

„Śpiewajmy i grajmy Panu”
(por. Ps 27, 6)



Studia i Materiały
Wydziału Teologicznego
Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach

Nr 36

Redaktor serii:
Ks. ARTUR MALINA

„Śpiewajmy i grajmy Panu”
(por. Ps 27, 6)

I Archidiecezjalny Kongres Muzyki Liturgicznej
21–22 X 2005 r.
Materiały pokongresowe

Redakcja
ks. Antoni Reginek
ks. Wiesław Hudek



Księgarnia św. Jacka
Katowice 2007

© 2007 by Księgarnia św. Jacka, Katowice

Recenzent naukowy:
ks. dr hab. Andrzej Żądło

Redakcja i korekta książki:
Danuta Brachaczek

ISSN 1643-0131
ISBN 978-83-7030-567-3

Wydział Teologiczny
Uniwersytetu Śląskiego
ul. Jordana 18, 40-043 Katowice
tel. (0-32) 356 90 56
faks (0-32) 356 90 55
internet: www.wtl.us.edu.pl
e-mail: sekretariat@wtl.us.edu.pl

Księgarnia św. Jacka Sp. z o.o.
ul. Warszawska 58, 40-008 Katowice
tel.: (0-prefiks-32) 355 48 00
faks: (0-prefiks-32) 355 81 30
e-mail: redakcja@ksj.pl
księgarnia internetowa: www.ksj.pl

Łamanie tekstu:
Gabriela Pindur

Druk i oprawa:
Drukarnia G.S. sp. z o.o.
ul. Zabłocie 43, 30-701 Kraków

SPIS TREŚCI

Table of contents	6
Słowo wstępne (abp Damian Zimoń)	7
Od redakcji (ks. Antoni Reginek)	9
<i>Ks. Ireneusz Pawlak</i> , Cantate Domino cum laetitia	11
<i>Julian Gembalski</i> , Muzyka organowa w kontekście kulturowej roli liturgii	21
<i>Ks. Antoni Reginek</i> , Prezentacja nowego tomu <i>Chorału śląskiego</i>	30
<i>Władysław Szymański</i> , Kształcenie organistów pod kątem wymogów gry liturgicznej	35
<i>Marek Urbańczyk</i> , Organy piszczałkowe jako dziedzictwo Kościoła	44
<i>Ks. Robert Bernagiewicz</i> , Związek słowa i melodii w kompozycjach klasycznego repertuaru <i>officium</i> i mszy świętej	54
<i>Stanisław Dąbek</i> , Muzyka liturgii w kontekście duchowości okresu na przykładzie dziejów mszy	62
<i>Ks. Grzegorz Poźniak</i> , Schola liturgiczna w życiu parafii	70
<i>Elżbieta Grodzka-Lopuszyńska</i> , Znaczenie techniki wokalne, emisji głosu i dykcji w kształceniu wokalnym kantorów, zespołów liturgicznych i organistów	83
<i>Stanisław Kosz</i> , Zastosowanie sakralnych dzieł literatury muzycznej w liturgii	92
Najważniejsze postulaty dyskusji panelowych	102
<i>Ks. Antoni Reginek</i> , Homilia wygłoszona podczas mszy świętej ze śpiewem gregoriańskim w katedrze Chrystusa Króla dnia 22 X 2005 r. .	103
Noty biograficzne (ks. Wiesław Hudek)	105
Program dni kongresowych	111
Program liturgii	113
Koncerty kongresowe	114
Imprezy towarzyszące kongresowi	116
Zdjęcia	119

TABLE OF CONTENTS

Foreword (Abp Damian Zimoń)	7
Note from editors (Rev. Antoni Reginek)	9
<i>Rev. Ireneusz Pawlak, Cantate Domino cum laetitia</i>	11
<i>Julian Gembalski, Organ music and improvisation in the context of cultural function of liturgy</i>	21
<i>Rev. Antoni Reginek, Presentation on the new book of Silesian Chorale</i>	30
<i>Władysław Szymański, Training of organists with a view to requirements for liturgical playing</i>	35
<i>Marek Urbańczyk, Pipe organ as Church heritage</i>	44
<i>Rev. Robert Bernagiewicz, Relationship of word and music in the compositions of classical officium and Holy Mass repertoire</i>	54
<i>Stanisław Dąbek, Liturgy music in the context of a period spirituality on the example of the history of Holy Mass</i>	62
<i>Rev. Grzegorz Poźniak, Liturgical schola in the life of parish</i>	70
<i>Elżbieta Grodzka-Lopuszyńska, Significance of vocal technique, voice emission and diction in the training of cantors, liturgical groups and organists</i>	83
<i>Stanisław Kosz, Application of musical literature sacred compositions in liturgy</i>	92
Most important postulates of panel discussions	102
<i>Rev. Antoni Reginek, Homily delivered during Holy Mass with Gregorian chant in the Christ the King Cathedral, October 22, 2005 r.</i>	103
Biographical notes (Rev. Wiesław Hudek)	105
Congress program	111
Liturgy program	113
Congress concerts	114
Congress accompanying events	116
Photographs	119



SŁOWO WSTĘPNE

Muzyka liturgiczna stanowi bogatą tradycję w dziejach Kościoła na Śląsku, wier- nie też służy chwale Bożej i uświęceniu wiernych. Jednocześnie dostojność i świętość kultu Bożego domaga się stałego udoskonalania zarówno śpiewu, jak i muzyki instru- mentalnej. Właśnie temu zadaniu, jak i innym szczegółowym kwestiom związanym z właściwym kształtowaniem muzyki podczas obrzędów liturgicznych, poświęcony był I Archidiecezjalny Kongres Muzyki Liturgicznej, który odbywał się na Wydziale Teologicznym Uniwersytetu Śląskiego w dniach 21–22 października 2005 r.

W specjalnym Liście Pastorskim z dn. 4 września 2005 r. zaznaczyłem, iż kongres ten będzie „ważnym i potrzebnym wydarzeniem uwrażliwiającym na muzykę litur- giczną”, a do udziału w nim zostali wówczas zaproszeni zarówno muzycy kościelni, jak i duchowni, a także wszyscy wierni szczerze zatroskani o dobry poziom muzyki liturgicznej w naszych świątyniach.

Dobrze się stało, że w archidiecezjalnym wydawnictwie Księgarni św. Jacka uka- zują się w osobnej publikacji materiały pokongresowe, jako owoc twórczych przemy- śleń uczestników kongresu, stanowiąc również zbiór konkretnych wskazań do dalsze- go pielęgnowania kultury muzyczno-liturgicznej.

Szczęść Boże!

+ Damian Zimoń

Katowice, dnia 20 grudnia 2006 r.

OD REDAKCJI

I Archidiecezjalny Kongres Muzyki Liturgicznej, który odbył się w dniach 21–23 października 2005 r., stał się niewątpliwie wydarzeniem, gdyż po raz pierwszy w różnych gremiach i wielopłaszczyznowo, w warunkach diecezjalnych, omawiano istotne problemy dotyczące muzyki w liturgii. Kongres został zorganizowany przez Archidiecezjalną Komisję Muzyki Sakralnej, Wydział Teologiczny Uniwersytetu Śląskiego, Akademię Muzyczną im. K. Szymanowskiego i Oddział Śląski Polskiego Związku Chórów i Orkiestr. Sama inicjatywa zwołania takiego gremium osób, szczerze zatroskanych o dobry poziom muzyki liturgicznej, podjęta została w myśl uchwał I Ogólnopolskiego Kongresu Muzyki Liturgicznej – *Musicam sacram promovere* (Kraków 2004 r.), gdzie postulowano, aby przenieść pewne dyrektywy i przemyślenia kongresowe na płaszczyznę diecezjalną, w rzeczywistość Kościoła lokalnego.

Honorowy patronat nad kongresem objął metropolita katowicki arcybiskup Damian Zimoń, który już w liście pasterskim (4 IX 2005 r.) wyraził oczekiwania śląskiej społeczności wobec kongresu, z nadzieją, że będzie on uwrażliwiał na wartość i znaczenie muzyki liturgicznej w warunkach Kościoła na Śląsku. Udział w pracach kongresowych gości spoza archidiecezji wskazywał na o wiele szersze jego oddziaływanie.

Uczestnicy kongresu otrzymali na wstępie przewodnik zawierający szczegółowy program i materiały nutowe (*Informator kongresowy*), ponadto można było dodatkowo zaopatrzyć się w materiały pomocnicze pt. *Muzyka liturgiczna w Kościele katowickim 1925–2005* (Katowice 2005). Obydwie pozycje zostały wydane staraniem Komisji Muzyki Sakralnej oraz Oddziału Śląskiego PZChiO, pod redakcją ks. dra Wiesława Hudka – przewodniczącego Archidiecezjalnej Komisji Muzyki Sakralnej w Katowicach.

Program prac kongresowych koncentrował się wokół dwóch kluczowych zagadnień, dotyczących muzyki organowej i wokalne. Tak też ustawiono problematykę wykładów, koncepcję dyskusji panelowych i okolicznościowe koncerty. Centrum każdego dnia kongresowego stanowiła uroczyste sprawowana Eucharystia w katedrze Chrystusa Króla.

Niniejsza publikacja prezentuje pełne teksty wystąpień prelegentów, w układzie wydarzeń kongresowych. Dodatkowo zostały wprowadzone również pewne materiały uzupełniające – tekst homilii, tematyka dyskusji panelowych, szczegółowy program koncertów, ilustracje.

Pierwszy artykuł to tekst programowego wykładu inauguracyjnego prace kongresowe, pt. *Cantate Domino cum laetitia*, autorstwa ks. prof. dr. hab. Ireneusza Pawłaka z Instytutu Muzykologii KUL. Ten wybitny polski muzykolog, słynący z zafascynowania pięknem muzyki liturgicznej, ukazuje najważniejsze zadania stojące każdorazowo przed wszystkimi uczestnikami zgromadzenia liturgicznego. Dalsze teksty odnoszą się tematycznie do roli i znaczenia królewskiego instrumentu, jakim są organy piszczałko-

we, a także dotyczą muzyki organowej. Są to publikacje cenionych pedagogów związanych z Akademią Muzyczną w Katowicach: prof. Juliana Gembalskiego, dr. Marka Urbańczyka, dr. Władysława Szymańskiego. Uzupełnienie treściowe tego działu stanowi prezentacja II tomu *Chorału śląskiego* w świetle założeń redakcyjnych.

Drugą część wypełniają artykuły poświęcone muzyce wokalne. Ich treść odwołuje się do jakże bogatej tradycji śpiewów w praktyce liturgiczno-muzycznej Kościoła. W pierwszym rzędzie będzie to odniesienie do chorału gregoriańskiego i do duchowego aspektu muzyki liturgicznej (artykuły ks. dr. hab. Roberta Bernagiewicza i prof. dr. hab. Stanisława Dąbka z Instytutu Muzykologii KUL). Bardzo istotne wydaje się tu przypomnienie najważniejszych kryteriów muzyki liturgicznej: sens duchowy i liturgiczny przekazu muzycznego.

Następnie ks. dr Grzegorz Poźniak z Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego ukazuje problematykę związaną z posłannictwem scholi liturgicznej w życiu parafii. Z kolei dr Elżbieta Grodzka-Łopuszyńska z Akademii Muzycznej w Katowicach uwrażliwia na potrzebę doskonalenia warsztatu wykonawczego wśród solistów i w zespołach śpiewaczych. Kończy tę część tematyczną artykuł mgr. Stanisława Kosza z Akademii Muzycznej w Katowicach, wskazujący na możliwości zastosowania dzieł literatury muzycznej w liturgii.

Część uzupełniającą niniejszej publikacji stanowi tekst homilii wygłoszonej podczas uroczystej liturgii, a także krótkie omówienie dyskusji panelowych. Były one prowadzone w trzech różnych grupach tematycznych: 1. Chór we współczesnej liturgii; 2. Kantor i schola; 3. Kryteria doboru repertuaru muzyczno-liturgicznego. Następnie, już w większym gronie osób, miało miejsce przedstawienie wyników dyskusji przez relatorów (mgr Barbara Zielonka-Rusin, ks. dr Grzegorz Poźniak, ks. dr Edward Poloczek).

Każdy dzień kongresu zamykały interesujące koncerty muzyki sakralnej. Utrwalenie ich programu może stanowić cenne dopełnienie dokumentacji spotkań kongresowych.

Zgodnie z pomysłem organizatorów, niedziela była przeżywana już w różnych parafiach jako Dzień Muzyki Liturgicznej w Archidiecezji Katowickiej. Prezentacje muzykologiczne i koncerty muzyki sakralnej odbyły się m.in. w Chorzowie, Dąbrowce Małej, w Katowicach (katedra), w Moszczenicy, w Niewiadomiu, w Panewnikach (Dom Prowincjalny Siostr Służebniczek NMP i bazylika Ojców Franciszkanów) oraz w Żorach-Kleszczówce.

I Kongres Muzyki Liturgicznej Archidiecezji Katowickiej przeszedł już do historii. Został on zrealizowany przy niezwykle ofiarnej posłudze i zaangażowaniu wielu osób, którym leży na sercu sprawa pielęgnowania muzyki w liturgii. Niech również niniejsza publikacja, prezentowanych na kongresie wystąpień, przyczyni się do utrwalenia ważnych treści, niech będzie inspiracją do podejmowania wciąż nowych wysiłków w trosce o piękno śpiewu i muzyki w naszych świątyniach.

Ks. Antoni Reginek

Ks. Ireneusz Pawlak

Katolicki Uniwersytet Lubelski

CANTATE DOMINO CUM LAETITIA

Śpiewać Panu z radością można w każdych okolicznościach. Jednakże specyficznym miejscem i czasem na śpiewanie Panu są czynności liturgiczne. Tam szczególnie ma brzmieć „magna gloria Domini”. Bo celem nadrzędnym i liturgii, i muzyki z nią związanej jest „chwała Boża i uświęcenie wiernych” (*Konstytucja o liturgii świętej* nr 7 i 10 oraz instrukcja *Musicam sacram* nr 4).

Należy zatem odnieść się do samej liturgii, by w drugiej kolejności przejść do omawiania radosnej muzyki w czasie jej sprawowania.

1. LITURGIA

Na początku pragnę zająć się tematyką pozornie odległą od liturgii, a mianowicie problemem religijności i wiary.

Gdybyśmy zapytali, czym jest religia, moglibyśmy usłyszeć bardzo zróżnicowane odpowiedzi. Dla jednych jest to sprawa uczucia albo wewnętrznego uniesienia. Dla innych religia to suma nakazów i zakazów. Jeszcze inni wiążą religię z wyznawaniem pewnej nauki lub z określonym kultem. Wszystkie te wypowiedzi zawierają tylko część prawdy. Pomijają bowiem rzecz najistotniejszą: w religii chodzi przede wszystkim nie o człowieka, ale o Boga.

Cechą odróżniającą chrześcijaństwo od innych religii jest fakt, że nie szuka ono Boga „od dołu”, na własną rękę, nie kieruje się własnymi zapotrzebowaniami, ale że podejmuje Boże wezwanie, gdyż sam Bóg wychodzi człowiekowi na spotkanie. Jeśli w pozostałych religiach samotny człowiek wyrusza na poszukiwanie Boga, to w akcie objawienia Bóg szuka człowieka, kroczy za nim, wychodzi mu naprzeciw i objaśnia, kim jest. Z kolei człowiek na to objawienie odpowiada wiarą. Właśnie dzięki objawieniu na pierwszym miejscu staje wiara. Dlatego chrześcijaństwo nie jest jedną z wielu równorzędnych religii. Jest ono osobowym spotkaniem z Bogiem. Wcale więc nie chodzi o zaspokajanie tzw. potrzeb religijnych, ani też o moralną podporę, ani o znalezienie pomocy w trudnościach. Jeśli by bowiem człowiek odnosił się do Boga tylko wtedy, gdy go coś dręczy, czyli gdyby decydował nastrój, humor czy jakaś wyjątkowa sytuacja życiowa, a w innych okolicznościach Bóg byłby mu niepotrzebny, to by znaczyło, że traktuje się Go instrumentalnie, jak np. pogotowie ratunkowe czy straż pożarną.

Wiara na pierwszym miejscu każe nam postawić Boga i Jego objawieniu podporządkować wszystkie sprawy – i te prywatne, i te publiczne. Gdy więc nieskoń-

czony Bóg odzywa się do swojego stworzenia, to nie może nam być obojętne, jak i co do nas mówi. Bóg zagadnął człowieka i oczekuje na jego odpowiedź.

Otóż liturgia z jednej strony wypływa z naturalnej pobożności (religijności) człowieka, czego przejawem jest kult, z drugiej zaś jest świadectwem wiary, czyli odpowiedzią na wezwanie Boże. Kult bez wiary byłby czymś pustym, ale wiara bez kultu byłaby czymś niepełnym.

Czym więc jest liturgia?

Według jednej z wielu definicji liturgia jest zbawczym dialogiem z Bogiem. Ten dialog z Ojcem jest realizowany przez Jezusa Chrystusa w tajemnicy Jego wcielenia, odkupienia i zmartwychwstania. Ten dialog stanowi też jedyną drogę dla ludzi powołanych do zbawienia. Dlatego też, „zwracając się do Boga, musimy pozostawać w jedności z Chrystusem, Panem wszystkich ludzi i jedynym Pośrednikiem, bo tylko przez Niego mamy dostęp do Boga”. (*Wprowadzenie ogólne do Liturgii Godzin* nr 6). Droga zaś do Chrystusa wiedzie przez Kościół i przez jego liturgie¹.

Osobowe spotkanie człowieka z Bogiem dokonuje się w sakramentach Kościoła i to przez znak – symbol (czyli sakrament) oraz przez słowo. Właśnie w słowie i sakramencie uobecnia się podwójny sposób oddania się samego Boga ludzkości: przez Chrystusa, który jest jednocześnie Słowem i odpowiedzią na Słowo².

Liturgię słowa i sakramentu sprawuje, czyli urzeczywistnia Kościół. Celebrowanie liturgii Kościół rodzi się ciągle na nowo, budzi się niejako do nowego, pełniejszego życia. Każdorazowe bowiem celebrowanie liturgii jest spotkaniem całego Kościoła, czyli Chrystusa i Jego ciała³. Pełny udział w liturgii daje więc możliwość przeżywania Kościoła, poczuwanie się do łączności z Kościołem: *sentire cum Ecclesia, vivere cum Ecclesia*⁴.

Kiedy więc mówimy o znaczeniu liturgii w działalności Kościoła, musimy mieć na myśli przede wszystkim samourzeczywistnianie się Kościoła, czyli jego autorealizację, a nie tylko „działających pasterzy” i odbiorców tych działań – „trzodę”⁵. Dlatego *Konstytucja o liturgii świętej* stwierdza: „Liturgia jest szczytem, do którego zmierza działalność Kościoła, i jest zarazem źródłem, z którego wypływa cała jego moc” (nr 10).

W liturgii wytworzono pewien porządek. Czynności liturgiczne nie zostały szczegółowo ustanowione przez Chrystusa, poza istotnymi elementami sakramentów. Nie zostały one też dowolnie „zrobione”, zorganizowane przez ludzi na

¹ F. Blachnicki, *Liturgia jako zbawczy dialog*, [w:] *Liturgika ogólna*, red. R. Zielasko, Lublin 1973, s. 95 nn.

² Tamże, s. 106.

³ R. Zielasko, *Znaczenie liturgii dla życia i działalności Kościoła*, [w:] *Liturgika ogólna*, red. R. Zielasko, Lublin 1973, s. 84.

⁴ Tamże, s. 87.

⁵ Tamże, s. 88.

sposób układania programu jakiejś uroczystości. Wyrastały one w ciągu wieków według pewnych wewnętrznych praw, które od zawsze tkwiły w naturze obrzędów Kościoła. Na początku liturgicznego schematu stoi nieustannie słowo Boże. To słowo, przyjęte z wiarą i wdzięcznością, wywołuje odpowiedź, która w sposób pełny wyraża się w śpiewie. Dopiero potem, gdy zostanie stworzony właściwy klimat, może nastąpić modlitwa. Odpowiedź człowieka wyraża się w „eucharystia”, czyli w postawie dziękczynienia wyrastającego z wiary⁶. Stąd łatwo wyprowadzić wniosek, że ośrodkiem całego życia chrześcijańskiego jest msza św. jako czynność Chrystusa i hierarchicznie zorganizowanego ludu Bożego.

Sprowadzanie więc liturgii do roli zbioru obrzędów sprzeciwia się jej istocie. Obrzędy są tylko znakami, za którymi kryje się głębia treści i łaski.

I znów wracamy do pojęcia kultu. Istnieje różnica pomiędzy kultem a liturgią. Kult można określić jako wyraz ludzkiej adoracji Boga. Liturgia natomiast jest przede wszystkim zbawczym działaniem samego Boga wobec ludzi za pośrednictwem Chrystusa⁷. Wynika z tego wniosek, że traktowanie liturgii wyłącznie jako przejaw religijności nie odpowiada jej istocie. U źródeł liturgii stoi inicjatywa Boża, a do jej przyjęcia potrzebna jest wiara. Można bowiem być człowiekiem religijnym, ale niewierzącym. Stąd też rodzi się dziś tyle sekt i różnych kultów. Odrzucając objawienie Boże, człowiek zaczyna wierzyć w byle co. Rynek chętnie odpowiada na to „zamówienie”. Księgarnie, media, kluby pełne są programów i wydawnictw będących zlepkiem najróżniejszych wierzeń, magii, astrologii, parapsychologii, spirytyzmu itp. Tu ma swoje miejsce New Age z erą Wodnika i Ryb. Tym też tłumaczy się np. popularność powieści Harry Potter.

Ta praktyczna niewiara przejawia się często w liturgicznym indywidualizmie i subiektywizmie, które są chorobą naszych czasów. Ponieważ dziś – jak sądzi wielu – wszystko się zmienia, więc powinna się także zmieniać liturgia i wiara. Na taką postawę w liturgii nie ma miejsca. W przeciwnym razie zginie gdzieś główny liturg – Chrystus, a wspólnota zacznie celebrować siebie według własnych pomysłów.

Te „pomysły” odnoszą się do wszystkich uczestników liturgii. W pierwszym rzędzie do celebransa. Ileż to razy przewodniczący zgromadzenia nie wie, jaki w danym dniu przypada formularz mszalny, jaką należy wykonać prefację, jakie są czytania. Przygotowanie odbywa się często przy ołtarzu, na oczach wiernych z głośnymi instrukcjami udzielanymi ministrantom. Wiele do życzenia pozostawia też postawa celebransa, jego niejednokrotne znużenie, roztargnienie, brak zaangażowania, wyścig z czasem. Temu towarzyszy niewyraźne wygłaszanie tekstów, gesty gorszące zebranych, nieprzygotowane śpiewy, liczne własne „wtręty” tekstowe i muzyczne. Niejednokrotnie wtóruje mu organista, dobierając pierwsze z brzegu pieśni nie oddające tajemnicy dnia, wykonując własne improwizacje or-

⁶ F. Blachnicki, *Liturgia jako zbawczy dialog...*, s. 109 nn.

⁷ A. Szyjewski, *Kult*, [w:] *Religia. Encyklopedia PWN*, t. 6, red. T. Gadacz i B. Milerski, Warszawa 2002, s. 142.

ganowe, które nie mają nic wspólnego z muzyką, lub też koncertowe arie, służące raczej chwale wykonawcy niż chwale Bożej.

Nikt „nie może uważać siebie za właściciela, który dowolnie dysponuje tekstem liturgicznym i całym najświętszym obrzędem jako swoją własnością, nadając mu kształt osobisty i dowolny. Może się to czasami wydawać bardziej efektowne, może nawet bardziej odpowiadać subiektywnej pobożności, jednakże obiektywnie jest zawsze zdradą... jedności” (Jan Paweł II, *List do biskupów o tajemnicy i kulcie Eucharystii* z 24 II 1980, nr 12).

Liturgię zatem należy traktować poważnie i strzec jej świętości. Bardzo bowiem łatwo można ją zdesakralizować poprzez niewielkie, jakby się zdawało, odstępstwa. Polski pisarz polityczny żyjący w latach 1620–1679, Andrzej Maksymilian Fredro, wypowiedział bardzo mądrą sentencję: „Małe dobro wielkiego zła nie ozdobi ani naprawi, małe zło wielkie dobro zepsuje”.

Aby dokonać przewartościowania postawy wobec liturgii, trzeba jej przywrócić wymiar wertykalny. Jest ona, jak powiedzieliśmy, przede wszystkim działaniem Bożym. Dlatego właściwy jest kierunek zwrotny: Bóg – celebans, Bóg – zgromadzenie liturgiczne. Ograniczenie liturgii wyłącznie do wymiaru horyzontalnego: przewodniczący – zgromadzenie jest wielkim nieporozumieniem, gdyż zawęża liturgię li tylko do samej akcji. Takie traktowanie liturgii przyniosło już wiele szkody w życiu Kościoła⁸.

Wiele zamieszania wywołuje błędne tłumaczenie terminu *participatio actuosa*. Pomyłono je z wyrażeniem *participatio activa*, czyli udział żywy, czynny. *Actuosa* oznacza coś więcej niż czynny, jest to udział urzeczywistniający, zewnętrzny i wewnętrzny, a więc dialog wybiegający poza uczestnictwo wyłącznie czynne⁹.

Tak więc liturgia stoi u podwalin życia, które Bóg w nas kształtuje. Jest ona zatem życiem Kościoła.

2. RADOŚĆ

Po wyjaśnieniu komu i dlaczego należy się kantyk chwały, trzeba przejść do omówienia drugiego członu podanego w tytule hasła: „cum laetitia”.

Sam termin „radość” nie jest pojęciem jednoznacznym.

1. Bardzo często radość mylona jest z wesołością. Człowiek wesoły to mający dobry humor, okazujący rozbawienie, zadowolenie albo też pobudzający do radości, wprawiający w dobry humor, sprawiający miłe wrażenie, rozweselający, przyjemny. A wesoły czas to okres spędzony w radosnym nastroju, na zabawach, pełen

⁸ I. Pawlak, *Muzyczna kultura Kościoła – zagrożona*, „Liturgia sacra” 2003, 9, nr 1, s. 82.

⁹ Por. A. Richenhagen, *Ein Resultat des historischen Relativismus*, „Die Tagespost” 2005, nr 112; por. także I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2001, s. 449.

uciech, rozrywek i przyjemności¹⁰. A więc w wesołości chodzi o pewne chwilowe doznanie uczuciowe, które niekoniecznie musi wyrażać pełną radość. Często takie zachowanie jest wyrażane i potęgowane przez hałaśliwość, a nawet zachowanie niekulturalne czy wręcz obsceniczne, czego dowodem są m.in. koncerty rockowe. Człowiek wesoły zatem wcale nie musi być radosny. Może przybierać pozę wesołości, podczas gdy w rzeczywistości wcale mu nie do śmiechu. Może też „grać” wesołość, jak np. aktor komiczny, clown. Codzienna rzeczywistość u tych z pozoru wesołych ludzi bywa niekiedy bardzo bolesna. Wesołość więc może stać się zawodem wykonywanym dla chleba i mieć niewiele wspólnego z prawdziwą radością. A jednak człowiek potrzebuje radości bardziej niż chleba. Czy nie dlatego tak łatwo idzie na targowisko świata, by kupić tam nieco radości? Ale, jak to na bazarze, dostaje towar byle jaki, a i ceny pozornie tańsze w ostatecznym rozrachunku bywają bardzo wysokie¹¹.

2. Pod pojęcie radości podkłada się często zabawę. Jest rzeczą stwierdzoną, że we wszystkich stadiach swojego życia człowiek uprawia zabawę. W dzieciństwie stanowi ona najważniejszą funkcję, w wieku dojrzałym zajmuje mniej czasu, ale nie przestaje odgrywać ważnej roli. Zabawy posiadają tę właściwość, że tworzą świat fikcyjny, w którym ludzie świadomie działają „na niby”. Zabawa zawsze rozgrywa się w teraźniejszości, w przeciwieństwie do pracy i twórczości, które nastawione są na przyszłość. Zabawa, kończąc się, nie pociąga za sobą dalszych konsekwencji. U dzieci zabawa przygotowuje przyszłą odpowiedzialność. U dorosłych natomiast ma być odprężeniem i – podobnie jak sen – ma przynieść wypoczynek oraz uzdolnić do dalszej pracy. Taką zabawą może być np. udział w zawodach sportowych, choćby tylko przez kibicowanie, oglądanie programów rozrywkowych, gra w szachy, w karty, a także gry komputerowe, tańce itp. Jest to zatem część świata fikcyjnego, wytworzonego w świadomości ludzkiej. Człowiek go zmienia i przetwarza dowolnie, ale w życiu nie musi stosować się do jego wymogów. Natomiast w pracy nie da się dowolnie zmieniać warunków. Tu swoboda człowieka jest ograniczona.

Dzisiejszy „homo ludens” chętnie ucieka w świat zabawy, a często z zabawy czyni cel swojego życia. Pracuje po to, by móc się bawić. A jeśli nie chce mu się pracować, to zdobywa pieniądze na zabawę w inny sposób – kradnie, oszukuje, rabuje, a nawet zabija. W każdym razie niejednokrotnie poświęca wiele, aby móc się bawić. W ten sposób człowiek dziecinnieje, cofa się w swoim rozwoju, aby tylko nie ponosić odpowiedzialności, aby tak naprawdę do niczego się nie zobowiązywać¹². Oczywiście jest to stan psychopatyczny, nienormalny. Ale co dziś jest normalne? Kryzys wartości zamienia fałsz w prawdę, zło w dobro, a brzydotę nazywa pięknem.

¹⁰ *Słownik języka polskiego*, t. 3, red. M. Szymczak, Warszawa 1981, s. 680, 681.

¹¹ T. Horak, *Przykazanie radości*, „Gość Niedzielny” 2003, nr 50, s. 9.

¹² J. Pastuszka, *Psychologia ogólna*, t. 1, Lublin 1957, s. 197–199.

Weźmy na przykład taniec. Zawsze była to czynność albo kultyczna, albo zabawowa. Zawsze też w niej obowiązywały pewne reguły. Wykonanie poloneza, menueta, walca, tanga wymagało określonych umiejętności, przygotowania i wysiłku. Dziś każdy tańczy jak uważa. Nawet nie potrzebuje do tańca partnera. Może tańczyć z odkurzaczem, z krzesłem lub w ogóle „solo”. Wykonuje się przy tym przedziwne ruchy, skoki, gimnastykę, im dziwniejszą, tym wyżej ocenianą. Skrajny indywidualizm doprowadza do chęci zaimponowania za wszelką cenę. Dlatego dziś ceni się tzw. oryginalność. Najłatwiej ją zdobyć poprzez skandal lub głupotę.

