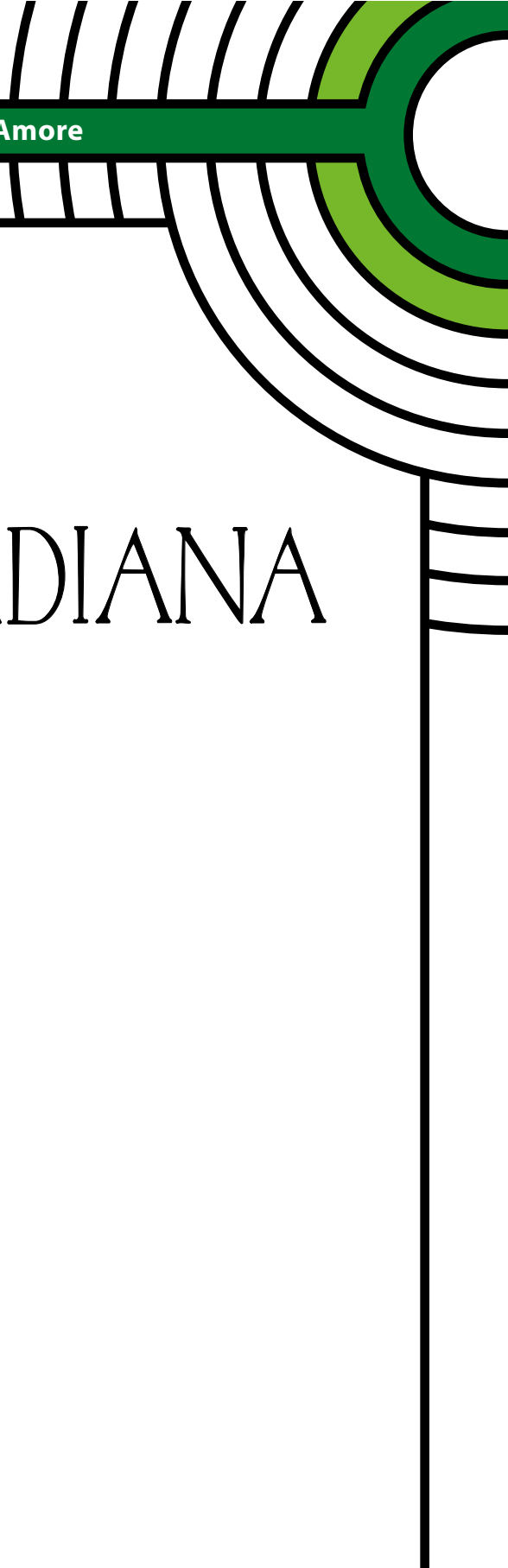




Zeszyt naukowy festiwalu **Fide et Amore**

STUDIA HILDEGARDIANA SARIENSIA

8 (2021)

STUDIA
HILDEGARDIANA
SARIENSIA

8 (2021)

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 Ferfaglia (Uniwersytet Papieski Jana Pawła II, Kraków)
- prof. dr hab. Julian Gembalski (Akademia Muzyczna, Katowice)
- prof. zw. dr hab. Nella Nyczkało (Narodowa Akademia Nauk Pedagogicznych, Kijów, Ukraina)
- ks. dr hab. 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: Łukasz Kurpas, Arkadiusz Pawliczek

Autor logo i grafiki: ks. Mirosław Czeglik

Korekta: Maria Kopsztein

Tłumaczenie: Katarzyna Bąkowska (angielski), Weronika Duźniak (francuski), Hanna Knopek (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: 250 egz.

RECENZENCI TOMU:

- ks. prof. dr hab. Rastislav Adamko (Ružomberok, Słowacja)
- ks. dr hab. Antoni Bartoszek, prof. UŚ (Katowice)
- dr hab. Beata Bodzioch, prof. KUL (Lublin)
- dr Michał Dużniak (Katowice)
- s. dr hab. Susi Ferfogli, prof. UPJPII (Kraków)
- ks. dr hab. Grzegorz Pożniak, prof. UO (Opole)
- dr hab. Zuzana Zahradníková, prof. UR (Ružomberok, Słowacja)

REDAKCJA:

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

Spis treści

Od redakcji (ks. Wiesław Hudek)	10
---------------------------------	----

I. TEKSTY ŹRÓDŁOWE I ARTYKUŁY

• <i>Teologia ludzkiego powołania według Hildegardowych inspiracji</i> – ks. Bogusław Drożdż	17
• <i>Terapeutyczne zastosowania muzyki u św. Hildegardy z Bingen</i> - ks. Łukasz Kutrowski	28
• <i>Piękno liturgii realizowane w sztuce doboru śpiewów. Normy i kryteria doboru śpiewów w liturgii eucharystycznej</i> – ks. Franciszek Koenig	38
• <i>Twórczość muzyczna ku czci błogosławionego Czesława</i> - Tomasz Głuchowski	60
• <i>Communio z Requiem W. A. Mozarta – kontekst historyczny oraz egzemplifikacja muzycznych sposobów wyrażenia treści liturgicznego tekstu</i> – ks. Szymon Bajon	73
• <i>Жанр коляди та його втілення у духовній спадщині композиторів Галичини кінця XIX - першої половини XX ст.</i> – Svetlana Huralna	90
• <i>The genre of carol and its embodiment in the spiritual heritage of Galician composers of the late nineteenth - first half of the twentieth centuries</i> – Svetlana Huralna	103
• <i>Glosa o psalmie responsoryjnym (lub) Wczoraj i dziś psalmu responsoryjnego</i> – Jan M. Gładysz	116

II. OMÓWIENIA, RECENZJE, VARIA

• VIII Konferencja naukowa <i>Kosmiczna symfonia – świat i muzyka wg św. Hildegardy z Bingen</i> (1098-1179) – Wioleta Krusberska	127
• XV Festiwal Twórczości Religijnej <i>Fide et Amore 2021</i> – Wioleta Krusberska	129
• <i>Komentarz do IX rozdziału Instrukcji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej</i> – ks. Wojciech Kałamarz	132
• <i>Stres pandemii</i> – Anna Syska-Bielak	138
• <i>Pandemia Covid-19 - na jakim etapie jesteśmy w walce z niewidzialnym wrogiem?</i> – Anna Kłosek	141

III. DZIAŁ NUT

Arkadiusz Pawliczek	
- Preludium nt. „Z dalekiej Fatimy” na trąbkę i organy	149
- Przygrywka do aklamacji przed Ewangelią na trąbkę i organy	155
- Postludium nt. „Salve Regina” zasłonięcie obrazu MB Fatimskiej na trąbkę i organy	156

Łukasz Kurpas	
<i>Missa Sancti Francisci Seraphici</i> na chór SATB i organy	
- Kyrie	158
- Sanctus	161
- Agnus Dei	167

BIOGRAMY	170
----------	-----

Table of Contents

From the Editors (Fr Wiesław Hudek)	11
I. THE SOURCE TEXTS AND ARTICLES	
• <i>Theology of human vocation according to inspirations of St. Hildegard</i> – Fr. Bogusław Drożdż	17
• <i>Therapeutic uses of music in St. Hildegard of Bingen</i> – Fr. Łukasz Kutrowski	28
• <i>The beauty of liturgy implemented in the art of selecting song. Norms and criteria of selecting songs in the Eucharistic liturgy.</i> – Fr. Franciszek Koenig	38
• <i>Music creativity in honour of Blessed Czesław</i> – Tomasz Głuchowski	60
• <i>Communio z Requiem W. A. Mozarta – historic context and exeplication of music ways of expressing the content of the liturgical text</i> – Fr. Szymon Bajon	73
• <i>Жанр коляди та його втілення у духовній спадщині композиторів Галичини кінця XIX - першої половини XX ст.</i> – Svetlana Huralna	90
• <i>The genre of carol and its embodiment in the spiritual heritage of Galician composers of the late nineteenth - first half of the twentieth centuries</i> – Svetlana Huralna	103
• <i>Gloss on the Responsorial Psalm (or) Yesterday and Today Responsorial Psalm</i> – Jan M. Gładysz	116
II. DISCUSSIONS, REVIEWS, VARIA	
• 7th scientific conference <i>A cosmic symphony – the world and music according to St. Hildegard of Bingen (1098-1179)</i> – Wioleta Krusberska	127
• 15th Festival of Religious Creativity <i>Fide et Amore 2021</i> – Wioleta Krusberska	129
• <i>Commentary on the 9th chapter of the Instructions of the Polish Episcopate on the Church music</i> – ks. Wojciech Kałamarz	132
• <i>Pandemic Stress</i> – Anna Syska-Bielak	138
• <i>Covid-19 Pandemic – at what stage are we in the fight against invisible enemy?</i> – Anna Kłosek	141
III. THE SECTION OF NOTES	
Arkadiusz Pawliczek	
- Prelude on 'From far away Fatima' for trumpet and organ	149
- Preface to the Gospel acclamation for trumpet and organ	155
- Postlude on 'Salve Regina' covering the image of Our Lady of Fatima for trumpet and organ	156
Łukasz Kurpas	
<i>Missa Sancti Francisci Seraphici</i> for SATB choir and organ	
- Kyrie	158
- Sanctus	161
- Agnus Dei	167
THE AUTHORS' BIOGRAPHIES	170

Table des matières

Note de la rédaction (Monsieur l'Abbé Wiesław Hudek)	12
--	----

I. TEXTES SOURCES ET ARTICLES

• <i>La théologie de la vocation humaine selon les inspirations de Ste Hildegarde</i> – L'abbé Bogusław Drożdż	17
• <i>L'Application thérapeutique de la musique chez la Ste Hildegarde de Bingen</i> – L'abbé Łukasz Kutrowski	28
• <i>La beauté de la liturgie réalisée dans l'art de choisir des chants.</i> <i>Les normes et critères de choisir des chants pour animer une liturgie eucharistique</i> – l'abbé Franciszek Koenig	38
• <i>Les oeuvres de musique pour vénérer le bienheureux Czesław – Tomasz Głuchowski</i>	60
• <i>Communion avec le Requiem de W. A. Mozart- le contexte historique et les exemples d'exprimer le contenu du texte liturgique en appliquant la musique</i> – L'abbé Szymon Bajon	73
• <i>Жанр коляди та його втілення у духовній спадщині композиторів Галичини кінця XIX – першої половини XX ст. – Svetlana Huralna</i>	90
• <i>The genre of carol and its embodiment in the spiritual heritage of Galician composers of the late nineteenth - first half of the twentieth centuries – Svetlana Huralna</i>	103
• <i>Gloss sur le Psaume Responsorial (ou) Hier et Aujourd'hui Psaume Responsorial</i> – Jan M. Gładysz	116

II. DISCUSSIONS, CRITIQUES, VARIA

• VIIIe Conférence scientifique <i>La symphonie cosmique – le monde et la musique selon Ste Hildegarde de Bingen (1098 – 1179)</i> – Wioleta Krusberska	127
• XVe Festival de la Création Religieuse <i>Fide et Amore 2021</i> – Wioleta Krusberska	129
• <i>Le commentaire au IXe chapitre de l'Instruction de l'Episcopat de Pologne sur la musique sacrale</i> – L'abbé Wojciech Kałamarz	132
• <i>Le stress de la pandémie</i> – Anna Syska-Bielak	138
• <i>La pandémie Covide 19 – A quelle étape sommes-nous dans le combat avec un ennemi invisible?</i> – Anna Kłosek	141

III. PARTIE DES NOTES

Arkadiusz Pawliczek	
- <i>Prelude sur le chant: "De Fatima lointaine" (trompette et orgue)</i>	149
- <i>Introduction à l'acclamation avant l'Evangile (trompette et orgue)</i>	155
- <i>Prelude sur "Salve Regina" pour voiler l'Image de la Vierge de Fatima (trompette et orgue)</i>	156

Łukasz Kurpas	
<i>Missa sancti Francisci Seraphici</i> sur Choeur et orgue	
- <i>Kyrie</i>	158
- <i>Sanctus</i>	161
- <i>Agnus Dei</i>	167

NOTICES BIOGRAPHIQUES SUR LES AUTEUR	170
--------------------------------------	-----

Inhaltsverzeichnis

Vom Herausgeber (Pfr. Wiesław Hudek)	13
I. QUELLENTEXTE UND ARTIKEL	
• <i>Theologie der menschlichen Berufung nach Hildegards Inspirationen</i> – Pfarrer Bogusław Drożdż	17
• <i>Therapeutische Anwendungen der Musik der Heiligen Hildegard von Bingen</i> – Pfarrer Łukasz Kutrowski	28
• <i>Die Schönheit der Liturgie liegt in der Kunst der Gesangsauswahl. Normen und Kriterien für die Auswahl von Gesängen in der eucharistischen Liturgie</i> – Pfr. Franciszek Koenig	38
• <i>Musikalische Werke zu Ehren des Seligen Czesław</i> – Tomasz Głuchowski	60
• <i>Communio aus dem Requiem von W. A. Mozart – historischer Kontext und Beispiele für musikalische Ausdrucksformen des liturgischen Textes</i> – Pfarrer Szymon Bajon	73
• <i>Жанр коляди та його втілення у духовній спадщині композиторів Галичини кінця XIX – першої половини XX ст.</i> – Svetlana Huralna	90
• <i>The genre of carol and its embodiment in the spiritual heritage of Galician composers of the late nineteenth – first half of the twentieth centuries</i> – Svetlana Huralna	103
• <i>Glosa zum Responsorialpsalm (oder) Gestern und heute des Responsorialpsalms</i> – Jan M. Gładysz	116
II. DISKUSSIONEN, BEWERTUNGEN, VARIA	
• 8. Wissenschaftliche Konferenz <i>Kosmische Sinfonie – Welt und Musik nach der heiligen Hildegard von Bingen (1098–1179)</i> – Wioleta Krusberska	127
• XV. Fest der religiösen Schöpfung <i>Fide et Amore 2021</i> – Wioleta Krusberska	129
• <i>Kommentar zu Kapitel IX der Instruktion der polnischen Bischöfe über die Kirchenmusik</i> – Pfarrer Wojciech Kałamarz	132
• <i>Stress durch die Pandemie</i> – Anna Syska-Bielak	138
• <i>Pandemie Covid-19 – in welchem Stadium befinden wir uns im Kampf gegen einen unsichtbaren Feind?</i> – Anna Kłosek	141
III. NOTEN	
Arkadiusz Pawliczek	
- Präludium „Z dalekiej Fatimy“ für Trompete und Orgel	149
- Präludium zur Akklamation vor dem Evangelium für Trompete und Orgel	155
- Postludium zum "Salve Regina" über das Bild der Muttergottes von Fatima für Trompete und Orgel	156
Lukasz Kurpas	
<i>Missa Sancti Francisci Seraphici</i> für SATB-Chor und Orgel	
- Kyrie	158
- Sanctus	161
- Agnus Dei	167
BIOGRAFIEN DER AUTOREN	170

Od redakcji

Już po raz ósmy otrzymujecie Państwo kolejny numer rocznika Festiwalu Twórczości Religijnej *Fide et Amore* „Studia Hildegardiana Sariansia”. Publikacja zawiera, wg ustalonego klucza redakcyjnego: artykuły naukowe, sprawozdania, a także dział nut z nowymi kompozycjami bądź opracowaniami.

W dziale pierwszym znalazło się siedem artykułów: dwa odnoszące się do osoby św. Hildegardy z Bingen (ks. B. Drożdż, ks. Ł. Kutrowski), bł. Czesława (T. Głuchowski), a także dotyczące: norm muzyczno-liturgicznych (ks. F. Koenig), kołęd (S. Huralna), psalmu responsyjnego (J. Gładysz) i twórczości Mozarta (ks. Sz. Bajon).

W rozdziale II pomieszczono pięć tekstów. Dwa spośród nich dotyczą wydarzeń festiwalowych: XV edycji Festiwalu Twórczości Religijnej *Fide et Amore* i VIII konferencji naukowej związanej z osobą św. Hildegardy (W. Krusberska). Dwa teksty dotyczą zagadnień pandemicznych (A. Syska-Bielak, A. Kłosek). W tym dziale znalazł się też komentarz do IX rozdziału najnowszej instrukcji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej (ks. W. Kałamarz).

Dział nut (III rozdział) zawiera utwory młodych, śląskich kompozytorów, a równocześnie organistów (Ł. Kurpas i A. Pawliczek). Przystępna obsada (odpowiednio: chór i organy oraz trąbka i organy), a także użytkowy charakter nowych kompozycji i opracowań, z pewnością przyczynią się do ich spopularyzowania, a przez to do ubogacenia praktyki muzyczno-liturgicznej w naszych kościołach.

Wyrażam serdeczną wdzięczność, zarówno Autorom, jak i Czytelnikom VIII numeru „Studia Hildegardiana Sariansia” i życzę też wszystkim, którzy sięgną po niniejszy zeszyt owocnej lektury oraz wielu pożytecznych przemyśleń.

*ks. dr Wiesław Hudek – redaktor naczelny SHS
Turza Śląska, 23 IX 2022, św. ojca Pio, prezbitera*

From the editors

It is the eighth time now that you receive the next issue of 'Studia Hildegardiana Sariansia' – yearly edition of Fide et Amore Festival of Religious Creativity. The publication contains: source materials, scientific articles, reports as well as the section of notes with new compositions and studies – all in accordance with the agreed editorial key.

In Chapter I there are 7 articles : two of them referring to the person of St. Hildegard of Bingen (Fr. B. Drożdż, Fr. Ł. Kutrowski), Blessed Czesław (T. Głuchowski), as well as those referring to : music and liturgical norms (Fr. F. Koenig), carols (S. Huralna), Responsorial Psalm (J. Gładysz) and the works of Mozart (Fr. Sz. Bajon).

Chapter II contains 5 texts. Two of them concern festival events: the 15th Festival of Religious Creativity *Fide et Amore* and the 8th scientific conference connected with the person of St. Hildegard (W. Krusberska). Two of the texts refer to pandemic issues (A. Syska-Bielak, A. Kłosek). This section also contains a commentary to the 9th chapter of the latest instruction by the Polish Episcopate on church music. (ks. W. Kałamarz).

The section of notes (Chapter III) contains works of young, Silesian composers being at the same time organists (Ł. Kurpas i A. Pawliczek). An accessible cast (choir and organ, trumpet and organ respectively) as well as the utilitarian character of the new compositions and arrangements will certainly contribute to popularizing them and thus to enriching the music and liturgical practice in our churches.

I want to express my sincere gratitude both to the authors and readers of the 8th issue of 'Studia Hildegardiana Sariansia' and I want to wish everyone a fruitful reading and many useful reflections.

*Fr. Wiesław Hudek PHD – editor – in - chief of SHS
Turza Śląska, 23rd September 2022, St. Fr. Pio, presbyter*

Note de la rédaction

Mesdames et Messieurs, c'est la huitième fois que vous recevez „*Studia Hildegardiana Sariiensi*” – le numéro successif du périodique du Festival de la Création Religieuse *Fide et Amore*. Conformément aux principes de la rédaction, le présent cahier contient des textes sources, des articles scientifiques, des comptes rendus ainsi qu'une répartition des notes comprenant de nouvelles compositions de musique et des arrangements.

Au premier chapitre ont été insérés sept articles. Les deux premiers se réfèrent à la Personne de Ste Hildegarde de Bingen (l'abbé B.Drożdż, l'abbé Ł.Kutrowski) et à celle du bienheureux Czesław (T. Głuchowski). Les autres articles concernent les règles de musique et liturgiques (l'abbé F. Koenig) ainsi que les cantiques de Noël (S. Huralna). Vous trouverez aussi ceux qui ont recours aux psaumes de répons (J. Gładysz) et aux oeuvres de Mozart (l'abbé Sz. Bajon).

Le deuxième chapitre contient cinq textes. Les deux d'entre eux se rapportent aux événements festivaliens: à la XVe édition du Festival de la Création Religieuse *Fide et Amore* et à la VIIIe conférence scientifique liée à la Personne de Ste Hildegarde de Bingen (W. Krusberska). Deux textes suivants se réfèrent aux questions de la pandémie (A. Syska-Bielak, A. Kłosek).

Dans cette partie il y a aussi un commentaire se référant au neuvième chapitre de la plus récente instruction de l'Episcopat de Pologne consacrée à la musique sacrée (l'abbé W. Kałamarz).

Une répartition des notes (IIIe chapitre) comprend les ouvrages des jeunes compositeurs silésiens et parallèlement organistes (Ł. Kurpas, A. Pawliczek). La distribution abordable (pour chœur et orgue, trompette et orgue) ainsi que le caractère utilitaire de nouvelles compositions et les arrangements contribueront certainement à leur popularisation et enrichiront la pratique liturgique et celle de la musique dans nos églises.

J'exprime ma sincère gratitude à tous les Auteurs, à toutes les Lectrices et à tous les Lecteurs du VIIIe numéro de „*Studia Hildegardiana Sariiensi*”.

Et à tous ceux qui tendront la main pour prendre le présent cahier scientifique, je souhaite une lecture fructueuse et riche en réflexions utiles.

*L'abbé dr Wiesław Hudek - Rédacteur en chef de SHS
Turza Śląska, 23.IX.2022, St Père Pio, prêtre*

Von dem Herausgeber

Bereits zum achten Mal erhalten Sie die nächste Ausgabe des Jahrbuchs des Festivals der religiösen Kultur und Kreativität Fide et Amore „Studia Hildegardiana Sariensia“. Die Publikation enthält nach einem festgelegten Redaktionsschlüssel: Quellenmaterial, wissenschaftliche Artikel, Berichte und einen Notizenteil mit neuen Kompositionen oder Bearbeitungen.

Der erste Teil enthält sieben Artikel: zwei über die heilige Hildegard von Bingen (Pfr. B. Drożdż, Pfr. Ł. Kutrowski), den seligen Czesław (T. Głuchowski) sowie über: musikalisch-liturgische Normen (Pfr. F. Koenig), Weihnachtslieder (S. Huralna), Antwortpsalm (J. Gładysz) und Werke von Mozart (Pfr. Sz. Bajon).

Kapitel II enthält fünf Texte. Zwei davon betreffen Festivalereignisse: Die 15. Ausgabe des Festivals der religiösen Kreativität Fide et Amore und die 8. wissenschaftliche Konferenz zur Person der Heiligen Hildegard (W. Krusberska). Zwei Texte befassen sich mit Fragen der Pandemie (A. Syska-Bielak, A. Kłosek). Dieser Abschnitt enthält auch einen Kommentar zu Kapitel IX der jüngsten Instruktion des polnischen Episkopats über Kirchenmusik (P. W. Kałamarz).

Die Notenabteilung (Kapitel III) enthält Werke von jungen schlesischen Komponisten und gleichzeitig Organisten (Ł. Kurpas und A. Pawliczek). Die zugängliche Besetzung (Chor und Orgel bzw. Trompete und Orgel) sowie der praktische Charakter der neuen Kompositionen und Arrangements werden sicherlich zu ihrer Popularisierung und damit zur Bereicherung der musikalischen und liturgischen Praxis in unseren Kirchen beitragen.

Ich möchte sowohl den Autoren als auch den Lesern der 8. Ausgabe der „Studia Hildegardiana Sariensia“ meinen aufrichtigen Dank aussprechen und wünsche allen, die zu diesem Heft greifen, eine erfolgreiche Lektüre und viele wertvolle Reflexionen.

*Pfr. Dr. Wiesław Hudek - Chefredakteur SHS
Turza Śląska, 23 IX 2022, Heiliger Pater Pio, Presbyter*

I.
TEKSTY ŹRÓDŁOWE
I ARTYKUŁY

Teologia ludzkiego powołania według Hildegardowych inspiracji

Teologia jest nauką o Bogu. Jak każda nauka szuka ona wypracowanymi sposobami prawdy o przedmiocie, którym się zajmuje. Pojęcie „teologii” pochodzi od dwóch greckich słów: *theos* – Bóg i *logos* – słowo, nauka. Przedmiotem teologii jest również, co jest bezwzględnie ważne, relacja, jaka istnieje między Bogiem a człowiekiem, między Stwórcą a stworzeniem, między Bytem Absolutnym a przygodnym, między Przyczyną pierwszą a skutkiem.

Uprawiający teologię jakkolwiek może mieć osobistą wątpliwość co do istnienia Boga, nie może jednak zakładać, że On nie istnieje. Przyjmowanie istnienia Boga jest warunkiem koniecznym zajmowania się teologią jako nauką. Czy ateista może uprawiać teologię? W sensie formalnym, czysto akademickim – tak, pod warunkiem, że konsekwentnie trzyma się założenia o Jego istnieniu i działaniu w świecie. Bez tego założenia uprawianie teologii jest złudne i niemożliwe. W praktyce naukowej jednak pogubi się i będzie „wyskakiwał” poza warsztat naukowy i ochoczo wchodził czy wprost nawet organizował obszary ideologiczne, znacznie ograniczające naturalną i wolną dążność ludzkiego umysłu do prawdy. Są dwie przesłanki istotne dla teologii. Pierwsza to przesłanka z Objawienia – Bóg objawia pewną prawdę o Sobie i człowieku. Druga przesłanka to ludzki rozum, stale dopracowywany sposób myślenia – logicznego, klarownego, wyczerpującego.

W niniejszych rozważaniach będziemy inspirować się przesłaniem, jakie zostawiła nam św. Hildegarda z Bingen, doktor Kościoła. Przede wszystkim jednak skupimy się na ludzkim powołaniu jako istotnym przedmiocie teologii, a niektóre odpowiedzi św. Hildegardy traktować będziemy jako inspirację, która rozpala umysł, aby lepiej myślał oraz serce, aby bardziej przylegało do Boga.

1. Hildegardowa odpowiedź

W Księdze II, dzieła medycznego pt. *O przyczynach i leczeniu chorób*, autorstwa św. Hildegardy z Bingen (1098–1179), zatytułowanej: *Źródło i leczenie chorób* – niemiecka Wizjonerka podaje: „Jak każdy przedmiot ma cień, tak też człowiek jest cieniem Boga, zaś cień ten jest znakiem stworzenia, a człowiek jest znakiem wszechmocnego Boga we wszystkich Jego cudach i sam jest cieniem, bowiem ma swój początek. Tymczasem Bóg nie ma początku, ani końca. Dlatego cała niebiańska harmonia jest zwierciadłem boskości, zaś człowiek jest odbiciem wszystkich Bożych cudów”¹.

O cieniu można powiedzieć, że jest znakiem przedmiotu. Stworzenie jest zwierciadłem boskości Stwórcy, a człowiek jest odbiciem samego Boga – „stworzył więc Bóg człowieka na swój obraz, na obraz Boży go stworzył: stworzył mężczyznę i niewiastę” (Rdz 1, 27). Ta prosta metoda, powiedzmy metoda cienia, opowiada o powstawaniu cienia, stworzenia czy człowieka. Nie byłoby ich, gdyby nie źródło, był sam w sobie, który nie jest ani cieniem, ani zwierciadłem, a tym bardziej odbiciem czegoś innego. Cień, stworzenie i człowiek mają swój początek, natomiast Bóg nie ma początku. Nie ma też końca. Co więcej – cień, stworzenie czy człowiek winny „znać” swoje miejsce w relacji do Boga, który z racji

¹ Hildegarda, *O przyczynach i leczeniu chorób*, Legnica 2014 s. 116.

swej doskonałości i wszechmocy bardzo dokładnie je wyznaczył. Przedmiot ma swoje przyporządkowanie, stworzenie cechuje harmonia, a człowiek jako byt świadomy swego istnienia cieszy się wolnością. A będzie to wolność pełna, jeżeli nie będzie w niej chęci posiadania czegoś na wyłączną własność, co bezpośrednio i absolutnie przeciwstawia się ustalonemu przez Boga porządkowi i harmonii.

Zdaniem św. Hildegardy człowiek jest odbiciem wszystkich Bożych cudów. Uczestniczy w najwznioślejszym Ojcostwie Boga, w najczystszej miłości Stwórcy. Ta lekkość myśli jest ujmująca. Jakieś wydumane, alternatywne lub wirtualne twory, wcale prościej nie wyjaśniają realności tych zależności. Jest tutaj pokorne otwarcie umysłu i serca na otaczający świat duchowy i materialny, który przez sam fakt bycia „cieniem” klarownie przemawia i tłumaczy, a „kto ma uszy, niechaj posłysz...” (Ap 2, 11), co mówi „Alfa i Omega (...) Pan Bóg, Który jest, Który był i Który przychodzi, Wszechmogący” (Ap 1, 8).

Stwierdźmy dobitnie! Człowiek nie jest bytem przypadkowym. W chaosie nie ma swego źródła. Sprowadzanie celu jego istnienia do bliżej nieokreślonej świadomości materii, niczego nie wyjaśnia. Przeciwnie, jeszcze bardziej gmatwa ujęcie tematu, przez co lotny umysł zmusza do detronizacji, a z logiki czyni magiczną kostkę szczęścia. Również żonglowanie wiecznością, jak gdyby istotowo należała do przemijalności, nie tylko ją kaleczy, ale wprost wydiera z niej dostojeństwo bycia poza czasem. Po co ta „ideologiczna ściema”, która zatracą się w pętli samowystarczalnej niemożności?

2. W objęciach Ducha Świętego

Obecnie pytamy o różnorodność powołań² i spodziewamy się znaleźć odpowiedź w Duchu Świętym, który jest źródłem wszelkich darów. Czy powołanie jest darem? Sięgając do dokumentów Kościoła łatwo się przekonamy, że jest to dar i to dar całkowicie darmo dany każdemu człowiekowi. Żadna zasługa nie może być tak wielce nagrodzona. Powołanie jest darem. Jest darem ponieważ jest ono nie tylko przejawem miłości Boga do człowieka, ale samą miłością³.

Jeśli miłość jest powołaniem, to trzeba szukać miary tej miłości. Jest nią Bóg. To krótkie zdanie: „Bóg jest miłością” (1 J 4, 8. 10) streszcza dobitnie zasadniczą wypowiedź

2 W wielu miejscach nawiązujemy tutaj do autorskiego artykułu zatytułowanego: *Duch Święty źródłem różnorodności i jedności powołanych* – opublikowanego w pracy zbiorowej pt. *Duch, który przenika wszystko...* (por. 1Kor 2, 10). *Księga pamiątkowa dedykowana biskupowi Stefanowi Cichemu z okazji 80. rocznicy urodzin*, Red. S. Stasiak, Legnica 2019 s. 57-72.

3 Papież Franciszek podaje, że „Jedynie wychodząc z daru Bożego, dobrowolnie przyjętego i pokornie otrzymanego, możemy współpracować przez nasze wysiłki, aby dać się coraz bardziej przekształcać”. Franciszek, *Adhortacja apostołska Gaudete et exsultate o powołaniu do świętości w świecie współczesnym* (19.03.2018) 56. W przypisie do powyższego czytamy: „W ostatecznym rachunku to właśnie jest nauka katolicka dotycząca «zasługi» następującej po usprawiedliwieniu: chodzi o współpracę usprawiedliwionego na rzecz rozwoju życia łaski (por. *Katechizm Kościoła Katolickiego* 2010). Ale współpraca ta w żaden sposób nie sprawia, że samo usprawiedliwienie i przyjaźń z Bogiem stają się przedmiotem zastugi ludzkiej”. *Tamże*.

Nowego Testamentu⁴. Nie szukamy tutaj filozoficznych określeń, kim jest Bóg, ale Kościół przyglądając się życiu historycznemu oraz teraźniejszemu z tym wielkim wychyleniem ku przyszłości, łatwo rozpoznaje i jednocześnie poznaje Boga. On jest miłością, „bo zesłał Syna swego Jednorodzonego na świat, abyśmy życie mieli dzięki Niemu”. On „posłał Syna swego jako ofiarę przebłagalną za nasze grzechy” (1 J 4, 9 n.)⁵. Bóg tak umiłował świat, że oddał za niego Swoje życie i uczynił go zdolnym do życia i miłowania na sposób boski. Nie na ludzki sposób, ale na boską miarę. Tu się ujawnia ten niewysłowny nadmiar miłości. I dlatego w tym nadmiarze miłości, a więc miłości uprzedzającej⁶, człowiek znajduje swoje zasadnicze powołanie, które jest „świętym wezwaniem” (2 Tm 1, 9). Tu także, w tym nadmiarze miłości człowiek odkrywa swoją niepowtarzalną tożsamość, czyniącą go podobnym do Boga „na wzór Świętego” (1 P 1, 15), który go powołał⁷. Precyzuje to jeszcze bardziej adhortacja apostołska *Familiaris consortio* słowami: „Stwarzając człowieka na Swój obraz i nieustannie podtrzymując go w istnieniu Bóg wpisuje w człowieczeństwo mężczyzny i kobiety powołanie, a więc zdolność i odpowiedzialność za miłość i wspólnotę. Miłość jest zatem podstawowym i wrodzonym powołaniem każdej istoty ludzkiej”⁸.

Jeśli człowiek zasadnicze powołanie i swoją tożsamość odnajduje w miłości Bożej, w tym nadmiarze miłości udzielanej, to tutaj przede wszystkim widać wielkie zróżnicowanie niepowtarzalności osób ludzkich. Święty Jan Paweł II mówi o potrzebie posiadania mocnej świadomości własnej tożsamości⁹. Wymaganie to o tyle jest ważne, o ile dzisiejszy świat ucieka od jasno sprecyzowanych tez broniących wyraźną tożsamość poszczególnych osób, na korzyść tych haseł, które opowiadają się za „zamazaną” ludzką rzeczywistością¹⁰. Chodzi zwłaszcza

4 Nie tylko obraz, lecz wielką herezję jest twierdzenie, że Bóg jest bogiem wojny. Trzeba być nadzwyczaj aroganckim i znieprawionym, aby na obliczu Boga rysować twarz jakiegoś wojowniczego stratega żądnego zniszczenia i wściekłego na ludzkość. Bóg jest Miłością (1 J 4, 8). Nie byłoby niczego, gdyby nie Jego miłość. Świat nie trwałby ani przez chwilę, gdyby nienawiść weszła w definicję wszechmocnego bóstwa. Myśl filozoficzna, zwłaszcza ontologiczna, oddaje logiczność takiemu stwierdzeniu. Dlatego wszelkie oszczerstwa czy obelgi względem Boga miłości, jakoby był zwolennikiem jakiejś formy buntu, w rzeczywistości są tylko wyrodnym skutkiem niemoralności serca i umysłu bluźniercy. Podobny sposób myślenia obfituje w przypisywaniu prawdziwemu Bogu znamion śmierci. Nie tylko w tym sensie, że propaguje się w kulturze ideologię śmierci Boga, ale przede wszystkim w tym, że w imię jakiegoś solidarnościowego współczucia wielu uważa, że nie czyni źle wtedy, gdy podnosi rękę na drugiego i odbiera mu życie. Taki człowiek swoje nieczne działania próbuje uzasadniać wyższą koniecznością i w efekcie tworzy dla własnych potrzeb ateistycznego boga wojny na swój zniekształcony kompleksem obraz. Bóg nie stworzył żadnej kliniki śmierci, zaśmiecającej wszechświat odpadkami i nieczystościami. Natomiast człowiek chętnie podejmuje pracę w takiej demonicznej instytucji i już, niestety, nie wstydzi się nieprawości w swych zapędach i sieje agresję oraz zapowiada wyroki zagłady. Może to czynić w imię jakiegoś religijnego wyznania – hańba (!) dla kultury ją głoszącej; w imię ustanawianych praw – hańba (!) dla władzy je promulgującej; w imię nauki – hańba (!) dla profesorskiego rozumu; w imię wolności sztuki – hańba (!) dla wysublimowanego artysty.

5 K. H. Schelkle, *Teologia Nowego Testamentu*, T. 2: *Bóg był w Chrystusie*, Kraków 1984 s. 306.

6 „Pierwszy krok zawsze czyni Bóg. On działa pierwszy, nie człowiek. Miłość Boża (Rz 5, 5) to miłość Boga ku nam, a nie nasza miłość ku Bogu (...) Miłość jest wylana przez Ducha Świętego, który jest pośrednikiem między Bogiem a światem (J 14, 26)”. *Tamże*, s. 305.

7 *Nowe Powołania dla nowej Europy (In verbo tuo...)*. Dokument końcowy Kongresu poświęconego powołaniom do Kapłaństwa i Życia Konsekwowanego w Europie (Rzym, 5-10 maja 1997), Watykan 1998 p. 16 c.

8 Jan Paweł II, *Adhortacja apostołska Familiaris consortio o zadaniach rodziny chrześcijańskiej* (22.11.1981) 11. Papież Benedykt XVI dopowie: „Historia miłości między Bogiem a człowiekiem polega właśnie na fakcie, że ta wspólnota woli wzrasta w jedności myśli i uczuć, i w ten sposób nasza wola i wola Boga stają się coraz bardziej zbliżne: wola Boża przestaje być dla mnie obcą wolą, którą narzucają mi z zewnątrz przykazania, ale staje się moją własną wolą, która wychodzi z fundamentalnego doświadczenia tego, że w rzeczywistości Bóg jest mi bardziej bliski niż ja sam (por. św. Augustyn. *Wyznania* III, 6, 11: CCL 27, 32). W konsekwencji wzrasta nasze oddanie Bogu i Bóg staje się naszą radością (por. Ps 73[72], 23-28)”. Benedykt XVI, *Encyklika Deus caritas est o miłości chrześcijańskiej* (25.12.2005) 17.

9 Jan Paweł II, *Przemówienie do uczestników plenarnego zebrania Papieskiej Rady Świeckich* (12.10.1982), „L'Osservatore Romano” 3:1982 nr 10 s. 14 p. 7.

10 Społeczeństwo pluralistyczne, które charakteryzuje się brakiem autorytetów, zachwianą legitymizacją podstawowych wartości, stwarza obecnie sytuację, w której jakkolwiek tożsamość, również i tożsamość chrześcijańska, zostaje zakwalifikowana jako brak możliwości wyboru. Tożsamość jako postawa zdecydowanego opowiedzenia się za jednym wyborem we współczesnym społeczeństwie odczytywana jest jako niewola. Jest to wynikiem przyjęcia przez to społeczeństwo błędnej koncepcji wolności. B. Drożdż, *Wychowawcza funkcja Kościoła w społeczeństwie pluralistycznym. Studium pastoralne*, Legnica 1997 s. 68.

o mocną tożsamość chrześcijańską, która jest tym samym, co autentyczna godność każdego mężczyzny i kobiety. Chrześcijanin jest obrazem Syna Bożego. Otrzymuje „pierwociny Ducha” (Rz 8, 23), które umożliwiają mu wypełnianie nowego prawa miłości¹¹.

3. Tożsamość a zróżnicowanie powołań

Zatem ześrodkowanie niniejszej refleksji na tożsamości chrześcijańskiej jest gwarancją zrozumienia powołania chrześcijańskiego, powołania, które czerpie z jedyne go Źródła – Ducha Świętego. Tą drogą dojdziemy do ukazania powołania w jego darze, pięknie i zróżnicowaniu.

Najpierw tożsamość osób świeckich. Określając ich tożsamość, czyli kościelny status świeckich, należy brać pod uwagę ich chrześcijańską nowość, która zakorzeniona jest w sakramencie chrztu świętego, bierzmowaniu, tajemnicy działania Ducha Świętego oraz w przysługującym im charakterze świeckim, który jest cechą wyróżniającą¹². Równocześnie status ten ukierunkowuje samo właściwe powołanie przysługujące każdemu chrześcijaninowi. Innymi słowy: „Powołanie misyjne wynika z samego faktu bycia chrześcijaninem”¹³. Święty Jan Paweł II w nawiązaniu do nauczania soborowego stwierdza, że świeckość, ugruntowana w sakramentach chrztu i bierzmowania, świeckość jako wymiar powszechnego uczestnictwa w Chrystusowym kapłaństwie, stanowi istotne powołanie wszystkich chrześcijan świeckich¹⁴.

A jak jest z tożsamością osób konsekrowanych? Szczególnie należy tu zwrócić uwagę na oblubieńcze przymierze miłości. Wraz z profesją rad ewangelicznych zostaje „porzucony dawny człowiek” i w taki sam sposób zostaje „przyobleczonego człowiek nowy, stworzony według Boga w sprawiedliwości i prawdziwej świętości” (por. Ef 4, 22-24)¹⁵. W kształcie profesji rad ewangelicznych zawiera się odpowiedź na wezwanie miłości odkupieńczej. Ta odpowiedź ma charakter miłości oddania. Ona też staje się duszą konsekracji, czyli poświęcenia osoby. W każdej osobie konsekrowanej zostaje wybrany w sposób szczególny „Izrael” nowego i wiecznego Przymierza. Cały Lud mesjański, cały Kościół zostaje wybrany w każdym, którego Pan wybiera spośród tego Ludu – w każdym, który siebie Bogu poświęca na wyłączną własność za wszystkich¹⁶. Tożsamość osób konsekrowanych i wypływające z niej życie konsekrowane wyraża zdaniem św. Jana Pawła II „naturę chrześcijańskiego powołania i tęsknotę całego Kościoła, który jak oblubienica pragnie zjednoczyć się ze swym jedynym Oblubieńcem”¹⁷.

I obecnie sakramentalna tożsamość kapłańska. Ona w sposób wyjątkowy utożsamia kapłana z Chrystusem, Najwyższym i Wiecznym Kapłanem. Tożsamość kapłana pozostaje w istotnym związku z tajemnicą zbawczej miłości Ojca, z kapłaństwem Chrystusa, który osobiście wybiera i posyła swojego kapłana, oraz z darem Ducha Świętego, który dając kapłanowi siłę, czyni go zdolnym do oddania życia za ludzi pielgrzymujących do Królestwa Ojca¹⁸. Osobowa relacja kapłana z Ojcem, Synem i Duchem Świętym stanowi źródło jego

11 Konstytucja duszpasterska o Kościele w świecie współczesnym *Gaudium et spes* (7.12.1965) 22.

12 Jan Paweł II, *Adhortacja apostolska Christifideles laici o powołaniu i misji świeckich w Kościele i w świecie dwadzieścia lat po Soborze Watykańskim II* (30.12.1988), 15.

13 Jan Paweł II, *Homilia podczas Mszy św.* (Oslo, 1.06.1989), „L'Osservatore Romano” 10:1989 nr 5-6 s. 20 p. 6.

14 Jan Paweł II, *List do Kapłanów na Wielki Czwartek 1989*, „L'Osservatore Romano” 10:1989 nr 3 s. 3 p. 5.

15 Jan Paweł II, *Adhortacja apostolska Redemptionis donum o konsekracji zakonnej w świetle tajemnicy Odkupienia* (25.03.1984) 7.

16 Tamże 8.

17 Jan Paweł II, *Homilia podczas Mszy św.* (Sankt Pölten, 20.06.1998), „L'Osservatore Romano” 19:1998 nr 10 s. 26 p. 6.

18 Kongregacja ds. Duchowieństwa, *Dyrektorium o posłudze i życiu kapłanów* (31 I 1994), Watykan 1994 p. 4.

życia i działania. Ta relacja kapłana z Trójcą Świętą jest tak istotna, że papieska adhortacja *Pastores dabo vobis* mówi wprost o „relacyjnym” wymiarze tożsamości kapłana¹⁹.

Ukazując rys tożsamości chrześcijańskiej osób świeckich, konsekrowanych oraz kapłanów należy mocno stwierdzić, że owa tożsamość najbardziej ukazuje się w świetle powszechnego powołania do świętości, czyli do doskonałości w miłości. Potwierdzenie takiego wniosku odnajdujemy w dokumencie soborowym, który zaznacza, że wszyscy chrześcijanie powołani są do pełni życia chrześcijańskiego i do doskonałości miłości. Wszyscy oni zachęcani są i zobowiązani do osiągnięcia świętości i doskonałości własnego stanu²⁰. A najlepszą drogą prowadzącą do tego jest życie wedle Ducha. Pod wpływem Ducha Świętego człowiek dojrzewa i umacnia się duchowo. W Duchu Świętym, który jest Darem przedwiecznym, Bóg Trójjedyny otwiera się dla człowieka, dla ducha ludzkiego. Tym sposobem człowiek zostaje wprowadzony w Boży wymiar. Równocześnie sam człowiek staje się „mieszkaniem Ducha Świętego”, „żywą świątynią Boga”. Przez Ducha Świętego Ojciec i Syn przychodzą do człowieka i czynią u niego swe mieszkanie. I tym sposobem rozszerza się niejako wewnętrzna „przestrzeń życiowa” człowieka, wyniesiona do nadprzyrodzonego życia Bożego. Już odtąd człowiek żyje w Bogu i z Boga. Żyje on „wedle Ducha” i „dąży do tego, czego chce Duch”²¹.

4. Ponowna odpowiedź św. Hildegardy

Uchwyćmy kolejną odpowiedź św. Hildegardy w następujący sposób: na stole w pokoju gościnnym benedyktyńskiego opactwa w Tyńcu znajduje się kilka książek. Pierwsza to *Pismo Święte*, następna to *Monastyczny Psalterz Chórowy* (Tyniec 2007). Mieszkaniec pokoju może również sięgnąć po *Regułę* św. Benedykta z Nursji oraz *Dialogi* św. Grzegorza Wielkiego. Najmniejszą co do wielkości jest książeczka pt. *Benedyktyńscy święci* (Tyniec 2009). Redaktor tego wydania (Tomasz M. Gronowski OSB) we wstępie zaznaczył, że „Z bogatego skarbca benedyktyńskiej tradycji – a wyliczono ponad 5000 świętych mnichów, czyli tych oficjalnie kanonizowanych – wybrano tylko garść przykładów” (s. 7). Dwie strony tej książeczki poświęcone są św. Hildegardzie z Bingen, niemieckiej mniszce żyjącej w latach 1098-1179. Króciutki życiorys poprzedzony modlitwą, wieńczą następujące słowa z jej dzieła zatytułowanego *O życiu mistycznym*: „W duszy istnieje głębia, która w sposób przerastający wszelkie zrozumienie woła i przyzywa głębię Bożą, a dostrzegłszy ją jakby w mgnieniu oka naraz jest przez nią porwana w uchwycie szybszym od łowcy, tak, że nie może za nią nadążyć” (s. 35). Jak bardzo te słowa korespondują ze śpiewem psalmisty: „Głębia przyzywa głębię hukiem Twych potoków. Wszystkie Twe nurty i fale nade mną się przewalają (Ps 42, 8).

Głębia szuka głębi. Nie spocznie póki jej nie osiągnie. Głębia ludzkiej duszy rozpoznaje, że sama dla siebie jest niewystarczająca, zbyt uboga i stale tęskniąca. Zawsze otwarta, a nawet błagająca. Czy dusza płacze? A jeśli tak, to czym są te łzy, które ją zalewają? Kiedy nastąpi spotkanie Bożej głębi z głębią człowieka? Co się dokona, kiedy dusza ludzka dotknie Źródła Niebieskich Wód? Jak to się stanie i dlaczego to, co się stanie, tak bardzo porywa, że nie można nadążyć ani rozumem, ani sercem? Może Tyniec podpowie! Może odpowiedzą rekolekcje? Może pustynia?

19 Adhortacja apostolska *Pastores dabo vobis o formacji kapłanów we współczesnym świecie* (25.03.1992) 12. Zob. B. Drożdż, *Wychowawcza funkcja Kościoła*, s. 68-69.

20 Sobór Watykański II, *Konstytucja dogmatyczna o Kościele Lumen gentium* (21.11.1964) 40 i 42.

21 Jan Paweł II, *Encyklika Dominum et Vivificantem o Duchu Świętym w życiu Kościoła i świata* (18.05.1986) 58.

I wchodzimy następnie w tajemnicę jednego, świętego, powszechnego i apostołskiego Kościoła, który ma „wiedzę” dzięki Objawieniu na temat tej głębi ludzkiej duszy. Stąd jego misja i jego posługa sakramentalna. Dlatego też nie sposób przejść obojętnie wobec wizjonerskiego przesłania św. Hildegardy tak bardzo zbieżnego z dziejami Kościoła, które fundamentalnie wiążą jego istnienie i misję z sakramentem chrztu świętego. Chodzi tutaj w szczególności o wizję, która znajduje się w drugim tomie *Scivias*. Nosi ona tytuł: *Kościół Panną młodą Chrystusa i Matką wierzących*. Zatrzymajmy się chwilę nad następującym fragmentem: „Potem zobaczyłam czarne dzieci poruszające się w powietrzu blisko ziemi jak ryby w wodzie i wchodziły one do łona przez otwory przekłute w nim. Ale ona jęczała i wyciągała się w kierunku do głowy, a one wychodziły przez jej usta, podczas gdy ona pozostała nietknięta”²². Kontekst tego fragmentu jednoznacznie wskazuje, że chodzi o chrzest: „Bowiem ta błogosławiona Matka wzdycha w duchu, gdy świętowany jest chrzest przez namaszczenie Ducha Świętego, ponieważ ta osoba jest odrodzona przez prawdziwe obrzezanie Ducha i wody, i w ten sposób ofiarowana Najwyższemu, który jest głową wszystkiego. Staje się członkiem Chrystusa, ożywionym do zbawienia przez inwokację Trójcy Świętej”²³.

W swojej wizji Hildegarda mówi o obrazie kobiety tak dużym „jak wielkie miasto, z cudowną koroną na głowie oraz ramionami, z których zwiślał przepych jak rękawy, świecące z nieba do ziemi”²⁴. Przypominają się w tym miejscu słowa z Apokalipsy św. Jana Apostoła: „Potem wielki znak się ukazał na niebie: Niewiasta obleczona w słońce i księżyc pod jej stopami, a na jej głowie wieniec z gwiazd dwunastu. A jest brzemienna. I woła cierpiąc bóle i męki rodzenia” (Ap 12, 1-2).

Tak, u podstaw Kościoła znajduje się chrzest. Przynależność do wspólnoty kościelnej dokonuje się przez jego przyjęcie. Fakt obmycia z grzechu pierwotnego oraz wszczepienie łaski wiary w duszę „starego człowieka” rzeczywiście czyni z niego „nowego człowieka”. Ochrzczony zostaje przybrany w nową szatę, która czyni go dzieckiem Bożym. W miejsce starej szaty niesprawiedliwości przyodziewa nową szatę świętości.

5. Różnorakie dary w służbie powołań

Aby zrealizować to podstawowe powołanie do doskonałości, czyli aby przyodziać się w „szatę świętości”, Duch Święty obdarowuje każdego człowieka swoimi różnorakimi darami²⁵. Bogactwo tych darów jest tak duże, że trzeba je po prostu „wydzielać”, abyśmy mogli je jakoś zrozumieć. Wyszczególnia się dary przeznaczone najpierw dla siebie, nazywając je darami i owocami Ducha Świętego, a następnie specyficzne dary, które udzielane są ze względu na Kościół, a więc ze względu na innych. Te nazywa się charyzmatami²⁶. To właśnie w bogactwie darów i charyzmatów widać zróżnicowanie dróg zmierzających do realizacji wpisanego w człowieka powołania do doskonałości poprzez miłość. Prostymi i pięknymi słowami ukazuje to św. Jan Paweł II: „Bóg ma konkretny plan wobec każdego z was. Na każdego z was patrzy z miłością. Wszystkich zawsze wysłuchuje. Jest blisko was

22 Św. Hildegarda z Bingen, *Scivias*. T. 2: *Zbawiciel i zbawienie*, Legnica 2013 s. 26 (wizja trzecia).

23 *Tamże*, s. 32-33.

24 *Tamże*, s. 26.

25 „Każdy wierzący jest namaszczony przez Ducha Świętego oraz uczestniczy, aktywnie i zgodnie z własnymi charyzmatami, w misji Kościoła”. Kongregacja ds. Duchowieństwa. *Dar powołania do kapłaństwa. Ratio Fundamentalis Institutionis Sacerdotalis*. Watykan 2016 s. 22 p. 32. Zob. B. Drożdż. *W mocy darów Ducha Świętego szerzyć i bronić wiary*. W: *Program duszpasterski na rok 2018/2019. „W mocy Bożego Ducha”*. Red. J. Bartoszek [i in.]. Zeszyt teologiczno-pastoralny. Katowice 2018 s. 79-90.

26 R. Rak, *Działalność Ducha Świętego i Jego dary w aspekcie pastoralnym*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne” 30:1983 z. 6. s. 207.

niczym troskliwy i czuły ojciec. Daje wam to, czego potrzebujecie do nowego życia: swojego Ducha Świętego”²⁷.

Będąc w nauczaniu św. Jana Pawła II dodajmy, że „pod wpływem Ducha Świętego rodzi się uniwersalizm chrześcijański, od początku związany z wielością i różnorodnością osób biorących udział w wydarzeniu Pięćdziesiątnicy, a także z wielością języków i kultur, ludów i narodów, które osoby te reprezentują w Jerozolimie, wreszcie wszystkich grup i środowisk społecznych, z których wywodzić się będą przez stulecia wyznawcy Chrystusa. Dla nikogo – ani w przeszłości, ani w przyszłości – uniwersalizm nie był i nie będzie uniformizmem”²⁸.

Duch Święty mieszka w Kościele. On prowadząc Kościół do wszelkiej prawdy (por. J 16, 13) jednoczy go we wspólnotę i w posłudze²⁹. To odniesienie do prawdy w poszukiwaniu jedności różnorodnych powołań jest bardzo charakterystyczne. Prawda jest dobrem wspólnym Kościoła³⁰. Przez ukazywanie prawdy wszelkie powołania w Kościele się jednoczą, gdyż w każdym powołanym słyhać brzmienie słów Chrystusa: „Ja się na to narodziłem i na to przyszedłem na świat, ażeby dać świadectwo prawdzie” (J 18, 37).

Następnie, rozpoznana prawda rozciąga w Kościele płaszczyznę wolności. Ona właśnie ukazuje dramat opowiedzenia się za powołaniem, które jest darem Ducha Świętego. Człowiek bowiem „może zwracać się do dobra tylko w sposób wolny”³¹. Duch Święty asystuje tej wolności. „Stając się «Światłością sumień», Duch Święty «przekonywa świat o grzechu» – to znaczy: daje poznać człowiekowi jego zło, a równocześnie skierowuje do dobra. Dzięki wielości Jego darów, dla których wzywany jest jako darzący łaską «siedmiokroć», każdego grzechu człowieka może osiągnąć zbawcza moc Boża”³². Dokonuje się to oczywiście na drodze ludzkiego sumienia. Jeśli sumienie jest prawe, to służy ono rozwiązywaniu w prawdzie wszystkich problemów związanych z rozeznaniem powołania i pójściem za jego głosem³³. W sumieniu bowiem „rozbrzmiewa głos Boga”³⁴.

Duch Święty jest „głównym bohaterem wspólnoty, która odbija się w obrazie widzialnej wspólnoty kościelnej poprzez wielość darów i posług”³⁵. W Duchu każdy chrześcijanin odkrywa swoją tożsamość chrześcijańską, czyli oryginalność, niepowtarzalność swojego powołania a równocześnie swoje głęboko zakorzenione w naturze dążenie do jedności. „Właśnie Duch Święty jest tym, który sprawia, że w Kościele jest tyle powołań a razem wzięte stanowią to samo powołanie do jedności miłości i świadectwa. Dalej, to działanie Ducha sprawia, że możliwa jest wielość powołań w jedności strukturalnej Kościoła: powołania w Kościele są konieczne w ich różnorodności do realizacji powołania w Kościele. Wszystkie powołania są zatem ukierunkowane do dawania świadectwa miłości i głoszenia Chrystusa jako jedynego Zbawiciela świata”³⁶.

27 Jan Paweł II, *Homilia podczas Mszy św.* (Sankt Pölten, 20.06.1998) p. 2.

28 Jan Paweł II, *Przemówienie podczas audiencji generalnej* (27.09.1989), W: *Katechezy Ojca Świętego Jana Pawła II, Duch Święty*, Kraków – Żabki 1999 s. 69-70 p. 7. Dalej czytamy: „Zasada powszechności i różnorodności wyraża się także w samej wewnętrznej jedności Kościoła poprzez wielość i różnorodność «darów», czyli charyzmatów, a także posług i działań”. *Tamże*.

29 Sobór Watykański II, *Konstytucja dogmatyczna o Kościele Lumen gentium* (21.11.1964) 4.

30 J. Maja, *Osoba i dobro wspólne Kościoła*. „Colloquium Salutis” 11:1979 s. 49.

31 Sobór Watykański II, *Konstytucja duszpasterska o Kościele w świecie współczesnym Gaudium et spes* (7.12.1965) 17.

32 Jan Paweł II, *Encyklika Dominum et Vivificantem o Duchu Świętym w życiu Kościoła i świata* (18.05.1986) 42.

33 *Tamże*, 43.

34 Sobór Watykański II, *Konstytucja duszpasterska o Kościele w świecie współczesnym Gaudium et spes* (7.12.1965) 16.

35 Sobór Watykański II, *Konstytucja dogmatyczna o Kościele Lumen gentium* (21.11.1964) rozdział V.

36 *Nowe Powołania dla nowej Europy (In verbo tuo...)* p. 18 d.

Jedność różnorodności powołań widać również bardzo wyraźnie w Eucharystii sprawowanej przez Kościół. Ona stanowi centrum wspólnoty Ludu Bożego. Dzięki mocy Ducha Świętego Eucharystia oznacza i sprawia jedność oraz miłość. Ona będąc faktem centralnym przyciąga wszystko ku sobie, działając jako ostateczny punkt tego wszystkiego, co się dokonuje w Kościele³⁷.

Duch Święty łączy rodzące się w każdym człowieku chrześcijaństwo, a więc początki i rozwój rozeznawania oraz podejmowania powołania, we wspólnoty pulsujące głębokim przeżywaniem więzi z Bogiem i z Chrystusem. Tak było w okresie apostoelskim, tak w okresie rodzenia się życia zakonnego, tak też jest i w dzisiejszej odnowie charyzmatycznej. Ludzie powodowani działaniem Ducha Świętego odczuwają niepohamowaną potrzebę wiązania się z innymi, żeby we wspólnocie z nimi przeżywać bogactwo otrzymanej łaski³⁸. To jest jeden z tych najbardziej charakterystycznych rysów znamionujących zaangażowanie Ducha Świętego w Kościele³⁹. To działanie na rzecz wspólnoty widać równocześnie w świecie. Wymieńmy choćby wzmożone starania związane z promocją godności ludzkiej, czy też działania w kierunku budowania i utrzymania pokoju w świecie na drodze rozszerzania sprawiedliwości i miłości społecznej. Powyższe starania i każde inne nie mogą jednak ubożać z powodu tzw. ducha technicznego⁴⁰.

6. Kolejna wypowiedź św. Hildegardy

Piękna i zarazem przejmująca jest wizja św. Hildegardy o Kościele jako Chrystusowej Pan-
nie Młodej i jednocześnie Matce rodzącej wierzących. Piękna z racji przeogromnej troski o każdego człowieka, a przejmująca szczególnie wtedy, kiedy Matka-Kościół zawodzi się na swoich dzieciach, których zrodziła. Opisując i komentując tę wizję Święta Doktor Kościoła pisze: „A dzieci, które przechodziły przez łono, wchodziły do przepychu, który ją [Matkę] otaczał. A ona, dobroduszenie wpatrując się w nie, powiedziała smutnym głosem: «Te moje dzieci znów powrócą do śmierci. Poczną oraz zrodzą wielu, którzy mnie przygnębiają, swoją matkę, przez heretyckie, odszczepieńcze i bezużyteczne bitwy, przez napady i morderstwa, przez cudzołóstwo, i stosunki pozamałżeńskie, i przez wiele takich błędów. Wielu z nich powstanie ponownie w prawdziwej skrusze do życia wiecznego, ale wielu upadnie w fałszywej zatwardziałości do wiecznej śmierci»”⁴¹.

Płomień wiary, który zamiast się wzmagać, maleje i gaśnie, rzeczywiście przygnębia. Samo ogołocenie się z obdarowania nie zaoszczędzi nawet litości. Porzucone wybraństwo nie pomnoży żadnego dziedzictwa. Trwanie w upadku wyśmiewa każdą pomoc. Moc nadziei zostanie zniweczona i całkowicie spopieleniona. Dlaczego do tego dochodzi?

Pycha i samowola to jedno. Cwaniactwo i agresja to drugie. Zazdrość i głupota to trzecie. Czwartego nie trzeba wymieniać, a piąte nie ma racji bytu, nie ma i następstwa w sensie logicznym. A zatem ściana zatwardziałości, podtrzymywana niestety przez tajemnicę nieprawości, która trwa.

