

Zeszyt naukowy festiwalu **Fide et Amore**

STUDIA HILDEGARDIANA SARIENSIA

9 (2022)

STUDIA
HILDEGARDIANA
SARIENSIA

9 (2022)

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 Ferfogli (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 Bilski, Jan Gładysz, Krzysztof Michałek, Sebastian Szymański

Autor logo i grafiki: ks. Mirosław Czeglik

Korekta: ks. Wiesław Hudek

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: 200 egz.

RECENZENCI TOMU:

- ks. prof. dr hab. Rastislav Adamko (Ružomberok, Słowacja)
- ks. dr hab. Antoni Bartoszek (prof. UŚ, Katowice)
- dr hab. Teresa Krasowska (prof. UMCS, Lublin)
- dr hab. Michał Sławecki (prof. UMFC, Warszawa)
- dr Anna Szarapka (AM Bydgoszcz)
- 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>Marialis cultus</i> ”. Kult Najświętszej Maryi Panny w wybranych tekstach liturgicznych wspomnień, świąt i uroczystości maryjnych – ks. Łukasz Dziura	17
• <i>Maryja wzorem życia chrześcijańskiego</i> – ks. Tadeusz Zadykowicz	28
• <i>Interpretacja maryjnych iluminacji z kodeksów św. Hildegardy z Bingen</i> – ks. Leszek Makówka	35
• <i>Retoryka muzyczna św. Hildegardy z Bingen na przykładzie antyfony „Cum erubuerint”</i> – Katarzyna Wiwer	40
• <i>Wielkie antyfony maryjne w chorale gregoriańskim jako źródło polskiej twórczości pieśniowej</i> – Mariusz Wiktorowski	52
• <i>Tożsamość muzyka kościelnego</i> – ks. Sławomir Zawada	60

II. OMÓWIENIA, RECENZJE, VARIA

• IX Konferencja naukowa <i>Odnowiona harmonia, czyli Mariologia św. Hildegardy z Bingen (1098-1179)</i> – Wioleta Krusberska	70
• XVI Międzynarodowy Festiwal Twórczości Religijnej <i>Fide et Amore 2022</i> – Wioleta Krusberska	72
• <i>Festiwal Barok na Spiszu</i> – Katarzyna Wiwer	75
• <i>A Portrait of Isabella Leonarda (1620-1704)</i> – Candace Smith	78
• <i>Portret Izabeli Leonardy (1620-1704)</i> – Candace Smith	84
• <i>Materiały pomocnicze w ukształtowaniu muzyki liturgicznej w celebracji sakramentu małżeństwa</i> – Archidiecezjalna Komisja Muzyki Sakralnej w Katowicach	91
• <i>Materiały pomocnicze w ukształtowaniu muzyki liturgicznej w celebracji chrześcijańskiego pogrzebu</i> – Archidiecezjalna Komisja Muzyki Sakralnej w Katowicach	99

III. DZIAŁ NUT

Wprowadzenie (ks. Wiesław Hudek)	109
• Łukasz Benedykt Bilski	
- <i>O magnum Misterium</i>	110
• Jan Gładysz	
- <i>Karolino, ratuj nas</i>	117
- <i>Alleluja</i>	118
- <i>Daj mi Jezusa</i>	119
• Krzysztof Michałek	
- <i>Ave Maria</i>	121
- <i>Sub Tuum paesidium</i>	123
• Sebastian Szymański	
- <i>Beatus vir</i>	130
- <i>Nunc dimittis</i>	138
- <i>Psalm 123</i>	145

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

Table of Contents

From the Editors (Fr Wiesław Hudek)	11
I. THE SOURCE TEXTS AND ARTICLES	
• <i>"Marialis cultus": Cult of the Blessed Virgin Mary in selected liturgical texts of Marian feasts and celebrations</i> – Fr. Łukasz Dziura	17
• <i>St. Mary as a model of Christian life</i> – Fr. Tadeusz Zadykowicz	28
• <i>Interpretation of Marian illuminations from the codes of St. Hildegard of Bingen</i> – Fr. Leszek Makówka	35
• <i>Musical rhetoric of St. Hildegard of Bingen based on the example of the antiphon "Cum erubuerint"</i> – Katarzyna Wiwer	40
• <i>Great Marian antiphons in Gregorian chant as a source of Polish songwriting</i> – Mariusz Wiktorowski	52
• <i>The identity of a church musician</i> – Fr. Sławomir Zawada	60
II. DISCUSSIONS, REVIEWS, VARIA	
• <i>9th Scientific Conference Renewed Harmony, or the Mariology of St. Hildegard of Bingen (1098-1179)</i> – Wioleta Krusberska	70
• <i>16th International Festival of Religious Creativity Fide et Amore 2022</i> – Wioleta Krusberska	72
• <i>Baroque in Spisz Festival</i> – Katarzyna Wiwer	75
• <i>A Portrait of Isabella Leonarda (1620-1704)</i> – Candace Smith	78
• <i>Portret Izabeli Leonardy (1620-1704)</i> – Candace Smith	84
• <i>Supporting materials in the formation of liturgical music in the celebration of the sacrament of marriage</i> – Archdiocesan Commission for Sacred Music in Katowice, Poland	91
• <i>Supporting materials in the formation of liturgical music in the celebration of a Christian funeral</i> – Archdiocesan Commission for Sacred Music in Katowice, Poland	99
III. THE SECTION OF NOTES	
Introduction (Fr. Wiesław Hudek)	109
• Łukasz Benedykt Bilski - <i>O magnum Misterium</i>	110
• Jan Gładysz - <i>Karolino, ratuj nas</i>	117
- <i>Alleluja</i>	118
- <i>Daj mi Jezusa</i>	119
• Krzysztof Michałek - <i>Ave Maria</i>	121
- <i>Sub Tuum paesidium</i>	123
• Sebastian Szymański - <i>Beatus vir</i>	130
- <i>Nunc dimittis</i>	138
- <i>Psalm 123</i>	145
BIOGRAMS	150

Table des matières

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

I. TEXTES SOURCES ET ARTICLES

• <i>"Marialis cultus". Le culte de la Bienheureuse Vierge Marie dans une sélection de textes liturgiques</i> – L'abbé Łukasz Dziura	17
• <i>La Vierge Marie, un modèle de vie chrétienne</i> – L'abbé Tadeusz Zadykowicz	28
• <i>L'interprétation des enluminures mariales à partir des codes de Ste Hildegarde de Bingen</i> – l'abbé Leszek Makówka	35
• <i>La rhétorique musicale de Ste Hildegarde de Bingen sur l'exemple de l'antienne „Cum erubuerint”</i> – Katarzyna Wiwer	40
• <i>Les grandes antiennes mariales dans le chant grégorien comme source de production de chants polonais</i> – Mariusz Wiktorowski	52
• <i>L'identité d'un musicien d'église</i> – L'abbé Sławomir Zawada	60

II. DISCUSSIONS, CRITIQUES, VARIA

• IXe Conférence scientifique <i>L'Harmonie renouvelée ou Mariologie de Ste Hildegarde de Bingen (1098 – 1179)</i> – Wioleta Krusberska	70
• XVIe Festival International de la Création Religieuse <i>Fide et Amore 2022</i> – Wioleta Krusberska	72
• Le festival <i>Baroque en Spisz</i> – Katarzyna Wiwer	75
• <i>A Portrait of Isabella Leonarda (1620-1704)</i> – Candace Smith	78
• <i>Un portrait d'Isabelle Leonarda (1620-1704)</i> – Candace Smith	84
• <i>Des matériaux auxiliaires pour façonner la musique liturgique dans la célébration du sacrement du mariage</i> – Commission Archidiocésaine de Musique Sacrée de Katowice	91
• <i>Des matériaux auxiliaires pour façonner la musique liturgique dans la célébration des funérailles chrétiennes</i> – Commission Archidiocésaine de Musique Sacrée de Katowice	99

III. PARTIE DES NOTES

Introduction (l'abbé Wiesław Hudek)	109
• Łukasz Benedykt Bilski - <i>O magnum Misterium</i>	110
• Jan Gładysz - <i>Karolino, ratuj nas</i>	117
- <i>Alleluja</i>	118
- <i>Daj mi Jezusa</i>	119
• Krzysztof Michałek - <i>Ave Maria</i>	121
- <i>Sub Tuum paesidium</i>	123
• Sebastian Szymański - <i>Beatus vir</i>	130
- <i>Nunc dimittis</i>	138
- <i>Psalm 123</i>	145

NOTICES BIOGRAPHIQUES SUR LES AUTEUR	150
--------------------------------------	-----

Inhaltsverzeichnis

Vom Herausgeber (Pfr. Wiesław Hudek)	13
I. QUELLENTEXTE UND ARTIKEL	
• "Marialis cultus". Die Verehrung der seligen Jungfrau Maria in ausgewählten liturgischen Texten zu Mariengedenken, -festen und -feiern – Pfr. Łukasz Dziura	17
• Maria als Vorbild für das christliche Leben – Pfr. Tadeusz Zadykowicz	28
• Interpretation der marianischen Illuminationen aus den Kodexe der hl. Hildegard von Bingen – Pfr. Leszek Makówka	35
• Musikalische Rhetorik der hl. Hildegard von Bingen am Beispiel der Antiphon "Cum erubuerint" – Katarzyna Wiwer	40
• Die großen marianischen Antiphonen im gregorianischen Choral als Quelle für das polnische Gesangbuch – Mariusz Wiktorowski	52
• Die Identität des Kirchenmusikers – Pfr. Sławomir Zawada	60
II. DISKUSSIONEN, BEWERTUNGEN, VARIA	
• IX. Wissenschaftliche Konferenz Erneuerte Harmonie oder die Mariologie der heiligen Hildegard von Bingen (1098-1179) – Wioleta Krusberska	70
• 16. Internationales Festival der religiösen Schöpfung <i>Fide et Amore</i> 2022 – Wioleta Krusberska	72
• Barockfestival in der Region Zips – Katarzyna Wiwer	75
• A Portrait of Isabella Leonarda (1620-1704) – Candace Smith	78
• Ein Porträt von Isabella Leonarda (1620-1704) – Candace Smith	84
• Ressourcen für die Gestaltung der liturgischen Musik bei der Zelebration des Ehesakraments – Erzdiözesankommission für Kirchenmusik in Kattowitz	91
• Hilfsmittel für die Gestaltung der liturgischen Musik bei der Beerdigung eines Christen – Erzdiözesankommission für Kirchenmusik in Kattowitz	99
III. NOTEN	
Einführung (Pfr. Wiesław Hudek)	109
• Łukasz Benedykt Bilski - <i>O magnum Misterium</i>	110
• Jan Gładysz - <i>Karoline, rette uns</i>	117
- <i>Alleluja</i>	118
- <i>Gib mir Jesus</i>	119
• Krzysztof Michałek - <i>Ave Maria</i>	121
- <i>Sub Tuum paesidium</i>	123
• Sebastian Szymański - <i>Beatus vir</i>	130
- <i>Nunc dimittis</i>	138
- <i>Psalm 123</i>	145
BIOGRAFIEN DER AUTOREN	150

Od redakcji

Oddając w Państwa ręce dziewiąty zeszyt rocznika Festiwalu Twórczości Religijnej Fide et Amore „Studia Hildegardiana Sariensia” wyrażam serdeczną wdzięczność Kancelarii Premiera Rzeczypospolitej Polskiej za udzielenie wsparcia finansowego, dzięki któremu niniejsza publikacja może się ukazać, zaś konferencja naukowa będzie się mogła odbyć – co należy z satysfakcją odnotować – po raz dziesiąty. Stanie się to w przeddzień liturgicznego wspomnienia św. Hildegardy z Bingen (1098-1179), dziewicy i doktora Kościoła, tzn. 16 września 2023 roku. Dodajmy jeszcze dodatkowy, pozytywny aspekt wydarzeń, a mianowicie powstanie obrazu Świętej Wizjonerki, który zostanie umieszczony w centrum prospektu instrumentu organowego sanktuarium Matki Bożej Fatimskiej w Turzy Śląskiej. Autorem obrazu jest śląski malarz, Janusz Bojdoł.

Bieżący numer czasopisma zawiera sześć artykułów: dwa odnoszące się do dyscyplin związanych ze św. Hildegardą z Bingen (muzyka: K. Wiwer, malarstwo: ks. L. Makówka), trzy związane są kultem Najświętszej Maryi Panny (liturgia: ks. Ł. Dziura, twórczość muzyczna: M. Wiktorowski, teologia moralna: ks. T. Zadykowicz), i wreszcie jeden dotyczy formacji muzyków kościelnych (ks. S. Zawada).

Również w dziale II Czytelnik znajdzie interesujące teksty. Jak co roku, dwa spośród nich dotyczą wydarzeń festiwalowych: XVI edycji Międzynarodowego Festiwalu Twórczości Religijnej Fide et Amore oraz IX konferencji naukowej związanej z osobą patronki festiwalu, św. Hildegardy (W. Krusberska). Dwa teksty autorek zajmujących się muzyką zarówno teoretycznie, jak i praktycznie, dotyczą: Festiwalu Barok na Spiszu (K. Wiwer), a także niezwykle ciekawej postaci zakonnicz-kompozytorki żyjącej w XVII wieku, Izabeli Leonardy (C. Smith). Wreszcie, dwa kolejne teksty, powinny zainteresować szerokie grono odbiorców, zarówno samych muzyków kościelnych, jak i uczestników liturgii. Są to opracowane przez specjalistów z Archidiecezjalnej Komisji Muzyki Sakralnej w Katowicach materiały dotyczące właśnie muzyki liturgicznej w celebracjach: sakramentu małżeństwa oraz chrześcijańskiego pogrzebu. Niezaprzeczalnym atutem tych dokumentów jest ich wymiar teoretyczny, a także konkretne wskazówki, jak ową teorię zamieniać w praktykę.

W rozdziale III znalazły się utwory czterech kompozytorów, którzy pochodzą z różnych ośrodków i reprezentują też zróżnicowany warsztat twórczy, ich wspólnym mianownikiem jest przynależność do Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych (Ł. Bilski, J. Gładysz, K. Michałek, S. Szymański). Należy mieć nadzieję, iż utwory zawarte w niniejszej publikacji stanowić będą repertuarowe wzbogacenie niejednego zespołu wokalnego działającego w służbie Kościołowi.

Na koniec, dziękuję Autorom tekstów oraz kompozycji, a także Recenzentom za trud włożony w powstanie IX numeru „Studia Hildegardiana Sariensia”. Czytelnikom życzę ubogacającego studium zamieszczonych tu treści i wpływających zeń intelektualnych, artystycznych i duchowych owoców.

*ks. dr Wiesław Hudek – redaktor naczelny SHS
Turza Śląska, 26 VIII 2023 r., Uroczystość Matki Bożej Częstochowskiej*

From the editors

Giving into your hands the ninth volume of the annual of the Festival of Religious Creativity Fide et Amore "Studia Hildegardiana Sariensia", I would like to express my deepest gratitude to the Chancellery of the Prime Minister of the Republic of Poland for providing financial support owing to which it was possible to edit this publication and also organize a scientific conference, as it should be noted with satisfaction, for the tenth time. This will happen on the eve of the liturgical commemoration of St. Hildegard of Bingen (1098-1179), virgin and Doctor of the Church, i.e. September 16, 2023. Let's mention another positive aspect of the events, namely the creation of an image of the Holy Visionary – St Hildegard of Bingen, which will be placed in the center of the prospectus of the organ instrument of the Shrine of Our Lady of Fatima in Turza, Silesia. The author of the painting is a Silesian painter, Janusz Bojd.

The current issue of the journal contains six articles: two referring to disciplines related to St. Hildegard of Bingen (music: K. Wiwer, painting: Fr. L. Makówka), three are related to the cult of the Blessed Virgin Mary (liturgy: Fr. Ł. Dziura, musical creativity: M. Wiktorowski, moral theology: Fr. T. Zadykowicz), and finally one is about the formation of church musicians (Fr. S. Zawada).

In Section II the reader will also find many interesting texts. As every year, two of them concern festival events: The 16th edition of the International Festival of Religious Creativity Fide et Amore and the 9th scientific conference related to the person of the festival's patroness, St. Hildegard (W. Krusberska). The two texts whose authors deal with music both theoretically and practically refer to: The Baroque Festival in Spisz (K. Wiwer), and the extremely interesting figure of a nun-composer living in the 17th century, Isabella Leonarda (C. Smith). Finally, two more texts, should be of interest to a wide audience of both church musicians themselves as well as participants of the liturgy. These are materials prepared by specialists from the Archdiocesan Commission for Sacred Music in Katowice on precisely liturgical music in celebrations: the sacrament of marriage and Christian burial. An undeniable advantage of these documents is their theoretical dimension, as well as specific guidelines on how to turn this theory into practice.

Chapter III includes works by four composers who come from different centers and also represent a diverse creative workshop, their common denominator is being a member of the Association of Polish Church Musicians (Ł. Bilski, J. Gladysz, K. Michalek, S. Szymański). We can hope that the works included in this publication will enrich a repertoire of many vocal groups working in the service of the Church.

Finally, I would like to thank the Authors of the texts and compositions, as well as the Reviewers for their efforts in producing the 9th issue of "Studia Hildegardiana Sariensia". I also wish the Readers an enriching study of the contents included here and the intellectual, artistic and spiritual fruits that result from it.

*Fr. Wiesław Hudek, PhD – SHS Editor-in-Chief
Turza Śląska, 26 August 2023, The feast of Our Lady of Częstochowa*

Note de la rédaction

Mesdames et Messieurs, en remettant entre vos mains le neuvième cahier de l'annuaire du Festival de la Création Religieuse Fide et Amore „Studia Hildegardiana Sariensia”, j'exprime ma cordiale reconnaissance envers la chancellerie du premier ministre de la République de Pologne pour avoir accordé une aide financière à notre festival, grâce à laquelle la présente publication peut paraître et la conférence scientifique pourra se dérouler pour la dixième fois, ce qu'il faut noter avec satisfaction. Elle aura lieu la veille de la mémoire liturgique de Ste Hildegarde de Bingen (1098 – 1179) – vierge et docteur de l'Eglise, c'est-à-dire le 16 septembre 2023. Ajoutons encore un autre aspect positif des événements – la création de l'image d'une Sainte Visionnaire qui sera placée au centre de la façade d'orgue dans le sanctuaire de la Vierge Marie de Fatima de Turza Śląska. L'auteur de cette peinture est le peintre silésien Janusz Bojdoł.

Le numéro actuel de la revue contient six articles: deux se réfèrent à des disciplines liées à Ste Hildegarde de Bingen (musique: K. Wiwer, peinture: l'abbé L. Makówka), trois sont liés au culte de la Vierge Marie (liturgie: l'abbé Ł.Dziura, création musicale: M. Wiktorowski, théologie morale: l'abbé T. Zadykowicz) et enfin un article est consacré à la formation des musiciens d'église (l'abbé S. Zawada).

Le lecteur trouvera également des textes intéressants dans le deuxième chapitre. Comme chaque année, deux d'entre eux concernent des événements du festival: XVIe édition du Festival International de la Création Religieuse Fide et Amore et IXe conférence scientifique liée à la patronne du festival, Ste Hildegarde (W. Krusberska). Deux textes d'auteurs, traitant de la musique à la fois théoriquement et pratiquement, se rapportent au festival: Baroque en Spisz (K. Wiwer), ainsi que le texte qui aborde le personnage extrêmement intéressant, la religieuse et compositrice ayant vécu au XVIIe siècle Isabelle Leonarda (C. Smith). Enfin deux autres textes devraient intéresser un large public, aussi bien les musiciens d'église que les participants à la liturgie. Ce sont des matériaux sur la musique liturgique dans la célébration du sacrement du mariage et des funérailles chrétiennes, élaborés par des spécialistes de la Commission Archidiocésaine de Musique Sacrée de Katowice. L'avantage indéniable de ces documents est leur dimension théorique ainsi que des conseils spécifiques pour transformer cette théorie en pratique.

Dans le chapitre III, ont été insérées des oeuvres de quatre compositeurs provenant de divers centres et représentant également un atelier créatif diversifié. Et leur dénominateur commun est l'appartenance à l'Association des Musiciens d'Eglise Polonais (Ł. Bilski, J. Gładysz, K. Michałek, S. Szymański). Il est à espérer que les oeuvres contenues dans cette publication constitueront un enrichissement du répertoire de nombreux ensembles vocaux au service de l'Eglise.

Enfin, je remercie les Auteurs des textes et des compositions, ainsi que les Critiques, pour l'effort mis dans la création du neuvième numéro de Studia Hildegardiana Sariensia. Je souhaite aux Lectrices et aux Lecteurs une étude enrichissante des textes contenus ici, et les fruits intellectuels, artistiques et spirituels qui en découlent.

*L'abbé dr Wiesław Hudek – Rédacteur en chef de SHS
Turza Śląska, 26 VIII 2023, Solennité de la Vierge Marie de Częstochowa*

Vom Herausgeber

Mit der Übergabe des neunten Bandes des Jahrbuchs des Festivals für religiöse Schöpfung Fide et Amore "Studia Hildegardiana Sariansia" möchte ich der Kanzlei des Ministerpräsidenten der Republik Polen meinen aufrichtigen Dank für die finanzielle Unterstützung aussprechen, dank derer diese Publikation veröffentlicht werden kann, während die wissenschaftliche Konferenz – was mit Genugtuung zur Kenntnis genommen werden sollte – zum zehnten Mal stattfinden kann. Dies geschieht am Vorabend des liturgischen Gedenkens an die heilige Hildegard von Bingen (1098-1179), Jungfrau und Kirchenlehrerin, d.h. am 16. September 2023. Hinzu kommt ein weiterer positiver Aspekt der Ereignisse, nämlich die Schaffung eines Bildes der Heiligen Seherin, das in der Mitte des Orgelprospekts des Heiligtums Unserer Lieben Frau von Fatima in Turza Śląska angebracht werden soll. Der Autor des Bildes ist der schlesische Maler Janusz Bojdoł.

Die aktuelle Ausgabe der Zeitschrift enthält sechs Artikel: zwei zu den Disziplinen der heiligen Hildegard von Bingen (Musik: K. Wiwer, Malerei: Pfr. L. Makówka), drei zum Marienkult (Liturgie: Pfr. Ł. Dziura, musikalische Werke: M. Wiktorowski, Moralthologie: Pfr. T. Zadykowicz) und schließlich einen zur Ausbildung von Kirchenmusikern (Pfr. S. Zawada).

Auch in Abschnitt II findet der Leser interessante Texte. Wie jedes Jahr betreffen zwei davon Festivalveranstaltungen: Die sechzehnte Ausgabe des Internationalen Festivals für religiöse Schöpfung Fide et Amore und die neunte wissenschaftliche Konferenz, die mit der Person der Schutzpatronin des Festivals, der heiligen Hildegard, verbunden ist (W. Krusberska). Zwei Texte von Autoren, die sich sowohl theoretisch als auch praktisch mit Musik beschäftigen, befassen sich mit: Das Barockfestival in der Region Zips (K. Wiwer) und die äußerst interessante Figur einer im 17. Jahrhundert lebenden Nonnenkomponistin, Isabella Leonarda (C. Smith). Zwei weitere Texte schließlich dürften für ein breites Publikum von Interesse sein, sowohl für die Kirchenmusiker selbst als auch für die an der Liturgie Beteiligten. Es handelt sich um Materialien, die von Fachleuten der Erzdiözesankommission für Kirchenmusik in Kattowitz ausgearbeitet wurden und sich auf die liturgische Musik bei Zeremonien beziehen: das Sakrament der Ehe und christliche Begräbnisse. Ein unbestreitbarer Vorteil dieser Dokumente ist ihre theoretische Dimension sowie die konkreten Hinweise, wie diese Theorie in die Praxis umgesetzt werden kann.

Kapitel III enthält Werke von vier Komponisten, die aus verschiedenen Zentren stammen und auch eine vielfältige kreative Werkstatt repräsentieren; ihr gemeinsamer Nenner ist die Mitgliedschaft im Verband der polnischen Kirchenmusiker (Ł. Bilski, J. Gładysz, K. Michałek, S. Szymański). Es ist zu hoffen, dass die in dieser Publikation enthaltenen Werke das Repertoire vieler Vokalensembles, die im Dienste der Kirche arbeiten, bereichern werden.

Abschließend möchte ich den Autoren der Texte und Kompositionen sowie den Rezensenten für ihre Bemühungen bei der Erstellung der neunten Ausgabe der "Studia Hildegardiana Sariansia" danken. Ich wünsche den Lesern ein bereicherndes Studium des Inhalts und die intellektuellen, künstlerischen und geistigen Früchte, die daraus erwachsen.

*Pfr. Dr. Wiesław Hudek – Chefredakteur SHS
Turza Śląska, 26 VIII 2023, am Hochfest der Muttergottes von Tschenstochau*

I.
TEKSTY ŹRÓDŁOWE
I ARTYKUŁY

Marialis cultus. Kult Najświętszej Maryi Panny w wybranych tekstach liturgicznych wspomnień, świąt i uroczystości maryjnych

Adhortacja Pawła VI *Marialis cultus* z 1974 r. stała się dojrzałym owocem posoborowej odnowy liturgicznej w Kościele. Geneza jej powstania pokazuje, wyraz głębokiego zaangażowania się Pawła VI w trudny proces odnowy kultu maryjnego. Papieżowi bardzo zależało na wzroście i pogłębieniu pobożności maryjnej w duchu wskazań Soboru Watykańskiego II.

W *Marialis cultus* wierność Pawła VI soborowej mariologii spotkała się z jego szacunkiem dla pobożności ludowej: Była u niego – wspomina kard. Poupard – troska o naukowość, o teologię w ścisłym tego słowa znaczeniu i woli uszanowania tego wielkiego nurtu pobożności maryjnej, którą można nazwać „ludową” w dobrym tego słowa znaczeniu. Owa troska teologiczna i duszpasterska odgrywała niewątpliwie doniosłą rolę w tym, co przeżywał, mówił i pisał w związku z pobożnością maryjną, z kultem Maryi¹.

W nowej adhortacji papież chciał wykazać – wbrew licznym krytykom – że proces odnowy i oczyszczania liturgii Kościoła nie szkodzi, ale służy dobru pobożności maryjnej. Podkreślano więc *Marialis cultus* z nauczaniem Soboru, szczególnie ósmym rozdziałem *Lumen gentium* oraz z dotychczasowym nauczaniem Pawła VI o kulcie maryjnym, które uzupełniała i precyzowała². Adhortacja w zasadzie zamierzała nie tylko promować doktrynę Soboru, ale przede wszystkim zgodnie z jej wytycznymi ukierunkować pobożność maryjną³.

Na początku adhortacji *Marialis cultus*, czyli o należyтым kształtowaniu i rozwijaniu kultu Najświętszej Maryi Panny, odnajdujemy motywy, którymi powodowany był papież Paweł VI. Z powyższych zasad wynika, że pobożność maryjna znajduje szczególny wyraz w celebracji roku liturgicznego: „Podejmując rozważanie miejsca, jakie Najświętsza Maryja Panna zajmuje w kulcie chrześcijańskim, musimy przede wszystkim zastanowić się nad świętą liturgią, która oprócz bogatej doktryny posiada niezrównaną skuteczność duszpasterską i która dla innych form kultu posiada wypróbowaną wartość wzoru. Chcielibyśmy wprawdzie rozważyć różne liturgie Wschodu i Zachodu, jednakże z uwagi na cel tej adhortacji apostołskiej zbadamy niemal wyłącznie księgi rytu rzymskiego, jako że jedynie on, stosownie do norm praktycznych, wydanych przez Sobór Watykański Drugi, gruntownie został odnowiony, także gdy chodzi o sposoby wyrażania czci dla Najświętszej Maryi Dziewicy. Z tego powodu trzeba ten właśnie ryt uważnie prześledzić i ocenić”⁴.

W niniejszym artykule autor zamierza ukazać genezę eucharystii (kolekt), wybranych uroczystości, świąt i wspomnień maryjnych. Poprzez wskazane źródła historyczno – liturgiczne, autor chce nie tyle nadać wiarygodność modlitwom, ale pokazać silne oddziaływanie pomiędzy *lex orandi* i *lex credendi*, pomiędzy tym jak Kościół, poprzez modląc się lud, buduje swoją wiarę, a przez to – swoją tożsamość.

1 P. Poupard, *Paul VI et Marie*, „Cahier Marialis” (1978) nr 115, 263. Cyt. za: „Marialis cultus” – wielka karta „pobożności maryjnej”, w: Nauczycielka i Matka. Adhortacja Pawła VI *Marialis cultus* na temat rozwoju należycie pojętego kultu maryjnego. Tekst i komentarze, red. TENŻE, Lublin 1991, 67-80

2 B. Billet, *Notes mariales*. L'Exhortation apostolique „Marialis cultus”, „Esprit et Vie” 40(1974) 550.

3 Y. Congar, *Sur la conjoncture présente de la publication de l'Exhortation Marialis cultus*, „La Maison Dieu” 121(1975) 119-120.

4 Paulus VI, *Marialis cultus*, 1: AAS 66 (1974).

Analiza historyczna kolekt powinna być zawsze silnie oparta na dostępnych na polu naukowym narzędziach. Jeszcze kilka lat temu istniały tylko dwie konkordancje dla Sakramentarza z Verony: ta, która znajduje się na końcu edycji sakramentarza dokonanej przez Mohlberga⁵ i ta autorstwa Bruylantsa, wydana w 1948 roku⁶. Dziś istnieje poważna konkordancja wydana przez trzech autorów: Manilo Sodi, Giacomo Baroffio i Alessandro Toniolo⁷. Przez tych samych autorów wydana została również konkordancja do Sakramentarza Gelazjańskiego⁸. Istnieje imponujące dzieło pod redakcją Jeana Deshusses i Benoit Darragon⁹. Jest to konkordancja głównych Sakramentarzy (Veronense, Gelasianum Vetus, Gelasianum z Gellone, Gelasianum z Saint Gall, Gregorianum Hadrianum, Gregorianum Paduense, Supplementum Gregorianum). Istnieje również, dla Mszału Piusa V, praca rozpoczęta przez Placide Bruylantsa i doprowadzona do formy finalnej przez Manilo Sodi i Alessandro Toniolo¹⁰. Dla Mszału Pawła VI, *editio typica altera* (1975), istnieje konkordancja autorstwa T. A. Schnitker i W. A. Slaby. Dla Mszału Pawła VI w jego *editio typica tertia* z 2002 r. (zmienionego w 2008 r.¹¹) używa się konkordancji autorstwa Manilo Sodi i Alessandro Toniolo. Wszystkie te instrumenty mają służyć pogłębieniu badań nad liturgią, które w swoim szerokim horyzoncie pozostawiają wiele nieodkrytych obszarów.

Obok wymienionych właśnie narzędzi, dla Mszału Pawła VI istnieją opracowania, niezbędne, ale niestety w ujęciu fragmentarycznym, służące do poszukiwania źródeł. Pierwszym opracowaniem, zasadniczym i nie kompletnym, jest opublikowane przez Antoine Dumasa w *Notitiae* na temat źródeł Mszału Rzymskiego¹². Jest to cenne narzędzie, nawet jeśli elementarne, ponieważ podaje tylko jedno źródło (bardzo rzadko dwa) dla każdej formuły eucharystycznej i jest niekompletne, ponieważ *editio typica tertia* Mszału rzymskiego dodała inne formuły. Patrząc na pracę Dumasa o źródłach, uświadamiamy sobie, że Mszał Pawła VI jest częściowo *dłużnikiem* wobec Missale Romanum (wyd. 1952). Jest jednak dłużnikiem także wobec innych sakramentarzy: Sacramentarium Gregorianum Hadrianum, Sacramentarium Veronense, Sacramentarium Gelasianum Vetus, Sacramentarium Bergomense, Liber Mozarabicus Sacramentorum, Missale Bobbiense, Missale Parisiense (1736), Missale Ordinis Praedicatorum (1933), Missale Ambrosianum (1954) i innych.

Przejdźmy teraz do analizy poszczególnych modlitw maryjnych, wybranych i ułożonych zgodnie z biegiem roku liturgicznego.

1. Adwent – Uroczystość Niepokalanego poczęcia NMP

Życie i misja Maryi w historii zbawienia jaśnieją w całym swym bogactwie w liturgiach uroczystości, świąt i wspomnień wyraźnie Jej poświęconych w ciągu całego roku. Ale pamiętać

5 L.C. Mohlberg, *Sacramentarium Veronense*, (Series Maior. Fontes I), Herder, Roma 1994, 235-438.

6 P. Bruylants, *Concordance verbale du Sacramentaire Léonien*, (Archivum Latinitatis Medii Aevii; 12), Louvain, Abbaye du Mont César, 1948.

7 M. Sodi – G. Baroffio – A. Toniolo, *Sacramentarium Veronense. Concordantia*, (Veterum et coaevalorum sapientia 10), LAS, Roma 2013.

8 M. Sodi – G. Baroffio – A. Toniolo, *Sacramentarium Gelasianum. Concordantia* (Veterum et coaevalorum sapientia 11), LAS, Roma 2014.

9 J. Deshusses – B. Darragon, *Concordances et tableaux pour l'étude des grands sacramentaires*, (Spicilegium Friburgensis. Subsidia 9.10.11.12.13.14), Vol. I-III/4, Editions Universitaires Fribourg, Fribourg 1982-1983.

10 M. Sodi – A. Toniolo – P. Bruylants, *Liturgia Tridentina. Fontes – Indices – Concordantia*, (Monumenta Liturgica Piana 5), Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2010.

11 *Missale Romanum ex decreto Sacrosancti Oecumenici Concilii Vaticani II instauratum auctoritate Pauli PP. VI promulgatum, Ioannis Pauli PP. II cura recognitum*, Editio typica tertia, LEV, Città del Vaticano 2008.

12 A. Dumas, «Les sources du nouveau Missel Romain», *Notitiae* 60.61.62.63.65.68 (1971) 37-42; 74-77; 94-95; 134-136; 276-280; 409-410.

o niej wykracza poza maryjne upamiętnienia¹³. I tak w Adwencie, „czasie szczególnie odpowiednim dla kultu Matki Pana” (MC 3), teksty liturgiczne, zarówno Mszy św. jak i oficjum, zachęcają wiernych do kontemplowania postaci Maryi w perspektywie godnego przygotowania się do tajemnicy wcielenia Chrystusa. Jeśli od Pierwszej Niedzieli Adwentu hymny, antyfony do kantykwów ewangelicznych i antyfony modlitwy w ciągu dnia Liturgii godzin, wybrzmiewa sama osoba Matki Bożej, to jej wspomnienie zyskuje rangę szczególnie w dniach od 17 do 24 grudnia, tak jak w IV niedzielę Adwentu (w obrządku ambrojańskim VI niedziela celebryje i kontempluje boskie macierzyństwo Maryi Dziewicy). W Adwencie szczególne znaczenie ma jednak Uroczystość Niepokalanego Poczęcia¹⁴.

Tekst: *Deus, qui per immaculatam Virginis Conceptionem dignum Filio tuo habitaculum preparasti, quaesumus, ut, qui ex morte eiusdem Filii tui praevisa, eam ab omni labe praeservasti, nos quoque mundos, eius intercessione, ad te pervenire concedas. Per Dominum.*

Boże, Ty przez Niepokalane Poczęcie Najświętszej Dziewicy przygotowałeś swojemu Synowi godne mieszkanie i na mocy zasług przewidzianej śmierci Chrystusa zachowałeś ją od wszelkiej zmy, daj nam za Jej przyczyną dojść do Ciebie bez grzechu. Przez naszego Pana.

Historia modlitwy. Kolekta jest nieco tylko poprawioną wersją modlitwy ułożonej w XV w. Autorem jest Leonardo Nogarola, teolog domu papieskiego; ułożył on całe oficjum o Niepokalanym Poczęciu Maryi, zatwierdzone przez papieża Sykstusa IV w 1477 r. Modlitwa została wycofana z Mszału w ramach reformy po Soborze Trydenckim, ponieważ jednoznacznie wyrażała doktrynę o Niepokalanym Poczęciu, co do której nie było wtedy jeszcze pełnej zgody. W Mszału potrydenckim z 1570 r. jest więc święto Poczęcia Maryi, w które stosuje się zaadaptowaną kolektę ze święta Narodzenia Maryi (słowo „Narodzenie” jest zastąpione przez „Poczęcie”). Po ogłoszeniu w 1854 r. dogmatu o Niepokalanym Poczęciu Maryi, papież bł. Pius IX powołał komisję dla opracowania tekstów liturgicznych (przewodniczącym komisji był kard. Costantino Patrizi Nara a redaktorem tekstów ks. Luigi Marchesi). Przywrócono wówczas kolektę Nogaroli z niewielkimi korektami (zwłaszcza zastąpienie „Filii s u i” przez „Filii t u i”). Teksty zostały zatwierdzone w 1863 r.

Najbardziej rozpowszechniony w średniowieczu formularz mszalny zaczynał się od antyfony na wejście: *Gaudeamus* i zawierał następującą modlitwę: *Deus, qui beate Marie Virginis Conceptionem angelico vaticinio parentibus predixisti, presta huic familie tue eius muniri presidiis, cuius conceptionis sacra sollempnia congrua frequentatione venerantur.*

Modlitwa nawiązywała w swej treści do apokryficznego zwiastowania przez Anioła rodzicom Maryi Jej poczęcia. Doskonale wyraził prawdę niepokalanego poczęcia Maryi Leonardo Nogarola w swojej liturgii, zatwierdzonej w 1476 roku przez papieża Sykstusa IV. Antyfony na wejście zaczynała się słowem *Egredimini*. Modlitwa, obowiązująca aż do odnowy po Soborze Watykańskim II, miała następujące brzmienie: *Deus, qui per Immaculatam Virginis Conceptionem dignum Filio tuo habitaculum preparasti, concede quesumus, ut sicut ex morte eiusdem Filii sui previsa eam ab omni labe preservasti, ita nos quoque mundos eius intercessione ad te pervenire concedas.*

¹³ Ułożenie 46 formularzy ku czci NMP według okresów liturgicznych podkreślało włączenie pamięci maryjnej w dynamikę sakramentalną roku liturgicznego.

¹⁴ *Normae universales de Anno liturgico et de Calendario, in Missale Romanum ex decreto Sacrosancti Oecumenici Concilii Vaticani II instauratum auctoritate Pauli PP. VI promulgatum, Ioannis Pauli PP. II cura recognitum, Editio typica tertia*, LEV, Città del Vaticano 2008; Cf. *Notitiae* 23 (1987).

Na tle dziejowo-zbawczym modlitwa pięknie wyrażała prawdę o wieczystym dziewictwie i Bożym macierzyństwie Maryi, ale błędnie głosiła uświęcenie w łonie, już po poczęciu. Zaczepnięte z Protoewangelii Jakuba apokryficzne zwiastowanie anielskie najpierw Joachimowi, a potem Annie, że Maryja pocznie się i narodzi, zawarte jest w czytaniach modlitwy godzin pseudo – Hieronima: *Hystoriam conceptionis Beate Virginis et Nativitatis Marie*. Legendarne objawienia, zalecające wprowadzenie czci poczęcia Maryi, dane najpierw za Karola Wielkiego bratu króla węgierskiego, a późniejszemu biskupowi Akwilei, natomiast potem za Wilhelma Zdobywcy opatowi Helsinowi z Ramsey, wreszcie w bliżej nieoznaczonym czasie francuskiemu kanonikowi znad Sekwany, mieszczą się w czytaniach z listu pasterskiego pseudo-Anzelma Kantuarijskiego: *Anshelmus cantuariensis arciepiscopus et pastor Anglorum*. Widoczna w nich jest chęć oparcia się na powadze Boga objawiającego. Czytania pseudo-Hieronima ujmowały poczęcie Maryi dziejowo-zbawczo, czego brak czytaniom pseudo-Anzelma.

2. Okres Bożego Narodzenia – Uroczystość Świętej Bożej Rodzicielki

Podobnie w okresie Bożego Narodzenia, które „stanowi przedłużone wspomnienie boskiego, dziewiczego, zbawczego macierzyństwa Tej, której nieskalane dziewictwo dało światu Zbawiciela” (MC 5), modlitwa liturgiczna pomaga uchwycić wszystkie walory jakie wnosi osoba Maryi, zarówno w historycznym wydarzeniu wcielenia i narodzin Chrystusa, jak i w obecnym duchowym doświadczeniu „towarzyszeniu” Emmanuela w sercach wiernych. Światło zapalone przez Dziewicę, w nocy betlejemskiej, aby rozświetlić ciemności świata, świeci w sposób uprzywilejowany w celebracji świętych tajemnic. Tak więc święto Świętej Rodziny, Uroczystości Świętej Bożej Rodzicielki oraz Epifania, wychwalając posłannictwo Maryi w narodzinach i niemowlęctwie Jezusa, napominają Kościół, by z miłością spoglądał na Matkę Pana, by uczył się pozwalać upodabniać do Chrystusa.

Deus, qui salutis aeternae, beatæ Mariae virginitate fecunda, humano generi præmia præstitisti, tribue, quaesumus, ut ipsam pro nobis intercedere sentiamus, per quam meruimus Filium tuum auctorem vitae suscipere. Qui tecum.

Boże, Ty przez dziewicze macierzyństwo Najświętszej Maryi Panny obdarzyłeś ludzi łaską wiecznego zbawienia, spraw, abyśmy doznawali orędownictwa Tej, przez którą otrzymaliśmy Twojego Syna, Dawcę życia wiecznego. Który z Tobą.

Historia modlitwy. Kolekta znajduje się w Sakramentarzach Gregoriańskich (papieskim, ok. 625/638 r. i typu II, ok. 650/683 r.) pod datą 1 stycznia, w Oktawę Narodzenia Pańskiego¹⁵. Modlitwa ta najprawdopodobniej powstała dla święta Natale Sanctae Mariae, obchodzonego przynajmniej w niektórych kościołach Rzymu w VI i VII w., jako jedyne wówczas święto maryjne. W ciągu VII stulecia Rzym przyjął ze Wschodu cztery nowe święta maryjne (Oczyszczenie 2 II, Zwiastowanie 25 III, Wniebowzięcie 15 VIII i Narodzenie 8 IX) i wtedy święto z 1 I zeszło w cień, wyparte przez obchód Oktawy Narodzenia Pańskiego¹⁶.

Same sakramentarze nie potwierdzają istnienia tego maryjnego święta, trzeba zresztą pamiętać, że sakramentarze znamy wyłącznie z późniejszych rękopisów, powstałych wtedy, gdy święta już nie było (np. rękopis Gelasianum pochodzi z ok. 750 r., najstarszy zachowany rękopis papieskiego Gregorianum z ok. 811/812 r. a Gregorianum typu II z ok. 843/845 r.), natomiast połączone świadectwa sakramentarzy (rzymskich i galijskich), ewangelarzy

¹⁵ J. Deshusses, ed. *Le sacramentaire Grégorien*, (SF 16, 24, 28), 3 vol., Ed. Universitaires, Fribourg 1979.

¹⁶ L. Pristas, *The Collects of the Roman Missals. A comparative Study of the Sundays in Proper Seasons before and after the Second Vatican Council*, Bloomsbury, London – New Delhi – New York – Sydney 2013.

i antyfonarzy dają bardzo mocne podstawy dla przyjęcia, że takie święto faktycznie istniało, pozwalają także zrekonstruować pełny formularz mszalny liturgii kościołów tytularnych, podczas gdy z formularza liturgii papieskiej pozostała tylko nasza dzisiejsza kolekta.

3. Okres Wielkiego Postu i Wielkanocy

Również w okresie Wielkiego Postu, którego celem jest zdecydowane nawrócenie serca i szczere uczestnictwo w tajemnicy Krzyża Pańskiego, itinerarium wiernych może czerpać autentyczne bodźce z „drogi przebytej przez Dziewicę, pierwszą uczennicę Chrystusa, pilną strażniczkę Słowa (por. Łk 2, 19. 51) i wierną niewiastę pod krzyżem (por. J 19, 25-27)”. Miłosierna Dziewica, schronienie dla grzeszników i matka pojednania, wzywa pokutników do wyprania swoich ubrań przy źródle wody żywej, która wytrysnęła z boku Jej ukrzyżowanego Syna. W okresie wielkanocnym Kościół w modlitwie uczestniczy w radości Maryi, tradycyjnie wychwalanej w tym czasie jako Królowa Nieba. Zaproszenie do życia w komunii z Matką Zmartwychwstałego wielkanocną radość przez pięćdziesiąt dni, aż do Pięćdziesiątnicy, przylgnęła do swoich serc: „ona bowiem, zgodnie z odczuciem Kościoła, była przepełniona niewysłowioną radością ze zwycięstwa swego Syna nad śmiercią, a według Dziejów Apostolskich znajdowała się w centrum rodzącego się Kościoła, oczekując Parakleta” (OPCAM 3). Komunia święta, została w dzisiejszym Mszału wzbogacona o orację na czas wielkanocny, z wyraźnym rezonansem komunii między Maryją a Apostołami w oczekiwaniu na Ducha Świętego. W Mszału w języku włoskim (wyd. 1983) znajduje się również nowa prefacja na dni od Wniebowstąpienia do Zesłania Ducha Świętego, w której wspomina się o ważnym towarzyszeniu Maryi w modlitwie Kościoła: „(Chrystus) Pasterz i Biskup naszych dusz, wzywa nas do jednomyślnej modlitwy za przykładem Maryi i Apostołów, gdy oczekujemy odnowionej Pięćdziesiątnicy”.

4. Okres zwykły w ciągu roku

Przez cały rok, czas stopniowego przyjmowania i osiadania ewangelicznej mądrości na rzecz wzrostu przynależności do Boga Ojca, przez Chrystusa, w Duchu Świętym, celebrowanie liturgiczne pielęgnuje w sercach modlących się świadomość macierzyńskiej obecności Maryi w pielgrzymowaniu ku wiecznej szczęśliwości Królestwa Niebieskiego. Oprócz świąt i wspomnień maryjnych, które powtarzają się w ciągu roku, należy wspomnieć o dyskretnym i cennym wspominaniu św. Maryi w szabat (por. MC 9).

15 sierpnia – Msza Wigilii. Mszał Pawła VI

Deus, qui beatam Virginem Mariam, eius humilitatem respiciens, ad hanc gratiam evexisti, ut Unigenitus tuus ex ipsa secundum carnem nasceretur, et hodierna die superexcellenti gloria coronasti, eius nobis precibus concede, ut, redemptionis tuae mysterio salvati, a te exaltari mereamur. Per Dominum.

Boże, Ty wejrzałeś na pokorę Najświętszej Maryi Panny i wyniosłeś Ją do godności Matki Twojego Jedyne Syna, a w dniu dzisiejszym uwieńczyłeś Ją najwyższą chwałą, spraw, abyśmy zbawieni przez śmierć i zmartwychwstanie Jezusa Chrystusa, przez Jej prośby mogli wejść do wiecznej chwały. Przez naszego Pana.

Historia modlitwy. To musi być modlitwa ułożona współcześnie, wskazuje na to tematyka i styl. Poza tym Matias Augé CMF pisze o formularzu Mszy Wigilii zrehabilitowanym po Soborze Watykańskim II¹⁷.

17 A. Chupungco (red.) *L'anno liturgico. Storia, teologia e celebrazione* (Anamnesis 6), Genova 1989, s. 242.

Mszal Piusa V MR1570

Deus, qui virginalem aulam beatae Mariae, in qua habitare, eligere dignatus es: da, quaesumus; ut, sua nos defensione munitos, iucundos facias suae interesse festivitati. Per Dominum.