Otóż charakter zabawy i wesołości przenika w naszych czasach także do liturgii. Niejednokrotnie staje się ona przeżyciem rozrywkowym. Utarło się przekonanie, że np. w okresie Bożego Narodzenia wolno w kościele robić wszystko niezgodnie z prawem i że uchodzi to bezkarnie. A więc przymyka się oczy na wykonywanie kolęd zamiast części „Ordinarium Missae” czy też psalmu responsoryjnego, nie zauważa się braku treściowego związku między czynnościami liturgicznymi a pieśniami. Liturgia przeradza się niekiedy w koncert kolęd i pastorałek. Rodzi się z tego chęć przedłużenia tego okresu także na dalsze tygodnie¹³. Dziś o taki okres beztronski zabiega się w ciągu całego roku. Jako najważniejsze kryterium przeżywania świętych obrzędów podaje się miłą atmosferę, przyjemność, dobre samopoczucie. Na mszy św. musi być krótko i „fajnie”, z rozrywkowymi śpiewami przy akompaniamencie instrumentów szarpanych lub perkusyjnych. Takie same mają być także kazania. Broń Boże, nie należy poruszać kwestii drażliwych, żadną miarą nie wolno po imieniu nazywać dobra i zła i oczywiście „dyplomatycznie” należy traktować tzw. trudne problemy. Liturgia powinna więc bawić, cieszyć i być źródłem rozrywki. Jeśli natomiast stawia jakiegokolwiek wymagania, jeśli domaga się ofiarności, służby, wyrzeczenia, opanowania instynktów – to należy ją odrzucić i zastąpić inną, bo ta „wymagająca” jest fałszywa. Najlepiej więc, aby był to spektakl, koncert, impreza, show. I to rzekomo w imię duszpasterskiego celu, jakim jest przyciąganie wiernych, zwłaszcza dzieci i młodzieży do Kościoła. A przecież wiadomo od dawna, że cel, choćby najszlachetniejszy, nie uswięca środków, które w większości przypadków są niegodziwe. Wielu jednak twierdzi, że powszechnie stosowane metody duszpasterskie w dziedzinie liturgii i muzyki są godziwe. Takim muszę powiedzieć, że nie tylko się mylą, ale dają świadectwo psychicznej niedojrzałości i osobowościowego niedorozwoju, a także intelektualnej ignorancji, wreszcie braku wiary.

3. Na czym więc polega prawdziwa radość, taka, która powinna mieć miejsce w każdej liturgii, w każdym okresie, w każdym dniu? *Słownik języka polskiego* określa człowieka radosnego jako pełnego zadowolenia, okazującego, wywołują-

¹³ Por. J. Bystroń, *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce*, t. 2, Warszawa 1994, s. 38 nn.; por. także I. Pawlak, *Karnawał w liturgii*, „Liturgia sacra” 1997, 3, nr 2, s. 155, 156.

cego, wyrażającego radość, jako człowieka szczęśliwego¹⁴. Jest to więc stan ducha polegający na wewnętrznej wolności i pokoju serca, w przeciwieństwie do wesołości, która przynależy raczej do ciała. Taki stan radości może być wyrażony także zewnętrznie, choć nie jest to wcale konieczne. Przejawem radości może być np. milczenie albo łzy.

Radość jest powodowana wieloma czynnikami. Wymieńmy tylko niektóre.

a. **Czyste sumienie.** Św. Paweł tak pisze: „Chlubą bowiem jest dla nas świadectwo naszego sumienia” (2 Kor 1, 12). Autor dziełka *O naśladowaniu Chrystusa*, cytując ten fragment, dodaje: „Miej dobre sumienie, a zawsze radość mieć będziesz” (księga II, rozdz. VI, nr 1). I dalej mówi: „Słodkiego używać będziesz pokoju, jeśli serce twe nic ci nie wyrzuca” (tamże). A w innym miejscu powiada: „Radość sprawiedliwego jest z Boga i w Bogu, bo z prawdy pochodzi” (tamże, nr 2).

W czystym sumieniu o. Pius Parsch widzi drogę, po której liturgia wkracza w nasze życie. Niewłaściwie rozumiane chrześcijaństwo jako pierwsze zadanie chrześcijanina stawia zacność, czynienie dobra i unikanie zła. W rzeczywistości jednak na pierwszym miejscu stoi nie moralność, ale królestwo Boże i łaska. Moralność jest tylko skutkiem, a nie przyczyną. Kiedy jesteśmy szczęśliwi dlatego, że Bóg w nas mieszka, że Jego królestwo w nas się rozprzestrzeniło, to jest rzeczą zrozumiałą, iż nasze postępowanie musi być wzorowe¹⁵.

b. **Nieustanna czynność poznawania.** Poznawanie to nic innego jak odkrywanie prawdy w świecie, o drugim człowieku, o Bogu. Ono staje się źródłem wewnętrznej radości. Poznawanie w znaczeniu biblijnym to ścisły związek między dwiema osobami: i fizyczny, i duchowy. Mówi Księga Rodzaju: „Adam poznał swoją żonę Ewę i urodziła mu syna” (4, 1). Poznawanie jest twórcze, a to daje radość. Ileż to razy słyszy się od współmałżonków: dotąd nie znałam swojego męża, nie sądziłam, że to taki wyjątkowy człowiek; albo: im bardziej poznaję moją żonę, tym więcej nabieram do niej szacunku, tym bardziej jestem z niej dumny, gdyż jest wspaniałą kobietą.

Prawdopodobnie właśnie taka radość czeka nas w niebie, kiedy to bez końca będziemy poznawać Pana Boga, który jest niewyczerpywalny w swojej wielkości i wspaniałości, i będziemy z tego powodu szczęśliwi. Poznając bowiem więcej, więcej miłujemy.

c. **Świadomość spotkania.** W liturgii spotykamy się przede wszystkim z Panem Bogiem, ale także z bliźnimi, naszymi braćmi i siostrami w wierze. Bliskie przebywanie razem, wspólne śpiewy i modlitwy, jedność duchowa przy Stole Pańskim – to są czynniki radości. Następuje wówczas przepiękny dialog – ten wertykalny i ten horyzontalny. „Kościół, wielbiąc Boga, łączy się z pieśnią chwały wiecznie rozbrzmiewającej w niebiańskim przybytku, a jednocześnie ra-

¹⁴ *Słownik języka polskiego...*, s. 13.

¹⁵ P. Parsch, *Rok liturgiczny*, t. 1, Poznań 1958, s. 86.

duje się przedsmakiem wieczystej chwały wyśpiewywanej nieustannie przed tronem Boga i Baranka” (*Wprowadzenie ogólne do Liturgii Godzin*, nr 16). Tak rozumiana radość nie tylko może, ale powinna mieć miejsce w każdej liturgii.

4. Konsekwencją takiej liturgii jest świętowanie. Liturgia jest świętem, świętowaniem tajemnicy Chrystusa. Święto zaś zakłada wolność, radość, spontaniczność, entuzjazm, twórczość. Jednocześnie liturgia wymaga powagi, ceremonialu i określonych ram formalnych¹⁶.

Można, oczywiście, sprzeniewierzyć się tak szlachetnie pojętej święteczności, poszukując w niej własnej demonstracji i próżnej chwały, a przez to przekroczyć podstawowe zasady sprawiedliwości i miłości. Nie należy jednak lękać się nadmiaru prawdziwej radości. Przecież w liturgii przyjmuje się formy, które nie są niezbędne, ale w których odzwierciedla się miłość wierzącego człowieka do Boga: buduje się kościoły większe niż liczba ludzi w nich się mieszcząca, używa się bogato zdobionych paramentów, choć mogłyby one być mniej kosztowne, sprawuje się święte czynności z zastosowaniem złotych naczyń, a przecież mogłyby wystarczyć szklane lub porcelanowe, śpiewa się i gra, choć wystarczyło by się zadowolić tylko słowem mówionym¹⁷.

Święto liturgiczne rządzi się prawem nadmiaru, bo wynika z prawa miłości. Miłość nie pyta o minimum, gdyż zawsze pragnie dawać w nadmiarze. Jeśli chłopak bardzo kocha swoją dziewczynę, przynosi jej kwiaty, choć mógłby kupić jej np. kawał kielbasy. Bóg w swojej nieskończonej miłości udziela człowiekowi łask w nadmiarze i daje siebie aż do końca. Wspólnota wierzących jest także zobowiązana do możliwie wspaniałomyślnego i wielkodusznego kształtowania chwały Bożej oraz dziękczynienia, to znaczy proponowania Bogu tego, co posiada najcenniejszego i najpiękniejszego, a przy tym w sposób bezinteresowny i radosny, gdyż „radosnego dawcę miłuje Bóg” (2 Kor 9, 7).

Jeśli w świecie cywilizacji technicznej brakuje dziś odpowiednich dyspozycji człowieka do przeżywania bogato rozwiniętej obrzędowości, jeśli w związku z tym woła się o maksymalne uproszczenie liturgii, czyli o pozbawienie jej elementu radości, albo też pragnie przejawiać się niewłaściwie rozumianą radość według własnych pomysłów – najczęściej poprzez zamianę liturgii na imprezę rozrywkową – to czy nie wyraża się w ten sposób chęci do prymitywnej zabawy albo też skąpstwa w oddawaniu czci Bogu? Czy przez milczące przyzwolenie na takie tendencje nie prowadzi się wiernych do małoduszności, obojętności i prostactwa, a przez to do podeptania godności liturgii? Czy więc nie trzeba zdobyć się na wysiłek wychowywania wiernych do oddawania Bogu tego, co najlepsze i najpiękniejsze, i to w sposób głęboki oraz autentycznie radosny?¹⁸

¹⁶ G. Stefani, *Czy liturgii potrzebna jest jeszcze muzyka?* „Concilium” 1969, 1–5, Poznań, s. 119.

¹⁷ J. Waloszek, *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*, Opole 1997, s. 217.

¹⁸ Tamże, s. 218, 219.

Kard. August Hlond 25 XI 1945 r. w dniu rekoncylacji bazyliki prymasowskiej w Gnieźnie tak wołał:

„Te świątynie, które wypełniamy służbą liturgiczną i modlitwą, są nam drogą, jak urok przeszłości religijnej i jak świat czarownych zabytków, ale również jako niepożółkłe świadectwo wiary, a ponad wszystko jako nietykalne przybytki mieszkającego z nami w nowej Polsce żywego Boga. Wierzymy w Boga i czcimy Jego przybytki. Troska o ich dostojność będzie naturalnym odruchem godności religijnej. Za Izajaszem utyskiwaliśmy w lata nawiedzenia: «Nieprzyjaciele nasi podeptali świątynicę Twoją»; dzisiaj ślubujemy słowami apostołskiego wieszczą z Patmos: «Nie wnijdzie do niej nic nieczystego albo czyniącego obrzydliwość i kłamstwo, jeno ci tu wejdą, którzy zapisani są w księdze żywota Baranka»¹⁹.

Jakże często nie nieprzyjaciele, ale my sami depczemy godność świątyni i świętych obrzędów. Jakże często nasze świątynie stają się „jaskinią zbójców”, a obrzędy w nich sprawowane tchną duchem tego świata. Gdzie podział się szacunek, gdzie należna powaga, gdzie duchowa radość, gdzie sacrum? Czy naprawdę kościół ma się stać miejscem towarzyskich spotkań, a obrzędy mają zejść do roli wiecu, na którym szuka się wszystkiego, tylko nie Pana Boga?

Radość jest niezbędna w czasie liturgii i wykonywania muzyki. Ma ona zapalać wszystkich wokoło i promieniować nowym życiem. Ale ta radość musi być godna świątyni i świętych czynności, musi być przede wszystkim wewnętrzna, choć powinna promieniować także na zewnątrz, musi być pogłębiona i uduchowiona, a nie płytka i tania, musi wypływać z prawdziwej wiary i gorącej miłości. Dopiero wtedy będzie w pełni wartościowa, dopiero wówczas można ją oddać Bogu.

A więc: „Cantate Domino cum laetitia”, cum vera laetitia.

ZUSAMMENFASSUNG

Cantate Domino cum laetitia (Singt dem Herrn mit Freude)

Die Liturgie ist der besondere Ort und die besondere Zeit dem Herrgott mit Freude zu singen. Inmitten ihrer zahlreichen Definitionen zeichnet sie die Hervorhebung des erlösenden Dialogs mit Gott aus. Die vollständige Teilnahme an der Liturgie bietet auch die Möglichkeit des Erlebens der Verbundenheit mit der Kirche. Die liturgischen Zeremonien gestalteten sich innerhalb von Jahrhunderten und ihr grundsätzliches Schema ist: das Wort Gottes, die Antwort des Menschen im Singen und im Gebet. Das Zentrum des ganzen Christenlebens ist der Gottesdienst als gemeinsame Tätigkeit von Christus und dem Gottesvolk. Die Krankheit unserer Zeit ist liturgischer Individualismus und Subjektivismus.

¹⁹ *Liturgia Godzin*, t. 3, Poznań 1987, s.1086.

Diese Einstellung äußert sich in falschem Zelebrieren, der Nachlässigkeit und Willkürlichkeit in der Gestaltung der heiligen Zeremonien. Die Liturgie muss man ernst nehmen und ihre Heiligkeit bewahren. Man soll ihr Ebenmaß wiederherstellen: Gott-Zelebrant, Gott-liturgische Versammlung.

Zur Zeit dringen in die Liturgie Elemente der Unterhaltung und der Fröhlichkeit durch, vielfach mit der guten Absicht, Gläubige für die Kirche zu gewinnen. Die wahre Freude beruht jedoch auf der inneren Freiheit und dem Herzenfrieden.

Während der Liturgie sind die Faktoren der Freude die Verbrüderung, die Gemeinschaft, die Seeleneinheit in der Gottesverehrung. Die Liturgie ist ein Fest, das Freude und Spontaneität voraussetzt und Ernst und bestimmte formale Rahmen fordert. Das liturgische Fest ist Übermaß, weil es aus der Liebe entspringt. Die Vereinfachung der Liturgie und falsche Freude sind das Zeichen der Knauserei in der Gottesverehrung, sie entweihen die Würde der Liturgie. Man soll sich also die Mühe geben, Gott auf beste Weise zu verehren. Die Freude während der Liturgie soll gotteshauswürdig sein. Sie soll aus wahren Glauben und wahrer Liebe hervorgehen.

Tlum. Beata Brachmańska

Julian Gembalski

Akademia Muzyczna w Katowicach

MUZYKA ORGANOWA W KONTEKŚCIE KULTUROWEJ ROLI LITURGII

Liturgia, będąca wspólnotowym oddawaniem czci Bogu poprzez obrzędy, tworzyła i asymilowała z obszarów kulturowych, w których rozwijała się od początku chrześcijaństwa, różnorodne formy ekspresji, pozwalające na coraz doskonalszy dialog człowieka z Bogiem.

Poczynając od najwcześniejszych form tej ekspresji, jakim był wspólny śpiew zgromadzenia wiernych, a także śpiew naprzemienny (antyfonalny), liturgia wykształciła w ciągu wieków niezwykle bogactwo gatunków i form muzyki wokalne, wokально-instrumentalnej i instrumentalnej.

Obok podstawowego języka liturgii – chorału gregoriańskiego, szczególne znaczenia zyskała muzyka organowa, wykształcona i na trwale związana z Kościołem Zachodnim. Stała się ona niejako synonimem Kościoła łacińskiego i składnikiem tych wartości kulturowych, które Kościół na trwale wprowadził do cywilizacji europejskiej. To w liturgii i poprzez liturgię muzyka ta przechodziła ciągłą ewolucję, przybierając formy coraz bardziej doskonałe i wpisując się w naturalne procesy, towarzyszące rozwojowi kultury muzycznej. Pomimo jej służebnej funkcji wobec liturgii, w ciągu prawie ośmiu wieków istnienia, muzyka organowa w sposób doskonały odpowiadała na potrzeby estetyczne zarówno twórców, jak i odbiorców i nigdy nie rezygnowała z funkcji czysto kulturowych. Podobnie jak wprowadzana stopniowo do liturgii muzyka wokально-instrumentalna, stała się ona obszarem połączenia wszystkich funkcji i celów muzyki liturgicznej. Dwa główne cele tej muzyki, sformułowane w *Konstytucji o liturgii świętej*, a więc Chwała Boża i uświęcenie wiernych, muzyka organowa realizowała od momentu wprowadzenia organów do kościoła, czyli wpisania ich (w końcu pierwszego tysiąclecia chrześcijaństwa) w przestrzeń sakralną świątyni¹. Utraciły jakiegokolwiek znaczenie takie elementy, jak pogański rodowód organów czy rozwijająca się równolegle muzyka organowa o charakterze świeckim (zwłaszcza przeznaczona na małe instrumenty komnatowe). Prawdziwą wykładnią funkcji tego instrumentu była przestrzeń świątyni, a więc obszar prawdziwego sacrum, w którym (poprzez świadomy wybór uczestniczących w tajemnicy chrześcijańskich obrzędów wiernych) dokonuje się uświęcenie wszystkich czynności służących dialogowi człowieka z Bogiem. To wpisanie się organów w przestrzeń świątyni ugruntowało nawet charaktery-

¹ *Konstytucja o liturgii świętej „Sacrosanctum concilium”*, z dn. 4 grudnia 1963, „Acta Apostolicae Sedis” 65 (1964).

styczny idiom organowego brzmienia, nabierający doskonałości w powiązaniu z walorami akustycznymi kościelnego wnętrza.

Rozważania o funkcjonowaniu muzyki organowej w liturgii i jej przymiotach chciałbym oprzeć na systematyce muzyki liturgicznej, jakiej dokonał ks. Ireneusz Pawlak w swej fundamentalnej pracy pt. *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*². Analogie, wyprowadzone z uogólnionego poglądu na funkcje i przymioty najszerzej pojętej muzyki liturgicznej są tu oczywiste. Pojawienie się muzyki organowej w liturgii Kościoła Zachodniego, a następnie jej ewolucja idąca w parze z ewolucją form liturgii, wiązało się ze słusznym przekonaniem o zdolności muzyki organowej do niesienia i wyrażania treści, będących treścią samych obrzędów liturgicznych. Udoskonalany ciągle instrument stał się partnerem najstarszej córki liturgii, za jaką uważa się chorał gregoriański. To właśnie muzyce organowej powierzono najpierw rolę partnera w praktyce liturgicznej alternatim. Zastępowanie wersetów części stałych w mszach, a także w hymnach i magnifikatach nadawało muzyce organowej te same przymioty, jakie niosły wersetów wokalne. Nie traciły one nic ze swej świętości, gdyż były ujmowane w formy spójne pod względem środków z treścią wyrażanych wersetów, odznaczały się też doskonałą formą, gdyż nie stanowiły opozycji do doskonałej formy melodii gregoriańskiej. Jeżeli się z niej nawet uwalniały (np. w fugach, w jakie ujmowano wersetów *Kyrie*, czy wersetów *Benedicimus te* z *Gloria*), sięgały wprost do innego uświęconego wzorca, jakim był polifoniczny *ricercar*. To pierwotne zakorzenienie w tradycji śpiewu gregoriańskiego (wszak rozwój muzyki organowej wyszedł od „opisywania” melodii gregoriańskiej czy kolorowania kontrapunktu na bazie *cantus firmus*) nie zburzyło charakteru muzyki organowej także i w tych formach, które posługiwały się już tylko symbolicznie elementami melodyki gregoriańskiej lub zaadaptowały te wszystkie elementy, których proveniencję wyznaczały coraz większe możliwości samych organów. Toccaty na *Introit* (np. u Frescobaldiego taką funkcję mogą mieć toccaty *avanti la Messa*) czy toccaty *per l'Elevezione* (i ich francuskie odpowiedniki – *Grand Plein Jeu* i *Fond d'orgue*) w swej funkcji i charakterze postawić możemy obok pierwotnych wersetów gregoriańskich czy bardziej wyrafinowanych utworów polifonicznych operujących tekstem (np. motetów, gdzie funkcja znaczeniowa tekstów zeszała na dalszy plan, na korzyść skomplikowanej techniki kontrapunktycznej). Tak w muzyce organowej, jak i w przekomponowanym motecie liczyła się przede wszystkim idea i czytelna funkcja liturgiczna, zaś użyte środki były jedynie nośnikiem tych elementów.

Rozważając funkcje muzyki organowej w liturgii, możemy – analogicznie do muzyki wokalne – definiować przede wszystkim te funkcje, które dziś realizują się w liturgii (lub powinny się realizować) na zasadzie podobieństwa. Pomimo

² Por. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2000.

że *Konstytucja o liturgii świętej* nie formułuje ich w stosunku do muzyki instrumentalnej, nie sposób odmówić muzyce organowej jej funkcji wspólnototwórczej, medytacyjnej jak i ornamentalnej czy ozdobnej, jak nazywa to ks. Ireneusz Pawlak³. Wprawdzie i *Konstytucja o liturgii*, i instrukcja *Musicam Sacram* odnoszą pierwszą z tych funkcji przede wszystkim do wspólnego śpiewu, to jednak dopuszczenie muzyki organowej w takich częściach, jak offertorium czy komunie wskazuje, że wspólnototwórcza rola muzyki w liturgii może się także dokonywać poprzez słuchanie (czy medytowanie), a nie tylko wspólny śpiew. Wyznacznikiem jest tu wspólne uczestnictwo wiernych w przeżyciach estetycznych płynących ze wspólnego słuchania, na bazie treści płynących z danej części liturgii (np. medytacja podczas komunii). Biernie uczestnictwo nie oznacza uczestnictwa nieświadomego. Wierni, wsłuchując się w utwór organowy wykonywany podczas komunii, włączają się we wspólne przeżywanie tajemnicy Eucharystii, wybierając jedynie inną formę uczestnictwa.

Szczególnie silna jest ozdobna funkcja muzyki organowej w liturgii, zwłaszcza poprzez samodzielne utwory, stworzone niegdyś w ścisłym związku z konkretnymi częściami liturgii mszy św., nieszporów czy nabożeństw okolicznościowych (okresowych). W tym obszarze dochodzi do głosu jeszcze jedna funkcja muzyki organowej, której istotę, za *Konstytucją o liturgii*, przypomina *Instrukcja o muzyce w świętej liturgii „Musicam Sacram”*: „Brzmienie instrumentów muzycznych, organów, ceremoniom kościelnym dodaje majestatu, a umysły wiernych porывa do Boga i spraw niebieskich”⁴. Jest tu wyraźne wskazanie na skutek, jaki wywołuje włączenie do liturgii muzyki organowej, z jej bogactwem i wielością form. Użycie pojęcia „majestat” ociera się wyraźnie o kategorię estetyczną, a więc odwołuje się do tych obszarów ludzkiego postrzegania, w których zawiera się także wrażliwość na piękno. To już jeden krok do dostrzegania obszaru, który pomaga zarówno we wspólnym przeżywaniu liturgii jako wydarzeniu nacechowanym pięknem, jak i w odkrywaniu mocy ubogacania ludzkiej osoby poprzez uczestnictwo w obrzędach liturgicznych. Zdolność do przeżywania liturgii jako spotkania z Bogiem i ludźmi na gruncie wspólnego odczuwania piękna przenosi więc całe zgromadzenie w obszar najbardziej bliski doświadczeniu człowieczeństwa – w obszar kultury. Zgromadzenie liturgiczne staje się wtedy aktem religijnym i kulturowym. Człowiek spotyka się z Bogiem, który nie tylko go zbawia, ale wyposaża go w zdolność właściwego przeżywania otaczającego świata – dzieła, które stworzone zostało jako dobre i piękne. Pomimo różnic, jakie zachodzą między przeżyciem religijnym a przeżyciem kulturowym (uczestnictwo w pięknie może być także udziałem osoby niereligijnej), oba te obszary mają do dyspozycji wiele podobnych narzędzi oddziaływania na ludzką osobę, spotykają się więc w wielu

³ I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna...*, s. 64–82

⁴ Cyt. za: M. Szczepankiewicz, *Organista liturgiczny*, Poznań, Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu, 1999, s. 157

punktach i osiągają podobne cele. Najważniejszym z nich jest doświadczenie Absolutu⁵.

Jeżeli przyjmujemy dziś, że liturgia, w swym bogactwie i różnorodności form jest (obok aktu religijnego) także aktem kulturowym, łączącym w sobie różnorodne dziedziny sztuki, musimy zastanowić się nad praktyczną rolą muzyki organowej, obecnej w tym akcie od stuleci. Kiedy prześledzimy historię Kościoła i jego muzyki, począwszy od wczesnego baroku, zauważymy, że w instrumentalnej muzyce kościelnej aż do początku XIX wieku istniała znakomita symbioza między jej dwiema funkcjami: służebną (można by ją nazwać: pomocniczą względem liturgii) i kulturową. Wychodząc z założenia, że sprawowanie kultu jest aktem najwyższej wagi, powierzano oprawę liturgii ludziom odpowiednio do tego przygotowanym i świadomym zadań, jakie nakłada na nich sprawowanie świętych obrzędów. Muzycy kościelni należeli – obok duchowieństwa – do najlepiej wykształconej grupy osób zaangażowanych w sprawowanie liturgii. Integralne traktowanie muzyki organowej w służbie kultu bożego sprawiało, że w niektórych krajach (np. w Hiszpanii) łączono funkcje organisty ze stanem duchownym. Muzyka stawiała się w sposób bezpośredni częścią nie tylko obrzędu, ale i mistycznego doświadczenia i spotkania z Bogiem. Poprzez angażowanie w tworzenie muzyki kościelnej, w tym organowej, ludzi o najwyższych umiejętnościach, zakładano słusznie, że celebracja Eucharystii, nabożeństw i innych obrzędów religijnych musi opierać się na kompetencjach, zdolności właściwego rozumienia sacrum, gotowości zaangażowania w służbę bożą talentu i najlepszej wiedzy. W całej swej historii Kościół miał świadomość, że spotkanie wspólnoty ze Stwórcą i Zbawicielem jest dla człowieka świętem, a święto jest zawsze stanem wykraczającym poza zwyczajność i szarość codzienności. Dlatego angażował swój autorytet we wspomaganie dzieł, które temu spotkaniu nadawałyby odpowiednią rangę, a nawet splendor. Był mecenasem sztuki, w tym muzyki, co owocowało tworzeniem na cześć Boga dzieł, stanowiących dziś kanon europejskiej kultury.

W sprawowanie liturgii angażowano w kościołach dawnej Europy najwybitniejszych organistów, których zadaniem było nie tylko towarzyszenie obrzędowi liturgicznemu, ale także tworzenie na ich rzecz utworów, ściśle związanych z rokiem kościelnym i zróżnicowanymi formami nabożeństw. Można przytoczyć tu całą plejadę znakomitych twórców, zasiadających za organami, by realizować powołanie „służebników bożej sprawy”. Poprzez swoje utwory i natchnione improwizacje, inspirowane wiarą, tacy twórcy, jak: Gabrielli, Frescobaldi, Sweelinck, Froberger czy w późnym baroku Bach, spajali w jedno wiarę i kulturę, świadczyli o swoim związku z Bogiem i wspólnotą, ofiarowali Kościołowi to, co najpełniej przyczyniało się do świętowania spotkania z Panem – swój talent, wiedzę, intuicję, otwartość na sprawy boże, wrażliwość na piękno. Realizowali się równocze-

⁵ Por. Z. Zdybicka, *Człowiek i religia*, Lublin 1993, s. 196–198.

śnie jako artyści, którzy mieli świadomość, że to, co otrzymali, muszą spożytkować na wzór sługi, który nie zakopał swojego talentu, ale go pomnożył i oddał z nadmiarem.

Choć oddanie służbie bożej organistów dawnych wieków nie zawsze było w pełni doceniane (vide kłopoty Bacha ze swoimi zwierzchnikami w Lipsku), to jednak muzyk kościelny, a zwłaszcza organista, znajdował się wysoko w hierarchii społecznej i traktowany był przez współczesnych jako człowiek pełniący ważne funkcje w Kościele i społeczeństwie, nadto jako człowiek obdarzony pewnym charyzmatem, iskrą bożą, a więc i pewnym specjalnym powołaniem. Często pełnił także rolę lokalnego autorytetu.

Obcowanie ze sztuką dźwięku traktowane było też jako obcowanie ze swoistą tajemnicą, do której nie każdy miał dostęp. W społeczeństwach wiejskich sam proces „ożywiania” narzędzia muzycznego – organów, które oddziaływało nie tylko poprzez dźwięk, ale i poprzez swoją „dramaturgię przestrzeni”, wzbudzał w słuchaczach i widzach szacunek i respekt przynależny osobom z najwyższej półki społecznej hierarchii. Od początku XIX wieku znakomitym pomysłem, o daleko idących konsekwencjach, było połączenie funkcji organisty i nauczyciela. Dokonano tego w reformach szkolnych, zwłaszcza na terenie Prus i Galicji. Rozwiązało to w pewnym sensie problem organisty w małych ośrodkach miejskich i na wsiach. Przygotowany do pracy pedagogicznej organista posiadał wysokie kwalifikacje muzyczne, z umiejętnościami kompozytorskimi włącznie. W niewielkich parafiach Górnego i Dolnego Śląska działało wielu organistów – nauczycieli („Rechtatorów”), którzy zapisali się w historii muzyki kościelnej zbiorami dobrze napisanych utworów organowych, opracowań pieśni kościelnych, a nierzadko także szkół na organy⁶. Przygotowani nawet w zwykłej preparandzie, z przeznaczeniem do pracy w niewielkich ośrodkach wiejskich, mieli opanowaną grę liturgiczną, umiejętność akompaniamentu i podstawy śpiewu kościelnego. Jeżeli w swym małym środowisku byli w stanie dobrze uczyć śpiewu, a podczas mszy i nabożeństw prawidłowo, zgodnie z zasadami harmonii, akompaniowali do wspólnego śpiewu pieśni, budowali jakieś zręby kultury muzycznej, w stopniu, który uzdalniał wiernych przynajmniej do odróżniania kultury ludowej od kultury profesjonalnej.

Powyższe rozważania, próbujące osadzić muzykę organową w kulturowym kontekście liturgii, muszą doprowadzić do pytania o konsekwencje takiego postrzegania jej roli.

Jaka jest dziś muzyka organowa w liturgii, czym jest ona dla Kościoła, wspólnoty wiernych, muzyków kościelnych i społeczeństwa. Czy jej praktykowanie w Kościele wspomaga kulturowe przesłanie liturgii, czy też jest ona traktowana tylko jako jej drugorzędny, a nawet zbędny element.

⁶ Wymienić tu można twórczość śląskich organistów – nauczycieli, takich jak: Victor Kotalla, Emil Urbański, Richard Kügele, Bernhard Kothe, Heinrich Goetze, Karol Hoppe i in.

Współczesna praktyka liturgiczna Kościoła interpretuje rolę muzyki organowej w sposób bardzo zróżnicowany. Dochodzą tu do głosu lokalne tradycje, spuścizna podziałów historycznych, objawiająca się silnym zróżnicowaniem kulturowym poszczególnych obszarów naszego kraju, a także ewolucja statusu organisty, który w powojennej Polsce został pozbawiony przede wszystkim odpowiedniej bazy edukacyjnej. Konsekwencją tego było drastyczne obniżenie poziomu zawodowego organistów i spadek prestiżu tego zawodu.

Analiza wieloletnich dyskusji, polemik prasowych i piśmiennictwa poświęconego muzyce kościelnej, w tym organom i organistom, jednoznacznie pokazuje, że kulturowa funkcja muzyki w Kościele zeszła w wielu ośrodkach na bardzo daleki plan. Muzyka organowa w liturgii sprowadzona została często jedynie do swej roli towarzyszącej śpiewowi, zaś solowa muzyka organowa utraciła swe pierwotne znaczenie. O ile służebna funkcja organów, towarzyszących wspólnemu śpiewowi wiernych, spełniana jest przez profesjonalistę, niesie ona z sobą elementy działania twórczego, a więc pozwalającego na traktowanie jej w kategoriach norm kulturowych. W niejednym wypadku ta zminimalizowana rola organów jest już ważnym elementem wspólnotowego przeżywania liturgii. Braki w wykształceniu sporej części organistów powodują, że w niektórych świątyniach nie ma nawet tego zredukowanego elementu kulturowego. Liturgii towarzyszy banał i amatorszczyzna, a organy, których potencjał uśpiony jest na skutek niskich kwalifikacji organisty, sprowadzone są do roli kłopotliwego sprzętu, który chętnie zamieniono by na elektroniczną atrapę (najchętniej z urządzeniami samogrającymi). Brak w oprawie liturgii, zwłaszcza tej uroczystej, solowej muzyki organowej, która mogłaby rozbrzmiewać choćby tylko na początku i końcu Mszy św. czy nabożeństwa, bierze się z faktu całkowitej nieumiejętności wykonywania literatury organowej. Nawet w szacownych miejskich świątyniach za kontuarem organów zasiadają organiści, którzy nigdy nie zagraли ani jednego utworu organowego. Pełniąc latami swoje funkcje, nie sięgnęli po nuty, nie usiedli na pół czy na dwie godziny do organów, by wyćwiczyć utwór, który mógłby ozdobić niedzielą liturgię. Niektórzy z nich nie otworzyli nigdy śpiewnika czy chorału, by w sposób prawidłowy, zgodny z regułami harmonii i rytmu akompaniować do śpiewu. Przyczyny takiego podejścia są złożone. Obok niespójnego systemu edukacyjnego w grę wchodzi z pewnością traktowanie muzyki organowej, w każdej z jej funkcji, jako elementu mniej ważnego od innych elementów liturgii. Zapomina się często, że warstwa muzyczna całego chrześcijańskiego kultu od samego początku była jego integralnym składnikiem. Jej lekceważenie prowadzi do zubożenia liturgii i pozbawiania jej nie tylko elementu kulturowego, ale i właściwej oprawy, która podkreśla jej godność i nadzwyczajność.

