji powołane przeze mnie dwa zespoły: jeden w sprawie stworzenia dokumentu o identyfikacji z ideałami Pueri Cantores, a drugi muzyczny pracowały bardzo wytrwale⁷. Efektem pracy pierwszego było zatwierdzenie na wyborczym walnym zgromadzeniu w 2013 roku Dokumentu o duchowości i identyfikacji z ideałami Pueri Cantores⁸. To właśnie na jego podstawie, możliwym będzie przygotowanie programu formacyjnego dla chórów Pueri Cantores w całym świecie. To zadanie zostało powierzone asystentom kościelnym pod przewodnictwem asystenta Międzynarodowej Federacji. Federacja w tym czasie obecna była w 35 krajach świata.*

W 24 sierpnia 2013 roku zostałem wybrany na drugą kadencję⁹. W przedstawionym wówczas programie działalności na lata 2013-2017 powiedziałem: *udało się, dzięki działaniom komisji ds. identyfikacji stworzyć spójny krótki dokument o Pueri Cantores, teraz koniecznie trzeba ten dokument przełożyć na realia każdego państwa i kontynentu. Tym powinni się zająć asystenci kościelni poszczególnych Federacji, oczywiście z pomocą prezydentów i zarządu poszczególnych Federacji¹⁰. Kolejnym ważną propozycją działań było: pragnę powołać jeden zespół w miejsce dwóch (muzyki i identyfikacji), wspólny zespół do zintegrowanego działania w Federacji międzynarodowej. Grupa ta w którą wchodziłoby z urzędu: prezydent, wiceprezydenci, sekretarz, skarbnik, asystent kościelny, asystent muzyczny, prezydent honorowy oraz z wyboru dwóch prezydentów Federacji krajowych byłoby czymś w rodzaju rady podejmującej ważne decyzje. Zebranie przewidywałbym dwa razy w roku (jeden raz w związku z dorocznym spotkaniem inne w ustalonym terminie)¹¹. Działalność zespołu do zintegrowania działań Federacji okazała się bardzo dobra, zwłaszcza gdy trzeba było przedyskutować różne sprawy. Zasadniczo spotkania odbywały się podczas telekonferencji, ale także podczas zebrań prezydentów z poszczególnych Federacji świata. Niezwykle aktualne stało się: poszukiwanie nowych chórów i nowych federacji (Europa wschodnia, Ameryka południowa, Azja i Afryka). Działania więc już kontynuowane wymagają dalszej konsekwencji, a także należy podjąć nowe¹².*

W tym czasie moimi najbliższymi współpracownikami byli: Willi Oeschger ze Szwajcarii jako sekretarz, Gian Luca Paolucci z Włoch jako skarbnik, wiceprezydentami byli:

6 Podsumowanie kadencji prezydenckiej ks. Roberta Tyrały w latach 2009-2013, Archiwum FIPC Rzym.

7 Tamże.

8 Dokument o duchowości i identyfikacji z ideałami Pueri Cantores, zatwierdzony w 2013 roku na Walnym Zgromadzeniu FIPC w Paryżu, Archiwum FIPC Rzym.

9 Na tym Walnym Zgromadzeniu została przyjęta do Federacji w Meksyku oraz korespondent w Rumunii.

10 Program prezydencki ks. Roberta Tyrały w kadencji 2013-2017, Archiwum FIPC Rzym.

11 Tamże.

12 Tamże.

Robert Michaels ze Szwajcarii oraz Fernando B. Vieira z Brazylii, asystentem kościelnym był ks. Stanisław Mieszczak SCJ z Polski. Oczywiście zawsze mogłem liczyć na wielkie wsparcie prezydenta honorowego Josep Ma. Torrents z Katalonii.

26 sierpnia 2017 roku zakończy się moja działalność na spotkanie prezydentów w Barcelonie, tak bowiem przewiduje *Zbiór wewnętrznych przepisów dołączony do statutu FIPC*, że prezydent może być wybrany na dwie kadencje¹³. Należy to bardzo wyraźnie podkreślić, że w czasie mojej drugiej kadencji, dzięki wielkiemu wsparciu Josep Ma. Torrents, prezydenta honorowego FIPC, udało się przenieść idee *Pueri Cantores* do Ameryki Środkowej i Południowej¹⁴. Wydaje się że po Walnym Zgromadzeniu w Barcelonie, że po przyjęciu nowych Federacji i Korespondentów, *Pueri Cantores* obecna będzie w 42 krajach świata. Tutaj także muszę podkreślić, że w czasie moich dwóch kadencji odbyłem prawie 200 podróży w Polsce i całym świecie w sprawach Federacji. Podczas, których doświadczyłem wielkiej wspólnoty wiary i jedności ideałów. Było to dla mnie doświadczenie ewangelizacyjnej misji Kościoła. W tym czasie udało się przygotować, Kongresy Międzynarodowe *Pueri Cantores* w następujących miastach: Rzymie (28 grudnia 2010 – 1 stycznia 2011), Granadzie (11-15 lipca 2012), Waszyngtonie (3-7 lipca 2013), Paryżu (9-13 lipca 2014), Rzymie (28 grudnia 2015 – 1 stycznia 2016). Obecnie oczekujemy na Kongres w Rio de Janeiro, który odbędzie się w dniach 18-23 lipca 2017 roku. Podczas drugiej kadencji z przedstawicielami Kościoła Anglikańskiego podpisałem w Krakowie w dniu 25 marca 2014 roku porozumienia z *Royal School of Church Music*¹⁵, anglikańską szkołą służącą rozwojowi muzyki kościelnej, co było ważne także dla dialogu ekumenicznego odbywającego się pomiędzy dwoma Kościołami. W tym czasie *Pueri Cantores* spotkali się z dwoma papieżami: Benedyktem XVI i Franciszkiem. W czasie trwania kadencji miały miejsce spotkania prezydentów federacji krajowych, które odbyły się w następujących terminach: w dniach 28-30 sierpnia 2009 roku (Kraków, Polska)¹⁶, w dniach 27-29 sierpnia 2010 roku (Rzym, Włochy), w dniach 26-28 sierpnia 2011 roku (Granada, Hiszpania)¹⁷, w dniach 24-26 sierpnia 2012 roku (Waszyngton, USA), w dniach 3-25 sierpnia 2013 roku (Paryż, Francja)¹⁸, 24-26 październik 2014 roku (Wurzburg, Niemcy)¹⁹, 28-30 sierpnia 2015 roku (Kraków, Polska)²⁰, w dniach 19-21 sierpnia 2016 roku (Einsiedeln, Szwajcaria)²¹. Ostatnie posiedzenie prezydentów pod moim przewodnictwem będzie miało miejsce w dniach 27-28 sierpnia 2017 roku w Barcelonie (Katalonia)²².

13 Zob. *Zbiór wewnętrznych przepisów dołączony do statutu FIPC*, § 6.10.

14 W 2015 roku zostały otwarte tymczasowa współpraca w następujących krajach: Argentyna, Boliwia, Chile, Guatemala, Haiti, Kolumbia, Panam, Uruguay

15 Zob. *Memorandum of understanding between Foederatio Internationalis Pueri Cantores (FIPC) and the Royal School of Church Music (RSCM)*, 25 marca 2014 roku, Archiwum FIPC Rzym.

16 Zob. *Meeting of the presidents of the National federations of Pueri Cantores*, Kraków 2009, Archiwum FIPC Rzym.

17 Zob. *Minutes of the General Meeting of the FIPC*, Granada 2011, Archiwum FIPC Rzym.

18 Zob. *Minutes of the General Meeting of the FIPC*, Paris 2013, Archiwum FIPC Rzym.

19 Zob. *Programme for the presidents' meeting in memoriam Siegfried Koesler*, Würzburg 2014, Archiwum FIPC Rzym.

20 Na tym Walnym Zgromadzeniu została przyjęta Federacja w Portugalii, a Ruanda została korespondentem.

21 Zob. *Minutes of the Presidents' meeting of the International Federation of Pueri Cantores*, Einsiedeln 2016, Archiwum FIPC Rzym.

22 Na tym Walnym Zgromadzeniu zostanie uporządkowana sprawa Federacji i Korespondentów. Ostatecznie zostaną także przyjęci nowi członkowie. Federacje: Austria, Belgia Vallonia, Brazylia, Francja, Haiti, Hiszpania, Indie, Irlandia, Kanada, Katalonia, Kolumbia, Korea Pd., Łotwa, Meksyk, Niemcy, Polska, Republika Demokratyczna Kongo, Sri Lanka, Szwajcaria, Szwecja, USA, Wenezuela, Włochy. Korespondenci: Argentyna, Belgia Flandria, Bolivia, Bośnia i Hercegowina, Burundi, Chile, Chorwacja, Dania, Guatemala, Holandia, Japonia, Liban, Panama, Rumunia, Słowacja, Uruguay, Węgry. Ostatecznie też nie wiadomo jak potoczą się losy oddziałów następujących krajach: Anglia, Finlandia, Gabon, Luxemburg, Norwegia.

VIII Kongres Polskiej Federacji PUERI CANTORES Ad Fontes

Poznań, 10 – 13 IX 2015



VIII Krajowy Kongres Polskiej Federacji PUERI CANTORES Ad Fontes odbył się w Poznaniu w dniach 10-13 września 2015 i okazał się ogromnym sukcesem stanowiącym ważny punkt na kulturalnej i społecznej mapie kraju, szczególnie w odniesieniu do rozpoczynających się obchodów 1050. rocznicy chrztu Polski. Hasło kongresu AD FONTES (tj. Do Źródeł), można interpretować na czterech płaszczyznach: *Ad Fontes Fidei* (Do Źródeł Wiary), *Ad Fontes Musicae* (Do Źródeł Muzyki), *Ad Fontes Historiae* (Do Źródeł Historii) oraz *Ad Fontes Populi* (Do Źródeł Narodu). W odniesieniu do punktów 1, 2 i 3 odbyły się cztery główne uroczystości, pięć koncertów piętnastu zespołów w ramach Nocy Chórów oraz prawykonanie Kantaty Ad Fontes. W ramach tematu: *Do Źródeł Muzyki* miały miejsce spotkania oficjalne, piknik chórny oraz zwiedzanie miasta Poznania, co miało wymiar edukacyjny. Kongres spełnił istotną rolę w budowaniu świadomości społecznej i historycznej uczestników. Przyczyniło się to także do pogłębienia potrzeb uczestnictwa w życiu kulturalnym Poznania, regionu i całego kraju wśród chórzystów, dyrygentów, gości specjalnych oraz publiczności Kongresu.

We wszystkich wydarzeniach w ramach Kongresu wzięło udział ponad 5000 osób – artystów, widzów, gości specjalnych z Polski i świata. Było to artystyczne przedstawienie doniosłości przyjęcia przez Polskę Chrztu w 966 roku. Ceremonia Otwarcia Kongresu odbyła się 10.09.2015, o godzinie 17.30 w Kościele pw. Nawiedzenia NMP w Poznaniu. Uroczystości przewodniczył ksiądz biskup Zdzisław Fortuniak, biskup senior Archidiecezji Poznańskiej. Wielki, gromko śpiewający chór stworzyły wszystkie zespoły biorące udział w kongresie.

W piątkowe przedpołudnie 11.09.2015, uczestnicy Kongresu Pueri Cantores spotkali się w poznańskiej Farze, aby wspólnie uczestniczyć w Nabożeństwie z Modlitwą o Pokój. Modlitwę poprowadził ksiądz biskup Damian Dryl. Tuż po nabożeństwie w Kapitułarzu odbyło się spotkanie przedstawicieli Międzynarodowych Federacji Pueri Cantores, dyrygentów prowadzących kongresowe chóry i przyjaciół wydarzenia. Były gratulacje, podziękowania, ale przede wszystkim życzenia, aby wspólnie udało się stworzyć wielkie dzieło. W ramach Kongresu odbyła się pierwsza i jedyna w Polsce NOC CHÓRÓW. W pięciu poznańskich kościołach odbyły się koncerty. Chórny maraton rozpoczął się w Kościele Salezjanów przy ul. Wronieckiej, godzinę później śpiew rozbrzmiewał także u Jezuitów. Następnie prze-

niesiono się do Franciszkanów na Wzgórze Przemysła, by później dotrzeć na Wzgórze św. Wojciecha. Finał odbył się w "klimatycznym" kościele Karmelitów.



Foto: Katarzyna Zalewska

Uroczystość inauguracji VIII kongresu PFPC, Poznań, 10 IX 2015

Kongresowa sobota 12.09.2015 była bardzo intensywna. Odbyło się nabożeństwo Odnowienia Przysięczeń Chrzcielnych. Uroczystości przewodniczył ks. kanonik Ireneusz Szwarz, proboszcz Katedry, homilię wygłosił ks. dr Wiesław Hudek, Asystent Kościelny PFPC. To była doskonała okazja, aby powrócić do źródeł swojej wiary. Podjęto próbę zachęcenia uczestników do kontemplacji istoty liturgii chrzcielnej. Wyjaśniono znaczenia sakramentu chrztu świętego, bycia chrześcijaninem (łac. christianus oznacza przynależący do Chrystusa). Przybliżono istotne momenty liturgii chrzcielnej (obrzęd przyjęcia, liturgia słowa, modlitwa nad wodą - vel poświęcenie wody, wyrzeczenie się zła i wyznanie wiary, chrzest przez polanie, obrzędy wyjaśniające: namaszczenie krzyżmem świętym, nałożenie białej szaty, zapalenie świecy). Kongres to nie tylko możliwość zwiedzania lub śpiewu, ale również integracja. Właśnie dlatego postanowiono zorganizować piknik chóralny. W sobotę o godz. 15.00 w Młodzieżowym Domu Kultury nr 1, ośmiuset młodych i radosnych chórzystów wzięło udział w sportowych zawodach. Były mecze piłki nożnej, przeciąganie liny, strzelanie z łuku i skoki w workach.

Na Piknik zaproszono grupę rekonstrukcyjną, która przybliżyła średniowieczne zwyczaje. Dla każdego przygotowano poczęstunek. W sobotę wieczorem zabrano uczestników kongresu, zaproszonych gości i mieszkańców miasta Poznania w prawdziwą podróż do źródeł, a wszystko za sprawą monumentalnej Kantaty *Ad Fontes*. Skomponował ją Bartosz Chajdecki. To było doskonałe połączenie duchowości z majstersztykiem muzycznym. Chóry, orkiestra, zespół perkusyjny i soliści, a w ławkach zasiedli prawdziwi koneserzy pięknych przeżyć. W niedzielę 13.09.2015 miała miejsce uroczystość zamknięcia Kongresu. W ten sposób VIII Krajowy Kongres Pueri Cantores *Ad fontes* przeszedł do historii. Zakończyliśmy Mszą świętą celebrowaną przez księdza biskupa Grzegorza Balcerka o godzinie 10.00, w Katedrze Poznańskiej.

Jubileusz 60-lecia Instytutu Muzykologii KUL

Każdy jubileusz jest wdzięcznym wspominaniem przeszłości, radosnym przeżywaniem teraźniejszości i ufnym otwieraniem się na przyszłość. Te właśnie powody stały się ważnym motywem społeczności akademickiej Instytutu Muzykologii KUL do radosnego świętowania 60-lecia istnienia i działalności tego Instytutu. Z tej też okazji w dniach 1-2. grudnia 2016 r. zorganizowano główne uroczystości diamentowego Jubileuszu, które z uwagi na przygotowany, bogaty program rozłożone zostały na dwa dni. Pierwszy z nich miał charakter oficjalny, który obejmował oficjalne otwarcie Jubileuszu (Aula C-1031) przez Dziekana Wydziału Teologii KUL, ks. dr. hab. Sławomira Nowosada, prof. KUL oraz odczytanie przez niego specjalnego listu gratulacyjnego, wystosowanego z tej okazji przez Rektora KUL, ks. prof. dr. hab. Antoniego Dębińskiego.

Zarówno Rektor, jak i Dziekan zgodnie podkreślili ważną rolę Instytutu Muzykologii nie tylko w strukturach Uniwersytetu, ale także jego znaczenie na arenie krajowej i międzynarodowej. Wskazali m.in. na dokonane w ciągu minionych lat jego działalności przeobrażenia i wysiłki związane z funkcjonowaniem tej jednostki naukowo-dydaktycznej, uwieńczone ostatecznie równouprawnieniem muzykologii lubelskiej z innymi podobnymi placówkami naukowymi w Polsce (UJ, UW), czego dowodem był przyznany mu w 2002 r. odpowiedni certyfikat jakości kształcenia. Kolejnym punktem było wystąpienie przedstawiciela IM KUL, ks. dr. hab. Piotra Wiśniewskiego, który powitał przybyłych absolwentów i zaproszonych gości, podziękował władzom KUL i Wydziału Teologii za troskę i wspieranie Instytutu Muzykologii oraz poprosił ks. prof. dr. hab. Jana Chwałkę, pierwszego absolwenta muzykologii KUL, o przypomnienie wszystkim zgromadzonemu początków konstituowania się Instytutu. Ks. Chwałek z właściwą sobie swadą przybliżył obecnym pierwsze lata funkcjonowania Instytutu posługując się archiwalnymi zdjęciami. Nie obyło się – rzecz jasna – bez wspomnień przybyłych absolwentów, w „imieniu” których przemówił dr Jan Gładysz z Tuchowa. W dalszej części z wielką uwagą wysłuchano okolicznościowego, wykładu dr. hab. Tomasza Jeża z Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, zatytułowanego *Mecenat muzyczny Habsburgów na jezuickim Śląsku*.

O tym, z jak wielkim aplauzem przyjęto jego wystąpienie, świadczyły gromkie brawa i toczące z prelegentem dalsze rozmowy w kuluarach. Pan Jeż składając przy tej okazji serdeczne gratulacje Instytutowi Muzykologii KUL przypomniał również pewne związki muzykologii lubelskiej i warszawskiej, wskazując na osobę ks. prof. dr. hab. Hieronima Feichta – założyciela IM KUL, wówczas związanego z UW. Punktem kulminacyjnym tego dnia była uroczysta Msza święta w kościele akademickim KULu (o godz. 12.30), której przewodniczył Dziekan Wydziału Teologii KULu, ks. dr. hab. Sławomir Nowosad, prof. KUL, a homilię pełną muzycznych odniesień wygłosił poproszony o to absolwent IM KUL, ks. dr. Wiesław Hudek, wykładowca w Akademii Muzycznej w Katowicach. Uczestniczącym w Eucharystii pomagał się modlić *Chór Instytutu Muzykologii KUL* pod batutą dr. hab. szt. Grzegorza Pecki, prof. KUL oraz *Schola Gregoriana Instytutu Muzykologii KUL* pod kierunkiem dr. hab. Beaty Bodzioch. Na organach akompaniował ks. mgr lic. Łukasz Kutrowski, absolwent IM KUL. Zwieńczeniem pierwszego dnia świętowania, jego muzycznym akcentem, był popołudniowy koncert w Auli Kard. St. Wyszyńskiego (o godz. 17.00), w wykonaniu pracowników Katedry Dydaktyki Muzycznej i studentów IM KUL, podczas którego zaprezentowano

działa wybranych kompozytorów polskich i zagranicznych. Szczegółowy program obejmował następujące utwory:

1. Anton Bruckner, *Te Deum*, cz. I, *Te Deum laudamus in C major*, wyk: Chór Instytutu Muzykologii KUL, dyr. Grzegorz Pecka, soliści: Magdalena Jemioła, sopran; Małgorzata Pa-piewska, mezzosopran; Andrzej Gładysz, tenor
2. Charles Tournemire, *Variation sur Victimae Paschali Laudes*, wyk. Stanisław Dziwiszek, organy
3. Józef Wieniawski, *Mazurek Es-dur*, op. 23, nr 8; wyk. Agnieszka Schulz-Brzyska, fortepian
4. Józef Kromolicki, *Temat, wariacje i fuga* op. 34; wyk. Elżbieta Chralińska, organy
5. Carl Orff, *Carmina Burana*, *Stetit puella* i *In trutina*, wyk. Iwona Sawulska, sopran; Agnieszka Schulz - Brzyska, fortepian
6. Felix Mendelssohn Bartholdy, *Sonata B-dur* op. 65 nr 4; wyk. Jadwiga Kowalska, organy

Drugi dzień jubileuszowych uroczystości miał charakter sesji naukowej, zatytułowanej: „Wokół problematyki badań Instytutu Muzykologii KUL”. Jej harmonogram został pomyślany w taki sposób, aby zaprezentować działalność naukową i dorobek wszystkich dotychczasowych katedr Instytutu, zarówno istniejących jak i nieistniejących już, wraz z wygłoszeniem referatu na wybrany temat przez jednego z pracowników danej katedry. Sesję otworzyła dr hab. Maria Szymanowicz, prof. KUL – Dyrektor Instytutu Muzykologii, pozdrawiając wszystkich przybyłych i wyrażając radość z ich obecności pomimo dość trudnych warunków pogodowych. Następnie w trzech kolejnych blokach, którym przewodniczyli młodszy pracownicy naukowo-dydaktyczni Instytutu Muzykologii, zaprezentowano poszczególne katedry. Szczegółowy porządek obrad przedstawiał się następująco:

Blok I – przewodniczenie dr Kinga Strycharz-Bogacz

9¹⁵ Katedra Polifonii Religijnej

Ks. dr hab. Piotr Wiśniewski: Dorobek Katedry

Ks. dr Dariusz Smolarek: Referat – Muzyka instrumentalna XVIII wieku w zbiorach archiwów kościelnych

10⁰⁰ Katedra Instrumentologii

Dr hab. Maria Szymanowicz, prof. KUL: Dorobek Katedry

Ks. dr Piotr Dębski: Referat – Organy w kościołach na terenie Dolnego Śląska (prace konserwatorskie i aktualny stan badań)

10⁴⁵ Przerwa

Blok II – przewodniczenie ks. dr Dariusz Smolarek

11³⁰ Katedra Etnomuzykologii i Hymnologii

Dr Kinga Strycharz-Bogacz: Dorobek Katedry

Dr Tomasz Rokosz: Referat – Pieśni sobótkowe jako składnik kodu muzycznego obrzędu

12¹⁵ Katedra Dydaktyki Muzycznej

Dr hab. Elżbieta Charlińska: Dorobek Katedry

Dr hab. Agnieszka Schulz-Brzyska: Referat – Andrzej Nikodemowicz – klasyczny romantyk współczesności

13⁰⁰ Przerwa

Blok III – przewodniczenie dr Kinga Krzymowska-Szacoń

15⁰⁰ Katedra Monodii Liturgicznej

Dr hab. Beata Bodzioch: Dorobek Katedry

Ks. prof. dr hab. Ireneusz Pawlak: Referat – Tragedii Kyrie ciąg dalszy

15⁴⁵ Katedra Teorii i Historii Muzyki Średniowiecza

Ks. dr Lucjan Dyka: Dorobek Katedry; Referat – Co Gaudencjusz dał Kasjodorowi?

16³⁰ Katedra Hermeneutyki i Krytyki Muzycznej

Dr Miłosz Aleksandrowicz: Dorobek Katedry

Dr hab. Barbara Gogol-Drożniakiewicz: Referat – Europejskie oblicze kultury muzycznej Bydgoszczy (1446-1939)

17¹⁵ Dr Andrzej Gładysz: *Z działalności Koła Naukowego Studentów Muzykologii*

Z powodu nieobecności B. Gogol-Drożniakiewicz nadesłany przez nią referat odczytała K. Krzymowska-Szacół.

Obchody Jubileuszu podsumował ks. Piotr Wiśniewski, który raz jeszcze podziękował za udział we wspólnym świętowaniu wszystkim przybyłym absolwentom i gościom oraz wyraził nadzieję na kolejne tego typu spotkanie w przyszłości.

Dziesięć lat działalności Zakładu Muzyki Kościelnej Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

Dydaktyka, jak i działalność naukowo-artystyczna Wydziału Edukacji Muzycznej, Chóralistyki i Muzyki Kościelnej Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu ogniskuje się wokół tytułowych trzech prowadzonych specjalności: problemów szeroko pojętej edukacji muzycznej, dyrygentury chóralnej oraz działań z zakresu muzyki sakralnej. Ta różnokierunkowa aktywność przekłada się w wymierny sposób na rangę Wydziału oraz jego postrzeganie na forum międzyuczelnianym, jako jednostki o dużym dynamizmie i niebagatelnym potencjale. Obok działań artystyczno-naukowych podejmowanych w ramach Wydziału przez dwie odrębne katedry, intensywną działalność prowadzi również Zakład Muzyki Kościelnej. Celem jego jest przede wszystkim sprawowanie merytorycznej opieki nad kształceniem studentów tej najmłodszej na wydziale specjalności, pełnienie roli integracyjnej i koordynującej w stosunku do środowiska dolnośląskich muzyków kościelnych, poprzez m.in. wspieranie pod względem merytorycznym i organizacyjnym wartościowych lokalnych inicjatyw koncertowych, konkursowych i festiwalowych, aż po działania na polu naukowo-badawczym, z położeniem nacisku na animowanie wykonawstwa w zakresie prowadzonych badań. Zakład Muzyki Kościelnej powołany został pod koniec 2006 roku; od lutego 2007 funkcję kierownika jednostki objęła pisząca te słowa. Przełom roku 2016/17 jest zatem jubileuszowy. Tytułem krótkiego podsumowania dziesięciu lat przedstawione zostaną podstawowe wymiary działań naukowych, edukacyjnych i artystycznych, które podejmowane są poza głównym – nurtem spraw dydaktycznych.