Przekład z Mszału łacińsko polskiego z 1968 r.: *Boże, który raczyłeś wybrać na swoje mieszkanie dziewicze łono Najświętszej Maryi Panny, spraw, abyśmy pod Jej opieką radośnie uczestniczyli w Jej święcie. Przez naszego Pana.*

Historia modlitwy. Po raz pierwszy ma tę kolektę papieski Sakramentarz Gregoriański (pierwsza redakcja z ok. 625/638 r.), jest to zresztą jedyny rzymski Sakramentarz, który ma Mszę wigilii Wniebowzięcia. W pierwszej redakcji sakramentarzy nie mogło być zresztą w ogóle Wniebowzięcia, gdyż zostało ono przyjęte w liturgii rzymskiej ok. roku 650. Warto zresztą zauważyć, że kolektę jest sformułowana bardzo ogólnie, nie ma w niej najmniejszej wzmianki o wzięciu Maryi z ciałem i duszą do nieba (inne modlitwy z tego formularza gregoriańskiego mówią ogólnie o odejściu Maryi z tego świata, też bez wzmianki o cielesnym Wniebowzięciu). Za Gregorianum przejmie tę kolektę późniejsza tradycja¹⁸. Z pewnymi modyfikacjami jest to kolektę jednego z formularzy tekstów wspólnych o Najświętszej Maryi Pannie (formularz 3 w edycji 1975 r, formularz 7 w edycji 2002 r.).

Msza w dzień – Kolektę wspólna dla obu Mszałów

Tekst: „Omnipotens sempiternus Deus, qui immaculatam Virginem Mariam, Filii tui Genetricem, corpore et anima ad caelestem gloriam assumpsisti, concede, quaesumus, ut, ad superna semper intenti, ipsius gloriae mereamur esse consortes. Per Dominum”.

Oficjalny polski przekład: „Wszzechmogący, wieczny Boże, Ty wzięłeś do niebieskiej chwały ciało i duszę Niepokalanej Dziewicy Maryi, Matki Twojego Syna, spraw, abyśmy nieustannie troszczyli się o dobra duchowe i wysłużyli sobie udział w Jej chwale. Przez naszego Pana”.

W starszym przekładzie z 1968 r.: „...spraw, prosimy Cię, abyśmy zwracając się nieustannie ku sprawom niebieskim wysłużyli...”

Historia modlitwy. Formularz Mszy o Wniebowzięciu Maryi, wraz z tą kolektą, został zatwierdzony wraz z ogłoszeniem dogmatu o Wniebowzięciu w 1950 r. W Mszałe Rzymskim z 1935 r., oczywiście ze starym formularzem o Wniebowzięciu, w którym został doklejony nowy formularz, noszący datę zatwierdzenia w Kongregacji Obrzędów 1 XI 1950 (data ogłoszenia dogmatu) i datę druku w poznańskim Pallottinum 1951.

Dawniejsza kolektę, stosowana od papieskiego Sakramentarza Gregoriańskiego do 1950 r. była bardzo ogólnikowa: *Famulorum tuorum, quaesumus, Domine, delictis ignosce: ut, qui tibi placere de actibus nostris non valemus; Genitricis Filii tui Domini nostri intercessione salvemur. Per Dominum.*

Przekład: *Miłosierny Boże, odpuść winy nam, swoim sługom, a ponieważ nasze czyny nie mogą się Tobie podobać, niech nam wyjedna zbawienie Matka Twojego Syna Jezusa Chrystusa. Który z Tobą.*

¹⁸ P. Bruylants, *Les oraisons du Missel Romain. Texte et histoire, Vol I. Tabule synopticae fontium Missalis Romani. Indices*, pp. XIV + 330 ; vol. II *Orationum textus et usus juxta fontes*, pp. 344 = *Études Liturgiques* 1, Centre de Documentation et d'Information Liturgiques, Abbaye du Mont César, Louvain 1965.

Obecnie jest to kolekta Mszy z poświęcenia bazyliki większej Santa Maria Maggiore (5 sierpnia) oraz kolekta jednego z formularzy tekstów wspólnych o NMP (alternatywna kolekta formularza 1 w edycji z 1975 r. i kolekta formularza 4 w edycji z 2002 r.).

8 września – Święto Narodzenia NMP

Tekst: *Famulis tuis, quaesumus, Domine, caelestis gratiae munus impertire, ut, quibus beatae Virginis partus exstitit salutis exordium, Nativitatis eius festivitas pacis tribuat incrementum. Per Dominum.*

Oficjalny polski przekład: *Wszechmogący Boże, macierzyństwo Najświętszej Dziewicy stało się początkiem naszego zbawienia, udziel swoim sługom łaski, aby święto Jej Narodzenia utwierdziło nas w pokoju. Przez naszego Pana.*

Przekład Mszału Rzymskiego z 1968 r.: *Panie, narodzenie Chrystusa z Najświętszej Dziewicy stało się początkiem naszego zbawienia, prosimy Cię, udziel nam, swoim sługom, niebieskiej łaski, aby uroczystość Jej Narodzenia utwierdziła nas w pokoju. Przez Pana naszego.*

Historia modlitwy. Kolektę „Famulis tuis” spotykamy po raz pierwszy w papieskim Sakramentarzu Gregoriańskim, skąd przejmie go późniejsza tradycja. Pierwsza redakcja tego sakramentarza przypada na pontyfikat Honoriusza I (625-638 r.). Formularz o Narodzeniu Maryi musi być jednak nieco późniejszy, gdyż święto zostało wprowadzone dopiero w II połowie VII stulecia. W VII w. liturgia rzymska przyjęła cztery wschodnie święta maryjne (2 II, 25 III, 15 VIII i 8 IX), święto Narodzenia było ostatnim z nich. Papież Sergiusz I (687-701), zarządził, aby w te cztery święta przed Mszą odbywała się uroczysta procesja. Trzy rzymskie sakramentarze (Gregoriański papieski, Gregoriański typu II i Gelazjański) posiadają formularze o Narodzeniu Maryi, przy czym formularze Gregorianum II i Gelasianum częściowo pokrywają się ze sobą, co znaczy, że obydwie księgi niezależnie od siebie korzystały z jakiegoś wspólnego źródła¹⁹. Z kolei Gregorianum papieski ma formularz całkowicie własny, bez żadnych elementów wspólnych z Gregorianum II i Gelasianum, co oznacza, że formularz nie jest wcześniejszy, niż moment oddzielenia się linii rozwoju obu sakramentarzy Gregoriańskich (między ok. 650 a ok. 683 r.). Antoine Chavasse, który przeprowadził dokładną analizę porównawczą wszystkich formularzy maryjnych w Sakramentarzach rzymskich i rzymsko-frankońskich, był zdania, że formularz Gregorianum papieskiego z 8 IX powstał już po decyzji Sergiusza I o wprowadzeniu procesji w cztery święta maryjne, czyli najwcześniej pod sam koniec VII w.²⁰

7 października – Wspomnienie MB Różańcowej

Mszał Pawła VI

Tekst: *Gratiam tuam, quaesumus, Domine, mentibus nostris infunde, ut qui, Angelo nuntiante, Christi Filii tui incarnationem cognovimus, per passionem eius et crucem ad resurrectionis gloriam perducamur. Per Dominum.*

Oficjalny polski przekład: *Wszechmogący 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.*

¹⁹ L.C. Mohlberg, ed. *Liber sacramentorum Romanae Ecclesiae ordinis anni circuli*, ed. (RED Fontes 4), Herder, Roma 1981.

²⁰ A. Chavasse, *Le Sacramentaire Gélasien* (Vaticanus Reginensis 316). *Sacramentaire presbytéral en usage dans les titres romains au VIIe siècle*, Paris 1958, s. 397.

Historia modlitwy. Modlitwa „*Gratiam tuam*” pojawia się po raz pierwszy w papieskim Sakramentarzu Gregoriańskim (ok. 625/638 r.) jako modlitwa po Komunii w Zwiastowanie Maryi (25 marca). Ponieważ ten właśnie Sakramentarz znajduje się na bezpośredniej linii rozwoju Mszału rzymskiego, modlitwa ta utrzyma się w tej funkcji do Mszału z 1962 r. Pojawia się ona także w niektórych innych księgach rzymskich lub rzymsko – frankońskich jako kolekta w Zwiastowanie (np. Sakramentarz Gregoriański typu II, ok. 650/683 r.; Sakramentarz z Angoulême, po 800 r.) lub jako oracja druga, czyli najpewniej alternatywna kolekta (np. Sakramentarz z Gellone, ok. 790/800 r.).

Mszał Piusa V

Tekst: *Excita, quaesumus, Domine, potentiam tuam, et veni: et magna nobis virtute succurre; ut per auxilium gratiae tuae, quod nostra peccata praepediunt, indulgentia tuae propitiationis acceleret. Qui vivis et regnas.*

Przekład z Mszału Rzymskiego z 1968 r.: *Wzbudź swą potęgę, prosimy Cię, Panie, przybądź i wesprzyj nas wielką mocą; niech miłosierdzie Twoje wspomagając nas łaską przyspieszy zbawienie, które wstrzymują nasze grzechy. Który żyjesz i królujesz.*

Historia modlitwy. Modlitwa pojawia się jako kolekta nieokreślonego formularza adwentowego w Sakramentarzu Gelazjańskim (ok. 628/715 r.) oraz jako kolekta IV niedzieli Adwentu w Sakramentarzach Gregoriańskich (papieskim i typu II) oraz we Frankońskich Sakramentarzach Gelazjańskich. W tej funkcji już pozostanie aż do Mszału z 1962 r. Również pozostałe modlitwy formularza Mszału z 1962 r. są identyczne jak w sakramentarzach tradycji gregoriańskiej.

Mszał Pawła VI. Modlitwa przeniesiona na czwartek I tygodnia Adwentu.

Pewne zmiany w tekście: *Excita, Domine, potentiam tuam, et magna nobis virtute succurre; ut quod nostra peccata praepediunt, indulgentia tuae propitiationis acceleret. Per Dominum.*

Polski przekład: *Boże, nasz Ojciec, okaż swoją potęgę i wspieraj nas swoją łaską, niech Twoje miłosierdzie przyspieszy zbawienie, które powstrzymują nasze grzechy. Przez naszego Pana”. W dwóch miejscach (usunięcie: „quaesumus” i „per auxilium gratiae tuae”) są to wyłącznie zmiany redakcyjne, natomiast usunięcie „veni” (przybądź) łączy się ze zmianą adresata modlitwy. W dawnych sakramentarzach i w Mszałe Piusa V jest nim Jezus Chrystus, w Mszałe Pawła VI – Bóg Ojciec. Wiąże się z tym także zmiana konkluzji: „per Dominum” w Mszałe Pawła VI w miejsce wcześniejszego „qui vivis et regnas.*

Podsumowanie

Adhortacja apostolska *Marialis cultus*, papieża Pawła VI uwydatniła rysy duchowości Maryi, które są również widoczne w modlitwach euchologijnych towarzyszącym uroczystościom, świętom i wspomnieniom maryjnym w ciągu roku liturgicznego. Te kierunki, mają nam przypominać w czym możemy i powinniśmy naśladować Maryję.

Maryja była zawsze otwarta na Boże Słowo. To słowo kontemlowała, rozważała w swoim sercu. Temu słowu była zawsze posłuszna. W czasie zwiastowania powiedziała: „Oto ja służebnica Pańska, niech Mi się stanie według twego słowa!” (Łk 1,38). Była to najpiękniejsza w dziejach odpowiedź na apel Pana Boga, na słowo Boże.

We wspomnianej adhortacji papież Paweł VI ukazuje Maryję także jako osobę modlącą się. Przypomnijmy, że u św. Elżbiety Maryja wypowiedziała modlitwę uwielbienia. „Wielbi

dusza moja Pana i raduje się duch mój w Bogu, moim Zbawcy” (Łk 1,46-47). Oprócz modlitwy uwielbienia w życiu Maryi była także modlitwa błagalna. Przykład takiej modlitwy mamy w Kanie Galilejskiej, gdzie Maryja zwróciła się do Syna z prośbą: „Nie mają już wina” (J 2,3b). Prośba została wysłuchana. A potem, po zmartwychwstaniu i wniebowstąpieniu Jezusa, Maryja modliła się z Apostołami o dary Ducha Świętego.

I wreszcie chcemy za papieżem Pawłem VI dojrzeć trzeci piękny rys duchowości Maryi: rys ofiarowania. Maryja jest Matką ofiarującą się. W czasie ofiarowania Jezusa w świątyni z ust starca Symeona usłyszała, kim będzie to ofiarowane Bogu, zgodnie z żydowskim prawem, Dzieciątko, że będzie „przeznaczone na upadek i na powstanie wielu w Izraelu, i na znak, któremu sprzeciwiać się będą” (Łk 2,34). I tak się stało, i tak trwa do dziś. Dla jednych Jezus jest powodem do chwały, do chluby, do wielkości, dla innych jest zgorszeniem, jest znakiem sprzeciwu. Maryja usłyszała także, że Jej duszę przeniknie miecz boleści. I rzeczywiście dokonało się to pod krzyżem Jezusa, gdy przeżywała ofiarę życia swego Syna. Patrzymy na Maryję jako na niewiastę, która nieustannie się Bogu ofiarowała, każdego dnia odnawiała to ofiarowanie.

Wyżej analizowane przykłady euchologii maryjnej, w wybranych kolektach uroczystości, świąt i wspomnień maryjnych, pokazują obecność tych cech duchowości maryjnej, które przenikają się i uwydatniają wzajemnie. Wszystko to ma pokazać modlitwę Kościoła jako impuls i niezwykle ważny czynnik, który tworzy regułę Prospera z Akwitanii: aby prawo modlitwy ustanawiało prawo wiary (ut legem credendi lex statuat supplicandi).

Bibliografia

- Billet B., Notes mariales. L'Exhortation apostolique „Marialis cultus”, „Esprit et Vie” 40(1974) 550.
- Bruylants P., *Les oraisons du Missel Romain. Texte et histoire*, Vol I. Tabule synopticae fontium Missalis Romani. Indices, pp. XIV + 330 ; vol. II Orationum textus et usus juxta fontes, pp. 344 = Études Liturgiques 1, Centre de Documentation et d'Information Liturgiques, Abbaye du Mont César, Louvain 1965.
- Bruylants P., *Concordance verbale du Sacramentaire Léonien*, (Archivum Latinitatis Medii Aevii; 12), Louvain, Abbaye du Mont César, 1948.
- Chavasse A., *Le Sacramentaire Gélasien* (Vaticanus Reginensis 316). *Sacramentaire presbytéral en usage dans les titres romains au VIIe siècle*, Paris 1958, s. 397.
- Chupungco A. (red.) *L'anno liturgico. Storia, teologia e celebrazione* (Anamnesis 6), Genova 1989, s. 242.
- Congar Y., *Sur la conjoncture présente de la publication de l'Exhortation Marialis cultus*, „La Maison Dieu” 121(1975) 119-120.
- Deshusses – Darragon, *Concordances et tableaux pour l'étude des grands sacramentaires*, (Spicilegium Friburgensis. Subsidia 9.10.11.12.13.14), Vol. I-III/4, Editions Universitaires Fribourg, Fribourg 1982-1983.
- Deshusses J., ed. *Le sacramentaire Grégorien*, (SF 16, 24, 28), 3 vol., Ed. Universitaires, Fribourg 1979.
- Dumas A., «Les sources du nouveau Missel Romain», *Notitiae* 60.61.62.63.65.68 (1971) 37-42; 74-77; 94-95; 134-136; 276-280; 409-410.
- *Missale Romanum ex decreto Sacrosancti Oecumenici Concilii Vaticani II instauratum auctoritate Pauli PP. VI promulgatum, Ioannis Pauli PP. II cura recognitum*, Editio typica tertia, LEV, Città del Vaticano 2008.

-
- Mohlberg L.C., *Sacramentarium Veronense*, (Series Maior. Fontes I), Herder, Roma 1994, 235-438.
 - Mohlberg L.C., *Liber sacramentorum Romanae Ecclesiae ordinis anni circuli*, ed. (RED Fontes 4), Herder, Roma 1981.
 - *Normae universales de Anno liturgico et de Calendario*, in *Missale Romanum ex decreto Sacrosancti Oecumenici Concilii Vaticani II instauratum auctoritate Pauli PP. VI promulgatum, Ioannis Pauli PP. II cura recognitum*, Editio typica tertia, LEV, Città del Vaticano 2008; Cf. *Notitæ* 23 (1987), 397.
 - Paulus VI, *Marialis cultus*, 1: AAS 66 (1974).
 - Poupard P., *Paul VI et Marie*, „Cahier Marials” (1978) nr 115, 263. Cyt. za: „Marialis cultus” – wielka karta „pobożności maryjnej”, w: *Nauczycielka i Matka. Adhortacja Pawła VI Marialis cultus na temat rozwoju należycie pojętego kultu maryjnego. Tekst i komentarze*, red. TENŻE, Lublin 1991, 67-80.
 - Pristas L., *The Collects of the Roman Missals. A comparative Study of the Sundays in Proper Seasons before and after the Second Vatican Council*, Bloomsbury, London – New Delhi – New York – Sydney 2013.
 - Sodi – Baroffio – Toniolo, *Sacramentarium Veronense. Concordantia*, (Veterum et coaeavorum sapientia 10), LAS, Roma 2013.
 - Sodi – Baroffio – Toniolo, *Sacramentarium Gelasianum. Concordantia* (Veterum et coaeavorum sapientia 11), LAS, Roma 2014.
 - Sodi – Toniolo – Bruylants, *Liturgia Tridentina. Fontes – Indices – Concordantia*, (Monumenta Liturgica Piana 5), Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2010.

“Marialis cultus”. Cult of the Blessed Virgin Mary in selected liturgical texts of Marian feasts and celebrations

Summary:

The apostolic exhortation *Marialis cultus*, by Pope Paul VI, highlighted the features of Mary's spirituality, which are also clear in the euchologistic prayers going with the solemnities, feasts, and Marian memories during the liturgical year. These orientations are meant to remind us in what we can and should imitate Mary.

Mary was always open to God's word. This word she contemplated and pondered in her heart. To this word she was always obedient. At the Annunciation she said: „Behold, I am the handmaid of the Lord, let it be done to me according to your word!” (Lk 1:38). This was the most beautiful response in history to the appeal of the Lord God, to the word of God. In the exhortation, Pope Paul VI also portrays Mary as a person who prays. Let us recall that at St Elizabeth's, Mary uttered a prayer of praise. „Soul glorifies the Lord, and my spirit rejoices in God my Savior” (Lk 1:46-47). In addition to the prayer of praise, there was also a prayer of supplication in Mary's life. We have an example of such prayer at Cana in Galilee, where Mary made a request to her son: „They have no more wine” (Jn 2:3b). And then, after the resurrection and ascension of Jesus, Mary prayed with the Apostles for the gifts of the Holy Spirit.

And finally, following Pope Paul VI, we want to see a third beautiful feature of Mary's spirituality: the feature of sacrifice. Mary is the mother who offers herself. At the time of the presentation of Jesus in the temple, she heard from the lips of the old man Simeon who this child offered to God, according to Jewish law, would be, „destined to be the fall and rising of many in Israel, and a sign that they would oppose” (Lk 2:34). And so, it happened and continues to this day. For another's, Jesus is a cause for glory, for boasting, for greatness; for others, he is a reproach, a sign of opposition. Mary also heard that the sword of sorrow would pierce her soul. We look at Mary as a woman who continually offered herself to God, each day renewing that offering.

The examples of Marian euchology analyzed above, in selected collects of Marian solemnities, feasts and memorials, show the presence of those features of Marian spirituality that permeate and enhance each other. All this is to show the prayer of the Church as an impulse and an extremely crucial factor that forms the rule of Prospero of Aquitaine: that the law of prayer proves the law of faith (*ut legem credendi lex statuat supplicandi*).

Key words:

Euchology, Catalogue, Liturgy, Manuscript, History of the Liturgy, Theology of the Liturgy.

Maryja wzorem życia chrześcijańskiego – kształtowanie się doktryny i życiowej praktyki w okresie wczesnej scholastyki

Oparty na Objawieniu kult Najświętszej Maryi Panny sprowadza się do kilku aspektów: wysławiania Jej przymiotów, wzywania Jej wstawiennictwa oraz naśladowania. W nauczaniu i praktyce Kościoła różnie rozkładano akcenty między tymi przejawami czci dla Matki Pana. Wydaje się, że dzisiaj – przynajmniej w oficjalnych wypowiedziach – dominuje wezwanie do uczynienia Maryi wzorem życia¹, który przemawia bardziej niż abstrakcyjne pojęcia i normy². Dlatego Jej postawy są ukazywane jako przykłady, które każdy chrześcijanin powinien odwzorować w swoim życiu indywidualnym i społecznym. W tym sensie Maryja jest wzorem, modelem chrześcijańskiej egzystencji, a naśladowanie tego wzoru „powinnością odkupionych”³ i zobowiązaniem, by „pójść do szkoły Jej przykładów i w Jej postaci [...] znaleźć model, wzór do naśladowania”⁴.

We współczesnym nauczaniu Kościoła i opartym na nim kulcie nie brakuje wskazań na konkretne cnoty maryjne, które powinny zajaśnieć w życiu i postępowaniu każdego ucznia Chrystusa. Wśród nich szczególne miejsce zajmują takie postawy, jak: wiara, której najdoskonalsze urzeczywistnienie stanowi maryjne *fiat*⁵; nadzieja, miłość, ale także modlitwa, milczenie, słuchanie Boga czyli posłuszeństwo, zdolność do ofiary, wielkoduszność, solidarność, wierność, sprawiedliwość, odpowiedzialność, czystość, życzliwość, szacunek, mądrość, roztropność.

Poza tym, Maryję ukazuje się jako wzór postaw potrzebnych poszczególnym osobom i grupom społecznym: kapłanom i świeckim, małżonkom i rodzicom, mężczyznom i kobietom, ludziom młodym, ale też starszym, cierpiącym. W klimacie maryjnej wzorczości interpretuje się takie zagadnienia, jak: praca, wychowanie, dążenia do pokoju, wartość i sens życia, wolność. W Maryi postrzega się wzór posłannictwa Kościoła jako całości, a zarazem wzór dla każdego, kto w Kościele i z Kościołem podejmuje swoje zadania w ramach tej wspólnoty i razem z nią jest posłany do świata.

Wezwanie do naśladowania Maryi można odnaleźć dzisiaj w wypowiedziach o charakterze doktrynalnym, w nauczaniu teologów, w modlitwach liturgicznych⁶, a nawet w tytułach, jakimi się Ją obdarza. Gdy np. nazywa się Ją „Matką sprawiedliwości i miłości społecznej”, tak naprawdę wskazuje się pewien wzór, model, który trzeba odwzorować: model sprawiedliwości i miłości.

Współczesne nauczanie na temat wzorczości Maryi i praktyczne wezwanie do Jej naśladowania kształtowało się przez całe wieki. Swoją wkład wniosła w tym względzie również

1 Por. Paweł VI, Adhortacja apostolska *Marialis cultus* (2.02.1974), nr 16.

2 Por. T. Zadykowicz, *Maryjny wymiar moralności chrześcijańskiej, w: Świadek nadziei. Ks. prof. Janusz Nagórny twórca i nauczyciel teologii moralnej*, red. A. Derdziuk, Lublin: Wydawnictwo Diecezjalne w Sandomierzu 2008, s. 300.

3 Por. Paweł VI, Adhortacja apostolska *Signum magnum* (13.05.1967), Wstęp.

4 Paweł VI, *Maryja – Wzorem wiary* (Audiencja ogólna, 16.05.1967).

5 Por. Jan Paweł II, Encyklika *Redemptoris Mater* (25.03.1987), nr 13; *Katechizm Kościoła Katolickiego*, nr 148.

6 Przykładem może być modlitwa nad darami z formularza mszalnego na święto NMP Matki Kościoła: „Boże, nasz Ojczy, przyjmij dary przez nas złożone i oświeć nas światłem Ducha Świętego, abyśmy za przykładem Najświętszej Maryi Panny rozważali Twoje słowa i zachowywali je w naszych sercach”, czy kolekta na święto Świętej Rodziny: „Boże, Ty w Świętej Rodzinie dałeś nam wzór życia, spraw, abyśmy złączeni wzajemną miłością naśladowali w naszych rodzinach Jej cnoty i doszli do wiecznej radości w Twoim domu”.

wczesna scholastyka, a więc wiek XII, w którym żyły i tworzyły tak wielkie osobowości, jak św. Bernard z Clairvaux czy św. Hildegarda z Bingen. Żeby zrozumieć wagę tego wkładu trzeba dokonać choćby skrótovej charakterystyki ówczesnej teologii. Z pomocą w tym przychodzi papież Benedykt XVII, który w jednej ze swoich katechez zawarł swoistą syntezę stanu teologii i pobożności tego okresu⁷.

Ogólna charakterystyka XII-wiecznej teologii i pobożności

W XII wieku ma miejsce rozkwit teologii łacińskiej. Twierdzi się nawet, że był to jeden z najbardziej owocnych okresów w historii teologii w ogóle⁸. Rozkwit ten był efektem wielu opatrnościowych zbiegów okoliczności. W krajach Europy Zachodniej panował wówczas względny pokój. To z kolei zapewniało społeczeństwu rozwój gospodarczy i umocnienie się struktur politycznych. Wewnątrz Kościoła widoczne były już dobrodziejstwa tzw. reformy gregoriańskiej⁹. Ponadto następowała powszechna odnowa duchowa, wspierana przez bujny rozwój życia konsekrowanego: rodziły się i rozwijały nowe zakony, a już istniejące przeżywały odrodzenie¹⁰. Również tzw. ruch kluniacki¹¹ i reforma cysterska, podjęte w XI wieku, teraz zaowocowały żywym zainteresowaniem studiami biblijnymi, pogłębieniem przeżywania liturgii i związaną z tym pewną odnową życia moralnego. Teologia coraz bardziej nabierała świadomości swojej natury, doskonaliła swoją metodologię, podejmowała nowe problemy. Powstawały wówczas liczne dzieła, które z kolei inspirowały kulturę, sztukę, literaturę¹², a co najważniejsze – przygotowały fundament pod arcydzieła następnego wieku: Tomasza z Akwinu i Bonawentury.

Ta ożywiona działalność teologiczna w XII wieku dokonywała się w dwóch środowiskach: w klasztorach i w szkołach miejskich (tzw. *scholae*). Warto dodać, że niektóre z tych szkół przekształciły się w uniwersytety, które stanowią jeden z największych „wynałazków” chrześcijańskiego średniowiecza. Wychodząc od tych dwóch środowisk: klasztorów i „scholae”, można mówić o dwóch różnych wzorcach teologii w tamtym czasie: teologii monastycznej i teologii scholastycznej¹³. Każda z nich nieco inaczej podchodziła do tematu maryjnego wzorca życia chrześcijańskiego.

Maryja w teologii monastycznej

Przedstawicielami teologii monastycznej byli mnisi, na ogół opaci, obdarzeni mądrością i zapalem ewangelicznym¹⁴. Posługiwali się oni metodą teologiczną, polegającą głównie na wyjaśnianiu Pisma Świętego, świętych kart – jak mawiali autorzy tamtych czasów.

7 Por. Benedykt XVI, Katecheza *Teologia monastyczna i teologia scholastyczna* (28.10.2009).

8 Por. G. Angelini, A. Valsecchi, *Disegno storico della teologia morale*, Bologna 1972, s. 84.

9 Terminem „reforma gregoriańska” określa się zmiany przeprowadzone w Kościele w XI-XII w. Swoją nazwę wzięła ona od papieża Grzegorza VII (1073-1085), jednego z jej realizatorów. Miała ona na celu m.in. przywrócenie modelu społeczeństwa odpowiadającego Ewangelii, uwolnienie Kościoła spod władzy świeckiej i jego scentralizowanie wokół papieża (papocezaryzm), podniesienie poziomu moralnego kleru i świeckich. Cele te chciano osiągnąć poprzez ujednolicenie liturgii, upowszechnienie rytu rzymsko-łacińskiego, reformę zakonów, kontynuację reformy kluniackiej oraz wzmocnienie praktyki celibatu duchownych. Reforma ta przyczyniła się do większej czystości ewangelicznej w życiu wspólnoty kościelnej, zwłaszcza duchowieństwa, oraz przywróciła Kościołowi i papieżowi prawdziwą swobodę działania.

10 Por. Benedykt XVI, Katecheza *Teologia monastyczna i teologia scholastyczna* (28.10.2009).

11 Reforma kluniacka to zespół reform podjętych na przełomie X i XI wieku za pontyfikatu papieża Sylwestra II, które wprowadzono najpierw w klasztorze w Cluny. Dotyczyły one powrotu do reguły św. Benedykta, czyli przestrzegania ubóstwa, zachowania celibatu, wypełniania czasu modlitwą, nauką i pracą. Głoszono także hasło Pax et Treuga Dei (Pokój i Rozejm Boży), które niosło wezwanie do zaprzestania wojen w czasie wielkiego postu, adwentu oraz od środy wieczorem do poniedziałku rano. Kongregacja kluniacka zrzeszała wszystkie klasztory benedyktyńskie pod przewodnictwem Cluny, również te w Polsce.

12 Por. Benedykt XVI, Katecheza *Teologia monastyczna i teologia scholastyczna* (28.10.2009).

13 Por. tamże.

14 Por. tamże.

Była to zatem głównie teologia biblijna, ukierunkowana na bycie wiernym słuchaczem i czytelnikiem Pisma Świętego. Do tego jednak – ich zdaniem – nie wystarczało zwykłe czytanie tekstu świętego, zwyczajna teoretyczna i świecka lektura, ani nawet przygotowanie literackie, wrażliwość gramatyczna i filologiczna, które choć niezbędne do poznania dokładnego znaczenia słów i zrozumienia tekstu, nie pozwalało jeszcze dotrzeć do serca Pisma Świętego i odkryć jego głęboki sens, nadprzyrodzone przesłanie. Taka lektura nie prowadziła jeszcze do poznania i umiłowania Boga wychodzącego nam naprzeciw przez swoje Słowo, które trzeba przyjąć, rozważać i wprowadzać w czyn. Aby tak się stało, Pismo Święte należy czytać w duchu, w jakim zostało spisane, a to umożliwia jedynie „lectio divina”, a więc „lektura duchowa”, modlitewna, poddana światłu i mądrości Ducha Świętego¹⁵.

W takim właśnie środowisku monastycznym powstają cenne komentarze ascetyczne do ksiąg biblijnych, które niejednokrotnie wyrażają intymną postawę modlitewną autorów. Ich teologia jest właściwie słuchaniem Słowa Bożego, modlitwą, rozważaniem, wystawianiem. Wielu przedstawicieli tego typu refleksji osiągnęło na tej drodze wyżyny doświadczenia mistycznego. Jedną z nich jest Hildegarda z Bingen. Wpisuje się ona w cały szereg świętych, którzy w jej czasach wyróżniali się świętością i bogactwem nauczania. Należał do nich m.in. św. Bernard z Clairvaux, autor znanej do dziś modlitwy, rozpoczynającej się od słów „Pomnij o Najświętsza Panno Maryjo, że nigdy nie słyszano, abyś opuściła tego, kto się do Ciebie ucieka...”. Bernard porównywał Maryję do Gwiazdy, która „z pożytkiem dla wszystkich umieszczona wysoko nad tym wielkim i przestronnym morzem świata, lśni zasługami oraz świeci przykładem”, i zachęcał: „W niebezpieczeństwach, w uciskach, w wątpliwościach – myśl o Maryi, Maryję przyzywaj. Niech nie schodzi z ust i nie znika z serca Jej imię, nie trać z oczu wzoru Jej postępowania, aby wyblagać Jej modlitewną pomoc. Idąc Jej śladami, nie zbaczasz z drogi”¹⁶.

Bernard cieszył się wówczas wielkim szacunkiem w Kościele. Hildegarda prowadziła z nim korespondencję¹⁷. To do niego zwróciła się, by swoim autorytetem rozeznał pochodzenie jej wizji. Lękała się bowiem, że mogą być one wynikiem iluzji i nie pochodzić od Boga¹⁸. W dziełach samej Hildegardy nie znajdujemy wprost wezwania do naśladowania Maryi; przynajmniej w jego potocznym rozumieniu – jako prostej imitacji. Znajdujemy za to swoisty zachwyt wobec dziewiczego poczęcia i narodzenia Chrystusa¹⁹, wyrażany po wielokroć ewangelicznym „Bądź pozdrowiona”. Hildegarda używa szeregu alegorii, obrazów, które pomagają odkryć posłannictwo Matki Bożej w dziejach zbawienia oraz Jej miejsce w życiu chrześcijanina²⁰. Nazywa więc Maryję „skrzącym się klejnotem”, „najczystsza ozdoba słońca”, „uroczą gałązką z korzenia Jessego”, „życia przyczyną”, „najwspanialszą Matką, życia lekarką”, „zieloną gałązką pełną mocy”, „diademem na królewskiej purpurze”, „Szlachetną, pełną chwały i nietkniętą Dzieweczką; żrenicą czystości; Materią, w której upodobał sobie Bóg aby [z niej] uczynić świętość”. Obrazy te pozwalają odkryć nie tylko piękno Maryi, ale także niezafałszowany i niezepsuty plan Boga względem człowieka. Wyrażają one przynajmniej częściowo niewymowną rzeczywistość, do której dąży człowiek²¹.

15 Por. tamże.

16 Por. Homilia ku czci Dziewicy Matki (Homilia 2, 17, 1-33: SCh 390, 1993, 168-170).

17 Por. Benedykt XVI, Katecheza Św. Hildegarda z Bingen (1) (1.09.2010).

18 Por. tamże.

19 Por. Św. Hildegarda z Bingen, *Scivias, Księga pierwsza: Poznaj drogi Pana, Wizja druga*, Legnica 2012, s. 33; Św. Hildegarda z Bingen, *Scivias, Księga druga: Zbawiciel i zbawienie, Wizja trzecia*, Legnica 2013, s. 31; Św. Hildegarda z Bingen, *Scivias, Księga trzecia: Historia zbawienia przedstawiona w postaci symbolicznej budowli, Wizja pierwsza*, Legnica 2014, s. 9.

20 Por. C. Bonn, *Przedmowa*, w: *Modlitwy Hildegardy z Bingen*, tłum. K. Wiwer. Red. W. Storch, Kraków 2015, s. 16.

21 Por. T. Zadykowicz, *Sequela Christi et imitatio hominis. Paradygmat naśladowania we współczesnej refleksji teologiczno-religijnej – źródła i perspektywy*, Lublin 2011, s. 95.

Tę rzeczywistość Hildegarda wyraża również za pomocą biblijnej kategorii *imago Dei* – obrazu Bożego, który człowiek winien rozpoznawać w sobie samym i w drugim człowieku, i na miarę tego obrazu postępować. Model życia moralnego jest zatem – według Hildegardy i mistyków XII wieku – czymś wewnętrznym. To być może tłumaczy dlaczego nie mówią oni tak często o naśladowaniu Chrystusa i naśladowaniu Maryi jako o imitacji cnót, ale raczej jako o ekspresji piękna, które jest w człowieku stworzonym na obraz Boga²².

Jest to zatem podejście zgoła inne niż to, które ukształtowało się w następnym wieku, zwłaszcza za sprawą św. Franciszka z Asyżu. Stworzył on koncepcję życia duchowego jako „prostego naśladowania Chrystusa historycznego”. Istotą tego naśladowania było dosłowne przyjęcie stylu życia wzoru (Chrystusa). Chodziło więc o jak najdokładniejsze praktykowanie (wręcz powtórzenie) we własnym postępowaniu cnót, które jaśniały w życiu Chrystusa. Wśród tych cnót szczególne miejsce zajmowała miłość, ale także ubóstwo, pokora, gotowość służby, braterstwo, pokuta. Cnoty te – zdaniem Franciszka – najbardziej zajaśniały w życiu Chrystusa i Jego Matki i dlatego urzeczywistnianie ich we własnym życiu było istotą naśladowania²³.

To jednak był dopiero wiek XIII. W wieku XII taki model jeszcze nie istniał. Za czasów Hildegardy i Bernarda z Clairvaux relacja do modelu oparta jest na zdobywającym wówczas powszechne uznanie duchowym i alegorycznym sensie Pisma Świętego. O ile Franciszkowi to właśnie sens dosłowny i historyczny pozwalał odczytać konkretny przedmiot naśladowania, to w wieku XII ten przedmiot wyrażało bogactwo metafor, które miały pociągać ku wysiłkowi osiągania zjednoczenia ze wzorem, który te metafory wyrażają. Hildegarda, wbrew późniejszemu, bardziej etycznemu tzn. podkreślającym wysiłek człowieka w naśladowaniu Chrystusa i Maryi, zdaje się podkreślać rolę łaski. Człowiek odnawia się, dorasta do niebiańskiego modelu, nade wszystko dzięki zbawczemu posłannictwu Syna Bożego²⁴.

Maryja w teologii scholastycznej

Drugim po klasztorach środowiskiem XII-wiecznej refleksji teologicznej były szkoły, jakie powstały przy wielkich katedrach tamtych czasów, najczęściej w celu przygotowania duchowieństwa, bądź też wokół nauczyciela teologii i jego uczniów, by kształcić profesjonalistów kultury w okresie, w którym coraz bardziej ceniono wiedzę²⁵. Należała do nich na przykład szkoła katedralna w Laon założona przez Anzelma z Laon (+1117), ucznia św. Anzelma z Aosty. Rozwijały się również szkoły zakonne, wśród których warto wspomnieć chociażby słynną szkołę kanoników regularnych założoną w 1109 pod Paryżem, znaną jako Szkoła św. Wiktora²⁶.

Teologię w tych szkołach uprawiali ludzie wykształceni, pasjonujący się badaniami; nauczyciele pragnący udowodnić racjonalność tajemnic Boga i człowieka, przyjmowanych oczywiście na wiarę, ale pojmowanych również przez rozum. Odmienne cele tłumaczą różnice ich metodologii i ich sposobu uprawiania teologii²⁷. O ile metoda monastyczna była oparta głównie o duchową lekturę Biblii, to metoda scholastyczna miała charak-

22 Por. M. Kowalewska, *Bóg – kosmos – człowiek w twórczości Hildegardy z Bingen*, Lublin: Wydawnictwo UMCS 2007, s. 221.

23 Por. Zadykowicz, *Sequela Christi et imitatio hominis*, s. 97.

24 Por. Św. Hildegarda z Bingen, *Scivias, Księga pierwsza: Poznaj drogi Pana, Wizja druga*, Legnica 2012, s. 27; Św. Hildegarda z Bingen, *Scivias, Księga trzecia: Historia zbawienia przedstawiona w postaci symbolicznej budowli, Wizja dziesiąta*, Legnica 2014, s. 234.

25 Por. Benedykt XVI, *Katecheza Teologia monastyczna i teologia scholastyczna* (28.10.2009)..

26 Jej imię rozślawili Hugo od św. Wiktora (+1141) i Ryszard od św. Wiktora (+1173).

27 Por. Benedykt XVI, *Katecheza Teologia monastyczna i teologia scholastyczna* (28.10.2009).

ter stricte rozumowy i była oparta na zasadzie *fides querens intellectum*. Trudno w tym miejscu przedstawić szczegółowo założenia tej metody. W każdym razie do dziś czytając summy scholastyczne jesteśmy pod wrażeniem porządku, jasności, logicznego związku argumentów.

Warto zwrócić uwagę, że autorem tej metody jest św. Anzelm z Canterbury (lub z Aosty) (+1109), wychowany w środowisku benedyktyńskim (a więc tak jak Hildegarda). Jego metoda jest jednak zgoła inna od tej stosowanej w klasztorach. Żywi ona większe zaufanie do ludzkiego rozumu²⁸. O ile w przypadku teologii monastycznej podejście do rozważanej problematyki jest ascetyczno-religijne, a za najważniejszą drogę poznania Boga uznaje się miłość, to scholastycy za taką drogę uznali rozum. Można zatem stwierdzić, że przedstawiciele teologii szkolnej postawili na pierwszym miejscu rozum, do którego szkołom monastycznym brakowało zaufania.

Na scholastycznym połączeniu lektury Biblii z racjonalnym myśleniem wyrosły m.in. dzieła Piotra Abelarda (+1142)²⁹ oraz nowe teologiczne gatunki literackie: najpierw w postaci *Ksiąg sentencji*, których najbardziej znanym autorem jest Piotr Lombard (+1160), a potem, już w XIII wieku, w postaci *Summ teologicznych* na czele z najsłynniejszą autorstwa św. Tomasza z Akwinu. W dziełach tych nie było zbyt dużo miejsca na tematykę związaną z naśladowaniem cnót maryjnych. Jedynie ścisłe powiązanie moralności z dogmatem wskazuje na konieczność uzależnienia działania od ontycznego statusu chrześcijanina. Człowiek będąc obrazem Boga i mieszkaniem Ducha Świętego winien urzeczywistniać w działaniu moralnym natchnienia Ducha prowadzącego do odkrywania Osoby Chrystusa i Jego naśladowania.

Współczesne spojrzenie na Maryję jako na wzór, model życia chrześcijańskiego kształtowało się przez wieki zarówno poprzez naukową, teologiczną refleksję, jak i poprzez doświadczenie ludzi poszukujących coraz doskonalszego zjednoczenia z Bogiem. Wiek XII, a więc czas wczesnej scholastyki i zarazem czas życia i działalności św. Hildegardy z Bingen, jest pod tym względem szczególny. Choć nie dał on nam jeszcze pełnego obrazu Maryi jako wzoru, to z pewnością dał podstawy dla dzisiejszej teologii maryjnego egemplaryzmu. Dał też przykłady osób, z których doświadczenia możemy korzystać przyjmując Maryję za wzór.

Dziś, gdy nauczanie o Maryi jako wzorze życia chrześcijańskiego jest czymś naturalnym i powszechnym, musimy być świadomi pewnego niebezpieczeństwa w pojmowaniu tej wzorczości. Otóż może się zdarzyć, że będziemy się odwoływać jedynie do konkretnych przykładów z życia Maryi; że popadniemy w moralizatorstwo i tani dydaktyzm; że naśladowanie będziemy rozumieli jako zewnętrzne naśladownictwo, a samą Maryję jako statyczny wzór konkretnych postaw, egzemplaryczny symbol, prototyp postępowania w każdej określonej sytuacji życiowej. Wydaje się, że przed takimi błędami może nas ustrzec reflek-

²⁸ Por. tamże.

²⁹ Wskazania moralne Ewangelii według Abelarda nie dodają niczego nowego w zakresie treści do etyki pogańskiej. Są one tylko przeformułowaniem i ulepszeniem prawa naturalnego. Wyprowadzając konkretne normy moralne z prawa naturalnego stwierdza on, że najwyższą normą moralności jest wola Boża, która jest zawarta w prawie objawionym i naturalnym. W takim ujęciu objawione prawo Boże wspomaga w dochodzeniu do pewności, co do poprawnego odczytania woli Bożej wyrażonej w prawie naturalnym. Abelard zdawał się nie dostrzegać skutków grzechu pierworodnego i przyjmował pełną wolność woli ludzkiej do pełnienia dobra. Przypisując nadmierną rolę intencji w ocenie czynu niebezpiecznie zbliżał się w kierunku subiektywizmu. Por. J. Pryszmont, *Historia teologii moralnej*, Warszawa 1987, s. 72-73.

sją nad wkładem średniowiecznych teologów i mistyków, w tym św. Hildegardy z Bingen, którzy być może bardziej niż przykład Maryi dostrzegali Jej obecność i rolę w dziejach zbawienia – w dziejach samodarowania się Boga człowiekowi. To zaś jest fundamentem autentycznego naśladowania.

Bibliografia

- Angelini G., Valsecchi A., *Disegno storico della teologia morale*, Bologna: EDB 1972.
- Benedykt XVI, Katecheza Św. Hildegarda z Bingen (1) (1.09.2010).
- Benedykt XVI, Katecheza *Teologia monastyczna i teologia scholastyczna* (28.10.2009).
- Bonn C., *Przedmowa*, w: *Modlitwy Hildegardy z Bingen*, tłum. K. Wiwer, red. W. Storch, Kraków 2015, s. 9-34.
- Jan Paweł II, Encyklika *Redemptoris Mater* (25.03.1987).
- *Katechizm Kościoła Katolickiego*, Poznań: Pallottinum 1994.
- Kowalewska M., *Bóg – kosmos – człowiek w twórczości Hildegardy z Bingen*, Lublin: Wydawnictwo UMCS 2007.
- Paweł VI, Adhortacja apostolska *Marialis cultus* (2.02.1974).
- Paweł VI, Adhortacja apostolska *Signum magnum* (13.05.1967).
- Paweł VI, Katecheza *Maryja – Wzorem wiary* (16.05.1967).
- Pryszmont J., *Historia teologii moralnej*, Warszawa: ATK 1987.
- Św. Bernard z Clairvaux. *Homilia ku czci Dziewicy Matki* (Homilia 2, 17, 1-33: SCh 390, 1993, 168-170).
- Św. Hildegarda z Bingen, *Scivias, Księga druga: Zbawiciel i zbawienie, Wizja trzecia*, Legnica 2013.
- Św. Hildegarda z Bingen, *Scivias, Księga pierwsza: Poznaj drogi Pana, Wizja druga*, Legnica 2012.
- Św. Hildegarda z Bingen, *Scivias, Księga trzecia: Historia zbawienia przedstawiona w postaci symbolicznej budowli, Wizja pierwsza*, Legnica 2014.
- Zadykowicz T., *Maryjny wymiar moralności chrześcijańskiej*, w: *Świadek nadziei. Ks. prof. Janusz Nagórny twórca i nauczyciel teologii moralnej*, red. A. Derdziuk, Lublin: Wydawnictwo Diecezjalne w Sandomierzu 2008, s. 299-309.
- Zadykowicz T., *Sequela Christi et imitatio hominis. Paradygmat naśladowania we współczesnej refleksji teologicznomoralnej – źródła i perspektywy*, Lublin: Wydawnictwo KUL 2011.

St. Mary as a model of Christian life

Summary:

The doctrine based on Revelation and the life practice of imitating Mary in the Christian life was shaped under the influence of many factors. Early scholasticism also contributed in this aspect. In the twelfth century, two currents of theology developed, each of which approached the subject of the Marian model in a slightly different way. The first, monastic, represented, among others, by St. Hildegard of Bingen and St. Bernard of Clairvaux, thanks to the spiritual and allegorical reading of the Holy Scripture, shows in a vivid way the beauty of Mary as a reality that every human being strives for. Scholastic theology, on the other hand, closely linked morality to dogma, pointing to the necessity of making action dependent on the ontic status of a Christian. Man, as the image of God and the dwelling place of the Holy Spirit, should realize in moral action the inspiration of the Spirit leading to the discovery of the Person of Christ and to His imitation. Both of these currents, monastic and scholastic theology, laid the foundations for today's theology of Marian exemplarism. Although they did not mention the very imitation of Mary as a model, they laid the foundation for later, more ethical concepts, emphasizing Her presence and role in the history of salvation.

Key words:

Mary, model, imitation, St. Hildegard of Bingen

Interpretacje maryjnych iluminacji z kodeksów św. Hildegardy z Bingen

XII wiek stanowi kolejną odsłonę renesansu sztuki karolińskiej będącej dalekim refleksem antyku. W dość ograniczonym repertuarze języka architektury i sztuki romańskiej dotyczy to zwłaszcza malarstwa miniaturowego stanowiącego centrum sztuk przedstawieniowych. Karty kodeksów ozdabiane były bordiurami, wyszukаныmi inicjałami, ozdobnymi liniami a przede wszystkim miniaturami. Dotyczyło to zwłaszcza bogatych kodeksów na przykład złotych tworzonych z wielką starannością przy użyciu szlachetnych kruszców. Całość zdobnictwa książkowego czasów średniowiecza nosi nazwę iluminacji¹. W XII wieku teksty kodeksów pisały bądź przepisywały obok mnichów także mniszki.