Potrzeba integralnego spojrzenia na liturgię, jako na spotkanie wspólnoty wokół ołtarza, na którym dokonuje się Najświętsza Ofiara, przy aktywnym udziale w śpiewie i medytacji muzyki, podkreślana jest już na szczęście w wielu środo-

wiskach. Obok inicjatyw zmierzających do zapewnienia odpowiedniego poziomu kształcenia organistów dostrzega się konieczność odpowiedniej formacji muzycznej duchowieństwa. Formacja ta powinna zaczynać się w seminarium i przygotowywać młodych księży także do uczestnictwa w kulturze muzycznej, poprzez praktyczne poznawanie muzyki, udział w koncertach, naukę śpiewu i wspólne muzykowanie. Pozwoli to w przyszłości na właściwe postrzeganie muzyki jako sprzymierzeńca nie tylko samej liturgii, ale i różnych form duszpasterstwa. Ułatwi podejmowanie decyzji dotyczących utrzymania organów, wyposażania nowych świątyń w organy piszczałkowe, podniesienia wymagań wobec organisty. Przyczynią się będzie także do podnoszenia poziomu śpiewu w parafii i podejmowania inicjatyw podnoszących kulturę muzyczną parafian (np. organizacja koncertów organowych, chóralnych itp.).

Kluczową jednak sprawą pozostaje przygotowanie zawodowe organisty i jego rola w kształtowaniu muzycznego oblicza liturgii. Przygotowanie to obejmuje nie tylko wykształcenie muzyczne, ale i odpowiednią formację liturgiczną. Jego zdobycie nie jest już dziś tak wielkim problemem, jak było to jeszcze przed ćwierćwieczem. Nauka gry organowej prowadzona jest w dziesiątkach szkół muzycznych II stopnia, a także w ośmiu akademiach muzycznych. Gra organowa wykładana jest również na wydziałach edukacji lub wydziałach artystycznych polskich uniwersytetów oraz w licznych diecezjalnych studiach organistowskich. W ostatnich latach powstały także szkoły organistowskie prowadzone przez zgromadzenia zakonne lub diecezje⁷. W odróżnieniu od czasów PRL-owskich, istniejące obecnie w szkolnictwie publicznym klasy organów w większości zapewniają także formację liturgiczną, niezbędną do pracy w kościele. Połączenie wysiłków zawodowych organistów, uprawiających artystyczną grę organową i pedagogikę, oraz liturgistów i muzyków kościelnych o różnych specjalizacjach (np. chórmistrzów, śpiewaków) powinno zapewnić stały napływ kadry organistowskiej do polskich kościołów. Jeżeli tak się nie dzieje, to jedną z przyczyn jest także nieuregulowany w wielu diecezjach sposób zatrudniania organistów, którzy po odbyciu kompletnego cyklu edukacyjnego nie znajdują odpowiednich warunków wykonywania zawodu i realizacji swojego powołania, a poprzez to także utrzymania siebie i rodziny. W rezultacie do kościołów trafiają często przygodni muzycy, nie tylko nieprzygotowani jako instrumentalści, ale niejednokrotnie bez żadnej formacji

⁷ W średnich szkołach muzycznych (państwowych) w Polsce istnieje ponad 45 klas organów. W części z nich prowadzone są zajęcia przygotowujące do gry w kościele. Przedmiot „Wprowadzenie do gry liturgicznej” oraz „Chorał gregoriański”, a także fakultatywne zajęcia z prowadzenia chóru i improwizacji organowej prowadzone są w akademiach muzycznych. Przy wydziałach Edukacji istnieje specjalność (lub specjalizacja) „Muzyka kościelna”. Zgromadzenie Księży Salezjanów prowadzi Szkoły Organistowskie w Lutomierniku i Szczecinie, a w Gliwicach istnieje Diecezjalna Szkoła Organistowska II st., posiadająca uprawnienia szkoły publicznej. O uprawnienia takie zabiega obecnie kilka szkół tworzonych przez diecezje (m.in. w Bielsku), natomiast o stworzenie specjalizacji organistowskiej stara się Państwowa Szkoła Muzyczna II st. w Katowicach i w Rybniku.

liturgicznej. Tacy muzycy nigdy nie będą w stanie tworzyć odpowiedniej szaty muzycznej w obrzędach liturgicznych, nie mówiąc o kształtowaniu ich kulturowego przesłania. Paradoksem jest powierzanie takim osobom instrumentów o nieraz wielkiej wartości historycznej i kulturowej (nie mówiąc o wartości materialnej), pozostawianie całkowitej swobody w doborze śpiewów czy przyzwolenie na sposób akompaniowania pasujący bardziej do kabaretu niż świątyni. Tacy muzycy, pozbawieni jakiegokolwiek formacji muzycznej, są też niejednokrotnie orędownikami wprowadzania do liturgii form całkowicie niezgodnych z jej duchem (np. w doborze śpiewów czy utworów instrumentalnych), a także lansowania instrumentów organopodobnych w miejsce tradycyjnych organów piszczałkowych.

Muzyka organowa w liturgii ma dziś do spełnienia bardzo wiele funkcji. Obok jej pierwszej roli, jaką jest wspomaganie śpiewu, ma ona przekazać wiernym pewne wartości estetyczne, pomocne w odkrywaniu piękna, z którym poza kościołem mogą się oni nie zatknąć. W mniejszych ośrodkach miejskich i wiejskich poziom muzyki organowej w kościele, zarówno podczas obrzędów jak i poza nimi, kształtować będzie gusty wiernych i wytwarzać w nich pewne wzorce, przenoszone następnie na całą muzykę tzw. poważną. Może zachęcić do słuchania muzyki lub do niej zniechęcić. Muzyka organowa spełniać więc będzie także funkcję edukacyjną, tym samym uzupełniać będzie ciągle niedostateczną w naszym społeczeństwie wrażliwość na sztukę. Pomagać wreszcie będzie w rozumieniu samej liturgii, jako akcie najwyższej wagi, domagającym się doskonałości formy. Ten imperatyw przyświecał zawsze twórcom muzyki organowej, a także innych form muzyki kościelnej, którzy klejnot liturgii starali się oprawiać w najszlachetniejszą formę, a więc w sztukę najwyższego lotu.⁸ W dobie relatywizacji pojęć i wartości, jaką obserwujemy we współczesnym społeczeństwie, przywrócenie muzyce organowej w liturgii jej właściwej roli jest zadaniem profesjonalnego środowiska muzycznego we współpracy z liturgistami, duszpasterzami i instytucjami kształcącymi organistów kościelnych.

ZUSAMMENFASSUNG

Orgelmusik im Kontext der kulturellen Rolle der Liturgie

Im Bereich der christlichen Liturgie entstand im Zeitraum von Jahrhunderten ein großer Reichtum an Gattungen und Formen der Vokal-, Vokal-Instrumental- und Instrumentalmusik. Besondere Bedeutung gewannen der gregorianische Choral und die Orgelmusik.

⁸ Por. J. Gembalski, *Muzyka organowa a liturgia. Czy współczesna liturgia jest nośnikiem kultury*, [w:] *Współczesna polska religijna kultura muzyczna jako przedmiot badań muzykologii*, red. B. Bartkowski [i in.], Lublin 1992, s. 101–106.

Das Orgelinstrument wurde zum Choralpartner, es zeigte sich von Anfang an in festen musischen Formen. Die Funktion der Orgelmusik ist analog zur Vokalmusik: gemeinschaftsbildend, zum Nachdenken anregend, dekorativ. Die zusätzliche Funktion der Orgelmusik ist den kirchlichen Feierlichkeiten etwas majestätisches zu verleihen, im Sinne der Schönheitsempfindung. Die liturgische Versammlung wird dann zum religiösen und kulturellen Akt. In der Zeit des XVII.-XIX. Jahrhunderts gab es zwischen der instrumentalen Kirchenmusik eine deutliche Symbiose zwischen liturgischen und kulturellen Funktionen. Es führte zu der integralen Behandlung der Orgelmusik, und die Funktion des Orgelspielers wurde manchmal sogar mit dem Priestertum verbunden. Viele bedeutende Orgelspieler verbanden den Glauben mit der Kultur und ihre Stellung in der Gesellschaft erfreute sich eines besonderen Ansehens.

In den Schulreformen, vor allem auf dem Gebiet von Preußen und Galizien, verband man die Funktion des Orgelspielers mit dem Beruf des Lehrers, was sehr gute Ergebnisse brachte. Zur Zeit tritt die kulturelle Funktion der Musik wegen verschiedener Bedingungen in den Hintergrund. Die Geringschätzung der musischen Ebene in der Bildung der Liturgie führt zu ihrer Verarmung. Eine wichtige Aufgabe ist daher die entsprechende musische Ausbildung der Geistlichen, aber die Hauptsache bleibt die richtige, allseitige Ausbildung der Orgelspieler, die gegenwärtig schon durch die Orgelklassen im öffentlichen Schulwesen realisiert ist. Notwendig ist auch die entsprechende Regelung des Angestelltenverhältnisses von den Orgelspielern. Neben den verschiedenen Funktionen der Orgelmusik bleibt aber immer noch die Erziehung der Empfindsamkeit der Gläubigen für das Erleben der Schönheit und das bessere Verstehen der Liturgie selbst, aktuell.

Tłum. Beata Brachmańska

Ks. Antoni Reginek

Uniwersytet Śląski w Katowicach

PREZENTACJA NOWEGO TOMU *CHORAŁU ŚLĄSKIEGO*

„Muzyka kościelna sama utrzymuje dawną sławę swoją, a jej kompozytorowie zasługują na szacunek i wdzięczność naszą”¹.

„Śpiewy nabożne ludu polskiego po nierównie większej części są płodem sztuki natchniętej żywą i głęboką pobożnością. Pochodzą one z czasów ojców naszych, ożywionych wiarą katolicką i przejętych duchem Kościoła świętego”².

Sobór Watykański II w *Konstytucji o liturgii świętej „Sacrosanctum Concilium”* z 1963 r. nakazuje „troskliwie pielęgnować religijny śpiew ludowy tak, aby głosy wiernych mogły rozbrzmiewać podczas nabożeństw, a nawet w czasie czynności liturgicznych” (nr 117), a sam śpiew ludowy sakralny został uznany za jedną z możliwych form muzyki sakralnej³.

Źródłem śpiewów nabożnych na Górnym Śląsku stawały się często chorały, czyli towarzyszenia organowe do pieśni kościelnych. Sam termin „chorał”, kojarzony zwykle ze śpiewami gregoriańskimi, rozpowszechnił się również w znaczeniu zbioru śpiewów kościelnych najpierw we wspólnotach ewangelickich, kiedy wprowadzano do nabożeństw kompozycje opracowane przez Johanna Walthera (1496–1570). Czerpał on ze śpiewów katolickich, z pieśni dysydenów, a także tradycji ludowej. Były to właściwie harmoniczne opracowania melodii na 4-gł. chór mieszany, kompozycje utrzymane w poważnym klimacie hymnodii, wydane w 1524 r. w zbiorze *Geystlich Gesang-Büchlein*, znanym częściej jako najstarszy śpiewnik protestancki⁴. Jednoznaczne utożsamienie chorału z pieśnią kościelną można również dostrzec w tytule pracy Johannesa Eckhardta z 1597 r. *Geistliche Lieder auff den Choral oder gemeine Kirchen Melodie*⁵. Od XVII w. zaczęto opracowywać melodie chorałów – pieśni na organy, a od 1692 r. same zbiory to-

¹ Fragment „Wstępu” do *Śpiewów choralnych opracowanych w harmonii na organy dla kościołów parafialnych* przez Wincentego Gorączkiewicza, wyd. w Krakowie w 1845–1847.

² Ks. Bernard Bogedain w słowie wstępnym do *Chorału* Józefa Nachbara z 1856 r.

³ Posoborowa *Instrukcja o muzyce w świętej liturgii „Musicam Sacram”*, 1967 r., nr 4b.

⁴ Por. H. Riemann, *Musik-Lexikon*, Leipzig 1905, s. 230, 1435.

⁵ K. Wojciechowska, *Hymn, psalm, choral – próba uściśleń genologicznych*, „Liturgia Sacra” 2002, 2 (20), s. 304.

warzyszeń organowych określano podobnym terminem „chorał” (w odróżnieniu do kancjonałów, czy śpiewników) i w takim znaczeniu termin ten utrwalił się również w tradycji Kościoła katolickiego i w praktyce organistowskiej. Potwierdzenie tego mogą stanowić opracowania harmoniczne pieśni, które znajdowały zastosowanie jako akompaniament organowy, ale też i odznaczały się wycuciem faktury chóralnej. Kiedy Józef Nachbar oznaczył swoje opracowanie akompaniamentu do pieśni kościelnych tytułem *Chorał* (1856 r.)⁶, można domniemywać, iż do wyboru takiego tytułu zachęcało go już dosyć powszechne i wielorakie stosowanie tego terminu⁷.

W bogatym repertuarze naszych śpiewów kościelnych, proponowanych w chorałach, znaczącą część prezentują pieśni związane z tak żywym w narodzie polskim kultem Najświętszej Maryi Panny i świętych. Mówią o tym liczne świadectwa pierwszych wieków chrześcijaństwa w Polsce, a w szczególności pieśń *Bogurodzica*, nazwana przez Długosza *carmen patrium* – pieśń ojczysta, gdyż faktycznie cieszyła się tak wielką popularnością, że odgrywała w pewnym okresie naszej historii nawet rolę hymnu narodowego. Po *Bogurodzicy* stale wzbogacano repertuar śpiewów maryjnych, a także pieśni związanych z kultem świętych. Są one dowodem, jak wielkie jest znaczenie kultu Matki Bożej i świętych patronów w historii, duchowości oraz kulturze naszego narodu.

Ważny dział stanowią również śpiewy okolicznościowe, z których spora część znajduje swoje zastosowanie także w liturgii mszy św., gdzie zgodnie z posoborową instrukcją *Musicam sacram* (nr 32) pieśni takie, właściwie dobrane, mogą zastępować śpiewy z Graduału na wejście, przygotowanie darów i komunię. Duża grupa śpiewów okolicznościowych znajduje ponadto zastosowanie w różnych nabożeństwach.

W niektórych dawnych zbiorach pieśniowych ten cykl śpiewów stanowi wyraźną dominację. Tak jest np. w jednym z najstarszych chorałów na Śląsku autorstwa Emanuela F. W. Muthwilli, wydanym w Głogówku w 1847 r.: *Śpiewnik powszedni z dowodzącymi składami czyli Melodye i Kancyonał zawierający w sobie pieśni na potrzebę pod czas nabożeństw w kościele dla pospolitego ludu katolickiego ułożone*. Podobnie, bardzo dużo pieśni maryjnych, o świętych i okolicznościowych zawiera wspomniany już obszerny chorał Józefa Nachbara.

Z dwudziestowiecznych zbiorów towarzyszeń organowych na Śląsku tę tradycję śpiewów, w tym również licznych pieśni pątniczych, prezentuje chorał Ryszarda Gillara wydany w Bytomiu w 1903 r. pt. *Zbiór melodyi dla użytku kościelnego i prywatnego*. Podobnie w kilkuczęściowym opracowaniu towarzyszeń organowych bytomskiego muzyka Tomasza Cieplika pt. *Zbiór pieśni religijnych ułożony*

⁶ *Chorał czyli dostateczny zbiór melodyi do przeszło 700 pieśni kościelnych w języku polskim, ułożony na cztery głosy do grania na organach i śpiewania*, Berlin 1856.

⁷ Por. J. Waliczek, *Polskie chorały śląskie w latach 1903–1968*, [w:] *Muzyka liturgiczna w Kościele katowickim 1925–2005*, red. ks. W. Hudek, Katowice 2005, s. 104.

na cztery głosy do grania na organach, Bytom [ok. 1908–1920], z których trzecia część C zawiera m.in. pieśni ku czci Najświętszej Maryi Panny i świętych, a także *Chorał* Karola Hoppego z 1920 r., czy zbiór ks. Roberta Gajdy: *101 [sto jeden] pieśni na cześć Matki Boskiej*, osobno opublikowany przez Księgarnię św. Jacka w 1949 r. w Katowicach.

Również w posoborowych edycjach towarzyszeń organowych dział pieśni maryjnych i o świętych zajmuje ważne miejsce, np. w tomie drugim *Chorału do modlitewników śląskich*, opublikowanym w Katowicach w 1968 r.; w tomie czwartym *Chorału opolskiego*, wydany w 1993 r., czy w tomie drugim *Śpiewnika wawelskiego*, z. 2, Kraków 2002 r.

Drugi tom nowego wydania *Chorału śląskiego* stanowi kolejną część opracowań towarzyszeń organowych i obejmuje wspomniane tu obszernie działy śpiewów: maryjnych, ku czci świętych, śpiewów okolicznościowych, a także za zmarłych, począwszy od nr 350 do 656, w ścisłej korelacji ze *Śpiewnikiem archidiecezji katowickiej*, przy zachowaniu tej samej struktury. Jest to repertuar zarówno śpiewów dawnych, utrwalonych w tradycji, jak i współczesnych, z przystosowaniem do odnowionej liturgii. Cały zbiór zawiera dodatkowo kilka nowych pieśni, m. in. wprowadzenie pieśniowe do nowej części różańca św. – tajemnic światła (tekst bp. Zawitkowskiego, muzyka Henryka Batora), ponadto kilka nowych pieśni umieszczono w *Dodatku* od nr 657. Dalsze śpiewy, z pozostałej części zasobu *Śpiewnika*, w tym zwłaszcza msze i nabożeństwa, wypełnią kolejny, trzeci i ostatni tom *Chorału*.

Przy redagowaniu nowego tomu posłużono się w znacznym stopniu wcześniejszymi opracowaniami harmonicznymi Romana Dwornika, z naniesieniem odautorskich poprawek, przekazanych w rękopisie. Liczna grupa nowszych pieśni liturgicznych została opatrzona oryginalnymi opracowaniami harmonicznymi, których autorami są głównie współcześni muzycy kościelni, zwłaszcza kompozytorzy i doświadczeni organiści z archidiecezji katowickiej, w tym również członkowie Archidiecezjalnej Komisji Muzyki Sakralnej w Katowicach. Wymieniam tu jedynie autorów liczniejszych opracowań harmonizacji: Krzysztofa Kagańca, Elżbietę Lakę, Arkadiusza Popławskiego, Mariana Sobisza, ks. Jana Waliczka, Władysława Szymańskiego.

Korzystając z życzliwej uprzejmości Redakcji *Chorału opolskiego*, można było włączyć do niniejszego zbioru niektóre cenne harmonizacje zaczerpnięte z tamtej edycji, zwłaszcza autorstwa Józefa Siwego.

W redakcji technicznej nowego wydania *Chorału śląskiego* zastosowano jako priorytetową zasadę całościowe rozmieszczenie danego utworu na rozkładowych stronach, umożliwiające osobie grającej pełne skupienie uwagi. Celem wypełnienia wolnych miejsc od zapisu nutowego postanowiono dodatkowo zamieścić ilustracje graficzne organów z kościołów na Śląsku. Wykorzystano w tym m. in.

zdjęcia z zasobów dokumentacji śląskich organów prof. Juliana Gembalskiego oraz fotografie wykonane przez kleryka Sebastiana Kreczmańskiego.

Pragnę wyrazić słowa uznania i wdzięczności pod adresem wszystkich Muzyków kościelnych za udostępnienie swoich opracowań do publikacji, w tym także dziękuję serdecznie Autorom spoza archidiecezji katowickiej. Jestem wdzięczny osobom zaangażowanym w stałej współpracy redakcyjnej, zwłaszcza Piotrowi Rybickiemu oraz Ireneuszowi Olszy. Bardzo dziękuję dr. Władysławowi Szymańskiemu za ponownie podjęty ofiarny wysiłek w przeprowadzeniu korekty całości materiału. Słowa wdzięczności kieruję pod adresem Metropolity Katowickiego za stały patronat nad edycją, a za jej sfinalizowanie – Wydawnictwu św. Jacka i Archidiecezjalnej Drukarni w Katowicach.

Wyrażam życzenie, aby ten kolejny tom nowego wydania *Chorału śląskiego* służył utrwaleniu śpiewów związanych z kultem Najświętszej Maryi Panny, świętych Pańskich i pieśni wykonywanych w różnych okolicznościach. Można mieć nadzieję, że przyczyni się on także do jeszcze bardziej czynnego i owocnego udziału w przeżywaniu Eucharystii.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Vorstellung des neuen Bandes über den Schlesischen Choral

Die Kirche befiehlt uns die Pflege des religiösen Volksgesangs, und die frommen Lieder wurden als eine Form der Sakralmusik erklärt. Die Quelle der Gesänge in Oberschlesien waren Kirchengesangbücher und später auch die Choräle als Orgelbegleitungen.

Das reiche Repertoire unserer Kirchengesangsbücher besteht zum Großteil aus Marienliedern und Liedern zur Verehrung der Heiligen. Einen wichtigen Teil bilden auch die Gelegenheitsgesänge, von denen viele in der Liturgie der heiligen Messe und während verschiedener Andachten Anwendung finden können. Diese Abfolge von Gesängen dominiert in den alten Kirchenliedersammlungen von Muthwill, Nachbar, Gillar, Cieplik, Hoppe u.a.

Der vorgestellte zweite Band der neuen Ausgabe des *Schlesischen Chorals* bildet den nächsten Teil der Bearbeitungen von den Orgelbegleitungen und umfasst umfangreiche Teile: Mariengesänge, Heiligengesänge, Gelegenheitslieder und Trauerlieder. Die Sammlung bildet eine Korrelation mit dem Kirchenliederbuch des Kattowitzer Erzbistums (erste Ausgabe: Kattowitz 2000) und umfasst die Stücke von der Nummer 350 bis 656. Sie wurde auch um einige neue Gesänge ergänzt. Die Harmonistischen Bearbeitungen sind zu einem Teil von Roman Dwornik und präsentieren auch das gegenwärtige Schaffen der Komponisten und Orgelspieler, vor allem aus dem Katto-

witzer Erzbistum. In die Sammlung wurden auch grafische Illustrationen der Orgeln aus den Kirchen in Schlesien aufgenommen.

Der neue Band des *Schlesischen Chorals*, der die Fortsetzung der Edition bildet (der I. Band erschien in dem Verlag Sankt Jacek im Jahre 2003) soll der Festigung und Verbreitung der Gesänge, die mit dem Kult der Heiligen Jungfrau Maria, der Heiligen und der Gelegenheitslieder verbunden sind, dienen. Sicherlich kann er auch zum aktiveren und ertragreichen Erleben der Eucharistie beitragen.

Tlum. Beata Brachmańska

Władysław Szymański

Akademia Muzyczna w Katowicach

KSZTAŁCENIE ORGANISTÓW POD KĄTEM WYMOGÓW GRY LITURGICZNEJ

Gra liturgiczna, aczkolwiek od strony techniki palcowej niezbyt skomplikowana, stawia wykonawcy pewne – sobie tylko właściwe – wymagania, uzewnętrzniające się w elementach muzycznych i pozamuzycznych. Właściwe podejście do stylu gry liturgicznej i przestrzeganie jej prawideł nie jest jeszcze powszechne. Stąd daje się zauważyć, że nie każdy sprawny technicznie organista – wirtuoz jest równocześnie dobrym organistą w liturgii.

Przepisy kościelne wypowiadają się jedynie ogólnie w kwestii kwalifikacji organisty. Pius X w znamienym Motu proprio *Tra le sollecitudini* z 1903 r. pisze: „Trzeba starać się podtrzymywać i na wszelki sposób popierać wyższe szkoły muzyczne... gdyż zbyt jest ważne, aby sam Kościół starał się o wykształcenie swych nauczycieli, organistów, śpiewaków w duchu prawdziwych zasad muzyki kościelnej” (nr 28). Instrukcja o muzyce sakralnej i liturgii z 1958 r. wskazuje: „Organisci i dyrygenci winni posiadać dość obszerną wiedzę liturgiczną i wystarczającą znajomość języka łacińskiego” (nr 98). Instrukcja *Musicam sacram* z 1967 r. daje już bliżej sprecyzowane zalecenia: „Jest rzeczą konieczną, by organisci oraz inni muzycy nie tylko umieli biegle grać na powierzonym instrumencie, ale posiadali także znajomość ducha świętej Liturgii” (nr 67). Natomiast *Karta organisty diecezji katowickiej* z 1986 r. precyzuje trzy filary kwalifikacji zawodowych organistów: „opanowanie gry na organach, znajomość zagadnień muzyki kościelnej, znajomość liturgii Kościoła” (nr 2.3.)

Jakie są więc elementy odgrywające szczególną rolę w charakterze i specyfice gry liturgicznej, a – co za tym idzie – na jakie specjalistyczne kwalifikacje należy położyć szczególny nacisk w toku kształcenia organistów, przydatnych do liturgii? Obejmują one praktyczne umiejętności muzyczne jak i wiedzę teoretyczną. Poniżej zwrócimy uwagę na wybrane, ważniejsze zagadnienia.

1. Umiejętność prawidłowego posługiwania się harmonią. Harmonizacja melodii to zagadnienie pierwszoplanowej roli w zawodzie organisty. W tej dziedzinie daje się zauważyć sporo nadużyć i nieumiejętności w dostosowaniu środków harmonicznym do akompaniamentu liturgicznego. Na początku należy postawić pytanie: Czy istnieje harmonizacja odpowiednia do pieśni i śpiewów, którą można określić jako harmonizację w stylu kościelnym, a jeśli tak, to jakie są wyznaczniki owego stylu kościelnego? Analiza dostępnych na przestrzeni XX wieku

w diecezji katowickiej zbiorów chorałowych pozwala na stwierdzenie dużej różnorodności harmonicznego. Chorał Karola Hoppego z roku 1920¹ zawiera proste opracowania w technice nota contra notam. Dobór akordów sprowadza się głównie do użycia triady. Prawie nie ma akordów wtrąconych, chyba że wymusza je modulująca melodia. Wcześniejszy zbiór Ryszarda Gillara² zawiera harmonizacje z użyciem akordów wtrąconych i pobocznych. Podobnie chorał 3-częściowy Tomasza Flaszki³. Trzytomowy zbiór Jana Siedleckiego⁴ proponuje już inny typ harmonizacji, także pod kątem fakturalnym. Znajdujemy tu liczne akordy wtrącone, poboczne, ale także częste figuracje, niekiedy nawet opracowania z głosem kontrapunktującym do sopranu. Znaczna część pieśni z tego zbioru wymaga od organisty sporej zręczności palcowej i szerszej – niż tylko podstawowa – wiedzy harmonicznego. Szczególnie bogate są opracowania B. Wallek-Walewskiego. Chorał śląski z 1966 r.⁵ zawiera harmonizacje dość obiektywne, czasem chłodne w wyrazie – beznamiętne. Natomiast uwagę zwraca zastosowanie takich środków harmonicznego, jakie wcześniej były rzadko stosowane, np. akordy z małą i wielką septymą, z sekstą, opóźnienia, czy nawet przejściowe twory dysonansowe. *Chorał opolski*⁶ z lat osiemdziesiątych XX wieku wykracza jeszcze śmiało poza dotychczas przyjęte ramy i przynosi duże bogactwo akordowe, aż po mocno zchromatyzowane opracowania H. Prochoty czy J. Chudalli. Nowy *Chorał śląski* z 2003 r.⁷ kontynuuje linie poprzedniego chorału śląskiego, ale przynosi też wiele nowych, świeżych pomysłów harmonicznego, zaproponowanych przez nowych autorów harmonizacji.

Z powyższego, bardzo skrótowego dotknięcia problematyki harmonicznego wynika, że zróżnicowanie doboru środków w harmonizacji sopranu jest w różnych opracowaniach duże. Można jednak spróbować sprecyzować podstawowe przykłady harmonii w stylu kościelnym:

- jest to harmonia zasadniczo w układzie 4-głosowym,
- stosuje środki systemu dur-moll lub, w przypadku pieśni dawnych, systemu modalnego,
- posługuje się fakturą homofoniczną, co nie wyklucza figuracji głosów czy nawet struktur kontrapunktujących.

¹ K. Hoppe, *Chorał czyli towarzyszenie organ do książki parafialnej „Droga do Nieba”*, Racibórz 1920.

² R. Gillar, *Zbiór melodyj do użytku kościelnego i prywatnego*, Bytom 1903.

³ T. Flaska, *Śpiewnik kościelny katolicki czyli największy podręcznik dla organistów w kościołach katolickich*, Kraków 1927.

⁴ J. Siedlecki, *Śpiewnik kościelny towarzyszenie organowe*, Kraków 1939.

⁵ *Chorał do modlitewników śląskich*, Katowice 1966.

⁶ *Chorał opolski*, Opole 1985–93.

⁷ *Chorał śląski*, t.1, Katowice 2003.

Sposób rozmieszczenia i dobór akordów powinien podkreślać wyrazistość melodii umieszczonej w sopranie; a więc przebieg emocjonalny – napięciowy ciągu harmonicznego musi być zgodny z przebiegiem emocji w melodii. Jest to zastrzeżenie bardzo ważne, gdyż nierzadko spotyka się opracowania, w których harmonia nie stoi w zgodności z melodią, lecz funkcjonuje niejako „obok” niej.

Zagadnieniom tonalności należy poświęcać szczególną uwagę w kształceniu organistów do gry liturgicznej. Większość funkcjonujących w Kościele pieśni należy do systemu dur-moll. Są jednak takie, które wykształciły się w środowisku skal kościelnych. Te należy harmonizować przy użyciu akordów takiej skali, w jakiej powstały. Oczywiście oryginalne utwory chorałowe muszą być harmonizowane w systemie harmonii modalnej. Niestety, świadomość odrębności harmoniczno-stylistycznej pieśni powstałych w różnych systemach tonalnych jest jeszcze dla większości organistów obca. Dzisiaj, kiedy w wykonawstwie muzyki poszukuje się źródeł, preferując wykonania zgodne ze stylem epoki, zagadnienie czystości stylu – także w odniesieniu do pieśni kościelnych – nabiera szczególnego znaczenia. Nie ma powodu, dla którego muzyka liturgiczna miałaby być pozbawiona wysokiej dbałości o precyzję stylu harmonicznego⁸. W ostatnich trzydziestu latach powstało sporo kompozycji neomodalnych. Ponieważ są to utwory nowe, nie zachodzi w nich konieczność zastosowania harmonii właściwej systemowi modalnemu. Można tu spróbować harmonizacji typu „brzmieniowego” – sonorystycznego, nie podlegającej tradycyjnym wyznacznikom, np. w sferze budowy tercylowej akordów. Zawsze jednak dobór środków harmonicznycch musi podkreślać przebieg napięciowy melodii.