37 B. Testa, *Sakramenty Kościoła*, Poznań 1998 s. 184.

38 „Nie będziemy mogli odkryć specjalnego i osobistego powołania, jakie Bóg dla nas zaplanował, jeśli pozostaniemy zamknięci w sobie samych, w naszych nawykach i w apatii, właściwej ludziom, którzy marnują swoje życie w ciasnym kręgu swego «ja» i tracą szansę na wielkie marzenia i stanie się protagonistami tej wyjątkowej i oryginalnej historii, jaką Bóg chce pisać wraz z nami”. Franciszek, *Orędzie na Światowy Dzień Modlitw o Powołania 2018*, „L'Osservatore Romano” 39:2018 nr 1 s. 4.

39 S. Nagy, *Charyzmaty i urząd w Kościele*, „Zeszyty Naukowe KUL” 19:1976 nr 3 s. 52.

40 Benedykt XVI, *Encyklika Caritas in veritate o integralnym rozwoju ludzkim w miłości i prawdzie* (29.06.2009) 76-77.

41 Św. Hildegarda z Bingen, *Scivias*. T. 2: *Zbawiciel i zbawienie*, Legnica 2013 s. 27 (wizja trzecia).

Póki trwa to „dziś” Matka-Kościół nie obraża się na swoje dzieci i nie rezygnuje z przywoływania do nawrócenia. Mimo doświadczanego krzyża upodlenia, modli się bezustannie i niezmordowanie powtarza: „Bądźcie trzeźwi! Czuwajcie! Przeciwnik wasz, diabeł, jak lew ryczący krąży szukając kogo pożreć. Mocni w wierze przeciwstawcie się jemu!” (1P 5, 7-9).

Zakończenie

Większość ludzi, jeśli nie wszyscy, dobrze wie, czym jest powołanie, misja czy życiowe zadanie. Jest też prawdą, że owa wiedza, uczona bądź nieuczona, różnie jest prezentowana. Dorzućmy do ogródka jej przedstawiania jeszcze i to rozważanie, którego *leitmotivem* będzie kolejność słów: prawda, wolność, miłość, wierność.

Tajemnica powołania wybucha w chwili pojawienia się nowej dla człowieka informacji. Jej ładunek przysłowiowo „zwała z nóg”. Jakkolwiek najczęściej nie dochodzi do pełnego jej zrozumienia, to jednak ludzki umysł całkowicie ją akceptuje, ponieważ głęboko jest przeświadczony o istnieniu Boga i życzliwym wobec każdego człowieka Jego działaniu. Tym sposobem nowa informacja staje się przeżywaną prawdą. Następnie przeżywana prawda rozpościera przestrzeń wyboru. Co więcej, pociąg prawdy jest tak silny, że człowiek w otwarciu na nią dostrzega swoje najwyższe dobro i szczęście. Dobrowolnie godząc się na prawdę odkrywa, że posłuszeństwo doświadczanemu natchnieniu aktualizuje jego osobistą wolność. I konsekwentnie, gdzie jest prawda i wolność, tam również ujawnia się miłość, która nie jest niczym innym, jak tylko sztuką dobrych, tj. moralnych wyborów, czyli podług Bożego zamysłu. W tym miejscu w całej swej krasie pokazuje się wierność. Powołany, żyjący prawdą poprzez miłość, jest wierny temu, co sobie uświadomił w początkach rozpoznania życiowego zadania. Człowiek wierny właśnie w posłuszeństwie widzi cnotę, nad którą cierpliwie pracuje. Pod żadnym pozorem nie utożsamia on brylantu posłuszeństwa z brakiem wolności, czyli z niewolnictwem, z jakiego należy jak najszybciej się wyzwolić.

Powołanie jest maestrią życia: dobrze ułożonym bukietem cnót. Dla topornych i niewtajemniczonych szaleństwem, a dla myślących i kochających śpiewanym psalmem wychwalającym Boga.

Bibliografia:

- Benedykt XVI, *Encyklika Deus caritas est o miłości chrześcijańskiej* (25.12.2005).
- Benedykt XVI, *Encyklika Caritas in veritate o integralnym rozwoju ludzkim w miłości i prawdzie* (29.06.2009).
- Drożdż B., *W mocy darów Ducha Świętego szerzyć i bronić wiary*, W: *Program duszpasterski na rok 2018/2019. „W mocy Bożego Ducha”*. Red. J. Bartoszek [i in.]. Zeszyt teologiczno-pastoralny, Katowice 2018 s. 79-90.
- Tegoż, *Wychowawcza funkcja Kościoła w społeczeństwie pluralistycznym. Studium pastoralne*. Legnica 1997.
- Franciszek, *Adhortacja apostolska Gaudete et exultate o powołaniu do świętości w świecie współczesnym* (19.03.2018).
- Franciszek, *Orędzie na Światowy Dzień Modlitw o Powołania 2018 r.* „L'Osservatore Romano” 39:2018 nr 1 s. 4-6.
- Jan Paweł II, *Adhortacja apostolska Christifideles laici o powołaniu i misji świeckich w Kościele i w świecie dwadzieścia lat po Soborze Watykańskim II* (30.12.1988).
- Jan Paweł II, *Adhortacja apostolska Familiaris consortio o zadaniach rodziny chrześcijańskiej* (22.11.1981).

-
- Jan Paweł II, *Adhortacja apostolska Pastores dabo vobis o formacji kapłanów we współczesnym świecie* (25.03.1992).
 - Jan Paweł II, *Adhortacja apostolska Redemptionis donum o konsekracji zakonnej w świetle tajemnicy Odkupienia* (25.03.1984).
 - Jan Paweł II, *Homilia podczas Mszy św.* (Oslo, 1.06.1989), „L'Osservatore Romano” 10:1989 nr 5-6 s. 20-21.
 - Jan Paweł II, *Homilia podczas Mszy św.* (Sankt Pölten, 20.06.1998), „L'Osservatore Romano” 19:1998 nr 10 s. 26-27.
 - Jan Paweł II, *List do Kapłanów na Wielki Czwartek 1989*, „L'Osservatore Romano” 10:1989 nr 3 s. 3-4.
 - Jan Paweł II, *Przemówienie do uczestników plenarnego zebrania Papieskiej Rady Świeckich* (12.10.1982), „L'Osservatore Romano” 3:1982 nr 10 s. 13-14.
 - Jan Paweł II, *Przemówienie podczas audiencji generalnej* (27.09.1989), W: *Katechezy Ojca Świętego Jana Pawła II. Duch Święty*, Kraków – Ząbki 1999 s. 67-71.
 - Jan Paweł II, *Encyklika Dominum et Vivificantem o Duchu Świętym w życiu Kościoła i świata* (18.05.1986).
 - *Katechizm Kościoła Katolickiego*, Pallottinum 2012.
 - *Kazanie św. Antoniego z Padwy, kapłana*, W: *Liturgia godzin. Codzienna modlitwa Kościoła, T. III: Okres zwykły. Tygodnie I-XVII*. Pallottinum 1987 s. 1237-1238.
 - Kongregacja ds. Duchowieństwa, *Dar powołania do kapłaństwa. Ratio Fundamentalis Institutionis Sacerdotalis* (8.12.2016), Watykan 2016.
 - Kongregacja ds. Duchowieństwa, *Dyrektorium o posłudze i życiu kapłanów* (31.01.1994), Watykan 1994.
 - Maja J., *Osoba i dobro wspólne Kościoła*, „Colloquium Salutis” 11:1979 s. 33-69.
 - Nagy S., *Charyzmaty i urząd w Kościele*, „Zeszyty Naukowe KUL” 19:1976 nr 3 s. 45-55.
 - *Nowe Powołania dla nowej Europy (In verbo tuo...)*. Dokument końcowy Kongresu poświęconego powołaniom do Kapłaństwa i Życia Konsekrowanego w Europie (Rzym, 5-10 maja 1997), Watykan 1998.
 - Rak R., *Działalność Ducha Świętego i Jego dary w aspekcie pastoralnym*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne” 30:1983 z. 6. s. 203-215.
 - Schelkle K. H., *Teologia Nowego Testamentu. T. 2: Bóg był w Chrystusie*. Kraków 1984.
 - Sobór Watykański II, *Konstytucja dogmatyczna o Kościele Lumen gentium* (21.11.1964).
 - Sobór Watykański II, *Konstytucja duszpasterska o Kościele w świecie współczesnym Gaudium et spes* (7.12.1965).
 - Św. Hildegarda, *O przyczynach i leczeniu chorób*, Legnica 2014.
 - Tejże, *Scivias. T. 2: Zbawiciel i zbawienie*, Legnica 2013.
 - Testa B., *Sakramenty Kościoła*. Poznań 1998.

The theology of human vocation according to St. Hildegard's inspirations

Summary:

Being in the power of the Holy Spirit, the Church touches all nations, enters all cultures. By acting, the Holy Spirit heals hearts, minds, and human relationships through God's truth and love. The Holy Spirit is the source of a vocation that is revealed in concrete persons. He is the source of the call to love through which he reveals himself, reforms and strengthens the human identity. In God, as the source of life, the diversity of each vocation assigned to the human person begins. God does not create doubles! Various gifts of the Holy Spirit serve to fulfill the human vocation. The mystery of the human vocation is best explained by saints. An example is St. Hildegard of Bingen.

Key words: theology, Holy Spirit, vocation, diversity of vocations, vocation to love, St. Hildegarda z Bingen.

Terapeutyczne zastosowania muzyki u św. Hildegardy z Bingen

Wstęp

Zanim rozpoczniemy rozważania na postawiony przeze mnie temat: „Terapeutyczne zastosowania muzyki u św. Hildegardy z Bingen”, warto na początku odwołać się do Księgi Psalmów, którą wieńczy Psalm 150. Oto jego treść:

Alleluja.

*Chwalcie Boga w Jego świątyni,
chwalcie Go na wyniosłym Jego nieboskłonie!*

*Chwalcie Go za potężne Jego czyny,
chwalcie Go za wielką Jego potęgę!*

*Chwalcie Go dźwiękiem rogu,
chwalcie Go na harfie i cytrze!*

*Chwalcie Go bębniem i tańcem,
chwalcie Go na strunach i flecie!*

*Chwalcie Go na cymbałach dźwięcznych,
chwalcie Go na cymbałach brzęczących:*

Wszystko, co żyje, niech chwali Pana!

Alleluja.

Uwielbienie Boga, oplecione na sposób kłamrowy okrzykiem *Alleluja*, stanowi główny temat Psalmu 150. Obejmuje ono nie tylko człowieka, ale i wszelkie stworzenie, które swym istnieniem wychwala Stwórcę. Psalmista, poprzez zestawienie świątyni i nieba, pragnie podkreślić niezwykłą jedność, wręcz harmonię, jaka istnieje pomiędzy światem materialnym i duchowym, pomiędzy sprawami ludzkimi i sprawami boskimi (por. *Orędzie Wielkanonce*). Wspomniane przez niego instrumenty, których niegdyś używano podczas liturgii starotestamentalnej, również ukazują związek, jaki istnieje między rzeczywistością ziemską i światem nadprzyrodzonym. Co więcej, są dowodem zetknięcia się obu tych płaszczyzn w przestrzeni kultu. Akompaniament muzyczny towarzyszył bowiem dorocznym uroczystościom w świątyni w Jerozolimie, na których gromadzili się licznie przybywający pielgrzymi. Całość psalmu wieńczy aklamacja, która wzywa wszystkie stworzenia, człowiekiem, by wraz z człowiekiem włączyły się we wspólny hymn pochwalny na cześć Boga-Stwórcy¹.

Przywołałem te słowa psalmu, aby ukazać ponadczasową więź dwóch rzeczywistości: materialnej i duchowej, doczesnej i nadprzyrodzonej, które w sposób szczególnie przybliża muzyka.

Ponieważ artykuł ten ma ukazać terapeutyczną rolę muzyki u św. Hildegardy z Bingen, będę chciał odwoływać się do wzajemnego przenikania się świata duchowego z materialnym. Ukazę kontekst wypowiedzi świętej mistyczki z Bingen poprzez odwołanie się do teorii muzyki u wybranych filozofów starożytnej Grecji. Ich wypowiedzi zestawię z aktualną dziś problematyką muzykoterapii, by w ten sposób naświetlić koncepcję muzyki u św. Hildegardy i jej muzyczne zastosowania.

¹ M. Baranowski, www.bractwoslowa.pl (dostęp: 12. 09. 2021); por. J. Montagu, *Instrumenty muzyczne Biblii*, Kraków 2006, s. 104-105.

1. Muzyka u starożytnych

Definicję muzyki, jej rolę w świecie oraz oddziaływanie na konkretnego człowieka, usiłowali podjąć już starożytni filozofowie. Przykładowo, pitagorejczycy wyobrażali sobie wszechświat, jako swego rodzaju niekończący się instrument muzyczny, w którym poszczególne jego części, sfery współgrają ze sobą. Regularny ruch poszczególnych sfer całego kosmosu miał generować harmonię współbrzmień i tworzyć dźwięki. Człowiek nie słyszy tych dźwięków, ponieważ towarzyszą mu one od urodzenia, jakby tworzą jego egzystencję. Podobnie Platon i jego uczniowie sądzili, że muzyka istniejąca we wszechświecie jednoczy materię z duchem. Co więcej, stanowi klucz do zrozumienia człowieka i wpływa na jego wychowanie².

W tym kontekście muzyka jawi się już nie tylko jako jedna z dziedzin użytkowych, stanowiących dopełnienie, bądź dodatek w życiu człowieka³. Muzyka jest zjawiskiem bardzo złożonym. Obejmuje bowiem sferę duchową człowieka, czyli esetykę, rozważania filozoficzne, refleksję nad społecznym jej wymiarem oraz sferę fizyczną, a więc akustykę, na którą składa się obecność dźwięku i wszelkiego rodzaju zjawisk akustycznych. Obie te płaszczyzny, tworzące muzykę, oddziałują na całego człowieka, uaktywniając wszystkie elementy jego egzystencji, zarówno w procesie tworzenia, jak i odbierania muzyki. Fakt, że muzyka może „poruszyć” niemal wszystkie dziedziny życia ludzkiego, potwierdzają współczesne badania artystów-muzyków, filozofów, psychologów, socjologów, lekarzy, fizyków i specjalistów z wielu innych dziedzin nauki i sztuki. To wszystko sprawia, że muzykę zaczynamy postrzegać w jej terapeutycznej odsłonie⁴.

2. Wpływ muzyki na życie człowieka – muzykoterapia

Ponieważ muzyka może mieć wpływ na jakość życia człowieka, mówi się o tzw. muzykoterapii. Co więcej, istnieje w psychologii i psychiatrii taka dziedzina wiedzy, która zwłaszcza w ostatnich kilku dziesięcioleciach zaczyna coraz mocniej wybrzmiewać w ludzkiej świadomości⁵. Muzykoterapia jest więc metodą leczenia z wykorzystaniem różnych elementów muzyki, między innymi: rytmu, melodii, harmonii. Jednym z założeń tej dziedziny nauki jest rola wspomagająca w procesie komunikacji, uczenia się, mobilizacji, wyrażania siebie, a także koncentracji fizycznej, emocjonalnej, intelektualnej i poznawczej. Celem muzykoterapii jest rozwinięcie, ulepszenie bądź odbudowanie integralnej struktury człowieka, a w następstwie poprawa jakości życia⁶.

Czy muzykoterapia jest nową dziedziną? Pomimo, iż od kilkudziesięciu lat została usystematyzowana, sięga swymi korzeniami starożytności, a może nawet i czasów z początku istnienia ludzkości i odbierania przez człowieka różnych zjawisk akustycznych. Już bowiem człowiek pierwotny wykorzystywał muzykę do sfery religijnej, traktując ją często, jako element magii. Starożytne cywilizacje Egiptu, Babilonii i Asyrii dzieliły muzykę na tę, która ma dobry i zły wpływ na życie człowieka. Z kolei w starożytnych Indiach uważano, że muzyka ma wpływ nawet na przyrodę ożywioną i nieożywioną⁷. Znaczenie lecznicze muzyki przypisywano w kulturze judaistycznej za czasów króla Dawida i króla Salomona⁸.

2 M. Kowalewska, *Ku symfonii chwały. Rola muzyki w myśli Hildegardy z Bingen*, w: *Ethos*, Lublin 2006, s. 103.

3 A. Wilson-Dickson, *Historia muzyki chrześcijańskiej. Od chóralu gregoriańskiego do muzyki gospel*, Warszawa 2007, s. 10.

4 L. Konieczna-Nowak, *Psychologia muzyki i muzykoterapia – przedmiot, klasyfikacja, relacja*, „Kultura i edukacja”, nr 1 (115) 2017, s. 64.

5 A. Wilson-Dickson, *Historia muzyki...*, s. 10-11.

6 E. Paszkiewicz-Mes, *Muzykoterapia jako metoda wspomagająca leczenie*, „Hygeia Public Health”, nr 48 (2) 2013, s. 168.

7 W. Strzelecki, M. Cybulski, *Opieka muzykoterapeutyczna*, w: *Wybrane obszary opieki. Konteksty historyczne i współczesne*, pod red. J. Skrzypczaka, D. Żołędz-Strzelczyk, M. Cykowskiej-Nowak, Poznań 2009, s. 200-202.

8 E. Paszkiewicz-Mes, *Muzykoterapia...*, s. 168-169.

Ważne miejsce zajmowała muzyka i jej walory lecznicze w kulturze starożytnej Grecji. Punktem wyjścia było, użyte przez szkołę pitagorską, pojęcie harmonii, rozumianej, jako „mieszanina i synteza rzeczy przeciwnych”⁹. To właśnie wówczas zdefiniowano pojęcie etosu, czyli określonego następstwa dźwięków, odpowiednio uszeregowanego. Utworzony w ten sposób dany modus miał posiadać swój własny charakter oraz moralne znaczenie. Stąd też powstająca w danym modusie muzyka, przyczyniała się do kształtowania konkretnej postawy charakteru i sposobu życia¹⁰. Miała zatem działanie terapeutyczne¹¹. Pitagorejczycy swoje badania oparli o proporcje liczb, co potwierdził z kolei Arystoteles w swoim dziele, zatytułowanym *Metafizyka*: „elementy liczb są elementami wszystkich rzeczy, a całe niebo jest harmonią i liczbą”¹².

Platon kontynuował to, co zapoczątkował Pitagoras w odniesieniu do terapeutycznej roli muzyki w życiu człowieka. W swoim dziele pt. *Timajos* zobrazował strukturę kosmosu: ruchu gwiazd i planet, nazywając całe to istnienie Duszą świata. Z tego samego materiału, co Dusza świata, zostały uczynione dusze ludzkie, które również pozostają w ciągłym ruchu, regulowanym wedle tych samych proporcji, co gwiazdy. Zestawienie tych dwóch rodzajów istnień sprawia, że dostrzegamy podobieństwa, a nawet zgodność, jakie istnieją pomiędzy nimi. Obecne zatem określone proporcje matematyczne tak w Duszy świata, jak i w duszy człowieka, tworzą harmonię, dzięki której oba te istnienia pozostają w doskonałym porządku. Muzyka w tym kontekście jawi się zatem, jako swego rodzaju klucz do wnętrza duszy, używając jej doskonałej harmonii kosmosu. Można więc stwierdzić, że posiada moc leczniczą, ponieważ wyprowadza duszę ze stanu niepokoju i wzburzenia ku harmonii, przyczynia się do poprawy charakteru i może stać się lekarstwem choroby umysłu¹³. Zarówno dla Platona, jak i innych uczonych starożytnego świata Grecji, muzyka była dobrym elementem w procesie wychowania (*paideia*), co przekładało się na odpowiedni porządek w samym państwie¹⁴.

Podobną koncepcję wyrażał Ciceron, który w szóstej księdze swego dzieła zatytułowanego *O państwie*, wyróżnił dziewięć kręgów, czyli sfer niebieskich. Ponieważ kręgi te permanentnie zderzają się, pozostają w ciągłym ruchu. Wydają zatem dźwięki. Muzyka tworzona bądź odtwarzana przez człowieka, stanowi odzwierciedlenie muzyki kosmosu. Jest nią muzyka instrumentalna i wokalna. Za pomocą tych rodzajów muzyki człowiek ma możliwość wznieść się ponad świat ziemski ku rzeczywistości świata boskiego¹⁵.

Najwyraźniej jednak terapeutyczną rolę muzyki podkreślał Arystoteles. W ósmej księdze *Polityki* wyróżnił cztery funkcje muzyki: służącą rozrywce (*paidia*), edukacji (*paideia*), intelektualnej przyjemności (*diagone*) oraz oczyszczeniu (*katharsis*). Muzyka w kwestii charakteru człowieka miała oczyszczać duszę z żalu, strachu, czy innych emocji. Muzyką posługiwano się także w kulcie, na płaszczyźnie religijnej. Kapłani używali konkretnych melodii, doprowadzając człowieka do stanu ekstazy, co z kolei miało przerodzić się w gwałtowny powrót do normalnego stanu umysłu¹⁶.

9 Cyt. za E. Wellesz, *Historia muzyki i hymnografii bizantyjskiej*, Kraków 2006, s. 61.

10 Tamże, s. 62-63.

11 Zob. E. Paszkiewicz-Mes, *Muzykoterapia...*, s. 168-169.

12 Cyt. za E. Wellesz, *Historia muzyki...*, s. 63.

13 E. Wellesz, *Historia muzyki...*, s. 64-65.

14 W. Strzelecki, M. Cybulski, *Opieka muzykoterapeutyczna...*, s. 202; M. Kowalewska, *Ku symfonii chwały...*, s. 103.

15 M. Kowalewska, *Ku symfonii chwały...*, s. 103-104.

16 E. Wellesz, *Historia muzyki...*, s. 66-67.

Koncepcja harmonii, jaką pozostawił Platon, wywarła niemały wpływ na kształtowanie się wczesnochrześcijańskiej teorii muzyki tak na Wschodzie, jak i na Zachodzie Europy. Oscylowała ona głównie wokół moralno-estetycznego oddziaływania muzyki. Wciąż utrzymywano, że jedne melodie i rytmy mogą działać niekorzystnie na człowieka, inne zaś przyczyniać się do właściwego kształtowania charakteru, uczuć, emocji i obyczajów. Muzyka, która przywraca człowiekowi ład wewnętrzny, równowagę charakteru, podnosi ducha, rozwesela umysł, czyni zdolniejszym do podejmowania trudów, może przyczyniać się do właściwego porządku politycznego, a nadto ukierunkować duszę ludzką ku zbawieniu¹⁷.

Teoria muzyki okresu średniowiecza była kontynuacją matematycznej koncepcji muzyki w starożytnej Grecji, w której to koncepcji rządziły proporcje liczb. Poszczególnym liczbom przyporządkowano znaczenie symboliczne, odnoszące się do symboliki teologii Kościoła. Myśl dotycząca muzyki i jej roli w życiu człowieka ewoluowała wraz z rozwojem chrześcijaństwa i oscylowała wokół kultu¹⁸. Św. Augustyn w dziele pt. *De musica* zdefiniował ją, jako wiedzę o dobrym modulowaniu (*scientia bene modulandi*). Kontynuował zatem starogrecką myśl dotyczącą nieustannego ruchu materii dźwiękowej oraz proporcji miar i interwałów¹⁹. Według niego muzyka odgrywała ważną rolę w kształtowaniu dusz ludzkich w odpowiednim jej zastosowaniu w liturgii Kościoła²⁰. Śpiewana jednym, zgodnym głosem posiada zdolność przenikania człowieka i formowania duszy²¹.

Tym, który usystematyzował muzykę w średniowieczu, był Boecjusz. Na początku VI wieku podał trzy *genera*, dzieląc muzykę na: harmonię wszechświata (*musica mundana*), harmonię istniejącą w człowieku (*musica humana*), wyrażającą się w równowadze między duszą a ciałem, rozumem a uczuciami, oraz muzykę w znaczeniu sztuki (*musica, quae in quibusdam constituta est instrumentalis*)²². Podkreślał ponadto terapeutyczną jej rolę. Dzięki muzyce zarówno dusza, jak i ciało podlegają takim samym prawom, jak ciała niebieskie we wszechświecie, powodując rezonans. To z kolei uszlachetnia charakter i wnosi umysł ludzki ku rzeczom niebieskim²³.

3. Koncepcja muzyki wg św. Hildegardy

W pitagorejski i platoński nurt teorii muzyki wpisuje się postać św. Hildegardy z Bingen (1098-1179). Ale w kontekście postawionego na początku niniejszej rozprawy tematu, owa benedyktynka okresu średniowiecza znad reńskiego klasztoru panien benedyktynek, jawi się w zupełnie nowym świetle. Św. Hildegarda znana jest głównie, jako mistyczka, autorka wielu pism, a głównie lekarka. Współcześnie próbuje się ograniczyć jej spuściznę jedynie do dziedziny zdrowia i powrotu do życia zgodnego z naturą. Owszem, to wszystko jest prawdą. Jednakże ograniczanie działalności Świętej jedynie do uzdrowicielki byłoby niemałym okaleczeniem jej fenomenu. Św. Hildegarda objawiła bowiem swój geniusz komplementarnie i tak też należy na nią spoglądać: jako na benedyktynekę, mistyczkę, człowieka o szczególnych zdolnościach i wiedzy na temat świata i życia, filozofkę, teologkę, teoretyka muzyki oraz kompozytorkę. A oprócz tego wszystkiego

17 M. Wozaczyńska, *Muzyka średniowiecza*, Gdańsk 1998, s. 13-14.

18 M. Wozaczyńska, *Muzyka średniowiecza*, Gdańsk 1998, s. 15.

19 D. Krawczyk, *Mała historia muzyki kościelnej*, Kraków 2003, s. 11-12.

20 Zob. W. Strzelecki, M. Cybulski, *Opieka muzykoterapeutyczna*, w: *Wybrane obszary opieki. Konteksty historyczne i współczesne*, pod red. J. Skrzypczaka, D. Żołędz-Strzelczyk, M. Cyłkowskiej-Nowak, Poznań 2009, s. 202.

21 D. Krawczyk, *Mała historia muzyki kościelnej*, Kraków 2003, s. 13.

22 E. Wellesz, *Historia muzyki i hymnografii bizantyjskiej*, Kraków 2006, s. 67; M. Kowalewska, *Ku symfonii chwały. Rola muzyki w myśli Hildegardy z Bingen*, w: *Ethos*, Lublin 2006, s. 104-105.

23 Por. D. Krawczyk, *Mała historia muzyki kościelnej*, Kraków 2003, s. 12-13.

trzeba nam postrzegać ją jako terapeutkę, jako tę, która poprzez muzykoterapię może pokazać współczesnemu człowiekowi szansę rozwoju psycho-fizycznego i powrotu do pierwotnej harmonii²⁴.

Papież Benedykt XVI, rozpoczynając Rok Wiary, ogłosił św. Hildegardę z Bingen, doktorem Kościoła. Podczas audyencji generalnej 8 września 2010 roku powiedział: *Z charakterystyczną kobiecą wrażliwością Hildegarda właśnie w głównej części swego dzieła rozważa temat mistycznych zaślubin między Bogiem i ludzkością, które urzeczywistniły się we wcieleniu. Na drzewie krzyża dopełniają się zaślubiny Syna Bożego z Kościołem, Jego Oblubienicą, napełnioną łaskami i uzdolnioną do dawania Bogu nowych dzieci, w miłości Ducha Świętego (por. Visio tertia: PL 197, 453 c).*

(...) Mistyczka znad Renu jest autorką również innych pism, z których dwa są szczególnie ważne, ponieważ zawierają, podobnie jak *Scivias*, jej mistyczne wizje; są to *Liber vitae meritorum* (Księga zasług życia) oraz *Liber divinorum operum* (Księga dzieł Bożych), zwana również *De operatione Dei*. W pierwszej opisana jest jedyna i wielka wizja Boga, ożywiającego wszechświat swą mocą i swym światłem. Hildegarda podkreśla głęboką relację między człowiekiem i Bogiem oraz przypomina nam, że całe stworzenie, którego człowiek stanowi uwieńczenie, otrzymuje życie od Trójcy Świętej. Głównym tematem tekstu jest relacja między cnotami i wadami; człowiek powinien zatem codziennie stawiać czoło wyzwaniu, jakim są wady, które oddalają go od drogi do Boga, oraz cnót, sprzyjających temu dążeniu. Jest to zachęta do wystrzegania się zła, by chwalić Boga oraz by po cnotliwym życiu wkroczyć w życie «pełne radości». W drugim dziele, uważanym przez wielu za mistrzowskie, w dalszym ciągu opisuje stworzenie w jego odniesieniu do Boga i centralne miejsce człowieka, wykazując silny chrystopocentryzm o zabarwieniu biblijno-patrystycznym. Święta, opisując pięć wizji, zainspirowanych Prologiem Ewangelii św. Jana, zamieszcza słowa, które Syn kieruje do Ojca: «Całe dzieło, którego pragnąłeś i które mi powierzyłeś, doprowadziłem pomyślnie do końca, i oto Ja jestem w Tobie, a Ty we Mnie, i stanowimy jedno» (Pars III, Visio X: PL 197, 1025 a).

Wreszcie w innych pismach Hildegarda wykazuje wszechstronność zainteresowań i kulturową aktywność żeńskich klasztorów Średniowiecza, na przekór przesądom panującym jeszcze na temat tej epoki. Hildegarda zajmowała się medycyną i naukami przyrodniczymi, jak również muzyką, jako że była obdarzona talentem artystycznym. Komponowała m.in. hymny, antyfony i pieśni, które zostały zebrane pod tytułem *Symphonia Harmoniae Caelestium Revelationum* (Symfonia harmonii objawień niebieskich); wykonywano je radośnie w jej klasztorach, szerząc pogodną atmosferę, a przetrwały one aż do naszych czasów. Dla niej całe stworzenie jest symfonią Ducha Świętego, który sam jest radością i weselem²⁵.

Św. Hildegarda z Bingen przez muzykę usiłowała połączyć świat materialny ze światem duchowym, mikrokosmos z makrokosmosem, człowieka z Bogiem. W jej nauczaniu można bowiem dostrzec kontynuację boecjuszowskiego rozróżnienia: *musica mundana* i *musica humana*. Bóg stworzył świat w doskonałej harmonii, nadając mu odpowiedni ład przez odpowiednią miarę, proporcję liczb. Jej przekroczenie, burzy ów odwieczny porządek²⁶. Muzyka sfer zależna jest od wielkości i rodzaju ciał niebieskich, żywiołów oraz rodzaju ruchu bądź spoczynku²⁷. Dźwięki obecne we wszechświecie, nawet te, których

24 Zob. M. Otlewska, *Struktura człowieka w „Scivias” Hildegardy z Bingen*, „*Studia Philosophiae Christianae*” 48 (2012) 1, s. 69.

25 Cyt. za: https://opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/benedykt_xvi/audyencje/ag_08092010.html (dostęp: 12. 09. 2021).

26 Zob. B. Matusiak, *Hildegarda z Bingen. Teologia muzyki*, Kraków 2003, s. 35-37.

27 M. Kowalewska, *Ku symfonii chwały. Rola muzyki w myśli Hildegardy z Bingen*, w: *Ethos*, Lublin 2006, s. 106.

ucho ludzkie nie jest w stanie wysłyszeć, przenikają całego człowieka i przyczyniają się do jego wewnętrznego uporządkowania²⁸. Harmonia sfer została nazwana przez Świętą „najśłodszym dźwiękiem krążącego firmamentu”. Z kolei każdy z czterech żywiołów emituje inny rodzaj dźwięku, zgodnego z pierwotnym zamysłem Boga. Złączone ze sobą brzmią niczym struny cytry. Wzajemne przenikanie się i uzupełnianie owych czterech żywiołów tworzy idealne proporcje. Obecny we wszechświecie permanentny ruch tworzy muzyczne piękno²⁹.

Niemąlo miejsca w swoim nauczaniu pozostawia święta znad Renu samemu człowiekowi. Wyróżnia trzy, powiązane ze sobą płaszczyzny, zwane przez nią ścieżkami: dusza, ciało i zmysł. Rolą duszy jest ożywienie ciała oraz tchnienie zmysłom. Ciało zaś potrzebuje duszy do istnienia, otwierając jednocześnie zmysły. Te z kolei dotykają duszę i niejako związują ciało³⁰. W kontekście jej rozważań nad *musica mundana* i *musica humana* dostrzec można jej sformułowanie: dusza jest symfoniczna (*symfonia est anima*). Symfonia oznacza współbrzmienie, zgodność. W tym znaczeniu na duszę ludzką należy zatem spoglądać, jako na tę, która odwzorowuje doskonałą proporcję liczb i miar, istniejącą we wszechświecie. Dusza stoi na straży porządku moralnego, ale także i metafizycznego człowieka. Zaburzenie tego ładu dokonuje się przez pychę, której skutki dotyczą nie tylko samej sfery duchowej, ale i materialnej. Dzięki duszy człowiek może doświadczyć harmonii swego istnienia oraz poznania rzeczywistości³¹.

Bóg przewidział konkretne miejsce człowieka we wszechświecie, nadając mu istotną rolę do spełnienia. Stąd też święta mistyczka z Bingen posługuje się pojęciem mikrokosmosu. Dostrzega ona w fizjonomii człowieka pewne podobieństwa do makrokosmosu. W pierwszej wizji drugiej części jej dzieła pt. *Scivias* możemy przeczytać: „Człowiek zawiera w sobie podobieństwo do nieba i ziemi. W jaki sposób? Ma on koło, w którym przejawia się zrozumienie, ożywcze tchnienie i rozumność, tak jak na niebie widać światła; ma też ducha, który porusza się chyżo po wszystkich zmysłach niczym ptaki w powietrzu; ma również zbiornik, w którym można dostrzec wilgotność, pączkowanie i rodzenie, tak jak na ziemi widać owoce, rośliny i zwierzęta. Cóż to znaczy? Człowiecze, tyś jest cały we wszelkim stworzeniu i zapominasz o swym Stwórcy, gdy tymczasem to, co tobie poddane, jest Mu posłuszne zgodnie z Boskim nakazem. A ty przekraczasz Jego przykazania³²”.

Przedstawiona przez Hildegardę wizja świata i człowieka oraz wewnętrznie istniejącej harmonii obu tych rzeczywistości koresponduje z tym, jak współcześnie postrzega się muzykę w jej terapeutycznej roli. Muzyka w tych wizjach stanowi zatem doskonałą płaszczyznę umożliwiającą człowiekowi powrót do pierwotnej harmonii stworzeń. Przywraca ona bowiem jasność umysłu i zapewnia zdrowie psychiczne. Współczesne badania psychologów i psychiatrów potwierdzają tę tezę, opierając na dowodach empirycznych. Przykładowo, człowiek, niezdolny do wykonywania najprostszych ruchów bądź ćwiczeń fizycznych, zaczyna je wykonywać wówczas, gdy słyszy w tle muzykę. Tego typu oddziaływanie muzyki dotyczy nie tylko sprawności somatycznej, ale i intelektualnej. Zatem osoby – jak to określają naukowcy – opóźnione umysłowo i ruchowo szybciej zyskują

28 B. Matusiak, *Hildegarda z Bingen. Teologia muzyki*, Kraków 2003, s. 38-39.

29 Tamże, s. 40-41.

30 M. Otlewska, *Struktura człowieka w „Scivias” Hildegardy z Bingen*, „Studia Philosophiae Christianae” 48 (2012) 1, s. 71.

31 Tamże, s. 82-83.

32 Cyt. za: B. Matusiak, *Hildegarda z Bingen. Teologia muzyki*, Kraków 2003, s. 46.

oczekiwaną sprawność dzięki muzyce. Co więcej muzyka religijna, a więc ta, która odnosi do rzeczywistości wiary³³, jeszcze bardziej pomaga człowiekowi w odkryciu jego własnej tożsamości i osobowości³⁴.

4. Terapeutyczne aspekty muzyki wg św. Hildegardy

Powróćmy jeszcze na moment do samej dziedziny muzykoterapii, przypominając jej podstawowe założenia, które pomogą nam zinterpretować terapeutyczną wizję muzyki u świętej znaną Renu i pokazać na konkretnych przykładach jej terapeutyczne zastosowania. Po pierwsze, muzykoterapia pomaga zatem kształtować w człowieku sferę emocjonalną, a więc wpływać na odpowiednie sterowanie emocjami. Po drugie, przyczynia się do rozwoju relacji międzyludzkich i pomaga w procesie komunikowania się. Po trzecie, terapia muzyką stawia sobie za cel kształtowanie osobowości, poprzez wpływ na postawy i zachowania człowieka. Następnie, oddziałuje na psychomotoryczną sferę człowieka. Muzykoterapia pomaga wreszcie w regulowaniu przemian fizjologicznych i ustrojowych organizmu ludzkiego³⁵.

Przedstawioną powyżej rolę pełni muzyczna twórczość św. Hildegardy. W jaki sposób wpływa na człowieka? Wspomniana już powyżej, *musica humana*, zobrazowana w kompozycjach św. Hildegardy, przejawia się na trzech płaszczyznach: jako muzyka ciała, muzyka duszy oraz muzyka ciała i duszy. Jeśli chodzi o pierwszą z nich, muzyka oddziałuje na: wzrost, emocje i równowagę w działaniu, czyli odpowiednie zdolności ruchowe. W odniesieniu do duszy, muzyka św. Hildegardy przyczynia się do rozwoju zdolności, cnót, czyli postawy oraz władz, czyli umiejętności panowania nad zmysłami. Z kolei w relacji duszy i ciała, muzyka rozwija i umacnia właściwe relacje międzyludzkie, przyczyniając się do budowania przyjaźni.

W odniesieniu do człowieka, święta mistyczka z Bingen, poświęca niemało miejsca dla *musica instrumentalis*. Należy tu mieć na względzie wszelkiego rodzaju instrumenty, za pomocą których muzyka jest urzeczywistniana. Wśród nich, na pierwszym miejscu Hildegarda wymienia aparat mowy. Muzyka wokalna, czyli śpiew doskonale wpisuje się w harmonię istniejącą w człowieku oraz w harmonię wszechświata³⁶.

Twórczość muzyczna św. Hildegardy z Bingen doskonale odzwierciedla teorię dotyczącą odzwierciedlenia muzyki wszechświata w twórczości muzycznej człowieka. Jej dzieła mają bowiem naśladować kosmiczną harmonię sfer. Mają być niemal płaszczyzną zetknięcia rzeczywistości Boskiej ze światem stworzonym. Ich celem jest ponadto oddawanie czci Bogu i przyczynianie się do uświęcenia życia ludzkiego³⁷.

Kompozytorka pozostawiła po sobie kompozycje, złożone z warstwy muzycznej i tekstowej. Pierwszym, godnym wspomnienia jest zbiór 82 utworów, tworzących najstarszy, zachowany do czasów nam współczesnych, moralitet *Ordo virtutum*, tłumaczony jako „Zastęp cnót”. Pod względem treści przedstawia walkę o duszę ludzką, jaką rozgrywa się

33 Por. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2001, s. 51-55.

34 A. Wilson-Dickson, *Historia muzyki chrześcijańskiej. Od chóralu gregoriańskiego do muzyki gospel*, Warszawa 2007, s. 11.

35 E. Paszkiewicz-Mes, *Muzykoterapia jako metoda wspomagająca leczenie*, „Hygeia Public Health”, nr 48 (2) 2013, s. 169; por. A. Wilson-Dickson, *Historia muzyki chrześcijańskiej. Od chóralu gregoriańskiego do muzyki gospel*, Warszawa 2007, s. 12-13.

36 M. Kowalewska, *Ku symfonii chwały. Rola muzyki w myśli Hildegardy z Bingen*, w: *Ethos*, Lublin 2006, s. 106.

37 Tamże, s. 115; por. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2001, s. 60-63.

między diabłem i szesnastoma cnotami. Rzeczą godną uwagi jest fakt, iż diabeł w tym moralitecie nie śpiewa³⁸. Dzieło nawiązuje zatem do popularnych w okresie średniowiecza dramatów liturgicznych. Jednakże w swej istocie odbiega od ich znaczenia. Akcentuje bowiem psychologiczno-mistyczną warstwę oddziaływania poezji i muzyki na egzystencję człowieka³⁹. Hildegarda napisała to dzieło z przeznaczeniem dla klasztoru benedyktynek, w którym była przeoryszą. Jednakże z czasem uzyskało swą popularność także poza murami tego konwentu. Ponadto znamy obecnie inny zbiór 77 utworów jednogłosowych, zatytułowany *Symphonia armonie celestium revelationum*, czyli „Symfonia harmonii niebiańskiego objawienia”. Do tego cyklu należą takie gatunki, jak: 43 antyfony ku czci świętych, 18 responsoriów, 4 hymny, 7 sekwencji, ponadto kompozycje *Kyrie*, *Alleluja* oraz trzy utwory o nizeidentyfikowanej formie. Dostrzegamy zatem *stricte* liturgiczne przeznaczenie⁴⁰.

Godnym uwagi jest fakt, że twórczość literacko-muzyczna nadreńskiej mniszki zakonu benedyktyńskiego, nie pozostaje anonimowa, w przeciwieństwie do panującej niemal powszechnie takiej praktyki w średniowieczu. Jej dzieła wykazuje wysoki poziom artystyczny. Powstały bowiem podczas wizji, jakich doświadczała Mistyczka. Hildegarda w swoich dziełach posłużyła się jeszcze zapisem bezliniowym, czyli adiastrumatem, z jednoczesnym zastosowaniem rytmiki tekstu. Zachowała w tej materii obowiązujące dotąd zasady zapisu chorału gregoriańskiego⁴¹. Jednakże pod względem stylistycznym jej kompozycje różnią się dość sporo od panującej wówczas praktyki śpiewu chorałowego w liturgii. Na płaszczyźnie tonalności Hildegarda wykraczała poza struktury poszczególnych *modi* kościelnych. Ambitus niektórych utworów przekraczał niekiedy dwie i pół oktawy. Fakt ów świadczyć musi o wybitnych zdolnościach wokalnych kompozytorki. Jednocześnie stawia niemałe wymagania wykonawcom⁴².

5. Jakie elementy twórczości muzycznej św. Hildegardy z Bingen mają zastosowanie terapeutyczne?

Ponieważ św. Hildegarda, dzięki nadzwyczajnym swoim zdolnościom, była kompozytorką, podobnie jak inni wykształceni w tej dziedzinie muzycy, posługiwała się konkretnymi elementami dzieła muzycznego w sposób ściśle zamierzony. Nie było to więc dzieło przypadku.

Melodyka utworów wykazuje z kolei cechy wirtuozowskie i posiada strukturę figuracyjną. W wielu fragmentach, np. w utworze *O vos angeli*, warstwa melodyczna jest dość mocno rozbudowana, o czym świadczą melizmaty składające się nawet z 83 nut. Szeroki zakres dźwiękowy i dość swobodne traktowanie reguł chorałowych sprawiło, że jej kompozycje mają swego rodzaju charakter wyzwalający⁴³. Melodie tworzą krótkie frazy muzyczne, czasem powtarzające się motywy. Połączone są one ze sobą wspólną nutą finalną lub

38 J. Wróbel, *Teologia muzyki*, w: <https://hildegarda.edu.pl/teologia-muzyki/> (dostęp: 12. 09. 2021).

39 A. Kruszyńska, *Hildegarda z Bingen. Święta w świecie muzyki*, w: <http://meakultura.pl/artukul/hildegarda-z-bingen-swie-ta-w-swiecie-muzyki-2340> (dostęp: 12. 09. 2021).

40 B. Gembicki, *Hildegarda z Bingen (1098-1179)*, w: <https://muzykotekaskolna.pl/wiedza/kompozytorzy/hildegarda-z-bingen-1098-1179/> (dostęp: 12. 09. 2021); A. Kruszyńska, *Hildegarda z Bingen. Święta w świecie muzyki*, w: <http://meakultura.pl/artukul/hildegarda-z-bingen-swie-ta-w-swiecie-muzyki-2340> (dostęp: 12. 09. 2021).

41 Tamże (dostęp: 12. 09. 2021).

42 Tamże (dostęp: 12. 09. 2021).

43 J. Wróbel, *Teologia muzyki*, w: <https://hildegarda.edu.pl/teologia-muzyki/> (dostęp: 12. 09. 2021).

B. Gembicki, *Hildegarda z Bingen (1098-1179)*, w: <https://muzykotekaskolna.pl/wiedza/kompozytorzy/hildegarda-z-bingen-1098-1179/> (dostęp: 12. 09. 2021); A. Kruszyńska, *Hildegarda z Bingen. Święta w świecie muzyki*, w: <http://meakultura.pl/artukul/hildegarda-z-bingen-swie-ta-w-swiecie-muzyki-2340> (dostęp: 12. 09. 2021).

dominantą, która stanowi jednocześnie zakończenie poprzedniej i rozpoczęcie kolejnej frazy. Oba te stopnie skali, w stosunku do chorału gregoriańskiego, w twórczości Świętej wykazują znaczną przewagę⁴⁴.

W gatunku pieśniowym kompozytorka zastosowała kombinacje, przypominające formę wariacji. Każda kolejna pieśń zbudowana jest bowiem z nowych motywów o różnych wariantach i połączeniach, co tworzy wrażenie rozszerzania motywu melodycznego. Każdy zaś motyw ma swoje konkretne znaczenie. Złożony jest z krótkich układów tonów, które w dalszych fragmentach danego dzieła są odpowiednio przekształcane. Sposób tworzenia dzieł, jakim posługiwała się Hildegarda, przypomina układanie mozaiki, zestawianie ze sobą elementów, wciąż rozwijających się⁴⁵.

6. Podsumowanie

Twórczość muzyczna św. Hildegardy z Bingen doskonale wpisuje się w nurt filozofów starożytnej Grecji, którzy dostrzegali terapeutyczną rolę muzyki i poszczególnych jej elementów. Wyraża ponadto trendy średniowiecznej teorii muzyki, choć niejednokrotnie wykracza poza utarte wówczas schematy. Muzyka świętej mistyczki znad Renu zdecydowanie stanowi moc terapeutyczną. Przyczynia się bowiem do harmonii duszy z ciałem oraz całego człowieka z wszechświatem, a zwłaszcza z Jego Stwórcą. Muzyka ta bowiem powoduje ukojenie duszy i przyczynia się do nawrócenia człowieka. Co więcej dzięki niej człowiek jest w stanie łatwiej przyjąć dar zbawienia, ofiarowany mu przez Chrystusa. Nie ma bowiem lepszego uzdrowienia duszy i ciała nad harmonię tych sfer człowieka z Bogiem samym. Psychologiczno-mistyczny wydźwięk kompozycji św. Hildegardy potwierdza ich terapeutyczne oddziaływanie.

Bibliografia:

- Baranowski M., www.bractwoslowa.pl (dostęp: 12. 09. 2021).
- Konieczna-Nowak L., *Psychologia muzyki i muzykoterapia – przedmiot, klasyfikacja, relacja*, „Kultura i edukacja”, nr 1 (115) 2017, s. 63-78.
- Kowalewska M., *Ku symfonii chwały. Rola muzyki w myśli Hildegardy z Bingen*, w: Ethos, Lublin 2006, s. 103-117.
- Krawczyk D., *Mała historia muzyki kościelnej*, Kraków 2003.
- Kruszyńska A., *Hildegarda z Bingen. Święta w świecie muzyki*, w: www.meakultura.pl (dostęp: 12. 09. 2021).
- Matusiak B., *Hildegarda z Bingen. Teologia muzyki*, Kraków 2003.
- Montagu J., *Instrumenty muzyczne Biblii*, Kraków 2006.
- Otlewska M., *Struktura człowieka w „Scivias” Hildegardy z Bingen*, „Studia Philosophiae Christianae” 48 (2012) 1, s. 69-85.
- Paszkiewicz-Mes E., *Muzykoterapia jako metoda wspomagająca leczenie*, „Hygeia Public Health”, nr 48 (2) 2013, s. 168-176.
- Pawlak I., *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2001.
- Strzelecki W., Cybulski M., *Opieka muzykoterapeutyczna*, w: *Wybrane obszary opieki. Konteksty historyczne i współczesne*, pod red. J. Skrzypczaka, D. Żołędź-Strzelczyk, M. Cyłkowskiej-Nowak, Poznań 2009, s. 199-210.
- Wellesz E., *Historia muzyki i hymnografii bizantyjskiej*, Kraków 2006.

⁴⁴ J. Wróbel, *Teologia muzyki*, w: <https://hildegarda.edu.pl/teologia-muzyki/> (dostęp: 12. 09. 2021).

⁴⁵ A. Kruszyńska, *Hildegarda z Bingen. Święta w świecie muzyki*, w: <http://meakultura.pl/artukul/hildegarda-z-bingen-swie-ta-w-swiecie-muzyki-2340> (dostęp: 12. 09. 2021).

- Wilson-Dickson A., *Historia muzyki chrześcijańskiej. Od chorału gregoriańskiego do muzyki gospel*, Warszawa 2007.
- Wróbel J., *Teologia muzyki*, w: www.hildegarda.edu.pl (dostęp: 12. 09. 2021).
- Wozaczyńska M., *Muzyka średniowiecza*, Gdańsk 1998.

Ks. Łukasz Kutrowski

Les utilisations thérapeutiques de la musique chez St. Hildegarde de Bingen

Sommaire:

Le monde des philosophes de la Grèce antique a entrepris une réflexion intellectuelle sur les enjeux de la musique. Des sages comme Pythagore, Platon, Aristote et Cicéron ont tenté de montrer la relation qui existe entre la musique de l'univers et la musique existant à l'intérieur de l'être humain. Ils ont montré la relation entre les sons individuels, tout en soulignant leur impact spécifique sur la condition spirituelle, mentale et morale d'une personne. Ils ont appelé ce phénomène *ethos*. Les continuateurs de leurs pensées déjà dans les siècles du christianisme étaient principalement: St. Augustin et Boèce.

La musique de St. Hildegarde de Bingen. Parmi les nombreux talents qu'elle a reçus de Dieu, le fait qu'elle était aussi compositrice mérite une reconnaissance particulière. Les œuvres qu'elle a écrites et de nombreuses déclarations prouvent sa compréhension originale de la musique. Par son œuvre, la mystique rhénane a montré l'extraordinaire harmonie qui existe entre l'homme et le cosmos, entre l'homme et Dieu. Selon elle, la musique est nécessaire non seulement pour comprendre l'idée de l'univers, mais surtout pour guérir l'homme, pour lui redonner son harmonie originelle avec lui-même, avec les autres et avec Dieu lui-même. Il joue donc un rôle thérapeutique. Grâce à l'utilisation d'« outils » de composition appropriés, la musique influence les émotions, les sentiments et la santé de l'âme et du corps.

Mots clés: St. Hildegarde de Bingen, musicothérapie, esthétique, harmonie, psychologie, *musica mundana*, *musica humana*, sphère spirituelle humaine, sphère psychologique humaine, sphère physique humaine.

Piękno liturgii realizowane w sztuce doboru śpiewów. Normy i kryteria doboru śpiewów w liturgii eucharystycznej

Wprowadzenie

Wśród zagadnień pastoralnych wyrastających z potrzeby respektowania piękna w różnych wymiarach liturgii, koniecznym jest poruszenie zagadnienia dotyczącego odpowiedniego doboru śpiewów liturgicznych¹. Te dwa tematy w powierzchownym spojrzeniu wydają się być odległe i nieprzystające do siebie, i do tego stopnia, że niektórzy może stawiają sobie pytanie – czy jest sens, aby w ramach omawianych tematów oscylujących wobec kategorii piękna, mówić także o doborze śpiewów w liturgii. Przecież wykład omawiający normy i kryteria doboru śpiewów liturgicznych wydaje się być „szkolnym tematem” z zakresu prawodawstwa muzyki kościelnej, który dotyczy bezpośrednio jedynie muzyków kościelnych, a więc organisty, kantora czy kierownika scholii liturgicznej, bezpośrednio odpowiedzialnych za wybór śpiewów. Rzeczywistość ta, poza osobami zainteresowanymi, w powszechnym odczuciu, nawet osób duchownych, wydaje się czymś suchym, teoretycznym, a nawet dalekim od życia i obojętnym dla codziennej praktyki liturgicznej Kościoła. Śpiew ma być obecny w liturgii. Czy ważny jest jednak jego odpowiedni dobór pod względem treści? A może liczy się tylko piękny, artystyczny sposób jego wykonania? A więc w konsekwencji trzeba postawić jedno zasadnicze pytanie – czy treści wybranych śpiewów z ich odpowiednim opracowaniem muzycznym i odpowiednim użyciem, wpływają na zaistnienie piękna w liturgii? Oto tylko niektóre pytania, które rodzą się w owym powierzchownym spojrzeniu na zadany temat powiązania piękna liturgii z doбором śpiewów. Jednak zadaniem konferencji jest pogłębienie spojrzenia na konieczność obecności piękna także w tych wymiarach, w których piękno, choć pojmowane najczęściej w kategoriach ekskluzywnego zagadnienia z dziedziny estetyki czy filozofii, musi być także obecne w codzienności praktyki liturgicznej, i to również w odniesieniu do właściwego doboru śpiewów liturgicznych². Przecież każda codzienna liturgia, niezależnie czy jest celebrowana uroczystość w pięknej katedrze czy w małym wiejskim kościółku, powinna zawierać znamiona piękna. Zawsze jest ona dziełem czynionym ku chwale Boga, a więc dotyka niejako samego Boga, źródła piękna. Bogu nigdy nie można dać czegoś, co nie nosi znamion piękna. Bóg jest osobą, więc zwracamy się do Niego w konkretnych słowach, z konkretnym przesłaniem, z najbardziej szlachetnym i umiłowanym w sercu słowem. Do Boga nie kierujemy słów, które nie mają odpowiedniej miary i które nie rodzą się w sercu. Bogu dajemy to, co najpiękniejsze, najbardziej wzniosłe, co ma największy sens i co jest piękne. Jaki jest zatem istotny związek odpowiedniego doboru śpiewów z pragnieniem ocalenia piękna w liturgii, w Bożej służbie?

Tę rzeczywistość dostrzeże przede wszystkim osoba wierząca, wrażliwa na wszystko, co pochodzi od Boga i co jest obecne w Kościele, osoba żyjąca „duchem liturgii” i dostrzegająca w liturgii źródło duchowego wzrastania. Dla kogoś może jest rzeczą obojętną jaki śpiew jest wykonywany, natomiast dla kogoś może to być niewystarczające, bo będzie

1 Kształtowanie liturgii jako podstawowego miejsca budowania wspólnoty Kościoła, zawsze posiada wymiar pastoralny. W najbardziej znanych podręcznikach do liturgii oraz w innych publikacjach przypomniana jest prawda, że liturgia jest zawsze „szkołą” wiary, świętości, moralności i modlitwy. Zob. T. STYCZEWSKI, *Pastoralny wymiar Roku Liturgicznego*, „Warszawskie Studia teologiczne” 15 (2002), s. 205-216. Zob. A. REGINEK, *Proces wychowania muzycznego w kluczu odpowiedniego planu duszpasterskiego*, w: A. ŻĄDŁO (red.), *Wychowanie do liturgii i przez liturgię*, Katowice 2012, 77-84.

2 Zob. A. Reginek, *Wymowa śpiewu i muzyki w liturgii*, w: A. Żądło (red.), *Liturgia w podstawowych formach wyrazu*, Katowice 2011, s. 55-69.

szukał tego, co było obecne w liturgii Kościoła od wieków. Tego, że śpiewy liturgiczne były i są głęboko powiązane z pozostałymi treściami liturgicznymi, że dopełniają one pozostałe treści liturgiczne, że śpiewy otwierają niejako oczy i serce na głębsze rozumienie przeżywanej tajemnicy, bo wyrosły z przeżywania danej tajemnicy w sercu i umyśle ich autora lub kompozytora. Zatem odpowiedź na postawione wcześniej pytanie daje najpierw wielowiekowa tradycja liturgiczna Kościoła, która została przed ponad 50 laty potwierdzona w nauczaniu Soboru Watykańskiego II. W Konstytucji o liturgii jest wyraźnie powiedziane, że śpiew liturgiczny jest integralną częścią liturgii (KL 112), a więc współtworzy liturgię. Istnieje wprawdzie w tym względzie niebezpieczeństwo rutyny, a więc rozminięcia się pomiędzy oryginalnością i jednorazowością każdej celebracji, a wielokrotnym powtarzaniem tych samych treści i obrzędów, jednak wartość warstwy słownej, a więc treściowej oraz muzycznej jest niezachwiana. Piękno jest i powinno być doświadczeniem oryginalnym. Choć jest to doświadczone wielokrotnie, to jednak zawsze powinno być nowe, niezależnie od powtarzalności wykonywania pewnych śpiewów. Liturgia w swej istocie ma być piękna, tzn. celebrowana zawsze z nowym nastawieniem, z nowym ujęciem mojego osobistego zaangażowania, w oryginalnym i przemyślanym doborze śpiewów, które pięknie dopełniają bogactwa tekstów i treści duchowych. Stąd też ks. prof. Alberto Turco, włoski uczony i uznany znawca chorału gregoriańskiego, a zarazem jego wykonawca, uważa, że nie ma złej muzyki w liturgii, ale jest zła liturgia. Dobra liturgia nie akceptuje złej muzyki³. Można tę opinię w konsekwencji odczytać jako potwierdzenie owego związku doboru śpiewów z pięknem. Nie ma tylko złego doboru śpiewów w liturgii, ale jest zła liturgia. Jest ona ponad wszelką wątpliwość ważną liturgią, mającą swoją wartość zbawczą i duchową, ale pozbawioną piękna, pełnego blasku, oryginalności i wyjątkowości. Nie odpowiedni dobór śpiewów zubaża wymiar piękna liturgii.

W takim kontekście zagadnienie dotyczące norm i kryteriów doboru śpiewów w liturgii powinniśmy postrzegać nie jako rozminięcie się z tematem sesji, ale jako naturalne dopełnienie wszystkich poruszanych tematów. Jeśli bardziej rozumiemy potrzebę zaistnienia piękna w liturgii, tego duchowego, które prowadzi do osobistego spotkania z Bogiem, to tym bardziej musimy na nowo zauważać to, co warunkuje jego zaistnienie. Tym jest m.in. właściwy, oryginalny, przemyślany i rozważnie wybrany repertuar śpiewów. Jednak nieodzownym elementem zaistnienia owego piękna, co zostało już wspomniane wcześniej, jest konieczność wyboru kompozycji wysokiej miary i odpowiedniego, zgodnego z kanonami sztuki jej wykonania. Zatem tym, co warunkuje zaistnienie piękna w liturgii jest konieczność zaistnienia sztuki, i to w każdym wymiarze, w treści, w kompozycji, w wykonaniu, ale także w odpowiednim doborze śpiewów, co także należy rozumieć jako rodzaj sztuki! Wymaga ona wprowadzenia, budzenia świadomości, znajomości, ćwiczenia, zaangażowania i praktykowania, zgodnie z zasadą, że „praktyka czyni mistrza”.

Żeby tak pojęty wymiar piękna mógł zaistnieć w liturgii, potrzeba spełnienia odpowiednich warunków, które powinni znać duszpasterze oraz wszyscy, którzy w jakikolwiek sposób są odpowiedzialni za dzieło liturgii. Na straży zachowania owych warunków zaistnienie piękna liturgii stoją normy i kryteria właściwego doboru śpiewów liturgicznych jakie przekazuje nam tradycja i współczesne nauczanie Kościoła. Jakie są owe warunki i jak precyzyjnie je rozumieć?

3 I. Pawlak, *Muzyka – radością liturgii*, w: P. Wiśniewski (red.), *Muzyka w liturgii. Materiały z II sesji naukowej organistów i muzyków kościelnych diecezji plockiej*, Płock 2007, s. 37.

1. Normy i kryteria

W określeniu tematu niniejszego wykładu użyto dwóch istotnych dla naszych rozważań określeń: normy i kryteria. Termin „norma” lub „normy” oznacza sposób w jaki powinno się działać. Są pewne normy wpisane w naturę działania człowieka, jego kultury. Ale termin ten oznacza także powinność, która jest równocześnie ujęta prawniczo i stanowi element prawa. Jest zatem pewną regułą działania określoną przez kompetentną władzę. Liturgia jest darem Boga danym Kościołowi. To jest święty dar. Dlatego Kościół ma prawo określać normy, którymi należy kierować się w odczytaniu wielkości liturgii, która zawsze jest doświadczeniem żyjącego i działającego Jezusa Chrystusa (por. KL 7). W tym przypadku będą to dokumenty Kościoła wydawane na przestrzeni lat i ukazujące kierunek rozwoju tradycji i zbiór fundamentalnych założeń dotyczących obecności muzyki w liturgii Kościoła⁴. W odniesieniu do ogólnych sposobu działań ludzkich mogą to być normy nakazujące, zakazujące i zezwalające. Zatem norma wyznacza kierunek.

