

Zeszyt naukowy festiwalu **Fide et Amore**

STUDIA HILDEGARDIANA SARIENSIA

6 (2019)

STUDIA
HILDEGARDIANA
SARIENSIA

6 (2019)

Studia Hildegardiana Sariensia

Rocznik Naukowy Festiwalu Twórczości Religijnej *Fide et Amore*

RADA NAUKOWA:

- ks. prof. dr hab. Rastislav Adamko (Uniwersytet Katolicki w Ružomberku, Słowacja)
- ks. dr Julian López Amozurrutia (Universidad Pontificia de México, Universidad Católica Lumen Gentium, Meksyk)
- dr Agnieszka Budzińska-Bennett (Musikhochschule Trossingen, Niemcy)
- s. dr hab. Susi Ferfoglia (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 Ružomberku, Słowacja)

ISSN 2392-005X

Skład komputerowy: Krzysztof Czeglik

Skład nut: ks. Joachim Waloszek

Autor logo i grafiki: ks. Mirosław Czeglik

Korekta: Maria Kopsztein, Małgorzata Maciejończyk, Bożena Swoboda

Tłumaczenie: Katarzyna Bąkowska (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 Wydawnictwa NOWINY

ul. Azotowa 21

41-503 Chorzów

www.drukarnia.nowiny.pl

Nakład: 150 egz.

RECENZENCI TOMU:

- dr n. med. Radosław Bienek (Rybnik)
- ks. prof. Józef Budniak (Katowice)
- dr Michał Duźniak (Katowice)
- s. dr Gregoria Dworakowska OSB (Otwock)
- ks. dr hab. Grzegorz Jaśkiewicz (Avignon/Siedlce)
- prof. Marta Kierska Witczak (Wrocław)
- ks. dr Dariusz Sobczak (Gniezno)
- ks. dr Jacek Wróbel SAC (Ołtarzew)

REDAKCJA:

- ks. dr Wiesław Hudek – redaktor naczelny (Akademia Muzyczna, Katowice)
- dr Maria Kopsztein – zastępca redaktora naczelnego (Wyższa Szkoła Biznesu i Nauk o Zdrowiu, Łódź, filia Rybnik)
- mgr Kamila Falińska – sekretarz (Biblioteka Śląska, 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)	11
---------------------------------	----

I. TEKSTY ŹRÓDŁOWE I ARTYKUŁY

• <i>Żywot św. Hildegardy, dziewicy. Księga trzecia</i> – tłumaczenie Małgorzata Kowalewska	17
• <i>Dusza i ciało w Liber divinorum operum Hildegardy z Bingen</i> – Małgorzata Kowalewska	23
• <i>W zielniku św. Hildegardy</i> – Jolanta Zajdel	29
• <i>Ład benedyktyński</i> – o. Brunon Koniecko	34
• <i>Aktualność medycyny św. Hildegardy na podstawie własnych doświadczeń terapeutycznych</i> – Tomasz Lewandowski	39
• <i>Święta Hildegarda z Bingen – pedagogiem na miarę XXI wieku</i> – Maria Kopsztein	44
• <i>Chorał gregoriański w służbie odnowionej liturgii</i> – Ewelina Szendzielorz	51
• <i>Improwizowane Preludium chorałowe w codziennej praktyce liturgicznej organisty. Problematyka formy i stylu w odniesieniu do polskiej pieśni kościelnej</i> – Bogdan Stępień	65
• <i>Litania wokalnoinstrumentalna na ziemiach polskich w XVIII wieku – charakterystyka gatunku na przykładzie Litanii ex D Georgiusa Luny</i> – Emilia Przybyszewska	76

II. OMÓWIENIA, RECENZJE, VARIA

• VI konferencja naukowa w ramach XIII Festiwalu Twórczości Religijnej <i>Fide et Amore</i> pt. <i>Harmonia duszy i ciała w koncepcji św. Hildegardy z Bingen (1098-1179)</i> – Wioleta Krusberska	87
• XIII Festiwal Twórczości Religijnej <i>Fide et Amore</i> (Żory 2019) – Wioleta Krusberska	89
• Festiwal Kolęd, Pastorałek i Utworów Bożonarodzeniowych „VENITE ADOREMUS” w latach 2008-2018 – Adam Kuśka	92
• X Krajowy Kongres Polskiej Federacji Pueri Cantores w Lublinie (4-7 lipca 2019) – Petro Chyryk	95
• Rok Moniuszkowski oczami jasnogórskich chórzystów – Jakub Szewczyk	100
• <i>Ad caelestem Jerusalem perducando... Myśl i muzyka św. Hildegardy z Bingen (1098-1179) na podstawie śpiewów z cyklu Symphonia harmoniæ caelestium revelationum</i> (zapowiedź publikacji) – Anita Pyrek-Nąckiewicz	103

III. DZIAŁ NUT

• IV Międzynarodowy Konkurs Kompozytorski <i>Fide et Amore</i> (ks. Wiesław Hudek)	107
Nagrodzone i wyróżnione utwory:	
Karol Pyka (I miejsce)	109
Michał Schäfer (II miejsce)	115
Wojciech Stępień (III miejsce)	126
Joanna Widera (wyróżnienie)	131
Szymon Cichoń (wyróżnienie)	138
Krzysztof Walczak (wyróżnienie)	143

BIOGRAMY	150
----------	-----

Table of Contents

From the Editors (Fr Wiesław Hudek)	12
I. THE SOURCE TEXTS AND ARTICLES	
• <i>The Life of Saint Hildegard, the virgin. Book three</i> – translated by Małgorzata Kowalewska	17
• <i>The soul and the body in Liber divinorum operum of Hildegard of Bingen</i> – Małgorzata Kowalewska	23
• <i>In the herbarium of Saint Hildegard</i> – Jolanta Zajdel	29
• <i>Benedictine Order and Peace</i> – o. Brunon Koniecko	34
• <i>Currentness of Saint Hildegard's medicine on the basis of personal therapeutic experience</i> – Tomasz Lewandowski	39
• <i>Saint Hildegard of Bingen – pedagogue fit for the 21 century</i> – Maria Kopsztejn	44
• <i>Gregorian chant in the service of renewed liturgy</i> – Ewelina Szendzielorz	51
• <i>Improvised Gregorian Chant Prelude in everyday organist liturgy. The issue of the form and style in relation to the Polish Church song</i> – Bogdan Stępień	65
• <i>Vocal and instrumental Litany on Polish land in the 18th century – characteristics of the genre on the example of Georgius Luna's Litania ex D</i> – Emilia Przybyszewska	76
II. DISCUSSIONS, REVIEWS, VARIA	
• The 6th scientific conference within the 13th Festival of Religious Creativity <i>Fide et Amore</i> titled <i>The Harmony of the soul and the body in the concept of Saint Hildegard of Bingen (1098-1179)</i> – Wioleta Krusberska	87
• The 13th Festival of Religious Creativity <i>Fide et Amore</i> (Żory 2019) – Wioleta Krusberska	89
• The Festival of Carols, Pastorals and Christmas Songs „VENITE ADOREMUS” in the years 2008-2018 – Adam Kuśka	92
• The 10th National Congress of the Polish Federation Pueri Cantores in Lublin (4-7 July 2019) – Petro Chyryk	95
• The Year of Stanisław Moniuszko in the eyes of choir singers of Jasna Góra – Jakub Szewczyk	100
• <i>Ad caelestem Jerusalem perducando... The ideas and music of Saint Hildegard of Bingen (1098-1179) On the basis of songs from the series Symphonia harmoniæ caelestium revelationum</i> (Announcement of the publication) – Anita Pyrek-Nackiewicz	103
III. THE SECTION OF NOTES	
• The 4th International Composing Competition <i>Fide et Amore</i> (Fr Wiesław Hudek) Distinguished, honoured and awarded works	107
Karol Pyka (The first place)	109
Michał Schäfer (The second place)	115
Wojciech Stępień (The third place)	126
Joanna Widera (distinction)	131
Szymon Cichoń (distinction)	138
Krzysztof Walczak (distinction)	143
THE AUTHORS' BIOGRAPHIES	150

Table des matières

Note de la rédaction (Monsieur l'Abbé Wiesław Hudek)	13
I. TEXTES SOURCES ET ARTICLES	
• <i>La vie de Ste Hildegarde, vierge. Livre troisième</i> – traduction Małgorzata Kowalewska	17
• <i>L'âme et le corps dans Liber divinorum operum de Ste Hildegarde de Bingen</i> – Małgorzata Kowalewska	23
• <i>Dans l'Herbier médicinal de Ste Hildegarde</i> – Jolanta Zajdel	29
• <i>La Règle bénédictine</i> – Le père Brunon Koniecko	34
• <i>L'Actualité de la médecine de Ste Hildegarde de Bingen en me basant sur mes propres expériences thérapeutiques</i> – Tomasz Lewandowski	39
• <i>Sainte Hildegarde de Bingen – pédagogue à la mesure du XXI^e siècle</i> – Maria Kopsztein	44
• <i>Le chant grégorien au service de la liturgie renouvelée</i> – Ewelina Szendzielorz	51
• <i>Le prélude du chant grégorien improvisé dans l'expérience liturgique quotidienne d'un organiste. La problématique de la forme et du style par rapport au chant d'église polonais</i> – Bogdan Stępień	65
• <i>La Litanie vocale et instrumentale du XVIII^e siècle sur la terre polonaise – La description du genre sur l'exemple de la Litanie ex D de Georgius Luna</i> – Emilia Przybyszewska	76
II. DISCUSSIONS, CRITIQUES, VARIA	
• VI ^e Conférence scientifique dans le cadre du XIII ^e Festival de la Création Religieuse <i>Fide et Amore</i> relative à <i>L'Harmonie entre l'âme et le corps présentée par Ste Hildegarde de Bingen (1098-1179)</i> – Wioleta Krusberska	87
• XIII ^e Festival de la Création Religieuse <i>Fide et Amore</i> (Żory 2019) – Wioleta Krusberska	89
• Festival de cantiques de Noël, de pastorales et d'oeuvres de Noël "VENITE ADOREMUS" lors des années 2008-2018 – Adam Kuśka	92
• Xe Congrès National de la Fédération Polonaise Pueri Cantores de Lublin (4-7 juillet 2019) – Petro Chyryk	95
• L'Année de Moniuszko perçue par les choristes de Jasna Góra -Jakub Szewczyk	100
• <i>Ad caelestem Jerusalem perducando... Idée et musique de Ste Hildegarde de Bingen 1098-1179 en se basant sur les chants dans le cadre du cycle: Symphonia harmoniae coelestium revelationum</i> (ouvrage à paraître) – Anita Pyrek-Nackiewicz	103
III. PARTIE DES NOTES	
• IV ^e Concours International de Composition <i>Fide et Amore</i> (l'abbé Wiesław Hudek) Compositions de musique couronnées et récompensées d'une distinction:	107
Karol Pyka (I ^{er} prix)	109
Michał Schäfer (II ^e prix)	115
Wojciech Stępień (III ^e prix)	126
Joanna Widera (distinction)	131
Szymon Cichoń (distinction)	138
Krzysztof Walczak (distinction)	143
NOTICES BIOGRAPHIQUES SUR LES AUTEUR	150

Inhaltsverzeichnis

Aus der Redaktion (Priester Wiesław Hudek)	14
I. QUELLENTEXTE UND ARTIKEL	
• <i>Das Leben der Hl. Hildegard, Jungfrau. Das III. Buch</i> – Übersetzung Małgorzata Kowalewska	17
• <i>Seele und Körper im Liber divinorum operum von Hildegard von Bingen</i> – Małgorzata Kowalewska	23
• <i>Im Herbarium von Hl. Hildegard</i> – Jolanta Zajdel	29
• <i>Benediktinische Ordnung</i> – Pater Brunon Koniecko	34
• <i>Die Bedeutung der Medizin von Hl. Hildegard in unserer Gegenwart, anhand von eigenen therapeutischen Erfahrungen</i> – Tomasz Lewandowski	39
• <i>Hl. Hildegard von Bingen – eine Pädagogin des 21. Jahrhunderts</i> – Maria Kopsztein	44
• <i>Gregorianischer Gesang im Dienste der erneuerten Liturgie</i> – Ewelina Szendzielorz	51
• <i>Eine improvisierte Choralbearbeitung in der liturgischen Praxis des Organisten. Ihre Form und Stil in der Bearbeitung des polnischen Kirchenliedes.</i> – Bogdan Stępień	65
• <i>Vokale und instrumentale Litanei in Polen im 18. Jahrhundert – Genremerkmale am Beispiel der Litanei ex D von Georgius Luna</i> – Emilia Przybyszewska	76
II. DISKUSSIONEN, REVIEWS, VARIA	
• Wissenschaftliche Konferenz im Rahmen des XIII. Festivals für religiöse Kreativität <i>Fide et Amore</i> mit dem Titel: <i>Harmonie von Seele und Körper nach dem Konzept der Hl. Hildegard von Bingen (1098-1179)</i> – Wioleta Krusberska	87
• XIII. Festival religiöser Kreativität <i>Fide et Amore</i> (Żory 2019) – Wioleta Krusberska	89
• Festival der Weihnachtslieder, Musikstücke, die mit Weihnachten verbunden sind sowie Krippenspiele "VENITE ADOREMUS" 2008-2018 – Adam Kuśka	92
• X. Nationaler Kongress des polnischen Chorverbandes Pueri Cantores in Lublin (4.-7. Juli 2019) – Petro Chyryk	95
• Das "Moniuszko-Jahr" gesehen mit den Augen der Chorsänger von Jasna Góra – Jakub Szewczyk	100
• <i>Ad caelestem Jerusalem perducando... Der Gedanke und die Musik der Hl. Hildegard von Bingen (1098-1179) anhand von Liedern aus der Reihe Symphonia harmoniae caelestium revelationum</i> (Publikationsankündigung) – Anita Pyrek-Nackiewicz	103
III. NOTENABSCHNITT	
• IV. Internationaler Komponistenwettbewerb <i>Fide et Amore</i> (Pfr. Wiesław Hudek) Preisgekrönte und ausgezeichnete Werke:	107
Karol Pyka (1. Platz)	109
Michał Schäfer (2. Platz)	115
Wojciech Stępień (3. Platz)	126
Joanna Widera (Auszeichnung)	131
Szymon Cichoń (Auszeichnung)	138
Krzysztof Walczak (Auszeichnung)	143
BIOGRAFIEN DER AUTOREN	150

Od redakcji

Oddaję w ręce wypróbowanych czytelników rocznika „Studia Hildegardiana Sariensia” jego szósty numer, w którym, mam nadzieję, każdy znajdzie coś właściwego dla siebie. Aktualny zeszyt zawiera, zgodnie z założonym profilem czasopisma, materiały źródłowe, artykuły naukowe, sprawozdania i omówienia, a także bogatą dawkę nowych kompozycji muzycznych.

W I rozdziale umieszczono kolejny fragment tekstu pt. „Żywot św. Hildegardy, dziewicy” (Księga trzecia, rozdziały I-XIX) w doskonałym tłumaczeniu prof. Małgorzaty Kowalewskiej z Lublina. Artykuły umieszczone w szóstym numerze SHS obejmują te, które dotyczą różnych aspektów dziedzictwa św. Hildegardy z Bingen, a także inne związane z muzyką kościelną. W pierwszej grupie znajdują się teksty poświęcone medycynie uprawianej przez Hildegardę (J. Zajdel, T. Lewandowski), benedyktyńskiej regule, z której wyrastała (B. Koniecko), współczesnej pedagogice, dla której może być inspiracją (M. Kopsztein), a także hildegardiańskim poglądom nt. relacji pomiędzy duszą i ciałem (M. Kowalewska). Problematykę muzyki kościelnej można znaleźć w artykułach traktujących o: sztuce improwizacji organowej (B. Stępień), chorale gregoriańskim (E. Szendzielorz), a także formie litanii (E. Przybyszewska).

W rozdziale II znajdują się teksty rejestrujące ciekawe wydarzenia kulturalne roku 2019. Znajdą się tam sprawozdania dotyczące Festiwalu Twórczości Religijnej *Fide et Amore* (jego XIII edycji oraz VI konferencji naukowej; W. Krusberska). Czytelnik będzie mógł zapoznać się z historią Festiwalu „Venite adoremus” (A. Kuśka), a także różnymi przejawami działalności Polskiej Federacji Pueri Cantores (P. Chyryk, J. Szewczyk). Jedną z autorek (A. Pyrek-Nąckiewicz) nowej monografii „Ad caelestem Jerusalem perducando” poświęconej św. Hildegardzie zamieściła w niniejszym zeszycie zgrabną zapowiedź tegoż opracowania.

W III rozdziale SHS muzycy znajdą spory materiał nutowy, który jest pokłosiem IV Międzynarodowego Konkursu Kompozytorskiego. Tym razem przedmiotem konkursowych zmagania było umuzycznienie tytułu żorskiego festiwalu: *Fide et amore mundus salvatus erit!* Materiał nutowy obejmuje w sumie sześć partytur, są to zarówno utwory nagrodzone, jak i wyróżnione.

Dziękując wszystkim Autorom i Współpracownikom za pomoc w redakcji czasopisma „Studia Hildegardiana Sariensia”, zapraszam do dalszej twórczej wymiany doświadczeń, zaś Czytelnikom życzę pożytecznej lektury oraz wielu poznawczych odkryć.

ks. Wiesław Hudek
Żory, 15 VIII 2020, Wniebowzięcia NMP

From the editors

I am placing the sixth edition of "Studia Hildegardiana Sariansia" yearly publication in the hands of tried and tested readers hoping that everyone will be able to find something useful for themselves there. The current issue contains, accordingly to the profile of the magazine, the source materials, scientific articles, reports and elaborations as well as a rich dose of new music compositions.

In the first chapter you will find the subsequent fragment of the text titled: "The life of Saint Hildegard the virgin" (book three, chapters I-XIX) perfectly translated by Professor Małgorzata Kowalewska from Lublin. The articles placed in the sixth issue of SHS comprise those relating to different aspects of heritage of Saint Hildegard of Bingen, as well as others connected with Church music. In the first group there are texts devoted to medicine cultivated by Hildegard (J. Zajdel, T. Lewandowski), the Benedictine rule she grew out of (B. Koniecko), modern pedagogics for which she can become an inspiration (M. Kopsz-tejn), as well as Hildegardian ideas regarding the relationship between the soul and the body (M. Kowalewska). The issues related to Church music you will find in articles about: the art of organ improvisation (B. Stępień), Gregorian chant (E. Szendzielorz) as well as litany form of construction (E. Przybyszewska).

In the second chapter you will find texts related to interesting events of the year 2019. There are reviews of The Festival of Religious Creativity *Fide et Amore* (its 13th edition and the 6th scientific conference; W. Krusberska). The reader will be able to get acquainted with the history of the Festival "Venite adoremus" (A. Kuśka) as well as other examples of Pueri Cantores Polish Federation activity (P. Chyryk, J. Szewczyk). One of the authors of the new monograph devoted to Saint Hildegard 'Ad caelestem Jerusalem perducando' (A. Pyrek-Nackiewicz) placed here a shapely announcement of this elaboration.

In the third chapter of SHS musicians will be able to find a substantial amount of musical notifications which were the result of the 4th International Composing Competition. This time the main subject of the composing competition was musicalisation of the title of Żory festival: *Fide et amore mundus salvatus erit!* The music notification material consists of 6 music scores altogether which were distinguished, honoured and awarded in the competition.

Thanking all Authors and Co-workers for their help in editing the "Studia Hildegardiana Sariansia" magazine I would like to invite everyone to continue this creative experience exchange. To all Readers I would like to wish a fruitful reading and many cognitive discoveries.

Fr Wiesław Hudek
Żory, 15th August 2020, The Assumption of the Blessed Virgin Mary

Note de la rédaction

Je remets entre vos mains, chères lectrices et chers lecteurs fidèles à l'annuaire "Studia Hildegardiana Sariensia", son sixième numéro, dans lequel, je l'espère bien, chacune et chacun de vous trouvera un texte convenable pour vous. Le présent cahier scientifique comprend, conformément aux principes de la rédaction de la revue, les matériaux sources, les articles scientifiques, les compte-rendus et les discussions, ainsi qu'une dose riche de nouvelles compositions musicales.

Au 1er chapitre a été inséré un extrait suivant du livre, sous le titre de "La vie de Ste Hildegarde, vierge" (livre troisième, chapitres I-XIX), grâce à la traduction parfaite de la Professeure Małgorzata Kowalewska de Lublin. Les articles de ce numéro six de SHS comprennent ceux qui concernent les différents aspects du patrimoine de Ste Hildegarde de Bingen, ainsi que ceux liés à la musique sacrée. Dans la partie principale, on retrouve des textes consacrés à la médecine appliquée par Ste Hildegarde (J. Zajdel, T. Lewandowski) et à la règle bénédictine, dans laquelle notre Sainte a grandi (B. Koniecko), à la pédagogie contemporaine pour laquelle elle peut servir d'inspiration (M. Kopsztein), ainsi qu'aux idées hildegardiennes relatives aux rapports entre l'âme et le corps (M. Kowalewska). Vous trouverez aussi la problématique liée à la musique sacrée dans les articles abordant l'art de l'improvisation à l'orgue (B. Stępień), le chant grégorien (E. Szendzielorz) et la forme de litanie (E. Przybyszewska).

Le deuxième chapitre contient les textes enregistrant les événements culturels intéressants de 2019. Il y a des discussions relatives au Festival de la Création Religieuse *Fide et Amore* (à sa XIIIe édition et à la VIe conférence scientifique; W. Krusberska). Le lecteur pourra faire connaissance avec l'histoire du Festival "Venite adoremus" (A. Kuśka) ainsi qu'avec différentes manifestations de l'activité de la Fédération Polonaise Pueri Cantores (P. Chyryk, J. Szewczyk). A. Pyrek-Nąckiewicz, l'une des auteurs de la nouvelle monographie "Ad caelestem Jerusalem perducando" consacrée à Ste Hildegarde, a inséré dans le présent cahier une annonce adroite de cet ouvrage en préparation.

Dans le chapitre III de SHS, les musiciens trouveront une vaste partie des notes relatives au résultat du IVe Concours International de Composition. Cette fois, l'objet de la lutte du concours était d'illustrer musicalement le titre du festival de Żory: *Fide et Amore mundus-salvatus erit!* La partie des notes comporte en somme six partitions; ce sont aussi bien les compositions de musique couronnées que celles récompensées d'une distinction.

En vous remerciant vous tous, Auteurs et Collaborateurs, pour l'aide à rédiger la revue "Studia Hildegardiana Sariensia", je vous invite à continuer cet échange d'expérience créatif. Et à tous les lecteurs, je souhaite une lecture utile et de nombreuses découvertes cognitives.

L'Abbé Wiesław Hudek
Żory, 15 VIII 2020, L'Assomption de la Vierge Marie

Aus der Redaktion

Ich präsentiere Ihnen und gebe in die Hände den bewährten Lesern des Jahrbuches *Studia Hildegardiana Sariensia* die sechste Ausgabe des Heftes, mit der Hoffnung, dass jeder etwas Passendes für sich findet. Die aktuelle Edition, laut Profil der Zeitschrift, enthält Quellenmaterialien, wissenschaftliche Artikel, Berichte und Diskussionen sowie eine reichhaltige Dosis neuer Musikkompositionen.

Das erste Kapitel beinhaltet "Das Leben der Heiligen Hildegard-Jungfrau" (Buch Drei, Kapitel I-XIX) in einer ausgezeichneten Übersetzung von prof. Małgorzata Kowalewska aus Lublin. Die Artikel der sechsten Ausgabe der SHS enthalten Informationen, die sich mit verschiedenen Aspekten des Erbes der Hl. Hildegard von Bingen sowie andere, die mit der Kirchenmusik zu tun haben, befasst. In der ersten Gruppe befinden sich Texte, die der praktizierten Medizin der Hl. Hildegard gewidmet sind (J. Zajdel, T. Lewandowski), die benediktinische Regel, aus denen sie hervorgegangen ist (B. Koniecko), zeitgenössische Pädagogik, für die sie eine Inspiration sein kann (M. Kopsztein), und Hildegardianische Ansichten über die Beziehung zwischen Seele und Körper (M. Kowalewska). Die Problematik der Kirchenmusik ist in den Artikeln zu finden, die sich mit folgenden Themen befassen: Die Kunst der Orgelimprovisation (B. Stępień), die Gregorianische Gesänge (E. Szendzielorz) und die Form der Litanei (E. Przybyszewska).

Im zweiten Kapitel befinden sich Texte, die interessante kulturelle Ereignisse des Jahres 2019 aufzeichnen. Es gibt dort Berichte über das Festival für religiöse Kreativität *Fide et Amore* (seine XIII. Ausgabe sowie die VI. wissenschaftliche Konferenz; W. Krusberska). Der Leser kann etwas über die Geschichte des Festivals "Venite adoremus" (A. Kuśka) sowie über verschiedene Erscheinungsformen der Aktivitäten der polnischen Föderation *Pueri Cantores* (P. Chyryk, J. Szewczyk) erfahren. Einer der Autorinnen (A. Pyrek-Nackiewicz) der neuen Monographie "Ad caelestem Jerusalemperducando", die der Hl. Hildegard gewidmet ist, hat in dieser Zeitschrift eine ordentliche Ankündigung dieser Studie veröffentlicht.

Im Kapitel III der SHS finden Musiker ein großes Notenblatt, das nach dem IV. Internationalen Komponistenwettbewerb entstanden ist. Diesmal war das Thema des Wettbewerbs der musikalische Titel des Festivals in Żory: *Fide et amore mundus salvatus erit!* Das Notenmaterial umfasst insgesamt sechs Partituren, die sowohl preisgekrönt als auch ausgezeichnet sind.

Ich danke allen Autoren und Mitarbeitern für ihre Hilfe in der Redaktion der Zeitschrift "Studia Hildegardiana Sariensia" und lade Sie zu einem weiteren kreativen Erfahrungsaustausch ein. Ich wünsche den Lesern eine nützliche Lektüre und viele empirische Entdeckungen.

Pfr. Wiesław Hudek
Żory, 15. August 2020, Fest Mariä Himmelfahrt

I.
TEKSTY ŹRÓDŁOWE
I ARTYKUŁY

Żywot św. Hildegardy, dziewicy. Księga Trzecia – ciąg dalszy

Przedmowa do księgi trzeciej o cudach świętej Hildegardy

Już po zakończeniu dwóch poprzednich ksiąg na temat życia i wizji świętej dziewicy Hildegardy, uznaliście – najjaśniejsi opaci Ludwiku i Gotfrydzie – za konieczne, a i ja nie jestem temu niechętny, abym na koniec napisał o Jej cudach, cnotach i siłach. Zatem przystępuję do sporządzenia księgi *nie z pewnością osiągnięcia skutku, ale ufając*, że posłusznie tego dokonam. Ale dlaczego uznaliście to za konieczne? Zapewne potężną przyczyną jest miłość, którą darzyliście Ją za życia, tak iż nawet po śmierci dzięki pobożnemu uczuciu nie zostaliście od Niej oddzieleni. I tak poruszeni świętą miłością uznaliście za konieczne, żeby przez mnie, waszego pomocnika, Jej czyny zostały przekazane wiedzy przyszłych pokoleń, żeby mogły z tego powodu chwalić Boga, który w *swoich świętych jest godny podziwu*, działa w nich w cudowny sposób, i powinien być naśladowany we wszelkim dobru.

Wszystko to, co należy o niej powiedzieć, jest tak przyjemne i wdzięczne, tak wspaniałe, pożyteczne i szlachetne, ponieważ było nie tylko świętością sposobu życia i wewnętrzną kontemplacją tajemnic Bożych, ale dawało się także zobaczyć dzięki dokonywaniu cudownych znaków (cudów), których liczba była tak wielka, że nawet wielki geniusz ledwie może je wyrazić słowami. Ale opowiem o nielicznych spośród nich, i, jeśli Bóg wysłucha Waszej modlitwy i uniesie mnie w górę, dając swego Ducha, zgodnie z biegiem słów spodziewam się wpłynąć do portu zbawienia.

Bądźcie zdrowi.

O cudach św. Hildegardy

ROZDZIAŁ PIERWSZY

O tym, jak pewną dziewczynkę wyleczyła z trzydniowej gorączki.

Tedy tak wielką łaską uzdrawiania wyróżniała się błogosławiona dziewica, że prawie nie było chorego, który, gdy zwrócił się do niej, nie odzyskałby natychmiast zdrowia, o czym wystarczająco świadczą następujące przykłady.

Pewna młodziutka szlachcianka, Hildegarda, porzuciła rodziców, dom i świat, i gorliwie powierzyła się nauczaniu pobożnej matki Hildegardy. Pewnego razu, gdy zachorowała na trzydniową gorączkę i nie pomagało jej żadne lekarstwo, uczepiła się ostatniej rady, aby zwrócić się po pomoc do świętej dziewicy, która ze słowami: „Na chorych kłaść ręce będą, a ci odzyskają zdrowie” (Mk, 16, 18), uniosła dłoń z błogosławieństwem i uzdrowiła ją, wypędzając chorobę.

ROZDZIAŁ DRUGI

O tym, że uleczyła pewnego mnicha z tej samej choroby.

Po pewnym czasie pewien brat Roryk, który w celi klasztornej żył nawrócony w mniszym habicie, w podobny sposób dotkliwie cierpiał z powodu trzydniowej gorączki. Gdy usłyszał o cudzie dokonanym na wspomnianej wyżej siostrze, pobożnie i pokornie poprosił ją, otrzymał błogosławieństwo Hildegardy, od czego *gorączka natychmiast umknęła*, a chory został uleczony.

ROZDZIAŁ TRZECI

O tym, że wybawiła pewną służącą od guza szyi.

W tym samym klasztorze skrzętnie służyła siostrze pewna służąca Berta, którą gwałtownie dusił guz szyi (gardła?) i piersi. Pochodził od tego tak silny ból, że nie mogła ona przyjmować ani jedzenia, ani picia, ani też przełykać śliny. Została ona przyprowadzona do Służebnicy Bożej i bardziej gestami niż słowami prosiła o lekarstwo na chorobę, która już wkrótce może doprowadzić do śmierci. Tak ze współczucia, jak z powodu jej dobrej służby, Hildegarda wykonała nad chorymi miejscami znak świętego krzyża i przywróciła jej upragnione zdrowie.

ROZDZIAŁ CZWARTY

O tym, że uwolniła pewnego Szwaba od guzów na całym ciele.

Pewien Szwab ze wsi Daleuningun [Dalkingen] był pokryty guzami na całym ciele. Gdy usłyszał o sławie Hildegardy wyruszył w daleką drogę, przybywszy do niej, nie doznał w swej nadziei zawodu. Z miłosierną miłością przyjmowała go u siebie Hildegarda przez kilka dni, pielęgnowała chorego własnymi rękami i błogosławiła go. Dzięki łasce Bożej przywróciła mu utracone zdrowie.

ROZDZIAŁ PIĄTY

O tym, że uwolniła siedmiotygodniowe dziecko od drgawek ciała.

Pewien niemowlak z Ruodenesheim [Rudesheim], imieniem Szymon, urodzony przed siedmioma tygodniami, był poruszany wzbudzającymi współczucie drgawkami całego ciała. Gdy jego piastunka (karmicielka) przyniosła go do Hildegardy, został on z łaski Boga uzdrowiony dzięki jej modlitwie.

ROZDZIAŁ SZÓSTY

O tym, że uleczyła na odległość pewnego męża z bólu gardła.

Pomagała bowiem nie tylko znajdującym się w pobliżu, ale także będącym daleko. Pewien Arnold z Wackenheim, którego kiedyś poznała, tak bardzo cierpiał na gardło, że nawet z trudnością wciągał powietrze, ponieważ nie mógł osobiście przybyć do Hildegardy, gorliwie prosił ją o pomoc i modlitwę. Ona, ufając w Boże miłosierdzie, pobłogosławiła wodę i wysłała przyjacielowi, a gdy ją skosztował, dał Bóg, że ból ustąpił.

ROZDZIAŁ SIÓDMY

O tym, że dziewczynce niemówiącej od trzech dni przywróciła mowę i życie wodą, którą pobłogosławiła.

Hazecha, córka pewnej kobiety z Bingen, rozchorowała się i nie mówiła nic przez trzy dni. A gdy jej matka przybiegła z prośbą o pomoc dla córki do świętej dziewicy, otrzymała od niej pobłogosławioną wodę, a gdy jej córka skosztowała jej, natychmiast odzyskała i mowę i siły.

ROZDZIAŁ ÓSMY

O tym, że od tej samej wody wyzdrowiał śmiertelnie chory (in extremis agens) młodzieniec.

W tym samym miasteczku ciężka choroba złożyła pewnego młodzieńca, który myślał, że znajduje się już u kresu życia. Jemu to, wspomniana wyżej kobieta, której córka wyzdrow-

wiała, podała do wypicia wodę, która jej pozostała, i obmyła nią jego twarz, a on natychmiast, odzyskawszy siły, wyzdrowiał.

ROZDZIAŁ DZIEWIĄTY

O tym, że pobłogosławionym chlebem ze swego stołu wyzwoliła pannę, która zapłonęła niezdrową miłością do pewnego młodzieńca.

W biskupstwie trewirskim pewna szlachetna panna ginęła od gwałtownej miłości do pewnego młodzieńca o pięknym wyglądzie. A gdy jej rodzice swą opieką nie mogli uwolnić jej od cierpień z powodu cielesnej żądz, poznawszy przyczynę tej słabości, gorąco zapragnęli rady i pomocy świętej dziewicy, i zwrócili się do niej przez zaufanego posłańca, ufając, że pragnienie ich serc zostanie skutecznie wysłuchane. Ona zaś, kierując modlitwą do Boga, błogosławiła chleb ze swego stołu skropiony łzami, a gdy podano go pannie do zjedzenia, natychmiast wewnętrzny żar wystygł.

ROZDZIAŁ DZIESIĄTY

O tym, że wysłała list do pewnej dojrzałej kobiety (matrony) mieszkającej za Alpami, dzięki czemu ustał jej krwotok.

Kobietę imieniem Sybilla z miasta Lozanny zaalpejskiej, która prosiła o pomoc za pośrednictwem posłańca, uwolniła od krwotoku, wysyłając do niej list. „Połóż te słowa między piersiami a pępkiem, w imię Tego, który wszystko właściwie uporządkował: We krwi Adama jest źródło śmierci, we krwi Chrystusa śmierć została zniszczona. W tej krwi Chrystusa rozkazuję tobie, o krwi, abyś powstrzymała swój wypływ”. I w ten oto sposób, jak powiedzieliśmy, owa matrona została uwolniona.

ROZDZIAŁ JEDENASTY

O tym, że przez położenie jej obciętych włosów uratowano żonę sołtysa Bingen od przedłużającego się wysiłku porodu.

Nie można pominąć tego, że gdy na niektórych chorych położono kosmyki jej włosów albo kawałki odzieży, odzyskiwali oni utracone zdrowie. Gdy żona sołtysa Bingen tak bardzo długo cierpiała, rodząc, że zaczęła bać się o swoje życie, pobiegł on do klasztoru dziewicy Bożej i pytał, czy znajdzie się coś, co może pomóc w tak wielkim wysiłku i cierpieniu. Panny (siostry) dały mu kosmyki jej włosów, które miały zachowane, i poradziły, aby je położono na nagą skórę rodzącej. A gdy to się stało, poród szczęśliwie się zakończył, a ona została uratowana od śmierci.

ROZDZIAŁ DWUNASTY

O tym, że w podobny sposób kosmykami jej obciętych włosów dwie inne kobiety zostały uwolnione od podobnego trudu.

Podobnie dwie inne kobiety przez te same kosmyki zostały uwolnione od trudów rodzenia.

ROZDZIAŁ TRZYNASTY

O tym, że dwie inne kobiety dotknięte obłąkaniem odzyskały zmysły przez położenie tychże kosmyków.

Nie mniejszy pożytek przyniosło to dwom kobietom ze Staudernheim, które z powodu obłąkania wożono wraz z rodzicami do miejsc świętych, co nic nie dawało. Podczas

gdy położono na nie kosmyki obciętych włosów, natychmiast odzyskały zdrowie umysłu i ciała.

ROZDZIAŁ CZTERNASTY

O tym, że przez ukazanie się uratowała pewnego młodzieńca, który powierzał się jej w swoich modlitwach przed zasadzką nieprzyjaciół.

Cóż można powiedzieć o tym, że święta dziewica także przez ukazanie się ochraniała w potrzebach tych, którzy powierali się jej w modlitwach? Rudolf, młodzieniec z Ederich, nocował w małej wiosce. Gdy udawał się na spoczynek, prosił świętą dziewicę o orędownictwo. Cudowna rzecz. Ona w tej samej postaci i odzieży, w których była w rzeczywistości, ukazała się jego oczom i ujawniła mu, że znajdzie się w zagrożeniu życia, i jeśli szybko nie umknie przed zasadzką wrogów. On natychmiast oddalił się z tego miejsca wraz ze swym towarzyszem i nie został napadnięty nad ranem przez wrogów. Ci poznali, że zachowali się głupio, ponieważ po tym ukazaniu się nie wycofali się w porę.

ROZDZIAŁ PIĘTNASTY

O tym, że żołnierzowi w ostatniej chwili życia ukazało się, że nałożyła na niego ręce, i natychmiast podniósł się uzdrowiony.

Aczkolwiek jest to zdumiewające, to nie jest niewiarygodne, że święta dziewica za swego życia w ciele potrafiła wyświadczać duchowo dobrodziejstwa ludziom tak obecnym, jak nieobecnym, ponieważ żeby objawić jej zasługi, Chrystus przez Ducha Świętego, ujawniał jej pragnienia innych ludzi. Gdy pewien żołnierz dogorywał w okolicach Andernach, odwiedzili go przyjaciele i naradzali się nad jego położeniem. Wkrótce nadeszła godzina Mszy Świętej i przyjaciele, usłyszawszy głos dzwonu, powierzyli go opiece jednej kobiety, a sami poszli do kościoła. A ten żołnierz, pogrążony w milczeniu, całym sercem głęboko wdychał do Boga i wznosił modlitwy, prosząc, aby przez zasługi tej świętej dziewicy przywrócił mu zdrowie. Nie trwało długo, gdy po skończonej modlitwie został wzmocniony następującą wizją: Ujrzał siebie, jak widzi czcigodną dziewicę, która do niego przyszła i łagodnie zapytała go, czy chciałby być zdrowy. A gdy on wyznał, że jest to jego wielkim pragnieniem, ona położyła swe dłonie na jego głowę i rzekła: *Na chorych kłaść ręce będą, a ci odzyskają zdrowie* (Mk 16, 18), niech ta choroba od ciebie odejdzie i ozdrowiej!". A gdy to powiedziała, wizja rozviała się, a chory podniósł się z posłania, i ku podziwowi wszystkich, którzy tam przyszli z powrotem, ozdrowiał.

ROZDZIAŁ SZESNASTY

O tym, że oczom pewnego kapłana pokazała litery znajdujące się na obrusie ołtarza (korporale – palla altaris), a on uniżył się, poprawił i został mnichem.

Wydaje się nie od rzeczy opowiedzieć także, co przydarzyło się pewnemu kapłanowi, ponieważ i przy tym uczestniczyły cnoty i siły świętej dziewicy, a jest to rzecz warta podziwu, która powinna być przykładem zachowanym w sprawiedliwej pamięci, dzięki któremu każdy, kto żyje w obojętności, może z pomocą Boga się nawrócić. Rzecz wydarzyła się w Szwabii, we wsi Rüdesheim. Ów kapłan pewnego razu, gdy dzień dobiegał kresu i zaczynała się noc, wszedł do kościoła, aby rozniecić w świątyni światło. I oto zobaczył na ołtarzu dwie jasno płonące świece. Wraz z nim wszedł do kościoła młodzieniec, uczeń, który pomagał mu przy służbie Bożej. Kapłan zapytał go, dlaczego zaniedbał zgaszenie świec, ten odpowiedział, że je zgasił. Wówczas kapłan poszedł, by zgasić świece i znalazł korporał

rozwinięty, jak należy to zrobić do odprawienia Boskiego Sakramentu. A gdy tak stał zdumiony, ów młodzieniec runął na ziemię, krzyczał w ekstazie: „*miecz Pana zabije nas*” (Iz 34, 6). Kapłan sądził, że został on zraniony, pospieszył i zaczął podnosić go z ziemi, lecz ten nie miał żadnej rany, ale wygłosił następującą mowę: „Jeśli dostrzeżemy litery, które znajdują się na korporale, nie umrzemy”. Kapłan, sądząc, iż młodzieniec bezrozumnie krzyczy ze strachu, ponownie podszedł do ołtarza i w miejscu, w którym dokonuje się ofiara, znalazł na korporale pięć liter uczynionych bez działania człowieka i ułożonych w formie krzyża, mianowicie w poziomie A, P i H, a w pionie K i D. Gdy już je zobaczył i pilnie obejrzał, a młodzieniec odzyskał siły i podniósł się, kapłan zwinął korporal i zgasiwszy świece, w zdumieniu powrócił do domu. Litery pozostawały na korporale siedem dni, a ósmego dnia znikły i już się nie pojawiały. Trwając w zdumieniu, przedstawiał to ludziom religijnym i mądrym, lecz żaden z nich nie potrafił wyjaśnić, co te litery przedstawiają, aż po upływie szesnastu lat, gdy sława świętej Hildegardy oświeconej przez Ducha Świętego rozniosła się po całym świecie, przybył do niej w nadziei, że ona dzięki Duchowi Świętemu powie, co ta przepowiednia oznacza. I tak, jak niegdyś Daniel wyjaśniał słowa widoczne na ścianie (Dn 5, 25-28), tak ona wyjaśniła litery zapisane na korporale: K. kirium, P. presbyter, D. derisit, A. ascendat, P. poenitens, H. homo. (<gdy> Pan wyszydzi kapłana, podniesie się <on jako> pokutujący człowiek). Co ten usłyszawszy, porwany bojaźnią, uznał się w sumieniu za grzesznika, poprawił się, został mnichem i przez pokutę starał się naprawić swoje wcześniejsze niedbałe życie. I tak jak święta dziewica wyjaśniła mu litery, wzniósł się do wyższego i surowszego życia, stając się w świętym nawróceniu doskonałym sługą Boga.

ROZDZIAŁ SIEDEMNASTY

O tym, że w wielu miastach i klasztorach ogłaszała słowo Boże.

Poza tym wiemy o niej, że nie tylko poruszona, ale także przymuszona przez Ducha Bożego przybyła do Kolonii, Trewiru, Metzu, Würzburga, Bambergu i obwieszczała duchownym oraz ludowi to, czego chce Bóg. A na górze św. Dysyboda, w Siegburgu, Eberbach, Hirschau, Zwiefalten, Maulbronn, Rodenkirchen, Kitzingen, Krauftal, Hördt, Höningen, Werden, Andernach, Marienberg, w Klause i w Winkel, spośród spraw, które objawiał jej Bóg, oznajmiała to, co przynosi pożytek duszom.

ROZDZIAŁ OSIEMNASTY

O tym, że przywróciła wzrok niewidomemu chłopcu.

Pewnego razu, gdy przeprawiła się przez płynący Ren do leżącego niedaleko wsi Rüdersheim filialnego klasztoru (w Eibingen), by odwiedzić siostry zakonne, zbliżyła się do niej pewna kobieta niosąca w ramionach niewidomego chłopca, i zalewając się łzami wołała, aby położyła na nim swoje święte dłonie. Ona z łagodnym uczuciem przypomniała Tego, który powiedział: *Idź, obmyj się w sadzawce Siloam* (J 9, 7), nabrała lewą ręką wody z rzeki i pobłogosławiła prawą ręką. Gdy wylała ją na oczy chłopca, dzięki życzliwej łasce Boga, otrzymał wzrok.

ROZDZIAŁ DZIEWIĘTNASTY

O tym, że gdy uwolniła pewnego człowieka od objawów padaczki, a on rozpowszechnił to wśród swoich sąsiadów, przybyło do niej wielu ludzi, którzy odeszli uleczeni z tej samej słabości.

W innym czasie pewien człowiek, który bardzo cierpiał z powodu objawów padaczki, przegnębiony prosił czcigodną dziewicę, aby do niego przybyła i wstawiła się za nim. Ona

naznaczyła go zbawiennym błogosławieństwem tak że od tego dnia i nigdy potem ta choroba już mu nie ciążyła. Gdy opowiedział on w swym domu o cudzie, który został z nim uczyniony, wielu ludzi przybywających do niej po lekarstwo zostało uwolnionych od tej samej choroby dzięki jej błogosławieństwu.

Dusza i ciało w *Liber divinorum operum* Hildegardy z Bingen

Obszar zagadnień dotyczących człowieka stanowi centrum każdego systemu filozoficznego ze względu na to, iż w antropologii filozoficznej najpełniej wyrażają się jego cechy. W ciągu 2,5 tysiąca lat historii filozofii pojawiały się różne odpowiedzi na pytania: kim jest człowiek i jaka jest jego natura? Można je podzielić na trzy główne typy: monistyczne, dualistyczne i hylemorficzne. Monistyczna antropologia redukuje człowieka do aspektu materialnego, zrównując go ontycznie z innymi istotami żywymi (zwierzętami), a jego funkcje „wyższe” uznaje także za przejaw rozwoju materii, stawia też granice ludzkiemu poznaniu do tego, co materialne, co określane jest dziś jako błąd naturalistyczny.

Koncepcja hylemorficzna zapoczątkowana w filozofii Arystotelesa, rozwinięta przez Tomasza z Akwinu, uznaje człowieka za jedność psychofizyczną, czyli byt, do którego natury należy posiadanie niematerialnej duszy i materialnego ciała, które tworzą jedną substancję (czyli inaczej mówiąc, jeden byt, jedną rzecz, jedno „coś”), a ta istnieje sama przez się (czyli jest odrębnym od innych bytem).

Koncepcje dualistyczne mogą zaś przybierać postać skrajną, gdy głosi się, iż człowiekiem jest sama dusza, a ciało jest jej grobem (znana jest taka gra słów możliwa w języku greckim: „soma – sema”, co oznacza właśnie: ciało – grobem), lub umiarkowaną, gdy głosi się, iż ciało i dusza tworzą rodzaj jedności, ale mającej charakter zewnętrzny, nie zaś istotowy. Ważne jest, iż w obu rodzajach dualizmu duszę i ciało traktuje się jako dwie odrębne substancje. Ciało jest substancją materialną, której cechą jest podzielność i rozciągłość, a część zawsze mniejsza jest od całości. Dusza zaś jest substancją niematerialną, duchową, posiadającą odrębne od ciała władze (rozum i wolę), nie zajmującą miejsca w przestrzeni i nierozciągłą, a zatem taką, której część jest równa całości, posiada samoświadomość. Dusza wypełnia ciało, ożywia je, sprawia, iż jest ono zdolne do poruszania się. Dusza „budzi” wirtualności ciała i sprawia, iż ciało staje się zdolne do spełniania swych funkcji, (wegetatywnych i sensorywnych). Ten ostatni – dualistyczny model antropologii wystąpił między innymi w nurcie pitagorejskim i platońskim oraz neopitagorejskim i neoplatońskim.

Wiek XII to okres, w którym w filozofii, a zatem i w antropologii, zaznaczał się wpływ koncepcji neoplatońskich. Oznacza to, że w większości przypadków ówczesni myśliciele skłaniali się do mniej lub bardziej skrajnej postaci dualizmu antropologicznego. Pod wpływem tego właśnie nurtu pozostaje Hildegarda z Bingen. Człowiek jest według niej bytem cielesno-duchowym i stanowi jedność, ale złożoną z dwóch natur (substancji), które tworzą jeden byt. W *Liber divinorum operum* Hildegarda pisze: „(...) dusza i ciało w dwóch naturach stanowią jeden byt”¹.

O tym, że Hildegarda traktuje ciało i duszę jako dwie odrębne natury, świadczy już ten fakt, iż nazywa ona ciało „namiotem”, „suknią” lub „naczyniem” duszy. Dusza i ciało są dwiema odmiennymi naturami, ale zespala się ze sobą w czasie ziemskiego życia człowieka na tyle ściśle, że to zespolenie przejawia się nie tylko w bycie, ale też i w działaniu, ponieważ o ile ciało bez duszy jest niczym, to dusza bez ciała nie mogłaby dokonywać swych działań

¹ Hildegardis Bingensis, *Liber divinorum operum* I, 4, 100, ed. A. Delorez, P. Dronke, CCCM 92, Turnhout 1996, s. 247: „(...) anima et caro in duabus naturis unum opus existunt”.

i nie miałyby możliwości przejawienia swej obecności w świecie materialnym. Tylko dusza posługująca się materialnym ciałem może manifestować swą siłę w materialnym świecie. Inaczej mówiąc – dusza bez narzędzia, jakim jest ciało, byłaby w pewnym sensie bezsilna.

Hildegarda pisze: „ciało bez duszy byłoby niczym, a dusza bez ciała nie mogłaby nic czynić; dlatego jednoczą się w człowieku, i są człowiekiem”² oraz: „Dusza jest tchnieniem pochodzącym od ducha Bożego, jest posłana do ciała ludzkiego, a sama przez się nie może nic uczynić”³ i: „dzieła (czyny) duszy dokonują się z obdarzonym ruchem ciałem”⁴. Człowiek posiada dwie strony (części): widzialną, którą poznajemy przez zmysły, czyli ciało, oraz część niewidzialną, którą poznajemy przez wiarę, czyli duszę: „Dlatego też Bóg rozróżnił w człowieku dwie natury, mianowicie jedną widzialną a drugą niewidzialną, z których ciało jest widzialne, a dusza jest niewidzialna, i zdecydował połączyć je, ponieważ było to dobre”.