Wynika z powyższego, że zagadnienie harmonizacji jest w grze liturgicznej bardzo ważne i wielowątkowe. Obejmuje wiele problemów wykraczających poza program nauczania, przyjęty w powszechnych szkołach muzycznych. Dlatego konieczne jest opracowanie specjalnego programu nauczania harmonii z uwzględnieniem wszystkich specyficznych cech harmonizacji dostosowanej do gry liturgicznej. W harmonii praktycznej można przyjąć założenie, że od uczniów szkół stopnia średniego należałoby wymagać przede wszystkim poprawnego wykonania harmonizacji z opublikowanych opracowań, natomiast studenci szkół wyższych powinni harmonizację traktować jako zadanie twórcze i stosować własne koncepcje, realizowane bezpośrednio na organach z podanego sopranu.

Zagadnieniem, które wiąże się ściśle z harmonizacją w grze liturgicznej, jest sztuka transpozycji. Umiejętność grania w wielu tonacjach jest konieczna nie tylko dla sprawnego akompaniamentu w dialogach z celebransem. Także pieśni z ludem nie powinny być wykonywane zawsze w tej samej tonacji. Wysokość

⁸ Należy wskazać, że w przeszłości istniało wiele wydań opracowań harmonicznycch pieśni (nie tylko polskich, ale też np. niemieckich), w których nie uwzględniano tonalności modalnej utworów chorałowych. We współczesnej Polsce chyba dopiero F. Rączkowski w *Wielbij duszo moja Pana* z 1956 r. pierwszy zawarł prawidłowe opracowania harmonizacji, w konwencji modalnej.

śpiewu zależna jest od wielu czynników: pory dnia, składu i liczby wiernych biorących udział w liturgii, możliwości i umiejętności muzycznych celebransa. Stąd w kształceniu organistów zachodzi konieczność położenia szczególnego nacisku na umiejętność transpozycji i zwiększenia udziału tego elementu w praktycznej nauce harmonii. Obecne ćwiczenia harmoniczne – zarówno w szkole stopnia średniego, jak i wyższego – nie uwzględniają powyższego zagadnienia w wystarczającym stopniu.

Na marginesie omawianego problemu należy zauważyć, iż występuje dzisiaj silna tendencja do nadmiernego obniżania śpiewów. Jak się wydaje, pewną winę za to trzeba przypisać powszechnemu wprowadzeniu do kościołów mikrofonów i wzmacniaczy. Zarówno celebrans, jak i organista czy psalterzysta, aby zaśpiewać swoją frazę, nie muszą już mocno, odpowiednio emisyjnie, postawić głosu. Wystarczy zaśpiewać cicho, a co za tym idzie – nawet podświadomie – niżej. Resztę wykona aparatura elektroniczna. Dawniej, aby być słyszalnym w kościele, należało mocno postawić głos, co z kolei było możliwe jedynie na odpowiedniej wysokości. Należy pamiętać o tym, że zbyt obniżanie powoduje zatracenie dynamiki śpiewu, staje się on wtedy ciemny, ponury, a w związku z tym nie zachęca wiernych do czynnego udziału. Bywa też tak, że organista niewłaściwie doбира wysokość akompaniowanych śpiewów, kierując się możliwościami własnego głosu. Z drugiej strony jednakże oczywiste jest także to, że wiele pieśni w chorałach z pierwszej połowy XX wieku, a nawet jeszcze w *Chorale do modlitewników śląskich* z 1966 r. jest zapisanych – z dzisiejszego punktu widzenia – zbyt wysoko. Stąd zagadnienie wysokości śpiewu winno być gruntownie omówione w trakcie kształcenia organistów.

Z tematem harmonizacji pieśni wiąże się też problem wstępów do pieśni i interludii między zwrotkami. W codziennej praktyce parafialnej daje się tu zauważyć dużo mankamentów. Wstęp do pieśni powinien być odpowiednio wyrazisty, aby wierni mogli rozpoznać w nim pieśń, powinien być także utrzymany w tym samym tempie co cała pieśń. Tymczasem często słyszymy nieokreślone, przypadkowo złożone twory, bez wyraźnej formy, z których trudno wywnioskować, do czego zmierzają. Podobnie interludia między zwrotkami powinny być przeprowadzone tak, aby nie zdezorganizować formy całej pieśni. Należy przestrzec przed schematycznym stosowaniem zawsze jednakowych lub podobnych interludii do każdej pieśni. Zarówno wstępy, jak też interludia stanowią element bardzo delikatny, a równocześnie niezwykle ważny. Dlatego konieczna jest dbałość o to, aby były przeprowadzone z odpowiednim wyważeniem, smakiem, bez nadmiernych popisów wirtuozowskich.

2. Styl gry liturgicznej. Na to zagadnienie składa się wiele elementów, wśród których do najważniejszych trzeba zaliczyć tempo, artykulację i frazowanie, regestrację.

Tempo wykonywania śpiewów zależne jest przede wszystkim od warunków akustycznych kościoła. Z reguły w kościołach mniejszych śpiewa się szybciej, w większych nieco wolniej. Należy dążyć do tego, aby śpiew był płynny, a frazy – w miarę możliwości – długie. Jednym z często występujących mankamentów śpiewu wiernych jest branie oddechu pomiędzy sylabami jednego słowa. Dlatego frazy powinny być tak ukształtowane, aby uniemożliwić powstawanie tej nieprawidłowości. Z drugiej strony należy jednak zwrócić uwagę, że narzucanie zbyt szybkiego tempa śpiewu powoduje zatracenie jego uroczystego i dostojnego charakteru⁹. Także mechaniczne odegranie akompaniamentu dokładnie według zapisu np. w chorale jest nieprawidłowe, gdyż w wielu tradycyjnych pieśniach frazy są tak skonstruowane, że teoretycznie nie ma w nich miejsca na cezurę, w której wierni mogą wziąć oddech. Powstaje wtedy konieczność przedłużenia frazy, dodania wartości rytmicznej, tak aby oddech był możliwy. W tym kontekście należałoby się także zastanowić nad wprowadzeniem korekty zapisu nutowego niektórych pieśni, zawierających ten problem. Być może, trzeba byłoby w tych przypadkach zrezygnować z zapisu metrycznego w taktach, a wprowadzić zapis całymi frazami, a na końcu każdej frazy w miejscu, w którym może być wzięty oddech, umieścić fermatę¹⁰.

Z zagadnieniem tempa wiąże się też artykulacja i frazowanie. Dzisiaj już nie można się zadowolić wykonaniem całej pieśni legato. Legato – właściwe muzyce w konwencji epoki romantycznej, z której pochodzi większość znanych pieśni – stosowane jako jedyny środek wydobywania dźwięku, nie daje możliwości plastycznego i wyrazistego kształtowania frazy i formy w pieśniach. Dla przejrzystości powinna być stosowana także gra non legato, np. dla podkreślenia wyrazistości rytmicznej motywu czy frazy. Bardzo ważne jest również prawidłowe eksponowanie pulsacji metrycznej, a więc wyraźne podkreślanie mocnych części taktów. Taki styl gry daje słuchaczom wyraźną koncepcję strukturalną pieśni. Wprowadzenie do gry liturgicznej całego arsenału środków z techniki wykonawczej tzw. muzyki artystycznej jest konieczne dla zrealizowania akompaniamentu w klarownej postaci formalnej. Dziś nikogo już nie trzeba przekonywać, że na organach, także w akompaniamentach, można osiągnąć wyraźny podział na mocne i słabe części taktu, a umiejętność takiej realizacji struktury muzycznej należy do podstawowego zasobu środków wykonawczych każdego organisty już na średnim poziomie nauczania.

Registracja i związana z nią dynamika. W grze liturgicznej do akompaniamentu śpiewom używa się z reguły faktury homofonicznej z ewentualną figuracją gło-

⁹ W ostatnich latach obserwuje się w wielu kościołach tendencję do narzucania wiernym zbyt szybkiego tempa. Odbywa się to pod hasłem ożywienia śpiewu, ale jest raczej wynikiem nadmiernej pośpiechu w sprawowaniu liturgii. Należy tu zwrócić uwagę, że organista winien dobrać tempo odpowiednie dla ogółu wiernych, a nie takie, jak jemu odpowiada. Narzucanie zbyt szybkiego śpiewu odnosi – jak wynika z obserwacji – skutek wręcz odwrotny.

¹⁰ Taki sposób zapisu można spotkać w chorałach wydanych w niektórych krajach europejskich.

sów. Stąd wynika wskazówka, że najbardziej odpowiedni jest zestaw rejestrów z mocną podstawą głosów 8' jako bazy nietransponującej oraz – dla wzmocnienia i rozjaśnienia brzmienia – głosów wyższych w ilości zależnej od koniecznej do zastosowania dynamiki. W sytuacji kiedy potrzebny jest duży poziom dynamiki, używa się do akompaniamentu mixtur, a także głosów 16' (w manuale) czy niektórych języczkowych. W odniesieniu do rejestracji pożyteczne będzie wzorowanie się na estetyce XIX-wiecznej i wskazówkach rejestracyjnych z tego okresu, zawartych w literaturze fachowej¹¹, wszak to w XIX wieku faktura homofoniczna była podstawą w grze organowej. Raczej należałoby unikać zestawów rejestracyjnych, w których występują luki w szeregu akustycznym rejestrów. Niedobrze w akompaniamentach będą brzmiały zestawy np. 8'+ 2' bez głosu 4'. Tego typu rejestracja nie podkreśla należycie linii melodycznej sopranu i nie daje odpowiedniej grawitacji faktury homofonicznej. W dokumentach dotyczących gry liturgicznej, a także w przedmowach do chorałów często można znaleźć jedynie ogólną wskazówkę, aby organy podtrzymywały śpiew, ale go nie zagłuszały. Niestety, często daje się w kościołach słyszeć zbyt głośny akompaniament, a organiści grają tak, jakby nie byli zorientowani, dla jak dużej grupy wiernych grają. Należy też zwrócić uwagę na zbyt częste stosowanie tremola. Efekt ten użyty w odpowiednio umiarkowany sposób może znacznie upiększyć liturgię, np. w trakcie akompaniamentu – na jednym czy dwóch głosach – śpiewom solowym kantora czy psalterzysty. Nigdy jednak tremolo nie nadaje się do zastosowania w dużych zestawach głosów, przy akompaniamentach śpiewowi ogółu wiernych.

3. Zespół zagadnień związanych z chorałem gregoriańskim. Przywrócenie należnego miejsca chorału we współczesnej liturgii jest od wielu lat postulowane, niestety z niewielkim skutkiem pozytywnym. Zdziwiająca jest, z jaką łatwością chorał z ponad tysiącletnią tradycją wyeliminowano, niemal całkowicie, z liturgii. Wpływ chorału na liturgię, a także twórczość muzyczną jest oczywisty i bardzo silny. Chorał to jeden z głównych filarów rozwoju całej muzyki europejskiej. Dzisiaj w sytuacji intensywnego zwracania się w stronę muzyki dawnej, a można powiedzieć także bardzo dawnej, odżyło zainteresowanie chorałem, głównie jednak w aspekcie jego koncertowego wykonania. Sprzyjającą atmosferę należałoby wykorzystać do większego ponownego wprowadzenia śpiewów monodycznych do współczesnej liturgii. Stąd konieczne jest uwzględnienie całego zespołu zagadnień chorałowych w kształceniu organistów. Tak więc studium tej dyscypliny powinno obejmować teorię chorału: zasady, notację, tonalność, rytmikę, harmonię modalną, chironomię, a także historię chorału. Konieczne będą także w tym kontekście podstawy języka łacińskiego, a także – przynajmniej na wyższym poziomie kształcenia – zarys paleografii muzycznej. Wydaje się to uzasadnione wobec wspomnianej już

¹¹ Np. F. Klinda, *Orgelregistrierung. Klanggestaltung der Orgelmusik*, Leipzig 1987.

silnej i coraz bardziej popularnej tendencji powrotu do oryginalnych zapisów, rękopisów i odczytywania z nich zawartości muzycznej. Duży nacisk należy położyć na studiowanie odpowiednio szerokiego repertuaru. Chodzi o to, aby studium zapoznali się z możliwie największą ilością utworów gregoriańskich, odpowiednio przyporządkowanych systematycznie do okresów roku liturgicznego, i wykorzystywali je w pracy nad przygotowaniem muzycznym liturgii. Ponadto szeroka znajomość chorału wywiera niewątpliwy wpływ na osobowość i sprzyja wykształcaniu się specyficznego stylu działalności muzyka kościelnego.

4. Poza przedstawionymi powyżej zagadnieniami związanymi z czysto muzyczną sferą gry liturgicznej, w zawodowej formacji wykwalifikowanego organisty bardzo ważna jest teoretyczna znajomość liturgii. Wiedza w tej dziedzinie jest ciągle jeszcze wśród muzyków kościelnych zbyt mała, a nieznanostwo zasad rządzących liturgią skutkuje wieloma błędami, szczególnie w sferze dobru pieśni. Konieczne jest więc w toku kształcenia poruszanie takich tematów, jak: struktura mszy św. i ważniejszych nabożeństw, organizacja roku liturgicznego, historia liturgii. Znajomość tych zagadnień winna być odpowiednio głęboka, gdyż dopiero na tak przygotowanym podłożu liturgicznym można właściwie zrozumieć rolę, znaczenie i doniosłość muzyki w liturgii. Z omawianym tematem łączy się też prowadzanie muzyki liturgicznej. W tym segmencie należy zwrócić uwagę przede wszystkim na omówienie i interpretację aktualnych przepisów, ale także sięgnąć do historii ruchów reformatorskich. Ważne jest również poruszenie zagadnień związanych z życiem muzycznym przy kościele, w parafii, szczególnie z organizacją koncertów. Organista zawsze był uważany za muzyka o szerokim spojrzeniu na praktykę muzyczną, często w historii zajmował się organizacją życia muzycznego parafii, miasta. Również i dzisiaj organiści i inni muzycy kościelni, np. dyrygenci chórów, podejmują wiele inicjatyw ożywiających życie muzyczne w swoim środowisku. Tę pozytywną energię należy spożytkować. Dlatego omówienie organizacji koncertów w kościołach, na podstawie istniejących wytycznych, powinno być nieodzownym elementem w procesie kształcenia.

Poruszone powyżej wybrane zagadnienia wskazują na specyficzny typ kształcenia organisty, który musi znaleźć swe odbicie w konsekwentnej strukturze nauczania. Utrzymujący się w Polsce powojennej (socjalistycznej) sztuczny podział na tzw. organistę koncertowego – wirtuoza i organistę kościelnego sprawił, że ogólnie panujące w społeczeństwie wyobrażenie o roli organisty było wypaczone. Organista tzw. kościelny najczęściej uchodził za słabo wykształconego w swoim zawodzie. Tymczasem podział taki faktycznie nie istnieje. Organista – nawet jeśli nie grałby w czasie liturgii, a prowadził jedynie działalność koncertową – jest zawsze w dużym stopniu muzykiem kościelnym, chociażby z tego względu, że z reguły występuje w kościele i wykonuje literaturę organową, która w przeważającej większości powstała jako liturgiczna – kościelna lub liturgią inspirowana. W kra-

jach, które już dawno uregulowały prawnie status muzyka kościelnego, organista cieszy się dużym szacunkiem i jest odpowiednio do swojego urzędu wykształcony, posiada szeroka wiedzę teoretyczną i wysokie umiejętności praktyczne. Wydaje się że w Polsce nie trzeba w tej dziedzinie szukać rewolucyjnych rozwiązań, wystarczy gotowe uregulowania przystosować do naszej rzeczywistości i powiązać odpowiednio wykwalifikowanego muzyka kościelnego z godnym zatrudnieniem. Trzeba ostatecznie stwierdzić, że organista, muzyk kościelny, to nie przyuczony jedynie do swojej funkcji wykonawca innego zawodu, ale wysoko kwalifikowany fachowiec, odpowiednio uformowany i ukształtowany w trakcie nauczania.

Nakreślone zagadnienia są w jakimś stopniu realizowane w studiach organistowskich czy akademiach muzycznych. Należałoby jednak podjąć prace nad stworzeniem przejrzystej struktury kształcenia organistów i opracowaniem odpowiednich do stopnia programów, obowiązujących w całym kraju. Odpowiednia formacja muzyka kościelnego jest, jak się wydaje, w tym zawodzie szczególnie ważna. Obserwuje się w Polsce w ostatnich kilkunastu latach znaczne zainteresowanie muzyką kościelną wśród młodych ludzi. Jest więc szansa, aby to wykorzystać i stworzyć kadre o wysokich kwalifikacjach, która będzie zarówno pielęgnować tradycję w muzyce kościelnej, jak też wprowadzi do niej nowe elementy, nowe spojrzenie.

RÉSUMÉ

La formation des organistes conformément aux exigences du jeu liturgique

Selon la documentation d'église, le jeu liturgique impose des exigences spécifiques à l'organiste. Ces exigences concernent aussi bien les compétences musicales pratiques que le savoir théorique. Tout d'abord, il s'agit d'harmoniser correctement la mélodie et il y a une grande variété des recueils d'accompagnements à ce sujet.

Les traits caractéristiques de la mélodie de style ecclésiastique sont les suivants: disposition à quatre voix, moyens tonals types, emploi du style homophonique avec figuration des voix et structures contrapuntiques. Il faut harmoniser des compositions chorales et des chants anciens dans le système modal. Cela ne concerne pas les compositions néo-modales. La spécificité de l'harmonisation des chants d'église exige l'élaboration d'un programme particulier dans l'enseignement de l'harmonie. L'art de transposer, utilisé aussi bien dans les dialogues que dans les chants, est un autre problème lié à l'harmonisation. Une réalisation habile des introductions et des interludes est également essentielle.

Le point suivant à mentionner, c'est le style approprié du jeu liturgique qui se compose des éléments suivants: tempo, articulation, fait de phraser et registration. Le jeu d'orgue devrait aider à façonner correctement le chant, l'instrument doit soutenir le chant et non pas l'étouffer. Il faut restituer le chant monodique dans la liturgie à sa

place. C'est pourquoi les questions liées au choral grégorien jouent un rôle important dans la formation des organistes. Le savoir théorique sur la liturgie est nécessaire à l'organiste afin qu'il sélectionne parfaitement des chants par exemple. Une fonction supplémentaire du musicien d'église est d'organiser la vie musicale de la paroisse, de la ville, et en particulier, de populariser des concerts dans les églises. Aujourd'hui, réévaluer le statut de l'organiste et l'embaucher dignement semble la question la plus actuelle. Il en va de même pour normaliser la formation des musiciens d'église.

Tłum. Aleksandra Markiewicz

Marek Urbańczyk

Akademia Muzyczna w Katowicach

ORGANY PISZCZAŁKOWE JAKO DZIEDZICTWO KOŚCIOŁA

Historia budownictwa organowego sięga okresu starożytności, kiedy to w II wieku p.n.e. ówczesny konstruktor grecki Ktesibios wynalazł instrument klawiszowy – tzw. organy wodne – prototyp dzisiejszych organów. Od tego czasu organy przeszły długą drogę w procesie ewolucyjnego rozwoju. Ich piskliwy i nieokrzesany zrazu dźwięk spowodował, iż używane były w starożytności przede wszystkim na wolnym powietrzu, pełniąc swe funkcje świeckie, towarzysząc przedstawieniom cyrkowym, dworskim, walkom gladiatorów, nierzadko pogromom pierwszych chrześcijan. Wprowadzenie organów w Kościele Zachodnim napotykało początkowo duże opory, głównie z powodu ich nieporadności technicznej brzmieniowej i pogańskiego rodowodu, jednak z biegiem czasu, w miarę ich udoskonalania, zainteresowanie organami rosło. Ostateczne wprowadzenie organów do liturgii Kościoła katolickiego nastąpiło w VII wieku za rządów papieża Witaliana (657–672). Lokalizacja organów w świątyni uległa w ciągu wieków zmianom, w zależności od stopnia rozwoju samego instrumentu, wymogów liturgicznych, muzycznych, funkcjonalno-przestrzennych. Początkowo organy były małe, przenośne, sytuowane w prezbiterium, w bliskim sąsiedztwie ołtarza. Organy takie posiadały kilka rzędów piszczałek ułożonych chromatycznie, a ich niewielkie możliwości techniczne i brzmieniowe odpowiadały wymogom średniowiecznej „schola cantorum”. Na takich instrumentach nie można było uzyskać różnic w barwie ani w dynamice brzmienia. Dopiero ok. XIII wieku następuje udoskonalenie mechanizmu i związane z tym brzmienia przez zastosowanie podziału na głosy. Od tego czasu możemy też mówić o estetycznej roli organów we wnętrzu świątyni, i to zarówno w sferze dźwiękowej, jak i w architektoniczno-plastycznej.

Ewolucja organów jako instrumentu muzycznego, dokonywana od średniowiecza do czasów nowożytnych, była czynnikiem, który zróżnicował ich usytuowanie we wnętrzu. Instrument ten zajmował różne miejsca w kościele: od prezbiterium poprzez ściany boczne, arkady międzynawowe, transept, by wreszcie spocząć na głównym chórze muzycznym w zachodniej części świątyni.

O wartości muzycznej organów decydują przede wszystkim ich walory dźwiękowe, działające na zmysł słuchu. Z drugiej jednak strony, ze względu na swe rozmiary, zajmują pokaźne miejsce i współtworzą wystrój obiektu sakralnego, stąd ciągle poświęcano im wiele uwagi i doskonalono ich stronę wizualną. Budowni-

czowie organów musieli rozwiązywać nie tylko problemy techniczne i muzyczne instrumentu, ale byli również twórcami lub współtwórcami obudowy dla mechanizmu organów i ich aparatu brzmieniowego, stąd określani są często „architektami organów”.

W ciągu ponad dziesięciowiekowej historii budownictwa organowego instrument ten osiągnął wysoki stopień doskonałości brzmieniowej i technicznej, którego szczyt przypada na okres baroku, jak też artyzm architektoniczno-plastyczny, przy czym cechy te nie muszą występować łącznie. Na efekt przestrzenny organów we wnętrzu składa się kilka elementów. Podstawowe znaczenie ma ich usytuowanie i miejsce w planie budowli, orientacja organów względem osi podłużnej i poprzecznej, ich ustawienie w stosunku do centrum ideowego, jakim jest ołtarz, wreszcie ich usytuowanie wobec osi widokowej, na przykład w głównej nawie. Czynniki te stwarzają różnorodne efekty polegające na polaryzacji, komasacji, dzieleniu lub ogniskowaniu przestrzeni. Proporcja instrumentu względem wnętrza jest tym czynnikiem, który w sposób dobitny i zdecydowany kreuje przestrzeń organową. O charakterze wnętrza architektonicznego decyduje wielkość instrumentu, a tym samym wielkość zawłaszczanej przezeń przestrzeni. Organy wprowadzają nowy porządek oparty na architekturze, a zarazem jednoznacznie podporządkowany ekspresji prospektu. Bardzo istotne znaczenie w kształtowaniu i potęgowaniu zdolności do formowania indywidualnej w swym charakterze przestrzeni ma odejście organów od biernej roli elementu wypełniającego wnętrze, a przejęcie przez nie funkcji struktury aktywnie ją otaczającej. W skromnych rozwiązaniach owo kształtowanie przestrzeni wyraża się zastosowaniem wysuniętych w kierunku nawy symetrycznych ryzalitów lub wybrzuszeniu w planie struktury przybranych w formę wież grupujących wnętrze piszczałki. W bogatszych rozwiązaniach skrajne człony konstrukcji wysunięte są przed płyszą część środkową lub też całość przybiera kształt wklęsłego półkola czy elipsy i obejmuje wnętrze partiami wybiegającymi na ściany boczne. W koncepcjach jeszcze bardziej zaawansowanych można operować efektem przestrzeni tunelowej, uzyskanej dzięki usytuowaniu naprzeciw siebie poszczególnych członów organów usytuowanych na osi widokowej nierzadko otwartej oknem. Włączenie w strukturę organów przeprocia okiennego, a często tworzenie zeń środka kulminacji formy architektonicznej, należy do najbardziej efektownych rozwiązań. Przestrzeń staje się partnerem dla struktury instrumentu. Organy, wysuwając się swymi członami ku jasnej przestrzeni wnętrza, to znów cofając się w głąb cienia, zostają poddane grze przeciwieństw i mocują się jakby z aktywną siłą rozszerzającej się strefy, której apogeum leży w centrum prospektu, np. Oliwa, Wingarten. Przy braku przeprocia okiennego organy przybierają formy wnękowe lub arkadowe analogiczne lub zbliżone do ukształtowania architektury całego wnętrza. W wyniku takiego rozwiązania uzyskuje się daleko idącą integrację organów z architekturą świątyni oraz wzbogacenie treści i programu ideowego prospektu.

Już od wczesnego średniowiecza organy stały się nieodłącznym elementem liturgii chrześcijańskiej, a muzyka płynąca z głębi ich struktury skłaniała do kontemplacji i medytacji. Również prospekt organowy – frontowa, ozdobnie potraktowana część szafy organowej, wyrasta w ciągu wieków na ważny akcent plastyczny we wnętrzu świątyni. Prospekt wyraża często bogate treści ideowe, które przełożone na język wyobrażeń plastycznych oddziałują na widza w sposób dominujący.

Forma prospektu – przez co nazywamy nie tylko jego kształt architektoniczny, ale także dekorację plastyczną – nie jest rzeczą przypadku. W świetle badań rysuje się ona jako obrazowy wykład podstawowych dla chrześcijańskiego światopoglądu prawd wiary, a także wyobrażeń o świecie, kosmosie i rządzących nim odwiecznych prawach. W budowie prospektów, i to od średniowiecza aż po epokę nowożytną, godna podkreślenia jest bezpośrednia łączność zarówno ideowa, jak i formalna. Ta jedność myślenia symbolami wizualnymi poprzez różne epoki stylowe wynika z żywotności, aż po wiek XVIII, średniowiecznych teorii muzycznych oraz ich trwania w upodobaniach społeczności chrześcijańskiej i ulubionych przez twórców schematach artystycznych jeszcze przez XVIII i XIX wiek.

Podstawową rolę w dekoracji prospektów odgrywał przez stulecia ornament roślinny. Zrazu była nim winorośl w najróżniejszych wersjach, a więc w postaci wici, liści, kwiatów i owoców, potem zaś miejsce pierwszoplanowe zajął akant. Ornamenty roślinne mają swe źródło w antycznej wczesnośredniowiecznej tradycji i wywodzą się z przedstawień Drzewa Życia – oznaczały wiecznie żywe, zielone i ukwiecone rajskie przestrzenie. Istotne symboliczne znaczenie mają także motywy o pochodzeniu antropo-zoomorficznym, szczególnie głowy ludzi i zwierząt bądź też maski o pozytywnym i negatywnym wyrazie, symbolizujące dobro i zło, oraz analogiczne wyobrażenia ptaków, a także motywy heraldyczne, które od późnego średniowiecza przesuwają się z dolnych partii prospektu w stronę strefy zwieńczenia, zarezerwowanej przedtem wyłącznie dla przedstawień o tematyce religijnej. Wiele motywów ornamentalnych ewoluuje zgodnie z przemianami epok stylowych, znajdując przeważnie w dekoracji prospektów zastosowanie analogiczne jak w pozostałych częściach wyposażenia wnętrz kościelnych. Szczególnie ważna rola przypada przedstawieniom figuralnym, które swoje tematy czerpią z dwóch źródeł inspiracji i które poprzez wieki kształtowały chrześcijańską myśl filozoficzną, to jest Pismo Święte i Księga Psalmów Starego Testamentu. Drugim podstawowym źródłem są starożytne i średniowieczne teorie muzyczne zaakceptowane przez doktrynę chrześcijańską. Do najbardziej popularnych uniwersalnych przedstawień figuralnych należy tematyka muzyczna. Ogarniająca wszechświat *musica mundana*, czyli muzyka sfer towarzysząca ruchom ciał niebieskich, interpretowana jest w ujęciu chrześcijańskim jako *musica angelica*. Bywa ona wyobrażana przez chóry muzykujących aniołów lub puttów oraz przez poruszane mechanicznie wirujące słońca i gwiazdy. Często program

ten wzbogacają koncertujące figury króla Dawida grającego na harfie i św. Cecylii z modelem organów, symbolizujące pojęcie *musica humana*. Do najczęstszych przedstawień wyrosłych z historii chrześcijaństwa zaliczają się, obok św. Cecylii, tematy chrystologiczne i maryjne (te ostatnie wyłącznie w świątyniach katolickich). Chrystus bywa najczęściej ukazywany w scenach triumfalnych, jak zmartwychwstanie i wniebowzięcie, lub pod postaciami orła i pelikana. Wśród przedstawień maryjnych wymienić można zwiastowanie, wniebowzięcie, koronację, adorację i gloryfikację Maryi. Do popularnych przedstawień należą także symbole chrystologiczne i maryjne, jak hierogram IHS i monogram M, często wyobrażane w glorii promienistej; podobnie ukazywane bywają: gołębica Ducha Świętego, oko Opatrzności, Bóg Ojciec i Trójca Święta. Niejednokrotnie ozdobą prospektów są też rzeźby świętych, najczęściej patronów kościoła, reguły czy zakonu. Często, celem silniejszego oddziaływania na wyobraźnię wiernych, potęgowano efekty akustyczne wizualnymi i odwrotnie. Organy wyposażone w takie efekty, jak harfa, typanon, cymbały i inne, miały potęgować wrażenie cudowności obiektu. Tak wzbogacona strona wizualna instrumentu ustawia organy w podwójnej roli: instrumentu muzycznego o funkcji użytkowej, a także ma znaczenie dydaktyczne, jako swoiste przedłużenie *Biblia pauperum*.

Organy epatowały więc dźwiękiem, obrazem, rzeźbą i architekturą – swą wielowymiarowością budowały wewnątrz człowieka, pełniły rolę użytkową i wspomagały nauczanie Kościoła.

W okresie renesansu wzrastała znacznie rola architektury organów, które przyjmowały postać monumentalnych budowli, opartych na porządkach architektonicznych przejętych z wzorców starożytnych, co potęgowało się jeszcze w okresie baroku – wzorcem stawały się tu świątynie i ołtarze włoskie. W parze z doskonałością architektoniczno-plastyczną idzie doskonałość brzmienia. Już organy renesansowe posiadają dość bogatą strukturę brzmienia dzięki głosom alikwotowym, krytym, otwartym i języczkowym. Dźwięk ich jest przejrzysty i jasny nawet w tutti, a poszczególne głosy zachowują swoją indywidualność bez względu na kombinację. Kontynuacją organów renesansowych stały się organy barokowo-polifoniczne (ten typ rozwinął się w XVII i XVIII wieku głównie w Niderlandach i Niemczech), które charakteryzowały się najpełniejszą paletą barwową i różnorodnością brzmienia. Pozwalało to na konstruowanie olbrzymiej ilości kombinacji barwowych, dynamicznych i wyrazowych. Łączenie głosów w grupy pozwalało na plastyczne ukazywanie polifonii i klarowne prowadzenie poszczególnych linii melodycznych. Kompozytorzy baroku widzieli w organach swego czasu instrument o kolosalnych możliwościach nowego kształtowania polifonicznego (głównie fugi). Pociągał ich również ruch, szybkość i błyskotliwość dźwięków, fascynował sam ciężar brzmienia, jego masa i potęga. Ogromne były możliwości kontrastowania, czy też wielobarwna śpiewność organów, ich zdolność do rozwijania kantyleny i tworzenia nastrojów kontemplacyjnych. Należy w tym miejscu powiedzieć, iż w organach

tego okresu istniał ścisły związek w relacjach pomiędzy stroną architektoniczną prospektu a układem dźwiękowym na wiatrownicach, co było podyktowane względami technicznymi, a mianowicie prostym i przejrzystym sposobem prowadzenia mechanicznej traktury tonowej. Równowaga pomiędzy warstwą brzmieniową a architekturą i dekorum plastycznym organów utrzymywała się do czasów romantyzmu. Od około 1730 r., obok kontynuacji form barokowych i klasycznych, wykształca się typ prospektu rokokowego, który charakteryzuje się falującą lub łamaną linią fasady często w formie wgłębionego półkola oraz wybujałymi akcentami gzymsów. Stosowane dotychczas logiczne proporcje tracą swoje znaczenie. Zamiast logicznego grupowania piszczałek wynikającego z określonych uwarunkowań konstrukcyjnych i akustycznych, pojawiają się dynamicznie spiętrzone bądź szeroko rozbudowane parawanowe fasady, których wysokość dochodzi czasem do kilku kondygnacji. Nad architekturą zaczyna dominować wystrój plastyczny, opierający bogactwem pomysłów ornamentalnych. Widzimy tu wyraźny przerost formy nad treścią. W procesie ewolucyjnych przeobrażeń następuje upowszechnienie się typu prospektu klasycystycznego i późnoklasycystycznego – widać tu tendencje do spłaszczania falujących fasad i ograniczania wertykalizmu prospektu, a zaczyna przeważać architektura ze skromną dekoracją rzeźbiarską o charakterze architektonicznym. Ugruntowana przez dziesięciolecia tradycja barokowa w budownictwie organów utrzymuje się do początków XIX wieku, jednak zaczyna stopniowo ustępować na rzecz nowej orientacji stylowej, inspirowanej przez fascynację sztuką średniowiecza. W architekturze prospektów organowych zaczęto naśladować styl gotycki i romański. Te neostyle (czasem ich kompilacje) uwypuklały samą architekturę, zaś wyraźnie zaczyna tracić znaczenie dekorum plastyczne.