Działalność naukowa

Publikacje

1. *Psalte synetos 1. Wybrane zagadnienia akompaniamentu liturgicznego*, red. Marta Kierska-Witczak, Akademia Muzyczna im. K. Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2012. Tom 2 w przygotowaniu.
2. Tomasz Kulikowski – *Ćwiczenia dla adeptów zgłębiających szlachetną sztukę organowego akompaniamentu liturgicznego*. Tom w przygotowaniu.
3. Kilkadziesiąt autorskich artykułów opublikowanych w polskich wydawnictwach.

Ogólnopolskie Sympozja i Warsztaty dla Organistów

inicjatywa:

- prof dr hab. Marta Kierska-Witczak
- kier. merytoryczne:

- prof. dr hab. Marta Kierska-Witczak
- rok powołania:

- 2007

termin:

- rokrocznie, druga połowa listopada
- miejsce:

- AMKL Wrocław

forma:

- sympozjum, warsztat, liturgia, koncert

charakter:

- naukowy, dydaktyczny, artystyczny

2007 *Improwizacja w organowym akompaniamentie liturgicznym*. Gość: prof. Julian Gembański (Katowice) 2008. *Organowy akompaniament liturgiczny*. Gość: Michał Dąbrowski (Warszawa).

- 2009 *Inspiracje chorałem gregoriańskim w akompaniamencie organowym*. Gość: prof. Bogusław Grabowski (Gdańsk).
- 2010 *Harmonika modalna w akompaniamencie liturgicznym*. Goście: dr Mariusz Białkowski; Robert Hauptmann (Poznań).
- 2011 *Funkcjonowanie chorału protestanckiego w liturgii rzymskokatolickiej*. Gość: Thomas Lennartz (Drezno).
- 2012 *Liturgia organowa kompozytorów śląskich*. Repertuar-wykonawstwo-zastosowanie. Gość: Franz Dangsagmüller (Lubeka).
- 2013 *Współczesny język muzyczny w liturgii*. Gość: dr hab. Tomasz Orłow (Katowice)
- 2014 *Muzyk w przestrzeni Kościoła. Architektura-przestrzeń-wykonawca*. Gość: prof. Ireneusz Wyrwa (Warszawa).
- 2015 *Piórko na wietrze Boskiego tchnienia. Muzyka Hildegardy z Bingen inspiracją dla współczesnych* (sesja). Gość: s. dr hab. Susi Ferfaglia (Kraków).

Dziewięć edycji ogólnopolskich sympozjów naukowych połączonych jest z warsztatami wykonawczymi z dziedziny improwizacji organowej i akompaniamentu liturgicznego. W ramach sympozjum zaproszeni goście, reprezentujący polskie i zagraniczne ośrodki naukowe poruszają różne aspekty obecności muzyki organowej, chóralnej i wokalnoinstrumentalnej w ramach liturgii Kościoła rzymskokatolickiego.

Inne prace naukowo-badawcze:

- wystąpienia, referaty i komunikaty wygłaszane na konferencjach i sympozjach dotyczących muzyki kościelnej;
- opracowania manuskryptów i przygotowanie koncertów, m.in.: XVII w. manuskryptów z kręgów jezuickich i XVIII w. manuskryptów z Biblioteki Opactwa Krzeszowskiego;
- współpraca w charakterze stroiciela historycznych instrumentów z renomowanymi festiwalami – dr Tomasz Głuchowski
- ekspertyzy organologiczne i nadzór nad pracami remontowymi przy zabytkowych organach oraz opieka nad pracami rozbudowującymi instrumenty, m.in.:

Wrocław (pw. św. Wojciecha), Krotoszyn (pw. św. Ap. Piotra i Pawła) – dr Tomasz Głuchowski; Goworowice – dr Marek Fronc; Bardo (bazylika), Parowa, Gryfów Śląski, Bogatynia, Jeżów Sudecki, Zatonie, Trzcińsko, Jelenia Góra (pw. Podwyższenia Krzyża św.), Krzelów, Rudna, Kopaczów, Pisarzowice, Łądek Zdrój, Legnica (pw. św. Jacka), Pieńsk, Raszów, Modlikowice, Raciborowice – ks. dr Piotr Dębski.

Działalność artystyczno-edukacyjna

Historyczne Organy Dolnego Śląska

inicjatywa:

- prof. dr hab. Marta Kierska-Witczak
- kier. merytoryczne:
- ks. dr Piotr Dębski, dr Marek Fronc
- rok powołania:
- 2008

termin:

- rocznie, kwiecień / maj

miejsce:

- wybrane kościoły Dolnego Śląska

forma:

- warsztat, prezentacja, koncert z audycją

charakter:

- artystyczny, edukacyjny, popularyzatorski

Koncerty i prezentacje historycznych instrumentów przeprowadzane na terenie Dolnego

go Śląska umożliwiają studentom specjalności muzyka kościelna kontakt z historycznymi instrumentami o wyjątkowej wartości. Dwudniowe warsztaty – lekcje na instrumencie – kończy pełny koncert adresowany do lokalnej społeczności w wykonaniu studentów i pedagogów AMKL, poprzedzony audycją będącą charakterystyką walorów historyczno-brzmieniowych oraz prezentacją instrumentu. Dotychczasowe: Zagrodno 2008, Jelenia Góra 2009, Łądek Zdrój 2010, Strzegom 2011, Chojnów 2012, Nowa Ruda 2013, Bardo Śląskie 2014, Łozina 2015, Parowa 2017

Koncerty Adwentowe u Paulinów

inicjatywa:

- klasztor ojców paulinów we Wrocławiu

kier. merytoryczne:

- zespół

rok powołania:

- 2009

miejsce:

- Wrocław, kościół św. Antoniego

termin:

- rokrocznie, trzy kolejne soboty Adwentu

forma:

- koncert z audycją

charakter imprezy:

- artystyczno-edukacyjny

Cykliczne koncerty zostały zainicjowane potrzebą środowiska. Trzy sobotnie koncerty prezentują muzykę organową, chóralną i dzieła wokalnie-instrumentalne w wykonaniu studentów i pedagogów uczelni muzycznej, zespołów studenckich i zaproszonych wrocławskich i zewnętrznych zespołów. Muzyka jest ściśle związana ze słowem – audycją przybliżającą tematykę i zagadnienia formalne repertuaru.

Koncerty Wielkopostne u Karmelitów

inicjatywa:

- klasztor ojców karmelitów we Wrocławiu

kier. merytoryczne:

- prof. dr hab. Marta Kierska-Witczak

rok powołania:

- 2015

miejsce:

- Wrocław, kościół p.w. Opieki św. Józefa

termin:

- rokrocznie, okres Wielkiego Postu

forma:

- koncerty z audycją, nabożeństwo Drogi krzyżowej

charakter imprezy:

- edukacyjno-artystyczny

Wynikające z potrzeby środowiska cykliczne koncerty mają miejsce w dwie kolejne soboty Wielkiego Postu. Uzupełnieniem cyklu jest muzycznie opracowana Droga krzyżowa. Podczas kolejnych prezentacji wykonywane są przez studentów odpowiednio dobrane dzieła muzyki organowej wszystkich epok. Przygotowane przez studentów słowo wiążące spaja całość programu i przygotowuje słuchaczy do odbioru repertuaru.

Muzyka Dawnych Mistrzów

inicjatywa:

- ks. dr Piotr Dębski

kier. merytoryczne:

- ks. dr Piotr Dębski

rok powołania:

- 2009

miejsce:

- Krzeszów, Bazylika NMP, kościół św. Józefa

termin:

- rokrocznie, (czerwiec) – lipiec – sierpień

charakter:

- dydaktyczny, artystyczny, popularyzacyjny

Inicjatywa funkcjonuje dzięki współpracy z Referatem Muzycznym Legnickiej Kurii Biskupiej oraz Parafią w Krzeszowie. Cykl letnich prezentacji i koncertów organowych w Bazylice p.w. Wniebowzięcia NMP w Krzeszowie jest okazją dla turystów i pielgrzymów do spotkania z muzyką epoki wykonywaną na zachowanych do dziś, barokowych organach Michaela Englera, które należą do najlepiej zachowanych tego rozmiaru organów barokowych na terenie Polski. Codzienne prezentacje dotyczą także kościoła św. Józefa, na małych organach pochodzących z II poł. XVII wieku. Wykonawcami są studenci i absolwenci specjalności muzyka kościelna Akademii Muzycznej we Wrocławiu oraz innych polskich uczelni.

Letnie Koncerty Organowe u Dominikanów *Audite et Videte*

inicjatywa:

- klasztor ojców dominikanów we Wrocławiu

kier. merytoryczne:

- dr Tomasz Głuchowski

termin:

- czerwiec – sierpień 2013

miejsce:

- Wrocław, kościół św. Wojciecha

Odbywająca się w roku 2013 inicjatywa coniedzielnich koncertów (prezentacji instrumentu w Kościele św. Wojciecha we Wrocławiu) w wykonaniu studentów Akademii Muzycznej, połączona ze zwiedzaniem kościoła i krypt klasztornych. Inicjatywa została wpisana w Rok Jubileuszu 300-lecia kanonizacji Błogosławionego Czesława, Patrona Wrocławia.

Warsztaty Muzyczno-Liturgiczne dla chórów i dyrygentów chóralnych

inicjatywa:

- prof. dr hab. Marta Kierska-Witczak

kier. merytoryczne:

- prof. dr hab. Marta Kierska-Witczak

rok powołania:

- 2005

miejsce:

- Wrocław, Akademia Muzyczna

termin:

- od 2009 – raz w roku, początek Wielkiego Postu

forma:

- warsztaty

charakter imprezy:

- edukacyjno-artystyczny

2005 I Warsztaty Muzyczno-Liturgiczne: „Praise the Lord”

2006 II Warsztaty Muzyczno-Liturgiczne: „Msze św. z udziałem dzieci”

2006 III Warsztaty Muzyczno-Liturgiczne: „Chór w liturgii”

2007 IV Warsztaty Muzyczno-Liturgiczne: „Msze młodzieżowe”

2007 [V] Warsztaty w ramach sympozjum dla organistów

- 2008 VI Warsztaty Muzyczno-Liturgiczne: „Psalite sapienter”
2008 [VII] Warsztaty w ramach sympozjum dla organistów
2009 VIII Warsztaty Muzyczno-Liturgiczne: „Udział chóru w obrzędach Triduum Paschalnego”
2010 X Warsztaty Muzyczno-Liturgiczne: „Obrzędy Triduum Paschalnego”
2011 XI Warsztaty Muzyczno-Liturgiczne: „Śpiewy Triduum Paschalnego”
2012 XII Warsztaty Muzyczno-Liturgiczne: „Święte Triduum Paschalne”
2013 XIII Warsztaty Muzyczno-Liturgiczne: „Wigilia Paschalna”
2014 XIV Warsztaty Muzyczno-Liturgiczne: „Śpiewy Wielkiego Tygodnia”
2017 XV Warsztaty Muzyczno-Liturgiczne: „Śpiewy Wielkiego Postu”

Inicjatywa i organizacja znanych w środowisku Dolnego Śląska całodniowych warsztatów muzyczno-liturgicznych o charakterze popularyzacyjno-edukacyjnym. Zainicjowane jako szeroka formuła skierowana do organistów i chórmistrzów, z biegiem czasu skoncentrowała się na pracy z dyrygentami i amatorskimi zespołami chóralnymi z całego regionu Dolnego Śląska. Zajęcia z emisji głosu, podstaw dyrygowania, pracy w zespole, liturgiki, rokrocznie przyciągają kilkadziesiąt zainteresowanych osób różnych generacji.

Konkurs kompozytorski

2011 – realizacja konkursu kompozytorskiego mającego na celu poszerzenie dostępnego repertuaru dla wokalnych zespołów dziecięcych i młodzieżowych o wartościowe pozycje literatury chóralnej i zespołowej. Ogólnopolski Konkurs Kompozytorski w zakresie śpiewów liturgicznych dla dzieci i młodzieży przeprowadzony we współpracy ze Stowarzyszeniem Polskich Muzyków Kościelnych wyłonił zwycięskie prace: w kategorii dziecięcej nagrodzono utwór „Chcę oddać Ci” Mateusza Peciaka oraz w kategorii młodzieżowej – utwór „Cantate Domino” Artura Piwkowskiego.

Dolnośląski Festiwal Nauki

Realizacja koncertów-audycji w ramach wrocławskich i zamiejscowych edycji Dolnośląskiego Festiwalu Nauki. Spotkania z organami (Wrocław, Legnica), koncerty prezentujące walory brzmieniowe instrumentów zatytułowane: „Wyprawa do wnętrza organów” (Wrocław, Wałbrzych), koncerty połączone z audycjami dotyczącymi kompozytorów współczesnych (Wrocław, Wałbrzych), czy muzyki okresu przed-Bachowskiego (Wałbrzych) miały charakter popularyzacyjny i edukacyjny i były adresowane do dzieci i młodzieży.

Pozostałe działania artystyczne:

- recitale organowe,
- koncerty kameralne,
- koncerty chóralne,
- przygotowanie studentów do koncertów organowych,
- muzyczne przygotowanie liturgii.

II Kongres Muzyki Liturgicznej Archidiecezji Katowickiej

13-15 XI 2015

Podsumowując I Kongres Muzyki Liturgicznej przeprowadzony w Archidiecezji Katowickiej w dniach 21-23 października 2005 roku, niżej podpisany stwierdził, iż następna edycja kongresu odbędzie się za pięć bądź za dziesięć lat. Okazało się, że dekada była właściwym interwałem czasowym, aby zorganizować kolejne tego typu wydarzenie. Dodatkowymi okolicznościami sprzyjającymi i mobilizującymi do realizacji zamierzeń był jubileusz 90. lecia utworzenia diecezji katowickiej. Tym wydarzeniem podyktowane zostało motto kongresu, wyjęte ze starożytnej modlitwy rzymskiej „Regnum Christi veniat!” (Niech przyjdzie Królestwo Chrystusa!). Na program kongresu złożyły się: konferencja naukowa, celebracje i koncerty.

W pierwszym dniu, w piątek 13 listopada 2015 roku w auli Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, kongres oraz sesję naukową zainaugurowali J. E. Arcybiskup Wiktor Skworec, a następnie J.M. ks. Dziekan dr hab. Antoni Bartoszek. I część sesji naukowej zatytułowanej „Wczoraj i dziś muzyki liturgicznej” moderował ks. prof. Antoni Reginek, wieloletni przewodniczący Komisji Muzyki Sakralnej i kapelan Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr. Pierwszym prelegentem w części poświęconej zagadnieniom „O współpracy między duszpasterzami i muzykami kościelnymi” był wielce zasłużony dla odnowy muzyki kościelnej w Polsce, ks. prof. Ireneusz Pawlak z Lublina. Już sam tytuł wystąpienia księdza profesora „Muzyczna kultura duchowieństwa – pilnie poszukiwana!” mobilizował do myślenia i twórczego podejścia do podjętego tematu. Z satysfakcją należy odnotować, iż wykładowi z zainteresowaniem przysłuchiwali się jego adresaci: arcybiskup, kapłani oraz klerycy śląskiego seminarium. Komunikat siostry Marii Benigny Tkocz z Panewnik „Duszpasterski wymiar działań Archidiecezjalnej Komisji Muzyki Sakralnej” w niezwykle skrótowy sposób ukazywał najważniejsze płaszczyzny działania komisji. To i następne wystąpienie ks. Wiesława Hudka było komentarzem do ogłoszonych przez Arcybiskupa Katowickiego, 1 listopada 2015 roku, dokumentów muzycznych: „Statutu Archidiecezjalnej Komisji Muzyki Sakralnej Archidiecezji Katowickiej” i „Regulaminu Organizacji Archidiecezji Katowickiej”. Podpisany niżej przedstawił historię regulacji prawnych dotyczących pracy organistów w diecezji, a następnie ukazał najistotniejsze kwestie związane z nowym dokumentem.

Po tych trzech wykładach miała miejsce dyskusja. O godzinie 13.00 uczestnicy kongresu udali się do archikatedry Chrystusa Króla, by wziąć udział w medytacji organowej „Via



lucis". Uczestników nabożeństwa, któremu przewodniczył ks. Wiesław Hudek, pozdrowił proboszcz parafii katedralnej, ks. dr Łukasz Gaweł. Po wprowadzeniu zakończonym błogosławieństwem celebransa, medytacje miały formę dialogu pomiędzy tekstami modlitw św. Hildegardy z Bingen (1098-1179), a utworami organowymi. Tak przedstawiał się porządek nabożeństwa wraz z wykonawcami poszczególnych dzieł: Johanna Sebastiana Bacha (1685-1750) *Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist* (BWV 667) grał Stanisław Pielczyk, Jeana Langlais (1907-1991) *Suite Médiévale*: cz. IV *Méditation* wykonała Brygida Tomala, J. S. Bacha *Christ unser Herr zum Jordan kam* (BWV 684) grał Tomasz Ploch, Oliviera Messiaena (1908-1992) *Le Banquet céleste* wykonał Bartłomiej Barwinek, ponownie utwór J. Langlais *Suite Médiévale*: cz. III *Improvisation* zagrał Kamil Skawiński, J. S. Bacha *Liebster Jesu, wir sind hier* (BWV 731) Rafał Kozubek, wreszcie Messiaena *L'Ascension* cz. IV. *Prière du Christ montant vers son Père* Michał Dużniak. Ostatnim utworem, *Improwizacja* nt. modlitwy „Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat”, który z natchnienia chwili skomponował Piotr Wierzchałek zakończyła się wspólna „muzyczna modlitwa”.

Po nabożeństwie nastąpiła przerwa obiadowa, po niej zaś rozpoczęły się warsztaty chóralskie przy parafii św. Apostołów Piotra i Pawła w Katowicach. Niestety, ze smutkiem trzeba odnotować, iż mimo serdecznego zaproszenia skierowanego do członków Śląskiego Związku Chórów i Orkiestr w warsztatach wzięli udział nieliczni chórzysci, uczestnicy kongresu oraz uczniowie szkół muzycznych. Nieszpory o Chrystusie Królu miały coś z klimatu celebracji paryskiej katedry Notre Dame. Rozpoczęły ją niezwykle plastyczne i wymowne obrzędy światła (lucernarium) i kadzidła (turyferarium). Liturgii przewodniczył abp Wiktor Skworc, za instrumentem zasiadał prof. Julian Gembalski. Schola liturgiczna z seminarium oo. Franciszkanów w Panewnikach przygotowana przez s. Benignę, wykonywała śpiewy gregoriańskie (m.in. antyfony oraz Magnificat). W homilii ks. arcybiskup podkreślił znaczenie piękna w życiu Kościoła.

W drugim dniu kongresu, w sobotę, 14 listopada 2015, w godzinach 10.00–11.30, w auli WSSD w Katowicach odbyły się warsztaty muzyczne przygotowujące do Mszy św. w katedrze. Punktualnie w południe rozpoczęła się celebrazione Eucharystii, w czasie której wykonano części: Gloria, Sanctus i Agnus Dei z „Missa brevis” C-dur Charlesa Gounoda. Chór prowadzący śpiewy przygotowała Joanna Marcinowicz, zaś całym zespołem wokalnie-instrumentalnym z PSM im. M. Karłowicza w Katowicach dyrygował Wojciech Saków. Metropolita katowicki Wiktor Skworc z szacunkiem odniósł się do artystów i wyraził im swoją wdzięczność za przygotowanie repertuaru muzycznego i animowanie liturgii. Podobnie jak poprzedniego dnia, modlitwa była skierowana do Chrystusa Króla.

Po przerwie obiadowej nastąpiła kontynuacja sesji naukowej, tym razem poświęconej tematyce dziedzictwa i perspektyw muzyki liturgicznej. Sesję popołudniową w auli im. Bolesława Szabelskiego w Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, poprowadził ks. Jan Waliczek, dyrektor Archidiecezjalnego Studium Organistowskiego. Pierwszym prelegentem był gość ze Słowacji ks. prof. dr hab. Rastislav Adamko, który przedstawił wykład nt. „Nowa twórczość muzyczna w Kościele na Słowacji”. Wystąpienie ubogacone zostało wieloma przykładami nutowymi oraz nagraniami. Kolejny wykładowca, prof. Julian Gembalski, twórca muzeum organów oraz archidiecezjalny wizytator organów i organistów zaprezentował w swoim wystąpieniu „Nowe organy w archidiecezji katowickiej 1992-2015”, natomiast ks. prof. Antoni Reginek „Posłannictwo dziejowe chórów na Górnym Śląsku”. Obaj wykładowcy podzielili się z audytorium bogactwem informacji zarówno historycznych, jak i ich współczesnymi implikacjami. Ostatnie wystąpienie, pana

prof. Władysław Szymańskiego zamknęło niejako klamrą organistowską podjęte na kongresie rozważanie. Temat „Konkursy dla organistów parafialnych” będzie czekał na praktyczne wcielenie w życie poszczególnych parafii oraz całej archidiecezji.

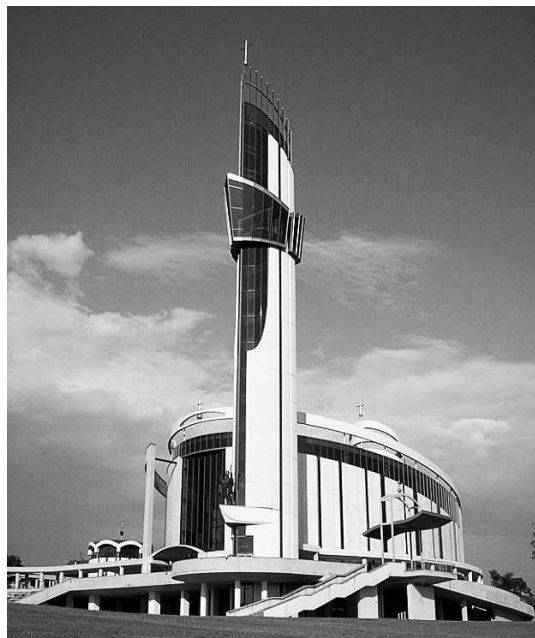
Po ożywionej dyskusji piszącemu te słowa przypadło dokonać podsumowania kongresu. Pojawiły się słowa wdzięczności pod adresem wszystkich zaangażowanych w zorganizowanie i przeprowadzenie kongresu, ale i bolesnej krytyki. Przetawiona statystyka mówiła sama za siebie. Spośród prawie 1000 kapłanów, w kongresie uczestniczyło niespełna 30, na 452 organistów w kongresie wzięło udział 63, zaś z kilkudziesięciu chórów zrzeszonych w ŚZChiO uczestniczyli przedstawiciele jednego zespołu.

Optymistycznym zakończeniem kongresu był ostatni jego dzień, 15 listopada 2015, czyli niedziela muzyki liturgicznej we wszystkich parafiach archidiecezji. W godzinach 10.00-16.00 w domu św. Marcina w Katowicach odbyły się obrady zarządu oraz dyrygentów zrzeszonych w Polskiej Federacji Pueri Cantores. Uczestników spotkania odwiedził i pobłogosławił metropolita katowicki Wiktor Skworec. Wielkim finałem trzydniowego święta muzyki liturgicznej w archidiecezji katowickiej była gala chórów PFPC, który odbył się w sali koncertowej Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach przy placu Wojciecha Kilara. W wieczorze wzięły udział cztery bardzo dobre zespoły federacji: Młodzieżowy Chór Parafii Chrystusa Miłosiernego w Białej Podlaskiej (dyr. Piotr Karwowski), Zabrzeński Chór Młodzieżowy im. Norberta Grzegorza Krocza (dyr. Waldemar Gałązka), Archikatedralny Chór Męski Bazyliki św. Jana Chrzciciela w Warszawie (dyr. Joseph A. Herter) oraz Chłopi Chór Katedralny w Tarnowie (dyr. ks. Grzegorz Piekarczyk). Koncert poprowadzili Mateusz Prendota, aktualny prezydent PFPC oraz ks. Wiesław Hudek, jej asystent kościelny. Sala wypełniona po brzegi melomanami rozbrzmiewała bogactwem repertuarowym, od chorału gregoriańskiego, poprzez polifonię palestrinowską na utworach współczesnych skończywszy.

Na zakończenie chóry połączone wykonały trzy utwory: Giovanni Pierluigi da Palestriny „*Sicut cervus*”, Norberta Blachy „*Modlitwa o pokój*” oraz Henryka Jana Batora „*Deus Caritas est*”. Niezwykłym doświadczeniem muzycznym oraz religijnym było wspólne wykonanie z publicznością pieśni Feliksa Nowowiejskiego „*Matko Piekarska*”. W tym kontekście należy wyrazić życzenie, aby Maryja, Matka Sprawiedliwości i Miłości Społecznej, tak jak czuwa nad śląskim „tu i teraz”, również strzegła dziedziny piękna w Kościele, a w szczególności tak ważnej jej części jaką jest muzyka liturgiczna.