Problemem metodologicznym dla współczesnego odbiorcy tychże miniatur jest brak wystarczającej wiedzy na temat ikonografii chrześcijańskiej, której podstawy wyznacza kanon Pisma świętego, ale ponadto księgi apokryfów, objawienia prywatne, kazania, odgrywane w kościołach misteria, sztuka alegorii i personifikacji a także wydarzenia historyczne i grecko-rzymska mitologia. W przypadku miniatur w pismach św. Hildegardy z Bingen pozornie sytuacja jest ułatwiona, obrazy odnoszą się wprost do fragmentów tekstu. Niemniej samo odczytanie zapisanych wizji Świętej stanowi już nie lada utrudnienie. Z kolei przedstawienia na kartach kodeksów są nieraz pewnym myślowym skrótem dotyczącym dłuższych passusów tekstu.

Księgi św. Hildegardy z Bingen są absolutnie wyjątkowe w piśmiennictwie średniowiecznym. Jest to sytuacja niespotykana, żeby tekst i miniatury powstawały pod opieką jednej osoby. Najwięcej miniatur pośród wszystkich pism św. Hildegardy znajduje się w trzech księgach *Scivias* – *Poznaj drogi Pana*. Zarówno mistyczny jak i wizjonerski charakter *Scivias* stanowi swego rodzaju podręcznik życia chrześcijańskiego. W dziele przenika się kilka warstw znaczeniowych, często trudnych do rozdzielenia: teologiczna, profetyczna oraz wizji alegorycznych. Pierwszy manuskrypt został sporządzony około 1165 roku w Ruprechtsbergu przez mniszki z konwentu założonego przez samą św. Hildegardę. Kodeks zawierał trzydzieści pięć kolorowych, malowanych także złotem i srebrem miniatur². Charles Reginald Dodwell wskazuje na inne miejsce powstania miniatur. Według niego wizje zawarte w *Scivias* powstały w bezpośredniej konsultacji z Hildegardą w pobliskim klasztorze benedyktynów św. Mateusza w Trier pomiędzy 1150, kiedy oryginalne miniatury zostały ukończone, a 1179, rokiem śmierci św. Hildegardy³.

Pod względem wartości artystycznej miniatury nie ustępują zawartości tekstu. Z pewnością praca nad nimi wymagała wielkiego nakładu pracy i kosztów. Niestety oryginalny rękopis zawierający *Scivias* zaginął w czasie bombardowania Drezna, dokąd został przewieziony w 1944 roku i nie został później odnaleziony. Dzisiejsze interpretacje miniatur można przeprowadzać tylko na podstawie kopii powstałej w okresie międzywojennym. Facsimile tekstu i miniatur zostało wykonane przez benedyktynki z Eibingen w latach 1927-1933. Same miniatury przemalowała Domna Josepha Knips⁴.

1 Łacińskie *illuminare* oznacza oświećlać, rozjaśniać, ozdabiać.

2 A. Führkötter, A. Carlevaris, *Introduction*, w: *Hildegardis Bingensis Scivias*, A. Führkötter, A. Carlevaris, CCCM 43-43, A, Turnhout 1978, 14.

3 *The Pictorial Arts of the West 800-1200*, Yale 1993, s. 13.

4 S. Hauschild, *Mönche, Maler, Miniaturen. Die Welt der mittelalterlichen Bücher*, Stuttgart 2005, s. 132.

Dwunastowieczne miniatury zawarte w *Scivias* powstały w czasie kolejnego renesansu sztuki miniatorstwa wpisują się pod względem formalnym w szczytowe osiągnięcia tego okresu. Kodeksy św. Hildegardy z Bingen, malowane złotem i srebrem, należą jednocześnie do najcenniejszych pod względem materialnym. W przedstawieniach bardzo wyraźne są wpływy sztuki bizantyńskiej. Widoczne jest to przede wszystkim w tradycyjnych (niezwiązanych z wizjami) kompozycjach. W miniaturze przedstawiającej świętą mistyczną scena rozgrywa się w architekturze wywodzącej się z kościoła krzyżowo-kopułowego, a całość została wpisana w złote tło. Analogiczne, całostronicowe rozwiązania pojawiły się już w epoce ottońskiej. W porównaniu do późniejszych miniatur zawartych w kolejnych dziełach św. Hildegardy można dostrzec większą pieczołowitość w oddawaniu szczegółów duchowych doznań i ich zdecydowanie bardziej indywidualny charakter.

W przypadku miniatur zawartych w *Scivias* termin iluminacja nabiera dodatkowego, metaforycznego znaczenia. Zasadniczo samo pojęcie *iluminacji* stosowane jest wyłącznie do czasów średniowiecza. W kontekście manuskryptów św. Hildegardy z Bingen termin *iluminacja* można stosować także w alegorycznym kontekście. W objawieniach św. Hildegardy obraz i słowo mają – co należy mocno wyakcentować – równorzędne znaczenie. Obraz nie jest tylko ilustracją, sam w sobie stanowi sedno objawienia, ma charakter *illuminare* tzn. rozjaśnia tajemnice Boga. Taki jest kierunek pisarstwa św. Hildegardy polegający na wyjaśnianiu tajemnic Boga⁵.

Odczytanie znaczeń zawartych w iluminacjach z *Scivias* nie jest proste. św. Hildegarda żyła w świecie ustalonych praw oraz panującej jednolitej stylistyki plastycznej i literackiej. Obraz zawiłych symbolicznych wizji, nawet ujęty plastycznie nie oddawał i nie wyjaśniał wszystkiego, czego doświadczała mistyczka. Trudność tkwi także w odczytywaniu obrazów wizji, które są albo pojedynczymi albo sekwencją wydarzeń. A jednak to obraz był głównym środkiem, za pomocą którego mistyczka poznawała Boże tajemnice. Obraz bądź sama światłość były pierwotne. *Głos z wysoka* towarzyszący wizji był wtórny. Niekiedy przemawiała postać w wizji. Sam tekst św. Hildegardy, opisujący obraz, jest zawiły, trudno nieraz wyznaczyć granice, gdzie kończy się opis przedmiotu widzenia, a gdzie rozpoczyna refleksja na jego temat. Utrudnieniem jest styl Hildegardy, w którym niełatwo rozróżnić myśl własną autorki od tekstu objawienia⁶.

Głównym źródłem, z którego Hildegarda czerpała swoją wiedzę, były niewątpliwie Psalmy, gdyż nauczanie ich stanowiło podstawę kształcenia w klasztorze na górze św. Dysybeda. Ponadto znała Regułę św. Benedykta oraz pozostałe księgi Pisma Świętego, być może tylko z użytku w chórze zakonnym. W pismach Hildegardy nie znajdujemy żadnych cytatów z pism Ojców Kościoła czy innych pisarzy chrześcijańskich. Badający ten problem historycy twierdzą, że jednak musiała być z tymi tekstami zaznajomiona, gdyż zbyt wiele w jej pracach znajduje się nawiązań do ich myśli. Wśród autorów, których prawdopodobnie znała Hildegarda, wymieniana jest św. Augustyna, św. Grzegorza z Nyssy, św. Grzegorza Wielkiego, Bedę Czcigodnego, Hrabana Maura, Ruperta z Deutz i Hermasa, Alana z Lille, Honoriusza z Autun i pisma Wiktorynów⁷.

5 I. Kuc, *Z historii poglądów na człowieka w wieku dwunastym – święta Hildegarda z Bingen*, „Roczniki Filozoficzne KUL” 2/3, 1949/1950, s. 49–63; M. Kowalewska, *Prophetissa teutonica – święta Hildegarda z Bingen: życie i dzieło*, [w:] *Duchowość i religijność kobiet dawniej i dziś*, red. E. Pakszys, L. Sikorska Poznań 2000, s. 29–46.

6 *Wizje czyli poznaj drogi Pana. Hildegarda z Bingen*, przekład i opracowanie Justyna Łukaszewska-Habrkowa, Kraków 2011, s. 10.

7 Magdalena Otlewska, *Struktura człowieka w „Scivias” Hildegardy z Bingen*, *Studia Philosophiae Christianae* 48/1, 69–85, s. 70.

Wizje dotyczące Maryi mają w *Scivias* ilościowo znikome znaczenie. Sposób werbalizacji duchowych doświadczeń św. Hildegardy był zgodny z jej naturą, wykształceniem i epoką, w której żyła. Jako benedyktynka całą terminologię teologiczną zaczerpnęła z Reguły św. Benedykta i tradycji monastycznej, natomiast poruszoną w komentarzach problematykę odnosiła do współczesności. Tym też należy tłumaczyć marginalnie maryjny charakter wizji i wyraźnie podkreślone człowieczeństwo Chrystusa⁸.

Pierwsza grupa maryjnych iluminacji obejmuje wizje (nad)interpretowane jako Niewiasta-Kościół-Maryja. Z tekstów św. Hildegardy nie wynika taka teologiczna identyfikacja. Zgodnie z myślą Mistyczki interpretację postaci Niewiasty należy zatrzymać na poziomie eklezjologicznym. Niemniej sugestią w stronę utożsamienia Niewiasty z Maryją może sugerować podobieństwo formy wizualnej postaci. Chrystus i Kościół pojawiają się po raz pierwszy w pierwszej księdze *Scivias* w wizji Firmamentu (I.3). Kościół obrazowany jest często w postaci kobiety, także matki rodzącej dzieci podczas sakramentów. Otwierająca drugą księgę wizja Słowa Boga stwarzającego świat (II.1) zawiera symbolicznie zaznaczoną figurę Maryi. U dołu iluminacji, w obrazie nieba, pojawia się aurora – obraz początku pełen poetyckiej symboliki. Obraz nawiązuje do tekstu: „I zobaczyłem pogodnego człowieka wychodzącego z tego promiennego brzasku, który wylewał swoją jasność do ciemności, (...) I tak ten pogodny człowiek, który wyszedł z tego brzasku, świecił jeszcze jaśniej, tak że trudno to wyrazić po ludzku”⁹. Iluminację należy interpretować w kontekście słów zawartych w pierwszej księdze, stanowiących interpretację samej św. Hildegardy „I, jak widzisz, ten pogodny człowiek, który wyszedł z tego blasku, świecił jeszcze jaśniej, tak, że trudno to wyrazić po ludzku, co pokazuje, że szlachetne ciało Syna Bożego, zrodzone z czystej Dziewicy i przebywające trzy dni w grobie (żeby potwierdzić, że są trzy Osoby w jednym Bogu), zostało dotknięte przez chwałę Ojca, otrzymał ducha i ponownie powstało do nieśmiertelności, czego nikt nie może wyjaśnić ani myślą, ani słowem”. Aurora w tym zestawieniu staje się znakiem Maryi, Matki Syna Bożego. To jeden z nielicznych przykładów w *Scivias*, w którym słowa towarzyszące wizji w połączeniu z interpretacją samej wizjonerki pozwalają na identyfikację niejednoznacznej formy z Maryją¹⁰.

W wizji Ukrzyżowania (II.6a) przy krzyżu stoi kobieta trzymająca w dłoniach kielich do którego zbiera krew wypływającą z boku Chrystusa. Postać kobiety jest interpretowana jest jako Mistyczne Ciało Chrystusa – Kościół, będący narzeczoną Chrystusa. I jest to właściwa interpretacja. Ta sama kobieta prowadzona jest poniżej krzyża do Oblubieńca, grobu, który staje się ołtarzem, na którym stoi kielich z krwią i wodą z boku Chrystusa. W miniaturze krucyfiksu pojawiają się poniżej krzyża cztery koła, w które symbolicznie wpisano znaki Narodzenia, Pasji, Złożenia do grobu i Zmartwychwstania. Umieszczenie obok siebie Narodzenia i Złożenia do grobu nawiązuje do wczesnobizantyjskiej ikonografii, w której Narodzenie jest prefiguracją przyszłej śmierci Chrystusa. Żłóbek w formie nawiązuje do grobu. Przy grobie pojawia się pierwszy raz w *Scivias* postać Maryi. Detal grobu pojawia się w wizji Chrztu (II.3), gdzie w górnym lewym panelu jest kadr, w którym można zobaczyć wznoszenie budowli Kościoła. Wznoszone schody budowli stanowią ściany grobu¹¹.

8 E. A. Matter, *The undebated debate: gender and the image of God in medieval theology*, [w:] *Gender in debate from the early Middle Ages to the Renaissance*, eds. T.S. Fester, C.A. Lees, Palgrave 2002, s. 51n.

9 Wszystkie cytaty i odniesienia do wizji pochodzą z: *Św. Hildegarda. Scivias. Poznaj drogi Pana*, tł. Jarosław Sempyryk, t. 1. Legnica 2012, t. 2 Legnica 2013, t. 3 Legnica 2014. Numer rzymski w nawiasie oznacza księgę, cyfra arabska – wizję.

10 Sara Salvadori, *Hildegard von Bingen. A Journey into Images*, Milano 2019, s. 59, 152.

11 Tamże, s. 155.

Chwała nieba zobrazowana w księdze trzeciej (III.12b) zwieńczona jest sceną Trójcy Świętej reprezentowanej przez siedzącego Boga Ojca, trzymającego na kolanach clipeus z przedstawieniem Baranka Paschalnego, nad którymi unosi się gołębica Ducha Świętego. Wizję chwały nieba dopełnia stojąca po lewej stronie grupy postać ukoronowanej Maryi trzymająca w dłoniach chleb eucharystyczny, swojego Syna.

Najważniejsze przedstawienie Maryi w *Scivias* umieszczone jest w kolejnej wizji, w trzeciej księdze (III.12a,13). Maryja została umieszczona w szczycie gałęzi tzw. Drzewa Jessego. w formie Tronującej Madonny. Na jej głowie umieszczona jest korona, w dłoniach trzyma jabłko i lilię. Obraz odnosi się do tekstu wizji: „Zobaczyłam obraz świetlistego nieba, w którym usłyszałam różnego rodzaju muzykę (...) a ich [wiernych] pieśń, jak głos wielu, tworzy muzykę w harmonii chwając szeregi nieba”. Pierwszy hymn jest pieśnią Maryi¹², kolejne tworzą hymny: Do dziewięciu rodzajów duchów niebieskich, O Patriarchach i Prorokach, O Apostołach, O Męczennikach, O Wyznawcach, O Dziewicach. Wszystkie wymienione grupy świętych zamknięte są symbolicznie w kołach umieszczonych na gałęziach Drzewa poniżej Tronującej Madonny. Wizja tzw. Drzewa Jessego stanowi maryjną interpretację biblijnego znaczenia tegoż Drzewa. U jego podstaw leży fragment proroctwa z Księgi Proroka Izajasza (Iz, 11,1) odnoszony do ludzkiej genealogii Jezusa. Refleksem w sztuce tej interpretacji jest wyobrażenie drzewa genealogicznego Jezusa. U podstaw tegoż drzewa zwykle umieszczony jest Jesse. W wizji św. Hildegardy przytoczony w Hymnie do Maryi cytat z Księgi Izajasza mówiący o Różdźce wyrosłej z pnia Jessego odnoszony jest nie do Jezusa, ale do Maryi. I to ona na szczycie drzewa rodzi kolejne grupy świętych. W takim ujęciu Maryja rzeczywiście utożsamiona została z Kościołem rodzącym wiernych oraz Niewiąstą stojącą pod krzyżem, miejscem, w którym zrodził się Kościół.

Bibliografia:

- Dodwell C. R., *The Pictorial Arts of the West 800-1200*, Yale 1993.
- Führkötter A., Carlevaris A., *Introduction*, w: *Hildegardis Bingensis Scivias*, A. Fürkötter, A. Carlevaris, CCCM 43-43, A, Turnhout 1978.
- Hauschild S., *Mönche, Maler, Miniaturen. Die Welt der mittelalterlichen Bücher*, Stuttgart 2005.
- Kowalewska M., *Prophetissa teutonica – święta Hildegarda z Bingen: życie i dzieło*, [w:] *Duchowość i religijność kobiet dawniej i dziś*, red. E. Pakszys, L. Sikorska Poznań 2000, s. 29-46.
- Kuc I., *Z historii poglądów na człowieka w wieku dwunastym – święta Hildegarda z Bingen*, „Roczniki Filozoficzne KUL” 2/3, 1949/1950, s. 49-63.

¹² Hymn o świętej Maryi.

O najcenniejszy klejnocie, ozdobo słońca!
słońce jest w Tobie wlane, jako źródło z serca Ojca;
które jest jedynym Jego Słowem, przez które stworzył świat,
pierwotną materię, którą Ewa pogwałciła.
Utworzył to Słowo w Tobie jako człowieka,
i dlatego jesteś klejnotem, który lśni najjaśniej,
przez, który to Słowo wypuściło z płuc wszystkie cnoty,
aby wszelkie stworzenie doprowadzić do pierwszej substancji.
O słodka Różdżko, która kwitniesz z pnia Jessego!
O Najwspanialsza, bowiem Bóg wejrzał na najpiękniejszą Córkę,
niczym orzeł, kiedy patrzy w stronę słońca!
Najwyższy Ojciec zwrócił uwagę na Dziewicę,
gdy chciał wcielić w Niej swoje Słowo.
Bo umysł Dziewicy został oświecony przez Jego tajemnicę,
a z Jej dziewictwa zrodził się wspaniały Kwiat,
I ponownie rozbrzmiała pieśń.

- Matter E. A., *The undebated debate: gender and the image of God in medieval theology*, [w:] *Gender in debate from the early Middle Ages to the Renaissance*, eds. T.S. Fester, C.A. Lees, Palgrave 2002, s. 39-66.
- Otlewska M., *Struktura człowieka w „Scivias” Hildegardy z Bingen*, *Studia Philosophiae Christianae* 48/1, 69-85, s. 51-79.
- Salvadori S., *Hildegard von Bingen. A Journey into Images*, Milano 2019.
- Św. Hildegarda. *Scivias. Poznaj drogi Pana*, tł. Jarosław Semptryk, t. 1. Legnica 2012.
- Św. Hildegarda. *Scivias. Poznaj drogi Pana*, tł. Jarosław Semptryk, t. 2 Legnica 2013.
- Św. Hildegarda. *Scivias. Poznaj drogi Pana*, tł. Jarosław Semptryk, t. 3 Legnica 2014.
- *Wizje czyli poznaj drogi Pana. Hildegarda z Bingen*, przekład i opracowanie Justyna Łukaszewska-Heberkowa, Kraków 2011.

Fr. Leszek Makówka

Interpretations of Mary's illuminations from the codexes of St. Hildegard of Bingen

Summary:

The article is an attempt to interpret the Mary's illuminations in the writings of St. Hildegard of Bingen. The visions of the Mystic written down in the 12th century are accompanied by full-page miniatures. Most of the images are contained in the writings called *Scivias*. The nature of the vision, however, is fundamentally Christological. Therefore, Mary's illuminations are completely marginal. The most important of these is the illustration of the Hymn of Mary contained in the third book of *Scivias*. In addition to the interpretation of the Mary's illuminations, the author of the actual article also examines the conditions of creating miniature art in the described period and in the writings of st. Hildegard.

Key words:

codex, miniature, illumination, Maria, Hildegard of Bingen, mysticism.

Retoryka muzyczna św. Hildegardy z Bingen na przykładzie antyfony *Cum erubuerint*

„Twierdzę i jestem tego w stanie praktycznie dowieść każdej rozumnej osobie, że muzyka jest językiem przekazującym treści na podobieństwo słów (jeśli nie wyraźniej), tylko, że wielu ludzi nie potrafi tego języka zrozumieć.”¹

Thomas Mace *Musik's Monuments* (1667)

W toku pracy z wykonawstwem chorału, a szczególnie przy próbach podejścia do zagadnienia z punktu widzenia semiologii, dostrzegłam ogromną głębię i trafność wyrazową tych śpiewów, szczególnie gdy realizowane są wskazówki wykonawcze zapisane w najstarszych rękopisach. Zwróciłam również uwagę na wiele retorycznych rozwiązań stosowanych w sposób bardzo podobny do muzycznych figur retorycznych, skodyfikowanych i rozbudowanych dopiero w epoce baroku. Stąd można zadać pytanie, jak dalece kompozytorzy chorału stosowali te same lub podobne środki do kodowania retorycznych treści? Przedmiotem tego referatu będzie próba odpowiedzi na to pytanie w oparciu o konkretny śpiew, jakim jest antyfona Hildegardy z Bingen *Cum erubuerint*.

Śpiew jest najbardziej pierwotnym, nierozzerwalnie związanym z ciałem sposobem uprawiania muzyki. Instrument, którym jest w przypadku śpiewu ciało ludzkie, jest jedynym instrumentem, który w naturalny sposób uzdolniony jest nie tylko do przekazywania melodii, ale również tekstu. Chociaż historia muzyki europejskiej i śpiewu ma różne etapy, gdzie wyrażanie znaczenia tekstu i okazywanie emocji było mniej lub bardziej skodyfikowane, to kwestie te zawsze były bardzo mocno związane z człowiekiem, z jego potrzebami i z jego wnętrzem.

Muzycy zawsze szukali środków wyrażenia emocji i kodowali je sposobami, które były dostępne w ich epoce i były zgodne z panującymi w danym czasie zasadami. Czy możliwa zatem byłaby próba spojrzenia na śpiewy średniowieczne pod kątem zasad retoryki muzycznej usystematyzowanej dopiero kilka wieków później – w epoce baroku? Czy patrząc pod tym kątem uda się wyśledzić i odczytać zastosowanie figur retorycznych, które zostaną nazwane dopiero w przyszłości?

W tym miejscu należałoby zadać również pytanie, czy zjawiska muzyczne, które zostały usystematyzowane przez teoretyczną myśl renesansu i baroku mogą mieć swoje odzwierciedlenie w praktyce już w śpiewie wcześniejszym? W toku tego referatu zostaną przedstawione dowody na to, że pewne idee nie pojawiły się nagle, lecz były wypracowywane w doświadczeniu kompozytora z przekazywanym przez niego słowem. Z pewnością te próby miały miejsce już w średniowieczu, ponieważ nie da się zignorować faktu, że figury te można odnaleźć i funkcjonują one jak najbardziej celnie i wyraźnie, aczkolwiek nie muszą one zachowywać się zupełnie identycznie i z pewnością nie musi funkcjonować cała ich barokowa gama.

Muzyka niesie ze sobą wiele aspektów retorycznych dotyczących nie tylko zawartych w niej uczuć, ale też podkreślających wagę słów. Poszukuje sposobu dotarcia do słuchaczy,

¹ Thomas Mace *Musik's Monuments* (1667), cyt za: F. Wesołowski, *Wprowadzenie do retoryki muzycznej* „Zeszyty Naukowe” Akademia Muzyczna we Wrocławiu nr 21, s. 140.

przekazując im nie tylko emocje, ale też różne niuanse tekstu, poszukuje metod pogłębienia przekazu, a także kodowania znaczeń, które nie są bezpośrednio wyrażone przez tekst, ale są niejako dopełnieniem jego głównej, znajdującej się najbliższej powierzchni, warstwy.²

Ta praca będzie więc próbą odbicia drogi, którą można nazwać „powrotem do przeszłości” – wiedza o systematyce oraz sposobach zastosowania barokowych figur retorycznych, jak też narzędzia konieczne do odczytania i interpretacji kompozycji średniowiecznej, posłużą jako środki analizy śpiewu Hildegardy z Bingen *Cum erubuerint* w celu znalezienia odpowiedzi na wyżej postawione pytania.

Lecz zanim przyjrzymy się antyfonie św. Hildegardy należy wpieryw zapoznać się z samymi figurami retorycznymi³ aby móc je potem rozpoznać oraz ocenić rolę, jaką odgrywają w omawianym śpiewie św. Hildegardy. Dla klarowności wywodu opiszę jedynie najbardziej podstawowe figury ze szczególnym uwzględnieniem tych, które odnajdziemy w opisywanym śpiewie. Zainteresowanych niezwykle ciekawym i szerokim zagadnieniem retoryki muzycznej ze szczególnym uwzględnieniem barokowych figur retorycznych zachęcam do dalszego zgłębiania tej fascynującej dziedziny.

Według żyjącego na przełomie XVI i XVII wieku kompozytora i teoretyka Joachima Burmeistra figury retoryczne dzielą się na dwie klasy: figury obrazowe (hypotyposis) – obrazujące kształt, kierunek, tworzące pewien muzyczny obraz danego słowa, oraz figury wyrazowe (emphasis) – wyrażające emocje.⁴

1. Hypotyposis – figury obrazowe

Wśród figur obrazowych hypotyposis należy wymienić:

Anabasis (Ascensio) (*ascendere* – wstępować) – jest to figura obrazująca kierunek wznoszący, a także wywyższenie, rzeczy wzniosłe i wspaniałe tak, jak w poniższym przykładzie cytującym fragment tekstu Pieśni nad Pieśniami: *surge amica!* (powstań przyjaciółko):



C. Monteverdi, *Vespro, Nigra Sum*

Katabasis (Descensus) (*descendere* – schodzić) – jak sama nazwa wskazuje, figura ta oznacza schodzenie, uniżenie, poniżenie, czyli kierunek opadający, jak w poniższym fragmencie, obrazującym mękę Chrystusa i złożenie w grobie:



2 Wstęp tej pracy w dużej mierze nawiązuje do wstępu mojej pracy pt. Retoryka w śpiewie chorałowym na przykładzie gradułu na Niedzielę Palmową *Christus factus est* w najstarszych rękopisach z St. Gallen (Sankt-Gallen, Stiftsbibliothek 359) i Laon (Laon, Bibliothèque municipale 239) oraz trzynastowiecznym zapisie z Graduału mniejszego z archiwum sióstr Klarysek w Starym Sączu – spojrzenie z perspektywy późniejszej teorii retoryki muzycznej (Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie Wydział Historii i Dziedzictwa Kulturowego Podyplomowe studia z Monodii Liturgicznej, Kraków 2019)

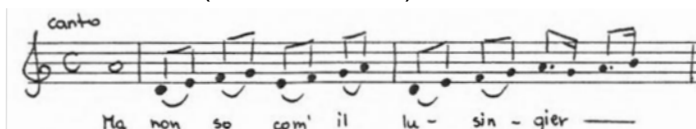
3 Figury retoryczne podaję w oparciu o moją pracę magisterską pt. „Technika wokalna i problemy wykonawstwa muzyki wczesnego baroku włoskiego”, rozdział IV: Figury retoryczne – sztuka przemawiania w muzyce. (Akademia Muzyczna w Krakowie, 1994 r.).

4 W. Liasecki, *Vademecum muzycznej „Ars oratoria”* w: „Canor”, nr 3 (6) 1993 s. 18.



C. Monteverdi, *Messa a quattro*

Kyklosis (Circulatio) – oznacza błądzenie, niezdecydowanie, brak konkretnego kierunku, kręcenie się w kółko – i tak też zapisywana jest w nutach, jako linia o niezdecydowanym kierunku, jakby kręcąca się w kółko, jak w poniższym przykładzie, gdzie obserwujemy obraz niezdecydowania: *ma non so* (lecz nie wiem...):



C. Monteverdi, *Amor se giusto sei*

Fuga Alio Nempe Sensu jako figura retoryczna nie oznacza formy polifonicznej, lecz jest ugrupowaniem dźwiękowym oznaczającym gonitwę, ucieczkę, przemijanie czasu, bieg. Ma postać szybkiego biegnika i najczęściej występuje właśnie na słowie *fugare* lub, jak poniżej, na słowie *refugii*:



G. G. Gorczycki, *In te Domine speravi*

Tirata sugeruje bieg, błyskawicę, rzut, pocisk – jest szybkim przebiegiem dźwięków w górę lub w dół.



C. Monteverdi, *Il Ritorno d'Ulisse in patria*

Tenuta oznacza trwanie w bezruchu, równinny krajobraz, sen, jak poniżej na słowie *rimanti* (*rimanere* – pozostać):



C. Monteverdi, *Rimanti in pace*

Homojosis (Assimilatio) naśladuje odgłosy przyrody, polowań, walki lub innych konkretnych zjawisk dźwiękowych, np. pomruk fal:



C. Monteverdi, *Ecco mormorar l'onde*

śmiej (zwróćmy uwagę na zalecenie kompozytora: *trillo, qui cade in riso naturale* na słowie *rida*):



C. Monteverdi, *Il Ritorno d'Ulisse in patria*

kukułka:

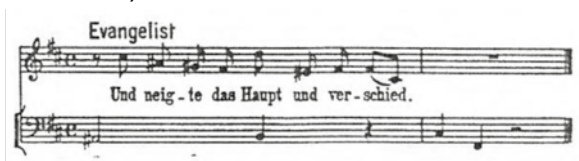


A. Vivaldi, *Cztery pory roku (Lato)*

2. Emphasis – figury emfaticzne

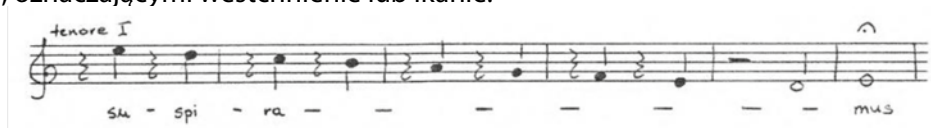
Wśród figur emfaticznych emphasis można wymienić następujące:

Aposiopesis (zamilknięcie) – nagle lub stopniowe zamknięcie wszystkich głosów; symbolizuje ona śmierć, czyjeś odejście, grozę, przerwanie narracji z powodu wielkiego wzruszenia lub oburzenia, jak poniżej w chwili śmierci Chrystusa na krzyżu (zwróćmy uwagę, że w powyższym przykładzie można zaobserwować również inne figury: *descensus, saltus duriusculus, passus duriusculus*):



J. S. Bach, *Johannes-Passion*

Suspiratio (westchnienie) – słowa poprzedzane są pauzą lub przerywane w środku pauzami, oznaczającymi westchnienie lub łkanie.



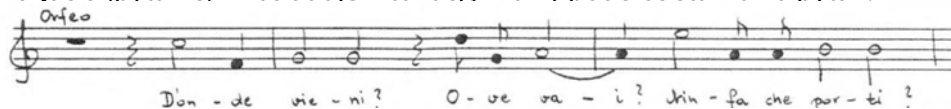
C. Monteverdi, *Lauda Jerusalem*

Ekphonesis (Exclamatio, eksklamacja) – okrzyk, zawołanie, okrzyki radości.



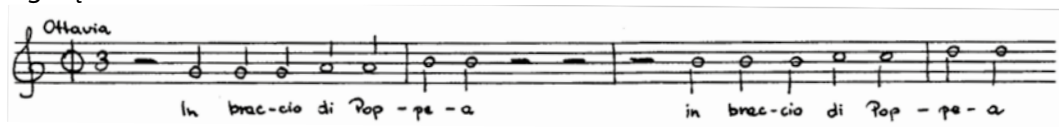
C. Monteverdi, *O com'è gran martire*

Interrogatio (pytanie) – naśladowie intonacji mowy podczas stawiania pytań:



C. Monteverdi, *Orfeo*

Climax (Gradatio, Auxesis) – powtórzenie fragmentu linii melodycznej o sekundę wyżej, co powoduje wzmaganie się napięcia poprzez wrażenie, że melodia pnie się w górę:



C. Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea*

Epizeuxis (Subiectio, Adiectio, Subjunctio) (łączyć, doczepiać) – polega na kilkakrotnym powtórzeniu frazy w tym samym głosie na różnych stopniach skali. Od *climax* różni się tym, że może to być dowolny stopień i w dowolnym kierunku, a nie tylko sekunda w górę. Epizeuxis powoduje mocniejsze podkreślenie wypowiadanego słowa:



C. Monteverdi, *Orfeo*

Apostrofa – powoduje silniejsze wrażenie na słuchaczach poprzez zwrócenie się do przedmiotu, osoby nieobecnej lub zmarłej, albo do Boga, czyli osób, z którymi w rzeczywistości nie można fizycznie rozmawiać.



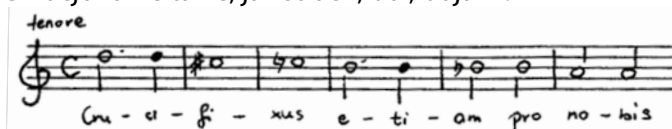
C. Monteverdi, *Lamento d'Arianna*

Dubitatio – retoryczne wątplenie, coś jakby zagubienie wątku przez retora (oczywiście celowe). Jest to więc zaskakująca modulacja lub seria zatrzymań ruchu, na przykład przez dodanie fermat na niektórych wybranych dźwiękach lub też dodanie pauz:



C. Monteverdi, *Mentre vaga Angioletta*

Pathopoia (budząca patos) – polega na chromatycznym następstwie półtonów. Wyraża ona także stany emocjonalne takie, jak strach, ból, bojaźń.



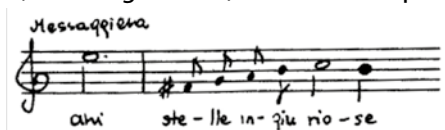
C. Monteverdi, *Messa a quattro*

Na *pathopoi* zbudowanych jest wiele barokowych „lamentów”. A ten stanowi podstawę harmoniczną *Crucifixus* z *Wielkiej Mszy h-moll* J. S. Bacha:



J. S. Bach, *Messe h-moll*

Saltus duriusculus (nieprzyjemny skok) – jest to skok o zakazany interwał. Wyraża ból, rozpacz, załamanie, bolesną prośbę. Tryton jest jednym z najmocniejszych dysonansów, więc jest bardzo często używany, ale może to być również skok septymy, jak w poniższym przykładzie przy słowach *Ahi, stelle ingiuriose* (Ah! nieba niesprawiedliwe):



C. Monteverdi, *Orfeo*

Passus duriusculus (nieprzyjemne przejście) – przejście złożone z samych półtonów lub z innych interwałów, jeżeli jest w nim wiele dźwięków obcych skali utworu. Bardzo często jest to wypełniony *saltus duriusculus*. Bardzo piękny przykład omawianej figury daje nam J. S. Bach ukazując płacz Piotra po spełnieniu się słów: „zanim kogut zapieje, trzy razy się Mnie wyprzesz”⁵:



J.S. Bach, *Matthäus-Passion*

Znajomość muzycznych figur retorycznych jest bardzo ważna, aby móc poruszać się swobodnie i ze zrozumieniem w gęstej sieci znaczeń, jaką rozpostarli przed nami kompozytorzy, jak się okaże nie tylko barokowi. Musimy też zwrócić uwagę na to, że prawie żadna z figur nie istnieje osobno, lecz wiele z nich często zajął się i współdziela.

Siłą rzeczy nie poruszyłam tutaj całego mnóstwa figur związanych z harmonią czy różnymi aspektami wielogłosowości, nie mają one bowiem odniesień w jednogłosowych kompozycjach średniowiecznych.

Tę krótką prezentację figur niech zakończą słowa wybitnego kompozytora i teoretyka barokowego, Joahima Quantza: *Wykonawstwo muzyczne można porównać do wygłaszania mowy przez retora. Mówca i muzyk mają, tak pod względem opanowania tematu, jak i przy jego wykonaniu ten sam cel ostateczny: poruszyć własne serce, rozbudzić lub uciszyć uczucia, a w słuchaczu rozniecić podobnie zmienne nastroje. Jest korzyścią dla obu, jeśli każdy z nich ma rozeznanie w materii drugiego*⁶.

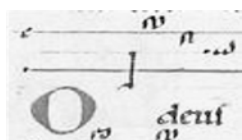
⁵ Mt 26, 75.

⁶ J.J. Quantz – „Versuch” cyt za: F. Wesołowski: *Wprowadzenie do retoryki muzycznej*, „Zeszyty Naukowe” Akademia Muzyczna we Wrocławiu nr 21, s. 142.

Jak można się było przekonać, tych środków jest cała gama i należałoby poświęcić dużo więcej miejsca, aby móc je bardziej szczegółowo zanalizować albo smakować więcej istniejących w muzyce przykładów ich użycia. Cała późniejsza muzyka aż do dziś bazuje na zdobyczach wypracowanych wcześniej, a szczególnie będących w użyciu w okresie baroku. Nam współczesnym, którzy jesteśmy poddani w muzyce oddziaływaniom o dużo większej sile i dosłowności, te środki wyrazowe mogłyby wydawać się bardzo subtelne (a na niewprawnym uchu niektóre z nich mogą zupełnie nie zrobić wrażenia), jednak dla ówczesnego odbiorcy były to środki, oddziałujące bardzo mocno. Trzeba jednak znać kod do ich odczytania.

W tym miejscu jednak należy powrócić do głównego przedmiotu naszych rozważań, czyli do epoki średniowiecza – czasów w których żyła Hildegarda z Bingen – i spojrzeć na nią jeszcze raz, jednak już z perspektywy wiedzy o później funkcjonujących środkach. Czy tutaj, w epoce supremacji ducha nad ciałem, w czasach, kiedy muzyka nie służyła do oddania indywidualnych emocji, można odszukać potrzebę, by środki muzyczne były czymś więcej niż tylko obiektywnym nośnikiem tekstu? Czy św. Hildegarda w swoich śpiewach mogła użyć rozwiązań, które wychodzą daleko poza wyobrażenie muzyki średniowiecznej jako pozbawionej obrazowości tudzież potrzeby wyrażenia emocji?

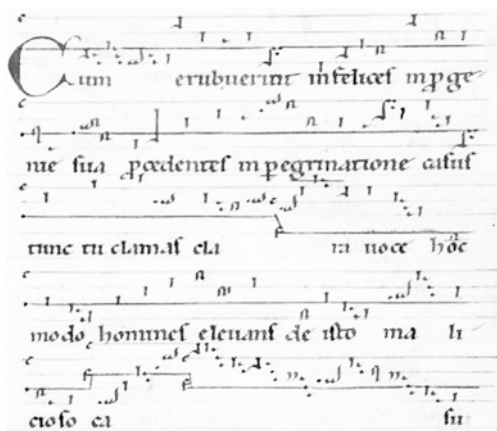
Już zanim rozpocznę analizę retoryczną interesującego nas śpiewu *Cum erubuerint* przytoczę niezwykle istotny przykład, który jest jednoznaczną odpowiedzią na powyższe pytanie. Przykład ten pochodzi z jednego z końcowych fragmentów moralitetu *Ordo Virtutum* zaczynającego się od słów *O Deus, quis es tu?*⁷ będącego niezwykle emocjonalnym oddaniem zachwyty nad Bożym dziełem zbawienia (*O Boże, kimże jesteś, że w swym wielkim planie ty sam rozsądziłeś by zniszczyć dech piekielny...*)⁸



Fragment ten zaczyna się absolutnie niebywałym dla średniowiecznej kompozycji pochodem dwóch następujących po sobie skoków kwinty, tworzących w efekcie interwał nony uzyskany na przestrzeni trzech dźwięków. Rzecz absolutnie nadzwyczajna i nie do wytłumaczenia niczym innym, jak emocjonalną i retoryczną wagą tej apostrofy,

gdzie postaci Cnót zwracają się bezpośrednio do Boga uzyskując, za pomocą dwóch następujących po sobie skoków o konsonans doskonały kwinty czystej, efekt pełnego wyjścia poza ustalone granice muzyczne i niejako poza istniejący tu i teraz świat. Dla człowieka średniowiecznego taki zabieg muzyczny musiał robić szokująco mocne wrażenie.

Przyjrzyjmy się zatem warstwie retorycznej kryjącej się w omawianej antyfonie *Cum erubuerint*. Poniżej podaję oryginalny zapis⁹ pochodzący w manuskrypcie *Riesencodex*, lecz do rozważań nad poszczególnymi fragmentami posłużę się wygodniejszą dla oka transkrypcją.



7 Faksimile Riesencodex (Hs. 2) der Hessischen Landesbibliothek Wiesbaden, fol. 478

8 Hildegarda z Bingen *Ordo Virtutum* (fragm.), tłum. Katarzyna Wiwer

9 Faksimile Riesencodex (Hs. 2) der Hessischen Landesbibliothek Wiesbaden, fol. 467

Nasze rozważania siłą rzeczy musimy rozpocząć od przyjrzenia się warstwie tekstowej. Tekst antyfony poświęcony jest Matce Bożej:

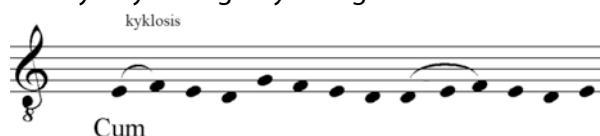
*Cum erubuerint infelices
in progenie sua,
procedentes in peregrinatione casus,
tunc tu clamas clara voce,
hoc modo homines elevans
de isto malicioso casu.*

co w tłumaczeniu brzmi następująco:

*Gdy rumienili się nieszczęśni
z pokolenia na pokolenie
upadając na pielgrzymim szlaku,
Lecz Ty wołasz jasnym głosem
tym sposobem podnosząc ludzi
z tego nieszczęsnego upadku.¹⁰*

Skąd pochodzi ów rumieniec z pierwszego wersu antyfony? Odpowiedź znajdziemy w księdze rodzaju. *Erat autem uterque nudus, et non erubescabant*¹¹ który to fragment ks. Jakub Wujek tłumaczy następująco: *A byli oboje nadzy, to jest Adam i żona jego, a nie wstydzi się.*¹² „Nie wstydzi się”, czyli w dosłownym znaczeniu użytego słowa – „nie rumienili się”. A jaki był pierwszy objaw grzechu pierworodnego? *A wtedy otworzyły się im obojgu oczy i poznali, że są nadzy.*¹³

W tym kontekście rumieniec się pierwszych rodziców był pierwszym bezpośrednim objawem pierwszego grzechu, a zawstydzenie, czyli owo rumienienie się trwające z pokolenia na pokolenie, to właśnie przekazywany z pokolenia na pokolenie grzech pierworodny. Kolejnym skutkiem grzechu było wygnanie z raju. I w tym momencie możemy już spojrzeć na pierwszy fragment antyfony Hildegardy z Bingen:



Linia początkowa omawianego śpiewu snuje się jakoby bez celu i bez kierunku to wznosząc, to opadając, jakby krążąc bezustannie wokół finalis, czyli dźwięku e na słowie „cum” (gdy), które samo w sobie nie ma właściwie zbyt wielkiego znaczenia. Skąd więc pomysł by 14 dźwięków poświęcić słowu „cum”? Otóż, gdy spojrzymy z perspektywy retoryki muzycznej rozpoznamy figurę *kyklosis* (*circulatio*), która opisuje nędzne położenie ludzkości błakającej się po ziemi po wygnaniu z raju, bez żadnej drogi wyjścia – zbawienie jeszcze się nie dokonało. Odpowiedzią na owe nieszczęsne „cum” będzie w dalszej części tego śpiewu słowo „tunc” do którego dojdziemy za chwilę.

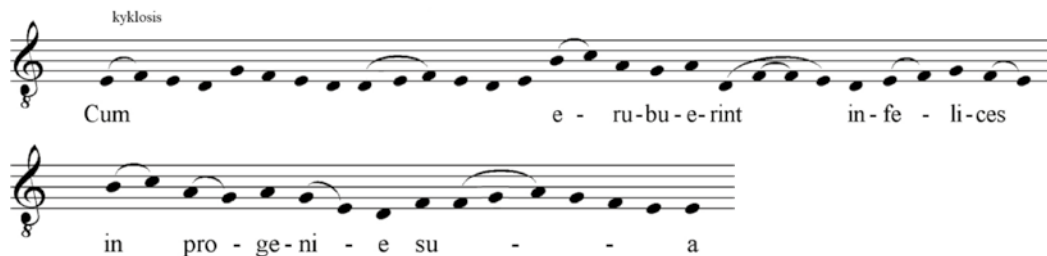
10 tłum. Katarzyna Wiwer

11 Księga rodzaju 2,25

12 Księga rodzaju 2,25 tłum. Biblia Jakuba Wujka, 1599

13 Księga rodzaju 3,7 (Biblia Tysiąclecia Wydawnictwo Pallottinum, Poznań, 2003)

Właściwie cały początkowy fragment utworu jest jednym wielkim obrazem ludzkości, której nędzna egzystencja snuje się blisko ziemi i nawet, gdy pojawiają się nieliczne próby wzniesienia się w górę, to ta ziemia ciągnie ludzkość w dół i przygniata. Zwróćmy też uwagę, że te nieliczne wyższe dźwięki są również pokreśleniem ważnych w tym fragmencie słów, czyli „erubuerint” (rumienili/wstydzieli się) i „in progenie” (przez pokolenia).

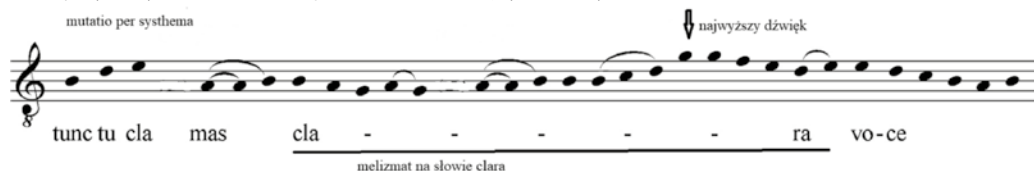


Także następny fragment niewiele wnosi do sytuacji. Równie pieczołowicie oddane krążenie bez celu znajdujemy poniżej na słowach „in peregrinatione casus” (na pielgrzymim szlaku).



Sytuacja zmienia się diametralnie od wspomnianego wyżej słowa „tunc”. „Lecz Ty wołasz jasnym głosem” – ów jasny głos Maryi, to nic innego, jak wypowiedziane przez Nią słowo „fiat” – niech mi się stanie – które było pozytywną odpowiedzią na Boży plan i rozpoczęło na ziemi wydarzenia, dzięki którym ludzkość doczekała obiecanego Zbawiciela.

W tym miejscu krajobraz muzyczny wyraźnie się zmienia. Rejestr tego fragmentu na słowach „tunc tu clamas clara voce” (lecz Ty wołasz jasnym głosem) jest niemal o kwintę wyższy, a na słowie „clara” (jasnym), które brzmi w melizmacie zawierającym 18 nut, znajduje się najwyższy dźwięk całego śpiewu, leżący o decymę ponad *finalis*.



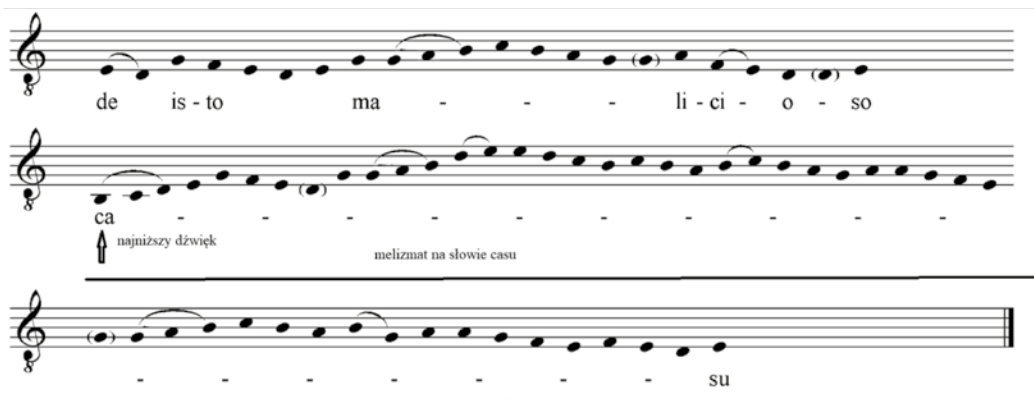
Fragment ten jest niezwykle bogaty w retorykę. Pierwszą z figur jest sama znacząca zmiana tessitury. Figura ta znana jest jako Mutatio per Systhema, która działa jako kontrast rejestru wysokiego i niskiego. Błaganie się człowieka wygnanego z raju oddane jest w rejestrze niskim, natomiast głos Maryi oddany jest w rejestrze wyraźnie wyższym, co można w oryginalnym zapisie zaobserwować również poprzez zmianę wysokości klucza, przez co czerwona linia *f* schodzi wyraźnie niżej.