Równocześnie w europejskim budownictwie organowym nastąpiła generalna zmiana w estetyce brzmienia samych instrumentów. Organy podporządkowują się założeniom, które w późniejszym okresie sprowadziły je do roli naśladownictwa dynamicznej i barwowej skali instrumentów orkiestrowych. W organach tego typu, rozpowszechnionych z czasem w całej Europie, następuje generalne zaniżenie skali brzmienia, częściowa likwidacja wysokich mutacji i głosów alikwotowych, wprowadza się też niższe mixtury. Następuje więc zasadnicza zmiana proporcji pomiędzy głosami podstawowymi a mutacjami. Inny typ menzuracji, w połączeniu z dużą masą uzyskaną dzięki nakładaniu się głosów o tym samym stopażu, zmienia organy z instrumentu polifonicznego w homofoniczny. Do organów romantycznych wprowadzony został szereg nowych głosów charakteryzujących się całą gamą subtelných barw imitujących instrumenty orkiestry symfonicznej. Organy romantyczno-symfoniczne były odpowiedzią na potrzeby twórcze organistów i kompozytorów XIX wieku – w nich odnaleźli instrument zdolny do przekazania stylu i ekspresji muzyki romantycznej.

W XX wieku obserwujemy wyraźne zubożenie czynnika architektonicznego i zanik dekorum plastycznego, a instrument zostaje postrzegany jedynie jako na-

rzędzie do generowania dźwięku. W duchu źle pojętej nowoczesności zaczynają dominować prospekty bez obramień architektonicznych, przybierające najczęściej postać parawanowych „plotów” z piszczałek. Intensywny rozwój techniki nie ominął także organów, co objawiało się w powszechnym stosowaniu traktur pneumatycznych i elektropneumatycznych. Również sfera brzmieniowa uległa daleko idącym przeobrażeniom. Zaczęły powstawać instrumenty tak zwane uniwersalne, zwane neoklasycznymi, łączące cechy organów barokowych i romantycznych – tworzące nierzadko konglomerat dźwiękowy o niedookreślonej stylistyce, a także instrumenty mniejsze bez wyraźnego oblicza stylistycznego. Reakcją na ten stan rzeczy było, i tu cytuję:

„Zwrócenie się ku organom baroku, a więc idei piękna zintegrowanego. Na pierwszym miejscu postawiono sprawę dźwięku jako punktu wyjściowego dla każdego instrumentu muzycznego. Stopniowo zarówno organiści, jak i budowniczo wie organów dostrzegać zaczęli wagę pozostałych elementów organów, a więc jego architekturę, mechanikę i stronę plastyczną. Wypracowana przez barok synteza stała się u podstaw odnowy, która realizuje się w instrumentach budowanych obecnie na całym świecie, w tym także (po latach oporów ze strony wielu budowniczych i użytkowników) w Polsce. Organy przyjęły na powrót funkcję instrumentu integralnego – nośnika muzyki, formy architektonicznej, obrazu, dekoracji i programu ideowego”¹.

1. ORGANY PISZCZĄLKOWE W DOKUMENTACH KOŚCIOŁA

Sam fakt, że organy przetrwały przez tyle wieków, aż do dziś, świadczy o tym, że instrument ten jest predystynowany do służby w kościele i najlepiej ze wszystkich dopuszczonych do służby spełnia te funkcje. Na ten temat w ciągu wieków wypowiadali się papieże w swych dokumentach dotyczących muzyki liturgicznej i samego instrumentu. Papież Pius XII przypomniał w encyklice *Musicae sacrae disciplina* o znaczeniu organów w liturgii, cytując: „Pierwszeństwo przed wszelkimi innymi instrumentami w świętych obrzędach mają organy, tony ich bowiem nadzwyczaj harmonizują ze świętymi pieśniami i obrzędami, dodając im przedziwnej wspaniałości i przepychu, wzniosłością zaś swoją i słodyczą wzruszają serca wiernych, napełniając je jakby niebiańską radością i mocno pociągają ku Bogu i rzeczom wyższym. W użyciu ich wszakże nie może być nic światowego, nic hałaśliwego czy krzykliwego, gdyż to uchybiałoby świętym czynnościom i powadze miejsca” (nr 29 i 30).

Sobór watykański II nawiązał do tradycji muzycznej Kościoła i w *Konstytucji o liturgii świętej* „*Sacro sanctum concilium*” powiedział, cytując: „W kościele łą-

¹J. Gembalski, *Piękno zintegrowane. Organy jako synteza sztuk*, „Śląskie Studia Historyczno-Teologiczne” 1997, t. 30, s. 175–179.

cińskim należy mieć w wielkim poszanowaniu organy piszczałkowe, jako tradycyjny instrument muzyczny, którego brzmienie ceremoniom kościelnym dodaje majestatu, a umysły wiernych podnosi do Boga i spraw niebieskich” (nr 120).

W dokumencie *Musicam sacram* z 1967 r. znajdujemy bardziej szczegółowe wiadomości dotyczące organów i innych instrumentów (chodzi o harmonium) i wykonywanej na nich muzyki w różnych okresach roku liturgicznego. Ponieważ z różnych względów (trudności finansowe i brak miejsca) nie wszędzie można wybudować organy piszczałkowe, zaczęto je zastępować instrumentami organopodobnymi. Po wydaniu Motu proprio *Tra le sollecitudini* pojawiły się w dokumentach kościelnych wzmianki o tak zwanym auto-organum. Instrument ten zastępował organy i – choć z zastrzeżeniami – był akceptowany przez władze kościelne. Chodziło tu o instrument zwany później harmonium, a w krajach niemieckojęzycznych fisharmonia. Pierwszym dokumentem, w którym użyto terminu „harmonium” jest *Regdamento perla musica sacra im Roma* (1921 r.). Ten sam dokument na innym miejscu mówi o zakazie gry w kościele na innych instrumentach poza organami i harmonium. Fisharmonie z powodzeniem spełniały swoją rolę (spełniają także jeszcze dziś) w towarzystwie do liturgii w kaplicach czy małych kościołach, gdzie ze względu na brak miejsca nie można wybudować organów piszczałkowych. Nazewnictwo i brzmienie głosów w fisharmonii zbliżone jest do nazewnictwa i brzmienia głosów organowych, zaś dźwięk powstaje przez przepływ strumienia powietrza na języczki przelotowe, które spełniają rolę wibratora i są źródłem dźwięku. W miarę rozwoju techniki, zwłaszcza elektronicznej, w ostatnich dziesiątkach lat pojawiły się instrumenty zbudowane na odmiennych zasadach, stanowiące z założenia dźwiękową imitację organów piszczałkowych. Chodzi tu o organy elektronowe. U podstaw wynalezienia tych instrumentów leżała w głównej mierze pasja poznawcza najnowszych zdobyczy technicznych i chęć skonstruowania instrumentu zastępującego organy, rzekomo bardziej opłacalnego. Szybki rozwój elektroniki sprawia, że organy te są ciągle udoskonalane, głos jest wydobywany na zasadzie tak zwanego samplingu, nagrania cyfrowego, itp. Dźwięk ich jest reklamowany jak „prawdziwe organy”. Współcześnie budowane organy elektronowe umieszcza się nawet w małych szafach ze sztucznym prospektem wykonanym z piszczałek, oczywiście niegrających – jest to swoista mistyfikacja. Należy powiedzieć, że choć organy elektronowe spełniają podobne funkcje, są jednak innym instrumentem, na przykład dźwięk nie rozgrywa się w naturalnej przestrzeni, jaka stanowi wnętrze świątyni, a jest do niej wprowadzany za pośrednictwem głośników. Pomimo ofiarowanych przez elektronikę możliwości i pozornie dużego zakresu zmian barw i dynamiki, okazuje się, że po dłuższym odsłuchu, ich efekty przestają być ciekawe, wyczuwa się sztuczność brzmienia, która, zwłaszcza w zakresie większej dynamiki, męczy słuchacza. Z subiektywnego punktu widzenia można tu mówić o pewnej martwocie dźwięku, która sprawia, że na dłuższą metę staje się on coraz mniej interesujący. Z muzycznego punktu

widzenia należy stwierdzić, że gra na organach elektronowych różni się od strony technicznej (oczywiście na niekorzyść) w porównaniu z każdym typem traktury organów piszczałkowych, a zwłaszcza organów z trakturą mechaniczną, która w sposób niekwestionowany jest najlepszym typem traktury. Do niewątpliwych wad należy także zaliczyć małą trwałość czasową elektronicznych imitatorów organów – ich stosunkowo niska cena i tak jest za wysoka, zważywszy na ich jakość dźwiękową i ograniczoną trwałość. Instrukcja *Musica sacram* dopuszcza do liturgii organy elektronowe, jednak pod pewnymi warunkami – cytując: „Używanie przy czynnościach liturgicznych sztucznych organów, zwanych elektronicznymi, można tolerować do czasu, jeśli barak środków nie pozwala na zdobycie choćby niewielkich organów piszczałkowych” (nr 65). Stanowisko władz kościelnych różnych krajów wobec pojawienia się organów elektronowych było bardzo wstrzeźliwe. Synod diecezjalny w Wiedniu (1969–1971) zezwolił na używanie tego instrumentu jako prowizorium. Komisja Muzyki Kościelnej Szwajcarii orzekła w 1972 r., że poza wyjątkowymi przypadkami takie organy nie powinny znaleźć się w przestrzeni kultycznej. Instrukcja Episkopatu Polski *O muzyce liturgicznej po Soborze Watykańskim II* z 1975 r. w bardzo wyważony sposób otwiera drogę do instalowania organów elektronowych na stałe w kościołach i mówi: „Tak zwane organy elektronowe dopuszcza się do użytku jako instrument tymczasowy. Natomiast tam, gdzie ze względu na brak miejsc nie da się zbudować organów piszczałkowych, można je instalować zamiast fisharmonium” (nr 28). Sumując powyższy problem, należy przypomnieć, że instrumenty elektronowe stanowią tylko imitacje organów i tylko w tym charakterze powinny być rozpatrywane. Pozycja organów piszczałkowych pozostaje wśród instrumentów niewzruszona, podobnie jak elektroniczne imitatory fortepianów nie stanowią zagrożenia dla fortepianów prawdziwych. Temat ten jednak budzi i będzie budzić kontrowersje, zwłaszcza wśród profesjonalnych organistów i organistów wirtuozów.

2. DZIEDZICTWO KULTUROWE – ORGANY ZABYTKOWE

Ostatni problem, jaki chciałbym pokrótce poruszyć, to obowiązek i troska o instrumentarium organowe, w szczególności zaś o organy zabytkowe. Organy zabytkowe to dzieła powstałe w minionych wiekach, to te, które przetrwały w autentycznej formie, zachowały swą pierwotną materię zabytkową, wystrój plastyczny, zespół mechanizmów oraz właściwe sobie oryginalne cechy brzmieniowe. Instrumenty te noszą znamiona epoki, w której powstały, są dziełami dawnych organmistrzów – ich ówczesnej myśli technicznej, sztuki wykonawczej, posiadają wreszcie określoną estetykę brzmienia w zależności od okresu, w którym powstały. Są to przede wszystkim organy znajdujące się w obiektach sakralnych, gdzie pełnią swą służebną funkcję jako instrumenty muzyczne. Dla współczesnej kultury muzyczne organy zabytkowe pozostają świadectwem minionych epok.

W wielu świątyniach polskich, w tym także w naszej archidiecezji, znajduje się duża liczba organów uznawanych za zabytki. Stanowią one dziedzictwo kulturowe kraju i regionu, w jakim się znajdują, i jako takie objęte są ochroną prawną. Ochronie tej podlegają w organach nie tylko szafa organowa wraz z prospektem, lecz również wszelkie mechanizmy i podzespoły znajdujące się wewnątrz instrumentu. Ochronie podlegają organy różnych stylów i epok, a także znaczna część instrumentów powstałych już w XX wieku. Ochrona w ogólnym pojęciu polega na trwałym ich zabezpieczeniu przed grożącymi niebezpieczeństwami zniszczenia, a więc na konserwacji, a gdy zajdzie tego potrzeba, także na rekonstrukcji starych instrumentów. Tego rodzaju zabiegi mają specyficzny charakter, muszą bowiem uwzględniać w instrumencie zarówno jego wartość jako dzieła sztuki i jego funkcję użytkową. Mechanika organów, jak i ich wygląd zewnętrzny podporządkowane były i są wymaganiom brzmieniowym. Możliwości muzyczne stanowiły zawsze zasadniczą funkcję instrumentu, te zaś uzależnione były i są od środowiska – wnętrza kościoła, wymogów liturgii, a także świadomości muzycznej i plastycznej użytkowników. Nadto w procesie konserwacji musimy pogodzić wartość poznawczą i historyczną instrumentu jako dowodu umiejętności organmistrzów, snycerzy i malarzy z koniecznością zachowania lub odtworzenia w instrumencie pełni jego walorów użytkowych, służących celom liturgicznym bądź koncertowym.

Dawne organy nie mogą być w żadnym wypadku usuwane, lecz restaurowane. Wszelkie prace przy organach powinien przeprowadzać odpowiednio kwalifikowany organmistrz, często z uprawnieniami konserwatorskimi, znający potrzeby instrumentu powierzanego jego opiece, a przy tym doceniający zachowane wartości zabytkowe. Od użytkowników organów należy natomiast wymagać właściwej eksploatacji instrumentu i elementarnej wiedzy na ten temat.

Na terenie naszego Kościoła lokalnego podejmowane są od lat szeroko zakrojone prace związane z badaniami nad przeszłością organów. Ich plonem są liczne publikacje, wykonane dokumentacje techniczne i konserwatorskie, dokonane archiwalne nagrania, zorganizowane były także trzy sesje organologiczne na terenie Akademii Muzycznej w Katowicach. Z inicjatywy prof. J. Gembalskiego w ubiegłym roku w naszej uczelni powstało muzeum organów, gdzie zgromadzono już bardzo wiele cennych eksponatów i dwoje organów. Placówka ta ma charakter naukowo-badawczy oraz zajmuje się upowszechnianiem wiedzy na temat dawnych organów wśród szerokich kręgów społecznych. Znaczenie, jakie współcześnie posiadają dane organy, aktualne możliwości w zakresie technik rzemieślniczych powinny być podstawą dzisiejszych praktyk restauracyjnych i remontowych, co pozwala na przeprowadzenia ich bez zarzutu pod każdym względem. W kościele należy zatem eliminować wszelką amatorszczyznę – dotyczy to zarówno organistów, jak i organmistrzów. Sporo już w tym zakresie uczyniono, jednak nadal pozostaje wiele do zrobienia. Aby sprostać temu zadaniu, konieczne jest powierzenie

organów ludziom odpowiednio wykształconym w tej dziedzinie. Samo rzemiosło, i to często wątpliwej jakości, bez teoretycznej czy naukowej podbudowy, nie może już dzisiaj mieć miejsca.

RÉSUMÉ

L'orgue à tuyaux en tant que patrimoine de l'Église

L'orgue, connu depuis l'Antiquité, a subi une grande évolution. Dès VII^e siècle, il est lié à la liturgie de l'Église catholique. Sa situation dans les églises évoluait à différents égards. Dès le début un petit instrument, au XIII^e siècle environ, a été agrandi et perfectionné, il commence à jouer un grand rôle dans les églises. Sa sonorité et sa technique atteignent la plus grande perfection à l'époque baroque. A cette époque, la structure de l'instrument s'adapte à l'espace sacré qui l'abrite. La musique d'orgue, incluse à la liturgie, incite à la méditation, et l'esthétique du prospectus de l'orgue favorise la diffusion des vérités de la foi.

Un équilibre particulier entre l'architecture et la plastique de l'instrument et sa sonorité demeure jusqu'à l'époque du romantisme. Ensuite, on commence à imiter le style gothique et roman dans l'architecture des prospectus de l'orgue, en évitant pourtant l'ornement trop excessif de l'époque. L'esthétique musicale de l'instrument change également, en imitant la dynamique et le timbre des instruments d'orchestre. Au XX^e siècle l'architecture et la plastique de l'instrument continuent à s'appauvrir, et on met l'accent seulement sur la production du son, en utilisant en même temps les mouvements pneumatique et électro-pneumatique. Cela doit provoquer le retour à l'instrument universel avec mouvement mécanique.

Ces dernières années, apparaissent les orgues numériques dont le son ne se produit plus dans l'espace naturel mais est émis par les haut-parleurs. Bien que ces instruments soient constamment perfectionnés, on ressent l'artificialité de leur sonorité, et on les traite de provisoire dans la documentation des Églises.

Il reste la question du soin des instruments historiques témoin des époques passées. Il faut les conserver et reconstruire, ce qui devrait être fait par des facteurs d'orgues.

Le musée de l'orgue de l'Académie de Musique à Katowice joue un rôle important de recherches scientifiques.

Tłum. Aleksandra Markiewicz

Ks. Robert Bernagiewicz
Katolicki Uniwersytet Lubelski

ZWIĄZEK SŁOWA I MELODII W KOMPOZYCJACH KLASYCZNEGO REPERTUARU OFFICIUM I MSZY ŚWIĘTEJ

Pytanie o związek słowa i melodii w śpiewie należy do najstarszych pytań, jakie stawiali sobie ludzie reflektujący nad muzyką w sposób systematyczny; badanie tego związku i odkrywanie jego natury sięga czasów starożytności.

O związku słowa i melodii czytamy w dialogach Platona. I chociaż nie znajdujemy w nich żadnych ściśle określonych zasad łączenia słowa i melodii, spotykamy się jednak ze wstępnie zarysowaną koncepcją *mimesis* (naśladownictwa). Według tej koncepcji melodia posiada zdolność naśladowania, wyobrażania słów, inaczej mówiąc, melodia posiada właściwości mimetyczne. Dlatego też należy stosować odpowiednio melodie do muzycznego opisu danych słów. Platon gani tych poetów (kompozytorów pieśni), którzy robią w tym względzie błędy. W *Prawach* pisze on tak:

„[...] poeci lichszymi są z pewnością twórcami niż Muzy. One nie popełniałyby takich błędów, żeby słowom wkładanym w usta mężów nadawać barwę głosu i ton niewiast, żeby pieśń tudzież ruchy wolnych mężów sprzęgać z rytmami odpowiednimi dla sług i niewolników, albo wprowadziwszy rytmy i ruchy cechujące wolnego męża, przydawać im melodie i słowa z rytmami tymi sprzeczne. Nie łączyłyby ze sobą głosów zwierzęcych i ludzkich, turkotu narzędzi i wszelkich możliwych dźwięków, jakąś jedną rzecz niby odtwarzając w ten sposób”¹.

Koncepcję *mimesis* w pełni rozwinął Arystoteles. W jego ujęciu *mimesis* nie jest podobieństwem melodii do rzeczy bądź rzeczywistości opisywanych słowami, lecz upodobnieniem melodii do stanów etycznych człowieka. Zatem naśladownictwo (*mimesis*) odnosi się do relacji melodia–stan etyczny. W *Polityce* Arystoteles pisze:

„Jest wielkie podobieństwo co do istotnej natury między rytmami i melodiami a gniewem i łagodnością, męstwem i rozważą i ich wszystkimi przeciwieństwami oraz innymi uczuciami etycznymi. Dowodzą tego fakty: słuchamy takich melodii i nastroj duszy naszej ulega zmianie”².

Koncepcja *mimesis* stała się fundamentem teorii wychowania poprzez muzykę, która rozwijana była przez teoretyków muzyki i filozofów w czasach starożytnych

¹ Platon, *Prawa*, tłum. M. Maykowska, Warszawa 1960, § 669b–670a. Co więcej, antyfony te nie były poddane opracowaniu redaktorów frankońskich w takiej mierze, w jakiej stało się to w przypadku kompozycji mszalnych, gdy rzymski repertuar liturgiczny został przeniesiony do Galii w połowie VIII wieku.

² Arystoteles, *Polityka*, przekład L. Piotrowicz, Wrocław 1953, 1340a.

i w średniowieczu. Wykorzystano w niej arystotelesowskie związki pomiędzy stanami etycznymi człowieka a muzyką. Racjonalna podstawa teorii wychowania przez muzykę była taka: Skoro stany etyczne można oddać przez odpowiednie melodie i rytmy, to można postąpić również odwrotnie: melodiami i rytmemi możemy wywoływać pożądane stany etyczne u wychowanków.

Na przestrzeni całej historii teorii muzyki, mimo że związki pomiędzy słowem i melodią były nieustannie sygnalizowane, nigdy nie sporządzono żadnego zestawu czy rejestru formuł melodycznych odpowiednich dla wyrażenia różnych treści słownych. Gdyby nawet ktoś chciał podjąć się takiego zadania, nie mógłby doprowadzić go do końca już to z powodu jego rozmiarów, już to z powodu subiektywnej i względnej natury samej materii muzycznej.

Pytanie o związek słowa i melodii w śpiewie stawiamy dzisiaj na gruncie liturgicznego repertuaru Kościoła Zachodniego, przy czym pod uwagę weźmiemy tylko repertuar klasyczny, tzn. ten, który ukształtował się do przełomu IX i X wieku. Dla naszego wykładu ważne są dwie cechy charakterystyczne tegoż repertuaru.

1. Śpiewy repertuaru klasycznego są ściśle związane z rocznym cyklem liturgicznym, tzn. ich treść koresponduje w większym lub mniejszym stopniu z treścią liturgii (w stopniu mniejszym: przy kompozycjach wspólnych, aplikowanych np. do wielu wspomnień świętych, zaś w stopniu większym: przy kompozycjach własnych dla poszczególnych dni liturgicznych Bożego Narodzenia, Wielkanocy czy niedziel wielkiego postu). Śpiewy te nie są elementem akcydentalnym, lecz istotnym liturgii Kościoła.

2. Treścią śpiewów jest modlitwa Kościoła, która od samego początku wypowiedziana była w głównej mierze słowami Księgi Psalmów (w dużo mniejszym stopniu także innych ksiąg Starego i Nowego Testamentu, jak również, choć śladowo, słowami zaczerpniętymi z tradycji liturgicznej Kościoła, z żywotów świętych, apokryfów, w końcu ze źródeł niezwiązanych bezpośrednio z Kościołem).

Te dwie cechy: związek śpiewów z liturgią Kościoła oraz ich modlitewna treść prowadzą muzykologa do pytania, w jaki sposób słowa liturgicznej modlitwy Kościoła opisywane są przez muzykę?

Na tak postawione pytanie nie ma odpowiedzi jednej, uniwersalnej. Związek słowa i melodii jest różny w różnych gatunkach liturgicznych. Dlatego przed przystąpieniem do badania tegoż związku należy wyróżnić w klasycznym repertuarze *officjum* i mszy świętej trzy zasadnicze grupy kompozycji: 1) kompozycje oryginalne, których melodie układane były do danego tekstu; 2) kompozycje z melodiami typicznymi (melodiami-typami), tzn. uniwersalnymi melodiami wykorzystywanymi do wielu tekstów, a zatem melodiami niezwiązanymi z tekstami genetycznie; 3) kompozycje z melodiami centonizowanymi, czyli złożonymi z fragmentów melodii oryginalnych innych kompozycji, jak też fragmentów melodii typicznych (nie wyklucza to jednak obecności fragmentów oryginalnych danej kompozycji).

Dla osiągnięcia większej klarowności prezentacji materiału ograniczymy się do dwóch grup kompozycji: oryginalnych oraz tych z melodiami typycznymi. Rozpocniemy od tych ostatnich. Dostrzeżone w nich związki są łatwiejsze do uchwycenia i bardziej fundamentalne.

KOMPOZYCJE Z MELODIAMI TYPICZNYMI (JEDNA MELODIA DO WIELU TEKSTÓW)

Najwięcej kompozycji z melodiami typycznymi znajdujemy w repertuarze *officium divinum*, czyli w brewiarzu. Najstarsze spośród nich to antyfony ferialne, czyli przeznaczone na dni powszednie *proprium de tempore*. Analizując antyfony ferialne, dotykamy czasów bardzo odległych (bliżej nieokreślonych, najprawdopodobniej praktyki Kościoła z IV wieku). Przyjmuje się powszechnie, iż właśnie te antyfony, z racji ich wykorzystania w codziennej praktyce liturgicznej zgromadzeń zakonnych, zostały przekazane przez tradycję ustną w kształcie niemal niezmienionym, aż do czasu zanotowania ich na pergaminie. Są one zazwyczaj bardzo krótkie, a ich melodie proste (sylabiczne bądź sylabiczno-neumatyczne).

W przypadku prostej melodii antyfony dnia ferialnego – melodii typicznej stosowanej do wielu tekstów, trudno jest stwierdzić, z którą antyfoną została ona użyta po raz pierwszy. Możemy przyjąć tutaj bezpieczne założenie, że wszystkie antyfony danego typu posiadają wtórną relację melodii i tekstu, a antyfona oryginalna, w której zastosowano melodię po raz pierwszy, nie jest nam znana.

Gdy analizujemy sposób łączenia tekstu i melodii, albo lepiej, sposób artykułowania tekstu za pomocą melodii, dostrzegamy z łatwością pewne reguły działające „na styku” słowa i melodii – dwóch elementów antyfony rozdzielonych dla celów dydaktycznych nieco sztucznie. Reguły, o których mówimy, nie istnieją gdzieś na zewnątrz rzeczywistości słowno-melodycznej, lecz zawarte są w samym słowie, w jego muzycznej naturze. To samo odnosi się do jednostek syntaktycznych, jak odcinek, człon, fraza, które, tak jak słowo, posiadają muzyczną naturę. Mówiąc o muzycznej naturze tekstów antyfon, mówimy w rzeczywistości o akcencie języka łacińskiego, jednak nie w popularnym, lecz w pierwotnym znaczeniu tego słowa. Pierwotne i właściwe znaczenie słowa „akcent” pochodzi od łacińskiego *accentus*, czyli *ad cantus*, i odwołuje nas do melodycznego aspektu słowa. Tak rozumiany „akcent melodyczny” różni się od „akcentu gramatycznego”; co więcej, „akcent melodyczny” obejmuje nie tylko sylabę akcentowaną, lecz całe słowo. W takim znaczeniu będziemy używali tego słowa w dalszym ciągu wykładu.

Naszym przykładem ilustrującym „muzyczne oblicze” słowa, odcinka, członu i zdania psalmowej modlitwy będzie antyfona *Sana Domine z Officium Defunctorum* (Ps 40, 5).



Poziom słów

Każde słowo otrzymało od melografa szatę muzyczną korespondującą z jego wewnętrzną strukturą (melodią), czyli z jego akcentem. Strukturę tworzy relacja sylaby tonicznej, pretonicznej i posttonicznej lub sylab posttonicznych. Strzałka wskazuje zamknięcie struktury wewnętrznej i jednocześnie artykulację słowa. W melodii relacja sylaby tonicznej i posttonicznej wyrażona została (zgodnie z akcentem) przez ruch opadający.

„Peccavi” jest jedynym słowem, które posiada sylabę pretoniczną. Jej położenie melodyczne poniżej sylaby tonicznej koresponduje z wewnętrzną melodią, czyli akcentem słowa. Wyjątkiem jest słowo „tibi”, które pełni funkcję kadencyjną.

Poziom odcinków

Mikrostruktury słowne łączą się w trzy odcinki (zaznaczone linią przerywaną). W odcinkach – strukturach wyższego rzędu – panują jednak te same prawa, co w mikrostrukturach słownych. W odcinku „Sana Domine” słowo „sana” jest w funkcji sylaby tonicznej w stosunku do posttonicznego „Domine”. Natomiast w odcinku „animam meam” słowo „animam” jest w funkcji sylaby tonicznej w stosunku do posttonicznego „meam”. W ostatnim odcinku „quia peccavi tibi”, złożonym z trzech słów, obserwujemy połączenie trzech paradygmatycznych funkcji: pretonicznej (realizowanej przez „quia”), tonicznej (realizowanej przez „peccavi”) i posttonicznej (realizowanej przez „tibi”). W tym przypadku dobrze widoczna jest korespondencja melodii antyfony z akcentem odcinka.

Poziom fraz

Kolejnym poziomem struktury syntaktycznej jest połączenie dwóch pierwszych odcinków we frazę. W połączeniu tym odcinek „Sana Domine” przejmuje funkcję toniczną w stosunku do posttonicznego odcinka „animam meam”. To jest pierwsza fraza. Natomiast odcinek „quia peccavi tibi” nie ma dalszego rozwinięcia (zaznaczono go linią na górze, jakby był samodzielną frazą). W terminologii syntaktyczno-strukturalnej nazwiemy go frazą posttoniczną w stosunku do frazy poprzedzającej.

Jest to przykład prostej antyfony typicznej, którą moglibyśmy nazwać antyfoną wzorcową. W takiej antyfonie łatwo zidentyfikować zawarte w słowie reguły

rządzące melodyczną ekspresją. Nie zawsze jednak reguły te są tak czytelne, jak w *Sana Domine*, chociażby z powodu ornamentacji.

Sumując, w prostych antyfonach *officium* związek melodii ze słowem ma swoje podłoże w muzycznej naturze słowa, odcinka czy zdania tekstu łacińskiego, niezależnie od jego sensu. Jest to relacja bardzo prosta, która nie uwzględnia treści, natomiast uwypukla naturalną melodię słowa i syntaksy. Przykładem niech będą dwie antyfony: *Rectos decet collaudatio* (Ps 32, 1) i *Expugna impugnantes me* (Ps 34, 1):



Melodia typiczna zastosowana do dwóch tekstów różni się praktycznie tylko na samym początku: na „Rectos decet” i „Expugna” została dostosowana do różnej liczby słów i sylab tonicznych, zgodnie z określonymi wcześniej regułami. Poza tym jednym szczegółem melodia jest identyczna. Natomiast treściowo dwie antyfony różnią się znacznie: „Prawym przystoi uwielbienie” i „Wystąp przeciwko prześladowającym mnie” („Uderz na moich napastników”). Zatem melodia nie pełni tutaj funkcji ilustracyjnej ani kolorystycznej względem treści. Gdyby miała taką funkcję pełnić, musiałaby być różna w dwóch cytowanych przypadkach. Melodia muzyczna amplifikuje, uwypukla, naturalną melodię słowa, bez odniesienia do treści.