Sprawozdanie z działalności muzycznej w Sanktuarium Bożego Miłosierdzia w XV rocznicę konsekracji Bazyliki przez św. Jana Pawła II

Bazylika Bożego Miłosierdzia w Krakowie jest miejscem wyjątkowym na mapie kościołów świata. Mimo, że upłynęło dopiero 15 lat od jej konsekracji była już miejscem dwóch papieskich liturgii pod przewodnictwem św. Jana Pawła II oraz Benedykta XVI, wizyty Papieża Franciszka oraz beatyfikacji Sług Bożych Zofii Czeskiej i Małgorzaty Szewczyk. Odbywało się w niej wiele międzynarodowych kongresów, gromadzących rzesze wiernych z całego świata. Każdego miesiąca są transmitowane z niej Msze święte przez Telewizję Polską, a codziennie przez TV Miłosierdzie. Na przestrzeni roku przybywa do niej ponad dwa miliony pielgrzymów.



Szczególnie w przypadku celebracji o charakterze międzynarodowym muzyka staje się pozawerbalnym językiem, łączącym ludzi różnych kultur i narodów wokół liturgii, i staje się komunikatem zrozumiałym dla wszystkich zebranych. Także język łaciński, a ściślej chorał gregoriański wciąż tak rzadko obecny w codzienności parafialnej, w przypadku tego typu wydarzeń okazuje się paradoksalnie najbardziej zrozumiałym językiem. Czas Światowych Dni Młodzieży był tego najlepszym dowodem. Bazylika Bożego Miłosierdzia „pękała w szwach” od ilości wiernych obecnych w tym czasie na codziennych liturgiach. Bardzo budującym i dającym satysfakcję przeżyciem był wspólny śpiew Mszy *De Angelis*, *Ubi caritas*, *Ave verum Corpus*, *Pater noster* i wielu innych popularnych gregoriańskich śpiewów. Nauczanie Kościoła eksponujące chorał gregoriański jako pierwszy śpiew Kościoła rzymskokatolickiego odnajdywało w tych dniach potwierdzenie. Ten sam efekt „śpiewającej pełnej bazyliki” z tym repertuarem niemożliwy jest póki co, do osiągnięcia w tak samo zapełnionym w każdą niedzielę kościele.

Animacja muzyczna w miejscu o tak aktywnej działalności wymaga odpowiedniego aparatu wykonawczego. Kościół ten zatrudnia dwóch organistów. Animują oni śpiew na wszystkich liturgiach sprawowanych w bazylice. Każdego dnia sprawowane są tu co najmniej 5 Mszy świętych, Godzina Miłosierdzia i inne nabożeństwa okolicznościowe. Od 2009 roku działa przy bazylice chór mieszany *MUSICA EX ANIMA*, który śpiewa podczas ważniejszych uroczystości roku liturgicznego oraz innych zewnętrznych nabożeństwach. Zespół ten prowadzi również działalność koncertową, pełni też rolę chóru podczas Warsztatów Muzyki Liturgicznej organizowanych przez Międzyuczelniany Instytut Muzyki Kościelnej w Krakowie, będąc „instrumentem” ćwiczebnym dla dyrygentów, biorących udział w tych wydarzeniach. W roku 2012, w dziesiątą rocznicę konsekracji bazyliki chór nagrał

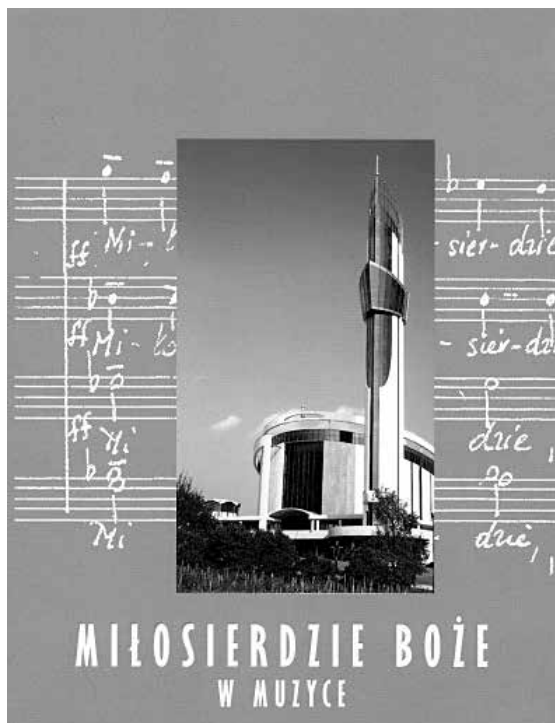
płytę: *Miłosierdzie Boże w Muzyce* prezentującą repertuar związany z kultem Bożego Miłosierdzia, od chorału gregoriańskiego po muzykę współczesną:

1. Chorał gregoriański - *Misericordias Domini*
2. Johan Rudolph Ahle (1625 - 1673) - *Miseriordias Domini*
3. Francesco Durante (1684 - 1755) - *Misericordias Domini*
4. W. A. Mozart (1756 – 1791) - Ofertorium „*Misericordias Domini*” KV 222
5. Henryk Jan Botor (1960) - Pieśń o Bożym Miłosierdziu
6. Wojciech Widłak (1971) – *Misericordias Domini* (prawykonanie)
7. Wojciech Kilar (1932) - *Misericordias*

Od roku 2017 przy Bazylice będzie działała orkiestra symfoniczna, która znacząco poszerzy wykonywany repertuar. Stanie się też wizytówką muzyczną Sanktuarium w Polsce i na świecie. Poza udziałem w uroczystych liturgiach wykonywać będzie muzykę sakralną podczas koncertów.

Bazylika Bożego Miłosierdzia od lat czeka na organy piszczalkowe. Obecnie trwa ich budowa, a inauguracja planowana jest na rok 2018. Instrument został zaprojektowany do wnętrza bazyliki, uwzględniając wszystkie jej parametry jak na przykład: symetrię bryły, kubaturę wnętrza, wymagającą akustykę, ambitus temperatury i wilgotności. Uwzględniony został też naturalny rytm życia bazyliki, obfitujący w wydarzenia o różnym rozmiarze i charakterze. Organy te w założeniu posiadać będą romantyczny charakter brzmienia. Prawa szafa (patrząc na chór) zawierać będzie kompletny instrument w duchu francuskiego romantyzmu. Głosy te obsługiwać będzie I, II i III man. oraz pedał. Szafa lewa zawierać będzie subtelne barwy orkiestrowe, głosy wysokociśnieniowe oraz dzwony rurowe. Instrument ten jako pierwszy w Polsce będzie posiadał nowoczesną, hallotronową trakturę gry.

Wnętrze to ze względu na swą funkcję domaga się dużej palety subtelnych barw, sprzyjających kontemplacji, a także umożliwiających stworzenie w miarę komfortowych warunków do spowiedzi, która odbywa się równocześnie z liturgiami w tym sanktuarium. Instrument posiadać będzie jednak potęgę i blask brzmienia, niezbędny do napełnienia dźwiękiem bazyliki, wypełnionej pięciotysięcznym tłumem wiernych podczas ważnych uroczystości. Wyważona menzuracja i intonacja pozwolą na swobodne korzystanie ze wszystkich głosów instrumentu na co dzień. Rozmiar instrumentu dopasowany jest do kubatury wnętrza. Nie aspiruje on do wyścigu o największe czy też najbogatsze organy w Polsce. Dyspozycja umożliwia wykonawstwo literatury organowej wielu epok, ale głównie ukierunkowana jest na użycie instrumentu w czasie liturgii. Pozwala stworzyć atmosferę i klimat charakteryzujący koloryt roku liturgicznego od kontemplacyjnego i pełnego skupienia Wielkiego Postu aż po radość Wielkanocy.



Dyspozycja organów piszczałkowych dla Bazyliki Bożego Miłosierdzia w Krakowie:

Manuał I	Manuał II	Manuał III (w szafie ekspr.)	Manuał IV (w szafie ekspr.)	Pedał
Montre 16'	Principal 8'	Quintaton 16'	Salicional 16'	Soubbasse 32'
Bourdon 16'	Salicional 8'	Flûte harm. 8'	Cor de chamois 8'	Flûte 16'
Montre 8'	Bourdon 8'	Cor de nuit 8'	Flauto amabile 8'	Principal 16'
Viola di Gamba 8'	Prestant 4'	Gambe 8'	Viole d'amour 8'	Contrebasse 16'
Flûte harm. 8'	Flûte à chem. 4'	Voix céleste 8'	Eoline 8'	Soubbasse 16'
Bourdon 8'	Nazard 2 2/3'	Flûte octaviante 4'	Unda maris 8'	Quinte 10 2/3'
Octave 4'	Quarte de N. 2'	Viole d'amour 4'	Violine 4'	Flûte 8'
Flûte 4'	Tierce 1 3/5'	Nazar harm. 2 2/3'	Flûte traver. 4'	Violoncelle 8'
Doublette 2'	Larigot 1 1/3'	Octavin 2'	Quinte Viola 2 2/3'	Bourdon 8'
Fourniture IV – V 22/3'	Piccolo 1'	Plein Jeu IV – V 2'	Gambette 2'	Tierce 6 2/5'
Cymbale IV 1'	Plein Jeu IV 1 1/3'	Basson 16'	Cornet de Violes	Octave 4'
Cornet V 8'	Cromorne 8'	Trompette harm. 8'	Clarinette 8'	Bombarde 32'
Bombarde 16'		Hautbois 8'	Carillon c-c2	Bombarde 16'
Trompette 8'		Voix humaine 8'	Grand Flute 8'	Trompette 8'
		Clairon 4'	Grand Diapason 8'	
			Solo Gamba 8'	
			Tuba Mirabilis 8'	

Istotną częścią działalności sanktuarium jest codzienna obecność mediów. Szczególnie transmisje telewizyjne Mszy świętych w każdą niedzielę przez TVP1 domagają się modelowego wręcz przygotowania. Podczas tych liturgii śpiewają często chóry z całej Polski, po uprzedniej weryfikacji ich poziomu na podstawie przesłanych nagrań. Duża oglądalność przede wszystkim w środowisku kościelnym pozwala również



na promocję jakości liturgii, także jej muzycznej części. Wykonany na tej Mszy repertuar często powielany jest w wielu polskich kościołach, co potwierdzają pielgrzymujący do sanktuarium księża i organiści. Dobór śpiewów do tej szczególnej liturgii nabiera zatem jeszcze bardziej istotnego znaczenia i zasięgu.

Wyjątkowość Sanktuarium Bożego Miłosierdzia pozwala na wielowymiarową realizację powołania muzyka kościelnego. Posiada ono olbrzymi potencjał, który z pewnością nie jest jeszcze wciąż w pełni wykorzystany. Jest to miejsce niezwykle inspirujące, przepiękne Niewyczerpalnym Źródłem Inspiracji.

Hudební lahůdky (Musical Delicacies) **– presentation of activities and concept 2010-2016**

Non-government and non-profit cultural institution with a perhaps weird name **Hudební lahůdky** (Musical Delicacies) is based in Brno, CZ. Its goal is to increase the public awareness of the history of music through concerts, workshops and children's programmes, mostly focused on early music and historical performance practice. Its name deliberately stresses the fact that presented culture products of various forms are never following a mainstream, but are rather unexpected, carefully chosen and served to audiences with care.

Activities are organised by group of people who have joined forces to enrich the cultural offerings in Brno, especially in the field of early music. The team consists of professional musicians devoted to early music, as well as music teachers and music lovers, partly practising (amateurs in the best sense of the word), partly active and engaged listeners who want to help creating superb music experiences. Brno is the main, but not the only place of activities.

The initial activity organised by **Hudební lahůdky** (Musical Delicacies) was a chambre concert series in Brno that started in September 2010 presenting programmes focused on early music. The main idea behind it was to give chance to new programming ideas and new interprets - local and international artists - to present themselves in front of a concert audience. From the beginning each concert programme was created afresh in collaboration between the interprets and the programming director.

Gradually the scope of activities surrounding the concert organisation has been expanding. Our public offerings by 2016 included:

- Early music concerts
 - **Concert cycles** in several cultural centres of Czech Republic (Brno, Valtice, Kroměříž, Mikulčice, Hradec Králové, Bučovice, Kunín, Třebíč).
 - **Individual concerts** realised in other places (Prague, abroad) without being part of a schematic cycle.
- **Staged productions** – from the beginning one of the main objectives was to bring music also to theatre stage. The programming in general has been welcoming combination of music with other forms of art, such as live painting, poetry, dance, light design, acting, movie, improvisation. As result, many of the programmes are being created with a sort of theatrical thought in mind and our portfolio includes several successful staged project realisations.
 - **D.Sarri: Didone abbandonata** (since 2013) – in cooperation with Opera on Tour, Hortus Magicus, Art in Motion and {oh!} Orkiestra Historyczna.
 - **Le Jardin des Plaisirs** (since 2015) – in cooperation with Art PDM and Plaisirs de Musique.
 - **Puppetino grando** (2015) – in cooperation with Ensemble Inégal.
 - **E.M. – Tears of Elina Makropulos** (since 2016) – in cooperation with Ensemble Inégal.
 - **J.A.Hasse: Arminio** (since 2016) – in cooperation with Art in Motion and {oh!} Orkiestra Historyczna.

- **Hudební bonbónky**, Musical Sweets – concert pedagogy for children, families and school groups.
- **Masterclasses „Art of the...** – the artists performing in the *Hudební lahůdky* series are often also world-renowned teachers. We provide a podium where they can share their experience with local music students and the music-loving public. Past lecturers include Evelyn Tubb, Christophe Coin, Marco Beasley, and others.
- **Summer course on the interpretation of early music** – since 2014 a regular course intended for young professionals in the field of early music.
- **Workshops** - multi-day thematic workshops about early music and its interpretation.
- **Plaisirs de Musique** (ensemble in residence).
- **Popularization events** – untraditional stagings and happenings aimed to acquaint a broader audience with early music. Exhibitions about musical topics and their accompanying events. Publications of music editions and musicological texts.

For 2017 apart of other activities a notable new staged production is being prepared:

- **Festa di Sua Maesta Caesarea Leopoldo** (since 2017) – in cooperation with Art PDM, Hortus Magicus and Plaisirs de Musique.

In 2017 is expecting the launching of **MusAcad: school of early music** – independent educational institution accredited with the Ministry of education, providing regular individual tuition in early music as well as ensemble performance.

For readers of this article it may be of some importance to know that Hudební lahůdky has been working closely in collaboration with polish artists and production partners, notably {oh!} Orkiestra Historyczna and stowarzyszenie Art in Motion. International cooperation allows to apply wider possibilities of financing as well as spreading the culture among wider audience.

Out of the Universal nature of activities of Hudební lahůdky does not profile itself as primarily focusing on sacred or secular music.

With total 222 events in the years 2010-2016 it is useful to present this statistical overview divided into selected segments of repertoire.

	Total number of realised activities	Sacred*	Educational	Staged
2010 (IX-XII)	7	2	0	0
2011	20	4	1	0
2012	23	1	14	0
2013	34	2	15	2
2014	35	4	12	8

2015	59	6	18	15
2016	44	12	10	15
SUMA	222	31	70	40

* Below follow more details about the programmes exclusively dedicated to sacred music or strongly based on it (for full listing of past events see www.H-L.cz/history).

Tu 14.09.2010 19:30, Freskový sál Staré radnice, Radnická 10, Brno

We 15.09.2010 19:30 Kostel sv. Vavřince, Hellichova 18, Praha 1

Pianto della Madonna

Zsuzsi Tóth (HU) – soprán, Jan Čižmář – chitarone, Vladimír Kiseljov – malba

Mo 04.04.2011 19:30 Kapitulní síň minoritského kláštera, Minoritská 1, Brno

We 06.04.2011 19:30 Kostel sv. Martina ve zdi, Martinská 8, Praha 1

Per alegrezza

Barbora Sojková – soprán, Hana Blažíková – soprán, gotická harfa, Vladimír Kiseljov – malba

We 30.11.2011 19:30 Kapitulní síň minoritského kláštera, Minoritská 1, Brno

Tonos Humanos y Tonos Divinos

Beatriz Lafont Murcia (Španělsko) – soprán, barokní kytara, theorba, Jan Čižmář (ČR) – barokní kytara, theorba, Ján Krigovský (Slovensko) – violone, Marta Kratochvílová (ČR) – renesanční traverso, Vladimír Kiseljov – malba

Tu 20.12.2011 19:30 Kostel svatých Janů, Minoritská 1, Brno

Il Natale organistico

Martin Jakubíček – varhany, Vladimír Kiseljov (a publikum) – malba

Su 29.07.2012 15:00 Hrad Veveří

Heilige Seelen-Lust

Hudba a poezie barokních klášterů: Angelus Silesius, Esaias Reusner

Jan Čižmář – barokní loutna, Marta Kratochvílová – recitace, traverso

Su 28.07.2013 15:00 Hrad Veveří

La suave melodia

Virtuozní vokálně - instrumentální hudba 16. a 17. století: T. Merula, P. Cavalli, J. B. Cabanilles, F. Rognoni, G. P. Cima, A. Falconiero, D. Castello, J. K. Kerll, A. Grandi, G. Carissimi
Ivana Šedová – zpěv, Richard Šeda – cink, Vít Bébar – cembalino

Su 11.08.2013 15:00 Hrad Veveří

Širim širi (ירִישׁ מִירָשׁ, Písně mi zpívej)

Židovská renesanční a barokní hudba: S. Rossi Ebreo, A. Cacerese, C. G. Lidarti

Ave Musica: Simona Holubcová – zpěv, theorbovaná loutna, viola da gamba, Marie Matyášková – zpěv, viola da gamba, Patrik Matyášek – zpěv, viola da gamba, Věra Mikulášková – viola da gamba

Su 25.05.2014 17:00 chapter chapel of the Benedictine abbey, Klášter 1, 664 61 Rajhrad

Aller Treüeste Freindin fröhlichen und traurigen Humors

The lute in the music of Rajhrad abbey in the 18. century. Concert on occasion of MZK's exhibition „Lovers and benefactors of the arts and sciences in vestments” – F. I. Hinterleitner, W. L. von Radolt, G. P. Telemann

Plaisirs de Musique: Jan Čížmář – lute, Zdeněk Svozil – violin, Marta Kratochvílová – traverso, Mirka Holá – traverso, Anna Vargová – viola da gamba, Petr Wagner – viola da gamba

Su 13.07.2014 15:00 English wing, Veverí Castle, Veverská Bítýška

Sub tuum praesidium

Baroque sonatas, cantatas and suites. – G. P. Telemann, G. B. Fontana, J. J. Fux, A. Mazák, J. S. Bach, G. F. Händel, A. Vivaldi, D. Buxtehude

Serpens Cantat: Alice Ondřejková – song, Martin Flašar – violin, Kamila Dubská – harpsichord

Su 20.07.2014 19:00 Ogilvy hall, Špilberk castle, Brno City Museum, Brno

Was betrübst du dich, meine Seele

German baroque songs with viol consort. – J. C. Bach, H. Schütz, C. Bernhard, I. Posch, D. Buxtehude, J. S. Bach, F. Tunder

Voce di Cordi: Marie Žárská – alto, Magda Uhlířová – treble viola da gamba, Balázs Adorján – treble and bass viola da gamba, Pia Frenzel – tenor viola da gamba, Pavel Drbal – bass viola da gamba, Martin Gedeon – bass viola da gamba, Lukáš Vendl – positive organ

Su 07.09.2014 18:00 chapter chapel of the Benedictine abbey, Klášter 1, 664 61 Rajhrad

Harmonie des Anges

The lute in the music of Rajhrad abbey in the 18. century. Concert on occasion of MZK's exhibition „Lovers and benefactors of the arts and sciences in vestments” – G. Weichenberger, S. L. Weiss, J. M. Kühnell, F. I. Hinterleitner, SMC Joseph I.

Jan Čížmář – baroque lute

Fr 26.06.2015 19:00 Sacred Heart Church, náměstí Republiky, Brno

Tomás Luis de Victoria: Requiem

Concert of Sacred Music in memory of those who perished in the Brno death march.

Hussowitzer Gesang- und Verschönerungs-verein (CZ), Patrik Matyášek – artistic leader

We 18.11.2015 19:00 Masshaus (Knights' hall), Pardubice castle, Zámek 2, 530 02 Pardubice

Fr 20.11.2015 19:00 Institute of Archaeology, Mikulčice 736, 696 19 Mikulčice-Trapíkova

Tu 14.06.2016 19:00 Assembly Hall, Archbishops' château, Sněmovní náměstí 1, 767 01 Kroměříž

Le Rugiade (dew drops)

New program of Iva Bittová, inspired by dew, drops of blood, beads of sweat, and running tears – B. Strozzi, G. F. Sances, T. Merula, J. Dowland, A. Steffani.

Iva Bittová (CZ) – singing, violin, Jan Čížmář (CZ) – lute, theorbo

Fr 11.12.2015 19:30 Mendel's refectory, Augustinian Abbey (Mendel Museum), Mendlovo náměstí 1a, Brno

Sa 12.12.2015 17:00 Church of the Holy Trinity, Kameničky 120, 539 41 Kameničky

Su 13.12.2015 17:00 Church of the Assumption, Velké náměstí 40, Hradec Králové

Christmas in Versailles

French music for Advent and Christmas from the time of the Sun King Louis XIV – M. A. Charpentier, J.-B. Lully, A. Campra.

Dora Pavlíková (CZ) – soprano, Markéta Cukrová (CZ) – mezzosoprano, Jean-Sébastien Be-

auvais (FR) – countertenor, Barocco sempre giovane (CZ), Plaisirs de Musique (CZ), Jan Čižmář (CZ) – artistic leader

Th 21.01.2016 17:00 Chamber music hall, Janáček Academy(JAMU), Komenského náměstí 6, Brno

Harmonie des Anges

Doctoral concert of Jan Čižmář, mostly with music preserved in the archives of the Benedictines of Rajhrad Abbey. – W. L. v. Radolt, F. I. Hinterleitner, S. L. Weiss, J. M. Kühnell, J. G. Weichenberger, SMC Joseph I., Anonymus (Raigern/Rajhrad), Anonymus (Grüssau/Krzeszów). Jan Čižmář (CZ) – baroque lute, Plaisirs de Musique (CZ): Martyna Pastuszka (PL) – violin, Marta Kratochvílová – traverso, Petr Wagner – viola da gamba

Fr 29.01.2016 19:00 Sacred Heart Church, náměstí Republiky, Brno

Orlando de Lassus: Missa Amor ecco colei

Concert of Sacred Music from around 1600, the early post-Tridentine period – O. de Lassus, G. Gabrieli, A. Gabrieli, W. Byrd, G. Cavazzoni, C. Antegnati, J. Hassler, G. P. Palestrina. Hussowitzer Gesang- und Verschönerungs-verein and guests: Castello in Aria – instrumental ensemble, Martin Jakubíček – organ, Patrik Matyášek – artistic leader

Tu 23.02.2016 19:30 Mendel's refectory, Augustinian Abbey(Mendel Museum), Mendlovo náměstí 1a, Brno

Mo 18.07.2016 19:30 Tyl Theatre, plukovníka Truhláře 2, 512 51 Lomnice nad Popelkou

E. M. – tears of Elina Makropulos (1585 – 1922)

Scenic composition for soprano, lute and solo dance inspired by Karel Čapek's theatre play The Makropulos Case (1922) – J. Dowland, C. Monteverdi, G. Gastoldi, H. Purcell, W. A. Mozart, R. Schumann, K. Weill, A. Pärt.

Gabriela Eibenová – soprano, Andrea Miltnerova (UK/CZ) – dance, Jan Čižmář – lute, guitar, Magdalena Švecová – staging

Sa 23.04.2016 17:00 St. Joseph's Church, Josefská 1, Brno

Su 24.04.2016 17:00 Church of the Assumption, Velké náměstí 40, Hradec Králové

Symphoniae Sacrae in stilo moderno e grave

The penetration of musical styles in the European sacred music of the 17th century. – R. I. Mayr, F. Turini, G. Frescobaldi, T. Merula, D. Castello, H. Schütz, H. I. F. Biber, H. Kapsberger, B. de Selma y Salaverde, C. Monteverdi, B. Marini, Anonymus.

Mvsiche Varie (DE): Jennie Cassidy (UK) – mezzosoprano, Cosima Marius – violin, Filip Marius (RO/DE) – violin, Robert Sagasser – viola da gamba, Suzanne van Os (NL/DE) – chitarone, Martin Lubenow – organ, artistic leader

Sa 18.06.2016 19:00 Blansko castle (courtyard), Zámek 1, 678 01 Blansko

Su 19.06.2016 17:00 Fresco hall, Old Townhall, Radnická 8, Brno

In honorem Caroli IV.

Music for the 700th anniversary of Charles IV – G. de Machault, Anonymus, J. de Bologna, F. Landini.

Ensemble all'improvviso (DE): Anne Schneider – singing, Miyoko Itō (JP/DE) – vielle, singing, Martin Erhardt – organetto, recorder, singing, percussion, artistic leader

Su 16.10.2016 19:00 Church of the Assumption, Za Kostelem, 377 01 Jindřichův Hradec

Mo 17.10.2016 19:30 Mendel's refectory, Augustinian Abbey (Mendel Museum), Mendlovo náměstí 1a, Brno

Adam Michna: Loutna Česká (1653)

Concert to commemorate the 340th anniversary of Adam Michna von Ottradowicz's death. The authentic versions of Michna's famous songs with a newly discovered violin part. Gabriela Eibenová – singing, Daniela Čermáková – singing, Ensemble Inégal (CZ), Adam Viktora – organ, artistic leader

Fr 16.12.2016 19:30 Basilica of the Assumption, Mendlovo náměstí 1, Brno

Sa 17.12.2016 17:00 Church of the Assumption, Velké náměstí 40, Hradec Králové

French Advent

French motets and carols from the time of the Sun King, performed by teachers at JAMU's Department of Organ and Historical Interpretation, and their friends. The soloist was a finalist of the Handel Singing Competition (London 2016) and graduated from the SCB (Evelyn Tubb). – A. Campra, M.-A. Charpentier.