Chcę w tym miejscu zwrócić uwagę na to, że Hildegarda mówi o „ciele ludzkim”, a nie ciele jako takim, czyli w gruncie rzeczy jakimkolwiek. Dusza rozumna łączy się jej zdaniem jedynie z ciałem ludzkim, czyli takim, które jest już w jakimś stopniu predysponowane do połączenia się z duszą rozumną. Oznacza to także, iż ciało to musi posiadać określoną kompleksję, czyli odpowiednią kompozycję humorów i związanych z nimi jakości. Oznacza to także, że konkretna dusza łączy się jedynie z konkretnym ciałem, dla niej niejako „przygotowanym”. [Dlatego, między innymi, Hildegarda jest stanowczo przeciwna aborcji w najwcześniejszych nawet fazach rozwoju płodu ludzkiego. Twierdzi bowiem (w tych miejscach swych pism, w których wydaje się przyjmować opinię, iż dusza łączy się z płodem już w pewnym stopniu rozwiniętym⁵), że unicestwienia się wówczas materialne podłoże, na którym miała się przejawiać dusza].

Dusza łączy się z ciałem w okresie życia płodowego i odtąd kieruje ona wszelkimi procesami rozwojowymi mającego się narodzić człowieka. Dzieje się to zgodnie z porządkiem, który został zarządzony przez Boga. Dusza sama także dojrzewa i równolegle z ciałem rozwija się i ujawnia swoje moce. W trakcie procesu rozwojowego dusza stopniowo ogarnia swą mocą poszczególne aspekty ciała ludzkiego i czyni je zdolnymi do czynienia właściwych im funkcji. Na przykład sprawia, iż zmysły stają się zdolne do odbierania wrażeń zmysłowych, serce (które zgodnie z powszechnym poglądem medycyny średniowiecznej jest pierwszym organem cielesnym, który zaczyna żyć i ostatnim, który umiera⁶) zaczyna bić, tłoczyć krew i mózg, który się rozwija. W tym okresie kształtują się też poszczególne członki ciała, a dusza sprawia, iż zachowują one właściwą proporcję. Hildegarda pisze: „dusza, ponieważ jest posłana przez Boga, przyczynia się do powstawania myśli w sercu”⁷ i ich gro-

2 Hildegardis Bingensis, *Liber divinorum operum* I, 4, 105, op. cit. s. 263.

3 Tamże I, 4, 65, op. cit. s. 197.

4 Tamże I, 4, 31, op. cit. s. 167.

5 Poglądy Hildegardy na temat momentu łączenia się ciała z duszą są niejednoznaczne. W pismach medycznych wydaje się głosić pogląd zbliżony do wyznawanego przez św. Augustyna, że dusza łączy się z ciałem ok. 40 dnia ciąży. W *Liber divinorum operum* jest inna opinia na ten temat, mianowicie, że dusza jest z ciałem od poczęcia, ale jest w stanie bardzo spotentjalizowanym – podobnie jak ciało. Z czasem dusza ujawnia swoją obecność, co wpływa na rozwój ciała. Dusza rozwija się wraz z ciałem i obie natury przejawiają swe właściwości. Temat ten sam w sobie bardzo interesujący nie jest jednak kluczowy dla prezentowanego artykułu.

6 W starożytności i średniowieczu prowadzono spór o to, który organ jest ważniejszy: serce, czy mózg. Opinie medyków i filozofów dzieliły się. Inną sprawą jest to, który z organów zaczyna żyć jako pierwszy. I tu przyjmowano, iż tym organem jest serce, jest ono „primum vivens, ultimum moriens”. To dopiero współczesne czasy odrzuciły ten pogląd na rzecz tzw. śmierci mózgowej. Stało się to ze względu na dokonany pierwszy przeszczep serca i późniejszy rozwój transplantologii.

7 Hildegarda traktuje serce jako organ dany człowiekowi do myślenia. Jest to zgodne z wyrażeniami występującymi w Biblii, oraz tradycją filozofii pogańskiej (występuje np. u Cyserona). Metafora „myślenia sercem” rozwijana była w tradycji franciszkańskiej, a w XVII wieku reprezentował ją Błażej Pascal.

madzenia się w piersi, a następnie do ich wstąpienia do umysłu oraz wszystkich członków ciała człowieka. Ona także przenika oczy, ponieważ są one jej oknami, przez które poznaje stworzenia, ponieważ pełna rozumności w samym tylko słowie rozróżnia ich siły. Tak więc człowiek każdy swój czyn dokonuje zgodnie ze swą wolą oraz ze swym poznaniem i według swych wszelakich potrzeb”⁸.

Dusza ożywia ciało, jest źródłem myśli, mowy i oddechu. Jest cała we wszystkich jego częściach, niczym wiatr, który dostał się do domu i przenika wszystkie jego zakątki. Można też porównać ją do soku, który krąży we wszystkich częściach drzewa, sprawiając, że ono żyje, kwitnie i wydaje owoce⁹. Dusza potrzebuje ciała, by mogły przejawiać się jej siły, dlatego można powiedzieć, iż działania człowieka to działania duszy, które są uwidocznione w ciele, albo za pośrednictwem ciała. W *Liber divinorum operum* znajdujemy ciekawe zdanie, w którym Hildegarda porównuje obie natury człowieka do głębi i pisze, że ciało widzialne i dotykalne jest jak gdyby „twarzą” tej głębi, czyli jej powierzchnią dającą się postrzegać, dusza zaś niewidzialna i niedotykalna jest „wnętrzem” tej głębi i jest niepoznawalna¹⁰.

W czasie życia człowieka dusza i ciało stale podlegają zmieniającym się stanom i okolicznościom, które są związane z losem i człowiekiem w jego ziemskiej wędrówce. Dusza wpływa na ciało, ale też ulega jego wpływom. Dusza posiada własne pragnienia, marzenia i tęsknoty, ciało zaś posiada swoje potrzeby, skłonności i pożądanja. Często nie idą one ze sobą w parze, co jest źródłem rozdarcia wewnętrznego człowieka i jego licznych problemów. W tym miejscu dla lepszego zrozumienia tej kwestii muszę nawiązać do ważnego dla antropologii Hildegardy rozróżnienia dwóch stanów bytowych człowieka, czyli jego pierwotnej rajskiej doskonałości oraz jego sytuacji po upadku, tj. w wyniku grzechu pierworodnego.

W Raju człowiek również posiadał dwie natury: duchową i cielesną, ale ciało było wówczas całkowicie poddane duszy i samo było naturą uduchowioną, rodzajem energii, nie zaś materii, a konkretnie (choć może nie nazbyt elegancko pisząc) – mięsa. Ciało w Raju nie podlegało potrzebom fizjologicznym, co oznacza, że nie doznawało też pożądań, które wynikają z fizjologicznych funkcji. Te pojawiły się wskutek przemiany ciała energetycznego w materialne, a człowiek – jako istota złożona z dwóch natur – stał się bliższy niższemu od niego zwierzętom, niż aniołom, z którymi w niebie tworzył wspólnotę, i których język rozumiał. Nieznajomość języka aniołów oraz utrata daru profetycznego i wewnętrznej wiedzy to bezpośrednie szkody poniesione przez duszę¹¹. Jednak w duszy wciąż tkwią pragnienia powrotu do tego utraconego stanu, co wyraża się tęsknotą do Boga, pragnieniem poddania się kierownictwu cnót moralnych, a także umiłowaniem muzyki, która na ziemi jest odbiciem, echem i wspomnieniem muzyki chórów anielskich.

8 Tamże I, 4, 103, op. cit. s. 246: „Et quoniam [anima] a Deo missa est, in corde cogitationum fundat et in pectore congregat, quae deinde in caput et in omnia membra hominis transeunt. Oculis quoque ipsa penetrat, quoniam fenestrae eius sunt, per quas creaturas cognoscit, quia rationalitate plena in solo verbo vires earum discernit. Hinc etiam homo omne opus suum secundum voluntatem cogitationum suarum ad unamquamque necessitatem suam perficit”.

9 Tamże I, 4, 104, op. cit. s. 247: „Et anima in totum corpus cogitando, loquendo et suspirando diffundit quemadmodum ventus, qui in aliqua domo ubique flatus suos emittit”; I, 4, 25, op. cit. s. 221: „Sic et anima, quae in omnibus membris hominis constituta est”; Scivias, I, 4, 25: „Et anima corpus ita pertransit velut sucus arborem. Quid est hoc? Per sucum arbor viret et sic flores producit ac deinde fructum facit”.

10 Hildegardis Bingensis, *Liber divinorum operum* II, 1, 42, op. cit. s. 292: „Et corpus quasi facies abyssi, anima autem velut abyssus est; quia corpus visibile et palpabile sicut facies abyssi, anima vero invisibilis et inpalpabilis sicut abyssus terrae existit”.

11 Na ten temat więcej w: M. Kowalewska, „Bóg – Kosmos – Człowiek w twórczości Hildegardy z Bingen”, Lublin 2007, 2014², s. 166-187.

Ponieważ obecnie dusza i ciało człowieka tworzą jeden byt, ale wewnętrznie rozbity i doświadczający często wykluczających się pragnień, bardzo istotną kwestią jest przywrócenie i zachowywanie właściwej relacji między tymi dwiema naturami (tj. duszą i ciałem), bo wprowadzie obie tworzą jedno „opus”, ale nie powinno być między nimi równości i równoważności. Dusza jest pierwiastkiem wyższym, a ciało niższym, i to do duszy odnosi się pogląd, iż człowiek został stworzony „na obraz i podobieństwo” Boga. Podobieństwo to przejawia się zwłaszcza w siłach duszy: woli, rozumie i mocy. Ciało jest wobec duszy przedmiotem, jest dla niej podłożem i powinno być jej podporządkowane i poddane.

Hildegarda wielokrotnie mówi o relacji między duszą a ciałem jako relacji pani i sługi albo nauczycielki i uczennicy, albo porównuje ją do ojca rodziny, który kieruje całym swym rodem. Pisząc to, Hildegarda jest świadoma, iż bywają sytuacje, wcale nierzadkie, że to właśnie pani jest opłątana i zdominowana przez sługę, i nie realizuje własnych pragnień, lecz zachcianki sługi. Hildegarda pisze: „Dusza zaś jest nauczycielką, ciało natomiast jest uczennicą. W jaki sposób? Otóż, dusza panuje nad całym ciałem, ożywiając je, ciało zaś przyjmuje jej ożywiający panowanie, ponieważ gdyby dusza nie ożywiała ciała, ciało padłoby w rozszypkę”¹².

Wiele uwagi Hildegarda poświęca sytuacjom, gdy dusza ulega skłonnościom ciała i po dłuższej lub krótszej walce z pokusami płynącymi z jego strony ostatecznie traci nad nim panowanie, co staje się przyczyną upadku człowieka. Te dwie różne natury (substancje), którymi są dusza i ciało, są tak silnie związane w jednym „opus”, że nigdy nie może zaistnieć sytuacja, iż jedna z nich czyni coś bez udziału drugiej. Gdy ciało doznaje jakichś grzesznych popędów, to nie może ich realizować bez uczestnictwa duszy, choćby z tego powodu, iż ona napełnia ciało życiem, sprawiając, iż jest ono w stanie dokonywać określonych aktów. Tak więc dusza nurza się w grzechu, nawet wbrew własnej woli, ale uczestniczy w nich wraz ciałem. Podobnie sama dusza nie jest w stanie bez udziału ciała realizować swych wzniosłych celów ani nawet dać im wyrazu. Na przykład nie może śpiewać na cześć Boga bez udziału ludzkiego głosu.

Hildegarda rozumie, jak bardzo skomplikowana jest relacja duszy i ciała. Na przykład, gdy dusza da się zdominować ciału i w związku z tym zostanie wplątana w jakąś grzeszną sytuację, to aczkolwiek w tym grzechu uczestniczy, bo nie była dość silna, by oprzeć się ciału, to jednak, uczestnicząc w grzechu, nie doznaje radości, ale odczuwa wyrzuty sumienia, a te jakoś wpływają na ciało, które także nie doświadcza spodziewanych radości. Czyli – dusza wplątana w grzech ciała przeszkadza ciału, jak powie Hildegarda: człowiek w jakimś grzesznym akcie nie cieszy się, ale zaczyna odczuwać jego gorycz.

Możliwa jest też taka sytuacja, iż dusza, dążąc do Boga, zaniedbuje potrzeby ciała i prowadzi do jego wyniszczenia. Taka sytuacja także nie jest przez Hildegardę ani pochwalana, ani akceptowana. Wyraźnie stwierdza ona, iż dusza powinna dbać o swoje ciało, tak by jego potrzeby (konieczności) były zaspokojone, nawet jeśli ich realizacja zawiera pewną „domieszkę” grzechu. Sytuację, w której ciało poddane jest przez duszę bardzo restryk-

12 Hildegardis Bingensis, *Scivias*, I, 4, 25, ed. A. Furkhoeter, A. Carlevaris, CCCM 43-43A, Turnhout 1978, s. 83: „Anima autem est magistra, car overo ancilla. Quomodo? Anima totum corpus in vivificatione regit, corpus autem regimen vivificationis illius suscipit, quoniam si anima corpus non vivificaret, corpus in solutione diffunderet”; Liber divinorum operum I, 4, 59, op. cit. s. 192: „Hoc modo et corpus animae, velut ancilla dominae, subiacere debet, quae per corpus, sicut domina per ancillam, multotiens superatur”; I, 4. 103, op.cit. s. 202: „Anima vero cum magna sollicitudine in corpore sicut paterfamilias in domo suo habitat”.

cyjnej dyscyplinie, Hildegarda uważa po pierwsze za szkodliwe także dla duszy, bo może się ona wiązać z przekonaniem o osiągniętej (lub bardzo bliskiej) własnej doskonałości moralnej, a to już jeden krok dla wprowadzenia w duszę wady, jaką jest pycha. Ponadto Hildegarda zauważa, iż nadmierne wyniszczenie wynikające z zaniedbywania potrzeb ciała powoduje, że ludzie nie stają się doskonali, ale twardzi i nieczuli dla innych.

Człowieka, który zaniedbuje konieczności ciała, Hildegarda porównuje do ziemi, która została zbyt głęboko przeorana plugiem i dlatego stała się jałowa, a innym razem do ziemi, która została zalana ulewą, co sprawiło, iż nie mogą na niej zakwitnąć kwiaty ani zboża, ale ewentualnie chwasty. Tak o tym napisała do pewnego pustelnika: „Ulewny deszcz niszczy dobre zapachy roślin i sprawia, że bujnie rosną bezużyteczne trawy. Umiarkowany zaś deszcz daje wzrost pożytecznym ziołom o pięknym aromacie. Tak też umiarkowana <działa> asceza, stosowana rozumnie według zasad św. Benedykta i świętych Ojców, którzy uczyli się od Ducha Świętego, sprzyja duszy i ciału. Jednak przez nieumiarkowaną ascezę przebiegle rozwija się pycha i szydercza próżna chwała, a umysł często staje się upokorzony przez obciążające go nieczyste obyczaje. Jednak jest dobre, by zapobiegać pijaństwu i nadmiarowi jedzenia i napojów. Ale pokrzepienie zgodne z Regułą jest dobre i konieczne. I tak jak dzieci dostają najpierw mleko a następnie pokarm stały, tak też silni i słabi powinni otrzymywać stosowne dla nich pokarmy”¹³.

Właściwa relacja między duszą a ciałem polega na przewadze duszy nad ciałem, z jednocześnie troską o potrzeby ciała. Hildegarda jest więc przeciwniczką skrajności i głosicielką zasady umiaru, co jest widoczne także w jej języku, gdyż wyrażenie „aequalis mensura” „recta mensura”, czyli stosowna, właściwa miara jest jednym z pojęć kluczowych.

Dusza wychowuje swoje ciało i uczy je odczuwać zadowolenie nie tylko z tych czynności, które są związane z jego własnymi pożądaniami, ale ciało często stawia opór duszy i nie chce uczestniczyć w realizowaniu jej pragnień lub na przykład praktyk ascetycznych. Wówczas dusza postępuje jak matka, która wpływa na płaczące dziecko: „Dusza wspiera ciało, a ciało wspiera duszę, ponieważ przez duszę i ciało urzeczywistnia się wszelakie działanie. Dlatego więc dusza ożywia ciało, gdy wykonuje wraz z nim dobre i święte czyny. Lecz ciało często odczuwa niechęć do współdziałania z duszą, dlatego dusza przymusza je wówczas i niejako uczy odczuwać zadowolenie, tak jak matka sprawiająca, że płaczące dziecko zaczyna się śmiać. Dzięki temu ciało wraz z duszą dokonuje dobrych czynów, aczkolwiek są one z pewną domieszką grzechu. Dusza, ponieważ jest w swym działaniu podtrzymywana dłonią Boga, wytrzymuje to, by ciało nie uległo zniszczeniu, ponieważ, tak jak ciało żyje dzięki duszy, tak dusza ożywa, wykonując wraz z ciałem dobre czyny. Człowiek bowiem, wykonując małe dobre dzieła, wznosi się do góry niczym wschodzące Słońce. I tak jak Słońce po upływie połowy dnia zaczyna się zniżać, tak i dusza pod wpływem ciała, z którym współodczuwa. Ale tak jak księżyc wciąż jest na nowo zapalany przez Słońce, aby nie zgasł, tak i ciało ludzkie jest podtrzymywane siłami duszy, by nie uległo zniszczeniu”¹⁴.

Warto zwrócić uwagę na porównanie duszy do Słońca, a ciała do Księżyca. Ono dobrze wyraża specyfikę relacji ciała i duszy w człowieku: Księżyc jest zależny od Słońca, ponieważ świeci światłem odbitym – nie ma własnego światła, ani nie ma też innego źródła światła. Wymienione: Słońce i Księżyc występują też w *Liber divinorum operum* jako symbole Syna

¹³ Hildegarda z Bingen, *Epistolae*, List, 249.

¹⁴ Hildegardis Bingensis, *Liber divinorum operum*, I, 4.

Bożego: Słońce to symbol Jego Boskości, a Księżyc – człowieczeństwa. Ponadto Słońce jest symbolem miłości do Boga, którego można próbować pojąć jedynie w świetle wiary, a Księżyc symbolizuje miłość bliźniego, poznawanego przez zmysły. Słońce jest symbolem porządku kościelnego, a Księżyc symbolizuje porządek świecki¹⁵. Warto zwrócić uwagę na te porównania.

Małgorzata Kowalewska

The soul and the body in *Liber divinorum operum* of Hildegard of Bingen

Summary:

In the history of philosophy there have appeared different answers to questions about who the man is and what is his nature. In philosophy of the 12th century, also in anthropology, the Neoplatonic concept marked its existence, most thinkers of the time tended to accept different forms of anthropological dualism. Hildegard of Bingen stayed under the influence of the trend as well. For Hildegard the soul and the body are two separate natures, she refers to the body as 'the tent', 'dress', 'bowl' of the soul. Although the soul and the body are two separate natures they unite during the earthly life of a man so firmly that this unity shows itself not only in being but also in acting. This is so, because as the body without the soul is nothing, consequently the soul without the body could not perform its activities and would not be able to show its presence in the material world. Only the soul using the material body can manifest its strength in the material world. Hildegard very often tells about the relationship between the soul and the body describing it as the relation between a master and a servant or a teacher and a student likewise the father who leads the whole family. The proper relationship between the soul and the body is that when the soul has an advantage and dominates over the body but at the same time taking care of the body and respecting its needs. The soul brings the body up, teaches it to experience satisfaction with not only acts connected with its own desires but very often the body is resistant when it comes to ascetic practices. Then the soul acts like a mother, who has an influence on a crying child. Another example which we can find: the soul is the Sun while the body is the Moon. The Moon is dependent on the Sun as it shines with the light which is reflected from the Sun – it does not have its own light or any other source of light.

Keywords:

the soul, the body, philosophy, anthropology, biblical vision

¹⁵ Tamże II, 1, 35-38, op. cit. s. 307-317.

W zielniku św. Hildegardy

Współczesny świat z nowoczesną technologią, urozmaiconą ofertą żywności niemal z każdego zakątka świata, pozwala ludziom żyć coraz łatwiej i wygodniej. Równocześnie jednak cywilizacyjne zdobycze sprawiają, że system odpornościowy człowieka przeciążony jest coraz bardziej. Niemal z każdej strony jesteśmy atakowani substancjami chemicznymi, syntetycznymi i zanieczyszczeniem środowiska, a kumulacja tych wszystkich czynników tworzy prawdziwą toksyczną bombę. Eksperti szacują, że codziennie człowiek konfrontuje się z ok. 50 000 obcymi mu gatunkowo toksynami.

Jest więc zrozumiałe, że nadmiar ten obciąża nasze ciała do granic wytrzymałości. Praktycznie cały organizm zajęty jest rozkładaniem, unieszkodliwianiem oraz wydalaniem coraz większej ilości substancji. Nie da się zaprzeczyć, że wydajność normalnych procesów przemiany materii, takich jak resorpcja czy wydalanie jest z tego powodu coraz mniejsza. Endogenne (wewnętrzne) procesy odtruwania są często niewydolne. Dlatego organizm odkłada przeróżne zanieczyszczenia w miejscach, które nie zaburzają funkcjonowania organizmu, na przykład w tkance łącznej, ale długofalowo obniżają funkcje vitalne organizmu. Dlatego tak ważna jest dieta czy stosowanie ziół, które mogą wspomóc organizm w procesach detoksykacyjnych i odnowy komórek.

Te procesy opisuje święta Hildegarda z Bingen i zaleca szereg ziół oraz odpowiednią codzienną dietę. W tym obszarze była ona kontynuatorką myśli Hipokratesa, który twierdził, że najbardziej wartościowa jest żywność, która leczy, i lek, który jednocześnie żywi. To nasze codzienne wybory są w stanie przeciwdziałać poważnym chorobom, utracie sił i przedwczesnej nienaturalnej śmierci. Niestety, droga na skróty nie istnieje. Największym dzisiaj wyzwaniem i jednocześnie pilną potrzebą jest prewencja, jednak nie mamy nawyku zapobiegania chorobom. Hołdujemy tezie, że skoro organizm nie wysyła wyraźnych sygnałów, to znak, że funkcjonuje normalnie i nie trawi go żadna dolegliwość. A to z kolei prowadzi do mylnych wniosków i nie zachęca do dbania o siebie „na zapas”. Nie jest to prawidłowe podejście, a organizm bardzo często daje objawy, kiedy choroba znacząco uszkodziła organy, wówczas przeważnie jest za późno. Najczęstszy dzisiaj problem to właśnie zbyt późno postawiona diagnoza. Zapominamy, że styl życia to dzisiaj kluczowa kwestia, która może zapewnić organizmowi dobrostan i długie, dobrej jakości życie.

Reagujemy tylko na proste sygnały: niedobory **tlenu** objawiają się dusznością, niedobory **wody** powodują pragnienie, niedobory **pokarmu** objawiają się głodem i natychmiast próbujemy je zaspokoić. Brak mikroskładników odżywczych, które dają życie komórce, **nie daje żadnych sygnałów alarmowych**. Często pierwsze sygnały to już objawy choroby. Przewlekły niedobór komórkowych składników odżywczych prowadzi do osłabionej funkcji komórek i w konsekwencji do chorób przewlekłych.

Co zatem jeść, aby organizm prawidłowo funkcjonował? Potrzebujemy energii ze spożycia węglowodanów pochodzących ze zbóż, tłuszczów zwierzęcych i roślinnych, białka-budulca dla tkanek znajdującego się w mięsie, rybach, jajkach czy warzywach, tłuszczów, których nie potrafimy syntetyzować (niezbędnych nienasyconych kwasów tłuszczowych), aminokwasów egzogennych, których organizm nie jest w stanie wytwarzać oraz składników odżywczych, tj.: makro- i mikropierwiastków (wapń, magnez, siarka), (żelazo, cynk,

miedź, mangan, bor, selen, molibden itp.) oraz witamin (A, B, C, D, E, K) i innych bioaktywnych elementów, które pozyskujemy tylko z pożywieniem.

Wszystkie te składniki są niezbędne do tego, aby w organizmie zaszły tysiące różnych reakcji enzymatycznych, których celem jest regeneracja wszystkich tkanek we wszystkich układach człowieka. Niedobór ich powoduje spowolnienie i rozregulowanie najważniejszych procesów zachodzących w organizmie.

Niestety, współcześnie wśród ludzi, ale też i personelu medycznego pokutuje brak świadomości i powiązania stanu swojego zdrowia z jakością pożywienia, a jakość pożywienia i to, jak je przygotowujemy, ma ogromne znaczenie dla zdrowia.

Jednak nie tylko białko, tłuszcz czy witaminy są ważne dla naszego życia, ale – jak donoszą naukowcy, na przykład prof. dr Hans Glatzel – trofolog, także substancje zapachowe i smakowe przypraw są ważne. W całym organizmie człowieka, a nie tylko w jamie ustnej, są rozmieszczone receptory różnych smaków i poprzez te receptory substancje roślinne mogą oddziaływać i uzdrawiać poszczególne narządy. Na przykład receptory smaku gorzkiego są również w płucach i wyniki badań potwierdziły, że gorzkie związki lepiej rozluźniały mięśnie i rozszerzały drogi oddechowe niż jakikolwiek znany lek stosowany w tym celu u chorych na astmę czy przewlekłą obturacyjną chorobę płuc (POChP).

W dziełach św. Hildegardy przeczytamy o **czterech filarach** zdrowia, tj.: zdrowym odżywianiu, oczyszczaniu organizmu, lekarstwach (Hildegarda opisuje 2000 różnych lekarstw) i poście. Przy czym oczyszczanie organizmu jest warunkiem prawidłowego działania lekarstw. Człowiek jest jednością ciała, ducha i duszy. W celu oczyszczenia wszystkich tych sfer święta Hildegarda zaleca post, wskazując różne jego odmiany i stopień trudności. Poprzez ducha i duszę również powstają choroby, a post daje możliwość przemiany naszych negatywnych postaw w te pozytywne, budujące nasze zdrowie.

Pośród dwóch tysięcy naturalnych lekarstw, jednym z podstawowych, na które wskazuje św. Hildegarda, jest **bertram (łac. Anacyclus pyrethrum), o którym mniszka z Bingen pisze:** „Dobrze jest, kiedy spożywa go człowiek zdrowy, ponieważ bertram redukuje zgniliznę, pomnaża dobrą krew i rozjaśnia rozum. Ale również osobie chorej, która jest już prawie martwa, bertram przywraca siły i nie pozostawia w człowieku niczego niestrawionym, lecz poprawia trawienie.” (Physica 1.18)

Bertram odpowiada za przyswajanie witamin i składników odżywczych z pożywienia i w konsekwencji zapobiega ich niedoborom. Dodatkowo oczyszcza jelita z resztek pokarmu, niweluje wysoki poziom „czarnej żółci” oraz zapobiega jej powstawaniu, przez co podnosi nastrój i wzmacnia pogodę ducha.

Hildegarda dokładnie wskazuje na konkretną odmianę, czyli Anacyclus pyretrum, który to posiada silne właściwości lecznicze i odżywcze. Dostępne są już pierwsze wyniki badania nad działaniem bertramu, który był stosowany w dawce podzielonej 3g/dzień na zahamowanie rozwoju AIDS i malarii w Zambii. Lekarzom prowadzącym badania nad kilkoma pacjentami udało się zahamować rozwój choroby tylko z zastosowaniem monoterapii bertramem.

Kolejnym ważnym ziołem w hildegardiańskiej apteczce jest **galgant (łac. Alpinia officinarum), o którym czytamy, że:** „...jest ciepły i ma w sobie leczniczą siłę. Kto ma bóle serca

lub się obawia, że z powodu serca zasłabnie, niech zje natychmiast odpowiednią ilość galgantu, a poczuje się lepiej. A jeśli ktoś ma w sobie silną gorączkę, to niech pije proszek z galgantu z wodą źródlaną, a on tę gorączkę ugasi.” (Physica 1.13)

Korzeń tej rośliny spokrewniony jest z imbirem, ułatwia trawienie, łagodzi skurcze żołądkowo-jelitowe, poprawia pracę serca i krążenie, zapobiega bólom i osłabieniu serca oraz zawrotom głowy. Zażyty doraźnie przy bólu serca natychmiast otwiera zwężone naczynia, dotlenia i wpływa na dobre ukrwienie mięśnia sercowego oraz obniżenie lekko podwyższonego ciśnienia krwi.

O kolejnej ziołowej mieszance Hildegarda mówi, że to **lek cenniejszy od złota**, gdyż uwalnia jelita od „pleśni”, grzybów, patogenów chorobotwórczych i ich toksyn odpowiedzialnych za powstawanie ciężkich chorób autoimmunologicznych. Mieszanek ta to rodzaj musu na bazie gotowanych gruszek i zmieszanych w odpowiednich proporcjach ziół korzenia galgantu, cząbrku ogrodowego, korzenia wszewłogi górskiej i lukrecji. Mieszanek ta wesprze regenerację flory jelitowej, i jak twierdzi Hildegarda, w konsekwencji terapii usunie migreny.

Nalewka z wiosennego piołunu (świeży sok z wiosennego piołunu, wino i miód) to, wg Hildegardy, mistrz na wszystkie stany wyczerpania. Zaleca ją pić od maja do października co drugi (trzeci) dzień na czczo, a ona „przepędzi osłabienie nerek i czarną żółć, przeczyszczy oczy, wzmocni serce i nie pozwoli, żeby zachorowały płuca. Ogrzeje żołądek, oczyści trzewia i poprawi trawienie.” Ma działanie przeciwzapalne i regeneracyjne, pobudzające przepływ krwi i stymulujące układ odpornościowy.

Hildegarda w codziennej diecie zaleca cztery przyprawy tj.: bertram (Physica 1.18), galgant (Physica 1.13), cynamon (Physica 1.20) oraz babkę płesznik (Physica 1.101). Wg niej należy je spożywać razem z codzienną orkiszową zupą śniadaniową.

O babce płesznik Hildegarda pisze, „że jest ciepła i sucha, a jej nasiona napęniają radością, poprawiają trawienie, oczyszczają krew w jelitach, pomagają w zaparciach i zapaleniu jelita grubego.” Jest to naturalna profilaktyka zapalenia żołądka i jelit.

Babka zawiera substancje śluzowe. Dzięki warstwom śluzu możliwa jest absorpcja i usunięcie substancji trujących, niestrawionych resztek pokarmowych z jelita oraz alergenów. Św. Hildegarda zaleca, aby profilaktycznie stosować 1 łyżeczkę nasion dziennie, a w stanach chorobowych 3 razy dziennie 1 łyżeczką posypywać potrawy. Popijać dużą ilością płynów, min. 1 szklanką.

Kolejną ważną przyprawą jest cynamon, o którym nasza Święta pisze, że: „...jest bardzo gorący, ma w sobie dużo siły i zawiera nieco wilgoci, jednak jego żar jest tak mocny, że tłumi ową wilgoć. W człowieku, który często go spożywa, zmniejsza ilość złych soków i przysparza dobrych. Drzewo, którego korą jest cynamon, jest bardzo gorące i nadaje się na składniki środków leczniczych [...]”.

Dzisiaj wiemy, że cynamon wykazuje silne działanie dezynfekujące, przeciwzapalne. Ma działanie przeciwwirusowe i antybakteryjne oraz hamuje wzrost chorobotwórczych pleśni i drożdżaków. Ponadto poprawia dopływ krwi do mózgu, jak i ukrwienie wszystkich pozostałych narządów organizmu. A to przekłada się na sprawniejszy umysł, lepszą pa-

mięć, poprawia koncentrację, przyspiesza przemianę materii, poprawia proces trawienia, reguluje pracę nerek, co sprzyja oczyszczaniu organizmu. Wykazuje również działanie antyoksydacyjne (pomaga zwalczać wolne rodniki w organizmie, opóźnia proces starzenia). Niektóre badania wskazują, że może obniżyć poziom cukru we krwi, minimalizując w ten sposób ryzyko zachorowania na cukrzycę czy choroby serca. Obniża też poziom cholesterolu we krwi (zaleca się w tym celu spożywanie pół łyżeczki dziennie).

Warto zwrócić uwagę na różne odmiany cynamonu. Zawiera on kumaryny, substancje o toksycznym wpływie na nerki i wątrobę, jeśli spożywany jest w zbyt dużej ilości. Popularnym jest cynamon wonny (kasja), jednak zawiera on znacznie więcej kumaryny niż cynamon cejloński, odpowiednio 5% vs 0,04%, przez co spożywanie tego drugiego jest znacznie bardziej wskazane.

Zwolennicy hildegardiańskich ziół niezwykle cenią sobie **koper włoski**, który nie mniej ceniła św. Hildegarda. Koper włoski wspomaga trawienie, usuwa przykry zapach ciała i z ust, zapobiega wzdęciom, zgadze, nadkwasocie, przynosi ulgę po błędach dietetycznych, poprawia nastrój. Hildegarda poleca go zarówno osobom chorym, jak i zdrowym. Pomaga on bowiem w bólach żołądkowo-jelitowych, także w przypadku nieżytych i wrzodów żołądkowo-jelitowych. Zawarte w koprze olejki eteryczne usuwają śluz i oczyszczają jelita z nagromadzonych gazów. Ma właściwości antyseptyczne, które zapobiegają wzrostowi bakterii chorobotwórczych i wzmacniają system immunologiczny w walce z bakteriami. Jednymi z największych wyzwań współczesnego świata są demencja czy choroba Alzheimera, tu populacja chorych rośnie w zastraszającym tempie. Nie mniej ważnymi problemami są stres, depresja czy stany lękowe. Św. Hildegarda wprawdzie nie знаła choroby Alzheimera, ale w swoich dziełach wielokrotnie pisze o problemie „zapominania” i wskazuje produkty, które mogą wyleczyć lub wspomóc tę dolegliwość. O jednym z nich pisała tak: „...Człowiek, który wbrew swojej woli zapomina, niech wycisnie sok z pokrzywy, doda odrobinę oliwy z oliwek, niech przed snem posmaruje tym klatkę piersiową i skronie i niech to robi często, a pamięć poprawi..” (HzB). Olejkiem tym smarujemy splot słoneczny i skronie.

Gdy „mózg choruje i jest pusty” poleca używać **macierzanki** w formie pieczonej, gotowane kasztany czy słodkie migdały. Zaburzenia lękowe można wesprzeć stosowaniem nalewki z obrazków plamistych. Ciekawą wskazówką jest użycie kamienia szlachetnego, tj. **chryzolitu**, który „pomaga pamiętać o tym, czego się uczył człowiek...”. Niektóre źródła wskazują, że jednym spośród wielu winowajców choroby Alzheimera jest nadmiar nagromadzonego aluminium w organizmie i spożycie aspartamu (neurotoksycznego słodzika).

Skąd możemy mieć pewność, że wskazówki świętej Hildegardy mogą sprawdzać się w dzisiejszych czasach? Mniszka przyciąga coraz większe grono naśladowców, którzy sprawdzając raz jej wskazówki, już nie chcą zmieniać swoich nawyków. Należy pamiętać, że Święta od najmłodszych lat miała wizje, a jej mądrość pochodzi od samego Stwórcy. Według Hildegardy każdy z nas jest indywidualnością i otrzymał od Boga odpowiednią dla siebie **miarę**. Życie w zgodzie z naturą to rozpoznanie swojej miary we wszystkim – dawkach leków, właściwej ilości pokarmu, liczbie dni i czasie postu, a także odpowiednim jakościowo odpoczynku. Ta kompleksowa wiedza to dzisiaj klucz do rozwiązania wielu, a może nawet większości zdrowotnych i duchowych problemów.

Summary:

We live in an era where technological innovations, access to varied, even exotic food is synonymous with good quality life and a sign of our times. On the other hand, we are attacked by chemical, synthetic and environmental pollutants, which means that our immune system must fight a toxic bomb every day. The human body, however, has its limits. The fight against permanent inflammation significantly reduces our immunity and body performance. At the same time, the body can accumulate pollution which does not cause immediate side effects nor does it disturb the internal functioning. In the long run, however, it significantly reduces vital functions of the organism, often giving signals only when the body is already seriously fighting the disease. Lifestyle is undoubtedly one of the key elements that affects the well-being of our organism. St. Hildegard of Bingen, a medieval nun, declares that the most valuable food is the one that heals and the most valuable medicine is the one that also feeds. The Saint recommends a number of herbs that help cleanse the body off toxins and increase immunity. Her tips are in fact the response to one of the most burning needs prevention instead of cure. Among her recommendations we will find specific tips, description of herbs and their dosage. St. Hildegard also answers the question of how to deal with forgetfulness, today known as Alzheimer's disease, and indicates products that can improve functioning of nervous system. Supporters of Hildegardian herbs appreciate her recommendations, and functionality and effects of herbs. St. Hildegard paid special attention to fasting. Fast cleanse our organism off toxin deposits and at the same time is able to cleanse our mind, which helps to achieve balance between what is physical and spiritual. She emphasized that each of us is an individual and received from God the right measure for himself. Living in harmony with nature means finding this measure in everything. Tips from Hildegard can be crucial for regaining balance and providing adequate comfort for the body and soul. Today it is of great importance.

Keywords:

St. Hildegard's herbarium, effects of herbs, cleanse the body

Ład benedyktyński

Antropologia chrześcijańska opiera się na przekonaniu, że w życiu człowieka powinna być harmonia pomiędzy ciałem, duszą a psychiką. Zatem cokolwiek dzieje się w jednej sferze (np. biologicznej), odbija się w pozostałych sferach życia ludzkiego (psychicznej i duchowej). Święty Benedykt zdawał sobie sprawę z tego, kim jest człowiek i czego potrzebuje do normalnego rozwoju. Życie monastyczne jest uporządkowane, ponieważ nie pomija żadnej sfery życia ludzkiego.

Chociaż *Reguła św. Benedykta* ma przede wszystkim aspekt duchowy, to jednak zawiera wiele wskazań dotyczących potrzeb biologicznych człowieka. Wystarczy przywołać rozdziały o mierze posiłku czy napoju, o ubraniu i obuwiu mnichów, czy o osobach w podeszłym wieku i dzieciach. Te wskazania mają nie tylko charakter ascetyczny, ale uwzględniają także doczesny wymiar życia mnicha. Mając to na uwadze, możemy mówić o swoistym ordo, czyli o ładzie benedyktyńskim.

*Lecz wszystko niech się odbywa godnie i w należyтым porządku*¹. Porządek jest czymś, co ułatwia organizację, funkcjonowanie, daje lepsze samopoczucie. Pozwala zachować wszystko na swoim miejscu, nie powoduje bałaganu. Dzięki porządkowi dostrzega się lepiej różne rzeczy, widzi się nieład, brak harmonii. Jest on pewną regułą, która obowiązuje. Ma na celu użyteczność obowiązujących zasad. Ustala podział zadań i funkcji.

Święty Benedykt napisał *Regułę* dla mnichów, która w sposób wyważony jest nie tylko sposobem zorganizowania życia w klasztorze, ale również cennym dziełem, zawierającym wiele wskazówek dotyczących życia duchowego każdego chrześcijanina. W rozdziale o szafarzu klasztornym (czyli ekonomie) zaleca, żeby w określonych godzinach dawać to, co dać trzeba, jak również prosić o to, o co prosić trzeba, aby w domu Bożym nikt się nie niepokoił ani nie doznawał przykrości (RB 31,18-19)². Te niepokoje mogą mieć różne przyczyny. Dla św. Benedykta pokój we wspólnocie jest bardzo ważny. Zależy mu na dobrych relacjach pomiędzy braćmi. Radzi, aby pojednać się przed zachodem słońca, gdy zdarzy się jakaś kłótnia³. Z tych względów słowo pokój (*pax*) stało się zawołaniem benedyktynów. W połączeniu z ładem daje nam frazę *ordo et pax*. Ono jest właściwsze niż najbardziej popularne: *ora et labora*, co znaczy módl się i pracuj.

Monastyczny sposób życia ma tę dobrą cechę, że wiąże się ze stałym porządkiem dnia. Patrząc na nie z zewnątrz, można odnieść wrażenie, że każdy dzień wygląda podobnie, wręcz tak samo. Jednak nigdy tak nie jest. Życie samo w sobie jest tak bogate, że nie trzeba go dodatkowo komplikować czy urozmaicać. Wprowadzanie pewnych stałych elementów, jak ściśle określone: godziny modlitw oraz posiłków, ale nie ma ono na celu ograniczania wolności, ale ułatwianie życia wspólnego. Porządek pozwala wykorzystać efektywniej czas i możliwości każdego dnia. Takie życie wprowadza ład, pokój i harmonię. Człowiek

1 1 Kor 14,40 (wszystkie cytaty pochodzą z *Pisma Świętego Starego i Nowego Testamentu [Biblia Tysiąclecia]*, przekł. ZBIOROWY, Poznań 1990).

2 Benedykt z Nursji, *Reguła*, (dalej RB) Grzegorz Wielki, *Dialogi. Księga druga*, (dalej Dial.) tłum. A. Świderkówna, Kraków 2008.

3 RB 4,73.

uczy się dzięki temu dobrej organizacji swoich spraw i obowiązków, właściwej hierarchii wartości, odróżniania tego, co ważne, od tego, co mało istotne.

Uporządkowana organizacja życia klasztornego ma bardzo pozytywny skutek, którym jest ułatwienie życia braterskiego. Stosowanie określonych zasad i zwyczajów pomaga w osobistej organizacji dnia. Jest również skuteczne w zwalczaniu pokusy skupienia na sobie i chęci „ustawiania wszystkiego po swojemu”. Dzisiaj, w dobie indywidualizmu, coraz trudniej o wierność tradycji, ugruntowanym i sprawdzonym zasadom. Tym bardziej cenne są trwałe reguły ułatwiające życie.

Z doświadczenia wiemy, jak wiele czasu może pochłoniąć zajmowanie się tym, co zewnętrzne, przejmowanie się nieistotnymi szczegółami, rozdrabnianie się. Można poprawiać w nieskończoność wiele spraw, szukając nieustannie idealnych rozwiązań. Powoduje to wiele rozproszeń, dlatego bardzo trudno skupić się na jednym zadaniu, co niekiedy przekreśla wszystko, co wypracowano przez lata. Życie klasztorne ma jednak swój urok, który wynika z zachowywania tradycji. Wiele zwyczajów jest przekazywanych z pokolenia na pokolenie. Nie znaczy to, że wszystko jest identycznie, jak było osiemdziesiąt lat temu. Pewne normy się zmieniają. Jednak jest to związane wyłącznie z dostosowaniem życia monastycznego do warunków czasu i miejsca, a nie wynika z realizowania dowolnych pomysłów poszczególnych mnichów. *Reguła św. Benedykta* ma prawie 1500 lat. Ona wyznacza granice, normy i wskazuje kierunek.

Święty Benedykt często używa słowa *ordo*, które w języku łacińskim oznacza nie tylko porządek, ale również ład prawny, harmonię czy nawet zakon. Nazwy niektórych zakonów zaczynają się od tego słowa, np. franciszkanie (*Ordo Fratrum Minorum*, czyli Zakon Braci Mniejszych) czy dominikanów (*Ordo Praedicatorum*, czyli Zakon Kaznodziejów). Również benedyktyni to *ordo* – *Ordo Sancti Benedicti*, czyli Zakon Świętego Benedykta.

Święty Benedykt zwracał uwagę na porządek zwłaszcza w Służbie Bożej, czyli w Liturgii Godzin. Opisał ją dokładnie. Mogłoby się wydawać, że to sfera całkowicie duchowa. Jednak możemy znaleźć tam także elementy dotyczące sfery cielesnej. Podczas wspólnej Liturgii Godzin mnisi przyjmowali postawę siedzącą, stojącą, wykonywali pokłony, a nawet padali na ziemię. Podobnie jest dzisiaj. Zatem w liturgii ciało wykonuje wiele gestów i przyjmuje różne postawy. Benedykt był tego świadomy. To ważny element modlitwy. Człowiek uczestniczy cały w modlitwie. Nie należy o tym zapominać. Być może dzisiaj nie mówi się za wiele o roli ciała w modlitwie, ale to nie umniejsza jego dużego znaczenia. Warto przytoczyć opinię ks. prof. Bogusława Nadolskiego: „Ciało jest darem Boga. Człowiek nie tyle ma ciało, co jest ciałem, jest człowiekiem przez ciało. Ono daje mu możliwość bycia, wzrostu, wpisuje się w ciała innych, we wspólnotę ludzką, jest skrzyżowaniem relacji (...). Ciało jest miejscem celebracji Boga, miejscem, w którym Bóg bierze człowieka na serio, miejscem, w którym słowa wiary stają się gestami wiary, życiem wiary”⁴. Ciało człowieka uczestniczy w spotkaniu z Bogiem. Wymiaru tego wydarzenia nie wolno negować. Bez jedności ciała z duszą trudno o skupienie na modlitwie, trudno o godną celebrację. Jeżeli ciało jest darem Boga, to wszystko, co w naszym życiu jest biologiczne, również jest darem, a więc nasze możliwości fizyczne, zdolności odczuwania, nawiązywania relacji. One nas tworzą, bardzo wiele mówią o nas. Jeżeli w naszym życiu nie będzie jedności duszy i ciała, to w jaki sposób będziemy dążyli do jedności w relacjach z naszymi bliźnimi?

4 B. Nadolski, *Leksykon symboli liturgicznych. Per visibilia ad invisibilia*, Kraków 2010, s. 234.

Osoba zintegrowana wewnętrznie umie nawiązywać relacje z innymi ludźmi, ale także być sama ze sobą. Zwłaszcza to drugie może być trudne. O potrzebie posiadania tej umiejętności uczy nas św. Benedykt. Święty Grzegorz Wielki, opisując życie świętego z Nursji, wyjaśnia, że ilekroć „wyciągają nas z nas samych nazbyt pochłaniające sprawy zewnętrzne, zawsze wówczas, choć jesteśmy nadal sobą, nie jesteśmy jednak ze sobą, bo tracąc samych siebie z oczu, błąkami się po ziemi cudzej”⁵. Tej umiejętności musimy się cały czas uczyć. Nie przyswoimy jej raz na zawsze. Pozwoli nam ona mieć kontakt z nami samymi, a przez to i z rzeczywistością, w której żyjemy. Umiejętność bycia sam na sam ze sobą sprawi, że będziemy potrafili być także z bliźnimi.

Spójrzmy na inny aspekt ładu benedyktyńskiego - punktualność. Dzisiaj, w dobie zabiegania, ludzie nie zawsze mają czas, aby zdążyć na wyznaczoną rozmowę, umówione spotkanie. Osoba punktualna jest odbierana pozytywnie, gdyż swoim zachowaniem pokazuje, że zależy jej na spotkaniu. Warto zastanowić się nad naszą punktualnością, ponieważ jest ono wyrazem szacunku do bliźniego. Nie możemy bowiem go szanować, jeśli nie szanujemy jego czasu, zaś św. Benedykt poleca, aby okazywać szacunek wszystkim ludziom⁶. Bycie punktualnym jest wyrazem poważania bliźniego. Ordo uczy tej sztuki.

Aby być punktualnym, trzeba się zorganizować. W czasach św. Benedykta nie było zegarków. Dlatego na wspólne modlitwy mógł zwoływać tylko sumienny brat wyznaczany przez opata, który miał dopilnować, żeby wszystko odbywało się we właściwej porze. Dzisiaj prawie wszyscy mają zegarki. Jednak nie każdy czyni z tego właściwy użytek. Świadomość pory dnia jest ważna, ale niewystarczająca. Potrzeba wewnętrznej dyscypliny, umiejętności zorganizowania się, aby w naszym życiu nie dominował chaos, nieład czy brak punktualności.

Z punktualnością związane jest czekanie. Człowiek współczesny niejednokrotnie nie potrafi czekać, być cierpliwym. Chciałby wiele rzeczy mieć od razu, bez zbytecznego wysiłku. Przypomnijmy, co powiedział Kohelet⁷:

*Wszystko ma swój czas,
i jest wyznaczona godzina
na wszystkie sprawy pod niebem:
Jest czas rodzenia i czas umierania,
czas sadzenia i czas wrywania tego, co zasadzono,
czas zabijania i czas leczenia,
czas burzenia i czas budowania,
czas płaczu i czas śmiechu,
czas zawodzenia i czas płasów,
czas rzucania kamieni i czas ich zbierania,
czas pieszczot cielesnych i czas wstrzymywania się od nich,
czas szukania i czas tracenia,
czas zachowania i czas wyrzucania,
czas rozziewania i czas zszywania,
czas milczenia i czas mówienia,
czas miłowania i czas nienawiści,*

⁵ Dial., s. 261.

⁶ RB 4, 8.

⁷ Koh 3, 1–9.

*czas wojny i czas pokoju.
Cóż przyjdzie pracującemu
z trudu, jaki sobie zadaje?*

Słowa te wskazują na pewien ład oraz harmonię. Nic nie dzieje się przypadkowo, gdyż wszystko ma swój początek i kres. Chrześcijanin wierzy, że świat został stworzony przez Boga, który jest Mądrością⁸. Autor Księgi Mądrości uczy nas, że Bóg stworzył wszystko według miary, liczby i wagi⁹, wszystko zatem jest uporządkowane. W świecie, o którym trudno powiedzieć, że jest podobny do Stwórcy, istnieje wiele ładu, niezmiennych praw. Prawa biologii, fizyki, chemii porządkują rzeczywistość wokół nas, umożliwiając przez to jej funkcjonowanie. Jaki zatem jest Ten, który to wszystko stworzył ?!

Brak ładu w naszym życiu może powodować zwiększenie lęku, niepokoju. Nieporządek, chaos w podejmowaniu obowiązków domowych, brak organizacji kalendarza zajęć mogą powodować wzrost wewnętrznego niepokoju. To tylko niektóre z przykładów niezorganizowanego życia. Czujemy się wtedy rozdrażnieni, nie pamiętamy wszystkich rzeczy, które mamy do zrobienia. Kiedy natomiast zachowujemy równowagę w życiu, to poziom odczuwanego przez nas lęku jest zwykle niższy. To powoduje również zmniejszenie stresu. Utrzymywanie równowagi oznacza, że sposób, w jaki spędzamy czas i wykorzystujemy naszą energię, stanowi zdrową mieszankę wypoczynku i obowiązków.