Z kolei pochodną norm jest konieczność wyznaczenia pewnych kryteriów określających sposób wyboru śpiewów w konkretnych przypadkach, w dostosowaniu do konkretnych tekstów liturgicznych, w nawiązaniu do daru Słowa Bożego jakie jest źródłem życia Kościoła oraz w odniesieniu do konkretnych obrzędów liturgicznych, związanych m.in. z udzielaniem sakramentów i sakramentaliów. Przykładanie propozycji wynikających z norm do kryteriów, jest nieustannym procesem wyboru, który można porównać do wagi, gdzie ciągle trzeba „coś” kłaść na szali i dokonywać odpowiednich wyborów.

Zanim przejdziemy do omówienia podstawowych norm i kilku najważniejszych kryteriów doboru śpiewów, trzeba jednak wpięrow określić jak należy rozumieć tę „podstawową normę”, którą jest piękno wyrażone w doborze odpowiednich śpiewów, a której pochodną są pozostałe normy i kryteria.

W tym przypadku posłużymy się rozumieniem piękna w muzyce ujętym w jednym z artykułów ks. prof. Ireneusza Pawlaka zamieszczonych w czasopiśmie „Liturgia sacra”⁵.

2. Piękno muzyki liturgicznej

Ks. prof. Ireneusz Pawlak, jako jeden z czołowych polskich znawców i komentatorów prawodawstwa muzyki liturgicznej, wymienia cztery normy (elementy), które sprzyjają zaistnieniu piękna w muzyce. Nie są to normy rozumiane jedynie w kategorii estetycznej, ale w rzeczywistości całkowicie duchowej.

a) Obiektywizm

Jest to jakiś rodzaj bezstronności, coś, co jest rzeczowe, wolne od uprzedzeń, niekwestionowane. Oczywiście nie istnieje coś takiego jak „obiektywna muzyka”. W każdej epoce tworzone dzieła, które odpowiadały przecież konkretnym oczekiwaniom. Jednak są dzieła muzyczne, w tym i śpiewy, które są bliskie temu, co określamy mianem obiektywizmu. Mają naturę sakralną, a więc nie kojarzą nam się z czymś świeckim, co określamy mianem *profanum*, noszą cech czegoś doskonałego, coś, co należy do kategorii sztuki. Do takich

4 O konieczności dostosowania się osób zaangażowanych w sprawowanie liturgii do norm liturgicznych mówi m.in. Instrukcja *Redemptionis Sacramentum* (punkty od 10 do 13) wydana przez Kongregację Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów w roku 2004.

5 I. Pawlak, *Piękno muzyki liturgicznej*, „Liturgia Sacra” 11 (2005), nr 2 (26), s. 357–374. Ten sam artykuł został zamieszczony wśród autorskich artykułów ks. prof. I. Pawlaka zebranych i wydanych w wydawnictwie „Biblos” w Tarnowie w 2013 r. Por. S. Ganczarski (red.), *De musica sacra in Polonia. Quaestiones selectae*, t. II, Tarnów 2013, s. 420-439.

właśnie rzeczywistości należy np. chorał gregoriański, któremu powinno się na nowo przywrócić odpowiednie miejsce w liturgii Kościoła⁶. Podobnie jest z dziełami wielkich kompozytorów np. dobrego renesansu, którzy tworzyli wyjątkowej miary dzieła polifoniczne, które na długi czas wyznaczały styl muzyki kościelnej. Taki rodzaj piękna jest czymś obiektywnym.

b) Profesjonalizm

Profesjonalizm nieodłącznie wiąże z czymś, co jest wykonywane fachowo, w sposób wysoce specjalistyczny. Dotyczy on trzech osób: twórcę, odtwórcę oraz opiniodawcę a zarazem podejmującego decyzję. Twórcą jest kompozytor. Powinien on być fachowcem. Dlatego wiele zależy od jego wykształcenia, przygotowania i jego duchowego oblicza. Najlepsze kompozycje wychodziły spod ręki profesjonalnych kompozytorów, a nie amatorów. Dlatego liturgia nie jest miejscem dla twórczości amatorów. Dotyczy to kontrafaktur, a więc powstawania nowych śpiewów opartych na istniejących już melodiach, tworzenie piosenek religijnych, itd.

Profesjonalistą powinien być także odtwórca, a więc wykonawca muzyki kościelnej: organista, kantor i dyrygent. Powinni oni mieć wiedzę muzyczną i umiejętności, ale także powinni znać „język Kościoła”, a więc wycucie muzyki Kościoła. Wykonawca ma oddać sens i wymowę wykonywanego śpiewu czy kompozycji, a nie tylko przekazać materiał dźwiękowy.

A wreszcie profesjonalistą powinien być opiniodawca i podejmujący decyzję. Jest to bardzo delikatne zagadnienie odpowiedzialności za sferę muzycznego kształtu liturgii. Najczęściej są nimi duszpasterze. Dlatego tak często zamiast wymogów stawianych przez liturgię stawiają oni wyżej tzw. „wymogi duszpasterskie”, które mają prowadzić do tzw. „sukcesów duszpasterskich”. Są to słowa „klucze”, którymi czasami chce się zamykać usta odpowiedzialnym za kształt muzyki liturgicznej. Dlatego zamiast obiektywnie wysokiej muzyki, może nieraz trudniejszej w odbiorze, ogarniętej pewnego rodzaju tajemnicą duchowego przesłania, w grę wchodzi muzyka „lekka, łatwa i przyjemna”, która jednak prowadzi do zubożenia i nie prowadzi „w górę”, ale „w dół”. Celebrans sam powinien być tym, który celebrując liturgię szuka w tym owej *ars celebrandi*, ale także pomaga innym szukać w każdym calu znamion sztuki, również w odniesieniu do śpiewów liturgicznych⁷.

Tutaj rodzi się zagadnienie zaistnienia w przestrzeni liturgii pieśni kościelnych, które na mocy instrukcji *Musicam sacram* znalazły ważne miejsce w liturgii jako śpiew na wejście, na przygotowanie darów i na procesję komunię, a także na moment uwielbienia po Komunii św. oraz na zakończenie liturgii. W tym względzie tradycja pozostawiła nam dobry przykład. Zauważył to św. Jan Paweł II w dokumencie na temat świętowania niedzieli *Dies Domini*, gdzie czerpiąc z nauczania Soboru Watykańskiego II pisał: „Należy zatem zadbać o wysoką jakość zarówno tekstów, jak i melodii, aby pojawiające się dziś nowe i twórcze propozycje były zgodne z przepisami liturgicznymi oraz godne kościelnej tradycji, która

6 M. Ołdakowska, *Sobór Watykański II o śpiewie gregoriańskim. Dokumenty posoborowe*, w: P. Wiśniewski (red.), *Muzyka w liturgii*, s. 57-69.

7 Zob. R. Pierskała, „*Ars celebrandi*” w zgromadzeniu liturgicznym, w: H. Sobeczko, Z. Solski (red.), *Liturgia w świecie widowisk*, Opolska Biblioteka Teologiczna 82, s. 87-101. Zob. H. Sobeczko, *Liturgia jako „ars celebrandi”*, w: E. Mateja, R. Pierskała, M. Worbs (red.), *Servitium liturgiae. Wybór artykułów*, Opolska Biblioteka Teologiczna 71, Opole 2004, s. 12-30.

w sferze muzyki sakralnej może się poszczycić dorobkiem o nieocenionej wartości”⁸. Jednak zamiast szukać nowych propozycji nadal podtrzymuje się dziś także zwyczaj zastępowania pieśniami nawet części stałych, np. śpiewem kolęd w okresie Narodzenia Pańskiego. W ten sposób odsunięto na bok tak typowe od wieków formy jak antyfona z psalmem, sam psalm i inne formy. Dziś jednak widzimy pewną polaryzację form. I to jest dobry kierunek, że na równi z pieśniami zaczyna się traktować tradycyjne formy antyfonalne i psalmodyczne. Wiele takich śpiewów zagościło już na dobre w naszych parafiach, choć nadal obficie wykonuje się pieśni, które wierni chętniej podejmują. Wciąż funkcjonuje jednak problem właściwego wyboru stosownych śpiewów. I zamiast przemyślenia, decyduje przypadek, a zamiast przygotowania, brak jakiegokolwiek refleksji.

Czy tak przygotowana liturgia może prowadzić do piękna?

Dokumenty zwracają uwagę, że należy dbać o odpowiedni dobór śpiewów na poszczególne części Mszy świętej (Wskazania Episkopatu Polski po ogłoszeniu nowego wydania „Ogólnego wprowadzenia do Mszału Rzymskiego” nr 4). Oczywiście uwaga ta dotyczy w pierwszym rzędzie pieśni. Z tym, że ich dobór musi zakładać służebną rolę muzyki i śpiewu wobec całego dzieła liturgii. W każdym momencie, kiedy szukamy odpowiedniej pieśni, odpowiedniego śpiewu, trzeba kierować się wymogami liturgii, a więc koniecznością dostosowania śpiewów pod względem tekstowym do tekstów liturgicznych, tekstów modlitw, słów prefacji, a także do daru Słowa Bożego. Nie może być tak, że mamy określoną pieśń i zastanawiamy się, gdzie ja upchnąć, może na początek, na wejście, a może na zakończenie. Chór ma coś wyćwiczonego i dyrygent zastanawia się gdzie to teraz zmieścić, a więc szukamy miejsca w którym możemy dany śpiew zastosować. W tym momencie nie zastanawiamy się czy rzeczywiście liturgia, jej treści domagają się tego właśnie śpiewu. Chcemy wykazać się tym, cośmy przegotowali i wyćwiczyli. W liturgii nie powinno być takiego myślenia. To nie jest profesjonalne działanie. Liturgia narzuca nam wybór odpowiednich śpiewów, a nie my narzucamy cokolwiek liturgii.

c) Osadzenie w liturgii

Jest to ważny element, choć brzmi banalnie – osadzenie w liturgii. Wydaje się to oczywiste. Tymczasem trzeba przypomnieć w tym punkcie, że to muzyka służy liturgii, a nie odwrotnie. Liturgia musi stworzyć okazję do zaistnienia właściwej muzyki, a jednym z jej wyznaczników jest potrzeba oddania chwały Bożej. To przypomina nam o potrzebie najwyższej miary muzyki w liturgii, właśnie najlepszej, najwyższego lotu i najbardziej przeżywaney. Dalej domaga się to wyboru śpiewów zgodnych z tajemnicą dnia, który jest przeżywany. Dlatego w tym względzie wzorem, a zarazem pierwszą normą pozostaje chorał gregoriański⁹. Współczesna doba przynosi nam wiele pomocy, które pomagają dokonywać wyborów właściwych śpiewów¹⁰.

8 Jan Paweł II, *List apostolski „Dies Domini” do biskupów, kapłanów i wiernych o świętowaniu niedzieli*, OsRomPol 8-9 (205) 1998, s. 5 nn. Ten sam tekst papieża odwołujący się do nauczania soborowego, cytuje wielu autorów tekstów poświęconych śpiewom liturgicznym. Por. C. Bodzon, *Zasady doboru pieśni liturgicznych do poszczególnych części Mszy Świętej*, w: P. Wiśniewski (red.), *Wokół posługi organisty w parafii. Materiały z I sesji naukowej dla organistów i muzyków kościelnych diecezji plockiej*, Płock 2006, s. 38.

9 I. Pawlak, *Piękno muzyki liturgicznej*, s. 373.

10 Przykładem takich propozycji może być drugie wydanie publikacji autorstwa prof. Marii Szymanowicz (KUL). Zob. Szymanowicz Maria, *Propozycje pieśni na niedziele, uroczystości i święta roku liturgicznego*, wydanie drugie rozszerzone, do-datek nutowy, Lublin: Polihymnia 2013, ss. 151, ISBN 978-83-7847-136-3.

Najpierw zauważamy dowolną zamianę pieśni pomiędzy procesją na wejście a procesją na przygotowanie darów ofiarnych, bez konieczności szukania i wprowadzania nowych śpiewów. Tak jest np. w okresie Adwentu z najbardziej znanymi pieśniami adwentowymi: „Archanioł Boży Gabriel” oraz „Spuście nam na ziemie niwy”. I tak w jedną niedzielę pierwszą pieśń śpiewa się na wejście, a w następną niedzielę na przygotowanie darów, i odwrotnie. Argumentem jest brak powszechnej znajomości innych śpiewów adwentowych. W tym względzie nie szuka się uzasadnienia, wyjścia naprzeciw pozostałym tekstom i szukania nowych propozycji, które można wprowadzić we wspólnotach parafialnych.

Innym przykładem jest konieczność śpiewania w Uroczystość Zwiastowania Pańskiego wspomnianej już pieśni adwentowej „Archanioł Boży Gabriel”. Ona wprawdzie odpowiada treściowo wydarzeniu Zwiastowania jakie wspominamy, jednak pieśń ta ma wydźwięk adwentowy. Uroczystość Zwiastowania Pańskiego domaga się niejako stworzenia nowej, oryginalnej kompozycji przeznaczonej jedynie na tę właśnie uroczystość.

Jeszcze innym przykładem jest niemal powszechna praktyka wykonywanie śpiewów wielkanocnych, przede wszystkim pieśni wielkanocnych w ramach liturgii pogrzebu. Wprawdzie zawierają one w swej treści prawdę o zmartwychwstaniu naszego Pana Jezusa Chrystusa, jednak w swym wydźwięku niosą radość wielkanocną, niektóre wprost, jak np. pieśń „Wesoły nam dzień nastał”, podczas gdy uroczystość pogrzebu domaga się podania tych samych treści, jednak w sposób bardzo wyważony i ostrożny.

Kolejnym przykładem praktyki odbiegającej od potrzeby pogłębionej refleksji nad dostosowaniem śpiewów do pozostałych treści liturgicznych, jest wykonywanie np. w maju wyłącznie pieśni maryjnych. Przyjął się taki zwyczaj, że w tzw. „miesiącach maryjnych” jakimi są maj i październik, można w liturgii Mszy świętych wykonywać wyłącznie pieśni maryjne, które ludzie lubią sobie „pośpiewać”. Dodatkowym argumentem jest fakt, że wierni znają te właśnie pieśni o wiele bardziej niż inne. Tymczasem decydujący o takim doborze śpiewów w ogóle nie biorą pod uwagę wymogów jakie stawia liturgia Kościoła i teksty mszalne. W takim przypadku nie liczy się głos Kościoła, ale jedynie osobiste upodobania i preferencje muzyków lub duszpasterzy, którzy zgadzają się na takie kroki szanując „głos ludu”.

Jeszcze innym przykładem nieliczenia się z tym „osadzeniem w liturgii” jest repertuar chórów czy innych zespołów, który w wielu przypadkach nie zmienia się wraz ze zmianą okresów liturgicznych. Zespoły muzyczne, co zostało już zaznaczone wcześniej, mają swój wyćwiczony repertuar, a w praktyce wykonawczej zastanawiają się jedynie nad tym kiedy wykonać dany śpiew, który mają w repertuarze, na początku czy na zakończenie, na przygotowanie darów czy na komunię? W tym momencie nie ma pytania o to, jakiego śpiewu domaga się liturgia, ale jest tylko pytanie zespołu – kiedy mogą zaśpiewać to, co chcą zaśpiewać?

Powyższe przykłady, to tylko niektóre negatywne potwierdzenia braku właściwego osadzenia danych śpiewów w liturgii.

Osadzenie śpiewów w liturgii, konieczność ich głębszego przemyślenia, jest czymś, co jest też uzależnione od rangi liturgii. To szczególnie liturgie niedzielne domagają się osobnych

śpiewów, właściwie przemyślanych i dobranych, o czym przypominał św. Jan Paweł II w cytowanym już wcześniej dokumencie na temat niedzieli *Dies Domini*, a co zostało dodatkowo przypomniane w Liście apostolskim *Mane nobiscum Domine* w punkcie 23¹¹. Przykładem pozytywnej odpowiedzi na nauczanie Kościoła jest to, z czym mamy do czynienia w Kościele na Słowacji. Tam stworzono nowe śpiewy oparte na antyfonie znajdującej się w każdym z formularzy niedzielnych, np. w formie antyfony na wejście¹². Tak powstał cały szereg antyfon wraz z psalmami, które w dużym stopniu są wzorowane na tradycji i modalności chorału gregoriańskiego. Przecież to był jeden z celów nauczania soborowego, aby chorał był wykonywany i by był wzorem dla pozostałych śpiewów liturgicznych ze względu na to, że w nim „spełnia się ideał piękna w sztuce religijnej”¹³.

d) Kontynuacja tradycji

Dlatego też ostatnim elementem, który jest gwarantem zaistnienia piękna w liturgii dzięki muzyce jest kwestia kontynuacji tradycji. Dlaczego chorał gregoriański jest tak ważny? Jest wiele powodów. Tutaj warto przytoczyć chociażby jeden, że to właśnie w chorale gregoriańskim mamy pierwowzór owego tekstowego dostosowania śpiewów do przeżywanych treści liturgicznych. To są teksty najgodniejsze – Słowo Boże, psalmy, a także teksty Ojców Kościoła oraz inne teksty uświęcone wielowiekową tradycją wyrażoną w hymnach i pozostałych tekstach greckich i łacińskich. I ta tradycja ma również wielowiekową tradycję w Polsce. Nic nie zaczęło się tylko od Soboru Watykańskiego II i od momentu pojawienia się piosenki religijnej, którą często przedstawia się jako współczesną alternatywę dla śpiewów liturgicznych, ale tradycja śpiewów jest o wiele starsza i bogatsza. Nowe kompozycje powstają i będą powstawać, ale ważne jest to, aby czerpały one z tradycji i odpowiadały duchowi liturgii¹⁴.

3. Tradycja podziału śpiewów liturgii Mszy świętej.

Po zapoznaniu się już z istotnymi rzeczywistościami, które warunkują zaistnienie piękna w liturgii dzięki muzyce, koniecznością jest przejście do omówienia tradycyjnego podziału śpiewów liturgicznych i do kryteriów ich właściwego wyboru.

Od końca starożytności i początku średniowiecza, a więc w okresie od III do VIII w., który to okres był czasem tworzenia się repertuaru liturgicznego Kościoła, śpiewy liturgii eucharystycznej dzielą się na dwie zasadnicze grupy, noszące z tradycji łacińskie nazwy: *Ordinarium Missae* (a więc – części stałe Mszy św.) oraz *Proprium Missae* (a więc – części zmienne Mszy św.)¹⁵.

Warto zwrócić uwagę, że oprócz tych dwóch grup śpiewów istnieje jeszcze trzecia grupa, którą stanowią śpiewy wykonywane przez celebransę lub lektora, które określamy mianem recytatywów (modlitwy, np. modlitwa eucharystyczna, oracje, teksty czytań, itd.). Jednak tę grupę śpiewów liturgii eucharystycznej zupełnie pomijamy w niniejszym układzie.

11 Jan Paweł II, *Liś apostolski „Mane nobiscum Domine” do biskupów, duchowieństwa i wiernych na Rok Eucharystii*, OsRomPol 1 (269) 2005, s. 4-11.

12 Zob. R. Adamko, *Kantylacje liturgiczne w mszale słowackim „Rímsky misál” z 1980 roku*, Lublin 2006.

13 B. Pocij, *Sacrum w muzyce liturgicznej*, „Ateneum Kapłańskie” (1980), nr 72, z. 1, s. 206.

14 S. Ziemiański, *Pieśni i piosenki religijne*, w: W. Hudek (red.), *Muzyka liturgiczna w Kościele Katowickim. 1925-2005. Materiały pomocnicze do I Archidiecezjalnego Kongresu Muzyki Liturgicznej wydane staraniem Komisji Muzyki Sakralnej oraz Oddziału Śląskiego PZChO*, Katowice 2005, s. 195-199.

15 E. Hinz, *Zarys historii muzyki kościelnej*, Pelplin 2000, s. 11-18.

W ramach niniejszego wykładu zostaną najpierw omówione części *Ordinarium Missae*, a potem części *Proprium Missae*. W każdym z rodzajów zostanie zwrócona uwaga na charakterystyczne elementy ważne dla praktyki wykonawczej i cenne w dziele tworzenia dobrej tradycji muzycznej w parafiach.

3.1. Śpiewy *Ordinarium Missae*

Śpiewy *Ordinarium Missae* są tzw. śpiewami zwyczajnymi, stałymi, tzn. takimi, które są wykonywane w ramach każdej celebracji. Do tej grupy zaliczamy następujące śpiewy określając je łacińskimi incypitami: *Kyrie* (Panie, zmiłuj się nad nami), *Gloria* (Chwała na wysokości Bogu), *Credo* (Wierzę w jednego Boga), *Sanctus* (Święty, święty), które nawet już w tradycji chorałowej, a szczególnie w późniejszych kompozycjach muzyki kościelnej, było dzielone na dwie osobne części: *Sanctus* oraz *Benedictus* (Błogosławiony, który idzie i imię Pańskie), a wreszcie *Agnus Dei* (Baranku Boży). Śpiewy te znajdują się w księdze liturgicznej, która nosi nazwę *Kyriale*. Ze względów praktycznych część śpiewów stałych jest także umieszczona w księgach zawierających części zmienne, nazywanych *Graduale*. Chodzi w tym przypadku o praktyczne korzystanie w ramach jednej celebracji z jednej tylko księgi liturgicznej.

Od czasu reformy liturgicznej Soboru Watykańskiego II, który to Sobór miał miejsce w latach 1962-1965, do śpiewów stałych zaliczamy także wszystkie dialogi i akلامacje. Są to podstawowe śpiewy liturgiczne. Do tej grupy śpiewów należą: dialog wstępny we Mszy św., dialog przed i po Ewangelii, dialog przed prefacją, akلامacja po przeistoczeniu, Modlitwa Pańska, a więc *Pater noster* oraz dialog przed Komunią i rozesłanie końcowe.

Konstytucja o liturgii w punkcie 54 wyraźnie wspomina o konieczności wykonywania tych śpiewów przez ogół wiernych, którzy powinni znać ten rodzaj śpiewów. Dlatego konsekwencją nauczania soborowego było uprzystępnienie tych śpiewów w językach narodowych. W ten sposób powstał cały kanon tzw. polskich mszy, znanych i powszechnie wykonywanych. Są to m.in. msze autorstwa ks. I. Pawlaka, Ks. R. Raka, Ks. Z. Piaseckiego, ks. K. Mrowca, O. J. Ścibora, ks. W. Lewkowicza, A. Chlondowskiego, i wielu innych. Wymienione przykładowo msze autorskie są tymi najbardziej znanymi i najczęściej wykonywanymi w kościołach całej Polski.

W tradycji minionego wieku, kiedy jeszcze odnośnie do śpiewów części stałych obowiązywał język łaciński, wówczas zaistniała praktyka wykonywana w języku ojczystym parafraz tekstów łacińskich, m.in. w formie tzw. pieśni mszalnych, jak np. *Boże, lud Twój czcią przejęty*, *Nieogarniony całym światem*, *Boże, czy Na stopniach Twego upadamy tronu*¹⁶. Współcześnie, wobec możliwości wykonywania śpiewów *ordinarium* w języku polskim, pieśni mszalne utraciły dawną wartość, choć mogą być śpiewane np. na Śląsku na mocy wielowiekowej tradycji.

3.2. Śpiewy *Proprium Missae*

Do śpiewów *Proprium Missae*, a więc określanych śpiewami zmiennymi lub własnymi, ponieważ są związane z daną uroczystością lub konkretnym dniem liturgicznym, zaliczamy: *Introitus* (lub *Introit* – śpiew na wejście), *Graduale* (Graduał znany tylko w tradycji chorałowej, który w odnowionej liturgii soborowej został zastąpiony przez przywrócony po wiekach psalm responsoryjny), dalej *Alleluja*, potem *Sequentia* (Sekwencja, która w liturgii posoborowej przypisana jest tylko do dwóch uroczystości: Zmartwychwstania Pańskiego oraz Zesłania Ducha Świętego), następnie *Offertorium* (śpiew na przygotowanie darów) i *Communio*

16 I. Pawlak, *Śpiewy „Ordinarium missae” w świetle odnowy liturgicznej*, w: S. Ganczarski (red.), *De musica sacra in Polonia*, s. 15-23.

(śpiew na Komunię). Zatem w odnowionej liturgii mamy zasadniczo trzy śpiewy własne, które nazywamy też procesyjnymi, a które w hierarchii znaczenia i ważności należy ująć w następującej kolejności: śpiew na wejście, śpiew na Komunię św. oraz śpiew na przygotowanie darów¹⁷.

Tak przedstawia się zasadniczy podział śpiewów mszalnych. Na co trzeba jednak zwrócić szczególną uwagę w przypadku śpiewów zmiennych?

Otóż w praktyce parafialnej najczęściej w tych momentach wykonujemy tzw. pieśni ludowe, których wiele znamy i bez których nie wyobrażamy sobie celebracji liturgicznej. Tymczasem w tradycji Kościoła w tych momentach wykonywano antyfony wraz ze stosownymi psalmami. Do czasu reformy Soboru Watykańskiego II, antyfony na rozpoczęcie liturgii, na przygotowanie darów oraz na Komunię św. musiały być obowiązkowo wykonane. W praktyce czynił to sam celebrans recytując je podczas gdy cały lud śpiewał pieśń. Kiedy ponad 100 lata temu ukazał się pierwszy śpiewnik dla całego Kościoła nazwany *Graduale Romanum*, wówczas trzeba było aż 900 stron, aby zamieścić na nich cały repertuar części zmiennych. Każdy formularz mszalny miał własne antyfony. Niektóre oczywiście powtarzały się, jak to mamy także dzisiaj, ale i tak repertuar był ogromny, na dodatek bardzo trudny, oparty na wiekowej tradycji chorału gregoriańskiego.

Jak wiadomo, Sobór Watykański II umożliwił odprawianie Mszy św. w językach narodowych. Konsekwencją tego było podniesienie rangi istniejących w danym języku śpiewów i wspomnianych już pieśni ludowych. Dlatego można je używać w celebracji liturgicznej, o ile znajdują się w zatwierdzonych przez Episkopat śpiewnikach.

W formularzach mszalnych odnowionego rytu mamy zamieszczone jedynie dwie antyfony: na wejście, a więc *Introit* oraz na Komunię św., a więc *Communio*. W przypadku tych śpiewów treści wykonywanych pieśni lub innych śpiewów powinny nawiązywać i oddawać treść zamkniętą w antyfonach używanego formularza mszalnego. Wykonywanie tych właśnie śpiewów na wejście oraz na Komunię jest konieczne, ponieważ zastępują one w jakimś stopniu zamieszczone antyfony, co nie jest konieczne w przypadku śpiewu na przygotowanie darów lub na zakończenie. Tych śpiewów może nie być, a w to miejsce mogą być wykonane np. odpowiednie utwory instrumentalne.

3.2.1. *Introit* – śpiew na procesję wejścia

Zwróćmy krótko uwagę na *Introit*. Otóż śpiew na wejście, który towarzyszy procesji kapłana i asysty, rozpoczyna liturgię i ją niejako otwiera. Ma za zadanie sprzyjać zjednoczeniu wszystkich wiernych. Stąd też rodzi się postulat, żeby śpiew ten nie trwał zbyt krótko. Jest zatem dobrą praktyką jeśli na wejście śpiewa się większą ilość zwrotek niż tylko jedną. Wreszcie śpiew na wejście ma za zadanie wprowadzić serca i umysły zgromadzonych w tajemnicę okresu liturgicznego lub święta¹⁸. Dlatego trzeba tutaj zauważyć, że wybór właściwego śpiewu nie jest sprawą łatwą, ale jest wielką szansą doświadczenia przez wiernych duchowego przeżycia (piękna ubogacających się nawzajem treści, uczy duchowej) i duchowej korzyści.

17 I. PAWLAK, *Muzyka liturgiczna*, s. 329-336. Por. S. HARTLIEB, *Uwagi na temat doboru śpiewów*, w: *Exultate Deo, Śpiewnik mszalny*, Kraków 2004, s. 15-20.

18 Por. F. Koenig, *Kształt muzyki liturgicznej w świetle najnowszych dokumentów Kościoła*, w: Tenże (red.), *Muzyka w służbie Bogu i człowiekowi. Materiały I Diecezjalnego Kongresu Muzyki Liturgicznej, Gliwice 14-16.10.2005 oraz wykłady formacyjne dla muzyków kościelnych*, Gliwice 2006, s. 123-141.

W nowym „Ogólnym wprowadzeniu do Mszału rzymskiego” (OWMR 48) jest wyraźnie powiedziane, że w ramach procesji na wejście można wykonać antyfonę z danym psalmem podanym w Graduale Rzymskim, co wyrasta z tradycji wieków. Tekst owej antyfony podany jest w formularzu mszalnym. Dlatego dobrze jest kiedy w tym momencie liturgii zostanie wybrany właśnie taki śpiew, który dosłownie zawiera słowa antyfony lub najbardziej oddaje treść tej właśnie antyfony¹⁹. Przykład analizy antyfon mszalnych zostanie przedstawiony w jednym z kolejnych podpunktów.

3.2.2. *Communio* – śpiew na procesję komunijną

Ta sama zasada możliwości wykonania antyfony z psalmem istnieje w odniesieniu do procesji komunijnej. Antyfona ta również jest podana w formularzu mszalnym. Jednak w przypadku śpiewu na Komunię św. najczęściej wykonuje się pieśni i śpiewy o tematyce eucharystycznej. Tymczasem, właśnie z tradycji zamieszczonych antyfon wynika, że treści śpiewów w czasie procesji komunijnych bardziej nawiązywały do daru Słowa Bożego odczytywanego w ramach liturgii niż wprost do tajemnicy Eucharystii. W tradycji rzymskiej antyfony na Komunię stanowiły wyjątek z tekstu Ewangelii danego dnia. Ukazywały zatem spójność liturgii. Wierni pouczeni wpierrw Słowem Boga, a teraz umocnieni darem Eucharystii, mają iść silniejsi jej mocą, aby realizować swoje powołanie i zadanie życia wynikające z wezwania Słowa Bożego. Oczywiście śpiewy eucharystyczne zawierają też te treści i mają swoją wartość, ale nie możemy zapomnieć o wielowiekowej tradycji Kościoła. Sługa Boży Ks. Franciszek Blachnicki, zmarły w 1987 r., założyciel Ruchu Światło-Życie, wybitny profesor i duszpasterz a dziś kandydat na ołtarze, który wyjątkowo czuł ducha reformy soborowej, miał powiedzieć tak: „nie róbcie z Komunii Bożego Ciała!”²⁰. Śpiew na procesję komunijną ma także za zadanie ukazać jedność i święto wspólnoty zjednoczonej w pełnym uczestnictwie w Najświętszej Ofierze Chrystusa i Kościoła. Dlatego najlepiej jest kiedy pieśń lub inny śpiew wykonywany w czasie procesji komunijnej także odzwierciedla tekst antyfony komunijnej²¹. Jest to realizacja możliwości jakie daje nowe „Ogólne wprowadzenie do Mszału rzymskiego” (OWMR 87)²².

3.2.3. *Offertorium* – śpiew na procesję przygotowania darów ofiarnych

Posoborowe mszały nie zamieszczają już antyfony na przygotowanie darów, ponieważ zmieniły się funkcje tej części liturgii. Śpiew na ten moment liturgii powinien zasadniczo być związany z obrzędem składnia darów i przypominać o obowiązkach dzielenia się darami i miłością z innymi, stąd powinien on także korelować z tematyką liturgii Słowa i wezwaniem zamkniętym w darze Bożego Słowa. Dlatego idealnym śpiewem wydaje się chorałowy śpiew *Ubi caritas* z obrzędu umycia nóg (*mandatum*) w Wielki Czwartek, mówiący o uniżeniu i wzajemnej miłości, która rodzi postawę służby. W polskich warunkach odpowiednikiem tego śpiewu jest podobny śpiew „Gdzie miłość wzajemna i dobroć”. Jednak śpiewy związane z obrzędem nie są jedynymi jakie można w tym momencie celebrować Eucharystii wykonać. W praktyce najczęściej obok śpiewów oddających istotę obrzędu wykonuje się śpiewy okresowe, a więc śpiewy adwentowe w okresie Adwentu, kolędy w okresie Bożego Narodzenia, itd. Jednak śpiew na przygotowanie darów ofiarnych.

Oprócz tych omówionych krótko śpiewów zmiennych, istnieją jeszcze dwa, które nie są precyzyjnie określone w dokumentach Kościoła, a z którymi mamy do czynienia w praktyce liturgicznej. Chodzi o śpiew na uwielbienia oraz na zakończenie Mszy świętej.

19 Por. C. Bodzon, *dz. cyt.*, s. 36.

20 M. Białkowski, *Słowo i muzyka*, „Przewodnik Katolicki” 9 (2009), s. 3.

21 Por. C. Bodzon, *dz. cyt.*, s. 37.

22 *Ogólne wprowadzenie do Mszały Rzymskiego oraz Wskazania Episkopatu Polski*, Poznań 2006.

3.3. Śpiew na uwielbienie

Śpiew ten nie należy ściśle do grupy śpiewów własnych, a w związku z tym jest to śpiew nie do końca jeszcze zrozumiany, czego konsekwencją jest przypadkowe dobieranie śpiewów²³. Najczęściej wykonuje się śpiewy eucharystyczne związane z obrzędem Komunii św. i tak też był dokonywany podział tych śpiewów w tradycyjnych śpiewnikach. Jednak dokumenty mówią, że w tym momencie powinno się wykonywać „psalm lub inną pieśń pochwalną albo hymn” (OWMR 88). Zatem śpiew ten powinien nosić znamiona pieśni pochwalnej. Ideałem będzie wybór śpiewu, który jest uwielbieniem Boga Ojca przez Jezusa Chrystusa, bo taki jest najgłębszy sens całej liturgii eucharystycznej²⁴.

Jakie śpiewy można wykonać w ramach uwielbienia?

Idealnie jest kiedy śpiewa się śpiewy określone jako śpiewy uwielbienia, czego przykład znajdujemy m.in. w autorskim zbiorze ks. prof. Ireneusza Pawlaka pod takim właśnie tytułem, zawierający aż 38 śpiewów odpowiednich dla tego momentu w liturgii²⁵.

Spośród znanych hymnów i pieśni idealnym śpiewem na moment uwielbienia wydaje się być hymn *Te Deum laudamus*. W warunkach Kościoła na Śląsku jest on reprezentowany przez wersję „Ciebie Boże wielbimy”. Jednak zwyczaj śpiewania go w ramach mszy dziękczynnych i jubileuszowych sprawił, że jest on śpiewem nadużywanym i zbyt często jest on wykonywany we mszach niedzielnych. Dlatego pożądaną rzeczą jest wprowadzenie drugiego odpowiednika hymnu *Te Deum laudamus* znanego od kilkudziesięciu lat w tradycji Kościoła Polskiego „Ciebie Boga wysławiamy” jako owoc uroczystości millenijnych z roku 1966²⁶.

Drugą grupą śpiewów, które można wykonać w ramach uwielbienia są psalmy oraz kantyki Starego i Nowego Testamentu. Ich walorem jest fakt, że podmiotem do którego zwracają się autorzy tekstów jest zawsze sam Bóg, a przecież to jest istotnym wymogiem stawianym tym właśnie śpiewom.

Powyższe śpiewy są dostosowane do momentu uwielbienia. Jednak należy pamiętać, że moment uwielbienia może być wypełniony np. śpiewem chóralnym lub śpiewem scholii liturgicznej. Jednak w takim momencie warto pamiętać o tym na co zwracał uwagę kard. J. Ratzinger w dziele „Nowa pieśń dla Pana”, że jakkolwiek zespół muzyczny śpiewający w ramach liturgii jest niejako reprezentantem wszystkich zgromadzonych. Jeśli wykonuje dany śpiew, to treść śpiewu powinna wyrażać niejako słowa rodzące się w ustach zebranych. W konsekwencji zespół nie powinien wykonywać czegoś, co byłoby narzucaniem treści, a więc byłoby wbrew temu, co przeżywają wierni²⁷.

Oprócz śpiewów, moment uwielbienia może być wypełniony ciszą. Jest to szczególny rodzaj ciszy nazywanej *sacrum silentium*, która nie jest pustką, ale jest wypełniona aktem osobistego uwielbienia w ciszy serca. Istnieją dwa podstawowe rodzaje ciszy. Pierwszy z nich jest ciszą całego zgromadzenia, które modli się w swoim wnętrzu. Jednak druga

23 P. Wiśniewski, *Śpiewy uwielbienia w liturgii mszalnej*, w: Tenże (red.), *Muzyka w liturgii*, dz. cyt., s. 71-77.

24 Tamże, s. 75-76.

25 Zob. I. Pawlak, *Śpiewy uwielbienia*, Lublin 1997, ss. 84.

26 Zob. J. Drewnik, *Problem autorstwa polskiego „Te Deum” milenijnego. Spojrzenie retrospektywne i aktualne wyniki badań*, „Liturgia Sacra” 14 (2008), nr 2 (32), s. 395-414.

27 J. Ratzinger, *Nowa pieśń dla Pana*, Kraków 1999, s. 218.

forma jest ciszą, która wiąże się jedynie ze słuchaniem muzyki instrumentalnej, która pomaga trwać w skupieniu modlitewnym²⁸.

3.4. Śpiew na zakończenie

Chodzi o śpiew po rozesłaniu wiernych, a więc na zakończenie liturgii. Towarzyszy on procesji wyjścia. Stąd też niektórzy uważają go na czwarty śpiew procesyjny obecny w odnowionej liturgii mszalnej²⁹. Odnosnie do śpiewów na ten moment, to nie ma żadnych wskazówek odnośnie do wykonania śpiewu na zakończenie. To nie wynika z zapomnienia czy pominięcia, ale ma to swoje uwarunkowania w historycznej ewolucji rytu Eucharystii. W tym przypadku można zastosować szerokie kryterium doboru, np. przeżywanego okresu liturgicznego. Dlatego można też wtedy zaśpiewać właśnie pieśń okresową. Można też zaśpiewać śpiewy aklamacyjne: np. „Chrystus Królem”, lub inne, np. w święto narodowe „Boże, coś Polskę”. Generalnie w tym momencie można wykonać śpiew, który pozwoli wiernym nieść doświadczenie liturgii i przesłania Słowa Bożego w codzienne życie.

3.5. Przykłady analizy tekstów liturgicznych odnośnie do wyboru śpiewów

Po omówieniu śpiewów własnych liturgii eucharystycznej, warto przyjrzeć się pozostałym tekstom liturgicznym aby na konkretnym przykładzie zobaczyć drogę, którą trzeba przejść pragnąc dokonać właściwego wyboru śpiewów. Przykładem niech będą niedziele Adwentu i Wielkiego Postu. W każdym z przypadków bierzemy pod uwagę teksty antyfon na wejście i na komunię oraz teksty modlitw celebransów i teksty prefacji. We wszystkich poniższych przykładach, ze względu na ograniczoność tekstu, zostaną podane propozycje śpiewów wyłącznie w odniesieniu dla śpiewu na procesję wejścia.

W przypadku niedziel Adwentu porównajmy teksty I i IV niedzieli. Oto teksty I Niedzieli Adwentu:

ANTYFONA NA WEJŚCIE Ps 25 (24), 1-3

*Do Ciebie, Panie, wznoszę moją duszę, * Tobie ufam, Boże, niech zawód mnie nie spotka.*

** Niech moi wrogowie nie triumfują nade mną, * nikt bowiem, kto Ci zawierzył,*

** nie będzie zawstydzony.*

KOLEKTA

*Wszechmogący Boże, spraw, abyśmy przez dobre uczynki przygotowali się na spotkanie przychodzącego Chrystusa, + a w dniu sądu, zaliczeni do Jego wybranych, * mogli posiąść Królestwo niebieskie. Przez naszego Pana Jezusa Chrystusa, Twojego Syna, + który z Tobą żyje i króluje w jedności Ducha Świętego, * Bóg, przez wszystkie wieki wieków.*

MODLITWA NAD DARAMI

*Panie, nasz Boże, przyjmij te dary, które otrzymaliśmy dzięki Twojej dobroci, + Ty nam je dałeś, abyśmy mogli odprawiać eucharystyczną Ofiarę, * spraw, aby ona stała się dla nas zadatkiem wiecznego zbawienia. Przez Chrystusa, Pana naszego.*

1 PREFACJA ADWENTOWA

Zaprawdę, godne to i sprawiedliwe, słuszne i zbawienne, abyśmy zawsze i wszędzie Tobie składali dziękczynienie, Panie, Ojczy, święty, wszechmogący, wieczny Boże, przez naszego Pana Jezusa Chrystusa. On przez pierwsze przyjście w ludzkiej naturze spełnił Twoje od-

28 R. Adamko, *Śpiewy uwielbienia*, w: W. Hudek (red.), *Muzyka liturgiczna w Kościele Katowickim*, s. 143-152.

29 Por. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2000, s. 343-345.

wieczne postanowienie, a nam otworzył drogę wiecznego zbawienia. On ponownie przyjdzie w blasku swej chwały, aby nam udzielić obiecanych darów, których, czuwając, z ufnością oczekujemy. Dlatego z Aniołami i Archaniołami, i z wszystkimi chórami niebios głosimy Twoją chwałę, razem z nimi wołając:

ANTYFONA NA KOMUNII Ps 85 (84), 13

*Pan obdarzy błogosławieństwem, * a nasza ziemia wyda swój owoc.*

MODLITWA PO KOMUNII

*Boże, nasz Ojczy, niech owocny będzie dla nas udział w tym Sakramencie, + przez który nas, pielgrzymujących na ziemi, podtrzymujesz w drodze do nieba * i uczysz całym sercem miłować to, co wieczne. Przez Chrystusa, Pana naszego.*

W podanym przykładzie tekstów formularza mszalnego I Niedzieli Adwentu daje się zauważyć wyraźny rys podstawowych treści adwentowych w których zamknięta jest prawda o powtórным przyjsciu Chrystusa na koncu czasów (modlitwa dnia). Te treści dotyczą pierwszej części Adwentu, od I niedzieli adwentowej aż do 16 grudnia, łącznie z III Niedzielą Adwentu. Te treści są obecne m.in. w antyfonie na wejście, gdzie jest zamknięte wezwanie do zaufania i wiernego trwania przy Bogu. A sens owej wierności objawi się właśnie w momencie powtórного przyjscia Chrystusa na koncu czasów (modlitwa dnia). Wtedy ci, którzy wiernie przy Nim trwali nie będą zawstydzeni. Owo przekonanie człowieka oczekującego nadejścia Pana zamknięte jest wyraźnie w formie prośby we wspomnianej już modlitwie dnia (kolekcje) I Niedzieli Adwentu, gdzie prosimy, by dzięki wiernemu trwaniu w wypełnianiu dobrych uczynków, móc kiedyś być zaliczonym do grona „wybranych”, którzy będą mogli osiągnąć Królestwo niebieskie. Podobna myśl jest zamknięta w modlitwie nad darami, aby dar Eucharystii, który wiąże się z koniecznością pełnienia ofiarnej miłości, stał się zadatkiem wiecznego zbawienia. Z kolei konsekwencją tej modlitwy jest modlitwa po Komunii, gdzie prosimy, abyśmy w drodze do nieba całym sercem miłowali to, co wieczne. To jest zasada mądrego oczekiwania na wieczną nagrodę i udział w Królestwie niebieskim. Czy dla człowieka taka droga jest możliwa? Jednoznacznie ujmuje to tekst antyfony na Komunię, który przypomina prawdę, że jest to możliwe dzięki Bożemu błogosławieństwu. Jeśli ziemia dzięki Bożemu błogosławieństwu potrafi wydać swój owoc, to tym bardziej człowiek. Tajemnica oczekiwania na nadejście Jezusa Chrystusa na koncu czasów jest obecna także w pierwszej prefacji adwentowej, która powinna być użyta w I Niedzielę Adwentu. Jest tam mowa o powtórным przyjsciu Chrystusa „w blasku swej chwały”. Zatem nie mamy w tekstach formularza mszalnego ani jednego słowa, który wskazuje na maryjny wymiar Adwentu. Podobnie nie ma też mowy o narodzeniu Pańskim. Tekst liturgiczny jednoznacznie pokazuje podstawową prawdę Adwentu, że jest czas przygotowania serca na powtórne przyjście Chrystusa. Ta prawda jest obecna także w czytaniach mszalnych I Niedzieli Adwentu, co zostanie już pominięte w niniejszej analizie ze względów ograniczeń objętościowych. Jednak związek tekstów biblijnych i analizowanymi tekstami jest integralnie i mocno ze sobą powiązany. Dopełnieniem tego powinien być odpowiednio dopasowany śpiew. Zatem śpiewem procesji wejścia I Niedzieli Adwentu nie powinna być pieśń adwentowa „Archanioł Boży Gabriel”, bo taki wybór nie ma żadnego uzasadnienia merytorycznego, ale właściwymi wydają się śpiewy ukazujące potrzebę mądrego i czujnego oczekiwania na przyjście Pana. Są to m.in. takie pieśni jak: „Przybądź, Panie, bo czekamy”, „Niebioso, roś spuście nam z góry”, „Marana tha! Przyjdź, Panie Jezu” (opracowanie Gizeli Skop) lub „W tym świętym czasie oczekiwania”.

A oto teksty IV Niedzieli Adwentu:

ANTYFONA NA WEJŚCIE Iz 45, 8

*Niebiosa, spuśćcie Sprawiedliwego jak rosę, * niech jak deszcz spłynie z obłoków, * niech się otworzy ziemia i zrodzi Zbawiciela.*

KOLEKTA

*Wszchemogący Boże, przez zwiastowanie anielskie poznaliśmy wcielenie Chrystusa, Twojego Syna, + prosimy Cię, wlej w nasze serca swoją łaskę, * abyśmy przez Jego mękę i krzyż zostali doprowadzeni do chwały zmartwychwstania. Przez naszego Pana Jezusa Chrystusa, Twojego Syna, + który z Tobą żyje i króluje w jedności Ducha Świętego, * Bóg, przez wszystkie wieki wieków.*

MODLITWA NAD DARAMI

*Panie, nasz Boże, niech Twój Duch, który swoją mocą przeniknął Najświętszą Dziewicę Maryję, * uświęci dary złożone na Twoim ołtarzu. Przez Chrystusa, Pana naszego.*

2 PREFACJA ADWENTOWA

Zaprawdę, godne to i sprawiedliwe, słuszne i zbawienne, abyśmy zawsze i wszędzie Tobie składali dziękczynienie, Panie, Ojczy święty, wszchemogący, wieczny Boże, przez naszego Pana Jezusa Chrystusa. Jego przepowiadali wszyscy Prorocy, Dziewica Matka oczekiwała z wielką miłością, Jan Chrzciciel zwiastował Jego przyjście i ogłosił Jego obecność wśród ludu. On pozwala nam z radością przygotować się na święta Jego Narodzenia, aby gdy przyjdzie, znalazł nas czuwających na modlitwie i pełnych wdzięczności. Dlatego z Aniołami i Archaniołami, i z wszystkimi chórami niebios głosimy twoją chwałę, razem z nimi wołając:

ANTYFONA NA KOMUNIE Iz 7, 14

*Oto Panna pocznie i porodzi Syna, * i nazwą Go imieniem Emmanuel.*

MODLITWA PO KOMUNII

*Wszchemogący Boże, w Najświętszym Sakramencie przyjęliśmy zadatek wiecznego zbawienia, + spraw, niech nasza gorliwość wzrasta w miarę zbliżania się święta, * abyśmy godnie obchodzili tajemnicę Narodzenia Twojego Syna. Który żyje i króluje na wieki wieków.*

Jakie różnice w akcentach treściowych można zauważyć w stosunku do tekstów I Niedzieli Adwentu? Otóż teksty IV Niedzieli Adwentu ewidentnie pokazują już osobę Jezusa Chrystusa, Syna Bożego, zrodzonego z Maryi Panny, co zostaje także mocno odzwierciedlone w darze Słowa Bożego. Jezus Chrystus jest spełnieniem obietnicy przyjścia „Sprawiedliwego” (antyfona na wejście). To właśnie Jego wcielenie i narodzenie stało się początkiem naszego zbawienia, o co tak usilnie prosi Kościół w modlitwie dnia. A dokonało się to w mocy działania Ducha Świętego. Tak jak przeniknął On łono Najświętszej Maryi Panny, tak niech też sprawi, o co prosimy w modlitwie nad darami, by dary ofiarowane Bogu zostały w Jego mocy przemienione w Ciało i Krew Pańską. A antyfona na Komunię przynosi słowa prorockiej zapowiedzi, że Panna pocznie Syna i nazwie Go imieniem „Emmanuel”, co znaczy: Bóg z nami. Jest to bezpośrednie nawiązanie do Ewangelii w której opisana jest scena zwiastowania. A antyfona komunijna przypomina nam prawdę, że właśnie zbliżające się święta, pamiątka Narodzenia Pańskiego, ma być okazją do odnowienia naszej godności jako Dzieci Bożych, dla dobra których stał się człowiekiem dzięki pośrednictwu Maryi Panny i dokonał zbawienia. Ta sama prawda jest obecna w dziękczynieniu zawartym w słowach drugiej prefacji adwentowej, gdzie jest powiedziane, że Maryja Dziewica oczekiwała Go

„z wielką radością”. Stąd idealnym śpiewem na procesję wejścia IV Niedzieli Adwentu jest wspomniana już pieśń „*Archanioł Boży Gabriel*” lub podobne, np. „*Zdrowaś bądź, Maryjo*”. Zatem w przykładzie tekstów I i IV Niedzieli Adwentu widać zasadniczą różnicę treściową, która domaga się wyboru zupełnie innych tekstów pieśni i śpiewów. Początek Adwentu to mocy akcent na powtórne przyjście Chrystusa, a druga część Adwentu to przygotowanie do przeżycia pamiątki Narodzenia Pańskiego.

Podobnego rozważenia tekstów domaga się także III Niedziela Adwentu, nazywana „Niedziela gaudete”. Nazwa niedzieli pochodzi przecież właśnie od pierwszych słów antyfony na wejście, która w języku łacińskim rozpoczynała się od słów: „*Gaudete, gaudete in Domino semper: iterum dico, gaudete ...*”. Dlatego idealnym śpiewem na procesję wejścia tej właśnie niedzieli będzie jeden z nowszych śpiewów adwentowych: „*Niech się radują niebios a i ziemia, bo Pan królować przychodzi*” lub podobny śpiew: „*Radujcie się!*”.

Dla lepszego zrozumienia zasad, którymi kierujemy w praktycznym doborze śpiewów, przyjrzymy się także tekstom liturgicznym I i V Niedzieli Wielkiego Postu. Tam również zauważmy pewną dychotomię treściową. Wnikając jednak w liturgiczne poszczególnych niedziel, trzeba wiedzieć, że niedziele roku A odznaczają się wyjątkową miarą doboru tekstów ze względu na teksty odczytywanych ewangelii stanowiących ciąg katechezy katechumenalnej.

Oto teksty I niedzieli okresu Wielkiego Postu:

ANTYFONA NA WEJŚCIE Ps 91(90), 15-16

*Będzie mnie wzywał, a Ja go wysłucham, * wyzwolę go i okryję sławą, * obdarzę go długim życiem.*

KOLEKTA

*Wszchemogący Boże, spraw, abyśmy przez doroczne ćwiczenia wielkopostne postępowali w rozumieniu tajemnicy Chrystusa * i dzięki Jego łasce prowadzili święte życie. Przez naszego Pana Jezusa Chrystusa, Twojego Syna, + który z Tobą żyje i króluje w jedności Ducha Świętego, * Bóg, przez wszystkie wieki wieków.*

MODLITWA NAD DARAMI

*Panie, nasz Boże, spraw, abyśmy z należyтым usposobieniem złożyli Tobie tę Ofiarę, * którą uroczyste rozpoczynamy zbawienny dla nas okres Wielkiego Postu. Przez Chrystusa, Pana naszego.*

PREFACJA I NIEDZIELI WIELKIEGO POSTU (ROK A)

Zaprawdę, godne to i sprawiedliwe, słuszne i zbawienne, abyśmy zawsze składali dziękczynienie Tobie, miłosierny Ojczy, wszchemogący Boże, Królu wiecznej chwały, przez naszego Pana Jezusa Chrystusa. On poszcząc przez czterdzieści dni na pustyni własnym przykładem uświęcił okres pokuty, On zniweczył wszystkie podstępny szatana i nauczył nas zwyciężać pokusy do grzechu, abyśmy z czystym sercem obchodzili święta wielkanocne i w końcu doszli do Paschy wieczystej. Dlatego z Aniołami i wszystkimi Świętymi wysławiamy Ciebie, razem z nimi wołając:

ANTYFONA NA KOMUNIE Mt 4, 4

*Nie samym chlebem żyje człowiek, * lecz każdym słowem, które pochodzi z ust Bożych.*

Albo: Por. Ps 91(90), 4

*Pan cię osłoni swoją potęgą, * pod Jego opiekę się schronisz.*

MODLITWA PO KOMUNII

*Posileni Chlebem z nieba, który ożywia wiarę, rozwija nadzieję i umacnia miłość, +prosimy Cię, Boże, naucz nas pragnąć Jezusa Chrystusa, chleba żywego i prawdziwego, * i żyć każdym słowem, które pochodzi z ust Twoich. Przez Chrystusa, Pana naszego.*

Jakie akcenty treściowe można zauważyć w tekstach I Niedzieli Wielkiego Postu?

Są one przede wszystkim przeniknięte postawą zaufaniem do Boga, który w każdym położeniu wysłucha człowieka i wyzwoli (antyfona na wejście). To jest ważna prawda w doświadczeniu grzechu od którego żaden człowiek nie jest wolny. Dlatego potrzebujemy okresu Wielkiego Postu, który ma być ponownym zwróceniem się ku Bogu, ku Jezusowi Chrystusowi, ku Jego dziełu paschalnemu (zrozumieniu tajemnicy Jezusa Chrystusa), aby w Nim doświadczyć mocy i uświęcenia (modlitwa dnia). Czas Wielkiego Postu ma być zatem zbawienny dla człowieka (modlitwa nad darami). Wtedy człowiek ma niejako „przejrzeć na oczy”, aby zobaczyć, że „nie samym chlebem żyje człowiek”, jak zostaje nam to przypomniane w antyfonie na Komunię. Jest to ważny tekst, bo jest związany ze sceną kuszenia Jezusa na pustyni, który to tekst jest czytany w ramach Ewangelii I Niedzieli Wielkiego Postu (Rok A). Te słowa są wezwaniem do właściwego przeżycia okresu pokuty, który ma być czasem walki o wierność, a nie ulegania pokusom przyjemności i wygody. Dlatego bardziej niż chleba powszedniego potrzebuje człowiek Jezusa Chrystusa, „chleba żywego i prawdziwego”, aby żyć Jego słowem (modlitwa po Komunii). Ta prawda jest też obecna w tekście prefacji wielkopostnej, gdzie jest powiedziane, że Jezus dał przykład pokuty niszcząc w ten sposób podstęp szatana i wszelkie pokusy. Zatem zaufanie do Jezusa Chrystusa i odnowienie w Nim życiodajnej więzi, odnalezienie w Nim Pana i Zbawiciela, nawet kiedy dotyczą nas różnego rodzaju pokusy i grzechy, jest nadrzędnym celem okresu Wielkiego Postu. Właśnie te i podobne treści wypełniają czas pięciu pierwszych tygodni Wielkiego Postu. Stąd dobrym śpiewem procesji wejścia I Niedzieli Wielkiego Postu jest pieśń „*Kto się w opiekę odda panu swemu*”, która wyraża moment zaufania człowieka, a z drugiej strony jest zachętą do wali ze złym duchem, której przykład dał sam Pan Jezus w scenie kuszenia na pustyni. Niestety nie jest dobrze, kiedy wraz z pierwszą niedzielą Wielkiego Postu rozlega się na wejście pieśń „*Wsi na krzyżu*” albo „*W krzyżu cierpienie*”, bo nie ma to żadnego uzasadnienia w pozostałych tekstach liturgicznych.

A oto teksty liturgiczne V Niedzieli Wielkiego Postu:

ANTYFONA NA WEJŚCIE Ps 43(42), 1-2

*Osądź mnie, Boże, sprawiedliwie * i broń mojej sprawy przeciw ludowi nie znającemu li-tości, * wybaw mnie od człowieka podstępnego i niegodziwego, * Ty bowiem, Boże, jesteś moją ucieczką.*

KOLEKTA

*Prosimy Cię, Panie, nasz Boże, + udziel nam łaski, abyśmy gorliwie naśladowali miłość Twojego Syna, * który oddał własne życie za zbawienie świata. Przez naszego Pana Jezusa Chrystusa, Twojego Syna, + który z Tobą żyje i króluje w jedności Ducha Świętego, * Bóg, przez wszystkie wieki wieków.*

MODLITWA NAD DARAMI

*Wysłuchaj nas, wszechmogący Boże, + i przez tę Ofiarę oczyść z grzechów swoich wiernych, * którym dałeś poznać prawdy chrześcijańskiej wiary. Przez Chrystusa, Pana naszego.*

PREFACJA V NIEDZIELIE WIELKIEGO POSTU (ROK A)

Zaprawdę, godne to i sprawiedliwe, słuszne i zbawienne, abyśmy zawsze składali dziękczynienie Tobie, miłosierny Ojczy, wszechmogący Boże, Królu wiecznej chwały, przez naszego Pana Jezusa Chrystusa. On jako prawdziwy człowiek opłakiwał swojego przyjaciela Łazarza, a jako Bóg i Władca życia wskrzesił go z grobu. On ukazuje miłosierdzie wszystkim ludziom i przez wielkanocne sakramenty prowadzi nas do nowego życia. Przez Niego Twój majestat uwielbiają zastępy Aniołów, którzy zawsze się radują w Twojej obecności. Prosimy, aby i nasze głosy przyłączyły się do nich, razem z nimi wołając:

ANTYFONA NA KOMUNIE

*Każdy, kto żyje i we wierzy we Mnie, * nie umrze na wieki.*

*Jeżeli ziarno pszenicy wpadłszy w ziemię nie obumrze, * zostanie tylko samo, * ale jeżeli obumrze, przynosi plon obfity.*

MODLITWA PO KOMUNII

*Wszechmogący Boże, prosimy Cię, abyśmy zawsze byli żywymi członkami Chrystusa, * którego Ciało i Krew przyjmujemy. Przez Chrystusa, Pana naszego.*

Jakie zauważamy różnice w akcentach treściowych V Niedzieli Wielkiego Postu w stosunku do I Niedzieli?

Widać zasadniczą zmianę treści. Przede wszystkim wspominana już jest bardzo wyraźnie męka i śmierć Jezusa Chrystusa (kolekta), a w ewangelii i w prefacji wspomniana jest śmierć Łazarza. W tekście antyfony na wejście są przypomniane słowa psalmu 43, które oddają tajemnicę śmierci Jezusa, który został podstępnie wydany ludowi nieznającemu litości. W ten sposób oddał życie z miłości dla nas. Stał się jak ziarno pszenicy wrzucone w ziemię, które jednak wyda plony (antyfona komunijna). Podobne treści znajdujemy właśnie w prefacji tej niedzieli, która nawiązuje do tekstu ewangelii wspominającego wskrzeszenie Łazarza. Jego wskrzeszenie było zapowiedzią zmartwychwstania Jezusa Chrystusa. I tak jak powstała radość w momencie wskrzeszenia Łazarza, chociaż droga do tego wiodła przez śmierć i płacz, tak przez mękę i śmierć Jezusa zostanie otwarte źródło „nowego życia”, które będzie największą radością i źródłem życia Kościoła. Dlatego pragnienie naśladowania miłości Chrystusa jest podstawową modlitwą wyrażoną w tekście modlitwy dnia. Wpatrzeni w miłość i ofiarę Jezusa Chrystusa, zbudowani Jego miłością, mamy okazać się godni tej ofiary i walczyć z grzechem, także dzięki umocnieniu w Eucharystii (modlitwa nad darami). W ten sposób mamy być żywymi członkami Chrystusa, którego Ciało i Krew przyjmujemy (modlitwa po Komunii). Dlatego w tę niedzielę, bym bardziej, że w Liturgii godzin możemy już używać tekstów hymnów Wielkiego Tygodnia, możemy także śpiewać pieśni związane typowo z męką i śmiercią Jezusa Chrystusa, chociażby te już wcześniej już wspomniane: „*Wsi na krzyżu*”, „*W krzyżu cierpienie*”, „*Ludu, mój ludu*” lub „*Ogrodzie Oliwny*”.

Powyższe przykłady, okrojone jedynie do najważniejszych elementów, są tylko małą próbą kierunku analizy tekstów liturgicznych. Dopiero na ich podstawie powinno się dokonywać doboru odpowiednich śpiewów, które powinny być z nimi całkowicie spójne.

4. Wnioski pastoralne

Na zakończenie warto sformułować kilka wniosków, które wydają się być fundamentalnymi w celu ocalenia piękna liturgii pod względem doboru śpiewów liturgicznych.