Plaisirs de Musique (CZ): Pavla Flámová – singing, Marta Kratochvílová, Michaela Ambrosi – traverso, Petr Wagner – viola da gamba, Barbara Maria Willi (DE/CZ) – positive organ, Jan Čižmář – theorbo

Su 18.06.2017 19:30 Sacred Heart Church, náměstí Republiky, Brno

Orlando de Lassus: Lagrime di San Pietro

The grief of Saint Peter after his denial of Christ, expressed through 20 madrigali spirituali and a closing motet. The collection, dedicated to Pope Clement VIII, was written a few weeks before Lassus' death.

Hussowitzer Gesang- und Verschönerungs-verein and guests: Castello in Aria – instrumental ensemble, Martin Jakubiček – organ, Patrik Matyášek – artistic leader.

Muzyczne rarytasy - prezentacja działań i założeń 2010-2016

Muzyczne rarytasy to pozarządowa organizacja non-profit z Brna w Czechach zajmująca się propagowaniem szerokiemu gremium historii muzyki dawnej poprzez organizowanie koncertów, warsztatów oraz programów dla dzieci. Nazwa organizacji nawiązuje do głównego założenia muzyków, jakim jest pieczołowity dobór repertuaru, prezentowanie prawdziwych pereł muzyki dawnej bez ulegania modzie. Stało się to możliwe dzięki zespolonej pracy profesjonalnych muzyków, nauczycieli, miłośników muzyki wraz z grupą zaangażowanych amatorów oraz aktywnych słuchaczy. Większość działań realizowanych jest w Brnie. Organizacja zainicjowała swoją działalność w 2010 roku w Brnie serią koncertów kameralnych muzyki dawnej. Głównym wyzwaniem było poszukiwanie nowych interpretacji utworów, współpraca lokalnych i zagranicznych wykonawców. Zakres działań organizacji stopniowo się poszerza o cykle koncertów, koncerty indywidualne (w Pradze oraz za granicą), produkcje sceniczne, kombinacje różnych form (poezja, taniec, improwizacja). Oferujemy również koncerty pedagogiczne dla rodzin, grup szkolnych, warsztaty i szkolenia oraz letnie kursy dla młodych profesjonalistów. W 2017 roku planowane jest rozpoczęcie działalności niezależnej instytucji edukacyjnej – MusAcad: school of early music - akredytowanej przez Ministerstwo Edukacji, zapewniającej regularne kształcenie muzyków oraz zespołów muzyki dawnej. Warto nadmienić, iż organizacja *Muzyczne rarytasy* współpracuje również z polskimi artystami takimi jak Orkiestra Historyczna oraz stowarzyszenie Art in Motion. W latach 2010-2016 zrealizowano 222 działań muzycznych, bez podziału na muzykę świecką i sakralną.

Tłum. Katarzyna Bąkowska

Oratorium Rudzkie Henryka Jana Batora w 5. rocznicę prapremiery

Rudy, 23 października 2011

W pięć lat po prapremierze dzieła, warto przypomnieć historyczne już wydarzenie. W niedzielę 23 października 2011 r. o godz. 18.00 w bazylice Wniebowzięcia NMP w Sanktuarium Matki Boskiej Pokornej w Rudach, odbyła się premiera *Oratorium Rudzkiego. Dróżki Matki Boskiej Pokornej* skomponowanego przez Henryka Jana Batora do słów Kornelii Czogalik.

Okazją dla stworzenia oratorium była zbliżająca się dwudziesta rocznica powstania diecezji gliwickiej oraz podziękowanie biskupa gliwickiego Jana Wieczorka Matce Bożej Pokornej w Rudach za opiekę i wstawiennictwo w tych latach. W ten sposób w rudzkim sanktuarium zrealizowała się ta stara zasada, że ważne wydarzenia w życiu narodów i społeczeństw były uwieczniane wzniosłymi dziełami muzycznymi.

Inspiracją dla stworzenia dzieła było wystawienie *Oratorium ku czci Matki Bożej Bocheńskiej. Obrazy różańcowe Bocheńskiej Matce w ofierze Józefa Świdra* do słów ks. Wiesława Hudka, w kościele św. Alberta w Żorach na Kleszczówce 17 września 2010 r. Wśród uczestników tego koncertu były osoby zaangażowane w dzieło muzyczne diecezji oraz w organizację corocznej edycji rudzkiego festiwalu *Muzyka w Starym Opactwie*. Właśnie po tym koncercie zrodziła się myśl, aby stworzyć podobne dzieło, który przyczyni się do rozświetlenia rudzkiego sanktuarium i dopełni XVI edycję wspomnianego festiwalu. Tak rozpoczął się czas wstępnych konsultacji i wyboru twórców.

Pierwsze spotkanie grupy inicjatywnej odbyło się w grudniu 2010 r. na probostwie w parafii NMP Wspomożenia Wiernych w Gliwicach Sośnicy, w którym uczestniczyli: ks. Bogdan Kicingier – dyrektor festiwalu *Muzyka w Starym Opactwie*, Brygida Tomala – dyrektor artystyczny tego festiwalu, ks. Franciszek Koenig – referent kurii diecezjalnej do spraw muzyki kościelnej, Klaudia Romek – solistka krakowska związana z festiwalem rudzkim oraz Kornelia Czogalik – autorka tekstu i Henryk Jan Botor – kompozytor. Spotkanie to pozwoliło określić ramy organizacyjne i artystyczne całego przedsięwzięcia oraz wyrazić wzajemne oczekiwania i możliwości zrealizowania dzieła. Zaproponowany model dzieła został w styczniu 2011 r. zaaprobowany przez Biskupa Gliwickiego J. Wieczorka i przeszedł do etapu realizacji.

Autorką tekstu została Kornelia Czogalik, polonistka i teolog, pochodząca z Parafii św. Anny w Babicach i od lat złączonej duchowo z rudzkim sanktuarium, doskonale znającą historię i duchowość tego miejsca. Zaproponowany przez nią tekst oratorium nosi podtytuł *Dróżki Matki Boskiej Pokornej* i ukazuje wielowiekową historię rudzkiego sanktuarium oraz tradycję pielgrzymowania do wizerunku Pokornej Pani Rudzkiej w kilku tzw. kapliczkach (źródła, zawierzenia, pokory, zwycięstwa, pamięci kontemplacji, pielgrzymia i błogosławieństwa).

Skomponowania dzieła podjął się uznany kompozytor Henryk Jan Botor z Tychów, muzyk kościelny i nauczyciel akademicki Akademii Muzycznej w Krakowie, autor licznych opracowań liturgicznych, m.in. na okazję papieskich wizyt apostolskich w Krakowie, który wcześniej kilkakrotnie koncertował w Rudach i zna bogatą tradycję muzyczną tego miejsca. On też jako dyrygent poprowadził koncert premierowy.

Do udziału w projekcie zaproszono Chłopięcy Chór „Pueri Cantores Sancti Nicolai” z Bochni, prowadzony i przygotowany przez ks. Stanisława Adamczyka i Bożenę Wojciechowską. Wśród solistów znaleźli się: Klaudia Romek – sopran (Kraków), Agnieszka Monasterska – alt (Kraków), Piotra Rachocki – tenor (Chorzów - Tychy) oraz Marcin Wolak – bas (Kraków - Kalwaria Zebrzydowska). Do partii recytatora wybrano Adama Szymurę związanego w przeszłości z Teatrem Śląskim w Katowicach, a dziś mieszkańca Rud. Dla wykonania dzieła zaproszono Gliwicką Orkiestrę Kameralną, której menadżerem jest Waldemar Staniczek, skrzypek Filharmonii Śląskiej w Katowicach. Partię organów wykonała Brygida Tomala.

Pierwsze fragmenty chóralne oratorium zostały skomponowane już w czerwcu 2011 r., a kolejne zostały ukończone we wrześniu tego samego roku, na miesiąc przed premierą dzieła.

Zamiarem twórcy było, aby dla podkreślenia tradycji rudzkiego sanktuarium, włączyć do oratorium dwie pieśni śpiewane powszechnie w rudzkiej bazylice. Dotyczy to starej pieśni *Mili chrześcijanie* oraz pieśni skomponowanej przez ks. Joachima Waloszkę do słów ks. Jerzego Szymika *Śpiewajmy Pokornej*. Drugim zamierzeniem było, aby w ramach oratorium pojawiła się trzecia pieśń, która pozostanie w żywej tradycji parafii i sanktuarium jako owoc wystawionego *Oratorium Rudzkiego*. Taka pieśń powstała i znalazła się w zakończeniu dzieła otrzymując tytuł *Pieśń na każdy dzień*, a rozpoczyna się od słów *Pokorna Królowo nieba i ziemi*.

Próby spektaklu odbywały się w domu parafialnym Parafii św. Anny w Zabrze. Ostatnia odbyła się w bazylice rudzkiej i poprzedzała koncert premierowy.

Dzieło formalnej organizacji powstającego dzieła i koncertu premierowego przejęła diecezjalna Fundacja *Silesia pro Europa*.

Z okazji premiery wydano specjalną publikację, opracowaną przez ks. Franciszka Koeniga i wydrukowaną w gliwickim wydawnictwie *Epigraf*. Sam koncert premierowy był poprzedzony akcją plakatową oraz szeroką informacją rozpowszechnianą w lokalnych mediach. Koncert premierowy rozpoczął się w rudzkiej bazylice 23 października 2011 r. o godz. 18.00 przy udziale Biskupa Gliwickiego Jana Wieczorka, Biskupa Pomocniczego Gerarda Kusza i zaproszonych gości oraz przy bardzo licznych udziałach słuchaczy, parafian i przybyłych gości. Sam koncert trwający ponad 80 minut okazał się wyjątkowym wydarzeniem duchowym i estetycznym. Na zakończenie koncertu premierowego Twórcy i Wykonawcy dzieła otrzymali gromkie brawa, które zakończyło słowo podziękowania wypowiedziane ze strony Ks. Biskupa Jana Wieczorka.

W kolejnych dniach wystawienie *Oratorium Rudzkiego* było szeroko komentowane wśród uczestników koncertu oraz w relacjach medialnych.

W sobotę 5 listopada, a więc w dwa tygodnie po premierze oratorium, w pocysterskim opactwie w Rudach odbyło się spotkanie Biskupa Gliwickiego J. Wieczorka z twórcami i wykonawcami dzieła. Było ono okazją osobistego podziękowania ze strony Księdza Biskupa oraz okazją do wymiany wzajemnych doświadczeń z premiery dzieła oraz do podzielenia się osobistymi odczuciami i wrażeniami.



Koncert premierowy został nagrany i zapisany na płytach CD rozprowadzanych przez Fundację *Silesia pro Europa*. Wspomniany koncert tego pięknego dzieła stał się kolejną okazją do „promocji” rudzkiego sanktuarium, a przy tym do łączenia w jedno wartości duchowych, muzycznych i estetycznych.

Muzyka nad Zdrojami

Szczawnica 2016

Szczawnica, jedno z najpiękniejszych polskich uzdrowisk. Miejsce, do którego od prawie dwóch wieków jeździło się znaczne towarzystwo w poszukiwaniu czystego, górskiego powietrza, leczniczych wód, pięknych widoków, ale także wycieczek w niecodzienne miejsca, spotkań towarzyskich, o przeżyciach kulturalnych nie zapominając. Na szczawnickich deptakach, przed pijalnią i w salach Dworca Gościnnego można było na co dzień spotkać znamienitych pisarzy, poetów, malarzy, uczonych, aktorów i śpiewaków. Tutaj bywał Henryk Sienkiewicz, Maria Konopnicka, Lucyna Ćwierciakiewiczowa, Aleksander Fredro, Ada Sari, Jacek Malczewski, Jerzy Waldorff, Piotr Skrzynecki i wielu, wielu wspaniałych postaci, na wymienienie których nie starczy tu miejsca. W te wspaniałe, zdrojowe, kulturalne tradycje Szczawnicy wpisuje się, odbywający się tutaj już od prawie dziesięciu lat, festiwal *Muzyka nad Zdrojami*, festiwal przeznaczony dla melomanów, spędzających tutaj letnie, wakacyjne miesiące. Prezentowana w nim muzyka poważna jest dobrana tak, by każdy mógł znaleźć coś dla siebie. W tej różnorodności kryją się i koncerty gwiazd, i młodych artystów, występy prezentujące wykonawców pochodzących z regionu, ale także muzyczne niespodzianki i programy przygotowane specjalnie dla miasta Szczawnicy. W historii tego festiwalu wystąpiło wielu znakomitych artystów: Kaja Danczowska, Andrzej Pikul, Henryk Botor, Arkadiusz Bialic, Cracow Brass Quintett, Anna Polony, Andrzej Róg, Górecki Chamber Choir, Oktoich, Celtic Triangle, Chór Gorze i wielu innych.

Festiwal AD 2016 również pozwolił spędzić w Szczawnicy piękne, wypełnione muzyką i niezapomnianymi wrażeniami wieczory. Festiwal zainaugurował znakomity Dziewczęcy Chór Katedralny „Puellae Orantes”, działający już od 30 lat przy Bazylice Katedralnej w Tarnowie. Zespół należy do najciekawszych tego typu zespołów polskich. Niesie ze sobą niezwykłą, urokliwą barwę dziewczęcych głosów, podpartą świetnym przygotowaniem technicznym i interesującym repertuarem. Zespół współpracował z takimi zespołami, jak Orkiestra Kameralna Miasta Tychy „Aukso”, Orkiestra Kameralna Polskiego Radia „Amadeus”, Orkiestra Solistów Wiedeńskich, a przede wszystkim ze znakomitym zespołem The King Singers. Specjalnie dla tego zespołu komponuje wielu czołowych polskich kompozytorów. Zespół Puellae Orantes wystąpił w pięknym wnętrzu kościoła św. Wojciecha w programie zatytułowanym *Misericordias Domini*, w którym znalazły się m.in. utwory Henryka Jana Batora, Pawła Łukaszewskiego, Johannesa Brahmsa, Mariana Sawy i Josepha Haydna. Świetny występ zauroczył publiczność, która na stojąco oklaskiwała młodych artystów z Tarnowa. Podczas drugiego koncertu publiczność miała okazję usłyszeć niezwykle ciekawe brzmienie duetu dwóch sopranów wraz z duetem lutniowym i to w niezwykle oryginalnym repertuarze, jaki stanowiły duety sakralne z kręgów barokowej muzyki hiszpańskiej i meksykańskiej. W programie zatytułowanym „Amor Divino” wystąpiły Katarzyna Wiwer i Julieta González-Springer – śpiewaczki znane, poza kunsztem wokalnym, z niezwyklej ekspresji oraz znany i ceniony na całym świecie duet lutniowy Lute Duo, czyli Anton Birula i Anna Kowalska, grający na teorbie i gitarze barokowej. W tym wykonaniu muzyka pochodząca z najbardziej gorącego kręgu kulturowego buzuwała energią i żarem. Ten koncert pokazał, jakie skarby kryją się w tradycji barokowej muzyki hiszpańskiej, przeniesionej na grunt amerykańskiej. Połączenie wpływów kręgów kultury hiszpańskiej z wpływami indiańskimi i pieśni czarnych niewolników dało mieszkankę o niezwykle uroku i energii. Do tego niezwykle osobiste teksty poetyckie, w które publiczność została przez śpiewaczki wtajemniczona,

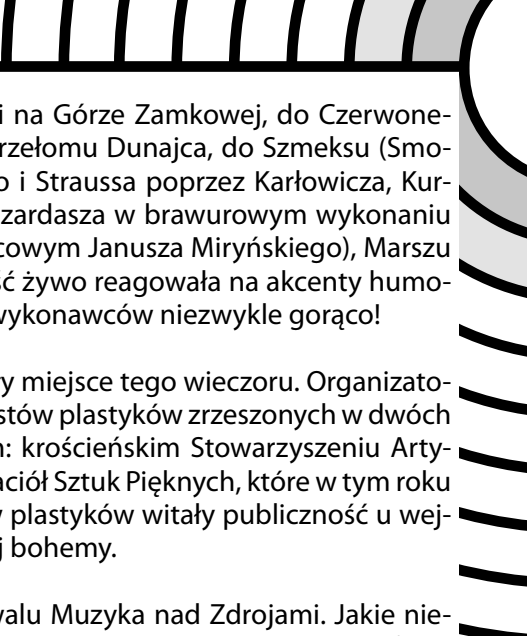
a także stroje z autentycznymi, indiańskimi elementami, pozostawiły niezapomniane wrażenie tego pięknego, gorącego wieczoru. Nie brakowało także, tak ważnych w tamtym kręgu muzycznym, marakasów, bębenków, a przede wszystkim kastanietów.

Trzecim koncertem był występ Krakowskiego Kwartetu Kameralnego w składzie Joanna Baran, Łukasz Dobrowolski, Oskar Kozłowski, Miłosz Mączyński. Programem zatytułowanym „Muzyczne Krajobrazy” Krakowski Kwartet Gitarowy zaprosił w niezwykle muzyczną podróż. Artyści z przygotowanego przez siebie programu wyczarowali piękne wędrowanie po Ameryce Południowej, Kubie, Rosji. Zabrzmiała także muzyka dawna: utwory Pretoriusa i Boccheriniego, ale chyba dopiero muzyka współczesna zahipnotyzowała bardzo licznie zgromadzoną publiczność w kościele św. Wojciecha w Szczawnicy. „Krajobraz kubański w deszczu” Brouwera korespondował z aurą tamtego dnia, jednak i ekspresja zespołu, i sama kompozycja zrobiły piorunujące wrażenie. Za to w „Nocy na Łysej Górze” Musorgskiego słychać było orkiestrę symfoniczną co ciekawe w wykonaniu kwartetu gitarowego. Zagrana na bis polka zachwyciła publiczność i zakończyła ten piękny muzyczny wieczór.

Na finał organizatorzy, którymi są pochodząca ze Szczawnicy śpiewaczka Katarzyna Wiwer wraz z mężem Rafałem Monitą, przygotowali specjalny koncert zatytułowany „Muzyka znad Źródeł”. Tego wieczoru na publiczność zgromadzoną w Dworcu Gościńnym czekało wiele wspaniałych niespodzianek muzycznych. Tatrzańska Orkiestra Klimatyczna pod dyktando Agnieszki Kreiner, która również była autorką scenariusza oraz koncepcji programowej tego wieczoru, wraz z solistką Katarzyną Wiwer, Krzysztofem Michno, aktorem sceny A2, oraz poetą, gawędziarzem i przewodnikiem górskim Andrzejem Dziedzina Wiwrem przygotowali wieczór iście zdrojowy i kuracyjny, który przeniósł wszystkich w klimaty dawnych czasów. W koncercie wykorzystane zostały historyczne teksty o Szczawnicy, szczególnie *Przewodnik do źródeł lekarskich* doktora Onufrego Trembeckiego, a także przyspiewki z regionu Szczawnicy i wiersze Andrzeja Dziedziny Wiwra, przywołano także wspomnienie znanych osób, które odwiedzały Szczawnicę: Adama Asnyka, Bolesława Prusa, Henryka Sienkiewicza, Adę Sari, Stefana Jaracza oraz innych.

W programie koncertu obok mniej lub bardziej znanych utworów nawiązujących do tematu Szczawnicy miały miejsce również niezwykle premiery: po raz pierwszy została wykonana napisana ponad 20 lat temu *Kantata Szczawnicka* Jana Kantego Pawluśkiewicza, której wykonanie ówczesnie nie doszło do skutku, ale szczęśliwie udało się na koncercie festiwalowym. Kantata do tekstu Józefa Szujskiego, napisanego specjalnie na odsłonięcie pomnika Józefa Dietla i sławiąca zalety ojca polskiej balneologii, odszukana dzięki staraniom Rafała Monity i zinstrumentowana przez Agnieszkę Kreiner zabrzmiała pięknie i uroczyście w obecności kompozytora, który był specjalnym gościem tego koncertu i który przybliżył publiczności anegdotyczne kulisy nie-wykonania tejże kantaty przez artystów Piwnicy pod baranami 20 z górą lat temu.

Drugą niezwykle premierą było wykonanie walców, odnalezionych w Muzeum Pienińskim, skomponowanych przez St. Cybulskiego i wydanych w zbiorze zatytułowanym *Pamiętka ze Szczawnicy*. Utwory te, udostępnione festiwalowi przez Muzeum, również zabrzmiały w pełnym blasku w wersji orkiestrowej. Publiczność, znakomicie bawiona słowem przez Krzysztofa Michnę i Andrzeja Dziedzina Wiwra odbyła wycieczkę do Szczawnicy podróżując koleją żelazną, przechadzając się po dawnym szczawnickim deptaku, popijając wody szczawnickie, słuchając Ady Sari i Jaracza. Za pomocą słowa i muzyki przenieśliśmy się do



pobliskich zamków Czorsztyńskiego, Niedzickiego i na Górze Zamkowej, do Czerwonego Klasztoru, na Trzy Korony, do groty Aksamitki, Przełomu Dunajca, do Szmeksu (Smokowca). Muzyka mieniła się barwami od Rossiniego i Straussa poprzez Karłowicza, Kurpińskiego, na czardaszach (Czardasz z Księżniczki Czardasza w brawurowym wykonaniu Katarzyny Wiwer i Czardasz Montiego z solo skrzypcowym Janusza Miryńskiego), Marszu Rakoczego i Mirosławie Dudliku kończąc. Publiczność żywo reagowała na akcenty humorystyczne, pojawiające się w tekstach i oklaskiwała wykonawców niezwykle gorąco!

Ale to nie koniec wrażeń i niespodzianek, które miały miejsce tego wieczoru. Organizatorzy postanowili na ten wieczór zaprosić również artystów plastyków zrzeszonych w dwóch prężnie działających w Pieninach stowarzyszeniach: krościeńskim Stowarzyszeniu Artystów Pienińskich i szczawnickim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych, które w tym roku obchodzi okrągły jubileusz 30-lecia. Dzieła artystów plastyków witały publiczność u wejścia do Dworku i wprowadzały w klimat artystycznej bohemy.

W roku 2017 dziesiąta, jubileuszowa odsłona festiwalu Muzyka nad Zdrojami. Jakie niespodzianki zgotują nam organizatorzy? Na to pytanie odpowiedź przyniesie lato i X festiwal Muzyka nad Zdrojami, Szczawnica 2017.

V Festiwal Barok na Spiszu 2016

Czy pamiętają Państwo muzykę z filmu pt. „Wszystkie poranki świata”? Czy wiedzą Państwo, jaka muzyka rozbrzmiewała w królewskiej katedrze na Wawelu oraz w komnatach pałaców magnackich na przełomie XVI i XVII wieku w Polsce i za jej granicami?

Jubileuszowy V Festiwal Barok na Spiszu 2016 pozwolił nam nie tylko zaznajomić się z repertuarem sztuki muzycznej tego czasu (co festiwal skutecznie czyni od swojego początku), ale także przybliżyć nam unikatowe zabytki architektoniczne, jakie zachowały się na terenie pogranicza Polski i Słowacji (co też jest ideą festiwalu). Impreza na Spiszu od początku nosi podtytuł „zobaczyć i usłyszeć sztukę”. I tak już po raz piąty mieszkańcy Spisza, sympatycy tego regionu i muzyki barokowej oraz turyści mieli okazję zobaczyć sztukę barokową w spiskich kościołach i usłyszeć w nich muzykę. Cztery koncerty, które odbyły się w drugiej połowie sierpnia, po raz pierwszy w historii festiwalu poprzedzone były zwiedzaniem kościołów z przewodnikiem (jako rozszerzenie wcześniejszej formuły „drzwi otwartych”), co – jak się okazało – stanowiło znakomitą promocję barokowych zabytków Spisza. Przewodnikami w tym roku byli: Piotr Wojtaszek we Frydmanie, Józef Górka w Jurgowie, Maria Waniczek w Niedzicy i ks. Tadeusz Korczak w Nowej Białej. Za każdym razem liczne grono ludzi ciekawych historii stawiało się pół godziny przed rozpoczęciem koncertów. Przewodnicy z pasją opowiadali o historii poszczególnych wsi, historii kościołów i ich wyposażenia. Zwiedzaniu sprzyjało także koncertowe oświetlenie zabytków, nie spotykane na co dzień w tych obiektach. Zwiedzanie zaczynało się na zewnątrz kościołów – pogoda rzeczywiście sprzyjała – a następnie przewodnicy szczegółowo prezentowali piękne, barokowe wyposażenie wnętrz, wplatając elementy historii wsi, czy związane z kościołem legendy lub anegdoty. W ramach koncertów festiwalowych prezentowane były także mini wykłady (wygłaszane przez samych wykonawców), które wprowadzały w ideę programu, przedstawiały sylwetki kompozytorów, wtajemniczały w budowę historycznych instrumentów oraz pomagały w intelektualnym spojrzeniu na kontekst kulturowy i przemiany, jakim podlegała muzyka tego okresu. Festiwal na Spiszu ma także walor edukacyjny, co sprzyja i lepszemu poznaniu Spisza (podczas zwiedzania zabytków), jak i poznaniu prezentowanej muzyki. Warto dodać, że nie jest to muzyka na co dzień grywana w salach koncertowych, lecz specjalnie wybrana na potrzeby festiwalu, którego ideą jest także propagowanie muzyki dawnej w jej oryginalnym brzmieniu.