Św. Benedykt zalecał, aby po obiedzie mnisi mieli czas na tzw. sjęstę, czyli odpoczynek¹⁰. Pozwala to zachować równowagę między modlitwą, pracą, obowiązkami a odpoczynkiem. Także regularny codzienny sen, który trwa co najmniej siedem godzin, pozwala zachować sprawność umysłu i ciała podczas dnia. Aby w naszym życiu dominował ład, potrzebujemy dobrego planu dnia. Bardzo duży wpływ na to ma sposób zarządzania czasem. Nieustanny jego brak i wieczne spóźnienia to zwyczaj, które zwiększają poziom odczuwanego niepokoju. Kiedy nauczymy się odpowiednio zarządzać swoim czasem, będzie nam łatwiej zachować spokój.

W tym celu pomocny jest organizator, najlepiej jeden, w którym mamy zapisane wszystkie nasze dzienne aktywności, prace i zajęcia. Zanim więc coś zaplanujemy lub przyjmujemy na siebie kolejne obowiązki, należy najpierw sprawdzić harmonogram dnia. Możemy zaplanować tylko tyle zajęć, na ile pozwala nam czas. Jeżeli dla kogoś jest niewystarczające sprawdzanie swojego harmonogramu dnia, warto napisać kartkę z przypomnieniem tego, co mam dzisiaj zrobić, i zostawić ją w widocznym miejscu. Także w ciągu dnia dobrze jest sprawdzać swój harmonogram, aby się upewnić, że pamiętamy o wszystkich zobowiązaniach. To być może są dla niektórych banalne rzeczy, ale życie pokazuje, że są bardzo pomocne i bez nich trudno o sprostanie wyzwaniom każdego dnia. Będzie to wpływać na kształtowanie postawy właściwej organizacji naszego życia. Pozwoli zredukować stres i poziom wewnętrznego niepokoju. Będzie to prowadziło do *ordo*.

Aby w naszym życiu było więcej ładu, jedności duszy, ducha i ciała, a mniej niepotrzebnego stresu, warto wspólnie dążyć do pokoju. Jednak nierzadko występuje wręcz przeciwna

8 *Cała mądrość od Boga pochodzi, jest z Nim na wieki. (...) Jest Jeden mądry, co bardzo lękiem przejmuję, siedzący na swym tronie* (Syr 1, 1.8).

9 Zob. Mdr 11, 20.

10 „Po sekście i po zjedzeniu posiłku położyć się do łóżek, by odpocząć w całkowitym milczeniu. Gdyby ktoś chciał sobie coś poczytać, niech tak czyta, by innym nie przeszkadzać” (RB 48, 4).

tendencja do: niedbałości o porządek, zaśmiecania środowiska i niszczenia przedmiotów wspólnego użytku przy jednoczesnej powszechnej skłonności do narzekania, czyli, jak to w *Regule* nazywa św. Benedykt, do szemrania. Dla niego to bardzo negatywna postawa. Zresztą już św. Jakub przestrzegał przed tym wyraźnie: *Nie uskarżajcie się, bracia, jeden na drugiego, byście nie popadli pod sąd*¹¹. Dla niektórych jednak narzekanie ma być formą poprawienia sobie nastroju. To na dłuższą metę nie może dać pokoju serca. Oskarżanie innych, a tym bardziej przerzucanie na nich winy za nasze nieudane życie niczego nie buduje, ale tworzy jeszcze większy niepokój.

Zatem lekiem może być czerpanie z *Reguły św. Benedykta* inspiracji do życia uporządkowanego, uwzględniającego potrzeby duszy, ducha i ciała. Umiar zachowywany w różnych sferach naszego życia oraz pozytywne myślenie będą prowadziły do wewnętrznego pokoju. Na koniec jedno opowiadanie z życia Ojców Pustyni:

„Jest u św. Doroteusza opowieść o pustelniku, który kiedy odwiedzał sąsiada i znalazł u niego w celi bałagan, mówił sobie: »Szczęśliwy ten brat, tak oderwany od rzeczy ziemskich, że nawet u siebie nie sprząta«. A kiedy u innego znalazł wzorowy porządek, mówił sobie: »Szczęśliwy ten brat, bo ład, który ma w duszy, rozlewa się nawet na otoczenie!« I tak zawsze znalazł sobie przyczynę do zbudowania”¹².

Fr Brunon Koniecko

Benedictine Order and peace

Summary:

Saint Benedict wrote the *Rule* for the monks, which in a balanced measure is not only a way to organize monastic life but also a very precious work containing many tips relating to spiritual life of every Christian. Ordered monastic life has a really positive effect facilitating the experience of fraternal life in brotherhood. Applying certain principles and habits can help in personal organizing of the day. It is also an efficient way to fight temptations of focusing too much on ourselves and the desire to organize everything our own way. In today's era of individualism it is more and more difficult to find and preserve fidelity to traditions, well-established and tested principles. In this respect we begin to value and turn to solid rules which can help us in our life. The article touches upon the issues of: order especially in the Ministry that is in the Liturgy of the Hours, relationships with other people, also with the person himself, the value of punctuality and waiting as well as harmony and order. The author points out that the remedy for the contemporary restlessness can be the temperance and moderation taking into account the needs of the soul, the spirit and the body. This moderation applied to different spheres of life combined with positive thinking lead to internal peace.

Keywords:

rule, prayer and work, time, order

¹¹ Jk 5, 9a.

¹² M. Borkowska, *Abba, powiedz mi słowo... Wybór apoftegmatów*, Kraków 1997, s. 21.

Aktualność medycyny św. Hildegardy na podstawie własnych doświadczeń terapeutycznych

Medycyna św. Hildegardy wkroczyła w moje życie zawodowe, kiedy byłem już ukształtowanym terapeutą, z 20 letnim stażem, zajmującym się dziedziną medycyny, która nazywa się **osteopatia**. Opiera się ona na manualnym diagnozowaniu i leczeniu tkanek miękkich i stawów. Terapię przeciążeń, urazów, zaburzeń ruchomości czy chorób prowadzi terapeuta, wykorzystując dźwignie, uciski, specjalne pozycje i mobilizacje struktur ciała człowieka. W osteopatii podkreśla się wagę całościowego spojrzenia na problem pacjenta, także w aspekcie psychosomatycznym. Osteopatia ma swoje stałe miejsce w arsenale metod leczenia fizykalnego i 140 letnią tradycję.

Odkrywając bogactwo koncepcji zdrowia św. Hildegardy, zauważyłem, że proponuje ona bardzo szeroką gamę fizykalnych środków leczniczych. Nie opisuje, co prawda, terapii manualnej, ale pojawiają się różne propozycje masażu z wykorzystaniem specyficznych środków, okłady, nagrzewania, bańki. Można to wszystko nazwać **medycyną fizykalną św. Hildegardy**.

Nazwa **medycyna fizykalna** pochodzi z języka greckiego, gdzie *physis* oznacza *naturę, przyrodę*. W medycynie fizykalnej wykorzystuje się prawa fizyczne i wynikające z nich właściwości do leczenia wielu schorzeń. Istnieje jeszcze jedna odpowiednia nazwa określająca takie leczenie – **balneologia**. To przyrodolecznictwo lub medycyna uzdrowiskowa. **Dr Gottfried Hertzka** – ojciec współczesnej medycyny św. Hildegardy, zauważył bogactwo takich środków w dziełach mniszki i poświęcił tym fizykoterapeutycznym metodom leczniczym osobną publikację pt. ***Rheuma-, kur- und Baderbauch*** (*Reumatyzm, leczenie i kąpiele*). Oprócz wspomnianych przeze mnie wcześniej metod, odnaleźć w niej można opisy saun i towarzyszących im inhalacji, kąpiele z wykorzystaniem specyficznych, „hildegardowych” środków (niektórych niespotykanych dotąd w literaturze przedmiotu), a także lecznicze z zastosowaniem kamieni szlachetnych. Powoli zacząłem wprowadzać niektóre metody opisane przez św. Hildegardę do mojej „leczniczej skrzynki narzędziowej”. Wzbogaciły i usprawniły one mój warsztat.

W tym artykule pragnę przybliżyć kilka arcyskutecznych „receptur” medycyny fizykalnej św. Hildegardy, które przyniosły moim pacjentom wiele zdrowotnych korzyści. Będą one opisane w taki sposób, aby czytelnik mógł zastosować je w domu. Taka idea przyświeca hildegardowej „medycynie”. Ma być dostępna dla każdego, tak jak *natura gotowa jest służyć ludziom*, tak zawarte w naturze uzdrawiające środki i oddziaływania powinny być do zastosowania przez przeciętnego człowieka. Św. Hildegarda otwiera Bożą aptekę i zaprasza do niej człowieka będącego w potrzebie. Ostatnie dzieło św. Hildegardy nosi znamienny tytuł: ***Liber divinatorum operum simplicis hominim***, czyli *Księga wielkich dzieł Bożych objawionych prostemu człowiekowi*. Nie należy jednak podchodzić do leczenia naturalnego nieroztropnie i bezkrytycznie, pomijając konwencjonalną diagnostykę i możliwości współczesnej opieki zdrowotnej. Czasami wskazana jest pomoc osób kompetentnych w leczeniu naturalnym.

Okłady z ziaren pszenicy

U św. Hildegardy czytamy: *Kto odczuwa bóle w plecach i lędźwiach, ten powinien zagotować w wodzie ziarna pszenicy, bowiem woda lepiej tłumi pewne większe dolegliwości niż inny*

płyn. Następnie niech gorące położy w bolące miejsca, a ciepło pszenicy przepędzi siły owego cierpienia.

Wspomniany dr G. Hertzka wskazuje okłady z pszenicy jako dobre na: bóle pleców, rwę kulszową, uszkodzenie krążka międzykręgowego, przeziębienie reumatyczne („przewianie pleców”) i stany pobudzenia (np. zespół niespokojnych nóg). Uwspółcześniona metoda stosowania pszenicznych okładów brzmi tak: ½ kg nieoczyszczonych i niełuskanych ziaren pszenicy zagotować 20 minut w wodzie. Nie rozgotować! Odcedzić i położyć na podwójnie złożonym ręczniku frotte. Ostudzić na tyle, aby ziarna nie poparzyły skóry i położyć się bolącymi plecami na nich, na 2-3 godziny. Robić tak przez 3 dni, następnie zrobić 3 dni przerwy i powtarzać kurację do skutku, nawet przez dwa miesiące.

Dr Wighard Strehlow w książce **Zdrowie z mądrości natury** pisze: *W sytuacji gdy zawiodły inne rodzaje leczenia, kuracja ziarnami pszenicy stanowi często ostatnią deskę ratunku przed poddaniem się operacji krążka międzykręgowego.*

Moja praktyka kliniczna potwierdza tę obserwację. Na dowód przytoczę opis przypadku 40-letniej pacjentki z ostrą obustronną rwą kulszową, przez którą nie mogła stać, chodzić, siedzieć i musiała zrezygnować z pracy. Około roku leczona była różnymi metodami fizykalnymi. Przez ten czas nastąpiła umiarkowana poprawa, ale badanie rezonansem magnetycznym (październik 2017) pokazało całkowite wypadnięcie dysku, tzw. ekstruzję. Pacjentka została skierowana na operację na początku stycznia 2018 roku. Jako że wykorzystałem już wszystkie znane mi dotychczas metody lecznicze, zdecydowałem się na zastosowanie okładów z ziaren pszenicy, które pacjentka wykonywała przez około dwóch miesięcy w domu, w systemie: 3 dni okłady / 3 dni przerwa. Tuż przed planowaną operacją (grudzień 2017) wykonano kolejne badanie MRI, które nie wykazało istnienia wspomnianej ekstruzji. Zaistnienie takiej sytuacji było przed badaniem mało prawdopodobne. Dodam, że w tym czasie pacjentka czuła się już całkiem dobrze i wiele wcześniejszych objawów zniknęło. Ostatecznie **pacjentka została wypisana ze szpitala do domu na kilka godzin przed planowaną operacją**. Mogę przypuszczać, że to kuracja ziarnami pszenicy spowodowała ten progres, gdyż żadnych innych terapii nie stosowałem w tym okresie. Był to pierwszy, ale nie ostatni przypadek spektakularnego zadziałania okładów pszenicznych.

Zacząłem zastanawiać się: Jaki jest mechanizm ich działania? Mam pewne hipotezy. Na pewno wpływ ma podwyższona temperatura ziaren: lekkie rozgrzewanie pleców służy poprawie ukrwienia i regeneracji. Ważny jest efekt antygravitacyjny: leżenie 2-3 godziny dziennie mocno odciąża kręgosłup. Nacisk twardych ziaren powoduje też „efekt akumaty” i stymuluje układ nerwowo-mięśniowy. Biologiczne działanie przeciwzapalne mogą powodować zawarte w pszenicy nienasycone kwasy tłuszczowe wykorzystywane m.in. jako składniki konwencjonalnych leków regenerujących uszkodzone nerwy. Nie potrafię natomiast wyjaśnić, w jaki sposób mogło tak szybko dojść do „wycofania się” wypadniętego dysku. Nie mniej jednak - takie są fakty. Okłady z ziaren pszenicy bez problemu można wykonywać samodzielnie w domu.

W uzupełnieniu pragnę dodać, że w leczeniu takich problemów sprawdzają się jeszcze dwie „spożywcze” receptury św. Hildegardy. Silne, przeciwzapalne działanie wykazuje **wino z korzeni galgantu** (po recepturę odsyłam do szeroko dostępnej literatury, w której opisywany jest ten specyfik). Jedzenie **rosolu sporządzonego na giczy cielęcej**, w ilości

2-3 misek tygodniowo dostarcza organizmowi potężną dawkę dobrze przyswajalnego kolagenu, który jest białkiem budulcowym dla dysków. Ta „hildegardowa” zupa sprawdza się w profilaktyce leczenia wszystkich chorób stawowych i okołostawowych.

Masaż nerek

Masaż dotyczy pleców w okolicy nerek, ale ponieważ nerki leżą bardzo powierzchownie, działanie masażu wpływa bezpośrednio na ten organ, stąd nazwa metody. Św. Hildegarda pisze tak: **Gdy człowiek wciąż odczuwa ból w nerkach i bokach, często ma to swoje źródło w osłabionym żołądku. Zatem niech weźmie on jednakową ilość ruty i piołunu, doda do nich trochę więcej tłuszczu niedźwiedziego i wszystko wymiesza. Następnie powinien usiąść obok ognia i mocno natrzeć tym specyfikiem nerki i boki w miejscu, gdzie odczuwa ból.** Ten opis wymaga uwspółcześnienia.

Po pierwsze: bólami nerek i boków nazywa św. Hildegarda wszystkie niskie bóle pleców, krzyża i okolicy lędźwiowej spowodowane przez różnorodne schorzenia. Słabo funkcjonujące nerki to słabe ukrwienie tkanek tej okolicy. Współcześnie wiemy, że żyła nerkowa nieparzysta drenażuje okolicę lędźwiową. Nerki regulują także ciśnienie krwi, co wpływa na ilość krwi docierającej na obwód. Tkanki słabo ukrwione i odżywione drogą krwi są podatne na schorzenia i uszkodzenia. Co więcej, to właśnie *uporządkowanie stosunków naczyniowych uważa się za klucz w każdej terapii układu mięśniowego, nerwowego i podstawę każdej terapii fizycznej* (Gross & Nonnenbruch, 1952).

Po drugie: **św. Hildegarda obarcza problemy żołądkowo-jelitowe pierwotną odpowiedzialnością za osłabianie nerek.** Wyjaśnię, dlaczego tak się dzieje. Żołądek, dzięki swoim kwasom i enzymom, trawi białka, czyli rozбивa duże struktury białkowe na mniejsze – aminokwasy. Dysfunkcja trawienna żołądka powoduje, że niestrawione resztki pokarmowe – tak nazywa św. Hildegarda niestrawiony pokarm, w tym wypadku głównie białka – przedostają się do jelit i uszkodzają ich strukturę. Konsekwencją jest porowatość jelit, czyli rozszczelnianie, które doprowadza do przenikania tych dużych cząstek pokarmowych do krwiobiegu. Ten fakt ma wpływ na filtrację krwi, która odbywa się w nerkach. Wspomniane duże cząstki upośledzają pracę kłębuszków nerkowych. Pierwotnym sposobem uniknięcia takich zjawisk jest równoległe usprawnienie pracy żołądka. Uniwersalnym i wielokrotnie przeze mnie wypróbowanym hildegardowym środkiem na poprawę pracy żołądka i leczącym całą gamę problemów żołądkowych jest **wino z szaflii muszkatołowej** (patrz szeroko dostępna literatura przedmiotu) oraz **regularne spożywanie orkiszu** w różnorodnej formie.

Po trzecie: **plecy naciera się podczas masażu, przez 20 minut maścią z ruty**, która jest, wg św. Hildegardy, najlepszym specyfikiem przeznaczonym do tego zabiegu. W sprzedaży dostępny jest gotowy produkt, w którym tłuszcz niedźwiedzi zastąpiono innego rodzaju tłuszczem.

Po czwarte: św. Hildegarda nazywa **nerki magazynem ciepła ludzkiego ciała**. Faktem jest, że krew opuszczająca nerki jest cieplejsza o 0,1°C niż krew docierająca do nich. Nerki „lubią” ciepło, a źle reagują na przeschłodzenie, np. tak zwane przewianie pleców. Św. Hildegarda proponuje w związku z tym wykonywać ten masaż przy źródle ciepła, którym (w jej czasach) był ogień. Współcześnie z powodzeniem używa się do tego zabiegu lampy Solux, która jest powszechnie dostępna na rynku (przyp. autora o stosowaniu okularów ochronnych na oczy). Masaż nerek stosuje się nie częściej niż 2 razy w tygodniu, w pozycji

siedzącej. Osoba wykonująca masaż siada z boku i naciera rytmicznymi, okrężnymi ruchami plecy chorego w okolicy lędźwiowej, na wysokości nerek. Nie wymaga to żadnych specjalistycznych umiejętności.

Notabene, masaż nerek wpływa na poprawę funkcji układu hormonalnego (wpływ nerek i nadnerczy na układ wydzielania wewnętrznego), „oczyszczanie” organizmu (nerki regulują Ph krwi) oraz zmniejszenie pobudzenia układu nerwowego („wyciszenie” nadnerczy wydzielających hormony stresu).

Bańki lekarskie

Znane od trzech tysięcy lat. Do dzisiaj stosowane w medycynie naturalnej. Do lat 60 -70. XX wieku znajdowały się na wyposażeniu szpitali, stanowiąc środek leczniczy, np. w początkowym stadium zapalenia oskrzeli, pozwalający uniknąć stosowania antybiotyków. Niestety, ofensywa medycyny farmakologicznej wyparła tę metodę z publicznej służby zdrowia, ale nie spowodowała bynajmniej jej „zarzucenia”. Skuteczność i łatwość zastosowania terapii bańkami lekarskimi jest niepodważalna. W czasach św. Hildegardy terapia bańkami była dobrze znana. W swoim medycznym dziele **Causae et curae (O przyczynach i leczeniu)** opisuje ona w sposób właściwy sobie wskazania i metodykę stosowania baniek. Hildegardowe spojrzenie na tę metodę rozwinął w swoich książkach, wcześniej wspomniany, kolejny z ojców współczesnej medycyny św. Hildegardy – dr W. Strehlow.

W *Causae et curae* czytamy: **Stawianie baniek jest dobre i pożyteczne o każdej porze, bowiem szkodliwe soki i śluz, które są w człowieku, ulegają w ten sposób zmniejszeniu.** Św. Hildegarda szczególnie ceni tzw. bańki cięte. Píše: ...*upustu (bańka cięta) należy dokonać w tym miejscu na ciele, w którym pojawiły się dolegliwości* (CC 263). Brzmi groźnie? W praktyce przebiega jednak dość łagodnie. Skóra jest dosłownie drażniona sterylną igielką i na tym miejscu stawiana jest bańka na ok. 20 minut. W bańce gromadzi się limfa i krew. Tkanina jest bezpośrednio oczyszczana z produktów przemiany materii w niej zalegających, zmniejszany jest obrzęk i usuwane są czynniki prozapalne gromadzące się w rejonie bólu. Z powodzeniem można zastosować klasyczną bańkę ogniową - bez nacinania, tylko wtedy proces oczyszczania tkanki będzie przebiegać wolniej, bo zależny jest od szybkości usuwania wysięku spowodowanego przez bańkę.

Szczególnie skuteczne okazało się w mojej praktyce **stosowanie baniek w przypadku bólu barku**. Jest to staw mocno obudowany mięśniami, których funkcja w dużej mierze zależy od ich prawidłowego ukrwienia. Duże znaczenie w występowaniu przewlekłych bólów barkowych mają miejscowe, głębokie stany zapalne ścięgien, przyczepów mięśniowych i kaletek. Ze względu na to, że postawione bańki powodują drenowanie stanu zapalnego i poprawę ukrwienia, stają się one prostym i efektywnym sposobem usprawniania mięśni wokół stawu i samego stawu. Zazwyczaj stosuję ten zabieg w pozycji siedzącej, przyczepiając bańkę na bark w jego górno-przedniej części, tuż pod końcem barkowym (bocznym) obojczyka. Jest to uniwersalna lokalizacja. Można samodzielnie postawić sobie tutaj bańkę. Ta umiejętność dostępna jest wielu osobom. Jeżeli bolesna jest inna okolica barku, potrzebna może być pomoc drugiej osoby, która opanowała umiejętność stawiania baniek.

Ta terapia cechuje się bardzo wysoką skutecznością, również w przypadku **bólu pleców i lumbago**. W polskim *Poradniku domowym lekarskim* z 1885r. Jeremiasza Smętosa czytamy: *Skoro tylko uczujesz żganie w prawym boku (...) szybko każ sobie przystawić bańki (...) na plecach.*

Opisałem trzy zupełnie różne i powszechnie stosowane przeze mnie w gabinecie metody fizykalne św. Hildegardy. To także te, które najlepiej korespondują z potrzebami moich pacjentów. Wystarczyły one, aby zachwycić się dziełem mniszki znad Renu, i to nie tylko jego wymiarem medycznym. Należy napisać, że jej koncepcja to **jedyna chrześcijańska, holistyczna koncepcja zdrowia oparta na leczeniu naturalnym**. „*Tak leczy Bóg*” i tak dr G. Hertzka zatytułował swoją książkę poświęconą medycynie św. Hildegardy.

Tomasz Lewandowski

Topicality of St. Hildegard's medicine based on own therapeutic experiences

Summary:

St. Hildegard left the world her unusual heritage. It expresses, inter alia, in a holistic health concept based on natural treatment. It applies various means of natural origin such as: ointments, compresses, cupping glasses and others that due to the external way use can be described by the name physical medicine, but for the sake of its means originality and often extraordinary methodology can be named as St. Hildegard's physical medicine. Dr. G. Hertzka, the father of St. Hildegard' modern medicine, also noticed its wealth and described it in a separate book. I have taken a great interest in its measures and methods as well, but it was due to their effectiveness that I willingly use them in my osteopathy surgery. Since methods such as wheat compresses, a kidney massage with rue ointment or cupping glasses do not belong to the arsenal of means typical for manual therapy I do often have to explain to my patients why I decide to use them. It is also a good an excuse to tell them numerous good things about St. Hildegard.

Keywords:

St. Hildegard's physical medicine dr G. Hertzka, wheat compresses, kidney massage, cupping glasses.

Święta Hildegarda z Bingen – pedagogiem na miarę XXI wieku

„Pomagaj innym w rozwoju i uczyn z tego największą radość swego życia”
Alan Loy Mc Ginnis

Nauczyciel, wychowawca, mentor, mistrz. Niewątpliwie definicje te ogniskują się wokół zawodu – misji pedagoga. Wymienione określenia w różnym natężeniu niosą ze sobą pewien ładunek emocjonalny. Jaką kryją treść? Czy nie jest problemem współczesności postępująca postawa braku potrzeby autorytetów? Czy dzieci i młodzież, żyjąc w świecie smartfonów, tabletów, androidów i innych nowinek technicznych, zapominają o tym, że budowanie relacji jest istotnym elementem życia? Na ile przekonują ich świadectwa innych ludzi? Zadania nauczycieli wobec podopiecznych wychodzą dalece poza sferę przekazywania wiedzy zawartej w podręcznikach. Nauczanie to przecież również kształtowanie postaw młodych ludzi, prowadzenie ku świadomym wyborom tego, co rozwija i niesie dobro. Działania pedagogiczne stanowią rodzaj odpowiedzialności za życie drugiego człowieka – sposoby poznawania świata, rozwój, poszerzanie horyzontów, budowanie relacji, znajomości mocnych i słabych stron.

Znawca tematu, Ziemowit Włodarski¹ podkreśla: *Poczucie odpowiedzialności, szczególnie ważne w pracy pedagoga, [...] nie wyczerpuje się w czuwaniu nad tym, by człowiek ten nie czynił sobie krzywdy i nie zagrażał nikomu. Pedagoga obciąża – w jego mniemaniu – to, że osoba, na którą oddziałuje, nie realizuje swych możliwości. Nie czuje się on również bez winy, gdy powstrzymuje się od oddziaływań w sytuacji, w której może wywrzeć korzystny wpływ na rozwój drugiego człowieka².*

Autor tych słów zwraca uwagę na to, że odpowiedzialność za drugiego człowieka, w odniesieniu do bycia nauczycielem, wymaga postawy zdecydowanej, konkretnej aktywności, która skupia działania na dbałości i trosce o bezpieczeństwo młodego człowieka. Bywa, że jest ono sprzeczne z pragnieniami dzieci, młodzieży. Taka postawa: rozsądku i miłości, naturalnie buduje szacunek, który staje się niejako powinnością. Ale nie stanowi moralnego obowiązku, a wypływającą na fali serca możliwość, można powiedzieć naturalny odruch. Szacunek jest dany i zadany, oznacza to, że jest on pochodną zachowań, które skupiają się na uczniu. Taką postawę wychowawcy nauczyciela można porównać do relacji ojca i dziecka. W powieści „Serce”, która opowiada historię chłopca o imieniu Henryk, włoski pisarz, przywołując poszczególne wydarzenia z jego życia, daje pretekst do ukazania, jakimi wartościami warto kierować się w życiu. Opowiadana historia chłopca stanowi refleksję dotyczącą wychowania młodego pokolenia: w posłuszeństwie, szacunku, konsekwencji w dążeniu do wyznaczonych celów. Pisarz kładzie nacisk na ważną rolę relacji ojciec – syn, nauczyciel – uczeń: *Szanuj, synu i kochaj nauczyciela swego. Kochaj go, bo twój ojciec kocha go i szanuje; bo życie jego poświęcone jest dobru setek dzieci, które kiedyś zapomną o nim; kochaj go, bo on rozwija i oświeca twój rozum, bo on kształci duszę twoją. Kochaj go, bo gdy zostaniesz człowiekiem, a nas już nie będzie na świecie, ani mnie, ani jego, obraz jego często ci przed oczami stanie przy moim obrazie, a wtedy spostrzeżesz ten wyraz bólu i znużenia w jego szlachetnym obliczu, na które dziś*

¹ Ziemowit Włodarski – polski psycholog, badacz mechanizmów uczenia się i pamięci, profesor Uniwersytetu Warszawskiego, redaktor naczelny czasopisma „Psychologia Wychowawcza”.

² Z. Włodarski, *Człowiek jako wychowawca i nauczyciel*, Warszawa 1992, s. 131.

nie zważasz, i przypominasz je sobie tak żywo, że nawet po trzydziestu latach jeszcze zabolą. A wtedy uczujesz żal i wstyd, żeś go nie kochał, żeś się źle zachowywał względem niego. (...) Kochaj go więc tak, jakbyś brata mego kochał; kochaj go zarówno czy cię pochwali, czy zgani; czy jest sprawiedliwy, czy ci się niesprawiedliwym wydaje; kochaj go, gdy jest pobłażliwy i wesół, a więcej jeszcze, gdy go smutnym widzisz. Kochaj go zawsze mój synu! I zawsze z czcią wymawiaj to słowo: nauczyciel. Ono bowiem, po słowie: Ojciec – jest najszlachetniejszą i najmiłą nazwą, jaką człowiek człowiekowi dać może³.

Słowa włoskiego pisarza brzmią być może dziś zbyt patetycznie, zbyt idealistycznie i na zbyt nawet zdają się rysować ważność roli nauczyciela w życiu ucznia. Warto podjąć refleksję w oparciu o te treści.

Wspomniany już Ziemowit Włodarski, w cytowanym fragmencie zdaje się uwrażliwiać czytelnika będącego adresatem – ucznia – na ważne zadania, które w jego życiu pełnić winien nauczyciel. Pokazuje, że jest to rola bezcenna, ponieważ ma wpływ na kształtowanie się człowieka na etapie, kiedy się szczególnie rozwija.

Współczesność, szczególnie ostatnie miesiące pokazały, że zawód nauczyciela niekoniecznie jest szanowany. Bynajmniej nie chodzi o oddawanie czci czy uwielbienia, ale o zwykły szacunek, o dostrzeżenie misji, z jaką wielokrotnie podejmowany jest wysiłek nauczania i wychowania młodego pokolenia. Komentarzem posłużyć mogą fragmenty rozmowy Marcina Jakimowicza z ks. prof. Szymikiem. W jednym z wywiadów ks. Jerzy podaje kapitalną definicję nauczania, określa ją szkołą latania: *Myślę – mówi – że od relacji mistrz – uczeń nie ma ucieczki. Pamiętam doskonale czas, w którym uświadomiłem sobie, jaki mam dostęp do umysłów moich studentów i jaki wpływ na ich życie. Słyszałem, jak mówią na korytarzu uniwersyteckim moim językiem, obserwowałem, jak przyswajają sobie struktury myślenia, wartościowania... Cóż to za władza, odpowiedzialność... (...) Powtórzę: młody ptak potrzebuje starego, by ten mu pokazał, jak rozłożyć skrzydła. Nie nauczy się inaczej. A młody po takiej lekcji leci już tam, dokąd chce... Ale jeśli relacja mistrz–uczeń była zdrowa, silna dobrem, to dowie się od starego, czy tam lecieć warto⁴.*

Kim więc jest pedagog? Słownik Języka Polskiego⁵ przedstawia trzy następujące definicje:

- książkowo: nauczyciel, wychowawca; teoretyk w zakresie pedagogii – ogółu środków i metod wychowawczych stosowanych przez nauczycieli i wychowawców;
- teoretyk w zakresie pedagogiki – nauce o wychowywaniu i nauczaniu.

Co oznacza w dzisiejszych czasach być pedagogiem? Jakie zadania stawia przed nauczycielami dzisiejszy świat? Jak uczyć, żeby nauczyć? Jak mówić, żeby być słyszany? I bynajmniej nie chodzi tu o głoszenie siebie, ale o dotarcie do umysłów i wrażliwości serca ludzi młodych. Maria Grzegorzewska⁶ – pedagog, psycholog, twórczyni pedagogiki specjalnej – podkreśla, że w zakresie predyspozycji pedagoga, ważne są:

- poczucie odpowiedzialności;
- stałe akcentowanie życzliwości oraz otwartości na problemy wychowanków;
- optymizm (wiara w owocność usiłowań);

3 E. de Amicis, *Serce*, Szczecin 1982, s. 36.

4 M. Jakimowicz, J. Szymik, *Szkola latania*, w: <https://www.gosc.pl/doc/983264.Szkola-latania> [dostęp 17.08.2019 r.].

5 hasło: *Nauczyciel*, w: *Inny słownik Języka Polskiego*, red. M. Bańko, Warszawa 2014, s. 961.

6 Maria Stefania Grzegorzewska (ur. 18. 04. 1887, zm. 7. 05. 1967). Polska pedagog, psycholog, twórczyni pedagogiki specjalnej, profesor. Zob. M. Grzegorzewska, *Wybór pism*, Warszawa 1989.

- szukanie dróg sukcesu;
- cierpliwość;
- umiejętność stworzenia „atmosfery wyzwalającej”;
- uczciwość;
- rzetelność;
- obiektywizm;
- pracowitość;
- stała twórczość.

Mówiąc o nauczaniu i pedagogice, warto przywołać nazwisko Montesorii. Urodzona w XIX wieku Maria Montesorii⁷ była prekursorką nowoczesnej pedagogiki „przenikniętej duchem miłości, humanitaryzmu i tolerancji”, w której najważniejsze miejsce zajmuje dziecko, doświadczające przez cały czas podmiotowości i współpodmiotowości. Maria Montessori wysuwała postulat wychowania naturalnego, co znaczy, że w wychowaniu należy uwzględniać naturalne prawa rozwoju, naturalne reakcje i naturalne tendencje występujące w zachowaniu wszelkich istot żywych. Była przekonana, że poznawanie i opanowywanie rzeczywistości otaczającej człowieka dokonuje się nie tylko przez intelekt, ale także przez emocje oraz instynkty. Jeżeli wychowanie będzie dostosowane do naturalnego rozwoju dziecka, wtedy poczuje ono potrzebę zdobywania wiedzy. Taki sposób wychowania zdaje się być drogą sukcesu, a zarazem zawiera wiele wspólnych cech ze sposobem postrzegania świata przez średniowieczną mniszkę z Bingen, o której za chwilę. Być może zaskakujące to porównanie, ale owa naturalność, harmonia i otwartość stanowią drogę, która u obydwu wielkich kobiet jest kluczem do otwarcia serc i wychowania kolejnych pokoleń.

Hildegarda z Bingen (1098-1179) – przeorysza benedyktynek, prekursorka niemieckiej mistyki, uczona, pisarka, kompozytorka, zielarka. Była jedyną kobietą średniowiecza, która nauczała publicznie i pierwszą, która uzyskała papieską zgodę na pisanie dzieł teologicznych. Przez Jana Pawła II została nazwana *światłem dla ludzi jej czasów, które świeci jeszcze jaśniej dzisiaj*⁸. W 2012 r. Benedykt XVI rozszerzył jej kult na cały Kościół. Była prorokinią i kaznodziejką, a także uczoną, kompozytorką i poetką. Ale nie odbierając blasku powyższemu tytułom, które zadziwiają tym bardziej, iż chodzi tu o kobietę, podkreślmy, że przez znakomitą większość swojego długiego życia (w chwili śmierci miała bowiem 81 lat, co w wiekach średnich odbiegało od reguły) była w pierwszym rzędzie chrześcijańską mniszką benedyktyńską, przełożoną, administratorką, mistrzynią i założycielką. Na tym też polegał fenomen św. Hildegardy: łączyła obowiązki zakonne, zarazem w sposób odważny „wychodząc” poza mury ze swoimi poglądami.

Hildegarda urodziła się 16 września 1098 roku w Rupersbergu, niedaleko Bingen. Była dziesiątym dzieckiem Hildeberta i Mechthyldy von Bermersheim. Już jako trzyletnie dziecko posiadała nadprzyrodzone zdolności wizjonerskie, o których nikomu nie wspominała. Wczytując się w jej biografię, z łatwością, już od pierwszych kart tekstu, można zaobserwować jej wyjątkowość. Rodzice wywodzący się ze średniozamożnej szlachty frankońskiej, zgodnie z panującą tradycją dziesięciny, powierzyli swoją ośmioletnią córkę Bogu. Hilde-

7 Zob. *Domy dziecięce: metoda pedagogiki naukowej stosowana w wychowaniu najmłodszych dzieci*, Warszawa 2005; *Odkrycie dziecka*, Łódź 2014.

8 Por. Za: B. Szymańska, *Pod prąd – o kobiecie renesansu w sercu średniowiecza – rzecz o Hildegardzie z Bingen doktorze Kościoła*, w: <https://hildegarda.edu.pl/duchowosc/pod-prad-o-kobiecie-renesansu-w-sercu-sredniowiecza-rzecz-o-hildegardzie-z-bingen-doktorze-kosciola> [dostęp 25.08.2020 r.]

garda zatem trafiła pod opiekę przeoryszy konwentu benedyktynek w Disbodenbergu, kobiety mądrej i szlachetnej: Jutty, która zadbała o skrupulatne wykształcenie młodej Hildegardy. Jutta wprowadziła swoją podopieczną w życie zakonne, nauczyła czytać, pisać, śpiewać psalmy. Dostrzec można, że w sposób naturalny między kobietami wytworzyła się relacja przyjaźni. Uczennica Jutty, dzięki swojej inteligencji, a jednocześnie subtelnej umiejętności wykorzystywania zdobytej wiedzy zyskała rozgłos i uznanie. Po śmierci Jutty Hildegarda jednogłośnie została wybrana na przełożoną klasztoru. Jako przeorysza wielokrotnie miała wizje, podczas których komunikowała się z Bogiem. Cechowała ją niezwykła skromność, dlatego nie ujawniała tych doświadczeń. W 1141 roku podczas jednej ze swoich wizji ujrzała światło, w którym objawił się Bóg. Nakazał Hildegardzie spisać to wszystko, czego przez lata doświadczała. Hildegarda, z niepokojem i niepewnością podjęła się zaleconego zadania, ponieważ uważała się za niegodną misji jej powierzonej. Zachęcana do pisania przez swojego nauczyciela i spowiednika Volmara, ciągle stawiała opór w tej sprawie. Hildegarda podupadała na zdrowiu, co być może miało związek z lękiem i stawianym oporem, dlatego po pewnym czasie uległa namowom. Niewiele czasu potrzeba było, aby stan jej zdrowia polepszył się. W związku z tym zaczęło powstawać jej znakomite dzieło *Scivias*, którego pisanie zajęło jej 10 lat: *I stało się w roku 1141 od Wcielenia Jezusa Chrystusa, że gdy miałam czterdzieści dwa lata i siedem miesięcy, rozwarły się niebiosy i ogniście 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 rozpałiło 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*⁹.

Klasztor przybierał coraz większe rozmiary, owiana sławą Hildegarda przyciągnęła do klasztoru mnóstwo kobiet, które chciały zostać mniszkami. Hildegarda podjęła decyzję o przeniesieniu go do oddalonego o 30 km Rupertsbergu, co wprawdzie spotkało się z ogólnym sprzeciwem mnichów, lecz mimo początkowych kłopotów, decyzja ta okazała się trafna. W tym czasie spod jej pióra powstawały kolejne dzieła przyrodoznawcze, filozoficzne i teologiczne.

Hildegarda zmarła 17 września 1179 roku. W momencie jej śmierci na ciemnym niebie pojawił się jasny krzyż. Zjawisko to mimo wczesnej pory widzieli ludzie, uznając za cud. Hildegarda żyła w czasach, w których kobiety nie cieszyły się zbyt wielkim poważaniem i szacunkiem. Jednak była, jak na owe czasy, wyjątkiem, bowiem jej zdanie ceniono, a dla wielu była autentycznym narzędziem w rękach Boga. Wśród wiernych stała się obiektem admiracji, a z czasem – kultu. Historie o jej nadprzyrodzonych zdolnościach przenikały poza klasztorne mury i krążyły po średniowiecznej Europie. U szczytu popularności Hildegarda została okrzyknięta „Sybillą znad Renu”. Dla wielu jej głos był głosem, który niósł wieści wprost od Boga. Hildegarda była wspaniałą i utalentowaną kobietą. Trudno opisać jej zasługi, gdyż mogła poszczycić się wieloma różnorodnymi talentami. Powtórzmy, iż była poetką, kompozytorką, wizjonerką, interesowała ją medycyna naturalna i ziołolecznictwo, zasłynęła również, jako jedyna kobieta w tamtym czasie, z pisania rozpraw teologicznych. Szeroka paleta zainteresowań i możliwości sprawia, że nie sposób w paru słowach oddać wyjątkowości tej wybitnej postaci średniowiecza i jej spuścizny. Trudno także jest wskazać dziedzinę, która charakteryzowałaby ją najlepiej, jak już wspomniano: benedyktyńska mniszka, reformatorka Kościoła, odnowicielka życia monastycznego; egzorcysta i kaznodziejka, autorka prac z zakresu teologii, medycyny, kosmologii, przyrodoznawstwa i zioło-

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

lecznictwa; poetka, kompozytorka, wreszcie wizjonerka, prorokini – wszystko prawdziwe, a co więcej, w każdej z tych dziedzin osiągnęła stopień wybitny.

Najdobitniej o formacie jej osobowości, a jednocześnie autorytecie, jakim cieszyła się wśród jej współczesnych, świadczy fakt, iż jako jedyna kobieta otrzymała zezwolenie i zachętę od papieża do pisania rozpraw teologicznych; jako jedyna, za pozwoleniem Kościoła, głosiła kazania dla duchowieństwa i świeckich.

Podkreślmy, że Hildegarda była prekursorką w wielu dziedzinach: jako pierwsza kobieta w średniowieczu samodzielnie założyła klasztor żeński, jako pierwsza dokonała całościowego opisu niemieckiej fauny i flory, jest pierwszą znaną autorką moralitetu, pierwszą i jedyną, podpisaną imieniem, kompozytorką, pierwszą świętą, która pozostawiła po sobie autobiografię i pamiętniki. Uznawana jest za pierwszego niemieckiego filozofa przyrody i lekarza. Jako pierwsza z kobiet poruszyła w swych pismach tematykę życia seksualnego i ginekologii. Jej pisma z zakresu medycyny świadczą, iż zasługuje również na miano prekursorki teorii stresu oraz teorii kultury fizycznej i sportu. Analiza jej twórczości naukowej i mistycznej zarazem dowodzi, że przeczuwała istnienie prawa powszechnego ciężenia, wzajemnego przyciągania się ciał, zasady rozpraszania energii, istnienia krążenia krwi. Jeśli dodamy do tego bogatą korespondencję z możliwymi ówczesnego świata oraz jej działalność apostołską, podczas której głosiła m. in. naukę, iż wszyscy ludzie zostali stworzeni na obraz i podobieństwo Boga, bez względu na wyznawaną wiarę i głoszone poglądy, jawi się obraz osoby, której dzieło znacznie wyprzedza osiągnięcia nauki czasów, w których żyła.

Jej wyjątkowość rysuje się na tle epoki, w której żyła, ponieważ jako kobiecie żyjącej w średniowieczu niełatwo było dokonać tego, co osiągnęła Hildegarda. Zatem, fenomenalne jest, jak udało się jej – właśnie w czasach, kiedy rola kobiet w życiu społecznym, również w życiu Kościoła, była bardzo ograniczona – stanąć w pierwszym rzędzie tych, którzy bezpośrednio wpływali na kształt średniowiecznej nauki, sztuki, a nawet polityki.

Z pewnością wpłynęły na to cechy jej osobowości, sposób, w jaki była wychowywana, świadectwo ludzi, pośród których dojrzywała, rozwijała swoje umiejętności, zdobywała wiedzę i uczyła się życia. Ogromna siła wewnętrzna, konsekwencja, zdolności dyplomatyczne, wiedza, mądrość. Cechy, które charakteryzowały Hildegardę, miały znaczący wpływ na to, w jaki sposób podchodziła do wyznaczanych zadań. Jednak jej wewnętrzna skromność, pokora, a także otwarta postawa na innych sprawiły, że nazywając samą siebie nieuczoną, zwykłą, ubożuchną kobietą, dokonała rzeczy wielkich. Sama jednocześnie z mocą podkreślała, że źródłem jej wiedzy, zdolności i różnorodnych pasji są otrzymywane od Boga wewnętrzne wizje. Napominając, by jej dzieł nie traktować jako wytworów ludzkiej tylko mądrości, ale przedstawiała siebie, jako narzędzie w rękach Stworzyciela, który był prawdziwym tych dzieł Autorem.

We współczesnym świecie wymiar duchowości, myśli, spuścizny św. Hildegardy fascynuje szerokością zainteresowań. Działalność wizjonerki wyrasta dalece poza epokę, w której żyła. Podsumujmy. Niewątpliwie dwunastowieczna benedyktynka to postać wyjątkowa i wyróżniająca się spośród jej współczesnych. Na pierwszy plan zdaje się wysuwać niekonwencjonalność jej poglądów, umysł, który nieskłonny jest do poddawania się presji otoczenia, silny niezależny charakter. Niektórzy porównują ją do filozofa z Awicenny. Jej dzieła były uznawane już w czasach wieków średnich, wydawane drukiem w Odrodzeniu, a do dziś zachwycają swoim kunsztem i aktualnością myśli. Nazywana przez współczesnych

badaczy jej spuścizny: kobietą genialną, prekursorką niemieckiej mistyki średniowiecznej. Określa się ją również mianem osobowości obdarzonej „siłą wyobraźni i moralną pasją dorównującą prorokom Izraela” (Matthew Fox, Rufus Jones).

Hildegarda wyróżniała się wśród kobiet epoki średniowiecza także tym, że posiadała wiele cech przywódczych i rodzaj aktywności jej był taki, którego nie przyznawało się kobietom, tak wtedy, jak dziś. Jej temperament można przyrównać do „żołnierskich” niemal możliwości w walce o słuszną sprawę zbawienia w świecie, który zdominowany jest walką dobra ze złem.

Doktor Kościoła postrzegała siebie niejako jak wasalę i z przekonaniem wykonywała powierzona przez Boga misję. Św. Jan Paweł II określił średniowieczną mniszkę „światłem dla ludzi jej czasów, które świeci jeszcze jaśniej dzisiaj”¹⁰. Mówił o Hildegardzie jak o kobiecie obdarowanej szczególnymi niebiańskimi darami. Niewieście, która przenikała tajemnice teologii, medycyny, muzyki i innych sztuk. (...) Podkreślał, że Hildegarda kładła nacisk między zbawieniem i stworzeniem, a jej dzieła w sposób wybitny o tym traktowały.

Papież Benedykt XVI natomiast, 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*¹¹.

Jej nauczanie, mimo że minęło tyle lat, jest wciąż aktualne. Oficjum Kościoła przywołuje Hildegardę jako patronkę esperanto, językoznawców i naukowców. W litanii do św. Hildegardy znaleźć zaś można następujące określenia: Dziewica poświęcona Bogu, Zwiernadło Bożej wszechmocy, Światło Kościoła, Zwiastunka dzieł Bożych, Boża Harfa, Nauczycielka doskonałości, Bojownicza 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 słabościach¹².

Czy te cechy i dziedziny jej działalności można ubrać w szaty pedagoga? Wszak była przeoryszą dla siostr, wprowadzając nowatorskie jak na tamten czas metody. Nie wszystkim zresztą się podobał sposób jej aktywności, a jednak nie poddawała się i być może, również dzięki temu, przeszła do historii. A dziś w XXI wieku, czego my, pedagodzy możemy się uczyć od św. Hildegardy? Czy dla nas może być ona autorytetem w realizowaniu misji nauczania i wychowania młodego pokolenia? Jakie cechy świętej doktor Kościoła mogą być dla nas wskazówką?

Dokonania średniowiecznej mniszki są potwierdzeniem tego, iż stawiała sobie i tym, pośród których służyła, zadania ambitne. Jej pokora, a zarazem upór stanowiły środek po-

10 Por. J. P. Mroczkowska, *Hildegarda z Bingen*, Kraków 2012, s. 80-82.

11 A. Walkowska, *Posłowie*, w: *Hildegarda z Bingen, Scivias. Zbawiciel i Zbawienie. Księga druga*, tłumacz. J. Sempryk, Legnica 2013, s. 214-215.

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

mocny w osiągnięciu zamierzonych celów. Przekonana o słuszności podejmowanych decyzji, skupiona w działaniu, nie poddawała się pośród schematów myślenia czasu, w którym żyła. Zatem szukanie motywacji, odwaga w działaniu, a także właśnie konsekwencja w dążeniu do wyznaczonych celów może stanowić zachętę do podejmowania niełatwych pedagogicznych czy wychowawczych przedsięwzięć. Jako przeorysza miała bardzo indywidualne podejście do konkretnych osób: uwzględnianie predyspozycji poszczególnych jednostek, a nie tłumu. Dotyczyło to zarówno sfery osiągnięć, sukcesów i talentów – pochwał, jak również upomnień, które miały na celu nie tyle ocenę bez pokrycia argumentami, ale wskazanie drogi ku dobru w taki sposób, że każdy potrafił to zobaczyć i zapragnąć podążania w tym kierunku.

W pracy nauczyciela istotną rolę odgrywa umiejętne wychowanie. Sztuką jest tak ukazywać dobre sprawy, żeby uczeń sam, chociaż z towarzyszeniem pedagoga, podejmował aktywności, które doprowadzą do zamierzonego stanu. Kolejną wskazówką zdaje się być również ważna cecha Hildegardy: umiejętność słuchania, która współcześnie, w wielu środowiskach, jest zapomniana – każdy zabiegany, rozkojarzony, skupia się często tylko na własnych potrzebach. Dyplomacja, z jaką podchodziła do wielu spraw, jest warta naśladowania, rodzaj umiaru i delikatności, wyczucia, a także przejaw szacunku wobec innych. Św. Hildegarda nie tylko nauczwała, poprzez mowy, pisma, ale sama nieustannie się doskonaliła, dbała o samorozwój, o czym przecież nie można zapominać.

Cechą, która zdecydowanie wysuwa się jednak na plan pierwszy, jest miłość. Z niej przecież wypływają szacunek i cierpliwość, troska i odpowiedzialność, umiejętność i chęć słuchania, a także życie w prawdzie – świadectwo życia. Być harmonijnym w wyborach, żyć w harmonii ze sobą samym, a także z tymi, którzy idą tuż obok – to ścieżka, którą prowadzi człowieka mniszka z Bingen. To dobry plan na życie pedagoga, nauczyciela.

Maria Kopsztein

Sainte Hildegarde de Bingen – pédagogue à la mesure du XXI^e siècle

Résumé:

L'auteure du présent article, parlant des enseignants, prête attention à leur responsabilité vis-à-vis d'une autre génération, de leur connaissance du monde, de l'élargissement de leurs horizons, de la construction des relations, de la connaissance de bons et de forts côtés. Elle juxtapose l'activité de la précurseur de la pédagogie contemporaine, Marie Montessori, à l'attitude de Ste Hildegarde de Bingen et à son travail, en posant une question: Qu'est-ce qu'un pédagogue du XXI^e siècle peut apprendre de la Sainte Religieuse. Elle démontre qu'Elle peut faire autorité dans la réalisation de la mission d'enseigner et de former une jeune génération. C'est un bon modèle à suivre par un pédagogue et par un enseignant.

Mots clés:

enseignant, éducateur, pédagogue, précurseur, éducation, pédagogie contemporaine.