4.1. Piękno liturgii pod względem właściwego doboru śpiewów jest pięknem ulotnym, które jest wyczuwalne jedynie w momencie wykonywania śpiewów i w krótkim czasie duchowego czerpania z celebrowanej liturgii. Jest to inny rodzaj piękna niż to utrwalone w architekturze, w rzeźbach czy w malarstwie, gdzie piękno można podziwiać w każdym innym momencie. Z tego powodu troska o piękno zamknięte w odpowiednim doborze tekstów wymaga dużego nakładu sił i pracy, może wielu przygotowań i prób zespołów muzycznych, a „efekt” trwa stosunkowo bardzo krótko. Nakład pracy może wydawać się niewspółmierny do „efektu”. Jednak tym, co powinno osoby zaangażowane mobilizować do stałej i wytężonej pracy nad ocaleniem piękna w liturgii, jest świadomość, że jest to dzieło Boże, które nawet jeśli trwa krótko, przynosi swoje błogosławione owoce nie tylko w doświadczeniu estetycznym, ale przede wszystkim w warstwie duchowej, która na zawsze pozostawia ślad w sercu i umyśle uczestnika liturgii. Jest to tym ważniejsza prawda, kiedy zauważamy, że jednym z doświadczeń współczesności jest powszechne pragnienie „pójścia na skróty”, a więc pragnienie osiągnięcia wielkiego efektu na drodze najmniejszego wysiłku. Tymczasem piękno ma swoją „cenę” i nie jest łatwo urzeczywistnić je. Piękno nie rodzi się z przypadku, ale jest często musi okupione wielkim wysiłkiem i pracą. Dlatego potrzeba wysiłku w szukaniu oryginalnych śpiewów o wysokiej mierze artystycznej, osadzonych mocno w liturgii i czerpiących z tradycji, z tą świadomością, że owoce takiego wysiłku przyjdą później. A więc piękno domaga się wielkiego wysiłku, który nie jest pozbawiony sensu.

4.2. Drugi wniosek dotyczy osób bezpośrednio odpowiedzialnych za wybór repertuaru. Najczęściej są to muzycy kościelni, organiści, dyrygenci zespołów, kantorzy. Jednak nie można w tym momencie zapomnieć, że ostatecznie za kształt liturgii również w wymiarze wykonywanych śpiewów, jest główny celebrans, a więc kapłan i duszpasterz. Dlatego dobrze się dzieje, kiedy propozycje muzyków są konsultowane z duszpasterzem, który może zwrócić uwagę na inne, może niezauważalne wcześniej wymiary tekstów do których chce się w sposób szczególny odwołać w liturgii. Dotyczy to przede wszystkim śpiewów zmiennych. Kapłan nie powinien dyspensować się od odpowiedzialności za dobór śpiewów. Dobrze realizowana w ten sposób współpraca może zaowocować wyjątkowo trafnym doбором śpiewów. Dokonanie najwłaściwszego wyboru wymaga w dalszej kolejności od wszystkich odpowiedzialnych stałego obcowania z treściami liturgicznymi, a więc z tekstami mszalnymi jak teksty modlitw celebransa, prefacji czy wstawek okresowych oraz z darem Słowa Bożego szukając jego przesłania. Czasami szukanie odpowiednich śpiewów prowadzi nieuchronnie do pójścia na pewien kompromis pomiędzy istnieniem śpiewu w śpiewniku, a możliwością jego wykonania, jednak zawsze musi to być śpiew na tyle odpowiedni, że nigdy nie uprosi znaczenia Mszy św. i nie zuboży poszczególnych elementów liturgii, ale je ubogaci. Usystematyzowany dziś w śpiewnikach podział na śpiewy według miejsca ich występowania w liturgii i według okresów liturgicznych jest dobry, ale nie zastąpi naszego skupionego wczytywania się w treści dla ich lepszego zrozumienia. A więc potrzeba zaangażowania i współpracy wszystkich osób odpowiedzialnych za kształt liturgii.

4.3. Trzeci wniosek w kolejności, który musi się pojawić jak owoc dotychczasowej refleksji, to konieczność zdecydowanego przeciwstawia się niewłaściwej praktyce braku pogłębionej refleksji w doborze repertuaru. Jak zostało to wspomniane w początkach niniejszego tekstu, czasami można usłyszeć opinię, że nie ważne jest co śpiewamy, ale ważne jest to jak śpiewamy, w sensie pobożnie. Otóż nie! W liturgii stawia się na jakość, na sztukę, na piękno, a nie tylko na pobożność. To wymaga od duszpasterzy i muzyków kościelnych

nieustannego studiowania dokumentów Kościoła i pokory wobec nauczania Kościoła. To właśnie z lektury dokumentów Kościoła płynie właściwe rozumienie ducha liturgii jako własności całego Kościoła, a nie własności pojedynczych osób. To w dokumentach Kościoła jest jasno określone kto może tworzyć nowe śpiewy i czego wymaga się od kompozytorów. To w dokumentach Kościoła można dowiedzieć się, że nowe śpiewy powinny mieć znamiona w sztuki, tak w warstwie tekstowej jak i w czysto muzycznej. To w dokumentach Kościoła, co zostało przedstawione wcześniej, mamy określone normy i kryteria doboru śpiewów. To w dokumentach Kościoła dowiadujemy się kto i w jaki sposób może dane śpiewy wykonywać. Taki sposób pogłębionego i całościowego patrzenia na repertuar prowadzi do właściwej interpretacji znaczenia poszczególnych śpiewów i ich właściwego wykonania. A więc o doborze śpiewów w liturgii nie może decydować przypadek, ale przemyślana „strategia”.

4.4. Przygotowanie celebracji liturgicznej i jej celebrowanie jest dziełem nie tylko ludzkim, ale w głębokim sensie dziełem Bożym (por. KL 7)³⁰. Świadomość wielkości dzieła powinna rodzić odpowiedzialność wśród osób współtworzących liturgię. W sposób szczególny dotyczy to celebracji niedzielnych, które mają wielką tradycję, a także dotyczy to wszystkich innych celebracji w których uczestniczy większa liczba wiernych. Właśnie te liturgie powinny być w sposób szczególny przygotowane i celebrowane. Można powiedzieć, że tym większa jest odpowiedzialność za dzieło celebracji liturgicznej im większa liczba wiernych w niej uczestniczy. Odpowiedzialność ta nie jest ludzkim rodzajem odpowiedzialności przed kimkolwiek, ale jest to odpowiedzialność przeżywana w relacji do Boga. W celebracji dla wieku osób, może nawet dla tysięcy wiernych, przeżywana liturgia ma być doświadczeniem „szczytu” (por. KL 12). W takim wymiarze odpowiedzialności jest miejsce tylko na profesjonalizm, fachowość i zaangażowanie serca. A więc szczególną troską należy objąć wszystkie celebracje niedzielne i świąteczne w których uczestniczy większa liczba wiernych.

4.5. Ostatni wniosek odnosi się przede wszystkim do celebransa, a więc do osoby odpowiedzialnej za ostateczny kształt liturgii³¹. W tym względzie nie ma miejsca na przyzwyczajenie i rutynę, ale świadome i mądre działanie pod natchnieniem Ducha Świętego³². Mówiąc o doborze śpiewów, trzeba też wspomnieć o potrzebie pełnej spójności śpiewów z kształtem całej celebracji. Chodzi o potrzebę preferowania tradycji śpiewanych celebracji. W tradycji polskiej jest to kwestią tradycji regionów, jednak systematyczna praca nad ukazywaniem piękna śpiewanej liturgii, z odpowiedni dobranymi śpiewami, powinna budzić u wiernych pragnienie uczestnictwa w tak przygotowanej i celebrowanej liturgii. Śpiew ma wyjątkowy moment oddziaływania. W tym względzie nie można zapomnieć o kulturotwórczej roli celebracji³³. W ostatnim czasie otrzymaliśmy przykład papieża Franciszka, który recytuje teksty liturgiczne z powodów zdrowotnych (dotyczy to dialogów i aklamacji), jednak w celebracji nie rezygnuje się z warstwy śpiewanej. Podobnie było przed laty w ostatnich latach posługi świętego papieża Jana Pawła II. Kiedy osłabiony wiekiem i chorobą nie mógł już osobiście podejmować niektórych śpiewów celebransa, wówczas z pomocą przychodził jeden ze współkoncelebrujących kardynałów śpiewając np.

30 Zob. S. Czerwik, *Liturgia – działanie Boskie i ludzkie. Posłuszeństwo wobec sacrum przewodniczącego i osobista „twórczość” przewodniczącego celebracji*, „Znak” 546 (2000), nr 11, s. 76-92.

31 Zob. D. Brzeziński, *Sztuka sprawowania i przewodniczenia Eucharystii*, w: J. Kochański, B.D. Kwiatkowski, M. Milewski (red.), *Eucharystia w życiu Kościoła. Materiały z „Płockich Dni Pastoralnych” 30-31 marca 2005 r.*, Płock 2005, s. 33-53 (także w: „Toruńskie Wiadomości Kościelne” 14 (2005), n. 1-2, s. 234-251).

32 Zob. J. Kudasiewicz, *Rady dla znudzonego celebransa*, „Pastores” 17 (2002) n. 4, s. 54-63.

33 Zob. I. Pawlak, *Muzyczna kultura Kościoła – zagrożona*, w: S. Ganczarski (red.), *De musica sacra in Polonia*, s. 258-263.

prefację lub aklamację po przeistoczeniu. Celebracja liturgii pod względem formy śpiewów i ich doboru powinna być spójna. W tym względzie powinno się realizować stopnie śpiewów umocowane w Instrukcji *Musicam Sacram*³⁴. A więc pierwszeństwo dla celebracji śpiewanych przed recytowanymi. Niech dopełnieniem tego wniosku będą bardzo wymowne słowa porównania autorstwa ks. prof. Ireneusza Pawlaka, że „liturgia bez muzyki jest jak ogród bez kwiatów, jak niebo bez słońca, jak dzwon bez serca”³⁵.

Bibliografia

Źródła

- Jan Paweł II, *List apostolski „Mane nobiscum Domine” do biskupów, duchowieństwa i wiernych na Rok Eucharystii z dnia 7 listopada 2004.*
- Jan Paweł II, *List apostolski „Dies Domini” do biskupów, kapłanów i wiernych o świętowaniu niedzieli z 31 maja 1998.*
- Kongregacja Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów, *Instrukcja „Redemptionis Sacramentum” z 25 marca 2004.*
- Kongregacja Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów, *Ogólne wprowadzenie do Mszały Rzymskiego oraz Wskazania Episkopatu Polski*, Poznań 2006.
- Kongregacja Świętych Obrzędów, *Instrukcja o muzyce w świętej liturgii „Musicam Sacram” z 5 marca 1967.*

Opracowania

- Adamko R., *Kantylacje liturgiczne w mszale słowackim „Rímsky misál” z 1980 roku*, Lublin 2006.
- Adamko R., *Śpiewy uwielbienia*, w: *Muzyka liturgiczna w Kościele Katowickim*, red. W. Hudek, Katowice 2005.
- Białkowski M., *Słowo i muzyka*, „Przewodnik Katolicki” 9 (2009).
- Bodzon C., *Zasady doboru pieśni liturgicznych do poszczególnych części Mszy Świętej*, w: *Wokół posługi organisty w parafii. Materiały z I sesji naukowej dla organistów i muzyków kościelnych diecezji płockiej*, red. P. Wiśniewski, Płock 2006.
- Brzeziński D., *Sztuka sprawowania i przewodniczenia Eucharystii*, w: *Eucharystia w życiu Kościoła. Materiały z „Płockich Dni Pastoralnych” 30-31 marca 2005 r.*, red. J. Kochański, B.D. Kwiatkowski, M. Milewski, Płock 2005.
- Czerwik S., *Liturgia – działanie Boskie i ludzkie. Posłuszeństwo wobec sacrum przewodniczącego i osobista „twórczość” przewodniczącego celebracji*, „Znak” 546 (2000), nr 11.
- Drewnik J., *Problem autorstwa polskiego „Te Deum” milenijnego. Spojrzenie retrospektywne i aktualne wyniki badań*, „Liturgia Sacra” 14 (2008), nr 2 (32).
- Hartlieb S., *Uwagi na temat doboru śpiewów*, w: *Exultate Deo*, Śpiewnik mszalny, Kraków 2004.
- Hinz E., *Zarys historii muzyki kościelnej*, Pelplin 2000.
- Koenig F., *Kształt muzyki liturgicznej w świetle najnowszych dokumentów Kościoła*, w: *Muzyka w służbie Bogu i człowiekowi. Materiały I Diecezjalnego Kongresu Muzyki Liturgicznej, Gliwice 14-16.10.2005 oraz wykłady formacyjne dla muzyków kościelnych*, red. F. Koenig, Gliwice 2006.

34 Zob. Kongregacja Świętych Obrzędów, *Instrukcja o muzyce w świętej liturgii „Musicam Sacram” z 5 marca 1967 r.*, punkty 28-31, za: A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, Warszawa 1997, s. 41-58. Zasadniczo MS przypomina zasady ujęte już w *Instrukcji* z 1958 r.

35 I. Pawlak, *Funkcje muzyki w liturgii*, „Muzyka w liturgii” 6 (1992), nr 1, s. 8, za: R. Pośpiech, P. Tralinski (red.), *Kształcenie muzyków kościelnych na Śląsku. Materiały sympozjum zorganizowanego przez Zakład Muzyki Kościelnej Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego w Kamieniu Śląskim w dniach 21-22.11.1995 z okazji 20-lecia Studium Muzyki Kościelnej w Opolu*, Sympozja 23, Opole 1997, s. 240.

-
- Kudasiewicz J., *Rady dla znudzonego celebransa*, „Pastores” 17 (2002) n. 4.
 - Ołdakowska M., *Sobór Watykański II o śpiewie gregoriańskim. Dokumenty posoborowe*, w: *Muzyka w liturgii*, red. P. Wiśniewski, Płock 2007.
 - Pawlak I., *De musica sacra in Polonia. Quaestiones selectae*, red. S. Ganczarski, t. II, Tarnów 2013.
 - Pawlak I., *Funkcje muzyki w liturgii*, „Muzyka w liturgii” 6 (1992), nr 1.
 - Pawlak I., *Muzyczna kultura Kościoła – zagrożona*, w: *De musica sacra in Polonia. Quaestiones selectae*, red. S. Ganczarski, t. II, Tarnów 2013.
 - Pawlak I., *Muzyka – radością liturgii*, w: *Muzyka w liturgii. Materiały z II sesji naukowej organistów i muzyków kościelnych diecezji płockiej*, red. P. Wiśniewski, Płock 2007.
 - Pawlak I., *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2000.
 - Pawlak I., *Piękno muzyki liturgicznej*, „Liturgia Sacra” 11 (2005), nr 2 (26).
 - Pawlak I., *Śpiewy „Ordinarium missae” w świetle odnowy liturgicznej*, w: *De musica sacra in Polonia. Quaestiones selectae*, red. S. Ganczarski, t. II, Tarnów 2013.
 - Pawlak I., *Śpiewy uwielbienia*, Lublin 1997.
 - Pierskała R., *„Ars celebrandi” w zgromadzeniu liturgicznym*, w: *Liturgia w świecie widowisk*, Opolska Biblioteka Teologiczna 82, red. H. Sobeczko, Z. Solski, Opole 2005.
 - Pociąg B., *Sacrum w muzyce liturgicznej*, „Ateneum Kapłańskie” (1980), nr 72, z. 1
 - Ratzinger J., *Nowa pieśń dla Pana*, Kraków 1999.
 - Reginek A., *Proces wychowania muzycznego w kluczu odpowiedniego planu duszpasterskiego*, w: *Wychowanie do liturgii i przez liturgię*, red. A. Żądło, Katowice 2012.
 - Reginek A., *Wymowa śpiewu i muzyki w liturgii*, w: *Liturgia w podstawowych formach wyrazu*, red. A. Żądło, Katowice 2011.
 - Sobeczko H., *Liturgia jako „ars celebrandi”*, w: *Servitium liturgiae. Wybór artykułów*, Opolska Biblioteka Teologiczna 71, red. E. Mateja, R. Pierskała, M. Worbs, Opole 2004.
 - Styczewski T., *Pastoralny wymiar Roku Liturgicznego*, „Warszawskie Studia teologiczne” 15 (2002).
 - Szymanowicz M., *Propozycje pieśni na niedziele, uroczystości i święta roku liturgicznego*, wydanie drugie rozszerzone, dodatek nutowy, Lublin 2013.
 - Wiśniewski P., *Śpiewy uwielbienia w liturgii mszalnej*, w: *Muzyka w liturgii. Materiały z II sesji naukowej organistów i muzyków kościelnych diecezji płockiej*, red. P. Wiśniewski, Płock 2007.
 - Ziemiański S., *Pieśni i piosenki religijne*, w: *Muzyka liturgiczna w Kościele Katowickim. 1925-2005. Materiały pomocnicze do I Archidiecezjalnego Kongresu Muzyki Liturgicznej wydane staraniem Komisji Muzyki Sakralnej oraz Oddziału Śląskiego PZChO*, red. W. Hudek, Katowice 2005.

ks. Franciszek Koenig

Die Schönheit der Liturgie in ihrer Abhängigkeit von der Kunst der Auswahl der Lieder und Gesänge. Standards und Kriterien der Auswahl in der eucharistischen Liturgie.

Zusammenfassung:

Das Schöne und Erhabene der eucharistischen Liturgie steht in keinem direkten Zusammenhang mit dem wohlgestalteten Innenraum des „Tempels“. Es hängt auch nicht maßgeblich von der Kunst der formvollendeten Zelebration ab (*ars celebrandi*). Die Schönheit der Liturgie erfordert insbesondere eine gut durchdachte Auswahl an passenden Liedern und Gesängen, die man nicht dem Zufall überlassen soll, da sie bestimmten Standards und Kriterien unterliegt. Laut Professor I. Pawlak muss eine recht verstandene Schönheit der Liturgie 4 Grundprinzipien beachten: die Objektivität, die Professionalität, die Einbettung in die Liturgie und die Fortsetzung der Tradition.

In den noch erhaltenen Gradualen und anderen liturgischen Texten (z.B. Antiphonen, Bibellektüre, Präfationen), erleben wir, dass ihnen in der Jahrhunderte alten Tradition der Kirche die liturgischen Gesänge stark angepasst waren, was nicht nur Bestand hatte, sondern auch funktionierte. Auf diese Weise bildet die Liturgie ein thematisches Ganze, und ihr Inhalt vermag als geistige Nahrung jeden Gläubigen zu erreichen, der an der Liturgie teilnimmt. Das betrifft insbesondere das eigene Singen der entsprechenden Lieder und Gesänge (*proprium missae*). Hier bietet sich der Eingangsvers beziehungsweise ein passendes Eingangslied an, ferner ein Lied zur Gabenbereitung, zur Kommunionausteilung und Anbetung und eventuell ein Schlusslied. Die ausgewählten Lieder, z.B. zum Eingang oder zur Kommunion, sollen sich möglichst an die jeweiligen Antiphonen im Messformular anlehnen.

Der 2. Teil des Artikels ist praxisbezogen. Er enthält 4 Beispiele der Liedauswahl für die Sonntage der Advents- und Fastenzeit. Diese Beispiele leiten dazu an, wie das Suchen nach geeigneten Liedern und ihre Auswahl unter Berücksichtigung der liturgischen Texte durchzuführen ist. Der Artikel schließt mit der Benennung der Personen, die unmittelbar an der Durchführung der praktischen Beispiele und an der musikalischen Beschreibung der eucharistischen Liturgie beteiligt waren.

Schlüsselwörter: Schönheit, Liturgie, Gesang, Lied, Introitus, Offertorium, Communio, Loblieder.

Tłumaczenie: Christa Schneider

Twórczość muzyczna ku czci błogosławionego Czesława

Wstęp

Błogosławiony Czesław – opiekun Śląska i patron Wrocławia, to postać wciąż nieco tajemnicza w świetle zachowanych źródeł historycznych. Nie jest znana dokładna data i miejsce Jego urodzin, zwykle przyjęło się ją umiejscawiać ok. roku 1180, zaś za miejsce Jego pochodzenia przyjęto okolice Kamienia Śląskiego, będącego własnością rodu Odrowążów. Poza kilkoma potwierdzonymi faktami z życia m.in.: przyjęcie habitu z rąk św. Dominika w r. 1220, założenie klasztorów w Pradze i Wrocławiu (1226), bycie pierwszym przełożonym wrocławskiej wspólnoty, „cudowna” obrona Wrocławia przed najazdem Mongołów w 1241 r., czy dzienna data śmierci (15 lipca 1242 r.), bardzo wiele innych wiadomości o Nim czerpiemy z przekazów liturgicznych opartych na tradycji, a także z biografii Błogosławionego *Tutelaris Silesiae* z roku 1608, autorstwa Adama Bzowskiego OP.

Niewątpliwie obok zachowanych modlitw lub np. czytań z Oficjum o bł. Czesławie, sporą wartość hagiograficzną ma zarówno zachowana jak i nowo powstająca muzyka religijna ku czci Błogosławionego, która poświadcza żywy kult jakim Czesław był czy jest wciąż otaczany¹. Niemniej jednak głównym celem niniejszego opracowania jest zebranie i opisanie pod względem muzycznym twórczości jaka powstała ku czci tego Błogosławionego. Dokonując pewnego rodzaju całościowego ujęcia tejże muzyki, autor natknął się na różnego rodzaju wyzwania zwłaszcza w kontekście twórczości wcześniejszej, której niewiele zachowało się do czasów mu współczesnych. Rozpatrując badane kompozycje pod względem formy muzycznej należy zauważyć, że oscylują one głównie wokół takich form, jak: litania, hymn, pieśń, antyfona oraz kantata. Na potrzeby niniejszego artykułu dla wszystkich przykładów muzycznych przyjęto ujednolicony system nazewnictwa – rycina.

Ojciec Czesławie

W Kościele Powszechnym, w dniu 20 lipca przypada Wspomnienie bł. Czesława. W dominikańskiej Liturgii Godzin tego dnia odnajdziemy w godzinie czytań hymn o następującej treści:

- 1 *Święty Czesławie, głosicielu Pana,
Patronie Śląska, synu Dominika,
Na nowo w Polsce rozpalileś wiarę
Pochodnią słowa.*
- 2 *Swoją ufnością, obrońco Wrocławia,
Braci i siostry w Panu umacniałeś,
Ty ochroniłeś przed tatarskim wojskiem
Płomień nadziei.*
- 3 *W godzinie próby, mroku i zwątpienia,
Dzięki twej wierze, święty opiekunie,
Miasto osłonił świetlistym promieniem
Blask Bożej mocy.*
- 4 *Chwała niech będzie Bogu w Trójcy Świętej,
Ojcu, Synowi i Duchowi mocy,*

¹ Beatyfikacja Czesława, miała miejsce w r. 1713, natomiast w r. 1963, papież Paweł VI ogłosił Go Patronem Wrocławia. Do dziś w każdą środę o godz. 9:00 sprawowana jest msza św. wotywna w obecności wystawionego relikwiarza bł. Czesława, a po niej odprawiane jest nabożeństwo połączone z ucałowaniem owych relikwii.

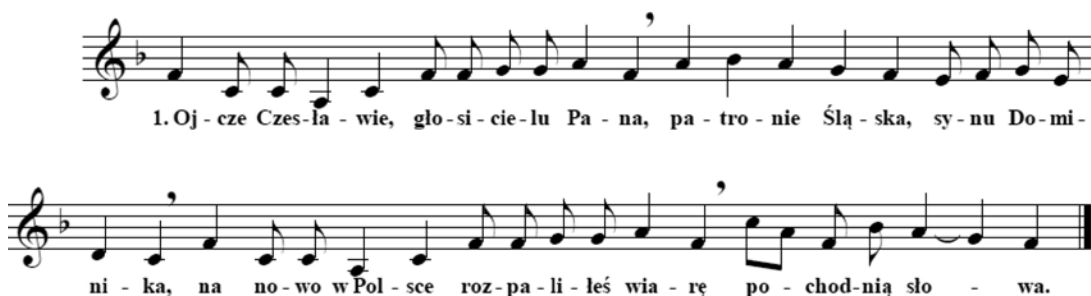
*Który prowadzi wszystkich swoich wiernych
Światłem miłości. Amen.*

Autorstwo tego tekstu przypisywane jest braciom dominikanom, jednak bez wskazania konkretnej osoby. Trudno też pokusić się w tej sytuacji o konkretne datowanie, chociaż prof. Teresa Szostek wspomina w swoim eseju *Błogosławiony Czesław, którego przedstawiają źródła* informację o tym, że hymn mógł powstać ok. r. 2000². W roku jubileuszowym 2013 (300-lecie beatyfikacji) zastąpiono wyraz „Święty” otwierający hymn, wyrazem „Ojciec”. Rytmika tekstu skomponowana jest wg typowego modelu strofy safickiej 11(5+6)/11(5+6)/11(5+6)/5, co pozwala implikować wiele z istniejących melodii do jego wykonania, tak więc zjawisko kontrafaktury jest w tym wypadku powszechne. Niemniej zarówno w czasie Liturgii Godzin jak i mszy św. wotywnych, wrocławski konwent najczęściej wykonuje go na melodię własną pieśni o Świętym Mikołaju Biskupie, mającą swój pierwowzór w śpiewniku ks. Michała M. Mioduszeńskiego³. Oto jej zapis:



Rycina 1. Ojciec Czesławie – zapis melodyczny. Źródło: opracowanie własne.

Inny przykład melodyczny występuje w parafii p.w. bł. Czesława w Opolu.



Rycina 2. Ojciec Czesławie – zapis melodyczny. Źródło: opracowanie własne.

² Datowanie podaję na podstawie cytatu autorki „Napisany parę lat temu hymn...” s. 72. Opracowanie T. Szostek pochodzi z roku 2006 stąd moje przypuszczenie, że hymn mógł powstać w związku z rokiem jubileuszowym. Całość tekstu w: *Tutelaris Silesiae. Błogosławiony Czesław we Wrocławiu*. Wrocław 2006, s. 69-72.

³ *Śpiewnik Kościelny z melodyjami*. X. M. M. Mioduszeński. Reprint. Kraków 2016, s. 987.

Melodia jest w oryginalnej wersji jedną z wielu propozycji melodycznych do hymnów brewiarzowych umieszczonych w opolskim „Psallite Domino sapienter”⁴. Warto zauważyć, że w tym konkretnym przypadku uwidaczniają się wpływy z pieśni do Matki Bożej „Matko Królowo”. Inną interesującą rzeczą jest brak ujednolicenia zapisu rytmicznego. Na słowach „patronie Śląska” chciałoby się analogicznie do podanego rytmu pierwszego wersu utrzymać ruch ósemkowy na sylabach „...tro – nie...”, zapis jednak sugeruje równe wykonanie pięciu kolejnych wartości w następstwie ćwierćnutowym. Według badań przeprowadzonych przeze mnie, śpiew ten jednak jest wykonywany w parafii dokładnie w taki sposób jak w przytoczonym powyżej przykładzie nutowym.

W witrynie internetowej www.musicamsacram.pl odnajdziemy wersję melodii autorstwa Wawrzyńca Mizgalskiego, organisty z Grojca (gm. Oświęcim) skomponowaną 16 lipca 2017 r.⁵

1. Świę - ty Cze - śła - wie, gło - si - cie - lu Pa - na,
 2. Swo - ją uf - noś - cią, o - broń - co Wro - cła - wia,
 3. W go - dzi - nie pró - by, mro - ku i zwał - pie - nia,
 4. Chwa - ła niech bę - dzie Bo - gu w Trój - cy Świę - tej,

5
 Pa - tro - nie Ślās - ka, sy - nu Do - mi - ni - ka. Na no - wo
 2. bra - ci i sio - stry w Pa - nu u - mac - nia - łoś. Ty o - chro -
 dzie - ki Twej wie - rze, świę - ty o - pie - ku - nie, mias - to o -
 4. Oj - cu, Sy - no - wi i Du - cho - wi mo - cy, któ - ry pro -

10
 w Pol - sce roz - pa - li - łoś wia - reę po - chod - nią sło - wa.

Rycina 3. Święty Czesławie – zapis melodyczny.

Źródło: <https://musicamsacram.pl/spiewnik/2481-Swiety-Czeslawie-glosicielu-Pana>

Tobie niech zabrzmi

Najstarszy zapis tekstu i melodii pieśni odnajdziemy w „Śpiewniku Kościelnym” (Dodatek III) ks. M. M. Mioduszeńskiego w wydaniu z roku 1838. Melodia przede wszystkim przypisana jest do pieśni o Św. Jacku „Jacyniec Święty z rodziny dawnej...” i zawiera adnotację „z Godzinek”. Niestety nic więcej nie wiadomo o jej pochodzeniu⁶.

1 Tobie niech zabrzmi Boże cześć i sława
 przy dniu dorocznym świętego Czesława,
 który Twe imię rozgłaszał przed światem
 z Jackiem swym bratem.

4 Psallite Domino Sapienter: typiczne melodie do Liturgii Godzin i Mszy świętej, red. ks. J. Waloszek. Opole 2004.

5 <https://musicamsacram.pl/spiewnik/2481-Swiety-Czeslawie-glosicielu-Pana> (dostęp: 19.09.2022 r.).

6 Przy pieśni do bł. Czesława znajduje się adnotacja „Melodyja jak wyżej”, Śpiewnik Kościelny..., s. 995.

2 Sławą ujęty cudów Dominika
porzuca chętnie godność kanonika
i z Patriarchy ręk habit odbiera,
świata umiera.

3 Ogniem miłości Boskiej rozpalony
z Rzymu w północne udaje się strony
Czechom, Ślązakom Słowo Boże głosi
klasztory wznosi.

4 Gdy dzicz tatarska polskie niszczy strony
i aż w Śląsk swoje zapuszcza zagony
Jego przyznają modłom Wrocławianie
swe zachowanie.

5 Coś życie strawił w kaznodziejskiej pracy
Twojej przyczyny błagają rodacy.
Uproś nam łaskę byśmy w wierze stali
do śmierci trwali.

Podobnie jak w poprzednim utworze układ wersów w strofie skomponowany jest wg modelu safickiego (11(5+6)/11(5+6)/11(5+6)/5). W wersji funkcjonującej w dominikańskim sanktuarium bł. Czesława, zastosowano również drobną korektę tekstu pieśni w stosunku do oryginału, tak aby mogła ona funkcjonować nie tylko raz do roku ale również podczas cotygodniowych mszy wotywnych. Stąd pierwsze dwa wersy posiadają obecnie następujący tekst:



Rycina 4. Tobie niech zabrzmi – zapis melodyczny.

Źródło: *Śpiewnik kościelny z melodjami i z trzema dodatkami czyli pieśni nabożne w kościele katolickim używane*, X. M. Mioduszewski, reprint, Kraków 2016, s. 993-996.

Natomiast w zarówno w najnowszym wydaniu „Śpiewnika Kościelnego” ks. Jana Siedleckiego (wyd. XLI, Kraków 2017) jak i w katolickim modlitewniku i śpiewniku „Droga do Nieba”, zapis melodyczny i tekstowy wygląda następująco:



Rycina 5. Tobie niech zabrzmi – zapis melodyczny.

Źródło: *Śpiewnik Kościelny* ks. Jan Siedlecki, Kraków 2017, s. 688-689.

W tej wersji wyraz „Świętego” zastąpiono „drogiego”, melodia natomiast pochodzi z „Chorału Opolskiego” w redakcji T. Musiałka i J. Waloszka.

Perło Śląska

Bardzo udaną kompozycją jest pieśń „Perło Śląska, cny Czesławie”. W jej strofach pobrzmiewają echa niełatwych losów śląskiego ludu. Wprawdzie jej głównym tematem jest oczywiście wydarzenie z pamiętnego roku 1241, ale już następna strofa mówi, że „wiele wieków my wytrwali...”, w której słychać wyraźne świadectwo zmagania się polskiej ludności z presją narastającej germanizacji, czy też troskę o zachowanie wiary katolickiej w mieście, w którym protestanci stanowili większość⁷. Ostatnia strofa zawiera słowa wdzięczności za opiekę oraz prośbę o jej dalsze trwanie. Budowa tekstu opiera się na czterowersowej rytmice strofy ambrożyjskiej 8+8/8+8/8+8/8+8, która często wykorzystywana była we wczesnochrześcijańskich łacińskich hymnach. W polskich wierszach najczęściej używana jest postać tetrapodii trocheicznej, taka też występuje w analizowanej pieśni (SsSsSsSs). Pełen tekst pięciowrotkowej pieśni oraz melodii przytaczam poniżej:

- 1 *Perło Śląska, cny Czesławie*
ty przed Bogiem stoisz w sławie.
Tobą Wrocław w świecie słynie,
Twoje imię nie zaginie.
- 2 *Lat osiemset będzie temu*
wydarzeniu przedziwnemu,
gdyś ocalił śląskie włości
od tatarskiej nawalności.
- 3 *Wiele wieków my wytrwali*
swojej mowy nie oddali.
Strzegli mowy i sumienia
od dusznego zatracenia.
- 4 *Bóg to sprawił miłosierny,*
któregoś Ty sługa wierny,
Twa modlitwa nas wspierała
niech Ci będzie za to chwała.

⁷ *Tutelaris Silesiae...*, s. 71.

5 Więc w wolności dzisiaj dobie
wdzięczne modły niesiem Tobie.
Niechaj dalej jak od wieka
broni Polski Twa opieka.



Rycina 6. Perło Śląska – zapis melodyczny. Źródło: opr. własne na podstawie zapisu znajdującego się w bibliotece organisty kościoła dominikanów we Wrocławiu.

Niestety nie udało się ustalić kto jest autorem tej utrzymanej w dostojnym charakterze melodii. Piszącemu te słowa udało się dotrzeć jedynie do zapisu muzycznego z lat osiemdziesiątych opatrzonego adnotacją: harm.: W. Janiszewski⁸, który znajduje się w bibliotece organisty kościoła dominikańskiego we Wrocławiu. Warto też wspomnieć, że praktykowany obecnie sposób jej wykonania różni się nieco od zapisu, mianowicie ostatnie dwie wartości każdego wersu są lekko wzdłużane.

Powróćmy jeszcze na chwilę do pierwowzoru melodycznego, który zainspirował mnie osobiście do skomponowania w grudniu 2012 r. fanfary/sygnału na kwintet instrumentów dętych, o roboczym tytule „A tune for blessed Ceslau”. Kompozycja ta była z powodzeniem kilkakrotnie wykonywana, np. podczas uroczystego wnoszenia relikwii Błogosławionego (zwłaszcza we wspomnianym roku jubileuszowym 2013).

♩ = 90

⁸ Wacław Janiszewski (1940-2021), wrocławski kompozytor, dyrygent, kapelmistrz, autor opracowań pieśni religijnych, kolęd oraz wielu innych utworów przeznaczonych m. in. na orkiestrę dętą.

A Tune for blessed Ceslau

2
10

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

15

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tuba

Rycina 7. A tune for blessed Ceslau – partytura. Źródło: materiały własne autora.

Również z okazji jubileuszu 300-lecia beatyfikacji bł. Czesława, o. Dawid Kusz OP skomponował i opracował nową melodię tej pieśni. Oparł ją na motywach XV w. melodii do św. Stanisława Biskupa. Z perspektywy obecnego czasu wydaje się jednak, że we wrocławskim środowisku wciąż bardziej popularna i żywa jest melodia pierwotna.

Pe-rio Ślą-ska, cny Cze-sła - wie, Ty przed Bó - giem sto - isz wsła - wie,

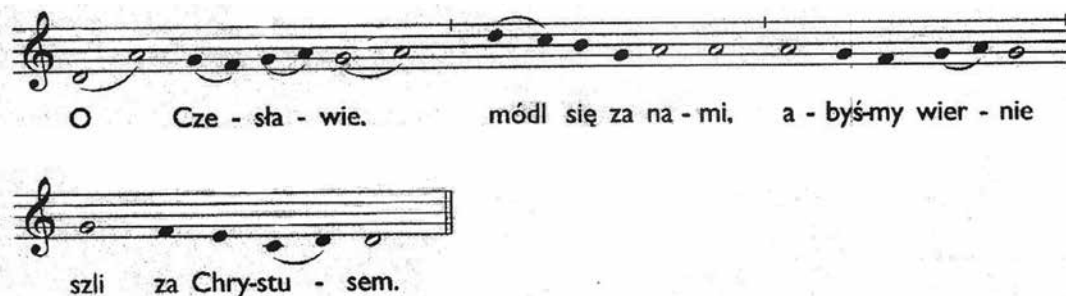


Rycina 8. Perła Śląska – zapis melodyczny z harmonizacją, autor: Dawid Kusz OP. Źródło: Niepojęta Trójca t. I, wyd. 2, Kraków 2014, s. 324.

Z kolei we wspomnianej już wcześniej opolskiej parafii bł. Czesława, pieśń powyższa wykonywana jest na melodii „Kiedy ranne wstają zorze”.

O Czesławie/Pieśń do bł. Czesława

To kompozycja w oryginale napisana ok. roku 2007 przez Wojciecha Sznyka OP w formie litanii. Część pierwsza to zawołanie do Błogosławionego zawierające prośbę o wstawienie na naszej drodze ku naśladowaniu Chrystusa. Część druga oparta jest na wezwaniach z Litanii do bł. Czesława. Całość została pierwotnie opracowana w formie czterogłosowej niemniej dla łatwiejszego wykonania kompozycji przez zgromadzenie liturgiczne, przyjęło się wykonywanie jej na sposób mieszany: refren (zawołanie) jednogłosowo, wersety (przymioty) wielogłosowo. W materiale melodycznym widać wpływy i inspiracje modalne.



Rycina 9. O Czesławie (refren) – zapis melodyczny.

Źródło: opracowanie własne na podstawie partytury utworu znajdującej się w bibliotece organisty kościoła dominikanów we Wrocławiu (mat. ksero).



Rycina 10. O Czesławie (wersety) – zapis melodyczny z harmonizacją.

Źródło: Partytura utworu znajdująca się w bibliotece organisty kościoła dominikanów we Wrocławiu (mat. ksero).

Litania do bł. Czesława

W tradycji liturgicznej kościoła powszechnego możemy odnaleźć dwie wersje owej litanii. Zapis pierwszej z nich odnajdziemy w wydanyim drukiem krótkim życiorysie bł. Czesława opublikowanym w roku 1705 z okazji rozpoczęcia procesu beatyfikacyjnego.⁹ Tekst sporządzony jest w języku niemieckim, choć przypuszczalnie istniała też wersja łacińska. Litania ta wykazuje ścisły związek z dekoracją rzeźbiarską kaplicy przy kościele św. Wojciecha we Wrocławiu, poświęconej Czesławowi. Istotny wpływ wspomnianej litanii na tenże wystrój, wykazał w swojej publikacji „Kaplica błogosławionego Czesława we Wrocławiu” ks. Mirosław Nowak (Warszawa 2011) podsumowując swoje rozważania konkluzją, cyt.:

...Łacińskie napisy wyryte na banderolach nie pozostawiają wątpliwości, że są inspirowane tą modlitwą (...) Są one albo dosłownym ich odzwierciedleniem, albo wykazują całkowitą zgodność treści teologicznej:

Extirpator vitiorum – Niszczycielu występków – Du abgesagter Feind der Laster (...)

Terror daemonum – Postrachu demonów – Du Furcht der bösen Geister...¹⁰

Niestety do naszych czasów nie zachowała się melodia (o ile istniała) tego interesującego zabytku. Pełny tekst litanii w niemieckiej wersji językowej odnajdziemy w również w powyższej publikacji w Dodatku na stronach 171-175.

Zapewne z czasów nam bliższych pochodzi druga wersja litanii w języku polskim. Mówi nam ona o tym jakiego człowieka widzieli w Czesławie wierni, wyliczając najpierw tytuły i przymioty Błogosławionego, a następnie jego działania i wreszcie ich cel.

*Kyrie eleison, Chryste eleison, Kyrie eleison,
Chryste usłysz nas, Chryste wysłuchaj nas,
Ojcze z Nieba, Boże, zmiłuj się za nami,
Synu, Odkupicielu świata, Boże,
Duchu Święty, Boże,
Święta Trójco, Jedyne Boże,
Święta Maryjo, Bogarodzico, módl się za nami,
Błogosławiony Czesławie, święty nasz rodaku,
Odważny wyznawco wiary katolickiej,
Ozdobo i chlubo Śląska i całej Polski,
Obrońco i orędowniku nasz przed Bogiem,
Pobożny krzewicielu czci Matki Bożej,
Założycielu klasztorów kaznodziejskich,
Misjonarzu nawracający błędnowierców i grzeszników,
Wspaniały kwiecie czystości,
Mistrzu życia wewnętrznego i czynnego,
Wzorze poświęcenia i cnót bohaterskich,
Pogromco złych nałogów,
Robotniku Boży, pracujący dla dobra ludzkości,
Szczodroblivy żywicielu ubogich,
Pocieszycielu smutnych i nieszczęśliwych,
Lekarzu chorych na duszy i ciele,
Gorliwy nauczycielu i wychowawco młodzieży,*

9 *Kurze Empfassung des Lebens des seeligen Vaters Ceslau, ersten Prioris des Heligen Daminicaner Ordens*, Breslau 1705, s. 9-15. Druk ten znajduje się obecnie w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu.

10 *Kaplica błogosławionego Czesława we Wrocławiu*, ks. Mirosław Nowak, Warszawa 2011, s. 104.

*Siewco kultury chrześcijańskiej,
 Roztropny gospodarzu w sprawach doczesnych i wiecznych,
 Cudowny wybawco miasta Wrocławia,
 Niebiański opiekunie Ojczyzny Naszej,
 Któryś częstą modlitwą łączył się z Bogiem,
 Któryś oddawał się pokucie i umartwieniu,
 Któryś panował nad sobą i był pełen pogody,
 Któryś wnikał w położenie bliźnich dla niesienia im pomocy,
 Któryś szedł wytrwale drogą prawdy i uczciwości
 Abyśmy pracowali nad ulepszeniem i zbawieniem duszy,
 Abyśmy się strzegli pychy, chciwości i samolubstwa,
 Abyśmy unikali grzechów i wszelkiej podłości,
 Abyśmy byli zgodnym, rozważnym, wiernym Bogu narodem,
 Abyśmy się strzegli bezbożności i barbarzyństwa,
 Abyśmy sumiennie spełniali swoje obowiązki,
 Abyśmy przeszli przez życie dobrze czyniąc,
 Abyśmy z tobą Boga wiekuiście chwalili.
 Baranku Boży, Który gładzisz grzechy świata, przepuść nam, Panie,
 Baranku Boży, Który gładzisz grzechy świata, wysłuchaj nas, Panie,
 Baranku Boży, Który gładzisz grzechy świata, zmiłuj się nad nami.*

Do roku jubileuszowego (2013) nie istniała w powojennej tradycji wrocławskich dominikanów wersja śpiewana tej litanii. W ramach przygotowań do jego obchodów w latach bezpośrednio poprzedzających tenże, ówczesny kantor konwentu, o. Norbert Oczkowski OP, zaadoptował melodię litanii do Krwi Chrystusa (ze zbiorów sióstr Misjonarek Krwi Chrystusa MSC) na potrzeby użytkowe.



Rycina 11. Melodia litanii, adaptacja: Norbert Oczkowski OP. Źródło: opracowanie własne.

Ponadto w roku 2018 organista i dyrygent Kacper Kubiak (z parafii bł. Czesława w Opolu) skomponował również melodię własną tego śpiewu.



Rycina 12. Melodia litanii, autor: Kacper Kubiak. Źródło: opracowanie własne.

Inne śpiewy

Oprócz przytoczonego powyżej a zarazem wydaje się podstawowego repertuaru liturgicznego, istnieje jeszcze kilka dodatkowych utworów (ok. pięć). Są to pieśni i wykorzystują one słowa hymnów z Liturgii Godzin z drobnymi modyfikacjami tekstu, natomiast ich melodie zawsze są kontrafakturami. Poniżej przytaczam przykładowe dwie pieśni z tej grupy. Obie opierają się na hymnach z Jutrzni, pierwsza na tekstach wspólnych o pasterzach – o biskupie, a druga na tekstach wspólnych o świętych mężczyznach – o jednym świętym mężczyźnie:

- **Złożyłeś Panie** (na melodię „Daj mi Jezusa”)

1. Zło - ży - leś, Pa - nie, w dło - niach Cze - śla - wa moc ta - jem -
6 ni - czą sa - kra - men - tów, gdy w je - go ges - tach i je - go
12 slo - wach by - leś o - bec - ny wśród lu - dzi swych. Cze - śla - wie
18 nasz, wspo - ma - gaj nas. Pa - tro - nie nasz, wspo - ma - gaj nas.

*Rycina 13. Złożyłeś, Panie, w dłoniach Czesława – zapis melodyczny.
Źródło: opracowanie własne wg informacji uzyskanej od Kacpra Kubiaka.*

- **Jak gwiazda poranna** (na melodię „O Panie, Tyś moim pasterzem”)

1. Jak gwia - zda po - ran - na jaś - nie - je wspo - mnie - nie na - sze - go Czes -
la - wa, któ - re - goś u - czy - nił, o Chry - ste, fi - la - rem swo - je - go Koś -
cio - la. Czes - la - wie Pa - tro - nie - nasz, po - mo - cą Ko - ściół darz.

*Rycina 14. Jak gwiazda poranna – zapis melodyczny.
Źródło: opracowanie własne wg informacji uzyskanej od Kacpra Kubiaka.*

Kantata o błogosławionym Czesławie.

Niewątpliwą ciekawostką w zbiorze szeroko pojętej muzyki religijnej jest „Kantata o błogosławionym Czesławie”, która powstała na zamówienie Rady Miejskiej Wrocławia w roku 2009. Autorem muzyki jest znany wrocławski kompozytor Stefan Gąsieniec (obecnie mieszkający w Warszawie), libretto natomiast napisał aktor i poeta Bogusław Kierc, który wzorował się na średniowiecznych tekstach hagiograficznych. Mamy więc część mówiącą o życiu świętego i część o cudach, które zdarzyły się za jego sprawą. Kierc nie ograniczył się wyłącznie do legendy, lecz swoje libretto uzupełnił o części czysto liryczne – jak choćby modlitwę błogosławionego o ocalenie miasta przed najazdem tatarskim. Ważnym zabiegiem było dochowanie wierności źródłom historycznym, a także zachowanie języka

zbliżonego do nich – w tym wypadku staropolskiego. Jeśli chodzi o język muzyczny kantaty to sam kompozytor tak go opisał:

...Chciałem przywołać klimat dzieł klasycznych, Szostakowicza, Prokofiewa, Czajkowskiego, bo na tym się wychowywałem, ale od samego początku założeniem było połączenie monumentalnej klasyki z jazzem, muzyką pop, nawet rockiem. Są też motywy orientalne. Do tego dodałem odrobinę elektroniki. Będzie więc patetycznie, ale i rozrywkowo. Jak w „Piratach z Karaibów”...¹¹

Opieką reżyserską przedsięwzięcie objął aktor Jacek Bończyk, a scenografię zaprojektował Michał Jędrzejewski. Prawykonanie kantaty Gąsienica i Kierca zostało zaprezentowane z rozmachem 9 maja 2009 r. w Sali Koncertowej Radia Wrocław. Na estradzie pojawiło się ponad sześćdziesięciu wykonawców, w tym zespół gregoriański *Schola Gregoriana Silesiensis*, chór gospelowy *Hand of God*, zespół smyczkowy *Lower Silesia Ensemble* oraz trio jazzowe, kierowane przez grającego na fortepianie kompozytora. W roli solistów wystąpili: aktorka i piosenkarka Olga Bończyk, śpiewaczka operowa Aleksandra Kubas, wokalista jazzowy Marek Bałata oraz aktorzy Mariusz Kiljan i Radek Kaim.

Na zakończenie

Niewątpliwie różnego rodzaju wydarzenia religijne jak beatyfikacja, ogłoszenie bł. Czesława Patronem Wrocławia czy też ich kolejne jubileusze, stanowiły okazję do przywracania istniejących śpiewów, bądź tworzenia nowych. Podsumowując zatem mój krótki tekst, z jednej strony chciałbym podkreślić, że postać bł. Czesława nieustannie zarówno w przeszłości jak i czasach obecnych inspirowała i inspiruje twórców do poszukiwań w zakresie muzyki *strictae* liturgicznej ale i również tej nazywanej ogólnie religijną. Z drugiej zaś, wątek twórczości muzycznej ku Jego czci nie jest jeszcze do końca przebadany jeśli chodzi o czasy minione. Archiwa kościelne; w tym dominikańskie; wciąż czekają na przebadanie.

Bibliografia

Rękopisy, materiały nutowe:

- *Kurze Empfassung des Lebens des seeligen Vaters Ceslau, ersten Prioris des Heligen Damianer Ordens*, Breslau 1705 [w:] zbiory Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu.
- *Perło Śląska* (fotokopia), zapis melodyczny z adnotacją: harm. W. Janiszewski [w:] biblioteka organisty kościoła dominikanów we Wrocławiu.
- *O Czesławie* (fotokopia), partytura utworu, autor Wojciech Sznyk OP [w:] biblioteka organisty kościoła dominikanów we Wrocławiu.
- *A Tune for Blessed Ceslau* (rękopis), autor: Tomasz Głuchowski, materiały własne.

Druki zwarte:

Książki:

- *Tutelarissilesiae. Błogosławiony Czesław we Wrocławiu*. Redaktor prowadzący: Elżbieta Klimek. Wrocław 2006. ISBN 83-60544-50-6.
- *Kaplica błogosławionego Czesława we Wrocławiu*. Ks. Mirosław Nowak, Warszawa 2011. ISBN 978-83-7257-507-4.
- *Błogosławiony Czesław Patron Wrocławia*. Red. Marek Derwich. Wrocław-Warszawa 2006. ISBN 83-904219-7-6; 978-83-904219-7-1.

¹¹ <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/72407/wroclaw-kantata-o-blogoslawionym-czeslawie-kierca-i-gasienicy> (dostęp: 19.09.2022).

Śpiewniki:

- *Śpiewnik Kościelny czyli pieśni nabożne z melodyjami X. M. M. Mioduszeńskiego*. Reprint. Kraków 2016. ISBN 978-83-915671-4-2.
- *Śpiewnik Kościelny* ks. Jan Siedlecki. Wyd. XLI. Kraków 2017. ISBN 978-83-7869-182-2.
- *Psallite Domino Sapienter: typiczne melodie do Liturgii Godzin i Mszy świętej*. Red. Ks. Joachim Waloszek. Opole 2004. ISBN 83-7342-035-5.
- *Niepojęta Trójco t. I*, wyd. 2, Kraków 2014. ISBN: 978-83-939034-1-2.

Witryny internetowe:

- <https://musicamsacram.pl/spiewnik/2481-Swiety-Czeslawie-glosicielu-Pana> (dostęp: 19.09.2022 r.).
- <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/72407/wroclaw-kantata-o-blogoslawionym-czeslawie-kierca-i-gasienicy> (dostęp: 19.09.2022).

Nagrania:

- CD *Błogosławiony Czesław. Pogromca Śmierci, Obrońca Wrocławia*. Stefan Gąsieniec, kantata. Nagranie zrealizowane w Wytwórni Filmów Fabularnych we Wrocławiu na przełomie marca i kwietnia 2009 r.

Tomasz Głuchowski

Musical creativity in honor of Blessed Czesław

Summary:

Blessed Czesław - the guardian of Silesia and patron of Wrocław, is still a bit mysterious in the light of the preserved historical sources. Undoubtedly, next to the preserved prayers or, for example, readings from the Office of Bl. Czesław, both the preserved and the newly emerging religious music in honor of the Blessed is of considerable hagiographic value, which testifies to the vivid cult that Czesław was or is still surrounded by. Nevertheless, the main goal of this study is to collect and describe, in terms of music, the works that were created in honor of this Blessed. By making a kind of holistic approach to this music, the author encountered various challenges, especially in the context of his earlier works, which little has survived to his contemporary times. Considering the studied compositions in terms of their musical form, it should be noted that they oscillate mainly around such forms as: litany, hymn, song, antiphon and cantata. Undoubtedly, various kinds of religious events such as beatification, announcement of Bl. Czesław as the Patron of Wrocław, or their subsequent jubilees, were an opportunity to restore existing songs or create new ones. Summing up my short text, on the one hand, I would like to emphasize that the figure of Bl. Czesław has constantly inspired and inspires artists to search in the field of strictly liturgical music as well as generally religious music. On the other hand, the theme of musical creativity in his honor has not yet been fully researched as far as the past times are concerned. Church archives; including Dominican; still waiting to be explored.

Keywords: Blessed Czesław, Wrocław, patron, sanctuary, cult, song, songs.

Communio z *Requiem* W. A. Mozarta – kontekst historyczny oraz egzemplifikacja muzycznych sposobów wyrażenia treści liturgicznego tekstu

Liczba sakralnych kompozycji Wolfganga Amadeusza Mozarta jest dość pokaźna. Większa ich część powstała na zamówienie – we wcześniejszym okresie twórczości kompozytora. Mozart doświadczał w tej trudności pewnych ograniczeń – na kształt jego dzieł wpływ miały bowiem zarówno przepisy kościelne, jak i panujący gust czy upodobania zamawiających. Nie zmienia to jednak faktu, że msze Mozarta przewyższają msze współczesnych mu kompozytorów „pięknością harmonii i przemawiającym w licznych fragmentach uczuciem”¹.

Niewątpliwie, pośród religijnych kompozycji Mozarta – w tym jego 19 mszy – znaczące, jeśli nie czołowe miejsce zajmuje *Requiem d-moll* (KV 626). Było to jego ostatnie, niestety nie ukończone dzieło. Historia powstania *Requiem* wzbudzała przez lata wiele emocji. „Na temat żadnego innego dzieła Mozarta nie wylano tyle atramentu i o żadnym nie głoszono bardziej niesłusznych sądów”². Powstało wiele mitów i legend, fakty częstokroć mieszane były z mitami, co stanowiło doskonałą pożywkę dla rozmaitych XIX wiecznych romantycznych stylizacji. W kontekście niniejszego artykułu powstaje również pytanie: na ile – w odniesieniu do *Communio – Lux aeterna* we wspomnianym *Requiem* możemy mówić o autorstwie Mozarta? A jeśli tak, to czy w antyfonie tej możemy dostrzec to, do czego powołana jest muzyka sakralna – a więc do wyrażenia głębokiego związku między słowem a muzyką. Nie bez powodu mówi się przecież o tym, iż muzyka sakralna ma być służebnicą słowa.

1. Powstanie *Requiem*.

Nie ulega wątpliwości, że datą, która ma związek z powstaniem żałobnej kompozycji Mozarta jest 14 lutego 1791 roku. Wtedy to zmarła hrabina Anna Walsegg-Stuppach, żona Franza Grafa von Walsegg-Stuppach, właściciela dóbr w Austrii nad Enns, który był kompozytorem – amatorem, a w zasadzie muzycznym dyletantem, lubiącym na prywatnych koncertach w swoim pałacu wykonywać cudze kompozycje, podając je za własne dzieła. Hrabia, pragnąc uczcić pamięć zmarłej w wieku 21 lat żony, latem 1791 roku udał się do Wiednia, aby tam zamówić pomnik nagrobny i mszę żałobną. Mszę skomponować miał W. A. Mozart. Żeby jednak Walsegg mógł później wykonać ją pod swoim nazwiskiem, musiał teraz zachować anonimowość. Do Mozarta wysłał więc posłańca, którym był wiedeński adwokat Johann Nepomuk Sortschan. Wolfgang Amadeusz przyjął zamówienie, zainkasował zaliczkę, jednak do pracy nad *Requiem* przystąpił prawdopodobnie dopiero w październiku i listopadzie. Wcześniej bowiem pracował nad *Łaskawością Tytusa*, *Czarodziejskim fletem*, dwoma koncertami instrumentalnymi (D-dur na róg i A-dur na klarnet) i kilkoma drobniejszymi utworami instrumentalnymi. 20 listopada rozpoczęła się nagła, śmiertelna choroba Mozarta, która ogołociła go z sił i sprawiła, że na tworzenie dzieła miał kompozytor zaledwie kilka dni.

Wolfgang Amadeusz Mozart umarł 5 grudnia 1791 roku o godzinie 0.55. *Requiem* nie zostało przez niego ukończone. Fakt ten stał się przyczynkiem do powstania wielu niejasności w od-

1 *Przewodnik koncertowy*, red. T. Chylińska, S. Haraschin, B. Schaeffer, Kraków 1991, s. 670.

2 A. Einstein, *Mozart – człowiek i dzieło*, Kraków 1983, s. 354.

niesieniu do ustalenia, kto ukończył dzieło. Wiadomo, że żonie Mozarta, Konstancji, zależało na dokończeniu *Requiem* zarówno z powodów finansowych, jak i ze względu na pragnienie, aby dzieło jej genialnego męża zapamiętane zostało przez następne pokolenia jako ukończone.

Oczywistym jest, w tym kontekście, pytanie o to, kto uzupełnił *Requiem*. I chociaż, jak twierdził K. Stromenger: „Zagadki autorstwa nie rozstrzygnie grafologia, ani zawodna nieco „krytyka stylu” [...] *Requiem* jest dziełem zupełnej jednolitości”³, to jednak problem współautorstwa jest dziś już bardziej wyjaśniony. „Na podstawie badań porównawczych oryginalnego rękopisu partytury, uzupełnionego przez kilku współautorów powszechnie znanej wersji dzieła, a także w świetle odnalezionych i zidentyfikowanych w roku 1960 w Niemieckiej Bibliotece Narodowej w Berlinie przez Wolfganga Platha szkiców Mozarta oraz głośnego listu Süßmayra do firmy wydawniczej „Breitkopf und Härtel”, wiadomo, że całkowicie ukończony i zinstrumentowany przez Mozarta jest tylko jeden fragment całej mszy – *Introitus Requiem aeternam*”⁴. Fuga *Kyrie eleison*, sekwencja *Dies irae*, oraz *Offertorium Domine Jesu* – jeśli chodzi o autorstwo Mozarta – zawierają cztery oryginalne głosy wokalne i basso continuo oraz zanotowane sporadycznie motywy instrumentacji (kilka fragmentów partii pierwszych skrzypiec, początkowe solo puzonu w *Tuba mirum*, orkiestrowy wstęp do *Recordare*). Zachowało się też 8 taktów *Lacrimosa*, 16 taktów fugi *Amen*, która prawdopodobnie miała wieńczyć sekwencję, oraz pięć taktów *Rex tremendae*.

Konstancja Mozart z prośbą o uzupełnienie dzieła męża zwróciła się najpierw do trzydziestoletniego ucznia Mozarta – Franza Jacoba Freystädtlera. Ten dokończył instrumentację fugi *Kyrie* w technice *colla-parte* – ale tylko dla partii smyczków i instrumentów dętych drewnianych. Jak dowodzi Leopold Nowak w *Roczniku Mozartowskim* 1973/4, głosy trąbek i kotłów miał już dopisać Süßmayr⁵. Następnie Konstancja poprosiła o pomoc Josepha Eybera. Ten także nie ukończył swojej pracy. Udało mu się jednak zinstrumentować całą sekwencję do *Confutatis*. Po nim pracę nad *Requiem* przejął miał wieloletni przyjaciel Mozarta, Maximilian Stadler. Jemu w udziale przypadło zinstrumentowanie *Offertorium Domine Jesu*. Jednak głównym autorem ostatecznej wersji partytury stał się Franz Xaver Süßmayr, on też jako jedyny przyznał się publicznie do współautorstwa utworu Mozarta. Süßmayr stwierdza również, że dokończył *Lacrimosa* i skomponował zupełnie samodzielnie *Sanctus* i *Agnus Dei*. „Z jednego z listów Konstancji wiadomo natomiast, że powtórzenie drugiej części *Introitu* i fugi *Kyrie* w *Communio* było wskazówką oraz życzeniem umierającego Mozarta”⁶.

Süßmayr ukończył redakcję *Requiem* pod koniec lutego 1792 roku. Wiadomo, że wykorzystał w niej szereg dopełnień instrumentacyjnych swoich poprzedników. Jednak to właśnie ta wersja stała się „oficjalną” wersją dzieła Mozarta. W niniejszym artykule wykorzystany zostanie materiał nutowy bazujący na *Neue Mozart Ausgabe*, czyli drugim kompletnym wydaniu wszystkich muzycznych dzieł Wolfganga Amadeusza Mozarta (Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke)⁷. *Requiem* w redakcji Leopolda Nowaka ukazało się po raz pierwszy w 1965 roku i bazuje na wersji Süßmayra. W 2006 roku na stronie internetowej

3 K. Stromenger, *Czy należy spalić Luwr. Felietony Muzyczne*, Kraków 1970, s. 115-116.

4 P. Orawski, *Requiem – między prawdą a zmyśleniem*, <https://wszystkoconajwazniejsze.pl/piotr-orawski-piekno-muzyki-11-requiem-miedzy-prawda-a-zmysleniem/>, [dostęp: 19.06.2018].