Kolejną figurą retoryczną jest wyraźnie wspinająca się linia melodyczna na wspomnianym już słowie „clara”. Linia ta znajduje swój punkt szczytowy na dźwięku *g*², który jest wyraźnym odmalowaniem jego znaczenia (clarus: jasny, ale też świetlisty, wyraźny, sławny). Możemy więc odnaleźć tutaj nie tylko figurę Anabasis (Ascensio), ale też Assimilatio (Homoiosis). Należy też zwrócić uwagę na długość melizmatu podkreślającego znaczenie powyższego słowa.

O melizmatach i ich znaczeniu retorycznym w kontekście tego śpiewu, jeszcze wspomnę w dalszej części referatu, ale w tym momencie przyjrzyjmy się jego końcowemu fragmentowi. Na słowach „hoc modo homines elevans” powraca rozpoczynający się nisko na nucie *finalis* motyw przypominający o poprzednim nieszczęsnym położeniu człowieka, którego podnosi z ziemi słowo Matki Bożej. Ale w miejscu, gdzie znajdują się słowa „homines elevans” (tym sposobem podnosząc ludzi) następuje podejście po skali na przestrzeni 6 dźwięków, które w rzeczy samej obrazuje podnoszenie, jest to więc nic innego, jak figura Anabasis (Ascensio)



Ostatni wers tekstu „de isto malicioso casu” (z tego nieszczęsnego upadku) znowu rozpoczyna się motywem rozpoczynającym się od *finalis*, ale dalsza część linii melodycznej przynosi nam wpierw podkreślenie słowa malicioso, po którym następuje sążnisty, bo zawierający 49 dźwięków melizmat na słowie „casu” (upadek).



Słowo to rozpoczyna się najniższym dźwiękiem z całym śpiewie, czyli dźwiękiem *h*, znajdującym się o kwartę poniżej *finalis*, a tercdecymę (oktawa+seksta) poniżej najwyższego dźwięku w utworze (taka rozpiętość skali utworu wokalnego to również rzecz w średniowieczu niebywała). Taki dźwięk jest w rzeczy samej zobrazowaniem ogromu upadku człowieka.

Co ciekawe, w tekście utworu mamy do czynienia z dwoma czasami gramatycznymi. Pierwsza część utworu napisana jest w czasie przeszłym, natomiast druga w teraźniejszym. Czy jest to dodatkowe przesłanie znaczeniowe zakodowane przez św. Hildegardę? Jakkolwiek pierwszy grzech, przed który ludzkość została wygnana z raju, oraz cały okres oczekiwania na Zbawiciela, został zapisany w czasie przeszłym, tak druga połowa śpiewu zawiera czas teraźniejszy. Czy oznacza to dla nadreńskiej Sybilli, że czas Zbawienia, czas wołania Maryi nie jest przeszłością, lecz dzieje się tu i teraz? Że zarówno upadek, jak też Zbawienie jest udziałem człowieka w każdej chwili? Stawia to cały śpiew w niezwykle dynamicznym kontekście, ukazując, że pierwszy grzech był przeszłością, ale zarówno upadek jak i łaska zbawienia to siły, z którymi człowiek obcuje poprzez całe swoje istnienie na ziemi.

Powróćmy jeszcze na koniec do rozważań nad melizmatem. Długość melizmatu w średniowieczu, a szczególnie u Hildegardy jest odzwierciedleniem znaczenia danego sło-

wa. W omawianym śpiewie melizmaty pojawiają się na trzech słowach. Pierwszy, krótszy, na początkowym słowie „cum”, odmalowujący położenie człowieka po wygnaniu z raju, kolejny na słowie „clara”, oraz ostatni, najdłuższy, na słowie „casu”. Co ciekawe i znaczące: najwyższy i najniższy dźwięk antyfony znajdują się właśnie w obrębie tych melizmatów, co nie tylko dodaje im znaczenia, ale też jednocześnie podkreśla moc głosu Matki Bożej, a także głębię ludzkiego upadku, akcentując jednocześnie, poprzez rozpiętość ambitusu, zawierającego się między tymi punktami, ogromny rozróżnienie pomiędzy zbawczą sferą niebiańską a grzeszną sferą ziemską.

Tak więc w niewielkim rozmiarowo śpiewie, jakim jest antyfony *Cum erubuerint* doszukanaliśmy się całej gamy figur retorycznych oraz zaszyfrowanych w muzyce i tekście znaczeń. Świadczy to z pewnością o ogromnej klasie kompozytorskiej Profetessy znad Renu i ogromnym muzycznym wyczuciu słowa. Świadczy też zapewne o tym, że język muzyczny w swych najgłębszych założeniach wyrazowych jest uniwersalny i pewne kody, przynajmniej w muzyce kręgu europejskiego, są w dużej mierze wpisane we wrażliwość człowieka i stale aktualne.

Bibliografia

Źródła:

- Biblia Tysiąclecia Wydawnictwo Pallottinum, Poznań, 2003
- Biblia w przekładzie księdza Jakuba Wujka z 1599 r., Warszawa 2021
- Hildegarda z Bingen, *Cum Erubuerint* – Riesencodex faksymile, Hessische Landesbibliothek, Wiesbaden.
- Hildegarda z Bingen, *Cum Erubuerint* – tłumaczenie własne Katarzyna Wiwer
- Hildegarda z Bingen, *Ordo Virtutum* – Riesencodex faksymile, Hessische Landesbibliothek, Wiesbaden.
- Hildegarda z Bingen, *Ordo Virtutum* – tłumaczenie własne Katarzyna Wiwer

Literatura przedmiotu:

- Bukofzer M., *Muzyka w epoce baroku*, Kraków 1970.
- Cardine E., *Semiologia gregoriańska*, Kraków 2000.
- Chomiński J., *Konwencjonalny język muzyczny. Formy muzyczne cz. III*, Kraków 1974.
- Donington R., *Baroque music: style and performance. A handbook*, London 1992.
- Galilei V., *Dialogo della musica antica et della moderna* (1581) w: Wesołowski F., *Wprowadzenie do retoryki muzycznej*, Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej we Wrocławiu nr 21 s. 140.
- Hiley D., *Western Plainchant: A Handbook*, Oxford University Press 1993 (tłum. polskie *Chorał Kościoła zachodniego. Podręcznik*, Kraków 2019).
- Lisecki J., *Pielgrzymi do piekła i raju. Świat średniowiecznych łacińskich wizji eschatologicznych*, Wrocław 1995.
- Lisecki W., *Vademecum muzycznej „Ars oratoria”* w: „Canor” nr 3 (6) 1993.
- Monteverdi C i Monteverdi G. C., *Scherzi musicali* (przedmowa), tłum. J. Turska, „Canor” 4 (7) 1993.
- Obniska E., *Claudio Monteverdi*, Gdańsk 1993.
- Potter J., Sorrell N., *Historia śpiewu*, tłum. Katarzyna Wiwer, Kraków 2021.
- Prassl F. K., *Kodeks Hartkera (CH-SGs 390/391) – genialna szkoła retoryki w służbie teologii liturgicznej*. Artykuł wygłoszony podczas Międzynarodowej Konferencji SŁOWO – MELODIA – NEUMA jako podstawa śpiewu gregoriańskiego, Tyniec 2018.
- Schmitt J.-C., *Gest w średniowiecznej Europie*, Warszawa 2006.

- Szweykowski Z., *Między kunsztem a ekspresją*, Kraków 1992.
- Waradzyn (Wiwer) K., *Technika wokalna i problemy wykonawstwa muzyki wczesnego baroku włoskiego*, praca magisterska, Akademia Muzyczna w Krakowie, 1994.
- Wiwer-Monita K., *Retoryka w śpiewie chorałowym na przykładzie gradułu na Niedzielę Palmową „Christus factus est” w najstarszych rękopisach z St. Gallen (Sankt-Gallen, Stiftsbibliothek 359) i Laon (Laon, Bibliothèque municipale 239) oraz trzynastowiecznym zapisie z Graduału mniejszego z archiwum siostr Klarysek w Starym Sączu – spojrzenie z perspektywy późniejszej teorii retoryki muzycznej* (Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie Wydział Historii i Dziedzictwa Kulturowego Podyplomowe studia z Monodii Liturgicznej, Kraków 2019)
- Wesołowski F., *Wprowadzenie do retoryki muzycznej*, Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej we Wrocławiu nr 21, 1979.

Katarzyna Wiwer

Musical rhetoric of St. Hildegard of Bingen based on the example of the antiphon "Cum erubuerint"

Summary:

The article "Rhetoric of St. Hildegard of Bingen on the example of the antiphon Cum erubuerint" discusses Hildegard of Bingen's antiphon Cum erubuerint, on the basis of which the author tries to find the means of musical rhetoric used in the Middle Ages, which were systematized and codified later, just in the Baroque era, but many of them are already functioning in music much earlier. The work describes basic Baroque rhetorical figures, with giving some examples, and analyzes the antiphon of Hildegard of Bingen pointing out and describing their rhetorical meaning. As the article proves, we find the following rhetorical figures in the antiphon: kyklosis (circulatio), Mutatio per Systhema, Anabasis (Ascensio), Assimilatio (Homoiosis). The rhetorical meaning of melismas and characteristic sounds is also described. The work also discusses the theological significance of the Hildegard's text.

Key words:

St. Hildegard, musical rhetoric, meaning of melismas, meaning of musical rhetoric, Cum erubuerit antiphon

Wielkie antyfony maryjne w chorale gregoriańskim jako źródło polskiej twórczości pieśniowej

1. Wprowadzenie

Teksty śpiewów łacińskich, w tym chorału gregoriańskiego i postgregoriańskiego, w dużym stopniu opierają się na przekazie Pisma Świętego. Na kartach tej księgi pojawia się kilkakrotnie postać Maryi Panny. Tekstami biblijnymi posługuje się także liturgia Kościoła, w skład której wchodzi m.in. uroczystości, święta i wspomnienia poświęcone Matce Bożej. Repertuar śpiewów łacińskich przeznaczonych na te dni jest ogromny (liturgia mszalna, liturgia godzin). Przekłady tekstów na języki narodowe, przy równoczesnym pozostawieniu ich bez żadnych melodii sprawiły, że często zapomina się o ich pierwotnym pochodzeniu. Z tej przyczyny, autor artykułu chciałby zwrócić uwagę na grupę kompozycji, które zyskały miano *wielkich antyfon maryjnych*, mocno osadzonych od wielu stuleci nie tylko w obrzędach diecezjalnych, ale i zakonnych. Miejsce wykonywania tych śpiewów w oficjalnej modlitwie Kościoła nie było stałe. Obecnie, po Vaticanum II, znajdują się one w zakończeniu Completorium. Mowa jest oczywiście o antyfonach: *Salve Regina*, *Alma Redemptoris Mater*, *Ave Regina caelorum* oraz *Regina caeli laetare*. Ich tłumaczenia znalazły się naturalnie także w polskiej wersji Kompletu. Warto jednak zapytać, czy są to jedyne znane przekłady *wielkich antyfon maryjnych*, czy i w jakiej mierze poeci i kompozytorzy polscy inspirowali się nimi w swojej twórczości oraz jaka jest ich percepcja we współczesnej praktyce muzyki kościelnej.

2. Źródła łacińskie

Warto w tym miejscu przypomnieć, że po Soborze Watykańskim II przestała obowiązywać norma funkcjonująca w ciągu minionych wieków, przypisująca wykonywanie poszczególnych antyfon w określonych okresach liturgicznych. Obecnie znajdujemy je do wykonania ad libitum przez cały rok. Wyjątek stanowi *Regina caeli* śpiewana w okresie wielkanocnym¹.

2.1 *Salve Regina*

Najbardziej znaną obecnie jest antyfona *Salve Regina*. O ile autorstwo tekstu przypisywane jest Hermanowi z Reichenau, to czasu powstania melodii tonu zwykłego nie udało się określić. Autorem melodii tonu uroczystego jest prawdopodobnie żyjący w II poł. XI w. biskup francuski Ademar z Monteil². W historii antyfona ta zdobyła dużą popularność i była chętnie wykonywana podczas liturgii godzin w licznych zakonach³. Obecnie jest ona regularnie śpiewana na zakończenie obrzędów pogrzebowych, podczas składania doczesnych szczątków zmarłego na miejsce spoczynku⁴.

Tekst łacińskim antyfony brzmi: *Salve, Regina, mater⁵ misericordiae, Vita, dulcedo⁶ et spes nostra, salve. Ad te clamamus, exsules filii Hevae. Ad te suspiramus gementes et flentes in hac*

1 Liturgia Godzin, wydanie skrócone, Kraków 1991, s. 1171-1172; W. Bretschneider, *Marianische Antiphonen*, w: *Lexikon der Kirchenmusik*, red. G. Massenkeil, M. Zywiets, T. II, Regensburg 2013, s. 809.

2 A. Domańska, *Antyfona Salve Regina w wybranych śpiewnikach kościelnych*, Lublin 2011, (mps pracy lic. KUL; Katedra Monodii Liturgicznej IM KUL, promotor: dr hab. Beata Bodzioch, AU KUL), s. 10; B. Nadolski, *Liturgika*, T. 2, Liturgia i czas, Poznań 1991, s. 147.

3 A. Domańska, dz., cyt., s. 10-13; B. Nadolski, *Liturgika*, s. 146; G. Bernt, *Salve, regina*, w: *Marienlexikon*, (red.) R. Bäumer, L. Scheffczyn T. V, St. Ottilien 1988, s. 648-649.

4 *Obrzędy pogrzebu dostosowane do zwyczajów diecezji polskich*, Katowice 1978, s. 71-73.

5 Słowo *mater* zostało dodane w XIV, w: B. Nadolski, *Liturgika*, s. 147.

6 W manuskryptach z XII w. spotykano raczej *vitalis dulcedo*, w: Tamże.

5. *S* Alve, Rēgīna, * māter mi-se-ricōrdi-ae : Vī-ta, dulcē-
do, et spes nōstra, sālve. Ad te clamāmus, éxsu-les, fī-
li-i Hévae. Ad te suspi-rāmus, gemēntes et flēntes in hac
lacrimārum vālle. E-ia ergo, Advocāta nōstra, fillos tú-os
mi-se-ricōrdes ócu-los ad nos convérte. Et Jēsum, benedī-
ctum fructum véntris tú-i, nóbis post hoc exsī-li-um ostén-
de. O clé-mens : O pí-a : O dúlcis * Virgo Ma-rí-a.

Ant.
1. *S* Al-ve, * Re-gí-na, māter mi-se-ricōrdi-ae :
Vī-ta, dulcē-do, et spes nōstra, sāl-ve. Ad te
clamā-mus, éxsu-les, fī-li-i Hévae. Ad te suspi-rā-
mus, gemēntes et flén-tes in hac lacrimā-rum vālle.
E-ia ergo, Advocā-ta nōstra, fillos tú-os mi-se-ri-
cōrdes ócu-los ad nos convér-te. Et Jēsum, benedī-
ctum fructum véntris tú-i, nó-bis post hoc exsī-li-um
os-ténde. O clé-mens : O pí-a : O dúlcis
* Virgo Ma-rí-a.

lacrimarum valle. Eia ergo, Advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte. Et Jesum, benedictum fructum ventris tui, nobis post hoc exilium ostende. O clemens, O pia, O dulcis Virgo⁷ Maria.

Pierwotna melodia antyfony *Salve, Regina* określana jest obecnie jako ton zwykły. Jest ona zapisana w piątym modusie, oparta o styl sylabiczny z melizmami (od trzech do ośmiu dźwięków) na literze „o” w zawołaniach końcowych. Ambitus melodii obejmuje oktawę (od c¹ do c²). Zbudowana jest z ośmiu zdań muzycznych, z których sześć kończy się na dźwięku finalis. Melodia jest wyraźnie oparta o tritus autentyczny⁸.

Ton uroczysty tejże antyfony skomponowany jest w tonie pierwszym, oparty o styl neumatyczny. Podobnie jak w tonie zwykłym, melizmy znajdują się w ostatnich trzech zwrotach na literze „o” (od sześciu do jedenastu dźwięków). Ambitus jest szerszy od tonu zwykłego o kwartę (od a do d²)⁹, co stanowi cechę charakterystyczną kompozycji gregoriańskich modyfikowanych, XIII wiecznych¹⁰.

Inna wersja, jeszcze bardziej ubogacona w melizmy, powstała prawdopodobnie w XVII w. lecz nie jest ona rozpowszechniona¹¹.

2.2 Alma Redemptoris Mater

Pochodzenie jej tekstu jest dotychczas nieznane. Choć przyjmuje się, że jej twórcą jest Hermanus Contractus lub inny benedyktyn z klasztoru w Reichenau z I poł. XI w.¹², to niemieckojęzyczna literatura podważa tę teorię i powstanie tego tekstu napisanego heksametrem datuje na późny okres karoliński, czy-

7 Słowo *Virgo* zostało dodane także w późniejszym czasie, w: Tamże.

8 A. Domańska, dz., cyt., s. 19.

9 Tamże.

10 M. Białkowski, *Autentyczność utworów gregoriańskich*, w: „Studia gregoriańskie”, R. VIII, 2005, s. 78-81.

11 W. Bretschneider, *Marianische Antiphonen*, w: *Lexikon für Theologie und Kirche*, red. W. Kasper, T. VI, Freiburg 1997, k. 1359.

12 B. Nadolski, *Liturgika*, s. 144.

5.
H Lma * Redemptó-ris Má-ter, quae pér-vi-a caéli
pórta má-nes, Et stélla má-ris, succúrre cadénti súrge-
re qui cúrat pópu-lo : Tu quae genu-ísti, natúra mi-rán-
te, tú-um sánctum Geni-tó-rem : Vír-go pri-us ac posté-
ri-us, Gabri-él-is ab ó-re súmens íllud Ave, peccató-
rum mi-se-ré-re.

Ant.
5.
H L- ma * Redemptó-ris Má-ter, quae pér-
vi-a caéli pórta má-nes, Et stél-la má-ris, succúrre
cadén-ti súrgere qui cú-rat pópu-lo : Tu quae genu-í-
sti, natú-ra mi-rán-te, tú-um sánctum Ge-ni-tó-rem :
Vír-go pri-us ac posté-ri-us, Gabri-él-is ab ó-re
súmens íllud Ave, * peccató-rum mi-seré-re.

li VIII-IX w.¹³ Jest ona zatem najstarszą antyfoną maryjną. Najstarszy jej rękopis pochodzi z Paryża, dopiero z XII w.¹⁴

Tekst łacińskim antyfony brzmi: *Alma Redemptoris Mater, quæ pervia cæli, Porta manes, Et stella maris, succurre cadenti, Surgere qui curat, populo: Tu quæ genuisti, Natura mirante, tuum sanctum Genitorem, Virgo prius ac posterius, Gabrielis ab ore Sumens illud Ave, peccatorum miserere.*

Jej muzyczne opracowanie stanowią melodie: znany dzisiaj jako ton uroczysty, który był pierwotną melodią i ton prosty (ludowy), który powstał prawdopodobnie w XVII w.¹⁵

Melodia *simplex* antyfony jest zapisana w piątym modusie, oparta o styl sylabiczny z melizmami (od trzech do ośmiu dźwięków) na literze „o” w zawołaniach końcowych, ale także na pierwszej sylabie utworu. Jej ambitus obejmuje nonę małą (od c¹ do d²). Zbudowana jest z trzech fraz muzycznych, z której pierwsza i trzecia utrzymana jest w tritusie autentycznym (V modus), kończy się dźwiękiem finalis (w zapisie „do” ze względu na transpozycję o kwartę w dół), a druga kończy się na dźwięku dominanty odmiany tritusa plagalnego (la). Utwór składa się z siedmiu członów muzycznych, z których cztery kończy się na dźwięku dominanty.

Melodia antyfony w tonie uroczystym jest zapisana w szóstym modusie, oparta o styl neumatyczny. Ambitus obejmuje nonę małą (od f do g¹). Zbudowana jest z czterech zdań muzycznych, z których trzecie i czwarte kończy się dźwiękiem finalis (fa). W zapisie zastosowano bemol przy kluczu, obniżający czwarty stopień skali.

13 M. Pönbacher, *Alma redemptoris mater quae pervia caeli Porta manes*, w: *Marienlexikon*, (red.) R. Bäumer, L. Scheffczyk, T. I, St. Ottilien 1988, s. 104.

14 M. Hołownia, *Antyfony Maryjne w polskiej twórczości pieśniowej*, Lublin 2012, (mps pracy lic. KUL; Katedra Monodii Liturgicznej IM KUL, promotor: dr hab. Beata Bodzioch, AU KUL), s. 7.

15 M. Melnicki, D. v. Huebner, *Antiphonen*, w: *Marienlexikon*, s. 174; W. Bretschneider, *Marianische Antiphonen*, w: *Lexikon für Theologie und Kirche*, k.1359.

2.3 Ave Regina caelorum

Antyfona ta pochodzi z XI-XII w, a skomponowano ją na uroczystość Wniebowzięcia NMP, wzorując się na wschodnim akatyście. Najstarszy rękopis, podobnie jak *Alma*, pochodzi z XII w. z Paryża¹⁶. Wraz z *Regina caeli* należy do najnowszych antyfon¹⁷.

6. **A** -ve Regina caelorum, * Ave Dómina Ange-lorum :
Sálve rádix, sálve pórtá, Ex qua mundo lux est órta :
Gáude Vírgo glo-ri- ósa, Su-per ómnes spe-ci- ósa : Vále,
o valde decó-ra, Et pro nó-bis Chrístum exó-ra.

Tekst łacińskim wychwala Maryję Pannę słowami: *Ave, Salve, Gaude, Vale*¹⁸, brzmi: *Ave, Regina caelorum, Ave, Domina Angelorum: Salve, radix, salve, Porta, Ex qua mundo lux est orta: Gaude Virgo gloriosa, Super omnes speciosa, Vale, o valde decora, Et pro nobis Christum exora.*

Antyfona opatrzona jest w dwie melodie. Melodia najbardziej znana w tonie prostym pochodzi z XVII w.¹⁹ Zapisana została w pię-

tym modusie, oparta o styl sylabiczny. Tylko na dwóch sylabach występuje neuma złożona z trzech dźwięków. Ambitus melodii obejmuje nonę małą (od c¹ do d²). Zbudowana jest z trzech fraz muzycznych, z której każda kończy się na dźwięku finalis (fa). Utwór składa się z ośmiu odcinków muzycznych. Cały utwór utrzymany jest w tritusie autentycznym (V modus) z obniżonym bemolem czwartym stopniem skali.

Ant. 6. **A** - ve * Regina cae-ló-rum, A- ve Dómi-
na Ange-ló-rum : Sál-ve rá-dix, sálve pórtá, Ex qua
mún-do lux est ór- ta : Gáude Vírgo glo-ri-ó-sa, Su-per
ó-mnes spe-ci- ó- sa : Vá- le, o valde decóra,
Et pro nó- bis Chrí- stum * exó- ra.

Druga melodia zapisana w księdze *Liber Usualis*²⁰ jest skomponowana w szóstym modusie, oparta o styl neumatyczny z melizmami na pierwszym i ostatnim słowie (do sześciu nut). Ambitus melodii obejmuje oktawę (od g do g¹). Zbudowana jest z czterech zdań, z której każda kończy się na dźwięku finalis (do). Utwór składa się z ośmiu członów muzycznych, z których prawie wszystkie kończą się na finalis (poza przedostatnim, który kończy się na -mi). Cały utwór utrzymany jest w tritusie plagalnym (VI modus) z obniżonym czwartym stopniem skali.

2.4 Regina caeli laetare

Pierwsze ślady historyczne antyfony *Regina caeli* sięgają XII w. Wiadomo, że w XIII w. franciszkanie włączyli ten śpiew do liturgii godzin²¹. Jej początków upatruje się w opowieściach związanych z życiem Grzegorza Wielkiego, który miał ten śpiew usłyszeć od aniołów w czasie procesji w intencji ustania zarazy. Jej treść stanowią swego rodzaju gratulacje dla Maryi ze zmartwychwstania Jej Syna²².

16 M. Hołownia, dz., cyt., s. 14; B. Nadolski, *Liturgika*, s. 145.

17 W. Bretschneider, *Marianische Antiphonen*, w: *Lexikon für Theologie und Kirche*, k.1359.

18 G. Bernt, *Ave, regina coelorum, ave domina angelorum*, w: *Marienlexikon*, s. 321.

19 W. Bretschneider, *Marianische Antiphonen*, w: *Lexikon für Theologie und Kirche*, k.1359.

20 *Liber Usualis*, Tournai – New York 1961, s. 274-275.

21 B. Nadolski, *Leksykon liturgii*, Poznań 2006, s. 1282.

22 M. Hołownia, dz., cyt., s. 21-22; B. Nadolski, *Liturgika*, s. 145-146.

Tekst łacińskim antyfony brzmi: *Regina Caeli, laetare, alleluia, Quia quem meruisti portare, alleluia, Resurrexit, sicut dixit, alleluia, Ora pro nobis Deum, alleluia.*



Melodia uproszczona antyfony jest zapisana w szóstym modusie, oparta o styl sylabiczny. Pochodzi z roku około 1450²³. Ambitus melodii obejmuje septymę małą (od e¹ do d²). Zbudowana jest z czterech członów, które składają się na dwie frazy muzyczne (obie zakończone na dźwięku finalis – fa). Cały utwór utrzymany jest w tritusie plagalnym (VI modus) z obniżonym czwartym stopniem skali.

Ta antyfona ma melodię także uroczystą, która jest zapisana w szóstym modusie, oparta o styl melizmatyczny i stanowi ubogaconą w melizmy wersję podstawową. Ambitus melodii obejmuje septymę małą (od e¹ do d²). Zbudowana jest z czterech zdań, zakończonych wszystkich dźwiękiem finalis (fa). Cały utwór utrzymany jest w tritusie plagalnym (VI modus) z obniżonym bemołem czwartym stopniem skali, którego zapisano przy kluczu.

3. Adaptacje wielkich antyfon maryjnych w języku polskim

Teksty polskie przybrały najczęściej formę pieśni zwrotkowych, a ich melodie skomponowano w estetyce dur-moll. Wyjątek stanowi *Witaj Królowo, Matko Miłosierdzia*, której melodia została oparta na melodii oryginalnej.

3.1 Salve Regina



W polskiej Liturgii jest ona wykonywana przeważnie w języku ojczystym, a najstarsze tłumaczenie z roku 1453 znajduje się w rękopisie Biblioteki Narodowej w Warszawie²⁴: *Witaj Królowo, Matko Miłosierdzia, życie, słodczy i nadziejo nasza, witaj! Do Ciebie wołamy wygnańcy, synowie Ewy; do Ciebie wzdychamy jęcząc i płacząc na tym łez padole. Przeto, Orędowniczko nasza, one miłosierne oczy Twoje na nas zwróć, a Jezusa, błogostawiony owoc żywota Twojego, po tym wygnaniu nam okaż. O łaskawa, o litościwa, o słodka Pan-*

no Maryjo! Melodię stanowi kontrafaktura tonu prostego²⁵.

23 W. Bretschneider, *Marianische Antiphonen*, w: *Lexikon für Theologie und Kirche*, k.1359.

24 B. Bodzioch, *Cancionale ecclesiasticum na ziemiach polskich w XIX i XX w.*, Lublin 2014, s. 144.

25 A. Domańska, dz., cyt., s. 21-35.

Parafrazy antyfony stanowią pieśni²⁶, których źródła podane będą w przypisach: *Witaj, Królowo nieba*²⁷; *Witaj, Królowo, Matko litości*²⁸; *Matko litości, witaj*²⁹; *Salve Regina, Zawitaj Królowo*³⁰; *Serdeczna Matko*³¹. T. Karyłowski napisał własne tłumaczenie: *Litości Matko, witaj, Królowo*³².

3.2 Alma Redemptoris Mater

MATKO ODKUPICIELA
Mel. I

1. Mat - ko Od - ku - pi - cie - la,
Gwiaz - do mor - ska, do nie - ba
z nie - wiast naj - sław - nicj - sza,
ścież - ko naj - proś - ciej - sza,
Tyś jest prze - chod - nią bra - mą
do ra - ju wiccz - ne - go. Tyś je - dy - ną na -
dzie - ją czło - wie - ka grzesz - ne - go.

Odpowiednikiem tej antyfony jest pieśń *Matko Odkupiciela*³³, którą wykonuje się pod koniec nabożeństwa Nowenny do Bożego Narodzenia. Oparte jest ono o teksty Nieszporów. Nabożeństwo to wykorzystuje w sobie zalecenie liturgiczne, które mówi o tym, że jeśli Nieszpory odmawiane są wspólnie, a Kompleta indywidualnie, to antyfonę do Najświętszej Maryi Panny można odmówić po Nieszporach³⁴.

Tekst ten powstał w XVIII w.³⁵ Inną wersją tłumaczenia jest poetycki tekst *Wdzięczna Matko Zbawiciela*³⁶.

3.3 Ave Regina celorum

Witaj, Królowo, Gwiazdo niebieska
t. per. Ave Regina celorum; m. (Hoppe); b. J. Siwy

875 [108] I. Wi - taj, Kró - lo - wo, Gwia - zdo nie - bie - ska! *
Wi - taj, Ma - ry - jo, Pa - ni A - niel - ska! *
Wi - taj - ze Zró - dło, Bra - mo świa - tło - ści *
dla nędz - nych lu - dzi na tej ni - sko - ści.

Polskie przekłady tejże antyfony to hymn brewiarzowy *Witaj, niebios Królowo*³⁷ i pieśni: *Witaj królowo, Gwiazdo niebieska*³⁸; *Bądź pozdrowiona, Królowo Niebieska*³⁹. Innego tłumaczenia dokonał wspomniany już T. Karyłowski: *Witaj o Pani, co gwiazd tysiąca*⁴⁰.

3.4 Regina caeli laetare

Najwierniejszym tłumaczeniem jest antyfony, którą odmawia się w okresie wielkanocnym w modlitwie *Anioł Pański: Królowo nieba, wesel się Alleluja*⁴¹. Bardziej odmienne jest tłumaczenie ks. Jakuba Wrzeciono,

26 Tamże, s. 36-44.

27 A. Reginek, *Śpiewnik kościelny*, Katowice 2010, s. 459 (dalej *Ś. K.*); *Śpiewnik liturgiczny*, Lublin 1998, s. 450 (dalej *Ś. L.*); J. Siedlecki, *Śpiewnik kościelny*, Kraków 2015, s. 911 (dalej *Ś. S.*); *Obrzędy pogrzebu*, s. 74.

28 *Obrzędy pogrzebu*, s. 75; *Ś. S.*, s. 1307.

29 *Ś. K.*, s. 651.

30 Tamże, s. 445; *Ś. L.*, s. 360; *Ś. S.*, s. 557.

31 *Ś. K.*, s. 446; *Ś. L.*, s. 361; *Ś. S.*, s. 558.

32 T. Karyłowski, *Hymny kościelne*, Warszawa 1978, s. 281.

33 *Ś. K.*, s. 32-33; *Ś. S.*, s. 47.

34 *Liturgia Godzin*, wydanie skrócone, s. 1171.

35 M. Hołownia, *Antyfony*, s. 8.

36 T. Karyłowski, dz., cyt., s. 278.

37 *Liturgia Godzin*, T. II, s. 1208.

38 *Chorał Droga do nieba*, T. III, s. 365.

39 Tamże, s. 227.

40 T. Karyłowski, dz., cyt., s. 279.

41 *Ś. K.*, s. 857.

Ciesz się, Królowo Anielska

t.: parafraza *Regina caeli* (Siedl. 4) m.: (Śp. Mar.), (Siedl. 1959)

I. Ciesz się, Kró - lo - wo A - niel - ska,
we - sel się, Pa - ni Nie - bies - ka!
Wszy - scy Ci dziś win - szu - je - my,
z we - se - lem wy - śpie - wu - je - my:
Al - le - lu - ja!

wykorzystywane w pieśni: *Wesel się, Królowo miła*⁴², a także inne J. Nachbara, pochodzące z 1856 r. w pieśni *Wesel się, Królowo rajska*⁴³. Występują także pieśń *Ciesz się, Królowo Anielska*⁴⁴ oraz poetyckie tłumaczenie T. Karyłowskiego *Raduj się niebios Królowo*⁴⁵, które zostało opracowane melodycznie w dwóch wersjach w pieśni *Raduj się, nieba królowo*⁴⁶.

4. Podsumowanie

Spośród kilku teorii genezy polskich pieśni kościelnych, istotną jest ta, która podkreśla, że podstawą tekstów pieśni były łacińskie teksty brewiarzowe, szczególnie hymny i sekwencje⁴⁷. Ich polskie odpowiedniki

występują jako tłumaczenia dosłowne oraz jako swobodne parafrazy. Takie pieśni można uznać, za niejako narodzone z liturgii.

Można zatem poddać pod rozagę muzykom kościelnym myśl, że pieśni wyżej przedstawione mogą być traktowane jako te o wyższej randze, niż popularne pieśni ludowe. Przeglądając teksty i melodie tychże pieśni, nie trudno wywnioskować, że większa część z nich jest nieznana w polskich parafiach. Ponowne ich odkrycie i wprowadzenie do liturgicznej praktyki parafialnej, na pewno przyczyni się do uświęcenia wiernych i rozszerzania kultu Najświętszej Maryi Panny.

5. Bibliografia

I. Źródła

- *Chorał „Droga do nieba”*, T. II., Opole 2008.
- *Chorał „Droga do nieba”*, T. III., Opole 2009.
- *Liber Usualis*, Tournai – New York 1961.
- *Liturgia Godzin*, T. II, Poznań 1984.
- *Liturgia Godzin*, wydanie skrócone, Kraków 1991.
- *Obrzędy pogrzebu dostosowane do zwyczajów diecezji polskich*, Katowice 1978.
- Reginek A., *Śpiewnik kościelny*, Wyd. III, red. Głodek B., Katowice 2010.
- Siedlecki J., *Śpiewnik kościelny*, wyd. XLI, red. Kałamarz W., Kraków 2015.
- *Śpiewnik liturgiczny*, red. Mrowiec K., Lublin 1998.

II. Literatura

- Bernt G, *Ave, regina coelorum, ave domina angelorum*, w: *Marienlexikon*, (red.) Bäumer R., Scheffczyn L., T. I, St. Ottilien 1988, s. 321.
- Bernt G, *Salve, regina*, w: *Marienlexikon*, (red.) Bäumer R., Scheffczyn L., T. V, St. Ottilien 1988, s. 648-650.

42 Ś. K., s. 175; Ś. L., s. 229; Ś. S., s. 284.

43 *Chorał Droga do nieba*, T. II, s. 327, 417.

44 Ś. K., s. 188; Ś. L., s. 235; Ś. S., s. 310.

45 M. Hołownia, *Antyfony*, s. 27-29; T. Karyłowski, dz., cyt., s. 280.

46 Ś. K., s. 174; *Chorał Droga do nieba*, T. II, s. 323.

47 S. Garnczarski, *Początki polskiej pieśni kościelnej i jej tematyka*, „Tarnowskie Studia Teologiczne” 35 (2016) nr 1, s. 178-180; I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2001, s. 146.

- Białkowski M., *Autentyczność utworów gregoriańskich*, w: „Studia gregoriańskie”, R. VIII, 2005, s. 63-97.
- Bodzioch B., *Cancionale ecclesiasticum na ziemiach polskich w XIX i XX w.*, Lublin 2014.
- Bretschneider W., *Marianische Antiphonen*, w: *Lexikon für Theologie und Kirche*, red. Kasper W., T. VI, Freiburg 1997, k. 1357-1359.
- Bretschneider W., *Marianische Antiphonen*, w: *Lexikon der Kirchenmusik*, red. Massenkeil G., Zywiets M., T. II, Regensburg 2013, s. 809-811.
- Domańska A., *Antyfony Salve Regina w wybranych śpiewnikach kościelnych*, Lublin 2011 (mps pracy lic. KUL; Katedra Monodii Liturgicznej IM KUL, promotor: dr hab. Beata Bodzioch, AU KUL).
- Garnczarski S., *Początki polskiej pieśni kościelnej i jej tematyka*, „Tarnowskie Studia Teologiczne” 35 (2016) nr 1, s. 177-187.
- Hołownia M., *Antyfony Maryjne w polskiej twórczości pieśniowej*, Lublin 2012 (mps pracy lic. KUL; Katedra Monodii Liturgicznej IM KUL, promotor: dr hab. Beata Bodzioch, AU KUL).
- Karyłowski T., *Hymny kościelne*, Warszawa 1978.
- Melnicki M., Huebner D. v., *Antiphonen*, w: *Marienlexikon*, (red.) Bäumer R., Scheffczyn L., T. I, St. Ottilien 1988, s. 174-176.
- Nadolski B., *Liturgika*, T. II, Liturgia i czas, Poznań 1991.
- Nadolski B., *Leksykon Liturgii*, Poznań 2006.
- Pawlak I., *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2001.
- Pörnbacher M., *Alma redemptoris mater quae pervia caeli Porta manes*, w: *Marienlexikon*, (red.) Bäumer R., Scheffczyn L., T. I, St. Ottilien 1988, s. 104.

Mariusz Wiktorowski

Great Marian antiphons in Gregorian chant as a source of Polish song creativity

Summary:

Medieval breviary texts are based on the Bible. *Salve Regina*, *Alma Redemptoris Mater*, *Ave Regina caelorum* and *Regina caeli* are four great Marian antiphons that became the source of Polish songs. They are in the major-minor system, and only the *Salve Regina* is a contrafactum of the simplex tone. Songs based on Marian antiphons are little known in Poland and the author encourages their use in the liturgy.

Key words:

Gregorian chant, liturgy, breviary, antiphons, Marian songs

Tożsamość muzyka kościelnego¹

Zostałem poproszony o skierowanie słowa do tak zacnego grona jakim jest środowisko muzyków kościelnych w Polsce. Mam mówić o tożsamości muzyka kościelnego. Czynię to z przejęciem i z dużą dozą pokory, bowiem będę przemawiał nie jako muzyk, ale jako teolog. Proponuję odczytanie tożsamości muzyka kościelnego w kluczu powołania, wybrania i posłania. To Bóg powołuje, On wybiera i On posyła. Chciałbym, żeby została utrzymana pewna przejrzystość mojego wystąpienia, dlatego proponuje trzy części refleksji z krótkim wstępem i jeszcze krótszym zakończeniem.

Wstęp.

Od zarania dziejów człowiek stawiał sobie fundamentalne pytania o to kim jest? Dokąd zmierza? Jak osiągnąć szczęście? Co jest celem ludzkiego życia? Z upływem czasu pojawiały się pytania trudniejsze: Jaką miarą mierzyć człowieka? Czy mierzyć go miarą sił fizycznych, którymi dysponuje? A jeśli już nie ma sił...? Czy mierzyć go miarą zmysłów, które umożliwiają mu kontakt z zewnętrznym światem? A jeśli już nie widzi, nie czuje – czy przestał być człowiekiem? Czy mierzyć go miarą inteligencji, która sprawdza się poprzez wielorakie testy czy egzaminy? A jeśli i tych nie zdaje? Cogito! Ergo sum! Przekonywał Kartezjusz. Myślę, więc jestem człowiekiem. Ale czy myślenie samo wystarcza by określić człowieka? Kochaj i rób co chcesz – wtórował mu św. Augustyn. A więc nie tylko *cogito*, ale również *amo ergo sum*. Kocham więc jestem człowiekiem! Wydaje się, że ta szeroko pojęta miłość stanowi rozwiązanie problemu ludzkiego istnienia, ona jest odpowiedzią na wszystkie pytania o sens. Najdobitniej objawiła się ona na szczycie Golgoty. Dlatego chrześcijaństwo z pokorą głosi, że kontemplacja prawdy o Chrystusie, głównie prawdy Wcielenia dopełnionego Krzyżem i Paschą rzuca jasny snop światła na wszelkie niejasne rejony pytań: „kim jestem”, „czym jest moje życie?” i „jak żyć?”. Nie ma zresztą pytań ważniejszych. Próbujemy zatem szukać odpowiedzi² w czasie tej krótkiej refleksji. Co określa moją/naszą tożsamość? Sięgam w tym celu po fragment wiersza Czesława Miłosza „Albo-Albo” z tomu „Dalsze okolice”. Niech stanie się klamrą i refrenem niniejszych rozważań.

*Jeżeli Bóg wcielił się w człowieka, umarł i zmartwychwstał,
Wszelkie ludzkie zajęcia są godne uwagi
Tylko w tym stopniu w jakim od tego zależą,
To znaczą zyskują sens przez to wydarzenie.*

*Powinno się myśleć o tym w dzień i w nocy,
Co dzień, latami, coraz mocniej i głębiej,
A już najbardziej o tym, że historia ludzkości jest święta
I każdy nasz uczynek jest jej częścią,
Zapisany na wieki i nic nie przepada.*

*Ponieważ ród nasz został aż tak wywyższony,
Naszym powołaniem powinno być kapłaństwo
Nawet jeżeli nie nosimy liturgicznych szat.*

¹ Tekst został wygłoszony w formie wykładu na Ogólnopolskiej Pielgrzymce Muzyków Kościelnych na Jasną Górę 17.02.2018 roku.

² Por. J. Szymik, *O cudzie Wcielenia, czyli o tym, że Bogu i człowiekowi cudownie jest być razem*, Katowice 2000, s. 7.

*A więc publiczne świadczenie na boską chwałę
Słowami, muzyką, tańcem i wszelkim znakiem*³.

Część pierwsza: powołanie.

Formowanie dojrzałej tożsamości zaczyna się od pytania o to, od Kogo pochodzę i do czego jestem powołany przez Tego, który zapragnął mojego istnienia⁴. Bóg powołał człowieka do istnienia, powierzając mu zadanie bycia twórcą⁵. Nie wszyscy są powołani, aby być artystami w ścisłym sensie tego słowa. Jednak według Księgi Rodzaju, zadaniem każdego człowieka jest być twórcą własnego życia: człowiek ma uczynić z niego arcydzieło sztuki⁶.

Powołanie artystyczne to przede wszystkim określona powinność etyczna. To nic innego jak obowiązek spełnienia czynu. Niemieckie przysłowie uczy: *Gotessgaben sind Aufgaben* (Co Bóg daje, to zadaje). Człowiek staje się odpowiedzialny za talenty, którymi Stwórca go obdarował. Otrzymanych zdolności nie można zaprzepaścić, ale trzeba je rozwijać przez rzetelną pracę pomagając innym w odkrywaniu i zbliżaniu się do Piękna⁷.

Odrębne powołanie każdego artysty (także muzyka kościelnego) określa pole jego służby, a zarazem wskazuje zadania, które go czekają: ciężką pracę, do której musi być przygotowany i odpowiedzialność, którą winien podjąć. Muzyk kościelny świadomy tego wszystkiego wie także, że musi działać nie kierując się dążeniem do próżnej chwały ani żądzą taniej popularności, ani nadzieją na osobiste korzyści. Istnieje zatem pewna etyka czy wręcz «duchowość» służby artystycznej⁸.

Więcej jeszcze. W specyficznym, metaforycznym sensie, ale zgodnym co do litery i ducha z myślą Jana Pawła II, posiłkującego się głęboką myślą Beethovena: „artysta (tu czytaj: muzyk kościelny) poniekąd powołany jest do służby kapłańskiej”⁹. W jaki sposób, w jakim sensie? Właśnie tak, jak o tym mówił Miłosz:

*Ponieważ ród nasz został aż tak wywyższony,
Naszym powołaniem powinno być kapłaństwo
Nawet jeżeli nie nosimy liturgicznych szat.
A więc publiczne świadczenie na boską chwałę
Słowami, muzyką, tańcem i wszelkim znakiem.*

Z miłości do Piękna (z dużej litery), z przejęcia się wielkością i pięknem Boga rodzi się muzyka mająca wymiar sakralny. Sakralność muzyki w tym ujęciu nie polega tylko na formie, ale na źródle, z którego pochodzi. W muzyce sakralnej piękno nie jest jedynie efektem ludzkiej sztuki, która zachwyca się sobą i celebruje samą siebie, ale stanowi odbicie Bożej chwały objawiającej się w dziele artystycznym¹⁰. Nie można do końca zrozumieć specyfiki powołania muzyka kościelnego, jeśli nie uchwyci się, nie wydobędzie się sensu muzyki sakralnej.

3 Cz. Miłosz, *Albo-Albo*, w: *Dalsze okolice*, Kraków 1991, s. 38.

4 M. Dziewiecki, *Tożsamość kapłana*, w: *Chrystus potrzebuje świętych kapłanów*, red. A. Matusiak, Kraków 2009, s. 42.

5 Jan Paweł II, List do artystów nr 1, (dalej: LA).

6 LA 2.

7 J. Bramorski, *Pieśń nowa człowieka nowego*, Gdańsk 2012, s. 438.

8 LA 4.

9 Por. Jan Paweł II, *Do przedstawicieli świata kultury i sztuki*, w: *Wiara i kultura. Dokumenty, przemówienia, homilie*, wyb. i oprac. M. Radwan, S. Wylęzek, T. Gorzkuła, Rzym – Lublin 1988, s. 209.

10 J. Bramorski, *Pieśń nowa człowieka nowego*, s. 431.

Celebrując liturgię „uczestniczymy w misterium nieskończonego piękna, które pozwala nam doświadczyć obecności Boga”¹¹. Muzyka sakralna pozwala nam na to doświadczenie „o wiele bardziej naocznie i prawdziwie niż mogłoby się to wydarzyć po wysłuchaniu wielu kazań. Jednak i tu pojawiają się zagrożenia przed którymi przestrzega Kardynał Ratzinger. W książce *Duch liturgii* mówi o zagrożeniach jakimi są próżność w ocenie własnych umiejętności i wirtuozeria pragnąca wysunąć się na pierwszy plan. W takim przypadku muzyka nie rodzi się już z modlitwy, nie jest już modlitwą, lecz w wyniku fałszywie pojętej niezależności organisty, dyrygenta, psalterzysty opuszcza obszar liturgii, stając się celem samym w sobie. W konsekwencji liturgia oddala się od swojej prawdziwej istoty”¹².

Piękno dzieła muzycznego (pieśni liturgicznej, piękno śpiewu liturgicznego) wyraża nie tylko dobro i głęboką prawdę, ale także świętość tego, kto je czyni¹³. Świętość tego kto gra, śpiewa, dyryguje. Dlatego chrześcijanin, realizując powszechne wezwanie do świętości, jest jednocześnie powołany do piękna w sensie etycznym, do uczynienia ze swego życia arcydzieła miłości¹⁴. Benedykt XVI zauważa: „Bardziej jeszcze wyraziście od sztuki (czyt. muzyki, śpiewu) w przekazie ewangelicznego orędzia przemawia piękno życia chrześcijańskiego”¹⁵.

Kiedy ministranci udają się do ołtarza, przed Mszą św. odmawiają w zakrystii najczęściej modlitwę: *proszę Cię, Panie Jezu, o łaskę skupienia, aby myśli moje były przy Tobie, aby oczy moje były zwrócone na ołtarz, a serce moje oddane tylko Tobie*. Znam w naszej diecezji dwóch organistów, którzy modlą się podobnie przed położeniem rąk na kontuar organów. Może jest ich wielu... To słyhać, czy ktoś śpiewa i gra z przekonaniem i „zapleczem” duchowym, czy modli się muzyką i śpiewem, czy po prostu gra i śpiewa, bo otrzymuje za to wynagrodzenie.