Tematem V edycji były narodziny baroku. Podczas tej odsłony zaprezentowano programy nawiązujące do początków baroku, zarówno w Polsce, jak i w Europie. Usłyszeliśmy muzykę kompozytorów polskich doby przełomu, wśród których szczególne miejsce zajmuje Mikołaj Gomółka i jego „Melodiae na psalterz polski” do słów Jana Kochanowskiego, oraz innych kompozytorów XVII wiecznych, szczególnie ojca polskiego baroku – Mikołaja Zieleńskiego, a także m.in.: Franciszka Liliusa, Adama Jarzębskiego, czy muzyki z Album Sapieżyńskiego. Podczas festiwalowych koncertów była też okazja posłuchać, co działo się w podobnym czasie w Europie: we Francji, Anglii, a zwłaszcza we Włoszech.

Festiwal został zainaugurowany 15 sierpnia 2016 roku w kościele św. Stanisława we Frydmanie koncertem zespołu viol da gamba Gambasada z programem francuskich gambistów (Marin Marais, Mr. de Sainte Colombe, Jean-Philippe Rameau), nawiązującym do muzyki z filmu „Wszystkie poranki świata”. Członkowie zespołu: Justyna Młynarczyk,

Piotr Młynarczyk i Mateusz Kowalski sami siebie nazywają „ambasadorami violi da gamba”, bo ich zadaniem jest popularyzacja tego instrumentu oraz ciągle rzadko w Polsce wykonywanej muzyki gambowej. Artyści znakomicie przybliżyli publiczności repertuar oraz bogate możliwości brzmieniowe tego instrumentu, który królował na dworze francuskim w XVII wieku. Piękna, ciemna, tajemnicza, ale też łagodna barwa zespołu viol da gamba wraz z niezwykle muzyką siedemnastowiecznej Francji wprowadziły nas w zaśluchanie. Na koniec podziękowano artystom rzesistymi oklaskami, a ci odwziedczyli się jeszcze bisem – występ zespołu został znakomicie przyjęty.

Kilka dni później, 20 sierpnia, w kościele św. Sebastiana w Jurgowie zostaliśmy przeniesieni w krąg włoskiej muzyki pierwszej połowy XVII wieku. Ideą koncertu zatytułowanego „Barokowa awangarda, czyli włoska ekstrawagancja” było pokazanie dwóch przeciwnych, choć współegzystujących ze sobą praktyk muzycznych tego czasu: *stile antico*, będącego kontynuacją „dawnej” renesansowej polifonii oraz *stile moderno*, nowej sztuki komponowania, opartej na akompaniamencie basu cyfrowanego. Zetknięcie z utworami Claudia Monteverdiego, Johanna Schopa, Tarquinia Meruli pozwoliło nam zasmakować niezwykle wyobraźni włoskich kompozytorów, odważnie poszukujących nowych środków muzycznego wyrazu, a przejawiającej się w nowoczesnych – na owe czasy – rozwiązaniach brzmieniowych, harmonicznym, formalnym, a także w obfitości i przepychu figur retorycznych (o czym też wspominał prowadzący mini wykład Henryk Kasperczak, pokazując również publiczności kopie nut, z których artyści wykonywali muzykę). Wykonawcami tego koncertu byli: Katarzyna Wiwer – sopran, Andrzej Zawisza – klawesyn, Henryk Kasperczak – lutnia i teorba oraz skrzypaczka Monika Boroni. Szczególnie ujęły przepiękne motety *Jubilet tota civitas* i *Cantate Dominum* Claudia Monteverdiego w wykonaniu Katarzyny Wiwer, Henryka Kasperczaka i Andrzeja Zawiszy. W nastrój wprowadzały także utwory grane solo na lutni i klawesynie oraz skrzypaczki barokowej Moniki Boroni. Wnętrze drewnianego kościoła w Jurgowie także wspaniale „grało” swoistą akustyką, jaką daje drewniane właśnie wnętrze.

Po wieczorach z muzyką autorów francuskiego i włoskiego baroku przyszła kolej na naszych rodzimych kompozytorów przełomu XVI i XVII wieku. Ich twórczość była myślą przewodnią trzeciego koncertu, który odbył się 27 sierpnia w kościele św. Bartłomieja w Niedzicy. Stylowo wykonane przez zespół Filatura di musica (Katarzyna Wiwer, Magdalena Pilch, Marek Nahajowski, Julia Karpeta, Justyna Młynarczyk, Patrycja Domagalska-Kałuża) muzyczne opracowania psalmów pochodzące ze zbioru „*Melodiae na Psalterz Polski*” Mikołaja Gomółki, wyrafinowane motety łacińskie Wacława z Szamotuł i Marcina Leopoldy znakomicie zestawione z twórczością kompozytorów angielskich i włoskich pokazały nam, jak ciekawa i różnorodna jest polska muzyka przełomu wieków. Ówczesna twórczość muzyczna w Polsce nadążała za nowymi prądami muzycznymi, dość wspomnieć, że muzycy z Polski wyruszali na naukę m.in. do Italii, Włosi zaś przywozili nowinki muzyczne na polskie dwory królewskie i magnackie. Zespół Filatura di musica to muzycy specjalizujący się w wykonawstwie historycznym, związani zawodowo z Łodzią, wykształceni w renomowanych, zagranicznych uczelniach artystycznych. Nazwa zespołu łączy przemysłowe, włókiennicze tradycje miasta (wł. *filatura* – przędzalnia) ze sztuką muzyczną. W repertuarze zespołu znajduje się europejska muzyka renesansowa, barokowa i klasyczna.

Ukoronowaniem festiwalu, można powiedzieć perłą ostatniej edycji, był koncert w kościele św. Katarzyny w Nowej Białej (28 sierpnia), podczas którego ensemble Scepus Baroque zaprezentował niezwykle charakterystyczną i reprezentatywną dla tego okresu twórczość

polichóralną (czyli kompozycje na więcej niż jeden chór, w ostatnim utworze usłyszeliśmy trzy zespoły muzykujące razem). Zespół Scepus Baroque, skupiający artystów wysokiej klasy i specjalistów w zakresie wykonawstwa muzyki dawnej (tym razem w składzie: Katarzyna Wiwer, Anna Zawisza, Łukasz Dulewicz, Marcin Liweń, Łukasz Wilda, Karol Kusz, Dawid Biwo, Andrzej Zawisza, Marian Magiera, Bogdan Piznał, Andrzej Tkaczyk, Bartłomiej Witek, Patrycja Domagalska-Kałuża) został powołany do istnienia trzy lata temu jako orkiestra festiwalowa mająca na celu realizację idei muzycznych festiwalu. Tego wieczoru w jego interpretacji usłyszeliśmy szalenie barwne, finezyjne, bogato ornamentowane, ale jednocześnie wymagające najwyższego kunsztu wykonawczego utwory polskiego mistrza polifonii Mikołaja Zieleńskiego oraz jednego z najważniejszych kompozytorów szkoły weneckiej Giovanniego Gabrielego. Koncert zakończył 12-głosowy „Magnificat” Zieleńskiego, pochodzący z wydanego w 1611 roku w Wenecji zbioru „Offertoria totius anni” na 12 głosów tworzących trzy chóry. Efekt „stereo”, o którym wspomniała w mini wykładzie Katarzyna Wiwer mogliśmy usłyszeć na żywo!

Ambitny program, nowe pomysły muzyczne, akcja oprowadzania po zabytkach Spisza, zetknięcie z instrumentalistami specjalizującymi się w historycznych praktykach wykonawczych i grającymi na instrumentach dawnych – wszystko to pozwoliło publiczności doświadczyć żywego kontaktu z muzyką baroku, pogłębić wiedzę z zakresu historii, kultury i sztuki – i to nie tylko muzycznej – tego okresu. Jak co roku organizatorzy dokładają starań, by szata graficzna materiałów o festiwalu była na zadowalającym poziomie. Książeczka festiwalowa oprócz bogatych informacji o artystach, programach przekazuje także informacje o zabytkach w miejscach koncertów, zawiera zdjęcia z edycji poprzednich, a także zawiera tłumaczenia tekstów, które doskonale przydają się w rozumieniu muzyki pisanej dawniej do tekstów łacińskich. W tym roku, jako element graficzny, festiwalowi towarzyszył anioł, jak się dowiedziałam, z ołtarza głównego w Kacwinie (w tym roku festiwal tam nie dotarł, trudno więc było go znaleźć w kościołach odwiedzanych w jubileuszowej edycji).

Organizatorem V Festiwalu „Barok na Spiszu” jest Fundacja Kulturalny Szlak, dyrektorem wykonawczym Rafał Monita, a dyrektorem artystycznym sopranistka Katarzyna Wiwer, która nie tylko co roku czuwa nad koncepcją programową festiwalu, ale wraz ze znakomitymi muzykami jest jednocześnie jego wykonawczynią. Patronat honorowy także w tym roku objęło Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Koncerty organowe w Konwikcie

Tarnowskie Góry 2016

To już VII edycja festiwalu organizowanego przez Urząd Miejski oraz parafię Matki Bożej Królowej Pokoju w Tarnowskich Górach. Inspiracją do zorganizowania stałego cyklu koncertowego były trymanałowe, 31-głosowe organy mechaniczne oddane do użytku w 2009 roku, zbudowane przez Firmę Organmistrzowską Kamińskich z Warszawy. Ogromne zainteresowanie koncertami organowymi, które odbyły się w związku z inauguracją instrumentu świadczyło o potrzebie kontynuacji dzieła. Dzisiaj z całą pewnością można stwierdzić, że była to trafna decyzja, o czym świadczą wypełnione ławki tarnogórskiego Konwiktu podczas każdego koncertu.

Festiwal został rozłożony na kilka miesięcy. Recitale odbywają się w pierwszą niedzielę miesiąca, od kwietnia do sierpnia włącznie, o godz. 19.00. Kierownikiem artystycznym festiwalu jest dr Mariola Brzoska, zaś funkcję prelegenta od kilku lat pełni ks. dr Wiesław Hudek.

Bogate walory brzmieniowe instrumentu, zbudowanego w stylu barokowych organów północnoniemieckich pozwalają na prezentację bardzo obszernej literatury organowej tego okresu, ale nie tylko. Prawie od samego początku festiwal ma charakter międzynarodowy, gdyż wśród wykonawców są także wybitni organiści z zagranicy.

Tegoroczna inauguracja festiwalu zbiegła się z Niedzielą Miłosierdzia Bożego (w Roku Miłosierdzia), a wykonawcą inauguracyjnego koncertu, był Jan Bokszczanin. W jego wykonaniu usłyszeliśmy: Preludium fis-moll BuxWV 146 D. Buxtehudego, dwa preludia chorałowe *Vater unser im Himmelreich* G. Böhma, Koncert d-moll BWV 596 J. S. Bacha, *Suite du deuxième* Ton L. N. Clérambault, Fantazję f-moll KV 608 W. A. Mozarta oraz Sekwencję *Il Victimae paschali laudes* M. Sawy.

1 maja wystąpił Ludger Lohmann ze Stuttgartu, należący do światowej czołówki organistów. Zaliczany jest do największych autorytetów w dziedzinie wykonawstwa dawnej i romantycznej muzyki organowej. Na jego recital złożyły się dzieła F. Mendelssohna-Bartholdy'ego (Sonata d-moll op. 65 nr 6), J. S. Bacha (preludia chorałowe *Vater unser im Himmelreich* BWV 682 oraz *Vor deinen Thron tret ich hiermit* BWV 668, a także fragmenty z *Kunst der Fuge* BWV 1080) oraz A. G. Rittera (III Sonata a-moll op. 23).

Wykonawcą czerwcowego koncertu był organista Królewskiej Katedry na Wawelu – Witold Zalewski. Zaprezentował on tarnogórskiej publiczności szereg utworów z polskiej literatury organowej XVI-XVIII wieku (Mikołaj z Krakowa - Preambulum in F, Przygrywka chorałowa *Ave Jerarchia*, A. Rohaczewski - Canzona a 4, J. Podbielski - Preludium, P. Żelechowski – Fantazja), a także Toccatę i fugę d-moll „dorycką” BWV 538 J. S. Bacha, Sonatę D-dur op. 65 nr 5 F. Mendelssohna-Bartholdy'ego, IV Koncert organowy op. 56 nr 4 F. Nowowiejskiego.

Koncert, który odbył się 3 lipca w całości był improwizowany. Swoje wielkie umiejętności w zakresie improwizacji w różnych stylach i formach zaprezentował Tomasz Orłow z Katowic.

Ostatni, sierpniowy recital wypełniła muzyka mistrzów niemieckiego i francuskiego baroku – D. Buxtehudego (Praeludium in D BuxWV 139), J. S. Bacha (Toccata i fuga F-dur BWV 540, Preludium chorałowe *Liebster Jesu, wir sind hier* BWV 731), G. Corretta (fragmenty Messe du 8 Ton), a także F. Mendelssohna-Bartholdy'ego (Preludium i fuga c-moll op.37 nr 1) w wykonaniu Marioli Brzoski.

II Toszecki Festiwal Muzyki Organowej i Kameralnej A.D.2016

Pierwszy festiwal w kościele parafialnym św. Katarzyny Aleksandryjskiej w Toszku odbył się w 2011 roku z inicjatywy śp. ks. Mariana Piotrowskiego, przy okazji oddania do użytku po wielu latach milczenia odrestaurowanych zabytkowych organów Moritza Roberta Müllera z 1844 roku. Pragnieniem ks. Piotrowskiego było, aby taki festiwal odbywał się co roku. Niestety w kolejnych latach nie udało się wypracować stałej, cyklicznej formuły koncertowej.

Dopiero w tym roku (2016), Mariola Brzoska zwróciła się z pomysłem reaktywowania festiwalu do burmistrza Toszka Grzegorza Kupczyka oraz nowego ks. proboszcza Grzegorza Kadziocha, którzy pozytywnie przyjęli inicjatywę. Kierownictwo artystyczne festiwalu objęła Mariola Brzoska. Środki finansowe zapewnia Gmina Toszek.

Koncerty zostały zaplanowane na kilka miesięcy. Odbywają się w drugą niedzielę miesiąca od maja do września włącznie o godz. 19.00.

Pierwszy koncert miał miejsce 8 maja 2016 roku, a wykonawczyniami były: Brygida Tomala – organy i Klaudia Romek – sopran. Artystki zaprezentowały toszeckiej publiczności dzieła J. S. Bacha (Preludia chorałowe *Komm Gott, Schöpfer, Heiliger Geist* BWV 667, *Wir danken dir, Herr Jesu Christ* BWV 623, *Allein Gott in der Höh' sei Ehr* BWV 662, Toccata i fuga d - moll BWV 565, *Aria Mein gläubiges Herze* z *Pfingstkantate* BWV 68, *Aria Quia respexit* z *Magnificat* D-dur BWV 243), J. Pachelbela (*Chaconne* f – moll), F. Durante (*Vergin, tutto amor*), J. Haydna (*Aria Quis non posset contristari* ze *Stabat Mater* Hob. XXa:1), W. A. Mozarta (*Aria Laudate Dominum* z „*Vesperae solennes de confessore* KV 339) oraz opracowania „*Ave Maria* autorstwa G. Cacciniego, J. Maklakiewicza, F. Schuberta.

W koncercie czerwcowym (8 VI) wystąpili absolwenci Diecezjalnej Szkoły Organistowskiej II stopnia w Gliwicach: Andrzej Malitowski, Patrycja Garczorz, Franciszek Siwy i Karolina Lucja. W wykonaniu Andrzeja Malitowskiego usłyszeliśmy Preludium i fugę c-moll BWV 546 J. S. Bacha oraz Intermezzo f-moll op.31 nr 4 B. Steina. Patrycja Garczorz zagrała Preludium chorałowe *Gelobet seist du, Jesu Christ* BuxWV 189 D. Buxtehudego i Sonatę c-moll op.65 nr 2 F. Mendelssohna-Bartholdiego, Franciszek Siwy - Preludium chorałowe *Nun komm der Heiden Heiland* BWV 659 oraz Preludium i fugę C-dur BWV 547 J. S. Bacha, a Karolina Lucja - Preludium chorałowe *Herzlich thut mich verlangen* BWV 727 J. S. Bacha oraz Preludium i fugę d-moll op. 37 nr 3 F. Mendelssohna-Bartholdiego.

Podczas koncertu lipcowego (10 VII) w kościele rozbrzmiewały organy – Krzysztof Kotoński i trąbka – Seweryn Mzyk. Artyści - absolwenci katowickiej Akademii Muzycznej wspólnie wykonali utwory J. Clarke'a (*Trumpet Tune and Air, Shore's Music*), G. Torelliego (*Concerto in D*) oraz M. A. Charpentiera (*Te Deum*). Ponadto Krzysztof Kotoński zagrał na organach *Concerto* G-dur BWV 592 J. S. Bacha, *Sonatę* D-dur Wq 70/5 H.86 C. F. E. Bacha, a także *Sonatę* B-dur, op. 65 nr 4 F. Mendelssohna-Bartholdiego.

14 VIII na zabytkowych organach M. R. Müllera zagrała Ewa Bąk. W programie recitalu znalazły się następujące kompozycje: *Partita „Jesu meine Freude* J. G. Walthera, *Fantazja* g-moll J. Ch. Kellnera, *Concerto* D-dur J. D. Druckmüllera, *Fantazja* in a op.1 nr 5 J. W. Lustiga,

Offertorio F. Capocciego, *Passacaglia* z 12 Characteristic Pieces op. 156 J. G. Rheinbergera, Preludium chorałowe *Wie schön leuchtet der Morgenstern* N. W. Gadego oraz *Lobet den Herrn* (z cyklu „Portrety” op.101) S. Karg-Elerta.

Na zakończenie festiwalu – 11 IX wystąpiła Anna Firlus – organistka i klawesynistka wraz z zespołem Extempore, który współtworzy z Małgorzatą Malke (skrzypce barokowe) i Krzysztofem Firlusem (viola da gamba). W wykonaniu zespołu usłyszeliśmy Sonatę triową a-moll BuxWV 272 D. Buxtehudego, Sonatę triową D-dur S. S. Szarzyńskiego, Psalm 56 „*Paratum cor meum*” z *Pieces de clavecin, avec voix ou violon*, op. 5 J. J. Mondonville’a oraz Sonatę triową d-moll TWV 42: d10 G. Ph. Telemanna. Anna Firlus solo na organach zagrała Overture in G-dur TWV 32:13 (cz. I i IV) G. Ph. Telemanna oraz V Sonatę d-moll op. 62 (cz. I i II) śląskiego kompozytora W. Rudnicka.

Chorał karmelitański CD „Sancta Mater Teresia”

Muzyka i śpiew w Kościele m. in. są obrazem kondycji duchowej człowieka. Hałas i pospiech codziennego życia, wpływają na styl i kształt liturgii, a miejsca wypełnione prawdziwą modlitwą, wzniosłą muzyką są tęsknotą wielu współczesnych. Podświadomie szukamy miejsc, w których można oderwać się od codzienności, doświadczyć tajemnicy, zanurzyć się w czystym dźwięku. Niewiele jest klasztorów w Polsce, gdzie można uczestniczyć w liturgii, która kultywuje wspaniałą tradycję śpiewu i równocześnie podkreśla to, co najpiękniejsze w ich charyzmacie. Bogactwo muzyki liturgicznej, szczególnie chorałowej, zamknięte jest w księgach i manuskryptach, a każde otwarcie i ocalenie jej od zapomnienia, jest radością dla wszystkich spragnionych piękna. Kompozycje modalne niosą w sobie ducha pokoju, kontemplacji, uwewnętrznienia, radości i pełni. Każda melodia chorałowa jest owocem modlitwy i sposobnością do budowania głębokiej relacji z Bogiem. Śpiew gregoriański wyrasta z serca Kościoła, ożywia liturgię i dodaje jej uroczystego charakteru, dlatego często odradza się przy okazji wielkich wydarzeń i jest oparciem dla wielkiej tradycji muzycznej i liturgicznej.

Bracia Karmelici Bosi, z okazji jubileuszu 500 – lecia urodzin swojej wielkiej reformatorki, św. Teresy od Jezusa nagrali płytę „Sancta Mater Teresia” z chorałem gregoriańskim. Chorał gregoriański bliski jest modlitwie karmelitańskiej, rodzi się w ciszy i do ciszy prowadzi. Delikatna interpretacja części mszalnych, psalmodyi i tradycyjnych chorałów karmelitańskich, wydaje się być samą modlitwą, która skłania do osobistej kontemplacji. Zadaniem kantora nie jest przecież śpiewanie dla własnego upodobania, tylko wyśpiewywanie orędzia, które przychodzi z wysoka i zupełnie go przekracza. W śpiewie oddaje siebie Bogu i już teraz chwali Go razem z aniołami, w jedności z całym Kościołem.



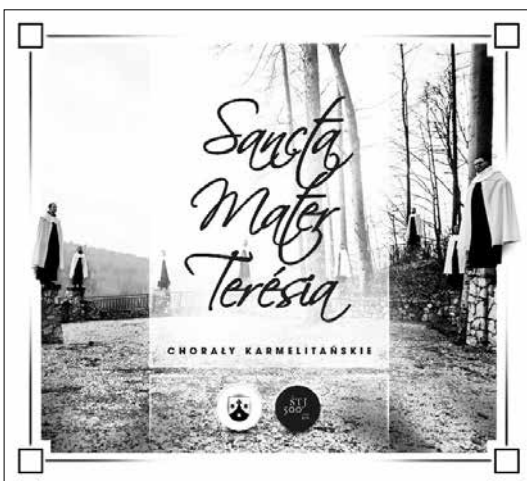
Sami bracia karmelici dają prosty sposób na bycie dobrym zakonnikiem (fragment tekstu z płyty): Przepis na Karmel; Składniki:

1 dusza ludzka
1 miarka trzcinyowej łaski Bożej
1 miarka wody Ducha

Dla duszy z solidnym dnem, utwierdzonej w wierze przez umartwienia, post i modlitwę proś o dowolną ilość cukru Bożej łaski – tyle, ile karmelu będziesz potrzebować. Możesz prosić o parę cierpkich kropel soku z cytrynowego cierpienia, zapobiegnie to powstawaniu grudek pychy na dnie duszy. Proś o miłosny ogień Ducha Świętego na delikatny płomień. Rozsyp równomiernie cukier, potrząsając duszą przez codzienny rachunek sumienia. Gdy cały cukier się rozleje włóż duszę z karmelem do wody Ducha, aby dokończyć proces karmelizacji cukru. Do gotowego karmelu można dodać łyżeczkę masła codziennej dobroci. Jeśli duch karmelu zbyt szybko ostyga, należy wołać dla niego o odrobinę wody Ducha i wszystko przemieszać miłością, uważając, aby się poparzyć, gdyż każda rana dotknięta ogniem staje się słodką raną ogniową. W przypadku pojawienia się grudek pychy postawić karmel z powrotem na ogniu i podgrzać do chwili, aż się rozpuszczą.

WAŻNE: Nie mieszać roztworu łyżką własnych pomysłów ani innymi przedmiotami przeszkadzającymi łasce działać. Mieszanie może odbywać się jedynie poprzez potrząsanie regularną spowiedzią. Mieszanie łyżką własnych planów spowoduje krystalizację (karmel stwardnieje).

Zakon Karmelitów Bosych, bez zbytniego rozgłosu, dalej kontynuuje dzieło chorałowe. W październiku 2016 r. wybrzmiały chorały, podczas kanonizacji św. Elżbiety od Trójcy Świętej, nowej świętej karmelitanki, pianistki. W uroczystość św. Teresy odprawiona została uroczysta Msza Trydencka z oprawą chorałową w rzymskim klasztorze San Pancrazio. W marcu 2017 w poznańskiej Bazylice Mniejszej, zaplanowano śpiew chorałów ku czci św. Józefa, ze zbioru Cantus Selecti i pięknych części mszalnych „Justus ut palma”. Niechaj piękny śpiew chorałowy coraz częściej wypełnia klasztory i niech będzie obrazem prawdziwego życia kontemplacji i miłości.



Możliwość nabycia płyty:

<http://www.floscarmeli.pl/produkt-sancta-mater-teresia--choraly-karmelitanskie>

Podyplomowe Studia z Monodii Liturgicznej w Krakowie

Podyplomowe Studia z Monodii Liturgicznej zostały otwarte w 2016 roku w ramach Międzyuczelnianego Instytutu Muzyki Kościelnej, przy Wydziale Historii i Dziedzictwa Kulturowego na Uniwersytecie Papieskim Jana Pawła II. Pomysłodawcą i kierownikiem studiów jest wykładowca Uniwersytetu Papieskiego, s. dr hab. Susi Ferfoggia.

Studia są przeznaczone dla muzyków, osób duchownych, osób prowadzących zespoły muzyczne oraz schole gregoriańskie w parafiach, animatorów życia muzycznego, organistów, a także dla wszystkich pragnących poszerzyć wiadomości w dziedzinie monodii liturgicznej, dla osób zainteresowanych chorałem gregoriańskim oraz historią, rozwojem i duchowością zachodniej monodii liturgicznej.