5 Por. P. Orawski, *Requiem...*, op.cit.

6 A. Wolański, *W poszukiwaniu tożsamości Requiem*, [w:] „Wokalistyka i pedagogika wokalna...”, s.126.

7 http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub_srch.php?l=2, [dostęp: 19.06.2018].

Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg umieszczona została wersja elektroniczna (pdf) redakcji Leopolda Nowaka, która została wykorzystana w tym artykule⁸.

Zarysowane powyżej tło historyczne pozwala na stwierdzenie, iż *Lux aeterna* stanowiące *Communio* w *Requiem* Mozarta zostało skonstruowane – według jego życzenia na bazie *Introitu* oraz *Kyrie*. Biorąc pod uwagę także fakt, iż *Introit* został w całości skomponowany przez Mozarta, a fuga *Kyrie* przynajmniej w przestrzeni partii wokalnych, również w odniesieniu do *Communio* można mówić o jego autorstwie, a w związku z tym dokonać krótkiej analizy słowno – muzycznej tej kompozycji.

2. Związek słowno-melodyczny w mozartowskim *Communio*

W *Requiem* Wolfganga Amadeusza Mozarta, w części *Communio* wykorzystany został kompletny tekst antyfony komunijnej, zawartej w formularzu mszalnym *Missa pro defunctis*⁹:

*Lux aeterna luceat eis, Domine,
Cum sanctis tuis in aeternum,
Quia pius es.
Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis
Cum sanctis tuis in aeternum,
Quia ius es.*

W polskim tłumaczeniu tekst ten brzmi następująco:

*Światłość wiekuista, niechaj im świeci, o Panie,
wśród Świętych twoich na wieki,
bo jesteś pełen dobroci.
Wieczny odpoczynek racz im dać, Panie,
a światłość wiekuista niechaj im świeci.
Wśród Świętych Twoich na wieki,
bo jesteś pełen dobroci*¹⁰.

Tekst zawarty w Mszałe zakłada następujący podział tekstu:

- a) antyfony *Lux aeterna luceat eis, Domine: Cum sanctis tuis in aeternum: Quia pius es.*
- b) werset *Requiem aeternam dona eis, Domine: et lux perpetua luceat eis*
- c) powtórzenie fragmentu antyfony *Cum sanctis tuis in aeternum: Quia pius es.*

Communio w *Requiem* Wolfganga Amadeusza Mozarta składa się zasadniczo z dwóch części: Adagio oraz Allegro, choć patrząc na tekst możemy zauważyć podział na 3 części (według powyższego schematu), z których każda zawiera inny materiał muzyczny oraz wyrażnie różny motyw melodyczny. I tak, część a) (takty 1-14) oddzielona jest od części b) (takty 16-30) motywem instrumentalnym nawiązującym do tematu zawartego we wstępie. Natomiast część b) oddzielona jest od części c) podwójną kreską taktową. Następuje też zmiana tempa i formy.

Utwór przeznaczony jest na następujący aparat wykonawczy: sopran solo, chór (SATB), rożki basetowe (I, II), fagoty (I, II), trąbki (I, II), kotły, puzony (altowy, tenorowy i basowy), kwintet smyczkowy oraz organy.

⁸ Ibidem.

⁹ Formularz ten obecny jest w Mszałe Piusa V, który obowiązywał w czasie, w którym Mozart pisał *Requiem*.

¹⁰ Tłumaczenie za: *Gaudeamus. Łaciński śpiewnik mszalny*, opr. W. Kądziała, Warszawa 2006, s. 271.

Adagio – utrzymane w całości w metrum 4/4, rozpoczyna się od dwutaktowego wstępu instrumentalnego w dynamice piano, zapowiadającego 2 tematy będące głównymi motywami melodycznymi, które od taktu 16 będą wykonywać głosy chóralne. Tematy te we wstępie zaprezentowane są fragmentarycznie przez rżki basetowe (R) oraz fagot oraz skrzypce unisono (D).



Przykład 1. Wprowadzenie motywów przez instrumenty dęte we wstępie, *Communio*, takty 1-2.

W takcie pierwszym kwintet smyczkowy tworzy delikatny akompaniament zbudowany na naprzemiennym wykonywaniu wartości ósemkowych przez wiolonczelę z kontrabasem unisono oraz skrzypiec (I i II) i altówki. Instrumenty te budują treść harmoniczną osadzoną w tonacji B-dur.

Przykład 2. Wstęp instrumentów smyczkowych, *Communio*, takty 1-2.

Wstęp jest subtelnym wprowadzeniem do taktu trzeciego, w którym rozpoczyna się solo sopranowe. Na przestrzeni sześciu taktów (t. 3-8) sopran wykonuje pogodną melodię ze słowami antyfony „Lux aeterna luceat eis, Domine, cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es”. Melodia ta jest powtórzeniem solo wykonywanego w *Introitus* z tekstem („Te decet

hymnus..."). Utrzymany w melodyce kantylenowej motyw charakteryzuje się umiarkowanym ambitusem oraz spokojnym, pozbawionym dużych skoków interwałowych przebiegiem frazy¹¹. Głowski solowemu towarzyszy akompaniament instrumentów smyczkowych w dynamice piano. Drobne wartości rytmiczne tego akompaniamentu stanowią swoisty kontrapunkt dla spokojnej melodii sopranu. Instrumenty smyczkowe wykonują kolejno imitacje fragmentu tematu (D) – w dwóch wariantach (jako imitacja ścisła oraz imitacja w odwróceniu) z drobnymi przekształceniami, który prezentowany jest wraz z charakterystycznym motywem rytmicznym ósemki legowanej z pierwszą szesnastką.

Violino I

Violino II

Viola

Soprano Solo

Alto

Tenore

Basso

Violoncello, Basso ed Organo

Vc.

senza Org.

Lux ae - ter-na lu - ce - at e - is, Do - mi-

Przykład 3. Solo sopranu i imitacje w partii instrumentów smyczkowych, *Communio*, takty 3-4.

Warto zauważyć, że w solo sopranowym tekst przytoczony jest dokładnie, kompozytor nie nanosi w nim żadnych zmian.

Solo

Lux ae - ter-na lu - ce - at e - is, Do - mi - ne:

cum san-ctis tu - is in ae - ter-num, qui - a pi - - us es.

Przykład 4. Solo sopranowe, *Communio*, takty 1-8.

Wejścia poszczególnych instrumentów (począwszy od II skrzypiec) powodują budowanie napięcia, które doprowadzić ma do taktu 8, w którym gwałtownie zmienia się dynamika (z piano na forte) oraz rytm i włączony zostaje chór. Wspomniane dążenie

11 Zob. Przykład 6, s. 11.

do taktu 8 uwidoczniłoby się przez dołączanie kolejnych instrumentów, co wraz z wykorzystaniem coraz wyższych rejestrów skrzypiec i coraz niższych rejestrów wiolonczeli i kontrabasów powoduje poszerzenie materii dźwiękowej. Na uwagę zasługują łuki umieszczone nad każdym z tematów, sugerujące wykonanie całościowe każdej frazy w artykulacji legato.



Przykład 5. Budowanie napięcia w akompaniamencie instrumentów smyczkowych (skrzypce I i II, altówka, wiolonczela z kontrabasem), *Communio*, takty 5-8.

Diametralna zmiana charakteru utworu następuje w takcie 8. Subtelne piano płynnie pojawiających się tematów ustępuje tutaj dość agresywnemu akompaniamentowi instrumentalnemu w dynamice forte, który towarzyszy chórowi wykonującemu błagalne, a jednocześnie zdecydowane i dobitne „Lux aeterna luceat eis, Domine”. Tonacja z B-dur przechodzi w pokrewną tonację g-moll. W części tej rolę basetowy (II) oraz puzony dublują partie chóru. Akompaniament zbudowany jest tutaj na specyficznej figurze rytmicznej wykonywanej naprzemiennie przez skrzypce (I, II) oraz altówkę, fagot (II), wiolonczelę i kontrabas.



Przykład 6. Figury rytmiczne akompaniamentu (fagot II, skrzypce I, skrzypce II, altówka, wiolonczela i kontrabas), *Communio*, takty 8-10.

Widoczny jest więc kontrast brzmieniowy – wysokim, energicznym dźwiękom skrzypiec przeciwstawiony zostaje niskim, głębokim dźwiękom pozostałych instrumentów. Powstaje

więc swego rodzaju dialog, a wręcz rywalizacja, która swoje rozwiązanie osiągnie chwilowo wraz z zakończeniem frazy na pierwszej mierze taktu 11. Od razu jednak będzie miała swoją kontynuację, prowadzącą do ostatecznego uspokojenia i zakończenia motywu w takcie 14.



Przykład 7. Akompaniament prowadzący do taktu 14 na przykładzie skrzypiec I, skrzypiec II i altówki, *Communion*, takty 11-13.

Dialog pomiędzy poszczególnymi głosami występuje także w partii chóralnej – krótki motyw „Lux aeterna” śpiewany przez głosy męskie, będący gwałtownym wołaniem o „światłość wieczną”, podejmowany jest o miarę później przez alt, a w następnym takcie (czyli kolejne 2 miary później) przez sopran.

Melodia zawarta w chóralnym głosie sopranowym w taktach 9-14 jest zasadniczo powtórzeniem partii sopranu solo z taktów 3-8, z drobną zmianą w takcie 10, która jest przesunięciem o jedną miarę – w odniesieniu do pierwszej ekspozycji tej frazy – jej najwyższego dźwięku (es). Przesunięcie to wynika zapewne ze zmiany ciągu harmonicznego w akompaniamentcie.



Przykład 8. Zmiana w przebiegu melodii sopranu, *Communion*, takty 3-4 oraz 9-10.

Przebieg harmoniczny

|B D |g Es B F | | B D |g c F |

Melodia sopranu różni się ona w swym charakterze od melodii wykonywanych przez pozostałe głosy chóru – melodia sopranowa tworzy bowiem długą, melodyjną frazę, natomiast melodie altu, tenoru i basu składają się z bardzo krótkich odcinków, stanowiących jedno lub więcej słów. W warstwie tekstowej - o ile sopran powtarza pierwsze zdanie *Communion* bez zmian (w dodatku w bardzo przybliżonej melodii), o tyle pozostałe głosy dokonują dodatkowych powtórzeń słowa „aeterna”, w efekcie czego powstaje zdanie: „Lux aeterna, aeterna, aeterna luceat eis, Domine”. Powtórzenia te niestety nie oddają sensu słownego pierwszego zdania *Communion*, wedle którego najważniejszymi słowami wydają się być „Lux” oraz „Domine”¹².

W takcie 13 głosy akompaniujące tworzą kadencję doprowadzającą do taktu 14, w którym następuje powrót do dynamiki piano i następuje chwilowe uspokojenie.

¹² Powtórzenia są efektem materiału dźwiękowego stworzonego do tekstu Introitu, gdzie powtarzanym na tych samych dźwiękach słowem jest „exaudi” – i tutaj trzykrotne powtórzenie tego zawołania (wysłuchaj) ma rzeczywisty sens.

Takty 14-15 to nawiązanie do dwóch taktów wstępu (1-2), w których – tym razem na harmonicznej podstawie molowej – różki basetowe przypominają temat „Requiem aeternam” (R), a fagot (I) oraz skrzypce (I) temat „Dona eis, Domine” (D).



Przykład 9. Tematy wprowadzane przez różki basetowe i fagoty, *Communion*, takty 14-15.

W części b) kompozytor wykorzystuje bezpośrednio materiał dźwiękowy fragmentu Introitu (takty 34-48), gdyż oba te fragmenty zawierają identyczny tekst „Requiem aeternam dona eis Domine, et lux perpetua luceat eis”. W warstwie muzycznej głosów wokalnych pojawiają się tutaj na początku dwa różne motywy melodyczne (R i D), kompozytor każdemu z tych motywów przypisuje inny tekst (R) „Requiem aeternam” i (D) „Dona eis”.



Przykład 10. Temat „Requiem aeternam” (R) w basie, *Communion*, takty 16-18.



Przykład 11. Temat „Dona eis” (D) w alcie, *Communion*, takty 16-17.

Głosy chóralne (według kolejności prezentacji tematów) dublowane są przez instrumenty: bas – fagot II oraz puzon basowy, alt – róg basetowy II oraz puzon altowy, tenor – fagot I oraz puzon tenorowy, sopran – klarnet I. Kompozycja powraca do właściwej tonacji *Requiem*, a więc d-moll.



Przykład 12. Wprowadzenie tematów „Requiem aeternam” i „Dona eis, Domine”, od góry róg basetowy II, fagot I i II, puzony (altowy, tenorowy i basowy), skrzypce I, skrzypce II, altówka, chór SATB, wiolonczela i kontrabas, *Communion*, takty 16-17.

Example 12 is a musical score for a vocal and instrumental ensemble. It features five staves. The top two staves are for a vocal part (Soprano and Alto), the third staff is for a vocal part (Tenor and Bass), and the bottom two staves are for a piano accompaniment. The lyrics are: "Do - na, do - na - e - is", "Re -", "Re - qui - em ae - ter -", and "Tutti". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte).

Przykład 12.

Wykorzystanie przez kompozytora dwóch różnych tematów i nakładanie ich na siebie powoduje pewną nieczytelność w proklamacji tekstu. Należy zauważyć, że w warstwie muzycznej tematy te różnią się zasadniczo od siebie. Temat „Requiem aeternam”, rozpoczynający się od prymy molowej toniki, wykorzystujący tercję durowej dominanty wzmacnia odczucie skali molowej harmonicznego. Utrzymany w spokojnych, stosunkowo długich dźwiękach (ćwierćnuty, ewentualnie ósemki w tempie adagio), rozpoczyna się zawsze od 2 lub 4 miary taktu. Charakteryzuje się małym ambitusem i tworzy podstawę dla wejścia tematu: „Dona eis, Domine”, który daje odczucie kontrapunktu, zbudowany jest z drobnych wartości szesnastkowych (poza pierwszym dźwiękiem będący ósemką legowaną z szesnastką) wykazujących elementy progresji. Temat rozpoczyna się na stopniu kwinty akordu, wybrzmiewa zazwyczaj po pauzie ósemkowej na 3 bądź 1 miarę.

Dramaturgię tej części utworu podbudowują skrzypce I i II, które unisono wykonują skoki oktawowo w charakterystycznym rytmie synkopowanym.

Example 13 is a musical score for violin parts. It features three staves. The top two staves are for Violin I and Violin II, and the third staff is for the Viola. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte).

Przykład 13. Instrumenty smyczkowe zostają włączone do dublowania głosów chóru, *Communio*, takty 18-20.

Do - na, do - na e - is Do - mi-ne, do - na,
 Do - mi-ne, do - na, do - na e - is, re - qui - em ae - ter -
 - qui - em ae - ter - nam do - na, do - na
 nam do - na, do - na e - is, e - is
 Ve. Tutti Bassi Ve. Tutti Bassi

Przykład 13.

Ten drapieżny w swym charakterze motyw skrzypce wykonują na przestrzeni trzech taktów (16-18). W takcie 19 instrumenty smyczkowe włączone zostają stopniowo do dublowania partii chóralnej (skrzypce I – sopran, skrzypce II – alt, altówka – tenor, wiolonczela i kontrabas – bas)¹³, tak, iż w takcie 20 nie mamy już do czynienia z niezależnym akompaniamentem lecz z wykonywaniem przez całą orkiestrę materiału dźwiękowego głosów chóralnych (następują drobne zmiany rytmiczne, gdyż instrumenty – „nie wymawiające tekstu”, nie muszą wykonywać osobno dwóch dźwięków tej samej wysokości ani różnego rytmu, lecz mogą je połączyć ze sobą; instrumenty wypełniają też często momenty, w których głosy chóralne mają pauzę przed kolejną prezentacją tematu).

Takty 22-24 są doprowadzeniem do kulminacji tej części utworu, która ma miejsce na przestrzeni taktów 25-30. Od ostatniej miary taktu 21 sopran trzykrotnie prezentuje fragment tematu „Requiem aeternam”. Kompozytor stosuje tutaj progresję, efektem której w każdym kolejnym takcie fragment tematu rozpoczyna się tercję niżej. Podobna progresja zachodzi także w pozostałych głosach: tenor trzykrotnie (również za każdym razem o tercję niżej) wykonuje wstępujący motyw składający się z trzech ćwierćnut, alt trzy razy śpiewa zstępujące „dona eis”, bas natomiast realizuje trzykrotnie motyw „dona eis”.

do - na e - is re - qui - em ae - ter - nam, ae - ter - nam, ae - ter -
 - nam do - na e - is Do - mi-ne, do - na e - is, do - na e - is, do -
 e - is, do - na e - is, do - na, do - na, do -
 Do - mi-ne, do - na, do - na e - is, do - na e - is, do -

Przykład 14. Progresja w taktach 22-24 (instrumenty dublują partię chóru),
Communio, takty 21-24.

¹³ We fragmencie taktu 20 podczas pauzy basu wiolonczela wykonuje fragment partii tenoru, w czasie 3 i 4 miary taktu 21 czyni to wiolonczela wraz z kontrabasem.

Progresja ta daje odczucie dążenia do kulminacji, jest jednocześnie modulacją do tonacji B-dur, która wybrzmi w takcie 25. W takcie tym następuje pełne ekspresji wołanie „et lux perpetua”. Jest ono wyeksponowane najpierw przez sopran, a potem wzmocnione powtórzeniem przez resztę chóru. Repetycja tej struktury w takcie 26 intensyfikuje potęgę wołania o „światłość wiekuistą”. Sopranowi towarzyszy akompaniament instrumentów dętych drewnianych oraz pojawiających się po raz pierwszy w utworze trąbek i kotłów, reszcie chóru towarzyszą dublujące go puzony oraz instrumenty smyczkowe wykonujące unisono (we właściwych sobie rejestrach) poprzedzony ozdobnikiem w partii skrzypiec (I i II) pasaż na rozłożonych dźwiękach akordu. Akompaniament tego fragmentu w swym charakterze jest wyraźnie fanfarny.

Przykład 15. Akompaniament orkiestry (od góry: rożek basetowy I i II, fagot I i II, trąbka I i II, kotły, puzon altowy, puzon tenorowy, puzon basowy, skrzypce I, skrzypce II, altówka, wiolonczela i kontrabas), *Communio*, takty 25-26.

W takcie 27 następuje kulminacja – orkiestrowe tutti prowokuje chór do wołania „lucet eis”. Dramaturgię podkreśla akord zmniejszony oraz rytm wykonywany przez trąbki i kotły. Po rozwiązaniu na akordzie durowym, chór w dynamice piano powtarza homofonicznie całe wezwanie „et lux perpetua luceat eis” (taki sposób niewątpliwie służy wyrażnej proklamacji tekstu, jest okazją do jego wyraźnego wybrzmienia po rozmaitych powtórzeniach, które miały miejsce wcześniej). Towarzyszą mu dublujące partię chóralną puzony oraz instrumenty smyczkowe. Zakończenie tej części podkreślają trąbki i kotły dołączające – również w dynamice piano – w takcie 30. Ostatni akord (A-dur), oznaczony fermatą jest zatrzymaniem przed wejściem (attacca) tematu fugi.

29

pe - tu - a lu - ce - at e - is.

pe - tu - a lu - ce - at e - is.

pe - tu - a lu - ce - at e - is.

pe - tu - a lu - ce - at e - is. C

6 7 26 7 6 5 4 5
3 3 4 23 42 23

Przykład 16. Ostatnie 2 takty Adagio, *Communion*, takty 29-30.

Cum sanctis (a więc część c) *Communion*) jest czterogłosową wokálną fugą podwójną – opartą na dwóch tematach. Fuga (takty 31-82) jest powtórzeniem części *Kyrie*. Kompozytor umieszcza w niej oznaczenie tempa – *Allegro*, oraz oznaczenie dynamiki – *forte*.

W omawianej kompozycji instrumenty dublują głosy wokalne według następującego wzoru:
sopran – klarnet (I), skrzypce (I)
alt – klarnet (II), puzon altowy, skrzypce (II)
tenor – fagot (I), puzon tenorowy, altówka
bas – fagot (II), puzon basowy, wiolonczela, kontrabas (wiolonczela wykonuje momentami partię tenoru – wtedy gdy jest pauza w partii basu).

Temat pierwszy, wprowadzany przez bas (od taktu 31), jest dość majestatyczny w swym charakterze i złożony z dłuższych wartości rytmicznych (półnuta, ćwierćnuta, ćwierćnuta, półnuta, ćwierćnuta). Bezpośrednio za nim następuje dopełnienie tematu będące jednocześnie stałym kontrapunktem.



Przykład 17. Pierwszy temat fugi wraz z jego dopełnieniem, *Communion*, takty 31-35.

Temat drugi, eksponowany przez alt (od taktu 32) jest bardziej rozbudowany, złożony jest z krótszych wartości rytmicznych (ósemki i szesnastki) i utrzymany w stylu melizmatycznym.



Przykład 18. Drugi temat fugi, *Communion*, takty 32-35.

Warto zauważyć, iż Mozart na przestrzeni 15 taktów (31-46) dokonuje ekspozycji obu tematów we wszystkich głosach, według schematu opisanego poniżej:

numer taktu	temat	głos	
1	temat 1	bas	tonika
2	temat 2	alt	tonika
4	odpowiedź 1	sopran	dominanta
5	odpowiedź 2	tenor	dominanta
8	temat 1	alt	tonika
9	temat 2	bas	tonika
11	odpowiedź 1	tenor	dominanta
12	odpowiedź 2	sopran	dominanta

Przykład 31. Tabela obrazująca realizację tematów fugi *Cum sanctis*

W takcie 38 po raz pierwszy obecne są jednocześnie wszystkie głosy, jest to moment pewnej kulminacji, co podkreślone zostało przez pojawiające się w tym takcie (po raz pierwszy) trąbki i kotły. Jest to jednocześnie moment osadzenia w tonacji zasadniczej poprzez dominantę A-dur do akordu d-moll. Trąbki i kotły pojawią się następnie w takcie 41, w którym występuje podobny przebieg harmoniczny.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for four staves: Treble Clef (Soprano), Bass Clef (Bass), and two staves for Piano accompaniment (Right and Left Hand). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The melody is simple and folk-like, with a repeat sign at the end. The piano accompaniment provides a harmonic and rhythmic foundation, featuring chords and moving lines in both hands.

Przykład 19. Trabki i kotły na tle puzonów, *Communio*, takty 38-41.

W taktach 47-68 tematy pojawiają się w różnych układach (zawsze jednak występują w parach). Kompozytor stosuje niejednokrotnie chromatyzację. W całej fudze tematy cytowane są zarówno w imitacji ścisłej, jak i swobodnej (zmieniają się odległości interwałowe – np. pomiędzy dwoma pierwszymi dźwiękami 1 tematu występuje w niektórych momentach tercja, w innych sekunda).

Cum san - ctis tu - is

Przykład 20. Temat pierwszy w sopranie z interwałem sekundy między dwoma pierwszymi dźwiękami, *Communio*, takty 35-37.

num, cum san - ctis tu - is

Przykład 21. Temat pierwszy w sopranie z interwałem tercji między dwoma pierwszymi dźwiękami, *Communio*, takty 46-48.

Zastosowane są również modulacje do innych tonacji: F dur (od taktu 47), g-moll (od taktu 50), c-moll (od taktu 54), B-dur (od taktu 58), f-moll (od taktu 63), d-moll (od taktu 69).

Takty 69-79 uznać można za skróconą wersję ekspozycji, od taktu 74 kompozytor stosuje *stretto*, ukazując temat 2 w kolejnych głosach (bas, sopran, alt, sopran) i kierując je do kulminacji.

Przykład 22. Stretto, *Communio*, takty 74-79.

Adagio

79

num, in ae-ter - num, qui - a pi - us es.

tu-is in ae-ter - num, qui - a pi - us es.

tu-is in ae-ter - num, qui - a pi - us es.

is in ae-ter - num, qui - a, qui - a pi - us es.

6 7 5 2 5 6 7 7 23 6 - 6 5 23

Przykład 23. Zakończenie fugi *Cum sanctis, Communio*, takty 79-82.

W takcie 79 wszystkie głosy tworzą strukturę akordową a trąbki i kotły w fanfaryowych, drobnych wartościach rytmicznych prowadzą do akordu zmniejszonego w takcie 80. Mozart niejako pozwala wybrzmieć temu akordowi – umieszcza po nim pauzę ćwierćnutową z fermatą.

Utwór kończy się dwoma taktami adagio, w którym chór, homofonicznie wykonuje dostojne „quia pius es”. Jest ono kadencją końcową, której powagę ukazują trąbki oraz kotły. Dzieło Mozarta kończy się akordem toniki bez tercji.

Podsumowanie.

Analiza *Communio* z *Requiem* pozwala na dostrzeżenie, iż Mozart na wiele sposobów próbuje w swej kompozycji muzycznie wyrazić treści, jakie niesie ze sobą wykorzystywany przez niego tekst. Będąc wiernym oryginalnemu tekstowi antyfony *Lux aeterna*, kompozytor stosuje jednak pewne powtórzenia poszczególnych słów lub zdań, czego domaga się zastosowana forma lub motyw melodyczny. Zastosowane przez niego wartości dynamiczne, wykorzystanie solo sopranu oraz poszczególnych głosów chóralnych, podbudowane mistrzowskim sposobem instrumentacji powodują, iż przesłanie, jakie niesie ze sobą wołanie o „światłość wieczną” umieszczone w liturgicznej antyfonie, nabiera jeszcze większej mocy i zyskuje na wyrazistości. Muzyka Mozarta staje się dla słuchacza wezwaniem do modlitwy i medytacji o sprawach ostatecznych. Wpisuje się więc w powołanie, jakie przyświeca od wieków muzyce sakralnej.

Bibliografia

1. Literatura przedmiotu

- Chomiński J., K. Wilkowska – Chomińska, *Formy Muzyczne. Tom V. Wielkie formy wokalne*, Kraków 1984.
- Chomiński J., K. Wilkowska – Chomińska, *Historia muzyki. Cz. I*, Kraków 1989.
- Chomiński J., K. Wilkowska – Chomińska, *Historia muzyki. Cz. II*, Kraków 1990.
- Dąbek S., *Requiem*, [w:] *Encyklopedia Katolicka, Tom XVII*, Lublin 2012.
- Einstein A., *Mozart – człowiek i dzieło*, Kraków 1983.
- Fedyczkowska E., *Requiem – charakterystyka części liturgii mszalnej*, [w:] „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego” 44/2007, Rzeszów 2007.
- Fedyczkowska E., *Requiem jako obrządek liturgiczny oraz artystyczna forma cykliczna*, [w:] Zeszyty Naukowe Uniwersytetu rzeszowskiego, Zeszyt 1/2002. Muzyka I, Rzeszów 2002.
- Harnoncourt N., *Muzyka mową dźwięków*, Warszawa 1995.
- Hinz E., *Nurt religijny w muzyce różnych epok*, Pelplin 2005.
- Hinz E., *Zarys historii muzyki kościelnej*, Pelplin 2000.
- Jaroszyński S., *Mozart*, Kraków 1956.
- Mendlik B., *Wykonawstwo form wokalnych i wokально instrumentalnych muzyki religijnej w kontekście budowy formalnej oraz treści utworów*, Bydgoszcz 2006.
- *Mozart i współcześni. Muzyka w Europie środkowej w XVIII wieku*, red. R. Golianek, B. Stróżyńska, Łódź 2007.
- Nadolski B., *Liturgika, Tom II – Liturgia i czas*, Poznań 1991.
- Orawski P., *Lekcje Muzyki. Dojrzały Klasycyzm. Muzyka Sakralna – Opera Klasyczna*, Warszawa 2014.
- Pośpiech R., *Muzyka religijna Mozarta w refleksji teologów*, [w:] *Mozart i współcześni. Muzyka w Europie środkowej w XVIII wieku*, red. R. Golianek, B. Stróżyńska, Łódź 2007.
- *Przewodnik koncertowy*, red. T. Chylińska, S. Haraschin, B. Schaeffer, Kraków 1991.
- Rosen Ch., *Styl klasyczny. Haydn, Mozart, Beethoven*, tłum. R. Augustyn, Warszawa 2014.
- *Sacrum i Profanum w muzyce wokalej i instrumentalnej*, red. M. Pietrzykowska, G. Rubin, Bydgoszcz 2010.
- Stromenger K., *Czy należy spalić Luwr. Felietony Muzyczne*, Kraków 1970.
- Śmiechowski B., *Z muzyką przez wieki i kraje (Historia muzyki)*, Warszawa 1993.
- Wolff Ch., *Mozart's Requiem. Historical and Analytical Studies, Documents, Score*, California 1998.
- Wołański A., *W poszukiwaniu tożsamości Requiem*, [w:] „Wokalistyka i pedagogika wokalna. Tom V, Wrocław 2007.

2. Internet

- Orawski P., *Requiem – między prawdą a zmyśleniem*, <https://wszystkoconajwazniejsze.pl/piotr-orawski-piekno-muzyki-11-requiem-miedzy-prawda-a-zmysleniem/>, [dostęp: 19.06.2018].
- Władowska M., *Klasyczność muzyki klasycznej*, <http://www.jadwizanki.pl/2016/03/31/klasycznosc-muzyki-klasycznej/>, [dostęp: 19.06.2018].
- Partytura *Requiem* W. A. Mozarta, http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub_srch.php?l=2, [dostęp: 19.06.2018].

ks. Szymon Bajon

Communio of *Requiem* W. A. Mozart – historic context and exeplification of music ways of expressing the content of the liturgical text

Summary:

Undoubtedly, *Requiem in D minor* (KV 626) occupies a very important place among religious compositions. It is the last, unfortunately unfinished work by Mozart. Historical data make it possible to determine which parts of the *Requiem* can be considered composed entirely by Mozart, which parts contain elements attributed to the composer, and which should be considered the fruit of the people who decided to complete the work. In light of this information, also *Communio of Requiem* can be considered as preplanned by Mozart. The analysis of this part allows us to find various means with which the composer tried to emphasize and expose the liturgical text of the *Lux aeterna antiphon*.

Keywords: communio, antiphon, Requiem, liturgical text, historic context

Жанр коляди та його втілення у духовній спадщині композиторів Галичини кінця XIX - першої половини XX ст.

У статті подано важливі дати становлення свята Різдва. Розглянуто ґенезу терміну «коляда» в національному та європейському контекстах. *Зазначено джерела виникнення співаників. Хронологічно упорядковано провідні збірники церковних коляд, збережені у спадщині галицьких композиторів кінця XIX – першої половини XX століть.*

Ключові слова: Різдво, коляда, колядка, Галичина, збірник, композитор.

Українська духовна культура зберігає національні цінності у нематеріальному вимірі. Вона визначає рівень інтелектуального, морально-етичного, естетичного та емоційного розвитку суспільства та впливає на становлення духовного світогляду особистості. Оскільки інформаційно-технологічний розвиток країни відсторонює безпосереднє спілкування з музичним мистецтвом, актуальності набуває вплив на ментальність суспільства через звичне християнське життя. Насичене церковно-парафіяльне буття покликане не тільки зберегти традиції та обряди, а й сприяти кращому розумінню моральних і духовних засад у повсякденні та внутрішньо збагатити світосприйняття кожного парафіянина.

3-поміж багатьох циклів календарно-обрядових християнських святкувань значимим є різдвяний період, сліди започаткування якого варто шукати у Середньовіччі. Як відомо, в Україні традиція колядування має язичницьке походження, через що важко навіть зафіксувати першу написану українську коляду релігійного змісту. Саме тому, до вивчення цього жанру пісень зверталися Валентина Борисенко, Олекса Воропай, Володимир Гнатюк, Олексій Дей, Григорій Дем'ян, Анатолій Іваницький, Філарет Колесса, Олександр Кошиць, Олег Смоляк, Іван Франко, Ольга Харчишин та інші. Вони зосереджували увагу на фольклорному походженні жанру, не відокремлюючи як окремий напрямок дослідження його сакрального наповнення. Відтак, особливо актуальним є вивчення коляд з церковної сторони та виявлення їх джерел походження в європейському, національному та регіональному контекстах. Важливим є також упорядкування нотографічних видань збірників церковних коляд провідних конфесій в Україні впродовж кінця XIX початку XX століття, які стали особливо значимими для відновлення християнського духовного та мистецького життя після тривалого періоду панування радянського тоталітаризму.

Мета статті – висвітлити суперечність понять «коляда» і «колядка» в європейському та проукраїнському контексті, систематизувати хронологію видань різдвяних пісень у спадщині композиторів Галичини кінця XIX – першої половини XX століть.

Церковні коляди та Європі загалом та в Україні зокрема, мають давню історію. Їх виникнення першочергово пов'язане із відзначенням календарних дат, а згодом із римо-католицькою традицією. Зауважмо, що ще з часів реформи Юлія Цезаря (45 р. до н.е.) перший день кожного місяця (юліанський календар) називався Kalendae. У січні такий день називався Новим роком і передбачав відвідування один одного, загадування бажань та отримання подарунків. Такий звичай швидко набув популярності та у VI-VII ст. дійшов до Балкан, Греції, Румунії, Русі та Польщі [43, С.V].

З часів зародження християнства в Італії, як осередку римо-католицизму, у колі представників духовенства був складений відповідний календар важливих біблійних дат. Тому для зручності люди перенесли відзначення Нового року, а вшануванню Різдва після поділу Церкви 1054 року надали певних конфесійних відмінностей.

Святування народження Спасителя Світу у давнину відбувалося зовсім не так як сьогодні. Наприклад, у західно-європейській літературі (близько 1586 року) збереглися свідчення про виконання танцю під музику «In dulci jubio» та спів колядки пасторки «Quem pastores», в якій кожних 4 рядки наступної строфи співали 4 різних хори, в тому числі і дитячий [44, С.17]. Мабуть, з того часу різдвяний святковий період супроводжується особливими канонічними богослужіннями та співом церковних коляд.

Зауважмо, що перші християнські колядки у Європі виникли у англійців, поляків¹, французів, чехів, німців та іспанців. Вони нагадували пісні-побажання або пісні-вітання і відзначалися наявністю спільних та відмінних ознак. Зокрема, польські і чеські коляди містили догматичні елементи, а англійські і французькі – нагадували світські пісні. Усі тексти католицьких коляд перекладалися на національні мови і водночас являли собою латинські прототипи. Наприклад, у поляків репертуар коляд включав літургійні п'єси, які функціонували як повноцінні офіційні частини (kyrie, introitus, traktus, antyfony, hymny) та паралітургійні твори – тропи, секвенції, строфні пісні з приспівом і без нього. Французькі коляди XV-XVI ст. репрезентовані творами у поліфонічному аранжуванні [44, С. 9].

Джерелами перших християнських європейських коляд були тропи, бенедиктинські хвали (лауді) і середньовічні літургійні драми різдвяного періоду (аналог вертепу – С. Г.). На думку Миколи Бобовського (Mykoła Bobowski), різдвяні пісні, починаючи з XI століття, створювалися саме на основі релігійних видовищ, організованих в честь народження Ісуса [43, С. VII] .

Зауважмо, що літургійна драма різдвяного періоду була перенесена з монастирів бенедиктинців, які очолювало італійське абацтво Монте-Кассіно (Monte Cassino) з монастирем в Станятках². В Італії ця практика існувала вже у XII столітті. На Різдво вона складалася з декламування пророцтв Даниїла, Ісаї, Валаама, поезії св. Августина, Євангелії. Після цього виступали Ірод, три царі, диявол, ангели і все закінчувалося співом «Хвала» («Gloria»). Згодом використання драматичних літургій перейняв іспанський бенедиктинський монастир Монсеррат (Montserrat) [44, С.10-11]. Зникнення літургійної різдвяної драми, яка ймовірно включала в себе різдвяні пісні, є значною втратою для культури.

Процес створення різдвяних пісень у контексті публічних релігійних виступів відбувався й в організованих костелами вертепах (інша назва «шопка», «ясла»). Перший вертеп, за свідченнями св. Бонавентури (Bonaventura), був започаткований засновником ордену францисканців 1223 року у Греччо (Італія). З того часу ця традиція

1 Найстарша збережена у польських римо-католиків коляда «Здоров будь, король ангелів» була записана біля 1424 року і є достовірним перекладом чеської колядки з рукопису XIV століття [44, С. 388].

2 З XVII ст. тут вже були органи. Коляди виконувалися під інструментальний супровід.

поширювалася по всій Європі та дійшла до Галичини³. Про першу реакцію на введення такого святкування у Львові читаємо у праці Філіпуса Каллімахуса (Philippus Callimachus), в якій зазначено, що польські францисканці (прихильники св. Франциска) обговорювали незвичне дійство, яке відбувалася за ініціативою єпископа Гжегожа (Grzegorz) з Саноки. Єпископ привів до львівського костелу на Різдво людей з новими релігійними церемоніями, показавши прихожанам осла та дитячі ясла з новонародженою дитиною [42]. Також Ф. Каллімахус відзначив появу нового художньо-скульптурного бернардинського образу шопки, де зображені Ісус в яслах, Марія, Йосиф, три королі і пастухи [45].

Отож драматична літургія, трансформуючись у вертепи з колядами-пастораліями, (опубліковані вже у XIX ст.) досі практикується суспільством, що, правда у позацерковному середовищі.

Усі пісні на Різдво Христове впродовж історичного розвитку в Європі мали різні назви. У літературному минулому вони називалися колядка, пісня, пісенька, а також ротула⁴ (зафіксовано у серії пісень Каспера Мясковського, збірнику Миколи Кохановського), симфонія (Ян Жабич назвав свою збірку колядок «Ангельським симфоніями»), пасторалька (розуміли як спів з пастухами) і кантичка (термін використовував Адам Міцкевич, Александр Брюкнер). Протестанські пісні різдвяної тематики, які виникли починаючи з XVI ст., називають канціалами [43, С. VI-VII].

На початковому етапі становлення народознавчих наук в Україні пріоритетною була думка про те, що слово «коляда» не є автохтонним і проходить зі старогрецького чи римського «calendae», що в перекладі українською мовою означає початок нового календарного року. Цієї версії дотримувалися такі українські та російські вчені, як Михайло Грушевський, Філарет Колесса, Володимир Гнатюк, Олександр Білецький, Андрій Лобода, Мирослав Семчишин, Анатолій Пономарьов [31], Дмитро Зеленін та ін. Така міграційна теорія щодо походження терміна з греко-балканських теренів в першу чергу «працювала» на закріплення християнства в Русі.

Народні колядки в Україні виникли в період язичництва. Із прийняттям християнства 988 року церква інтенсивно намагалася викоринити такі співи, а разом із ними «поганські» та «бісівські» обряди. Приклади можемо знайти у Києво-Печерському Патерику XIII ст., Густинському літописі початку XVII ст. і у Синописі (кін. XVII ст.), де читаємо про напади на ідола Коляду, «спокусу диявольську», якого на Різдво Христове «споминають беззаконно» під час «богомерзких ігрищ» [9].

З цього факту очевидно, що більшість українських, російських та білоруських вчених-народознавців – прихильників автохтонної наукової школи - вважають, що термін «коляда» чи «колядка» походить від назви праукраїнської богині Коляди – дружини бога неба Сварога та похідних від неї синонімічних означень. Відомий український історик, культуролог й джерелознавець Микола Костомаров у праці «Слов'янська міфологія» [20, С.54] та галицький етнограф Іван Браник [4, С.9] наводили аргументи про те, що слово «коляда» знаменувало коло сонця, уподібнене до колеса, річний

3 До складу Галичини зазначеного періоду входила Львівська, частина Тернопільської та Івано-Франківської областей України, Краків, Перемишль, Тарнів та їх прилеглі міста і села в Польщі.

4 На думку Александра Брюкнера, назва походить від назви давнього музичного інструменту рота, який використовувався за прикладом чехів у біблійних переказах [43, С. VII].

круг. Український сходознавець Олена Шокало вбачає в Коляді земну іпостась всеєдиного світла – Лада [39, С. 290–291].

Дослідники традиційної народної обрядової культури вважають, що слово коляда похідне від давнішої назви – корочун, тобто найкоротшого дня у році (25 грудня) або бога Сонця, наділеного даром скорочувати ніч і збільшувати день. Про це свідчать перші записи цього слова в Іпатіївському [15, С. 88] та Новгородському [28, С. 88] літописах. Пізніше назва «корчун» почала використовуватися на означення різдвяних обрядових атрибутів та в назвах персонажів – дійовій особі колядницької ватаги, обрядовому різдвяному хлібові на Закарпатті, який випікали разом з калачами для колядників тощо.

Цікаво, що в деяких місцевостях Росії та в східних областях України день перед Різдвом називають Колядою. Про це пише російський вчений Іван Снегирьов, Олександр Потебня. На західноукраїнських землях третій день Різдвяних свят і до сьогодні називають Колядами. Адже, в цей день удосвіта в деяких місцевостях Західного Поділля спалювали дідуха (колядника) – солому, яку розстелювали на долівці в навечір'я Святвечора – на дорозі перед обійстям чи в саду й співали різдвяні пісні, яких називають колядами. Власне у цих місцевостях – це день масового виконання коляд.

Отож протягом багатьох віків слово «коляда» набувало різних значень. На його тризначне тлумачення звернув увагу український етнограф Олекса Воропай, зазначаючи: «Коляда – це Різдвяні свята... Коляда – це пісня, яка співається під час Різдвяних свят... Коляда – це винагорода за величальну пісню...» [6, С. 57]. Такої думки дотримувалася і Галина Лозко: «слово «коляда» в українців означає і сам обряд, і різдвяна пісня, і винагорода за колядування» [24, С. 202].

У зарубіжних виданнях тлумаченню підлягало і тотожне за значенням «коляді» словосполучення «різдвяна пісня». Найкраще визначення останнього подано у статті Сімони Валлон (Simone Vallon) «Ноель» («Noël»). Автор писала у дусі римо-католицької традиції: «Різдвяна пісня – це вокальний твір, призначений для співу під час Адвенту, Різдва, Нового року, Богоявлення та свята Очищення Божої Матері, що містить латинський чи польський текст... іноді змішаний» [44, С. 9]. Сам термін «коляда» у значенні пісні про богонародження, на думку Юліуша Новака-Длужевського, усталився тільки у XVII столітті.

На думку, Юліуша Новака-Длужевського (Juliusza Nowaka-Dłużewskiego) вперше назва коляда для різдвяних пісень зустрічається серед релігійних памфлетів XVI ст., надрукованих 1558 року у краківському видавництві Лазара Андрисовича і Себенехера (Łazarza Andrysowica i Siebeneichera). Дві з дев'яти різдвяних пісень у цій збірці мають назву «Колядки»: «Нумо діти, заспіваймо з радістю. Колядка для дітей» («Nuż my, dziatki, zaśpiewajmy z weselem. Kolęda ku śpiewaniu dla dziatek») і «Так пан Бог світ зробив дуже милим» («Tak-ć Pan Bóg Świat barzo umiłował») [43, С. V].

Церковні коляди в Україні не належать до зразків давнього фольклору, а створені уніатською (греко-католицькою) церквою у XVIII столітті і нею ж розповсюджені. Раніше, на думку Наталі Громової, традиційно «колядками» («сусідськими» або «людськими») вважалися саме світські твори, а християнські називали «христосанками» [9]. На початку XVIII століття паралітургійні пісні називали духовними кантами або псальмами. Опісля, поступово фольклоризуючись, їх почали називати різдвяними

духовними піснями, наголошуючи на їх релігійно-євангельському, біблійному чи християнському змісті.

Вивчаючи фольклорні і церковні твори, дослідниця Олена Пчілка розрізняла три типи коляд: колядки-веснянки, колядки-легенди та колядки-вірші [26]. Вона відзначала величальний характер коляд-віршів [32]. Очевидним є те, що авторка мала на увазі не апокрифічні колядки⁵, а коляди, висунуті церквою, складені семінаристами, мандрівними дяками, котрі колядуючи по селах, своєю творчістю заробляли собі на хліб. Відтак, вірші до них були складені простою українською мовою і за характером були близькими до народних пісень, тому і швидко почали побутувати серед народу. Й лише в середині XIX століття завдяки Іванові Франкові, котрий у своїй парці «Наші коляди» вперше вжив терміни «церковні коляди» та «пісні набожні» [36, С. 7], різдвяні пісні почали називати церковними колядами. Ця назва з часом закріпилася не тільки в науковій літературі, а й серед широких верств населення.

Отож, сьогодні в українському музикознавстві прийнято відокремлювати значення слів «коляда» і «колядка» у циклі різдвяних пісень. Авторитетний фольклорист з Поділля Олег Смоляк твердить, що колядка – це жанр народного походження, що включає в себе світські, величальні, віншувальні колядки, а коляда – пісні духовного змісту (релігійні, християнські, на біблійні теми), що виконуються у різдвяний період. В одній із своїх статей він писав: «Одним з найпоширеніших пісенних жанрів у зимовому календарно-обрядовому циклі свят є церковні коляди. Вони майже повністю витіснили з різдвяного репертуару традиційні народні (дохристиянські) колядки і є домінуючим жанром у різдвяній обрядовості» [33, С.69; 11, С.129].

Різдвяні пісні або паралітургійні твори, сьогодні прийнято співати гуртом чи ансамблем виконавців в церкві, поза нею та під час вертепних дійств. На вулиці мандрівний колектив із поводитирем чи керівником (називається «Березою») відвідує людей по домівках. Атрибутом співочої групи є зірка на палиці, часто із зображенням ікони новонародженого Ісуса. У церквах, згідно традицій, християнські коляди співають перед богослужінням, під час Євхаристії та після Служби Божої аж до свята Богоявлення, після відзначення якого парафія продовжує співати коляди аж до Свята Стрітеня.

Усі церковні коляди записувалися і видавалися збірниками впродовж століть. В Україні перша друкована антологія духовних пісень з текстами і мелодіями коляд найбільш репрезентативно була представлена у «Богогласнику», який вийшов у греко-католицькій друкарні оо. Василіян у Почаєві Волинської губернії в 1790 році⁶. Сюди увійшло

5 Колядки, у яких біблійні події подані не в точних формах євангельського оповідання, а видозмінені за вимогою народно-поетичного світогляду або під впливом апокрифів, у науці прийнято називати апокрифічними (в термінології Олександра Кошиця – християнізовані поганські). Апокрифи – це неканонічні християнські твори. Вони потрапляли в Україну з Візантії, Болгарії у XI – XV ст. та з Польщі у XVI – XVII ст. [32].

6 Акад. Михайло Возняк називає частину коляд з «Богогласника» «наївними». До таких коляд він відносить: «Дивная новина», «Предвічний родився пред літи», «Нова радість світу ся зявила», «Нова радість стала, яка не бувала», «Небо і земля нині торжествують» [5].

249 пісень, з яких 213 українських, 33 польських та 3 латинських. У 1825⁷, 1850 та 1886 «Богогласник» перевидано. Автори духовних пісень, що входили до його складу – уніати, «прості братчики і послушники монастирські, світські, духовні та дяки» [9, С.151-152]. Коляди з Почаївського «Богогласника» розповсюджувалися писемним способом (регенти навчали учасників церковних хорів коляд з нот, а останні, співаючи їх удома, навчали своїх членів родини безпосередньо з голосу). Саме ці твори і склали основу релігійних колядок, які сьогодні перевидаються і використовуються церквою.

Оскільки вірні в Галичині наприкінці XIX століття, внаслідок сприятливих політико-економічних відносин Австрії з Польщею, цілковито переходили на римо-католицизм, у костелах та катедрах практикувався спів західно-європейських та латинських коляд. Наприклад, популярними були укладені Михайлом Міодушевським (Mychał Marcin Mioduszeowski) співаники незначної кількості давніх католицьких коляд⁸: «Співаник костельний» («Śpiewnik kościelny», Краків, 1838), «Пасторалі і коляди з мелодіями» («Pastoralki i kolędy z melodiami», Краків, 1843). Чудове зібрання коляд помістив у своєму збірнику Юзеф Суржинський (Józef Surzyński) «Польські пісні католицького костелу від найдавніших часів до кінця XVI ст. («Polskie pieśni Kościoła katolickiego od najdawniejszych czasów do końca XVI stulecia zebrał...», Познань, 1891).

Проте, найбільшу частку населення Галичини складали греко-католики, які разом із непросвіченими сильною златинізованими православними селянськими масами⁹, інтенсивно збільшували кількість своїх парафій. Так, станом на 1914 рік у Львівській дієцезії число вірних греко-католицького обряду становило 1 335 977, латинського обряду – 1 054 767; греко-католиків у Перемишлі 1 252 492, латинників 1 239 402; у Станіславові 1 022 000 греко-католиків. Протягом 1914, 1916 рр. у станіславівсько-львівській дієцезії прибуло 62 % вірних греко-католиків і 95% католиків; в перемишльській дієцезії 52% вірних греко-католиків, і 82% – католиків [29].

Греко-католицькі священослужителі, духовні товариства, семінарії дбали про католицько-візантійський обряд та відповідну музичну літературу. Вони сприяли систематичному перевиданню збірників церковних коляд, часто доповнюючи їх новими обробками композиторів, формуючи широкий спектр нотографічних зразків. Автура найбільш популярних співаників належить Івану Кипryanу, Максиму Копку, Віктору Матюку, Олександрові Нижанківському, Денису Січинському, Михайлу Тележинському, Івану Біликовському, Ярославові Ярославенку, Михайлові Гайворонському, Тадею Купчинському, Станіславу Людкевичу та Василю Барвінському. Їх коляди зорієнтовані переважно на виконавців без музичної освіти, а тому добре прижилися у церковному та позацерковному середовищі. Про їх кількість свідчить поданий нижче перелік видань.

7 Зауважимо, що в Почаєві в 1825 році було перевидано «Богогласник». З 1826 року Почаївська лавра перейшла під юрисдикцію Московського патріархату й видання греко-католицьких церковних пісень (у тому числі й коляд) призупинилися. Деякі пісні із «Богогласника» друкувалися багато разів на окремих листках й час від часу робилися окремі передруки церковних коляд із «Богогласника» в меншому форматі. Згодом центр творення і видання збірок з церковними піснями перемістився в Галичину – до Перемишля, де в 1836 році вийшла збірка «Пісні богоговійні, избранні из почаевского Богогласника».

8 Давні католицькі польські коляди ґрунтуються на техніці cantus firmus, свободі парафраз, текстів і музики. Проте, відчутні також у музиці впливи німецької Реформації, зокрема перейняті деякі мелодії, переклади текстів М. Лютера та інших протестантів, здійснені Шимоном Крафейсом [44, С.19].

9 Для прикладу, зауважимо, що в Люблінській, Сідлецькій, Подільській та Волинській губерніях у 1905-1909 рр. з православ'я у католицизм перейшло близько чверті мільйона осіб. Найбільша кількість прибула відразу після оголошення маніфесту 30 (17) квітня 1905 року верховною владою Російської імперії [30].

Зокрема, наприкінці XIX століття вийшло серійне видання «Книжочка місійна» (1893–1905), адресоване священослужителям та парафіянам Української Греко-Католицької Церкви. З цього часу на сторінках збірника (спочатку в м. Бережанах (1893–1896) Тернопільського воєводства, а опісля – в м. Перемишлі (1897–1905) Львівського воєводства) час від часу друкувалися нові коляди, записані навіть «з уст народа», й передруковувалися давніші із зазначенням авторства, аранжувальників та місця запису.

Священики-композитори особисто укладали збірники паралітургійних пісень із дододанням власних обробок коляд. Зокрема, до збірок кінця XIX ст. відносимо «Співи набожні для вжитку молодіжи для сопрано і альт» Івана Кипріяна, видані двома частинами 1882 року в Перемишлі [16]. Серед восьми церковних коляд в другій частині міститься: «Бог ся рождає», «Нова радість стала», «Христос родився» та інші. Дві коляди в обробці Максима Копка, увійшли до збірки «Церковно-музичні твори» (він же її упорядник), виданої в 1887 р. [14, С.142].

1884 року в Лейпцігу було видано «Руський співаник для шкіл народних» Віктора Матюка, у якому знаходилась одна церковна коляда «Нова радість стала» (галицький варіант) [25]. Згодом автор видав «Пісні на Різдво: Коляди» (1895). Невдовзі, 1900 року галичани побачили перемишльський «Зборник церковно-народныхъ пѣсень» Віктора Матюка і Феофіла Луцика, де також були коляди.

У 90-х роках XIX ст. опубліковано «Коляди. Партитура на чотири голоси мужеских без супров.» Олександра Нижанківського (2-е вид. 1893).

З початком XX століття кількість співаників суттєво збільшується. Наповненням вирізняються нововидані збірки для греко-католиків «Коляд...» у Львові (1923) і Жовкві (1925). Зокрема, львівська збірка антологічного характеру «Колядѣ и пѣсни на Різдво Христово съ додаткомъ пѣсней къ св. Василю (на Новый годъ) и на Богоявленіе Господне, съ Тропарями, Кондаками и съ пѣсню на Стрѣтеніе Господне и прч.» містила 46 церковних коляд з нотами (словесні тексти подані церковнослов'янською мовою) [17]. Із них – 22 коляди були перевидані з Почаївського «Богогласника», а 24 коляди – пізнішого походження, більшість з яких мають зазначене авторство. Більша за обсягом жовківська збірка «Коляди або пісні з нотами на Різдво Христове» [18]. Тут опубліковано словесні й нотні тексти 79 церковних коляд, що призначалися для виконання як в церквах, так і в домашньому побуті. Серед авторів зазначені композитори-священики: Олександр Нижанківський, Віктор Матюк, Максим Копко, Володимир Стех, Йосиф Кишакевич, Василь Фацієвич, Іван Біликовський.

Серед видань першої третини XX ст. знаходимо збірник народних і патріотичних пісень «Ще не вмерла Україна», виданому в 1904 році Денисом Січинським [13]. У ньому подано дві церковні коляди – «Нова радість стала» та «Вселенная веселися», що були аранжовані для двоголосого дитячого хору й призначені для виховання в школярів національного й релігійного духу.

У «Співанику. Школа народна в чотирьох частях» 1907 р (упорядники: о. Василь Навроцький, Володимир Сайко) представлені дво- та триголосі церковні коляди [34]. Зокрема, у четвертій частині видання поміщено церковні коляди «Нова радість стала» (аранжована для двоголосого виконання) і «Ой дивна, дивна руска родина» (для триголосого).

Найчастіше церковні коляди публікувалися в шкільних співаниках, які виходили в світ у 1920-1930-х роках. Зокрема, у 1922 році Михайло Тележинський видав «Збірник пісень і забав для дітей» [35]. Згодом 1922 року у Львові вийшов «Співаник для дітей дошкільного та шкільного віку» Михайла Гайворонського [7]. У ньому знаходяться дві церковні коляди «В галицькій землі новая зоря» та «Діва Марія церкву строїла».

Серед авторських збірок першої третини ХХ століття знаходимо «Збірник коляд на хор діточий або жіночий також і мужеский в супр. фортепяна» Івана Біликовського, виданий у Львові 1909 року [38]. До збірки увійшли коляди: «Бог предвічний», «Согласно співайте», «Возвеселім ся», «Вселенная весели ся», «На небі зірка», «Дар нині пребогатий», «Нова радість стала», «Христос родив ся», «Ой дивна, дивна», «В галицькій землі».

З-під пера Дениса Січинського вийшов цілий збірник коляд із фортепіанним супроводом «Христос родив ся» Ч.1, що був підготовлений у Станіславові, ймовірно, на початку ХХ століття. Зважаючи на мовленнєву стилістику, припускаємо, що цей збірник міг бути виданим у період від 1900 по 1909 роки. Пізніше (в 1950-х роках) збірник Дениса Січинського був надрукований невеликим накладом у Вінніпегу (Канада) без зазначення видавництва і року видання.

У 2012 році науковці з Івано-Франківська Віолета Дутчак та Ірина Новосядла на основі канадійського примірника перевидали збірку Д. Січинського «Христос родився» [37]. До нього увійшло двадцять чотири церковні коляди: «Вселенная весели ся», «Радуйтеся усі люди», «Радість нам ся явила», «Дивная новина», «Нова радість стала», «Бог ся раждає», «Дар нині пребогатий», «Нині Адаме», «Розвеселім ся всі», «Предвічний родив ся», «Бог предвічний», «Всі разом співайте», «Христос родив ся», «Небо і земля», «Новая радість», «В яслах лежить», «Возсіявий над сонце», «Дивная новина», «На небі зірка», «Стань Давиде», «Увидів Бог Сотворитель», «Не плач Рахиле», «Херувими сьвят», «О предвічний Боже».

У спадщині Станіслава Людкевича знаходимо низку різдвяних пісень, поміщених у «Збірнику літургійних і церковних пісень на основі народних напівів» (Львів, 1922) під назвою Розділ III «Пісні на Різдво Христове». До них відносимо: Ч. 30 «Всяческая десь радости» із гармонізацією Алоїза Нанке, та коляди: Ч. 31 «Бог предвічний», Ч. 32 «Возвеселім ся», Ч.33 Радість нам ся явила», Ч.34 «Вселенная весели ся», Ч.35 «Нині Адаме», Ч.36 «Нова радість стала», Ч.37 «Новая радість», Ч.38 «Видів Бог видів Сотворитель», Ч.39 «Небо і земля».

У 20-х роках ХХ століття композитор Тадей Купчинський підготував і видав дві збірки церковних коляд для мішаного хору, призначених «для вжитку церковних та читальняних хорів». Перша із них «Бог предвічний народився» [22], що вийшла у Львові в 1924 році, нараховує п'ятнадцять відомих галицьких коляд. Серед них: «Бог предвічний», «Бог народився», «Херувими свят», «Вселенная веселися», «У Вифлеємі», «Всі разом співайте», «Радість нам ся явила», «Нова радість стала», «Новая радість», «На небі зірка» (за В. Матюком), «Стань Давиде», «Слава во вишніх Богу», «Не плач Рахиле», «Нині Адаме», «Всяческая десь радости» (змодифікована на «Все сьогодні радістю наповнилося»).

На жаль, зміст другої збірки «Вселенная веселися» [23], виданої у Львові 1928 року, невідомий через відсутність оригіналу [1, С.9]. Зауважимо, що в 2010 році у Львові

вийшла збірка «Тадей Купчинський. Хоро-ві твори» [21] (упорядник Ярослава Крилошанська), в якій зроблено передрук коляд Тадея Купчинського зі збірки «Бог предвічний народився».

1924 року Філарет Колесса у двох частинах «Шкільного співаника» [23] помістив шістдесят сім обрядових пісень, серед яких сім церковних коляд: «Бог предвічний народився», «Нова рада стала», «Бог ся раждає», «По всьому світу стала новина», «Нині Адаме возвеселися», «Новая радість світу ся з'явила», «Нині весела світу новина». Треба зауважити, що колядний матеріал підібраний за принципом дидактичного наростання: спочатку слідує прості мелодії й тексти, а згодом – дещо складніші.

У 20-х роках ХХ століття видана збірка «Західно-українські коляди на мішаний хор» Йосифа Кишакевича. Дослідник Володимир Гордієнко зазначає, що цей цикл автор створив упродовж 5-22 березня 1922 року [8, С.39]. Зазначена збірка (Ч.1) вважається найбільш вдалою у порівнянні із обробками коляд для двоголосного дитячого хору чи для чоловічого складу. У ній поміщено 23 коляди: «Бог народився», «Бог предвічний», «Бог природу», «Видів Бог», «Вселенная веселися», «Всі разом співайте», «Дар нині пребагатий», «Дивная новина», «Марія Діва», «Небо і земля нині ликує», «Небо і земля нині торжествує», «Нині Адаме», «Нова радість стала», «Новая радість», «О Превічний Боже», «Превічний родився», «Радуйтеся усі люди», «Возвеселімся», «Сіяючий над сонце», «Стань Давиде», «Тайна нам ся явила», «Херувими свят», «Цвіт над цвіти». До вперше надрукованих коляд серед тогочасних видань відносимо «Марію Діву», «Небо і земля нині всьо ликує» та «Сіяючий над сонце».

Серед навчально-практичної літератури віднайдено посібник «Зразкові лекції співу для першої і другої класи вселюдних шкіл» М. Моравецького (1927), в якому крім музично-теоретичного матеріалу подано й нотні зразки [27]. Серед них – дві церковні коляди «Возвеселімся всі купно нині» й «Ой у місті Вифлеємі» з детальним описом обрядів, при виконанні яких співаються ці різдвяні пісні.