KOMPOZYCJE ORYGINALNE

Największą liczbę kompozycji oryginalnych odnajdujemy na terenie klasycznego repertuaru mszy świętej. Tu sytuacja różni się znacznie w porównaniu z *officium divinum*: mamy większą łatwość określania, które z nich posiadają melodie oryginalne, a które melodie typiczne. Generalnie melodie oryginalne częściej odnajdujemy pośród introitów, *offertoria* i *communiones*, zaś melodie typiczne pomiędzy *graduałami* i *tracti*.

Z jakiego okresu pochodzą owe melodie oryginalne? Kompozycje mszalne krystalizowały się od pierwszych wieków istnienia Kościoła, niemniej ostateczny kształt otrzymały dopiero w czasie działalności rzymskiej *schola cantorum*, która rozpoczęła działalność od połowy VII wieku. Dziś za okres definitywnego uformowania się repertuaru mszalnego przyjmujemy koniec VII wieku i pierwszą połowę wieku VIII. Zatem analizując gatunki mszalne, musimy być świadomi, iż nie sięgamy dalej niż do tego właśnie okresu. Co więcej, rzymskie kompozycje zostały w znacznym stopniu przeformowane przez kantorów frankońskich w drugiej połowie VIII wieku i na początku wieku IX (działali oni w głównych ośrodkach kościelnych Imperium Karolińskiego: Akwizgran, Metz, Rouen). W rezultacie,

badania związków słowa i melodii w kompozycjach mszalnych dotyczą najdalej przełomu VIII i IX wieku oraz muzycznej kultury Galów, a nie Rzymian.

Za przykład kompozycji oryginalnej posłuży nam *communio* ze św. Szczepana *Video caelos*, które zostało skomponowane najprawdopodobniej w Galii, w drugiej połowie VIII wieku. Słowa *Video caelos* pochodzą z 7. rozdziału Dziejów Apostolskich. Jest to kompilacja mowy Szczepana i jego modlitwy zanoszonej do Boga w czasie kamienowania. Antyfona *Video caelos* obfituje w związki melodyczno-słowne na wielu płaszczyznach. Zatrzymamy się jednak na kilku najważniejszych.

CO. VIII
RBCKS
V
I-de-o cae-los a-pertos, et le-sum stantem
a dextris virtú-tis De-i: Dómi-ne Ie-su, ácci-
pe spí-ri-tum me-um, et ne-stá-tu-ás il-lis hoc pec-
cá-tum, qui-a nésci-unt quid fá-ci-unt.

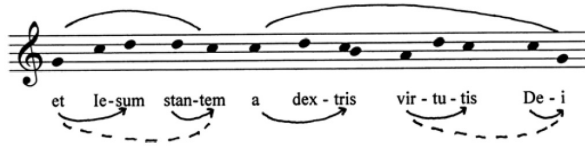
Poziom słów

Na poziomie jednostek słownych możemy zaobserwować te same reguły, które działały w prostych antyfonach brewiarzowych. Nie zawsze są one dobrze widoczne – czasami trzeba dokonać redukcji warstwy ornamentalnej. Dla przykładu przeanalizujemy słowo, które takiej redukcji nie wymaga: „apertos”. Rysunek melodyczny koresponduje z układem sylab: pretonicznej, tonicznej i posttonicznej (taki sam, jak w „peccavi”, w omawianej wcześniej antyfonie). Większość słów, nawet tych ornamentowanych w sposób bogatszy („virtutis” czy „Dei”), można sprowadzić do prostych schematów, w których sylaba pretoniczna i posttoniczna wyrażone są dźwiękami niższymi w stosunku do sylaby tonicznej.

Od tej głównej reguły, zgodnej z naturą języka, melograf odstępuje w wyjątkowych sytuacjach, gdy chce osiągnąć efekt specjalny. Tak jest dla przykładu na słowie „Iesu”. Sylaba posttoniczna otrzymała dźwięk wyższy, co więcej, podkreślony dźwiękiem reperkusji (*bivirga*). Jest to figura retoryczna, która wyobraża błagalny głos osoby wołającej w modlitwie; w kontekście treści, sam dźwięk sylaby posttonicznej do złudzenia przypomina łkanie, płacz.

Poziom odcinków i fraz

Jakie reguły rządzą w *Video caelos* na poziomie odcinków i członów? Dla ilustracji wybierzemy jedną frazę, która zostanie „oczyszczona” z ornamentów:



Ponownie zauważamy, iż reguły zaobserwowane w słowach działają w odcinkach (linia przerywana) i frazach (linia ciągła na górze). „Et Iesum” przejmuje funkcję sylaby pretonicznej względem „stantem”. „Dei” przejmuje funkcję sylaby posttonicznej względem „virtutis”, zaś „a dextris” funkcję sylaby pretonicznej. Natomiast dwie frazy są w relacji sylaby pretonicznej i toniczej.

Poziom całości kompozycji

Tutaj pojawia się rzecz nowa w stosunku do prostych melodii antyfon typicznych *officium*. Kompozytor posługuje się melodią dla uwypuklenia treści antyfony. Melograf świadomie operuje rejestrami brzmieniowymi dla zilustrowania tekstu *communio*. Pominąwszy odcinek inicjalny „Video caelos” (ornamentowana recytacja na stopniu *sol*), kompozycja dzieli się na dwa fragmenty. Pierwszy tworzą dwie frazy: „et Iesum stantem a dextris virtutis Dei” i „Domine Iesu accipe spiritum meum”. Drugi to fraza „ne statuas illis hoc peccatum, quia nesciunt quid faciunt”. Pierwszy fragment utrzymany jest w zakresie wysokim (pentachord *sol-re*), drugi w zakresie niskim (tetrachord *Re-sol*). Wyższy zakres (powyżej *finalis* – autentyczny) odpowiada wizji Szczepana i pełnej uniesienia modlitwie o przyjęcie jego ducha. Niższy zakres (poniżej *finalis* – plagalny) odpowiada modlitwie wstawienniczej Szczepana za tych, którzy go kamienowali, aby Bóg nie poczytał im grzechu. A więc obok funkcji amplifikacji naturalnego akcentu słowa i frazy tekstu łacińskiego pojawia się funkcja deskryptywna jego treści.

Sumując, w kompozycjach repertuaru mszalnego i *officium* związek słowa i melodii obserwowany jest na trzech zasadniczych płaszczyznach: 1) melodia uwypukla naturalny akcent słowa i zdania łacińskiego, nie dotykając jego treści; 2) melodia odchodzi od naturalnego akcentu słowa dla osiągnięcia efektów specjalnych (figury retoryczne); 3) melodia uwypukla treść danej antyfony, m.in. przez intencjonalne operowanie rejestrzem brzmieniowym dla osiągnięcia efektów kolorystycznych.

Pierwsza relacja występuje w prostych melodiach typicznych *officium*, natomiast wszystkie trzy w melodiach oryginalnych repertuaru mszalnego.

SUMMARY

Relationship of word and music in the compositions of classical officium and Holy Mass repertoire

The relationship of word and music was already examined in the past by Plato. His dialogues inscribe a preliminary concept of *mimesis* (imitation) which presupposes that melody has a capacity for imitation and imagining of words. This concept had become a foundation of a theory of education through music, which was developed by music theoreticians and philosophers in the antiquity and the medieval period. The question about the relationship of word and music is posed today with reference to the liturgical repertoire of the Western Church, and specifically the classical repertoire, i.e. the one shaped at the turn of the ninth and tenth century. Two characteristic features of this repertoire are crucial: 1. classical repertoire singing is closely connected with the annual liturgy cycle, i.e. their content corresponds, to a smaller or lesser degree, with the content of liturgy. 2. the essence of singing is the Church prayer which, from the very beginning, was predominantly expressed in the words from the Book of Psalms, and also from other sacred texts. The relationship of word and music varies depending on the type of liturgical genres. Hence, before embarking on the examination of this relationship, three fundamental groups of composition in the classical repertoire of *officium* and Holy Mass should be distinguished: 1. original compositions with melodies composed for a specific text; 2. compositions with “typical” melodies (melody-types), i.e. universal melodies used for many texts, and hence melodies unrelated to the texts genetically; 3. compositions with centonized melodies, those composed of fragments of other compositions’ original melodies and of fragments of melody types (which does not exclude, however, the presence of original fragments of the given composition). The analysis reveals that in the compositions of mass repertoire and *officium*, the relationship of word and melody can be observed on three fundamental levels: 1. melody enhances the natural accent of a Latin word and sentence without touching its essence; 2. melody departs from the natural accent of a word in order to obtain special effects (rhetorical figures); 3. melody enhances the content of a given antiphon due to, among other options, an intentional use of sound register in order to achieve colour effects.

Tłum. Eugenia Sojka

Stanisław Dąbek

Katolicki Uniwersytet Lubelski

MUZYKA LITURGII W KONTEKŚCIE DUCHOWOŚCI OKRESU NA PRZYKŁADZIE DZIEJÓW MSZY

Historycy muzyki, omawiając kompozytorską twórczość religijną, eksponują dzieło i jego twórcę. Wynika to z założeń przyjętej metodologii. Wyróżniają więc przede wszystkim określone gatunki/formy tej muzyki (np. mszę, motet, pasję), generacje kompozytorów (liczbę generacji, nazwiska przedstawicieli) oraz charakteryzują określone środki techniki kompozytorskiej (np. polifonię, technikę chóralną). Pomijają zaś cały złożony kontekst związany ze specyficzną funkcją dzieła.

Dla muzyki religijnej, zwłaszcza zaś liturgicznej, tenże kontekst „pozamuzyczny” jest wyjątkowo ważny. Tworzą go zaś: 1) liturgia, jako centrum kultu, 2) duchowość okresu historycznego. Celem niniejszego tekstu, z założenia „roboczego” – metodologicznego, jest naszkicowanie tej niełatwej problematyki, omówienie jej na wybranych kompozycjach mszalnych, pochodzących z różnych okresów.

Zanim to jednak nastąpi, warto przybliżyć kilka ważnych zagadnień zarówno dla gatunku muzyki religijnej, jak i wspomnianego kontekstu (ponumerowanych ze względu na zachowanie przejrzystości struktury tekstu), poświęconych: (1) terminologii związanej z gatunkiem muzyki religijnej, (2) wspólnotowemu wymiarowi liturgii i muzyki liturgii, (3) definicji formalnej muzyki liturgicznej, (4) definicji „istotowej” muzyki liturgicznej, (5) aspektowi duchowości człowieka, okresu historycznego i muzyki liturgii, (6) definicji mszy jako wielogłosowego utworu muzycznego, (7) niezmiennej duchowości i egzegezie teologicznej tekstów mszy wielogłosowej.

(1) Terminologia podstawowa, propozycja typologii. Kryterium – liturgia jako centrum; pytamy o związek utworu z liturgią, przede wszystkim katolicką. W przypadku związku najściślejszego można wyróżnić muzykę liturgiczną – muzykę liturgii, synonimicznie – muzykę sakralną/*musica sacra*. Związek utworu z liturgią może być nieco luźniejszy – wówczas można by mówić o muzyce kościelnej, tzn. generalnie – konfesyjnej, wyznaniowej (niem. *katholische, evangelische Kirchenmusik*; ang. *Church Music*): katolickiej, protestanckiej, anglikańskiej. Jest to muzyka nie tylko liturgiczna, lecz funkcjonująca także w różnego rodzaju nabożeństwach, obrzędach paraliturgicznych. Istnieje również muzyka w ogóle niezwiązana z liturgią, którą można by określić jako religijną (niem. *geistliche Musik*, ang. *religious Music*). Typologię tę można także uporządkować odmiennie,

przyjmując jako podstawę rosnący (coraz ściślejszy) związek z liturgią i wyróżniając: muzykę religijną – muzykę kościelną – muzykę liturgiczną, sakralną. Dalsze konsekwencje z przyjętej terminologii i typologii: 1) każdy utwór liturgiczny jest zarazem muzyką kościelną i religijną, 2) nie każdy utwór muzyki kościelnej jest muzyką liturgii. Muzyka współczesna jest przeważnie muzyką religijną, nie zaś kościelną czy liturgiczną.

(2) Wspólnotowy/antropologiczny, społeczny wymiar liturgii i muzyki liturgii. Kontekst i zarazem akcent – podkreślmy – decydujący dla niniejszych refleksji. Wyjście nie od dzieła, lecz liturgii i jej wspólnoty. Poza muzyką liturgii także inne gatunki muzyki mają charakter/kontekst wspólnotowy, np. muzyka jazzowa (przynajmniej genetycznie), muzyka rockowa czy muzyka ludowa. Wspólnotowy charakter wiąże się z określonym adresatem i w konsekwencji – z określoną (ściśle) funkcją muzyki. Np. jazz zakłada wspólnotę „wrażliwości” estetycznej, rock – wspólnotę pokoleniową, muzyka ludowa – niegdyś m.in. wspólnotę obrzędową. Muzyka liturgii z jednej strony służy jednoczeniu człowieka we wspólnocie Ciała Chrystusa, z drugiej – wspólnocie widzialnej, chrześcijańskiej. Jednostka przeżywa więc muzykę liturgiczną dzięki zjednoczeniu wspólnotowemu, wspólnocie modlitwy. Można więc powiedzieć uogólniając, że muzyka liturgii ma z założenia pogłębiać przeżycie ludzkiego spotkania z Bogiem w wymiarze wspólnoty. Uczestnicząc np. w liturgii „papiejskiej” (nie tylko zresztą śpiewając w chórze), w pielgrzymce znamy szczególnie, ponieważ wspólnotowy wymiar przeżycia. Dla kompozytora wspólnota liturgii miała ważne konsekwencje. Twórca muzyki liturgicznej był bowiem aż do XIX wieku duchowym przedstawicielem tej wspólnoty. Interesował go więc typ pobożności wiernych, których reprezentował. Pisząc cykl mszalny, musiał mieć solidną wiedzę z zakresu teologii, liturgii i kompozycji, musiał znać tradycję muzyki liturgicznej, musiał też liczyć na intuicję artystyczną, rozstrzygając kwestię użycia odpowiednich środków kompozytorskich w celu dotarcia do wrażliwości wiernych i, jak powiedziano, „pogłębienia przeżycia ich spotkania z Bogiem w wymiarze wspólnoty”.

(3) Zastanawiając się nad formalną definicją muzyki liturgicznej z liturgią jako jej centrum, można przyjąć, że jest nią muzyka *de jure* i *de facto* liturgiczna. Spełniająca zatem dwa główne kryteria zgodności: 1) z przepisami kościelnymi, 2) z tradycją tego gatunku muzyki konfesyjnej. Pierwsze kryterium jest oczywiste, ze względu na normatywną, ściśle określoną koncepcję i strukturę kultu. W drugim kryterium istotna jest ciągłość, kontynuacja, nawiązywanie do najlepszych wzorów – osiągnięć muzyczno-estetycznych, np. chorału gregoriańskiego, polifonii wokalne XVI stulecia: mszy Josquina i Palestriny, motetów di Lasso. Generalnie ważne są inspiracje tworzące gatunkowe *continuum*, jak widać – nieprzypadkowe.

(4) Próba definicji „istotowej”/„esencjalnej” dzieła muzyki liturgii sprawia szczególną trudność i powinna być traktowana jedynie jako ostrożna propozycja, jedna z wielu. Przyjmując ten aspekt, można bowiem rozumieć utwór liturgiczny bar-

dzo różnie. W mojej propozycji istotę dzieła liturgicznego stanowi muzyczno-symboliczne odczytanie duchowości tekstu przez kompozytora. „Muzyczno-symboliczne” (nie zaś jedynie muzyczne), ponieważ technika kompozytorska może mieć znaczenie symboliczne, np. kanon w muzyce kościelnej kompozytorów flamandzkich czy Bacha. „Duchowości tekstu” (nie zaś jedynie tekstu), ponieważ w tekście zawarty jest głęboki, teologiczny, symboliczny sens fundamentalnego przeważnie nurtu duchowości, np. chrystocentrycznej czy maryjnej. Można więc rozumieć wielogłosowy utwór liturgiczny jako rodzaj swoistej muzycznej „homilii”, często zdumiewająco głębokiej i poruszającej, o zadziwiającej przy tym (stosunkowo często) precyzji refleksji teologicznej.

(5) Jak można rozumieć duchowość człowieka? W tym tekście jedynie zasygnalizujemy możliwość odpowiedzi na to fundamentalne pytanie. Generalnie jest to dokumentowane, świadome odniesienie człowieka do sfery niematerialnej – dążenie do transcendencji. Duchowość nie musi więc mieć wymiaru religijnego. Można również mówić o pewnych tendencjach w duchowości okresu i społeczeństwa reprezentującego ten okres. Np. w XX wieku ideologie totalitarne, satanizm, relatywizm są przejawem duchowości okresu. Nas jednak interesuje, przypomnijmy, duchowość religijna – konfesyjna, ściślej mówiąc, duchowość katolicka. Mówiąc o duchowości religijnej, zamiennie używa się określeń „życie wewnętrzne”, „życie duchowe” bądź bardziej potocznie – „pobożność”. Zatem duchowość okresu wiąże się z przejawem charakterystycznych tendencji uchwytnych w pobożności; mówiąc precyzyjniej – w dziejach „przeżywania przez człowieka kontaktów z Bogiem jako Istotą Najwyższą”¹. Tendencji, które przede wszystkim propagował Kościół w danym okresie, np. obecnie kult Bożego Miłosierdzia. Duchowość/pobożność katolicką współtworzyły i są ciągle obecne wielkie nurty: chrystocentryczny (w jego ramach eucharystyczny), maryjny, kult świętych czy eschatologiczny. W naszej refleksji chodzi o ten właśnie kontekst. Te bowiem nurty współtworzą wielką tradycję muzyki liturgii, w którą wpisuje się przede wszystkim twórczość mszalna tworzona nieprzerwanie we wszystkich okresach, krajach i ośrodkach, zwłaszcza katolickich. Jest więc ona swoistym fenomenem. W Polsce cykle mszalne powstawały także w najgorszych latach PRL-u, co starałem się udokumentować w mojej monografii². Istotne będzie więc pytanie, jakie tendencje duchowości okresu są widoczne w wybranych przez nas mszach lub, inaczej, czy tendencje te oddziaływały na poszczególne cykle mszalne i czy możliwe jest to do uchwycenia w ich muzyce. Jak już podkreślałem, historycy muzyki nie akceptują z założenia tej problematyki, mając zapewne przekonanie, że jest mało racjonalna, mało „naukowa”. Lecz podobnie myślą nawet teolodzy (a przecież teologia duchowości jest dyscypliną szczegó-

¹ J. Misiurek, *Zarys historii duchowości chrześcijańskiej*, Lublin 1992, s. 7.

² S. Dąbek, *Twórczość mszalna kompozytorów polskich XX w. (1900–1995)*, Warszawa 1996.

łową teologii), stawiając jednoznaczne pytanie: „Jakie związki istnieją między teologią a duchowością, między teologią, która pragnie być racjonalna, naukowa, a duchowością, która opiera się na doświadczeniu i szeroko angażuje uczuciowość? [...] Czy ma ona w ogóle prawo zająć jakieś miejsce w teologii, która domaga się statusu naukowego [...]?”³. Trzeba więc mieć świadomość, że podjęta w tym tekście problematyka wzbudza kontrowersje. Także dlatego, że dopiero od niedawna w badaniach historycznych (także historii sztuki) zwraca się uwagę na świadectwa (niekiedy także „okruchy”) pobożności ludzi i okresu.

(6) Msza, cykl mszalny w rozumieniu muzycznym jest jednym z niewielu form/gatunków, do którego można odnieść rodzaj definicji uniwersalnej, tzn. aktualnej dla każdego okresu historycznego. Jej twórcą jest teoretyk (także kompozytor) flamandzki Johannes Tinctoris. Zamieścił ją w swojego rodzaju leksykonie terminologii muzycznej *Terminorum musicae diffinitorium* (1495 r.): „Missa est cantus magnus: cui verba Kyrie, Et in terra [Gloria], Patrem [Credo], Sanctus et Agnus. Et interdum caeterae partes a pluribus canende supponuntur: quae ab illis officium dicitur.” / „Msza jest wielkim śpiewem, do którego są podkładane słowa: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus i Agnus, i niekiedy inne części śpiewane przez wielu [śpiewaków]. [Msza] jest nazywana przez innych officjum”⁴. Z definicji wynika, że cykl mszalny w rozumieniu muzycznym obejmuje przede wszystkim teksty ordinarium missae; w konsekwencji są to teksty normatywne – niezmiennie.

(7) Niezmienna jest także duchowość tych tekstów i dominanta ich egzegezy teologicznej. W poszczególnych okresach dziejów mszy zmieniała się natomiast muzyka. Przypomnijmy więc ogólny podział tekstów mszalnych na: błagalne (Kyrie, Agnus), uwielbienia (Gloria, Sanctus) i tekst Credo – przekazujący fundamentalne dogmaty katolicyzmu: wcielenie Chrystusa, Jego śmierć krzyżową i zmartwychwstanie.

W wybranych przykładach z dziejów mszy najistotniejsze jest pytanie, w jaki sposób pobożność okresu wpływała na odczytanie przez kompozytora duchowości tekstów mszalnych i w konsekwencji na muzykę dzieła. Odpowiadając na to pytanie, fundamentalnymi ogniwami metodologicznymi są: liturgia – duchowość tekstów – typ pobożności okresu – dzieło (tendencje muzyczne charakterystyczne dla okresu). Świadomie wybrano msze przeważnie mniej znane, lecz zasługujące na uwagę.

Giaches de Wert (1535–1596), Missa Dominicalis (1592), 5-gł.: Kyrie

Kompozytor flamandzki reprezentujący generację ostatnią, wraz z di Lasso i de Monte, z pewnością dorównujący im talentem, jest rzadko uwzględniany,

³ S. T. Pincaers, *Życie duchowe chrześcijanina według św. Pawła i św. Tomasza z Akwinu*, przekł. A. Fabiś, Poznań 1998, s. 13.

⁴ Cyt. za S. Dąbek, *Twórczość mszalna...*, s. 15.

niestety, w popularniejszych syntezach i równie rzadko wykonywany w Polsce. Działal przede wszystkim w Mantui na dworze księcia Wilhelma Gonzagi – konesera muzyki i krzewiciela kultu św. Barbary, dla której wzniósł świątynię i uzyskał od papieża pozwolenie na odrębny ryt liturgii. Na zamówienie księcia pisał msze m.in. Palestrina. Za pośrednictwem de Werta zdążył jeszcze poznać technikę flamandzką młody Monteverdi.

Missa Dominicalis reprezentuje typ wielogłosowej mszy chorałowej. W *Kyrie* kompozytor przejął melodię chorałową z XI mszy *Orbis factor* (mającej zastosowanie zgodnie z tytułem mszy „In Dominicis infra annum”). W tej z założenia muzyce liturgicznej (*de jure i de facto*) kompozytor stosuje klasyczną technikę *alternatim* – wykonania naprzemiennego (alternatywnego); odcinki wykonywane chorałowo sąsiadują z odcinkami wielogłosowymi.

Głównym rysem pobożności tego okresu jest introwersja – dążenie do doskonalenia siebie. Idealem pobożności staje się „człowiek wewnętrzny” („homo internus”), dla którego nieważne są rzeczy doczesne. Jest to duchowość chrystocentryczna, z Chrystusem jako wzorem do naśladowania⁵.

W muzyce mszy de Werta ten rys pobożności jest ewidentny. Służy temu z założenia wyraźna deklamacja tekstu. Niezwykle skupienie, medytacyjność podkreślają plastyczne, bezkontrastowe motywy chorałowe. De Wert, eksperymentujący w motetach z chromatyką i retoryką muzyczną, tu świadomie selekcjonuje środki, eksponuje diatonikę. Muzyka staje się rodzajem lektury duchowej. W *Kyrie* wspomniane motywy „błagalne”, kierowane do Boga w Trójcy Jedynej, służą kontemplacji człowieka grzesznego.

Hector Berlioz (1803–1869), *Grande Messe des Morts (1837): Tuba mirum*

Wielka msza za zmarłych, prawykonana wprawdzie podczas liturgii (5 XII 1837 r.), z założenia nie jest muzyką liturgiczną. Monumentalna obsada, przestrzenne rozmieszczenie wykonawców i koncepcja kompozytora przekazana w samej muzyce świadczą o typowo romantycznym, skrajnie indywidualnym odczytaniu duchowości tekstu. Przede wszystkim kompozytor mocno ingeruje w strukturę tekstu, dokonuje jego dekompozycji, wprowadzając przedstawienia wersów i liczne powtórzenia słów. Było to rezultatem indywidualnego rysu pobożności okresu, z dążeniem do tworzenia *quasi* „własnej modlitwy” – także z liturgicznych tekstów mszalnych; jest to widoczne w wielu ówczesnych cyklach mszalnych (wyjąwszy Beethovena), m.in. u Schuberta i Moniuszki. Berlioz ze strofy *Tuba mirum* tworzy monumentalny fresk, w którym „Trąba dziwny głos wydając / Groby ziemskie przenikając /Wszystkich ludzi pozywając” (jak brzmi

⁵ Piszę o tym szerzej w artykule *Teologia „człowieka wewnętrznego” i styl polifonii flamandzkiej XV i XVI stulecia*, „Liturgia Sacra” 2005, nr 1 s. 121–134.

tłumaczenie poetyckie). Jest to fresk grozy, wręcz „turpistyczny” – obraz Boga wzywającego człowieka grzesznego na Sąd Ostateczny; Boga, jak można przypuszczać, przede wszystkim karzącego. Służy temu wyjątkowa kumulacja środków, m. in.: fanfary instrumentów dętych, skandowanie chóru, potężny wolumen brzmieniowy z rozbudowaną partią perkusji. Tworzy to rodzaj ekspresji „ekstazy”, „wizjonerskiej”. Zbyt indywidualnej, by mogła być przeżywana przez wspólnotę, w zasadzie dla niej obcej; w konsekwencji – nieaprobowanej przez Kościół.

Stanisław Moniuszko (1819–1872),
Msza Es-dur (1865): Agnus Dei

Cykl mszalny napisany na chór, kwintet smyczkowy i organy reprezentuje XIX-wieczną muzykę liturgiczną. Jak już wspomniano, rys indywidualny pobożności okresu zadecydował o dość swobodnym stosunku kompozytora do normatywnego tekstu i ekspresji muzyki. Moniuszko nie zamierzał być w tym cyklu twórcą narodowym, natomiast jest „przedstawicielem” *christianitas* Kościoła powszechnego. Ewolucjonizm motywiczny (z głównym, ostinatowym – „medytacyjnym” motywem skrzypiec), przekształcenia materiałowe, ustawiczny rozwój i płynny przebieg (pozbawiony wyraźniejszych cesur) pozwalają określić tę część jako rodzaj indywidualnej, żarliwej modlitwy. Jest to bardziej stonowany (w porównaniu z Berliozem) odcień „osobistej” pobożności romantycznej.

Stanisław Moniuszko,
Msza polska „Panie, Panie zmiłuj się” (1855): Gloria

Polski tekst poetycki Antoniego Edwarda Odyńca (1804–1855), jak widać – współczesnego kompozytorowi, stanowi swoistą parafrazę łacińskiego tekstu liturgicznego; jego polską, przystępną paralełę dla szerokiego kręgu wiernych. Zacytujmy fragment tekstu: „Chwała na wysokości! Najwyższemu chwała! a łaska wszechmocności niech z nami tu działa”. Skromna obsada obejmuje 3-gł. żeńskie (SI, SII, A) i organy. Mówiąc precyzyjniej, jest to pieśń mszalna reprezentatywna dla gatunku tzw. mszy polskiej – wytworu pobożności romantycznej o proweniencji ludowej, rozpowszechnionej w różnych krajach katolickich Europy. Kompozytor całkowicie świadomie tworzy idiom tej pobożności, upraszczając język muzyczny. Zdecydowane, o charakterze marszowym (w tempie Allegro i dominującej dynamice *f*), pieśniowe frazy o wyraźnym rozczłonkowaniu symetrycznym i homorytmicznej fakturze, symbolizujące „chwałę Najwyższego”, tworzą odcień najprostszej pobożności romantycznej – ludowej, niekiedy z zabarwieniem sentymentalnym bądź trywialnym.

Marian Sawa (1937–2005),
Missa Claromontana (2005): Kyrie

Msza ku czci Czarnej Madonny na chór mieszany, organy i kotły okazała się *opus ultimum* kompozytora – twórcy szczególnie chętnie wykonywanego przez organistów i liczne chóry. Jest to wielogłosowa *missa choralis* z wzorcem przejętym z VIII mszy chorałowej „De Angelis”. Można by zaryzykować przypuszczenie, że Sawa w swojej religijnej twórczości wokalne poszukiwał współczesnej muzyki liturgii (rozumianej, co warto podkreślić, jako muzyka wspólnoty) i w konsekwencji świadomie nawiązywał do określonych typów pobożności, widocznych także w wybranych przykładach cykli mszalnych. W związku z tym mało przekonujące jest, moim zdaniem, wskazywanie na elementy eklektyczne czy niejednorodność stylistyczną. Frazy chorałowe z motywami „błagalnymi – medytacyjnymi” kontrastują z ekspresją „ekstacyjną” bądź bardziej stonowaną, charakterystyczną dla typu duchowości indywidualnej. Cykl ten tworzy swoistą syntezę odmian duchowości.

RÉSUMÉ

Musique liturgique dans le contexte de la spiritualité de l'époque sur l'exemple de l'histoire de la messe

Dans la littérature musicologique, traitant des oeuvres religieuses des compositeurs, on expose l'oeuvre et son compositeur en évitant tout le contexte complexe, lié à la fonction spécifique de l'oeuvre que crée la liturgie comme centre du culte et la spiritualité de l'époque historique.

Pour comprendre cette problématique, il est essentiel d'évoquer les aspects suivants (dans le texte numérotés en chiffres arabes):

- (1) terminologie liée au genre de musique sacrée,
- (2) dimension communautaire de la liturgie et de la musique liturgique,
- (3) définition formelle de la musique liturgique,
- (4) définition fondamentale de la musique liturgique,
- (5) aspect de la spiritualité de l'homme, de l'époque historique et de la musique liturgique,
- (6) définition de la messe comme oeuvre polyphonique de musique,
- (7) immutabilité de la spiritualité et de l'exégèse théologique des textes de la messe polyphonique.

Répondant à la question concernant la liaison de la piété de l'époque et de la spiritualité des textes de messe, il convient de distinguer les liens fondamentaux méthodologiques: liturgie – spiritualité des textes – type de la piété de l'époque – oeuvre (tendances musicales typiques de l'époque).

On a choisi cinq parties de messe venant de compositions moins connues.

1. Giaches de Wert (1535–1596), *Missa Dominicalis* (1592), *Kyrie à 5 voix*. Le bref historique de la piété de cette époque est une introversion – aspiration à la perfection de soi-même. L'idéal de la piété devient „l'homme interne” („homo internus”) pour lequel les choses terrestres n'ont pas d'importance.

2. Hector Berlioz (1803–1869), *Grande messe des Morts* (1837): *Tuba mirum*. La distribution monumentale, l'arrangement spacial des exécutants et la conception du compositeur, transmise dans la musique elle-même, témoignent de la lecture typiquement romantique et individuelle opposée à la spiritualité du texte. C'est une fresque d'horreur, une image du Dieu faisant venir un homme peccable au Jugement Dernier.

3. Stanisław Moniuszko (1819–1872), *Messe Es-majeur* (1865): *Agnus Dei*. Le compositeur n'avait pas en vue de devenir son compositeur national, cependant il est devenu „représentant” de „christianitas” de l'Église Universelle. Par les moyens appliqués, il présente le genre de prière fervente, individuelle mais plus adoucie que chez Berlioz.

4. Stanisław Moniuszko, *Messe polonaise „Seigneur, Seigneur prends pitié”* (1855): *Gloria*. C'est un chant de messe représentatif du genre typique de la messe polonaise dans laquelle le compositeur crée une nuance de la plus simple piété romantique, populaire.