Chorał gregoriański w służbie odnowionej liturgii

„Chorał i liturgia, to jedna organiczna 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”¹. Przytoczone słowa polskiego muzykologa, ks. Wacława Gieburowskiego (1878-1943), wyrażają prawdziwą istotę i przeznaczenie chorału gregoriańskiego. Zaistniał on bowiem na gruncie liturgii, z niej wyrasta i nią żyje, dlatego też w jej przestrzeni pozostaje na właściwym miejscu. Skoro liturgia stała się punktem wyjścia dla śpiewu gregoriańskiego, oznacza to, że pozostaje on w ścisłym związku z tekstami liturgicznymi, a jego formy związane są z konkretnymi funkcjami i określonym miejscem w obrzędach².

Nauczanie Soboru Watykańskiego II

Owocem odbywającego się w latach 1962-1965 Soboru Watykańskiego II stały się zatwierdzone dokumenty. Jako pierwsza uchwalona i wydana została Konstytucja o liturgii świętej *Sacrosanctum Concilium*, która stała się fundamentem odnowy liturgicznej³. Zauważa ona, że „Liturgia (...) jest szczytem, do którego zmierza działalność Kościoła, i zarazem jest źródłem, z którego wypływa cała jego moc” (KL 10). Wiernych należy więc wdrażać do „pełnego, świadomego i czynnego udziału w obrzędach liturgicznych”. To zadanie powierzone zostało duszpasterzom, którzy jednak sami powinni odbyć odpowiednią formację liturgiczną⁴.

Czynne uczestnictwo wiernych w celebracji liturgicznej najpełniej wyraża się przez wspólny śpiew, który dodatkowo buduje poczucie przynależności do wspólnoty ludzi wierzących, gdyż jednoczą się oni w imię jednego Boga. Fakt ten wybrzmiał już u Piusa X, który pisał w swoim motu proprio *Tra le sollecitudini*, że celem ogólnym muzyki kościelnej, która jest składową częścią uroczystej liturgii, jest „chwała Boża, uświęcenie i zbudowanie wiernych”⁵. Dla realizacji tych aspektów Sobór podkreślił, że „celem wzmożenia czynnego uczestnictwa należy zachęcać wiernych do wykonywania aklamacji, odpowiedzi, psalmów, antyfon, pieśni” (KL 30).

Ojcowie soborowi zauważyli również, że „teksty przeznaczone do śpiewów kościelnych powinny być zgodne z nauką katolicką. Należy je czerpać przede wszystkim z Pisma Świętego i źródeł liturgicznych” (KL 121). Śpiewem liturgicznym w całości spełniającym te warunki jest chorał gregoriański. W wielowiekowej tradycji Kościoła stał się nośnikiem Słowa Bożego i umożliwiał jego medytację. Jest formą modlitwy współdziałającą ponadto z konkretnymi czynnościami liturgicznymi. Zajmuje uprzywilejowane miejsce wśród innych rodzajów śpiewów, gdyż pozostaje w służbie słowa Pisma Świętego, które jest tu fundamentem, początkiem i końcem melodii⁶.

1 W. Gieburowski, *Chorał gregoriański w Polsce od XV do XVIII wieku*, Poznań 1922, s. 96, za: I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2000, s. 128.

2 Por. I. Pawlak, *Chorał gregoriański – śpiew muzealny czy aktualny?*, „Liturgia Sacra” 14 (2008), nr 1, s. 86.

3 Por. D. Brzeziński, „Szczyt i źródło” (KL 10). Sobór Watykański II i odnowa liturgii rzymskiej, w: M. Białkowski (red.), *Studia soborowe. Historia i nauczanie Vaticanum II*, Toruń 2013, s. 349–350.

4 Por. KL 14.

5 Zob. R. Tyrała, *Aktualność odnowy muzyki liturgicznej przedstawionej w motu proprio św. Piusa X, papieża*, „Liturgia Sacra” 9 (2003), nr 2, s. 399.

6 Por. E. Dudkiewicz, *Śpiew gregoriański jako wyraz harmoniae caelestis*, „Studia gregoriańskie” 8 (2015), s. 45.

Chorał oferuje szeroki zasób śpiewów odpowiadający wszystkiemu okresowi roku liturgicznego oraz dopasowany jest do ich przesłania i charakteru, a także formy ku czci Matki Bożej i innych świętych. Antyfony przeznaczone na dany dzień są ściśle powiązane z tekstami liturgicznymi, przez co uzupełniają oraz pomagają lepiej zrozumieć ich znaczenie. Śpiew gregoriański buduje ponadto atmosferę sprzyjającą modlitwie, adekwatną do konkretnego momentu i ducha celebracji. Konstytucja o liturgii świętej przypomina, że „z biegiem roku Kościół odsłania całe misterium Chrystusa, poczynając od wcielenia i narodzenia aż do wniebowstąpienia, do dnia Pięćdziesiątnicy oraz do oczekiwania błogosławionej nadziei i przyjścia Pana. W ten sposób obchodząc misteria odkupienia, Kościół otwiera bogactwo zbawczych czynów i zasług swojego Pana, także one uobecniają się niejako w każdym czasie, aby wierni zetknęli się z nimi i dostąpili łaski zbawienia” (KL 102). Chorał gregoriański jest więc dopełnieniem przeżywania tegoż misterium nie tylko dlatego, że umożliwia kontemplację oraz stanowi formę komentarza do danych czynności liturgicznych, ale również otwiera możliwość czynnego uczestnictwa i zetknięcia się z tą tajemnicą poprzez wspólny śpiew.

Konstytucja o liturgii świętej, poświęcając cały rozdział VI muzyce sakralnej, już na samym jego początku mówi, że „muzyczna tradycja całego Kościoła stanowi skarb nieocenionej wartości, wyróżniający się wśród innych form wyrazu artystycznego szczególnie tym, że śpiew kościelny, jako związany ze słowami, jest nieodzowną oraz integralną częścią uroczystej liturgii” (KL 112). To zdanie w przeważającym stopniu dotyczy chorału gregoriańskiego, który z natury opiera się właśnie na słowie oraz od pierwszych wieków wpisuje się w tradycję Kościoła i współtworzy ją⁷. Sobór określa tu muzykę jako integralny, a więc nierozdzielny element liturgii. To pewien przełom w rozumieniu muzyki i jej funkcji w celebracji liturgicznej. Wcześniej bowiem, zgodnie ze stanowiskiem Stolicy Apostolskiej, pełniła ona wyłącznie ozdobną funkcję w obrzędach⁸.

Wreszcie w punkcie 116. niniejszej konstytucji Ojcowie Soborowi wypowiadają się bezpośrednio na temat chorału gregoriańskiego. Uznają go za śpiew własny rzymskiej liturgii polecając, by zajmował on „pierwsze miejsce wśród innych równorzędnych rodzajów śpiewu”⁹. W celu realizacji tych zaleceń Sobór poleca wydanie nowych ksiąg chorałowych zawierających oryginalne, trudniejsze śpiewy oraz obok nich sporządzenie wydania z łatwiejszymi melodiami, z którego mogłyby korzystać mniejsze wspólnoty¹⁰.

Istotnym czynnikiem decydującym o dalszych losach chorału stał się fakt, iż pozostaje on w ścisłej i nierozdzielnej relacji z łaciną. Choć konstytucja *Sacrosanctum Concilium* wskazuje, iż „w obrządkach łacińskich zachowuje się używanie języka łacińskiego poza wyjątkami określonymi przez prawo szczegółowe” (KL 36 § 1), to od razu też dodaje, że „ponieważ jednak we Mszy świętej, przy sprawowaniu sakramentów i w innych częściach liturgii używanie języka ojczystego nierzadko może być bardzo pożyteczne dla wiernych, można mu przyznać więcej miejsca, zwłaszcza w czytaniach i pouczeniach, w niektórych modlitwach i śpiewach” (KL 36 § 2). Zezwolenia te przyczyniły się do tego, że od tej pory, chorał mimo nadanego mu pierwszeństwa, stał się jednym spośród wielu dopuszczalnych rodzajów śpiewu w odnowionej celebracji liturgicznej. Ludowe pieśni w językach narodowych

7 Zob. Ł. Bilski, *Czy Bóg woli chorał? Wokół muzyki liturgicznej – refleksje organisty*, „Christianitas” 55 (2014), s. 264–270.

8 Por. K. Szebla, *Chorał gregoriański w odnowionej liturgii Mszy św. po Soborze Watykańskim II*, w: S. Garnczarski (red.), *Cantate Domino canticum novum*, Tarnów 2004, s. 137.

9 Por. KL 116.

10 Por. KL 117.

coraz częściej i w coraz większym stopniu zaczęły wpisywać się w praktykę wykonawczą, wypierając tym samym tradycyjny śpiew gregoriański, który pozostając w ich cieniu, prawie niemalże zanikł w przestrzeni liturgii¹¹.

Już Pius XII uznawał znaczenie śpiewów w narodowych językach, lecz wskazał im miejsce poza liturgią. Zalecał pielęgnowanie ich jako pomocnych „w apostołstwie katolickim”. Dopuszczał ewentualne odśpiewanie tego typu pieśni podczas celebracji liturgicznej, jednak tylko po uprzednim wykonaniu tekstów świętych po łacinie. Było to niejako przygotowanie gruntu soborowej reformie, jednak zarówno wprowadzenie języków narodowych, jak też podniesienie ludowych śpiewów do rangi śpiewów liturgicznych urzeczywistnił dopiero Sobór¹².

Papież Pius XII podtrzymywał jednak niepodważalne znacznie i rangę gregoriańskiego śpiewu w liturgii. Nakazywał jego wykonywanie i rozpowszechnianie. Miał on się stać znakiem jedności Kościoła na całym świecie. Choć Sobór Watykański II podkreślił w swoim nauczaniu rangę chorału, to w tej opinii nie znalazły się tak stanowcze i kategoryczne postulaty oraz zalecenia dotyczące praktykowania śpiewu gregoriańskiego w odnowionej liturgii, jak u Piusa XII¹³.

Troskę związaną z zanikiem łaciny poruszyli w swoich rozważaniach papieże. Jan XXIII określił ją jako niezmienny i uniwersalny język jednoczący narody¹⁴. Natomiast zdaniem Pawła VI, rezygnacja z języka łacińskiego oraz ściśle powiązanego z nią chorału gregoriańskiego stała się „wielkim wyrzeczeniem” dla Kościoła, a w konsekwencji przerwaniem ciągłości tradycji¹⁵.

Do osłabienia pozycji chorału gregoriańskiego w liturgii przyczyniła się również błędna interpretacja soborowych wskazań oraz posoborowych dokumentów. Kościół bowiem formalnie nie zrezygnował z jego wykonywania. Świadczy o tym nie tylko Konstytucja o liturgii świętej zalecająca wspomniane już wcześniej przygotowanie zreformowanych ksiąg liturgicznych, ale istnieją również pisma wydane po Soborze, potwierdzające soborowe nauczanie¹⁶.

Takim dokumentem jest Instrukcja o muzyce w świętej liturgii *Musicam sacram* wydana w 1967 r. przez Świętą Kongregację Obrzędów. Stanowi ona praktyczną interpretację soborowych myśli¹⁷. W punkcie 52. mówi, że „należy przede wszystkim dbać o studium i praktykę śpiewu gregoriańskiego, ponieważ dzięki swoim szczególnym właściwościom posiada on fundamentalne znaczenie dla uprawiania muzyki sakralnej”. Ogólne Wprowadzenie do trzeciego wydania *Mszалу Rzymskiego* wskazuje natomiast, że „ponieważ coraz częściej zbierają się wierni różnych narodowości, trzeba się starać, aby umieli oni śpiewać razem w języku łacińskim przynajmniej niektóre części mszy” (OWMR 41).

11 Por. A. Zając, *Muzyka sakralna w encyklice Piusa XII „Musicae sacrae disciplina” a soborowa koncepcja muzyki liturgicznej*, w: R. Tyrała (red.), *Muzyka w służbie liturgii*, Kraków 2005, s. 86.

12 Por. *tamże*, s. 87–88.

13 Por. *tamże*, s. 85–86.

14 Zob. K. Szebla, *Miejsce łaciny w liturgii Kościoła po Soborze Watykańskim II – analiza problemu i próba syntezy*, „Roczniki teologiczne” 62 (2015), nr 8, s. 161–162.

15 Zob. *tamże*, s. 164.

16 Por. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2000, s. 130; zob. R. Kantor, *Dyspozycje prawne regulujące muzykę i śpiew liturgiczny po Soborze Watykańskim II (kontekst polski)*, „Tarnowskie Studia Teologiczne” 33 (2014) nr 2, s. 183–192.

17 A. Filaber (oprac.), *Prawodawstwo muzyki kościelnej*, Warszawa 2008, s. 43.

Wszystkie te zalecenia oraz zachęty posiadają ogromne znaczenie ze względu na autorytet Kościoła, który za nimi stoi. Chorał oficjalnie nie przestał nigdy być własnym śpiewem liturgii. Posoborowy Kościół nie ustrzegł się jednak przed niepoprawną interpretacją soborowych zaleceń i nauczania, a także błędnym odbiorem wydanych dokumentów, również tych powstałych w kolejnych latach po Soborze Watykańskim II. Trudności te obejmowały tudzież wspomniane już podłoże muzyki liturgicznej, którą coraz częściej ograniczano jedynie do prostych, jednolitych pieśni w języku narodowym, rezygnując tym samym z odwiecznego dziedzictwa muzyki liturgicznej, jakim jest chorał gregoriański z wielością i różnorodnością swych form oraz obszernym repertuarem.

Służebna rola chorału gregoriańskiego i jej funkcje

„Chorał gregoriański ma jakby w zwyczaju obumierać i zmartwychpowstawać”¹⁸. Jego siła do ponownego odradzania się w chwilach załamania wyrasta z głębokiego zakorzenienia w długowiekowej tradycji Kościoła. W ten sposób można by scharakteryzować również czasy posoborowe. Po chwilach zastoju, kiedy prawie całkowicie został wyparty z liturgii przez śpiewy w językach narodowych, a tym samym zmalało też zainteresowanie jego tematyką w literaturze, pojawiły się symptomy ponownego podejmowania tego wątku również na gruncie polskiego piśmiennictwa. Przyczyniły się do tego liczne publikacje oraz wystąpienia kard. Josepha Ratzingera, późniejszego papieża Benedykta XVI, powstałe z troski o godną liturgię, której istotną i integralną część stanowi również muzyka, wielbiąca Boga, służąca Jego słowu i sprzyjająca modlitwie¹⁹. Misję tę należycie spełnia chorał gregoriański, dlatego z inspiracji niemieckiego kardynała również on stał się przedmiotem coraz częstszych badań, opisów i refleksji, inicjowanych także wśród polskich muzykologów i teologów.

Podejmując próbę poznania podstawowych założeń, roli oraz przeznaczenia muzyki w liturgii nie sposób pominąć słów ks. Joachima Waloszka, który w swojej refleksji stara się dotrzeć do jej istoty, definiując ją w następujący sposób: „Muzyka kościelna (...) właśnie w służbie na rzecz liturgii upatruje źródło swej największej godności”²⁰. Tę misję i posłannictwo muzyki liturgicznej akcentuje również Instrukcja o muzyce w świętej liturgii *Musica Sacra*: „Dzięki zjednoczeniu w śpiewie pogłębia się jedność serc, okazałość świętych obrzędów ułatwia wznoszenie myśli ku niebu, a całość odprawianych obrzędów jest obrazem i zapowiedzią tego, co dokonuje się w świętym mieście Jeruzalem” (MS 5). Wymienione zadania składają się na uświęcającą, a zarazem służebną rolę, jaką muzyka spełnia w liturgicznych celebracjach²¹. Służbę tę charakteryzują natomiast podstawowe jej funkcje: wspólnototwórcza (jednocząca), medytacyjna, ozdobna i kerygmatyczna²². Niniejszym zostaną one bliżej rozpatrzone w odniesieniu do chorału gregoriańskiego, jako pierwszego śpiewu Kościoła, który od wieków służy liturgii i w całości je wypełnia.

Funkcja wspólnototwórcza

Wspólnota odznacza się pokrewnymi cechami, wspólnym posiadaniem bądź przeżywaniem czegoś. To element zespalający, łączący ogół ludzi. Zadaniem tej funkcji służebnej

18 I. Pawlak, *Chorał gregoriański – śpiew*, s. 101.

19 Zob. J. Bramorski, *Muzyka jako objawienie piękna i nadziei w świetle przesłania Benedykta XVI do artystów*, w: tenże (red.), *Musica Sacra* 6, Gdańsk 2010, s. 49–70.

20 J. Waloszek, *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*, Opole 1997, s. 116.

21 Zob. I. Pawlak, *Funkcje muzyki w liturgii*, w: R. Pośpiech, P. Tarlinski (red.), *Śpiew wiernych w odnowionej liturgii*, Opole 1993, s. 13–21.

22 Por. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze*, s. 68. Autor poszerza w publikacji funkcje służebnej roli muzyki liturgicznej o funkcję kerygmatyczną, która we wcześniejszym artykule nie została wymieniona; zob. tenże, *Funkcje muzyki w liturgii*, s. 14.

roli śpiewu sakralnego jest zatem pogłębienie i wyrażenie jedności całego zgromadzenia, które ma jednocześnie prowadzić do społecznego, czynnego, świadomego i pobożnego uczestnictwa w liturgii²³. Uczestnictwo społeczne zakłada odejście zarówno od indywidualnego udziału, jak również masowego, w którym ogół zgromadzonych wykonuje wszystko bez rozdzielania poszczególnych ról. Zakłada więc ono udział kantora bądź scholi, prezentujących się w imieniu całego zgromadzenia. Czynnego uczestnictwa domaga się zarówno natura liturgii, która sprawowana jest dla wiernych ku chwale Bożej i wtajemnicza ich w misterium Chrystusa, jak również natura człowieka, który pragnie dzięki temu słać Boga i unosić swe myśli ku Niemu. W pełni realizuje się on bowiem jedynie przez zaangażowanie swojej całej osobowości. Dowodem czynnego uczestnictwa jest natomiast świadomy udział, który oznacza zaangażowanie i koncentrację na sprawowanych obrzędach oraz rozumienie i znajomość znaczenia kolejnych aktów liturgicznych. Pobożne uczestnictwo to natomiast podjęcie dialogu z Bogiem oraz odpowiedź na Jego zbawcze wezwanie²⁴. Instrukcja *Musicam sacram* przypomina, że prawem i obowiązkiem ludu Bożego jest pełny, a więc świadomy i czynny udział w liturgii, przez co wypełniają oni powierzoną im funkcję. Owe jednoczenie realizuje się natomiast w dwóch wymiarach: wewnętrznym, polegającym na scalaniu swoich myśli z wymawianym i słyszonym tekstem oraz współpracy z łaską Bożą; a także zewnętrznym, kiedy poprzez wspólny śpiew, wezwania, odpowiedzi, postawę ciała i gesty wierni zgodnie okazują wewnętrzne przeżycia oraz dają wyraz poczucia wspólnoty z innymi²⁵. Instrukcja, podkreślając rolę muzyki, wskazuje, że przede wszystkim „pilnie należy popierać czynne uczestnictwo wiernych przejawiające się w śpiewie” (MS 16).

Wspólny śpiew jest czynnikiem jednoczącym wszystkich zgromadzonych oraz pokonuje dzielące ich przeszkody i bariery. Stwarza sprzyjającą atmosferę, oddziałuje na emocje, pomaga w ich wyrażaniu oraz rozładowaniu, a także wspiera zapamiętywanie prawd religijnych. Zbiorowy śpiew buduje więc przede wszystkim poczucie przynależności do wspólnoty ludzi wierzących, zebranych w imię jednego Boga oraz wypełniających wspólne posłannictwo²⁶.

Zgromadzenie liturgiczne przez wspólny śpiew pogłębia znaczenie bycia razem, jednym głosem wyraża jedność ducha, wzajemny szacunek i jednomyślność oraz łączy się w „jedno ciało” w Chrystusie. Szczególnym znakiem wspólnoty zjednoczonej w śpiewie i modlitwie jest Eucharystia²⁷. Modlitwa, uzewnętrzniona przez każdego z uczestników tym samym słowem połączonym z melodią, pomaga lepiej przeżyć i zrozumieć istotę wspólnotowej modlitwy Kościoła²⁸. W chorale gregoriańskim wyraźnie ujawnia się wzgląd na każdego ze zgromadzonych braci. Przejawia się on tak w stylistycznej prostocie wybranych śpiewów, oddanych do wykonania przez całe zgromadzenie, jak i różnorodnych gatunkach uwzględniających stopień muzycznego talentu i możliwości wykonawcze poszczegól-

23 Por. S. Czerwik, *Służebna funkcja muzyki w Księgach liturgicznych w języku polskim po Soborze Watykańskim II*, w: R. Tyrała (red.), *Musicam Sacram Promovere*, Kraków 2004, s. 36; S. Garnczarski, *Rola chóralu gregoriańskiego w wychowaniu chrześcijańskim*, <http://muzyka-koscielna.pl/rola-choralu-gregorianiego-w-wychowaniu-chrzciscijanskim/>, 02 XI 2019.

24 Por. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze*, s. 69.

25 Por. MS 15; zob. także KL 11, 14, 30.

26 Por. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze*, s. 70.

27 W tradycji muzycznej Kościoła muzyka związana z celebracją Eucharystii stanowi jej najbardziej cenną i najbogatszą część. Dotyczy to chóralu gregoriańskiego oraz muzyki późniejszych epok. Por. R. Pośpiech, *Eucharystia w muzyce*, w: M. Worbs (red.), *Misterium Eucharystii. Wykłady otwarte zorganizowane w okresie Wielkiego Postu 2005*, Opole 2005, s. 63–65; J. Waloszek, *Muzyka w Eucharystii*, w: M. Worbs (red.), *Misterium Eucharystii. Wykłady otwarte*, s. 53–54.

28 Por. J. Waloszek, *Teologia muzyki*, s. 120; R. Tyrała, *Liturgia wczoraj i dziś, niezmiennie dla chwały Bożej i uświęcenia człowieka*, w: tenże, W. Kałamarz (red.), *Perły muzyki kościelnej: Chorał gregoriański i Gorzkie żale*, Kraków 2007, s. 27.

nych członków. Z troską o doskonałość formy idzie w parze z wymaganiami profesjonalizmu wykonawczego, zwłaszcza przy okazji trudniejszych, melizmatycznych kompozycji. Chorał bowiem troszcząc się o odpowiedni porządek liturgiczny unikał zawsze próżnego przepychu i taniego efekciarstwa²⁹. Wszystkie te czynniki wskazują na naturalne znamiona chorału gregoriańskiego jako śpiewu wspólnotowego, gdyż jego praktyczny aspekt wymaga podporządkowania się wykonawców regułom rządzącym funkcjonowaniem we wspólnocie. Nikt bowiem nie może wybijać się ponad innych swym głosem ani przewodzić im, ale powinien zważać na całą wspólnotę³⁰.

Rozważając wspólnototwórczy aspekt muzyki i śpiewu, należy zaznaczyć, że aktywnością i wspólnotowym uczestnictwem nie jest jedynie mówienie, ale też słuchanie, pojmowanie duchem i zmysłami oraz wzruszenie, a więc „uczestnictwo duchowe”. Nie należy więc człowieka redukować jedynie do tego, co potrafi on wyrazić ustami, bowiem liczą się również wewnętrzne przeżycia. Wykonywane zatem przez scholę bądź solistów partie nie wykluczają wspólnotowego uczestnictwa pozostałych wiernych³¹. Są one natomiast okazją do modlitewnego skupienia i pomagają w przeżyciu religijnym. Wielu ludzi śpiewa bowiem lepiej „sercem” aniżeli „ustami”. Tym samym, jedni i drudzy wzajemnie uzupełniają się. Śpiew ustami jednych potrafi pobudzić i poruszyć serca drugich, przez co ich śpiew i modlitwa złączą się w jedną, wspólną całość³².

Wspólnota to nie tylko poczucie łączności, ale i jednomyślności. Jedność i aktywność grupowa to nie jedynie działanie, które stawia się często w pierwszym rzędzie. W liturgii chodzi przede wszystkim o to, by być obecnym i otworzyć się na tajemnicę i działanie Boga. Uczestnictwo i budowanie jedności to zatem nie monotonna, grupowa aktywność, ale jedność liturgicznego zgromadzenia, w którym każdy spełnia sobie właściwą funkcję. Tym samym każdy z poszczególnych członków w właściwy dla siebie sposób, uzupełniając się z innymi, służy dobru całości, tworząc wspólnie jeden organizm³³.

Istotnym powodem zaniku praktyki wykonawczej śpiewu gregoriańskiego w posoborowej liturgii stała się jego rzekoma niezrozumiałość dla ogółu wiernych. Należy jednak wykluczać takie myślenie, gdyż chorał będzie zrozumiały współczesnym katolikom dzięki podjętemu równoległe wysiłkowi formacji liturgicznej, aby lud uczestniczył w śpiewie w czynny i świadomy sposób. Chorał gregoriański stanowi *de facto* wielkie dziedzictwo wiary poprzednich pokoleń³⁴. Zapewnia tym samym poczucie łączności i jedności z przodkami i wspólnotą Kościoła minionych wieków. Należy więc tak śpiewać, „aby zgromadzenie liturgiczne pokornie dołączyło swój głos do śpiewu minionych pokoleń”³⁵.

Chorał, podobnie jak język łaciński, ukazuje się jako nieodzowny element, który łączy wiernych na wspólnej modlitwie. Jawi się tu jedność praktyczna wspólnej celebracji zgromadzonych, pochodzących z różnych krajów oraz wielu języków i kultur. Śpiew gregoriański spełnia więc zadanie znaku i wyrazu jedności katolików. Przy okazji międzynarodowych

29 Por. J. Waloszek, *Chorał gregoriański jako model i norma muzyki liturgicznej*, w: P. Morciniec (red.), *Ad libertatem in veritate. Księga pamiątkowa dedykowana księdzu profesorowi Alojzemu Marcolowi*, Opole 1996, s. 772.

30 J. Drewniak, *Mistycyzm chorału gregoriańskiego*, „Liturgia Sacra” 16 (2010), nr 1, s. 151.

31 Por. R. Tyrała, *Liturgia wczoraj i dziś*, s. 29; E. Dudkiewicz, *Śpiew gregoriański jako własny śpiew liturgii i wyraz jedności Kościoła*, „Teologia młodych” 3 (2014), s. 14.

32 J. Bramorski, *Pieśń nowa człowieka nowego*, Gdańsk 2012, s. 259.

33 J. Waloszek, *Teologia muzyki*, s. 223.

34 Por. S. Ropiak, *Chorał gregoriański w służbie dialogu ze współczesnością w świetle nauczania Benedykta XVI*, „Studia Redemptorystowskie”, 9/1 (2011), s. 181-182.

35 I. Pawlak, *Chorał gregoriański – śpiew*, s. 102.

spotkań za jego przyczyną można natomiast lepiej wyrazić uniwersalność i jedność Kościoła³⁶.

Za aktualnością wspólnototwórczej roli chorału gregoriańskiego w odnowionej, współczesnej liturgii przemawiają słowa ks. S. Ropiaka, który przestrzega przed rozumieniem tego aspektu muzyki liturgicznej jedynie jako czynnika ułatwiającego braterskie spotkanie z innymi, bowiem należy pamiętać, że charakter służebny liturgicznej muzyki wynika z faktu, iż źródłem liturgii jest Ktoś i jest ona własnością Chrystusa i Kościoła, a nie ludzkim spektaklem ani teatrem³⁷, zatem „pielęgnowanie chorału gregoriańskiego (...) to najlepsze lekarstwo na szerzące się zjawisko spłykania rozumienia misterium liturgicznego i sprowadzania go do braterskiej uczty miłości”³⁸. Piękno chorału „pozwala wśród codziennego pośpiechu zatrzymać się i odnowić więź ze swoim Panem i Mistrzem i w niej odnaleźć wszystkie inne relacje: do siebie, do drugiego i do całego stworzenia”³⁹.

Funkcja medytacyjna

Medytacja to cierpliwe rozważanie, w skupieniu i w spokoju otwieranie się na tajemnicę, wytrwałe ćwiczenie się, powracanie do czegoś, skupienie na tym uwagi i rozwijanie tego w sobie⁴⁰. To inaczej poznawanie i powolne zbliżanie się do źródła, podejmowane przez człowieka wrażliwego na Boże prawdy. Medytacja jest procesem dostępnym dla każdego, kto wyrazi chęć jego podjęcia. Sprawowana liturgia natomiast stwarza warunki do nawiązania łączności pomiędzy Bogiem i człowiekiem. Jej wyrazem zaś są znaki, a wśród nich przede wszystkim słowo, nie pisane bądź czytane prywatnie, ale głoszone publicznie. Takim znakiem jest również muzyka, lecz nie zapisana w nutach, ale uzewnętrzniona, wyrażona za pomocą dźwięków. Słowo i dźwięk stają się więc ogniwem łączącym niebo z ziemią i ziemię z niebem. Charakter medytacyjny liturgii uzewnętrznia się m.in. w muzyce, która staje się symbolem łaski hojnie podarowanej człowiekowi⁴¹.

Od najwcześniejszych wieków człowiek religijny czuł potrzebę wyrażenia recytowanych modlitw rytualnych za pomocą melodii i rytmu. W ten sposób identyfikował się również z recytowanymi tekstami. Słowo Boże kantylowane głębiej przenika człowieka. Z tego powodu ciągle powinien on wdzięcznym sercem śpiewać swemu Bogu⁴².

Ze słuchaniem i rozważaniem Bożego słowa wiążą się śpiewy, których wierni sami nie wykonują. Powinni oni wówczas medytować nad słyszаныmi tekstami. Kontemplacji sprzyjają także jubilacje i czysta wokaliza, których nie brakuje w śpiewie gregoriańskim. Muzyka w liturgii objawia mistyczny charakter w chwilach obowiązującego milczenia. Wtedy staje się środkiem oczyszczającym, wielbiącym Boga i nośnikiem treści religijnych o charakterze kontemplacyjnym, uspokajającym. Jednak kontemplacja ta nie powinna przyjąć wyrazu wyłącznie estetycznego, lecz być wyrazem łączności z Bogiem⁴³. Bowiem chorał gregoriański sprawia wrażenie wrażliwego i dyskretnego świadka osobistych spotkań człowieka

36 Por. S. Ropiak, *Chorał gregoriański w służbie dialogu*, s. 190-191; E. Dudkiewicz, *Śpiew gregoriański jako własny*, s. 12-13.

37 S. Ropiak, *Chorał gregoriański w służbie dialogu*, s. 179.

38 Tamże, s. 183.

39 S. Ferfaglia, *Chorał gregoriański – czy to tylko historia?*, w: R. Tyrała, W. Kałamarz (red.), *Perły muzyki kościelnej*, s. 53.

40 Por. S. Zarzycki, *Medytacja*, w: M. Chmielewski (red.), *Leksykon Duchowości Katolickiej*, Lublin – Kraków 2002, s. 501.

41 I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze*, s. 71-72.

42 Por. tamże, s. 72.

43 Por. tamże, s. 74.

z Bogiem, dokonujących się poprzez konkretne wydarzenia, sprzyjające nawiązaniu i zacieśnianiu relacji⁴⁴.

Podczas słuchania w milczeniu słowa Bożego, przekazywanego człowiekowi za pośrednictwem śpiewu gregoriańskiego, nawiązuje się wyjątkowa łączność z Bogiem przez tworzącą się atmosferę uwielbienia i adoracji. Człowiek otwiera się na działanie Ducha Świętego zagłębiając się w duchu modlitwy. Ważne, by schola i soliści wykorzystali cały kunszt i wszelkie swe możliwości, aby nie odśpiewać jedynie nut, ale przede wszystkim modlić się oraz innych zapraszać do modlitewnego skupienia. Chorał uczy bowiem człowieka pokory i prowadzi go do otwarcia się w prawdzie przed Bogiem⁴⁵. Cechuje się oczyszczającym działaniem, gdyż wypływa z głębokiej medytacji nad słowem Bożym i prowadzi zarówno wykonawców jak i słuchaczy ku kontemplacyjnej ciszy⁴⁶. Potrafi rozbudzić w zgromadzonych najwyższe uczucia. Liturgia, której część stanowią łacińskie śpiewy, dotyka duchowej sfery człowieka. Gregoriańska kantylena potrafi bowiem umiejętnie wywołać konkretny wewnętrzny nastrój, wprowadzając wiernych w wymiar transcendentalny oraz umożliwiając spotkanie z tym, co święte⁴⁷. Chorał przez swą powściągliwość oraz prostotę brzmienia w swej warstwie muzycznej, jak i literackiej, jak żaden inny liturgiczny śpiew cechuje się niepowtarzalną właściwością wprowadzania wiernych w atmosferę liturgii oraz wykształcania w nich postawy wewnętrznej dyspozycyjności do świadomego, pełnego i owocnego uczestnictwa w liturgicznej celebracji⁴⁸.

Na duchowy i modlitewny wymiar chorału gregoriańskiego składa się kilka czynników. Pierwszym takim aspektem jest ścisły związek gregoriańskiej melodii ze słowem Bożym⁴⁹ płynącym wprost ze Starego i Nowego Testamentu. Po drugie, repertuar gregoriański ściśle osadzony jest w kultycznym, wielowiekowym życiu Kościoła, czerpie z jego historii oraz respektuje naturę liturgicznego zgromadzenia. Jego istotę stanowi modlitwa, bowiem wyrasta on z modlitewnej medytacji⁵⁰ i do niej też wiedzie. Stanowiąc uzewnętrznienie wiary, uświęcony tradycją wielu pokoleń katolików, przejął poniekąd cechy i naturę samego Kościoła, „jest tak samo jeden, święty, powszechny i apostołski”⁵¹. Wymiary te sytuują więc śpiew gregoriański w sercu Kościoła, jego duchowości i celebracjach. Biorąc swój początek w misterium zbawienia, przez umiłowanie i pielęgnowanie tradycji, jest również dla współczesnej, odnowionej liturgii elementem aktualnym i pomocnym w budowaniu modlitewno-kontemplacyjnego klimatu⁵².

Za medytacyjnym aspektem tak ściśle związanego ze słowem śpiewu gregoriańskiego przemawia również fakt, że śpiewane słowo z reguły łatwiej trafia do odbiorców od mówionego, głębiej porusza, zajmuje myśli i towarzyszy człowiekowi. Ten natomiast przechowuje je w swoim wnętrzu i odczuwa jego sens we własnych myślach i sumieniu. Śpiew

44 B. Sawicki, *W chorałach jest wszystko. Ekstremalny przewodnik po śpiewie gregoriańskim*, Kraków 2014, s. 179.

45 Por. I. Pawlak, *Dlaczego chorał gregoriański?*, „Annales Lublinenses pro Musica Sacra” 3 (2012), nr 3, s. 197.

46 Por. tenże, *Chorał gregoriański – śpiew*, s. 103.

47 Por. P. Wiśniewski, *Duchowość chorału gregoriańskiego*, „Liturgia Sacra” 19 (2013), nr 1, s. 103.

48 Por. J. Drewniak, *Mistycyzm chorału gregoriańskiego*, s. 147.

49 Zob. B. Matusiak, *Muzyka świata dziś*, „Ethos” 19 (2006), nr 1–2, s. 72.

50 Zob. W. Grygiel, *Motu Proprio Benedykta XVI „Summorum Pontificum” – szansa dla chorału gregoriańskiego*, w: R. Tyrała, W. Kałamarz (red.), *Perły muzyki kościelnej*, s. 9; M. Sławewski, *Słowo – znak – gest – dźwięk. Semilogia śpiewu gregoriańskiego i interpretacja*, „Studia Hildegardiana Sariansia” 2 (2015), s. 93.

51 A. Karpowicz–Zbińkowska, *Zwierciadło muzyki*, Kraków 2016, s. 183.

52 Por. J. Waloszek, *Chorał gregoriański jako model*, s. 771.

jest więc najlepszą formą przekazu Bożego słowa⁵³. Przeniknięty jest wprost Bogiem i do głębi religijny. To duchowa muzyka, która urzeczywistnia się również w przestrzeni ducha. Ekspozuje tym samym duchowość, religijność i wiarę człowieka⁵⁴. Pełni ona misję głoszenia Ewangelii, przybliża sferę nieba i jakby już do niej należy. Dlatego powinna być tak wykonywana, aby wierni po zakończeniu liturgii odczuwali żal, że celebracja się już skończyła oraz pragnęli i oczekiwali kolejnych głębokich przeżyć z nią związanych⁵⁵.

Chorał ukierunkowany jest wybitnie modlitewnie również przez ścisłą jego jedność z liturgią. Kompozycje gregoriańskie integralnie łączą się z tekstową, duchową i teologiczną warstwą liturgii⁵⁶. Układ tegoż repertuaru, jego charakter, funkcja i forma determinowane są przez różnorodny wyraz kolejnych części liturgicznej akcji⁵⁷. Treści i melodie zmiennych części rzetelnie odpowiadają konkretnym wydarzeniom roku liturgicznego⁵⁸. Precyzyjnie uwzględniają poszczególne uroczystości, święta i wspomnienia, a także wszystkie okresy, a nawet pory dnia (np. w Uroczystość Narodzenia Pańskiego)⁵⁹. W ten sposób chorał tłumaczy i pomaga człowiekowi lepiej zrozumieć i odczuć przesłanie poszczególnych wydarzeń roku kościelnego, wtajemnicza go w ich istotę i skłania do podjęcia nad nimi refleksji oraz wewnętrznego przeżywania. Sam zaś tworząc integralną jedność tematyczną z treściami *ordinarium* i *proprium missae* spełnia funkcję służebną względem celebrowanego misterium⁶⁰.

Jak już wcześniej zauważono, medytacja nad słyszonym słowem Bożym, połączonym z muzyką w postaci gregoriańskiego śpiewu, prowadzi „do głębi” rzeczywistości i umożliwia człowiekowi kontakt z Bogiem. Istotę tego wewnętrznego przeżywania ujmuje ks. Jacek Bramorski pisząc, że „kontemplacja nie polega na dociekaniu czy analizowaniu, ale na oglądzie i miłującym przeżywaniu”⁶¹.

Na takie przeżywanie decydujący wpływ ma także przestrzeń, w jakiej śpiew gregoriański jest wykonywany. Efekt jego brzmienia wzmocniony walorami akustycznymi sakralnego wnętrza powoduje bowiem ukojenie oraz spokój ducha⁶². Przede wszystkim jednak wnętrze świątyni oraz liturgiczne czynności reprezentują „inny świat”. Są bowiem przeznaczone do specjalnych celów tworząc mistyczną, Bożą przestrzeń⁶³. Jak zauważa ks. Ireneusz Pawlak: „poza liturgią chorał zostaje oderwany od swoich korzeni”⁶⁴. Powstał on bowiem na gruncie liturgii i w jej ramach odnajduje właściwe sobie miejsce. Istotny element stanowi również sposób wykonania śpiewu gregoriańskiego. Jeśli wykonany zostanie przez mnichów bądź mniszki, będzie przekonujący i wówczas w całej swej istocie i charakterze dotrze do odbiorców. Chór operowy natomiast nie odda jego natury. Zadaniem wykonawcy jest bowiem ukazanie znaczenia i sensu odtwarzanego utworu⁶⁵.

53 Por. tenże, *W poszukiwaniu teologicznych kwalifikacji sztuki muzycznej*, „Ethos” 19 (2006), nr 1–2, s. 52–53; pod tym samym tytułem opublikowany został również inny artykuł tegoż autora poruszający podobne zagadnienia, zob. tenże, *W poszukiwaniu teologicznych kwalifikacji sztuki muzycznej*, w: J. Bramorski (red.), *Musica Sacra* 6, s. 25–36.

54 Por. B. Pocię, *Muzyka i dobro*, „Ethos” 19 (2006), nr 1–2, s. 153.

55 Por. I. Pawlak, *Muzyka w nauczaniu papieża*, „Ethos” 19 (2006), nr 1–2, s. 39.

56 Zob. B. Sawicki, *Chorał gregoriański śpiewem liturgicznym Kościoła*, w: „Studia Gregoriańskie” 2 (2009), s. 45–82.

57 Zob. M. Białkowski, *Dramaturgia Liturgii Eucharystii*, w: „Studia Gregoriańskie” 1 (2008), s. 55–86.

58 Zob. B. Sawicki, *W chorale jest wszystko*, s. 256.

59 Por. E. Dudkiewicz, *Śpiew gregoriański jako własny*, s. 9–10.

60 Por. S. Ropiak *Chorał gregoriański w służbie dialogu*, s. 179.

61 J. Bramorski, *Muzyka: od recreatio do contemplatio*, „Forum Teologiczne” 14 (2013), s. 44.

62 Por. J. Drewniak, *Mistycyzm chorału gregoriańskiego*, s. 152.

63 Por. I. Pawlak, *Piękno muzyki liturgicznej*, „Liturgia Sacra” 11 (2005), nr 2, s. 365.

64 Tamże, s. 367.

65 Por. tamże, s. 369.

Aby więc odpowiednio zrozumieć istotę śpiewu gregoriańskiego, potrzeba spokoju, czasu, poszukiwania tego, co nie stanowi zgrzytu ani dysonansu. Potrzeba modlitewnego skupienia i medytacji⁶⁶. A człowiekowi żyjącemu w XXI wieku, pogrążonemu w codzienności i cywilizacyjnym zgiełku, potrzebne jest to piękno i prawda chorałowej melodyki, która przenosi dusze ze zmysłowego świata w wieczną rzeczywistość⁶⁷.

Funkcja ozdobna

Muzyka stanowi również ze swej istoty ozdobę liturgii. Wyraża prośbę, radość, uwielbienie, dziękczynienie, żal. Swym pięknem przyciąga człowieka do kościoła, pełniąc tym samym funkcję uświetniającą obrzędy i uroczystości. Jej ozdobnemu charakterowi sprzeciwia się więc brak należytego przygotowania ze strony wykonawców oraz praktykowanie wyłącznie śpiewów najłatwiejszych, o najprostszej melodii, wręcz prymitywnych⁶⁸. Jak zauważa kard. Joseph Ratzinger: „Wszędzie tam, skąd wyrzucono piękno i gdzie ceni się tylko rzeczy użyteczne, coraz wyraźniej widać przerażające zubożenie. (...) postępowanie według jednej tylko zasady: zrozumiałe dla wszystkich, nie uczyniło liturgii bardziej zrozumiałej, bardziej otwartej, natomiast wyraźnie ją zubożyło”⁶⁹. Stwierdzenie to odpowiada losom chorału gregoriańskiego, ukazując że należy nadal powracać do niego i pielęgnować go, bowiem praktykowanie tego kunsztownego śpiewu o wielowiekowej tradycji sprzyja podtrzymaniu piękna i podniosłego charakteru celebracji. Jest on skarbem Kościoła, który nie powstał na skutek przypadku, ale kształtował się przez stulecia. Wyraża tym samym najgłębsze pokłady ducha i geniuszu ludzkiego. Muzyka liturgiczna powinna więc przyjąć powszechny charakter, odznaczając się *sacrum* oraz stanowiąc dzieło sztuki, gdyż sprawowana liturgia jest podniosłym powtarzaniem Świętej Tajemnicy⁷⁰.

Obecność muzyki podkreśla uroczysty, odświętny charakter celebracji liturgicznej. Wymaga ona zaangażowania, czasu, dyscypliny i przygotowania. Jest darem ofiarowanym Bogu oraz wyrazem dziękczynienia i uwielbienia. Stanowi szatę liturgii, przybierającą odpowiedni charakter w zależności od okresu liturgicznego bądź też święta⁷¹.

Choć głównym celem muzyki jaką dzieli ona z liturgią jest uwielbienie Boga i uświęcenie wiernych, to przyczynia się również do poszerzenia uwagi oraz wspaniałości liturgicznych celebracji⁷². Piękno liturgii i muzyki z nią związanej domaga się odpowiednio dobranych śpiewów na każdą niedzielę, święto i okres liturgiczny, zgodnych z przesłaniem i tajemnicą konkretnego dnia. W tym względzie chorał gregoriański pozostaje niedoścignutym wzorem. Nie można nim bowiem dobrowolnie rozporządzać, ponieważ każdy formularz zawiera repertuar z góry określony. Nie sposób tym samym mieszać śpiewów ani dowolnie ich przenosić czy zamieniać. Nieustanne praktykowanie tych samych śpiewów, czy też nieodpowiednie dobieranie ich do konkretnych dni prowadzi do spłycenia teologii i przeinaczania liturgii. Dlatego w tym względzie należy powracać do źródeł, a więc do śpiewu gregoriańskiego, który ochroni przed pobieżną i odpowiednio niedostosowaną muzyką w liturgii⁷³.

66 Por. R. Tyrła, *Chorał gregoriański wciąż pierwszym śpiewem Kościoła*, „Anamnesis” 26 (2001), s. 57.

67 Por. K. Szebla, *Chorał gregoriański w odnowionej liturgii*, s. 152.

68 Por. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze*, s. 74.

69 J. Ratzinger, *Raport o stanie wiary*, Kraków 1986, s. 110.

70 Por. M. Szczepankiewicz, *Cantate Domino. Szkice o kulturze muzycznej Kościoła*, Szczecin 2005, s. 164.

71 Por. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze*, s. 79.

72 K. Matwiejuk, *Chorał jako śpiew Kościoła*, „Anamnesis” 13 (2007), nr 3, s. 90.

73 I. Pawlak, *Piękno muzyki liturgicznej*, s. 372.

Właśnie liturgia warunkuje dobór repertuaru gregoriańskiego. Każdy śpiew ma ściśle wyznaczone miejsce i określoną funkcję, dlatego wszelkie dobrowolne zmiany nie są tu możliwe. W ciągu wieków wypracowana została wielość muzycznych form⁷⁴, takich jak: hymny, psalmy, antyfony, responsoria, sekwencje, wersety i inne. Nie można więc sprowadzać liturgicznych śpiewów do jednej wyłącznie formy, którą z reguły stanowi pieśń. Takie działanie prowadzi do zubożenia liturgii, a nawet jej protestantyzacji⁷⁵.

Należy też zwrócić uwagę, iż wymienione powyżej formy chorałowe stanowią w przeważającej mierze tzw. repertuar otwarty. Oznacza to, że wykonywany śpiew w każdej chwili można zakończyć, bez szkody dla niego oraz liturgii. Obrzędy dyktują bowiem długość śpiewów. Dzięki temu liturgia nie musi czekać, aż kompozycja się zakończy, bowiem to nie liturgia jest służebnicą muzyki, ale śpiew jest sługą liturgii⁷⁶.

Ponadto styl opracowania chorałowej melodyki został uzależniony od rangi i charakteru święta, na które jest przeznaczony dany utwór, a także od wyznaczonego mu miejsca w liturgicznych obrzędach. Sylabiczna melodyka służy do wyraźnego przekazania warstwy tekstowej, zaś melizmaty wyrażać mają przeżycia religijne i ich głębię⁷⁷.

Muzyka ozdabia tekst liturgiczny i wzmacnia tym samym siłę jego wyrazu. Ozdobny charakter chorału uwidacznia się również w wyrażaniu ekspresji, rozwijaniu łuków melodycznych i melizmatyki, w ruchu i „rozkwitaniu” poszczególnych słów oraz w „nastrojowości” kompozycji. Wszystko to jednak łączy się z wiarą i miłością. Dynamika pozostaje w zgodzie z porządkiem i powściągliwością, co ma na celu oddanie i zobrazowanie czci oraz bojaźni Bożej wypływającej od modlącego się człowieka⁷⁸.

Odpowiednio dobrany śpiew niewątpliwie ubogaca celebrację liturgiczną. Ta sama formuła odśpiewana uroczystie przez kapłana sprawi, że zostanie ona odebrana jako starannie przygotowana i odprawiona liturgia. W takim wypadku nawet niezrozumienie jakiegoś łacińskiego wyrazu, nie będzie przeszkodą. Podczas śpiewu czas wolniej płynie i stwarza jednocześnie możliwość przypomnienia sobie danego tekstu w języku narodowym. Oznacza to tym samym, iż odśpiewanie liturgicznego tekstu po łacinie umożliwia jego zrozumienie, z równoczesnym zachowaniem tradycyjnego, uroczystego charakteru sprawowanych obrzędów⁷⁹.

Przedstawione refleksje, dotyczące ozdobnej funkcji muzyki w liturgii, ukazały, iż śpiew gregoriański w pełni ją realizuje. Nadaje bowiem celebracji podniosłego i uroczystego charakteru oraz dopełnia ją i ubogaca, stanowiąc jednocześnie jej integralną część. Wielość jego form, ich różnorodność oraz obszerność repertuaru zapewniają natomiast godną i odpowiednio dostosowaną muzykę służącą liturgii na każdy dzień roku liturgicznego.

74 Wielość form bliżej omawia ks. Tomasz Rakowski w jednym z artykułów, zob. T. Rakowski, *Chorał gregoriański aktualnym śpiewem Kościoła rzymskokatolickiego*, w: J. Bramorski (red.), *Muzyka sakralna w europejskim przekazie kulturowym*, Gdańsk 2012, s. 37.

75 I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna „Pieśnią Pełną Ducha”*, „Annales Lublinenses pro Musica Sacra” 4 (2013), nr 4, s. 129.

76 Por. tenże, *Chorał gregoriański – śpiew*, s. 86–87.

77 Por. J. Drewniak, *Mistycyzm chorału gregoriańskiego*, s. 148.

78 Por. J. Waloszek, *Teologia muzyki*, s. 282.

79 Por. M. Bornus-Szczyciński, *Dlaczego Kościół przestaje śpiewać?*, „Konteksty” 4 (2013), s. 101. Artykuł jest przedrukiem tekstu opublikowanego w: „Więź” 3 (485) 1999, s. 17–35.

Funkcja kerygmatyczna

Kerygma to przekazywanie Bożego słowa za pomocą środków, jakimi dysponuje Kościół, na chwałę Bożą oraz ku nawróceniu i uświęceniu człowieka. Jest to forma zwracania się Boga do człowieka. „W liturgii bowiem Bóg przemawia do swego ludu, Chrystus w dalszym ciągu głosi Ewangelię” (KL 33). Liturgia oprócz słów składa się również z innych znaków, mających służyć kerygmie. Sam Chrystus nie jest jedynie Słowem zesłanym przez Ojca na świat, ale także Ciałem ofiarowanym dla zbawienia ludzkości. Kerygma musi nawiązywać do realnego przepowiadania tego historycznego, jednorazowego wydarzenia, w którym Bóg przez Jezusa zbawia świat⁸⁰.