W edycji 2016/2017 studia zgromadziły 28 słuchaczy, co bardzo pozytywnie zaskoczyło organizatorów. Przyjeżdżają oni na spotkania z całej Polski, aby poszerzać swoją wiedzę i kompetencje w zakresie monodii liturgicznej. Są to zarówno osoby świeckie, zaangażowane w muzyczną i edukacyjną działalność w kraju, jak i osoby duchowne, prowadzące zespoły w ramach swych zgromadzeń, bądź pragnące pogłębić swą muzyczną wiedzę.

Studia trwają 4 semestry. Ich celem jest zapoznanie słuchaczy z genezą, historią i rozwojem monodii liturgicznej: od muzyki greckiej, synagogałnej i śpiewu bizantyjskiego do śpiewu Kościoła zachodniego (chorał gregoriański, starorzemy, ambrozjański, mozarabski, akwitański, św. Hildegarda z Bingen, chorał zakonny i diecezjalny). Podczas comiesięcznych zjazdów słuchacze mają również okazję uczestniczyć w wykładach z zakresu kultury i sztuki średniowiecza, zapoznać się z modalnością gregoriańską i jej znaczeniem, poszerzyć wiedzę na temat psalmodii, a także historii i struktury liturgii. Bardzo interesujące są także zajęcia praktyczne z paleografii muzycznej i łacińskiej.

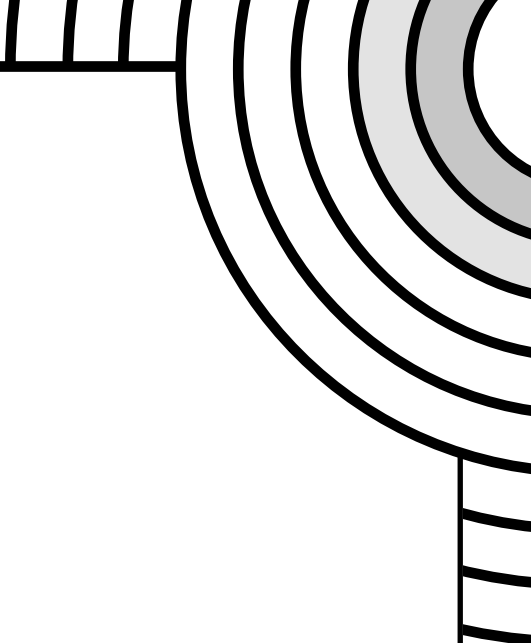
Podyplomowe Studia z Monodii Liturgicznej dają niepowtarzalną okazję do spotkania najwybitniejszych specjalistów w tej dziedzinie w Europie (m.in. prof. Alberto Turco, prof. Juan Carlos Asensio Palacios, dr Agnieszka Budzińska-Bennet, o. Bernard Sawicki OSB, Adam Strug). Podczas każdego zjazdu odbywają się wykłady, a także ćwiczenia dotyczące dane zagadnienia. Można w ten sposób poznać najważniejsze szkoły interpretacyjne chorału gregoriańskiego, a także zapoznać się z genezą, historią i tradycją polskiej pieśni kościelnej i ludowej. W bieżącej edycji studiów omawiany będzie także szeroko dramat liturgiczny oraz chorał protestancki.

Każdy zjazd kończy się Mszą świętą, podczas której uczestnicy kursu wykonują śpiewy przygotowane w trakcie ćwiczeń. Daje to możliwość zapoznania się w praktyce z miejscem i znaczeniem tych śpiewów w Liturgii, a przede wszystkim jest źródłem przeżyć estetycznych i duchowych. Studia zakończą się egzaminem dyplomowym, polegający na przygotowaniu przez studenta śpiewów do liturgii eucharystycznej, liturgii godzin, dramatu liturgicznego lub misterium.

Następna edycja studiów odbędzie się w latach 2018-2020. Egzaminy wstępne będą miały miejsce w czerwcu 2018r. Od kandydatów wymagany jest dyplom ukończenia wyższej uczelni (licencjacki lub magisterski). Podczas egzaminów komisja weryfikuje

słuch muzyczny i predyspozycje wokalne kandydatów. Zapraszamy wszystkich zainteresowanych do śledzenia aktualności rekrutacyjnych na stronie Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II.

III. DZIAŁ NUT



II Międzynarodowy Konkurs Kompozytorski Fide et Amore na utwór organowy upamiętniający 1050-lecie Chrztu Polski

Już po raz drugi w ramach Festiwalu Twórczości Religijnej Fide et Amore zorganizowano konkurs kompozytorski skierowany do twórców z Polski i zagranicy. Wśród organizatorów konkursu prócz przedstawicieli Festiwalu Fide et Amore oraz Miejskiego Ośrodka Kultury w Żorach znalazły się osoby reprezentujące następujące instytucje: Archidiecezjalna Komisja Muzyki Sakralnej w Katowicach, Katedra Organów i Muzyki Kościelnej Wydziału Wokalno-Instrumentalnego Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, a także klasy organów kościelnych Państwowych Szkół Muzycznych II stopnia: im. Mieczysława Karłowicza w Katowicach oraz im. Antoniego i Karola Szafranków w Rybniku. Przedmiotem konkursu był utwór organowy, zaś w regulaminie podano dyspozycję organów kościoła pw. Niepokalanego Serca NMP w Żorach-Rowniu, gdzie zaplanowano prapremierę nagrodzonych utworów, określono również ogólne zasady formalne i ideowe dotyczące mających powstać utworów.

Od maja do 15 sierpnia 2016 roku wpłynęło 9 partytur z różnych ośrodków (prócz podanych niżej 6 utworów nagrodzonych były to: Ostrów Wielkopolski, Stronno [województwo kujawsko-pomorskie] oraz Jankowice Rybnickie). Dzień przed ogłoszeniem wyników konkursu, 31 sierpnia 2016 roku w siedzibie Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach odbyło się posiedzenie jury w składzie: prof. Władysław Szymański – przewodniczący, oraz członkowie: prof. Aleksander Lasoń, ks. dr hab. Grzegorz Poźniak, dr hab. Jacek Glenc, dr Henryk Botor.

Przyznano następujące nagrody i wyróżnienia:

- I nagroda – Michał Schäfer (Gliwice), godło KAG2016, za utwór IANUA;
- II nagroda – Piotr Wierzchalek (Katowice), godło LAETARE, za utwór SEKWENCJA;
- III nagroda – Przemysław Szczotka (Katowice), godło MAQAM, za utwór JUBILUS;
- Wyróżnienie – Paul Ayres (Greenford, Wielka Brytania), godło ARIAFEA, za utwór ARIA;
- Wyróżnienie – Aleksander Jan Szopa (Warszawa), godło ANONIM, za utwór WIELKA LITANIA;
- Wyróżnienie – Mateusz Peciak (Kraków), godło NINI, za utwór ASPERGES ME, DOMINE.

Członkowie jury uznali wszystkie nadesłane utwory za przykłady muzyki stojącej na wysokim poziomie artystycznym. Podkreślając profesjonalizm organizacyjny, wyrazili również przekonanie, iż w następnych edycjach konkurs będzie sobie torował drogę do stałej obecności w kalendarzach kompozytorów w Polsce i za granicą, a jego rezultaty sukcesywnie wypełniać będą luki repertuarowe w muzyce kościelnej. Załączone w dodatku nutowym ww. utwory nagrodzone i wyróżnione mogą taką rolę spełniać.

Wyrażam serdeczną wdzięczność ks. Joachimowi Waloszkowi z Opola za profesjonalne i ofiarne przygotowanie składu nut utworów (oraz wielokrotną korektę) nagrodzonych w konkursie kompozytorskim.

ks. Wiesław Hudek

IANUA



*Wdzięczny za inspirację, utwór dedykuję
organiście z katedry Notre Dame w Paryżu*
Yves Castagnet

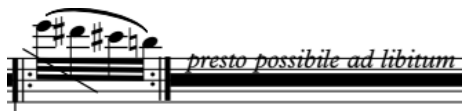
Legenda do utworu „lanua”:



Wszystkie tremolanda wykonywać swobodnie w bardzo szybkim tempie.



Przekreślone frazy muzyczne wykonywać, swobodnie i indywidualnie, w przybliżonym rytmie.



Frazy powtarzać w sposób swobodny i indywidualny, aż do znaku zakończenia, w tempie umieszczonym nad kreską.



Dźwięki o bardzo zróżnicowanej wysokości, wykonywać swobodnie oraz w przybliżonym rejestrze, delikatnie przesuwając dłonie w górę i w dół, sprawiając wrażenie „quasi glissanda”.



Od taktu 36 do taktu 40 (włącznie), frazy, z dźwiękami o zróżnicowanych wysokościach należy stopniowo przesuwąć w górny rejestr klawiatury, aż do znaku zakończenia, zachowując jednocześnie wąsko zakresowe przesunięcia dłoni, w górę i w dół.



Dźwięk / dźwięki trzymane.

IANUA
organ solo

Michał Schäfer

**Presto,
virtuosissimi con la fantasia**

Hauptwerk (Màn I):
Gedackt 8'

legato

Pedal: Subbas 16', Gedackt 8'

2

3

4

5

System 5: Treble clef contains four measures with fingerings 7, 6, 6, and 6. Bass clef contains a whole rest, a whole rest, a quarter rest, and a quarter note G4.

6

System 6: Treble clef contains four measures with fingerings 6, 7, and 6. Bass clef contains a quarter note G4, a quarter rest, a whole rest, and a whole rest.

7

System 7: Treble clef contains four measures with fingerings 7, 6, 7, and no fingering. Bass clef contains a whole rest, a quarter rest, a quarter note G4, and a whole rest.

8

System 8: Treble clef contains four measures with fingerings 6, 6, and 6. Bass clef contains a quarter note G4, a quarter rest, a whole rest, and a whole rest.

9

7 6 7 6

10

7 6 6 6

11

6 6 7 6

12

6 6 6 6

13

6 6 7 6

14

6 7 6 7

15

6 6 7 6

16

7 7 6

17

+ Positiv (Man. II) / Man. I

18 **Mistico** ♩ = ca 50-60

+ Holzgedackt 8'

sempre legato

24

+ Quintade 8'

28

32 $\bullet = \text{ca } 60-70$

presto ad libitum

34

presto ad libitum

36

presto ad libitum quasi gliss.

molto acc...

presto ad libitum quasi gliss.

41 $\bullet = \text{ca } 60-70$

presto ad libitum

presto ad libitum

Tutti,
- Krummhorn 8'

Ped: Tutti,
+ I / ped, II / ped.

Maestoso

44

$\bullet = \text{ca } 50-60$

48

52

55

Senza misura corlamente

59

56 **Presto con fuoco**

56 **Presto con fuoco**

portato *sim...*

- Mixtur 4-6f. 1 1/3', Sesquialtera 2f. 2 2/3',
Siffloite 1 1/3'

- Posaune 16', Mixtur 4f. 2', I / ped.

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

Measure 73: Grand staff (treble and alto clefs) and bass staff. Key signature: three sharps (F#, C#, G#). The grand staff contains chords and arpeggiated figures. The bass staff has a whole note chord.

74

Measure 74: Grand staff (treble and alto clefs) and bass staff. Key signature: three sharps (F#, C#, G#). The grand staff contains eighth-note arpeggiated figures. The bass staff has a whole note chord.

75

Measure 75: Grand staff (treble and alto clefs) and bass staff. Key signature: three sharps (F#, C#, G#). The grand staff contains eighth-note arpeggiated figures. The bass staff has a whole note chord.

76

Measure 76: Grand staff (treble and alto clefs) and bass staff. Key signature: three sharps (F#, C#, G#). The grand staff contains eighth-note arpeggiated figures. The bass staff has a whole note chord.

77

Musical score for measures 77-78. Measure 77: Treble clef has a whole note chord (F#4, A#4, C#5); Bass clef has a half note chord (F#2, A#2, C#3) followed by a whole rest. Measure 78: Treble clef has a half note chord (F#4, A#4, C#5) followed by a whole rest; Bass clef has a half note chord (F#2, A#2, C#3) followed by a whole rest.

78

Musical score for measures 78-79. Measure 78: Treble clef has a half note chord (F#4, A#4, C#5) followed by a whole rest; Bass clef has a half note chord (F#2, A#2, C#3) followed by a whole rest. Measure 79: Treble clef has a half note chord (F#4, A#4, C#5) followed by a whole rest; Bass clef has a half note chord (F#2, A#2, C#3) followed by a whole rest.

79

Musical score for measures 79-80. Measure 79: Treble clef has a half note chord (F#4, A#4, C#5) followed by a whole rest; Bass clef has a half note chord (F#2, A#2, C#3) followed by a whole rest. Measure 80: Treble clef has a half note chord (F#4, A#4, C#5) followed by a whole rest; Bass clef has a half note chord (F#2, A#2, C#3) followed by a whole rest.

80

Musical score for measures 80-81. Measure 80: Treble clef has a half note chord (F#4, A#4, C#5) followed by a whole rest; Bass clef has a half note chord (F#2, A#2, C#3) followed by a whole rest. Measure 81: Treble clef has a half note chord (F#4, A#4, C#5) followed by a whole rest; Bass clef has a half note chord (F#2, A#2, C#3) followed by a whole rest.

rall...

♩ = ca 60-70

82

Man. II

sempre legato

- II / ped.

Presto con fuoco

Magicamente

♩ = ca 60

86

Man. I

Man. II

+ Mixtur 4-6f. 1 1/3'

+ Posaune 16', I / ped., II / ped.

88

3

3

3

- Posaune 16', Trompete 8', I / ped., II / ped.

91

3

3

3

94

97

100

103

- Scharff 4f. 2/3

- Prinzipal 4'

106

- Quintade 8', flote 4'

Man II: - Waldflote 2'
Man. I: - Tutti,
+ Gedackt 8', II / I

Man I.

presto possibile ad libitum

p.p.

109

presto possibile ad libitum

presto possibile ad libitum

110

presto possibile ad libitum

presto possibile ad libitum

111

presto possibile ad libitum

presto possibile ad libitum

ped.: Tutti, + I / ped., II / ped.

112

Tutti

3

Maestoso con amore
 ♩ = ca 60-70 *sempre legato*

116

Tutti, - Krummhorn 8'

119

3

122

3

3

3

126

Misticamente e angelico !

♩ = ca 50-60 Man. I: ad lib.

Man. II

- Tutti,
+ Gedackt 8', Oktave 2'

- Tutti,
+ Quintate 8' or (Holzgedackt 8'), Tremulant

130

Ped.: - Tutti,
+ Subbas 16', II / ped.

133

corlamente *ad lib.*

135

corlamente

138 *ad lib.*

141 *corlamente*

144 *ad lib.*

147

- Gedackt 8'

SEKWENCJA na organy

*Pokropię was czystą wodą abyście się stali czystymi (...) dam wam serce nowe
i ducha nowego tchnę do waszego wnętrza. (Ez 36, 25.26)*

Piotr Wierzchałek

♩ = 42

p misterioso; quasi campane

mp legato cantabile

12

15 $\text{♩} = 104$

poco ritenuto

mf misterioso

19

23

religioso

27

poco a poco cresc.

quasi trombe e corni

poco ritenuto

30 $\text{♩} = 80$

f festivo

34

38 **Piu mosso**

f religioso

stringendo

42 **Meno mosso**

ff pesante

46 $\text{♩} = 104$

tenuto *mf*

3

3

50

misterioso

55 $\text{♩} = 42$

Subito

p amabile *recitativo cantabile*

3

58 **Piu mosso. Tempo rubato**

mf sempre legato *stringendo* *ritenuto*

2

2

♩ = 42
Religioso

63

a tempo tranquillo

p

campane in organo

♩ = 60

69

perdendosi

76

ostinato sempre legato

mf

pp

mp

Solo

81

86

rit. *a tempo* *mp*

campane in organo *mp*

91

rit. *Maestoso e pomposo* $\text{♩} = 52$

ff

96

102

$\text{♩} = 60$ *pesante e dolente*

107 **Tutti**

fff molto espressivo e solenne

111

fff

quasi sequenza campani

117

recitativo religioso

122

JUBILUS

na organy

*Pokropię was czystą wodą abyście się stali czystymi (...) dam wam serce nowe
i ducha nowego tchnę do waszego wnętrza. (Ez 36, 25.26)*

Przemysław Szczotka

Festivo ♩ = 60

System 1:

- Treble staff: **(mf)** [I] 4' Oktav + Blockflöte
- Bass staff: 8' Prinzipal + Sgd Gedackt + Trompete
- Pedal: Ped. 4' Oktav; 8' Gedackt + Prinzipal + Trompete 16' Subbas

System 2:

- Treble staff: Continuation of the melodic line with triplets.
- Bass staff: Continuation of the harmonic accompaniment.

System 3:

- Right hand: - Octav (4') - Trompete (8')
- Pedal: Ped. - Prinzipal, Trompete (8') - Subbas (16')

*) Powtarzać podany w ramce motyw melodyczno-rytmiczny w możliwie najszybszym tempie

System 1: Treble and Bass staves. Treble staff has a melodic line with a wavy line above it. Bass staff has a wavy line above it. A box labeled 'I' is above the treble staff. A box labeled 'II' is above the bass staff, with text '4' Prinzipal' and '8' Holzgedackt + Quintade' below it. The system ends with a wavy line above the bass staff.

System 2: Treble and Bass staves. Treble staff has a melodic line. Bass staff has a wavy line above it. A box labeled '3' is above the bass staff. The system ends with a wavy line above the bass staff.

System 3: Treble and Bass staves. Treble staff has a melodic line. Bass staff has a wavy line above it. A box labeled 'tr' is above the bass staff. The system ends with a wavy line above the bass staff.

System 4: Treble and Bass staves. Treble staff has a melodic line. Bass staff has a wavy line above it. A box labeled '7' is above the bass staff. A box labeled '6' is above the bass staff. A box labeled '5' is above the bass staff. A box labeled '5' is above the bass staff. A box labeled 'rit.' is above the bass staff. The system ends with a wavy line above the bass staff.

a tempo (♩ = 60)

mf I + Oktav (4')
+ Trompete (8')

Ped. + Prinzipal, Trompete (8')
+ Subbas (16')

+ Oktave (2')

(cresc.)

+ Posaune (16')

+ Mixtur (1 1/3')

+ Nasat (2 2/3') + Pommer (16')

mf - Mikstur (1 1/3'), Nasat (2 2/3')
- Pommer (16')

f TUTTI (I Manual)

Ped. TUTTI (Pedal)

*) Wykonywać w sposób nieregularny

First system of a musical score. It features a grand staff with three staves. The top staff has a treble clef and contains a whole note with a triple bar line above it. The middle staff has a treble clef and contains a triplet of eighth notes, followed by a series of chords and a triplet of eighth notes. The bottom staff has a bass clef and contains a series of eighth notes and a triplet of eighth notes. Above the top staff, there are three sets of three horizontal lines, each with a different symbol above it: a triple bar line, a double bar line, and a single bar line.

quasi improvvisazione

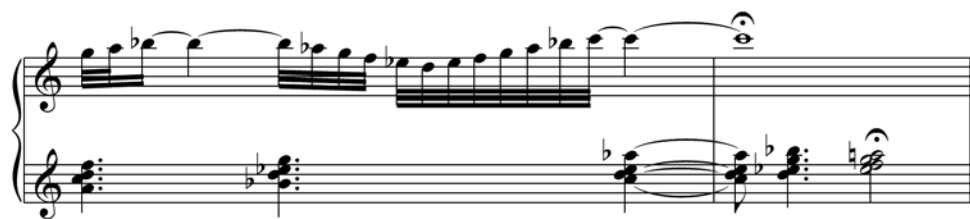
I 4' Blockflöte
8' Sgd.Gedackt

(p) II 8' Holzgedackt + Tremulant

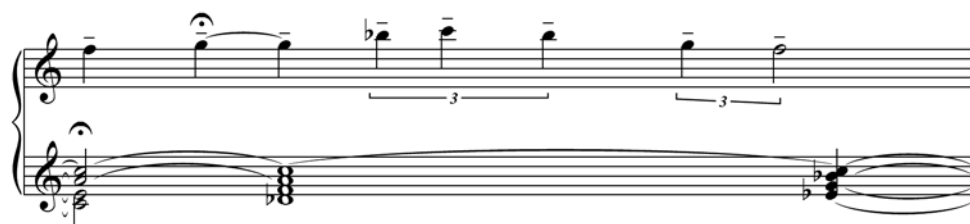
Second system of a musical score. It features a grand staff with three staves. The top staff has a treble clef and contains a series of eighth notes and a triplet of eighth notes. The middle staff has a treble clef and contains a series of eighth notes and a triplet of eighth notes. The bottom staff has a bass clef and contains a series of eighth notes and a triplet of eighth notes. Above the top staff, there are three sets of three horizontal lines, each with a different symbol above it: a triple bar line, a double bar line, and a single bar line.

Third system of a musical score. It features a grand staff with three staves. The top staff has a treble clef and contains a series of eighth notes and a triplet of eighth notes. The middle staff has a treble clef and contains a series of eighth notes and a triplet of eighth notes. The bottom staff has a bass clef and contains a series of eighth notes and a triplet of eighth notes. Above the top staff, there are three sets of three horizontal lines, each with a different symbol above it: a triple bar line, a double bar line, and a single bar line.

Fourth system of a musical score. It features a grand staff with three staves. The top staff has a treble clef and contains a series of eighth notes and a triplet of eighth notes. The middle staff has a treble clef and contains a series of eighth notes and a triplet of eighth notes. The bottom staff has a bass clef and contains a series of eighth notes and a triplet of eighth notes. Above the top staff, there are three sets of three horizontal lines, each with a different symbol above it: a triple bar line, a double bar line, and a single bar line.



senza rigore, religioso ♩ = 54



quasi improvvisazione

+ Oktav (4')

+ Prinzipal (8')



accel.

a tempo (♩ = 60)

(mf) I + Trompete

Ped. 4' Oktav
8' Gedackt + Prinzipal + Trompete
16' Subbas

First system of a musical score for piano. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It begins with a triplet of eighth notes, followed by a half note, and then a series of sixteenth notes. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat, featuring a triplet of eighth notes and a half note. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat, starting with a half note and a triplet of eighth notes.

Second system of the musical score. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a crescendo marking *(cresc.)* and a triplet of eighth notes. Above the staff, there are markings for "+ Oktave (2')", "+ Mixtur (1 1/3')", and a forte marking *f*. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a marking for "+ Nasat (2 2/3')" and a marking for "+ Pommer (16')". The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat, with a marking for "+ Posaune (16')".

Third system of the musical score. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a marking for "II TUTTI (II Manual)". The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat.

Fourth system of the musical score. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a series of sixteenth notes. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat.

senza rigore, religioso ♩ = 54

I 8' Trompete

II 8' Quintade

Ped. 8' Gedackt

quasi improvvisazione ♩ = 60

II 2' Waldflöte; 4' Prinzipal + Flöte
8' Holzgedackt + Quintade

(mf) I 4' Oktav + Blockflöte
8' Prinzipal + Sgd.Gedackt + Trompete

Ped. 4' Oktav
8' Gedackt + Prinzipal + Trompete
16' Subbas

+ Mikstur (1 1/3)
 + Pommer (16')

(cresc.)

+ Posaune (16')

accel.

+ Nasat (2 2/3)
 + Oktave (2')

(1 Manual TUTTI)

+ Mikstur (2')
 + Nachthorn (2')

1

= 60

accel. -----

The first system consists of a treble and bass staff. The treble staff has a series of sustained chords (dyads) marked with long horizontal lines. The bass staff has a single note (pedal point) sustained throughout the system, also marked with a long horizontal line.

----- ♩ = 120 ♩ = ♩

The second system continues the piece. The tempo is marked as ♩ = 120. The treble staff introduces a new melodic line with eighth notes, while the bass staff continues with sustained chords. A tempo change is indicated by ♩ = ♩.

(simile →)

The third system features a rapid sixteenth-note passage in the treble staff, indicated by the instruction (simile →). The bass staff continues with sustained chords.

(♩ = 60)

The fourth system has a tempo marking of (♩ = 60). The treble staff has a melodic line, and the bass staff has a new melodic line with eighth notes. A repeat sign is present at the beginning of the system.

rit. ----- (♩ = 30)

The fifth system begins with a ritardando (rit.) and a tempo marking of (♩ = 30). The bass staff has a melodic line, and the treble staff has sustained chords. The system ends with a final chord in the bass staff.

a tempo (♩ = 60)

The musical score is written for a piano. It begins with a tempo marking 'a tempo' and a quarter note equal to 60 beats per minute. The first system consists of two staves. The left staff features a large, sustained cluster of notes, marked with a dashed line and an asterisk (*). The right staff has a melodic line. A 'Ped. TUTTI (Pedal)' marking is present. The second system also consists of two staves. The left staff features a large, sustained cluster of notes, marked with a double asterisk (**). The right staff has a melodic line. A 'II TUTTI (II Manual)' marking is present. The score concludes with a double bar line.

*) Diatoniczne glissando klasterowe

**) Dźwięki pozostawić z przesuwającym się klasteru



ASPERGES ME, DOMINE

na organy

*Pokropię was czystą wodą abyście się stali czystymi (...) dam wam serce nowe
i ducha nowego tchnę do waszego wnętrza. (Ez 36, 25.26)*

Mateusz Peciak

fff Fonds 16-8-4, Anches 8-4, Mixtures

ff Fonds 16-8-4, Mixtures

f Fonds 16-8-4

mf Fonds 8-4

p Fonds 8

♩ = 63 Maestoso

1 *ff marcato* (I) (II)

6 (I)

10 3 *accel.*

a Tempo

14

staccato

16

18

19

This musical score is for a piano piece, spanning measures 14 to 19. It is written for three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 14 begins with a treble staff melodic line and a bass staff accompaniment. A 'staccato' marking is placed above the treble staff in measure 15. Measures 16 and 17 feature complex chordal textures in the treble staff and a more active bass line. Measure 18 shows a continuation of these textures. Measure 19 concludes the section with a final chord in the treble and a melodic flourish in the bass staff.