Muzyk zatem winien najpierw doświadczyć Tajemnicy Boga, by potem móc ją ukazać w swoim dziele. Dlatego w powołaniu organisty jego droga estetyczna – kunszt, droga etyczna – życie i droga teologiczna – wiara ściśle się z sobą łączą i uzupełniają. Zatrzymanie się jedynie na estetycznym wymiarze muzyki (ładnym zagranium i śpiewie), pozbawia ją (muzykę) jej istoty, sprawiając, że czci ona samą siebie i nie jest już epifanią celebrowanej Tajemnicy¹⁶.

Piękno jest powołaniem artysty¹⁷ – pisze Jan Paweł II w *Liście do Artystów* i dodaje: „powołaniem zadany przez Stwórcę wraz z darem talentu «artystycznego»”¹⁸. Piękno objawiające się w muzyce sakralnej jest powołaniem muzyka kościelnego. Pojawia się tutaj bardzo istotny problem: „kto dostrzega w sobie Bożą iskrę, którą jest powołanie muzyka, organisty, powołanie artystyczne, odkrywa zarazem pewną powinność: nie może zmarnować tego talentu¹⁹, ale powinien go rozwijać w służbie bliźnim i całej ludzkości. „Nadzieja w pięknie, w pięknie muzyki. Nadzieja w cierpliwej służbie pięknu muzyki. To jest Wasze powołanie. Wasz wkład w naprawianie naszego świata”²⁰.

11 J. Ratzinger, *Duch liturgii*, Poznań 2002, s. 131.

12 Por. tamże.

13 J. Bramorski, *Pieśń nowa człowieka nowego*, s. 430.

14 Tamże, s. 431.

15 Benedykt XVI, *Nowe kreatywne języki, pozwalające prowadzić dialog ze wszystkimi*, OR 32(2011) nr 1, s. 27.

16 J. Bramorski, *Pieśń nowa człowieka nowego*, s. 432.

17 LA 3.

18 Tamże.

19 Tamże.

20 J. Szymbik, *Cantare amantis est. Piękno, miłość, muzyka*, w: *Cantare amantis est*, red. W. Hudek, P. Wiśniewski, Lublin 2015, s. 103.

Część druga: wybór.

Nie wyście mnie wybrali, ale ja was wybrałem, i przeznaczyłem was na to, abyście szli i owoc przynosili, i aby owoc was trwał (por. J 15, 16). Chrystus w sposób jasny określa kto kogo wybiera. To nie człowiek wybiera Boga, ale Bóg wybiera człowieka. Tożsamość człowieka na tej płaszczyźnie wynika z tego, kim on ostatecznie jest i dla Kogo istnieje. Człowiek dojrzały rozumie, że nie może stworzyć, ani wymyśleć samego siebie. Rozumie, że jego tożsamość ukryta jest w Bogu, który jest ostatecznym źródłem istnienia i tajemnicy człowieka²¹.

W Nim bowiem wybrał nas przez założeniem świata, abyśmy byli święci i nieskalani przed Jego obliczem (por. Ef 1, 4). Wybranie dokonuje się ze względu na jakiś cel. Bóg najpierw wybiera człowieka, aby go potem posłać w swoim imieniu. Przy krzewie gorejącym Bóg daje Mojżeszowi konkretne posłanie: „Idź przeto teraz, oto posyłam cię do faraona i wyprowadź mój lud, Izraelitów, z Egiptu. Ja będę z tobą” (Wj 3,10). Posyła Mojżesza, aby wyprowadził rodaków z niewoli w Egipcie. Jezus wybiera spośród chodzącego za Nim tłumu dwunastu uczniów przewidzianych do specjalnej roli, nazywanych Apostołami. Zna ich już po imieniu i po imieniu ich wzywa. Poznał ich już tak dobrze, że niektórych określa charakterystycznymi ich przydomkami: Opoka, Gorliwy, Synowie Gromu. Są to ci, których On sam wybrał, od nikogo i niczego nieuzależniony, i których powołuje przede wszystkim po to, aby Mu towarzyszyli²².

Kiedy Bóg wybiera człowieka to zawsze dlatego, że ma on (człowiek) coś do zrobienia. Bóg nie wybiera nigdy bez sensu. Nigdy nie zostawia człowieka wybranego w pustce, lecz zawsze ma na myśli konkretny cel, dla którego wybrał człowieka. I ten konkret w drodze naszego powołania każdy musi uchwycić, odkryć. Będzie to owo miejsce, wobec którego obudziła się nasza odpowiedzialność²³. Dla Małego Księcia była to róża. Dla nas, na przykład, takim konkretem może być liturgia. Odpowiedzialność za przygotowanie liturgii, posługa w konkretnej parafii...

Parafrazując czwarty i szósty wiersz pierwszego rozdziału listu św. Pawła do Efezjan można powiedzieć, że: *W Nim wybrał nas ... ku chwale majestatu swej łaski*. Wybozem należy przynosić chwałę Bogu. Zostaliśmy wybrani, by swoją posługą przynosić chwałę Bogu. A więc *publiczne świadectwo na boską chwałę. Słowami, muzyką, tańcem i wszelkim znakiem*.

W czasie święceń prezbiteratu, po Ewangelii następuje przedstawienie i wybór kandydatów, padają takie słowa: *Po zbadaniu opinii wiernych i po zasięgnięciu rady osób odpowiedzialnych za ich przygotowanie zaświadczam, że uznano ich za godnych święceń*. Pośród pytań jakie biskup stawia wybranym jest i takie: *Czy na chwałę Boga i dla uświęcenia chrześcijańskiego ludu chcesz pobożnie i z wiarą sprawować misteria Chrystusa, a zwłaszcza Eucharystyczną Ofiarę i sakrament pokuty, zgodnie z tradycją Kościoła*²⁴? Zauważam tu pewną subtelny analogię: *Czyż nie na chwałę Boga i dla uświęcenia chrześcijańskiego ludu muzyk kościelny powinien chcieć pobożnie i z wiarą „współsprawować” misteria Chrystusa, a zwłaszcza Eucharystyczną Ofiarę?* Czyż nie w imieniu zebranego ludu – także posługujących w liturgii muzyków – szafarz Eucharystii wypowiada w kluczowym momencie sprawowania kultu słowa: *„Dziękujemy, że nas wybrałeś, abyśmy stali przed Tobą i Tobie służyli”*²⁵.

21 M. Dziewiecki, *Tożsamość kapłana*, s. 41-42.

22 T. Hajduk, *Jak Jezus formował apostołów*, w: <http://www.katolik.pl/jak-jezus-formowal-apostolow,22995,416,cz.html>, (dostęp: 14.02.2018).

23 Por. J. Nawrot, *Powołanie jako przechodzenie od wybrania do posłania*, w: http://www.kaplani.com.pl/pl/strefa_mysli/czytelnia/artykuly/powolanie_jako_przechodzenie_od_wybrania_do_poslania, (dostęp: 14.02.2018).

24 Pontyfikat Rzymski. Katowice 1999, s. 101.

25 Mszał Rzymski dla diecezji polskich, Poznań 1986, s. 318*.

„Słowa te odnoszą się w pierwszym stopniu do mających święcenia kapłańskie, ale także do powszechnego kapłaństwa wszystkich ochrzczonych i tych, którzy przyjęli sakrament bierzmowania. Wskazuje na to – słowo w języku greckim *hierateuein*”²⁶. Także do muzyków kościelnych, którzy w ramach liturgii wykonują służbę.

Część trzecia: posłanie.

Chcąc być dobrym chórzystą, organistą, kierownikiem scholii czy chóru, aby odpowiedzieć na dar i wypełnić zadanie potrzebna jest świadomość, że jest się powołanym, wybranym i posłanym, a ponadto trzeba kochać Kościół. Trzeba „mieć go na sercu”. Praca muzyka kościelnego wymaga codziennego przygotowania. Każdy dzień w kalendarzu liturgicznym jest inny i narzuca dobór odpowiedniego repertuaru. Muzyk nie może więc pozwolić sobie na dowolność ani na rutynę. Wszystkie części Mszy św. są inne i również wymagają ściśle określonych śpiewów i utworów, tu także nie ma miejsca na swobodę. Trzeba też pamiętać, aby cała celebracja eucharystyczna miała jeden temat, tak by śpiewy łączyły się z Ewangelią, antyfonami na wejście i na Komunię św. Tego, jakie pieśni i w którym momencie mogą być wykonywane, wierni nie muszą wiedzieć. Jednak praca organisty, kierownika chóru, scholii, dyrygenta, kantora to m.in. przestrzeganie reguł dyktowanych przez liturgię²⁷. W tym postrzegam także posłanie muzyka do określonej wspólnoty. Nie idzie tam w swoim imieniu, ale zostaje posłany przez Chrystusa.

Krótko mówiąc, muzyk kościelny mimo swoich słabości winien zdawać sobie sprawę z wielkiej odpowiedzialności jaka nań spoczywa. Muzyk kościelny przepełniony wdzięcznością dla Boga i świadom, że nie jest właścicielem sprawowanych tajemnic, lecz jedynie pokornym sługą, zwykłym stróżem lub narzędziem, musi robić wszystko, by wiernie i nabożnie „współtworzyć” świętą liturgię – w absolutnej wierności Bogu i Kościołowi i wierności względem norm i wymogów przezeń nałożonych²⁸. Muzyk kościelny o dojrzałej tożsamości jest jednoznaczny, wręcz bezwzględny w kwestii norm moralnych, prawnych i zasad postępowania.

Między innymi dlatego też w dziejach Kościoła powszechnego obserwujemy permanentną troskę o wychowanie i formację kompetentnych muzyków kościelnych, na których spoczywa współodpowiedzialność za śpiew kościelny i poziom muzyki wykonywanej podczas obrzędów liturgicznych i innych nabożeństw. Jan Paweł II mówił, że *Eucharystia jest zbyt wielkim darem, aby można było tolerować dwuznaczności i umniejszenia*²⁹. To od muzyków kościelnych w dużej mierze zależy właściwy dobór pieśni oraz utworów choralnych czy instrumentalnych do liturgii. Od nich zależy niedopuszczanie do liturgii, tego wszystkiego, co stanowi *profanum*. Ludzie zasiadający za kontuarem organów przez dziesięciolecia tworzyli kulturę muzyczną wszystkich uczestniczących w liturgii, traktując swoją pracę jako odpowiedzialną służbę Bożą. Tylko taka postawa jest w stanie zagwarantować odpowiedni poziom muzyki wykonywanej podczas celebracji liturgicznych. Według II Polskiego Synodu Plenarnego „poziom wykonawstwa muzyki liturgicznej zależy przede wszystkim od organistów, od ich osobistej kultury muzycznej”³⁰.

26 J. Gamperl, *Dziękujemy Ci, że nas wybrałeś*, w: <http://prasa.wiara.pl/doc/521692.Dziekujemy-Ci-ze-nas-wybrales>, (dostęp: 12.02.2018).

27 S. Zawada, *Trzeba dziękować Bogu za osoby, które chcą śpiewać*, w: <http://niedziela.pl/artikul/103216/nd/Trzeba-dziekowac-Bogu-za-osoby-ktore-chca>, (dostęp: 12.02.2018).

28 M. Ranjith, *Ku sztuce celebracji w liturgii*, w: <http://sanctus.pl/index.php?grupa=116&podgrupa=438&doc=387> (dostęp: 14.02.2018).

29 Jan Paweł II, *Mane Nobiscum Domine*, nr 14.

30 II Polski Synod Plenarny 1991-1999, Poznań 2001, s. 118.

Marnujemy dar i nie wypełniamy zadania (posłannictwa) w sposób właściwy, gdy w liturgii próbujemy pójść na skróty. Gdy wierność prawodawstwu liturgicznemu zwycięża wygodnictwo, by nie użyć mocniejszych słów. Tak rodzą się grzechy takie jak: nieodpowiedni dobór pieśni (w tym granie piosenek religijnych, choćby osławionej Barki), niestałość tempa, niepoprawny rytm, nieodpowiednie cezury (oddechy), głośny śpiew organisty do mikrofonu (organista ma akompaniować, a nie pełnić rolę kantora), gra bez żadnych zasad harmoniczych, pośpiech (niejednokrotnie wymuszony przez celebransa), brak poprawnych wstępów, interludiów, postludiów, nieodpowiednia rejestracja... można by tak długo. To tu, mówiąc o posłaniu, dostrzegam konieczność ciągłej troski o warsztat, ciągłą potrzebę doskonalenia się, podnoszenia kwalifikacji, ale też troskę o rozwój duchowy. Trzeba zatem przypomnieć, że muzyka liturgiczna nie jest niczyją własnością, ani organisty, ani celebransa, ani wspólnoty kościelnej.

Liturgia jest liturgią Kościoła, a nie naszych kaprysów. Jan Paweł II w Encyklice o Eucharystii, mówi, że *liturgia nie jest prywatną własnością kogokolwiek* (EE 52). Dlatego każdy posługujący muzycznie w liturgii winien poskramiać pokusę skupiania uwagi zgromadzonych wiernych na własnej osobie i upewnić się, że we wszystkim co czyni, jak gra, śpiewa, widać tylko Chrystusa³¹, to olbrzymie zadanie.

Mało tego, winien zdawać sobie sprawę z tego, że poddając się w pokorze pięknu rubryk otrzyma wolność wzniesienia swojego umysłu i serca ku kontemplacji sprawowanych tajemnic. Wszystko zależy od wiary i odwagi posługujących muzycznie w liturgii oraz hojności ich serca. Jeżeli święta liturgia, jak naucza Kościół, jest „źródłem, z którego wypływa cała jego moc i celem, do którego zmierzają wszelkie inne działania” (zob. *Sacrosanctum Concilium* 10), a muzyk w szczególny sposób pełni funkcję pośrednika, wówczas w jego wnętrzu winno wzrastać głębokie poczucie wierności i miłości względem Boga i boskich tajemnic, których ma łaskę stać się częścią. A *ars celebrandi* poprowadzi go wówczas do prawdziwego doświadczenia wewnętrznego piękna i dostojeństwa³².

Zakończenie.

Ewangeliczna scena z domu Marty i Marii przypomina o tym, że człowiek, ponad codzienną służbę i wierność obowiązkowi potrzebuje Boga, który jest wewnętrznym światłem Miłości i Prawdy. Nawet najważniejsze zajęcia wykonywane bez miłości tracą wartość i nie dają radości. Bez głębokiego sensu, który odnaleźć można dzięki kontemplacji, cała działalność człowieka sprowadza się do jałowego i chaotycznego aktywizmu³³.

*Bo Jeżeli Bóg wcielił się w człowieka, umarł i zmartwychwstał,
Wszelkie ludzkie zajęcia są godne uwagi
Tylko w tym stopniu w jakim od tego zależą,
To znaczy zyskują sens przez to wydarzenie.*

Odkrywanie własnej tożsamości to ostatecznie odkrywanie własnego powołania, czyli tego kim jestem i do jakiej formy życia, do jakiego dzieła jestem zaproszony przez Boga –

31 Por. M. Ranjith, *Ku sztuce celebracji w liturgii*, w: <http://sanctus.pl/index.php?grupa=116&podgrupa=438&doc=387> (dostęp: 14.02.2018).

32 Por. Tamże. M. Ranjith, *Ku sztuce celebracji w liturgii*, w: <http://sanctus.pl/index.php?grupa=116&podgrupa=438&doc=387> (dostęp: 14.02.2018).

33 J. Bramorski, *Pieśń nowa człowieka nowego*, s. 443-444.

Boga, który mnie rozumie i kocha. Tożsamość realistyczna i integralna pojawia się zatem wtedy, gdy już nie ja żyję, lecz żyje we mnie Chrystus (por. Ga 2, 20)³⁴.

Z chwilą, gdy muzyk kościelny poczuje tęsknotę za jednością sięgającą w sferę najgłębszej jego tożsamości i ją osiągnie, wszystko inne znajdzie swe właściwe miejsce. Liturgia stanie się porywającym i budującym doświadczeniem. Zniknie wówczas potrzeba wydawania ton dokumentów przez Stolicę Apostolską (zapełniających półki i zalegających w księgarniach) i zatrudniania gwardii szwajcarskiej pilnującej liturgicznej dyscypliny na świecie³⁵.

Bibliografia:

- Jan Paweł II, *List do artystów*.
- Jan Paweł II, *Mane Nobiscum Domine*.
- Jan Paweł II, *Do przedstawicieli świata kultury i sztuki*, w: *Wiara i kultura. Dokumenty, przemówienia, homilie*, wyb. i oprac. M. Radwan, S. Wylęzek, T. Gorzkula, Rzym – Lublin 1988.
- Benedykt XVI, *Nowe kreatywne języki, pozwalające prowadzić dialog ze wszystkimi*, OR 32(2011) nr 1.
- Pontyfikat Rzymski. Katowice 1999.
- Mszał Rzymski dla diecezji Polskich, Poznań 1986.
- II Polski Synod Plenarny 1991-1999, Poznań 2001.
- Bramorski J., *Pieśń nowa człowieka nowego*, Gdańsk 2012.
- Dziewiecki M., *Tożsamość kapłana*, w: *Chrystus potrzebuje świętych kapłanów*, red. A. Matusiak, Kraków 2009.
- Gamperl J., *Dziękujemy Ci, że nas wybrałeś*, w: <http://prasa.wiara.pl/doc/521692.Dziękujemy-Ci-ze-nas-wybrales>, (dostęp: 12.02.2018).
- Hajduk T., *Jak Jezus formował apostołów*, w: <http://www.katolik.pl/jak-jezus-formowal-apostolow,22995,416,cz.html>, (dostęp: 14.02.2018).
- Miłosz Cz., *Albo-Albo*, w: *Dalsze okolice*, Kraków 1991.
- Nawrot J., *Powołanie jako przechodzenie od wybrania do posłania*, w: http://www.kapłani.com.pl/pl/strefa_mysli/czytelnia/artykuly/powolanie_jako_przechodzenie_od_wybrania_do_poslania, (dostęp: 14.02.2018).
- Ranjith M., *Ku sztuce celebracji w liturgii*, w: <http://sanctus.pl/index.php?grupa=116&podgrupa=438&doc=387> (dostęp: 14.02.2018).
- Ratzinger J., *Duch liturgii*, Poznań 2002.
- Szymik J., *Cantare amantis est. Piękno, miłość, muzyka*, w: *Cantare amantis est*, red. W. Hudek, P. Wiśniewski, Lublin 2015.
- Szymik J., *O cudzie Wcielenia, czyli o tym, że Bogu i człowiekowi cudownie jest być razem*, Katowice 2000.
- Zawada S., *Trzeba dziękować Bogu za osoby, które chcą śpiewać*, w: <http://niedziela.pl/artikul/103216/nd/Trzeba-dziekowac-Bogu-za-osoby-ktore-chca>, (dostęp: 12.02.2018).

34 M. Dziewiecki, *Tożsamość kapłana*, w: *Chrystus potrzebuje świętych kapłanów*, Kraków 2009, s. 43.

35 M. Ranjith, *Ku sztuce celebracji w liturgii*, w: <http://sanctus.pl/index.php?grupa=116&podgrupa=438&doc=387> (dostęp: 14.02.2018).

Die Identität des Kirchenmusikers

Zusammenfassung:

Gott hat den Menschen ins Dasein gerufen und ihm die Aufgabe übertragen, ein Schöpfer zu sein. Eine künstlerische Berufung ist vor allem eine bestimmte ethische Verpflichtung. Die besondere Berufung jedes Künstlers (auch des Kirchenmusikers) bestimmt den Bereich seines Dienstes und weist zugleich auf die Aufgaben hin, die auf ihn warten. Selbst die wichtigsten Aktivitäten, die ohne Liebe ausgeführt werden, verlieren ihren Wert und geben keine Freude. Wenn man ein guter Chorist, Organist, oder Chorleiter sein will, muss man sich bewusst sein, dass man berufen, auserwählt und ausgesandt ist, um auf die Gabe zu antworten und die Aufgabe zu erfüllen.

Schlüsselwörter:

Kirchenmusiker, Organist, Identität, Berufung, Wahl, Mission:

II.
OMÓWIENIA,
RECENZJE,
VARIA

IX Konferencja naukowa *Odnowiona harmonia, czyli Mariologia św. Hildegardy z Bingen (1098-1179)*

Konferencje naukowe od 2014 roku są nieodłącznym elementem każdej edycji Festiwalu *Fide et Amore*. Co roku 17 października hildegardiańska rodzina spotyka się, aby wspólnie zagłębić się w różnorodną tematykę z zakresu m.in. filozofii, medycyny, psychologii, liturgii itp. Podczas trwającego XVI Festiwalu Twórczości Religijnej *Fide et Amore* odbyła się kolejna sesja naukowa, która tradycyjnie zgromadziła szerokie grono odbiorców. Wśród uczestników konferencji znaleźli się nie tylko zaproszeni goście i organizatorzy, ale również młodzież ze szkół ponadpodstawowych oraz pasjonaci wielokierunkowej działalności św. Hildegardy.

W tym roku słuchacze mogli wysłuchać prelekcji powiązanych z tematyką *Odnowiona harmonia, czyli Mariologia św. Hildegardy z Bingen (1098-1179)*. Należy w tym miejscu nadmienić, iż ponownie całe wydarzenie koordynował i prowadził ks. Wiesław Hudek. Inaugurując sesję naukową zaprezentował VIII tom Zeszytu Naukowego *Studia Hildegardiana Sariensia* (2021) oraz zaproponował uczestnikom pozyskanie wielu innych publikacji związanych m.in. ze świętą Hildegardą.

Pierwszą część sympozjum rozpoczęło wystąpienie ks. mgr. lic. Łukasza Dziury z Katowic *Marialis cultus. Kult Najświętszej Maryi Panny w wybranych tekstach liturgicznych wspomnień, świąt i uroczystości maryjnych*. Prelegent w ciekawy sposób wyjaśnił, jakie jest źródło kultu Najświętszej Maryi Panny. Swoje wypowiedzi poparł wieloma przykładami z tekstów źródłowych, co w wielkim stopniu zainteresowało uczestników konferencji i zachęciło ich do podjęcia wspólnego dialogu.

Drugi wykład nosił tytuł *Maryja wzorem życia chrześcijańskiego*. Przedstawił go ks. dr hab. Tadeusz Zadukowicz, prof. KUL z Lublina, który podzielił się swoimi doświadczeniami z zakresu proponowanego tematu.

Następny wykład wygłosił ks. dr Leszek Makówka z Katowic. Omawiając temat *Interpretacja maryjnych iluminacji z kodeksów św. Hildegardy z Bingen*, poruszył do rozmowy szerokie grono uczestników.

Tradycyjnie o godz. 12.00 rozpoczęła się kolejna część spotkania w kościele Matki Bożej Fatimskiej w Turzy Śląskiej. Wszyscy zebrani zostali zaproszeni do uczestniczenia we wspólnej modlitwie (po uprzednim przygotowaniu). W trakcie obrzędu prowadzonego przez ks. Wiesława Hudka wykonano godzinę południową liturgii godzin ze wspomnienia św. Hildegardy z Bingen oraz odmówiono litanie do św. Hildegardy. Ta część konferencji zakończyła się błogosławieństwem kapłańskim.

Uczestnicy po powrocie do sali obrad zostali zaproszeni przez organizatorów, czyli członków Stowarzyszenia Ecce Homo oraz ks. Wiesława Hudka, na poczęstunek. Spośród specjalów przygotowanych przez Restaurację *Wiktoria* (Henryka i Stanisławy Ośliżłoków) ze Skrzyszowa wszyscy mogli posmakować kołaczków ufundowanych przez pana Krystiana Gonsiora oraz oryginalnego wina z opactwa z Einbingen ufundowanego przez państwa Magdalenę i Mateusza Piątek.

Druga część konferencji również składała się z trzech wystąpień. Pierwsze z nich rozpoczęła o godz. 13.00 mgr Katarzyna Wiwer z Krakowa omawiając temat *Retoryka muzyczna św. Hildegardy z Bingen na przykładzie antyfony Cum erubuerint*. Był on wspaniałą kontynuacją wcześniejszych prelekcji, potwierdzającą muzyczne odniesienia mistyczki w swojej twórczości.

Piątą przemowę pt. *Maryja w chorale gregoriańskim* wygłosił mgr lic. Mariusz Wiktorowski z Lublina. Koncentrując się na konkretnym źródle historycznym jakim są śpiewy gregoriańskie dopełnił pierwszą wygłoszoną prelekcję podczas IX Konferencji Naukowej.

Ostatnią prelekcję przedstawiła prof. dr hab. Ewa Borkowska z Gliwic, która omówiła temat *O tej która dała nie tylko nieskończoność Boga, ale stała się Matką każdej nowej łaski – wizerunek Maryi w poezji G.M. Hopkinsa i Johna W. Lyncha*. Ten wykład również spełnił oczekiwania uczestników konferencji, pełniąc rolę dopełnienia tematów wcześniej wygłoszonych prelekcji.

Na zakończenie tradycyjnie została podjęta dyskusja, gdyż wielowątkowa problematyka zaprezentowana przez referentów zrodziła wśród słuchaczy konferencji wiele pytań i zachęciła ich do aktywnego w niej udziału. Następnie ks. Wiesław Hudek w imieniu wszystkich uczestników IX konferencji naukowej podziękował prelegentom, organizatorom, patronowi honorowemu (Towarzystwo Przyjaciół św. Hildegardy) oraz wcześniej wymienionym dobrodziejom spotkania (Henrykowi i Stanisławie Ośliżłokom, państwu Magdalenie i Mateuszowi Piątkom oraz panu Krystianowi Gonsiorowi).

XVI Festiwal Twórczości Religijnej *Fide et Amore* 2022

W 2022 roku odbyła się szesnasta z kolei edycja Festiwalu Twórczości Religijnej *Fide et Amore* nosząca podtytuł *Maria in musica*. Jak sama nazwa wskazuje, festiwalowe wydarzenia skoncentrowane były wokół postaci Najświętszej Maryi Panny. Kontynuując wieloletnią tradycję w programie festiwalu znalazło się jedenaście spotkań koncertowych odbywających się w piątkowe wieczory o godz. 19.00 na przełomie sierpnia, września i października. W trakcie całego przedsięwzięcia uczestnicy mogli również wziąć udział w dwóch wydarzeniach dodatkowych.

XVI. Festiwal Twórczości Religijnej *Fide et Amore* rozpoczął koncert inauguracyjny *Magnificat...*, który odbył się 5 sierpnia 2022 roku w Kościele pw. św. Apostołów Filipa i Jakuba w Żorach. Zespół *Octava Ensemble* pod dyрекcją Zygmunta Magiera zaoferował słuchaczom koncertu różnorodne odsłony utworu *Magnificat*, których twórcami byli S. Scheidt, H.H. Schein, J.S. Bach, F.X. Richter.

Kolejne wydarzenie 12 sierpnia 2022 roku pełniło rolę liturgii inaugurującej festiwal, która odbyła się w Kościele pw. Matki Boskiej Fatmskiej w Turzy Śląskiej. Mszę celebrował ks. Wiesław Hudek, a jej uczestników przez muzyczne i duchowe doznania poprowadził Chór im. S. Moniuszki pod dyрекcją Barbary Grobelny, organista Arkadiusz Pawliczek oraz Brygida Tomala pełniąca rolę kantora. W czasie mszy wykonano utwory H. J. Batora oraz M. Duruflé.

Trzeci koncert nosił tytuł *Tintinnabuli...* i był związany z twórczością współczesnego kompozytora Arvo Pärta. Miał on miejsce 19 sierpnia w Kościele pw. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny w Radlinie, a jego wykonawstwa podjął się Zespół wokalny *Contento core* pod dyрекcją Marii PiotrowskiejBogaleckiej przy towarzyszeniu Michała Duźniaka na organach.

Kolejny muzyczny wieczór *Akatyst...* odbył się w Kościele Matki Bożej Częstochowskiej w Żorach 26 sierpnia 2022 roku. Akatyst ku czci Bogurodzicy w Jej Częstochowskim Obrazie wykonał Chór OKTOICH pod dyрекcją ks. Grzegorza Cebulskiego.

Pierwszy wrześniowy koncert odbył się tydzień później (2 września) w Kościele pw. Niepokalanego Serca Najświętszej Maryi Panny w Wodzisławiu Śląskim. Koncert *Česká Marián-*



ská Muzika swój wyjątkowy czeski charakter uzyskał dzięki wykonawcom: Karel Houdek, Antonín Houdek, Matyáš Houdek (trąbki), Lucie Houdková (puzon), Václav Uhlíř (organy). Artyści wykonali utwory kompozytorów m.in. A. V. Michna z Otradovic, G. P. Telemann, B. M. Černohorský ; P. J. Vejvanovský, J. S. Bach.

9 września 2022 roku w Bazylice pw. Narodzenia Najświętszej Maryi Panny w Pszowie miał miejsce koncert *Maria z Nazaretu*. Bielski Chór Kameralny pod dyрекcją Beaty Borowskiej wykonał bogaty repertuar sytuujący Maryję jako Córkę narodu wybranego.

W następny piątkowy wieczór (16 września) w Kościele Ewangelickim w Wodzisławiu Śląskim wybrzmiały dźwięki utworów ze źródeł średniowiecznych (*Gaude, Maria, virgo Dei genitrix*) oraz św. Hildegardy z Bingen. Tradycyjnie wykonania dzień podjął się Żeński zespół wokalny Flores Rosarum pod kierownictwem artystycznym s. Susi Ferfoglii w składzie: Adrianna Bujak-Cyran, Maria Klich, Liliana Pocięcha, Anita Pyrek-Nackiewicz, Katarzyna Śmiałkowska, Katarzyna Wiwer. Artystkom towarzyszył Bartos Saldan grając na instrumentach perkusyjnych oraz Maria Pomiatowska na instrumentach smyczkowych.

Państwowa Szkoła Muzyczna I i II st. im. prof. Józefa Świdra w Jastrzębiu- Zdroju gościła uczestników festiwalu 23 września na koncercie pod tytułem *Ave Maria*. Chór PSM I i II st. w Jastrzębiu Zdroju pod dyрекcją Gabrieli Jaworskiej wraz z organistami Pawłem Seligmanem oraz Krzysztofem Solikiem wykonali śpiewy gregoriańskie oraz utwory M. Lorenca, C. Saint-Seansa, G. Cacciniego, H.M. Góreckiego, F. Schuberta, Z. Kodaly.

Dziewiąty wieczór (30 września 2022) nosił tytuł *Cantus gregorianus*. Podczas niego wykonano *Sub tuum praesidium* w murach kościoła pw. św. Michała Archanioła w Skrzyszowie. To średniowieczne dzieło zaprezentowała *Schola Gregoriana Cardinalis Stephani Wyszyński* w składzie: Jakub Siekierzyński, Daniel Popko, Paweł Kasprzyk, Piotr Karbownik, Aleksander Grzybek, Przemysław Raczkowski oraz Michał Sławecki (magister chori).

Październikowe wydarzenia rozpoczął koncert *Alma redemptoris mater* w wykonaniu słowackich artystów: Miriam Žiarna (sopran), Rastislav Adamko (skrzypce), Zuzana



Zespół Wokalny Contento Core

Zahradníková (organy). 7 października 2022 wnętrza Kościoła pw. św. Anioła Stróża w Gorzycach Śląskich wypełniły dźwięki twórczości m.in. P. P. Roškovský, P. Peťko, G. Dettelbach, J. I. Danik, J. M. Sperger, P. Neumüller, J. Rosinský, M. Schneider-Trnavský, S. Šurin, L. Bernáth.

Kolejny festiwalowy wieczór odbył się 14 października 2022 roku w Kościele pw. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny w Wodzisławiu Śląskim. Podczas koncertu *Salve Regina* uczestnicy usłyszeli muzykę późnego baroku (C. F. Abel, G. F. Händel, Ch. Schaffrath, J. A. Hasse) w wykonaniu siedmiu muzyków: Joanna Radziszewska (sopran), Anna Firlus (klawesyn), Krzysztof Firlus (viola da gamba), Izabela Kozak (I skrzypce), Dominika Małeczka (II skrzypce), Natalia Reichert (altówka), Anna Bator (kontrabas). W tym miejscu warto wspomnieć, iż koncert Ch. Schaffratha oraz C.F. Abela byłyby prawykonaniem tych utworów (w przypadku Abela – pierwszy raz w Polsce, w przypadku Schaffratha – na świecie).

W 2022 roku tradycyjnie zorganizowano wydarzenia towarzyszące. Pierwszą z nich była IX Konferencja Naukowa *Odnowiona harmonia, czyli Mariologia św. Hildegardy z Bingen (1098-1179)*, która rozpoczęła się 17 września o godz. 10.00. W jej programie można było znaleźć wykłady następujących prelegentów: ks. mgr lic. Łukasz Dziura (Katowice), ks. dr hab. Tadeusz Zadykiewicz, prof. KUL (Lublin), ks. dr Leszek Makówka (Katowice), Mgr Katarzyna Wiwer (Kraków), mgr lic. Mariusz Wiktorowski (Lublin), prof. dr hab. Ewa Borkowska (Gliwice). Tradycyjnie dwie części wystąpień przy Domu Parafialnym Kościoła pw. Matki Boskiej Fatmskiej w Turzy Śląskiej, przedzielała wspólna modlitwa uczestników konferencji w Kościele tejże parafii oraz prezentacja kolejnego VIII zeszytu naukowego *Studia Hildegardiana Sariansia*.

Natomiast 30 września o godz. 19.00 zostało zorganizowane spotkanie literackie z cyklu *Usiądź w cieniu S(s)łowa a odpocznij sobie...* na temat *Uczyńcie, co mój Syn wam powie...* w Zespole Szkół Społecznych im. Wspólnej Europy w Żorach z udziałem I Liceum Ogólnokształcącego w Wodzisławiu Śląskim. Całe spotkanie oparte na spektaklu koordynowali i reżyserowali pedagodzy szkół: Magdalena Piotrowska i Jak Wyżgoł.

W 2022 roku po raz kolejny Festiwal Twórczości Religijnej *Fide et Amore* stał się inspirującą inicjatywą na terenie miast śląska, gdyż tradycyjnie zgromadził dużą ilość festiwalowych odbiorców i doczekał się poruszającego odzewu z ich strony.

Festiwal Barok na Spiszu

Spisz (łac. Scepus, słow. Spiš, niem. Zips, węg. Szepes) to ciekawy region, znajdujący się na pograniczu polsko-słowackim, a który historycznie należał do terenu tzw. Górnych Węgier (obecnie do Polski należy niewielka część Spisza). Kraina ta leży pośród pięknych gór Magury Spiskiej w dorzeczu górnego Popradu, górnego Hornadu oraz w części dorzecza Dunajca i posiada niezwykle barwną historię, również w kontekście przynależności państwowej. Ten piękny region turystyczny, sąsiadujący z Podhalem i ziemią sądecką wciąż jest słabo znany, bo przyćmiony przez znajdujące się nieopodal popularne i oblegane tereny, jakimi są Tatry i okolice Zakopanego oraz Pieniny, czy Gorce. Mieszą się tutaj historyczne elementy polskie, słowackie, węgierskie, a także niemieckie. W leżącym naprzeciw Czorsztyna zamku Dunajec w Niedzicy do 1945 mieszkała szlachecka rodzina Salamonów, a sam zamek był warownią węgierską. To tutaj, w pobliskim Podolińcu, znajdowało się słynne i istotne dla historii Polski kolegium Pijarów, z którym związany był między innymi Stanisław Konarski, a na zamku Starej Lubowli na dworze wojewody krakowskiego i starosty spiskiego,



Koncert w Niedzicy (13.08.2022 r.). Fot. Mikołaj Monita

założyciela tegoż kolegium, Stanisława Lubomirskiego, działała znakomita kapela. Środowisko to było wspaniałym centrum kulturalno-muzycznym, obie kapele miały w repertuarze utwory najznamienitszych kompozytorów polskich epoki baroku, a najjaśniejszą gwiazdą związaną z terenem Spisza był Simon Ferdinand Lechleitner, muzyk pochodzący najprawdopodobniej z Tyrolu, który z perspektywy czasu jawi się jako czołowy kompozytor późnego baroku, a jego dzieła znane były w wielu ośrodkach kultury muzycznej Rzeczypospolitej w drugim ćwierćwieczu XVIII wieku. Pozostawił sporo kompozycji, które znalazły się różnorodnych zbiorach (wiele z nich znalazło się w bibliotece seminarium w Sandomierzu), a jego muzyka była grywana w licznych kapelach zakonnych: u Paulinów na Jasnej Górze, u Benedyktynów w Jarosławiu, u Pystersów w Mogile, u Jezuitów w Krakowie i Pijarów w Wieluniu. Wiele z jego utworów religijnych oczywiście znalazło się również w repertuarze kapeli z Podolińca. Cały teren Spisza jest również perełką dla historyków sztuki, albowiem w tym regionie działali wyjątkowi artyści, jak mistrz Paweł z Lewoczy, Szymon Kawalski z Łapsz Niżnych, Johann Feeg z Kieżmarku, czy Imrich Jagušič ze Spiskiej Soboty. Szczególnie spod ręki ostatnich trzech wyszło sporo późnobarokowych elementów wyposażenia tutejszych świątyń. Wystrój kościołów w polskiej części Spisza: w Niedzicy, Łapszach Niżnych, Łapszach Wyżnych, Kacwinie, Frydmanie, Krempachach, Trybszu, Nowej Białej i Jurgowie to prawdziwe barokowe perły, mało znane, a warte zwiedzenia. Większość z tych kościołów było budowanych w czasach średniowiecza, a obecne harmonijne wystroje wnętrza uzyskały w okresie baroku. I w tych właśnie spiskich kościo-

łach, w roku 2012 po raz pierwszy zabrzmiała muzyka w ramach festiwalu Barok na Spiszu, który odbywa się tutaj każdego lata w sierpniu i jest jednym z najciekawszych wydarzeń muzycznych na terenie Małopolski.

Festiwal Barok na Spiszu to bardzo ciekawa inicjatywa kulturalna, której dewiza brzmi: „Zobaczyć i usłyszeć sztukę”. Wydarzenia składają się z dopełniających się elementów, jakimi są: zwiedzanie zabytków z przewodnikiem, mini-wykład o prezentowanej muzyce lub związanych z nią zagadnieniach, a przede wszystkim z koncertu muzyki barokowej w wykonaniach artystów specjalizujących się w wykonawstwie muzyki dawnej na kopiach instrumentów z epoki i reprezentujących wysoki poziom profesjonalny. Tak więc festiwal spełnia założenia swej głównej idei, a w programach regularnie nawiązuje również do miejsca, w którym się odbywa, odwołując się do jego historii oraz repertuaru związanego z regionem.



Koncert w Jurgowie (14.08.2022 r.). Fot. Mikołaj Monita

Ambitny program, premiery przygotowane specjalnie dla Festiwalu, promocja kultury polskiej, współpraca z muzykologami w celu aktywnego poszukiwania wartych propagowania dzieł epoki baroku, jeszcze nie odkrytych bądź spoczywających dotąd w archiwach, przygotowywanie specjalnych wydarzeń, najwyższej klasy wykonawcy, promocja zabytków architektury, mini wykłady podczas każdego koncertu – oto oblicze tego ciekawego wydarzenia kulturalnego. Również każda edycja festiwalu ma swoje własne hasło, wokół którego skupia się tematyka każdego z koncertów.

Festiwal w 2022 roku świętował swoje dziesięciolecie pod hasłem „Radość muzyki”, a w bieżącym roku odbył się już po raz jedenasty. Dotąd można doliczyć się już prawie 50 koncertów, z których wiele to programy premierowe, przygotowywane specjalnie dla festiwalu. W tym celu został powołany zespół Scepus Baroque, którego nazwa nawiązuje do Spisza, a skład jest ruchomy w zależności od potrzeb repertuarowych. Zgodnie z ideą festiwalu promowana jest szczególnie muzyka polska i polscy artyści, ale na zaproszenie festiwalu przybywali również artyści z Włoch, Francji, Austrii, Szwajcarii, Meksyku, Peru, Czech i Słowacji, a nawet Korei Południowej.

W czasie trwania festiwalu przewinęło się już sporo interesujących tematów, skupialiśmy się m.in. na barokowych archiwach (Podoliniec, Jasna Góra, polskie klasztory benedyktyńskie), poznawaliśmy niecodzienne instrumenty (między innymi festiwal gościł jeden z pierwszych recitali niezwykłego, jedyne w swoim rodzaju instrumentu viola organista, ale słuchaliśmy również takich instrumentów, jak viola da braccio, violetta, teorba, viola da gamba), obserwowaliśmy narodziny baroku, słuchaliśmy muzyki J.S. Bacha i kompozyto-

rów z nim związanych, odwiedziliśmy takie ośrodki muzyczne, jak Gdańsk, Żary, Pszczyna, ale także salon Marii Leszczyńskiej w Paryżu, wysłuchaliśmy też opowieści biblijnych, które wyszły spod pióra takich kompozytorów, jak Elisabeth Jacquet de la Guerre, Johanna Kuhnau, czy H.I.F. Bibera, a także wysłuchaliśmy koncertu z programem inspirowanym tekstem Pieśni nad Pieśniami. Podczas festiwalu przyjrzelśmy się również emocjom, jakie może nieść muzyka, których szczególnym wyrazem były angielskie pieśni szalone Mad Songs H. Purcella i J. Ecclesa, które zabrzmiały na zamku w Niedzicy.

A ukoronowaniem dziesięcioletniej historii festiwalu był koncert pod hasłem „Radość muzyki”, który wykonał zespół Scepus Baroque, tym razem pod dyktando znakomitego klawesynisty Marcina Świątkiewicza. Gwiazdą tego wieczoru był słynny kontratenor Michał Sławewski, który wystąpił wspólnie z Katarzyną Wiwer – dyrektorką artystyczną festiwalu – oraz Marianem Magierą grającym na trąbce barokowej. Ten koncert to był prawdziwy wybuch radości i pochwała muzyki.



Koncert w Łapszach Niżnych (15.08.2022 r.). Fot. Mikołaj Monita

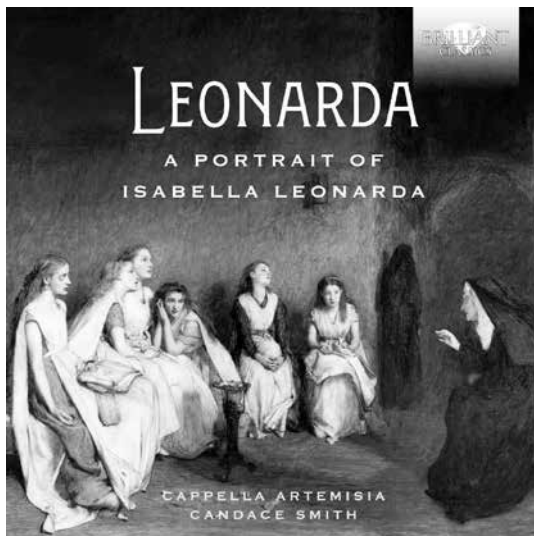
Usłyszeliśmy arie oraz utwory instrumentalne Haendla, Purcella, Vivaldiego oraz Telemanna, a zabrzmiała między innymi kantata „Praise of Harmony” – „Pochwała harmonii” HWV 124, znana jako Mała oda do św. Cecylii.

Przez cały czas trwania festiwalu doczekał się zaprzyjaźnionej publiczności, zawsze chętnie i tłumnie przybywającej na koncerty i radującej się pięknem muzyki. A przed nami kolejne edycje i kolejne tematy, dlatego warto na Spisz zaglądać, by znaleźć się w miejscu, gdzie koncertów można wysłuchać w spokojnej atmosferze, w małych kościołkach, tam, gdzie dzięki zwiedzaniu z przewodnikiem i mini-wykładom prowadzonym przez wykonawców zacierają się tradycyjny dystans między artystą a publicznością. Serdecznie zapraszamy na barokowy Spisz.

A Portrait of Isabella Leonarda (1620-1704)

Suor Isabella Leonarda holds the distinct honor of being the most prolific woman composer of the 17th century. She published no fewer than 20 collections of motets and other sacred music, nearly 200 compositions spanning virtually every genre of sacred music of her time, as well as the only complete collection of instrumental works by an Italian woman in the 1600s. In September 2020, on the 400th anniversary of her birth, Cappella Artemisia, an Italian vocal and instrumental ensemble of women dedicated to unearthing and performing the music of Italian convents of the 16th and 17th centuries, made a monographic recording of some of Leonarda's works. This recording, and these notes, are a tribute to her artistry.

Born and baptized as Anna Isabella Leonardi on 6 Sept. 1620, she was the daughter of lawyer Giannantonio Leonardi and his Milanese wife, Apollonia, members of one of the most illustrious families of Novara. Leonardi was the Marquis dei Gattico and Count of Casalino and Isabella was one of at least 5 children: in addition to her 3 brothers, she also had a younger sister.



Isabella studied at home before entering the Congregazione delle Vergini di S. Orsola at age 16. She took her vows three years later and remained in this convent until her death on February 25, 1704, at the age of 84. (Both her older step-sister, Anna, and her younger sister, Orsola Margherita, were also nuns in the same convent.)

During her long life in the convent, Isabella served in all capacities. In the report of the pastoral visit of Bishop Giulio Maria Odescalchi in 1658, She was listed as being in good health and held the titles of *Mater discreta et cancellaria* as well as *magistra musicae* (teacher of music). The title pages of her publications list other positions: in 1686 (age 66) she refers to herself for the first time as *Superiora*, a position she would hold numerous times. In 1696 she appears as *Vicaria*, and in her final print of 1700, at the age of 80, her title was *Consigliera*. She was clearly a woman of robust constitution and iron will.

In the convent, she may have studied music with Elisabetta Casata, possibly the daughter of the organist Hieronymo (Girolamo) Casati, 22 years older than Isabella and an organist in her own right. Isabella also probably studied with Gasparo Casati, *maestro di cappella* at the Novara Cathedral from 1635 until his untimely death in 1641. This can be deduced from the fact that he included two of her works in his *3^o libro di sacri concerti a 2, 3 e 4 voci* (Venice, Magni 1640), a not uncommon practice of teachers and disciples at the time. (Family ties among the three Casati are probable, but the documentation is contradictory.)

Leonarda's output has survived in 16 volumes printed between 1640 ca. and 1700 (4 collections are now lost). These compositions include liturgical works (Masses, psalms, Magnificats, responsories, hymns, antiphons and litanies) as well as non-liturgical motets, most of which are in Latin. Two dedicatory sonnets written by her to honor Emperor Leopold appear at the beginning of her collection of solo motets op. 12 (1686), suggesting that she was also skilled as a poet and therefore may have also authored the texts of at least some of her non-liturgical works.

Leonarda began publishing her own collections sometime after 1640, but op. 1 and 2 have not survived. A manuscript in Solothurn (Switzerland) was discovered in 1997, however, apparently containing 6 solo motets from her op. 1 of 1641. Her next surviving opus is her *Sacri Concerti 1-4 vv*, op. 3, published when she was 50 years of age. This fact is both striking and mysterious: though she was listed as *magistra musicae* in 1658 and was presumably active as a composer within her convent, one cannot help but wonder why she published so little between 1642 and 1670. (Leonarda's productivity might possibly reflect the support for music in the convents, or lack thereof, on the part of the reigning ecclesiastical authorities during her lifetime.)

In the following years, she seems to have made up for lost time, publishing a collection nearly every year. In 1693, she broke further ground by printing her *Sonate a 1-4 strumenti*, op. 16. Her last publication, *Motetti a voce sola con violini*, op. 20, appeared in 1700, when Leonarda was 80 years old. She died 4 years later.