Znakiem spełniającym funkcję kerygmatyczną jest również muzyka⁸¹. Słowo i muzyka nieustannie poszukują się nawzajem, dopełniają i ubogacają⁸². Słowo wyrażone za pomocą ekspresji muzycznej ujawnia swe pełne znaczenie, staje się bardziej sprecyzowane i skuteczne. Kiedy słowu towarzyszy również śpiew, wówczas chodzi o więcej, niż jedynie tylko rozumienie tekstu. Pojawia się wtedy również uczuciowe zaangażowanie. Jednocześnie słowo śpiewane lepiej trafia do odbiorców i w nich pozostaje niż słowo mówione. Żadna mowa nie jest w stanie wyrazić głębi i bogactwa wiary. Z tego względu wzywa się na pomoc muzykę, która przenika do rzeczywistości tajemnej i wypowiada się tam, gdzie brakuje zwyczajnych słów⁸³.

Kerygma nie chce przyjmować postaci jedynie suchego komunikowania treści intelektualnych, ale ma stanowić orędzie wiary dotyczące człowieka wraz z jego władzami duchowymi. Pragnie tym samym człowieka osiągnąć, ogarnąć i poruszyć oraz zaprosić do wyznawania wiary⁸⁴. Pomocny w tym względzie staje się śpiew, który ma być modlitwą przyobleczoną w muzyczną szatę. Jego celem zaś jest odpowiednie uczczenie Bożego majestatu, unoszenie do Boga ludzkich uczuć oraz wpływanie na wiernych w sposób uszlachetniający⁸⁵.

Poprzez uczestnictwo w liturgicznym śpiewie pomnaża się i potęguje dyspozycyjność porąbzonego w modlitwie chrześcijanina do przyjęcia Bożej Łaski⁸⁶. Muzyka służąc liturgii, służy wyrażaniu, przybliżaniu oraz objaśnianiu tajemnic zbawienia Bożego. Współuczestniczy ona w głoszeniu Ewangelii⁸⁷, współtworząc tym samym, obok sakramentów, podstawowy przedmiot widzialnego i słyszalnego ofiarowania się Boga w świętych znakach człowiekowi. Również odpowiedź na orędzie Boże scala się w liturgii ze śpiewem⁸⁸.

Muzyka podkreśla i pomaga zrozumieć piękno Boga ukazane w tajemnicy Wcielenia. Odzwierciedla wewnętrzną dynamikę Wcielonego Słowa. Dźwięki pomagają uzmysłowić i odkryć to, co duchowe oraz przepoić duchem treści zmysłowe. Innymi słowy, chorał prze-

80 Por. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze*, s. 82.

81 Zob. P. Wiśniewski, *Aspekt kerygmatyczny muzyki liturgicznej*, „Anamnesis” 50 (2007), s. 96–99.

82 Zob. I. Pawlak, *Liturgia i muzyka – wzajemne relacje*, „Annales Lublinenses pro Musica Sacra” 5 (2014), nr 5, s. 60; cytowany artykuł został wcześniej opublikowany w: J. Bramorski (red.), *Musica sacra* 6, s. 11–24.

83 Por. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze*, s. 83; R. Kaczorowski, *Sacrum i śpiew*, Pelplin 2015, s. 32–33.

84 Por. J. Waloszek, *Teologia muzyki*, s. 66.

85 Por. Ch. Pająk, *W trosce o nauczanie śpiewu w Kościele*, w: J. Zimny, *Muzyka i śpiew liturgiczny*, Sandomierz 2002, s. 84.

86 Zob. J. Waloszek, *Odnowa muzyki kościelnej w świetle konstytucji o liturgii „Sacrosanctum concilium”. Założenia i realizacja*, w: E. Mateja, R. Pierskała, *Wprowadzenie soborowej odnowy liturgicznej*, Opole 1999, s. 193.

87 Zob. R. Adamko, *Znaczenie kantylacji liturgicznej w kulcie chrześcijańskim*, w: J. Bramorski (red.), *Muzyka sakralna wobec współczesnych wyzwań kulturowych*, Gdańsk 2014, s. 79–80.

88 Por. J. Waloszek, *Teologia muzyki*, s. 119.

nosi dusze ze zmysłowego świata do wiecznej rzeczywistości⁸⁹. Liturgia i muzyka nie jest więc jedynie przejawem ludzkiej duchowości, ale objawia naturę samego Boga. Muzyka służąca oddawaniu Bogu czci nie może stanowić jedynie uczuciowej rozrywki, ale powinna służyć słowu oraz być podporządkowana rozumowemu i duchowemu orędziu⁹⁰.

Akcentowane do tej pory ściśle powiązania z czynnościami i tekstami liturgicznymi, uwarunkowały chorał jako naturalny nośnik duchowych i liturgicznych treści świętego misterium. Inspiracja wiarą oraz głębia przeżyć duchowych w twórczości chorałowej nie ogranicza się jedynie do symbolicznego traktowania nadprzyrodzonych zjawisk i teologicznych prawd. Przekraczanie tejszy sfery kieruje gregoriański śpiew w obszary prawdziwej mistyki. Z tych względów chorał uważany jest za najdoskonalsze medium muzyczne chrześcijańskiej mistyki⁹¹.

Muzyka sakralna wpisuje się w najgłębszy wymiar misterium, dotyka jego istoty. Celem liturgicznego życia jest bowiem zjednoczenie z Bogiem. Muzyka więc istnieje w liturgii nie po to, aby po prostu być, ale by służyć Bogu. Kiedy mowa ludzka nie wystarcza do wygłoszenia tajemnicy Boga, wówczas z pomocą przychodzi muzyka, rodzi się śpiew prowadzący do dialogu i spotkania. Wyraża on skierowane do ludzkości zbawcze słowo oraz odpowiedź człowieka na nie⁹². Tym samym człowiek ten zostaje włączony w obejmujące ziemię i niebo misterium. Razem ze wszelkim stworzeniem śpiewa pochwalną pieśń swemu Bogu. Zrodzony w modlitewnym dialogu pomiędzy Stwórcą i stworzeniem repertuar gregoriański, dzięki ścisłym związkom z liturgią włącza się w liturgię niebiańską⁹³.

Skoro muzyka kościelna stała się znakiem objawiającego się w liturgii Boga, tym bardziej powinna spełniać misję przepowiadania Dobrej Nowiny oraz stać się narzędziem realizującym zbawcze dzieło⁹⁴. Jeśli zaś chorał w całej swej formie ukierunkowany jest na obecnego w Eucharystii Chrystusa, powinien rozbrzmiewać we współczesnej, odnowionej liturgii i służyć Panu⁹⁵.

Funkcję tę trafnie podsumowują słowa ks. Joachima Waloszka, który podkreśla, że śpiew, czyli sztuka dźwięków „jest znakiem, zapowiedzią radości nieba, że zawiera w sobie *promień przyszłej doskonałości*, jest symbolem ostatecznego pojednania, *preludium* i *przedsmakiem* wiecznego życia, budzi i wzmacnia chrześcijańską nadzieję, jak również tęsknotę za nową pieśnią, że jest echem wiecznego świętowania niebiańskich chórów”⁹⁶.

Zakończenie

Powyższe rozważania przybliżyły status służebnej roli chorału gregoriańskiego w odnowionej liturgii, w kontekście pełnionych przez nią funkcji: wspólnototwórczej, medytacyjnej, ozdobnej i kerygmatycznej. Naświetliły także problem posoborowego zaniku chorału w celebracjach liturgicznych, sygnalizując jednocześnie symptomy ponownego zainteresowania najstarszym śpiewem Kościoła we współczesnej refleksji naukowej, coraz częściej powracającej do tegoż zagadnienia.

89 Por. J. Bramorski, *Pieśń nowa*, s. 283.

90 Por. tamże, s. 334–335.

91 J. Drewniak, *Mistycyzm chorału gregoriańskiego*, s. 153.

92 E. Dudkiewicz, *Śpiew gregoriański jako wyraz*, s. 44–45.

93 Por. tamże, s. 57.

94 R. Tyrała, *Aktualność odnowy muzyki*, s. 405; tenże, *Rola Kościoła w kształtowaniu współczesnej kultury muzycznej w Polsce*, w: J. Bramorski (red.), *Musica Sacra 5*, Gdańsk 2010, s. 21.

95 S. Ropiak, *Chorał gregoriański w służbie dialogu*, s. 181.

96 J. Waloszek, *W poszukiwaniu teologicznych kwalifikacji*, s. 49.

Należy zauważyć, że chorał gregoriański w pełni realizuje zadanie służebnej roli muzyki w liturgii, starannie wypełniając każdy jej aspekt. Choć w praktyce doby posoborowej łacińska została niemal całkowicie wyparta z liturgii jako utrudniająca komunikację z wiernymi⁹⁷, a co za tym idzie – również integralnie związany z nią chorał gregoriański zaczął stopniowo zamierać w jej przestrzeni, to warto zwrócić uwagę na jego ponadczasową, mistyczną wartość, ujawniającą się nie tylko w treści słownej, ale również melodycznej. Stanowi on bowiem najdoskonalszy śpiew liturgiczny z uwagi na fakt, iż krystalizował się na przestrzeni wieków na gruncie liturgii i z niej wyrósł, będąc jednocześnie świadectwem wiary i duchowości poprzednich pokoleń. Warto więc podejmować trudy zatrzymania jego piękna i ukazania go również współczesnemu człowiekowi – pędzącemu w zgiełku codzienności. Być może to właśnie w ascetycznym, a jednocześnie niezwykle kunsztownym brzmieniu chorału odnajdzie on spokój i ukojenie, a jednocześnie zachętę do podjęcia refleksji nad zbawczym orędziem, które w śpiewie gregoriańskim wybrzmiewa z jeszcze większą mocą, poruszając serce i duszę człowieka.

Ewelina Szendzielorz

Gregorian chant in the service of renewed liturgy

Summary:

The article is an attempt of presentation of Gregorian chant, which, despite the passage of time and numerous cultural transitions, still remains prevailing and appropriate for the contemporary liturgy, not only because of richness of musical content, but primarily due to a profound spiritual aspect. The overriding aim of the thesis is therefore to analyse the elementary aspects of the ancillary role of Gregorian chant in the renewed liturgy. This text considered in the context of community-making, meditative, ornamental and kerygmatic aspects of the ancillary role of chant. It also indicates the timelessness of the message of Gregorian chant, which is a vehicle for the Word of God, enables one to meditate on it and to pray, hence it will not get old. The discussed texts also prove that Gregorian chant subject matter is still being raised, and that it is significant for today's scholarly reflection, which in turn shows that there may be found an appropriate place for Gregorian chant in the present-day liturgy.

Keywords:

Gregorian chant, liturgical music, renewed liturgy.

⁹⁷ Por. K. Szebla, *Miejsce łaciny w liturgii Kościoła po Soborze Watykańskim II – analiza problemu i próba syntezy*, „Roczniki Teologiczne” 62 (2015), nr 8, s. 162.

Improwizowane Preludium chorałowe w codziennej praktyce liturgicznej organisty. Problematyka formy i stylu w odniesieniu do polskiej pieśni kościelnej

Wstęp

Kształtowany przez całe wieki śpiew Kościoła przybierał różne oblicza. Jego rozwój na przestrzeni dziejowej inspirował twórców do poszukiwania coraz to bardziej wykwinnych form wyrazu artystycznego, nie wykluczającego w końcu szeroko pojętej wielogłosowości wokalne. W momencie udoskonalenia technicznego dopuszczonych do liturgii organów, zaczęto przenosić ten wokalny styl na klawiaturę. Tak powstały intawolacje utworów wokalnych na organy. Dzwignia klawiszowa pozwoliła grać szybkie przebiegi gamowe, ozdobniki i rozdrobnienia. Stało się to możliwe dzięki sztuce improwizacji. Te wokalne utwory, zmienione dzięki technice improwizacji, otrzymały już nową formę, nie wokalną, ale instrumentalną¹, co w przyszłości skutecznie przyczyniło się do powstania m.in. bogato opracowanych preludium chorałowych. Z kolei różnorodność gatunków zawdzięczamy idiomowi talentu sławnych kompozytorów, którzy z natchnienia Bożego działali na Jego chwałę, wykorzystując przy tym „różne dary łaski”.

Etymologia

Słowo preludium, dawniej preambulum, oznacza krótki improwizacyjny utwór przeznaczony do wykonywania na organach lub lutni². Termin ten w muzyce pojawia się już w XV w. w licznych tabulaturach organowych i zwykle w tym okresie oznacza rodzaj przygrywki instrumentalnej w celu ułatwienia śpiewakom intonacji utworu wokálnego.

Preludium chorałowe z kolei, jako gatunek muzyki, wyrasta wprost z kultury niemieckiej, jest jej owocem i swój wyraz czerpie przede wszystkim z ducha protestanckiego³. Rozkwit tego gatunku muzyki przypada na epokę baroku (poł. XVII w.), a jego apogeum na poł. wieku XVIII. Chorał taki jest inspirowany religijnością, jest przeznaczony na organy, i najlepiej wybrzmiewa we wnętrzu kościelnym, w którym znajduje dla siebie najlepsze środowisko.

Nazwa i forma

Według Bohdana Pocięja (1933-2011), znakomitego muzykologa, brak w języku polskim właściwej nazwy na precyzyjne określenie tego gatunku. Niemcy używają terminu *Choralbearbeitung*, co – zdaniem B. Pocięja – określa sedno gatunku, a mianowicie: dany grającemu i jednocześnie zadany mu przez kompozytora [pieśni] temat, złożony z melodii i tekstu słownego⁴. Według wspomnianego badacza istnieją trzy źródła tego gatunku:

- 1) chorał protestancki, a więc religijna pieśń kościoła reformowanego;
- 2) przygrywka organowa;
- 3) myśl polifoniczna, czyli sztuka kontrapunktu.

Mianem chorału określa się tu śpiew wiernych (gminy, zboru) podczas nabożeństwa, który jednocześnie stanowi skarbiec muzyczno-poetyckiej tradycji kościoła protestanckiego.

1 Por. J. Gembalski, *Improwizacja organowa w liturgii*, w: *Psalate synetos. Wybrane zagadnienia akompaniamentu liturgicznego*, red. M. Kierska-Witczak, t. 1, Wrocław 2012, s. 121.

2 Zob. Preludium, w: *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 2006, s. 715.

3 Por. B. Pocięj, *Jan Sebastian Bach i jego muzyka*, Warszawa 1995, s. 92.

4 Tamże, s. 92

Początku i podstaw tak rozumianego chorału należy szukać u Marcina Lutra, który samodzielnie pisał teksty i melodie. Z zasobu tego czerpią wszyscy następni kompozytorzy – mistrzowie szkół organowych XVII i XVIII w. Stopniowo krystalizuje się praktyka organizatorska, która obejmuje: 1) preludiowanie, 2) towarzyszenie do śpiewu wspólnoty oraz 3) technikę alternatim czyli naprzemienny śpiew i gra kolejnych zwrotek pieśni⁵. Samo preludiowanie może być zupełnie nie związane z tematem chorału, przybierając postać formy swobodnej, albo może przytaczać melodię zaczerpniętą ze śpiewu, który ma zaraz nastąpić. I w tym właśnie rodzaju tkwi źródło formy znanego nam preludium chorałowego. Jak pisze Bohdan Pociąg: *W praktyce liturgicznej śpiew wiernych (jedno- lub wielogłosowy) – pieśń religijna – daje organiście temat: całość bądź część chorałowej melodii; tutaj czysta inwencja melodyczna spotyka się z warsztatem kompozytorskim, techniką kontrapunktu i myślą polifoniczną*⁶.

Doskonałą syntezę tego gatunku stworzył najwybitniejszy kompozytor w historii muzyki: Johann Sebastian Bach. Wyrosły, podobnie jak jego niemieccy poprzednicy, w tradycji chorału, czerpał melodykę z tego wydawałoby się nieograniczonego dla niego źródła inspiracji i za sprawą własnego geniuszu tworzy z niej najdoskonalsze w historii opracowania chorałowe.

Potwierdzają to przeznaczone na rok kościelny bachowskie opracowania pieśni, ujęte w zgrabny tytuł: *Orgelbüchlein*. Ileż tu pomysłów, warsztatowej pracy kompozytorskiej, technik kompozytorskich, sposobów i wzorów kształtowania formy, wreszcie symboliki motywicznej, która została zainspirowana tekstem pieśni i znajomością barokowej teorii afektów!

Aby dotrzeć do genezy chorałów bachowskich dociekliwy organista powinien przeanalizować zawarty w nich materiał muzyczny oraz wyciągnąć praktyczne wnioski dla własnej improwizacji podobnych form. Powinno się wyjść od sposobu angażowania melodii chorału (tzw. *cantus firmus*), jako materiału dla przyszłej formy muzycznej. Zdaniem B. Pociąga są to: 1) czysta melodia zacytowana w całości, 2) melodia dzielona na części (wersy, frazy a nawet motywy), 3) postać najprościej zharmonizowana. Ta ostatnia stanowi wokalny, kancjonałowy prototyp kompozycji, niejako podstawę dla dalszej „obróbki”⁷.

Cała melodia pieśni zwykle umieszczona jest w głosie najwyższym, następnie zostaje poddana technice kontrapunktycznej i jest harmonizowana przez głosy niższe, często z wykorzystaniem materiału motywicznego melodii. Przebieg ogranicza się do jednego przeprowadzenia melodii, zaś sposoby jej zacytowania ujawniają mistrzostwo inwencji kompozytorskiej: od dosłownego sylabicznego, przez kunsztowne faktury punktowane i figuracyjne, aż do pięknej, kantylenowej, nierzadko zdobionej formy. W tychże utworach ważną rolę odgrywa partia pedału, stanowiąca swoistą przeciwwagę dla głosu sopranowego. Tu często znajdziemy wykorzystanie przez Bacha techniki kanonicznej lub ostinatowej.

Bywa, że kompozytor ujmie melodię pieśni w formę fughetty, czyli skróconej fugi. Ileż jest pieśni w naszych, polskich śpiewnikach, które można by tak właśnie potraktować! Mielibyśmy natychmiast gotowy pomysł na przygrywkę do śpiewu wiernych! Dodać należy, iż forma fughetty ogranicza się przeważnie do ekspozycji, krótkiego rozwinięcia i re-pryzy (*stretto*), których tematem jest zwykle czołowy motyw chorału.

⁵ Zob. Tamże, s. 93.

⁶ Tamże, s. 93.

⁷ Por. Tamże, s. 93-94.

Centrum chorałowej przestrzeni stanowi bez wątpienia kompozycja z wydzielonym *cantus firmus*. Forma ta, oparta na fundamentalnych technikach polifonii i korzystająca ponadto z wokalnych wzorców muzycznych poprzedników, składa się z dwóch płaszczyzn: melodii, czyli jednogłosowego pierwowzoru, będącego podstawą chorału, oraz z płaszczyzny wielogłosowej, snutej z materiału melodii opracowywanego śpiewu, której kształt stanowi wyzwanie i zadanie dla opracowującego chorał. Ważną kwestią jest tu wydzielenie c.f. dla solowo brzmiącego rejestru organowego, który zostaje przedłożony słuchaczowi albo w sposób dosłowny (prosty), albo ozdobny: z ornamentyką i figuracją.

Istnieje jeszcze jedna forma związana z opracowaniem chorału przez Bacha. Jest nią chorał przekomponowany. Jak pisze B. Pociąg, jego źródło tkwi w XVII-wiecznej fantazji chorałowej i *ricercarze*. Chodzi tu o późne opracowania mistrza, będące kompozycjami szeroko rozwiniętymi, wieloodcinkowymi, o rozległej architekturze, którym jedność zapewnia to samo tworzywo dźwiękowe. Chorały te zwykle są długie, wielofazowe, z licznymi modulacjami, chromatyką, opracowane na wszelkie sposoby techniki kontrapunktycznej. Z poprzednimi formami łączy je jedno: ten sam sposób myślenia, wykorzystujący motywikę pieśni dla zbudowania szlachetnej i skomplikowanej struktury polifonicznej⁸.

Właściwie, wraz z wielką syntezą preludium chorałowego dokonaną przez Bacha, kończy się epoka tworzenia tej zacnej i kunsztownej formy. Kompozytorzy następnych epok wprawdzie piszą chorały, ale zawsze ze świadomością, że to lipski kantor był w tej materii niedoścignionym mistrzem. W tym miejscu warto jeszcze raz zacytować słowa Bohdana Pociąga:

Uprawianie chorału organowego po Bachu będzie zawsze jakimś doń nawiązaniem, aktem stylizacji (archaizacji), kontynuacją tradycji. Chorał odrodzi się w związku z dziewiętnastowiecznym renesansem muzyki Bacha – w aurze przechromatyzowanej harmoniki romantyzmu. Sięgali doń Mendelssohn, Liszt (wariacje chorałowe, fuga chorałowa), Franck (pośrednio stylizując chorałową aurę); Brahms u schyłku życia napisze 11 preludiów chorałowych na „Bachowskie” tematy – będą to najpiękniejsze dzieła romantycznej liryki religijnej. Wreszcie ostatnie słowo w postbachowskiej dziedzinie późnoromantycznego chorału organowego wypowie Max Reger, uprawiając go najszerzej i najobficiej⁹.

Podsumowując: Istotą formy preludium chorałowego jest zestawienie melodii opracowywanej pieśni (jako c.f. często w długich wartościach rytmicznych), z głosami kontrapunktującymi przy użyciu różnych technik polifonicznych, głównie imitacji lub techniki wariacyjnej. Możliwa jest także forma fugi chorałowej, w wypadku gdy jej tematem staje się motyw lub dłuższy odcinek melodyczny cytowanej pieśni¹⁰. Bardziej kunsztowne opracowania odznaczają się stosunkiem imitacyjnym kontrapunktujących głosów (np. przy zastosowaniu formy kanonu w oktawie lub kwincie), czerpiąc inspirację melodyczną kontrapunktu z cytowanej melodii pieśni¹¹.

Preludium chorałowe jako wytwór sztuki improwizacji

Potrzeba preludium w liturgii bezpośrednio wynika z funkcji muzyki. Wszak muzyka jest *integralną częścią uroczystej liturgii*¹². Skoro antyfona lub ludowa pieśń kościelna ma

8 Por. Tamże, s. 95-97.

9 Tamże, s. 97.

10 Por. D. Wójcik, *ABC form muzycznych*², Kraków 1997, s. 86-87.

11 Por. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Teoria formy. Male formy instrumentalne, t. II*, PWM, Kraków 1983, s. 464-465.

12 Zob. Sobór Watykański II, Konstytucja o świętej liturgii *Sacrosanctum concilium*, 1963, nr 112.

uroczyście zostać odśpiewana przez wiernych, wypada wpierw niejako „podać” im właściwy ton, ugruntować tonację, przypomnieć melodię, określić nastrój lub charakter przekazywany przez ten śpiew, czy wreszcie zasugerować zgromadzeniu liturgicznemu określone tempo śpiewu, a nawet podkreślić właściwą atmosferę uroczystości lub święta. Te praktyczne czynniki, mając być zastosowanymi w świętej liturgii, domagają się określonej formy. Nie można tolerować ogólnego, prowadzącego donikąd chaosu. Poza tym muzyka wykonywana w ramach świętej liturgii powinna odznaczać się świętością i doskonałością formy¹³. Szukanie więc właściwych form wyrazu, z jednej strony wymaga sporego wysiłku od muzyka, z drugiej zaś jest polem do ukazania jego warsztatu, doświadczenia i szerokiej wiedzy. Oczywiście odkąd w liturgii towarzyszą organy, muzycy zapisywali swoje kompozycje, których powstanie nierzadko poprzedzała ich improwizacja. Istnieje więc mnóstwo właściwych utworów, w których został utrwalony zarówno pomysł na przygrywkę, jak i oryginalna, mistrzowska koncepcja tej najszlachetniejszej i – zdaniem kompozytora – najdoskonalszej koncepcji dzieła. Wystarczy po nie sięgnąć, czasem może poszukać, poćwiczyć, tak aby dzieło spełniało wszystkie kryteria stawiane mu przez liturgię.

Ponieważ jednak organista gra - podczas tak wielu różnorodnych nabożeństw - każdego dnia, nie jest on w stanie przygotować tak dużej ilości potrzebnych utworów. Ponadto ich czas trwania też nie jest przecież elastyczny! Oznacza to, że nie da się nagle skrócić utworu tak, aby spokojnie zmieścić się w potrzebnym momencie liturgii. Stąd muzycy często posiłkują się sztuką improwizacji. I nie jest to bynajmniej zupełnie nowy, powiedzmy dobitniej: modny temat. Przecież wielu badaczy muzyki twierdzi, że improwizacja była pierwsza, zanim została wtłoczona w zespół logicznie usystematyzowanych teoretycznych zasad muzyki. Jest kreatywna, wynika z naturalnej potrzeby muzykowania, jest otwarta na ekspresję i na wyrażenie tego, co aktualnie przeżywa improwizujący muzyk. Odpowiednio przygotowany i uduchowiony artysta może przy pomocy umiejętności improwizacji a także dobrych organów – koniecznego narzędzia swojej pracy – najbardziej odpowiednio wykonać to, co ma do zilustrowania. W tym także przypomina dobrego rzemieślnika – artystę, który znakomicie zna swój warsztat pracy i z zadanego materiału kreuje najbardziej wyszukane dzieło. Musi on jednak być prawdziwym fachowcem, a to oprócz nauki, zapewnia wieloletnia praktyka, niezbędne ćwiczenia i zdobyte doświadczenie.

Organiści są świadomi, że preludiowanie jest wpisane w tę posługę na co dzień. Dlatego czerpiąc z doświadczenia swych poprzedników, z dostępnych nut, z nabytej wiedzy muzycznej, z przeanalizowanych gatunków i stylów, a dzisiaj także z doskonałych nagrań utworów, mogą samodzielnie i zgodnie ze swoimi możliwościami wzorowo zaimprovizować stosowne preludium chorałowe. Taki utwór, przy użyciu zadanej melodii pieśni i właściwej techniki kompozytorskiej, odpowiednio dobranych rejestrów organowych, będzie niejako „uszyty na miarę” i dostosowany do sytuacji. Do osiągnięcia tego celu potrzeba więc właściwych umiejętności improwizatorskich, dobrego wyczucia oraz właściwej inspiracji twórczej. Na szczęście w literaturze organowej znakomitych przykładów, które potencjalnie mogłyby nas twórczo natchnąć, nie brakuje.

O samej sztuce improwizacji

Dla dopełnienia terminologii należy odnieść się do próby zdefiniowania procesu improwizacji w ogóle. Feliks Nowowiejski o improwizacji pisze tak: *Słowo to pochodzi z języka łaciń-*

13 Zob. Święta Kongregacja Obrzędów: Instrukcja o muzyce w świętej liturgii *Musica sacra*, 1967, nr 4; Instrukcja Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej w Polsce, 2017, nr 1.

skiego i znaczy tyle co: bez przygotowania. Odróżnia się improwizację od swobodnej fantazji. Pierwsza to twórczość oparta o ścisłą łączność z formą; ten rodzaj ześrodkowuje i skupia całą inteligencję muzyczną i zużytkowuje całą zdobytą wiedzę oraz wrodzony talent muzyczny. Dawniej improwizacja była próbą sił dobrego muzyka, który musiał wprost zaimprovizować całą fugę na podany temat. Swobodna fantazja natomiast nie zna ścisłej formy. Czymś pośrednim między improwizacją a fantazją jest Warjacja na temat dany; jest to sztuka, którą biegle władać powinien każdy przeciętny muzyk¹⁴.

Mówiąc skrótowo, improwizacja wywodzi się z muzyki wokalne. Była obecna prawdopodobnie od samego początku sztuki muzycznej. Powstawanie znanych nam dzisiaj tonów gregoriańskich stopniowo wyłaniało się z tradycji śpiewów synagogałnych, z improwizowanych kantyllacji psalmów według swobodnie zestawianych dźwięków tworzących pewną skalę¹⁵. W początkach chrześcijaństwa z serca płynąca radość wielkanocnego *Alleluja* wyrażano licznymi melizmatami, oddając przy tym cześć Stwórcy¹⁶. Temat improwizacji doczekał się w dziejach licznych opracowań, teoretycznych traktatów, a nawet stosownych podręczników do nauki tej sztuki. Niedawno w języku polskim ukazała się publikacja autorstwa Romana Peruckiego, wydana w Gdańsku w 2015 r.¹⁷ Ponadto dzisiaj na uczelniach wyższych (i nie tylko) coraz częściej organizowane są konferencje naukowe połączone ze stosownymi warsztatami, gdzie pod okiem specjalistów czy utalentowanych artystów, można dokształcić się w tej dziedzinie, a nawet posłuchać koncertów w całości zaimprovizowanych.

Uznany autorytet w dziedzinie improwizacji – prof. Julian Gembalski, pisząc o improwizacji w liturgii zauważa: *Improwizacja jest formą wypowiedzi twórczej, w której idea dzieła jest jednoznaczna z jego realizacją. Brak tu takich elementów, jak zapis nutowy czy weryfikacja przez wykonanie i korektę składników zarówno formy, jak i języka muzycznego. Istotnym czynnikiem jest instrument (lub głos ludzki w wypadku muzyki wokalne), który determinuje fakturę improwizacji. Pozostałe elementy są efektem spontanicznego procesu twórczego, opartego jednakże na gruntownym przygotowaniu muzycznym, świadomym selekcjonowaniu środków technicznych i wyrazowych, umiejętnościach instrumentalnych lub wokalnych oraz wrodzonych zdolnościach do kreowania przebiegu muzycznego definiowanego identycznymi narzędziami jak analiza dzieła napisanego*¹⁸.

Wychodząc od tej definicji, prof. Gembalski zwraca uwagę na fakt, że nie istnieje improwizacja bez formy, nawet w najbardziej awangardowej muzyce XX w.¹⁹. Dlatego tworząc przygródkę do konkretnej pieśni, nie wystarcza już granie czegokolwiek, często z nabytymi manierami wykonawczymi czy z niezastąpioną dominantą septymową na końcu naszego twórczego opusu. I choć z pozoru wydaje się, że wierni bez wysiłku będą zorientowani, kiedy mają zacząć śpiew, taka praktyka kłóci się z założeniami estetyki muzycznej jako koniecznego warunku dla powstania prawdziwej sztuki²⁰. Nikt przecież nie chciałby zamieszkać w domu pełnym chaosu i przypadkowości, z prowizorycznie wykonanym wyposażeniem.

14 F. Nowowiejski, *Improwizacja na organach*, Muzyka kościelna, Poznań IV 1927, Rok II, nr 4, s. 78.

15 Zob. B. Sawicki, *W chorale jest wszystko. Ekstremalny przewodnik po śpiewie gregoriańskim*, Kraków 2014, s. 16-17.

16 Zob. R. Perucki, *Improwizacja organowa*, Gdańsk 2015, s. 11.

17 Tamże, s. 11.

18 J. Gembalski, *Improwizacja organowa w liturgii*, s. 119.

19 Tamże, s. 120.

20 Por. Tamże, s. 125.

W tym miejscu odwołuję do tradycji improwizatorskiej budowanej od wieków, zwłaszcza do dziś we Francji, w której dbałość o formę i odpowiednią zgodność stylistyczną improwizacji, poparte rzetelnym wykształceniem i niebagatelnymi umiejętnościami organisty, przynoszą wiernym doświadczenie prawdziwego mistycyzmu, otwierającego granicę między tym, co widzialne, a tym, co duchowe, niedostrzegalne dla oka, przywołujące w sercach wiernych doświadczenie Boga żyjącego w Kościele. Ta muzyka porusza serca, komentuje akcję liturgiczną, dopowiada to, co jest trudne do wyrażenia słowami. Taka właśnie powinna być improwizacja w liturgii.

Aby w naszej rzeczywistości wznieść się ponad przeciętność i uczynić muzykę godną Świętych Obrzędów potrzeba zwrócić uwagę na kilka bardzo istotnych kwestii:

1. Ciągłe doskonalenie warsztatu gry.
2. Kształtowanie dobrego wyczucia estetyki muzycznej przez uzupełnianie wiedzy o stylach, gatunkach i formach muzycznych pozostawionych przez znakomitych kompozytorów, o elementach dzieła muzycznego, etc.
3. Słuchanie muzyki, i to nie tylko organowej z różnych okresów dziejów jej powstawania.
4. Dopełnienie wiedzy o modalności.
5. Dopełnianie wiedzy z zakresu harmonii i kontrapunktu.
6. Pogłębianie wiedzy z zakresu znajomości samej liturgii.
7. Troska o stałą formację duchową.

Medytacja Słowa Bożego, czyste serce i rzetelna wiedza były podstawą życia zakonników. To właśnie spod ich pióra wychodziły najpiękniejsze natchnione melodie chorałowe, pisane anonimowo, na chwałę Boga, zawsze jednak w zetknięciu z Jego Słowem. Jak melodia, zwłaszcza ta chorałowa, jest najlepszym nośnikiem słowa²¹, tak – osnuta na niej – piękna i odpowiednio przemyślana improwizacja organowa, może być dla tego samego słowa znakomitym komentarzem. Do tego jednak potrzeba się przygotować.

O stylu i formie w polskich pieśniach kościelnych i o akompaniamentach do nich

Styl muzyczny jest to zespół wspólnych cech formalnych techniki kompozytorskiej typowych dla jakiegoś dzieła, twórcy czy muzyki danego narodu. Na ów styl składają się przede wszystkim: forma utworu oraz czynniki wewnętrzne dzieła, takie jak: zawartość ideowa, emocjonalna i wyrazowa. Klasyfikacja stylów w muzyce pozwala wyróżnić styl historyczny, narodowy albo styl szczególnie aktywnych środowisk twórczych (czyli szkół kompozytorskich). Można też spojrzeć na styl z punktu widzenia środków wykonawczych, gatunków, właściwości fakturalnych utworów, wreszcie z punktu widzenia estetycznego czy socjologicznego²². W podjętej przez nas problematyce najbardziej narzucającym się tu przykładem są opracowania organowe akompaniamentów do śpiewów kościelnych. Twórczość ta przez swoją fakturę i harmonię wpisuje się w szeroki kontekst stylu, mogącego być przedmiotem analiz z różnych punktów widzenia. Patrzymy na ów styl pod kątem historycznym (barokowym, romantycznym, postromantycznym, itp.), zespołu cech charakterystycznych dla jakiegoś kompozytora (styl Bacha, Mendelssohna, Brahmsa, Messiaena, itd.) lub pod kątem zastosowanych środków harmoniczych (harmonika dur-moll, harmonika modalna, harmonika modernizmu francuskiego XX w., itp.).

21 Zob. B. Sawicki, *dz. cyt.*, s. 29 i nn.

22 Zob. Styl muzyczny, w: *Mała encyklopedia muzyki*, red. S. Śledziński i in., Warszawa 1968, s. 989-991.

Zanim jednak dojdzie do konkretnego opracowania, musi istnieć melodia. A tych w naszych śpiewnikach kościelnych nie brakuje. Znajdziemy w nich zapisy melodyczne dające się przyporządkować do ogólnego stylu muzycznego ujętego historycznie. Znajdują się tam melodie chorałowe (*Sław, języku, Tajemnicę*), pieśni powstałe w okresie średniowiecza (*Przez Twoje święte Zmartwychpowstanie*), utwory reprezentujące dobę odrodzenia (*Gwiazdo morza głębokiego*), pieśni z czasów baroku (*Jezu, Jezu, do mnie przyjdź*), klasycyzmu (*Na stopniach Twego*), romantyzmu (*Gdzież jest Jezus, ma pociecha*), wreszcie odniesienia twórców dwudziestowiecznych do wieków minionych (*Sławcie usta Ciała Pana*)²³.

Stosunkowo nową twórczość wniosło pokolenie kompozytorów ostatniego sześćdziesięciolecia, przeważnie duchownych, tworzących zgodnie z wymaganiami odnowionej liturgii. Dopuszczenie języka narodowego do liturgii ujawniło nagłą potrzebę uzupełnienia repertuaru. Skutkiem podjętej reformy było ponowne dowartościowanie roli psalmodii w liturgii mszalnej, która od teraz miała być łatwiej dostępna dla wiernych. Stąd zaczęto tworzyć nowe melodie, przypominające śpiew antyfonalny z prostą melodią refrenu i z wielorakim wykorzystaniem na nowo przetłumaczonej psalmodii. Wykorzystano także istniejące tony psalmowe lub nawet zaczęto tworzyć nowe. Wzorem dla wielu krajów, w tym także dla Polski, stał się Instytut Liturgiczny w Paryżu, z jego czołową postacią: ks. Josephem Gelineau SJ (1920-2008). Na fali entuzjazmu melodie twórców francuskich adaptowano dla tekstów we Włoszech, w Niemczech i w Polsce²⁴. Kompozycje te stylem nawiązują do chorału gregoriańskiego, choć czasem, zwłaszcza w refrenach, mają wprowadzony wyraźny aspekt metryczny. Jest to podyktowane względami praktycznymi, prowadzącymi do ułatwienia wiernym włączenia się w śpiew. Tu wymienić wypada tylko kilka tytułów: *Pokładam w Panu ufność mą*, *Przystąpię do ołtarza Bożego* czy *Chrystus Pan karmi nas*.

Zdecydowana większość polskiej religijnej pieśni nabożnej posiada formę hymniczną, u źródła której było proste tłumaczenie łacińskich hymnów (*Krzyżu święty nade wszystkim*)²⁵. Mają one prostą „ludową”, podporządkowaną sylabicznemu tekstowi melodykę, z niewielką tendencją do wychyleń, głównie do dominanty (*Pod Twą obronę*). Zgadza się to z definicją formy pieśni kościelnej, określanej jako: ...*tekst w języku narodowym o charakterze chrześcijańskim, o metrycznej formie i stroficznej budowie, melodią nadającą się do śpiewania w grupie i do wielokrotnego zastosowania*²⁶.

Ich rytmika zamyka się w uporządkowanym przebiegu taktowym (okresowości), o prostej strukturze formalnej AAB (*Ach mój Jezu, jak Ty klęczysz*) lub ABA (*Alleluja! Jezus żyje*). Pieśni są zwrotkowe, z tą samą melodią dla każdej z nich (*Kto się w opiekę*). Rzadko spotyka się pieśni przekomponowane (inna melodia dla każdej zwrotki), najczęściej jednak w formie zapożyczonej melodyki obcej z refrenem: *Boże Ojczy wszechmogący*.

Wyjątkowo udaną twórczość rodzimą stanowią polskie kolędy, które często sięgają po formy zapożyczone z tańców narodowych (poloneza, mazura, kujawiaka, czasem kołysanki).

23 Por. M. Dąbrowski, *Akompaniament liturgiczny: codzienność i rutyna czy obszar interesujących poszukiwań i inspiracji?*, w: *Psalmety*, s. 142-149.

24 Zob. S. Ziemiański, *wstęp*, w: *Pacha rostrum. Wieczera Pańska w życiu wspólnoty wiernych*, J. Charytański SJ (red.), Poznań – Warszawa – Lublin 1966, s. 523.

25 Zob. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*², Lublin 2001, s. 146.

26 Tamże, s. 148.

Przekazywane treści bożonarodzeniowe, starannie ujęte w zgrabny i kłiwy klimat naszej tradycji, tworzą utwory, chyba niemające sobie równych na całym świecie.

Nie sposób tu powiedzieć o wszystkich stylach i formach polskiej pieśni kościelnej, stąd dla zasygnalizowania problemu odwołałem się tylko do niektórych, tych najbardziej charakterystycznych.

Mając świadomość takiego bogactwa stylów, przy opracowaniu konkretnego śpiewu należałoby posłużyć się językiem muzycznym danej epoki, przez który oddajemy możliwie bliskie prawdzie historycznej cechy autentyczności. Podstawowym środkiem do osiągnięcia tego celu może być przede wszystkim umiejętnie zastosowana harmonika, ale i faktura. Wiele melodii napisanych jest w skalach modalnych. Wymagają one akompaniamentu organowego, w którym akordy oparte są na podstawie dźwięków danej skali. Jak pisze Michał Dąbrowski: *...w inny sposób harmonizować będziemy melodie, które powstały po wykształceniu się systemu dur-moll, korzystając z różnorodności, na jaką pozwala język muzyczny późnego baroku, doby oświecenia, epoki romantyzmu czy dwudziestego wieku*. **Dodaje, że** „możliwe jest użycie innej liczby głosów (od dwóch do sześciu) i krótkich imitacji jako elementu faktury polifonicznej²⁷.

Z powyższego jasno wynika, jak szerokie znaczenie posiada słowo styl, rozpatrywane także z punktu widzenia akompaniamentu organowego. Jasne jest również i to, że styl melodii oraz akompaniamentu powinien być ze sobą zgodny oraz uwzględniać uwarunkowania historyczne dotyczące czasu powstania melodii. Dla osiągnięcia tej spójności potrzebna jest świadomość szerokiego pojęcia słowa „muzyka”, świadomość jej różnorodności stylistycznej oraz ich wzajemnego przenikania się²⁸. Takie podejście sprzyja właściwemu doborowi środków składających się na ów styl (harmonia, faktura) i pozwala na osiągnięcie przejrzystości stylistycznej i logiki przebiegu całej kompozycji.

Jaki styl i jaka forma w improwizacji przygrywki chorałowej do polskiej pieśni?

Stylistyka przygrywki w pierwszej kolejności powinna nawiązywać do stylistyki opracowywanej pieśni i jej treści (choć mogą zdarzać się dobrze brzmiące późniejsze opracowania stylistyczne do starych pieśni i odwrotnie). Innymi słowy, w pierwszej kolejności należy sięgnąć po język muzyczny i formę właściwe dla epoki, z której ona pochodzi.

W pieśniach średniowiecznych doskonale sprawdzają się organalne paralelizmy lub *bicinium*, w pieśniach z epoki renesansu – części *proportio*, w barokowych – fugato lub partita (w wypadku pieśni na wejście), w dziewiętnastowiecznych – odniesienie do romantycznej symfoniki lub faktury fortepianowej, etc²⁹.

Inspiracji dostarczają nam pozostawione dzieła mistrzów, zwłaszcza tych, którzy uprawiali formę przygrywki organowej. Wypada w porządku chronologicznym wymienić najbardziej reprezentatywnych twórców lub kontynuatorów tego gatunku. W renesansie będą to często anonimowe kompozycje zawarte w licznych tabulaturach (krakowskiej Klasztoru św. Ducha, Oliwskiej, Warszawskiej tabulaturze organowej, tabulaturze Jana z Lublina, Tabulaturze Pelplińskiej, etc.), w dobie baroku będą to głównie kompozytorzy szkoły północno-niemieckiej, a więc Sweelinck, Scheidt z Halle, Böhm, Scheidemann, Reinken, Weckmann z Hamburga,

²⁷ Tamże, s. 150.

²⁸ Por. T. Kulikowski, *Stylistyka akompaniamentu liturgicznego*, w: *Psalate synetos*, s. 162.

²⁹ M. Dąbrowski, *Akompaniament liturgiczny*, s. 151.

Buxtehude z Lubeki, Bruhns z Husen, J. G. Walther czy wreszcie najwybitniejszy spadkobierca ich wszystkich: Johann Sebastian Bach³⁰. Reprezentantem szkoły południowo-niemieckiej jest przede wszystkim Johann Pachelbel. Warto zwrócić uwagę na zainteresowanie chorałem wczesnoromantycznego A. P. F. Boëly'ego, nazywanego często francuskim Bachem, który pisał niezwykle ciekawie opracowania melodii liturgicznych.

W romantyzmie chorałem zainteresują się: F. Mendelssohn (np. Sonaty organowe mistrza), A. Guilmant (liczne opracowania melodii gregoriańskich), F. Liszt (wariacje chorałowe), J. Brahms (11 przygrywek chorałowych Op. 122 na organy) o bardzo wymownym charakterze, ale także inni: W. Volckmar, J. Ch. Rinck, A. Hesse. Postromantyczna twórczość bezwzględnie wskazuje na S. Karg-Elerta, jak również M. Regera, który swymi przygrywkami chorałowymi składa hołd uwielbianemu przez siebie Bachowi³¹. Warto wspomnieć w tym miejscu o licznych kompozytorach – cecylianistach, kształcących się lub reprezentujących Szkołę Muzyki Kościelnej w Ratyzbonie. W Polsce są to bracia: ks. Jan Surzyński i Mieczysław Surzyński (znany z pięciotomowego dzieła: *Rok w polskiej pieśni kościelnej*) czy twórca *Roty* F. Nowowiejski. Z kompozytorów preludiów chorałowych, którzy działali na ziemi śląskiej w dobie romantyzmu można wymienić takie nazwiska, jak: M. Brosig (Wrocław), W. Rudnik (Legnica), czy Josef i Bruno Stein z Olesna.

Osobną grupę stanowią twórcy francuskiego symfonizmu organowego (od C. Francka, przez Ch-M. Widora, L. Vierne etc.), z których na uwagę (poprzez przystępną literaturę chorałową często o cechach pedagogicznych) zasługuje twórczość Charles'a Tournemire'a. Oczywiście mowa tu o *L'Orgue Mystique*, będącej jednocześnie *Opus vitae* kompozytora:

Poprzez inkorporowanie i przewartościowanie tradycyjnych form, technik, a zwłaszcza modalności opartej na chorale gregoriańskim, twórczość ta stała się pewnego rodzaju syntezą tzw. stylu kościelnego. Wreszcie omawiana muzyka w nurcie religijnym, a nawet ściśle liturgicznym, ujawnia jedność ze sferą liturgii w zakresie inspiracji i celów – są nimi: chwała Boża i uświęcenie wiernych³².

Z XX - wiecznej twórczości tego kręgu warto jeszcze wspomnieć *79 chorałów na organy* M. Dupré, a także oparte na gregoriańskich melodiach chorały F. Peetersa.

Polska twórczość ostatniego czasu szczyci się niemałymi osiągnięciami na polu omawianej formy. Od tradycji romantycznej S. Moniuszki, W. Żeleńskiego, W. Rychlinga poprzez braci Surzyńskich i ks. A. Chłondowskiego, doczekaliśmy się w XX i XXI wieku zapisanych utworów, m.in.: J. Furmanika, ks. I. Ogierniana-Mańskiego, F. Rączkowskiego, K. Garbusińskiego, F. Wesołowskiego, J. Gawłasa, J. Jancy, T. Mahla, M. Sawy, T. Kalisza, a ostatnio także 136 opracowań K. Grzeszczaka utrwalonych w czterotomowym zbiorze: *Preludia chorałowe na organy*³³. Utwory polskich mistrzów odsłaniają rzetelny warsztat kompozytorski, reprezentując różne style i techniki kompozytorskie, także z uwzględnieniem tych współczesnych. Bardziej szczegółowy wykaz naszej rodzimej twórczości dostarczają liczne opracowania o charakterze naukowym³⁴.

30 Zob. B. Pociąg, *Drogi do Bacha* (4), Canor 32 (2001), nr 6, s. 38.

31 Zob. M. Reger, *30 kleine choralvorspiele Op. 135 a*, Ed. Peters, Frankfurt – New York – London [brw].

32 B. Raba, *Inspiracje modernistyczne w akompaniamencie liturgicznym a tak zwany styl kościelny*, w: *Psalte synetos*, s. 135.

33 K. Grzeszczak, *Preludia chorałowe na organy*, Lublin 2015, t. I-IV.

34 Zob. W. Zalewski, *Polska twórczość organowa zainspirowana pieśnią kościelną w liturgii Kościoła rzymskokatolickiego, cz. I*, w: *Pro Musica Sacra* 12 (2014), s. 169-199.

Oto kilka pomysłów na improwizowane preludium chorałowe wykorzystujące różne źródła inspiracji:

1. Popularny hymn *Przybądź, Duchu, Stworzycielu*, będący zrytmizowanym gregoriańskim pierwowzorem, może poprzedzić przygrywkę w formie Buxtehudowskiego chorału z melodią przekształconą w swobodne *stylus fantasticus*;
2. Adwentowa pieśń *Stworzycielu gwiazd świecących* może wprost nawiązać do kolorowanej formy bachowskiego preludium chorałowego *Nun komm der Heiden Heiland BWV 659*, w którym fundamentalną rolę odgrywa stabilnie kroczący ruch basu, symbolizującego nadejście Zbawiciela;
3. XVII - wieczna melodia pieśni *Kto się w opiekę znajdzie* właściwą oprawę ubrana w barokowe figuracje, na wzór bachowskiego opracowania *Wer nur den lieben Gott läßt walten BWV 641 z Orgelbüchlein*;
3. Dostojna kolęda *Tryumfy Króla niebieskiego* znakomicie odnajdzie się w przygrywce przypominającej słynną introdukcję z Introdukcji i wariacji na temat polskiej kolędy, op. 60 A. Guilmant'a³⁵;
4. Radosne *Bóg się rodzi* może dyskretnie przyjąć formę poloneza czy chodzonego zainspirowanego Maklakiewiczowskim opracowaniem chóralno-organowym;
5. Nacechowana dużym ładunkiem emocjonalnym pieśń *Jezu Chryste, Panie miły* mogłaby przypominać Brahmsowską przygrywkę *O Traurigkeit, o Herzeleid* z subtelnie rozkołysanym rytmem triodowym akompaniamentu i wprost cytowaną melodią główną pieśni;
6. Formę romantycznej fugi, zbudowanej na temacie pierwszego wersetu mogłaby przyjąć pieśń *Zwycięzca śmierci* (który to zresztą pomysł wykorzystał Tomasz Kalisz w wydanych drukiem *Improwizacjach*³⁶);
7. Pieśń *Kochajmy Pana* dobrze zabrzmiałaby jako postromantyczny schromatyzowany chorał w stylistyce M. Regeera, z wydzielonym c.f. w długich wartościach rytmicznych;
8. Kompozycje obce, utrzymane w stylistyce postgregoriańskiej (np. autorstwa wspomnianego ks. J. Gelineau SJ) znakomicie podporządkują się medytacji o cechach dwudziestowiecznego francuskiego modernizmu, reprezentowanego choćby przez twórczość Maurice Duruflé;
9. Wreszcie śpiewy wprost pochodzące z chorału doskonale odda eteryczność Messiaenowskiego języka modalnego, gdzie to, co stare, doskonale spleta się z tym, co współczesne.