21

II. bd 8'; I. flûte 8'; II/I
ped.: flûte a chem 4'

26

simile

28

A - - - - - sper - - - - -

30

ges me, Do -

33

mi - ne, hys - - so - -

36

po - - - - ,

38

et mun - - - da - - - -

40

bor - - - - :

42

44

46

la - - - - - va - - - - -

48

bis me,

50

et su - - - per

52

ni - - - - - vem

54

de - - - - - al - - - - - ba - - - - -

56

bor - - - - - .

58 *rit.* $\text{♩} = 44$ senza rigore

II. cromorne
I. flûte harm. bd 8'

I = *p*

ped.: II/ped.

62

II

3

68

3

73

I

3

3

3

- II/ped.
+ soubasse 16'

78 II

83

88 $\bullet = 80$ *mf*

I *legato*

94

99

104

108

112

117

121

125

(I) *f*

129

(I) *f*

+ basson 16'

132 *poco rit.* **a Tempo** *poco a poco cresc.*

136

140

144

147

I *ff*

148

149

150

151

152

153

154

155 Tempo Primo

fff

157

160

DG

ARIA for organ

*I will sprinkle clean water on you, and you will be clean (...)
I will give you a new heart and put a new spirit in you. (Ez 36, 25.26)*

Paul Ayres

Medium slow (♩ = about 76)

I Sgd Gedackt 8' Blockflöte 4'

II Holzedackt 8'

Ped. Subbass 16'

7 + Nasat 2-2/3'

12 - Blockflöte 4'

© 2016 Paul Ayres; www.paulayres.co.uk

17 II + Waldflöte 2'

I - Nasat 2 2/3'

22 + Tremulant

27

32 - Waldflöte 2'

+ Gedackt 8'

© 2016 Paul Ayres; www.paulayres.co.uk

37 II - Tremulant
+ Krummhorn 8'

42

47 6 - Krummhorn 8'
+ Quintade 8'

+ Blockflöte 4'

52 **very freely**
- Holzgedackt 8'

- Gedackt 8'

WIELKA LITANIA

na organy

*Pokropię was czystą wodą abyście się stali czystymi (...) dam wam serce nowe
i ducha nowego tchnę do waszego wnętrza. (Ez 36, 25.26)*

Aleksander Jan Szopa

Andante ♩ = 76

5

8

11

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

21

7 7 7 7

23

7 7 7 7

25

7 7 7 7

26

7 7 7 7

28

7 7

29

$\text{♩} = 80$

I

p legato

II

7 7 7 7

31

mp

34

37 rit.

ff

42

ff

46 Lento rit.

Lento *rit.*

49 Andante ♩ = 82

pp cantabile

55 *accel.*

ppp

61 *rall.* *a tempo*

p *m.s.* *m.d.*

66 *rit.* *a tempo*

pp

71

76

p

mf

82

mp

88

94

rit.

Vivace ♩ = 145

mp

mp

97

3 3 3 3

3 3 3 3

mf
+ język 4'

98

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

3 3 3 3

100

3 3 3 3

3 3 3 3

101

3 3 3 3

3 3 3 3

102

Measures 102-103. Treble and bass staves feature triplet eighth notes. A third staff is empty.

103

Measures 103-104. Treble and bass staves feature triplet eighth notes. A third staff has a single eighth note.

104

Measures 104-105. Treble and bass staves feature triplet eighth notes. A third staff has a single eighth note. Time signature changes to 3/4.

105

Measures 105-106. Treble and bass staves feature triplet eighth notes. A third staff has a single eighth note. Time signature changes to 4/4.

106

Measures 106-107. Treble and bass staves feature triplet eighth notes. A third staff contains a whole note.

107

Measures 107-108. Treble and bass staves feature triplet eighth notes. A third staff contains a whole note.

108

Measures 108-109. Treble and bass staves feature triplet eighth notes. A third staff contains a whole note.

109

Measures 109-110. Treble and bass staves feature triplet eighth notes. A third staff contains a whole note.

110

112

113

114

115

Measures 115-116. Treble staff: Four groups of eighth-note triplets (G4, A4, B4) with eighth rests. Bass staff: Four groups of eighth-note triplets (B2, C3, D3) with eighth rests. A third staff shows a low bass line with notes G2, A2, B2, C3.

116

Measures 116-117. Treble staff: Four groups of eighth-note triplets (G4, A4, B4) with eighth rests. Bass staff: Four groups of eighth-note triplets (B2, C3, D3) with eighth rests. A third staff shows a low bass line with notes G2, A2, B2, C3.

117

cresc.

Measures 117-118. Treble staff: Four groups of eighth-note triplets (G4, A4, B4) with eighth rests. Bass staff: Four groups of eighth-note triplets (B2, C3, D3) with eighth rests. A third staff shows a low bass line with notes G2, A2, B2, C3.

118

Measures 118-119. Treble staff: Four groups of eighth-note triplets (G4, A4, B4) with eighth rests. Bass staff: Four groups of eighth-note triplets (B2, C3, D3) with eighth rests. A third staff shows a low bass line with notes G2, A2, B2, C3.

119

3 3 3 3

120

3 3 3 3

121

mf

3 3 3 3

122

3 3 3 3

[illegible]

124

Example 124

Measures 1-4

125

Example 125

Measures 1-5

126

3

3

3

3

127

128

129

mf

130

131

Measures 131-132. Treble staff: eighth notes with triplets (3). Bass staff: eighth notes with triplets (3). Third staff: whole note.

132

Measures 132-133. Treble staff: eighth notes with triplets (3). Bass staff: eighth notes with triplets (3). Third staff: whole note.

133

Measures 133-134. Treble staff: eighth notes with triplets (3). Bass staff: eighth notes with triplets (3). Third staff: whole note.

134

Measures 134-135. Treble staff: eighth notes with triplets (3). Bass staff: eighth notes with triplets (3). Third staff: whole note.

135

f

3 3 3 3

3 3 3 3

f

136

3 3 3 3

3 3 3 3

137

3 3 3 3

3 3 3 3

138

3 3 3 3

3 3 3 3

139

Measures 139-140. Treble and bass staves. Treble staff: quarter notes with eighth-note triplets. Bass staff: eighth-note triplets. A third staff shows a whole note in the bass clef.

140

Measures 141-142. Treble and bass staves. Treble staff: quarter notes with eighth-note triplets. Bass staff: eighth-note triplets. A third staff shows a whole note in the bass clef.

141

Measures 143-144. Treble and bass staves. Treble staff: quarter notes with eighth-note triplets. Bass staff: eighth-note triplets. A third staff shows a whole note in the bass clef.

142

Measures 145-146. Treble and bass staves. Treble staff: quarter notes with eighth-note triplets. Bass staff: eighth-note triplets. A third staff shows a whole note in the bass clef.

143

Measures 143-144. Treble clef: Four groups of eighth notes (Bb, A, G, F) with a triplet of eighth notes (E, D, C) on the downbeat. Bass clef: Four groups of eighth notes (F, E, D, C) with a triplet of eighth notes (Bb, Ab, G) on the downbeat. A single eighth note (F) is written on the third staff.

144

Measures 144-145. Treble clef: Four groups of eighth notes (Bb, A, G, F) with a triplet of eighth notes (E, D, C) on the downbeat. Bass clef: Four groups of eighth notes (F, E, D, C) with a triplet of eighth notes (Bb, Ab, G) on the downbeat. A single eighth note (F) is written on the third staff.

145

Measures 145-146. Treble clef: Four groups of eighth notes (Bb, A, G, F) with a triplet of eighth notes (E, D, C) on the downbeat. Bass clef: Four groups of eighth notes (F, E, D, C) with a triplet of eighth notes (Bb, Ab, G) on the downbeat. A single eighth note (F) is written on the third staff.

146

Measures 146-147. Treble clef: Four groups of eighth notes (Bb, A, G, F) with a triplet of eighth notes (E, D, C) on the downbeat. Bass clef: Four groups of eighth notes (F, E, D, C) with a triplet of eighth notes (Bb, Ab, G) on the downbeat. A single eighth note (F) is written on the third staff.

147

System 1: Measures 147-150. Treble staff: eighth-note triplets (Bb, C, D) and eighth-note triplets (E, F, G). Bass staff: eighth-note triplets (Bb, C, D) and eighth-note triplets (E, F, G). Third staff: whole note (Bb).

148

System 2: Measures 148-150. Treble staff: eighth-note triplets (Bb, C, D) and eighth-note triplets (E, F, G). Bass staff: eighth-note triplets (Bb, C, D) and eighth-note triplets (E, F, G). Third staff: whole note (Bb).

149

System 3: Measures 149-150. Treble staff: eighth-note triplets (Bb, C, D) and eighth-note triplets (E, F, G). Bass staff: eighth-note triplets (Bb, C, D) and eighth-note triplets (E, F, G). Third staff: whole note (Bb).

150

System 4: Measures 150-150. Treble staff: eighth-note triplets (Bb, C, D) and eighth-note triplets (E, F, G). Bass staff: eighth-note triplets (Bb, C, D) and eighth-note triplets (E, F, G). Third staff: whole note (Bb).

151

System 1 of the musical score, measures 151-154. The treble clef staff contains a sequence of eighth-note triplets (G4, A4, B4) with a quarter rest. The bass clef staff contains a sequence of eighth-note triplets (G3, A3, B3) with a quarter rest. The grand staff is in B-flat major (two flats). The bottom-most staff is a single bass clef line with a whole note G2, tied across measures 151-154.

152

System 2 of the musical score, measures 151-154. The treble clef staff contains a sequence of eighth-note triplets (G4, A4, B4) with a quarter rest. The bass clef staff contains a sequence of eighth-note triplets (G3, A3, B3) with a quarter rest. The grand staff is in B-flat major (two flats). The bottom-most staff is a single bass clef line with a whole note G2, tied across measures 151-154.

153

System 3 of the musical score, measures 151-154. The treble clef staff contains a sequence of eighth-note triplets (G4, A4, B4) with a quarter rest. The bass clef staff contains a sequence of eighth-note triplets (G3, A3, B3) with a quarter rest. The grand staff is in B-flat major (two flats). The bottom-most staff is a single bass clef line with a whole note G2, tied across measures 151-154.

154

System 4 of the musical score, measures 151-154. The treble clef staff contains a sequence of eighth-note triplets (G4, A4, B4) with a quarter rest. The bass clef staff contains a sequence of eighth-note triplets (G3, A3, B3) with a quarter rest. The grand staff is in B-flat major (two flats). The bottom-most staff is a single bass clef line with a whole note G2, tied across measures 151-154.

155

poco a poco cresc

Measures 155-156 of a musical score in B-flat major. The right hand features a melody of eighth notes with triplet markings (3) and a crescendo instruction. The left hand plays a bass line with eighth notes and triplet markings (3). A grand staff with a bass clef is shown below, containing a whole note chord.

156

Measures 157-158 of a musical score in B-flat major. The right hand features a melody of eighth notes with triplet markings (3). The left hand plays a bass line with eighth notes and triplet markings (3). A grand staff with a bass clef is shown below, containing a whole note chord.

157

Measures 159-160 of a musical score in B-flat major. The right hand features a melody of eighth notes with triplet markings (3). The left hand plays a bass line with eighth notes and triplet markings (3). A grand staff with a bass clef is shown below, containing a whole note chord.

158

Measures 161-162 of a musical score in B-flat major. The right hand features a melody of eighth notes with triplet markings (3). The left hand plays a bass line with eighth notes and triplet markings (3). A grand staff with a bass clef is shown below, containing a whole note chord.

159

Measures 159-160. Treble and bass staves show eighth-note triplets. A grand staff system with a third, empty bass staff is at the bottom.

160

Measures 160-161. Treble and bass staves show eighth-note triplets. A grand staff system with a third, empty bass staff is at the bottom.

161

Measures 161-162. Treble and bass staves show eighth-note triplets. A grand staff system with a third, empty bass staff is at the bottom.

162

Measures 162-163. Treble and bass staves show eighth-note triplets. A grand staff system with a third, empty bass staff is at the bottom.

Andante ♩ = 80

164

ff

169

fff

175

181

Grave

TUTTI

185

Measures 185-188 of a musical score in 3/4 time, key of B-flat major. The score is written for piano with three staves: Treble, Bass, and a third Treble staff. The first two staves are connected by a brace. The music features a repeating pattern of chords and single notes, with a final measure ending on a whole note chord. The third staff contains whole rests for the first three measures and a whole note chord in the fourth measure.

189

Measures 189-192 of a musical score in 3/4 time, key of B-flat major. The score is written for piano with three staves: Treble, Bass, and a third Treble staff. The first two staves are connected by a brace. The music features a repeating pattern of chords and single notes, with a final measure ending on a whole note chord. The third staff contains whole rests for the first three measures and a whole note chord in the fourth measure.

CANTATA

Adeste fideles

Adam Kuška

I

Allegretto con vivo

Trąbka in B $\flat$

mf

mf

mf

B $\flat$ Tpt.

7

Cantabile

S

mf

A

mf

T

8

Amf

mf

B

mf

Pno.

7

p

A - de - ste fi - de - les, lae - ti tri - u - mpha - ntes, ve -

A - de - ste fi - de - les, lae - ti tri - u - mpha - ntes, ve -

A - de - ste fi - de - les, lae - ti tri - u - mpha - ntes, ve -

A - de - ste fi - de - les, lae - ti tri - u - mpha - ntes, ve -

13

B♭ Tpt. *p* *mf*

S *mf*
ni - te, ve - ni - te in Be - thle - em: Na - tum A - nge -

A *mf*
ni - te, ve - ni - te in Be - thle - em: Na - tum Re-gem A-nge-

T *f*
ni - te, ve - ni - te in Be - thle - em: Na - tum vi - de - te Re-gem A-nge-

B *mf*
ni - te, ve - ni - te in Be - thle - em: A - nge -

Pno. *f* *mp*

20

B♭ Tpt. *ff*

S *mf* *ff*
lo - rum. ve - ni - te a-do - re - mus, ve - ni - te a-do - re - mus, Do - mi -

A *p* *mf* *ff*
lo - rum. Ve - ni - te a-do - re - mus, ve - ni - te a-do - re - mus, ve - ni - te a-do - re - mus, Do - mi -

T *ff*
lo - rum. ve - ni - te a-do - re - mus, Do - mi -

B *ff*
lo - rum. ve - ni - te a-do - re - mus, Do - mi -

Pno. *p* *ff*

28 *CHORAL attacca*

B $\flat$ Tpt.

S
num!

A
num!

T
num!

B
num!

Pno.
mf

The musical score is for the third page of 'Adeste fideles'. It features six staves: B♭ Tpt., Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Piano (Pno.). The vocal parts (S, A, T, B) are marked with 'num!' and the piano part with 'mf'. The score is marked with a '28' and 'CHORAL attacca'.

II

CHORAŁ

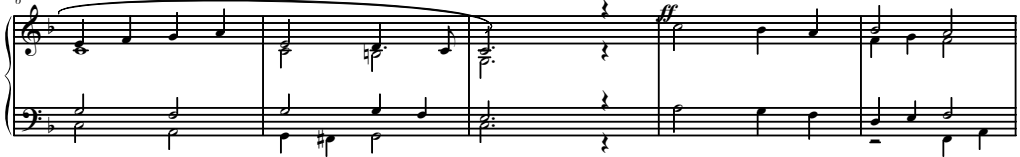
festivo

Po - kor - ni pas - te - rze, we-zwa-ni do żłób - ka, Rzu - ci - wszy swe

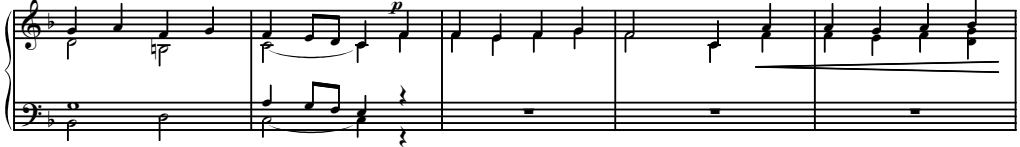


trzo - dy po - śpie - sza - ją.

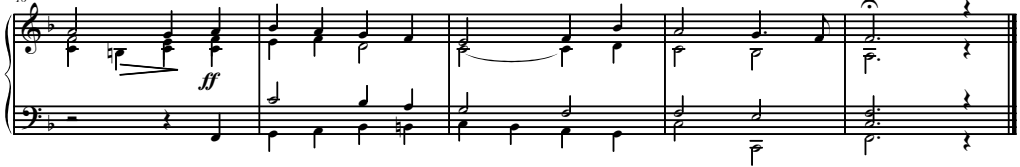
My zaś za ni - mi



za - raz po - dą - ży - my. Ve - ni - te a - do - re - mus, ve - ni - te a - do -



re - mus, ve - ni - te a - do - re - mus, — Do - - - mi - num!



III

ARIA

adagio dolce

Sopran

De-um de De - o, lu-men de lú - mi - ne, ge-stant pu - e - llae vi -

Organ

legato

Sop.

sce - ra De - um ve - rum, genitum non fac - tum: Ve - ní-te a-do-re - mus,

Org.

Sop.

Ve - ní-te a-do-re - mus Ve - ní-te a-do-re - mus Dó - mi - num.

Org.

Sop.

De-um de De - o, lu-men de lú - mi - ne, ge - stant pu - e - llae vi - sce - ra

Org.

37

Sop. De - um ve - rum, ge-nitum non fac - tum: De - um ve-rum, genitum non fac - tum:

Org.

45

Sop. Deum De - o, Iumendelú - mi - ne, ge - stant _____ pu -

Org.

54

Sop. e - llae vi-sce - ra De - um ve - rum, ge - ni - tum non fac - tum: Ve-ní-te a-do-re - mus,

Org.

63

Sop. Ve - ní-te a - do-re - mus Ve - ní-te a - do-re - mus _____ Dó - - mi - num.

Org.

IV

FINAŁ

felicemente, celeste

Trumpet in B $\flat$

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Organ

U - kry - tą tym

U - kry - tą tym

Tu ja - sność Oj - cow - ską wśród prze-dwicz-nej chwa - ły U - kry - tą tym

Tu ja - sność Oj - cow - ską wśród prze-dwicz-nej chwa - ły U - kry - tą tym

7

B $\flat$ Tpt.

S

A

T

B

Org.

złób - ku o - głą - da - my, wśród prze - dwicz-nej chwa - ły U -

złób - ku o - głą - da - my, wśród prze - dwicz-nej chwa - ły U -

złób - ku o - głą - da - my, Tu ja - sność Oj - cow - ską wśród prze - dwicz-nej chwa - ły U -

złób - ku o - głą - da - my, Tu ja - sność Oj - cow - ską wśród prze - dwicz-nej chwa - ły U -

ADESTE FIDELES

2/4

B $\flat$ Tpt.

S

A

T

B

Org.

14

sfz

kry - tą tym złób - ku o - głą - - da - my, O - to Bóg Dzie - cię

mp

piamente

14

sfz

kry - tą tym złób - ku o - głą - - da - my, O - to Bóg Dzie - cię

mp

sfz

kry - tą tym złób - ku o - głą - - da - my, O - to Bóg Dzie - cię,

mp

sfz

kry - tą tym złób - ku o - głą - - da - my, O - to Bóg Dzie - cię,

p

pp

22

B $\flat$ Tpt.

S

A

T

B

Org.

22

pie-lusz-ki spo - wi - te. O - to Bóg Dzie - cię, Me-sjasz na-ro - dzo - ny!

22

pie-lusz-ki spo - wi - te. O - to Bóg Dzie - cię, Me-sjasz na-ro - dzo - ny!

22

O - to Dzie - cię O - to Bóg Dzie - cię, na - ro - dzo - ny! *Tenory z ludem cały temat*

22

O - to Dzie - cię O - to Bóg Dzie - cię, na - ro - dzo - ny! Ve - ni - te a - do -

mf

22

mf

ADESTE FIDELES

3

29

B^b Tpt.

S

A

T

B

Org.

ff

rit.

tempo primo

ff

ff

ff

ve - ni - te a - do - re - mus, Do - mi - num, Chris - tum, Do -

ve - ni - te a - do - re - mus, Do - mi - num, Chris - tum, Do -

re - mus, ve - ni - te a - do - re - mus, ve - ni - te a - do - re - mus, Do - mi - num, Do -

re - mus, ve - ni - te a - do - re - mus, ve - ni - te a - do - re - mus, Do - mi - num, Chris - tum, Do -

36

B^b Tpt.

S

A

T

B

Org.

ff

mf

rit.

mf

mf

mf

mi - - - num! A - - men. A - - - - - men

mi - - - num! A - - men. A - - - - - men

mi - - - num! A - - men. A - - - - - men

mi - - - num! A - - men. A - - - - - men

HYMN na Rok św. Brata Alberta

Tekst: ks. Wiesław Hudek

Muzyka: ks. Robert Tyrała

Akompaniament i opracowanie chóralne: Wiesław Delimat

Refren Świe - ta Mi - łość - ci bądź po - zdro - wio - na! To - bie z Al - ber - tem dzie - ki skła - da - my.

Blask mi - ło - sier - dzia w ser - cu Je - zu - sa Pieś - nią Ko - ścio - ła dziś cię wiel - bi - my

Zwrotka
1. Obdarz nas Panie do - brym spoj - rze - niem Człowieka pozwól zo - ba - czyć w bied - nym Obdarz nas Panie wraź - li - wym sło - wem Tak jak Brat starszy na - uczył nas słu - chać

Ref. Święta Miłości bądź pozdrowiona!
Tobie z Albertem dzięki składamy.
Blask miłosierdzia w sercu Jezusa
Pieśnią Kościoła dziś Cię wielbimy.

1. Obdarz nas Panie dobrym spojrzeniem
Człowieka pozwól zobaczyć w biednym
Obdarz nas Panie wrażliwym słowem
Tak jak Brat starszy naucz nas słuchać

2. Prowadź nas Panie na krańce świata
Prowadź do ludzi łaknących prawdy
Niech nas umacnia przykład Alberta
Jego modlitwą niech nas wspomaga.

3. Ukaż nam Panie moc błogosławieństw
Ukaż swą dobroć w Alberta służbie
Niech odbuduje drogę do Ciebie
Nadzieję wróci samotnym, grzesznym.

4. Cierpiący Jezu Odkupicielu
Świątemu Bratu błogosławięś
Kiedy malował Twoje oblicze
Dałeś mu siłę szukać zgubionych

5. Panie prosimy przemieniaj serca
W szkole Alberta złączone z Twoim
Panie prosimy, daj światu pokój
Święty z Krakowa niech nas wspomaga

6. Święta Miłości bądź uwielbiona
Ojcie i Synu wraz z Duchem Świętym
W pokornej misji Brata Alberta
Bądź pochwalona Trójco Najświętsza.

*Imprimatur: biskup Jan Szkodoń
Kraków, 16 XII 2016*

BIOGRAMY

Paul AYERS, (1970, Londyn, Wielka Brytania), studiował muzykę na Uniwersytecie Oksfordzkim. Obecnie pracuje z wolnej stopy jako wszechstronny muzyk freelancer, kompozytor i aranżer, dyrygent chóru, organista i akompaniator. Jako kompozytor był wielokrotnie nagradzany, otrzymał ponad sto wyróżnień oraz liczne nagrody kompozytorskie w Kanadzie, Chorwacji, Nowej Zelandii, Polsce, Rosji, Hiszpanii, Szwajcarii, Wielkiej Brytanii oraz USA. Szczególną wagę w swojej działalności Ayers poświęca 're-kompozycji' klasycznych dzieł (Purcell, Bach, Handel, Fauré) oraz nadawaniu klasycznej stylistyki muzyce pop (jazz and show tunes, The Beatles, Happy Hardcore). Paul Ayers jest dyrygentem chóru City Chorus and London College of Music na Uniwersytecie West London, akompaniuje również zespołowi Concordia Voices i jest akompaniatorem towarzyszącym chórowi Crouch End Festival Chorus. Prowadzi warsztaty edukacyjne dla dzieci, występuje w teatrze muzycznym jako pianista improwizator. Dalsze informacje o muzyku odnaleźć można na stronie: www.paulayers.co.uk

Ewa BORKOWSKA, jest profesorem literatury i kultury angielskiej w Instytucie Kultur i Literatur Anglojęzycznych, na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego. Opublikowała ponad 60 artykułów na tematy związane z literaturą angielską, niemiecką, irlandzką, polską, estetyką z elementami muzyki, filozofią dialogu i ciszy oraz sztukami wizualnym. Uczestniczyła w licznych konferencjach krajowych i międzynarodowych na temat literatury, muzyki, filozofii, w tym także poezji i sztuk wizualnych w Europie i USA. Prowadzi od 20 lat konwersatoria i wykłady na Uniwersytecie León w Hiszpanii; współpracuje z Salem State University, MA, w USA, gdzie uczestniczyła, podobnie, jak w innych krajach, w konferencjach międzynarodowych. Jest autorką trzech książek: *Philosophy and Rhetoric: A Phenomenological Study of G.M.Hopkins' Poetry, From Donne to Celan*, 1990; *Logo(theo)logical Patterns in Poetry*, 1995 oraz *At the Threshold of Mystery. Poetic Encounters with Other(ness)* (Peter Lang, 2005), których tematyka dotyczy poezji Johna Donne'a, G. M. Hopkinsa, S. Heaney, T. Hughesa, Z. Herberta, A. Zagajewskiego i innych, a także poezji R. M. Rilkego, P. Celana i estetyki Waltera Patera (przez pryzmat filologii Nietzschego, filozofii Heideggera, Merleau-Ponty'ego, obecnie także Ch. Taylora i in.). Jest współredaktorką pięciu książek z dziedziny literatury, muzyki, a także kultury europejskiej, m.in. ostatnio *The Surplus of Culture; Sense, Common-Sense and Non-sense* (Cambridge Scholars Publishing (2011) w Wielkiej Brytanii oraz *The Language of Sense* (2012). Współpracuje z Politechniką Śląską i jest współredaktorką trzech tomów książkowych w serii *Europejskie Mosty* opublikowanych przez Wydawnictwo Politechniki Śląskiej w latach 2012-2015. Obecnie w druku jest książka *Ties and Knots. Bridges between Lands and Cultures*, której jest współredaktorką (Cambridge Scholars Publishing, 2017).