Lazaro Agostino Cotta, the author of *Museo Novarese* (Milan, 1701), included Leonarda in his compendium of the most celebrated citizens of Novara: *There shines the glorious fame of the name Isabella Leonarda, who for the singular merit which she holds in the art of music, could be rightly called, par excellence, the 'Muse of Novara.' For in her there concur peregrine inventions, universal genius, felicity in the expression of the affects, fecundity of ideas, adornment of fundamental theories, and finally everything that one might desire in the perfection of that art.*

Leonarda's music was apparently not well known in Italy beyond Novara, and no works of hers were reprinted (with the exception of the duets included in the motets of Casati). Yet the theorist and music collector Sébastien de Brossard had three of her collections sent to France (where they became part of the Bibliothèque Nationale). In 1724, twenty years after her death, he wrote: "All the works of this illustrious and incomparable Isabella Leonarda are so beautiful, so charming, so brilliant, and at the same time so knowledgeable and so wise ... that my great regret is not to have them all."

One might wonder how Isabella found the time or energy for such an abundant output of music. In the dedication of her *Mottetti a 4 voci*, op. 10 (1684), addressed to the poetess Giulia Rangoni, Marchesa Ariberta, she explains that she never placed her musical activities before her duties, instead "giving up hours of sleep to write these musical compositions of mine, so as not to be found wanting in the obligations of government."

An important condition in Leonarda's life may shed light on her remarkable productivity. The Ursuline order was unique among monastic orders in that it was largely a teaching order. The Collegio of S. Orsola very likely had a school adjacent to the convent where upper-class girls would be taken in as pupils. Significantly, the Ursulines were thus not subject to the rigid restrictions of *clausura* (enclosure) which governed the lives of other conventual

orders, and this greater freedom allowed them to occasionally leave the convent (albeit following strict regulations and under supervision). The proof of this may be found in some of the collections themselves. Leonarda's *Sacri Concerti 1-4 voci*, op. 3 (1670), and her *Mottetti a 4 voci*, op. 10 (1684), were both published in Milan, and Isabella signed her dedications from there. In addition, a number of individual pieces were dedicated to nuns both within and outside Isabella's own convent. Some of these women were themselves musicians, for example Barbara Alviggi Avogadra *Musica Virtuosissima* at S. Maria Madalena in Novara, and *Donna Gioconda Rosanna Bossi Contralta Eccell.* at S. Margarita in Milan (incidentally, this convent was also home to the nun composer Maria Caterina Calegari, whose extensive output is unfortunately lost). In addition, the entire collection of *Mottetti a voce sola*, op. 15 (1690) was dedicated to Paula Beatrice Odescalchi, nun at Santa Croce in Como (and niece of strict reformist Pope Innocenzo XI, who had died the previous year), and a motet contained therein is dedicated to Angela Xaveria Gulielmi at S. Maria Maddalena in Novara. It thus seems likely that Leonarda's greater freedom as an Ursuline nun, together with her aristocratic family connections, furthered her efforts to practice her art as a composer.

In addition to the dedications to civic or ecclesiastical luminaries, each of her collections is also dedicated to the Virgin Mary. Yet Leonarda was anxious to deny vanity or a desire for notoriety as a motivation behind her publications. In the dedication to the Virgin of her sonatas, she writes: "I do not give these compositions to print in order to accredit myself in the world, but so that all shall know that I am your devoted servant."

The relative independence enjoyed by these nuns predictably led to resistance from the ecclesiastical authorities who attempted to impose stricter regulations governing all aspects of these women's lives, and particularly their music. The acts of various pastoral visits to the convents of Novara in the late 16th and 17th centuries testify to these efforts. In 1591, the vicario generale, Fabio Tempestino, wrote in a letter to all the nuns of the city and diocese of Novara: "We command and expressly forbid as unlawful for any nun to possess or play any kind of instrument except the clavichord or violone da gamba used for the bass, nor to sing any song, madrigal or motet of secular and worldly things, but only of things ecclesiastical and pious. Nor may they sing in any place where they would be heard by outsiders, except in the church, where they may only sing a few motets during the Mass, and during Vespers the Magnificat or other things of the office; at other times, and at other hours, it will not be lawful to sing polyphony even in the church, but only plain chant, under risk of the aforementioned penalties. [...] And in the execution of the said orders, we command to the abbess that at the end of three days she must remove from the monastery any instrument except the clavichord and the above mentioned violoni, and any book that deals with vain and useless subjects, both musical and any other sort."

Three years later in 1594, bishop Carlo Bascapé complained in a letter about the nuns of S. Agostino that they practiced music on "extremely secular" (*profanissime*) viols. And in 1595, during a visit to the monastery of S. Agnese, an entire family of viols was sequestered, despite entreaties by the nuns to have them returned.

Such restrictions continued into the 17th century. During an inspection at S. Agata, Bascapé reported that "in these three days, while the prohibitions were in force, those nuns never ceased to play violins at all hours." He consequently banned music there for six months, and at a subsequent visit again to S. Agnese in 1626, he arranged for the vicar to sell the viols, which he considered "indecent" instruments.

Though no records exist of public performances at S. Orsola, the nuns were admonished in 1658 for celebrating too many feast days and spending too much on extravagant preparations. The bishop thus ordered them to choose only one feast a year for their celebrations. One instrument which was permitted by the authorities was the organ, and the same pastoral visit of 1658 to S. Orsola mentions an organ with 11 stops and a pedal. The organist and *Maestra delle novizie* was the aforementioned Elisabeth Casata. Interestingly enough, this organ is described as having a loft (*cantoria*) to which “fixed barriers should be erected to prevent the singing nuns from being seen by bystanders in the church.” It would be surprising if this barrier were not already in place since the laws of *clausura* had dictated such practices for nearly a hundred years. In the same year, the convent of S. Agostino reportedly owned, in addition to an organ, violins, viols, lutes and harpsichords, and sister Serafina Domitilla Guidotta was listed as a violone player.

What were the actual musical forces available to Leonarda at S. Orsola? The same report of 1658 lists about 30 pupils and 15 professed nuns, of which 10 supposedly knew polyphony well, one was praiseworthy (*laudabiliter*) and two were *tolerabile*. Leonarda would thus have had 13 singers as her disposal. In 1687, Leonarda dedicated two motets to Chiara Margarita Gattica and Flamina Morbida, both in their 50s at the time, praising them as *Musica Virtuosissima*. Might they have been instrumentalists, perhaps the violinists frequently called for in her works? As for the basso continuo instruments employed or available, in addition to the organ, her last prints of vocal music (op. 16, 18 and 19) provide a separate partbook for *violone o tiorba*, while her last print of solo motets has separate partbooks for organ and “bassetto” (possibly a cello).

The recent recording by Cappella Artemisia provides a portrait of Isabella Leonarda’s vast and varied output, ranging from motets for solo voices to a large-scale Psalm setting for doubled voices, obbligato violins and basso continuo, and featuring forces perhaps not unlike those available to her. *Gloriosa Mater Domini* is a 4-voice motet in honor of the Virgin, and exemplifies Leonarda’s “concertato” writing in its alternation of meter, tempo and texture between florid soloistic passages and more homophonic choral treatment. While no precise information indicates whether Leonarda would have performed her vocal works with one or more voices per part, certain clues in her music suggest both. We know that she had as many as 13 voices available to her, despite never composing for larger vocal forces than 4. In addition, in her 4-voice motets, she often indicates “tutti” at generally homorhythmic sections involving all voices, suggesting a use of solo and “ripieno” voices. We have thus chosen to double voices in such places in some of her 4-voice motets.

This motet is followed by her remarkable canon à 4, *Memento rerum*, one of just a handful of works marked *a capella* and scored without a basso continuo. We have augmented the forces as each part intones the second and third verses, adding multiple voices, viols and continuo instruments. Another motet for 4 voices included here is the charming Christmas motet *In caelis gloria*, composed in the form of a concerto grosso, with a recurring ritornello occurring in alternation with short solo arias from all the voices.

This piece, like all Leonarda’s works for 4 voices, is scored for soprano, contralto, tenor and bass, and of course raises the question of how this music would have been performed by a female ensemble within the convents. While an in-depth discussion of performance practice within the convents may be found in our previous recordings, let it suffice to say that the nuns resorted to numerous solutions to supplant the lack of male voices, including transpo-

sition of lower voices or entire pieces or the use of instruments. In all the works calling for bass voices here, we have transposed the vocal bass part up the octave, while the instrumental basso continuo playing at pitch prevents any untoward harmonic inversions.

The question of the tenor voice is rather more complicated, because an upward transposition sometimes puts the tenor above the canto. Though we do not know the exact composition of Leonarda's vocal forces, a report of 1625 concerning the Novarese convent of S. Agnese lists the ranges of the singers: three sopranos, one alto, and two tenors. In the same year in S. Agostino, two singers are listed as altos and one as tenor. It is thus conceivable that the tenor parts could have been sung as written by a woman with a particularly low voice. On the other hand, soprano and tenor voices were also at times interchangeable, as in indicated, for example, in her collections of solo motets for "canto ò tenore". On this recording we have generally transposed up the tenor parts, with the notable exception of *Dixit Dominus*, where low altos sing the tenor part at pitch.

It is interesting to note that Leonarda, like numerous nun composers, was well aware of the problems created by women's voices on tenor parts, and when possible avoided the question altogether. Of Leonarda's fifteen trios, with and without obbligato violins, all are scored for soprano, alto and bass. A particularly lovely example of this genre is *O dulce sonare*, which incorporates musical images and metaphors in its praise of Christ. The text is a mixture of Latin contaminated by Italian, and suggests that, like many nun composers, Leonarda's command of Latin was less than perfect.

The dubious Latin is certainly present in *Quo pergis anima*, a dramatic dialogue for 4 voices. The characters are: the evil World (Il Mundo, bass), who attempts to entice the Soul (L'Anima, soprano) to renounce Christ (unnamed but referred to as the bridegroom, tenor). The Soul is aided in her efforts to turn her back on the World by an Angel (L'Angelo, alto). The holy trio triumph in the end and the abject World joins them in praising the Lord.

Of Leonarda's almost 200 compositions, more than half are solo motets, a production exceeding that of almost all her contemporaries. Nearly all are scored for soprano or alto, and some include obbligato violins. In light of the foreseen interchangeability of soprano and tenor, we have included here the brilliant motet, *Salve regina*, originally scored for tenor and two violins but sung here by a soprano. The other solo motet on this recording is the remarkable *O flammae*, a highly expressive and sensual setting involving daring chromaticism and far-ranging tonalities.

As mentioned above, Leonarda's collection of sonatas for one and two violins holds the honor of being the only complete collection of instrumental music published by an Italian woman in the 17th century. Considering their late date of 1693, they are rather conservative in style and were perhaps composed earlier. Her wonderfully expressive sonata for solo violin was performed by the renowned Italian ensemble Arparla at the inauguration of the 17th International Festival of Religious Creation *Fide et Amore* in 2023.

A final composition is included on this recording which has come down to us in an unusual manner. In addition to Leonarda's printed works, a handful of manuscripts have also surfaced, including the motet "O anima mea", a duet for 2 sopranos preserved in the libraries of Uppsala and Dresden. Thanks to the musicological investigative work on the part of Jana Kalinayová-Bartová, Robert Kendrick, Lucas Harris and myself, a version of this motet

was discovered in a publication of 1688 by the Polish-German composer Daniel Speer. (Speer claims that his works are arrangements of solo motets by an anonymous Clarissan nun from Rome, but we now know that most of them were actually composed by the Benedictine nun from Milan, Chiara Margarita Cozzolani.) Speer has taken Isabella's duet and transposed it down a fourth for two altos and a quartet of viols, and it is this version that appears on our recording.

Isabella Leonarda was a practical and generous composer and offered great flexibility in the performance options of her works. She indicates that a piece may be performed by a single voice or full quartet, with or without violins, with sections repeated or not, with alternative texts to suit various liturgical situations, with soprano parts sung by tenors and vice versa. The phrases "se piace", "ad libitum" and "beneplacito" abound throughout her prints. She, like many women composers, was conscious of the fact that she was writing for limited ensembles in small religious houses, and the possibility of securing well-remunerated employment in a large religious institution was barred to her.

It is with great pleasure that we can revive Leonarda's music today. The enormous wealth in both quantity and quality makes it exemplary in an entire repertoire of music composed by and for women. We are grateful to her for enriching our lives in these difficult times, and we will continue to turn to her music for inspiration and solace in the future.

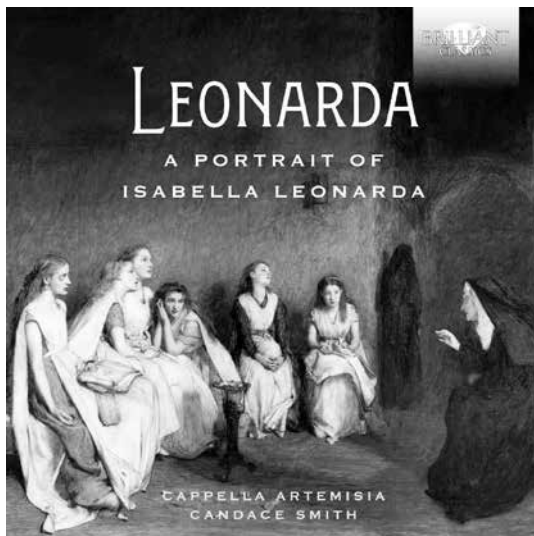
BIBLIOGRAPHY

For further information concerning music-making in the convents of early modern Italy, and of Isabella Leonarda in particular, please consult the following bibliography.

- Robert Kendrick, *Celestial Sirens: Nuns and Their Music in Early Modern Milan*, Clarendon Press Oxford, 1996.
- Craig A. Monson, *Disembodied Voices. Music and Culture in an Early Modern Italian Convent*, University of California Press, 1995.
- Laurie Stras, *Women and Music in 16th century Ferrara*. Cambridge University Press, 2018.
- Paolo Monticelli, *Isabella Leonarda, la Musa Novarese*, Centro Studi Piemontesi, Istituto per i Beni Musicali in Piemonte, Torino, 1998.¹

Portret Izabeli Leonardy (1620-1704)

Sour Isabella Leonarda dzierży zaszczytny tytuł najbardziej płodnej kompozytorki XVII wieku. Opublikowała ona nie mniej niż 20 zbiorów motetów oraz innej muzyki sakralnej, stworzyła prawie 200 kompozycji obejmujących praktycznie wszystkie gatunki muzyki sakralnej swoich czasów. Jest również autorką jedyne kompletnego zbioru dzieł instrumentalnych jaki wyszedł spod ręki Włoszki w XVII wieku. We wrześniu 2020 roku, w 400 setną rocznicę jej narodzin, Capella Artemisia, włoski zespół wokalny-instrumentalny stawiający sobie za cel odkrywanie i wykonywanie włoskiej muzyki zakonnej XVI i XVII wieku, stworzył nagranie monograficzne części dzieł Leonardy. Owo nagranie wraz z zapisem nutowym to prawdziwy hołd złożony kunsztowi artystycznemu autorki.



Anna Isabella Leonardi – urodzona i ochrzczona dnia 6 września 1620 roku była córką prawnika Giannantonio Leonardi i pochodzącej z Mediolanu żony jego Apolonii. Oboje rodzice Leonardy wywodzili się ze znamienitych rodów Novary a jej ojciec był markizem dei Gattico i hrabią Casalino. Isabella była jedną z przynajmniej pięciorga rodzeństwa, obok trzech braci miała jeszcze siostrę.

Początkowo Isabella pobierała nauki w domu zanim w wieku 16 lat wstąpiła do Congregazione delle Vergini di S. Orsola. Trzy lata później złożyła śluby i pozostała w zakonie aż do swojej śmierci 25 lutego 1704 roku – Isabella miała wtedy 84 lata. (zarówno jej przyrodnia siostra Anna jak i młodsza siostra Orsola Margherita służyły w tym samym zakonie).

Podczas swojego długiego życia w klasztorze Izabela służyła na wszystkich stanowiskach. W protokole z wizyty pasterskiej biskupa Giulio Marii Odescalchiego w 1658 r. wymieniono ją jako osobę zdrową i posiadającą tytuły *Mater discreta et cancellaria* oraz *magistra musicae* (nauczycielka muzyki). Na kartach tytułowych jej publikacji wymieniane są inne stanowiska: w 1686 r. (66 lat) po raz pierwszy określa siebie jako *Superiora*, pozycję którą piastowała wielokrotnie. W 1696 roku pojawia się jako *Vicaria*, a w swoim ostatnim druku z 1700 roku, w wieku 80 lat, jej tytuł brzmiał *Consigliera*. Bez wątpienia była kobietą silnej budowy i żelaznej woli.

W klasztorze mogła studiować muzykę u Elisabetty Casaty, prawdopodobnie córki organisty Hieronimo (Girolamo) Casatego, starszej o 22 lata od Isabelli samodzielnej organistki. Izabela prawdopodobnie studiowała również u Gasparo Casatego, *maestro di cappella* w katedrze w Novarze od 1635 r. do jego przedwczesnej śmierci w 1641 r. Można to wywnioskować z faktu, że umieścił on dwie jej prace w swoim 3° *libro di sacri concerti a 2, 3 e 4 voci* (Wenecja, Magni 1640), co było częstą praktyką ówczesnych nauczycieli

i uczniów. (Więzi rodzinne trzech Casati są prawdopodobne, ale dokumentacja jest częściowo sprzeczna).

Dorobek Leonardy zachował się w 16 tomach wydrukowanych między 1640 r. ok. i 1700 (4 kolekcje zaginęły). Kompozycje te obejmują utwory liturgiczne (Msze, psalmy, Magnificat, responsoria, hymny, antyfony i litanie) oraz motety Nieliturgiczne, z których większość jest w języku łacińskim. Na początku jej zbioru motetów solowych op. 12 (1686), znajdują się również dwa sonety dedykowane cesarzowi Leopoldowi. Sugeruje to, iż była ona również uzdolnioną poetką, a zatem mogła być także autorką tekstów przynajmniej niektórych jej dzieł Nieliturgicznych.

Leonarda zaczęła publikować własne zbiory już po 1640 r., ale op. 1 i 2 nie zachowały się. Rękopis w Solothurn (Szwajcaria) został jednak odkryty w 1997 roku i zawierał najprawdopodobniej 6 motetów solowych z jej op. 1 z 1641. Jej kolejnym zachowanym dziełem jest *Sacri Concerti 1-4 vv*, op. 3, opublikowane, gdy miała 50 lat. Fakt ten zadziwia i jest nieco tajemniczy: chociaż w 1658 r. została wymieniona jako *magistra musicae* i prawdopodobnie działała jako kompozytorka w swoim klasztorze, nie można nie zastanawiać się, dlaczego w latach 1642–1670 publikowała tak niewiele. (Twórczość Leonardy może prawdopodobnie odzwierciedlać poparcie dla muzyki w klasztorach lub jego brak ze strony panujących władz kościelnych za jej życia.)

Wydaje się, że w kolejnych latach nadrabiała stracony czas, wydając zbiór niemal co roku. W 1693 r. posunęła się dalej, drukując *Sonate a 1-4 strumenti* op. 16. Jej ostatnia publikacja, *Motetti a voce sola con violini*, op. 20, pojawił się w 1700 roku, kiedy Leonarda miała 80 lat. Zmarła 4 lata później.

Lazaro Agostino Cotta, autor *Museo Novarese* (Mediolan, 1701), włączył Leonardę do swojego kompendium najsłynniejszych mieszkańców Novary: *Świeci chwalebna sława imienia Isabelli Leonardy, którą za szczególne zasługi, jakie posiada w sztuce muzyki, można by słusznie nazwać, par excellence, „Muzą Novary”*. Zbiegają się w niej bowiem peregrynacyjne wynalazki, uniwersalny geniusz, szczęśliwość w wyrażaniu uczuć, płodność idei będąca ozdobą fundamentalnych teorii, wreszcie wszystko, czego można pragnąć w doskonałości tej sztuki.

Muzyka Leonardy najwyraźniej nie była dobrze znana we Włoszech poza Novarą i żadne jej utwory nie zostały przedrukowane (z wyjątkiem duetów wchodzących w skład motetów Casatiego). Jednak teoretyk i kolekcjoner muzyki Sébastien de Brossard wysłał trzy swoje kolekcje do Francji (gdzie stały się one częścią Bibliothèque Nationale). W 1724 roku, dwadzieścia lat po jej śmierci, napisał: „Wszystkie dzieła tej znakomitej i niezrównanej Izabeli Leonardy są tak piękne, tak urocze, tak genialne, a jednocześnie tak pełne mądrości..., iż żalem jest nie posiadać ich wszystkich.”

Można się zastanawiać, skąd Isabella znajdowała czas i energię na tak bogaty dorobek muzyczny. W dedykacji jej *Mottetti a 4 voci* op. 10 (1684), adresowanym do poetki Giulii Rangoni, margrabiny Ariberty, wyjaśnia, że nigdy nie przedkładała działalności muzycznej nad swoje obowiązki, zamiast tego „poświęcała godziny snu na pisanie swoich kompozycji muzycznych, aby nie odnaleźć w sobie potrzeby i zobowiązania wynikającego z rządu.”

Ważne uwarunkowania życia Leonardy mogą rzucić światło na jej niezwykłą produktywność. Zakon urszulanek był wyjątkowy wśród zakonów monastycznych, ponieważ był w dużej mierze zakonem nauczycielskim. Kolegium S. Orsoli najprawdopodobniej posia-

dało przy klasztorze szkołę, do której przyjmowano uczennice – dziewczęta z wyższych sfer. Co znamienne, urszulanki nie podlegały zatem surowym ograniczeniom *clausura* (klauzury), które regulowały życie innych zakonów konwentualnych, a ta większa swoboda pozwalała im okazjonalnie opuszczać klasztor (choć przestrzegając ścisłych przepisów i pod nadzorem). Dowód na to można znaleźć w samych zbiorach. *Sacri Concerti 1-4 voci* Leonardy op. 3 (1670) i jej *Mottetti a 4 voci*, op. 10 (1684), zostały opublikowane w Mediolanie i tam Isabella podpisała swoje dedykacje. Ponadto wiele pojedynczych dzieł było poświęconych zakonnicom zarówno w klasztorze Isabelli, jak i poza nim. Niektóre z tych kobiet same były muzykami, jak na przykład Barbara Alviggi *Avogadra Musica Virtuosissima* w S. Maria Madalena w Novarze i *Donna Gioconda Rosanna Bossi Contralta Eccell.* u Św. Małgorzaty w Mediolanie (nawiasem mówiąc, w tym klasztorze mieszkała także zakonnica kompozytorka Maria Caterina Calegari, której obszerny dorobek niestety zaginął). Ponadto cały zbiór *Mottetti a voce sola*, op. 15 (1690) poświęcony był Pauli Beatrice Odescalchi, zakonnicy w Santa Croce w Como (i siostrzenicy rygorystycznego reformatora papieża Innocenzo XI, który zmarł rok wcześniej), a zawarty w nim motet poświęcony jest Angeli Xaverii Gulielmi w św. Marii Magdaleny w Novarze.

Wydaje się zatem prawdopodobne, że większa swoboda Leonardy jako urszulanki w połączeniu z jej arystokratycznymi powiązaniami rodzinnymi sprzyjała jej wysiłkom w uprawianiu twórczości kompozytorskiej.

Oprócz dedykacji dla luminarzy świeckich czy kościelnych, każda z jej kolekcji poświęcona jest także Maryi Dziewicy. Leonarda jednak stanowczo zaprzecza, że motywacją jej publikacji była próżność i chęć zdobycia rozgłosu. W dedykacji dla Dziewicy w swoich sonatach pisze: „Nie oddaję do druku tych utworów, aby zdobywać sławę w świecie, ale aby wszyscy wiedzieli, że jestem Twoją oddaną służebnicą”.

Względna niezależność, jaką cieszyły się te zakonnice, jak można było przewidzieć, doprowadziła do oporu władz kościelnych, które próbowały narzucić bardziej rygorystyczne przepisy regulujące wszystkie aspekty życia tych kobiet, a zwłaszcza ich muzykę. Świadczą o tym akty różnych wizyt duszpasterskich w klasztorach w Novarze na przełomie XVI i XVII wieku. W 1591 roku wikariusz generalny Fabio Tempestino napisał w liście do wszystkich siostr miasta i diecezji Novara: „Nakazujemy i wyraźnie zabramy, jako niezgodne z prawem, aby jakakolwiek zakonnica posiadała lub grała na jakimkolwiek instrumencie z wyjątkiem klawikordu lub violii da gamba używanych do basu, ani śpiewania jakiejkolwiek pieśni, madrygału lub motetu o sprawach świeckich i światowych, ale tylko o rzeczach kościelnych i pobożnych. Nie wolno im śpiewać w żadnym miejscu, gdzie mogliby ich usłyszeć ludzie z zewnątrz, z wyjątkiem kościoła, gdzie podczas Mszy świętej i podczas Nieszporów Magnificat lub innych czynności oficjum można śpiewać tylko kilka motetów. w innych terminach i godzinach nie będzie wolno śpiewać polifonii nawet w kościele, a jedynie śpiew zwykły, pod rygorem powyższych kar. [...] A wykonując powyższe rozkazy, rozkazujemy opatce, aby po upływie trzech dni wyniosła z klasztoru jakikolwiek instrument oprócz klawikordu i wspomnianych violoni oraz wszelką księgę zajmującą się próżnymi sprawami i bezużyteczne tematy, zarówno muzyczne, jak i wszelkie inne”.

Trzy lata później, w 1594 r., biskup Carlo Bascapé w swoim liście skarżył się na siostry zakonne S. Agostino, że uprawiały one muzykę na „skrajnie świeckich” (profanissime) skrzypcach. Z kolei w 1595 r. podczas wizyty w klasztorze s. Agnese, pomimo prośb siostr zakonnych o ich zwrot, sekwestrowano całą rodzinę altówek.

Takie ograniczenia obowiązywały do XVII wieku. Podczas inspekcji w S. Agata Bascapè poinformował, że „w ciągu tych trzech dni, gdy obowiązywały zakazy, siostry te nie przestawały grać na skrzypcach o każdej porze”. W konsekwencji zakazał tam grania na sześć miesięcy, a podczas kolejnej wizyty w S. Agnese w 1626 r. nakazał wikariuszowi sprzedaż altówek, które uważał za „nieprzyzwoite” instrumenty.

Choć nie istnieją żadne wzmianki o występach publicznych w S. Orsola, w 1658 r. upominano zakonnice za obchodzenie zbyt wielu świąt i nadmierne wydawanie pieniędzy na ekstrawaganckie przygotowania. Biskup nakazał im zatem wybrać na swoje obchody tylko jedno święto w roku. Jednym z instrumentów, na który władze pozwoliły, były organy, a ta sama wizyta duszpasterska w 1658 r. u S. Orsoli wspomina o organach z 11 głosami i pedałem. Organistką i Maestra delle novizie była wspomniana już Elisabeth Casata. Co ciekawe, organy te opisano jako posiadające poddasze (kantorię), do którego „należy wzniesć stałe barierki, aby osoby postronne w kościele nie mogły zobaczyć śpiewających zakonnic”. Byłoby zaskakujące, gdyby ta bariera nie istniała, skoro prawa klauzuli clausura narzucały takie praktyki od prawie stu lat. W tym samym roku klasztor s. Agostino posiadał podobno oprócz organów także skrzypce, altówki, lutnie i klawesyny, a siostra Serafina Domitilla Guidotta została wymieniona jako skrzypaczka.

Jakimi siłami muzycznymi dysponował Leonarda w S. Orsola? Ten sam raport z 1658 r. wymienia około 30 uczennic i 15 zakonnic profesek, z czego 10 rzekomo dobrze znało polifonię, jedna była chwalebna (laudabiliter), a dwie znośne. Leonarda miałyby zatem do dyspozycji 13 śpiewaków. W 1687 roku Leonarda zadedykował dwa motety Chiarze Margaricie Gattice i Flaminie Morbidie, wówczas obydwie po pięćdziesiątce, wychwalając je jako Musica Virtuosissima. Może byli to instrumentalści, być może skrzypkowie często przywoływani w jej utworach? Jeśli chodzi o instrumenty basso continuo stosowane lub dostępne oprócz organów, jej ostatnie druki muzyki wokalne (op. 16, 18 i 19) stanowią oddzielny podręcznik dla violone o tiorba, natomiast ostatni druk motetów solowych ma osobne księgi częściowe na organy i „bassetto” (prawdopodobnie wiolonczelę).

Niedawne nagranie Cappelli Artemisia ukazuje szeroki i zróżnicowany dorobek Isabelli Leonardy, poczynwszy od motetów na głosy solowe po wielkoformatowe aranżacje psalmów na głosy podwójne, skrzypce obbligato i basso continuo, z udziałem być może nie różniącym się od tych, którymi dysponuje. . Gloriosa Mater Domini to czterogłosowy motet ku czci Dziewicy i stanowi przykład „koncertowego” stylu pisania Leonardy, polegającego na naprzemienności metrum, tempa i faktury pomiędzy kwiecistymi fragmentami solowymi a bardziej homofonicznym chórem. Chociaż nie ma dokładnych informacji, czy Leonarda wykonywałyby swoje utwory wokalne z jednym, czy większą liczbą głosów na partię, pewne wskazówki w jej muzyce sugerują jedno i drugie. Wiemy, że dysponowała aż 13 głosami, choć nigdy nie komponowała na większe siły wokalne niż 4. Ponadto w swoich 4-głosowych motetach często wskazuje „tutti” w ogólnie homorytmicznych odcinkach obejmujących wszystkie głosy, sugerując wykorzystanie głosów solowych i „ripieno”. Dlatego w niektórych z jej 4-głosowych motetów zdecydowaliśmy się na podwójne głosy w takich miejscach.

Po tym motecie następuje jej niezwykle kanon à 4, Memento rerum, jeden z nielicznych utworów oznaczonych a cappella i zapisanych bez basso continuo. Zwiększyliśmy siłę, gdy każda część intonuje drugą i trzecią zwrotkę, dodając wiele głosów, altówek i instrumentów continuo. Kolejnym motetem na 4 głosy jest urokliwy motet bożonarodzeniowy

In caelis gloria, skomponowany w formie Concerto Grosso, z powtarzającym się ritornello występującym na przemian z krótkimi ariami solowymi wszystkich głosów.

Utwór ten, podobnie jak wszystkie czterogłosowe dzieła Leonardy, przeznaczony jest na sopran, kontralt, tenor i bas, co oczywiście rodzi pytanie, w jaki sposób muzyka ta została wykonana przez żeński zespół w klasztorach. O ile szczegółowe omówienie praktyki wykonawczej panującej w klasztorach można znaleźć w naszych wcześniejszych nagraniach, o tyle wystarczy powiedzieć, że siostry sięgały po liczne rozwiązania mające na celu zastąpienie braku głosów męskich, m.in. użycie instrumentów. We wszystkich utworach, w których występuje głos basowy, partię basu wokalnego przesunęliśmy o oktawę w górę, natomiast instrumentalne basso continuo grające w odpowiednim tonie zapobiega niepożądanym inwersjom harmonicznym.

Kwestia głosu tenorowego jest bardziej skomplikowana, ponieważ transpozycja w górę czasami stawia tenor ponad canto. Choć nie znamy dokładnego składu sił wokalnych Leonarda, w sprawozdaniu z 1625 r. dotyczącym nowowarskiego klasztoru S. Agnese wymienia się skalę śpiewaków: trzy sopran, jeden alt i dwóch tenorów. W tym samym roku w S. Agostino dwóch śpiewaków figuruje jako altowcy, a jeden jako tenor. Można więc sobie wyobrazić, że partie tenorowe mogły zostać zaśpiewane tak, jak napisała je kobieta o szczególnie niskim głosie. Z drugiej strony głosy sopranowe i tenorowe także czasami były wymienne, co wskazuje na przykład jej zbiór motetów solowych na „canto ò tenore”. W tym nagraniu generalnie transponowaliśmy partie tenorowe w górę, z godnym uwagi wyjątkiem Dixit Dominus, gdzie niskie alty śpiewają partię tenorową z odpowiednią tonacją.

Warto zauważyć, że Leonarda, podobnie jak wielu kompozytorów zakonnych, doskonale zdawała sobie sprawę z problemów, jakie stwarzały głosy kobiece w partiach tenorowych, i gdy było to możliwe, całkowicie unikała tej kwestii. Spośród piętnastu triów Leonardy, ze skrzypcami obbligato i bez nich, wszystkie są napisane na sopran, alt i bas. Szczególnie pięknym przykładem tego gatunku jest *O dulce sonare*, które zawiera muzyczne obrazy i metafory w pochwałę Chrystusa. Tekst jest mieszanką łaciny skażonej językiem włoskim i sugeruje, że podobnie jak wiele zakonnic kompozytorek, Leonarda nie znała łaciny w stopniu doskonałym.

Wątpliwa łacina jest z pewnością obecna w *Quo pergis anima*, dramatycznym dialogu na 4 głosy. Bohaterami są: zły Świat (Il Mondo, bas), który próbuje nakłonić Duszę (L'Anima, sopran) do wyrzeczenia się Chrystusa (nienazwany, ale określany jako oblubieniec, tenor). Duszy w jej wysiłkach odwrócenia się od świata pomaga Anioł (L'Angelo, alt). Ostatecznie święte trio triumfuje, a poniżony Świat dołącza do nich, chwalać Pana.

Spośród prawie 200 kompozycji Leonardy, ponad połowa to motety solowe, których produkcja przewyższa prawie wszystkich jej współczesnych. Prawie wszystkie są napisane na sopran lub alt, a niektóre zawierają skrzypce obbligato. W świetle przewidywanej wymienności sopranu i tenoru, włączyliśmy tutaj genialny motet *Salve regina*, pierwotnie napisany na tenor i dwoje skrzypiec, ale zaśpiewany tutaj przez sopran. Innym solowym motetem na tym nagraniu jest niezwykle *O flammae*, bardzo ekspresyjne i zmysłowe ustalenie obejmujące odważną chromatykę i daleko idące tonacje.

Jak wspomniano powyżej, kolekcja sonat Leonardy na jedno i dwoje skrzypiec to jedyna kompletna kolekcja muzyki instrumentalnej opublikowanej przez włoską kobietę w XVII

wieku. Biorąc pod uwagę ich późną datę 1693 roku, są one raczej konserwatywne w stylu i być może zostały skomponowane wcześniej. Jej niezwykle ekspresyjna sonata na skrzypce solo została wykonana przez renomowany włoski zespół Arpara podczas inauguracji XVII Międzynarodowego Festiwalu Twórczości Religijnej *Fide et Amore* w 2023 roku.

Ostatnie nagranie zawiera kompozycję, która dotarła do nas w niezwykle sposób. Oprócz drukowanych utworów Leonardy, na powierzchnię wypłynęła również garść rękopisów, w tym motet „*O anima mea*”, duet na 2 sopranów zachowany w bibliotekach w Uppsali i Dreźnie. Dzięki muzykologicznym pracom badawczym Jany Kalinayovej-Bartovej, Roberta Kendricka, Lucasa Harrisa i moim, wersja tego motetu została odkryta w publikacji z 1688 roku autorstwa polsko-niemieckiego kompozytora Daniela Speera. (Speer twierdzi, że jego utwory są aranżacjami solowych motetów anonimowej klaryski z Rzymu, ale obecnie wiemy, że większość z nich została skomponowana przez benedyktynekę z Mediolanu, Chiarę Margaritę Cozzolani). Speer wziął duet Isabelli i przetransponował go o jedną czwartą w dół na dwa alty i kwartet altówek, i to właśnie ta wersja pojawia się na naszym nagraniu.

Isabella Leonarda była praktyczną i hojną kompozytorką i oferowała dużą elastyczność w zakresie opcji wykonawczych swoich dzieł. Wskazuje ona, że utwór może być wykonywany przez pojedynczy głos lub pełny kwartet, ze skrzypcami lub bez, z powtarzanymi sekcjami lub bez, z alternatywnymi tekstami dostosowanymi do różnych sytuacji liturgicznych, z partiami sopranowymi śpiewanymi przez tenory i odwrotnie. Zwroty „se piace”, „ad libitum” i „beneplacito” obfitują w jej druki. Podobnie jak wiele kompozytorek, była świadoma faktu, że pisała dla ograniczonych zespołów w małych domach zakonnych, a możliwość uzyskania dobrze płatnego zatrudnienia w dużej instytucji religijnej nie była dla niej możliwa.

Z wielką przyjemnością możemy dziś ożywić muzykę Leonardy. Ogromne bogactwo zarówno pod względem ilości, jak i jakości czyni ją wzorcową w całym repertuarze muzyki skomponowanej przez kobiety i dla kobiet. Jesteśmy jej wdzięczni za wzbogacenie naszego życia w tych trudnych czasach i będziemy nadal zwracać się do jej muzyki po inspirację i ukojenie w przyszłości.

BIBLIOGRAFIA

Więcej informacji na temat muzykowania w klasztorach wczesnonowożytnych Włoch, a w szczególności Izabeli Leonardy, można znaleźć w poniższej bibliografii.

- Robert Kendrick, *Celestial Sirens: Nuns and Their Music in Early Modern Milan*, Clarendon Press Oxford, 1996.
- Craig A. Monson, *Disembodied Voices. Music and Culture in an Early Modern Italian Convent*, University of California Press, 1995.
- Laurie Stras, *Women and Music in 16th century Ferrara*. Cambridge University Press, 2018.
- Paolo Monticelli, *Isabella Leonarda, la Musa Novarese*, Centro Studi Piemontesi, Istituto per i Beni Musicali in Piemonte, Torino, 1998.

Tłumaczenie: Katarzyna Bąkowska

Candace Smith

Portret Izabeli Leonardy (1620-1704)

Streszczenie:

Suor Isabella Leonarda (6 września 1620 – 25 lutego 1704), tak zwana Muza z Novary, była najbardziej płodną ze wszystkich kompozytorek XVII wieku, zarówno w klasztornych murach, jak i poza nimi. Wstąpiła do Collegio di S. Orsola w wieku 16 lat i pozostała tam przez 68 lat, pełniąc wszystkie funkcje w hierarchii klasztornej. Opublikowała nie mniej niż 20 zbiorów motetów i innej muzyki sakralnej, prawie 200 kompozycji obejmujących praktycznie każdy gatunek muzyki sakralnej swoich czasów: Msze, psalmy nieszporne, motety w języku łacińskim i włoskim na 1-4 głosy ze skrzypcami i bez, a także zbiór sonat na 1 i 2 skrzypce, który jest jedynym kompletnym zbiorem utworów instrumentalnych włoskiej kobiety w tamtym czasie.

Aby uczcić czterechsetną rocznicę jej urodzin, Cappella Artemisia nagrała portret tej niezwykłej kobiety, której ogromna twórczość jest nadal w dużej mierze i niesprawiedliwie nieznana. Niniejszy artykuł jest rewizją linearnych notatek do tego nagrania.

Materiały pomocnicze w kształtowaniu muzyki liturgicznej w celebracji sakramentu małżeństwa

1. WSTĘP

O co i dlaczego warto, a nawet trzeba, zadbać?

Gdy narzeczeni planują uroczystość ślubną, chcą oczywiście, by wszystko było piękne i profesjonalne. Muzyka podczas liturgii pełni ważną, a zarazem dyskretną rolę – z jednej strony współtworzy święte obrzędy, z drugiej wpływa na odczucia uczestników, by stawali się zdolni do uwielbienia samego Boga. Tak, jak miłość podporządkowana wyłącznie emocjom nie „spełni” człowieka, tak samo liturgia podporządkowana efektom i zachciankom nie będzie prawdziwym uczczeniem Boga i owocnym czerpaniem z Jego źródła. Dlatego właśnie tak ważne jest zachowanie wierności prawu i duchowi liturgii, gdyż gwarantuje to, że człowiek nie pominie Boga oraz nie potraktuje Go źle w tak ważnej i decydującej chwili swojego życia. Jeśli nie dziwi nas etykieta na spotkaniach z ważnymi osobistościami, to tym więcej nie powinna dziwić dbałość o przygotowanie spotkania z samym Bogiem.

Kto może pomóc w praktyce?

Archidiecezjalna Komisja Muzyki Sakralnej istnieje i pracuje właśnie po to, ażeby pomagać w praktyce – zarówno kapłanom, jak i organistom oraz innym muzykom (w tej sytuacji także solistom), jak również wiernym (tu przede wszystkim narzeczonemu). Ta broszura została opracowana jako odpowiedź na wątpliwości, a nawet spory. Jest również rozwinięciem myśli, zawartej w pkt 30g najnowszej *Instrukcji Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej*, z 14 X 2017, gdzie czytamy o stosowności, adekwatności i właściwych proporcjach między śpiewem a utworami solowymi.

Profesjonalni muzycy są bardzo potrzebni

Jest sprawą bezdyskusyjną, że przede wszystkim sami muzycy – zarówno organiści jak też soliści, którzy przychodzą na liturgię powinni znać przepisy muzyki liturgicznej. O tym, że nie każda forma sztuki nadaje się do wnętrza kościoła, pisał Joseph kardynał Ratzinger – papież Benedykt XVI („Nowa pieśń dla Pana”: „Przeciw estetyzmowi jako celowi samemu w sobie”, Kraków 1999, s. 168-169). Profesjonalizm to nie tylko umiejętności, ale i poszanowanie granic – stosowność. Od dobrego organisty i solisty zupełnie naturalnie oczekuje się propozycji wartościowego repertuaru, a także umiejętności ułożenia go w liturgii tak, by nie naruszyć adekwatności treści i sensu obrzędów.

„Przyjacielu, jakże tu wszedłeś nie mając stroju weselnego?”

Warto przeczytać ten fragment z Ewangelii św. Mateusza Mt 22,1-14 (tym bardziej przed ślubem). Niestety coraz częściej spotyka się oferty będące „nieodpowiednim strojem”. Piosenki rozrywkowe, wykonywane także przy akompaniamencie, którego styl i brzmienie jest typowe dla muzyki popowej (np. tzw. „electric piano” lub też gitara podłączona do tzw. „piecyka”, a niekiedy nawet perkusja itp.) często reklamowane są jako „profesjonalna oprawa muzyczna uroczystości ślubnej” np. na „you tube”. Zabiegiem jaki – według deklaracji twórców – ma na celu dostosowanie piosenki lub utworu do liturgii jest tzw. kontrafaktura, czyli zamiana (lub częściowa korekta) tekstu świeckiego na „upobożniony”. Jednym z najsłynniejszych przykładów wydaje się być tutaj piosenka „Alleluja” L. Cohena – z filmu pt. „Shreck”. Jednak każdy profesjonalista zdaje sobie sprawę, że takie ingerencje naruszają spójność kompozycji, służąc często niestety interesom wykonawców lub

zamawiających. To, że liturgia nie jest handlem, a budynek kościoła sceną, też jasno i logicznie wyjaśnia kardynał Ratzinger („Nowa pieśń dla Pana”: „Przeciw pragmatyzmowi duszpasterskiemu jako celowi samemu w sobie”, tamże, s. 170-173).

Komu ufać i kto ma prawo decydować?

W tym miejscu trzeba też przypomnieć, że właściwą kolejnością uzgodnień muzycznych na ślub jest najpierw rozmowa z kapłanem i organistą, a dopiero później zawieranie umów z różnymi solistami. Nierzadko bowiem dochodzi do swobodnego szantażu i stawiania Kościoła przed faktem dokonanym np. że solista już zarezerwował termin i w razie odwołania będzie „stratny”, i że wpłacono już zaliczkę.

Pożyteczne wzory

Jako przykład opracowane zostały trzy propozycje ukształtowania muzyki liturgicznej o różnej skali trudności. Listę można oczywiście poszerzać o utwory innych kompozytorów. Jednak powinny one mieć podobną stylistykę do zamieszczonych w niniejszej broszurce i koniecznie odznaczać się duchem nabożności. Np. tekst liturgiczny *Ave verum* opracował nie tylko W. A. Mozart – dla urozmaicenia warto sięgnąć także po kompozycję Ch. Gounoda czy E. Elgara. Repertuar utworów solowych w ramach Mszy ślubnej powinien być dobrany rozsądnie, by nie wykluczyć wspólnego śpiewu zgromadzenia. W niektórych przypadkach słuchanie będzie również formą uczestnictwa, (por. Instrukcja KEP o muzyce kościelnej, n. 10j).

Warto przytoczyć jeszcze stanowczą dyrektywę biskupów polskich, że w ramach celebracji liturgii sakramentu małżeństwa „należy pilnie wystrzegać się, by pod pozorem podnoszenia okazałości nie wprowadzać do obrzędów czegoś niezgodnego z kultem[...] Dobór repertuaru wokalnego i instrumentalnego musi odpowiadać charakterowi świętych czynności. Nie wolno też odtwarzać muzyki za pomocą urządzeń elektronicznych”, (por. Instrukcja KEP o muzyce kościelnej, n. 30g).

2. PRZYKŁADY

I. Poziom łatwy:

Utwór na wejście pary: Ks. Antoni Chlondowski – Preludium G-dur (marszowe)

W: *Pod Twą obronę Ojciec na niebie* (ŚAK 613)

Hymn do Ducha Świętego: *Przybądź Duchu Stworzycielu* (ŚAK 195)

Podpisanie dokumentów: Johann Sebastian Bach – Preludium chorałowe *Liebster Jesu wir sind hier* BWV 731 lub Johann Sebastian Bach – Aria na strunie g BWV 1068

Pd: César Franck – Offertoire C-dur ze zbioru *L'Organiste* vol. 1

K: *Jezu drogi, Tyś miłością* (ŚAK 229), Wolfgang Amadeusz Mozart – *Ave verum*

U: Antonio Vivaldi – *Domine Deus*

Z: *Najświętsze Serce Boże* (ŚAK 319)

Wyjście pary: Johann Sebastian Bach – Preludium i fuga G-dur (małe) BWV 557

II. Poziom średni:

Utwór na wejście pary: Johann Sebastian Bach – Preludium B-dur (małe) BWV 560

W: *Gdzie miłość wzajemna i dobroć* (ŚAK 587)

Hymn do Ducha Świętego: *O, Stworzycielu Duchu, przyjdź* (ŚAK 191)

Podpisanie dokumentów: Johann Sebastian Bach – II cz. Koncertu Skrzypcowego a-moll lub Moritz Brosig – Preludium C-dur op. 52/1

Pd: *Jeden chleb* (ŚAK 228)

K: César Franck – *Panis angelicus* z *Messe à trois voix* op. 12

U: Hans Leo Hassler – *Cantate Domino*

Z: John Rutter – *The Lord bless you and keep you* lub César Franck – *Sortie en Ré majeur*

Wyjście pary: Georg Friedrich Händel – Marsz D-dur na trąbkę i organy HWV 416 lub Johann Sebastian Bach – *Jesus bleibet meine Freude* – chorał z Kantaty 147

III. Poziom trudny:

Utwór na wejście pary: Johann Sebastian Bach – Preludium Es-dur BWV 552

W: *Ludu kapłański* (ŚAK 598)

Hymn do Ducha Świętego: *Veni Creator Spiritus* (ŚAK 192)

Podpisanie dokumentów: *Ubi caritas et amor* (śpiew gregoriański)

Pd: *Przykazanie nowe daję wam* (ŚAK 617.1 lub 617.2)

K: *Adoro te devote* (śpiew gregoriański) lub Karl Jenkins – *Ave verum*

U: Max Reger – *Lobe den Herren, den mächtigen König* op. 67

Z: *Błogosław Panie nas* (ŚAK 571)

Wyjście pary: Feliks Mendelssohn-Bartholdy – IV część z I Sonaty organowej f-moll op. 65

3. LISTY UTWORÓW

KOMENTARZ DO LITERATURY

1. Listy utworów nie należy traktować jako zamkniętej, gdyż nie sposób wymienić tutaj wszystkie kompozycje. Została ona tak pomyślana, aby zaproponować maksymalnie najszerszą tematykę. Jedynie kompetentna osoba (np. duchowny odpowiedzialny za liturgię w parafii oraz wykształcony organista) mogą poddać ocenie i dopuścić do liturgii repertuar nie znajdujący się w niniejszym spisie. W przypadku wątpliwości zawsze można zwrócić się z prośbą o jej rozstrzygnięcie do Archidiecezjalnej Komisji Muzyki Sakralnej.
2. Umieszczone na liście utwory o tytule „Ave Maria” mogą być wykorzystane jedynie przed liturgią i po liturgii. Z jednej strony mogą pełnić rolę wprowadzenia i wyciszenia przed liturgią, a z drugiej można je wykorzystać, gdy młoda para podchodzi po Mszy św. pod obraz Matki Bożej, by się pomodlić (jeśli taki zwyczaj istnieje w parafii). Wykorzystanie tych utworów podczas liturgii nie jest możliwe z uwagi na fakt, iż tematycznie nie nawiązują do żadnej z części mszy obrzędowej.
3. Wiele utworów na głos można realizować z powodzeniem w wersji instrumentalnej np. z użyciem fletu, oboju, skrzypiec bądź w wersji na organy solo, byleby uwzględniały kontekst i tematykę a ich charakter odzwierciedlał ducha sakralnego. Podobnie odpowiednio dobraną pieśń może wykonać solistka.