W ten sposób pieśni śpiewane od wielu lat w naszych kościołach zyskają nową świeżość i blask. Liturgia zostanie otoczona pięknem prawdziwej sztuki, wierni z czasem wyrobią swój wyszukany smak muzyczny, daleki od proponowanego zewsząd prymitywizmu, a my odnajdziemy radość z pełnionej służby i właściwie spełnimy powierzone nam zadanie.

35 A. Guilmant, *Introduction et variations sur un Ancien Noël* polnis Op. 60, w: *Christmas Carols, Book 2*[brw].

36 Zob. T. Kalisz, *Improwizacje na tematy pieśni kościelnych na organy solo*, Warszawa 2006.

Eine improvisierte Choralbearbeitung in der liturgischen Praxis des Organisten. Ihre Form und Stil in der Bearbeitung des polnischen Kirchenliedes.

Zusammenfassung:

Die Entwicklung des Kirchengesangs hat die Musiker zur Suche der neuen Ausdrucksformen inspiriert. Wenn die Orgel immer besser gebaut wurde, wurde das Improvisieren der Kirchenliedes möglich. So entstand eine Choralbearbeitung, die ihre Blütezeit in der Barockzeit im protestantischen Deutschland erreichte besonders durch Johann Sebastian Bach. Er hat eine vollkommene Synthese und die Meisterwerke dieser Gattung geschaffen. Seine Werke, besonders im Orgelbüchlein veröffentlicht, sollten als Vorbild für den künftigen Improvisator dienen. Die späteren Komponisten, z.B. Mendelssohn, Liszt, Franck, Brahms und Reger, liefern auch bedeutende Gattungsbeiträge als Verehrung für Bachs Meisterwerke. Die Stilkopie dieser Komponisten und Kompositionen ist ein wesentlicher Bestandteil der Orgelimprovisation. Eine Choralbearbeitung ist die kontrapunktische Behandlung des Chorals, mit dem Choral als Cantus firmus, unter Verwendung von manchen polyphonen Satztechniken, v.a. Imitation und Variation. Sie kommt auch in Gestalt einer Fuge vor. Die Choralbearbeitung ist eine wichtige Gattung des liturgischen Orgelspiels. Die Erfahrungen von anderen Organisten und Orgelbegleitbücher, die Kenntnisse der Harmonielehre und des Kontrapunkts und zuletzt die zahlreiche Aufnahmen finden eine praktische Anwendung im richtigen Orgelspiel. Es wird von jedem Organisten erwartet, dass er *ad hoc* (Stehgreifspiel), je nachdem wie es ein Fest oder Hochfest gibt, einen Choral nicht nur harmonisieren, sondern auch kunstvolle Vorspiele selbst erfinden kann. Die Aufgabe des Vorspiels ist es auch, die Gemeinde durch einige kurze Takte auf das Lied vorzubereiten. Es deutet die Melodie, Tonart und das Tempo an. Der Organist muss also gleichzeitig ein guter Interpret, Improvisator und Komponist sein. Eine kunstvolle Choralbearbeitung in Form der Orgelimprovisation kann die Herzen berühren, das Verstehen des Gottesdienstes vertiefen und sagen, was mit den Worten zu sagen schwer ist. Um die polnische Kirchenlieder gut zu bearbeiten, muss man ihrer Stil gut erkennen. Neben den choralgebundenen Formen der Lieder, kommen auch metrische und freie Formen vor. Der Stil der Orgelbegleitung soll Rücksicht auf Stil der Melodie nehmen. Es gibt polnische Komponisten, die eine Choralbearbeitung praktiziert haben und weiterhin praktizieren. Sie werden ein gutes Vorbild, die richtige und kunstvolle Choralbearbeitungen zur polnischen Kirchenlieder zu verwenden.

Übersetzung Pfr. Adam Kozak

Schlüsselwörter:

Die Improvisation, Die Choralbearbeitung, Das Choralvorspiel, Das Kirchenlied, Der Organist.

Litania wokarno-instrumentalna na ziemiach polskich w XVIII wieku – charakterystyka gatunku na przykładzie *Litanii ex D Georgiusa Luny*

W XVIII-wiecznej Rzeczypospolitej znacząco osłabiła się rola dworu królewskiego – nie stanowił on ośrodka pełniącego funkcję centrum życia muzycznego. W efekcie kwitło ono równomiernie na całym obszarze kraju¹. Działo się tak dzięki gęstej sieci zespołów wokarno-instrumentalnych działających na ziemiach polskich. Kościoły przyklasztorne i diecezjalne, kolegiaty i katedry w XVIII wieku wprost rozbrzmiewały muzyką – zdecydowana większość mogła pochwalić się funkcjonującymi w ich murach kapelami. Działalność zespołów muzycznych stawała się nieodzownym elementem życia zarówno zakonnego, jak i parafialnego, co w konsekwencji wpływało na szeroką recepcję muzyki. Wydaje się więc, że stwierdzenie jakoby Kościół Katolicki, w odniesieniu do XVIII-wiecznej muzyki, pełnił najważniejszą rolę kulturotwórczą, jest wyjątkowo trafne².

Obecnie nie można jednoznacznie określić liczby działających wówczas zespołów muzycznych, jednak należałoby szacować ją raczej w setkach niż dziesiątkach³. Warto jednak zwrócić uwagę, że taki zespół mogło tworzyć stosunkowo niewielu muzyków. Trzon każdej kapeli stanowiło *Kirchentrio* (złożone z dwóch skrzypek i organisty), które akompaniowało wokaliście. Skład taki poszerzano nawet do kilkunastu muzyków⁴, w miarę możliwości finansowych⁵. Jednak nie tylko budżet danego kościoła bądź klasztoru decydował o liczbie członków kapeli – wpływ na nią miał również aspekt czysto praktyczny, wszak wszyscy muzycy (wraz z instrumentami) musieli swobodnie zmieścić się na chórze kościoła. Do obowiązków kapel należało przede wszystkim wykonanie oprawy muzycznej wybranych mszy i nabożeństw, co ciekawe, nie zawsze na terenie macierzystego ośrodka⁶. Nie można pominąć też stricte reprezentatywnej oraz nierzadko „rekreacyjnej” roli kapel w ośrodkach zakonnych i diecezjalnych⁷. Z kolei dla okolicznych mieszkańców lokalnie funkcjonujący zespół muzyczny mógł być nie tylko źródłem utrzymania, ale również miejscem, w którym mogli otrzymać podstawowe wykształcenie⁸. W ramach działalności kapeli kształcono jej przyszłych członków – z reguły rozpoczynano od przyuczania do śpiewu młodych chłopców, a kiedy wraz z mutacją tracili dyszkantowy głos, mogli dalej

1 Ówczesnie tworzoną muzykę można podzielić na trzy nurty: religijny, arystokratyczny i królewski. Zwłaszcza ten pierwszy przeżył swoisty rozkwit w połowie XVIII wieku, pomimo narastających zawirowań politycznych, które doprowadziły do pierwszego rozbioru w 1772 roku (i w konsekwencji do utraty niepodległości).

2 A. Mądry, *Barok, cz. 2: 1697-1795. Muzyka religijna i jej barokowy modus operandi*, „Historia Muzyki Polskiej”, t. III, Warszawa 2013, s. 11.

3 Alina Mądry opisuje w swojej monografii 74 zespoły, zob.: Ibidem. Z kolei ks. Hieronim Feicht wykazuje działalność ponad 100 kapel, zob.: H. Feicht, *Nowe spojrzenie na muzykę polską XVIII wieku*, „Z dziejów muzyki polskiej”, z. 7, Bydgoszcz 1964, s. 12 i n., cyt. za: A. Mądry, op. cit., s. 92.

4 Warto zwrócić uwagę, że liczba instrumentów wykorzystywanych w kapeli nie równa się liczbie zatrudnionych w niej muzyków, ze względu na to, że w XVIII-wiecznych kapelach muzycy potrafili grać na kilku instrumentach, a także mogli wcielać się w rolę wokalisty. Por. A. Mądry, op. cit., s. 15.

5 Opłacano nie tylko pensje muzyków –łożono na nowe instrumenty i ich konserwację, a także kupowano nowy repertuar.

6 Dzięki zachowanemu rejestrom dochodów wiemy, że w XVIII wieku kapela działająca przy klasztorze Bożego Ciała we Lwowie uświetniała liturgie w innych zgromadzeniach lwowskich (męskich i żeńskich), pobierając opłaty za świadczone usługi muzyczne. Zob.: M. Konik, *Życie muzyczne w dominikańskim konwencie Bożego Ciała we Lwowie*, w: *Życie muzyczne w klasztorach dominikańskich w dawnej Rzeczypospolitej*, red. A. Patalas, Kraków 2016, s. 172. Ta sama kapela grywała dość często w miejskiej karczmie, również poza Lwowem – np. w pobliskim Lubieniu. A. Wlazło, *Leopold Pych w kręgu dominikańskiej kapeli lwowskiej – charakterystyka warsztatu kompozytorskiego na przykładzie Missa solemnis ex D*, w: Ibidem, s. 202.

7 Zob.: M. Walter-Mazur, *Muzyka w służbie klasztornej dyplomacji*, „Muzyka” 2019/2, s. 3-18.

8 Szczególnie cenną rolę w kształceniu muzycznym na ziemiach polskich odegrał zakon jezuitów.

śpiewać dojrzałym głosem męskim lub pozostać w strukturach zespołu jako instrumentalści. Oczywiście muzycy mogli zmieniać miejsca pracy, ale niektórzy z nich, szczególnie kompozytorzy⁹, wiązali się na długie lata z jednym zespołem. Często ze względów finansowych nie mieli możliwości doksztalcenia się w zagranicznych ośrodkach i tym samym doskonalenia swojego warsztatu kompozytorskiego.

Początkowo w XVIII wieku muzyka polska nie pozostawała w tyle za muzyką europejską, lecz niepewne nastroje polityczne wpłynęły bezpośrednio na przyhamowanie rozwoju kultury muzycznej w porównaniu do zachodnich sąsiadów¹⁰. Niestety, wyraźnie od pierwszego rozbioru można zaobserwować redukcję ilości zatrudnionych muzyków w kapelach; ograniczono również wydatki przeznaczone na kupno nowych instrumentów¹¹. W konsekwencji dostosowywano wykonywany repertuar do możliwości technicznych danego zespołu. Wiedzy o nowych, muzycznych trendach europejskich dostarczał przepisywany na bieżąco lub specjalnie nabywany repertuar zagraniczny. Zwłaszcza bogatsze kościoły i klasztory, które dbały o reprezentacyjną rolę kapel, poszerzały regularnie swoje zbiory muzyczne. Wydaje się, że właśnie dzięki tej migracji muzykaliów¹² polska muzyka religijna stała się tak bogata i urozmaicona.

Zachowane utwory religijne z tego okresu łączą w sobie swobodnie estetykę barokową ze wczesnoklasycznym stylem galant. Kompozytorzy subtelnie dodawali elementy rodem ze szkoły neapolitańskiej, a jednocześnie zgrabnie nawiązywali do rodzimego folkloru, co widoczne było szczególnie we wprowadzaniu elementów melodycznych zaczerpniętych z polskich tańców narodowych¹³. W rezultacie melanż ten stworzył bardzo spójny i wyjątkowy styl muzyczny. Dodatkowo, szczególnie w utworach wieloczęściowych, lubowano się w konstruowaniu kolejnych części, ogniw, fraz, a nawet motywów muzycznych za pomocą kontrastu. Można wręcz zaryzykować stwierdzenie, że to właśnie kontrast był czynnikiem formotwórczym, zarówno w ujęciu makro-, jak i mikroformy. Osiągano go poprzez wprowadzanie zmian zasadniczo we wszystkich elementach dzieła muzycznego, oczywiście nie w tym samym czasie. Unikano monotonii, gdyż kompozytorom zależało na uzyskaniu wewnętrznie bogatej i różnorodnej warstwy muzycznej. Wieloczęściowa struktura była łatwa do wychwycenia nawet przez niewykształconych słuchaczy, gdyż sąsiadujące komponenty zestawiano na zasadzie stosowania różnych temp, metrum bądź tonacji. Aby zaskoczyć słuchacza nowym brzmieniem, chętnie wykorzystywano różną obsadę wykonawczą, równie często modyfikując fakturę.

Choć teoria afektów kojarzy się głównie z wiekiem XVII i pierwszą połową wieku XVIII, to pewne elementy barokowej retoryki muzycznej można także odnaleźć w sakralnych utworach z drugiej połowy wieku XVIII. Mowa dźwięków w kompozycjach religijnych jest prostsza do wychwycenia, gdyż zdecydowana większość to utwory oparte na słowie, a odkrywanie związków słowno-muzycznych ukazuje te dzieła w ich pierwotnej, również duchowej odsłonie. Warto pamiętać, że w przypadku wszystkich gatunków muzycznych wyrastających z praktyk religijnych, ich kompozytorom przyświecał cel przede wszystkim użytkowy, a nie artystyczny. Dodanie elementu melodycznego w pierwotnym zamiarze

9 Kompozytorzy mogli jednocześnie w kapeli pełnić rolę kapelmistrza, albo pierwszego skrzypka.

10 Warto również zwrócić uwagę na to, że w latach 70. XVIII wieku większość kolegów jezuickich zakończyła swoją działalność, zamykając tym samym bursy i rozwiązując kapele.

11 A. Mądry, op. cit., s. 11.

12 Wymiana repertuaru związana jest przede wszystkim z przemieszczaniem się muzyków między ośrodkami. Zabierali ze sobą nuty, stąd jeden utwór mógł przetrwać do dzisiejszych czasów nawet w kilku przekazach w różnych miejscach.

13 A. Nowak-Romanowicz, *Klasyczm 1750-1830*, „Historia Muzyki Polskiej”, t. IV, Warszawa 1995, s. 234.

miało skoncentrować uwagę na tekście słownym – muzyka jedynie podkreślała charakter modlitewny. Ogólne oddanie nastroju było ważniejsze niż opisywanie poszczególnych słów konkretnymi figurami retorycznymi. Muzycznych opracowań doczekały się nie tylko teksty liturgiczne, ale również pozaliturgiczne, o charakterze sakralnym, takie jak rozmaite modlitwy, w tym litanie.

W XVIII wieku na ziemiach polskich szczególną popularnością cieszyła się Litanie Loretańska. Potwierdza to ilość zachowanych przekazów muzycznych – spośród kilkuset zachowanych kompozycji zdecydowana większość to Litanie do Najświętszej Maryi Panny¹⁴. Obok niej tworzono wokalnie-instrumentalne Litanie do św. Jana Nepomucena¹⁵ i do Najświętszego Imienia Jezus, choć wydaje się jednak, że ta ostatnia odegrała najmniejszą rolę. Niektóre zachowane przekazy potwierdzają ówczesną praktykę wykonywania tej samej muzyki z różnymi słowami – zostały na nich zapisane wezwania z dwóch różnych litanii¹⁶. Kompozytorzy dzielili tekst słowny na wybraną przez siebie ilość części i opracowywali je muzycznie za pomocą innych środków kompozytorskich¹⁷. Grupowali wezwania (z odpowiadającymi im aklamacjami) podług własnej inwencji, oczywiście z zachowaniem ich kolejności w modlitwie. W litanii maryjnych można dostrzec pewną tendencję do łączenia w osobnych częściach wezwań, które rozpoczynają się od takich samych zwrotów jak: *Sancta* (Święta), *Mater* (Matko), *Virgo* (Panno), *Regina* (Królowo), choć nie stanowi to reguły.

Niestety, większość zachowanych rękopisów pozostaje wciąż anonimowa, mimo że udało się zidentyfikować autorstwo trzynastu polskich twórców w prawie sześćdziesięciu przekazach¹⁸. Należy jednak przypomnieć, że kompozytorzy działający na ówczesnych ziemiach polskich nie zawsze noszą rodzime nazwiska. Jeżeli jednak swoją muzykę dedykowali polskiemu kapelom, które ją wykonywały, to w konsekwencji należy ona do polskiego dziedzictwa kulturowego, nawet jeśli sami autorzy rodzili się poza granicami kraju. Kryteria narodowościowe w dzisiejszym rozumieniu nie odnoszą się do XVIII wieku, gdyż zaczynają się tworzyć dopiero po zakończonej Rewolucji Francuskiej, w XIX stuleciu. Najwięcej, bo aż 16 przekazów, przypisuje się Józefowi Zeidlerowi, 11 Janowi Wańskiemu, a 7 Wojciechowi Dankowskiemu. Wśród pozostałych kompozytorów odnajdujemy o. Justa Caspara (4 zachowane przekazy na terenach ziem polskich), o. Urbana Müllera (5 przekazów) oraz od 1 do 3 przekazów autorstwa Jana Engela, Adama Jędrowskiego, Georgiusa Luny, Ludwika Maadera, Antoniego Milwida, Silesity Przybyła, Aleksandra Rodowskiego i Jacka Szczurkowskiego.¹⁹ Dzięki migracji źródeł muzycznych, w archiwach polskich znajdujemy również utwory zagranicznych twórców, takich jak Johann Melchior Dreyer, Johann Baptista Schiedermayer, Johann Baptista Wanhal czy Augustin Volckmer, stanowią one ważny element charakterystycznej różnorodności repertuaru XVIII-wiecznych kapel²⁰.

14 Litanie często wykorzystywano w celu uświetnienia kultu Matki Bożej, szczególnie w sanktuariach maryjnych.

15 Kult św. Jana Nepomucena rozpowszechniony był na ziemiach czeskich, niemieckich i śląskich jeszcze przed wyniesieniem go na ołtarze przez papieża Benedykta XIII w 1729 roku. W Rzeczypospolitej rozpowszechnił się wraz z rozpoczęciem procesu kanonizacyjnego w 1721 roku, ale faktycznie rozkwitł w II połowie wieku, prawdopodobnie za sprawą jezuitów. K. Kuźmak, *Jan Nepomucen*, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. VII, Lublin 1997, s. 182-183.

16 Dzieje się tak m. in. w litanii Wojciecha Dankowskiego. A. Mądry, op. cit., s. 519-521.

17 Na początku XVIII wieku wykorzystywano wypracowany w poprzednim stuleciu model wieloodcinkowy, nawiązujący do wersetowej formy modlitwy. Przykładem takiego utworu jest *Litania de Providentia Divina* Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego.

18 A. Mądry, op. cit., s. 521.

19 Tamże.

20 Dzięki migracji rękopisów niektóre zachowane litanie polskich kompozytorów możemy odnaleźć w zagranicznych archiwach, np. jedyny znany przekaz *Litaniae de Providentia Divinae* Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego przechowywany jest obecnie w Miejskim Archiwum Svaty Jur na Słowacji (sygn. OAB-V H-75). Rękopis ten pierwotnie pochodził ze zbiorów muzykaliów należących do Pijarów z Podolińca. Por.: A. Mądry, op. cit., s. 523.

Problemem, o którym należy jedynie wspomnieć, są zachowane w różnych miejscach przekazy jednego utworu, a opatrzone nazwiskami innych twórców²¹. Trudno dziś znaleźć przyczynę takich rozbieżności w autorstwie, prawdopodobnie błąd popełniali nieświadomi skrypcy w trakcie przepisywania. Niestety, większość zachowanych kompozycji do dzisiaj nie doczekała się identyfikacji i pozostają anonimowe bądź wskazanie konkretnego twórcy pozostaje kwestią sporną²². Ponadto zachowane do dzisiejszych czasów utwory są tylko fragmentem faktycznie tworzonej i wykonywanej muzyki. Niezliczona ilość manuskryptów zaginęła bezpowrotnie, a o istnieniu wielu litanii opracowanych wokalnie-instrumentalnie wiemy jedynie z zachowanych inwentarzy²³.

Doskonałym przykładem XVIII-wiecznej litanii wokalnie-instrumentalnej jest *Litania ex D Georgiusa Luny*, mało rozpoznanej, choć uzdolnionego kompozytora związanego z klasztorem Bożego Ciała we Lwowie²⁴. Jego *Litania* zachowała się prawdopodobnie tylko w jednym, sandomierskim przekazie²⁵. Niestety, na manuskrypcie nie widnieje żadna data i nie można precyzyjnie ustalić roku powstania ani rękopisu, ani tym bardziej samego utworu. Pewnym tropem jest dukt zachowanego przekazu. Charakter pisma wskazuje na Agnieszkę Sosnowską, benedyktynek sandomierską, która żyła w latach ok. 1755-1827 (profesję złożyła w 1773 roku²⁶). Sandomierski odpis utworu mógł powstać nawet kilkanaście lat po jego stworzeniu, ale styl muzyczny również wskazuje na II połowę XVIII wieku. Niewielka obsada wykonawcza utworu świadczy, że pisany był on z myślą o przyklasztornej (bądź przykościelnej) kapeli wokalnie-instrumentalnej. *Litania ex D* przeznaczona jest na *Kirchentrio* poszerzone o dwie trąbki naturalne (Clarini); dopełnienie stanowią dwa głosy wokalne: Canto i Tenore.

Tekst słowny pochodzi z łacińskiej wersji Litanii Loretańskiej odmawianej w XVIII wieku²⁷. Kompozytor podzielił modlitwę na 13 części, opracowując muzycznie każdą z nich. Utwór otwiera instrumentalna *Sinfonia*²⁸, zatem całą *Litanie* tworzy 14 części. Prezentują one solidny warsztat kompozytorski, bowiem wykorzystane zostały w nich rozmaite faktury

21 Osobnym zagadnieniem jest różna pisownia nazwisk, w przypadku Georgiusa Luny istnieją zapisane warianty „Lona” (Ms. PL-CZ II-151) i „Liuna” (Ms. PL-SA 177/AV 7 i Ms. PL-SA 52/A I 52).

22 Niezwykle pomocny w ustalaniu autorstwa jest Międzynarodowy Katalog Źródeł Muzycznych (RISM – Répertoire International des Sources Musicales). Należy pamiętać, że baza RISM jest uaktualniana na bieżąco, wiele utworów muzycznych wciąż nie zostało do niej wprowadzonych i w każdym momencie autorstwo anonimowych dotąd kompozycji może zostać zidentyfikowane. Baza dostępna jest online: <http://www.rism.info/home.html>.

23 Przykładem są zachowane dwa inwentarze zbiorów muzycznych sandomierskiej kapeli kolegiackiej z 1793 i 1878 roku. Przechowywane obecnie są w Bibliotece Diecezjalnej w Sandomierzu pod wspólną sygnaturą AKKKS 239 II. F. Kiryk, M. Szczerba, *Inwentarz Rękopisów Archiwum Kapituły Kolegiackiej i Katedralnej w Sandomierzu, Tom II: XII-XX wiek*, Kraków 2018, s. 83.

24 Niestety nie dysponujemy prawie żadnymi informacjami biograficznymi Georgiusa Luny. Robert Świętochowski jako pierwszy badacz w XX wieku wymienił Lunę wśród kompozytorów związanych z klasztorem Bożego Ciała we Lwowie. Świętochowski powołując się na *Registra expensarum capellae con generalis (SS. Corp. Chr.)... inchoata sub praefectura Rev. Patris Stephani Bohdanowicz P. G. Anno 1761–85*, wskazał, że Luna przebywał we Lwowie w latach 1765-1766. Zob.: R. Świętochowski, *Tradycje muzyczne zakonu kaznodziejskiego (ciąg dalszy)*, „Muzyka” 1964, nr 4, s. 21.

25 Mowa o rękopisie przechowywanym w Bibliotece Diecezjalnej w Sandomierzu pod sygnaturą Ms. 288/A VI 32.

26 M. Walter-Mazur, *Poklasztorne rękopisy XVIII-wiecznej muzyki...*, s. 550.

27 Litania do Najświętszej Maryi Panny w XVIII wieku nie zawierała jeszcze wezwań: *Mater Boni Consili* (Matko dobrej rady), *Mater Misericordiae* (Matko miłosierdzia), *Regina sacratissimi rosarii* (Królowo Różańca Świętego), *Regina sine labe originali concepta* (Królowo bez zmyły pierwotnej poczęta), *Regina pacis* (Królowo pokoju), *Regina in caelum assumpta* (Królowo Wniebowzięta), *Regina familiae* (Królowo rodzin) czy *Regina Poloniae* (Królowo Polski). J. Duchniewski, *Litania loretańska*, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. X, Lublin 2004, s. 1172. Zastanawia jednak zamienienie w tekście *Litanii ex G* Luny otwierającej aklamacji „Kyrie eleison. Christe eleison. Kyrie eleison” na trzykrotne powtórzenie „Kyrie eleison”. Być może jest to błąd skrypcy, Agnieszki Sosnowskiej, gdyż formuła otwierająca litanie była niezmienna.

28 W XVIII wieku sinfonie nierzadko rozpoczynają wieloczęściowe utwory religijne i nie należy traktować ich jak autonomicznych symfonii w rozumieniu formy klasycznej, a bardziej postrzegać jako indywidualny wstęp instrumentalny będący wyodrębnioną częścią.

i struktury muzyczne, różne tempa, metra i tonacje. Wszystkie te elementy w urozmaiconych połączeniach i o zmiennej obsadzie wykonawczej złożyły się na wprost modelowy XVIII-wieczny, cykliczny utwór religijny, pisany w stylu koncertującym. W *Litanii ex D* liczne modyfikacje nie były podyktowane wyłącznie chęcią utrzymania kontrastów między częściami, gdyż ich charakter został dostosowany do słów modlitwy.

Część	Obsada wykonawcza	Tempo	Metrum	Tonacja
<i>Sinfonia</i>	vl (2), clno (2), org	Adagio. Allegro	C	D-dur
<i>Kyrie</i>	C, T, vl (2), clno (2), org	Adagio. Allegro	C	D-dur
<i>Pater de caelis</i>	C, vl (2), org	Andante	3/4	D-dur
<i>Sancta Trinitas</i>	C, T, vl (2), clno (2), org	Andante	C	D-dur
<i>Sancta Maria</i>	T, vl (2), org	Moderato	C	G-dur
<i>Mater Christi</i>	C, T, vl (2), clno (2), org	Allegro	3/4	D-dur
<i>Mater amabilis</i>	C, T, vl (2), org	Andante	C	D-dur
<i>Virgo prudentissima</i>	C, T, vl (2), clno (2), org	Allegro	6/8	D-dur
<i>Speculum iustitiae</i>	C, vl 1, org	Adagio	C	A-dur
<i>Rosa mystica</i>	C, T, vl (2), clno 1, org	Allegro	C	D-dur
<i>Salus infirmorum</i>	C, T, vl (2), org	Adagio	3/4	g-moll
<i>Regina Angelorum</i>	C, T, vl (2), clno (2), org	Allegro	C	D-dur
<i>Agnus Dei I</i>	C, T, vl (2), org	Adagio	C	d-moll
<i>Agnus Dei II</i>	C, T, vl (2), clno (2), org	Adagio. Allegro	C	D-dur

Tabela 1. Georgius Luna, *Litania ex D*; ogólna charakterystyka kolejnych części.

Wybór wszystkich zmiennych determinuje tekst słowny, lecz nie tyle pojedyncze słowa, a ogólny charakter pogrupowanych wezwań litanijskich.

W każdej części zaprezentowany jest nowy materiał muzyczny. Wyjątek stanowią dwie pierwsze, gdyż całe frazy muzyczne przedstawione w *Sinfonii* powtórzone są w części *Kyrie*, jako tło dla głosów wokalnych. Podobieństwo między nimi stanowi również konstrukcja formalna – parotaktowe wstępy (oba w tempie Adagio), poprzedzają pokrewne muzycznie części właściwe (w tempie Allegro).

Stosunkowo niewielki skład wykonawczy (siedem głosów) w żadnej mierze nie ogranicza inwencji kompozytora. Luna prezentuje pełen wachlarz możliwości fakturalnych i zarazem kolorystycznych: od kameralnych połączeń do pełnego tutti. Stosuje również kontrasty dynamiczne w powtarzanych fragmentach na zasadzie echa (*forte-piano*).

Głosy wokalne – Canto i Tenore, w ramach poszczególnych części, śpiewają solo lub w duecie. Luna bardzo dba o czytelność tekstu słownego. Chociaż przez większą część utworu traktowany jest sylabicznie (zwłaszcza we fragmentach tutti), to nie brak melizmatów. Najbardziej wyróżniającą się pod tym kątem jest część *Mater amabilis*, w której kolejne inwokacje do Maryi-Matki oba głosy wykonują naprzemiennie w bardzo ozdobny sposób. Dialog między nimi dopełnia wspólne śpiewane odpowiedzi „Ora pro nobis” po każdym wezwaniu.

Ostatnia została powtórzona trzykrotnie, za każdym razem w coraz bardziej rozbudowanej formie. Pomimo tego, że ujęta została w melizmat prowadzony w obu głosach jednocześnie, to kompozytor zwrócił uwagę, by kolejne sylaby przypadły na tej samej mierze taktu. Taki zabieg spowodował, że słowa nie giną w gąszczu dźwięków, a wręcz przeciwnie: stają się atrakcyjnie podkreślone.

W całej *Litanii* tylko w trzech częściach śpiewa jeden głos wokalny – Canto w części *Pater de caelis*, Tenore w części *Sancta Maria* i, ponownie, Canto w części *Speculum iustitiae*. Ta ostatnia, *Speculum iustitiae*, wyróżnia się na tle całego utworu zredukowaną obsadą wykonawczą do jednego wokalisty, skrzypka i organisty. Warto zauważyć, że wezwania, które są opracowane, w tej części przedstawiają Maryję w bardzo metaforyczny sposób: nazywana jest wytworami rąk ludzkich, takimi jak zwierciadło czy naczynie²⁹. Mistycyzm ten oddany jest w wyjątkowo wirtuozowsko potraktowanej partii skrzypiec – Luna linię melodyczną okraślił subtelnymi ornamentami, a rozdrobnione przebiegi po skali ujął w nieregularne ugrupowania rytmiczne. Podobnie potraktował głos wokalny – słowa oparł w niebanalną melodykę (zawierającą w sobie i kroki sekundowe i większe skoki interwałowe, ozdobniki, melizmaty) i rytmikę. Oba te głosy wzajemnie się przenikają i uzupełniają, a spokojne tempo (Adagio) pozwala na delektowanie się wyszukaniem zdobieniom, które tylko podkreślają tekst słowny.

Z kolei w części *Salus infirmorum* Luna ograniczył rolę instrumentów do wykonania harmonicznego akompaniamentu. Repetowane akordy w pełnej homorytmii (niezmienny ruch

Allegro 1. Sinfonia

Allegro 2. Kyrie

Przykład 1. Georgius Luna, *Litania ex D*, cz. *Sinfonia* i *Kyrie*, porównanie t. 1-4.

Przykład 2. Georgius Luna, *Litania ex D*, cz. *Mater amabilis*, Canto i Tenore, t. 36-42.

Przykład 3. Georgius Luna, *Litania ex D*, cz. *Speculum iustitiae*, Canto, Violino I, Organo, t. 10-14.

²⁹ W części *Speculum iustitiae* opracowane są następujące wezwania: *Speculum iustitiae* (Zwierciadło sprawiedliwości), *Sedes sapientiae* (Stolico mądrości), *Causa nostrae laetitiae* (Przyczyna naszej radości), *Vas spiritualis* (Naczynie duchowe), *Vas honorabile* (Naczynie poważne), *Vas insigne devotionis* (Naczynie osobliwego nabożeństwa). Ks. Kútnik analizując Litanię Loretańską wskazuje, że w ten sposób starano się wyrazić rolę Maryi w historii Zbawienia. Zob.: J. Kútnik, *Litania Loretańska*, Kraków 1983, s. 130 i n.

ósemkowy, ze zmianą współbrzmień z reguły na pierwszej mierze taktu) w połączeniu z wolnym tempem (Adagio) i molową tonacją (g-moll) nadają kontemplacyjny, i zarazem bardzo emocjonalny charakter całej części. Cztery inwokacje do Maryi, które są opracowane w tej części, ukazują ułomność człowieka uciekającego się do Matki, która staje się remedium. Kolejno nazywana jest Uzdrawieniem/ Wybawieniem chorych, Ucieczką/ Schronieniem grzesznych, Poczyszcicielką/ Otuchą strapionych, Wspomożeniem wiernych (chrześcijan, szczególnie tych uciśnionych). Napięcie budowane jest poprzez harmonię – plan tonalny utrzymany został w g-moll, z licznymi wychyleniami tonalnymi (porusza już pierwsze połączenie akordów g-moll z A-dur).

Przykład 4. Georgius Luna, *Litania ex D*,
cz. *Sancta Trinitas*, tutti, t. 1-4.

Przykład 5. Georgius Luna, *Litania ex D*,
cz. *Regina Angelorum*, Clarini I i II, Violini I i II,
Organo, t. 1-6.

Na uwagę zasługuje również najkrótsza część *Sancta Trinitas*. Tworzy ją zaledwie 8 taktów – tyle wystarcza kompozytorowi, żeby opracować jedno wezwanie (w pełnym brzmieniu „Sancta Trinitas, Unus Deus” – Święta Trójco, Jedy-ny Boże i odpowiedź „Ora pro nobis” – módl się za nami). Luna angażuje wszystkie gło- sy, w fakturze homorytmicznej, złożonej z pionów akordowych. Takie opracowanie słów przywołuje na myśl technikę *nota contra notam*. Dodatkowo sylabiczne potraktowanie partii wokalnych skupia uwagę na słowie, oddając splendor Najświętszej Trójcy.

Autor *Litanii ex D* dba o różnorodne prowadzenie nie tylko głosów wokalnych, ale również instrumentalnych. Linie melodyczne skrzypiec prowadzone są względem siebie zarówno unisono (np. w całej części *Pater de caelis* grają dokładnie tę samą partię), jak i w równole- głych interwałach, takich jak tercje i seksty (zwłaszcza w części *Sancta Maria*). Zdarza się, że dublują partie wokalne (cz. *Mater Christi*), albo im kontrapunktują (cz. *Kyrie*). Clarini uroz- maicają brzmienie części, w których są wykorzystywane – ich linia melodyczna (prowa- dzona z reguły w równoległych tercjach) opiera się z reguły na repetowanych dźwiękach z podstawowych składników funkcji harmoniczych. Ich obecność szczególnie zaznacza się w części *Regina Angelorum* (Królowo Aniołów), w której wezwania określają Maryję jako Królową. Rozpoczyna się dostojną fanfara, która wyraziście podkreśla królewską god- ność Matki Bożej.

Podstawę harmoniczną każdej części pełni linia basowa grana przez organistę³⁰, na któ- rej tle rozbrzmiewają pozostałe głosy. Prowadzona jest w ruchu sekundowym (cz. *Ky-*

30 W zachowanym przekazanie Ms. PL-SA 228/A VI 32 partia ta nazwana jest „Fundamento”. Zgodnie z ówczesną praktyką za- miennie stosowano nazwy „organo”, „basso continuo”, „basso organo”, „fondamento” i in.; nie zawsze je cyfrowano, szcze- gólnie w II połowie XVIII wieku.

rie), lub po rozłożonych trójdźwiękach (cz. *Pater de caelis*); z reguły w stałych wartościach rytmicznych (pomagało to utrzymać niezmiennie tempo dla wszystkich wykonawców), choć w szybkich częściach nie brakuje przebiegów szesnastkowych i w tej partii (cz. *Rosa mystica*).

Litanie ex D cechuje duże bogactwo motywiczne. Tematy muzyczne poszczególnych części mogą być oparte na przebiegach gamowych (cz. *Virgo Prudentissima*) i rozłożonych trójdźwiękach (cz. *Rosa Mystica* – Violini), na repetycjach dźwięków (cz. *Rosa Mystica* – Canto i Tenore), jak i skokach interwałowych, nierzadko okraszone ornamentami (cz. *Agnus Dei II*). W warstwie rytmicznej występuje ogromna różnorodność i zmienność wykorzystywanych wartości rytmicznych, pojawiają się również nieregularne podziały rytmiczne (triole, septole – zwłaszcza w cz. *Speculum iustitiae*). Tonacją główną cyklu jest D-dur, w paru częściach kompozytor odchodzi od niej na rzecz spokrewnionych A-dur i G-dur oraz molowych trybów: g-moll i d-moll. Stosuje często progresje, wznoszące i opadające, z reguły niemodulujące. W ogólnym planie tonalnym stosuje najczęściej połączenia o pokrewieństwie kwintowym. W przypadku części *Salus infirmorum* jest to połączenie tonacji jednoimiennych (g-moll – G-dur – g-moll). Również struktura wewnętrzna każdej części *Litanii* jest niejednorodna. Luna korzysta zarówno z budowy jednoczęściowej (cz. *Sancta Trinitas*), trzyczęściowej ABA¹ (cz. *Mater Christi*) lub *da Capo* (cz. *Speculum iustitiae*), wieloczęściowej ritornelowej ABA¹B¹A (cz. *Sancta Maria*) lub rondowej ABACA¹ (cz. *Virgo prudentissima*)³¹.

W warstwie kompozytorskiej Luna stosuje wszystkie zabiegi znane w muzyce religijnej II połowy XVIII wieku. Owa różnorodność wykorzystanych środków *de facto* jest czynnikiem spajającym kompozycję i wpisującym ją w powszechnie panujące w ówczesnej muzyce kościelnej trendy kompozytorskie. Regularna zmienność w obsadzie wykonawczej, duże bogactwo rytmiczne i melodyczne, brak jednolitej tonacji (w utworze cyklicznym), wreszcie wszystkie stosowane zmiany fakturalne, dynamiczne, agogiczne i inne unifikują całość na zasadzie dopełniających się kontrastów, jednocześnie zachowując odrębność w każdej części.

Luna kierował się zasadą kontrastu w praktycznie wszystkich elementach dzieła muzycznego. Kontrast sam w sobie stał się więc czynnikiem kształtującym tkankę muzyczną, choć to tekst słowny *Litanii Loretańskiej* zdeterminował ogólny charakter poszczególnych części. W efekcie powstała kompozycja bardzo zróżnicowana wewnętrznie, a zarazem spójna, pełna kontrastów wyrazowych, a jednocześnie podkreślająca modlitewny charakter. Lunowska *Litania ex D* nie odbiega w swojej specyfice od pozostałych, współczesnych jej wokalnoinstrumentalnych litanii, a wręcz wraz z nimi odzwierciedla charakterystyczne cechy koncertujących, cyklicznych utworów religijnych tworzonych w XVIII-wiecznej Rzeczpospolitej.

31 Dokładna analiza utworu przeprowadzona została w pracy magisterskiej autorki. Zob.: E. Przybyszewska, *Litania ex D Georgiusa Luny na tle wokalnoinstrumentalnych litanii zachowanych w Bibliotece Diecezjalnej w Sandomierzu. Analiza i edycja źródłowa*, niepublikowana praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. UAM dr hab. Magdaleny Walter-Mazur, Instytut Muzykologii UAM, Poznań 2020.

Vocal-instrumental litany on Polish soil in the 18th century – characteristics of the music genre based on *Litany ex D* by Georgius Luna

Summary:

Religious works discovered today, created in the 18th century Poland, are an important element of Polish musical culture. The music created and performed in monastic and parish churches has experienced its intensive flourishing. Practically every larger diocesan church, richer monasteries, as well as cathedrals and collegiates maintained a vocal-instrumental ensemble. The role of each music group was to provide musical accompaniment to the masses and other services. Not only specially purchased foreign music was performed, but also, perhaps most importantly, music specially dedicated to the relevant musical ensembles. Of course, musicians of different groups kept in touch with each other and there was an exchange of music repertoire. Thus, the great stylistic variety of the performed pieces became characteristic. As a result, native composers strived to create diverse musical works using all the composing techniques they knew. This was especially common in cyclical works, such as masses, vespers or litanies, in which the internal contrast of adjacent components was even essential. The 18th-century vocal-instrumental litanies reflect all the features of cyclic forms in religious music, created in concertante technique on Polish soil. This article shows these features on the example of the *Litany ex D* by Georgius Luna, a little-known composer from the Lviv. His composition, found in the collection of the Diocesan Library in Sandomierz, fits perfectly into the trends of litanies created at that time.

Keywords:

Georgius Luna, litany, vocal-instrumental litany, 18th century, polish music, sacred music.

II.
OMÓWIENIA,
RECENZJE,
VARIA

W tym roku tematyka prelekcji zainspirowała organizatorów do zatytułowania spotkania *Harmonia duszy i ciała w koncepcji św. Hildegardy z Bingen (1098-1179)*. Warto nadmienić w tym miejscu, iż ponownie sesję naukową koordynował i prowadził ks. Wiesław Hudek. Inaugurując konferencję, zaprezentował V tom Zeszytu Naukowego *Studia Hildegardiana Sariensia* (2018) oraz zwrócił uwagę uczestników na możliwość pozyskania wielu innych publikacji związanych ze świętą Hildegardą.

Pierwszą część sympozjum rozpoczęło wystąpienie prof. Małgorzaty Kowalewskiej (Lublin) pt. *O harmonii duszy i ciała u św. Hildegardy*. Prelegentka w inspirujący sposób wyjaśniła, jakie jest źródło filozoficznych zapatrywań św. Hildegardy związanych ze współdziałaniem oraz wzajemnym oddziaływaniem duszy i ciała ludzkiego. Swoje wypowiedzi poparła wieloma przykładami z *Liber divinorum operum* Sybilli znad Renu, co wyraźnie poruszyło uczestników konferencji i zachęciło ich do podjęcia dialogu.

Drugi wykład nosił tytuł *Aktualność medycyny św. Hildegardy na podstawie własnych doświadczeń terapeutycznych*. Przedstawił go mgr Tomasz Lewandowski (Gdańsk), który podzielił się swoimi doświadczeniami w zakresie dziedziny osteopatii. Odnosił się do naturalnego leczenia zalecanego przez św. Hildegardę, wspominając o kilku jej metodach: okładach z ziaren pszenicy, bańkach lekarskich, masażu nerek maścią z ruty oraz o odpowiednim wzbogaceniu diety o składniki spożywcze zawarte np. w rosole z giczy cielęcej. O godz. 12.00 rozpoczęła się kolejna część spotkania w kościele pw. św. Brata Alberta w Żorach. Wszyscy zebrani zostali zaproszeni do uczestniczenia we wspólnej modlitwie (po uprzednim przygotowaniu). W trakcie obrzędu celebrowano godzinę południową liturgii godzin ze wspomnienia św. Hildegardy z Bingen oraz odmówiono litanie do św. Hil-



degardy. Ta część konferencji zakończyła się błogosławieństwem kapłańskim oraz wspólnym śpiewem pieśni *O niebieskie Jeruzalem* (tekst: ks. W. Hudek, melodia: K. Michałek).

Uczestnicy po powrocie do sali obrad zostali zaproszeni przez organizatorów, czyli członków Stowarzyszenia *Ecce Homo* oraz ks. Wiesława Hudka na poczęstunek. Spośród specjalów przygotowanych przez Dom Przyjęć *Wiktor* (Henrykę i Stanisława Ośliżłoków) ze Skrzyszowa wszyscy mogli posmakować ciasteczek "antystresowych" wg przepisu św. Hildegardy przygotowanych przez panią Teresę Piątek oraz oryginalnego wina z opactwa z Einbingen ufundowanego przez pana Mateusza Piątka.

Druga część konferencji rozpoczęła się o godz. 13.00 wykładem mgr Jolanty Zajdel (Otwock) pt. *W zielniku św. Hildegardy*. Był on wspaniałą kontynuacją wcześniejszej prelekcji, potwierdzającą znaczenie naturalnego leczenia proponowanego przez mistyczkę. Referentka, omawiając stosowanie prawidłowej diety, wspomniała o ziołach, które wykorzystywała św. Hildegarda. Według mówczyni wśród najbardziej podstawowych, naturalnych lekarstw proponowanych przez Sybillę z Renu można znaleźć: bertram, galgant, cynamon oraz babkę płesznik.

Czwartą przemowę *Benedyktyński ład* wygłosił mgr Brunon Koniecko OSB (Tyniec). Przedstawił słuchaczom konferencji monastyczny tryb życia oraz omówił *Regułę* św. Benedykty. Celem prelegenta było teoretyczne oraz praktyczne przybliżenie terminu *uporządkowane życie* i wskazanie zalet wypływających z jego podjęcia. Wykład spełnił oczekiwania uczestników konferencji, dopełniając tematykę wcześniej wygłoszonych prelekcji.

Na zakończenie została podjęta dyskusja, gdyż wielowątkowa problematyka zaprezentowana przez referentów zrodziła wśród słuchaczy konferencji wiele pytań i zachęciła ich do aktywnego w niej udziału. Następnie ks. Wiesław Hudek w imieniu wszystkich uczestników VI konferencji naukowej podziękował prelegentom, organizatorom, patronowi honorowemu (Towarzystwu Przyjaciół św. Hildegardy) oraz wcześniej wymienionym dobrodziejom spotkania (państwu Henryce i Stanisławowi Ośliżłokom, panu Mateuszowi Piątkowi oraz pani Teresie Piątek).

XIII Festiwal Twórczości Religijnej *Fide et Amore* 2019

W 2019 roku odbyła się już trzynasta edycja Festiwalu Twórczości Religijnej *Fide et Amore* w Żorach, nosząca podtytuł *Missa est*. Jak sama nazwa wskazuje, festiwalowe wydarzenia skoncentrowane były wokół Eucharystii, Mszy świętej oraz Ofiary Jezusa Chrystusa. Kontynuując tradycję, w programie festiwalu znalazło się dziesięć spotkań koncertowych odbywających się w piątkowe wieczory o godz. 19.00 oraz cztery wydarzenia dodatkowe.

XIII. Festiwal Twórczości Religijnej *Fide et Amore* w Żorach rozpoczął koncert inauguracyjny *Porcjunkula...*, który odbył się 2 sierpnia 2019 roku w kościele pw. św. Stanisława Biskupa Męczennika w Suszcu. Chór dziewczęcy Szkoły Katedralnej *Paradiso* w Poznaniu pod dyktando Ewy Domagały zaoferował słuchaczom koncertu chorał gregoriański oraz wielogłosową muzykę liturgiczną (pieśni eucharystyczne, maryjne oraz części mszalne).

Tydzień później (9 sierpnia) w kościele pw. Matki Boskiej Częstochowskiej w Żorach wybrzmiała angielska i europejska muzyka, wywołując wśród słuchaczy wzruszenie i zainteresowanie. Dzieła były wykonywane przez artystów z Wielkiej Brytanii w składzie: Chór Katedralny w Wakefield, James Bowstead - organy, Thomas Moore - dyrygent.

Trzeci koncert nosił tytuł *Missa Papae Marcelli* i był związany z twórczością kompozytorów szkoły rzymskiej (G. P. da Palestrina, G. Allegri). Miał miejsce 16 sierpnia 2019 roku w kościele pw. św. Brata Alberta w Żorach, a jego wykonawstwą podjął się Chór kameralny *Cantores Minores Wratislavienses* pod dyktando Piotra Karpety.

Kolejny muzyczny wieczór *Organy eucharystyczne...* odbył się w kościele ewangelicko-augsburskim Zbawiciela w Żorach 30 sierpnia 2019 roku. Dwóch młodych organistów: Mariusz Wycisk oraz Szymon Jarzyna, wykonało zróżnicowany repertuar organowy m.in. M. Regeera, J.S. Bacha, J. Pachelbela, F. Walczyńskiego, M. Brosiga, K. Grzeszczaka oraz M. Sawy. Warto wspomnieć w tym miejscu, iż koncert wywołał duże poruszenie wśród uczestników, ponieważ stanowił część uroczystości uświetniających pamiątkę poświęcenia kościoła oraz rocznicę 450-letniej tradycji ewangelików w Żorach.

Pierwszy wrześniowy koncert odbył się tydzień później (6 września) w kościele pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Żorach. Ze względu na 200. rocznicę urodzin Stanisława Moniuszki został on w pełni poświęcony jego twórczości. Niezwykle bogaty i piękny re-

**XIII FESTIWAL
TWÓRCZOŚCI
RELIGIJNEJ**



2, 9, 16, 30 sierpnia
6, 13, 17, 20, 27 września
4, 8, 11, 20, 25 października
Żory 2019

spotkania ze sztuką

pertuar wykonali: Katarzyna Wiwer – sopran, Magdalena Czuba – mezzosopran, Chór Żeński *Vox Altisono* (przygotowanie Ksenia Miśkiewicz), Tatrzańska Orkiestra Klimatyczna pod kierownictwem Agnieszki Kreiner.

13 września 2019 roku w kościele pw. św. Jadwigi Śląskiej w Żorach miał miejsce koncert *De Maria Virginae....* Artystki: Klaudia Romek – sopran oraz Brygida Tomala – organy, inspirując się świętem Podwyższenie Krzyża Świętego (14 września) i wspomnieniem Najświętszej Maryi Panny Bolesnej (15 września), zinterpretowały utwory łączące motywy eucharystyczne z maryjnymi.

W kolejny piątkowy wieczór (20 września) wybrzmiały dźwięki skandynawskiej muzyki eucharystycznej. Uczestnicy koncertu mogli jej wysłuchać w wykonaniu Chóru Katedry w Sztokholmie *Pueri Cantantes Cathedralis ungdomskör*, organisty Simona Törnqvista pod dyrykcją Elisabeth von Waldstein w kościele pw. św. Michała Archanioła w Skrzyszowie.

Kościół pw. Niepokalanego Serca Najświętszej Maryi Panny w Żorach (Rowień) 27 września 2019 roku zebrał festiwalowych odbiorców na koncercie pod hasłem *Tantum Ergo Sacramentum....* Wykonawcy: Joanna Bortel – mezzosopran, Anna Dawidów – flet poprzeczny oraz Łukasz Kurpas – organy, zaprezentowali niezwykle urozmaicony, oparty na śpiewach eucharystycznych repertuar, w którym znalazły się również improwizacje.