Kamila FALIŃSKA, (1987, Rydułtowy), mgr, pochodzi z Radlina. Absolwentka filologii polskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. W 2011 roku obroniła pracę magisterską napisaną pod kierunkiem prof. zw. dr. hab. Jana Malickiego, poświęconą liryce kapłańskiej (Dom rodzinny w twórczości poetyckiej Jerzego Szymika). Obecne zainteresowania naukowe koncentrują się wokół zagadnienia locus theologicus we współczesnej poezji polskiej. Ukończyła studia doktoranckie w zakresie literaturoznawstwa na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego. Przygotowywana rozprawa doktorska dotyczy twórczości ks. Janusza S. Pasierba. Pracownik Biblioteki Śląskiej w Katowicach. Sekretarz czasopisma naukowego „*Studia Hildegardiana Sariensia*”.

Susi FERFOGLIA, (1973, Gorizia/Włochy), siostra, dr hab., ukończyła Konserwatorium Muzyczne „G. Tartini” w Trieście (Włochy) w klasie fortepianu prof. Eleny Plezzani. W roku 2005

skończyła Akademię Muzyczna w Krakowie w klasie organów prof. dr. hab. Andrzeja Białko. Brała udział w kursach mistrzowskich prowadzonych m.in. przez G. Boveta, O. Latryego, L. Tammingę, J. D. Christiego, Z. Szathmary'ego, D. Titteringtona, L. Ghielmiego, D. Rotha. W ramach swej działalności koncertowej występowała na różnych festiwalach organowych na terenie Polski, Włoch i Słowenii. Współpracowała również z zespołem Capellą Cracoviensis w Krakowie wykonując partię basso continuo. Jest absolwentką Wyższej Szkoły Filozoficzno-Pedagogicznej „Ignatianum” i Instytutu Liturgicznego Papieskiej Akademii Teologicznej (obecnie Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II) w Krakowie. Uzyskała stopień doktora nauk humanistycznych w Instytucie Pedagogiki na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jako pedagog udziela się w Archidiecezjalnej Szkole Muzycznej im. ks. kard. F. Macharskiego w Krakowie oraz w Międzyuczelnianym Instytucie Muzyki Kościelnej UPJPII w Krakowie, prowadząc klasę organów i zajęcia z historii i praktyki chorału gregoriańskiego. Od roku 2006 prowadzi żeński zespół wokalny Flores Rosarum wykonujący chorał gregoriański oraz zajmującym się utworami średniowiecznej mistyki św. Hildegardy z Bingen. Obecnie prowadzi badania nad rękopisami średniowiecznymi znajdującymi się w Archiwum Katedry Wawelskiej oraz w klasztorach żeńskich na terenie Małopolski. Od września 2009 r. do lutego 2010 r. przebywała na urlopie naukowym we Francji (Paryż i Rouen), gdzie doskonaliła swoje umiejętności z zakresu gry i historii muzyki francuskiej barokowej i romantycznej u takich profesorów jak: F. Menissier, D. Roth, J. I. Hameline. Wraz z Collegium Zieleński uczestniczyła w nagrywaniu wszystkich dzieł Mikołaja Zieleńskiego (*Offertoria et Communiones Totius Anni 1611*) pod kierownictwem Stanisława Gałońskiego. W 2013 r. uzyskała habilitację w Akademii Muzycznej w Krakowie publikując pracę: „Msza alternatim we włoskiej i francuskiej muzyce liturgicznej XVII wieku”. W lipcu 2015 r., w opactwie sióstr Benedyktynek w Drohiczynie prowadziła (we współpracy z Katarzyną Wiwer i ks. Wiesławem Hudkiem) pierwsze w Europie, rekolekcje „Per musicam ad Deum”, w oparciu o utwory św. Hildegardy z Bingen.

Reinier de GRAAF, (1988, Roermond/Holandia). Studiuje w Akademii Muzycznej im. Ignacego Jana Padarewskiego w Poznaniu, gdzie w 2013 roku uzyskał tytuł licencjata z edukacji muzycznej, zaś w 2016 roku magistra z muzyki kościelnej. Aktualnie student dyrygentury symfonicznej, również na Akademii Muzycznej w Poznaniu. Tytuł pracy magisterskiej: „Cechy charakterystyczne stylu kompozycyjnego utworów świętej Hildegardy z Bingen na przykładzie responsorium Ave Maria” (napisanej pod kierunkiem ks. dra Mariusza Białkowskiego). Pracuje jako kantor-organista u oo. Dominikanów w Poznaniu. Interesuje się muzyką religijną, ludową, muzyką klasyczną, jak i współczesną. Gra i improwizuje na organach oraz fortepianie. Poza graniem, a także dyrygenturą jego zainteresowania koncertują się na sztuce kabaretowej.

Wiesław HUDEK, (1969, Wodzisław Śląski), ks. dr, kapłan archidiecezji katowickiej, święcenia 1994 w Katowicach, po odbyciu studiów teologicznych (PAT-1994, ATK-1997) i muzykologicznych (KUL, magisterium i licencjat z muzykologii 2001; doktorat z teologii pastoralnej 2003), podjął pracę na Wydziale Teologicznym Uniwersytetu Śląskiego oraz w szkołach muzycznych II st. w Katowicach i Rybniku, a następnie w Akademii Muzycznej w Katowicach. Pełni funkcje: duszpasterza organistów i środowisk twórczych Archidiecezji Katowickiej, przewodniczącego Archidiecezjalnej Komisji Muzyki Sakralnej, asystenta kościelnego Polskiej Federacji Pueri Cantores, rzecznika prasowego Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych, dyrektora artystycznego żorskich festiwalu (Pieśni Pokutnej i Pasyjnej oraz Twórczości Religijnej Fide et Amore). Zasiada w jury przeglądów i konkursów muzyki religijnej (m.in. w Puławach, Gliwicach, Katowicach, Żorach); doradca duchowy

Equipes Notre Dame, redaktor naczelny czasopisma *Studia Hildegardiana Sariensis*. Jest autorem kilkunastu książek (m.in. *Uczę się życiem dziękować*, Lublin 2014, Wiersze, Kraków 2015), licznych publikacji naukowych, poetyckich, popularnych, a także tekstów oratoriów (Józefa Świdra *Różańcowe obrazy Bocheńskiej Matce w ofercie i Kamila Staszowskiego Oratorium Caritatis*) i pieśni (m.in. ku czci św. Jana Pawła II, św. Jadwigi, królowej, bł. Zofii Czeskiej). Od 2007 roku jest felietonistą Radia Katowice, współpracuje też z Radiem eM. Mieszka i duszpastersko posługuje w parafii św. Brata Alberta w Żorach – Kleszczówce, gdzie powołał do istnienia Apostolstwo Zdrowia – grupę modlitewną wspierającą chorych. Nagrody: *Phoenix Sariensis* (2013), *Honorowy Obywatel Gminy Godów* (2016), *Złota Odznaka Honorowa za zasługi dla Województwa Śląskiego* (2016).

Małgorzata KOWALEWSKA, (1960, Lublin), adiunkt w Zakładzie Historii Filozofii Starożytnej i Średniowiecznej UMCS w Lublinie, od 1990 roku do chwili obecnej na Wydziale Filozofii i Socjologii UMCS, w Zakładzie Historii Filozofii Dawnej i Historii Logiki (obecnie Historii Filozofii Starożytnej i Średniowiecznej), doktorat nt. *Quaestiones super octo libros Physicorum Aristotelis secundum Andream de Kokorzynii. Editio critica.* (Lublin 1992), habilitacja nt. *Bóg – Kosmos – Człowiek w twórczości Hildegardy z Bingen* (Lublin 2007), inne publikacje: 25 artykułów, 5 recenzji, jedno tłumaczenie i 46 haseł w PEF. Uczestnictwo w 20 konferencjach. Nagrody i wyróżnienia: 2008 – nominacja do nagrody im. Jana Długosza. 2009 – Nagroda II-go stopnia Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego za wybitne indywidualne osiągnięcia naukowe za rozprawę habilitacyjną pt. „*Bóg – Kosmos – Człowiek w twórczości Hildegardy z Bingen*”.

Adam KUŚKA, (1981, Rybnik), mieszka i tworzy w Jankowicach. Wykształcenie ogólne i muzyczne zdobył w Krakowie: Liceum Zawodowe (dyplom Stroiciela – Korektora Instrumentów Muzycznych), PSM I st. (fortepian) i II st. (organy), następnie Akademia Muzyczna na Wydziale Twórczości, Interpretacji i Edukacji Muzycznej z tytułem magistra sztuki, zaś od 2016 słuchacz Studiów Podyplomowych z Monodii Liturgicznej (Wydział Historii i Dziedzictwa Kulturowego UPJPII). Aktualnie pracuje w Gminnym Ośrodku Kultury i Rekreacji w Świerklanach. Związany z zespołami wokalnymi: od 2005 instruktor muzyczny zespołu „Karolinki”, IX 2012 – V 2013 prowadził chór kościelny „Spójnia” w Markłowicach. Jest czynnym organistą liturgicznym (kościół Trójcy Przenajświętszej w Rybniku-Popielowie), a także kompozytorem i malarzem (swoje prace plastyczne prezentował m.in. w Rybniku, Żorach, Krakowie i Szwecji). Od 2010 roku jest członkiem Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych. Zdobył wiele nagród i wyróżnień (m.in. I nagroda w Turnieju Artystycznym w Kielcach za formę prezentacji muzyczno-plastycznej, Wyróżnienie za tryptyk „*Jankowicka Studzienka*” w Ogólnopolskim Konkursie im. Jana Gajdy, „*Uroki przydrożnych kapliczek i rodzimych kościołów*” w ramach Festiwalu Twórczości Religijnej „*Fide et Amore*” w Żorach). Koncertował w kraju i za granicą (m.in. w Warszawie, Brnie, Krakowie, w Cacice w Rumunii). Inicjator i dyrektor artystyczny Festiwalu Kolęd, Pastorałek i Utworów Kolędowych „*VENITE ADOREMUS*”.

Mateusz PECIAK, (1983, Nowy Sącz), kształcił się w Diecezjalnym Studium Organistowskim w Tarnowie, Archidiecezjalnej Szkole Muzycznej w Krakowie w klasie organów mgr. Zygmunta Kokoszki, a następnie (2005-2010) studiował muzykę kościelną w Międzyuczelnianym Instytucie Muzyki Kościelnej na Uniwersytecie Papieskim Jana Pawła II w Krakowie, którą ukończył z wyróżnieniem. Swoje umiejętności doskonalił na AM im. Karola Szymanowskiego w Katowicach studiując organy pod kierunkiem prof. Juliana Gembalskiego. Brał udział w kursach interpretacji muzyki organowej prowadzonych m.in. przez D. Titteringtona

i L. Ghielmi'ego. Występuje jako solista, poświęcając podczas koncertów wiele uwagi sztuce improwizacji organowej. W 2011 roku zdobył II nagrodę na Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim w Zakresie Śpiewów Liturgicznych dla Dzieci i Młodzieży we Wrocławiu za utwór "Chcę oddać Ci" oraz wyróżnienie za choralną kompozycję "Józef Sprawiedliwy", na IV Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim "Vox Basilicae Calissiensis" w Kaliszu. W 2014 roku jego kompozycja "Wariacje chorałowe nt. pieśni Zachowaj nas przy słowie swym na organy solo" otrzymała II miejsce na Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim w ramach XXVIII Legnickiego Conservatorium Organowego na stulecie unikatowych organów Weiglego w Kościele Mariackim. Na I Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim w ramach VIII Festiwalu Twórczości Religijnej "Fide et Amore" za utwór "Benedictus" na organy solo otrzymał I nagrodę. Zdobyl również wyróżnienie (ex aequo, nagrody głównej nie przyznano) na Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim na "Hymn I Kongresu Federacji Caecilianum" za kompozycję choralną "Swym głosem, sercem, ustami". W 2014 roku otrzymał wyróżnienie na Ogólnopolskim Konkursie na kolędę lub pastorałkę za utwór „Radosną Anioł wieść głosi”. W roku 2016 za „Hymn młodzieży salezjańskiej” na chór mieszany i organy otrzymał nagrodę główną w Konkursie Kompozytorskim „Don Bosco”. Jest również autorem tekstów do własnych kompozycji. Pracuje na stanowisku organisty w kościele pw. Zwiastowania NMP w Krakowie.

Michał SCHÄFER, (1990, Katowice), edukację muzyczną rozpoczął jako 16-latek, ukończył z wyróżnieniem Diecezjalną Szkołę Organistowską II st. w Gliwicach (dr Mariola Brzowska – organy, Uljana Biłan – harmonia i podstawy kompozycji). Tamże uczestniczył w licznych kursach muzyki organowej, u wybitnych profesorów m.in. Jan van Moll (Antwerpia), Jaen Piet Kniff (Australia), David Titterington (London), Wolfgang Seifen (Berlin), Julian Gembalski (Katowice), Marek Tomporowski (Katowice). W 2012 roku pomyślnie zdał egzaminy wstępne w Krakowskiej oraz Katowickiej Akademii Muzycznej, zostając przyjętym do klasy organów prof. Mirosławy Seminiuk-Podrazy, oraz klasy kompozycji prof. Aleksandra Lasonia. W 2014 roku jego utwór „La vitrail” na obój i organy zdobył II nagrodę na Międzynarodowym Festiwalu Fide et Amore w Żorach. Rok później utwór „Blue Ventus” na organy solo zdobył III nagrodę na XI Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim Musica Sacra Nova w Niemczech. W 2015 roku, na zaproszenie Uniwersytetu Muzycznego w Louisville (USA), uczestniczył w międzynarodowej konferencji naukowej, poświęconej laureatom Grawemeyer Awards, podczas której odbyło się prawykonanie jego utworu: „Thought is overstrange depth” na zespół kameralny (prawykonania dokonał zespół Talea Ensemble z Nowego Jorku). Przebywając w Stanach swoje utwory konsultował z wybitnymi kompozytorami m.in. Marc Satterwhite, Steve Rouse. W tym samym roku kolejny z jego utworów „El pelsamiento del caos” na gitarę amplifikowaną i kwartet smyczkowy zdobył III lokatę na I Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim w ramach Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Gitarra w muzyce kameralnej” zorganizowanej przez AM w Katowicach. Aktualnie Michał jest studentem czwartego roku Kompozycji, w Katowickiej AM im. Karola Szymanowskiego, gdzie nadal pracuje pod okiem prof. Aleksandra Lasonia.

Michał SŁAWECKI, (1982, Puławy), dr hab., dyrygent, kompozytor, organista i gregorianista, absolwent muzyki kościelnej i kompozycji w Akademii Muzycznej Fryderyka Chopina w Warszawie (organy – Magdalena Czajka, dyrygentura – Sławek A. Wróblewski, kompozycja – Stanisław Moryto), kontynuował studia w Conservatorio di Musica A. Casella w L'Aquila i w Papieskim Instytucie Muzyki Sakralnej w Rzymie. Doktorat w dyscyplinie artystycznej dyrygentura w 2012 roku na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, temat: „Topos romano-frankoński. Aspekt wykonawczy na przykładzie wybranych utwo-

rów". Specjalizował się w zakresie śpiewu gregoriańskiego u Nino Albarosy, Johanna B. Göschla i Alberto Turco. Prowadzi Chór Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie oraz dwa zespoły gregoriańskie: żeński Mulierum Schola Gregoriana Clamaverunt Iusti i męski Schola Gregoriana Cardinalis Stephani Wyszyński. Jest pedagogiem Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w zakładzie Muzyki Kościelnej.

Dariusz SMOLAREK, (1960, Częstochowa), ks. SAC, doktor nauk humanistycznych w zakresie historii muzykologii; adiunkt w Katedrze Polifonii Religijnej Instytutu Muzykologii KUL, wykładowca muzyki kościelnej i emisji głosu w WSD Księża Pallotynów w Ołtarzewie; członek indywidualny IAML (International Association of Music Libraries Archives and Documentation Centres), przynależy do Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych. Jest autorem kilkunastu artykułów i haseł encyklopedycznych, katalogu muzykaliów z klasztoru pijarów w Podolińcu oraz partytur orkiestrowych sporządzonych na podstawie dawnych rękopisów muzycznych.

Przemysław SZCZOTKA, (1987, Bielsko-Biała), kompozytor, dyrygent i pedagog. Ukończył Szkołę Muzyczną I i II st. w Żywcu (saksofon), studiował na Akademii Muzycznej w Krakowie (dyrygentura chóralna oraz edukacja muzyczna). Obecnie kształci się w klasie kompozycji prof. Aleksandra Lasonia w Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Jego dorobek kompozytorski obejmuje utwory solowe, kameralne i symfoniczne. Jest również autorem muzyki elektronicznej. Współpracuje z wieloma wykonawcami – instrumentalistami, wokalistami i zespołami. W 2016 roku zadebiutował na festiwalu muzyki współczesnej Musica Polonica Nova we Wrocławiu utworem Metamorphosis. Jest laureatem konkursów kompozytorskich: Międzyuczelnianego Konkursu Kompozytorskiego Uniwersytetu Muzycznego im. Fryderyka Chopina, Ogólnopolskiego Konkursu Kompozytorskiego w zakresie kompozycji chóralnej Wrocław – Europejska Stolica Kultury 2016, Międzynarodowego Konkursu Kompozytorskiego GENERACE 2016 w Ostrawie oraz VI Ogólnopolskiego Konkursu im. Feliksa Nowowiejskiego w Olsztynie. W kręgu jego zainteresowań szczególne miejsce zajmuje idea muzyki onirycznej i metafizycznej. W swojej twórczości dąży do odkrywania nowych wymiarów czasu i przestrzeni.

Aleksander Jan SZOPA, (1997, Chicago, USA), w latach 2010-2016 kształcił się w Zespole Państwowych Szkół Muzycznych nr. 4 im. Karola Szymanowskiego w Warszawie, pod kierunkiem prof. Emilii Dziubińskiej (organy), prof. Marii Grzebalskiej (fortepian). W roku 2016 rozpoczyna studia na Uniwersytecie Muzycznym im. Fryderyka Chopina w Warszawie na Wydziale Muzyki Kościelnej. Zaczął komponować w wieku 15 lat, jak do tej pory ma na swoim koncie 30 utworów, głównie organowych, a także utworów fortepianowych, kameralnych i orkiestrowych. Jego utwór symfoniczny 'BRAVEHEART – Inspiration' został wykonany przez szkolną orkiestrę na koncercie charytatywnym 18 marca 2016 roku na Uniwersytecie Muzycznym im. Fryderyka Chopina w Warszawie. W 2015 roku zajął II miejsce w IV Ogólnopolskim Konkursie Organowym im. Mariana Sawy. W roku 2016 był najmłodszym uczestnikiem II Międzynarodowego Konkursu Kompozytorskiego Fide et Amore.

Robert TYRAŁA, (1965, Kraków); ks. dr hab, święcenia kapłańskie przyjął w wawelskiej katedrze w 1990; 1984-1990 studiował teologię na Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie; w 1990 uzyskał stopień mgr teologii; 1992-1997 studiował na Akademii Muzycznej w Krakowie, na Wydziale Wychowania Muzycznego; w 1997 roku uzyskał stopień mgr sztuki; w latach 1998 oraz 2003 przebywał na stypendiach naukowych z zakresu chorału gregoriańskiego w opactwie oo. Benedyktynów w Solesmes we Francji. W roku akademickim

2003/2004 przebywał na stypendium naukowym w Papieskim Instytucie Muzyki Kościelnej w Rzymie (fundacja Renovabis); w latach 1998-2000 studiował na Podyplomowym Studium Chórmistrzowskim prowadzonym przez Narodowe Centrum Kultury w Warszawie; w 2000 roku uzyskał doktorat z liturgiki na Wydziale Teologicznym Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie; w 2010 roku habilitował się z nauk humanistycznych na Wydziale Historii i Dziedzictwa Kulturowego Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie; od 1997 jest kierownikiem muzyki kościelnej w wawelskiej katedrze; od 2009 jest kantorem katedralnym; od 1997 pracuje na Akademii Muzycznej w Krakowie (od 2005 roku kierownik Katedry Muzyki Religijnej, od 2009 dyrektor Międzyuczelnianego Instytutu Muzyki Kościelnej); od 1998 odpowiedzialny za muzykę kościelną w Archidiecezji Krakowskiej, od 2005 przewodniczący Archidiecezjalnej Komisji Muzyki Kościelnej, od 2000 pracuje na Uniwersytecie Papieskim Jana Pawła II w Krakowie (w latach 2006-2009 prodziekan Wydziału Historii i Dziedzictwa Kulturowego, od 2008 Dyrektor Międzyuczelnianego Instytutu Muzyki Kościelnej); od 2006 członek zespołu ds. transmisji telewizyjnych Konferencji Episkopatu Polski; od 2012 konsultor podkomisji ds. Muzyki Kościelnej Konferencji Episkopatu Polski; od 2009 prezydent Międzynarodowej Federacji Pueri Cantores; redaktor naczelny czasopisma naukowego UPJPII Pro Musica Sacra (ukazuje się od 2004 roku).

Piotr WIERZCHAŁEK, (1980, Sosnowiec), ukończył Państwową Szkołę Muzyczną I stopnia w Sosnowcu (skrzypce), Państwowe Liceum Muzyczne w Katowicach (organy) i Akademię Muzyczną w Katowicach (dyrygentura) oraz Studium Teologii Rodziny w Instytucie im. św. Jana Kantego w Bielsku-Białej przy Wydziale Teologicznym Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie. Już jako uczeń otrzymał cenne wyróżnienia (m.in. najmłodszy laureat medalu ks. Emila Szramka - za kompozycję ku jego pamięci i czci, nagroda dla najlepszego dyrygenta festiwalu orkiestr szkół muzycznych - przyznawana dotąd tylko pedagogom). Jako student otrzymał dwukrotnie miejskie stypendium artystyczne w Sosnowcu, założył i prowadził orkiestrę kameralną. Obecnie jest nauczycielem Archidiecezjalnego Studium Organistowskiego w Katowicach, członkiem Archidiecezjalnej Komisji Muzyki Sakralnej i Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych. Jego twórcza działalność obejmuje szereg opracowań muzycznych, współpracę z solistami i zespołami, pracę pedagogiczną i popularyzatorską (felietony o muzyce i liturgii), kreowanie różnych projektów duchowo-muzycznych. Najpełniej zaangażowany jest jako organista w codzienne życie muzyczno-liturgiczne parafii św. Józefa Robotnika w Katowicach-Józefowcu, a także w formację organistów w archidiecezji katowickiej (m.in. dni skupienia, rekolekcje). Od 20 lat współpracuje z Biurem Radia Maryja w rodzinnym Sosnowcu (comiesięczna pogłębiona muzycznie liturgia, raz do roku na Jasnej Górze). Najcenniejszą wartością po Bogu jest dla niego rodzina i jej codzienne życie.

Piotr WIŚNIEWSKI, (1972, Golub-Dobrzyń), ks. dr hab. nauk humanistycznych w zakresie historii-muzykologii, absolwent Instytutu Muzykologii KUL (2004), Kierownik Katedry Polifonii Religijnej IM KUL, członek Towarzystwa Naukowego KUL, Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych, Towarzystwa Naukowego Franciszka Salezego, Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano (Deutschsprachige Sektion). W badaniach naukowych podejmuje m.in. zagadnienia związane z postgregoriańską monodią liturgiczną w Polsce w źródłowych zabytkach średniowiecznych oraz wybrane problemy współczesnej polskiej muzyki kościelnej.

Na podstawie materiałów nadesłanych opracował ks. Wiesław Hudek



Międzynarodowa Federacja
PUERI CANTORES



Niemiecka Federacja
PUERI CANTORES



Polska Federacja
PUERI CANTORES



Miejski Ośrodek Kultury
w Żorach



Polskie Towarzystwo
Przyjaciół św. Hildegardy

POLSKIE
TOWARZYSTWO
PRZYJACIÓŁ
ŚW. HILDEGARDY



Komisja Muzyki Sakralnej
w Archidiecezji Katowickiej