Śpiew gregoriański:

Godny polecenia jest łaćski śpiewnik mszalny *Gaudeamus* ks. W. Kądzeli, wydany przez *Michalineum* w Warszawie (wydanie pierwsze w roku 2005 oraz kolejne). Przy śpiewach, które znajdują się także w ŚAK (*Śpiewnik archidiecezji katowickiej*, Katowice 2000) podano ich numery, warto jednak sięgać do *Gaudeamus* ze względu na notację neumatyczną i tłumaczenia (zaleca się przygotować je dla wiernych, ażeby mogli świadomie uczestniczyć).

Śpiewem idealnie nawiązującym tematycznie do liturgii sakramentu małżeństwa jest *Ubi caritas*; jest on również o tyle przystępny w praktyce, że wystarczy gdy lud śpiewa tylko krótką antyfonę, natomiast kantor lub schola poszczególne zwrotki.

Warto wykorzystać części stałych, tzw. *ordinarium*; najbardziej rozpoznawalne są *Missa de Angelis* (ŚAK 710) i *Missa simplex* (ŚAK 711), w *Gaudeamus* znajduje się szerszy wybór. Można

sięgnąć po łacińską wersję Modlitwy Pańskiej: *Pater noster* (ŚAK 718.3) jak również gregoriańską melodię hymnu do Ducha Świętego: *Veni Creator* (po łacinie: ŚAK 192, po polsku: ŚAK 191).

Znanym śpiewem eucharystycznym jest z kolei: *Adoro te devote* (polski przekład: ŚAK 292). Warto także przytoczyć tutaj dwa inne teksty, które znamy z opracowań słynnych kompozytorów: *Ave verum* i *Panis angelicus* – w wersji oryginalnej, gregoriańskiej, brzmią one niezwykle, unikatowo. Jako coś zupełnie wyjątkowego jest jeszcze np. *O sacrum convivium*, albo *Laudetur usque Christus* (krótka antyfona eucharystyczna, która może np. rozpocząć Komunię świętą – zanim będzie utwór).

Oczywiście nie wolno pominąć bogactwa antyfon maryjnych: *Salve Regina* (po łacinie: ŚAK 453, po polsku: ŚAK 452) oraz analogiczne teksty na poszczególne okresy liturgiczne: np. *Regina caeli* (ŚAK 173) w okresie wielkanocnym, zaś *Alma Redemptoris Mater* w okresie Narodzenia Pańskiego. Jednakże bardziej adekwatna wydaje się tu modlitwa „Pod Twoją obronę”: *Sub tuum praesidium* (wszyscy znają jej treść, a z kolei ów charakter zawierzenia doskonale wpisuje się w okoliczność). Wdzięczną propozycją może także być tekst „Cała piękna jesteś Maryjo” – *Tota pulchra es Maria* (w tym tekście poza radosną pochwałą Matki Bożej, na końcu jest prośba o wstawienictwo), a także *Salve Mater misericordiae* (gdzie już początkowe określenia mówią o nadziei, łasce i radości).

Koniecznym jest także wspomnieć o najbardziej znanej modlitwie maryjnej – po prostu „*Ave Maria*”, która – podobnie jak dwa wspomniane wyżej teksty eucharystyczne – po gregoriańsku brzmi wyjątkowo. Jeśli np. ślub przypadnie w jakieś wspomnienie czy święto maryjne, można zaproponować śpiew *Magnificat* jako uwielbienie po Komunii świętej. Należy jeszcze wspomnieć o ważnej kompozycji *Ave maris stella* i nic nie stoi na przeszkodzie, by użyć jej też na ślubie.

Ciekawe analogie do tekstów związanych z liturgią ślubną przedstawia śpiew o Sercu Pana Jezusa *Cor Jesu, caritatis victima* (np. wers „Większej miłości nikt nie ma, gdy duszę swoją składa ktoś za przyjaciół swoich”) Wydaje się stosowne polecenie także tego śpiewu, zwłaszcza w czerwcu. Podobnie śpiew przed Ewangelią *Qui servat verbum Christi* (tzn. „Kto zachowuje słowo Chrystusa, w tym naprawdę miłość Boża jest doskonała”) zdaje się być zbieżny z propozycjami z „Obrzędów sakramentu małżeństwa”. Kolejną interesującą analogią jest antyfona *Cantate Domino* przeplatana z psalmem 150 – warto porównać ją ze śpiewem na uwielbienie ŚAK 312, jak i opracowaniami słynnych kompozytorów.

Jakkolwiek powyższe zestawienie propozycji jest dość obszerne (choć stanowi zaledwie skrawek czegoś co można nazwać wielkim bogactwem Kościoła, tzn. repertuaru chorału gregoriańskiego). Skoro śpiew gregoriański nigdy nie przestał być uznawany w dokumentach Kościoła za rdzenny i najważniejszy gatunek muzyki w liturgii Kościoła rzymskokatolickiego, to wskazana jest także refleksja na temat przyczyn częstego ignorowania i pomijania go w praktyce, zaś proponowania zupełnie innego, często niestosownego repertuaru w liturgii. Otóż właśnie brzmienie gregoriańskie jest jej pięknym wyróżnikiem, należy zatem dbać o poszczególne jej elementy: dobrze przygotowaną scholę i kantora, organistę, który umie akompaniować po gregoriańsku, itd.

Polskie śpiewy liturgiczne:

Kluczowe wątki i aspekty:

miłość, rodzina, wspólnota, zjednoczenie, ofiarność, czystość, radość, wdzięczność, zaufanie,

zawierzenie, oddanie się, by Bóg królował, uczył, prowadził i chronił, błogosławieństwo, łaski
warto zawsze przeczytać uważnie cały tekst pieśni – to wyjaśnia wątpliwości oraz inspiruje.

Na rozpoczęcie:

- *Chwalcie Pana wszyscy* (ŚAK 581)
- *Ludu kapłański* (ŚAK 598)
- *Ojcze z niebios, Boże, Panie* (ŚAK 607)
- *Pod Twą obronę, Ojcze na niebie* (ŚAK 613)
- *Pójdźmy do Pana* (ŚAK 615)
- *Radością naszą jesteś Ty* (ŚAK 619)

Na rozpoczęcie lub Przygotowanie darów:

- *Boże mocny, Boże cudów* (ŚAK 573)
- *Boże, w dobroci* (ŚAK 575)
- *Bóg jest miłością* (ŚAK 576)
- *Chrystus, Chrystus to nadzieja* (ŚAK 580)
- *Emmanuelu, Księżę pokoju* (ŚAK 586)
- *Gdzie miłość wzajemna i dobroć* (ŚAK 587)
- *Miłujcie się wzajemnie* (ŚAK 600)
- *Przykazanie nowe daję wam* (ŚAK 617)
- *Składajmy Bogu ofiarę* (ŚAK 620)

Na przygotowanie darów lub Komunię:

- *By wywyżżyć swe stworzenia* (ŚAK 211) dar z życia i miłości oraz odpowiedź radością i wdzięcznością
- *Cóż Ci, Jezu, damy* (ŚAK 217)
- *Dajeś nam Chleb z nieba* (ŚAK 219)
- *Jeden chleb* (ŚAK 228) "Jak ten chleb, co złączył złote ziarna, tak niech miłość złączy nas ofiarną"
- *O Panie, Ty nam dajesz* (ŚAK 247) "Przez dar Twojego Chleba"
- *Przygotuj Ci serce* (ŚAK 271) "przygotuj Ci serce ofiarne", "przyozdobiej Ci serce miłością"

Na Komunię:

- *Bądźże pozdrowiona, Hostio żywa* (ŚAK 207) szczególnie w maju, sierpniu, październiku
- *Błogosławieni, którzy zostali wezwani* (ŚAK 208)
- *Chwalmy niewysłowny* (ŚAK 214)
- *Cuda nad cuda* (ŚAK 218)
- *Gdzie w uroczystej cichości* (ŚAK 221) szczególnie w czerwcu, uniwersalna (i na Komunię i na adorację)
- *Jezu drogi, Tyś miłością* (ŚAK 229)
- *Jezusa ukrytego* (ŚAK 233)
- *Jezusowi cześć i chwała za miłości cud* (ŚAK 234) szczególnie w okresie wielkanocnym
- *Już gościsz, Jezu* (ŚAK 235)
- *Kiedy razem się schodzimy* (ŚAK 236)
- *Miłość Boża cię przyzywa* (ŚAK 239) uniwersalna (i na Komunię i na adorację)
- *O, święta Uczto* (ŚAK 250)
- *Ojciec nam powierzył Słowo* (ŚAK 253)
- *Oto święte Ciało Pana* (ŚAK 254)
- *Pan wiecznik przygotował* (ŚAK 256)

-
- *Panie, dobry jak chleb* (ŚAK 258)
 - *Panie, pragnienia ludzkich serc* (ŚAK 259)
 - *Pomiędzy lud swój* (ŚAK 264)
 - *Wieczną miłość dał nam Jezus* (ŚAK 284)
 - *Witaj Jezu w tej świętości* (ŚAK 287) poza 3 zwrotką

Na Komunię lub Uwielbienie:

- *Chrystus Pan karmi nas* (ŚAK 212) szczególnie w maju, sierpniu, październiku. Uwaga: zalecana 4 zwrotka!

Na Komunię lub Zakończenie:

- *Jezu, zostań w nas* (ŚAK 232) ze względu na charakter muzyki oraz treść incipitu pieśń lepsza na zakończenie liturgii

Na uwielbienie:

- *Chlebem życia posileni* (ŚAK 296)
- *Czego chcesz od nas, Panie* (ŚAK 297)
- *Dziękczynne pieśni śpiewajmy* (ŚAK 298)
- *Dziękuję, o Boże Ojczy* (ŚAK 299) głównym aspektem konstrukcyjnym całego tekstu tej pieśni jest właśnie miłość!
- *Dziękuję, o Panie* (ŚAK 300)
- *Dziękujemy Mu za miłość* (ŚAK 302)
- *O, Boże, dzięki Ci składamy* (ŚAK 304)
- *Radośnie Panu hymn śpiewajmy* (ŚAK 308) szczególnie w okresie wielkanocnym
- *Święty, święty* (ŚAK 310)
- *Wszystko, co żyje* (ŚAK 312)

Na zakończenie:

- *Błogosław Panie nas* (ŚAK 571) szczególnie w okresie wielkanocnym
- *Najświętsze Serce Boże* (ŚAK 319) szczególnie w czerwcu
- *Niechaj z nami będzie Pan* (ŚAK 602) szczególnie w okresie wielkanocnym
- *Ty, wszechmocny Panie* (ŚAK 625)
- *W dobroci swej powiedział Pan* (ŚAK 627)
- *Z Tobą, Jezu, chcemy żyć* (ŚAK 635)

UWAGA: Szczególnie dużo nawiązań do tematu dojrzałej miłości mają pieśni do Najświętszego Serca Pana Jezusa, warto je wykorzystywać zwłaszcza w czerwcu, zaś pieśni maryjne, można wykonywać po błogosławieństwie końcowym, jako formę modlitwy zawierzenia Matce Bożej.

Literatura instrumentalna:

- Johann Sebastian Bach – Aria na strunie g BWV 1068
- Johann Sebastian Bach – II cz. Koncertu Skrzypcowego a-moll BWV 1041
- Marc-Antoine Charpentier – Prelude dał "Te Deum"
- Arcangelo Corelli – Adagio
- Georg Friedrich Händel – Marsz F-dur na 2 trąbki i organy HWV 346
- Georg Friedrich Händel – Marsz D-dur na trąbkę i organy HWV 416
- Georg Friedrich Händel – Marsz D-dur na trąbkę i organy HWV 417
- Georg Friedrich Händel – 6 marszów HWV 419
- Johann Pachelbel – Kanon in D

Literatura wokalna-instrumentalna

W trakcie mszy świętej:

- Anton Bruckner – *Te Deum*
- Johann Sebastian Bach – *Jesus bleibet meine Freude* – chorał z Kantaty 147
- César Franck – *Panis angelicus* z *Messe à trois voix Opus 12*
- Karl Jenkins – *Ave verum*
- Wolfgang Amadeusz Mozart – *Ave verum*
- Wolfgang Amadeusz Mozart – *Agnus Dei* z Mszy Koronacyjnej
- Antonio Vivaldi – *Domine Deus*

Poza mszą świętą:

- Johann Sebastian Bach – *Charles Gounod* – *Ave Maria*
- Pietro Mascagni – *Ave Maria*
- Harrison Milard – *Ave Maria*
- Franciszek Schubert – *Ave Maria*

Literatura chóralna:

W trakcie mszy świętej:

- Jacques Berthier – *Ubi Caritas*
- Henryk Jan Botor – *Deus Caritas est*
- Henryk Jan Botor – *Misericordias Domini*
- Anton Bruckner – *Christus factus est*
- Anton Bruckner – *Locus iste*
- Michael Corboz – *Laudate Dominum*
- Maurice Duruflé – *Ubi Caritas*
- Edward Elgar – *Ave verum*
- César Franck – *Domine non secundum*
- André Gauzes – *Mądrość stół zastawiła obficie*
- Ola Gjeilo – *Ubi Caritas*
- Mikołaj Gomółka – *Nieście chwałę, mocarze*
- Charles Gounod – *O Salutaris Hostia*
- Hans Leo Hassler – *Cantate Domino*
- Franciszek Lessel – *Boże, którego dobroć*
- Ferenc Liszt – *O salutaris Hostia*
- Juliusz Łukaszewski – *Jubilare Deo*
- Tadeusz Maklakiewicz – *Offertorium*
- Giuseppe Ottavio Pitoni – *Cantate Domino*
- Giacomo Rossini – *O Salutaris* z Małej Mszy Uroczystej
- John Rutter – *The Lord bless you and keep you*
- Józef Świder – *Alleluja*
- Józef Świder – *Cantate Domino*
- Józef Świder – *Kto szuka Cię*
- Wacław z Szamotuł – *Błogosławiony człowiek*

Poza mszą świętą:

- Jacob Arcadelt – *Ave Maria* – *Ave Maria*
- Franz Biebl – *Ave Maria*
- Anton Bruckner – *Ave Maria*
- Edward Elgar – *Ave Maria*

-
- Josquin des Prés – *Ave Maria*

Literatura organowa:

- Johann Sebastian Bach – Preludium i fuga D-dur BWV 532
- Johann Sebastian Bach – Preludium i fuga G-dur BWV 541
- Johann Sebastian Bach – Preludium i fuga Es-dur BWV 552
- Johann Sebastian Bach – Preludium i fuga G-dur (małe) BWV 557
- Johann Sebastian Bach – Preludium i fuga B-dur (małe) BWV 560
- Johann Sebastian Bach – Preludium i fuga G-dur BWV 568
- Johann Sebastian Bach – Preludium chorałowe *Liebster Jesu* BWV 731
- Moritz Brosig – Preludium G-dur op. 3/2
- Moritz Brosig – Preludium C-dur op. 52/1
- Dietrich Buxtehude – Preludium in C BuxWV 136
- Dietrich Buxtehude – Preludium in E BuxWV 141
- Dietrich Buxtehude – Preludium in F Bux WV 144
- Dietrich Buxtehude – Preludium in F Bux WV 145
- Dietrich Buxtehude – Preludium in G BuxWV 147
- Paul Claußnitzer – Preludium chorałowe *Lobet den Herren, alle die ihn ehren* op. 29
- Antoni Chlondowski – Preludium G-dur (marsz)
- Louis Couperin – *Pange lingua* OL 36a
- Jean François Dandrieu – Dialogue D-dur ze zbioru *Premier livre de Pièces d'Orgue*
- Marcel Dupré – *Lobt Gott, ihr Christen alle gleich* op. 28
- Marcel Dupré – *Rejoice greatly, o my soul* op. 59
- Maurice Duruflé – Choral varié *Veni creator* op. 4
- César Franck – Offertoire C-dur ze zbioru *L'Organiste* vol. 1
- César Franck – Sortie en Fa ze zbioru *L'Organiste* vol. 1
- César Franck – *Sortie en Ré majeur*
- David German – *Festive Trumpet Tune*
- Aleksandre Guilmant – *Nuptial Postlude* op. 20
- David N. Johnson – Trumpet tune in D
- Feliks Mendelssohn-Bartholdy – IV część z I Sonaty organowej f-moll op. 65
- Feliks Mendelssohn-Bartholdy – *Allegro Maestoso e vivace* z II Sonaty organowej c-moll op. 65
- Henry Purcell – Trumpet tune
- Max Reger – *Lobe den Herren, den mächtigen König* op. 67
- Max Reger – *Lobe den Herren, den mächtigen König* op. 135a
- Gordon Young – Prelude in classic style
- Gordon Young – Trumpet tune

Zbiory utworów organowych do wykorzystania podczas liturgii:

- Moritz Brosig – Preludia op. 12, op. 46, op. 47, op. 52, op. 60, op. 61
- Antoni Chlondowski – 225 łatwych preludiów
- Théodore Dubois – 7 utworów na organy
- Théodore Dubois – 10 utworów na organy
- Théodore Dubois – 12 utworów na organy
- César Franck – *L'Organiste*
- Krzysztof Grzeszczak – Preludia chorałowe na organy tomy I-IV (w zależności od okresu liturgicznego)
- Tomasz Kalisz – Improwizacje na organy na tematy pieśni kościelnych
- Władysław Żeleński – 25 preludiów na organy op. 38

Materiały pomocnicze w kształtowaniu muzyki liturgicznej w celebracji chrześcijańskiego pogrzebu

1. WSTĘP

Perspektywa wieczności najważniejszym kryterium

Pogrzeb to pożegnanie bliskiej osoby, a równocześnie uświadomienie sobie skąd jesteśmy i dokąd idziemy. Muzyka podczas liturgii pogrzebowej pełni ważną a zarazem delikatną rolę – z jednej strony współtworzy święte obrzędy z drugiej zaś wpływa na odczucia uczestników, by byli zdolni do uwielbienia Boga. Tak jak w dialogu przed prefacją brzmi: „W górę serca” – „Wznosimy je do Pana”, tak też w trudnej sytuacji śmierci najlepszym kierunkiem myślenia i działania jest perspektywa spotkania z Bogiem. Dlatego właśnie bardzo ważne jest zachowanie wierności prawu i duchowi liturgii, gdyż to gwarantuje, że człowiek nie zatraci się w sobie, nie narzuci Bogu swoich emocji i przywiązań, ale da się poprowadzić poprzez sakralną atmosferę do wdzięczności i zaufania Temu, Który najlepiej rozumie i towarzyszy. Wykonywane w czasie obrzędów pogrzebowych śpiewy powinny wyrażać nadzieję i wiarę w zmartwychwstanie (por. Instrukcja KEP o muzyce kościelnej, nr 31).

Praktyczna pomoc została już przygotowana

Archidiecezjalna Komisja Muzyki Sakralnej stara się pomóc w praktyce – zarówno kapłanom, jak i organistom oraz innym muzykom (także solistom), jak również wiernym (tu zwłaszcza rodzinie zmarłego). Niniejsza broszura została opracowana jako odpowiedź na wątpliwości, a nawet spory. Jest również rozwinięciem myśli, zawartej w najnowszej Instrukcji Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej, o stosowności, adekwatności i właściwych proporcjach między śpiewem a utworami solowymi (w ramach celebracji sakramentów i sakramentaliów, por. n. 30g).

Profesjonalni muzycy i godne pożegnanie

Jest sprawą bezdyskusyjną, że przede wszystkim sami muzycy – zarówno organiści jak też soliści, którzy kształtują muzykę liturgiczną nie mogą nie znać lub (co gorsza!) lekceważyć przepisów z nią związanych. O tym, że nie każda forma sztuki nadaje się do świątyni, pisał Joseph kardynał Ratzinger – papież Benedykt XVI („Nowa pieśń dla Pana”: „Przeciw estetyzmowi jako celowi samemu w sobie”, Kraków 1999, s. 168-169). Profesjonalizm, to nie tylko umiejętności, ale i poszanowanie granic – stosowność. Od dobrego organisty i solisty zupełnie naturalnie oczekuje się propozycji wartościowego repertuaru, a także umiejętności ułożenia go w liturgii tak, by nie naruszyć adekwatności treści i sensu obrzędów.

„Przyjacielu, jakże tu wszedłeś?”

Fragment z Ewangelii św. Mateusza (Mt 22,1-14) wskazuje wyraźnie, że Bóg zaprasza każdego, lecz także od każdego oczekuje postawy rozumienia i szanowania tego, co święte.

W praktyce parafialnej nierzadko dochodzi do presji wobec księdza lub organisty odnośnie wykonania świeckiego utworu, opartej na argumentie, że ów utwór był „szczególnie bliski zmarłemu”. Warto przypomnieć tutaj, że przecież istnieje możliwość odtworzenia takiego utworu w oryginale (i nie tylko muzyki, ale i np. poezji, fotografii, filmów itp.) podczas

posiłku po pogrzebie lub innych spotkań służących upamiętnieniu zmarłego. „Muzyka instrumentalna (kompozycje instrumentalne i improwizacje organowe) stosowana zgodnie ze wskazaniem Kościoła, wzbogaca liturgię” (Instrukcja KEP n. 37). Liturgia jest modlitwą, nie „koncertem życzeń”, nawet jeśli intencje są „niewinne”. Istnieje naprawdę duży wybór pieśni i utworów, które właśnie spełniają cele liturgiczne, a jednocześnie nie negują ludzkiego wzruszenia – wręcz je uszlachetniają. Bywa też niestety, że sami soliści proponują kompozycje związane z danym obrzędem, ale mające charakter świecki, albo stosują tzw. kontrafakture. W praktyce tej do świeckich melodii układa się (lub „podkłada” już istniejący) tekst religijny i tak „upobożniony” utwór chce się włączyć w liturgię. Często pierwotne przeznaczenie utworu było kompletnie sprzeczne z duchem liturgii, a nawet mu wrogie. Każdy profesjonalny muzyk powinien zatem mieć świadomość, że tego typu zabiegi (naruszające spójność kompozycji oraz sakralność obrzędów) są niedopuszczalne.

Prosty porządek uzgodnień

Trzeba przypomnieć, że właściwą kolejnością uzgodnień muzycznych jest zawsze najpierw rozmowa z kapłanem i organistą a dopiero później zawieranie umów z zakładem pogrzebowym i solistami. Nierzadko bowiem dochodzi do sytuacji stawiania przedstawicieli Kościoła przed faktem dokonanym: np. że właśnie zakład już zamówił solistę lub że zlecono konkretne utwory, więc nie można już nic zmienić. Oczywiście jest zrozumiałe, że w przypadku pogrzebu czasu jest niewiele, jednakże zawsze jest możliwość jasnych ustaleń w ramach wizyty w kancelarii parafialnej albo telefonicznie z organistą.

Pożyteczne wzory

Jako przykład pewnego wzorca w kształtowaniu świętych obrzędów opracowane zostały trzy zestawy muzyczne o różnej skali trudności. Listę można oczywiście poszerzać o utwory innych kompozytorów. Jednak powinny one mieć podobną stylistykę do tych i koniecznie odznaczać się duchem nabożności. Np. tekst liturgiczny *Ave verum* opracował nie tylko W. A. Mozart – można sięgnąć również po opracowania innych kompozytorów i wybrać z nich najbardziej adekwatne charakterem. Jednak ilość utworów powinna być taka, aby nie wykluczyć wspólnego śpiewu wiernych. Bardzo istotne jest zadbanie o to w kontekście wyboru konkretnej formy pogrzebu (patrz: „Obrzędy pogrzebu”) – ilość tzw. stacji wiąże się oczywiście z ilością śpiewów.

2. PRZYKŁADY

I. Poziom łatwy:

W: *Tobie, Boże, wznosim pienia* (ŚAK 653)

Pd: Max Reger – *Aus tiefer Not* op. 67 Heft I nr 3 I op. 135a/4

K: *Idzie, idzie Bóg prawdziwy* (ŚAK 223) i M. Brosig – *Preludium* op. 52 nr 4

U: *Bądź pochwalon na wieki* (ŚAK 206)

Ostatnie pożegnanie: *Dziś moją duszę* (ŚAK 786)

Z: Léon Boëlmann – *Introdukcja z Suity Gotyckiej*

Procesja wyjścia: Benedetto Marcelli – II część (adagio) z Koncertu obojowego d-moll

II. Poziom średni:

Przed liturgią – Johann Sebastian Bach – *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* BWV 637

W: *Boże nasz przedwieczny* (ŚAK 638)

Pd: Johann Sebastian Bach – *Ich steh` mit einem Fuss im Grabe* z kantaty BWV 156

K: *Jam jest chleb życia* (ŚAK 226)

U: *Dziękujemy Ci Ojcze nasz* (ŚAK 301)

Ostatnie pożegnanie: *Przybądźcie z nieba* (ŚAK 789)

Z: Józef Świder – *Kto szuka Cię*

Procesja wyjścia: Johann Sebastian Bach – *Bist du bei mir* BWV 508

III. Poziom trudny:

Przed liturgią – Johann Sebastian Bach – *An Wasserflüssen Babylon* – *Alio modo* BWV 653

W: *Boże, Sędzio sprawiedliwy* (ŚAK 639)

Pd: *Domine Jesu Christe* (śpiew gregoriański)

K: Edward Elgar – *Ave verum*

U: Georg Friedrich Händel – III część (largo) z Sonaty e-moll na flet HWV 379

Ostatnie pożegnanie: *In paradysum* (śpiew gregoriański)

Z: *Witaj, Królowo, Matko miłosierdzia* (ŚAK 452)

Procesja wyjścia: Johann Sebastian Bach – *O Mensch, beweine deine Sünde groß* BWV 622

lub Gabriel Fauré – *Pie Jesu*

3. LISTY UTWORÓW

KOMENTARZ DO LITERATURY

1. Listy utworów nie należy traktować jako zamkniętej, gdyż nie sposób wymienić tutaj wszystkie kompozycje. Została ona tak pomyślana, aby zaproponować maksymalnie najszerszą tematykę. Jedynie kompetentna osoba (np. duchowny odpowiedzialny za liturgię w parafii oraz wykształcony organista) mogą poddać ocenie i dopuścić do liturgii repertuar nie znajdujący się w niniejszym spisie. W przypadku wątpliwości zawsze można zwrócić się z prośbą o jej rozstrzygnięcie do Archidiecezjalnej Komisji Muzyki Sakralnej.
2. Umieszczone na liście utwory o tytule „Ave Maria” mogą być wykorzystane jedynie przed liturgią i po liturgii. Mogą pełnić rolę wprowadzenia i wyciszenia przed liturgią. Wykorzystanie tych utworów podczas liturgii nie jest możliwe z uwagi na fakt, iż tematycznie nie nawiązują do żadnej z części mszy pogrzebowej.
3. Wiele utworów na głos można realizować z powodzeniem w wersji instrumentalnej np. z użyciem fletu, oboju, skrzypiec bądź w wersji na organy solo, byleby uwzględniały kontekst i tematykę a ich charakter odzwierciedlał ducha sakralnego. Godne polecenia jest wykorzystanie instrumentu solowego do realizacji melodii pieśni tematycznej, komentującej obrzęd.

Śpiew gregoriański:

Godny polecenia jest łaciński śpiewnik mszalny *Gaudeamus* ks. W. Kądzeli, wydany przez *Michalineum* w Warszawie (wydanie pierwsze w roku 2005 oraz kolejne). Przy śpiewach, które znajdują się także w ŚAK (*Śpiewnik archidiecezji katowickiej*, Katowice 2000) podano ich numery, warto jednak sięgać do *Gaudeamus* ze względu na notację neumatyczną i tłumaczenia (zaleca się przygotować je dla wiernych, ażeby mogli świadomie uczestniczyć).

Znanym śpiewem eucharystycznym jest: *Adoro te devote* (polski przekład: ŚAK 292). Warto także przytoczyć dwa inne teksty, które znamy z opracowań słynnych kompozytorów: *Ave verum* i *Panis angelicus* – w wersji oryginalnej, gregoriańskiej, brzmią one niezwykle, unikatowo. Jako coś zupełnie wyjątkowego jest jeszcze np. *O sacrum convivium*, albo *Laudetur usque Christus* (krótka antyfony eucharystyczna, która może np. rozpocząć Komunię świętą – zanim będzie utwór).

Oczywiście nie sposób pominąć bogactwa antyfon maryjnych, z których najczęściej śpiewana jest *Salve Regina* (po łacinie: ŚAK 453, po polsku: ŚAK 452) oraz analogiczne teksty na poszczególne okresy liturgiczne: np. *Regina caeli* (ŚAK 173) w okresie wielkanocnym, zaś *Alma Redemptoris Mater* w okresie Narodzenia Pańskiego. Jednakże bardziej adekwatna wydaje się tu modlitwa "Pod Twoją obronę": *Sub tuum praesidium* (wszyscy znają jej treść, a z kolei charakter zawierzenia doskonale wpisuje się w okoliczność).

Jak widać, powyższe zestawienie propozycji jest dość obszerne (choć stanowi zaledwie skrawek czegoś co można nazwać wielkim bogactwem Kościoła, tzn. repertuaru chorału gregoriańskiego). Otóż właśnie brzmienie gregoriańskie jest pięknym wyróżnikiem – należy o nie gorliwie dbać; dobrze przygotowana schola i kantor, organista który potrafi akompaniować po gregoriańsku, itp.

Wybrane śpiewy gregoriańskie (por. śpiewnik *Gaudeamus*):

- *Domine Jesu Christe*
- *Ego sum*
- *Exsultabunt Domino*
- *Kyrie eleison*
- *Libera me, Domine*
- *Requiem aeternam*
- *In Paradisum*
- *Salve Regina*

Polskie śpiewy liturgiczne:

Cykle mszalne:

- *Boże nasz przedwieczny* (ŚAK 638)
- *Boże, Sędzio sprawiedliwy* (ŚAK 639)

Na rozpoczęcie:

- *Chrystus, Chrystus, to nadzieja* (ŚAK 580)
- *Chrystus Pan jest mój żywot* (ŚAK 640)
- *Do Ciebie z serca wołamy* (ŚAK 642)
- *Królowi wieków* (ŚAK 645)
- *Panie, daj zmarłym* (ŚAK 649)
- *Przyjm, prosimy, Panie* (ŚAK 651)
- *Tobie, Boże, wznosim pienia* (ŚAK 653)
- *Wierzę, iż żyje* (ŚAK 655)

Na przygotowanie darów:

- *Być bliżej Ciebie chcę* (ŚAK 579)
- *Miłosierdziem Twoim, Panie* (ŚAK 567)
- *O, Zmartwychwstały* (ŚAK 168)
- *U Ciebie, Boże, miłosierdzia* (ŚAK 654)

Na Komunię:

- *Idzie, idzie Bóg prawdziwy* (ŚAK 223)
- *Ja wiem, w kogo ja wierzę* (ŚAK 225)
- *Jam jest Chleb Życia* (ŚAK 226)
- *Jam jest Chlebem Żywym* (ŚAK 227)

- *Jezu drogi, Tyś miłością* (ŚAK 229)
- *Jezusowi cześć i chwała za miłości cud* (ŚAK 234) szczególnie w okresie wielkanocnym
- *Miłość Boża cię przyzywa* (ŚAK 239) uniwersalna (i na Komunię i na adorację)
- *O, święta Uczto* (ŚAK 250)
- *Ojciec nam powierzył Słowo* (ŚAK 253)
- *Oto święte Ciało Pana* (ŚAK 254)
- *Pan wieczernik przygotował* (ŚAK 256)
- *Panie, dobry jak chleb* (ŚAK 258)
- *Panie, pragnienia ludzkich serc* (ŚAK 259)
- *Pomiędzy lud swój* (ŚAK 264)
- *Pójdź do Jezusa* (ŚAK 266)
- *Witaj Jezu w tej świętości* (ŚAK 287)

Na uwielbienie:

- *Bądź pochwalon na wieki* (ŚAK 206)
- *Bądź uwielbiony, miłosierny Boże* (ŚAK 566)
- *Chlebem życia posileni* (ŚAK 296)
- *Czego chcesz od nas, Panie* (ŚAK 297)
- *Dziękczynne pieśni śpiewajmy* (ŚAK 298)
- *Dzięki, o Panie* (ŚAK 300)
- *Dziękujemy Ci, Ojcze nasz* (ŚAK 301)
- *Dziękujemy Mu za miłość* (ŚAK 302)
- *Panie mój, cóż Ci oddać mogę* (ŚAK 306)
- *Skosztujcie i zobaczcie* (ŚAK 309)
- *Święty, święty* (ŚAK 310)
- *Tobie cześć, Tobie chwała* (ŚAK 311)

Obrzęd pożegnania:

- *Dziś moją duszę* (ŚAK 786)
- *Na Twoje słowo* (ŚAK 787)
- *Prosimy Cię, Panie* (ŚAK 788)
- *Przybądźcie z nieba* (ŚAK 789)
- *Niech aniołowie* (ŚAK 791)

Na zakończenie:

- *Dobry Jezu, a nasz Panie* (ŚAK 641)
- *Matko litości, witaj* (ŚAK 646)
- *Mój Odkupiciel* (ŚAK 647)
- *Nie płacz już, dziecino* (ŚAK 409)
- *O, potężny Królu, Chryste* (ŚAK 648)
- *Przybądźcie, święci Boży* (ŚAK 650)
- *Racz wiekuiste dać Panie odpoczywanie* (ŚAK 652)
- *Wierzę, iż żyje* (ŚAK 655)
- *Witaj, Królowo, Matko litości* (ŚAK 451)
- *Witaj, Królowo, Matko miłosierdzia* (ŚAK 452)
- *Witaj, Królowo nieba* (ŚAK 454)
- *Wspomnij sobie, o, Maryjo* (ŚAK 656)

Literatura wokalnie-instrumentalna:

- Johann Sebastian Bach – *Bist du bei mir* BWV 508
- Gabriel Fauré – *Libera me Domine*
- Gabriel Fauré – *Pie Jesu*
- Tadeusz Maklakiewicz – *Offertorium*
- Giacomo Puccini – *Salve Regina*
- Gioacchino Rossini – *O Salutaris* z Małej Mszy Uroczystej
- John Rutter – *Pie Jesu*
- Andrew Weber – *Pie Jesu*

Literatura chóralna:

- Claudio Cascilloni – *Panis angelicus*
- Edward Elgar – *Ave verum*
- Mariano Garau – *Ave verum*
- Zoltan Kodaly – *Stabat Mater*
- Wolfgang Amadeusz Mozart – *Lacrimosa*
- Wolfgang Amadeusz Mozart – *Hostias*
- Joseph Gentry Stephen – *Ubi Caritas*
- Józef Świder – *Kto szuka Cię*

Literatura instrumentalna:

- Tomaso Albinoni – *Adagio*
- Johann Sebastian Bach – Antonio Vivaldi – II część Koncertu organowego a-moll BWV 593
- Johann Sebastian Bach – *Siciliana* z sonaty no. 2 e-moll BWV 1034
- Johann Sebastian Bach – *Ich steh` mit einem Fuss im Grabe* z kantaty BWV 156
- Georg Friedrich Händel – III część (adagio) z Sonaty a-moll na flet HWV 374
- Georg Friedrich Händel – I część (adagio) lub III część (grave) z Sonaty e-moll na flet HWV 375
- Georg Friedrich Händel – III część (largo) z Sonaty e-moll na flet HWV 379
- Benedetto Marcello – II część (adagio) z Koncertu obojowego d-moll
- Georg Philip Telemann – III część (andante) z Sonaty f-moll na flet

Literatura organowa:

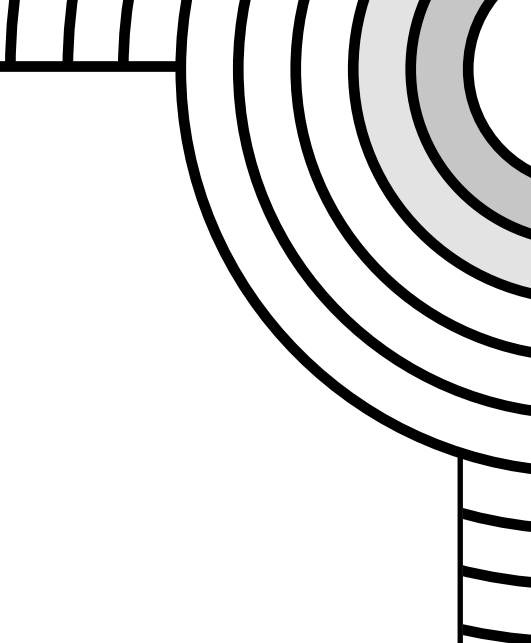
- Johann Sebastian Bach – *An Wasserflüssen Babylon* – *Alio modo* BWV 653
- Johann Sebastian Bach – *Christ lag in Todesbanden* BWV 625
- Johann Sebastian Bach – *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* BWV 637
- Johann Sebastian Bach – *Erbarme dich, mein Gott* BWV 721
- Johann Sebastian Bach – *Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ* BWV 639
- Johann Sebastian Bach – *Jesus, meine Freude* BWV 610
- Johann Sebastian Bach – *O Mensch, beweine deine Sünde groß* BWV 622
- Léon Boëlmann – *Introdukcja* z *Suity* Gotyckiej
- Paul Claussnitzer – *Ach Gott und Herr* op. 27 nr 2
- Paul Claussnitzer – *Sieh, hier bin ich, Ehrenkönig* op. 27 nr 3
- Paul Claussnitzer – *Kommt her, ihr seid geladen* op. 27 nr 4
- Paul Claussnitzer – *Wenn wir in höchsten Nöten sein* op. 27 nr 6
- Paul Claussnitzer – *Straf mich nicht in deinem Zorn* op. 27 nr 7
- Paul Claussnitzer – *An Wasserflüssen Babylon* op. 27 nr 8
- Paul Claussnitzer – *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* op. 27 nr 9

- César Franck – Preludium, fuga i wariacja h-moll
- Max Reger – *Aus tiefer Not* op. 67 Heft I nr 3 I op. 135a/4
- Max Reger – *Jesus meine Freude* op. 67 Heft II nr 21
- Max Reger – *Straf mich nicht* op. 67 Heft III nr 37

Zbiory utworów organowych do wykorzystania podczas liturgii:

- Ks. Antoni Chlondowski – 225 łatwych preludiów
- Théodore Dubois – 7 utworów na organy
- Théodore Dubois – 10 utworów na organy
- Théodore Dubois – 12 utworów na organy
- Moritz Brosig – Utwory: op. 4 nr 4, op. 8b nr 9, op. 11 nr 4, op. 12 nr 3, op. 46 nr 2, 5 i 6, op. 49 nr 1 i 2, op. 52 nr 3, 4, 6, 7, 8, 10, op. 53, op. 55, op. 58 nr 1 i 4, op. 60 nr 2, 4, 6, op. 61 nr 2, 4, 7, 8,
- César Franck – *L'Organiste*
- Krzysztof Grzeszczak – Preludia chorałowe na organy tomy I-IV (w zależności od okresu liturgicznego)
- Władysław Żeleński – 25 preludiów na organy op. 38

III. DZIAŁ NUT



Wprowadzenie

Dodatek nutowy IX zeszytu „Studia Hildegardiana Sariensia” 2022 zawiera kompozycje autorstwa czterech kompozytorów, członków Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych: Łukasza Bilskiego, Jana Gładysza, Krzysztofa Michałka oraz Sebastiana Szymańskiego.

Utwory te mają sakralny charakter użytkowy, a zróżnicowany stopień trudności umożliwi wykorzystanie przedstawionego tu repertuaru przez różne zespoły, od amatorskich począwszy, na w pełni profesjonalne skończywszy.

Dodatek nutowy obejmuje prostą pieśń kościelną ku czci bł. Karoliny Kózkówny, opracowanie antyfony „Alleluja”, a także kunsztowne kompozycje do tekstów natchnionych. Przytaczam wybrane wypowiedzi kompozytorów nt. zamieszczonych w tym numerze SHS utworów.

Łukasz Bilski: *Utwór „O magnum Misterium” inspirowany jest tekstem responsorium na Boże Narodzenie i przeznaczony przede wszystkim do wykonywania podczas liturgii. Kompozycja powstała w ramach studiów podyplomowych Chórmistrzostwa i Emisji głosu na Akademii Muzycznej w Bydgoszczy na przedmiocie „propedeutika kompozycji choralnej” pod kierunkiem wykładowcy doktora Szymona Godziemby-Trytki.*

Jan Gładysz: *Co do przedstawionych tutaj utworów, wszystkie powstały na konkretne potrzeby w kościele tarnowskim i Sanktuaryjnego Chóru Mieszanego. Pieśń do bł. Karoliny jest podziękowaniem za beatyfikację tej Dziewczyny wiejskiego ludu w tarnowskim Kościele, która miała miejsce 35 lat temu. Opracowanie „Daj mi Jezusa” powstało na zamówienie organisty z par. Podwyższenia Krzyża Świętego w Dębicy.*

Krzysztof Michałek: *Kompozycje „Ave Maria” i „Sub Tuum praesidium” są częścią cyklu pt. „Freski Mariackie”. Inspiracją do ich napisania stały się wypisane przez Jana Matejkę na murach bazyliki Mariackiej w Krakowie teksty antyfon i modlitw do NMP. Piękno wnętrza tej wyjątkowej świątyni inspirowało twórców od wieków, zachęcając do ufniej modlitwy. Utwory zostały prawykonane i nagrane przez mariacki zespół wokalny: Cappella Marialis. „Ave Maria” na płycie: Cappella Marialis, Zespół wokalny Bazyliki Mariackiej w Krakowie (2019), „Sub Tuum praesidium” w formie nagrania audiowizualnego na kanale YouTube (2021).*

Sebastian Szymański: *Psalm 123 (PL) – SAB – utwór otrzymał wyróżnienie na konkursie Wrocław Miastem Muzyki (nagrody głównej nie przyznano) 10.10.2022 r., Nunc Dimittis (LAT) TTTBB – utwór powstał w ramach stypendium <https://www.youtube.com/watch?v=vTL-RumUKgy4>, Beatus Vir (LAT) – SSAATTBB – moja ostatnia kompozycja choralna.*

oprac. ks. Wiesław Hudek

O Magnum Misterium

per coro misto a capella

m. Łukasz Benedykt Bilski

♩ = 60 misterioso

pp *mp*

S
A
T
B

O

6

p

Ma-gnum Mi - ste - ri - um et ad - mi - ra - bi - le.

p

Ma-gnum Mi - ste - ri - um et ad - mi - ra - bi - le.

p

Ma - gnum Mi - ste - ri - um et ad - mi - ra - bi - le.

p

Ma - gnum Mi - ste - ri - um et ad - mi - ra - bi - le.

12

più rall.

mp

O

Ma - gnum Mi - ste - ri - um

mp

O

Ma - gnum Mi - ste - ri - um

mp

O

Ma - gnum Mi - ste - ri - um

mp

O

Ma - gnum Mi - ste - ri - um

16 *mf*

Sa - cra - men - tum ut a - ni - ma - li - a vi - de - rent

mf

Sa - cra - men - tum ut a - ni - ma - li - a vi - de - rent

mf

Sa - cra - men - tum Sa - cra - men - tum

mf

Sa - cra - men - tum Sa - cra - men - tum

20 *mp* *pp*

Do - mi num, Do - mi - num

Do - mi - num na - - - tum.

mp

Do - mi - num na - tum

mp

Do - - - mi - num na - tum

24 *mf*

Ia - cen - tem in prae - se - pi - o.

mf

Ia - cen - tem in prae - se - pi - o.

mf

Ia - cen - tem in prae - se - pi - o.

mf

Ia - cen - tem in prae - se - pi - o.

28 **misterioso** *pp* *affettuoso, mezza voce*

Do - mi - ne

pp *affettuoso, mezza voce*

Do - mi - ne

pp *affettuoso, mezza voce*

Do - mi - ne

pp *mf*

oo Do - mi - ne Do - mi - ne oo

32 *mf* *p* Do - mi - ne

oo *mf* *p* oo

oo *mf* *p* oo

Do - mi - ne oo *p* oo

oo Do - mi - ne oo Do - mi - ne

37 **$\text{♩} = 40$** *mp*

Be - a - ta Vir - go

mp

Be - a - ta Vir - go

mp

Be Be - a - ta Vir - go

mp

Be - a - ta Vir - go

41

f *dolce*
mp

Be - a - ta Vir - go, Vir - go, Be - a - ta Vir - go, Vir - go

Be - a - ta Vir - go oo Vir - go, Vir - go

oo Vir - go, Vir - go

Vir - go oo Vir - go, Vir - go

45

mf *mf* *mp* *mf*

cu - jus vis - ce - ra me - ru - e - runt por - ta - re

me - ru - e - runt por - ta - re

vis - ce - ra

cu - jus por - ta - re

49 *deciso* *mp* *mf* *f*

Do - mi - num, Do - mi - num, Do - mi - num

Do - mi - num, Do - mi - num, Do - mi - num

Do - mi - num, Do - mi - num, Do - mi - num

Do - mi - num, Do - mi - num, Do - mi - num

Do - mi - num, Do - mi - num, Do - mi - num

♩ = 80 cantabile

32

mf

Ie - sum, Ie - sum, Ie - sum,

mf

Ie - sum, Ie - sum, Ie - sum,

mf

Ie - sum, Ie - sum, Ie - sum

mf

Ie - sum, Ie - sum,

56 *mp*

Ie - sum, Ie - sum, Ie - sum

Ie - sum, Ie - sum, Ie - sum

Ie - sum

Ie - sum, Ie - sum, Ie - sum

59 *mf* *dolce* *p* *rit.* *più rit.*

Chri - stum, Chri - stum. Ie - sum Chri - stum.

mf *p*

Chri - stum, Chri - stum. Ie - sum Chri - stum.

mf *p*

Chri - stum, Chri - stum. Ie - sum Chri - stum.

mf *p*

Chri - stum, Chri - stum. Ie - sum Chri - stum.

$\text{♩} = 90$ con spirito

64 *p* *mf* *mf* *mf*

Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al -
al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,
al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,
al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

67 *più rit.* *a tempo*

- le lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,
al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,
al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,
al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

70

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,
al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,
al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,
al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

73 *p* *mp*

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

p *mp*

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

p *mp*

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

p *mp*

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

77 *mf* *f* *sost.*

al - le - lu - ja, al - le -

mf *f* *sost.*

al - le - lu - ja, al - le -

mf *f* *sost.*

al - le - lu - ja, al - le -

mf *f* *sost.*

al - le - lu - ja, al - le -

80 *a tempo* *mp*

lu - ja, al - le - lu - ja.

mp

lu - ja, al - le - lu - ja.

mp

lu - ja, al - le - lu - ja.