Dziewiąty wieczór (4 października 2019) nawiązywał do wawelskiej liturgii mszalnej z XVII wieku. Podczas jego trwania wykonano wszystkie części dwuchórowej *Missa brevis* F. Liliusa oraz chorał gregoriański, utwory G.G. Gorczyckiego i M.Zieleńskiego. To monumentalne dzieło zaangażowało do muzycznej współpracy: Zespół instrumentalny (Marta Lucjan, Alicja Miruk-Mirska, Michał Adamin, Kamil Jurkiewicz), Edytę Suchanek – organy, Magdalenę Lucjan – sopran, Alicję Ciecielczuk – alt, Marcina Ciecielczuka – bas, Chór *Animato* (dyr. Małgorzata Lucjan), Chór kameralny *Canticum novum* (dyr. Gabriela Jaworska), Chór kameralny *Ars Cameralis* (dyr. Gabriela Jaskiernia/Marek Bebak) pod kierownictwem Małgorzaty Lucjan. Polska muzyka barokowa zabrzmiała w gotyckim kościele pw. świętych Apostołów Filipa i Jakuba w Żorach.

Kolejne wydarzenie 11 października 2019 roku pełniło rolę liturgii w kościele pw. św. Stanisława Biskupa i Męczennika w Żorach. Celebrował ją ks. Wiesław Hudek. Jej uczestników przez muzyczne i duchowe doznania poprowadził Zespół Instrumentów Dętych (przygotowanie: Szymon Cichoń), Chór *Canticum Novum* z Suszcy (dyr. Barbara Cichoń i Szymon Cichoń), Chóry *Per Spasso* i *Con Fuoco* z Pszczyny (dyr. Katarzyna Machnik) oraz Krzysztof Walczak – organy. Artystów poprowadził Szymon Cichoń, będący jednocześnie autorem kompozycji i opracowań. Liturgia ta była ostatnim piątkowym, a zarazem cyklicznym wydarzeniem, które oferował festiwalowy program.

W 2019 roku po raz kolejny zorganizowano imponującą ofertę festiwalowych imprez dodatkowych. Pierwszą z nich była VI Konferencja Naukowa *Harmonia duszy i ciała w koncepcji świętej Hildegardy z Bingen (1098-1179)*, która rozpoczęła się 17 września o godz. 10.00. W jej programie można było znaleźć wykłady następujących prelegentów: prof. Małgorzaty Kowalewskiej (Lublin), mgr Brunona Koniecko OSB (Tyniec), mgr Tomasza Lewandowskiego (Gdańsk), mgr Jolanty Zajdel (Otwock). Tradycyjnie dwie części wystąpień w sali Ecce Homo przy parafii św. Brata Alberta w Żorach przedzielała wspólna modlitwa

uczestników konferencji w kościele tejże parafii oraz prezentacja kolejnego V zeszytu naukowego *Studia Hildegardiana Sariensia*.

Natomiast 8 października zostało zorganizowane spotkanie literackie z cyklu *Usiądź w cień Słowa a odpocznij sobie...* na temat *To czyńcie na moją pamiątkę...* (por. Łk 22,19) w Zespole Szkół Społecznych im. Wspólnej Europy w Żorach. W programie znalazł się m. in. monogram *Trzy niedziele!*, a całe spotkanie koordynowali i reżyserowali pedagodzy szkoły: Magdalena Sojka i Jan Wyżgoł.

Niezwykle dużym zainteresowaniem cieszył się muzyczno-literacki wieczór *Od Bacha do Eichendorffa – śląskie drogi do wolności...* dla uczczenia 100-lecia Powstań Śląskich. W Pałacu Borynia w Jastrzębiu Zdroju wybrzmiały recytacje ks. Wiesława Hudka oraz dzieła Johanna Sebastiana Bacha i Carla Philippa Emanuela Bacha, które nadały spotkaniu podniosły charakter i zachwyciły publiczność. Wykonawcami muzycznych utworów byli: Dawid Biwo-bas oraz Andrzej Zawisza-klawesyn, tworzący *Duet Basso & Continuo*.

Podsumowującym elementem trzynastej edycji festiwalu był koncert laureatów w ramach Międzynarodowego Konkursu Kompozytorskiego *Fide et Amore*. Prawykonania nagrodzonych utworów miały miejsce w kościele pw. Miłosierdzia Bożego w Żorach.

W 2019 roku kolejny raz Festiwal Twórczości Religijnej *Fide et Amore* w Żorach stał się inspirującą inicjatywą na terenie Żor i pobliskich miast, gdyż doczekał się poruszającego odzewu ze strony festiwalowych odbiorców.

Festiwal Kolęd, Pastorałek i Utworów Bożonarodzeniowych „VENITE ADOREMUS” w latach 2008 – 2018

Pomysł stworzenia festiwalu chóralnego o charakterze religijnym zrodził się w obliczu wszechobecnego kryzysu muzyki kościelnej, przejawiającego się w sekularyzacji muzyki liturgicznej, tj. zastępowaniu utworów sakralnych piosenkami rozrywkowymi z tekstem religijnym, braku poczesnego miejsca dla tradycyjnych chórów na niedzielnej Eucharystii, a także poprzez niedostateczną formację liturgiczną oraz powszechną amatorszczyznę. Festiwal Kolęd, Pastorałek i Utworów Bożonarodzeniowych „VENITE ADOREMUS” wyszedł naprzeciw tym niedomaganiom. Do udziału w festiwalu zostali zaproszeni soliści, zespoły wokalne i instrumentalne. Takie działanie ma od wielu lat prowadzić do integracji środowiska muzycznego, kultywowania ambitnego repertuaru oraz mobilizowania muzyków kościelnych do promocji sztuki sakralnej w idiomie tradycyjnej muzyki europejskiej.



Chór Parafii pw. św. Anny w Świerklanach
pod dyрекcją Krystyny Knury



Zdjęcia: Józef Kuśka

Chóry połączone:
Parafii pw. św. Anny w Świerklanach pod dyрекcją Krystyny Knury, Rodzinny Zespół Akord pod dyрекcją Agnieszki Patalong i „GLORIA” z Żor pod dyрекcją Salomei Gryman

Historię festiwalu można podzielić na dwa etapy. Pierwsze pięć lat 2008 - 2013 to koncerty organizowane w różnych kościołach ziemi świerkłańskiej, rybnickiej i markłowieckiej. Wydarzenie miało charakter pozaliturgiczny, tzw. „koncertu w kościele”. Chóry wykonywały swój program, a konferansjer zapowiadał poszczególne występy. Natomiast proboszcz i przedstawiciele władz przekazywali podziękowania. Festiwalowi patronowali Gminny Ośrodek Kultury i Rekreacji w Świerklanach (edycja I – IV), Dom Kultury w Rybniku – Boguszowicach (edycja II), Stowarzyszenie Polskich Muzyków Kościelnych (edycja V), Tygodnik Rybnicki (edycja I) oraz parafie, w których odbywały się koncerty.

Program artystyczny festiwalu „VENITE ADOREMUS” rozwijał się dynamicznie. Warto podkreślić, iż do osiągnięć festiwalowych tamtych lat należy zaliczyć udział znakomitych zespołów: Chóru im. J. Słowackiego z Biertułtów oraz Rodzinnego Zespołu Akord pod dyрекcją Agnieszki Patalong (podczas V edycji), a także szereg ambitnych utworów: „Adeste Fideles” w opracowaniu na chór trzygłosowy z organami (autor piszący te słowa), „Chry-

stus natus est nobis" Feliksa Nowowiejskiego na chór mieszany a capella, „Magnum nomen Domini” B. Pękiela, „Za gwiazdą” J. Maklakiewicza. Chór „Bogu-Rodzica” i „Nuż my dziś, krześciani” z kancjonału staniąteckiego pośród wielu kolęd polskich często znanych mistrzów. Z projektów należy wymienić włączenie solowej muzyki organowej D. Zipoli`ego, J. S. Bacha, M. Reger`a, L. Boilman`n`a i T. Kalisza, a także udział dzieci z „Warsztatów Muzycznych” Gminnego Ośrodka Kultury i Rekreacji w Świerklanach, które wykonały łacińską wersję kolędy *Anioł pasterzom mówił* „Angelus Pastoribus” na głos z organami oraz „Pochwalmyż wszyscy społem” – wyciąg z Pieśni o Narodzeniu Pańskim Wacława z Szamotuł w tym samym opracowaniu. Udział solistów urozmaicał program chóralny. Jednak obok tradycyjnego repertuaru chóralnego i organowego pojawiła się muzyka niewspółgrająca z założeniami.



Grupa Wokalna „Ad Novem” pod dyрекcją dra Mariusza Pucia

W 2014 roku festiwal „VENITE ADOREMUS” otrzymał stałe miejsce w parafii pw. św. Brata Alberta w Żorach – Kleszczówce. Jego patronami honorowymi zostali: Stowarzyszenie Polskich Muzyków Kościelnych, Polska Federacja Pueri Cantores, Stowarzyszenie Ecce Homo oraz żorskie media. Koncerty od tego roku nabrały cech liturgii na kształt misterium. Zaostrzyły się również kryteria zapraszanych zespołów. Nie wystarczyło być chórem z tradycjami. Wymagane były umiejętności wokalne oraz wrażliwość sakralna. W kolejnych edycjach wzięły udział chóry z Rybnika, Żor, Wodzisławia Śląskiego i odleglejszych miejscowości wśród nich: Rodzinny Zespół Akord i Chór im. J. Słowackiego z Biertułów pod dyрекcją Agnieszki Patalong, Grupa Wokalna „Ad Novem” pod dyрекcją dra Mariusza Puci, Chór mieszany z Krzyżanowic pod dyрекcją Leonarda Fulneczka, Chór mieszany „Echo” z Zebrzydowic pod dyрекcją Jadwigi Sikory, Chór mieszany „Seraf” z Rybnika pod dyрекcją Żanety Wojacek.



Podczas wręczenia dyplomu

W repertuarze chórów coraz częściej pojawiały się perełki muzyki polskiej i zagranicznej. Mogliśmy usłyszeć: „Hodie Christus natus est” G. P. da Palestriny, „O Magnum Mysterium” Orlanda di Lasso „O Magnum Mysterium” Tomasa Luisa de Victorii, „Pieśń o narodzeniu Pańskim” Wacława z Szamotuł, „Resonet in laudibus” i „Magnum Nomen Domini” B. Pękiela, „Viderunt omnes fines terrae” M. Zieleńskiego, a także kolędy innych narodów: francuską

„Entre le boeuf”, norweską „Promiennym blaskiem gwiazdy lśnią” R. C. Wilson`a (w polskim przekładzie), słoweńską „Rajske strune zadonite”.

Szczególnym wydarzeniem była jubileuszowa X edycja „VENITE ADOREMUS” 2018 r. Na koncert zaproszono zespół wokalny „Bractwo San Clemente” z Krakowa pod dyрекcją o. Grzegorza Dońca. Wykonane śpiewy chorałowe i wczesno polifoniczne, istniejące w tradycji dominikańskiej, poruszyły zgromadzonych w kościele wiernych. Drugim ciekawym wydarzeniem była premiera mojej kantaty „Adeste fideles” na sopran, trąbkę, chór mieszany i organy. Jest to utwór utrzymany w stylu neobarokowym na kanwie kolędy o tym samym tytule. Składa się z czterech części będących opracowaniem zwrotek pieśni. Utwór powstał dzięki pomysłowi ks. dra Wiesława Hudka jako hymn festiwalowy.

Tradycją festiwalową jest agape, nad którym w 2014 r. wzięło pieczę Ecce Homo. Spotkanie artystów, organizatorów i gospodarza miejsca przy kawie, herbacie jest okazją do wymiany spostrzeżeń, doświadczeń i służy zacieśnieniu relacji.

Sukcesywny postęp artystyczny „VENITE ADOREMUS” napawa nadzieją na przyszłość. Należy ufać, że będą wyłaniały się nieznane dotąd chóry i zespoły wokalne o wysokim poziomie artystycznym oraz powstawały nowe w trudnym przecież czasie niezrozumienia dla sztuki. Artyści tej miary stanowią bowiem „sól ziemi”, bez której świat traci smak.

X Ogólnopolski Kongres Polskiej Federacji Pueri Cantores (Lublin 4-7 lipca 2019)

W dniach od 4 do 7 lipca 2019 r., w kontekście obchodów 450-lecia Unii Lubelskiej oraz 200-lecia urodzin Stanisława Moniuszki, odbył się w Lublinie X Ogólnopolski Kongres Polskiej Federacji Pueri Cantores pod hasłem *Ut unum sint! Aby byli jedno!* Organizatorami całego wydarzenia byli: Polska Federacja Pueri Cantores oraz Archidiecezja Lubelska, a współorganizatorami: Archidiecezjalny chór Chłopięco-Męski Pueri Cantores Lublinenses, Chór Chłopięcy Wojewódzkiego Ośrodka Kultury w Lublinie Słowiki Lubelskie oraz Oddział Lubelski Stowarzyszenia Polskich Artystów Muzyków. Urząd Miasta Lublin oraz Urząd Marszałkowski Województwa Lubelskiego wystąpili w roli partnerów organizowanego przedsięwzięcia. Natomiast patronatem honorowym kongres objęli: prof. dr hab. Piotr Gliński (Wicepremier, Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego), ks. abp Stanisław Gądecki (Przewodniczący Konferencji Episkopatu Polski), ks. abp Stanisław Budzik (Metropolita Lubelski), Jarosław Stawiarski (Marszałek Województwa Lubelskiego), Przemysław Czarnek (Wojewoda Lubelski), Krzysztof Żuk (Prezydent Miasta Lublin), Jean Henric (Prezydent Międzynarodowej Federacji Pueri Cantores).



Zdjęcia: s. 95-97 z archiwum PFPC

W pierwszym dniu trwania kongresu (4 lipca) do Lublina przybyły chóry z Polski, Węgier i Łotwy, a także goście m.in. z Hiszpanii i Szwajcarii. W sumie łączna liczba uczestników wyniosła ponad 800 osób, a w wydarzeniach kongresowych wzięły udział 23 zespoły:

- Archidiecezjalny Chór Chłopięco-Męski Pueri Cantores Lublinenses (Lublin, dyr. ks. Attila Ádám Honti);
- Schola Cantorum Misericordis Christi (Biała Podlaska, dyr. Piotr Karwowski);
- Jasnogórski Chłopięco-Męski Chór Pueri Claromontani (Częstochowa, dyr. Jarosław Jasiura, s. Maria Bujalska);
- Chór Padányi Schola i Chór Kameralny Padányi (Veszprem – Węgry, dyr. Zsilinszky Cecilia, Hutvágner Erika);

- Vox Mirabilis (Székesfehérvár – Węgry, dyr. Katica Zemlényni);
- Aglonas bazilikas Kora Skolas Koris (Aglona – Łotwa, dyr. Irena Leonova, Lilita Valaine);
- Archikatedralny Chór Męski Cantores Minores (Warszawa, dyr. Franciszek Kubicki);
- Młodzieżowy Chór Miejski Canticum Novum (Wodzisław Śląski, dyr. Emilia Kopiec);
- Szczeciński Chór Chłopięcy Słowiki (Szczecin, dyr. Grzegorz Handke);
- Inovroclaviensis Cantans (Inowrocław, dyr. Danuta Szyma, Izabela Szyma-Wysocka);
- Chór Chłopięcy Narodowego Forum Muzyki (Wrocław, dyr. Małgorzata Podzielnny);
- Chłopięcy Chór Katedralny Pueri Cantores Tarnovienses (Tarnów, dyr. ks. Grzegorz Piekarz);
- Chór Chłopięcy Bazyliki Matki Boskiej Bolesnej (Limanowa, dyr. Halina Dyczek);
- Cantores Honorati (Biała Podlaska, dyr. Dominika Szeniawska);
- Chłopięco-Męski Poznański Chór Katedralny (Poznań, dyr. ks. Szymon Daszkiewicz);
- Chór Chłopięcy Pueri Cantores Sancti Joseph (Kraków, dyr. Agata Nawrot, ks. Grzegorz Lenart);
- Canticum Novum (Suszec, dyr. Szymon Cichoń, Barbara Cichoń);
- Chłopięcy Chór Archikatedry Łódzkiej Pueri Cantores Sancti Stanislai, (Łódź, dyr. ks. Piotr Przybysz);
- Chór Szkół Sióstr Prezentek (Kraków, dyr. s. Wanda Putyra, Maciej Rutkowski);
- Chór Jasnogórskiej Szkoły Muzycznej (Częstochowa, dyr. Jolanta Muratów);
- Chór Kameralny Pueri Cantores Cracovienses (Kraków, dyr. Wiesław Delimat);
- Il Canto Magnificat (Warszawa, dyr. Marta Zamojska-Makowska);
- Chór Chłopięcy Słowiki Lubelskie (Lublin, dyr. Irena Sołtan-Wąsik, Petro Chyryk).

Uroczystości inauguracji kongresu rozpoczęły się na placu Litewskim przy pomniku Unii Lubelskiej, skąd o godz. 16:30 wszyscy uczestnicy, ustawieni w kolumny na czele z symbolami federacji (krzyżem i relikwiami św. Dominika Savio), przy towarzyszeniu Orkiestry Górniczej Lubelskiego Węgla „Bogdanka”, wyruszyli w przemarsz przez Krakowskie Przedmieście i Starówkę na Plac Zamkowy. Następnie na Placu Zamkowym o godz. 18:00 odbyła się ceremonia otwarcia kongresu. Rozpoczął ją wspólny śpiew *Gaudeamus hodie*, po czym nastąpiło powitanie i przedstawienie organizatorów oraz specjalnych i honorowych gości. Na kongres przybyli: Josep Maria Torrents Sauvage (La Garriga – Spain / Catalunya, prezydent honorowy Międzynarodowej Federacji Pueri Cantores); M. Willi Oeschger (Wettingen-Switzerland, sekretarz Międzynarodowej Federacji Pueri Cantores); ks. prof. Andrzej Zajac (Tarnów, założyciel Polskiej Federacji Pueri Cantores, jej prezydent honorowy); ks. prof. Robert Tyrała (Kraków, w latach 2009-2017 Prezydent Międzynarodowej Federacji Pueri Cantores, prezydent honorowy PFPC); ks. prof. Ireneusz Pawlak (Lublin, były kierownik Instytutu Muzykologii KUL, prezes honorowy Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych); o. Nikodem Kilnar (Jasna Góra, Krajowy Duszpasterz Muzyków Kościelnych); ks. dr Lucjan Dyka (Rzeszów, Prezes Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych); ks. Stanisław Mieszczak (Kraków, były asystent kościelny Polskiej



i Międzynarodowej Federacji Pueri Cantores) oraz prof. Agnieszka Schulz-Brzyska (Lublin, Prezes Oddziału Lubelskiego Stowarzyszenia Polskich Artystów Muzyków). Następnie przedstawiono obecnych włodarzy miasta, województwa i archidiecezji: Jarosława Stawiarskiego (Marszałka Województwa Lubelskiego), Krzysztofa Żuka (Prezydenta Miasta Lublin), ks. abpa Stanisława Budzika (Metropolitę Lubelskiego).

W dalszej kolejności nastąpiło powitanie i prezentacje uczestniczących zespołów wraz z wprowadzeniem Flag: Narodowej, Miasta Lublin oraz Federacji, po czym odśpiewano hymn narodowy. Nie zabrakło też odczytania listu z kancelarii Prezydenta RP Andrzeja Dudy, jak też powitalnych przemówień ze strony władz lokalnych oraz sekretarza Międzynarodowej Federacji Pueri Cantores. Po wspomnianych wystąpieniach odbyło się oficjalne otwarcie kongresu, którego dokonał Prezydent Polskiej Federacji Pueri Cantores ks. dr Wiesław Hudek.

Po otwarciu kongresu nastąpiło nabożeństwo upraszające błogosławieństwo Boże i owoce Ducha Świętego dla wszystkich zgromadzonych. Nabożeństwu temu przewodniczył ks. abp Stanisław Budzik. Modlitwa rozpoczęła się wspólnym śpiewaniem *Gaude Mater*. Odczytany fragment Ewangelii według św. Jana krył w sobie sedno myśli przewodniej całego kongresu: *Aby wszyscy stanowili jedno, jak Ty, Ojczyce we Mnie, a Ja w Tobie* (J 17,21). Po nabożeństwie na zakończenie ceremonii otwarcia nastąpiło pierwsze uroczyste wykonanie hymnu kongresu *Ut unum sint*, skomponowanego przez Henryka Jana Batora. W roli chórów prowadzących wystąpiły: Schola Cantorum Misericordis Christi z Białej Podlaskiej oraz Jasnogórski Chór Chłopięco-Męski Pueri Claromontani. Całej ceremonii otwarcia kongresu towarzyszył oktet dęty na czele z Grzegorzem Hordyjewiczem. Całością dyrygował Jarosław Jasiura, a przy organach zasiadł Stanisław Maryjewski.

Centralnym punktem drugiego dnia kongresu (5 lipca) stała się *Modlitwa o pokój* w archikatedrze lubelskiej. Była to wspólna prośba do Trójcy Świętej o dar pokoju, której przewodniczył ks. bp Mieczysław Cisko. Ze względu na dużą ilość uczestników nabożeństwo odbyło się w dwóch grupach. Pierwsza grupa w składzie 12 zespołów rozpoczęła modlitwę o godz. 10:00 na czele z chórem Pueri Cantores Lublinenses. Dyrygentem tej grupy był ks. Attila Ádám Honti. Kolejna część rozpoczęła się o godz. 12:00, a uczestniczyło w niej 11 zespołów pod przewodnictwem chóru Słowiki Lubelskie na czele z p. dyrygent Ireną Sołtan-Wąsik. Zjednoczeni w duchu, choć podzieleni fizycznie i czasowo, uczestnicy kongresu wspólnie modlili się, śpiewając *Boże, obdarz Kościół Twój jednością i pokojem*. W czasie nabożeństwa zabrzmiały:



Da pacem Domine (greg.), *Dona nobis pacem* (W. Kilar), refren *Boże, obdarz Kościół Twój* (Z. Piasecki), *Da pacem Domine* (D. Lasota). Także w tym dniu przybysze mieli okazję do zwiedzania miasta, a dyrygenci zespołów oraz zaproszeni goście honorowi spotkali się z władzami miasta i regionu. Podczas spotkania, które odbyło się o godz. 14:00 w Trybunale Koronnym, z krótkim

występem pojawiły się także chóry – gospodarze kongresu – Pueri Cantores Lublinenses oraz Słowiki Lubelskie.

Kolejnym punktem programu drugiego dnia kongresu była „Noc chórów” – przeprowadzenie cyklu koncertów o godz. 19:00 w wybranych kościołach archidiecezji lubelskiej przez poszczególne zespoły. Myślą przewodnią wydarzenia stały się słowa św. Pawła w Liście do Filipian *Dopełnijcie mojej radości przez to, że będziecie mieli te same dążenia: tę samą miłość i wspólnego ducha [...] (Flp 2,2)*. Występy odbyły się według następującego podziału:

- Kościół pw. św. Józefa w Lublinie – Pueri Cantores Tarnovienses (dyr. ks. Grzegorz Piekarz) oraz Cantores Minores (dyr. Franciszek Kubicki);
- Kościół pw. św. Maksymiliana Marii Kolbego w Lublinie – Vox Mirabilis (dyr. Katica Zemlényi), Chór Padányi Schola i Chór Kameralny Padányi (dyr. Zsilinszky Cecilia, Hutvágnér Erika) oraz Pueri Cantores Lublinenses (dyr. ks. Attila Ádám Honti);
- Bazylika oo. Dominikanów w Lublinie – Canticum Novum z Suszca (dyr. Szymon Cichoń, Barbara Cichoń) oraz Pueri Cantores Cracovienses (dyr. Wiesław Delimat);
- Kościół pw. Miłosierdzia Bożego w Puławach – Chór Jasnogórskiej Szkoły Muzycznej (dyr. Jolanta Muratów), Chór Szkół Sióstr Prezentek w Krakowie (dyr. s. Wanda Putyra, Maciej Rutkowski) oraz Pueri Cantores Sancti Joseph (dyr. Agata Nawrot);
- Kościół farny pw. św. Jana Chrzyciela i św. Bartłomieja Apostoła w Kazimierzu Dolnym – Chór Chłopięcy Bazyliki Matki Boskiej Bolesnej w Limanowej (dyr. Halina Dyczek), II Canto Magnificat (dyr. Marta Zamojska-Makowska) oraz Inowrocławensis Cantans (dyr. Danuta Szyma, Izabela Szyma-Wysocka);
- Bazylika pw. św. Anny w Lubartowie – Szczeciński Chór Chłopięcy Słowiki (dyr. Grzegorz Handke) oraz Jasnogórski Chór Chłopięco-Męski Pueri Claromontani (dyr. Jarosław Jasiura, s. Maria Bujalska);
- Kościół pw. Narodzenia NMP w Chełmie – Chór Chłopięcy NFM (dyr. Małgorzata Poźniak) oraz Schola Cantorum Misericordis Christi (dyr. Piotr Karwowski).

Trzeci dzień (6 lipca) rozpoczął się od próby generalnej do koncertu galowego oraz do Mszy Świętej na zakończenie kongresu. Następnie w godzinach popołudniowych uczestnicy zgromadzili się na pikniku chóralnym, który był dla młodych śpiewaków chwilą zabawy, integracji i odpoczynku przed głównym wydarzeniem dnia. Wieczorem o godz. 19:00 w kościele pw. Świętej Rodziny w Lublinie rozpoczął się wielki koncert galowy. Całość koncertu miała formę misterium, a przerwy pomiędzy wykonawcami były wypełnione refleksją nad słowami św. Jana Pawła II. Na początku wszystkie zespoły połączyły się w jeden wielki chór zaśpiewały *Misericordias Domini* (H. J. Botor). W dalszej kolejności indywidualnie wystąpili: Chór Chłopięcy Słowiki Lubelskie (dyr. Irena Sołtan-Wąsik), Szczeciński Chór Chłopięcy Słowiki (dyr. Grzegorz Handke), Chłopięcy Chór Katedralny Pueri Cantores Tarnovienses (dyr. ks. Grzegorz Piekarz), Jasnogórski Chór Chłopięco-Męski Pueri Claromontani (dyr. Jarosław Jasiura). Potem nastąpiło wspólne wykonanie Psalmu 137 *Panie przed Twoim* (S. Moniuszko), po którym zabrzmiały wykonania następujących zespołów: Archikatedralny Chór Męski Cantores Minores (dyr. Franciszek Kubicki) oraz Archidiecezjalny Chór Chłopięco-Męski Pueri Cantores Lublinenses, (dyr. ks. Attila Ádám Honti). Pod koniec koncertu zabrzmiała *IV Litania Ostrobramska* (S. Moniuszko), którą pod batutą Wiesława Delimata wykonali soliści: Agnieszka Tyrawska (sopran), Michał Wajda-Chłopicki (alt), Marcin Obuchowski (tenor), Paweł Michalczuk (bas) oraz zespoły: Schola Cantorum Misericordis Christi, Pueri Cantores Cracovienses, Cantores Minores, Inowrocławensis Cantans. Przy organach zasiadł Stanisław Maryjewski. Na zakończenie tak wiel-

kiej uczty muzycznej ze słowami podziękowania wystąpił Prezydent PFPC ks. dr Wiesław Hudek, zaś ks. abp Stanisław Budzik udzielił zgromadzonym błogosławieństwa, po czym wszyscy wspólnie zaśpiewali hymn kongresu *Ut omnes unum sint* (H. J. Botor).

W niedzielę 7 lipca, w ostatnim dniu kongresu, uczestnicy i goście zgromadzili się na Mszy Świętej, która była najważniejszym punktem i zakończeniem tak niezwykłego wydarzenia. Eucharystia pod przewodnictwem ks. abpa Stanisława Budzika rozpoczęła się o godz. 11:00 w Sanktuarium Matki Bożej Łatyczowskiej. W czasie liturgii zgromadzeni uczestnicy i goście kongresu wspólnie wykonali: *Duch Pański nappełnił okrąg ziemi* (G. Skop); *Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei – Missae in hon. Sancti Stanislai Kostka op.29* (ks. A. Chlondowski); *Alleluja* (W. Delimat); *Credo* (III greg.) z częścią *Et incarnatus est* (G. P. da Palestrina); *Ut omnes unum sint* (H.J. Botor); *Jeden chleb* (ks. S. Ziemiański); *O Panie Tyś moim Pasterzem* (opr. M. Pawełek); *Magnificat* (J. Jasiura); *Bogurodzica*. Całością dyrygował Jarosław Jasiura, a chórem prowadzącym był Jasnogórski Chór Chłopięco-Męski Pueri Claromontani. Po zakończeniu liturgii Prezydent PFPC ks. dr Wiesław Hudek skierował słowa wdzięczności do wszystkich zgromadzonych za tak liczne przybycie, aktywny udział w kongresie oraz gorącą wspólną modlitwę.

X Jubileuszowy Ogólnopolski Kongres Polskiej Federacji Pueri Cantores niewątpliwie był wyjątkowym przeżyciem dla wszystkich jego uczestników, a w szczególności dla tych najmłodszych. Doświadczenie bycia częścią wielkiej śpiewaczej rodziny, częścią jednego wielkiego 800-osobowego zespołu stało się owocem Chrystusowej modlitwy *Ut unum sint*. Była to okazja do przeżycia jedności na modlitwie, wystąpienia na wspólnym koncercie, jak też możliwość odpoczynku oraz nawiązania nowych znajomości. Zdecydowanie dla miasta Lublina był to wielki zaszczyt, że na kilka dni mogło ono stać się gospodarzem oraz centrum tak ważnego religijno-kulturalnego wydarzenia nie tylko dla Polskiej Federacji Pueri Cantores, lecz także dla środowiska międzynarodowego.

Sprawozdanie zostało sporządzone na podstawie materiałów kongresowych oraz z autopsji.

Rok Moniuszkowski oczami jasnogórskich chórzystów

Każda chwila, którą młody człowiek z zapalem poświęca muzyce klasycznej, zasługuje na szczególną uwagę i docenienie. Warto, by dla szerokiego grona odbiorców przywoływać takie momenty. Tych nie trzeba szukać daleko, bo wystarczy, że zwrócimy nasz wzrok ku Częstochowie. Tam, nieprzerwanie od 17 lat działa Jasnogórski Chór Chłopięco-Męski *Pueri Claromontani*. Kontakt z twórczością wielkich kompozytorów jest dla członków zespołu niemalże chlebem powszednim. Ich dyrygent, Jarosław Jasiura, dba, by chórzyści, a także wszyscy, przybywający do jasnogórskiego sanktuarium, doświadczali wielkich wartości, płynących z obcowania z kulturą wysoką i dziedzictwem najwybitniejszych muzyków.

2019 rok został ustanowiony przez Sejm Rokiem Stanisława Moniuszki. Tym samym nadarzyła się kolejna okazja do spotkania młodych artystów z wielką muzyką. Tak zrodził się pomysł na projekt „Urodziny Mistrza Stanisława”, realizowany przez chór chłopięco-męski, młodzieżową orkiestrę symfoniczną, wspólne warsztaty, próby, koncerty i wyjazdy, a wszystko to okraszone artystycznym duchem Moniuszki.

Kierownictwo artystyczne i zamysł całej serii koncertów wzięli pod swoje skrzydła dwaj dyrygenci, Hubert Prochota z opolskiej szkoły muzycznej oraz Jarosław Jasiura z Jasnej Góry. To w ich głowach powstał pomysł realizacji projektu. W grę wchodziło przedstawienie moniuszkowskiej Mszy Es-dur w zupełnie nowym świetle. Hubert Prochota przygotował materiał nutowy. Dodatkowym motorem do działania dla artystów związanych z Duchową Stolicą Polski był fakt, że pierwodruki Mszy Es-dur znajdują się właśnie na Jasnej Górze. Kolejną częścią artystycznego zamysłu „Urodzin Mistrza Stanisława” było włączenie do programu wykonawczego III Litanii Ostrobramskiej. To właśnie ją twórcy trasy koncertowej uznali za najciekawszą i najpiękniejszą. Jednocześnie symbolicznie połączyli ze sobą dwa ważne sanktuaria – Jasną Górę oraz Ostrą Bramę.



Po zakończeniu szeregu konsultacji artystycznych obu zespołów, Jasnogórski Chór Chłopięco-Męski *Pueri Claromontani* oraz Orkiestra Symfoniczna Państwowej Szkoły Muzycznej I i II stopnia im. Fryderyka Chopina w Opolu, ruszyły do muzycznej współpracy.

Jednym z pomysłów na inaugurację projektu był uroczysty koncert w ramach 29. Festiwalu Muzyki Sakralnej „Gaude Mater”. Niestety, mimo trwającego Roku Moniuszkowskiego, w programie wydarzenia nie przeznaczono miejsca na roz-

liczne wydarzenia poświęcone Stanisławowi Moniuszce. Początek projektu znalazł swoje miejsce w Nysie, dokładnie 3 maja 2019 r. Inauguracyjne wydarzenie poprzedziły wspólne warsztaty muzyczne wszystkich wykonawców. Dwa dni później, dokładnie w 200. rocznicę urodzin Moniuszki, młodzi artyści zawitali z koncertem do kościoła oo. Franciszkanów w Opolu. Tego dnia w całej Polsce odbywało się wiele powiązanych tematycznie wydarzeń kulturalnych.

W trakcie lata chór *Pueri Claromontani* wykonał repertuar z akompaniamentem organowym na Górze św. Anny, w Lubartowie, Kamieniu Śląskim, Kluczborku i Grobnikach. Po wakacyjnej przerwie, 25 września, uczestnicy projektu powrócili do Moniuszki w ramach 27. Śląskiego Festiwalu im. Ludwika van Beethovena w Głogówku.

Dla organizatorów projektu oczywistym wydawał się fakt, że trasa poświęcona twórczości tego kompozytora powinna otrzeć się o miejsca, w których kompozytor mieszkał i tworzył, a więc o Litwę.

Tym samym, z początkiem października dwa autokary młodych adeptów sztuki wyruszyły ku Litwie. Pierwszy z występów za wschodnią granicą był szczególnie ważny. Odbył się on bowiem w kościele świętych Janów w Wilnie. To właśnie tam Stanisław Moniuszko przez 18 lat swojego życia pracował jako kompozytor i organista. Uczestnicy projektu mieli także okazję zetknąć się z żywą historią, słuchając organów, na których Moniuszko grał.

Drugi występ litewski odbył się w kościele Ducha Świętego. Koncert został połączony z Mszą świętą dla Polaków. W tłumnie wypełnionej świątyni ponownie zabrzmiała Msza Es-dur i III Litania Ostrobramska. Po trzech dniach spędzonych w stolicy Wilna wykonawcy ruszyli do Olity. Tam, w mieście partnerskim Opola, publiczność w całości stanowili Litwini.

Z relacji uczestników wyjazdu wynika, że czas spędzony na Litwie był dla nich bardzo wartościowy. Oprócz koncertów młodzi artyści przeżyli wiele niezwykłych momentów, jak



Zdjęcia: Radio Opole

Koncert finałowy projektu „Urodziny Mistrza Stanisława” w Filharmonii Opolskiej, 22 grudnia 2019 r.

prywatna Msza w Ostrej Bramie i przed wileńskim Obrazem Chrystusa Miłosiernego. Muzycy dokładnie zwiedzili Wilno, poznając z przewodnikiem jego historię i związki z Polską.

Do repertuaru moniuszkowskiego jasnogórscy chórzysci ponownie wrócili w grudniu. Wtedy to odbyły się cztery ostatnie koncerty projektu. 8 grudnia w parafii św. Mikołaja w Lublińcu, oraz 15 grudnia w katedrze gliwickiej chór wystąpił wyłącznie z akompaniamentem organów. Przy instrumencie zasiadł Michał Pyrkosz, akompaniator *Pueri Claramontani*.

Wielkim finałem były dwa ostatnie koncerty z udziałem całego aparatu wykonawczego. Pierwszy zabrzmiał w jasnogórskiej bazylice podczas corocznych Jasnogórskich Wieczorów Organowych. Dzień później, finałem finału stało się wykonanie w Filharmonii Opolskiej. Ostatni występ projektu był bezpośrednio transmitowany przez Radio Opole oraz zarejestrowany w formie audiowizualnej i wydany na płytach. Zapisał się on także w historii jako ostatnie wydarzenie kulturalne wpisujące się w obchody Roku Moniuszkowskiego.

Kilka miesięcy ciągłej pracy nad twórczością Stanisława Moniuszki, ciągłe doskonalenie umiejętności muzycznych, rozwój duchowy i intelektualny to tylko załączek bogactwa, jakie często nawet nieświadomie otrzymują młodzi wykonawcy zaangażowani w podobne projekty. Przedsięwzięcie „Urodziny Mistrza Stanisława”, okupione wielkim wysiłkiem organizatorów, pokazało, że Moniuszko i sama kultura wysoka ma w jasnogórsko-opolskim środowisku znakomitych ambasadorów.

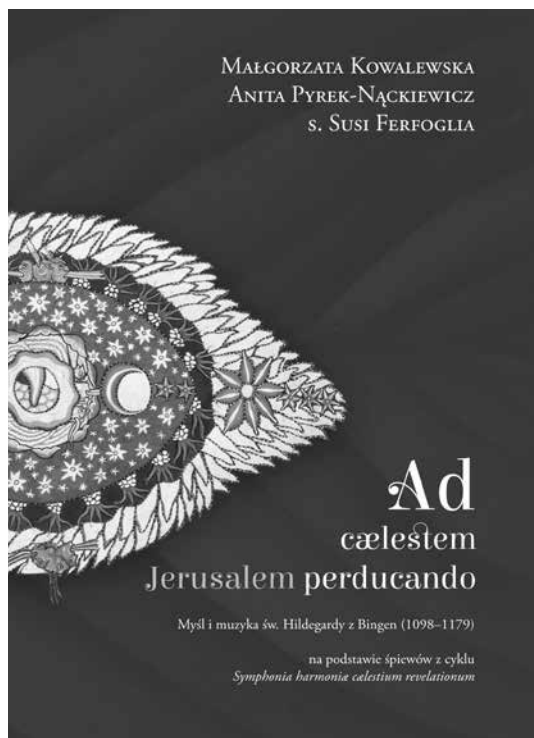
Ad caelestem Jerusalem perducando...
Myśl i muzyka św. Hildegardy z Bingen (1098-1179)
na podstawie śpiewów z cyklu
Symphonia harmoniae caelestium revelationum
(zapowiedź publikacji)

W 2020 roku mija 841 lat od śmierci Hildegardy z Bingen – niezwyklej kobiety uznanej przez Kościół katolicki za świętą i doktora Kościoła. Różne aspekty jej działalności doczekały się nie tylko licznych rozpraw naukowych, ale także różnego rodzaju publikacji dotyczących zdrowego stylu życia, medycyny naturalnej, a nawet książek kucharskich z jej przepisami.

Coraz więcej publikacji naukowych dotyczących św. Hildegardy powstaje również w Polsce, jednak jeden z obszarów jej działalności jest w literaturze polskojęzycznej do tej pory nieco zaniedbany. Chodzi o muzykę, której mniszka przypisywała szczególną rolę, twierdząc, że Bóg obdarzył człowieka „symfoniczną duszą”, dzięki czemu może on przez śpiew łączyć się z chórami anielskimi i na równi z nimi oddawać cześć Panu. Muzyka jest dziedziną sztuki, która nie chce być tylko opisywana – żeby ją ukazać, trzeba ją wykonać. Do tej pory żaden z polskich zespołów nie podjął się nagrania jej śpiewów. Niniejsza publikacja ma więc podwójne zadanie: przybliżyć postać świętej Hildegardy ze szczególnym uwzględnieniem jej twórczości muzycznej oraz ukazać piękno jej muzyki za pomocą nagrania na dołączonej do publikacji płyty CD pt. *Ad caelestem Jerusalem perducando...* Nagrania dokonał żeński zespół wokalny Flores Rosarum, który założyła w 2007 roku s. Susi Ferfaglia, zainspirowana właśnie muzyką św. Hildegardy.

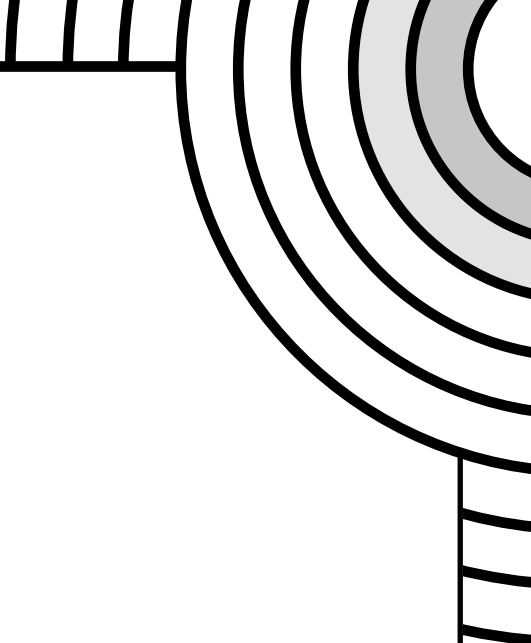
Monografia składa się z trzech rozdziałów. Rozdział pierwszy, napisany przez dr hab. Małgorzatę Kowalewską, prof. UMCS, pełni funkcję wprowadzającą, ukazując sylwetkę i myśl św. Hildegardy w różnych jej dziełach. W rozdziale drugim Anita Pyrek-Nąckiewicz przedstawia rękopisy, zawierające kompozycje Świętej oraz zagadnienia związane z notacją muzyczną, transkrypcją i wykonaniem jej śpiewów. Autorka trzeciego rozdziału – s. dr hab. Susi Ferfaglia, prof. UPJPII – pisze o filozoficzno-teologicznym aspekcie muzyki św. Hildegardy, ze szczególnym uwzględnieniem pieśni wybranych w nagraniu CD dołączonym do niniejszej monografii.

Mamy nadzieję, że niniejsza monografia przyczyni się do upowszechnienia duchowej, intelektualnej i artystycznej spuścizny niezwyklej kobiety, jaką była św. Hildegarda. Jej twór-



czegoś 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.

III. DZIAŁ NUT



IV Międzynarodowy Konkurs Kompozytorski *Fide et Amore*

W ramach XIII edycji Festiwalu Twórczości Religijnej *Fide et Amore*, w roku 2019 po raz czwarty odbył się konkurs kompozytorski. Przedmiotem zmagania stało się umuzycznienie tekstu festiwalowego hasła: *Fide et Amore mundus salvatus erit* (z łac. Świat będzie zbawiony wiarą i miłością). W konkursie wzięło udział 16 kompozytorów (czternastu z Polski oraz po jednym z USA i Rosji), co dało tym samym 16 partytur. Posiedzenie jury w składzie: prof. Władysław Szymański – przewodniczący oraz członkowie: ks. dr hab. Grzegorz Pożniak, dr hab. Jacek Glenc, dr Henryk Botor odbyło się w dniu 25 września 2019 roku w siedzibie Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Jury doceniło troskę władz miasta Żory o podnoszenie poziomu kultury muzycznej. Uczestnicy konkursu, zgodnie z regulaminem dokonali wyboru jednej z kategorii: 13 utworów zostało przeznaczonych na chór SATB a capella, 2 na kwartet smyczkowy oraz 1 na organy z towarzyszeniem trąbki.

Jury przyznało trzy równorzędne wyróżnienia, które otrzymali: Joanna Widera (Siemianowice Śląskie) za utwór: *Fide et Amore*; Szymon Cichoń (Suszec) za utwór: *Fide et Amore* oraz Krzysztof Walczak (Żory) za utwór *Fide et amore mundus salvatus erit* (na organy i trąbkę). III nagrodę otrzymał Wojciech Stępień (Katowice) za utwór: *FIDE ET AMORE* (na chór mieszany a capella), II nagrodę Michał Schäfer (Gliwice) za utwór: *ANTHEM* (na chór mieszany a' cappella SATB), zaś laureatem I nagrody został Karol Pyka (Katowice) za utwór: *Fide et Amore mundus salvatus erit* – na chór mieszany a cappella.

W miesiąc po ogłoszeniu wyników konkursu, 25 października 2019 roku w kościele Bożego Miłosierdzia (Żory, ul. Okrężna 1) odbył się koncert prawykonań. Po odczytaniu protokołu jury przez dra Henryka Jana Batora z Akademii Muzycznej w Krakowie głos zabrał wiceprezydent miasta Żory, pan Daniel Wawrzyczek. Warto dodać, iż właśnie dzięki finansowemu wsparciu Urzędu Miasta Żory konkurs mógł zaistnieć po raz czwarty. Po ceremonii wręczenia nagród odbył się koncert nagrodzonych utworów. Wykonawcami jedyne go utworu (autorstwa Krzysztofa Walczaka), w innej niż chóralna, obsadzie byli cenieni przez festiwalową publiczność instrumentalisci: trębacz Piotr Nowak i organista Michał Dużniak. Pozostałe pięć utworów (dwa wyróżnione oraz nagrodzone I, II i III miejscem) w obsadzie na chór mieszany a cappella wykonał debiutujący na festiwalu Zespół wokalny *Luna Plena* pod dyрекcją Barbary Gajek-Kraski.

Zgodnie z brzmieniem jednego z założeń konkursowego regulaminu, utwory wyróżnione oraz nagrodzone publikowane są w festiwalowym periodyku „*Studia Hildegardiana Sariansia*” 6 (2019) oraz w Roczniku Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych „*Musica Ecclesiastica*” 15 (2020).

Fide et amore mundus salvatus erit

Karol PYKA

Largo mistico ♩ = 40
p e poco cresc.

Sopran

Alt

Tenor

Bas

A _____

ff

Al - le - lu - ja! Al - le - lu - ja! Al - le - lu - ja!

p e poco cresc.

ff

Al - le - lu - ja! Al - le - lu - ja! Al - le - lu - ja!

p e poco cresc.

ff

Al - le - lu - ja! Al - le - lu - ja! Al - le - lu - ja!

p e poco cresc.

ff

Al - le - lu - ja! Al - le - lu - ja! Al - le - lu - ja!

Andante con moto ♩ = 64
p

S.

A.

T.

B.

fp

Al - le - lu - ja! Al - le - lu - ja! Al - le - lu - ja!

fp

Al - le - lu - ja! Al - le - lu - ja! Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja,

fp

Al - le - lu - ja! Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja,

fp

Al - le - lu - ja! Al - le - lu - ja!

15

S. *Al - le - lu - ja — Al - le - lu - ja — Al - le - lu - ja — Al - le -*
lu - ja Al - le - Al - le - lu -

A. *Al-le - lu - ja, Al-le - lu - ja, Al-le - lu - ja, Al-le - lu - ja, Al-le - lu - ja, Al-le - lu - ja, Al-le - lu - ja,*
Al - le - lu - ja Al - le - lu - ja Al - le - lu - ja Al - le -

T. *— al - - le - - li - - ja, — al - -*
- le - - lu - - ja, —

B. *mf*
Fi - de et a - mo - re mun - dus sal - va - tus e - rit.

22 *poco cresc.*

S. *-lu - ja — Al - le - lu - ja — Al - le - lu - ja, —*
ja Fi-de et a-mo-re mun-dus sal-va - tus e-rit. — Al - -

A. *poco cresc.*
Al-le - lu - ja, Al-le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja,
lu - ja Al - le - lu - ja Mun-dus sal-va - tus e - rit. —

T. *poco cresc.*
-le - - lu - - ja, Fi - de et a - mo - re mun - dus sal - va - tus e - rit —
Al - - le - - lu - -

B.

mp Mun-dussal-va-tus e - rit Al-le-lu - ja, *ff*

S. *le - - lu - ja* Fi-de et a-mo-re mun-dus sal-va-tus e - rit,

A. Al-le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al-le - lu - ja, *ff*

Al - le - - lu - ja Al-le-lu - ja Fi-de et a-mo-re mun-dus sal-va-tus e - rit,

T. Al - - le-lu - ja, *ff*

- - - ja, Fi-de et a-mo-re mun-dus sal-va-tus e - rit,

B. *ff*

Fi-de et a-mo-re mun-dus sal-va-tus e - rit,

rit. *f* *mf* **Moderato** ♩ = 80 *mf*

S. *f* *mf* *mf*

e - rit, e - rit! Fi-de et a-mo-re mun-dus sal-va-tus e - rit,

A. *f* *mf* *mf*

e - rit, e - rit! Fi - de er a - mo-re mun-dus sal-va- tus_

T. *f* *mf* *mf*

e - rit, e - rit! Fi-de et a-

B. *f* *mf*

e - rit, e - rit!

mf

S. sal - va - tus_ e - rit. Sal - va - tus e - rit.

A. e - rit, sal va - tus_ e - rit. Sal - va - tus e - rit. Sal - va - tus e - rit,

T. mo - re mun-dus sal - va - tus e - rit. Sal - va - tus e - rit. Sal - va - tus e - rit,

B. *mf*

Fi - de et a - mo - re mun-dus sal-va-tus e-rit, sal - va - tus_ e - rit. Sal - va - tus, sal - va tus

49

S. *f* Fi - de et a - mo - re mun - dus sal - va - tus e - rit,

A. *f* Fi - de et a - mo - re mun - dus sal - va - tus, sal - va - tus mun - dus sal - va - tus, sal - va - tus e - rit,

T. *f* Fi - de et a - mo - re mun - dus sal - va - tus, sal - va - tus, mun - dus sal - va - tus, sal - va - tus e - rit,

B. *f* e - rit. Fi - de et a - mo - re mun - dus sal - va - tus e - rit,

57 *mf* *mp* **Andante** $\text{♩} = 60$

S. e - rit, e - rit! Hmm Fi - de et a - mo - re mun - dus sal - va - tus

A. *mf* *mp* e - rit, e - rit! Hmm Fi - de et a - mo - re mun - dus sal - va - tus

T. *mf* *mp* e - rit, e - rit! Hmm Fi - de et a - mo - re mun - dus sal - va - tus

B. *mf* *mp* *mf* e - rit, e - rit! **Largo** $\text{♩} = 40$ Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja!

65 *ff* *fp*

S. e - rit. Al - le - lu - ja! Al - le - lu - ja! Al - le - lu - ja! Al - le - lu - ja!

A. *ff* *fp* e - rit. Al - le - lu - ja! Al - le - lu - ja! Al - le - lu - ja! Al - le - lu - ja!

T. *ff* *fp* e - rit. Al - le - lu - ja! Al - le - lu - ja! Al - le - lu - ja! Al - le - lu - ja!

B. *ff* *fp* Al - le - lu - ja! Al - le - lu - ja! Al - le - lu - ja! Al - le - lu - ja!

Rubato ♩ = 58

72 **p subito**

S. *p subito*
Al - - - le

A. *p subito*
Al
...lu

T. *mp proclamatio*
Sic e-nim De-us di - le-xit mun-dum, ut Fi-li-um su-um u - ni - ge-ni-tum da-ret, ut om-nis qui

B. *mp proclamatio*
Sic e-nim De-us di - le-xit mun-dum, ut Fi-li-um su-um u - ni - ge-ni-tum da-ret, ut om-nis qui

80 ...ja!