Багатими на переклади церковних коляд для різних видів хорів та із залученням супроводом були **1930-ті роки**. Зокрема, у 1931 році у Львівському видавництві Музичного товариства ім. Миколи Лисенка вийшла у світ збірка В. Барвінського «Колядки і щедрівки на фортеп'яні з підложеним текстом» [2]. До неї крім традиційних народних колядок і щедрівок увійшло декілька найбільш поширених у Галичині церковних коляд. Серед них: «Бог предвічний» (галицька), «Новая радість» (галицька), «Небо і земля» (галицька), «Нова радість стала» (галицький варіант), «На небі зірка» (галицька), «Ой дивнеє народження» (за К. Стеценком), «Що то за предиво» (з В[еликої] України), «Христос родився» (галицька), «У Вифлеємі нині новина» (галицька), «Не плач Рахіле»

ВСЕЛЕННАЯ ВЕСЕЛИСЯ!

ЗБІРКА
УКРАЇНСЬКИХ КОЛЯД І ШЕДРІВОК
(З НОТАМИ)

УЛОЖИВ
ТАДЕЙ КУПЧИНСЬКИЙ

Л Ї В І В 1928.
ВИДАВНИЦТВО „ЛАСТІВКА“
Л Ї В І В, ВУЛ. Л Ї В А САПІГИ Ч. 43.

(галицька). Під фортепіанною фактурою подано словесний текст першої строфи. Зауважимо, що ця збірка була перевидана в 1998 та 2003 роках в Тернопільських видавництвах «Лілея» та «Астон» заходами Олега Смоляка [3] як популяризатора творчої спадщини Василя Барвінського.

1935 року у Львові Ярослав Ярославенко (Вінцковський) у приватному видавництві «Торбан» надрукував два збірники коляд на мішаний хор. Їх зміст: «Бог предвічний», «Нова радість стала», «Бог народився», «Радуйтеся всі люде», «Радість нам ся явила», «Дивная новина», «Дар нині пребагатий», «Вселенная веселися», «Новая радість», «Всі разом співайте», «Херувими свят», «Возвеселімся», «Нині Адаме возвеселися», «У Вифлеємі», «Видів Бог-Сотворитель», «Небо і земля».

У творчому доробку відомого галицького композитора Ярослава Ярославенка були також аранжування церковних коляд для фортепіано зі словесним текстом, зокрема збірка «Коляди на фортеп'ян», що вийшла у Львівському видавництві «Музична накладка «Торбан», мабуть у 1930-х роках, а також «Коляди: на мандоліновий квартет» (1934) та «Коляди на дуту оркестру» (1934).

Перша зазначена збірка містить шістнадцять найпопулярніших на той час коляд¹⁰. Серед них: «Бог предвічний», «Нова радість стала» (галицький варіант), «Бог ся рождає», «Радуйся люде враз», «Дар нині пребагатий», «Дивная новина», «Вселенная веселися», «Видів Бог», «Всі разом співайте», «Новая радість світу ся з'явила», «Радість нам ся явила», «Херувимів збір», «Небо і земля нині торжествують», «Возвеселімся всі разом нині», «Нині, Адаме, розвеселися», «Во Вифлеємі нині новина». Кожна коляда представлена доволі насиченою, але в той же час простою фортепіанною фактурою, із наявним повним словесним текстом.

В 1938 році вийшла збірка «Колядки і щедрівки на мужеський хор» [12] (упорядник Володимир Василевич), в якій подано одинадцять аранжувань церковних коляд, зроблених українськими композиторами. Серед них: «Бог предвічний народився» (аранжування Василя Якубяка), «Ой на річці на Йордані», «Ой видить Бог», «Нова радість стала», «Діва Марія по світу ходила», «Ой дивне народження» (аранжування Кирила Стеценка), «Бог природу», «Тайна нам ся явила» (аранжування Олександра Нижанківського), «Не плач, Рахиле» (аранжування Тадея Купчинського), «Ішли тріє царі» (аранжування Бориса Кудрика), «Ой, ясна-красна» (аранжування Івана Охрімовича). Вони зазвичай адресовані для аматорських чоловічих хорів, які активно діяли в цей час у Галичині при Товаристві «Просвіта».

Список збірників, де поміщені церковні коляди композиторів Галичини можна продовжувати, але через обмеженість статті неможливо подати весь масив матеріалу.

Загалом дослідження хронології видань та їх наповнення свідчить про наявність церковних коляд у колективних збірниках, авторських співаниках та навіть у навчально-практичній літературі. Простота партитурного наповнення багатьох із них свідчить про орієнтацію авторів та укладачів на аматорські колективи. Проте, згодом, починаючи з 1930-х років, у партитурах знаходимо більш складні засоби музичної виразності, зорієнтовані на професійних виконавців. Останні збірники насичуються

¹⁰ У 2005 та 2011 роках зроблено перевидання цієї збірки в Івано-Франківську і Львові [40; 41].

чотириголосим викладом і навіть містять інструментальний супровід. Незважаючи на це, їх наповнення базується на давніх монодійних мелодіях старовинних коляд, які під впливом естетичних тенденцій ХХ століття зазнають щоразу іншої гармонізації, а відтак і тембральних барв. На жаль, нові обробки не прижилися і залишаються тільки паперовими зразками.

Сьогодні, маючи можливість включити до репертуару церкви чи катедрі складніші в гармонізації обробки церковних коляд, диригенти парафіяльних хорів віддають перевагу простому фактурному викладу вже давно відомих мелодій. Популярними залишаються дво- і триголосі збірники Віктора Матюка та Станіслава Людкевича. Це свідчить про те, що репертуар різдвяних пісень повинен бути максимально наближеним до простих людей, часто музично неграмотних, для того, щоб вони могли спільно (цілою церквою) співати і величати народження Ісуса Христа.

Зважаючи на обмеженість статті, відкритими залишаються питання прояву індивідуального стилю кожного композитора у обробках церковних коляд, порівняння співаників із аналогічними збірниками інших регіонів України та виявлення національних ознак такого роду пісень. Саме тому, піднята тема потребує подальших наукових досліджень.

Література:

1. Антонович О. Тадей Купчинський / Крилошанська Я. Тадей Купчинський. Хорові твори. Львів: Євросвіт, 2010. С.8-10.
2. Барвінський Василь. Колядки і щедрівки для фортеп'яно з підложеним текстом. Львів: Видання Муз. тов-ва ім. М. Лисенка, 1931. 24 с.
3. Барвінський Василь. Колядки і щедрівки для фортепіано зі словесним текстом. Видання друге / Підготував до випуску Олег Смоляк. Тернопіль: Лілея, 1998. 24 с.; Видання третє / Підготував друге до друку Олег Смоляк. Тернопіль: Астон, 2003. 24 с.
4. Браник І. Народныя обряды у славянъ Львов : Изъ тип. Ставропигійскаго Института во Львовѣ, 1875. 58 с.
5. Возняк М. Давньоукраїнська поезія різдвяних свят: коляди і вертеп. «Народна творчість та етнографія». Київ, 2003. №1-2.
6. Воропай О. Звичаї нашого народу. Частина перша. Звичаї нашого народу: Том I. Мюнхен, 1958.
7. Гайворонський М. Співаник для дітей дошкільного та шкільного віку. Львів, 1922. 40 с.
8. Гордієнко В. Композитор о. Йосиф Кишакевич. Біографічний нарис. Львів: Поклик сумління, 1998. 111с.
9. Громова Н. Різдвяні колядки у сучасному побутуванні (на прикладі Бойківщини). Режим доступу: <http://ethnic.history.univ.kiev.ua/data/2008/25/articles/20.pdf>.
10. Композитор о. Йосиф Кишакевич. Біографічний нарис. Львів: Поклик сумління, 1998. 111с.
11. Зайченко Х. Мелодика церковних коляд Західного Поділля. «Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка», 2013. №1. С.125-131.
12. Збірка коляд і щедрівок на мужеський хор. парт. / [переписав В.Василевич]. Львів: підр. бібл. муз. драм. секцій при читальні укр. студ. «Бог ім. М. Шашкевича», 1938. 80 с.
13. Збірник народних і патріотичних пісень «Ще не вмерла Україна» на голоси дівочі у супроводі фортеп'яна: [ред. Д. Січинський]. Перемишль, 1904. 40 с.

14. Історія української музики. Том 2. XIX століття. Відповід. редактор В. В. Кузик. К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. 800 с.
15. Ипатьевская летопись (Полное собрание русских летописей. Том второй). М.: Языки русской культуры, 1998. 648 с.
16. Кипріяні І. Співи набожні для вжитку молодіжи для сопрано і альту. Перемишль, 1882.
17. Колядѣ и пѣсни на Рождество Христово с додатками: [упоряд. Ю.І. Сидорак]. Львів, 1923. 110 с.
18. Коляда або пісні з нотами на Різдво Христове. Жовква: Печатня оо. Василян, 1925. 144 с. : іл., ноти.
19. Колесса Філарет. Шкільний співаник Львів, 1925. 88 с.
20. Костомаров М. Слов'янська міфологія. «Хроніка. 2000. Наш край». 1-2 (3-4). К.: Фірма «Довіра», 1993. С. 42–63.
21. Крилошанська Я. Тадей Купчинський. Хорові твори. Львів: Євросвіт, 2010. 272 с.
22. Купчинський Т. Бог предвічний народився. Львів, 1924.
23. Купчинський Т. Вселенная, веселися. Львів, 1928.
24. Лозко Г. С. Українське народознавство. 3-тє видання, доповн. та перероблене. К.: Вид-во АртЕк, 2006. 472 с.
25. Матюк В. Руський співаник для шкіл народних Ляйпціг : Б/в, 1884. 72 с.
26. Мікула О. Олена Пчілка про відображення давніх міфів в українських народних колядках. Режим доступу: <https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/bitstream/lib/24597/1/%D0%9E%D0%BB%D1%8C%D0%B3%D0%B0%20%D0%9C%D0%86%D0%9A%D0%A3%D0%9B%D0%90.pdf>.
27. Моравецький М. Зразкові лекції співу. Львів, 1927. 44 с.
28. Новгородская четвертая летопись / Полное собрание русских летописей. Том IV. Часть I. М.: Языки русской культуры, 2000. 728 с.
29. о. Александер Стефанович. V. Кривди українського народу і церкви в нинішню хвилю. Відповідь віковим ворогам (Конець). «Нива. Місячник посвячений церк. і сусп. справам». Л., 1916. Цвітень. Ч.4. Рік XII. С.210-226.
30. о. Йос. Ганкевич Перехід з православ'я на католицизм. Всячина. «Нива». 1912. Ч.19 і 20. Рік IX. 1 падолиста. С.594-595.
31. Пономарьов А. П. Українська етнографія: Курс лекцій. К.: Либідь, 1994. 320 с.
32. Пчілка Олена. Украинские колядки (текст волинский). «Киевская старина». 1903. № 1. С. 157; № 6. С. 371-372.
33. Смоляк О. С. Музична стилістика церковних коляд «Музичне мистецтво в освіто-логічному дискурсі: науковий журнал». Київ. 2017. № 2. С. 68-72; С.129.
34. Співаник. Школа народна в чотирьох частих [зібрані й уложили о. Василь Навроцький і Володимир Сайка]. Жовква: Печатня о.о. Василян, 1907. Часть 2. 94 с.
35. Тележинський М. Збірник пісень і забав для дітей. Станіслав, 1922. 28 с.
36. Франко І. Наші коляди. Франко І. Твори: у 50 томах. Т. 28. К.: Наук. думка, 1980. 340 с.
37. Христос родився! Коляди на Різдво Христове. Уклав для фортепіано Денис Січинський / Упоряд.: В. Дутчак, І. Новосядла. Івано-Франківськ: вид-во Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, 2012. 40 с.
38. Церковні коляди для чоловічого хору з фортеп'яно. Зложив І. Біликовський. Станіславів: б/в, 1909. 24 с.
39. Шокало О. Велик-день світотворення або Різдво Лади-Праматері. «Українознавство: посібник» / Укладачі: В. Я. Мацюк, В. Г. Пугач. К.: Зодіак ЕКО, 1994. 399 с.
40. Ярославенко Я. Коляди для фортепіано / Упорядкування та слово про композитора Марти Шевченко. Івано-Франківськ: Плай, 2005. 34 с.

-
41. Ярославенко Я. Коляди для фортепяно. Львів: Свічадо, 2011. 34 с.
 42. Callimachus Philippus. Vita et mores Gregorii Sanocei. Warszawa. 1963. Rozd. 43.
 43. Kolędy polskie. Średniowiecze i wiek XVI. Pod redakcją Juliusza Nowaka-Dłużewskiego. Tom I. Teksty. (966-1966). Warszawa: Instytut wydawniczy PAX. 1966. 299 s.
 44. Kolędy polskie. Średniowiecze i wiek XVI. Pod redakcją Juliusza Nowaka-Dłużewskiego. Tom II (966-1966). Opracowania. Warszawa: Instytut wydawniczy PAX. 1966. 526 s.
 45. Miodoński Adam. Philippi Callimacbi et Gregorii Sanocei carminum ineditorum corollarium. Kraków. 1904.

The genre of carol and its embodiment in the spiritual heritage of Galician composers of the late nineteenth - first half of the twentieth centuries

Ukrainian spiritual culture preserves national values in the intangible dimension. It determines the level of intellectual, moral and ethical, aesthetic and emotional development of society and affects the formation of the spiritual worldview of the individual. As the information and technological development of the country removes direct communication with the art of music, the impact on the mentality of society through the usual Christian life becomes relevant. Saturated church and parish life is designed not only to preserve traditions and rites, but also to promote a better understanding of moral and spiritual principles in everyday life and internally enrich the worldview of each parishioner.

Among the many cycles of calendar-ritual Christian celebrations, the Christmas period is significant, traces of which can be traced back to the Middle Ages.

As we know, in Ukraine the tradition of caroling has a pagan origin, which makes it difficult to even record the first written Ukrainian carol of religious content. That is why Valentyna Borysenko, Oleksa Voropay, Volodymyr Hnatyuk, Oleksiy Dey, Hryhoriy Demyan, Anatoliy Ivanytsky, Filaret Kolessa, Oleksandr Koshyts, Oleg Smolyak, Ivan Franko, Olga Kharchyshyn and others applied to study this genre of songs. They focused on the folklore origin of the genre, not separating as a separate area of study of its sacred content. Therefore, it is especially important to study carols from the church side and identify their sources of origin in European, national and regional contexts. It is also important to organize nographic editions of collections of church carols of leading denominations in Ukraine during the late nineteenth and early twentieth centuries, which became especially important for the restoration of Christian spiritual and artistic life after a long period of Soviet totalitarianism.

The purpose of the article is to highlight the contradiction between the concepts of «folk carol» (kolyadka) and «church carol» (kolyada) in the European and pro-Ukrainian context, to systematize the chronology of Christmas songs in the legacy of Galician composers of the late nineteenth – first half of twentieth centuries.

Church carols in Europe in general and in Ukraine in particular have a long history. Their origin is primarily associated with the celebration of calendar dates, and later with the Roman Catholic tradition. Note, that since the reform of Julius Caesar (45 BC) the first day of each month (Julian calendar) was called Kalendae. In January, this day was called the New Year and included visiting each other, making wishes and receiving gifts. This custom quickly gained popularity and in the VI-VII centuries reached to the Balkans, Greece, Romania, Kyiv Rus (Russia) and Poland [43, P.V].

Since the birth of Christianity in Italy, as the center of Roman Catholicism, among the clergy has been compiled a calendar of important biblical dates. Therefore, for convenience, people postponed the celebration of the New Year, and the celebration of Christmas after the division of the Church in 1054 gave certain confessional differences.

The celebration of the birth of the Savior of the World in ancient times was not the same as it is today. For example, in Western European literature (around 1586) there is evidence of a dance to the music of «In dulci jubio» and the singing of the carol of the pastor «Quem pastores», in which every 4 lines of the next stanza sang 4 different choirs, including children's [44, P.17]. Apparently, since then, the Christmas holiday period has been accompanied by special canonical services and the singing of church carols.

Note, that the first Christian carols in Europe originated with the British, Poles¹, French, Czechs, Germans and Spaniards. They resembled wish songs or congratulatory songs and were marked by common and distinctive features. In particular, Polish and Czech carols contained dogmatic elements, and English and French – resembled secular songs. All texts of Catholic carols were translated into national languages and at the same time were Latin prototypes. For example, the Polish repertoire of carols (kolyad) included liturgical pieces that functioned as full-fledged official parts (kyrie, introitus, traktus, antyfony, hymny) and paraliturgical works – tropes, sequences, stanzas with and without chorus. French carols of the XV-XVI centuries represented by works in polyphonic arrangement [44, P. 9].

The sources of the first Christian European carols (kolyad) were tropes, Benedictine praises (laudi) and medieval liturgical dramas of the Christmas period (*analog of the nativity scene* – S.H.). According to Mykoła Bobowski, Christmas songs, starting from the XI century, were created on the basis of religious spectacles organized in honor of the birth of Jesus [43, P.VII].

Note, that the liturgical drama of the Christmas period was transferred from the Benedictine monasteries, which was headed by the Italian abbey of Monte Cassino with a monastery in Stanyatki². In Italy, this practice existed in the twelfth century. At Christmas it consisted of reciting the prophecies of Daniel, Isaiah, Balaam, the poetry of St. Augustine, the Gospels. This was followed by Herod, the three kings, the devil, the angels, and it all ended with the singing of «Gloria». Subsequently, the use of dramatic liturgies was adopted by the Spanish Benedictine monastery of Monserrat [44, pp.10-11]. The disappearance of the liturgical Christmas drama, which probably included Christmas songs, is a significant loss to the culture.

The process of creating Christmas songs in the context of public religious performances took place in the nativity scenes organized by the churches (another name «shopka», «manger»). The first nativity scene, according to St. Bonaventurę, was founded by the founder of the Franciscan Order in 1223 in Greccio (Italy). Since then, this tradition has spread throughout Europe and reached Galicia³. We read about the first reaction to the introduction of such a celebration in Lviv in the work of Philippus Callimachus, which states that Polish Franciscans (supporters of St. Francis) discussed an unusual action initiated by Bishop Grzegorz of Sanok. The bishop brought people with new religious ceremonies to the Lviv church for Christmas, showing the parishioners donkeys and nurseries with a newborn child [42]. Philippus Callimachus also noted the emergence of a new artistic and sculptural Bernardine image of the shopka, which depicts Jesus in the manger, Mary, Joseph, three kings and shepherds [45].

1 The oldest surviving carol of Polish Roman Catholics «Hello, King of Angels» was recorded around 1424 and is a reliable translation of the Czech carol from a manuscript of the fourteenth century [44, p. 388].

2 From the XVII century there were already organs. Carols were performed to instrumental accompaniment.

3 Galicia of that period included Lviv, part of Ternopil and Ivano-Frankivsk regions of Ukraine, Krakow, Przemyśl, Tarnów and their surrounding towns and villages in Poland.

Thus, the dramatic liturgy, transforming into nativity scenes with carols-pastorals, (published as early as the 19th century) is still practiced by society, albeit in an extra-church environment.

All Christmas songs have had different names throughout history throughout Europe. In the literary past they were called carols, folk songs (kolyadki), church songs (kolyady), as well as rotules⁴ (recorded in a series of songs by Casper Myaskovsky, a collection of Nikolai Kokhanovsky), symphony (Jan Zhabych called his collection of carols «Angelic Symphonies»), pastoral (understood as singing with a shepherd) and canticle (the term was used by Adam Mickiewicz, Alexander Bruckner). Protestant Christmas songs, which originated in the 16th century, are called chancelles [43, pp. VI-VII].

At the initial stage of formation of ethnographic sciences in Ukraine, the priority was the idea that the word «carol» (kolyada) is not indigenous and comes from the ancient Greek or Roman «calendae», which translated into Ukrainian means the beginning of a new calendar year. This version was followed by such Ukrainian and Russian scientists as Mykhailo Hrushevsky, Filaret Kolessa, Volodymyr Hnatyuk, Oleksandr Biletsky, Andriy Loboda, Myroslav Semchyshyn, Anatoliy Ponomaryov [31], Dmytro Zelenin and others. Such a migration theory about the origin of the term from the Greco-Balkan territories primarily «worked» on the consolidation of Christianity in Russia.

Folk carols in Ukraine originated in the period of paganism. With the adoption of Christianity in 988, the church intensively tried to eradicate such songs, and with them «pagan» and «demonic» rites. Examples can be found in the Kyiv-Pechersk Paterik of the 13th century, the Gustyn Chronicle of the early 17th century and in the Synopsis (late 17th century), where we read about the attacks on the idol Kolyada, the «devil's temptation», which is «illegally remembered» at Christmas during the «God-hating games» [9].

From this fact it is obvious, that most Ukrainian, Russian and Belarusian ethnographers – supporters of the indigenous scientific school - believe, that the term «carol» («kolyada») or «carol» («kolyadka») comes from the name of the proto-Ukrainian goddess Kolyada – wife of the sky god Svarog and derived synonyms. Well-known Ukrainian historian, culturologist and source scholar Mykola Kostomarov in his work «Slavic Mythology» [20, P.54] and Galician ethnographer Ivan Branyk [4, P.9] argued that the word «carol» meant the circle of the sun, wheel-like, annual circle. Ukrainian orientalist Olena Shokalo sees in the Christmas carol an earthly incarnation of the universal light – Lada [39, pp. 290-291].

Researchers of traditional folk ritual culture believe, that the word «carol» («kolyada») is derived from the ancient name – korochun, ie the shortest day of the year (December 25) or the god of the Sun, endowed with the gift of shortening the night and increasing the day. This is evidenced by the first records of this word in the Ipatiev [15, P. 88] and Novgorod [28, P. 88] chronicles. Later, the name «korchun» began to be used to denote Christmas ritual attributes and in the names of characters – the protagonist of the carol battalion, ceremonial Christmas bread in Transcarpathia, which was baked with cakes for carolers and more.

4 According to Alexander Bruckner, the name comes from the name of an ancient musical instrument of the company, which was used after the example of the Czechs in biblical legends [43, p. VII].

Interestingly, in some parts of Russia and in the eastern regions of Ukraine the day before Christmas is called Carol. Russian scientist Ivan Snegiryov and Alexander Potebnya write about this. In the western Ukrainian lands, the third day of the Christmas holidays is still called Carols. After all, on this day at dawn in some parts of the Western Podillya they burned diduha (carol) – straw, which was spread on the ground on Christmas Eve – on the road before dinner or in the garden and sang Christmas songs, which are called carols. In fact, in these areas it is a day of mass carols.

So over the centuries, the word «carol» («kolyada») has acquired different meanings. Ukrainian ethnographer Oleksa Voropay drew attention to his three-digit interpretation, noting: «Kolyada is a Christmas holiday... Kolyada is a song sung during the Christmas holidays... Kolyada is a reward for a great song» [6, P. 57]. This opinion was shared by Halyna Lozko: «the word «carol» («kolyada») in Ukrainians means the rite itself, and the Christmas song, and the reward for caroling» [24, P. 202].

In foreign publications, the phrase «Christmas song», identical in meaning to «carols» («kolyada»), was also subject to interpretation. The best definition of the latter is given in Simone Vallon's article «Noël». The author wrote in the spirit of the Roman Catholic tradition: «Christmas song is a vocal work intended for singing during Advent, Christmas, New Year, Epiphany and the Feast of the Purification of the Mother of God, containing Latin or Polish text... sometimes mixed» [44, P. 9]. According to Juliusz Nowak-Dłużewski, the term «carol» in the meaning of the song about the birth of God was established only in the 17th century.

According to Juliusza Nowaka-Dłużewskiego, the first word «carol» («kolyada») for Christmas songs is one of the religious pamphlets of the 16th century published in 1558 by the Krakow publishing house of Łazar Andrysowic and Siebeneicher. Two of the nine Christmas songs in this collection are called «Carols»: «Numo children, let's sing with joy. Christmas carol for children» («Nuż my, dzieci, zaśpiewajmy z weselem. Kolęda ku śpiewaniu dla dzieci») and «So God made the world very sweet» («Tako-ć Pan Bóg barwiał barzo umilował») [43, P. V].

Church carols («kolyady») in Ukraine do not belong to the examples of ancient folklore, but were created by the Uniate (Greek Catholic) Church in the XVIII century and spread by it. Previously, according to Natalia Gromova, traditionally «carols» («neighborly» or «human») were considered secular works, and Christians were called «Christians» [9]. At the beginning of the 18th century, paraliturgical songs were called spiritual chants or psalms. Later, gradually folklorized, they began to be called Christmas spiritual songs, emphasizing their religious-evangelical, biblical or Christian content.

Studying folklore and church works, researcher Olena Pchilka distinguished three types of carols: carols-spring songs, carols-legends and carols-poems [26]. She noted the majestic nature of carols-poems [32]. It is obvious, that the author did not mean apocryphal carols⁵, but carols, put forward by the church, composed by seminarians, itinerant deacons, who earned their living by caroling in the villages. Thus, the poems to them were composed

5 Carols, in which biblical events are not presented in the exact forms of the Gospel story, but modified at the request of the folk-poetic worldview or under the influence of the Apocrypha, are called apocryphal in science (in Alexander Koshyts' terminology - Christianized pagans). The Apocrypha are non-canonical Christian works. They came to Ukraine from Byzantium, Bulgaria in the XI - XV centuries. and from Poland in the XVI - XVII centuries. [32].

in the simple Ukrainian language and were close in nature to folk songs, so they quickly began to live among the people.

And only in the middle of the XIX century, thanks to Ivan Franko, who in his park «Our Carols» first used the terms «church carols» and «pious songs» [36, P. 7], Christmas songs began to be called church carols. Over time, this name has become established not only in the scientific literature, but also among the general population.

So, today in Ukrainian musicology it is customary to separate the meanings of the words «church carol» («kolyada») and «folk carol» («kolyadka») in the cycle of Christmas songs. Authoritative folklorist from Podillya Oleh Smolyak claims that carols («kolyadka») are a genre of folk origin, which includes secular, majestic, congratulatory carols, and carols («kolyada») are songs of spiritual content (religious, Christian, biblical themes) performed during the Christmas period. In one of his articles, he wrote: «Church carols are one of the most common song genres in the winter calendar-ritual cycle of holidays. They have almost completely supplanted traditional folk (pre-Christian) carols from the Christmas repertoire and are the dominant genre in Christmas rituals» [33, P. 69; 11, P. 129].

Christmas songs or paraliturgical works are now sung by a group or ensemble of performers in the church, outside it and during nativity scenes. On the street, a traveling group with a guide or leader (called «Birch») visits people from homes. An attribute of the singing group is a star on a stick, often with the image of the icon of the newborn Jesus. In churches, according to tradition, Christian carols are sung before worship, during the Eucharist and after the Divine Liturgy until the Feast of the Epiphany, after which the parish continues to sing carols until the Feast of the Epiphany.

All church carols have been recorded and published in collections for centuries. In Ukraine, the first printed anthology of spiritual songs with lyrics and melodies of carols was most representatively presented in the «Bohoglasnyk» («Theologian»), which was published in the Greek Catholic printing house Basilian Fathers in Pochaiv, Volyn Province in 1790⁶. This includes 249 songs, of which 213 are Ukrainian, 33 Polish and 3 Latin. In 1825⁷, 1850 and 1886 «Bohoglasnyk» («Theologian») was republished. The authors of the spiritual songs that were part of it – Uniates, «simple brothers and novices of the monastery, secular, spiritual and deacons» [9, P.151-152]. Carols from the Pochaiv «Theologian» were distributed in writing (regents taught members of church choirs carols from notes, and the latter, singing them at home, taught their family members directly by voice). It is these works that formed the basis of religious carols, which are republished and used by the church today.

As the faithful in Galicia in the late nineteenth century, due to favorable political and economic relations between Austria and Poland, completely converted to Roman Catholi-

6 Acad. Mykhailo Vozniak calls some of the carols from «Bohoglasnyk» «naive». To such carols he refers: «Strange news», «Eternal was born before summer», «New joy of the world appeared», «New joy has become unprecedented», «Heaven and earth are now triumphant» [5].

7 Note that in Pochaiv in 1825 was republished «Theologian». In 1826, the Pochaiv Lavra came under the jurisdiction of the Moscow Patriarchate and the publication of Greek Catholic church songs (including carols) was suspended. Some songs from the Theologian were printed many times on separate sheets and from time to time separate reprints of church carols from the Theologian were made in a smaller format. Later, the center for the creation and publication of collections of church songs moved to Galicia – to Przemyśl, where in 1836 the collection «Songs of the Gods, selected from the Pochayev Theologian» was published.

cism, in churches and cathedrals practiced singing Western European and Latin carols. For example, Mychał Marcin Mioduszeński's popular singers sang a small number of ancient Catholic carols⁸: «Śpiewnik kościelny» (Kraków, 1838), «Pastorals and carols with melodies» (Kraków, 1843). Józef Surzyński published a wonderful collection of carols in his collection «Polish Songs of the Catholic Church from Ancient Times to the End of the 16th Century» (Poznań, 1891).

However, the largest part of the population of Galicia were Greek Catholics, who, together with the uneducated strongly Zlatinized Orthodox peasant masses⁹, intensively increased the number of their parishes. Thus, as of 1914 in the Lviv diocese the number of believers in the Greek Catholic rite was 1,335,977, in the Latin rite – 1,054,767; Greek Catholics in Przemyśl 1,252,492, Latins 1,239,402; in Stanislavov 1,022,000 Greek Catholics. During 1914 and 1916, 62% of faithful Greek Catholics and 95% of Catholics came to the Stanislaviv-Lviv diocese; in the diocese of Przemyśl, 52% are Greek Catholics and 82% are Catholics [29].

Greek Catholic clergy, clergy, and seminaries cared about the Catholic-Byzantine rite and related music literature. They contributed to the systematic republishing of collections of church carols, often supplementing them with new arrangements by composers, forming a wide range of notographic samples. The authorship of the most popular singers belongs to Ivan Kyprian, Maksym Kopko, Viktor Matyuk, Oleksandr Nyzhankivsky, Denis Sichynsky, Mykhailo Telezhynsky, Ivan Bilykovsky, Yaroslav Yaroslavenko, Mykhailo Haivoronsky, Tadey Kupchynsky, Stanislav Barvynsky and Vasyl Lyudkevych. Their carols are aimed mainly at performers without musical education, and therefore are well established in the church and non-church environment. The number of publications below testifies to their number. In particular, at the end of the XIX century the serial edition «Mission Book» (1893-1905) was published, addressed to the clergy and parishioners of the Ukrainian Greek Catholic Church. From that time on, the pages of the collection (first in Berezhany (1893–1896), Ternopil Voivodeship, and later in Przemyśl (1897-1905), Lviv Voivodeship) from time to time new carols (kolyady) were published, recorded even «from the mouths of the people» and older ones were reprinted, indicating the authorship, arrangers and place of recording.

Priests-composers personally compiled collections of paraliturgical songs with their own arrangements of carols. In particular, to the collections of the late nineteenth century we include «Songs pious for the use of youth for soprano and viola» by Ivan Kyprian, published in two parts in 1882 in Przemyśl [16]. Among the eight church carols, the second part contains: «God is born», «New joy has come», «Christ is born» and others. Two carols arranged by Maksym Kopko were included in the collection «Church and Musical Works» (he is its compiler), published in 1887 [14, P.142].

In 1884 in Leipzig was published «Russian Singer for Folk Schools» by Victor Matyuk, which contained a church carol «New Joy Has Come» (Galician version) [25]. Later, the author published «Songs for Christmas: Carols» (1895). Soon, in 1900, Galicians saw Przemyśl's

8 Ancient Polish carols are based on the technique of cantus firmus, freedom of paraphrases, lyrics and music. However, the influences of the German Reformation are also felt in music, in particular, some melodies were adopted, translations of texts by M. Luther and other Protestants made by Shimon Krafeis [44, p.19].

9 For example, in the Lublin, Siedlce, Podil and Volyn provinces in 1905-1909, about a quarter of a million people converted from Orthodoxy to Catholicism. The largest number arrived immediately after the proclamation of the manifesto on April 30 (17), 1905, by the supreme power of the Russian Empire.

«Collection of Church and Folk Songs» by Viktor Matyuk and Feofil Lutsyk, where there were also carols.

In the 90s of the XIX century published «Carols. Score for four male voices without accompaniment» Alexander Nyzhankivsky (2nd ed. 1893).

Since the beginning of the twentieth century, the number of singers has increased significantly. The newly published collections for Greek Catholics «Kolyad...» in Lviv (1923) and Zhovkva (1925) stand out. In particular, the Lviv collection of anthological character «Carols and songs for the Nativity of Christ with the addition of songs to St. Basil (on New Year's Eve) and on the Epiphany of the Lord, with Troparions, Kondaks and with a song on the Epiphany, etc.» contained 46 church carols with notes (verbal texts are presented in Church Slavonic) [17]. Of these, 22 carols were republished from the Pochaiv «Theologian», and 24 carols – of later origin, most of which have the authorship. Zhovkva's collection «Carols or Songs with Notes for Christmas» is larger [18]. Here are published verbal and musical texts of 79 church carols, which were intended for performance both in churches and at home. Among the authors are composers-priests: Alexander Nyzhankivsky, Victor Matyuk, Maxim Kopko, Vladimir Stekh, Joseph Kishakevich, Vasily Fatsievich, Ivan Bilykovsky.

Among the publications of the first third of the twentieth century we find a collection of folk and patriotic songs «Ukraine is not dead yet», published in 1904 by Denis Sichinsky [13]. It presents two church carols – «New Joy Has Come» and «The Universe Rejoiced», which were arranged for a two-part children's choir and designed to educate students in the national and religious spirit.

In «Spivanyk. The Folk School in Four Parts», published in 1907 (compilers: Fr. Vasyl Navrotsky, Volodymyr Saiko), presents two- and three-part church carols [34]. In particular, in the fourth part of the edition there are church carols «New Joy Has Come» (arranged for two-part performance) and «Oh, strange, strange Russian family» (for three-part).

Church carols were most often published in school singers, which were published in the 1920s and 1930s. In particular, in 1922 Mykhailo Telezhinsky published the «Collection of Songs and Entertainment for Children» [35]. Later, in 1922, Mykhailo Haivoronsky's «Songbook for Preschool and School Children» was published in Lviv. It contains two church carols «A New Star in the Galician Land» and «The Virgin Mary built a church».

Among the author's collections of the first third of the twentieth century we find «Collection of carols for children's or women's choir as well as men's in piano accompaniment» by Ivan Bilykovsky, published in Lviv in 1909 [38]. The collection includes carols: «Eternal God», «Sing according to», «Let's have fun», «The universe is having fun», «Star in heaven», «Today's gift is too rich», «New joy has come», «Christ was born», «Oh, strange, strange», «In the Galician land».

Denis Sichinsky wrote a whole collection of carols with piano accompaniment «Christ was born» Part 1, which was prepared in Stanislavov, probably in the early twentieth century. Considering the speech style, we assume that this collection could have been published in the period from 1900 to 1909. Later (in the 1950s), Denis Sichinsky's collection was published in small editions in Winnipeg, Canada, without specifying the publisher and year of publication.

In 2012, scientists from Ivano-Frankivsk Violeta Dutchak and Iryna Novosyadla republished Denis Sichynsky's collection «Christ was born» on the basis of a Canadian copy [37]. It includes twenty-four church carols: «The universe is having fun», «Rejoice, all people», «Joy has come to us», «Wonderful news», «New joy has come», «God is born», «The gift is now too rich», «Now Adam», «Let us all rejoice», «Eternal is born», «Eternal God», «Sing together», «Christ is born», «Heaven and earth», «New joy», «In the manger lies», «Shining over the sun», «Strange news», «Star in the sky», «Become David», «God the Creator saw», «Do not weep Rachel», «Cherubim holidays», «O eternal God».

In the legacy of Stanislav Lyudkevych we find a number of Christmas songs, placed in the «Collection of liturgical and church songs based on folk songs» (Lviv, 1922) entitled Chapter III «Songs for Christmas». These include: Part 30 «Everywhere somewhere joy» with the harmonization of Alois Nanke, and carols: Part 31 «Eternal God», Part 32 «Let's rejoice», Part 33 «Joy has come to us», Part 34 «The universe is having fun», Part 35 «Now Adam», Part 36 «New joy has come», Part 37 «New joy», Part 38 «God saw the Creator of species», Part 39 «Heaven and earth».

In the 1920s, composer Tadeusz Kupczynski prepared and published two collections of church carols for mixed choir, intended «for the use of church and reading choirs». The first of them, «The Eternal God was born» [22], published in Lviv in 1924, includes fifteen famous Galician carols. Among them: «Eternal God», «God was born», «Cherubim holidays», «The universe is having fun», «In Bethlehem», «Sing together», «Joy has come to us», «New joy has come», «New joy», «A star in the sky» (after V. Matyuk), «Become David», «Glory to God in the highest», «Do not weep Rachel», «Now Adam», «Everywhere somewhere joy» (modified to «Everything is filled with joy today»).

Unfortunately, the content of the second collection «The Universe is having fun» [23], published in Lviv in 1928, is unknown due to the lack of the original [1, P.9]. It should be noted that in 2010 the collection «Tadeusz Kupczynski. Choral works» [21] (compiled by Yaroslava Kryloshanska), in which a reprint of Tadeusz Kupczynski's carols from the collection «Eternal God was born» was made.

In 1924, Filaret Kolessa published sixty-seven ceremonial songs in two parts of «The School Singer» [23], including seven church carols: «The Eternal God Was Born», «New joy has come», «God Is Born», «There is news all over the world», «Now Adam rejoiced», «A new joy of the world has appeared», «Now the world is happy news». It should be noted that the carol material is selected on the principle of didactic growth: first simple melodies and lyrics, and then – a little more complex.

In the 1920s, Yosyf Kishakevych's collection «Western Ukrainian Carols for Mixed Choir» was published. Researcher Volodymyr Gordienko notes, that this cycle was created by the



author during March 5-22, 1922 [8, P.39]. This collection (Part 1) is considered the most successful in comparison with the arrangements of carols for two-part children's choir or male composition. It contains 23 carols: «God was born», «Eternal God», «God of nature», «God saw», «The universe is having fun», «Sing all together», «The gift is now too rich», «Wonderful news», «Mary Virgo», «Heaven and earth now rejoice», «Heaven and earth now triumph», «Now Adam», «New joy has come», «New joy», «O Eternal God», «Eternal was born», «Rejoice, all people», «Let's rejoice», «Shining over the sun», «Become David», «The mystery has appeared to us», «Cherubim holidays», «Flower over flowers». Among the first printed carols among the publications of that time were «The Virgin Mary», «Heaven and earth now rejoice» and «Shining over the sun».

Among the educational and practical literature was found the manual «Exemplary lectures of singing for the first and second grades of public schools» by M. Moravetsky (1927), which in addition to music-theoretical material and musical samples [27]. Among them are two church carols «Let's all rejoice together now» and «Oh in the city of Bethlehem» with a detailed description of the rites in which these Christmas songs are sung.

The 1930s were rich in translations of church carols («kolyad») for various types of choirs and with accompaniment. In particular, in 1931 in the Lviv publishing house of the Music Society named by Mykola Lysenko published a collection of Vasyl Barvinsky «Carols and Christmas carols with piano text» [2]. In addition to traditional folk carols («kolyadok») and Christmas carols (in Ukraine it's «shchedrivki»), it includes some of the most common church carols in Galicia. Among them: «Eternal God» (Galician), «New Joy» (Galician), «Heaven and Earth» (Galician), «New Joy Has Come» (Galician version), «Star in the Sky» (Galician), «Oh, strange birth» (according to Kyrilo Stetsenko), «What a yarn» (from [Greater] Ukraine), «Christ was born» (Galician), «Today's news in Bethlehem» (Galician), «Don't cry Rachel» (Galician). The verbal text of the first stanza is given under the piano texture. It should be noted that this collection was republished in 1998 and 2003 in Ternopil publishing houses «Lileya» and «Aston» by Oleg Smolyak [3] as a promoter of the creative heritage of Vasyl Barvinsky.

In Lviv 1935 Yaroslav Yaroslavenko (Vintskovsky) published two collections of carols for mixed choir at the private publishing house «Torban». Their content: «Eternal God», «New joy has come», «God was born», «Rejoice, all people», «Joy has appeared to us», «Wonderful news», «The gift is now too rich», «The universe is having fun», «New joy», «Sing together», «Cherubim holidays», «Let's rejoice», «Now Adam rejoice», «In Bethlehem», «God the Creator saw», «Heaven and earth».

The works of the famous Galician composer Yaroslav Yaroslavenko also included arrangements of church carols («kolyad») for piano with verbal text, in particular the collection «Carols for Piano», published by the Lviv publishing house «Musical consignment Torban», probably in the 1930s, and «Carols: for mandolin quartet» (1934) and «Carols for orchestra» (1934).

The first collection contains sixteen of the most popular carols at the time¹⁰. Among them: «Eternal God», «New joy has come» (Galician version), «God is born», «Rejoice people at once», «The gift is now too rich», «Wonderful news», «The universe is having fun», «God saw», «Sing together all», «A new joy of the world has appeared», «Joy has appeared to

¹⁰ In 2005 and 2011 this collection was republished in Ivano-Frankivsk and Lviv [40; 41].

us», «Cherubim gathering», «Heaven and earth are triumphant now», «Let us all rejoice together now», «Now, Adam, rejoice», «In Bethlehem today is the news». Each carol is presented with a rather rich, but at the same time simple piano texture, with full verbal text available.

In 1938, a collection of «Carols and Christmas carols for the men's choir» [12] (compiled by Volodymyr Vasylevych) was published, in which eleven arrangements of church carols made by Ukrainian composers were presented. Among them: «The Eternal God was born» (arranged by Vasyl Yakubyak), «Oh on the river in Jordan», «Oh, God sees», «New joy has come», «The Virgin Mary walked the world», «Oh strange birth» (arranged by Kyril Stetsenko), «God of Nature», «The Mystery Revealed to Us» (arranged by Oleksandr Nyzhankivsky), «Don't Cry, Rachel» (arranged by Tadeusz Kupczynski), «Three Kings Went» (arranged by Borys Kudryk), «Oh, Clear Red» (arranged by Ivan Okhrimovich). They are usually addressed to amateur male choirs, which were active at that time in Galicia at the Enlightenment Society.

The list of collections, where church carols of Galician composers are placed can be continued, but due to the limited nature of the article it is impossible to present the whole array of material.

In general, the study of the chronology of publications and their content shows the presence of church carols in collective collections, author's songs and even in educational and practical literature. The simplicity of the score filling of many of them testifies to the orientation of authors and compilers to amateur groups. However, later, starting from the 1930s, we find more complex means of musical expression in the scores, focused on professional performers. The latest collections are saturated with four-part exposition and even contain instrumental accompaniment. Despite this, their content is based on ancient monodial melodies of ancient carols, which under the influence of aesthetic trends of the twentieth century are subject to different harmonization, and hence the timbre colors. Unfortunately, the new finishes have not taken root and remain only paper samples.

Today, having the opportunity to include in the repertoire of churches or cathedrals more difficult to harmonize the arrangement of church carols («kolyad»), the conductors of parish choirs prefer a simple textural presentation of long-known melodies. Two- and three-part collections by Viktor Matyuk and Stanislav Lyudkevych remain popular. This suggests that the repertoire of Christmas carols should be as close as possible to ordinary people, often musically illiterate, so that they can sing and celebrate the birth of Jesus Christ together (the whole church).

Due to the limited nature of the article, the issues of manifestation of individual composer's individual style in arrangements of church carols, comparison of singers with similar collections from other regions of Ukraine and identification of national features of such songs remain open. That is why the raised topic needs further research.

Literature:

1. Antonovich O. Thaddeus Kupczynski / Kryloshanska J. Thaddeus Kupczynski. Choral works. Lviv: Euroworld, 2010. P.8-10.
2. Vasily Barvinsky. Carols and Christmas carols with piano text. Lviv: Mus. comrade them. M. Lysenko, 1931. 24 p.

3. Vasily Barvinsky. Christmas carols and Christmas carols with verbal text. Second edition / Prepared for issue by Oleg Smolyak. Ternopil: Lily, 1998. 24 p.; Third edition / Prepared by the second for printing Oleg Smolyak. Ternopil: Aston, 2003. 24 p.
4. Branik I. Folk rites of the Slavs Lviv: Iz type. Stauropean Institute in Lviv, 1875. 58 p.
5. Wozniak M. Ancient Ukrainian poetry of the Christmas holidays: carols and verptep. «Folk art and ethnography». Kyiv, 2003. №1-2.
6. Voropay O. Customs of our people. Part one. Customs of our people: Tom I. Munich, 1958.
7. Gaivoronsky M. Singer for children of preschool and school age. Lviv, 1922. 40 p.
8. Gordienko V. Composer Fr. Joseph Kishakevich. Biographical essay. Lviv: Call of Conscience, 1998. 111p.
9. Gromova N. Christmas carols in modern life (on the example of Boykivshchyna). Access mode: <http://ethnic.history.univ.kiev.ua/data/2008/25/articles/20.pdf>.
10. Composer Fr. Joseph Kishakevich. Biographical essay. Lviv: Call of Conscience, 1998. 111p.
11. Zaichenko H. Melody of church carols of Western Podillya. «Scientific notes of TNPU. V. Hnatyuk», 2013. №1. P.125-131.
12. Collection of carols and Christmas carols for men's choir. part. / [rewritten by V. Vasilevich]. Lviv: ed. bibl. music drama. sections at the reading room Ukr. stud. «God bless them. M. Shashkevich», 1938. 80 p.
13. Collection of folk and patriotic songs «Ukraine is not dead yet» to the girls' voices accompanied by piano: [ed. D. Sichinsky]. Przemyśl, 1904. 40 p.
14. History of Ukrainian music. Volume 2. XIX century. Answer. editor VV Kuzik. K.: IMFE them. MT Rylsky National Academy of Sciences of Ukraine, 2009. 800 p.
15. Ipatiev Chronicle (Complete Collection of Russian Chronicles. Volume Two). M.: Languages of Russian culture, 1998. 648 p.
16. Cyprian I. Singing pious for the use of youth for soprano and viola. Przemyśl, 1882.
17. Christmas carols and songs for Christmas with additions: [order. Yu.I. Sidorak]. Lviv, 1923. 110 p.
18. Christmas carols or songs with notes for Christmas. Zhovkva: Printing oo. Basilian, 1925. 144 p. : ill., notes.
19. Wheels Filaret. School singer Lviv, 1925. 88 p.
20. Kostomarov M. Slavic mythology. «Chronicle. 2000. Our land». 1-2 (3-4). K.: Firm «Trust», 1993. S. 42-63.
21. Kryloshanska J. Tadeusz Kupczynski. Choral works. Lviv: Euroworld, 2010. 272 p.
22. Kupchynsky T. The eternal God was born. Lviv, 1924.
23. Kupchinsky T. Universe, having fun. Lviv, 1928.
24. Lozko GS Ukrainian ethnography. 3rd edition, supplement. and reworked. K.: Vid-vo ArtEk, 2006. 472 s.
25. Matyuk V. Russian singer for folk schools Leipzig: Used, 1884. 72 p.
26. Mikula O. Olena Pchilka on the reflection of ancient myths in Ukrainian folk carols. Access mode: <https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/bitstream/lib/24597/1/%D0%9E%D0%B%D1%8C%D0%B3%D0%B0%20%D0%9C%D0%86%D0%9A%D0%A3%D0%9B%D0%90.pdf>.
27. Moravetsky M. Exemplary lectures of singing. Lviv, 1927. 44 p.
28. Novgorod fourth chronicle / Complete collection of Russian chronicles. Volume IV. Part of IM: Languages of Russian culture, 2000. 728 p.
29. o. Alexander Stefanovich. V. Offenses of the Ukrainian people and the church in the current wave. The answer to age enemies (End). «Cornfield. Month dedicated to the

-
- church. and susp. I'm doing it.». L., 1916. April. Part 4 Year XII. P.210-226.
30. o. Jos. Hankevych Conversion from Orthodoxy to Catholicism. Everything. «Cornfield». 1912. Part 19 and 20. Year IX. 1 podolista. P.594-595.
31. Ponomarev AP Ukrainian ethnography: Course of lectures. K.: Lybid, 1994. 320 p.
32. Bee Elena. Ukrainian carols (Volyn text). «Kiev antiquity». 1903. № 1. S. 157; № 6. pp. 371-372.
33. Smolyak OS Musical stylistics of church carols «Musical art in educational discourse: a scientific journal». Kyiv. 2017. № 2. pp. 68-72; P.129.
34. Singer. Folk school in four parts [collected and compiled by Fr. Vasyl Navrotsky and Volodymyr Saika]. Zhovkva: Printed o.o. Vasilyan, 1907. Part 2. 94 p.
35. Telezhinsky M. Collection of songs and games for children. Stanislav, 1922. 28 p.
36. Franco I. Our carols. Franco I. Works: in 50 volumes. T. 28. K.: Nauk. opinion, 1980. 340 p.
37. Christ is born! Christmas carols. Compiled for piano by Denis Sichinsky / Edited by: V. Dutchak, I. Novosyadla. Ivano-Frankivsk: publishing house of Prykarpattia National University named after V. Stefanika, 2012. 40 p.
38. Church carols for male choir with piano. Compiled by I. Bilykovsky. Stanislaviv: second-hand, 1909. 24 p.
39. Shokalo O. The Great Day of World Creation or the Nativity of the Mother of God. «Ukrainoznavstvo: posibnyk» / Compilers: V. Ya. Matsyuk, V. G. Pugach. K.: Zodiac IVF, 1994. 399 p.
40. Yaroslavenko J. Carols for piano / Arrangement and word about the composer Martha Shevchenko. Ivano-Frankivsk: Play, 2005. 34 p.
41. Yaroslavenko J. Carols for piano. Lviv: Svichado, 2011. 34 p.
42. Callimachus Philippus. Vita et mores Gregorii Sanocei. Warsaw. 1963. Rozd. 43.
43. Polish Christmas. The Middle Ages and the 16th century. Edited by Juliusz Nowak-Dłużewski. Volume I. Texts. (966-1966). Warsaw: PAX Publishing Institute. 1966. 299 p.
44. Polish Christmas. The Middle Ages and the 16th century. Edited by Juliusz Nowak-Dłużewski. Volume II (966-1966). Appointments. Warsaw: PAX Publishing Institute. 1966. 526 p.
45. Miodoński Adam. Philippi Callimacbi et Gregorii Sanocei carminum ineditorum corollarium. Krakow. 1904.

Svetlana Huralna

The genre of carol and its embodiment in the spiritual heritage of Galician composers of the late nineteenth - first half of the twentieth centuries

Summary:

The article presents important dates of Christmas. The genesis of the term «carol» in national and European contexts is considered. The sources of the collections of songs are indicated. The leading collections of church carols, preserved in the heritage of Galician composers of the end of the XIX first half of the XX centuries, are chronologically arranged.

Key words: Christmas, folk carol (kolyadka), church carol (kolyada), Galicia, collection, composer.

Svetlana Huralna

Gatunek kolędy i jego personifikacja w duchowym dziedzictwie kompozytorów galicyjskich od końca dziewiętnastego do pierwszej połowy dwudziestego wieku.

Streszczenie:

Artykuł prezentuje ważne daty świąt Bożego Narodzenia. Rozważana jest geneza terminu 'kolęda'. Wskazane są źródła zbiorów pieśni. Wiodące zbiory kolęd kościelnych, zachowane w dziedzictwie galicyjskich kompozytorów końca XIX – początku XX wieku są uporządkowane chronologicznie.

Słowa kluczowe: Narodzenie Pańskie, pastorałka, kolęda, Galicja, kolekcja, kompozytor

Głosa o psalmie responsoryjnym (lub) Wczoraj i dziś psalmu responsoryjnego

Wprowadzenie

Zagadnienie psalmu responsoryjnego było nie tylko w centrum zainteresowania rozważań naukowców różnych dziedzin, ale swoje miejsce znalazło również w wielu opracowaniach monograficznych i popularyzatorskich. Z pewnością nie wyczerpie tematu wspomnienie publikacji ks. Z. Bernata, ks. St. Czerwika, R. Falsini'ego, ks. B. Nadolskiego, ks. I. Pawlaka, ks. Z. Piaseckiego czy ks. J. Zimnego¹. Miejsce i rolę psalmu w liturgii można rozpatrywać z różnych punktów widzenia i w różnych rzeczywistościach. W teologiczno-biblijnym aspekcie interesować nas będzie funkcja tego psalmu, który w dokumentach Kościoła, w odnowionej po Vaticanum II liturgii przedstawiany jest jako przedłużenie czytań ze Starego Testamentu, natomiast w zakresie liturgicznym wyjaśniana jest rola jaką spełnia przy głoszeniu Słowa Bożego. Za słuszne należy uznać stwierdzenie, że poetycka forma biblijnego czytania, jaką jest psalm, oddziałuje na słuchacza inaczej niż proza, a jej śpiewana wersja tylko to oddziaływanie wzmacnia. Nie może być inaczej, bowiem poezja liryczna sama w sobie domaga się śpiewu, co czynił już, jak przekazują Świąte Księgi, biblijny król Dawid². Właśnie muzyczne opracowanie tekstu psalmowego, jego forma i rola jakiej nabiera wspólny śpiew w dialogu liturgicznym w miejsce dawnego wykonania przez chór czy wykwalifikowaną scholę, jest tematem niniejszego studium.

Historia

Słowo żywe czy pisane od wieków spełnia ważną rolę w kształtowaniu kultury ludzkiej, światopoglądu, tworzenia opinii czy wreszcie upowszechniania idei. Jest również podstawowym narzędziem w przyswajaniu wiedzy, przekazywaniu wartości czy nawet w kierowaniu procesem wychowania³. Nie inaczej jest ze Słowem Bożym, w którym Bóg niewidzialny zwraca się do człowieka, na niego oddziałuje, a ludzie mogą dostrzec to Boże orędzie i nim się w życiu kierować. Jak bowiem mówi Pismo Świąte *żywe jest Słowo Boże i skuteczne, zdolne poruszyć myśli i pragnienia serca*. Szczególnym miejscem jego przekazywania i nieustannej aktualizacji zbawienia ludzkiego jest liturgia Mszy świętej oraz przekazane nam przez Chrystusa polecenie: *idźcie i nauczajcie wszystkie narody... uczcie je zachowywać wszystko co wam przekazałem... bo jestem z wami aż do skończenia świata*. Stąd w świetle Konstytucji o liturgii sprawowanie świętych czynności i głoszenie Ewangelii nie ogranicza się tylko do kultu ale raczej do dialogu między Bogiem i człowiekiem, który wyraża się poprzez potrójną funkcję Słowa Bożego jako:

- a) orędzia zbawczego, które proklamowane jest w czytaniach biblijnych,
- b) odpowiedzi wiary zebranych wyśpiewanej w psalmie responsoryjnym,
- c) aktualna interpretacja czytań i tekstów liturgicznych w homilii.

¹ Ks. Z. Bernat, *Śpiew i muzyka kościelna w odnowionej liturgii*, [w] Wprowadzenie do liturgii, red. ks. F. Blachnicki, Poznań 1967; R. Falsini (tłum. A. Porębski), *Gesty i słowa Mszy świętej*, Kraków 2004; M. Konieczny, *Responsorium*, [w] EK T XVII, szp. 24, Lublin 2012, ks. B. Nadolski, *Gesty i słowa w Eucharystii*, Kraków 2009; Tenże, *Liturgika*, T. IV *Eucharystia*, Poznań 1992 i *Liturgika*, T. II *Liturgia i czas*, Poznań 1991; oraz Tenże, *Wprowadzenie do liturgii*, Kraków 2004, ks. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2000, ks. Zb. Piasecki, *Psalm responsoryjny jako aktualizacja czytań mszalnych*, ks. St. Ziemiański, *Śpiew psalmów w liturgii*, [w] Wprowadzenie do liturgii, red. ks. F. Blachnicki, Poznań 1967 ks. J. Zimny, *Muzyka i śpiew kościelny. Kształcenie organistów*, Sandomierz 2004.

² Szerzej na ten temat zob. ks. Zb. Piasecki, *Psalm responsoryjny* ..., s. 7-11.

³ F. Schöneberg, *To co ludzkie w mowie Bożej*, Kraków 1967, s. 226. Jeszcze dalej idzie F. Rudder, którego zdaniem słowo (język) stanowi miejsce i narzędzie wymiany oraz kontaktu między ludźmi. Cyt. za ks. Zb. Piasecki, *Psalm responsoryjny* ..., s. 15.

Jeśli jednak chcemy lepiej zrozumieć rolę i funkcję psalmu responsoryjnego w obecnej liturgii nie sposób nie poznać zmian jakie zachodziły w jego układzie od początku dziejów Kościoła aż po Vaticanum II choćby w skrótovej formie. Pierwowzorem psalmu w liturgii słowa jest śpiew gradualny, w którym pierwsza jego część intonowana przez kantorów podaje werseł psalmu do odśpiewania przez chór zaś drugą część gradualu wykonywało kilku śpiewaków. Zwyczaj śpiewania psalmów między lekturą Pisma Świętego był znany na wschodzie od starożytności i praktykowany w synagodze w sprawowanych nabożeństwach. Bardzo wyraźnie schemat tej praktyki zaznaczył się za czasów Tertuliana: czytanie – śpiew – modlitwa⁴. Był to rodzaj specjalnej melorecytacji psalmu (kantyleny) z dobranym werselem podawanym ludowi do zapamiętania i powtarzania. Podobna praktyka towarzyszyła pierwszym gminom chrześcijańskim, które zachęczone słowami apostoła Pawła ochoczo śpiewały psalmy, hymny i kantyki. Zasadniczą różnicą było porzucenie akompaniowania przy śpiewie psalmów na instrumentach. Śpiewna recytacja sprzyjała potęgowaniu odbioru tekstu psalmowego jako Słowa Bożego do zebranego ludu. Taki schemat dotrwał do czasów papieża Grzegorza Wielkiego, znanego jako reformatora liturgii i śpiewów. Ponieważ lud stopniowo włączał się w śpiew poprzez wspomniany wyżej werseł albo krótką aklamację, zwaną *responsum*, psalm wykonywano w formie dialogowej. W ten sposób rozwinął się i został zaakceptowany psalm między czytaniem jako, najpierw czytany, a potem śpiewany poemat liryczny zawierający respons (R) i wersety (V), których ilość nie była stała. Należy podkreślić, że psalm gradualny był wykonywany zawsze z miejsca przeznaczonego do proklamacji Słowa Bożego ze względu na swoją kerygmatyczną funkcję⁵. W kolejnych wiekach zarówno *recytatyw* psalmu jak i *responsum* otrzymują coraz bogatszą melodię co z kolei stwarza zapotrzebowanie na profesjonalnie wyszkolonych wykonawców, którzy biegli w sztuce wokalne mogli te śpiewy zrealizować. Najpierw solowo a z czasem i w grupach z konkretnym podziałem na dwa chóry co przypominało formę antyfonalną. Z powodu bogactwa melodii redukuje się ilość wersów do jednego aby nie przedłużać muzycznie rozbudowanego śpiewania wersów przy muzycznie rozbudowanym responsie. Spowodowało to, że w miejsce prostego w formie śpiewu *responsum* dla ludu powtarzanego po wersełach kantora powstały prawdziwe arcydzieła sztuki muzycznej przez co zatraciła się jego pierwotna, kerygmatyczno-dialogowa rola w liturgii⁶. Ograniczona była również medytacyjna funkcja psalmu. Dopiero ożywienie ruchu liturgicznego, dotyczące psalmu między czytaniem sprawiło stopniowy powrót do dialogowanej jego formy, którą ugruntował sobór watykański II. Wprowadzenie języka ojczystego do liturgii stanowiło kolejne wyzwanie związane z przywróceniem temu śpiewowi właściwej funkcji oraz formy dialogowej w której muzyka nie dominuje nad słowem, ale je uwydatnia⁷. Wyraźnie o tym mówi *Ordo Lectionum Missae*, zwracając uwagę również na staranne dopasowanie psalmu responsoryjnego do przeznaczonych na dany dzień czytań. Reasumując powyższe można zauważyć, że w odnowionej liturgii psalm responsoryjny aktualizuje czytania biblijne na trzech płaszczyznach: kerygmatycznej – poprzez syntezę lektury Pisma Świętego, dialogowej – przez przyjęcie głoszonego Słowa Bożego wyrażonego wspólnym śpiewem refrenu i medytacyjnej – bowiem skłania do rozważania podanych treści w aspekcie współczesnej misji Kościoła⁸. Jego funkcjonalność została uwarunkowana przez właściwy dobór treści zawartych w psalmie jak i odpowiednią jego formę. Nad tą

4 ks. B. Nadolski, *Liturgika ...*, T IV, s. 137

5 ks. Zb. Piasecki, *Psalm responsoryjny ...*, s. 60. Oczywiście nie był to najwyższy stopień ambony, który rezerwowano tylko do czytania/śpiewania Ewangelii.