5. Marian Sawa (1937–2005), *Missa Claromontana* (2005): *Kyrie*. C'est une expression de recherche de la musique liturgique contemporaine, conçue comme musique de communauté mais illustrant également la spiritualité individuelle, ce qui constitue la synthèse particulière des variantes de spiritualité.

Tłum. Weronika Duźniak

Ks. Grzegorz Poźniak
Uniwersytet Opolski

SCHOLA LITURGICZNA W ŻYCIU PARAFII*

Aktualizacja zbawczego misterium Jezusa Chrystusa, dokonująca się w prawdziwym kulcie, którego znakiem jest między innymi muzyka w akcie obrzędowego jej wykonywania, wprowadza wiernych, uczestniczących w śpiewie Kościoła-Oblubienicy, w świętą historię i we wspólnotę w Duchu Świętym. Harmonia tonów jest tu swoistą bramą¹. Człowiek wierzący wchodzi przez nią do wspólnoty, w której może wykorzystać śpiew jako najdoskonalszą możliwość komunikowania się z innymi².

Ta szczególna komunია śpiewającego Kościoła znalazła swoją, jakże wymowną, ilustrację w śpiewie zespołowym, który towarzyszy chrześcijaństwu w zasadzie od jego zarania³. Jako forma instytucjonalna (zespół śpiewaczy) z pewnością zaczął się on bujnie rozwijać po Edykcie Mediolańskim z 313 r.

Katechizm Kościoła katolickiego w punkcie 1157 podaje: „Śpiew i muzyka spełniają swoją funkcję znaków tym wymowniej, «im ściślej zwiążą się z czynnością liturgiczną», według trzech podstawowych kryteriów: pełne wyrażenie piękna modlitwy, jednomyślne uczestniczenie zgromadzenia w przewidzianych momentach i uroczysty charakter celebracji. Uczestniczą one w ten sposób w tym, co stanowi cel słów i czynności liturgicznych, a którym jest chwała Boża i uświęcenie wiernych”⁴. Wymieniając wśród powyższych kryteriów uroczysty charakter liturgicznych celebracji, katechizm odwołuje się do soborowego zalecenia podziału funkcji zgromadzenia. Konstytucja o liturgii świętej stwierdza, że osoby wykonujące muzykę w czasie liturgii pełnią faktycznie funkcje liturgiczne (KL 29)⁵. „Na

* Artykuł napisany na podstawie G. Poźniak, *Problematyka scholi liturgicznej w świetle reformy Soboru Watykańskiego II. Studium teologiczno-muzykologiczne na przykładzie diecezji opolskiej*, Opole 2005 (praca doktorska, Biblioteka Uniwersytetu Opolskiego).

¹ Por. J. Gélineau, *Chant et musique dans le culte chrétien. Principes, lois et application*, Paris 1962, s. 275.

² Por. Ph. Harnoncourt, *Terminologische und grundsätzliche Fragen*, [w:] *Geschichte der Kirche*, Bd. III: *Gestalt des Gottesdienstes*, Regensburg 1990, s. 134. Św. Augustyn w swoich *Wyznaniach* pisze, że „święte wersety, kiedy są śpiewane, budzą we mnie silniejszą i gorętszą pobożność, niż mogłyby się we mnie zapalić, gdyby nie były śpiewane”. Zob. Augustyn, *Wyznania*, Kraków 1999, X, 33.

³ Por. H. Unverricht, *Wielogłosowa muzyka kościelna i jej związki z liturgią eucharystyczną w mijającym stuleciu*, „Liturgia sacra” [dalej LitS] 2000, 6, nr 2 (16), s. 295–302.

⁴ *Katechizm Kościoła katolickiego*, Poznań 1994.

⁵ Por. F. Rainoldi, *Pratiche e significati della musica nella liturgia*, RL 1979, 66, s. 20–35. Zob. także H. Sobeczko, *Zgromadzeni w imię Pana. Teologia znaku zgromadzenia liturgicznego*, Opole 1999, s. 166.

szczególnej wzmiankę – podaje instrukcja *Musicam Sacram* – ze względu na posługę liturgiczną zasługuje: chór, kapela muzyczna i schola kantorów. Ich zadanie nabrało nawet większego znaczenia w świetle zasad świętego Soboru, dotyczących odnowy liturgicznej. Do nich bowiem należy troska o poprawne wykonanie przeznaczonych im części zgodnie z różnymi rodzajami śpiewu oraz wspomaganie wiernych w czynnym uczestnictwie w śpiewie⁶.

Dziś najpopularniejsza jest definicja, według której schola to grupa śpiewaków będących reprezentantem wiernych, intonuje ona i podtrzymuje śpiewy przez dialog z ludem albo też wykonuje śpiewy samodzielnie, bez czynnego udziału wiernych⁷. Grupa ta głównie, lecz nie jedynie, uprawia muzykę monodyczną i w tym m. in. należy upatrywać różnicę pomiędzy scholą a chórem⁸.

Tematem niniejszego artykułu jest miejsce scholi w życiu parafii. Wydaje się, że już sama próba prawidłowego zdefiniowania tejże parafialnej grupy nakreśli bardzo precyzyjnie jej miejsce w życiu podstawowej struktury kościelnej, jaką jest parafia.

Zacznijmy od stwierdzenia, które choć naznaczone jest brzemieniem kolokwializmu, to jednak nie sposób odmówić mu słuszności. Bez specjalnych analiz można zauważyć, iż bardzo poważny kryzys w Kościele przeżywa monodia gregoriańska. Chorał zniknął z repertuaru wspólnot parafialnych⁹. Zabiegów popularyzatorskich jest mało. I choć pozytywnych przykładów nie brakuje¹⁰, to jednak generalnie rzecz biorąc, pomimo wielu zachęt najwyższych autorytetów i urzędów, zarówno Kościoła polskiego jak i powszechnego, znamion poprawy jest niewiele. *Scholae cantorum*, jako zespoły wykonujące *cantus proprius liturgiae romanae*, należą do rzadkości. Jeśli już istnieją, związane są w zasadzie tylko i wyłącznie z ośrodkami naukowymi, na ogół seminariami duchownymi. Trudno znaleźć typową scholę cantorum przy katedrach i znaczniejszych kościołach diecezji¹¹, jak chciałyby tego dokumenty kościelne. Rodzi się zatem proste pytanie: czym jest dzisiaj schola w życiu parafii.

⁶ Instrukcja o muzyce w świętej liturgii „*Musicam Sacram*”, 1967, [dalej MS], nr 19.

⁷ Por. M. Kreuels, *Schola*, [w:] *Die Messe. Ein kirchenmusikalisches Handbuch*, Red. H. Schützel, Düsseldorf 1991, s. 281.

⁸ Por. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2000, s. 247.

⁹ Por. J.-C. Crivelli, *Muzyka i śpiew. Syntetyczne przemyślenia po otrzymaniu odpowiedzi na przesłaną ankietę*, „*Anamnesis*” 2003, 9, nr 4 (35), s. 71–73.

¹⁰ W Polsce wiodącymi ośrodkami naukowymi, które popularyzują chorał gregoriański, są: Instytut Muzykologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego oraz muzykologia na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego (dawna Akademia Teologii Katolickiej) w Warszawie. Po roku 1989 chorał gregoriański znalazł się również w programie nauczania na tzw. kierunkach kantorskich, które otwarto przy Akademiach Muzycznych (np. Warszawa, Kraków, Poznań). Z kolei bardzo cennym zabiegiem popularyzatorskim są również inicjatywy oddolne. Dobrym przykładem jest tu poznańskie Studium Chorału Gregoriańskiego – zob. [brak autora], *Studium Chorału Gregoriańskiego*, „*Ruch Muzyczny*” 2004, 48, nr 1, s. 4.

¹¹ Por. MS, nr 19.

„Schola” to łaciński termin określający szkołę – w pierwszym rzędzie jako miejsce nauczania, ale jednocześnie grupę ludzi, którzy byli zwolennikami doktryny i poglądów ich nauczyciela¹². Historycznie rzecz biorąc, szkoły, w których kształcono uzdolnionych chłopców, młodzieńców i mężczyzn, tworzono przy kościołach katedralnych, kolegiackich i klasztornych, a także przy parafialnych. Uczniowie nabywali w nich umiejętności „czytania i pisania, posługiwania się językiem łacińskim, a także kształcili się w wykonywaniu śpiewów liturgicznych”¹³. Dola pisze, że „tam, gdzie kult miał być sprawowany w uroczystej formie, więc przede wszystkim w kościele biskupim, konieczna była grupa chłopców, którzy wykonywaliby śpiewy liturgiczne i prowadzili śpiew ludu. Byli to uczniowie i wychowankowie przykościelnej szkoły. Stąd od najdawniejszych czasów zwano tę liturgiczną grupę po prostu «scholą» – szkołą”¹⁴. Akcentowanie zatem nauczania sztuki wokalne stworzyło na przestrzeni wieków jeszcze jeden desygnat pojęcia „schola”, którym w wielu językach europejskich jest zespół wokalny *a cappella*. To właśnie w tym muzycznym znaczeniu język polski asymilował pojęcie „schola”. *Słownik współczesnego języka polskiego* podaje, że schola to „istniejący zwykle przy parafii chórek uczniowski, śpiewający pieśni religijne, psalmy itp.”¹⁵. Podobna definicja scholi znajduje się w *Praktycznym słowniku współczesnej polszczyzny*. Czytamy tam, że schola to „funkcjonujący przy parafii młodzieżowy chórek śpiewający pieśni kościelne”¹⁶.

Przejdziemy teraz do dokumentów Kościoła. O właściwe miejsce dla katolickich scholi kantorskich upominali się w swoich wypowiedziach papieże. Pius X w motu proprio *Inter pastoralis officii sollicitudines* pisze, że „jeżeli odejmiemy melodie należące do celebransa przy ołtarzu i do ministrujących, które zawsze wyłącznie w śpiewie gregoriańskim trzeba wykonywać bez jakiegokolwiek towarzyszenia organów, to cała reszta śpiewu liturgicznego należy do chóru lewitów i dlatego śpiewacy w kościele, nawet jeżeli są świeckim, zastępują w rzeczywistości miejsce chóru kościelnego”¹⁷. Z kolei Pius XI pisał w konstytucji apostolskiej *Divini cultus sanctitatem* z 1929 r.: „Schole chłopięce należy zakładać nie tylko przy większych lub katedralnych kościołach, lecz również przy mniejszych i parafialnych świątyniach; chłopców tych kierownicy chórów mają ćwiczyć w na-

¹² Por. A. Jougan, *Słownik kościelny łacińsko-polski*, Poznań 1958, s. 609.

¹³ H. Sobeczko, *Zgromadzeni w imię Pana. Teologia znaku zgromadzenia liturgicznego*, Opole 1999, s. 166. Zob. także P. Tarlinski, *Muzyka jako wydarzenie poszukiwania i odnajdywania Boga*, [w:] *Szukanie Boga. Wykłady otwarte zorganizowane w okresie Wielkiego Postu 2003*, red. M. Worbs, Opole 2003, s. 69; M. Kreuels, *Schola...*, s. 281–287.

¹⁴ K. Dola, *Dzieje Kościoła na Śląsku*, t. I: *Średniowiecze*, Nysa 1993, s. 98.

¹⁵ *Słownik współczesnego języka polskiego*, red. B. Dunaj, t. IV, Kraków 2000, s. 283. *Słownik wyrazów obcych* PWN nie zawiera hasła „schola”. Por. *Słownik wyrazów obcych*, red. E. Sobol, Warszawa 2002, s. 998. Podobnie również słowniki języka polskiego PWN.

¹⁶ *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*, red. H. Zgółkowska, t. XXXIX, Poznań 2002, s. 99.

¹⁷ Pius X, *Motu proprio Inter pastoralis officii sollicitudines*, 22 XI 1903, p. 12–14.

leżyтым śpiewaniu dla połączenia ich głosów, według starożytnego zwyczaju Kościoła, z głosami mężczyzn¹⁸. Papież Pius XII skierował swoją wypowiedź do biskupów. Zachęca, aby w „kościelach katedralnych, i o ile możliwości, w innych znaczniejszych kościołach waszych diecezji, był odpowiedni zespół śpiewaczy [schola cantorum], który by jednocześnie był wzorem i podniętą do pilnego uprawiania i doskonalenia śpiewu kościelnego¹⁹. Przypominała o tym Konstytucja o liturgii świętej Soboru Watykańskiego II *Sacrosanctum Concilium* oraz instrukcja *Musicam Sacram*, powielając myśli wcześniejszych dokumentów Kościoła.

Tego rodzaju napomnienia i nawoływania bardzo często występują również w literaturze. R. Tyrała, odwołując się do dekretaliów kościelnych, wzywa, by powołać do istnienia, przynajmniej w katedrach *schollas cantorum*, które, chciałyby się dodać, pod przewodnictwem pierwszego kantora wykonywałyby chorał gregoriański. Trzeba niestety stwierdzić, że praktyka nie zaowocowała do tej pory jakimś spektakularnym rozwojem zespołowego wykonawstwa chorału gregoriańskiego. Ponadto, obok bowiem widocznych zaniedbań muzyki chorałowej, jeszcze bardziej rażące jest wypaczanie jej istoty²⁰. Wypada podkreślić, że w literaturze nazbyt absolutyzuje się koneksję repertuaru gregoriańskiego z pojęciem schola. Skutkiem tej „dysakcentacji” – wydaje się – jest przeoczenie faktu, że asymilacja pojęcia „schola” do zespołu śpiewaczego była wynikiem historycznego faktu, że nauka muzyki kościelnej była instytucjonalnie zorganizowana²¹, nie wynikała natomiast z wyznaczenia nieprzekraczalnych granic repertuarowych.

Das grosse Lexikon der Musik przez pojęcie „schola” rozumie zespół śpiewaków, który w odróżnieniu do chóru kościelnego (*Kirchenchor*), wykonuje utwory gregoriańskie, jednogłosowe śpiewy naprzemienne lub przewodniczy śpiewowi ludu. Leksykon nie wprowadza jednak pojęcia „schola liturgiczna”, a wprost przeciwnie, dookreśla scholę nazwą alternatywną *Choralschola*²². Z kolei Mostowska pisze o *scholach cantorum*, które posiadają w swoim repertuarze dzieła sakralnej muzyki polifonicznej²³. Dekiel rozróżnia „scholę chłopięcą, dziewczęcą, dziecięcą, młodzieżową, a również scholę składającą się z dorosłych wiernych²⁴”. W Białej Podlaskiej działa natomiast Młodzieżowy Chór Mieszany *Schola Cantorum Mi-*

¹⁸ Pius XI, *Konstytucja apostolska „Divini cultus sanctitatem”*, 10 XII 1929, p. 6.

¹⁹ Pius XII, *Encyklika „Musicae sacrae disciplina”*, 25 XII 1955, p. 37.

²⁰ Por. R. Tyrała, *Muzyka liturgiczna w Polsce w świetle posoborowych synodów diecezjalnych*, [w:] *Muzyka i śpiew liturgiczny*, red. J. Zimny, Sandomierz 2002, s. 121.

²¹ Por. J. Lexmann, *Teoretické východiská koncepcie výučby cirkevnej hudby*, „*Adoramus Te*” 2000, 3, nr 1, s. 8.

²² Por. *Das grosse Lexikon der Musik*, Red. M. Honegger, G. Massenkeil, Bd. VII, s. 270.

²³ Por. A. Mostowska, *Muzyka kościelna i jej znaczenie poza obrzędami liturgicznymi w świetle dokumentu Kongregacji Kultu Bożego „O koncertach w kościołach”*, Opole 1998 (praca magisterska, Biblioteka Uniwersytetu Opolskiego), s. 45.

²⁴ W. Dekiel, *Organizacja scholi w parafiach*, [w:] *Służba ołtarza*, red. R. Rak, Katowice 1982, s. 21.

*sericordis Christi*²⁵. Określenie *schola cantorum* pojawia się również w nazwie Ogólnopolskiego Przeglądu Uczniowskich Kameralnych Zespołów Muzyki Dawnej, podczas którego wykonywana jest muzyka wielogłosowa²⁶. To tylko nieliczne przykłady zamętu pojęciowego, który panuje w literaturze, jak również w praktyce wykonawczej. Wydaje się, że dzisiaj tego rodzaju rozróżnienia nie mają już większego sensu. Konieczne wydaje się położenie akcentu na formacji jako konstytuancie tego „funkcjonariusza” liturgicznego. Tym bardziej, że – jak pokazują badania socjologiczne – coraz mniejszy procent uczestników liturgii (np. tylko 23% młodzieży) postrzega posługę scholi jako wypełnianie funkcji liturgicznych²⁷.

Pawlak, na podstawie *Musicam Sacram* (wspomniany na początku nr 19), definiuje scholę jako zespół, który, podobnie jak schola rzymska, wykonuje chorał gregoriański lub inne śpiewy monodyczne, podtrzymując i uzupełniając śpiewy wierznych. Pawlak w zakresie polifonizacji repertuaru liturgicznego upatruje czynnika specyfikującego posoborowe zespoły śpiewacze na chór i scholę²⁸. Konsekwentnie podaje w swoich pracach naukowych i popularnych, że schola to „zespół śpiewaczy spełniający posługę liturgiczną poprzez wykonywanie monodycznej muzyki kościelnej a capella lub z towarzyszeniem instrumentów”²⁹. Podobne stanowisko prezentuje również Kicinger, który przekonuje, że „nazwa «schola» przylgnęła do zespołu, który wykonywał chorał gregoriański. [...] schola jest wobec tego zawsze zespołem śpiewającym muzykę jednogłosową”³⁰. Z kolei Szachowicz scholę definiuje jako „jednogłosowy zespół młodzieżowy lub dziecięcy. Zadaniem jego jest przewodzenie, podtrzymywanie śpiewu ludu. Spełnia także rolę kantora w śpiewach responsoryjnych. Jest niezwykle pomocny w nauczaniu nowych pieśni. Takie zespoły liturgiczne są prowadzone przez organistów, księży, siostry zakonne lub przez katechetów”³¹.

Obserwacja praktyki parafialnej w diecezji opolskiej nakazuje jednoznacznie stwierdzić, że formuła scholi jako zespołu jednogłosowego zdecydowanie się wyczerpała. Dyrygenci scholi liturgicznych diecezji opolskiej chętnie wykonują ze swoimi zespołami muzykę dwu-, trzygłosową. Bardzo trafnie opisuje ten fakt

²⁵ Zob. nota o zespole i dyrygencie w: *Chcę śpiewać Tobie, o Panie. Schola Cantorum Misericordis Christi. Kwartet Smyczkowy „Melodia”*. Piotr Karwowski – dyrygent, płyta CD, nagrania dokonano w dniach 4–5 VII 2002 w kościele Chrystusa Miłosiernego w Białej Podlaskiej. Wydawca: Stowarzyszenia Miłośników Muzyki Sakralnej w Białej Podlaskiej.

²⁶ Por. N. Kroczyk, *XIII Ogólnopolski Przegląd Uczniowskich Kameralnych Zespołów Muzyki Dawnej „Schola Cantorum”* Kalisz 28–31 I 1991, „Śpiewnik Śląski” [dalej ŚŚ] 1991, 30, nr 2 (279), s. 22, 23.

²⁷ Por. J. Paliński, *Śłużba liturgiczna w dokumentach ogólnokościelnych i II Polskiego Synodu Plenarnego*, „Anamnesis” 2003, 9, nr 3 (34), s. 57.

²⁸ Por. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna...*, s. 247.

²⁹ Por. tenże, *Schola*, „Forum duszpasterskie – Biuletyn pastoralny” 1992, 2, nr 8, s. 43.

³⁰ Por. [brak tytułu], [z B. Kicingerem rozmawia G. Poźniak], zob. Aneks w pracy G. Poźniak, *Problematyka scholi liturgicznej...*, s. 267.

³¹ K. Szachowicz, *Muzyka liturgiczna w parafiach*, [w:] *Muzyka religijna w Polsce*, red. M. Bogusławska, t. X: *Aktualna sytuacja muzyki religijnej i liturgicznej w Polsce*, Warszawa 1988, s. 44.

Waloszek: „Często kryterium jedno- czy wielogłosowości traktuje się jako kryterium podziału kościelnych zespołów śpiewających na schole i chóry. Jest to dość sztuczny i problematyczny podział. Schola, jeśli potrafi, może oczywiście wykonywać również repertuar wielogłosowy. Zresztą w typowym dla schół repertuarze śpiewów naprzemiennych często napotkać można utwory tego typu. Uważam, że o tym, że jakiś zespół nazywa się scholą, decydować powinna znacznie bardziej obecność owych elementów formacyjnych”³².

Krzysteczko podaje, że schola to „chórek dziecięcy, w którym przeważają dziewczęta”³³. Również z punktu widzenia repertuaru, jego spojrzenie jest ekstensywne, umieszcza w nim bowiem – poza śpiewami liturgicznymi – również piosenki ludowe i dziecięco-młodzieżowe³⁴. Wynika stąd bardzo konkretnie wniosek, który niezwykle trafnie werbalizuje Kunce. Stwierdza on, że „dzisiejsze schole w bardzo znikomym stopniu nawiązują do swoich historycznych pierwowzorów. Często jedynym nawiązaniem jest od strony formalnej – nazwa, natomiast od strony praktycznej – śpiew podczas mszy św. i nabożeństw”³⁵. Proponuje on wypracowanie nowego pojęcia. Sugeruje, że formuła scholi to „parafialny, młodzieżowy zespół śpiewaczy, wykonujący śpiewy podczas liturgii”³⁶. Trafne jest tu zauważenie zdezaktualizowania się pojęcia *schola cantorum* dla dzisiejszego zespołu śpiewaczego, ale zaproponowana definicja jest nazbyt powierzchowna i nie koreluje z soborowym wołaniem formacji.

Wydaje się, że definicja dzisiejszej scholi liturgicznej mogłaby być następująca: **jest to „szkoła” Kościoła i jego liturgii poprzez śpiew (jedno- i wielogłosowy) wykonywany w jej ramach zgodnie z wszystkimi posoborowymi normami.** Kapitałną rolę odgrywa w zaproponowanej definicji przymiotnik „liturgiczna”. Wskazuje on bowiem na absolutnie bezwarunkowe powiązanie scholi ze służbą w liturgii. Określenia schola liturgiczna używa m.in. M. Marczewski³⁷. Reginek z kolei mówi o chórze liturgicznym³⁸. Również II Polski Synod Plenarny zachęca do tworzenia w parafii scholi i określa je mianem liturgicznych, kładąc nacisk na konieczność formacji³⁹. Ta definicja umiejscawia scholę w parafialnym życiu liturgicznym jako element o pryncypialnie formacyjnym charakterze.

³² Por. [brak tytułu], [z J. Waloszkiem rozmawia G. Poźniak], zob. Aneks..., s. 288.

³³ H. Krzysteczko, *W małej grupie religijnej. Wpływ przynależności do małej grupy religijnej na poczucie uczestnictwa w życiu społecznym. Studium pastoralne*, Katowice 2003, s. 66.

³⁴ Por. tamże.

³⁵ P. Kunce, *Schola cantorum. Historia i dzień dzisiejszy*, [w:] *Szkice o muzyce liturgicznej*, red. P. Kunce, A. Styra, Nysa 1995, s. 19.

³⁶ Tamże.

³⁷ M. Marczewski, *Teologia zgromadzenia liturgicznego*, cz. 5, „Muzyka w liturgii” (edycja lubelska) 1999, 4, nr 2–3 (11–12), s. 44.

³⁸ Por. A. Reginek, *Muzyka chóralna w liturgii*, ŚŚ 1998, 37, nr 5 (318), s. 23.

³⁹ Por. *Liturgia Kościoła po Soborze Watykańskim II*, [w:] *II Polski Synod Plenarny (1991–1999)*, Poznań 2001, s. 205, nr 85.

Konieczność „szkolenia” liturgicznego i eklezjalnego właśnie poprzez śpiew wydaje się być o tyle ważna, że młodzież z jednej strony wskazuje – przy okazji posług liturgicznych – na te, które związane są z animacją muzyczną⁴⁰, z drugiej zaś podkreśla wagę autentyzmu misterium liturgicznego⁴¹. Dlatego też zupełnie nieaktualne wydaje się rozważanie, czy schola liturgiczna winna być grupą chłopięcą, chłopięco-męską, czy też żeńską. Tego rodzaju rozróżnienia zawiera jeszcze *Musicam Sacram*⁴². Jeśli zdefiniujemy scholę jako szkołę liturgii poprzez śpiew, to szkoła ta winna być otwarta zarówno dla chłopców, jak i dziewcząt, osób młodszych i dorosłych; może być zespołem mieszanym lub jednorodnym. W diecezji opolskiej bardzo wyraźnie dominują zespoły dziewczęce⁴³. Rację ma A. Zajac, kiedy pisze, że „o «liturgiczności» danego zespołu śpiewaków decyduje nie tyle jego skład osobowy ani nawet rodzaj wykonywanych śpiewów, co poprawne zarówno pod względem muzycznym (aspekt artystyczny), jak i liturgicznym (odpowiedni repertuar) wykonywanie śpiewów podczas liturgii”⁴⁴. Znakiem szczególnym posoborowych zespołów śpiewających ma zatem być śpiew na liturgii – „żarliwy, lecz ujmujący artystyczną prostotą naznaczoną duchowym pięknem”⁴⁵.

Tak rozumiana schola liturgiczna stanie się miejscem oddziaływania formacyjno-katechetycznego, podczas którego, w akompaniamencie wykonywanej przez formowanych muzyki, objaśniane są tajemnice zbawcze, a liturgia z całym swoim zestawem czynności, gestów, postaw i symboli staje się bardziej czytelna. Stąd rację ma Pietrzyk, kiedy pisze, że „stworzenie klimatu powszechnego zapotrzebowania na czynne – w miarę swoich możliwości i uzdolnień – muzykowanie może stanowić podatny grunt, na którym zaowocuje należycie reforma liturgii i muzyki liturgicznej”⁴⁶. To spostrzeżenie amplifikuje swoją trafność, kiedy skierujemy je w stronę najmłodszych uczestników zgromadzenia liturgicznego. Często wszelkie dodatkowe „zabiegi” o dzieci uczestniczące we mszy św., organizowanie tzw. mszy dziecięcych stanie się zbędne, bo oto śpiew jest „jedną z dróg, na której dziecko zapoznaje się ze światem, jego zjawiskami, styka się z ważnymi elementami życia, uczy się przyjaźni i szacunku do drugiego człowieka. Pewne sprawy trudne stają się dziecku bliższe, gdy łączy się z nimi pio-

⁴⁰ Por. P. Kulbacki, *Posługi liturgiczne w świadomości łódzkich licealistów*, LitS 1997, 3, nr 1 (9), s. 100.

⁴¹ Por. J. Kopeć, *Liturgia źródłem i szczytem duchowego życia parafii*, LitS 1999, 5, nr 2 (14), s. 330.

⁴² Zob. MS, nr 22. Por. także I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna...*, s. 247.

⁴³ Zob. Archiwum Referatu ds. Muzyki Kościelnej Kurii Diecezjalnej w Opolu.

⁴⁴ A. Zajac, *Chór i schola w liturgii – wymagania Kościoła i sposób ich realizacji w Polsce*, LitS 2000, 6, nr 1 (15), s. 48.

⁴⁵ *Będziemy jeść kremówki*, [z S. Stuligroszem rozmawia A. Pawlik], „Przewodnik Katolicki” 1999, nr 15, s. 9.

⁴⁶ A. Pietrzyk, *Młodzieżowe zespoły instrumentalne i wokalnie-instrumentalne animatorem życia liturgiczno-muzycznego w Polsce*, „Muzyka w liturgii” (edycja opolska) 1990, 5, nr 2 (11), s. 14.

senka⁷⁴⁷. Kiedy śpiew ów będzie liturgiczny, to siła przekazu wiary i treści ewangelicznych będzie emocjonalna, ale przy tym racjonalna, a jednocześnie głęboko duchowa. Choć nie wolno zapomnieć, że na nowo zdefiniowana przez nas schola liturgiczna otwarta jest również i dla starszych członków wspólnoty parafialnej; otwarta jest na wszystkich, którym „na sercu” leży piękno parafialnej ars celebrandi. Wszak „ludzie świeccy uczestniczący [...] czynnie, świadomie i pobożnie w tym misterium mają otrzymać formację, dostosowaną do ich stanu, a ich zaproszenie do podejmowania funkcji w liturgii winno być uznane za przejaw stałej odpowiedzialności za wspólnotę”⁷⁴⁸.

Dla naszych rozważań nad miejscem scholi w życiu parafii niezwykle istotne jest również posoborowe, nawiązujące do pierwotnych gmin chrześcijańskich, pojęcie zgromadzenia liturgicznego, w którym *de novo* podzielone zostały funkcje. Winny one być pełnione godnie, a jednocześnie zgodnie z powołaniem każdego członka Kościoła⁴⁹. Schola liturgiczna nie jest wyizolowaną z całego zgromadzenia liturgicznego grupą śpiewaków, której miejscem są marginesy świątecznej celebracji. Jest ona częścią całego zgromadzenia liturgicznego; innymi słowy, jest uprawnionym „zastępcą”⁷⁵⁰, przedstawicielem całego zgromadzenia. Im więcej w jej śpiewie dostojności i prawdziwej sztuki, tym większa godność celebracji. Stąd obecność scholi liturgicznej na niedzielnym zgromadzeniu wiernych ma nie tyle znaczenie praktyczne, bo jest komu prowadzić śpiew, a całe zgromadzenie liturgiczne zwolnione zostaje z obowiązku śpiewu. Śpiew „uprawnionego funkcjonariusza” wymaga od wiernych jeszcze większej uwagi i zaangażowania. Zajac, analizując dokumenty Kościoła, stwierdza w sprawie zespołów śpiewawczych, a więc i scholi, że „są czynnikami wnoszącymi do liturgii artystyczne piękno muzyczne (aspekt kulturowy), a przez wspólnotę wiary stanowią część zgromadzenia liturgicznego i spełniają prawdziwą funkcję liturgiczną (aspekt teologiczny)”⁷⁵¹. A skoro tak, to nie do utrzymania na dłuższą metę są duszpasterskie polecenia dyrygentom, by na liturgii zaśpiewać *coś pięknego*⁷⁵². Dziś trzeba mówić o godności i zadaniach zespołu śpiewawczego, który podejmuje jako przedstawiciel całej wspólnoty liturgiczną posługę⁷⁵³, a swoją obecnością podkreśla komunie całego

⁴⁷ P. Tarlinski, *Muzyka jako element aktywizacji w katechezie*, [w:] *Aktywizacja w katechezie – szansa czy zagrożenie?*, red. R. Chałupniak, J. Kostorz, W. Spyra, Opole 2002, s. 197.

⁴⁸ W. Danielski, J. Kopeć, *Liturgia szkołą duchowości formacji chrześcijańskiej*, LitS 1995, 1, nr 1–2, s. 29.

⁴⁹ Zob. S. Czerwik, *Odnowa liturgii w świetle konstytucji i instrukcji liturgicznej*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” [dalej RBL] 1965, 18, nr 3, s. 169, 170.

⁵⁰ O teologicznej kategorii „zastępstwa” w odniesieniu do zadań zespołu śpiewawczego w liturgii zob. A. Zajac, *Teologiczne aspekty uczestnictwa chóru w liturgii*, LitS 2001, 7, nr 1 (17), s. 95–97.

⁵¹ A. Zajac, *Kulturowy model chóru w muzyce europejskiej*, LitS 2000, 6, nr 2 (16), s. 312.

⁵² Por. S. Rau, *Wieviel Chor braucht die Liturgie oder: Wieviel Liturgie verträgt der Chor?*, [w:] *Brückenschlag. Wolfgang Bretschneider zum 60. Geburtstag*, Red. S. Klöckner, M. Kreuels, G. Massenkeil, Regensburg 2001, s. 113.