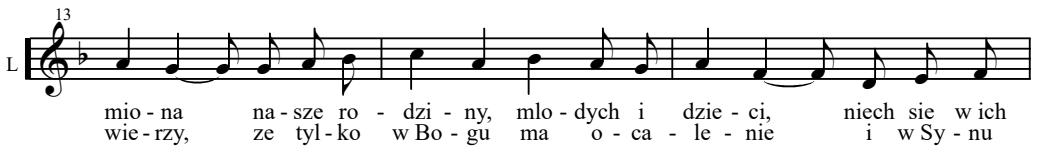
mp

lu - ja, al - le - lu - ja.

Karolino, ratuj nas

t. o. S. Gruszka CSsR

m. Jan M Gładysz



Alleluja

m. Jan M Gładysz

Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja al - le - lu - ja.

Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.

Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.

4

Czu - wajcie i módlcie się w każdym cza - sie, abyscie mogli stanąć przed Sy-nem Czło-wie-czym.
Zdro-was Maryjo łaski pełna Pan z To - ba, błogosławiona jesteś między nie - wia - sta - mi.

Daj mi Jezusa

t. Skarbiec modlitw i pieśni

m. Chorał opolski oprac. Jan M Gładysz

Soprano
Alto

1. Daj mi Je zu - sa, o Mat - ko mo - ja.
2. I złoż Go Mat - ko do ser - ca me - go.
3. U stop Mu swie - tych swe ser - ce zło - ze
4. A gdy o Mat - ko ży - cie prze - mi - nie

Tenor

1. Daj mi Je zu - sa, o Mat - ko mo - ja.
2. I złoż Go Mat - ko do ser - ca me - go.
3. U stop Mu swie - tych swe ser - ce zło - ze
4. A gdy o Mat - ko ży - cie prze - mi - nie

Bass

S
A

Na krót - ki zy - cia ziem - skie - go dzień.
Co dniem i no - ca wciąż o nim sni.
i za me grze - chy ser - decz - ny zal.
i du - sza przejdzie wiecz - no - sci próg.

T

Na krót - ki zy - cia ziem - skie - go dzień.
Co dniem i no - ca wciąż o nim sni.
i za me grze - chy ser - decz - ny zal.
i du - sza przejdzie wiecz - no - sci próg.

B

S
A

Bo ser - cu me - mu, po - trze - ba Bo - ga
Co zyc nie mo - ze bez pa - na swe - go
Ko - chać Go be - de w ci - chej ko - rze
Daj mi Je zu - sa w nie - bios kra i - nie

T

B

13

S
A

i Bo - zej si - ly co sply - wa zen. O
i z da - la tes - kni, wy - le - wa lzy.
bo to mój Je - zus, mój Bóg i Król.
i ma - ly ka - cik u Je - go stóp.

T

8

i Bo - zej si - ly co sply - wa zen. O
i z da - la tes - kni, wy - le - wa lzy.
bo to mój Je - zus, mój Bóg i Król.
i ma - ly ka - cik u Je - go stóp.

B

17

S
A

daj mi, daj Je - zu - - - sa daj! O

T

8

daj mi, daj Je - zu - - - sa daj! O

B

daj Je - zu - sa daj! O daj Je - zu - sa daj. O

21

S
A

daj mi daj Je - zu - - - sa daj.

T

8

daj mi daj Je - zu - - - sa daj.

B

daj Je - zu - sa daj! O daj Je - zu - sa daj.

Ave Maria

mojej Żonie Julii

t. Archanioł Gabriel i św. Elżbieta

m. Krzysztof Michałek

p Moderato *mf*

Soprano *p* A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus te - cum; be - ne - dic - ta

Alto *p* A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus te - cum; be - ne dic - ta

Tenore *p* A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus te - cum; be - ne - dic - ta

Basso *p* A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus te - cum; be - ne - dic - ta

mf

9 *p* *mp* cresc. *f*

S. tu et be - ne - dic - tus fruc - tus ven - tris tu - i Je - sus!

A. poco rall. *mp* *f*

tu in mu - li - e - ri - bus, et be - ne - dic - tus fruc - tus ven - tris tu - i Je - sus!

T. *p* *mp* *f*

tu in mu - li - e - ri - bus, et be - ne - dic - tus fruc - tus ven - tris tu - i

B. *p* *mp* *f*

20

mf Piu lento *cresc.* *rall.* *mp*

S. San-cta Ma - ri - a, Ma - ter De - i, o-ra pro - no-bis pec-ca - to - ri - bus nunc et in

mf

A. San-cta Ma - ri - a, Ma - ter De - i, o-ra pro - no-bis pec-ca - to - ri - bu - s nunc et in *mp*

T. *mf* *mp*

B. *mf* *mp*

29

f *mf* *rall.* *p*

S. ho - ra mor - tis nos - tre. A - men! O - ra pro no - bis. A - men.

f *mf* *p* *rall.*

A. ho - ra mor - tis nos - tre. A - men! O - ra pro no - bis. A - men.

f *mf* *p*

T. *f* *mf* *p*

B. *f* *mf* *p*

Sub Tuum praesidium

na 700-lecie konsekracji kościoła Mariackiego w Krakowie

m. Krzysztof Michałek

$\text{♩} = 104$

Soprano*

Sopran

Sub Tu - um prae - si - di - um, Sub Tu - um prae - si - di - um,

Alti

Tenori

Bassi

S.

A.

S.

A.

T.

B.

8

S. *mf*
san - cta De - i Ge - ni - trix,

A. *mf*

T. *mf*
san - cta De - i Ge - ni - trix,

B. *mf*

p
no - stras de - pre - ca - ti - o - nes,

10

S. *mp*
nos - tras de - pre - ca - ti - o - nes *mp*
ne de - spi - ci - as in

A. *mp*
p
ne

T. *p*
ne

B. *p*
ne

12

S. *ne - ces - si - ta - ti - bus nos - tris, sed a pe - ri - cu - lis cun - ctis*

A. *ne - ces - si - ta - ti - bus nos - tris,*

T. *ne nos - tris, sed a pe - ri - cu - lis cun - ctis*

B. *ne nos - tris,*

14

S. *li - be-ra nos sem - per li - be-ra nos sem - per Vir-go glo-ri - o - sa*

A. *li - be-ra nos sem - per li - be-ra nos sem - per Vir-go glo-ri - o - sa*

T. *li - be-ra nos sem - per li - be-ra nos sem - per Vir-go glo-ri - o - sa*

B. *li - be-ra nos sem - per li - be-ra nos sem - per Vir-go glo-ri - o - sa*

17 *poco a poco stringendo*

S. *mf*
et be-ne-dic - ta, Do - mi-na nos - tra, Me - dia - trix nos - tra,

A. *mf*
et be-ne-dic - ta, Do - mi-na nos - tra, Me - dia - trix nos - tra,

T. *mf*
et be-ne-dic - ta, Do - mi-na nos - tra, Me - dia - trix nos - tra,

B. *mf*
et be-ne-dic - ta, Do - mi-na nos - tra, Me - dia - trix nos - tra,

20 *Tempo primo*

S. *p*
Con-so - la - trix nos - tra. Tu - o Fi - li - o

A. *p*
Con-so - la - trix nos - tra. Tu - o Fi - li - o

T. *mp*
Con-so - la - trix nos - tra. Tu - o Fi - li - o

B. *mp*
Con-so - la - trix nos - tra. Tu - o Fi - li - o

23

S. *mp*
+ci-li +a nos co+

A. *mp*
+con+ +men+ da

T. *mp*
re+ Tu - o Fi - li - o

B. *mp*
nos

26

S. *mf* *p*
Tu - o Fi - li - o +sen+ ta, +sen+ ta, +sen+ta,

A. *mf* *p*
+prae+ +prae+ +prae+

T. *mf* *p*
Tu - o Fi - li - o re+ re+ re+

B. *mf* *p*
nos nos nos

30 solo soprano from the choir

S. *mp* Ma - ri - a, Ma - ri - a,

S. *p* +sen+ ta, +sen+ ta, +sen+ ta, +sen+ta, +sen+ ta,

A. *p* +prae+ +prae+ +prae+ +prae+ +prae+

T. *p* re+ re+ re+ re+ re+

B. *p* nos nos nos nos nos

35

S. Ma - ri - a, Ma - ri - a,

S. *p* +sen+ ta, +sen+ ta, +sen+ta, +sen+ ta,

A. *p* +prae+ +prae+ +prae+ +prae+

T. *p* re+ re+ re+ re+

B. *p* nos nos nos nos

40

S.

S.

misticamente

pp

Sub Tu - um prae - si - di - um!

poco rall.

A.

pp

T.

B.

Beatus vir

na chór mieszany SATB a cappella

t. Tradycyjny tekst liturgiczny – Psalm 1

m. Sebastian Szymański

$\text{♩} = 72$

SOPRANI *pp* *p* *mp* *mf* *<*

Be - a - tus vir, be - a - tus vir, be - a - tus vir, be - a - tus vir, be -

ALTI *pp* *p* *mp* *mf* *<*

Be - a - tus vir, be - a - tus vir, be - a - tus vir, be - a - tus vir, be -

TENORI *pp* *mp* *p* *mp* *mf* *<*

be - a - tus vir, —————> [n] ————— be - a - tus vir, be -

BASSI *pp* *mp* *p* *mp* *mf* *<*

be - a - tus vir, —————> [n] ————— be - a - tus vir, be -

9 *più mosso* ($\text{♩} = 78$) *rit.* $\text{♩} = 108$

S *f* *ff* *p*

a - tus vir, be - a - tus vir, be - a - tus vir, qui non

A *f* *ff*

a - tus vir, be - a - tus vir, be - a - tus vir, ———

T *f* *ff*

a - tus vir, be - a - tus vir, be - a - tus vir,

B *f* *ff*

a - tus vir, be - a - tus vir, be - a - tus vir,

16

S *a - bi - it in con - si - li - o im - pi - o - rum et in vi - a pec - ca - to - rum non ste - tit*

A *[n] et in vi - a pec - ca - to - rum non ste - tit*

T *[n] et in vi - a non ste -*

B *et in vi - a non ste -*

pp p mp mf

23 *più mosso (♩ = 116)*

S *et in con - ven - tu de - ris - o - rum non se - dit, sed in le - ge Do - mi - ni*

A *et in con - ven - tu de - ris - o - rum non se - dit, le - ge Do - mi - ni*

T *tit et in con - ven - tu de - ris - o - rum non se - dit, [n]*

B *tit et in con - ven - tu de - ris - o - rum non se - dit, [n]*

mf 3 f p

30

S *f* vo-lun-tas e- ius, et in le- ge *mf* e- ius me-di- ta-tur di- e ac noc- te.

A *f* vo-lun-tas e- ius, et in le- ge *mf* e- ius me-di- ta-tur di- e ac noc- te.

T *mf* [o] et in le- ge *f* e- ius me-di- ta-tur *mf* di- e ac noc- te. Et *mf*

B *mf* [o] et in le- ge *f* e- ius me-di- ta-tur *mf* di- e ac noc- te. Et *mf*

38 *pp* *mp* *mf* *f* *pp*

S [n] se-cus de-cur-sus a- qua-rum, quod fruc-

A *pp* *mp* *mf* *f* *mf* [n] se-cus de-cur-sus a- qua-rum, quod fruc-tum

T e- rit tam-quam lig-num plan- ta-tum *f* se-cus de-cur-sus a- qua-rum, quod fruc- *pp*

B e- rit tam-quam lig-num plan- ta-tum *f* se-cus de-cur-sus a- qua-rum, quod fruc-tum *mf*

47 *p* *< mp* *mf*

S tum da - bit et fo - li - um non et om-ni-a,

A su-um da-bit in tem-po-re su-o; et fo - li-um e-ius non de - flu-et, et om - ni-

T tum da - bit et fo - li - um non et om-ni-a,

B su-um da-bit in tem-po-re su-o; et fo - li-um e-ius non de - flu-et, et om - ni-

55 *f* *ff* *rit.* *p* $\text{♩} = 86$

S — quae-cum-que fa - ci-et pros-pe-ra - bun - tur. Non sic

A a quae-cum - que fa - ci-et pros-pe-ra - bun - tur. Non sic

T — quae-cum-que fa - ci-et pros-pe-ra - bun - tur. Non sic

B a quae-cum - que fa - ci-et pros-pe-ra - bun - tur. Non sic

64 *mf* *> p* *f* *mp* *f* *p*

S *mf* *> p* *f* *mp* *f* *p*
 im-pi-i, non sic, sed tam-quam pul-vis, quem pro-i - cit ven- tus.____

A *mf* *> p* *f* *mp* *f* *p*
 im-pi-i, non sic, sed tam-quam pul-vis, quem pro-i - cit ven- tus.____

T *mf* *> p* *f* *mp* *f* *p*
 im-pi-i, non sic, sed tam-quam pul-vis, quem pro-i - cit ven- tus.____

B *mf* *> p* *f* *mp* *f* *p*
 im-pi-i, non sic, sed tam-quam pul-vis, quem pro-i - cit ven- tus.____

71 *più mosso* (♩ = 102) *mp* *subito f* *rit.* *ff*

S *mp* *subito f* *rit.* *ff*
 I - de - o non con - sur - gent imp-pi-i in iu-di-ci - o,

A *mp* *subito f* *rit.* *ff*
 I - de - o non con - sur - gent imp-pi-i in iu-di-ci - o,

T *pp* *mp* *subito f* *ff*
 I - de - o non con - sur - gent imp-pi-i in iu-di-ci - o,

B *pp* *mp* *subito f* *ff*
 I - de - o non con - sur - gent imp-pi-i in iu-di-ci - o,

80 $\text{♩} = 108$

p *mp* *mf* *f*

S ne-que pec-ca - to-res in con-ci-li-o iu - sto-rum.

A ne-que pec-ca - to-res in con-ci-li-o iu - sto-rum.

T ne-que pec-ca - to-res iu - sto-rum.

B ne-que pec-ca - to-res iu - sto-rum.

86 *f* *rit.*

più mosso ($\text{♩} = 116$)

S Quo-ni-am no-vit Do-mi-nus vi-am iu - sto - rum, et i - ter im-pi - o-rum pe-

A Quo-ni-am no-vit Do-mi-nus vi-am iu - sto - rum, et i - ter im-pi - o-rum pe-

T Quo-ni-am no-vit Do-mi-nus vi-am iu - sto - rum, et i - ter im-pi - o-rum pe-

B Quo-ni-am no-vit Do-mi-nus vi-am iu - sto - rum, et i - ter im-pi - o-rum pe-

92 $\text{♩} = 108$ *molto rit.*

S *ff* *mp* *p*
 ri - bit. Quo-ni-am no-vit Do-mi-nus vi-am iu - sto - rum, et i - ter im-pi

A *ff* *mp* *p*
 ri - bit. Quo-ni-am no-vit Do-mi-nus vi-am iu - sto - rum, et i - ter im-pi

T *ff* *mp* *p*
 ri - bit. Quo-ni-am no-vit Do-mi-nus vi-am iu - sto - rum, et i - ter im-pi

B *ff* *mp* *p*
 ri - bit. Quo-ni-am no-vit Do-mi-nus vi-am iu - sto - rum, et i - ter im-pi

99 *tempo primo* ($\text{♩} = 72$)

S *ppp* *pp* *p*
 o - rum pe - ri - bit. Be - a - tus vir, be - a - tus

A *ppp* *pp* *p*
 o - rum pe - ri - bit. Be - a - tus vir, be - a - tus

T *ppp* *pp*
 o - rum pe - ri - bit. be - a - tus

B *ppp* *pp*
 o - rum pe - ri - bit. be - a - tus

106

mp *mf* *rit.* *f* *ff*

S vir, be - a - tus vir, be - a - tus vir, be - a - tus vir.

A vir, be - a - tus vir, be - a - tus vir, be - a - tus vir. _____

T vir, _____ → [o] _____ be - a - tus vir, be - a - tus vir.

B vir, _____ → [o] _____ be - a - tus vir, be - a - tus vir.

Nunc Dimittis

na chór TTTBB

t. Tradycyjny tekst liturgiczny – Łk 2, 29-32

m. Sebastian Szymański

$\text{♩} = 56$ [CA. 4']

TENORI

BASSI

7

mp *f* *mp*

ser - vum tu - um, Do - mi - ne, ver - bum tu - um in

T

mp *f* *mp*

ser - vum tu - um, Do - mi - ne, ver - bum tu - um in

mp *f* *mp*

ser - vum tu - um, Do - mi - ne, ver - bum tu - um in

B

mp *f* *mp*

ser - vum tu - um, Do - mi - ne, se - cun - dum ver - bum tu - um in

mp *f* *mp*

ser - vum tu - um, Do - mi - ne, se - cun - dum ver - bum tu - um in

14 *rit.* *ff* $\text{♩} = 68$ *p*

pa - ce, Do - mi - ne, qui - a vi - de - runt o - cu - li

T *ff* *pp < p*

pa - ce, Do - mi - ne, [n]

B *ff* *pp < p*

pa - ce, Do - mi - ne, [n]

ff

pa - ce, Do - mi - ne,

21 *p* *mp* *rit.* *p* *mf* *ff* $\text{♩} = 76$

me - i, [n] o - cu - li me - i, qui - a vi - de - runt

T *p* *mp* *p* *mf* *ff*

[n] o - cu - li me - i, qui - a vi - de - runt

p *mp* *mf* *ff*

qui - a vi - de - runt o - cu - li me - i, qui - a vi - de - runt

B *p* *mp* *mf* *ff*

qui - a vi - de - runt o - cu - li me - i, qui - a vi - de - runt

mp *mf* *ff*

o - cu - li me - i, qui - a vi - de - runt

28

subito p *rit.* *pp*

o - cu - li me - i, qui - a vi - de - runt o - cu - li me - i sa - lu -

subito p

o - cu - li me - i, qui - a vi - de - runt o - cu - li me - i

subito p

o - cu - li me - i, qui - a vi - de - runt o - cu - li me - i

p

o - cu - li me - i, o - cu - li me - i

o - cu - li me - i

35 $\text{♩} = 60$

mp *p* *mf* *mp* *f*

ta - re tu - um, sa - lu - ta - re tu - um, sa - lu - ta - re tu - um,

pp *mp* *p* *mf* *mp* *f*

[n] sa - lu - ta - re tu - um, sa - lu - ta - re tu - um,

pp *mp* *p* *mf* *mp* *f*

[n] [n] sa - lu - ta - re tu - um,

pp *mp* *p* *mf* *mp* *f*

[n] → [o] [n] → [o] [n] → [o] [o]

pp *mp* *p* *mf* *mp* *f*

[n] → [o] [n] → [o] [n] → [o] [o]

42

pp *mp* *p* *mf* *mp* *rit.*

sa-lu - ta - re tu - um, sa-lu - ta - re tu - um, sa-lu - ta - re

T

sa-lu - ta - re tu - um, sa-lu - ta - re tu - um, sa-lu - ta - re

[o] sa-lu - ta - re tu - um, sa-lu - ta - re

B

[o] sa-lu - ta - re

[o] sa-lu - ta - re

48

mf *p* *mp* $\text{♩} = 76$

tu - um, [n] om - ni-um po-pu -

T

tu - um, [n] om - ni-um po-pu -

tu - um, quod pa-ra-sti an-te fa - ci-em om - ni-um po-pu -

B

tu - um,

tu - um,

53

mp *mf*

lo - rum, [o]

mp *mf*

lo - rum, [n] om - ni-um po-pu - lo - rum

mp *mf*

lo - rum, [n] om - ni-um po-pu - lo - rum

mp *mf*

quod pa-ra-sti an-te fa - ci-em om - ni-um po-pu - lo - rum

mp *mf*

quod pa-ra-sti an-te fa - ci-em om - ni-um po-pu - lo - rum

58

ff *rit.* *mf* *pp* $\text{♩} = 64$

quod pa-ra-sti an-te fa - ci-em om - ni-um po-pu - lo - rum, lu - men

ff *mf* *pp*

quod pa-ra-sti an-te fa - ci-em om - ni-um po-pu - lo - rum, lu - men

ff *mf* *pp*

quod pa-ra-sti an-te fa - ci-em om - ni-um po-pu - lo - rum, lu - men

ff *mf* *pp*

quod pa-ra-sti an-te fa - ci-em om - ni-um po-pu - lo - rum, lu - men

ff *mf* *pp*

quod pa-ra-sti an-te fa - ci-em om - ni-um po-pu - lo - rum, lu - men

63 *mp* *p* *mf*

T ad re-ve-la-ti - o - nem gen - ti - um [n]

B ad re-ve-la-ti - o - - - - - nem gen - ti - um et glo ri-am ple - bis, ple - bis

[o] gen - ti - um et glo ri-am ple - bis

[o] gen - ti - um et glo ri-am ple - bis

70 *mp* *ff* *f* *mf* *molto rit.* *molto rit.* ♩ = 56

T tu - ae Is - ra - el, - ra - el, Is -

tu - ae Is - ra - el, - ra - el, Is -

tu - ae Is - ra - el, - ra - el, Is -

tu - ae Is - ra - el, - ra - el, Is -

tu - ae Is - ra - el, - ra - el, Is -

76 **rit.** - - - - -

mp

T ra - el, Is - ra - - el, Is -

B ra - el, Is - ra - - el, Is -

ra - el, Is - ra - - el, Is -

ra - el, Is - ra - - el, Is -

ra - el, Is - ra - - el, Is -

80 **molto rit.** - - - - -

pp

T ra - el, Is - ra - - - el.

B ra - el, Is - ra - - - el.

ra - el, Is - ra - - - el.

ra - el, Is - ra - - - el.

ra - el, Is - ra - - - el.

Psalms 123 *na chór mieszany SAB a cappella*

t. Tradycyjny tekst liturgiczny

m. Sebastian Szymański

misterioso
 $\text{♩} = 78$

SOPRANI
p *mp*
 Do Cie-bie wzno-szę me o - czy, Do Cie-bie wzno-szę me

ALTI
pp *p* *mp*
 Do Do Cie-bie wzno-szę me

BARITONI
p *mp*
 Do

più mosso ($\text{♩} = 86$) *rit.*

S
mf *f* *ff*
 o - czy, Do Cie-bie wzno-szę me o - czy, me o - czy,

A
mf *f* *ff* *subito p*
 o - czy, Do Cie-bie wzno-szę me o - czy, me o - czy, me o - czy,

B
p *mf* *f* *ff* *subito p*
 Do Cie-bie wzno-szę me o - czy, me o - czy, me o - czy,

1 tempo primo ($\text{♩} = 78$)

S
p *mp* *mf*
 któ-ry miesz-kasz w nie - bie, któ-ry miesz-kasz w nie - bie, któ-ry miesz-kasz

A
p *mp* *mf*
 któ-ry miesz-kasz w nie - bie, któ-ry miesz-kasz w nie - bie, któ-ry miesz-kasz

B
p *mp* *mf*
 któ - ry w nie - bie, któ - ry w nie - bie, któ-ry miesz-kasz

17 **f** *subito p* **rit.**

S w nie - bie, któ-ry miesz-kasz w nie - bie, w nie - bie, w nie - bie.

A w nie - bie, któ-ry miesz-kasz w nie - bie, w nie - bie, w nie - bie.

B w nie - bie, któ - ry w nie - bie, w nie - bie, w nie - bie.

23 2 ♩ = 88 **ff** **p**

S O-to jak o-czy sług są zwró-co - ne na rę-ce ich pa - nów i jak

A jak o-czy sług są zwró-co - ne na rę-ce ich pa - nów i jak

B jak o-czy sług są zwró-co - ne na rę-ce ich pa - nów

29 **mp** **mp** **mf**

S o-czy słu-żą-cej na rę-ce jej pa-ni, [o] na - sze - mu,

A o-czy słu-żą-cej na rę-ce jej pa-ni, tak o-czy na-sze ku Pa-nu, Bo-gu na - sze - mu,

B **p** **mp** **mp** **mf**

[n] tak o-czy na-sze ku Pa-nu, Bo-gu na - sze - mu,

35 *più mosso* (♩ = 96)

mp *mf* *f*

S do - pó - ki się nie zmi - łu - je nad na - mi, do - pó - ki się nie zmi - łu - je nad na - mi, do

A do - pó - ki się nie zmi - łu - je nad na - mi, do - pó - ki się nie zmi - łu - je nad na - mi, do

B do - pó - ki się nie zmi - łu - je nad na - mi, do - pó - ki się nie zmi - łu - je nad na - mi, do

40 *rit.* *maestoso* $\boxed{3}$ ♩ = 102 *ff*

S pó - ki się nie zmi - łu - je nad na - mi. Zmi-łuj się nad na - mi, Pa - nie,

A pó - ki się nie zmi - łu - je nad na - mi. Zmi-łuj się nad na - mi, Pa - nie,

B pó - ki się nie zmi - łu - je nad na - mi. Zmi-łuj się nad na - mi, Pa - nie,

45 *subito p*

S Zmi-łuj się nad na - mi, Zmi - łuj się, bo wzgar-da jes-teś - my na - sy - ce - ni, bo

A Zmi-łuj się nad na - mi, Zmi - łuj się, [n] bo

B Zmi-łuj się nad na - mi, Zmi - łuj się, [n] bo

49 *mp* *mp* *f*

S wzgar-dą jes-teś-my na - sy - ce - ni, [n] Du-sza na-sza jest

A *mp* *mp* *mf*

A wzgar-dą jes-teś-my na - sy - ce - ni, [n] Du-sza na-sza,

B *mp* *f* *mf*

B wzgar-dą jes-teś-my na - sy - ce - ni, Du sza na-sza jest na - sy - co - na, [o]

54 *mf* *f* [1.]

S na - sy - co - na, [o] szy - der-stwem za-ro-zu - mial - ców

A *f*

A Du-sza na-sza, szy - der-stwem za-ro-zu - mial - ców, szy - der-stwem za-ro-zu - mial - ców

B *f*

B szy - der-stwem za-ro-zu - mial - ców, szy - der-stwem za-ro-zu - mial - ców

4 rit. 59 [2.] *ff* *mf* *mp*

S - mial - ców i wzgar-dą py-szał-ków, py - szął - ków. Do

A *ff* *mf*

A - mial - ców i wzgar-dą py-szał-ków, py - szął - ków. →

B *ff* *mf*

B - mial - ców i wzgar-dą py-szał-ków, py - szął - ków. →

64 ♩ = 66

S *mf* *ff*
Cie - bie wzno-szę me o - czy, Do Cie - bie wzno-szę me o - czy,

A *p* *mf* *ff*
[o] Do Cie - bie wzno-szę me o - czy,

B *p* *mf* *ff*
[o] Do Cie - bie wzno-szę me o - czy,

68 *molto rit.* *mp*

S *mp*
któ - ry miesz-kasz w nie - - - - - bie.

A *mp*
któ - ry miesz-kasz w nie - - - - - bie.

B *mp*
któ - ry miesz-kasz w nie - - - - - bie.

BILSKI Łukasz Benedykt, (1985, Miastko), dr teologii, autor dysertacji pt. *Muzyka liturgiczna w świetle hermeneutyki ciągłości Josepha Ratzingera/Benedykta XVI*, obronionej na WT Uniwersytetu Szczecińskiego. Na tej samej uczelni wcześniej obronił pracę magisterską pod tytułem *Formacja i posługa organisty na przykładzie diecezji koszalińsko-kołobrzeskiej*. Autor artykułów z zakresu muzyki liturgicznej oraz szeroko pojętej teologii muzyki. Jego zainteresowania to: liturgia i muzyka Kościoła rzymskokatolickiego, osoba muzyka kościelnego oraz jego formacja i posługa, teologiczna refleksja papieża Benedykta XVI na temat liturgii oraz muzyki liturgicznej. Absolwent Państwowej Szkoły Muzycznej w Słupsku, ukończył Podyplomowe Studia Chórmistrzostwa i Emisji Głosu na Akademii Muzycznej w Bydgoszczy. Inicjator, pomysłodawca i organizator Słupskich Warsztatów liturgiczno-muzycznych z cyklu *Musicam Sacram in Pomerania*. Współpracuje z miesięcznikiem „Christianitas”. Członek Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych oraz Polskiego Towarzystwa Rehabilitacji Głosu. Prowadzi samodzielną działalność kompozytorską na potrzeby liturgii.

DZIURA Łukasz, (1982, Ruda Śląska), mgr lic. teologii, prezbiter archidiecezji katowickiej. Po ukończeniu IV LO w Katowicach, wstąpił w 2001 r. do Wyższego Śląskiego Seminarium Duchownego w Katowicach i jednocześnie rozpoczął studia na Wydziale teologicznym UŚ. Kształcenie uniwersyteckie ukończył stopniem magistra teologii na podstawie pracy: „Działalność dobroczynna w diecezji katowickiej w latach 1945–1950. Pomoc ofiarom i poszkodowanym w wyniku II wojny światowej”, promotorem pracy był ks. prof. dr hab. Jerzy Myszor. W roku 2010, po odbyciu studiów podyplomowych uzyskał stopień licencjata kanonicznego. W latach 2007 – 2010 pracował duszpastersko w parafii MB Piekarskiej w Katowicach; a następnie do roku 2011 w Parafii narodzenia NMP w Pszowie. W latach 2011-2015 był kapłanem metropolity katowickiego abpa Wiktora Skworca, następnie skierowany na studia specjalistyczne w Papieskim Instytucie Liturgicznym św. Anzelma w Rzymie. W 2019 r. przedstawił pracę: *Ermeneutica della colletta «Feria II infra Octavam paschae» del Messale Romano di Paolo VI*, uzyskując stopień licencjata liturgii. Finalizuje pracę doktorską pod tytułem: *Lo studio ermeneutico delle collette e del lezionario dell'ottava di Pasqua del Messale Romano di Paolo VI*, pod kierunkiem prof. Dominika Jurczaka OP. Od 2021 r., jest ceremoniarzem archidiecezjalnym oraz wikariuszem parafii katedralnej w Katowicach.

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 sanktuariów w Czar-nym Potoku, Bochni, Okulicach i Toruniu oraz dla miasta Martfű 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 współ-założycielem Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych. Prowadził zajęcia muzyczne w Spo-łecznym Ognisku Muzycznym i z młodzieżowym chórem przy I LO w Tarnowie. Opracował i wy-dał 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 no-wych, 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 Ogólnopol-skiego 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 Mu-zyczny*, *Liturgia Sacra* i *Twoja Muza* oraz lokalną prasą. Za zasługi dla rozwoju kultury muzycznej w Tuchowie dwukrotnie otrzymał najwyższe odznaczenie miejskie, statuetkę MELANIUSZA, naj-pierw w 2006 r. z Sanktuaryjnym Chórem Mieszanym za mistrzowskie prezentacje muzyki chó-ralnej 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 tar-nowskim oraz nagrodzony medalem Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych PER MUSI-CAM 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.

KRUSBERSKA Wioleta, (1995, Żory), ukończyła Zespół Państwowych Szkół Muzycznych w Żo-rach w 2014 r. Swoją edukację muzyczną kontynuowała w Diecezjalnym Studium Muzyki Ko-scielnej 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 uczy się do Diecezjalnej Szkoły Organistowskiej w Bielsku Białej do klasy organów dr. Michała Dużniaka. 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.

MAKÓWKA Leszek, (1970, Knurów), kapłan archidiecezji katowickiej, teolog, historyk sztuki i konserwator zabytków. Mgr teologii (1995 PAT Kraków), mgr historii sztuki (2003 KUL), doktor historii sztuki 2005 (KUL). Wykładowca historii sztuki i konserwacji zabytków na Wydziale Teo-logicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach; Przewodniczący Archidiecezjalnej Komisji Ar-chitektury i Sztuki Sakralnej oraz Konserwator Diecezjalny w Katowicach od 2006 roku; w latach 2008-2019 Dyrektor Pracowni Konserwacji Zabytków „Ars Catholica sp. z o.o.” w Katowicach; w la-tach 2012-2021 Dyrektor Muzeum Archidiecezjalnego i Galerii Sztuki Współczesnej Fra Angelico w Katowicach. Autor książki *Sztuka sakralna na Górnym Śląsku w II połowie XX wieku*. Malarstwo i rzeźba, Katowice 2008, ponad czterdziestu artykułów naukowych, kilkunastu tekstów do kato-logów wystaw oraz wielu artykułów popularnonaukowych. Kierunek badań naukowych: Współ-czesna sztuka religijna i sakralna. Współpracuje z Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki

Sakralnej Uniwersytetu Rzeszowskiego. Jest członkiem Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Stowarzyszenia Konserwatorów Zabytków oraz Stowarzyszenia Muzealników Polskich.

MICHAŁEK Krzysztof, (1984, Wojnicz), dr hab., ukończył z wyróżnieniem Akademię Muzyczną w Krakowie w trzech specjalnościach: dyrygentura choralna w klasie prof. Stanisława Krawczyńskiego, muzyka kościelna w klasie organów I st. kwal. Marka Wolaka oraz nauczanie przedmiotów teoretycznych. Swoją edukację kontynuował na studiach podyplomowych w Akademii Muzycznej im. K. Szymanowskiego w Katowicach w klasie organów i improwizacji organowej prof. Juliana Gembalskiego, które ukończył w 2010 roku. W grudniu 2012 uzyskał tytuł doktora, a w roku 2019 doktora habilitowanego w dyscyplinie artystycznej: dyrygentura. Brał udział w licznych kursach mistrzowskich oraz w konkursach muzycznych, zdobywając w nich nagrody i wyróżnienia. Koncertuje jako dyrygent i organista. Jest inicjatorem kilku festiwali muzycznych i cyklów koncertów w Polsce. W swoim dorobku posiada płyty CD z muzyką wokально-instrumentalną i organową. Od września 2020 jest kierownikiem katedry muzyki religijnej krakowskiej Akademii Muzycznej, pełni funkcję organisty i dyrygenta w Sanktuarium Bożego Miłosierdzia oraz bazylice Mariackiej w Krakowie. Jest założycielem i dyrygentem trzech zespołów: chóru *Musica ex Anima*, Orkiestry Symfonicznej Sanktuarium Bożego Miłosierdzia w Krakowie, a także *Cappella Marialis* w bazylice Mariackiej w Krakowie. Jako dyrygent koncertuje także z innymi zespołami, m.in. *Górecki Chamber Choir* w zakresie muzyki współczesnej oraz *Collegium Palestrinae* w zakresie muzyki dawnej (m.in. monograficzne koncerty Williama Byrda i Orlando Gibbonsa). Od 2017 roku jest rzeczoznawcą Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w specjalizacji: organy piszczałkowe. Wśród jego zainteresowań szczególne miejsce zajmują: muzyka sakralna, improwizacja organowa, budownictwo organowe oraz muzyka Kościoła anglikańskiego.

SMITH Candace, (ur. Los Angeles) od 1975 r. mieszka w Europie (we Włoszech od 1978 roku). Uzyskała tytuł licencjata w dziedzinie muzyki w Kalifornii (CSUN) i była szczególnie aktywna w dziedzinie muzyki współczesnej, zanim udała się do *Schola Cantorum Basiliensis* (Szwajcaria), gdzie specjalizowała się w muzyce średniowiecznej pod kierunkiem Andrei von Ramm. We Włoszech studiowała między innymi z nieżyjącą już śpiewaczką Cathy Berberian. W 1994 roku uzyskała dyplom z pedagogiki wokalne w *Rabine-Institut für funktionale Stimmpädagogik* (Niemcy). Candace jest aktywnym nauczycielem i była asystentką znanej śpiewaczki Cathy Berberian, z którą koncertowała muzykę amerykańską. Jest wykładowcą *Bernstein School of Musical Theatre* w Bolonii od 1995 roku i *Accademia Teatrale Carlo Goldoni* w Wenecji od 2012 roku. Współpracowała i nagrywała z wieloma zespołami muzyki dawnej, w tym *Studio der Frühen Musik* (Bazylea), *Sequentia* (Kolonja/Paryż), *P.A.N.* (Boston) i *The Newberry Consort* (Chicago). Po raz pierwszy zetknęła się z muzyką dawną skomponowaną przez kobiety ze swoim zespołem *Concerto delle Dame* (1978-89), międzynarodową grupą muzyków i jedną z pierwszych specjalizujących się w tym repertuarze. W 1991 roku założyła *Cappella Artemisia*, żeński zespół zajmujący się wykonywaniem muzyki włoskich klasztorów z XVI i XVII wieku (www.cappella-artemisia.com). Zespół występował na najbardziej prestiżowych festiwalach muzyki dawnej w Europie i Ameryce Północnej, a obecnie ma w swoim dorobku dziesięć płyt CD, z których ostatnia poświęcona jest twórczości Isabelli Leonardy. Nagranie *Laments and Lamentations* planowane jest na 2024 rok. W 1997 roku wraz z mężem, amerykańskim kornecistą Brucem Dickeyem, rozpoczęła wydawanie repertuaru muzyki dawnej z włoskich klasztorów pod nazwą *Artemisia Editions*. Obecnie dostępnych jest dwadzieścia osiem tytułów.

SZYMAŃSKI Sebastian, (1982, Warszawa), polski kompozytor muzyki klasycznej. Jest członkiem zwyczajnym i wielokrotnym stypendystą ZAiKS, stypendystą Ministra Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu, a także członkiem założycielem Towarzystwa Naukowego EDUCARE

(Seksja Sztuki), Limanowskiej Orkiestry Kameralnej i orkiestry Sinfonietta. Jest także laureatem wielu ogólnopolskich i międzynarodowych konkursów kompozytorskich, a płyty, na których znajdowały się jego utwory były nominowane do nagrody Fryderyk (2019, 2020) oraz otrzymały nagrodę Feniks (2019). Szymański ukończył Wydział Teologiczny Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie (2012) oraz Wydział Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie w klasie Pawła Łukaszewskiego (2015). Jest doktorantem Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie – obszar badań: *Współczesna Muzyka Sakralna, Teologia Muzyki* (od 2015), a w 2017 roku uzyskał stopień licencjata kościelnego nauk teologicznych z zakresu *Muzyki Kościelnej*. Utwory kompozytora wykonywali w Polsce i za granicą znakomici soliści, dyrygenci i zespoły, m.in.: Anna Mikołajczyk-Niewiedział, Kai Schumacher, Jan Łukaszewski, Paweł Łukaszewski, Agnieszka Franków-Żelazny, Michał Klauza, Bartosz Michałowski, Chór Katedry Warszawsko-Praskiej „Musica Sacra”, Polski Chór Kameralny, Polski Narodowy Chór Młodzieżowy, Orkiestra Reprezentacyjna Straży Granicznej, Chór i Orkiestra Filharmonii Krakowskiej, Orkiestra Filharmonii Bałtyckiej oraz Polska Orkiestra Radiowa. Z okazji jubileuszu 10-lecia podniesienia przez papieża Benedykta XVI Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie do godności Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II Sebastian Szymański napisał cykl mszalny *Missa spei* na chór mieszany i orkiestrę symfoniczną. Cztery z siedmiu części wykonano 16 października 2019 roku w wawelskiej katedrze, a koncert zainaugurował bijący dzwon Zygmunta. Natomiast pełne prawykonanie *Missa spei* miało miejsce 6 grudnia 2020 roku w Filharmonii Krakowskiej. Inspiracją do napisania mszy była postawa ks. abpa Antoniego Baraniaka, niezłomnego męża Kościoła. Dorobek naukowy Sebastiana Szymańskiego obejmuje referaty i artykuły z zakresu współczesnej muzyki sakralnej, teologii muzyki oraz twórczości, przedstawione podczas konferencji, seminariów naukowych i warsztatów o zasięgu krajowym i międzynarodowym (w tym – zagranicznych).

WIWER Katarzyna, śpiewaczka i propagatorka kultury, tłumaczka książki *Historia śpiewu*, pedagog śpiewu, jest absolwentką wydziału wokalnno-aktorskiego Akademii Muzycznej w Krakowie. Prowadzi niezwykle aktywną działalność koncertową, w której poczesne miejsce zajmuje muzyka dawna od średniowiecza po barok, ale także pieśń z różnych epok i miejsc pochodzenia. Oprócz standardowego repertuaru pieśni Schuberta, Chopina, Szymanowskiego, czy Rodriga, eksploruje również mniej znany repertuar odkrywając zapomniane perły – pieśni Ogińskiego, kompozytorów młodopolskich, jak Wertheim, Raczyński, czy Gablenz, pieśni Wacława Geigera, aranżacje pieśni szkockich, aż po utwory pisane specjalnie dla niej. W swoim portfolio posiada wiele autorskich recitali i programów koncertowych, których temat spaja sztukę słowa i muzyki w intrygującą całość. W programach tych śpiewaczka współpracuje ze znakomitymi muzykami kameralistami, jak Andrzej Zawisza, Irena Davidson, Agnieszka Kaczmarek-Bialic, Henryk Kasperczak, Marek Szlezer, czy Michał Rot. Ma na swoim koncie wiele prawykonania, zarówno utworów nowych, jak i pierwszych, czasem po setkach lat, współczesnych wykonania utworów z dziedziny muzyki dawnej (m.in. archiwalia jasnogórskie, podolinieckie, staniąteckie i inne). Współpracuje również z wieloma zespołami m.in.: Donne Armoniche, Lute Duo, Flores Rosarum, Polską Orkiestrą XVIII wieku, The Time Quartet, Celtic Triangle, Capella Cracoviensis, Tatrzańską Orkiestrą Klimatyczną, Ars Antiqua Austria. Śpiewaczka koncertowała na licznych festiwalach m.in.: *Muzyka w starym Krakowie*, *Banchetto Musicale* w Wilnie, *Salezjańskie Lato* w Przemyślu, *Kolory Polski*, *Perła Baroku* w Kobylce, *Festiwal Muzyki Polskiej* w Krakowie, *Dni Bachowskie* w Krakowie, *Festiwal Bachowski* w Świdnicy, *Barok na Spiszu*, *Fide et Amore* w Żorach, *Festiwal Muzyki Organowej* w Leżajsku, *Muzyka nad Zdrojami* w Szczawnicy, *Kromer Biecz Festival*, *Festiwal muzyki jednogłosowej* w Płocku, *Chanterelle Festiwal*, *Cithara Sanctorum Silesia*, *Wawel zmierzchu* oraz *Wieczorach Wawelskich* i koncertach na Zamku Królewskim w Warszawie. W 2021 roku ukazała się na rynku polskim znakomita książka Johna Pottera i Neila Sorrella *Historia śpiewu* w jej przekładzie (wy-

dawnictwo Astraia, Kraków). W 2022 nagrała wraz z kwartetem smyczkowym The Time Quartet płytę CD zawierającą pieśni Wacława Geigera do poezji w gwarze góralskiej.

WIKTOROWSKI Mariusz, (1992, Zduńska Wola), w 2012 r. ukończył z wyróżnieniem Salezjańską Ogólnokształcącą Szkołę Muzyczną II stopnia w klasie organów oraz zdobył dyplom zawodowy organisty. Ukończył studia na kierunkach Muzykologia i Filologia Germańska na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim Jana Pawła II pisząc prace o organach i literaturze organologicznej. W 2013 r. studiował język niemiecki w Munchner Volkshochschule GmbH w Monachium. Od września 2015 r. jest członkiem w międzynarodowym stowarzyszeniu organologicznym Gesellschaft der Orgelfreunde. Semestr zimowy 2017/2018 odbył na studiach w Ratyzbonie na uczelni Hochschule für katholische Kirchenmusik und Musikpädagogik Regensburg na kierunku Muzyka Kościelna. W latach 2018-2022 odbył studia doktoranckie w katedrze Instrumentologii pisząc pod kierunkiem dr hab. Marii Szymanowicz, prof. KUL rozprawę doktorską o organach w dekanatach sieradzkim I, II oraz złoczewskim. W roku 2022 prowadził zlecone zajęcia na Muzykologii KUL z chóralu gregoriańskiego, a od października tegoż roku został asystentem Katedry Instrumentologii w Instytucie Nauk o Sztuce KUL. Muzyką kościelną zajmuje się w praktyce grając od kilkunastu lat w kilku parafiach.

ZADYKOWICZ Tadeusz, (1968, Krynickie); ks. dr hab., prof. KUL, absolwent Archidiecezjalnego Wyższego Seminarium Duchownego w Białymstoku i Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II; od 2001 r. pracownik badawczo-dydaktyczny na Wydziale Teologii KUL; obecnie profesor nadzwyczajny przy Katedrze Teologii Moralnej Fundamentalnej i Ekumenicznej w Sekcji Teologii Moralnej Instytutu Nauk Teologicznych. Członek towarzystw naukowych: Towarzystwa Naukowego KUL (2002-), Stowarzyszenia Teologów Moralistów (1999-), Lubelskiego Towarzystwa Naukowego (2003-), Europejskiego Stowarzyszenia Teologów Katolickich (2004-), Stowarzyszenia Naukowego Franciszka Salezego (2008-). Główne kierunki badań: moralność życia religijnego; współczesny kontekst życia religijno-moralnego; biblijne oraz kulturowe przesłanki moralności; rola wzorów osobowych w chrześcijańskim życiu moralnym; moralność pracownika naukowego oraz prowadzenia badań naukowych.

ZAWADA Sławomir, (1969, Stalowa Wola), doktor teologii (teologia moralna), kapłan diecezji bielsko-żywieckiej. Studiował w Wyższym Śląskim Seminarium Duchownym w Katowicach, święcenia kapłańskie przyjął w 1994 roku. Stopień magistra (1994) uzyskał w Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie, licencjata (1998) w Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie i doktora (2002) w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. W latach 1998 – 2000 odbył studia specjalistyczne z dziennikarstwa w Studium Komunikowania Społecznego i Dziennikarstwa KUL. Do 2018 roku: wykładowca teologii moralnej, etyki i teologii środków społecznego przekazu w Instytucie Teologicznym im. Św. Jana Kantego (filia UP JP II) w Bielsku-Białej; Historii prasy, radia i telewizji, Etyki biznesu i Katolickiej Nauki Społecznej w Wyższej Szkole Finansów i Prawa w Bielsku-Białej, a także dyrektor Diecezjalnej Szkoły Organistowskiej – Szkoły Muzycznej II stopnia oraz Przewodniczący Diecezjalnej Komisji Muzyki Kościelnej, Diecezjalny Duszpasterz Służby Liturgicznej. Członek: Redakcji „Świata i Słowa”, Stowarzyszenia Teologów Moralistów, Polskiego Towarzystwa Teologicznego, Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych. W roku 2011 został mianowany kanonikiem EC, a w roku 2013 kanonikiem RM. W ramach Konferencji Episkopatu Polski pełni funkcję konsultora Podkomisji ds. Służby Liturgicznej przy Komisji ds. Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów. W latach 2011-2018 kapelan, a następnie sekretarz biskupa i notariusz kurii biskupiej diecezji bielsko-żywieckiej. Od 2018 r. proboszcz parafii Znalezienia Krzyża Świętego w Wiśle Głębcach.

Na podstawie materiałów nadesłanych opracował ks. Wiesław Hudek



DOFINANSOWANO ZE ŚRODKÓW BUDŻETU PAŃSTWA

Zadanie realizowane ze środków finansowych z ogólnej rezerwy budżetowej,
z przeznaczeniem dla Stowarzyszenia „Ecce Homo” na dofinansowanie realizacji
zadania publicznego pn. „Organizacja XVII Międzynarodowego Festiwalu
Twórczości Religijnej *Fide et Amore* 2023:
Proprium de sanctis vel Niebieskie Jeruzalem”

DOFINANSOWANIE
60 250 zł

CAŁKOWITA WARTOŚĆ
97 750 zł

ISSN 2392-005X



 STOWARZYSZENIE
ECCE HOMO

Stowarzyszenie Ecce Homo
Turza Śląska



POLSKIE
TOWARZYSTWO
PRZYJACIÓŁ
ŚW. HILDEGARDY

Polskie Towarzystwo
Przyjaciół św. Hildegardy