6 Jak pisze ks. Zb. Piasecki wierni bardziej interesowali się muzyką niż słowem. *Tamże*, s. 63. Nie sposób nie wspomnieć również praktyki zastępowania psalmu pieśniami.

7 Porównaj zalecenia *Instrukcji o muzyce w świętej liturgii* (IM), *Konstytucji o świętej liturgii* (KL) czy Wprowadzenia ogólnego do mszału rzymskiego (IGMR).

8 Zob. ks. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna ...*, s. 318.

pierwszą kwestią czuwali liturgiści i powołane komisje do jego (psalmu) zatwierdzenia. A jak wygląda współcześnie ta druga funkcja przy założeniu, że poetycka forma domaga się śpiewu? Zostanie to przedstawione, z punktu widzenia ponad 50-letniej praktyki organistowskiej w tuchowskim sanktuarium, w kolejnych akapitach.

Praktyka

Nie ulega wątpliwości, że dla współcześnie żyjących język poezji hebrajskiej jest w zasadzie obcy i aby został zrozumiany i przyjęty konieczne jest, aby przekład tekstów psalmowych uwzględniał ducha języka narodowego, prawa jakie nim rządzą a także jego charakter. Nie bez znaczenia jest również fakt, że niektóre rzeczy oczywiste w języku łacińskim były nie do przyjęcia w języku ojczystym, ze względu na formę⁹. W reformie liturgicznej najważniejszym wydaje się zaangażowanie do śpiewu wspólnego, gdzie i jak tylko jest to możliwe po to, by zgromadzenie liturgiczne, a w nim każdy z uczestników z osobna, mógł nawiązać dialog zbawienia. Są wymieniane 3 rodzaje dialogowej formy wykonania psalmu responsoryjnego:

- a) psalmodia responsorialne – psalmista lub kantor intonuje refren i śpiewa wersety a wierni po każdej strofie odpowiadają refrenem,
- b) psalmodia responsorialna naprzemienna – psalm śpiewa zgromadzenie podzielone na dwa chóry a refren powtarzają wszyscy,
- c) lektura – lektor lub kantor czyta wersety a lud odpowiada śpiewem refrenu¹⁰.

Bardzo szybko po Vaticanum II pojawiły się schematy tekstowo-melodyczne psalmów responsoryjnych na poszczególne okresy roku liturgicznego, które choć chętnie śpiewane w kościołach nie miały ścisłego związku z czytaniem dnia powszedniego czy świątecznego. Dużą rolę odegrał w tym dziele Kościół tarnowski, bowiem tu właśnie za sprawą odpowiedzialnego za muzykę w diecezji, ks. Kazimierza Pasionka powstały do przygotowanych przez ks. Piotra Gajdę refrenów oraz wersów psalmowych melodie nie tylko łatwe i przystępne dla wiernych, ale też oddające ducha liturgii. Zapobiegliwy i bardzo zaangażowany ksiądz Pasionek, domowym sposobem – na papierze światłoczułym – wydrukował je w 2 częściach (na niedziele zwykłe i uroczystości kościelne oraz do świątych i przy sprawowaniu sakramentów i sakramentaliów), które szybko rozeszły się w Polsce. Do dziś są śpiewane w wielu kościołach i nawet ponowne ich opracowanie do zatwierdzonych przez Watykan tekstów nie wyrugowało ich całkiem z użycia¹¹. Najlepszym tego przykładem jest psalm responsoryjny w liturgii Wielkiego Piątku.



9 Mówi o tym *Instrukcja o muzyce w świętej liturgii* z 1969 r, nr 54. Por. L. Deiss, *La psalme graduel*, cyt. za ks. Zb. Piasecki, *Psalm responsoryjny ...*, s. 90.

10 Ks. Zb. Piasecki, *Psalm responsoryjny ...*, s. 96.

11 Ks. P. Gajda, *Z historii soborowej odnowy obrzędów mszy świętej*, [w] *Cantate Domino canticum novum*, red. ks. St. Garnczarski, Tarnów 2004, s. 153-224, ks. K. Pasionek, *Śpiewy międzykolekcyjne*, Tarnów 2004.

Pierwszą księgą liturgiczną w języku łacińskim, która zawiera proste melodie psalmu jest *Graduale simplex* w edycji watykańskiej dopiero z 1988 roku¹². To w niej się pojawia nazwa psalm responsoryjny i dawna dialogowana forma. Natomiast *Ordo Lectionum Missae* zaleca jego śpiewanie na sposób responsorialny proponując dwie odmiany: *a capite* – w której respons powtarza się po wersetach psalmowych i *a laterae* – w której zgromadzenie liturgiczne dopowiada część responsu (np. nasze *responsorium breve* w jutrzni i nieszporach). I choć liturgiści wysuwają wątpliwości czy psalm ma być zawsze śpiewany generalnie przyjęła się ta pierwsza forma dialogu¹³. W kościele polskim przyjętą się 11-sylabowy/zgłoskowy refren psalmowy, choć zdarzają się i wyjątki; np. 12-sylabowy/zgłoskowy respons *Duch mój się raduje w Bogu Zbawcy moim*. Jak konkluduje I. Pawlak stały schemat zgłoskowy stwarza niepowtarzalną szansę na komponowanie do nich prostych melodii, chętnie podejmowanych przez wiernych¹⁴.

Obok tekstu bardzo istotnym elementem wykonania psalmu jest melodia, która powinna posiadać odpowiednią formę muzyczną. Stąd połączenie tych dwóch składowych w jedną, niosącą istotny przekaz wiary całość wymaga od psalmisty/kantora nie tylko uprzedniego przygotowania ale i dokładnego przemyślenia. Ponieważ ponad 300 (łącznie) melodii do psalmów responsoryjnych przekazanych w śpiewnikach zarówno diecezjalnych jak ogólnopolskich oraz zebranych w zbiorach melodii do śpiewu między czytaniem, mimo rytmizacji, opartych jest na wzorcach gregoriańskich warto mieć świadomość poprawnego ich wykonania. Na początku zwróćmy uwagę na charakter melodii w kontekście treści tekstu psalmowego. Przy doborze bowiem melodii do psalmu należy starać się połączyć jej klimat określony trybem czy skalą muzyczną z przesłaniem zawartym w refrenie i wersach psalmowych, skoro w zamierzeniu ma się zrealizować nie tylko kerygmaticzna ale i medytacyjna funkcja.



MŻ: Idź - my z ra - do - scią na spot - ka - nie Pa - na.
Do Cie - bie Pa - nie z głę - bo - ko - ści wo - łam.

W prezentowanym przykładzie radosny nastrój tekstu wynikający ze spotkania z Panem w żaden sposób nie koresponduje/współgra z linią melodyczną psalmu. Natomiast przesłanie drugiego refrenu świetnie dopełnia podana melodia. To samo dotyczy będzie wzorców opartych na melodiach polskich pieśni czy śpiewów z obcych źródeł. Niekiedy jednak tworzenie kontrafaktur oddaje rozwojowi muzyki liturgicznej tzw. lwią przysługę. Najlepiej to odda poniższy przykład, w którym do znanej melodii pieśni wielkanocnej *Zwycięzca śmierci* podłożono tekst refrenu z okresu Narodzenia Pańskiego. Wydawać by się mogło, że wszystko się zgadza, akcenty tekstu i oparcia rytmiczne się pokrywają tylko ta melodia mimo woli prowadzi nas do innych skojarzeń. A może jednak nie? Jak liczna będzie grupa wiernych, która zauważy tę niezgodność? To pytanie pozostawiam bez odpowiedzi.

12 Wcześniej, pojawiło się jako dokument Stolicy Apostolskiej tłumaczenie ogólnego wprowadzenia do mszału rzymskiego, w którym również temat psalmu jest poruszony. Zob. ks. St. Czerwik (tłum), *Wprowadzenie teologiczno-pastoralne do 2. wydania Lekcjonarza mszalnego*, [w:] To czyńcie na moją pamiątkę. Eucharystia w dokumentach Kościoła, (oprac.) ks. J. Miazek, Warszawa 1987.

13 Zdaniem ks. Pawlaka psalm podobnie jak czytanie wykonywany powinien być solowo przez psalterzystę i z ambony jako śpiew jednogłosowy.

14 ks. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna ...*, s. 318.



Kolejna kwestia, moim zdaniem, dotyczy to nade wszystko zgodności akcentu tekstowego z oparciem rytmicznym w melodii. Jeśli nie uwzględni się akcentu w języku polskim (z zasady jest na drugą sylabę od końca, rzadziej na trzecią a wyjątkowo na czwartą) to wychodzą często dziwne połączenia słów, które nijak się mają do lepszego zrozumienia śpiewanego tekstu¹⁵. Ilustrują to poniższe przykłady muzyczne.



W drugim i trzecim dwusylabowym refrenie przy melodii wznoszącej, osiągniętej skokiem mimo najlepszych umiejętności nieakcentowana sylaba wzmocni słabą część metryczną i przesunie akcent. Tylko psalmy rozpoczynające się jednosylabowo (np.: *Bóg miłosierny...*, *Pan mym Pasterzem...* i in.) sprawią łatwość wykonania zebranych przy ich powtórzeniu. Choć i tu da się zauważyć brak poprawności, która bardzo często jest wynikiem śpiewania psalmu *ad hoc*, przez nieprzygotowane do śpiewu osoby, bez konsultacji z organistą (ksiądz nie zawsze musi być z tym obeznany). Najlepszym przykładem jest Liturgia Słowa Wielkiej Soboty, gdzie po każdym czytaniu jest śpiewany psalm a psalterzyści wymyślają melodie, które nie zawsze jest w stanie powtórzyć zgromadzenie liturgiczne. Ponieważ teksty psalmów są bardzo różne zatem i melodie do nich nie mogą/nie powinny być takie same. Ale też nie jest dziełem przypadku sytuacja odwrotna, gdzie można usłyszeć jedną melodię w całym roku kościelnym w wielu naszych kościołach. Przecież tak jest łatwiej i prościej, bez dodatkowej nauki i ćwiczeń. Dla zobrazowania problemu poniżej zapisane refreny psalmowe.



Bardzo często brak tego porozumienia wprawia w kłopot również grającego, który bez przygotowania musi akompaniować do melodii, której nie zna i słyszy ją po raz pierwszy. Taka praktyka jest często widoczna w parafiach, do której przyjeżdżają np. kantorzy

¹⁵ Z przeprowadzonych rozmów z polonistami wynika, że zasada ta dalej obowiązuje, bowiem jeszcze na studiach w latach 70-tych ubiegłego stulecia, znawca tematu, ks. Pawlak bardzo często zwracał studentom uwagę na umiejętne korzystanie z tzw. nut pustych w kadencjach (na wzór gregoriański), które umożliwiały zgodną akcentuację tekstu i muzyki a kilkanaście lat później sam opracował muzycznie *Liturgię Godzin* gdzie zupełnie te zasady zostały zupełnie pominięte. Por. ks. I. Pawlak, *Nieszpory niedzielne*, Pniewy 2001, wyd. 1 i 2003 wyd.2. Szczególnie wyraźnie dysonansuje to w melodiach osiągniętych skokiem w górę.

z innego regionu Polski (sanktuaria), młodzież wracająca z oazy czy rekolekcji, nauczani w seminariach alumni czy w swoich domach zakonnych siostry. To co w tamtym miejscu jest powszechnie znane i powtarzane w danym kościele może się okazać albo jest nowe – a tego co nowe powinno się najpierw nauczyć a potem ten śpiew wykonywać, nawet jeśli dotyczy to tylko krótkiego refrenu. Z mojej praktyki wiem, że jeśli przed liturgią zwróci się na to uwagę wierni z ochotą to przyjmują i chętnie się uczą, czego dobrym przykładem są choćby słynne tuchowskie odpusty (wielki od 1-9 lipca i mały od 7-8 września).

Pozostaje jeszcze jeden aspekt do rozpatrzenia, mianowicie wykonawca psalmu responsoryjnego. Ponieważ czynności liturgiczne mają charakter społeczny w zgromadzeniu liturgicznym istnieje podział ról o czym wspomina Konstytucja o Liturgii w której czytamy: *w odprawianiu liturgii każdy spełniający swoją funkcję, czy to duchowny, czy świecki, powinien czynić wszystko to i tylko to, co należy do niego z natury rzeczy i na mocy przepisów liturgicznych* (KL, nr 28). Zatem do głoszenia Słowa Bożego wyrażanego w psalmach została wyznaczona osobna funkcja. Jest nim psalterzysta, czyli kantor wykonujący śpiew między czytaniem. Jak ważna była jego rola w liturgii świadczy choćby fakt, że już w IV wieku powierzano mu śpiewy z ambony a w Kościele wschodnim otrzymywał niższe święcenia. W liturgii rzymskiej funkcję tę pełnił kantor-solista przeznaczony tylko do tej czynności¹⁶. Z reguły do tej czynności powinni być przygotowani chłopcy lub dorośli mężczyźni z grupy lektorów ale w wypadkach szczególnych funkcję tą może pełnić również niewiasta z miejsca głoszenia Słowa Bożego. Jest to ukłon w stronę kobiet, które jak kiedyś ewangeliczne niewiasty angażują się w różne posługi przy sprawowaniu liturgii i niewątpliwie wymóg czasu, aby były na równie praw z mężczyznami¹⁷. Wydaje się, że przywrócenie właściwej roli psalterzyscie jako soliście-śpiewakowi wykonującemu psalm po czytaniach jest warunkiem *sine qua non* każdej liturgii, tymczasem napotyka na nieustanne przeszkody. Trudno jednoznacznie wskazać przyczyny ale z pewnością są to bardzo często racje czysto pragmatyczne jak i wynikające z braku zrozumienia tej funkcji. Najczęściej rolę psalmisty pełni organista, co zgodnie z wytycznymi nie powinno mieć miejsca. Tłumaczenie, że jest to sytuacja przejściowa sprawia, że trwa ona nieustannie. Toć lepiej byłoby, co też nie jest zgodne z wytycznymi, gdyby od ambony zaśpiewał psalm celebrans lub ktoś współkoncelebrujący. Choć bowiem próbuje się z kręgu lektorów/ministrantów czy Dziewczęcej Służby Maryjnej wyłuskać osoby dysponujące dobrym głosem i słuchem a potem przygotować je do tej czynności efekty takiej pracy są zazwyczaj krótkotrwałe. Musimy sobie zdać sprawę z faktu, że świat proponuje im życie bez wysiłku i troski gdy tymczasem trzeba znaleźć czas na przygotowanie śpiewu. Wiadomo przecież, że śpiewanie z tzw. „łapanek” nikomu jeszcze nie wyszło na dobre. Ze wzruszeniem, po ponad 40. latach pracy w tuchowskim sanktuarium, wspominam jednego śpiewaka w naszej parafii. P. Stanisław przez prawie 30 lat był psalterzystą na niedzielnej czy świątecznej prymarii będąc również dorosłym ministrantem. Zawsze gotowy do nauczania czegoś nowego, przyjmujący propozycje organisty i reagujący na płynące z życzliwości uwagi do wykonywanych psalmów. Jako jedyne był w stanie nauczyć się kilkunastu melodii tak aby psalm brzmiał w każdym okresie liturgicznym adekwatnie i zgodnie z przesłaniem tekstu. Sam poprosił o nagranie mu

16 Ks. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna...*, s. 239. Należy zaznaczyć dwojakie znaczenie słowa kantor. Pierwsze to osoba prowadząca śpiewy w kościele, występująca razem ze scholą lub samodzielnie, kierującą śpiewem wiernych czyli pełniąc rolę kierownika/drygenta śpiewu w zgromadzeniu liturgicznym, współpracująca z organistą (dwie różne funkcje w kościele) i drugie to wykonujący psalm psalterzysta, zwany również psalmistą (też oddzielna funkcja). Zob. *Tenże*, s. 238 i następne.

17 Cyt. za ks. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna ...*, s. 243.

tych przykładowych melodii na taśmie magnetofonowej, którą wielokrotnie odtwarzał. Dziś schorowany przychodzi na liturgię razem z żoną, siada w pierwszej ławce i pewnie z nostalgią spogląda na ambonę, od której przekazywał śpiewane Słowo Boże. Był też krótki okres, w którym wspólnie z Żoną przygotowaliśmy do tej funkcji 7 młodych ministrantów, niekoniecznie lektorów. Mieli wyznaczone dyżury w niedziele i święta ale po przejściu mutacji wycofali się z tej roli i już nie śpiewali uznając to za ... wstydlive. No cóż, przecież koledzy i koleżanki też mają coś do powiedzenia, tym bardziej kiedy sami się nie angażują.

Z pewnością tekst ten nie wyczerpie całego szeregu zagadnień związanych z proklamacją Słowa Bożego wyśpiewanego w psalmach ale ufam, że może się stać przyczynkiem do refleksji, w której bliżej poznamy i zagłębimy się w kerygmatyczny oraz medytacyjny przekaz treści psalmowych podanych w dialogowanej formie.

Skróty:

A – Adwent
BN – Boże Narodzenie
EK – Encyklopedia katolicka
M – święta Maryjne
MŻ - Żałobne
PA – Per annum
WN – Wielkanoc
WP – Wielki Post

Bibliografia:

- Bernat Z., *Śpiew i muzyka kościelna w odnowionej liturgii*, [w] Wprowadzenie do liturgii, red. Blachnicki F., Poznań 1967, s. 488-496.
- Czerwik S., *Śpiew i muzyka w służbie liturgii po Soborze Watykańskim II*, [w]: Muzyka sakralna, red. J. Masłowska, Warszawa 1988, s. 5-16.
- Tegoż (tłum.), *Wprowadzenie teologiczno-pastoralne do 2. wydania Lekcjonarza mszalnego*, [w]: To czyńcie na moją pamiątkę. Eucharystia w dokumentach Kościoła, (oprac.) ks. J. Miazek, Warszawa 1987.
- Falsini R. (tłum. A. Porębski), *Gesty i słowa Mszy świętej*, Kraków 2004.
- Gajda P., *Z historii soborowej odnowy obrzędów mszy świętej*, [w]: Cantate Domino canticum novum, red. ks. St. Garnczarski, Tarnów 2004, s. 153-224.
- Konieczny M., *Responsorium*, [w]: EK, T XVII, szp. 24, Lublin 2012.
- Nadolski B., *Gesty i słowa w Eucharystii*, Kraków 2009.
- Tegoż, *Liturgika*, T. II *Liturgia i czas*, Poznań 1991.
- Tegoż, *Liturgika*, T. IV *Eucharystia*, Poznań 1992.
- Tegoż, *Wprowadzenie do liturgii*, Kraków 2004.
- Pasionek K., *Śpiewy międzyleckcyjne*, Tarnów 2004.
- Pawlak I., *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2000.
- Tegoż, *Nieszpory niedzielne*, Pniewy 2001, wyd. 1 i 2003 wyd. 2.
- Piasecki Z., *Psalm responsoryjny jako aktualizacja czytań mszalnych*, Warszawa 1977.
- Schöneberg F., *To co ludzkie w mowie Bożej*, Kraków 1967.
- Ziemiański S., *Śpiew psalmów w liturgii*, [w]: Wprowadzenie do liturgii, red. ks. F. Blachnicki, Poznań 1967.
- Zimny J. (red), *Muzyka i śpiew kościelny. Kształcenie organistów*, Sandomierz 2004.

Die Glosse zum Antwortpsalm oder Zum Antwortpsalm gestern und heute.

Zusammenfassung:

Dieser Elaborat befasst sich mit der Problematik des Antwortpsalms, der Arten seiner Ausführung und seiner Interpreten. Der im ersten Teil dargestellte historische Auffassung war vom Autor beabsichtigt, das Thema den Zeitgenossen näher zu bringen. Der zweite Teil betrachtet das Problem von der praktischen Seite, auf der Grundlage der Dokumente des Lehramtes der Kirche und der gegenwärtigen Bedürfnisse. In Bezug auf die Aufführung werden einige Beispiele gegeben, mit denen der Autor zeigen wollte, wie man auf das richtige Singen des Antwortpsalms achten sollte.

Schlüsselwörter: Gesang, Psalm, Kantor, Psalmist, Wortgottesdienst.

II.
OMÓWIENIA,
RECENZJE,
VARIA

VIII Konferencja naukowa Kosmiczna symfonia – świat i muzyka wg św. Hildegardy z Bingen (1098-1179)

Od 2014 roku podczas Festiwalu *Fide et Amore* organizowane są konferencje naukowe w sali Ecce Homo przy parafii pw. św. Brata Alberta w Żorach. Zwyczajowo zaproszeni goście, organizatorzy (Stowarzyszenie Ecce Homo), jak i młodzież ze szkół ponadpodstawowych oraz pasjonaci wielokierunkowej działalności św. Hildegardy stworzyli wielką hildegardiańską rodzinę. Ósma z kolei sesja naukowa odbyła się 14 września 2021 o godz. 10.00, a patronat nad tym wydarzeniem ponownie objęło *Towarzystwo Przyjaciół św. Hildegardy*.

W roku 2021 prelekcje nawiązywały do tematyki *Kosmiczna symfonia – świat i muzyka wg św. Hildegardy z Bingen (1098-1179)*. Ponownie konferencję naukową koordynował i prowadził ks. Wiesław Hudek, który podczas inauguracji zaprezentował VII tom Zeszytu Naukowego *Studia Hildegardiana Sariansia* (2020) oraz zwrócił uwagę uczestników na możliwość pozyskania wielu innych publikacji oscylujących wokół postaci świętej Hildegardy. Pierwszą część sympozjum rozpoczęło wystąpienie dr inż. Marka Rojczyka (Gliwice) pt. *Efektywność energetyczna a ochrona środowiska (i naszego portfela)*. Prelegent dzieląc się swoją wiedzą i doświadczeniem z zakresu branży energetycznej spotkał się z wielkim zainteresowaniem wśród słuchaczy, co w efekcie doprowadziło do podjęcia wspólnego dialogu.

Duże poruszenie uczestników konferencji wywołał również drugi wykład *Stres pandemii*. Wygłosiła go dr. n.med. Anna Syska-Bielak (Gliwice) przedstawiając przyczyny i skutki stresu w oparciu o sytuację pandemiczną. Korzystając z wiedzy z zakresu dziedziny psychologii podzieliła się również kilkoma sposobami, które wspierają sferę emocjonalną człowieka w sytuacjach trudnych i wywołujących stres.

Tradycyjnie 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 odmówiono Piątą Tajemnicę Bolesną Różańca Świętego, modlitwę do Krzyża Świętego i modlitwę o mężną walkę ze złem św. Hildegardy z Bingen oraz litanie do tejże świętej. Słuchacze wysłuchali również dwóch utworów *O Pastor animarum*, *Ave Generosa* wizjonerki znad Renu. Ta część spotkania zakończyła się błogosławieństwem kapłańskim.

Po powrocie do sali obrad nastąpiła agapa. Uczestnicy zostali zaproszeni przez organizatorów, czyli członków Stowarzyszenia Ecce Homo oraz ks. Wiesława Hudka, na poczęstunek. Spośród specjalów przygotowanych przez Dom Przyjęć *Wiktoria* (Henryki 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 Piątkę.

Druga część konferencji rozpoczęła się o godz. 13.00 wykładem Ks. dra Łukasza Kutrowskiego (Legnica) pt. *Terapeutyczne zastosowania muzyki u św. Hildegardy z Bingen*. Był on doskonałą kontynuacją wcześniejszych prelekcji, gdyż przybliżył słuchaczom elementy wiedzy muzykoterapeutycznej.

Czwartą przemowę *Teologia ludzkiego powołania wg Hildegardowego wykładu* wygłosił ks. dr hab. Bogusław Drożdż (Wrocław). Przedstawił słuchaczom konferencji czym jest *powołanie* i jak odnosi się do niego Sybilla znad Renu w swoich dziełach. Celem prelegenta było przybliżenie teoretyczne oraz praktyczne tego terminu oraz wskazanie zalet wpływających z jego podjęcia. Wykład dopełnił tematykę wcześniej wygłoszonych prelekcji.

Na zakończenie została ponownie podjęta dyskusja, ponieważ wielowątkowa problematyka zaprezentowana przez referentów wzbudziła wśród słuchaczy konferencji wiele pytań i zachęciła ich do aktywnego w niej udziału. Na zakończenie ks. Wiesław Hudek w imieniu wszystkich uczestników VIII Konferencji naukowej podziękował prelegentom, organizatorom, patronowi honorowemu (Towarzystwo Przyjaciół św. Hildegardy) oraz wcześniej wymienionym dobrodziejom spotkania.

XV Festiwal Twórczości Religijnej *Fide et Amore* 2021

W 2021 roku odbyła się piętnasta edycja Festiwalu Twórczości Religijnej *Fide et Amore* w Żorach nosząca tytuł *Odbudujmy wspólnotę*. Jak sama nazwa wskazuje, festiwalowe wydarzenia odwoływały się do trudnych wydarzeń minionego roku i zapraszały do wędrówki w przestrzeń różnych kultur, tradycji i religii. Podczas tejże edycji w programie festiwalu znalazło się dziewięć piątkowych spotkań koncertowych rozpoczynających się o godz. 19.00 oraz dwa wydarzenia towarzyszące.

XV Festiwal Twórczości Religijnej *Fide et Amore* w Żorach rozpoczął koncert inauguracyjny *SYNAGOGA, Muzyka źródeł*, który odbył się 6 sierpnia 2021 roku w Kościele pw. Bożego Miłosierdzia w Żorach. Wykonawcy: Chór Synagogi pod Białym Bocianem we Wrocławiu, Magdalena Dynowska (sopran), Piotr Bunzler (tenor), Piotr Rojek (fortepian, organy) pod dyktando Stanisława Rybarczyka zaoferowali słuchaczom koncertu muzykę Synagog Jerozolimy, Nowego Jorku, Wiednia, Berlina i Wrocławia.



Tydzień później (13 sierpnia) w Kościele pw. Świętych Apostołów Filipa i Jakuba w Żorach wybrzmiały śpiewy z tradycji starożymskiej, gallikańskiej, hiszpańskiej (mozarabskiej), benewentańskiej i ambrozjańskiej. W trakcie koncertu *FUNDAMENTY, Prepolifonia europejska*, dzieła były wykonywane przez żeńską scholę *Mulierum Schola Gregoriana Clamaverunt lusti* pod dyktando Michała Sławeckiego.

Trzeci koncert nosił tytuł *HARMONIA I POKÓJ, Śpiewy Kościołów Wschodnich* oraz był związany z muzyką bizantyjską, aramejską, maronicką i syryjską. Miał miejsce 20 sierpnia 2021 roku w Kościele pw. św. Stanisława Biskupa i Męczennika w Żorach, a jego wykonawstwa podjęli się artyści z Libanu i Francji: S. Marie Keyrouz (mezzosopran) oraz *Ensemble de la Paix* (w składzie: Pierre Abdel Jalil – tenor, Joe Abinader – bas baryton, Abdo Haydamous – baryton, Fadi Makhoul – tenor, Elie Maalouf – fortepian i bûzûk, Mohamed Najem – nay i klarnet).

Kolejny muzyczny wieczór *REFORMACJA, Kantata protestancka* odbył się w Kościele Ewangelicko-augsburskim Zbawiciela w Żorach 27 sierpnia 2021 roku. Zgodnie z tytułem wydarzenia było ono poświęcone twórczości Dietricha Buxtehudego, gdyż zabrzmiało jego dzieło *Membra Jesu Nostri, BuxWV 75*. Wykonawcą koncertu była *Schola Cantorum Thorunensis* pod dyktando Pawła Głowińskiego.

Po raz pierwszy, 3 września 2021 roku, liturgia mszalna odbyła się poza granicami Żor i pobliskich miast. Początkując nową tradycję, msza święta w intencji festiwalu miała miejsce w Kościele pw. Matki Boskiej Fatimskiej w Turzy Śląskiej. W tym roku również celebrował ją ks. Wiesław Hudek. Wszystkich uczestników przez duchowe i muzyczne doznania poprowadzili: Victoria Lerche (sopran), Anna Kudala (obój), *Anima symphonizans* (schola liturgiczna parafii św. Ludwika i Wniebowzięcia NMP w Katowicach – Panewnikach), Łukasz Kurpas (organy, dyrygent).

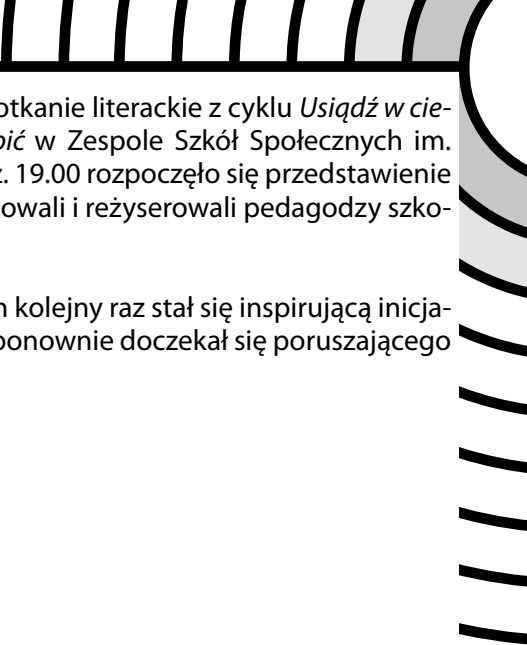
Drugie wrześniowe wydarzenie *SCHOLA CANTORUM, Od chorału do polifonii* odbyło się tydzień później (10 września) w Kościele pw. Św. Brata Alberta w Żorach. Podczas koncertu zespół *Pueri Cantores Tarnovienes* pod dyрекcją ks. Grzegorza Piekarza wykonał bogaty repertuar m.in. chorał gregoriański, *Lamentacje proroka Jeremiasza* Wacława z Szamotuł oraz twórczość współczesną.

17 września 2021 roku w ramach Festiwalu Twórczości Religijnej *Fide et Amore* został zorganizowany koncert poświęcony prawykonaniom utworów oryginalnych, nigdy wcześniej nieprezentowanych publiczności, a nagrodzonych podczas *V Międzynarodowego Konkursu Kompozytorskiego Fide et amore 2020*. W Kościele pw. Niepokalanego Serca NMP w Żorach (Rowień) zabrzmiał *Chór Contento Core* (dyr. Maria Piotrowska-Bogalecka) pod dyrygenturą Agnieszki Zimnej w towarzystwie Michała Duźniaka (organy), Piotra Nowaka (trąbka) oraz Dominiki Kierpiec (wiolonczela). Wśród nagrodzonych dzieł znalazła się twórczość następujących kompozytorów: ks. Mateusz Szerwiński (Zielona Góra), Jan Paweł Przegendza (Wrocław), Szymon Cichoń (Suszec), Mariusz Koziół (Katowice), Krzysztof Niegowski (Kalisz), Michał Malec (Warszawa), Sebastian Szymański (Limanowa).

W następny piątkowy wieczór (24 września) wybrzmiały dźwięki muzyki cerkiewnej. Uczestnicy koncertu *SPOROS, Mistyka słowa* mogli wysłuchać Śpiewów Kościoła Prawosławnego w wykonaniu Męskiego Kameralnego Zespołu Śpiewu Cerkiewnego *Partes* pod dyрекcją Michała Łaszewicza w Kościele pw. św. Michała Archanioła w Skrzyszowie.

Ostatni, dziewiąty koncert (1 października 2021) nawiązywał do muzyki organowej. W repertuarze znalazły się utwory J. S. Bacha, J. Brahmsa oraz F. Mendelssohna-Bartholdiego. Słuchacze mieli także możliwość wysłuchać improwizacji Mateusza Rzewuskiego, który był wykonawcą podczas finałowego koncertu pt. *CANTUS FINALIS, Odbudujemy wspólnotę*. Całe wydarzenie miało miejsce w Kościele pw. św. Jadwigi Śląskiej w Żorach (Baranowice).

Zgodnie z przyjętym zwyczajem, oferta festiwalowych wydarzeń co roku jest wzbogacana o wydarzenia towarzyszące. W 2021 roku zorganizowano dwie imprezy dodatkowe. Pierwszą z nich była VIII Konferencja Naukowa *Kosmiczna symfonia – świat i muzyka wg św. Hildegardy z Bingen (1098-1179)*, która odbyła się 14 września o godz. 10.00. Spotkanie składało się z dwóch części wystąpień w sali Ecce Homo przy Parafii św. Brata Alberta w Żorach. Prelekcje były przedzielone wspólną modlitwą uczestników konferencji w Kościele tejże parafii oraz prezentacją kolejnego VI zeszytu naukowego *Studia Hildegardiana Sariensia*. Podczas wydarzenia można było wysłuchać wykładów następujących prelegentów: ks. dr hab. Bogusław Drożdż (Wrocław), mgr n.med. Anna Kłosek (Wrocław), ks. dr hab. Łukasz Kutrowski (Legnica), dr inż. Marek Rojczyk (Gliwice), dr n.med. Anna Syska-Bielak (Gliwice).



Niezwykłe dużym zainteresowaniem cieszyło się spotkanie literackie z cyklu *Usiądź w cie-
niu S(s)łowa a odpocznij sobie...* na temat *Daj mi pić* w Zespole Szkół Społecznych im.
Wspólnej Europy w Żorach. 30 września 2021 o godz. 19.00 rozpoczęło się przedstawienie
Teatru *Ławeczka* powyższej placówki, które koordynowali i reżyserowali pedagodzy szko-
ły: Magdalena Piotrowska i Jan Wyżgoł.

Festiwal Twórczości Religijnej *Fide et amore* w Żorach kolejny raz stał się inspirującą inicja-
tywą na terenie Żor i pobliskich miast. W 2021 roku ponownie doczekał się poruszającego
odzewu ze strony festiwalowych odbiorców.

Komentarz do IX rozdziału Instrukcji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej

IX. Śpiewniki i materiały pomocnicze

- 1. W kształtowaniu i przeżywaniu liturgii szczególne znaczenie ma udział wiernych. Śpiewy wykonywane podczas liturgii muszą być zatwierdzone przez władzę kościelną. Wynika stąd obowiązek weryfikacji tekstów i melodii. Pomocą w tym zakresie służą diecezjalne Komisje Muzyki Kościelnej.**

Wierni biorą udział w liturgii nie tylko poprzez obecność, ale także przez odpowiedzi na wezwania kapłana, świadome wsłuchiwanie się w głoszone słowo Boże oraz wypowiedzane słowa modlitwy, także poprzez wspólny śpiew, nade wszystko zaś przez wewnętrzne przeżywanie treści liturgicznych, odpowiedź serca na wezwanie serca Bożego. Liturgia z udziałem wiernych mocniej wyraża powszechność Kościoła, jednoczy umysły w przeżywaniu jednej wiary, otwiera nas na rzeczywistość nieba, do której wszyscy zdążamy.

Kościół sprawując pieczę nad świętą liturgią ma prawo czuwać nad tekstami i melodia-
mi używanymi podczas sprawowania świętych misterii. Dlatego każdy śpiew mający być użytym podczas liturgii powinien uzyskać zatwierdzenie władzy biskupa diecezjalnego. Teksty i melodie mszalne zatwierdza watykańska kongregacja. Pieśni zaś oraz melodie do Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus i Benedictus, Agnus Dei w przekładzie na języki narodowe – powinny być zatwierdzane przez biskupa diecezjalnego. Dla użytku tych śpiewów w całym Kościele wystarczy zatwierdzenie jednego biskupa diecezjalnego. Do użytku podczas liturgii nie wystarczy zatwierdzenie danego śpiewu przez księdza, nawet gdy jest nim przełożony zakonnej prowincji. Władza przełożonego zakonnego dotyczy jedynie członków jego kongregacji oraz osób na stałe zamieszkujących na terenie domu zakonnego. Nie obejmuje zaś osób gromadzących się w kościele, kaplicy, w której sprawowany jest kult publiczny. Tutaj wierni podlegają jurysdykcji biskupa.

Oczywiście nie każdy biskup posiada niezbędną wiedzę, by kompetentnie ocenić teksty i melodię, dlatego zazwyczaj korzysta z pomocy diecezjalnej komisji. W każdej diecezji powinna istnieć komisja ds. muzyki kościelnej, w gronie której oprócz specjalistów od spraw budownictwa organowego oraz gry na organach znajdują się także doświadczeni kompozytorzy, autorzy tekstów, chórmistrzowie, dyrygenci, wokaliści, kantorzy, wykładowcy muzyki kościelnej. Biskup diecezjalny może zlecić merytoryczną ocenę tekstów i melodii śpiewów mających być używanymi w liturgii diecezjalnej komisji ds. muzyki kościelnej.

Jeśli chodzi o ogólne zalecenia dotyczące tekstów i melodii nowych pieśni. Teksty pieśni powinny być tekstami wierszowanymi, czyli o ustalonej i niezmienniej ilości sylab w odpowiednim wersie, w każdej zwrotce. Nadto, stałemu układowi wersów powinny odpowiadać stałe akcenty wyrazowe. Rymy nie są wymagane, choć z pewnością ułatwiają zapamiętanie tekstu. Lepiej jednak z nich zrezygnować, zwłaszcza wówczas, gdy tworzyłyby sztuczne formy słowne. Treść w poszczególnych zwrotkach powinna

być nie tylko poprawna teologicznie i stylistycznie, ale w każdej zwrotce układ narracji winien być mniej więcej stały, np. główny punkt napięciowy w trzecim wersie z czterowersowej budowy zwrotki. W nowych tekstach nie należy stosować archaizmów, należy też unikać wszelkich neologizmów oraz terminów narażających na niezrozumienie lub śmieszność. Oczywiście pieśni mogą mieć różnorodną budowę. Najczęściej występującą jest budowa zwrotkowa, zwrotkowo-refrenowa, z jednym lub w przypadku repetycji – dwoma rodzajami zakończenia.

Jeśli chodzi o melodię – powinna ona podążać za tekstem, odzwierciedlać jego znaczenie tak epickie (narracja) jak i liryczne (uczucia). Wzorem jest diatoniczna melodyka śpiewu gregoriańskiego, niewskazane są więc w melodii pieśni kościelnej pochody chromatyczne, ciąg naprzemiennych – zwłaszcza dużych – skoków interwałowych. Rozpiętość melodii nie powinna przekraczać decymy. Rytmika winna być spokojna, należy unikać dużego rozdrobnienia i różnicowania wartości rytmicznych, nadmiaru rytmów nieregularnych, skomplikowanych układów rytmicznych, zmiennego metrum.

a) Duszpasterze powinni zatroszczyć się o zaopatrzenie kościołów i kaplic w odpowiednie pomoce do śpiewu. Mogą to być śpiewniki dostępne dla wiernych lub elektroniczna edycja tekstów na ekranie. Podczas obrzędów należy wyświetlać wyłącznie teksty liturgiczne. Wszelkie komentarze (nazwiska kompozytorów, wykonawców, daty itp.) można podać przed lub po zakończonej liturgii.

Każdy, komu zależy na czynnym udziale wiernych w liturgii powinien zatroszczyć się przynajmniej o udostępnienie wiernym tekstów pieśni. Zapewne większość osób nie zna zapisu nutowego. Jednak zdaniem wielu muzyków, nie powinno się uczestnikom liturgii udostępniać samych tekstów, bez zapisu nutowego. Samo bowiem obcowanie z zapisem nutowym – zdaniem tychże – oswaja i uczy korzystania z nut. Jakkolwiek trzeba wykazać się dużą ilością dobrej woli, by tę argumentację uznać za wystarczającą, to jednak zwrócić należy uwagę także na aspekt praktyczny. Śpiewniki z nutami są obszerniejsze, a przez to i droższe. Śpiewniki zawierające same teksty pieśni są poręczniejsze, tańsze i najczęściej posiadają teksty z dużą czcionką, co w wielu przypadkach ma decydujące znaczenie dla użytkowników. Należy jednak zadbać, by dla całej wspólnoty były dostępne śpiewniki zawierające te same wersje tekstów pieśni. Dobrym pomysłem jest, gdy organista, kantor, kapłan, asysta – posiadają śpiewniki z nutami, zaś wierni korzystają ze śpiewników zawierających same teksty, ale mających te same wersje tekstów i śpiewy o tych samych numerach porządkowych. Wówczas wystarczy przed liturgią na widocznej tablicy umieścić same numery pieśni wykonywanych w poszczególnych momentach liturgii. Śpiewniki dla wiernych mogą być przechowywane w bibliotekach pod chórem, albo przynoszone przez wiernych. Taka praktyka wymaga pewnej nauki, wytworzenia zwyczaju tam, gdzie go jeszcze nie ma. Ponieważ jednak sprawdziła się w wielu miejscach, warto do niej zachęcać.

Innym rozwiązaniem są tablice elektroniczne. Niezależnie od użytej technologii (diodowe, slajdy itp.) należy wziąć pod uwagę fakt, iż często jeden wyświetlacz nie rozwiązuje problemu. Ludzie bowiem nie gromadzą się tylko w głównej nawie, ale także w bocznych nawach i kaplicach. Nadto, pomija się najczęściej ludzi zebranych w prezbiterium, którzy nie mają możliwości korzystania z tekstów wyświetlanych elektronicznie, zwróconych do głównej części kościoła. Oczywiście zdaniem wie-

lu, niezależnie od rodzaju ekranu – wyświetlacz elektroniczny (zwłaszcza, gdy koniecznych jest kilka wyświetlaczy) jest poważną ingerencją w sakralną przestrzeń kościoła. Należałoby go więc stosować dopiero wówczas, gdy niemożliwym byłoby zaopatrzenie wiernych w śpiewniki.

Osobnym zagadnieniem jest poprawność tekstów wyświetlanych na tablicach elektronicznych, ich zgodność z wersjami drukowanymi oraz estetyczna forma prezentacji, odpowiedni układ tekstu, rodzaj czcionki itp.

- b) Edycje śpiewników liturgicznych (ogólnopolskie, diecezjalne, zakonne, parafialne, inne) powinny zawierać wyłącznie śpiewy zatwierdzone przez kompetentną władzę kościelną¹, w tym wybrany repertuar chorału gregoriańskiego².**

W liturgii można wykonywać tylko śpiewy zatwierdzone przez biskupa diecezjalnego (ordynariusza), ewentualnie przez biskupa pomocniczego – sprawującego część powierzonych mu zadań w imieniu biskupa diecezjalnego³. Pod pojęciem „kompetentnej władzy kościelnej” należy rozumieć ordynariusza miejscowego autora, albo ordynariusza miejsca wydania książek. Jak czytamy w komentarzu do Kodeksu Prawa Kanonicznego autorstwa ks. Edwarda Szafronowskiego: *Dla duchownych miejscowym ordynariuszem własnym jest ordynariusz miejsca ich inkardynacji, dla zakonników ordynariusz miejsca, na którym znajduje się dom, do którego zakonnik prawnie przynależy, dla wiernych świeckich ordynariusz miejsca ich stałego lub tymczasowego zamieszkania. Członkowie instytutów zakonnych, aby mogli wydawać książki, traktujące o religii lub obyczajach, potrzebują także zezwolenia swojego wyższego przełożonego*⁴.

Zarówno śpiewnik parafialny, zakonny jak i każdy inny – by można było z niego korzystać podczas liturgii – powinien mieć zatwierdzenie biskupa diecezjalnego. Nie wystarczy zatem zatwierdzenie księdza proboszcza czy przełożonego zakonnego. Także pojedyncze pieśni, jeśli mają być używane podczas liturgii – powinny być poddane ocenie Komisji ds. Muzyki Kościelnej oraz zatwierdzeniu przez biskupa diecezjalnego. Inaczej się ma sprawa z tekstami mszalnymi oraz melodiami oracji, Ojcze nasz, prefacji, aklamacji, tonów lekcji i ewangelii. Tych zmieniać nie wolno, nie wolno także dodawać nowych melodii bez zatwierdzenia ich przez Stolicę Apostolską.

Śpiewnikami ogólnopolskimi są te, które mają zatwierdzenie Episkopatu Polski. Są nimi Śpiewnik kościelny, wyd. Pallottinum, Poznań 1955, Śpiewnik liturgiczny, Lublin 1991 oraz XLI wydanie Śpiewnika kościelnego ks. Jana Siedleckiego, Kraków 2015 (plus wznowienia tego samego wydania, drukowane w kolejnych latach). Pozostałe śpiewniki mają status diecezjalny, nawet wtedy, gdy przyjęte są w kilku diecezjach. Są jeszcze śpiewniki parafialne, zakonne, pielgrzymkowe, oazowe i in. Jest rzeczą wskazaną, by każdy śpiewnik zawierający muzykę religijną był poddany ocenie Komisji ds. Muzyki Kościelnej. Nie każdy jednak śpiew oceniony przez taką komisję uzyska przez ten fakt zatwierdzenie liturgiczne. Komisja może poddać

1 Zob. KPK kan. 824 § 1.

2 Zob. KL 116; MS 50; IEP 17.

3 Zob. KPK kan. 824 § 1.

4 Edward Szafronowski, *Podręcznik prawa kanonicznego*, t. 3, Warszawa 1986, s. 81.

przedstawione jej śpiewy religijne ocenie estetycznej i teologicznej nie dopuszczając ich jednak do liturgii np. ze względu na świecki charakter muzyki, albo potoczny język tekstów. Takie jednak śpiewy mogą być wykorzystane na innych płaszczyznach chrześcijańskiego życia, poza liturgią.

Każdy śpiewnik liturgiczny powinien zawierać pewien repertuar śpiewów gregoriańskich, na przykład wg zestawienia obecnego w śpiewniku *Iubilare Deo*, Rzym 1974. Dobrą propozycją takiego repertuaru jest ta zawarta w XLI wydaniu ogólnopolskiego Śpiewnika kościelnego ks. Jana Siedleckiego. Dział śpiewów w języku łacińskim jest w tej księdze swego rodzaju „śpiewnikiem w śpiewniku”, zawierającym śpiewy na różne okazje: okresy liturgiczne (Adwent, Narodzenie Pańskie, Wielki Post, Wielkanoc), śpiewy do Ducha Świętego, ku czci Najświętszego Sakramentu, ku czci Najświętszej Maryi Panny, śpiewy za zmarłych, cykle mszalne, śpiewy na pokropienie, na dziękczynienie, tony psalmowe. Życzeniem Kościoła jest, by śpiewy gregoriańskie zamieszczano w śpiewnikach liturgicznych za autentycznymi wydaniem śpiewu gregoriańskiego, a więc tymi wydanymi po reformie św. Piusa X. Śpiewy gregoriańskie winny być wykonywane nie tylko podczas liturgii międzynarodowych, co wydaje się naturalną praktyką, ale także podczas codziennej służby Bożej. Wiernych winno się uczyć pierwszego pośród równych śpiewów liturgicznych poprzez częste stosowanie śpiewów gregoriańskich wraz z pieśniami w językach narodowych.

c) Śpiewnik kościelny ks. Jana Siedleckiego (wydanie XLI) został przyjęty przez Konferencję Episkopatu Polski jako ogólnopolski śpiewnik liturgiczny⁵.

Minęło wiele lat, zanim śpiewnik, który *de facto* przez sporą część wiernych w Polsce od dawna uważany był za ogólnopolski, stał się nim *de iure* mocą zatwierdzenia przez Konferencję Episkopatu Polski. Śpiewnik ks. Jana Siedleckiego powstał głównie na bazie obszernego, wielotomowego śpiewnika ks. Michała Marcina Mioduszelewskiego CM. Obydwaj kapłani pochodzili z Warszawy, należeli do Zgromadzenia Księża Misjonarzy św. Wincentego a Paulo (ks. Siedlecki ze zgromadzenia wystąpił w roku 1873), obydwa śpiewniki powstały w Krakowie. Śpiewnik ks. Siedleckiego szybko rozszedł się po polskich parafiach w kraju jak i za jego przedzaborowymi granicami (np. w USA). Przez kolejne dziesięciolecia sukcesorzy autora śpiewnika (autor przekazał prawa do swych publikacji Zgromadzeniu Księża Misjonarzy), powoływani na stanowisko redaktora naczelnego przez wizytatorów Polskiej Prowincji Zgromadzenia Księża Misjonarzy, wraz z redakcjami dbali o to, by śpiewnik bazując na tradycji, odpowiadał zarazem na potrzeby bieżącego czasu. Pracom nad redakcją kolejnych wydań towarzyszyła także troska o język pieśni, krytyczne wersje melodii ustalano na podstawie porównania źródeł i kolejnych opracowań. Badano pochodzenie/rodzód pieśni podawany w metrykach pieśni. Tam, gdzie to było konieczne – dostosowano tekst pieśni do żywego, wciąż ulegającego zmianom języka. Zbierano lub pisało nowe utwory wychodząc naprzeciw potrzebom aktualnych trendów w liturgii, powstającym nowym świętom wspomnieniom itp.

Efektem prac ostatniej redakcji jest XLI wydanie Śpiewnika kościelnego ks. Jana Siedleckiego, które uzyskało zatwierdzenie Archidiecezjalnej Komisji ds. Muzyki Kościelnej w Krakowie, rekomendację Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych,

⁵ Uchwała nr 13/372/2016 Konferencji Episkopatu Polski z dnia 16 kwietnia 2016 roku, *Anamnesis* 22(2016), nr 3 (86), s. 23.

a także Podkomisji ds. Muzyki Kościelnej przy Konferencji Episkopatu Polski oraz Komisji Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów. W efekcie, podczas 372. Zebrania Plenarnego, Konferencja Episkopatu Polski 16 kwietnia 2016 roku zatwierdziła XLI wydanie śpiewnika ks. Siedleckiego jako ogólnopolski śpiewnik liturgiczny.

2. Istnieje potrzeba tworzenia nowych melodii do tekstów antyfon na wejście i na Komunię, a także pieśni będących ich parafrazą⁶. Niech przejęci duchem chrześcijańskim muzycy tworzą kompozycje liturgiczne⁷. Biskupi zachęcają do organizowania konkursów kompozytorskich.

Teksty liturgiczne są naturalnym źródłem dla śpiewów w językach narodowych. Pierwszym źródłem jest Pismo Święte: psalmy, kantyki i inne fragmenty biblijne. Warto dostrzec, jak wiele pośród repertuaru pieśniowego w językach narodowych powstało wskutek pochodzących z różnych wieków przekładów tych samych psalmów (przede wszystkim 50 i 130), kantyków biblijnych, tłumaczeń hymnów i sekwencji łacińskich, antyfon maryjnych itd. Tradycja unaradawiania poprzez przekłady i dodawanie często nowych melodii do tekstów biblijnych i liturgicznych – jest w Polsce długa, żywa i bogata.

Antyfony na wejście oraz na Komunię bazują na tekstach biblijnych, stąd tym większe jest w Kościele pragnienie, by były codzienną modlitwą, także umuzyczoną. Ponieważ przeważnie są to krótkie teksty, wielu uważa, iż nie da się do nich ułożyć melodii lub, że ich przydatność będzie minimalna. Warto jednak zainspirować się gregoriańskimi śpiewami antyfonalnymi oraz krótkimi śpiewami obecnymi w polskiej tradycji. Także popularne w ostatnich czasach kanony z Taizé pokazują, iż krótkie teksty połączone z prostymi, urzekającymi pięknem melodiami, mogą stać się owocną modlitwą chrześcijan. Episkopat podpowiada, iż teksty liturgiczne można sparafrazować, a więc na przykład dostosować do potrzeb muzycznych.

Niewątpliwie ważną i owocną zachętą do powstania melodii do antyfon byłyby konkursy kompozytorskie organizowane na przykład przez którąś z komisji ds. muzyki kościelnej, dedykowane sukcesywnie określonej liczbie antyfon tak na wejście jak i na komunię. Odpowiednio sformułowany regulamin konkursu zastrzegałby prawo do wykorzystania nie tylko antyfon nagrodzonych, ale każdej z nadesłanych kompozycji. Po kilkunastu edycjach takiego konkursu powstałby materiał, z którego powołana przez odpowiednią władzę redakcja przygotowałaby swego rodzaju *Antyfonarz polski*. Obok śpiewnika kościelnego zawierającego pieśni liturgiczne, *Antyfonarz* byłby ważnym źródłem śpiewów liturgicznych.

3. Godne pochwały jest zachowywanie istniejących i tworzenie nowych parafialnych zbiorów nutowych (organowych, chóralnych)⁸. Na uznanie zasługują także wszelkie inicjatywy tworzenia bibliotek internetowych ze zbiorami muzyki sakralnej.

Wiele wspólnot ma odrębne, wielowiekowe tradycje religijne, których ważnym przeznaczeniem są regionalne pieśni. Oddają one ducha miejscowej społeczności, zawierają często niepowtarzalny repertuar związany np. z miejscowym kultem obrazu lub figury.

6 Zob. MS 59–60.

7 Zob. KL 121.

8 Zob. IEP 37.

Oprócz tego, wiele parafii posiada zbiory nutowe utworów chóralnych i organowych. W takich zbiorach oprócz znanych utworów muzyki religijnej znajdują się czasem rzadkie odpisy utworów z minionych dziejów, a także utwory lokalnych twórców muzycznych. Nie należy zapominać, że to właśnie w lokalnych bibliotekach zakonnych (Sandomierz, Staniątki, Stary Sącz, Gostyń, Jasna Góra) zachowały się ważne dla polskiej kultury muzycznej zabytki, które nierzadko w oryginalnej postaci spłonęły, albo zostały przez agresorów wywiezione lub zniszczone.

Z parafialnymi, a więc regionalnymi zbiorami nutowymi wiąże się też zagadnienie wariabilizmu. Tendencji ujednolicania śpiewu ogólnopolskiego przeciwstawiana bywa tendencja chronienia odmiennych niemal w każdej parafii śpiewów kościelnych. Obydwa nurty w polskim Kościele są bardzo silne. Ekstremalną odmianą pierwszej postawy jest pełne zarzucenie regionalnych wersji pieśni i zaprowadzenie w każdej parafii jednego wzorca pieśni na podstawie ogólnopolskiego śpiewnika. Przeciwnie stanowisko prezentują muzycy, którzy najchętniej w ogóle nie wydawaliby śpiewników z nutami, lecz ewentualnie same teksty. Są bowiem przekonani o wielkiej wartości każdej odmiany pieśni, jaka powstała wskutek różnych czynników, np. nieporadności organisty, nieznajomości nut, błędnego zaśłyszenia oryginału, ale także charakterystycznych dla danego regionu zwrotów kadencyjnych, zaśpiewów itd. Wydaje się jednak, że właściwym rozwiązaniem jest roztropne współwystępowanie obydwu postaw, na przykład poprzez zachowanie znanych pieśni w regionalnej postaci, ale wprowadzanie nowych na podstawie ogólnopolskiego śpiewnika.

W dobie dużego udziału w życiu człowieka mediów internetowych, warto także korzystać z możliwości gromadzenia pieśni w tej przestrzeni życia. Internet daje bowiem możliwość natychmiastowej dostępności oraz niemal nieograniczonej objętością ilości gromadzonych śpiewów. Należałoby jednak czuwać nad taką internetową bazą, by użytkownicy nie mieli wątpliwości co do liturgiczności zamieszczanych w niej śpiewów, czyli zatwierdzenia ich przez kompetentną władzę. Oczywiście w takiej bazie mogą się znajdować różne utwory, także te Nieliturgiczne, albo oczekujące dopiero na ocenę i zatwierdzenie. Wszystko jednak powinno być wyraźnie opisane, by nie pozostawiało cienia wątpliwości. Ostatecznie decydującym o użytku w liturgii powinno być papierowe wydanie zatwierdzonego przez kompetentną władzę śpiewu. Publikacje bowiem internetowe bywają zawodne, narażone na globalne unicestwienie w ułamku sekundy...

Stres pandemii

Zdrowie stanowi ważny atrybut jakości życia człowieka. Światowa Organizacja Zdrowia (WHO) pojęcie zdrowia rozumie jako „[...] stan pełnego dobrego samopoczucia fizycznego, psychicznego i socjalnego” [1]. Napoleon Wolański dodaje, że zdrowie należy rozumieć „nie jako stan, zjawisko statyczne, ale jako proces dynamiczny, proces stałego przystosowywania się organizmu do konkretnych warunków biogeograficznych i społeczno-bytowych, pozwalających mu na optymalne funkcjonowanie przez maksymalnie długi czas” [2]. Zdrowie zakłada więc dynamiczną równowagę między czynnikami ryzyka a zasobami jakimi dysponuje człowiek. Stanowi ciągły proces adaptacji organizmu celem osiągnięcia pełnej biopsychospołecznej homeostazy.

Sytuacja pandemii oraz jej konsekwencje stanowią obciążenie, naruszając równowagę w każdym obszarze funkcjonowania człowieka.

R. Lazarusa i S. Folkman wynik określonej relacji „między osobą a otoczeniem, która jest oceniana przez osobę jako obciążająca lub przekraczająca jej zasoby i zagrażająca jej dobrostanowi” określają jako stres [3].

Ciężar i cierpienie odczuwane przez osoby w sytuacji pandemii koronawirusa definiuje się jako stres pandemiczny. W piśmiennictwie określany jest jako „zawieszony, podostry, uporczywy [...], który może ewoluować w subtelny sposób i który rozwija się w różnych fazach, przechodząc od ostrego stresu do następującego po nim przewlekłego stresu”. Zwraca się także uwagę, że stres pandemiczny wpływa zarówno na teraźniejszość jak i na przyszłość [4].

Czynniki wywołujące stres to stresory. Stresorami mogą być zdarzenia, sytuacje lub pojedyncze bodźce.

Pandemia jako taka, związana z nieznanym, niewidocznym i powszechnym zagrożeniem zakażenia, może być sama w sobie traktowana jako stresor. Jako główne stresory związane z Covid-19 wymienia się też infodemia oraz dystans społeczny.

Infodemia to neologizm stworzony przez Światowa Organizacja Zdrowia (WHO). Dotyczy on nadmiaru informacji dotyczących pandemii Covid-19. Newsy dotyczące koronawirusa są nierzadko sprzeczne ze sobą. Ilość i jakość odbieranych informacji może stanowić stresor zakłócający codzienne funkcjonowanie. Mogą one wywoływać poczucie zagrożenia. Szacuje



się, że wyższy poziom stresu odczuwają osoby, które ciągle śledzą wiadomości dotyczące Covid-19 [5] [6].

Kwarantanna – samoizolacja i wynikające z niej ograniczenie relacji międzyludzkich, w tym brak dostępu do wydarzeń kulturalnych oraz reorganizacja pracy zawodowej to czynniki jednoznacznie naruszające dotychczasową „normalność” [7].

Doświadczenie stresu, pomimo tego, że nie jest traktowane jako objaw patologiczny, może stanowić czynnik ryzyka utraty zdrowia. Psychologiczne konsekwencje pandemii Covid-19 mogą prowadzić do pojawienia się zarówno pojedynczych objawów jak i ich zespołów czy rozwoju zaburzeń adaptacyjnych, depresyjnych i lękowych oraz PTSD [8]. Depresja i lęk związane są z nasilającym się i/lub przedłużającym się cierpieniem, które w znacznym stopniu zakłóca lub uniemożliwia codzienną aktywność człowieka. Rozwój poważnej depresji i zaburzeń lękowych nie jest naturalną lub spodziewaną odpowiedzią na sytuację stresu. Pojawia się jako efekt wyczerpania zasobów i jest uważany za istotne powikłanie, które wymaga zindywidualizowanej oceny zaplanowanego postępowania terapeutycznego, zwłaszcza biorąc pod uwagę wpływ cierpienia na obniżenie poziomu jakości życia i stanu funkcjonalnego. W literaturze wyróżnia się psychopatologiczne symptomy/problemy/zaburzenia będące wynikiem szkodliwego oddziaływania pandemicznych stresorów oraz negatywne psychologiczne konsekwencje Covid-19 wynikające z oddziaływania wirusa na układ nerwowy. Wszystkie negatywne psychologiczne następstwa pandemii mogą występować zarówno w jej przebiegu, jak i jako powikłania. Mogą być także skutkiem stosowanych leków, np. remdesiviru [9].

W psychologii radzenie sobie (ang. coping) określane jest jako specyficzna forma aktywności wobec sytuacji wywołujących cierpienie. Radzenie sobie ze stresem rozumiane może być jako proces, który zawiera w sobie sumę działań (poznawczych, emocjonalnych i behawioralnych) człowieka, które uruchamia on w celu poradzenia sobie zarówno z zewnętrznymi, jak i wewnętrznymi wymaganiami, które obciążają i przekraczają jego zasoby. Radzenie sobie ma prowadzić do przystosowania i zapewnić adaptację do nowej sytuacji [1].

Zalecenia Światowej Organizacji Zdrowia (WHO) pt. „Radzenie sobie ze stresem podczas pandemii 2019-nCoV” dostarczą społeczeństwu informacji mających na celu zorientowanie się w nowej sytuacji. Proponują konkretne działania mające za zadanie regulację trudnych emocji takich jak smutek, strach i złość a tym samym obniżenie napięcia [10].