S. *rit. mp*
Al - le - lu - ja!

A. *mp*
Al - le - lu - ja!

T. *mp*
cre-dit in e-um non pe - re-at, sed ha - be-at vi-tam ae - ter - nam.

B. *mp*
cre-dit in e-um non pe - re-at, sed ha - be-at vi-tam ae - ter - nam.

87 **Largo** ♩ = 40 *p e poco cresc.*

S. *p e poco cresc.* *f* Fi - de et a - mo - re

A. *p e poco cresc.* *f* Fi - de et a - mo - re

T. *p e poco cresc.* *f* Fi - de et a - mo - re

B. *p e poco cresc.* *f* Fi - de et a - mo - re

91 *rit.* *mf* *mp*

S. mun - dus sal - va - tus e - rit, e - rit, e - rit!

A. mun - dus sal - va - tus e - rit, e - rit, e - rit!

T. mun - dus sal - va - tus e - rit, e - rit, e - rit!

B. mun - dus sal - va - tus e - rit, e - rit, e - rit!

Anthem na chór mieszany a cappella SATB

Michał SCHÄFER

Delikatnie jakby w oddali, za mgłą...

♩ = ca 50-55

SOPRAN

pp

Fi

sempre legato

ALT

pp

[i]

sempre legato

Fi

TENOR

pp

[i]

sempre legato

BAS

S.

5

accelerando

mp

Fi - de et

A.

mp

Fi - de et

T.

mp

de Fi - de et

B.

pp

sempre legato [i] de Fi - de et

10 $\text{♩} = \text{ca } 60-70$ *rall...*

S. *mf*
a - mo - re a - mo - re

A. *mf*
a - mo - re a - mo - re

T. 8
a - mo - re Fi - de et a - mo -

B. *mf*
a - mo - re a - mo - re



$\text{♩} = \text{ca } 60$ **Promieniście...**

S. *f*, *mp* *f*,
sal-va - tus e - rit Fi-de et a-mo - re

A. *p* *f*,
mun - dus sal-va - tus e - rit a-mo - re

T. 8 *f*, *mp* *f*,
- re sal-va - tus e - rit Fi-de et a-mo - re

B. *p* *f*, *f*,
mun - dus sal-va - tus e - rit a-mo - re

17 *mp*

S. *mp*
mun - - dus sal - va - - - tus e - rit

A. *mp*
mun - - dus sal - va - - - tus e - rit

T. *mp*
mun - dus sal - va - tus

B. *mp*
mun - dus sal - va - tus



20 *f*

S. *f*
Fi - de__ et a - mo - re a - mo - re **P.G. ca 3"**

A. *f*
Fi - de__ et a - mo - re a - mo - re **P.G. ca 3"**

T. *f*
e - rit a - mo - re a - mo - re **P.G. ca 3"**

B. *f*
e - rit a - mo - re a - mo - re **P.G. ca 3"**

Mistycznie

♩ = ca 1"

1 Ca 5" 2 Ca 3" 3 Ca 4-5" 4 Ca 20" - ...

24 *p* sopran solo... (+ ca 4") *esecutore* 2 ... (+ ca 4") *esecutore* 3... ect.

S. *lento ad libitum*
Fi-de et a-mo-re

A. Ca 5" *p* alt solo... (+ ca 4") *esecutore* 2 ... (+ ca 4") *esecutore* 3... ect.
Fi-de et a-mo-re

T. Ca 8" *p* tenor solo... (+ ca 4") *esecutore* 2 ... (+ ca 4") *esecutore* 3... ect.
mun-dus sal-va-tus e - rit

B. Ca 12-13" *p* tenor solo... (+ ca 4") *esecutore* 2 ... (+ ca 4") *esecutore* 3... ect.
mun-dus sal-va-tus e - rit

25 *ppp* *acc...* *ff*

S. *ppp* *ff*
sal - va - tus e - rit

A. *ppp* *ff*
sal - va - tus e - rit

T. *ppp* *ff*
sal - va - tus e - rit

B. *ppp* *ff*
sal - va - tus e - rit

Promieniście z ożywieniem

♩ = ca 65-70

27

S.

ff **div.** **f**

sal - va - tus e - rit

Fi-de et a - mo - re mun - dus sal-va-tus e - rit

A.

ff **div.** **f**

sal - va - tus e - rit

Fi-de et a - mo - re mun - dus sal-va-tus e - rit

T.

ff **div.** **f**

sal - va - tus e - rit

Fi-de et a - mo - re e - rit

B.

ff **div.** **f**

sal - va - tus e - rit

Fi-de et a - mo - re e - rit

30 *mf* *moderato ad lib.* $\frac{3}{4}$

(Fide et amore mundus salvatus erit)

S.

mo - re mun - dus sal - va - tus e - rit

mf *moderato ad lib.* $\frac{3}{4}$

(Fide et amore mundus salvatus erit)

A.

et a - mo - re sal - va - tus e - rit

mf *moderato ad lib.* $\frac{3}{4}$

(Fide et amore mundus salvatus erit)

T.

mo - re mun - dus sal - va - tus e - rit

mf *moderato ad lib.* $\frac{3}{4}$

(Fide et amore mundus salvatus erit)

B.

et a - mo - re sal - va - tus e - rit

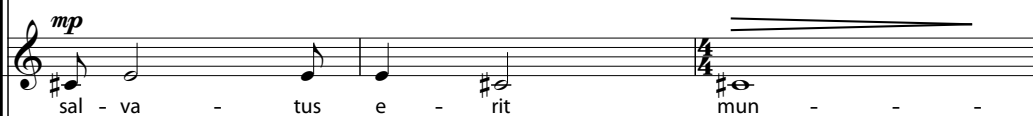
rall...

33

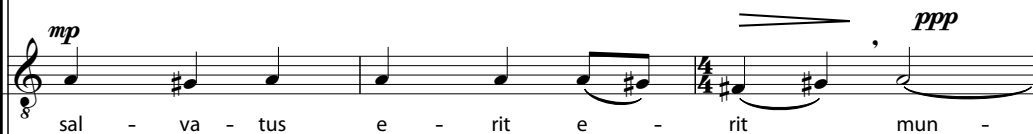
S. **tutti**



A. **tutti**



T. **tutti**



B. **tutti**



→ ♩ = ca 55

S.

mf
w równym tempie

mun-dus sal-va-tus e-rit mun-dus sal-va-tus e-rit

div.

ppp

dus

A.

mf
w równym tempie

mun-dus sal-va-tus e-rit mun-dus sal-va-tus e-rit

div.

dus sal-va-tus e-rit

T.

mf
w równym tempie

mun-dus sal-va-tus e-rit mun-dus sal-va-tus e-rit

div.

- dus

B.

mf
w równym tempie

mun-dus sal-va-tus e-rit mun-dus sal-va-tus e-rit

div.

- dus

Mistycznie

1 Ca 2" 2 Ca 2" 3 Ca 2" 4 Ca 5" 5 Ca 5"

39

S. *moderato ad lib.*
Fide et amore mundus salvatus erit
tutti

A. *moderato ad lib.*
Fide et amore mundus salvatus erit
tutti

T. *moderato ad lib.*
Fide et amore mundus salvatus erit
tutti

B. *moderato ad lib.*
Fide et amore mundus salvatus erit
tutti

6 Ca 4" **Energicznie, z ogniem**

40

S. *acc...* **ff** $\text{♩} = \text{ca } 70-80$
Fi - de fi - de fi - de fi - de

A. *acc...* **ff**
Fi - de fi - de fi - de fi - de

T. *acc...* **ff**
Fi - de fi - de fi - de fi - de

B. *acc...* **ff**
Fi - de fi - de fi - de fi - de

Majestatycznie z gracją

42 *ff* $\text{♩} = \text{ca } 60$

P.G.
ca 2"

S. *ff*
Fi - de et a - mo - re mun - dus sal - va - tus

A. *ff*
Fi - de et a - mo - re mun - dus sal - va - tus

T. *ff*
Fi - de et a - mo - re mun - dus sal - va - tus

B. *ff*
Fi - de et a - mo - re mun - dus sal - va - tus

45 *molto rall...*

S. e - rit sal - va - tus e - - rit

A. e - rit sal - va - - tus e - rit

T. e - rit sal - va - - tus e - rit

B. e - rit sal - va - - tus e - rit

♩ = ca 60

S.

f
w równym tempie

mp *p*

Fi-de et a-mo-re Fi de et a-mo-re

mp

Fi - de et a - mo - re.

A.

f
w równym tempie

mp *p*

Fi-de et a-mo-re Fi de et a-mo-re

mp

et a - mo - re.

T.

f
w równym tempie

mp *p*

Fi-de et a-mo-re Fi de et a-mo-re

mp

et a - mo - re.

B.

f
w równym tempie

mp *p*

Fi-de et a-mo-re Fi de et a-mo-re

mp

et a - mo - re.

Fide et Amore

Wojciech STĘPIEŃ

$\text{♩} = 70-80$ *con amore (alla canto gregoriano)*

Tenor *mp*
mormorando

5

T.

8

T.

10

S. *pp*
o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a -

A. *pp*
a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o -

T. *pp*
o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a -

B. *mp*
Fi - - de et a -

13

S. *pp*
o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a -

A. *pp*
a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o -

T. *pp*
o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a -

B. *mp*
mo - re mun - dus sal - va - tus e - rit.

17

S. *p*
Fi - de, a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a

A. *p*
Fi - de, o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o -

T. *mp*
Fi - de, a - - - - - mo - re.

21

S. *mf* *mp* $\text{♩} = 60-70$ *con tenerezza*
Fi - de et a - mo - re mun - dus sal - va - tus e - rit.

A. *mf* *mp*
Fi - de et a - mo - re mun - dus sal - va - tus e - rit.

T. *mf*
Fi - de et a - mo - re, a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o -

B. *mf*
Fi - de et a - mo - re, o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a

25 $\text{♩} = 50-60$ *con calore* *rit.*

S. *rit.*
Fi - de, fi - de, fi - de et a - mo - re.

A.
Fi - de, fi - de, - fi - - - de,

T.
Fi - de, - - - de,

B.
Fi - de et a - mo - re, fi - - - de,

29 $\text{♩} = 60-70$ *con espressione* *poco a poco cresc.*

p

S. *poco a poco cresc.*
Fi - de mun - dus sal - va - tus e - rit, a - mo - re sal - va - tus, a - mo - re sal - va - tus,

p *poco a poco cresc.*
A. Fi - de mun - dus sal - va - tus e - rit, a - mo - re sal - va - tus, a - mo - re sal - va - tus,

p *poco a poco cresc.*
T. Fi - de mun - dus sal - va - tus e - rit, a - mo - re sal - va - tus, a - mo - re sal - va - tus,

p *poco a poco cresc.*
B. Fi - de mun - dus sal - va - tus e - rit, a - mo - re sal - va - tus, a - mo - re sal - va - tus,

33 *rit.* $\text{♩} = 60-70$ *con passione* *poco a poco dim.*

p

S. *poco a poco dim.*
mun - dus sal - va - tus, sal - va - tus e - rit. Fi - de, fi - de et a - mo - re

p *poco a poco dim.*
A. mun - dus sal - va - tus, sal - va - tus e - rit. Fi - de, fi - de et a - mo - re

p *poco a poco dim.*
T. mun - dus sal - va - tus, sal - va - tus e - rit. Fi - de, fi - de et a - mo - re

p *poco a poco dim.*
B. mun - dus sal - va - tus, sal - va - tus e - rit. Fi - de, fi - de et a - mo - re

38 $\text{♩} = 70-80$ *tempo I* *mp*

mp

S. sal - va - tus, mun - dus sal - va - tus e - rit.

mp
A. sal - va - tus, mun - - - dus mun - - - dus

mp
T. sal - va - tus, mun - - - dus, mun - - -

mp
B. sal - va - tus, mun - - - dus, mun - - -

42

S. *mp* Fi - de et a - mo - -

A. *p* *3* sal - va - tus e - rit, a - - - - mo - -

T. *8* dus. Fi - de, fi - de et a - mo - re, fi - de et a -

B. dus. Fi - de, fi - de et a - mo - re, fi - de et a -

46

S. *mf*
re, a - mo-re, a - mo-re. Fi - de.

A. *mp*
re, a - mo-re, a - mo-re. o

T. *mp*
mo - re, a - mo - re, a

B. *mf*
mo - re, a - mo - re, Fi - de.

[illegible]

52

Solo

S.

A.

T.

B.

mun - dus sal - va - tus e - rit.

a

o

o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a - o - a Fi - - de

$\text{♩} = 60-65$ festivo

55

S.

A.

T.

B.

mun - dus sal - va - tus

mun - dus sal - va - tus

mun - dus sal - va - tus

et a - mo - re mun - dus sal - va - tus

59

S.

A.

T.

B.

e - rit. Fi - de et a - mo - re.

e - rit. Fi - de et a - mo - re.

e - rit. Fi - de et a - mo - re.

e - rit. Fi - de et a - mo - re.

Fide et amore

Joanna WIDERA

Lento
pp

Sopran
Fi - de

Alt
p et a - mo - re

Tenor
mp re

Bas
mp Fi - de

mp *p* *mf* *p*

Andante ♩=74

S.
Fi - de et a -

A.
mp m. *mf* Fi - de et a -

T.
mp m. *mf* Fi - de et a -

B.
mp m. *mf* Fi - de et a -

12

S.
mo - re mun - dus sal - va - tus e - rit Fi - de et a - mo - re

A.
mo - re mun - dus sal - va - tus e - rit Fi - de et a - mo - re

T.
mo - re mun - dus sal - va - tus e - rit Fi - de et a - mo - re

B.
mo - re mun - dus sal - va - tus e - rit. Fi - - - -

17

S. Fi - de et a - mo - - re mun - dus sal - va - tus

A. Fi - - - de mun - dus

T. Fi - - - de et

B. - de et

20

S. e - rit mun - dus sal - va - tus e - - - *dim.*

A. sal - - - va - tus e - - - *dim.*

T. a - - - mo - - - re *dim.*

B. a - - - mo - - - re *dim.*

23 **Allegretto** ♩ = 104

S. - rit. *p*

A. - rit *p* mun - dus *mp* mun - -

T. *p* mun-dus sal-va-tus e - rit mun-dus sal-va-tus e - rit mun-dus sal-va-tus e - rit mun-dus sal-va-tus e - rit *cresc.* *mp*

B. *p* mun-dus sal-va-tus e - rit mun-dus sal-va-tus e - rit mun-dus sal-va-tus e - rit mun-dus sal-va-tus e - rit *cresc.* *mp*

27 *mf*

S. Fi-de et a-mo-re Fi-de et a-mo-re

A. *mf*
 dus sal-va-tus e-rit mun - dus sal-va-tus e-rit mun - dus sal-va-tus e-rit mun - dus sal-va-tus e-rit

T. *mf*
 mun - dussal-va-tus e-rit mun - dus sal-va-tus e-rit mun - dus sal-va-tus e-rit mun - dus sal-va-tus e-rit

B. *mf*
 mun - dussal-va-tus e-rit mun - dus sal-va-tus e-rit mun - dus sal-va-tus e-rit mun - dus sal-va-tus e-rit

31 *f*

S. Fi - de et a - mo - re mun - dus sal - va - tus e - rit

A. *f*
 Fi - de et a - mo - re mun - dus sal - va - tus e - rit

T. *f* *mp*
 Fi - de et a - mo - re mun - dus sal - va - tus et a - mo - re et a - mo - re

B. *f* *mp*
 Fi - de et a - mo - re mun - dus sal - va - tus et a - mo - re et a - mo - re

35 *mf* *cresc.*

S. Fi - de _____ Fi - de _____ Fi - de Fi - de Fi - de Fi - de

A. *mf* *cresc.*
 Fi - de _____ Fi - de _____ Fi - de Fi - de Fi - de Fi - de

T. *cresc.*
 et a-mo-re et a-mo-re et a-mo-re et a-mo-re et a-mo-re et a-mo-re et a-mo-re et a-mo-re

B. *cresc.*
 et a-mo-re et a-mo-re et a-mo-re et a-mo-re et a-mo-re et a-mo-re et a-mo-re et a-mo-re

39 *f* *rit.*

S. Fi - de et a - mo - re Fi - de et a - mo - re mun - dus sal - va - tus e - rit.

A. Fi - de et a - mo - re mun - dus sal - va - tus e - rit.

T. Fi - de et a - mo - re mun - dus sal - va - tus e - rit.

B. Fi - de et a - mo - re mun - dus sal - va - tus e - rit.

43 **Andante** ♩ = 84 *mp*

S. Fi - de et a - mo - - re

A. Fi - de et a - mo - - re

T. Fi - de et a -

B.

48 *stringendo cresc.* *mf* *f* **Vivo** ♩ = 126

S. Fi - de Fi - de Fi - de et a - mo - re Fi - de Fi - de et a - mo - re

A. Fi - de Fi - de Fi - de Fi - de et a - mo - re Fi - de

T. mo - re Fi - de et a - mo - re Fi - de Fi - de Fi - de

B. Fi - de Fi - de Fi - de Fi - de Fi - de

53

cresc. *rall.* ***ff***

S. Fi - de_ et a-mo-re Fi - de_ et a-mo-re Fi - de_ et a-mo-re Fi - de_ et a-mo-re Fi-de et a-mo-re

A. Fi - de Fi - de_ et a-mo-re Fi - de_ et a-mo-re Fi - de_ et a-mo-re Fi-de et a-mo-re

T. Fi - de Fi - de_ et a-mo-re Fi - de_ et a-mo-re Fi - de et a-mo-re Fi-de et a-mo-re

B. Fi - de Fi - de et a - mo - re Fi-de et a-mo-re

58

meno mosso ***p*** **Andante** ♩ = 74 *molto cantabile*

S. Fi-de et a-mo-re Fi-de et a-mo-re

A. Fi-de et a-mo-re Fi-de et a-mo-re m.

T. Fi-de et a-mo-re Fi-de et a-mo-re

B. Fi-de et a-mo-re Fi-de et a-mo-re o.

64

p

S. o.

A.

T. ***p*** o.

B. m.

69

S.

A.

T.

B.

74

S.

A.

T.

B.

79

S.

A.

T.

B.

84

S. *f* Fi - de et a - mo - re mun - dus sal - va - tus e - rit Fi - de et a -

A. *f* Fi - de et a - mo - re mun - dus sal - va - tus e - rit Fi - de et a -

T. *f* Fi - de et a - mo - re mun - dus sal - va - tus e - rit Fi - de et a -

B. *f* Fi - de et a - mo - re mun - dus sal - va - tus e - rit. fi - -

89

S. mo - re Fi - de et a - mo - re mun - dus sal - va - tus

A. mo - re Fi - - de mun - dus

T. mo - re Fi - - de et

B. de et a - - - mo - -

93

S. e - rit mun - dus sal - va - tus e - - - rit.

A. sal - - va - tus e - - - rit.

T. a - mo - re mun - dus sal - va - tus e - rit.

B. re mun - dus sal - va - tus e - rit.

Fide et amore

Szymon CICHON

Sopran $\text{♩} = 65$
f Fi - de et a - mo - re, fi - de et a - mo - re mun - dus mun - dus sal -

Alt
f Fi - de et a - mo - re, fi - de et a - mo - re mun - dus, mun - dus sal -

Tenor
f Fi - de et a - mo - re, fi - de et a - mo - re mun - dus, mun - dus sal -

Bas
f Fi - de et a - mo - re, fi - de et a - mo - re mun - dus, mun - dus

S.
 7 va - tus e - rit, sal - va - tus e - rit, sal - va - tus e - rit. Fi - de et a -

A.
 va - tus, sal - va - tus e - rit, e - rit, sal - va - tus e - rit. Fi - de et

T.
 va - tus e - rit, e - rit sal - va - tus e - rit, sal - va - tus e - rit. Fi - de et a -

B.
 sal - va - tus e - rit. Fi - de et a -

S.
 12 mo - re, fi - de et a - mo - re mun - dus, mun - dus sal - va - tus e - rit, sal -

A.
 a - mo - re, fi - de et a - mo - re mun - dus, mun - dus sal - va - tus, sal - va - tus e -

T.
 mo - re, fi - de et a - mo - re mun - dus, mun - dus, sal va - tus e - rit, e -

B.
 mo - re, fi - de et a - mo - re mun - dus, mun - dus sal -

18 *mf*

S. va-tus e - rit, sal - va-tus e - rit. Fi - de, fi - de, fi - de, fi -

A. -rit, sal - va - tus, sal - va-tus e - rit. *1. mf* Fi - de et a - mo-re, et a - *2. f*

T. rit sal va - tus, sal - va-tus e - rit. *1. mf* Fi - de et a - mo-re, et a - mo-re, *2. f*

B. -va - tus e - rit. Fi - de, fi - de et a -

24

S. de, fi - de et a - mo-re, et a - mo - re, *f* Fi - et a - mo - *1.* *2.*

A. mo - re, et a - mo-re, fi - de et a - mo - re. et a - mo -

T. fi - de, fi - de, fi - de, fi - de et a - mo - re. et a -

B. mo - re, fi - de, fi - de et a - mo - re. et a - mo -

30 $\text{♩} = 85$

S. re.

A. re.

T. *mp* mo - re. Mun-dus sal - va-tus e - rit, sal - va-tus mun - dus, sal - va-tus e - rit,

B. *mp* -re. Mun-dus sal - va-tus e - rit, sal - va-tus mun - dus, sal - va-tus e - rit, sal - va-tus,

35

S. *f* Fi - de

A. *mf* Mun-dus sal-va-tus e - rit, sal-va-tus mun-dus, sal-va-tus e - rit, *f* Mun - dus sal-va-tus

T. *mf* Mun-dus sal-va-tus e - rit, sal-va-tus mun-dus, sal-va-tus e - rit, *f* Mun - dus sal-va-tus

B. *mf* Mun-dus sal-va-tus e - rit, sal-va-tus mun-dus, sal-va-tus e - rit, sal-va-tus, *f* Mun - dus sal-va-tus

40

S. et a - mo - re,

A. e - rit, sal-va-tus mun-dus, sal-va-tus e - rit, Mun-dus sal-va-tus e - rit, sal-va-tus

T. e - rit, sal-va-tus mun-dus, sal-va-tus e - rit, Mun-dus sal-va-tus e - rit, sal-va-tus

B. e - rit, sal-va-tus mun-dus, sal-va-tus e - rit, sal-va-tus, Mun-dus sal-va-tus e - rit, sal-va-tus

45 $\text{♩} = 70$ *rit.* *ff*

S. et a - mo - re, sal-va- tus, sal-va- tus, sal-va- tus e - rit.

A. mundussal va tus e - rit, *ff* mun - dus e - rit, mun - dus e - rit.

T. mundussal va tus e - rit, *ff* sal - va-tus, sal - va-tus, sal - va-tus, sal - va-tus e - rit.

B. mundussal va tus e - rit, *ff* sal va-tus, mun - dus e - rit, mun - dus e - rit.

51 $\text{♩} = 65$

S. *f* Fi - de et a - mo - re, fi - de et a - mo - re mun-dus, mun- dus_ sal-

A. *f* Fi - de et a - mo - re, fi - de et a - mo - re mun - dus, mun-dus sal-

T. *f* Fi - de et a - mo - re, fi - de et a - mo - re mun - dus, mun-dus sal-

B. *f* Fi - de et a - mo - re, fi - de et a - mo - re mun-dus, mun-dus

57

S. va-tus e - rit, sal - va-tus e - rit, sal - va-tus e - rit. Fi - de et a -

A. va - tus, sal-va-tus e - rit, e - rit, sal - va-tus e - rit. Fi - de et

T. va-tus e - rit, sal - va - tus, sal-va-tus e - rit, sal - va-tus e - rit. Fi - de et a -

B. sal - - va - tus e - - rit. Fi - de et a -

62

S. mo - re, fi - de et a - mo - re mun-dus, mun- dus_ sal - va-tus e - rit, sal-

A. a - mo - re, fi - de et a - mo - re mun - dus, mun-dus sal - va - tus, sal-va-tus e -

T. mo - re, fi - de et a - mo - re mun - dus, mun-dus sal - va-tus e - rit, e -

B. mo - re, fi - de et a - mo - re mun-dus, mun-dus sal - -

68

S. *mf*
va-tus e - rit, sal - va-tus e - rit. Fi - de, fi - de, fi - de, fi -

A. *1. mf*
2. f
-rit, sal - va - tus, sal - va-tus e - rit. Fi - de et a - mo-re, et a -

T. *1. mf*
2. f
rit sal va - tus, sal - va-tus e - rit. Fi - de et a - mo-re, et a - mo-re,

B. *1. mf*
2. f
-va - tus e - rit. Fi - de, fi - de et a -

74

S. de, fi - de et a - mo - re, et a - mo -

A. mo - re, et a - mo - re, fi - de et a - mo -

T. fi - de, fi - de, fi - de, fi - de e - a - mo -

B. mo - re, fi - de, fi - de et a -

78 *rit.* *f* *rit.* ♩ = 55

S. 1. re. Fi - re. Fi - de, fi - de.

A. -re. re. Et a - mo - re.

T. re. re. Fi - de et a - mo - re.

B. mo - re. mo - re. A - mo - re.

Fide et amore mundus salvatus erit

Krzysztof WALCZAK

$\text{♩} = 100$

Trumpet in B $\flat$

Man: 8', 4', 2', mixture
Ped: I/P, Pos 16'

II: Fl 8', 4'

I: Princ 8'

Organ

Pedals

5

Tpt.

Man: 8', 4', 2', 1 1/3', (1 3/5')

mf

Org.

Ped.

9

Tpt.

Org.

Ped.

13

Tpt.

Org.

Ped.

Man: 8', 4', 2', 1 1/3', (1 3/5')

Ped: Solo 8' (4')

mf

f

17

Tpt.

Org.

Ped.

Man: 8', 4'

Ped: 16', 8'

mf

20

Tpt.

Org.

Ped.

23 $\text{♩}=80$ $\text{♩}=70$ $\text{♩}=60$ Fide - Adoro te d

Tpt.

Org.

Ped.

Man: Fl 8', (4')
Ped: Sub 16', 8'

p

28

Tpt.

Org.

Ped.

+ Prync 8', Fl 4'

mf *f*

mp *mf* *f*

+ 2'

35

Tpt.

Org.

Ped.

+ Mix, Pos 16'

Man: Prync 8'
Ped: Sub 16'

+ Fl 4'

ff *mf*

42

Tpt. *mf*

Org.

Ped.

46

Tpt.

Org. *p* *mp*

Ped.

Amore - Ubi caritas

Man: Fl 8'

Ped: Sub 16'

+ 4'

50

Tpt.

Org. *mf*

Ped.

+ 2'

Man: Prync

56

Tpt. *mf* *f*

Org. *f* + Mix

Ped.

61

Tpt.

Org.

Ped.

+ Trompete 8'

ff

67 $\text{♩} = 100$

Tpt.

Org.

Ped.

$\text{♩} = 100$

71 Mundus salvatus erit

Tpt.

Org.

Ped.

Organo pleno

ff

74

Tpt.

Org.

Ped.

77

Tpt. *f*

Org.

Ped.

80

Tpt.

Org.

Ped.

83

Tpt.

Org.

Ped.

87

Tpt.

Org. *Man: Fl 8', 4'* *mf* *ff* *Organo pleno*

Ped.

90

Tpt.

Org.

Ped.

93

Tpt.

Org.

Ped.

$\text{♩} = 80$ $\text{♩} = 60$

fff

Tutti

fff

98

Tpt.

Org.

Ped.

BIOGRAMY

Szymon CICHON (1989, Zabrze), organista, dyrygent i kompozytor. Z muzyką kościelną miał do czynienia już od najmłodszych lat. Pierwsze w niej kroki stawiał w chórze chłopców-męskim Pueri Cantores Silesienses pod kierunkiem ks. Piotra Klemensa, dyrygenta i proboszcza parafii pw. św. Teresy w Zabrzu-Mikulczycach, w którym śpiewał w latach 2000-2013. Dyrygenckie predyspozycje wykazywał już w czasach licealnych, kiedy został zaangażowany przez panią wicedyrektor i nauczycielkę muzyki Monikę Burdyszek do prowadzenia chóru szkolnego Salezjańskiego Zespołu Szkół Publicznych w Zabrzu „Cantores don Bosco”. Równolegle rozpoczął naukę w Diecezjalnej Szkole Organistowskiej II stopnia w klasie organów dr Marioli Brzoski. Od 2006 roku pełnił posługę organisty w kościele św. Teresy w Zabrzu-Mikulczycach. W latach 2009-2014 studiował w Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach w klasie dyrygentury prof. Iwony Melson (dyplom z wyróżnieniem). Tematem jego pracy magisterskiej był styl kompozytorski Mariana Sawy na przykładzie utworów chóralnych o tematyce maryjnej. Współpracował ze śląskimi chórmi: Akademickim Zespołem Muzycznym Politechniki Śląskiej w Gliwicach (dyr. prof. Krystyna Krzyżanowska-Łoboda), Chórem Kameralnym Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach (dyr. prof. Czesław Freund). W latach 2015-2016 pełnił funkcję II dyrygenta Chóru Uniwersytetu Ekonomicznego w Katowicach. Od 2017 roku jest dyrygentem chóru „Canticum Novum” z Suszcy, który należy do Międzynarodowej Federacji Pueri Cantores. Był uczestnikiem konkursów dyrygenckich: XV Ogólnopolskiego Konkursu Dyrygentów Chóralnych im. prof. Stanisława Kulczyńskiego w Poznaniu (2014) oraz Międzynarodowego Turnieju Dyrygentury Chóralnej „W stronę polifonii” we Wrocławiu (2016). Otrzymał nagrodę dla najlepszego dyrygenta podczas XI i XIII Ogólnopolskiego Przeglądu Chórów Kościelnych Pieśni Pokutnej i Pasyjnej – Żory (2015, 2018) oraz podczas XXVIII Tyskich Wieczorów Kolędowych (2019). Jako organista otrzymał wyróżnienie podczas VIII Międzynarodowego Konkursu Interpretacyjnego Študentská umelecká činnost – ŠUČ (Ružomberok 2011). Głównym obszarem jego twórczości kompozytorskiej jest muzyka sakralna. Posiada opracowania cyklu mszalnego, pieśni kościelnych, kolęd i utworów religijnych na chór a cappella, chór z towarzyszeniem organów oraz chór z towarzyszeniem orkiestry. Posiada również w swym dorobku utwory na chór dziecięcy. Jego utwory i opracowania zostały nagrodzone na ogólnopolskich konkursach chóralnych: *Stabat Mater* (XIII Ogólnopolski Przegląd Chórów Kościelnych Pieśni Pokutnej i Pasyjnej – Żory 2018) oraz *Gore gwiazda Jezusowi* (XXVIII Ogólnopolski Myślenicki Festiwal Pieśni Chóralnej „Kolędy i pastorałki”). Obecnie pełni posługę organisty w parafii pw. św. Stanisława Biskupa i Męczennika w Żorach.

Brunon KONIECKO (1983, Białystok), OSB (Tyniec) mgr, jest absolwentem administracji Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie. Od 2012 profes opactwa tynieckiego. W latach 2011-2016 pracował w Wydawnictwie Benedyktynów Tyniec. Od 2015 r. jest sekretarzem kapituły klasztoru tynieckiego. Prowadzi rekolekcje „Oddychać Imieniem. Modlitwa Jezusowa” w Tyńcu.

Maria KOPSZTEJN (1958, Rydułtowy), dr nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa. Absolwentka Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, Wyższej Szkoły Biznesu i Nauk o Zdrowiu w Łodzi. Nauczyciel akademicki, rzeczoznawca podręczników szkolnych do kształcenia ogólnego w zakresie metodycznym, merytorycznym i językowym, egzaminator CKE, ekspert ds. awansu zawodowego nauczycieli. Zastępca redaktora naczelnego „Studia Hildegardiana Sariensia”.

W swoim dorobku ma wiele artykułów naukowych i popularnonaukowych. Laureatka wielu nagród, m.in. Srebrnej Odznaki Honorowej za zasługi dla województwa śląskiego, Odznaki Honorowego Dawcy Krwi. Zasłużonej dla zdrowia narodu, wyróżnienia Quality miasta Radlina.

Małgorzata KOWALEWSKA (1960, Lublin), prof. UMCS, 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”.

Tomasz LEWANDOWSKI (1972, Gdańsk), mgr, absolwent Akademii Wychowania Fizycznego i Sportu w Gdańsku i Sutherland College of Osteopathic Medicine (Polska/Belgia). Od 20 lat pracuje w gabinecie, zajmując się początkowo fizjoterapią, a obecnie osteopatią. W 2018 roku ukończył Studium Św. Hildegardy w Legnicy. Z powodzeniem od kilku lat aplikuje naukę św. Hildegardy w obrębie własnej praktyki, ze szczególnym uwzględnieniem bogatej propozycji z zakresu: medycyny fizykalnej, fizjologii człowieka, ziołolecznictwa i diety. Jest wykładowcą na wydziale fizjoterapii AWFis Gdańsk oraz na wydziale medycyny osteopatycznej Mazowieckiej Uczelni Medycznej w Warszawie.

Emilia PRZYBYSZEWSKA (1993, Katowice), absolwentka Muzykologii na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (studia licencjackie i magisterskie) oraz Teorii Muzyki na Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego (studia magisterskie). Otrzymała Stypendium Rektora prof. dra hab. Bronisława Marciniaka dla najlepszych studentów Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu w roku akademickim 2013/2014 i 2014/2015. Jest również stypendystką Dyrektora Centrum Edukacji Artystycznej (2011 i 2012), Marszałka Województwa Śląskiego (2011/2012) oraz Prezydenta Miasta Katowice dla uczniów wybitnie uzdolnionych artystycznie (2011). Swoje zainteresowania koncentruje wokół muzyki dawnej, zwłaszcza XVII i XVIII stulecia. Od 2018 roku jest związana ze Szkołą Podstawową im. A. Cieszkowskiego w Kicinie, w której uczy muzyki.

Karol PYKA (1984, Siemianowice Śląskie), absolwent Uniwersytetu Śląskiego Edukacji Artystycznej, specjalizacji dyrygenckiej (2008) oraz kierunku Kompozycja i aranżacja Instytutu Jazzu Akademii Muzycznej im. K. Szymanowskiego w Katowicach (2010). Od 2009 r. zatrudniony w Instytucie Muzyki Wydziału Artystycznego UŚ, obecnie na stanowisku adiunkta. W 2015 r. uzyskał stopień doktora w dyscyplinie artystycznej *dyrygentura* na Wydziale Dyrygentury, Jazzu i Edukacji Muzycznej Akademii Muzycznej im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy. Kompozytor, aranżer, dyrygent, muzyk sesyjny. Od 2009 r. dyrygent Orkiestry Reprezentacyjnej AGH, od 2012 r. dyrygent Cieszyńskiej Orkiestry Dętej Uniwersytetu Śląskiego. W latach 2010-2013 dyrygent big-bandu studiów niestacjonarnych Akademii Muzycznej w Katowicach. Autor licznych kompozycji oraz aranżacji chóralskich i orkiestrowych (orkiestra dęta, orkiestra symfoniczna), a także muzyki rozrywkowej i jazzowej na różne składy instrumentalne.

Michał SCHÄFER (1990, Katowice), ukończył z wyróżnieniem Diecezjalną Szkołę Organistowską II st. w klasie organów dr Marioli Brzoski. Tam także poznał lwowską kompozytorkę Uljanę Biłan, u której przez 3 lata uczył się harmonii oraz podstaw kompozycji. Podczas nauki w Szkole Organistowskiej 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 Toporowski (Katowice). W 2012 roku pomyślnie zdał egzaminy wstępne w Krakowskiej oraz Katowickiej Akademii Muzycznej, zostając przyjętym do klasy organów prof. Mirosławy Semeniuk – Podrazy oraz klasy kompozycji prof. Aleksandra Lasonia. W 2014 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 over strange 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. Brał także udział w licznych kursach oraz konsultacjach kompozytorskich u takich kompozytorów jak Kaija Saariaho, Helmut Lachenmann, Wojciech Widłak, Paweł Łukaszewski. Utwory Michała regularnie nagradzane są na międzynarodowych konkursach kompozytorskich, m.in.: II nagroda za utwór *„La vitrail”* na obój i organy na Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim *Fide et Amore* (2014), w tym samym konkursie I nagroda za utwór *„IANUA”* na organy solo (2016), III lokata na Międzynarodowym Konkursie Musica Sacra w Kolonii za utwór *„Blue Ventus”* na organy solo (2015). Kolejny z jego utworów *„El pensamiento 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 Akademię Muzyczną w Katowicach (2015). Najważniejszym osiągnięciem w dorobku artystycznym Michała jest zdobycie wyróżnienia honorowego za pierwszą symfonię *„Sapphiri”* na wielką orkiestrę podczas Międzynarodowego Konkursu Kompozytorskiego *„Wrocław Europejską stolicą kultury”* (2016), prace oceniane były przez wybitnych kompozytorów: Chen Yi (Chiny, USA), Grażyna Pstrokońska-Nawratil (Polska), Ivan Fedele (Włochy), Zygmunt Krauze (Polska) oraz François-Bernard Mâche (Francja). Kolejny sukces na arenie międzynarodowej to II miejsce (pierwszego nie przyznano) w konkursie Musica Sacra Nova za utwór *„...Et verbum caro factum est... And He dwells among us...”* na organy solo (2017), a także w tym samym roku I nagroda na Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim im. Adama Didura w Sanku za utwór *„Wybrzeża ciszy”* na mezzosopran i kwartet smyczkowy. Niespełna pół roku później, jury Międzynarodowego Konkursu Kompozytorskiego *Generace 2018* w Ostrawie przyznało mu II nagrodę za utwór *Moria* na orkiestrę kameralną. W tym samym roku po raz kolejny zaprezentował swoją twórczość na Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim Musica Sacra Nova w Kolonii, zdobywając tym razem III nagrodę za utwór *Lumiere de L'aube* na organy solo. Zainteresowania Schäfera oscylują wokół chorału gregoriańskiego oraz muzyki spektralnej. Niezwykle istotnym elementem jest duchowe i mistyczne podejście do materii dźwiękowej. Stylistycznie reprezentuje nurt kompozytorów wschodnich oraz krajów nadbałtyckich, gdzie nadrzędną rolę odgrywają barwa i harmonia. Aktualnie Michał jest absolwentem Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Studia ukończył z wyróżnieniem w czerwcu 2018 roku. W tym samym czasie, jako pasjonat kolejnictwa, skutecznie realizował swoje kolejne marzenia, uzyskując europejską licencję maszynisty. Od 2019 roku pracuje jako maszynista pojazdów trakcyjnych w spółce Kolej Śląskie, co, obok ukończenia studiów muzycznych, jest jego największą dumą, a także inspiracją twórczą. Ponadto, w wolnych chwilach między komponowaniem a prowadzeniem pociągu, pełni funkcję organisty w parafii Chrystusa Króla w Gliwicach.

Bogdan STĘPIEŃ (1982, Opoczno), mgr muzykologii, lic. sztuki muzycznej. Absolwent Archidiecezjalnego Studium Organistowskiego w Łodzi (dyplom z wyróżnieniem). Studia muzykologiczne odbył w latach 2001-2006 w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim Jana Pawła II (praca mgr. napisana pod kierunkiem dr Marii Szymanowicz, organy specjalne pod kierunkiem dr Jadwigi Kowalskiej). W latach 2010-2013 kształcił się na kierunku instrumentalistyka w specjalności gra na organach Akademii Muzycznej im. K. Lipińskiego we Wrocławiu, w klasie dr. hab. Piotra Rojka, uzyskując tytuł zawodowy licencjata. W latach 1994-2006 pełnił obowiązki organisty parafii opoczyńskich, skąd pochodzi. W roku 2006 wygrał konkurs na stanowisko głównego organisty katedry pw. św. Apostołów Piotra i Pawła w Gliwicach, gdzie pracuje do chwili obecnej. Jest członkiem Diecezjalnej Komisji do spraw Liturgii i Muzyki Kościelnej, Diecezjalnej Komisji Odbioru Organów oraz nauczycielem Studium Muzyki Kościelnej i Diecezjalnej Szkoły Muzycznej II stopnia w Gliwicach. Współpracuje z Chórem Katedralnym, z gliwickimi chórami połączonymi oraz z Polską Federacją *Pueri Cantores*. Członek Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych oraz członek redakcji nowego Chorału do modlitewnika i śpiewnika „Droga do nieba”. Autor wielu publikowanych w różnych źródłach melodii liturgicznych i opracowań harmoniczných. Opracował autorski zbiór akompaniamentów: *Psallite Domino Sapienter*.

Wojciech STĘPIEŃ (1977, Chorzów), kompozytor, teoretyk muzyki, muzykolog i pedagog. Po ukończeniu Państwowej Szkoły Muzycznej I i II stopnia im. Grzegorza Fitelberga w Chorzowie studiował teorię muzyki (dyplom z wyróżnieniem w 2002 roku) oraz kompozycję w klasie prof. Eugeniusza Knapika (dyplom z wyróżnieniem w 2005 roku) w Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. W 2010 roku obronił doktorat z muzykologii na Uniwersytecie w Helsinkach, a w 2019 roku otrzymał tytuł doktora habilitowanego. Od 2008 roku pracuje w Katedrze Kompozycji i Teorii Muzyki Akademii Muzycznej w Katowicach, gdzie prowadzi wykłady z zakresu instrumentacji, harmonii, historii muzyki oraz współczesnych metod analizy muzycznej. Ważniejsze kompozycje: *Biel* – cykl pieśni do słów ks. J. Twardowskiego i ks. J. Baki na sopran, baryton, flet i fortepian (2000-2001); *Przerwany sonet* na fagot i fortepian (2001); *Msza Domus Dei* na sopran, mezzosopran, chór mieszany i orkiestrę (2002-2003); *Pieśni liturgiczne* na sopran, obój, rożek angielski do tekstów łacińskiej mszy (2003-2004); *Kyrie* na 8-głosowy chór mieszany (2004); *Koncert wiolonczelowy Dla Cierpiących Aniołów* (2005); *Tryptyk paschalny* na głosy chłopięce i chór mieszany (2016-2017); *Czarne lustro* – opera kameralna/misterium na sopran chłopięcy, mezzosopran, tenor, baryton, bas, chór męski, consort viol da gamba i perkusję do tekstu Małgorzaty Sikorskiej-Miszcuk (2019).

Ewelina SZENDZIELORZ (1995, Opole), muzykolog, asystent w Katedrze Muzykologii Uniwersytetu Opolskiego, sekretarz międzynarodowego czasopisma naukowego *Folia Organologica. International yearbook of organ and organ music*, nauczyciel i pracownik biurowy w Diecezjalnym Instytucie Muzyki Kościelnej w Opolu, członek Pracowni Badań Naukowych DIMK oraz dyrygent chóru żeńskiego DIMK *Opolienses Puellae Cantantes*. Jej zainteresowania badawczo-naukowe koncentrują się głównie wokół zagadnień muzyczno-kościelnych i śląskoznawczych.

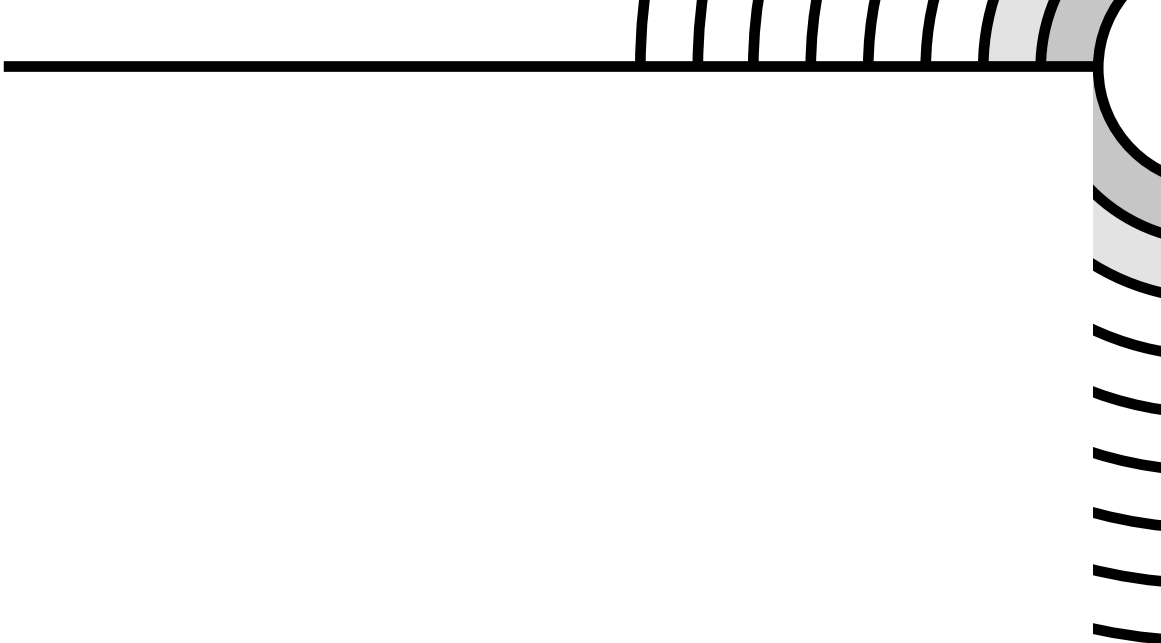
Krzysztof WALCZAK (1987, Żory), organista, kompozytor, mgr filozofii. Rozpoczął swoją edukację muzyczną w Szkole Muzycznej Stowarzyszenia Artystycznego „Żory”, następnie kontynuował naukę w Szkole Muzycznej II stopnia im. Braci Szafranków w Rybniku, której został absolwentem w roku 2010, gdzie, oprócz gry na instrumentach, uczestniczył w zajęciach z liturgiki oraz improwizacji organowej. W tym samym czasie ukończył Archidie-

cejalne Studium Muzyki Kościelnej w Katowicach. Pobierał także prywatne lekcje gry na organach u dra hab. Witolda Zabornego, prof. AM w Katowicach. W roku 2015 obronił tytuł mgr filozofii. W 2017 zdobył 3 miejsce w I Konkursie Organistów Archidiecezji Katowickiej. Brał udział w projektach muzycznych „Odkrywamy muzykę na nowo. Muzyka Źródeł”. Jest akompaniatorem Scholi Cantorum Sariensis, dla której przygotowuje opracowania utworów. Jest członkiem zarządu Stowarzyszenia Artystycznego „Żory”. Interesuje się budownictwem organowym. Obecnie jest organistą parafii pw. Świętych Apostołów Filipa i Jakuba w Żorach.

Joanna WIDERA (1995, Siemianowice Śląskie), studentka Akademii Muzycznej im. K. Szymanowskiego w Katowicach na kierunku organy - muzyka kościelna. Zanim podjęła naukę gry na organach, uczyła się śpiewu rozrywkowego oraz gry na fortepianie. W 2019 roku zdobyła I miejsce w V Konkursie Kompozytorskim na kolędę lub pastorałkę w Myślenicach oraz III miejsce w II Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim im. Renaty Gleinert na piosenkę w języku kaszubskim. W 2018 roku zajęła II miejsce w V Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim na chórалny utwór pasyjny w języku kaszubskim oraz wyróżnienie honorowe w Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim na piosenkę pt. „Mężczyzna somnambuliczny”. W 2017 roku została wyróżniona w III Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim *Fide et Amore*. Jest również laureatką wielu konkursów wokально-instrumentalnych. Zdobyła m. in. I miejsce w XIV Ogólnopolskim Przeglądzie Kolęd i Pastorałek „Brzeskie Kolędowanie”, I miejsce w Starochorzowskim Przeglądzie Kolęd i Pastorałek, II miejsce w XVIII Festiwalu Pieśni „Bóg się rodzi” w Żorach oraz II miejsce w IX Konkursie Piosenki Poetyckiej „Sentymenty”. W 2011 roku występowała na koncertach chopinowskich we Włoszech zorganizowanych w związku z Polską Prezydencją w Unii Europejskiej. Od 2016 roku pełni funkcję organistki w parafii św. Barbary w Katowicach – Giszowcu.

Jolanta ZAJDEL (1969, Warszawa), mgr, Prezes Polskiego Towarzystwa Przyjaciół św. Hildegardy, wieloletni członek Międzynarodowego Towarzystwa Miłośników Świętej Hildegardy z Bingen z siedzibą w Szwajcarii, wieloletni wykładowca medycyny żywieniowej wg świętej Hildegardy. Pomysłodawca i autorka warsztatów zdrowego życia i rekolencji z postem wg zasad świętej mniszki. Miłośniczka i promotorka duchowości i życia w zgodzie z regułami św. Hildegardy. Z wykształcenia ekonomistka, posiada 20 letnie doświadczeniem w branży ochrony zdrowia i naturalnego leczenia. Właścicielka sklepu ze zdrową żywnością. Od ponad 20 lat szczęśliwa żona oraz mama dwójki dzieci.

Na podstawie materiałów nadesłanych opracował ks. Wiesław Hudek





Stowarzyszenie
Polskich Muzyków Kościelnych



Polskie Towarzystwo
Przyjaciół św. Hildegardy



Urząd Miasta
Żory



Stowarzyszenie Ecce Homo
Żory – Kleszczówka