Badacze wyodrębnili sześć sfer zachowań związanych z radzeniem sobie ze stresem pandemicznym. Są to: zachowania

**World Health Organization
Europe**

**Radzenie sobie ze stresem
podczas pandemii 2019-nCoV**



Odczuwanie smutku, stresu dezorientacji, strachu i złości w dobie kryzysu jest zupełnie naturalne. Tym, co może pomóc w poradzeniu sobie z trudnymi emocjami jest rozmowa z osobami, do których mamy zaufanie. Skontaktuj się z rodziną i znajomymi.

Jeśli musisz pozostać w domu, utrzymaj zdrowy tryb życia - włączając w to odpowiednią dietę, higienę snu, ćwiczenia fizyczne oraz kontakt z bliskimi osobami w domu oraz przy pomocy telefonu, e-maili z dalszymi członkami rodziny i przyjaciółmi.





Nie pal papierosów, nie pij **alkoholu**, ani nie zażywaj narkotyków, aby rozładować napięcie emocjonalne. Jeżeli czujesz się przytłoczony, uzyskaj pomoc. Zaplanuj, gdzie w razie potrzeby możesz szukać pomocy, aby skonsultować swoje problemy zdrowotne, również problemy z zakresu zdrowia psychicznego.

Polegaj na faktach. Zbieraj informacje, które pozwolą celnie ocenić istniejące ryzyko i podejmij racjonalne kroki w celu ochrony własnego zdrowia. Znajdź zaufane źródło informacji, np. www.who.int lub państwowe organy zdrowia publicznego.





Ogranicz czas, jaki Ty i Twoja rodzina spędzacie na oglądaniu, czytaniu lub słuchaniu relacji dotyczących przebiegu pandemii w mediach, które postrzegacie jako niepokojące. Zmniejsz to poziom odczuwanego niepokoję, zagubienia i lęku.

Wykorzystaj umiejętności, które w przeszłości pomogły Ci poradzić sobie z przeciwnościami losu, aby dziś opanować emocje w trudnym czasie pandemii.



© Światowa Organizacja Zdrowia 2020

prewencyjne (np. "Postępowałem zgodnie z zaleceniami, aby ograniczyć rozprzestrzenianie się koronawirusa"), styl życia w zakresie zdrowia (np. "Zwracałem uwagę na to, aby zdrowo się odżywiać"), odpoczynek (np. "Dbałem o robienie sobie odpowiednio częstych przerw od wykonywania swoich obowiązków"), znaczące aktywności (np. "Robiłem coś, co sprawia mi przyjemność"), plan dnia (np. "Zwracałem uwagę na to, aby utrzymać codzienną rutynę"), wsparcie społeczne (np. "Spędzałem miło czas z najbliższymi mi osobami, przyjaciółmi lub zwierzątkiem domowym") [11].

Monitorowanie zdrowia w czasie pandemii oraz wspieranie procesów adaptacji organizmu do sytuacji stresu pandemicznego stanowi wyzwanie i jest ważnym elementem dbania o jakość życia.

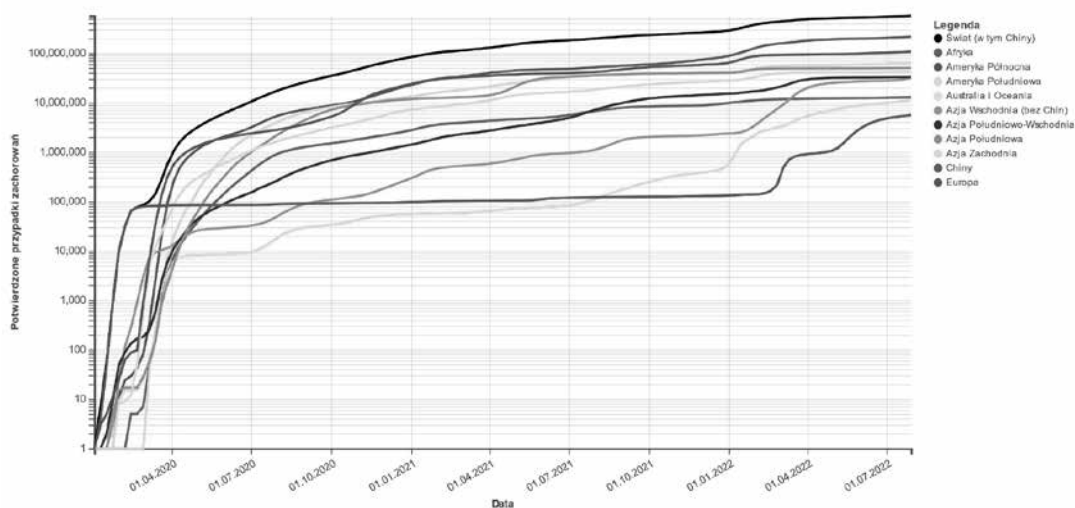
Bibliografia:

1. Encyklopedia zdrowia, W.S. Gomułka, W. Rewerski (red.), t. 1, PWN, Warszawa 2000, s. 283.
2. Biomedyczne podstawy rozwoju i wychowania, N. Wolański (red.), PWN, Warszawa 1979, s. 10.
3. Heszen, I. i Sęk, H. (2007). Psychologia zdrowia. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
4. Covid-19 i stres pandemiczny. Link: <https://www.rivistadipsichiatria.it/archivio/3382/articoli/33567/> [dostęp z dn. 11.11.2020].
5. <https://izp.wnz.cm.uj.edu.pl/pl/blog/infodemia-covid-19/>.
6. Podsumowanie badań dotyczących stresu psychicznego personelu medycznego w warunkach pandemii COVID-19. Link: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC7295275/> [dostęp z dn. 12.11.2020].
7. Psychologiczny wpływ kwarantanny. Link: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0140673620304608>. [dostęp z dn. 11.11.2020].
8. Dymecka, J. (2021). Psychosocial effects of the COVID-19 pandemic. *Neuropsychiatry i Neuropsychologia/Neuropsychiatry and Neuropsychology*, 16(1), 1-10. <https://doi.org/10.5114/nan.2021.108030>.
9. F. Cristine, M. Leite, R. Neto, Psychiatric symptomatology associated with depression, anxiety, distress, and insomnia in health professionals working in patients affected by COVID-19: A systematic review with meta-analysis Flaviane, „Progress in Neuropsychopharmacology & Biological Psychiatry” 104, 2020, nr 1, s. 1–7.
10. https://www.sanamed.pl/magazyn/file/COVID-19_Radzenie-sobie-ze-stresem-zalecenia-WHO-1.pdf [dostęp z dn. 28.08.2022].
11. <http://psych.uw.edu.pl/2020/09/29/raport-z-badan-stresory-radzenie-sobie-oraz-symptomy-zaburzenia-adaptacyjnego-w-czasie-pandemii-covid-19/> [dostęp z dn. 28.08.2022].

Pandemia Covid-19 - na jakim etapie jesteśmy w walce z niewidzialnym wrogiem

17 września 2019 r. ogłoszono w Chinach, w prowincji Hubei, w mieście Wuhan epidemię wirusa Sars-Cov-2. Wówczas niewiele osób zdawało sobie sprawę z powagi problemu. Wszyscy śledziliśmy doniesienia medialne dotyczące tego tematu jak każdą inną wiadomość opublikowaną w tym czasie. Niewielu zdawało sobie sprawę, że rozpoczynający się problem zdrowotny gdzieś daleko w środkowych Chinach obejmie wkrótce swoim zasięgiem cały świat, powodując totalny paraliż ochrony zdrowia w wielu nawet najbogatszych krajach, pogorszenie stanu zdrowia i śmierć milionów ludzi oraz globalny gospodarczy kryzys. Można powiedzieć, że pandemia Covid-19 jest epokowym wydarzeniem, które u progu XXI wieku jest jednym z najważniejszych we współczesnej historii.

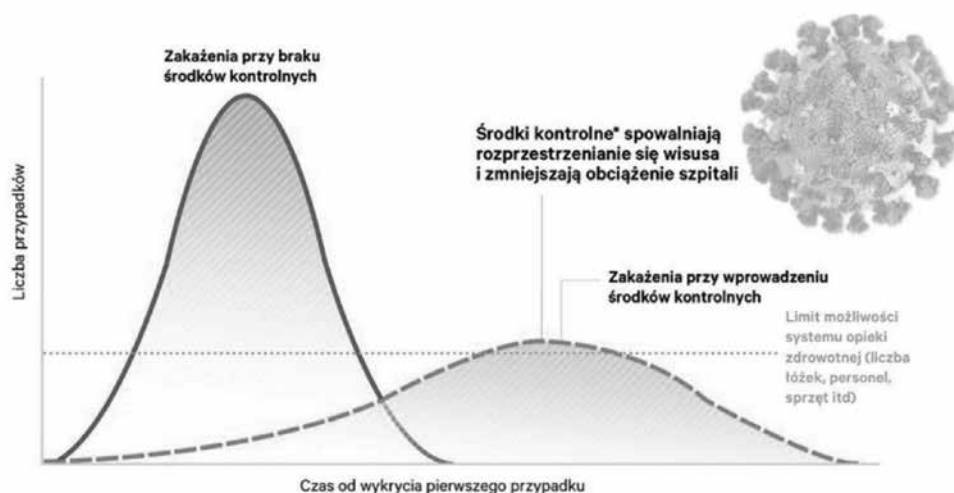
Światowa Organizacja Zdrowia (WHO) dn. 11 marca 2020 roku ogłosiła pandemię, co oznacza, że zasięg występowania i zakaźności wirusa zagroził bezpieczeństwu zdrowotnemu ludności na wszystkich kontynentach. Do tego czasu ogniska zakażeń z setkami a nawet tysiącami chorych wybuchły w całym Chinach, Korei Południowej, we Włoszech i Iranie a epicentrum zakażeń wiosną 2020 roku stała się Europa. Następnie zachorowania objęły kolejne kontynenty. Przez ponad dwa lata trwania pandemii, do 25 maja 2022 roku, odnotowano ponad 529 milionów przypadków zakażenia wirusem Sars-Cov-2 w 192 państwach i terytoriach. Z tej liczby zarejestrowano ponad 6,3 miliona zgonów.



Ryc. 1. Krzywa wzrostu zachorowań wirusem Sars-Cov-2 na poszczególnych kontynentach na przestrzeni lat 2020-2022.

Powyższy wykres wyraźnie pokazuje z czym cały świat musiał się zmierzyć na początku pandemii. Nowy wirus o wysokiej zakaźności, roznoszący się drogą kropelkową, o długim okresie wylęgania (co oznacza, że może rozprzestrzeniać się jeszcze zanim osoba zakażona stanie się objawowa) przy obecnej globalizacji i braku wypracowanych standardów zapobiegania zakażeniom rozprzestrzenił się w tempie niemal logarytmicznym. Głównym zagrożeniem stało się nadmierne obciążenie systemów ochrony zdrowia, które nie są w stanie przyjąć i le-

czyć nieograniczonej liczby ludności. Ilość personelu medycznego, szpitali, łóżek w oddziałach intensywnej terapii i respiratorów nie jest nieograniczona. System mówiąc kolokwialnie „nie jest z gumy”. Dodatkowo obciążenie szpitali pacjentami z zapaleniem płuc i niewydolnością oddechową wywołaną nowym wariantem wirusa wiązało się nieuchronnie z brakiem właściwej opieki dla pacjentów z innymi schorzeniami. Na czas trwania pandemii ludzie nie przestali chorować, w tym na nowotwory złośliwe, choroby układu krążenia i in. Przykładem paraliżu ochrony zdrowia mogą być wydarzenia mające miejsce w lutym 2020 roku we Włoszech. Doszło tam do niemal pionowego wzrostu krzywej wykładniczej epidemii co doprowadziło do całkowitego przeciążenia systemu ochrony zdrowia, a zdecydowana większość chorych, umierała z powodu braku dostępu do świadczeń zdrowotnych i to zarówno z Covid-19, jak i innych stanów zagrożenia życia. Śmiertelność w szczytowym momencie zbliżyła się do 12% chorych z rozpoznaniem Covid-19, jednak należy podkreślić, że podawany przez Włochów wskaźnik śmiertelności nie obejmował liczby osób, które nie miały potwierdzonego rozpoznania SARS-CoV-2, a zmarły powodu ostrych zespołów wieńcowych, udarów mózgu, zaostrzeń POChP, czy innych schorzeń. Rzeczywista śmiertelność w regionie Lombardii była w tym okresie znacznie wyższa. Pacjenci byli odcięci od szybkiej dostępności do terapii ratujących życie z użyciem respiratoroterapii, a czas dojazdu karetka pogotowia do szpitali wydłużył się dramatycznie. Z uwagi na brak dostatecznej ilości środków ochrony osobistej doszło do gwałtownie rosnącej ilości zarażonych koronawirusem pracowników ochrony zdrowia. Wskaźnik zakażeń wśród personelu sięgnął ok 20% ogółu zarażonych i w takim też stopniu obniżył na kilka tygodni możliwości operacyjne placówek ochrony zdrowia.



Ryc. 2. Krzywe przebiegu epidemii w zależności od wydolności systemu opieki zdrowotnej oraz zastosowania ograniczeń o charakterze dystansowania społecznego.

Aby zapewnić właściwą przepustowość szpitalom, tak by ofiar pandemii było jak najmniej, poszczególne państwa wprowadzały szereg obostrzeń. Ograniczono ruch turystyczny, wprowadzono kwarantanny i godziny policyjne, odroczone lub odwołano szereg wydarzeń sportowych, religijnych i kulturalnych. Odwołane zostały m.in. Mistrzostwa Świata w Lekkoatletyce 2020 a Letnie Igrzyska Olimpijskie 2020 i Mistrzostwa Europy w Piłce Nożnej zostały przeniesione na 2021 rok. Część państw zamknęła swoje granice lub wprowadziła ograniczenia ruchu granicznego, w tym przylotów pasażerów. W związku z wybuchem pandemii w 177 państwach zostały zamknięte szkoły i uniwersytety, co w wymiarze globalnym do-

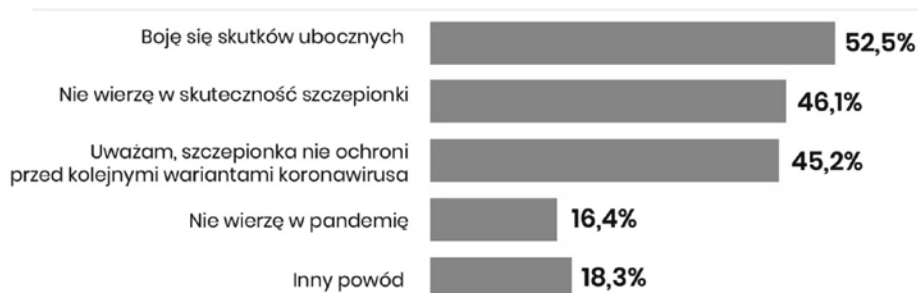
tknęło blisko 1,27 miliarda uczniów i studentów (72,4%). Pandemia spowodowała globalne zakłócenia społeczne i gospodarcze, w tym największą światową recesję od czasów wielkiego kryzysu. Wszystkie powyższe kroki podjęto w przekonaniu, że zmniejszą one gwałtownie rosnącą liczbę zakażeń i pozwolą na lepszą optymalizację sprzętu, personelu i zasobów ochrony zdrowia. Jest to tzw. strategia spłaszczania krzywej zachorowań.

Przy omawianiu wprowadzanych obostrzeń nie można pominąć na szeroką skalę promowaną w Polsce i in. krajach zasady DDM – Dystans, Dezynfekcja, Maseczki.

Wszystkie powyższe zasady i strategie mające ograniczyć rozprzestrzenianie się zakażeń miały jeszcze inne znaczenie. Otóż w początkowym etapie pandemii leczenie chorych z Covid-19 miało głównie charakter eksperymentalny. Prawdą jest, że większość zakażonych pacjentów (ok. 81%) może przechodzić infekcję bezobjawowo lub mieć łagodne objawy, przypominające przeziębienie, które ustępują po około dwóch tygodniach. Natomiast część pacjentów może rozwinąć ostrą (14%) lub krytyczną (5%) postać choroby, które stanowią bezpośrednie zagrożenie życia a ich leczenie trwa średnio od 3 do 6 tygodni i w dużej mierze zależy od stanu ogólnego pacjenta. Leczenie tej ostatniej grupy pacjentów do niedawna opierało się na leczeniu objawowym, podaży leków przeciwzapalnych, przeciwzakrzepowych i innych, ale nie na leczeniu przyczynowym – zwalczającym bezpośrednio wirusa Sars-Cov-2. Nawet w chwili obecnej, mimo dostępu do odpowiednich leków przeciwwirusowych, lekarze często są bezradni wobec pogarszającego się stanu pacjenta z niewydolnością oddechową ponieważ leczenie to jest tylko skuteczne, jeśli jest włączone w początkowej fazie zakażenia, w fazie replikacji wirusa, a nie kiedy doszło już do trwałych uszkodzeń narządowych. Wobec powyższych faktów naukowcy na całym świecie rozpoczęli wyścig z czasem o stworzenie najlepszej metody profilaktyki przed zachorowaniem, wykorzystującej skomplikowany i niezwykle skuteczny własny układ immunologiczny do walki z wirusem Sars-Cov-2 a mianowicie szczepionki.

W grudniu 2020 r. na świecie w różnej fazie badań przedklinicznych były 162 szczepionki przeciw Covid-19 oraz 52 w fazie badań klinicznych na ludziach. Obecnie w krajach Unii Europejskiej do obrotu dopuszczone są dwie szczepionki mRNA (Comirnaty (Pfizer-BioNTech) i Spikevax (Moderna)) dwie szczepionki wektorowe (Vaxzevria (AstraZeneca) i COVID-19 Vaccine Janssen) oraz szczepionka białkowa Nuvaxovid (Novavax). W dużych badaniach klinicznych potwierdzono wysoką skuteczność kliniczną szczepionek w ochronie przed wystąpieniem objawów COVID-19, w tym obejmujących ciężki przebieg choroby z hospitalizacją. Zainteresowanych odsyłam do zapoznania się z wynikami badania REACT z Wielkiej Brytanii, w którym regularnie testuje się ponad 100 000 ochotników. Wykazało ono, że jeśli do infekcji dochodzi u osób zaszczepionych infekcja trwa krócej, jest łagodniejsza, a osoby zaszczepione mają mniejsze miano wirusa niż nieszczepione. U zaszczepionych osób obserwowano 3-krotnie mniejsze ryzyko zakażenia SARS-CoV-2, zatem w społeczeństwach o dużych wskaźnikach wyszczepialności łańcuchy transmisji wirusa są skutecznie przerywane i nowe potencjalne warianty nie mogą się skutecznie rozprzestrzeniać.^[11] Mimo spektakularnego sukcesu naukowców w wyprodukowaniu skutecznej broni w walce z pandemią i szeroko zakrojonej akcji szczepień ochronnych w celu uzyskania odporności populacyjnej wobec Sars-Cov-2 pojawiły się liczne zastrzeżenia, obawy a nawet dezinformacja dotycząca szczepionek. Według sondażu przeprowadzonego przez Centrum Badańczo-Rozwojowe BioStat przeprowadzonego od 20 do 21 maja 2021 roku w odpowiedzi na pytanie „Dlaczego nie chce się Pan/-i szczepić?” 52,5% respondentów odpowiedziało, że z obawy o skutki uboczne szczepionek, a 46,1% nie wierzy w skuteczność szczepionki.

Dlaczego nie chce Pan/i się szczepić?



Ryc. 3. Sondaż przeprowadzony przez Centrum Badawczo-Rozwojowe BioStat od 20 do 21 maja 2021 roku

Po podaniu każdej szczepionki mogą wystąpić działania niepożądane, najczęściej pod postacią: bólu lub obrzęku w miejscu wstrzyknięcia, zmęczenia, bólu głowy, bólu mięśni i dreszczy, bólu stawów, gorączki. Wynikają one z pobudzenia układu odpornościowego wobec podanego antygeny, czyli w przypadku szczepień przeciwko Covid-19, unieszkodliwionej, nieaktywnej cząstki wirusa. Pobudzenie układu odpornościowego jest pożądanym efektem działania szczepienia, zmusza ono organizm do produkcji ściśle specyficznych przeciwciał – dedykowanej broni do walki z późniejszą potencjalną infekcją wirusem Sars-Cov-2. Po ok. 14 dniach od szczepienia ilość wytworzonych przeciwciał powinna osiągnąć ochronny poziom, tak aby w kontakcie z wirusem związać się z nim i unieszkodliwić go zanim namnoży się i dokona nieodwracalnych zniszczeń w organizmie. Niepożądane odczyny poszczepienne mogą ograniczyć codzienną aktywność zaszczepionej osoby, ale zazwyczaj ustępują w ciągu kilku dni. Część zaszczepionych osób nie doświadczy żadnych objawów związanych ze szczepieniem.

Po podaniu szczepionek przeciwko Covid-19 odnotowano również rzadkie, ciężkie niepożądane odczyny poszczepienne. Ryzyko zapalenia mięśnia sercowego i/lub osierdza po przyjęciu szczepionki Comirnaty określono na 1-10/100 000 zaszczepionych osób, a więc z ekstremalnie niską częstością. Większość pacjentów wymagała hospitalizacji, w trakcie której ustępowały ostre objawy choroby. Warto podkreślić, że zakażenie SARS-CoV-2 również wiąże się z ryzykiem wystąpienia zapalenia mięśnia sercowego i jest ono 16–18-krotnie większe niż u osób zdrowych oraz 6–34-krotnie większe niż po podaniu szczepionki Comirnaty. Żeby podjąć świadomą decyzję dotyczącą szczepienia przeciwko Covid-19 i przekonać osoby przejawiające obawy przed szczepieniem należy porównać częstość występowania danego zaburzenia u osoby po przyjęciu szczepionki, u osób w populacji ogólnej i u osób zakażonych Covid-19. W każdym z tych rachunków ryzyko wystąpienia ciężkich zdarzeń niepożądanych jest nieporównywalnie mniejsze po szczepieniu niż w pozostałych porównywanych populacjach. Nad bezpieczeństwem szczepień w Unii Europejskiej czuwa Europejska Agencja Leków. Warto podkreślić, że po roku od opracowania i rejestracji szczepionek przeciw Covid-19 do powszechnego użycia, można powiedzieć, że żadne szczepionki nie zostały przebadane pod tak wieloma aspektami i na tak zróżnicowanych grupach osób. Na świecie podano ponad 10 miliardów dawek szczepionek przeciw Covid-19.

Papież Franciszek, w nagraniu 18.08.2021 r. przesłaniu do narodów, powiedział, że szczepiąc się przeciw COVID-19 okazujemy miłość bliźniemu. "Zaszczepienie się szczepionkami zaaprobowanymi przez kompetentne władze jest aktem miłości. I przyczynienie się do

tego, by większość osób zaszczepiło się jest aktem miłości; miłości do siebie samych, do rodziny i przyjaciół, miłości do wszystkich narodów”.

osoby, które wyzdrowiały:	przypadki śmiertelne:	liczba zakażeń od 4 marca 2020:
 5 335 950	 117 351	 6 244 650
		nowe zakażenia: ponowne zakażenia:
		 6 115 595  129 055

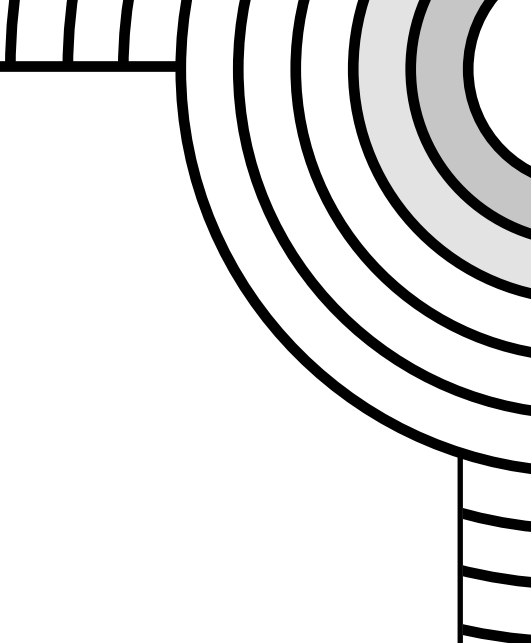
Ryc. 4. Raport zakażeń koronawirusem (SARS-CoV-2).
Dane pochodzą z Ministerstwa Zdrowia z dnia 18.09.2022.

Nie ma jednoznacznej obiektywnej odpowiedzi na zadane w temacie wykładu pytanie „Na jakim etapie jesteśmy w walce z pandemią Covid-19”. Patrząc z perspektywy zwykłego obywatela świata wygrywamy, jeśli jeszcze nie wygraliśmy, walki z pandemią. Życie powróciło do względnej normalności. Z pewnymi ograniczeniami pozostanie nam żyć np. testami PCR przed podróżą, certyfikatami szczepień lub maseczkami w placówkach ochrony zdrowia. Mając w pamięci wszystkie osoby, które straciły życie i ich bliskich, którzy doświadczyli straty pozostaje nam patrząc odpowiedzialnie w przyszłość, korzystać z odkryć medycyny, które nie były im dane.

Bibliografia:

1. *Coronavirus: China's first confirmed Covid-19 case traced back to November 17*, scmp.com, 13 marca 2020 (ang.).
2. WHO: *Europa stała się epicentrum pandemii koronawirusa SARS-CoV-2*, Puls Medycyny, 13 marca 2020.
3. *Coronavirus Update (Live)*, worldometers.info [dostęp 2022-05-25] (ang.).
4. Dane WHO od początku pandemii w formacie CSV, WHO.
5. *Q&A on coronaviruses*. Światowa Organizacja Zdrowia, 11 lutego 2020.
6. *Italy has world-class health system. The coronavirus has pushed it to the breaking point*, NBC News, 18 marca 2020 (ang.).
7. https://wim.mil.pl/images/zlotkowska/22042020zapis_webinaru_misja_Wlochy/Opracowani_e_COVID_ITALY-opt.pdf.
8. *COVID-19 Educational Disruption and Response*, UNESCO.
9. *IMF Blog, The Great Lockdown: Worst Economic Downturn Since the Great Depression*, IMF Blog.
10. *DRAFT landscape of COVID-19 candidate vaccines*, WHO, 10 grudnia 2020 (ang.).
11. Elliott P., Haw D., Wang H. i wsp.: *REACT-1 round 13 final report: exponential growth, high prevalence of SARS-CoV-2 and vaccine effectiveness associated with Delta variant in England during May to July 2021*. (ang.).
12. https://www.biostat.com.pl/prawie_1/4_polakow_nie_zamierza_sie_zaszczepic_przeciw_covid_19.php.
13. <https://szczepienia.pzh.gov.pl/szczepionki/covid-19-2/?strona=8#mozliwe-dzialania-niepozadane-po-szczepionce-wektorowej>.
14. <https://szczepienia.pzh.gov.pl/szczepionki/covid-19-2/?strona=8#dzialania-niepozadane-ktore-moga-wystapic-po-szczepionce-mrna>.
15. <https://www.mp.pl/szczepienia/aktualnosci/278529,zapalenie-miesnia-sercowego-ilub-osierdzia-po-szczepieniu-przeciwko-covid-19-preparatami-mrna>.
16. <https://www.gov.pl/web/koronawirus/wykaz-zarazen-koronawirusem-sars-cov-2>.

III. DZIAŁ NUT



Preludium nt. "Z dalekiej Fatimy" na trąbkę i organy

komp.: Arkadiusz Pawliczek

$\text{♩} = 76$

Tromba in B $\flat$

Organo

legato

p

5

Tr-ba in B $\flat$

Org.

10

Tr-ba in B $\flat$

Org.

15

Tr-ba in B $\flat$

mp

dolce

Org.

20

Tr-ba in B $\flat$

Org.

25

Tr-ba in B $\flat$

Org.

31

Tr-ba in B $\flat$

Org.

rit.

a tempo

mf

3

34

Tr-ba in B $\flat$

Org.

3

36

Tr-ba in B $\flat$

Org.

3

38

Tr-ba in B $\flat$

mf

Org.

Measures 38-39. The Tr-ba in B $\flat$ part has a whole note G4 in measure 38 and a whole note F#4 in measure 39, tied across. The Organ part features a continuous triplet eighth-note pattern in both staves. The key signature has one flat (B $\flat$) and the time signature is 4/4.

40

Tr-ba in B $\flat$

Org.

Measures 40-41. The Tr-ba in B $\flat$ part has a whole note G4 in measure 40 and a whole note F#4 in measure 41, tied across. The Organ part continues the triplet eighth-note pattern. The key signature has one flat (B $\flat$) and the time signature is 4/4.

42

Tr-ba in B $\flat$

Org.

Measures 42-43. The Tr-ba in B $\flat$ part has a whole note G4 in measure 42 and a whole note F#4 in measure 43, tied across. The Organ part continues the triplet eighth-note pattern. The key signature has one flat (B $\flat$) and the time signature is 4/4.

44

Tr-ba in B $\flat$

Org.

Measures 44-45. The Tr-ba in B $\flat$ part has a long note in measure 44 and a half note in measure 45. The Organ part features triplet eighth notes in both measures. The bass line has a half note in measure 44 and a half note in measure 45.

46

Tr-ba in B $\flat$

Org.

Measures 46-47. The Tr-ba in B $\flat$ part has a half note in measure 46 and a half note in measure 47. The Organ part features triplet eighth notes in both measures, with a *rit.* marking in measure 47. The bass line has a half note in measure 46 and a half note in measure 47.

48

Tr-ba in B $\flat$

Org.

Measures 48-51. The Tr-ba in B $\flat$ part has a half note in measure 48, followed by a melodic line in measures 49-51. The Organ part has a trill in measure 48, followed by a series of chords in measures 49-51. The bass line has a half note in measure 48, followed by a series of notes in measures 49-51. The tempo is marked *a tempo* and the dynamics are *f*.

53

Tr-ba in B $\flat$

Org.



59

Tr-ba in B $\flat$

Org.

rit.

ff

rit

ff



Przygrywka do aklamacji przed Ewangelią na trąbkę i organy

m.: z Bazyliki św. Piotra w Rzymie
opr.: Arkadiusz Pawliczek

$\text{♩} = 138$

Tromba in B♭

Organo

Measures 1-7. Tromba in B♭: Rests. Organo: Melody in right hand, bass line in left hand. Dynamics: *f*.

8

Tr-ba in B♭

Org.

a tempo

f

rit.

Measures 8-14. Tr-ba in B♭: Melody starting at measure 8. Org.: Melody in right hand, bass line in left hand. Dynamics: *a tempo*, *f*, *rit.*

15

Tr-ba in B♭

Org.

Measures 15-18. Tr-ba in B♭: Melody. Org.: Melody in right hand, bass line in left hand.

Postludium nt. "Salve Regina"
zasłonięcie obrazu MB Fatimskiej
na trąbke i organy

komp.: Arkadiusz Pawliczek

System 1:

Tromba in Bb (Trumpet in Bb): $\text{♩} = 64$, 4/4 time. Measures 1-6. Dynamics: *mf* (measures 5-6).

Organo (Organ): 4/4 time. Measures 1-6. Dynamics: *mp* (measures 1-2), *tr* (trill) and *simile* (measures 3-6).

System 2:

Tr-ba in Bb (Trumpet in Bb): 4/4 time. Measures 7-12. Dynamics: *f* (measures 7-8), *ad libitum* (measures 9-10), *a tempo* (measures 11-12), *mf* (measures 11-12).

Org. (Organ): 4/4 time. Measures 7-12. Dynamics: *mf* (measures 7-8), *mp* (measures 9-12).

System 3:

Tr-ba in Bb (Trumpet in Bb): 4/4 time. Measures 13-18. Dynamics: *f* (measures 15-16), *ad libitum* (measures 17-18).

Org. (Organ): 4/4 time. Measures 13-18. Dynamics: *mf* (measures 13-18).

Each system includes a common bass line for the organ, indicated by a brace and a common time signature.

18 *a tempo*

Tr-ba in B $\flat$

mf

Org.

mp

23 *ad libitum* *rit.*

Tr-ba in B $\flat$

f *ff*

Org.

mf *rit.* *f*

Missa Sancti Francisci Seraphici

KYRIE

komp.: Ł. Kurpas

♩ = 90

Soprano

f

Ky-ri-e e - lei-son, Ky-ri-e e - lei-son,

Alto

f

Ky-ri-e e - lei-son, Ky-ri-e e - lei-son,

Tenor

f

Ky-ri-e e - lei-son, Ky-ri-e e - lei-son,

Bass

f

Ky-ri-e e - lei-son, Ky-ri-e e - lei-son,

Organo

ff

f

9

S. *mf*
Ky-ri-e e - lei - son. Chri-ste e - lei-son, Chri-ste e - lei-son,

A. *mf*
Ky-ri-e e - le - i-son. Chri-ste e - lei-son, Chri-ste e - lei-son,

T. *mf*
Ky-ri-e e - le - i-son. Chri-ste e - lei-son, Chri-ste e - lei-son,

B. *mf*
Ky-ri-e e - le - i-son. Chri-ste e - lei-son, Chri-ste e - lei-son,

Org. *ff* *mf*

17

S. *f*
Chri-ste e - lei - son. Ky - ri-e e - lei-son,

A. *f*
Chri-ste e - le - i-son. Ky - ri-e e - lei-son,

T. *f*
Chri-ste e - lei - son. Ky - ri-e e - lei-son,

B. *f*
Chri-ste e - lei - son. Ky - ri-e e - lei-son,

Org. *ff* *f*

25

S. Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.

A. Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.

T. ⁸ Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.

B. Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.

Org. *ff*

Missa Sancti Francisci Seraphici

SANCTUS

komp.: Ł. Kurpas

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Organo

S.

A.

T.

B.

Org.

5

S. San - ctus,

A. San - ctus,

T. San - ctus,

B. San - ctus,

Org.

7

S. San - ctus Do - mi - nus

A. San - ctus Do - mi - nus

T. San - ctus Do - mi - nus

B. San - ctus Do - mi - nus

Org.

9 ♩ = 60

S. De - us Sa - ba - oth.

A. De - us Sa - ba - oth.

T. De - us Sa - ba - oth.

B. De - us Sa - ba - oth.

Org. *ff*

13 ♩ = 80

S. *mf* Ple - ni sunt cae - li et ter - ra *f* glo - ri - a tu - a.

A. *mf* Ple - ni sunt cae - li et ter - ra *f* glo - ri - a tu - a.

T. *mf* Ple - ni sunt cae - li et ter - ra *f* glo - ri - a tu - a.

B. *mf* Ple - ni sunt cae - li et ter - ra *f* glo - ri - a tu - a.

Org. *mf* *f*

17 $\text{♩} = 60$ $\text{♩} = 120$

S.

A.

T.

B.

Org.

Ho -

Ho -

19 f

S.
Ho - san - na, Ho - san-na in ex -

A.
Ho - san - na. Ho - san-na in ex -

T.
san - na, Ho - san-na in ex -

B.
san - na. Ho - san-na in ex -

Org.

san - na. Ho - san-na in ex -

24 $\text{♩} = 60$

S. *cel - sis, Ho - san-na in ex - cel-sis.*

A. *cel - sis, Ho - san-na in ex - cel-sis.*

T. *cel - sis, Ho - san-na in ex - cel-sis. Be - ne - di-ctus* *mp*

B. *cel - sis, Ho - san-na in ex - cel-sis. Be - ne - di-ctus* *mp*

Org. *mp*

30

S.

A.

T. *qui ve - nit in no - mi-ne Do - mi - ni.*

B. *qui ve - nit in no - mi-ne Do - mi - ni.*

Org. *ff*

33 $\text{♩} = 120$

S. *f* Ho - san -

A. *f* Ho - san -

T. *f* Ho - san - na,

B. *f*

Org. *f*

37

S. na, Ho - san-na in ex - cel - sis, Ho - san-na in ex - cel - sis.

A. na, Ho - san-na in ex - cel - sis, Ho - san-na in ex - cel - sis.

T. *f* Ho - san-na in ex - cel - sis, Ho - san-na in ex - cel - sis.

B. *f*

Org. *f*

Missa Sancti Francisci Seraphici

AGNUS DEI

komp.: Ł. Kurpas

$\text{♩} = 80$

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Organo

mp

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta

7

S. *p*
mun - di: mi-se-re-re no - bis. A-gnus De - i, qui tol - lis pec-ca - ta mun - di:

A. *p*
mun - di: mi-se-re-re no - bis. A-gnus De - i, qui tol - lis pec-ca - ta mun - di

T. *p*
mun - di: mi-se-re-re no - bis. A-gnus De - i, qui tol - lis pec-ca - ta mun - di:

B. *p*
mun-di: mi-se-re-re no - bis. A-gnus De - i, qui tol - lis pec-ca - ta mun-di:

Org.

13

S. *mp*
mi-se-re-re no - bis. A-gnus De - i, qui tol - lis pec-ca - ta mun - di:

A. *mp*
mi-se-re-re no - bis. A-gnus De - i, qui tol - lis pec-ca - ta mun - di:

T. *mp*
mi-se-re-re no - bis. A-gnus De - i, qui tol - lis pec-ca - ta mun - di:

B. *mp*
mi-se-re-re no - bis. A-gnus De - i, qui tol - lis pec-ca - ta mun - di:

Org. *mp*

18

S. do - na no - bis pa - cem.

A. do - na no - bis pa - cem.

T. do - na no - bis pa - cem.

B. do - na no - bis pa - cem.

Org.

BIOGRAMY

Bajon Szymon (1985, Leszno), kapłan archidiecezji poznańskiej, w latach 2005-2011 studiował teologię na WT UAM w Poznaniu oraz odbywał formację w Arcybiskupim Seminarium Duchownym w Poznaniu. 26.05.2011 r. przyjął święcenia kapłańskie. W latach 2013-2018 studiował dyrygenturę chóralną w Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu w klasie prof. Przemysława Pałki. Uzyskał dyplom magistra sztuki muzycznej broniąc pracy dyplomowej „Ewokacyjne *Lux aeterna* Wolfganga Amadeusza Mozarta”. Członek Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych. Referent ds. Muzyki Kościelnej w Archidiecezji Poznańskiej. Wykładowca w Akademii Muzycznej w Poznaniu. Od 2019 roku II dyrygent Poznańskiego Chłopięco – Męskiego Chóru Katedralnego, 01.09.2022 r. mianowany przez ks. Abpa Stanisława Gądeckiego Dyrektorem i Dyrygentem tego zespołu.

Drożdż Bogusław (1963, Bolesławiec), kapłan diecezji legnickiej, profesor nadzwyczajny Papieskiego Wydziału Teologicznego we Wrocławiu, kierownik katedry Nowej Ewangelizacji w Instytucie Historii Kościoła i Teologii Pastoralnej tejże uczelni; wykładowca w Wyższym Seminarium Duchownym Diecezji Legnickiej; w latach 1996-2018 dyrektor Biblioteki seminaryjnej w Legnicy; w latach 2007-2012 sekretarz generalny I Synodu Diecezji Legnickiej; członek Zespołu ds. Nowej Ewangelizacji Konferencji Episkopatu Polski; asystent kościelny Katolickiego Stowarzyszenia „Civitas Christiana w diecezji legnickiej; dyrektor Diecezjalnego Centrum Edukacyjnego w Legnicy; od czerwca 2018 r. proboszcz parafii pw. Matki Bożej Królowej Polski w Legnicy. Redaktor naczelny dwóch naukowych periodyków: „Perspectiva. Legnickie Studia Teologiczno-Historyczne” oraz „Społeczeństwo. Studia, prace badawcze i dokumenty z zakresu nauki społecznej Kościoła”. Od lutego 2021 r. postulator w procesie beatyfikacyjnym sługi Bożego Henryka II Pobożnego. Jest autorem kilku książek, blisko 200 artykułów naukowych i popularno-naukowych oraz kilkuset esejów. Zainteresowaniami naukowymi celuje w problematykę ewangelizacji („starej” i „nowej”) oraz duszpasterstwa i apostołstwa społecznego

Gładysz Jan Mikołaj (1956, Rabka Zdrój), absolwent Państwowej Szkoły Muzycznej I stopnia w Rabce, muzykologii na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim oraz Podyplomowego Studium Kapelmistrzowskiego na AM w Katowicach. W 2009 r. na Wydziale Humanistycznym Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego na podstawie dysertacji *Życie muzyczno-liturgiczne w sanktuarium Matki Bożej Tuchowskiej w latach 1893–1966* uzyskał stopień doktora nauk humanistycznych na kierunku „muzykologia” i rozpoczął wykłady na wydziale wokalnoinstrumentalnym Akademii Muzycznej w Katowicach. Od 1980 roku jest organistą w Sanktuarium Matki Bożej w Tuchowie. Czynnie angażował się w życie muzyczne parafii (prowadzenie chóru, orkiestry i scholi) oraz w Wyższym Seminarium Duchownym Redemptorystów (zajęcia ze śpiewu liturgicznego i z chórem kleryckim). Od 1981 do 2017 roku był wykładowcą w Diecezjalnym Studium Organistowskim w Tarnowie a w latach 1990-2000 nauczycielem muzyki w Liceum Ogólnokształcącym. Pracował również w Społecznym Ognisku Muzycznym w Tuchowie. Jest autorem nowej wersji melodycznej modlitwy „Anioł Pański”, śpiewanej w kościołach prowadzonych przez Redemptorystów i dedykowanej Ojcu Świętemu JP II, a także wielu innych pieśni, m.in.: chrzcielnej, wielkopostnej, ku czci: Matki Bożej, św. Marii Magdaleny, bł. Karoliny, św. Ambrożego, św. Kingi oraz kolęd i pastorałek. Na konkursach kompozytorskich ogłoszonych przez Redakcję „Liturgia Sacra” zdobył III i II nagrodę za hymny: eucharystyczny (*Z Eucharystią ku wolności* - 1997) i jubileuszowy (*O Panie Boże* - 2000). Na odsłonięcie i zasłonięcie Cudownego Obrazu do sanktu-

ariów w Czarnym Potoku, Bochni, Okulicach i Toruniu oraz dla miasta Martfü na Węgrzech napisał hejnały na 3 trąbki. Instrumentuje również na orkiestrę dętą, m. in. na beatyfikację Karoliny Kózki, uroczystość kanonizacji bł. Kingi i na II Krajowy Kongres „Pueri Cantores” w Krakowie oraz dla Sanktuaryjnej Orkiestry Dętej w Tuchowie. Jest członkiem Komisji Organistowskiej Diecezji Tarnowskiej i współzałożycielem Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych. Prowadził zajęcia muzyczne w Społecznym Ognisku Muzycznym i z młodzieżowym chórem przy I LO w Tarnowie. Opracował i wydał 2 śpiewniki: *Gaudete. Pieśni adwentowe nowe i stare* oraz *Zaśpiewam Jezusowi na 3 głosy równe i chór mieszany*. Współredagował śpiewnik *Chwalmy Maryję*, w którym są pieśni do Matki Bożej Nieustającej Pomocy. Od początku pracy organistowskiej a w szczególności po zbudowaniu nowych, 29 głosowych organów o trakturze mechanicznej w kościele sanktuaryjnym (1994) jest organizatorem akcji koncertowej i wielu innych przedsięwzięć muzycznych w mieście. W 2012 roku objął funkcję dyrektora Społecznego Ogniska Muzycznego i koordynatora Ogólnopolskiego Konkursu Pianistycznego, które pełni do dziś. W latach 2013-2021 był dyrektorem Szkoły Muzycznej I st. w Tuchowie, którą organizował od podstaw. Współpracuje z pismem „Ruch Muzyczny”, „Liturgia Sacra” i „Twoja Muza” oraz lokalną prasą. Za zasługi dla rozwoju kultury muzycznej w Tuchowie dwukrotnie otrzymał najwyższe odznaczenie miejskie, statuetkę MELANIUSZA, najpierw w 2006 r. z Sanktuaryjnym Chórem Mieszanym za mistrzowskie prezentacje muzyki choralnej i promocję miasta w Polsce i za granicą oraz 2009 roku osobiście za wybitny udział w życiu kulturalnym i krzewienie kultury muzycznej, w tym religijnej. W 2020 roku odznaczony złotym medalem papieskim BENEMERENTI z okazji jubileuszu 40-lecia pracy zawodowej w tuchowskiej Bazylice. W 2021 roku został wybrany na osobowość roku w dziedzinie kultury w powiecie tarnowskim oraz nagrodzony medalem Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych PER MUSICAM AD FIDEM. Rok później medal PRO PATRIAE za działalność dla wolnej Ojczyzny i współpracę muzyczną z kombatantami. Jest członkiem założycielem Międzyszkolnej Regionalnej Orkiestry Symfonicznej MROS MAŁOPOLSKA, która w 2021 roku rozpoczęła swoją działalność.

Gluchowski Tomasz (1976, Krotoszyn), organista, klawesynista, improwizator, gregorianista. Absolwent Technikum Budowy Fortepianów oraz PSM II st. w Kaliszu. Ukończył z wyróżnieniem studia we wrocławskiej Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego w klasie organów Klemensa Kamińskiego (2002) i w klasie klawesynu Marty Czarny-Kaczmarek (2004). W latach 2007-10 odbył studia doktoranckie w klasie organów Magdaleny Czajki i Andrzeja Chorośńskiego oraz równocześnie studiował prywatnie grę na historycznych instrumentach klawiszowych u Petera van Dijka w Utrechcie. Jest także absolwentem Podyplomowych Studiów Monodii Liturgicznej na Uniwersytecie Papieskim im. Jana Pawła II w Krakowie. Tytułarny organista wrocławskiego kościoła dominikanów (św. Wojciecha). Adiunkt w stopniu doktora habilitowanego w Katedrze Muzyki Kościelnej wrocławskiej Akademii Muzycznej. Nauczyciel dyplomowany klawesynu i organów we wrocławskiej Ogólnokształcącej Szkole Muzycznej I i II st. Prowadzi kursy improwizacji i interpretacji muzyki organowej w kraju i za granicą, a także wykłady z zakresu muzyki organowej i klawesynowej, organologii, śpiewu gregoriańskiego i muzyki liturgicznej. Autor kilkunastu artykułów naukowych i popularno-naukowych. Konsultant Centrum Edukacji Artystycznej. Juror krajowych konkursów organowych i pianistycznych. Konsultant ds. projektów renowacji i rewitalizacji organów. Uznany specjalista w zakresie strojenia i temperacji historycznych. Kurator organów oraz dyrektor programowy koncertów organowych w Narodowym Forum Muzyki, a także koordynator cyklu Wieczory Czesławowe w kościele dominikanów we Wrocławiu. Dyrektor artystyczny Festiwalu Muzycznego Lato Organowe w Krotoszyńskiej Bazylice. Stały współpracownik NFM Filharmonii Wrocławskiej i innych

zespołów Narodowego Forum Muzyki we Wrocławiu. Współzałożyciel i kierownik artystyczny wrocławskiego zespołu muzyki dawnej Ars Concordiae, członek ensemble Sans-souci – zespołu barokowego Filharmonii Opolskiej oraz zespołu instrumentów dawnych Capella Grissoviensis. Posiada w swoim dorobku kilkanaście albumów z muzyką organową i kameralną. Ambasador fundacji inCanto, członek stowarzyszeń: Verein zur Erforschung und Erhaltung schlesischer Orgeln e.V, Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych, Towarzystwa Miłośników i Badaczy Ziemi Krotoszyńskiej.

Huralna Svitlana Stepanivna (1988, Ternopil/ Ukraina) jest ukraińską muzykolog, nauczycielką, osobą publiczną. Kandydatka na studia artystyczne. Starsza wykładowczyni Taras Shevchenko Kremenets Regionalnej i Humanitarnej Akademii Pedagogicznej. W latach 2010-2017 odbyła podyplomowe studia w Instytucie Historii Sztuki, Folkloru i Etnologii im. M. T. Rylskiego w Ukraińskiej Narodowej Akademii Nauk (Kijów). W latach 2017-2018 prowadziła badania na wydziale mediewistyki muzycznej i ukraińskiej Lwowskiej Narodowej Akademii Muzycznej im. M.V. Lysenko. W roku 2019 obroniła pracę doktorską „Duchowa twórczość galicyjskich praktyki liturgicznej i chorałowej regionu.” Od 2011 roku pracuje jako nauczycielka fortepianu i nauk z zakresu teorii muzyki w strukturach edukacyjnych Regionalnej Humanitarnej i Pedagogicznej Akademii Kremenets im. Tarasa Shevchenko (kolegium i akademia). Uczestniczka programu stypendialnego Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Gaude Polonia (2022, Poland). Autorka podręcznika edukacyjnego „Współczesna muzyka ukraińska” (2021), praktycznego podręcznika „Edukacja duchowości i kultury w zakresie przedszkola i szkoły podstawowej” (2021), „Duchowe dzieła galicyjskich kompozytorów wyznania rzymskokatolickiego końca XIX i pierwszej połowy XX wieku” (2022). Autorka ponad 35 publikacji naukowych, recenzentka artykułów naukowych i studiów kwalifikacyjnych. Zwyciężczyni licznych konkursów pianistycznych, wokalistka solistyczna, poetka, wykonawczyni swoich własnych utworów, aktywna uczestniczka wydarzeń życia artystycznego, duchowego i edukacyjnego centralnej i wschodniej Europy. Ostatnie artykuły: Huralna S. S. Paraliturgiczne pieśni jako części świętych obrzędów w dziełach galicyjskich kompozytorów od końca XIX do pierwszej połowy XX wieku. Muzyczna sztuka i kultura. Sztuka muzyczna i kultura: naukowy biuletyn ONMA imienia A. V. Nezhdanova. Odesa: Wydawnictwo Helvetica. 2021. wydanie 32 (1), ss. 71-92, ISSN: 2524-0447; Huralna, S. (2022). Historyczny i kulturowy aspekt rozwoju muzyki kościoła rzymskokatolickiego w Galicji w XIX i na początku XX wieku. Sztuki piękne i studia kulturowe: kolekcja Wołyńskiego Uniwersytetu Narodowego im. Lesya Ukrainka. Łuck: Helvetica Publishing House. Vol. 3, ss. 3-12.

Kałamorz Wojciech (1974, Dębica), ksiądz ze Zgromadzenia Księży Misjonarzy, absolwent Instytutu Teologicznego Księży Misjonarzy w Krakowie, Akademii Muzycznej w Krakowie (muzyka kościelna i dyrygentura chóralna), doktor nauk humanistycznych w zakresie historii, wykładowca, redaktor naczelny ogólnopolskiego śpiewnika liturgicznego, kompozytor, muzykolog, duszpasterz, członek ZKP i SPMK, laureat nagród kompozytorskich i muzykologicznej, autor wielu książek i artykułów oraz kompozycji i opracowań.

Kłosek Anna (1994, Żory), lekarz, absolwentka Uniwersytetu Medycznego im. Piastów Śląskich we Wrocławiu, w trakcie specjalizacji z otolaryngologii w Uniwersyteckim Szpitalu Klinicznym im. Jana Mikulicza-Radeckiego we Wrocławiu. Od początku pandemii aktywnie współuczestniczy w pomocy chorym zakażonym wirusem Covid-19 oraz pracuje jako lekarz kwalifikujący do szczepień ochronnych. Prywatnie entuzjastka żeglarstwa, tenisa ziemnego, pieszych wędrówek po górach.

Koenig Franciszek (1966, Lubliniec); kapłan diecezji gliwickiej, absolwent teologii w Wyższym Śląskim Seminarium Duchownym w Katowicach (1991, magisterium na PAT w Krakowie; licencjat na ATK w Warszawie) oraz muzykologii na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim (2004, specjalizacja w zakresie instrumentologii). W 2000 r. obronił doktorat z teologii biblijnej na Uniwersytecie Opolskim. Owocem napisanej dysertacji jest pozycja książkowa pt. „Odnowa praktyki lectio divina” (Opole 2003). W latach 2004–2014 pełnił funkcję referenta ds. muzyki kościelnej w Kurii Diecezjalnej w Gliwicach oraz był wykładowcą w Studium Muzyki Kościelnej i nauczycielem w Diecezjalnej Szkole Organistowskiej II stopnia w Gliwicach. W roku akademickim 2010/2011 rozpoczął wykłady w Uniwersytecie Opolskim w Opolu na kierunku muzykologia. Aktualnie pełni funkcję kierownika Katedry Muzykologii w Instytucie Historii UO. W roku akademickim 2014/2015 przebywał na stypendium naukowym w Ratyżbonie. W maju 2020 r. na Uniwersytecie Wrocławskim otrzymał stopień doktora habilitowanego w dziedzinie nauk humanistycznych w dyscyplinie nauki o sztuce. W tym samym roku na macierzystej uczelni w Opolu otrzymał stanowisko profesora. Zainteresowania naukowe obejmują budownictwo organowe na Śląsku oraz zagadnienia dotyczące muzyki kościelnej, a w szczególności prawodawstwa muzyczno-liturgicznego. Owocem podejmowanych badań są m.in. publikacje *Organy katedry gliwickiej* (Gliwice 2008) oraz *Budownictwo organowe na Górnym Śląsku od połowy XIX w. do roku 1945* (Opole 2019). Oprócz tego jest redaktorem dwóch pozycji zbiorowej, kilkudziesięciu artykułów naukowych, artykułów popularnonaukowych, recenzji i opisów bibliograficznych. Od 2017 r. jest proboszczem parafii Znalezienia Krzyża św. i św. Katarzyny w Rusinowicach.

Krusberska Wioleta (1995, Żory), ukończyła Zespół Państwowych Szkół Muzycznych w Żorach w 2014 r. Swoją edukację muzyczną kontynuowała w Diecezjalnym Studium Muzyki Kościelnej w Bielsku Białej. Następnie rozpoczęła studia na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach uzyskując stopień licencjata sztuki z wynikiem celującym na kierunku Edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej. Obecnie kontynuuje studia oraz uczęszcza do Diecezjalnej Szkoły Organistowskiej w Bielsku Białej do klasy organów dr. Michała Duźniaka. Pełni posługę organisty w kościołach p.w. św. Brata Alberta oraz p.w. Podwyższenia Krzyża Świętego w Żorach. Ceni sobie również muzyczną edukację dzieci prowadząc zajęcia muzyczne. Jako chórzystka, dyrygentka i członek Cieszyńskiej Orkiestry Dętej Uniwersytetu Śląskiego uczestniczy w wielu koncertach, konkursach oraz nagraniach płyt.

Kurpas Łukasz (1986, Mikołów), swoją edukację muzyczną zwięńczył w 2010 roku ukończeniem studiów na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach uzyskując stopień magistra sztuki z wynikiem celującym na kierunku Edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej o dwóch specjalnościach: Muzyka kościelna i Muzykoterapia. W 2014 roku ukończył studia doktoranckie z Muzykologii na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim w Katedrze Instrumentologii o specjalności Organy. Obecnie jest w trakcie przeprowadzania przewodu doktorskiego. W latach 2001–2019 był organistą w Kościele księży Salwatorianów pw. Matki Zbawiciela w Mikołowie. Od 2011 roku posługuje jako organista w Bazylice oo. Franciszkanów pw. św. Ludwika w Katowicach-Panewnikach, gdzie również pełni funkcję dyrygenta czterogłosowej Scholi Liturgicznej *Anima Symphonizans* oraz wykładowcy w Wyższym Seminarium Duchownym. Od 2017 roku jest także organistą w kościele pw. Niepokalanego Serca NMP w Wodzisławiu Śląskim - Kokoszycach. W 2011 roku został dyplomowanym organmistrzem (dyplom z oceną celującą) i w tym zawodzie czynnie działa. Prowadzi także badania organologiczne. Jest członkiem Komisji Muzyki Sakralnej Archidiecezji Katowickiej, Komisji Odbioru Organów Diecezji Gliwickiej i Bielsko-Żywieckiej oraz Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych. Koncertuje jako solista i kameralista.

Kutrowski Łukasz (1984, Zgorzelec), kapłan diecezji legnickiej, w 2009 roku ukończył studia filozoficzno-teologiczne w Wyższym Seminarium Duchownym w Legnicy, otrzymując tytuł magistra teologii. W latach 2009-2011 pracował w parafii pw. MB Miłosierdzia w Jeleniej Górze. Od 2011 roku studiował muzykologię i liturgikę na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim Jana Pawła II. Studia te zwieńczył, otrzymując kolejno: w 2016 roku tytuł magistra muzykologii, w 2017 roku doktora nauk teologicznych w zakresie teologii pastoralnej. Od 2017 roku pracował w parafii katedralnej pw. św. Apostołów Piotra i Pawła w Legnicy, również jako wykładowca muzyki kościelnej w Wyższym Seminarium Duchownym w Legnicy oraz wykładowca w Diecezjalnym Instytucie Muzyki Kościelnej w Legnicy. Do 2020 roku pełnił ponadto funkcje kantora katedry legnickiej, dyrygenta chóru katedralnego i scholii seminaryjnej. W latach 2018-2021 odbył studia podyplomowe z dyrygentury i chórmistrzostwa na Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy. Obecnie pracuje jako wikariusz i katecheta parafii św. Jana Apostoła i Ewangelisty w Jeleniej Górze, gdzie powołał do istnienia scholę gregoriańską. W pracy naukowej zajmuje się wydawaniem rękopisów muzycznych z dawnego opactwa cystersów w Krzeszowie. Ukazują się one od 2020 roku w utworzonej przez niego serii pt. „Studia Musica Grissoviensia”, której jest redaktorem.

Pawliczek Arkadiusz (1991, Rybnik), ukończył z wyróżnieniem w 2012 roku Państwową Szkołę Muzyczną II st. im. Antoniego i Karola Szafranków w Rybniku, w klasie organów Elżbiety Włosek-Żurawieckiej. Absolwent Akademii Muzycznej w Krakowie, w klasie organów prof. Mirosławy Semeniuk-Podrazy oraz dra Daniela Prajznera, (dyplom z wyróżnieniem w 2017 roku). W roku akademickim 2015/2016 studiował w ramach programu wymiany studentów „Erasmus+” w Musikhochschule für Lübeck (Niemcy), w klasie organów prof. Arvida Gasta. W 2017 roku ukończył studia podyplomowe o kierunku zarządzanie kulturą na Uniwersytecie Jagiellońskim. Uczestnik ogólnopolskich jak i międzynarodowych konkursów organowych. Brał udział w kursach improwizacji, a także interpretacji muzyki organowej prowadzonych przez takich profesorów jak: Jeremy Joseph, Michael Radulescu, Balázs Szabó, Tomasz Adam Nowak, Krzysztof Urbaniak, Martin Schmeding, Guy Bovet, Pieter van Dijk czy Tobias Horn. Koncertuje jako solista i kameralista w kraju i za granicą. Obecnie prowadzi klasę organów w Państwowej Szkole Muzycznej I st. im. Wojciecha Kilara w Wodzisławiu Śląskim oraz jest organizatorem koncertów organowo-kameralnych, zaś od 1 marca 2022 jest też dyrektorem muzycznym i organistą sanktuarium MB Fatimskiej w Turzy Śląskiej.

Syska Bielak Anna (1982, Rybnik), doktor nauk medycznych, studia magisterskie ukończyła na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach (2006), napisała doktorat w Narodowym Instytucie Onkologii im. Marii Skłodowskiej – Curie, (Państwowy Instytut Badawczy o. Gliwice) nt. „Ocena psychologicznego funkcjonowania i jakości życia pacjentów uczestniczących w badaniach klinicznych nad nowymi lekami w terapii zaawansowanego raka piersi”, Gliwice 2020 (promotor: Prof. dr hab. n. med. Barbara Jarząb: Zakład Medycyny Nuklearnej i Endokrynologii Onkologicznej Narodowy Instytut Onkologii im. Marii Skłodowskiej – Curie, Państwowy Instytut Badawczy o. Gliwice; promotor pomocniczy: dr n. hum. Ewa Wojtyna: Instytut Psychologii, Uniwersytet Śląski w Katowicach). Pracuje w macierzystej uczelni, w ostatnim czasie opublikowała artykuł dotyczący praktyki klinicznej: „Zaburzenia współwystępujące z chorobami przewlekłymi. Długotrwała choroba przewlekła a zaburzenia psychiczne – wskazania do diagnozy depresji u pacjentów onkologicznych”, w: *Psychopatologia dla Psychologów i Psychoterapeutów*, 2020, wyd. Forum Media.

Na podstawie materiałów nadesłanych opracował ks. Wiesław Hudek

Wydawnictwo sfinansowane
ze środków Fundacji
Jastrzębskiej Spółki Węglowej



Stowarzyszenie Ecce Homo
Turza Śląska



POLSKIE
TOWARZYSTWO
PRZYJACIÓŁ
ŚW. HILDEGARDY

Polskie Towarzystwo
Przyjaciół św. Hildegardy