⁵³ Por. tamże.

zgromadzenia oraz antropologiczną integralność udziału w liturgii. O. Biffi pisze, że chodzi tu o czynne uczestnictwo w celebracji, które ma miejsce nie tylko w geście osobiście wykonanym. Także patrzeć jest jedną z form udziału; podobnie też słuchanie, wewnętrzne zadowolenie i upodobanie, uwaga pomagająca w rozumieniu. W tym kontekście nabiera swego znaczenia schola, która wykonuje tylko jej znane śpiewy liturgiczne, wszakże nie po to, by izolować się od całego zgromadzenia, ale by je reprezentować i interpretować⁵⁴. Pierskała powie, że „przez wykonywanie swej posługi [scholarze] stwarzają dodatkową łączność pomiędzy kapłanem i ludem”⁵⁵. Waloszek z kolei powie wprost o percepcji zgromadzenia, którą nazywa on „pożądaną formą aktywnego uczestnictwa”⁵⁶. Kiedy podczas uroczystych mszalnych celebracji śpiewa schola liturgiczna, wierni stają się podmiotami *actio liturgica*. Nie są bynajmniej niemymi widzami⁵⁷. „«Symfoniczna» natura muzyki jakby naocznie dowodzi, w jaki sposób da się pogodzić wielość w polifonicznej jedności. Byłoby niedopuszczalnym zaprzepaszczeniem teologiczno-symbolicznego bogactwa znaczeniowego muzyki liturgicznej, gdybyśmy ograniczyli jej zakres w kościele – w imię zadośćuczynienia postulatowi *participatio actuosa* i w celu zamanifestowania monolitycznej jedności zgromadzenia – do jednogłosowych śpiewów całej wspólnoty”⁵⁸. Doskonałą ilustracją takiego rozumienia zadań scholi są śpiewy naprzemienne⁵⁹.

W kwestii repertuaru należy w tym miejscu stwierdzić, że scholi liturgicznej powinno się powierzać śpiewy trudniejsze (jedno- i więcejgłosowe). Oczywiście nie podlega dyskusji, że do pierwszorzędnych pozycji repertuarowych zaliczyć należy choćby kilka najprostszych utworów gregoriańskich. Schola liturgiczna winna uprawiać i nauczać tego szczególnego śpiewu, który – jak mówił Paweł VI – „wyrasta z głębi duszy, tam gdzie zakorzeniona jest wiara i jaśnieje miłość”⁶⁰. Dobrze, gdy schola pełni rolę edukacyjną w zgromadzeniu i naucza śpiewów nowych. Do zadań śpiewaczych należy ponadto wspomaganie wiernych, gdy ci wykonują przeznaczone dla nich części⁶¹. Trzeba poszukiwać na liturgiczne celebacje śpiewów, których treści

⁵⁴ I. Biffi, *Teologiczne refleksje nad muzyką sakralną*, „Communio” (edycja polska) 2001, 21, nr 2 (122), s. 36.

⁵⁵ R. Pierskała, *Ars celebrandi w odnowionej liturgii*, [w:] *Kultura i sztuka w służbie Eucharystii*, red. R. Pierskała, R. Pośpiech, Opole 1997, s. 106.

⁵⁶ J. Waloszek, *Nowe poszukiwania praktyki posoborowej w Polsce*, [w:] *Thesaurus musicae sacrae summa cura servetur et foveatur*, red. S. Dąbek, I. Pawlak, Lublin 2004, s. 4.

⁵⁷ Por. E. Lengeling, *Die neue Ordnung der Eucharistiefeyer. Kommentare der Dokumente zum Römischen Messbuch*, Leipzig 1970, s. 179.

⁵⁸ J. Waloszek, *Dlaczego muzyka w sprawowaniu Eucharystii?*, [w:] *Kultura i sztuka w służbie Eucharystii*, red. R. Pierskała, R. Pośpiech, Opole 1977, s. 118.

⁵⁹ Por. P. Nordhues, *Der Kirchenchor und seine Aufgabe – Der ACV ist gefragt*, „Musica Sacra” 1984, 104, s. 374.

⁶⁰ Cyt. za G. Skop, *Repertuar psalterzysty, kantora i scholi*, [w:] *Służba ołtarza*, red. R. Rak, Katowice 1982, s. 34.

⁶¹ Por. np. M. Kreuels, *Schola...*, s. 281–287.

będą korelowały z treściami tekstów sprawowanej mszy św. Jak słusznie zauważa Kicinger, „tego rodzaju treści znajdujemy w wielu, dawnych i nowszych, kompozycjach polifonicznych, znajdujących się w repertuarze kościelnych zespołów śpiewaczy”⁶². Stąd też zatrzymanie się na propozycjach jednogłosowych mogłoby być zubożeniem wypracowanego przez wieki historii muzyki repertuaru. Tym bardziej, że we współczesnym człowieku z jednej strony zaprogramowana jest niejako potrzeba prostoty, i dlatego dostrzega on wielką wartość pieśni jednogłosowych, z drugiej zaś tkwi w nim „wielka potrzeba harmonii”⁶³.

Instrukcja *Musicam Sacram* wyznacza posoborowym zespołom śpiewaczym, a więc i scholi liturgicznej, dwa kierunki muzycznej działalności. Pierwszym z nich jest poprawne wykonywanie tych części, które do niego należą. Drugim zaś – wspomaganie wiernych w śpiewie (MS, nr 19). Jakkolwiek jednak układalibyśmy repertuar, należy pamiętać, że rola scholi jest zawsze ściśle liturgiczna, a jej udział w celebrze wyznacza dukt liturgii⁶⁴. Nie wypełnia ona swoim śpiewem żadnej liturgicznej luki. Jest „wbudowanym” w liturgię elementem. Jej obecność na liturgii jest służbą⁶⁵, dla samych śpiewaków zaś – pomocą, aby wejść w świat liturgicznych znaków⁶⁶. „Liturgia poprzez swoje teksty i obrzędy staje się szkołą wiary, modlitwy, moralności i wspólnoty”⁶⁷.

Dokumenty I Synodu Diecezji Opolskiej zalecają: „szczególną troską należy otoczyć istniejące chóry kościelne, a gdzie ich brak, powołać je – w miarę możliwości – do istnienia. Chór i schola wykonują kompozycje wielogłosowe, dawne i współczesne, a także podtrzymują śpiew wiernych”⁶⁸. Konieczne zatem wydaje się powoływanie do życia w naszych parafiach dziecięcych scholi liturgicznych, w których będzie miała miejsce edukacja duchowa, liturgiczna i muzyczna śpiewaków. Trudno pewnie jednoznacznie powiedzieć, który z wymienionych elementów jest priorytetowy. Najlepiej, kiedy jest to formacja całościowa. Punktem wyjścia jednak powinien być rozwój duchowy śpiewaków. To duch zamieszkujący

⁶² B. Kicinger, *Rola scholi i chóru w niedzielnym świętowaniu*, [w:] *Niedziela w społeczeństwie pluralistycznym*, red. E. Mateja, R. Pierskała, Opole 2001, s. 185.

⁶³ Por. *Poza czasem i przestrzenią*, [z P. Bębenkiem rozmawia M. Miedziński], „Ruah” 2003, nr 23, s. 65.

⁶⁴ Por. *Gottes Dienst Gestaltung*, Red. K.-H. Kurze, W. Meurer, R. Trottmann, Aachen 1990, s. 34.

⁶⁵ Por. P. Nordhues, *Der Kirchenchor...*, s. 374. Warto przytoczyć tu opinię Nordhuesa w oryginale: „Chor bzw. Schola handelt in seiner «Rolle» liturgisch; er ist nicht nur da, um Liturgie zu verfeierlichen oder zu verschönern. Er ist also kein belangloser «Statist» bei der Feier, kein Lückenbüßer, der «stille Zeiten» überbrückt, und kein «Kosmetiker», der für Feinheiten sorgt. Der Gesang ist nicht etwas Zusätzliches, sondern ein Element, welches in die Liturgie eingebaut ist. Er ist eigentlicher Dienst”.

⁶⁶ Por. G. Skop, *Śpiew i muzyka w mszach z udziałem dzieci*, RBL 1977, 30, nr 2/3, s. 135.

⁶⁷ J. Paliński, *Odnowa liturgiczna w Polsce dzisiaj*, [w:] *Umiłować Chrystusa. Program duszpasterski na rok 2002/2003*, red. P. Kurzela, A. Liskowacka, Katowice 2002, s. 208.

⁶⁸ *Pierwszy Synod Diecezji Opolskiej (2002–2005). Statuty i aneksy. Parafia u progu nowego tysiąclecia*, red. H. J. Sobeczko [i in.], Opole 2005, s. 61, p. 153.

w wykonawcy może spowodować, że jego śpiew dopomoże innym w oddawaniu chwały Bogu. W skrajnych wypadkach może, niestety, wywołać zgorzienie. Skoro mówimy o scholach, które na ogół są zespołami dziecięcymi, to warto uświadomić sobie, że najcenniejszym skarbem młodego człowieka jest jego wnętrze, a najczulszym jego psychika. Stąd praca nad muzyką w naszych zespołach powinna być przede wszystkim pracą nad duchem, nad wnętrzem śpiewaków. Z pewnością jest to zadanie dla księdza – opiekuna zespołu, choć nie tylko.

O konieczności liturgicznej edukacji dzieci mówi również Marcel Péres, kontrowersyjny interpretator chorału gregoriańskiego, dyrygent zespołu Organum: „Aby sprawy ewoluowały, należy zająć się dziećmi. Praktyka zmieni się wówczas, gdy dzieci, od początku inicjacji religijnej, będą wychowywane w tym, co można by nazwać katechezą liturgiczną. Katecheza i inicjacja liturgiczna powinny być jednym i tym samym. Przekazywanie głównych zasad wiary możliwe jest tylko wtedy, gdy centrum życia religijnego i doświadczenia estetycznego pozostanie liturgia⁷⁶⁹”.

Jak już wcześniej było powiedziane, dzieci nie śpiewają w szkołach, i dlatego wydaje się, że rozbudzenie tej jakże właściwej okresowi dziecięctwa cechy – spontaniczności wyrażanej poprzez śpiew, nie powinno być aż takie trudne. Muzyka przejmująco piękna, muzyka liturgiczna, monodia gregoriańska zaspokajają przecież naszą głęboko skrywaną potrzebę dźwięków prostych, przywodzących na myśl dzieciństwo, czyli wszystko to, co dobre, czyste i bezpieczne. Szczególnie ważne jest kultywowanie dobrej muzyki religijnej, podkreślanie jej kultury i sacrum oraz wartości i to tak w kościele, jak i poza nim, utrzymywanie jej piękna i czystości religijnego charakteru, a więc ratowanie przed zeświecczeniem i zwulgaryzowaniem. „Kościół posiada w tym zakresie szerokie możliwości poprzez angażowanie się w tę działalność osób duchownych, zwłaszcza tych, którzy mają pieczę nad nabożeństwami i są wrażliwi na estetykę, oraz świeckich, szczególnie kierowników i opiekunów grup młodzieżowych, katechetów, którzy powinni posiadać pewne znanstwo dobrej muzyki, być chociażby melomanami z zamiłowaniem do piękna (do dobrej muzyki chóralnej), a także organistów, którzy z kolei winni kierować się przede wszystkim poczuciem piękna w muzyce, a nie jedynie fascynacją modernizmem, z pominięciem estetyki⁷⁷⁰”.

Często słychać narzekanie, że nie mamy w naszych parafiach naboru do chórów wielogłosowych. Przyczyna może być całkiem prozaiczna. Może właśnie ta, że my, organiści i muzycy kościelni, nie organizujemy w parafiach scholi liturgicznych, które są naturalnym zapleczem śpiewaczym chórów wielogłosowych. W kościołach pożądana jest zawsze różnorodność zespołów muzycznych.

Kończąc, należy stwierdzić, że przedstawione powyżej racje składają się na potężny gmach argumentacji i wyjaśnień, że schola liturgiczna, czyli szkoła Ko-

⁶⁹ *Podjąć na nowo refleksję nad tradycją*, [z M. Péresem rozmawia C. Barthe], „Canor” 2002, nr 30, s. 22.

⁷⁰ H. Zielińska, *Kształcenie głosu*, Lublin 1996, s. 181.

ścioła i jego liturgii poprzez śpiew, jest wyzwaniem dla duszpasterskiej, parafialnej aktywności. Definicja scholi liturgicznej nie zawęża repertuaru i nie dokonuje żadnych wykluczających specyfikacji (np. ze względu na wiek i płęć śpiewaków, czy też rodzaj zespołu), a sama schola pozostaje zespołem, który wpisując się w wielowiekową historię *scholae cantorum*, nawiązuje do rzymskiej tradycji muzycznej. Oznacza bowiem dalej zespół wykonujący wyłącznie śpiewy liturgiczne. Rozszerzeniu ulega przede wszystkim repertuar, uwzględnione zostają nowe kierunki formowania i kształcenia śpiewaków. Tak zdefiniowana i opisana schola liturgiczna dobrze wpisuje się w nowe zadania pastoralne Kościoła, odpowiadając na poszukiwania współczesnych środków duszpasterskich. Unaocznia, że w jakimś sensie przyszłość Kościoła rozstrzyga się (*entscheidet sich*) na liturgii⁷¹. Śpiew tak zdefiniowanej scholi liturgicznej „wnosi się ku jednemu Panu; wdzięk i piękno, wyrażane przez scholę, są ofiarowywane Bogu przez wszystkich: stanowią chrystologiczny i trynitarny śpiew wnoszony przez zgromadzenie; są symbolem, w którym wszyscy się odnajdują i z którego wszyscy odnoszą pożytek, nawet jeśli nie wszyscy osobiście i bezpośrednio uczestniczą w jego wykonywaniu. Jest to swoiste *proficere omnibus*, także pod postacią duchowego i artystycznego wychowania i udoskonalenia”⁷².

SUMMARY

Liturgical schola in the life of parish

In the history of church music the term “schola” has been defined in a variety of ways. The most popular definition refers to a group of singers, representatives of a congregation, who intone and sustain singing through a dialogue with people, or they perform singing independently, without an active participation of the congregation; they perform, in particular, a monodic music which differentiates it from choir. The concept “schola” has also been defined as: “a group, which similarly to the Roman schola, performs a Gregorian chant or other monodic singing, sustaining and complementing the singing of congregation members (Pawlak), a group performing monophonic music” (Kicinger), “a monophonic youth or children group whose task is to lead and sustain the singing of people. It also performs the role of a cantor in responsorial singing which is extremely helpful

⁷¹ Por. M. Hobi, *Kirchenmusik – eine anspruchsvolle Chance*, [w:] *Brückenschlag. Wolfgang Bretschneider zum 60. Geburtstag*, Red. S. Klöckner, M. Kreuels, G. Massenkeil, Regensburg 2001, s. 62. Hobi pisze: „Die Gottesdienstfeier als quelle und Höhepunkt des kirchlichen Tuns stellt hohe Ansprüche. Die Kirchenmusik, als ein wesensbestimmender Teil des Gottesdienstes, erhält somit anspruchsvolle Aufgaben, welche für die Zukunft des Gottesdienstes und damit auch für die Kirche wichtig werden. Kirchenmusik wird zur anspruchsvollen Chance – zur Chance auch für die Kirche! Die Zukunft der Kirche entscheidet sich im Gottesdienst”.

⁷² I. Biffi, *Teologiczne refleksje...*, s. 36.

in the teaching of new songs. Such liturgical groups are led by organists, priests, nuns or catechists” (Szachowicz). The research has led to the following synthesis of the term: the liturgical schola is a “school” of Church and its liturgy based on (mono- and polyphonic) singing performed within its framework, following all Post-Vatican Council II norms. The repertoire of a liturgical schola should embrace singing considered more difficult (i.e. mono- and polyphonic). It is indisputable that the primary repertoire items should include at least several simple Gregorian compositions. A liturgical schola should perform and teach the unique singing which comes from “the depth of human soul, where the faith is rooted and love” shines (Paul VI). It is a positive development when a schola fulfils an educational role in the congregation and teaches new singing. Moreover, one of its singing tasks consists of assisting the congregation members in performing parts assigned to them. For liturgical celebrations it is advisable to search for the types of singing, the content of which would correlate with the content of mass texts.

Tłum. Eugenia Sojka

Elżbieta Grodzka-Łopuszyńska
Akademia Muzyczna w Katowicach

ZNACZENIE TECHNIKI WOKALNEJ, EMISJI GŁOSU I DYKCJI, W KSZTAŁCENIU WOKALNYM KANTORÓW, ZESPOŁÓW LITURGICZNYCH I ORGANISTÓW

Muzyka i śpiew są, jak wiadomo, od wieków nieodłącznymi elementami sprawowanymi w Kościele katolickim nabożeństw. Szerzej patrząc, towarzyszą znakomitej większości religii i kultów. Nie jest niczym nowym stwierdzenie, że poprzez śpiew i muzykę człowiekowi łatwiej się modlić, wielbić Boga i wyrażać siebie. Niejednokrotnie to śpiew właśnie przychodzi wiernemu z pomocą w zwerbalizowaniu własnych emocji, potrzeb, czy w wypowiedzeniu gorącego dziękczynienia. Jest zatem narzędziem ułatwiającym kontakt z Bogiem i łączącym przyziemność naszych spraw z wielkością spraw boskich. Służąc przez szereg lat jako kantor w katowickim duszpasterstwie akademickim, niemal każdej niedzieli spotykałam się z opiniami, że jakość oprawy muzycznej podczas sprawowania Eucharystii ma dla wiernych w niej uczestniczących znakomite znaczenie i może w dużym stopniu przyczynić się do pełniejszego w niej uczestnictwa. Nie można jednak zapominać, że jakość wykonywanej i współwykonywanej z wiernymi muzyki odbija się na stopniu zaangażowania wiernych w sprawowane nabożeństwo. Dbając zatem o jakość oprawy muzycznej, nie wolno nam zapominać o konieczności zaangażowania współuczestników zgromadzenia we wspólny śpiew. Aby było to możliwe, należy spełnić kilka podstawowych warunków:

- zapewnić wiernym dostęp do śpiewanych tekstów,
- ćwiczyć wykonywane pieśni przed mszą z ludem,
- podczas nabożeństwa prowadzić śpiew i zachęcać do współwykonywania.

Zaangażowanie wiernych w śpiew podczas liturgii nie jest łatwe i stawia przed osobami, które podejmują się tego wyzwania, wysokie wymagania. W powyższej pracy nie będę skupiała się na bezsprzecznie prymarnej roli organisty, jako akompaniatora i głównego koordynatora muzycznej oprawy. Chciałabym się natomiast zająć stroną wokalną i udziałem kantorów (do których zaliczam także prowadzących śpiew organistów) oraz liturgicznych zespołów wokalnych uczestniczących w sprawowaniu liturgii. Od nich bowiem zależy w największym stopniu poziom wykonywanej muzyki, dobór repertuaru oraz zaangażowanie wiernych. Zjawiskiem wysoce pozytywnym jest fakt powstawania wielu przyparafialnych zespołów liturgicznych, scholi i chórów kameralnych, jednak nie powinny one być pozbawione kontroli od strony czysto wokalnej. Zwłaszcza dotyczy to ze-

społów, w których śpiewają dzieci i młodzież, a więc osoby z kształtującymi się dopiero narządami głosowymi. Również organiści i kantorzy powinni być kształceni w zakresie emisji głosu i poprawności techniki wokalne, ponieważ, podobnie jak zawodowi śpiewacy, aktorzy, czy mówcy radiowi i telewizyjni, należą do pierwszej grupy zawodów, w których występuje szczególnie obciążenie narządu głosowego i wymaga się specjalnej jakości głosu¹. U organistów istotny jest także fakt, że używając głosu codziennie, często zmuszeni są śpiewać w warunkach dla głosu szkodliwych bądź w porach dnia dla głosu wysoce niekomfortowych. Aby wykonując swą pracę, organista nie działał ze szkodą dla własnego głosu, winien znać podstawowe zagadnienia dotyczące higieny i emisji głosu.

Jakie zatem problemy wykonawcze i techniczne czyhają na osoby służące w kościele swoim głosem? Dlaczego kontrola i opieka pedagoga śpiewu lub emisji głosu byłaby wysoce wskazana i na pewno pomocna? Jak taka edukacja miała by wyglądać? Niech próbą odpowiedzi na te pytania będzie powyższy artykuł.

Śpiew jest dla każdego człowieka czynnością naturalną i w zakresie całkowicie podstawowym nie wymagającą specjalnych ćwiczeń. Używanie w takiej formie głosu jest nam dane od chwili, gdy posiadziemy zdolność werbalizowania myśli i swobodnego porozumiewania się. Jednak posługiwanie się głosem w wymiarze szerszym, tzn. systematycznie i przy wykorzystaniu materiału muzycznego o wyższym stopniu trudności, wymaga od śpiewaków, nawet amatorów, doskonalenia swych wrodzonych zdolności i nabywania technicznych umiejętności. Pierwszych elementów techniki wokalne uczy się już dzieci w wieku przedszkolnym. Zwraca się im bowiem uwagę na poprawne i dbałe wymawianie tekstu, otwieranie ust, modulowanie głosu (od piano do forte), a przede wszystkim na właściwe powtarzanie melodii i rytmu. Jednak już wówczas łatwo zauważyć, że są dzieci o większych lub mniejszych predyspozycjach do śpiewania. U jednych obserwujemy duże, wrodzone zdolności wokalne, u innych niemal ich całkowity brak. Największy zaś odsetek dzieci i ludzi w ogóle charakteryzują średnie zdolności wokalne. Nie chodzi tu jedynie o słuch muzyczny i rodzaj wrażliwości, ale także o wrodzone cechy anatomiczne, ułatwiające lub w innych przypadkach utrudniające śpiewanie. Jakie zatem cechy sprzyjają nam podczas śpiewu?

„Anatomiczne cechy, które wiąże się z dużymi możliwościami wokalnymi, obejmują rozbudowane kości policzkowe, duże usta, pojemne gardło, dobrze rozwinięte kieszonki krtaniowe i silne fałdy głosowe. [...] Korzystną rolę może odgrywać także pojemna klatka piersiowa i znaczna pojemność płuc².”

¹ A. Pruszewicz, *Foniatria kliniczna*, Warszawa 1992. Grupę drugą stanowią zawody stawiające znaczne wymogi narządowi głosowemu – nauczyciele, telefonistki, politycy, zaś grupę trzecią zawody wymagające większej niż przeciętna wydolności głosowej i zawody wykonywane w hałaśliwym środowisku.

² M. Zaleska-Kręcicka, T. Kręcicki, E. Wierzbicka, *Głos i jego zaburzenia. Zagadnienia higieny i emisji głosu*, Wrocław 2004, s. 66.

Natomiast wszelkiego rodzaju choroby układu oddechowego, alergie, wady zgryzu i wymowy utrudniają swobodne śpiewanie i często niemal uniemożliwiają edukację w tym zakresie.

Jest zatem wśród ludzi grupa osób z wrodzonymi zdolnościami wokalnymi, obdarzona pięknym głosem, intuicją wokalną, wrażliwością muzyczną i świetnym słuchem. Ludzi takich nie jest jednak wielu, a praca z nimi ogranicza się do drobnych, lecz niezbędnych korekt oraz właściwego ukierunkowania estetycznego. Takich śpiewaków należy jedynie uświadomić, w jaki sposób mogą rozwijać otrzymane od Boga zdolności, jak dbać o higienę własnego głosu.

Prawdziwa rola pedagoga śpiewu polega jednak na pracy z osobami o średnich predyspozycjach do śpiewu, ale za to obdarzonych chęcią doskonalenia się w tym kierunku i oddawaniu się pasji śpiewania. Przed tymi osobami droga do celu jest znacznie trudniejsza i wymaga często dużego samozaparcia, jednak, idąc w parze z konsekwencją i pracowitością, potrafi dać zdumiewające rezultaty.

Poważnym niebezpieczeństwem w dzisiejszym świecie jest powszechna obecność, zwłaszcza w mediach, złych wzorców, nieprawidłowych i szkodliwych dla głosu sposobów śpiewania. Muzyka rozrywkowa preferuje bowiem często emisję siłową, gardłową i nieodróżnicowaną dynamicznie. Młodzi ludzie, pozbawieni właściwej edukacji muzycznej (śladowe miejsce wychowania muzycznego w szkołach) i często bez możliwości rozśpiewania się w dzieciństwie (znikoma liczba chórów szkolnych i zespołów muzycznych), czerpią wzory niemal wyłącznie z muzyki rozrywkowej. W efekcie pojawiają się zmanierowane sposoby śpiewania, często nieudolnie imitujące gwiazdy muzyki pop. Taki rodzaj emisji głosu razi podczas sprawowania liturgii i nie wpisuje się w panującą w kościele estetykę. Problem powyższy w najszerszym stopniu dotyczy różnego rodzaju scholi parafialnych, prowadzonych przez muzyków amatorów, dopuszczających podobny typ śpiewania.

Wielu młodych nie słyszy nawet własnej manieri, a często nawet nie wie, że za pomocą prostych zabiegów można przyjść własnemu głosowi z pomocą. Należy zatem stworzyć osobom zainteresowanym śpiewem możliwość kształcenia własnych umiejętności.

Warto więc bliżej przyjrzeć się poszczególnym problemom, na jakie narażeni są służący w kościele kantorzy, organiści i śpiewacy zespołów liturgicznych.

Pierwszą i zasadniczą rzeczą jest fakt, że wyżej wymienione osoby, podejmując się swych śpiewaczych ról, zaczynają używać głosu w stopniu znacznie intensywniejszym niż inni. Decydując się bowiem na służbę w kościele, jako kantor czy organista, osoby takie zmuszone będą do systematycznej i dość forsownej dla narządu głosu pracy. Również warunki, w jakich będą pracować, często okażą się dla głosu niekorzystne, a nawet szkodliwe. Mam tu na myśli niedogodne pory dnia, używanie głosu kilka razy dziennie, niskie temperatury, wysoka wilgotność powietrza i opary kadzidła, które podrażniają gardło. Powinni zatem poznać spo-

soby ochrony i pielęgnacji własnego aparatu głosowego oraz techniki wokalne pomagające uniknąć przeforsowywania oraz pozwalające na maksymalnie ekonomiczną gospodarkę własnym głosem.

Czynnością prymarną, którą każdy śpiewak winien opanować, jest poprawny, przeponowo-żebrowy oddech, kontrolowany poprzez pracę przepony. Efektem tej czynności jest możliwość świadomego kontrolowania i gospodarowania powietrzem wdychanym i wydychanym, co przy śpiewie pełni rolę podstawową. Czas trwania wdechu i wydechu podczas oddychania statycznego jest prawie równy, natomiast podczas śpiewu wdech jest krótszy, wydech zaś pogłębiony i wydłużony. Liczba oddechów jest mniejsza. Czas trwania wydechu fonacyjnego wynosi przeciętnie 15 do 20 sekund. Wystarcza to dla odtworzenia na jednym wydechu przeciętnie długiej frazy.

Prawidłowe oddychanie potrzebne jest dla uzyskania wysokiej jakości dźwięku, ale także chroni śpiewającego przed wysuszeniem śluzówki gardła, co często staje się przyczyną chrypek i infekcji. Osoby używające głosu w kościele narażone są na wdychanie dużej ilości zimnego powietrza, co może prowadzić do częstych niedyspozycji. Należy zatem zwrócić uwagę na właściwy sposób czerpania powietrza. Pierwsza faza wdechu winna odbywać się przez nos, zapatrzony w elementy filtrujące i chroniące nosogardziel, a dopiero ostatnia faza wdechu winna odbywać się przez usta. W ten sposób chronimy gardło, a także umożliwiamy organizmowi pełny wdech, wypełniający maksymalnie przestrzeń oddechową. Z praktyki zaś wynika, że mało który śpiewak, pozbawiony wiedzy i praktyki z zakresu emisji głosu, jest w stanie osobiście sam skontrolować i skorygować oddech. Zwłaszcza szybko dobierane oddechy między frazami są najczęściej wdechami szczytowymi i płytkimi, którym często towarzyszy charakterystyczne unoszenie ramion i skracanie szyi. Taka postawa ciała również nie sprzyja poprawnej emisji głosu.

Grupą osób, które w sposób szczególny winny zwrócić uwagę na układ swego ciała podczas śpiewania, są organiści. Siedząc bowiem za klawiaturą, są często przygarbieni, co skraca powierzchnię płucną i zmniejsza ilość wdychanego powietrza. Natomiast wykonywane podczas gry energiczne ruchy rękami i nogami utrudniają kontrolę fazy wydechowej i prawidłową pracę przepony, która w takiej sytuacji pracuje w warunkach utrudnionych.

Głównym jednak dobrodziejstwem właściwego oddychania jest możliwość opanowania podparcia oddechowego (*appoggio*), które polega na świadomym zwolnieniu fazy oddechowej za pomocą kontrolowanego napięcia mięśni oddechowych.

„Podparcie oddechowe nigdy nie bywa wrodzone, można je osiągnąć jedynie metodą żmudnych ćwiczeń. Jest ono natomiast niezbędne do opanowania prawidłowej techniki wokalne. Brak lub niedostateczne podparcie oddechowe zawsze prowadzi do zaburzeń fonacji. Objawia się w zwiększonej męczliwości głosu,

może pojawić się załamywanie głosu, niemożność utrzymania jednakowego poziomu napięcia dźwięku, tendencja do zaciskania mięśni gardła. Podparcie oddechowe jest zjawiskiem wyjątkowym, ponieważ działają wówczas równocześnie mięśnie wdechowe i wydechowe. Pierwsze pozwalają utrzymać optymalną pozycję dla oddychania dynamicznego, drugie zaś w tym czasie realizują wydech fonacyjny. [...] Przy opanowywaniu techniki podparcia oddechowego należy zwrócić uwagę na rozróżnienie pomiędzy napięciem a sztywnością. Sztywność mięśni objawia się niemożliwością płynnego regulowania ich napięcia³.

Pracując prawidłowo oddechem podczas śpiewania i uruchamiając mechanizm podparcia, uzyskujemy dźwięki czysto brzmiące, bez zbędnego przydechu (tzw. powietrze w głosie). Kolejnym dobrodziejstwem *appoggio* jest możliwość śpiewania *legatto* sekwencji dźwięków bez rażącego wstawiania litery „h” między samogłoski np. *hosahahahanna*, czy *ahamen*. Opisywany błąd emisyjny należy do najpowszechniejszych i jest szalenie trudny do korygowania i usunięcia. Często bowiem sam śpiewający nie zdaje sobie sprawy z jego popełniania i nawet go nie słyszy. Dopiero uwrażliwienie go na powyższy problem i kontrola osoby drugiej daje w efekcie poprawę błędu.

Dobrze opanowany, prawidłowy typ oddychania sprzyja także właściwej fonacji i artykulacji, a zwłaszcza używania podczas śpiewu tzw. wysokiej pozycji, oszczędzającej krtani i struny głosowe, a główny ciężar rezonowania przenoszącej ponad miękkie podniebienie. Wśród śpiewaków amatorów najbardziej powszechna jest emisja w pozycji niskiej, takiej samej, jak w przypadku mowy. Jednak już recytowanie tekstu zmusza mówiącego do lekkiego otwarcia nosogardzieli i podniesienia zakończenia podniebienia miękkiego zwanego języczkiem, co powoduje podniesienie pozycji artykulacyjnej. Śpiewak natomiast winien opanować zdolność utrzymania podczas śpiewu pozycji wysokiej, przez maksymalne obniżenie krtani, otwarcie nosogardzieli, jak przy ziewaniu z zamkniętymi ustami i stałym uniesieniu języczka. Przy niskiej bowiem pozycji śpiewający uruchamia jedynie dolne rezonatory (krtani, klatkę piersiową), zaś górne pozostawia niewykorzystane. W ten sposób obciąża bardzo głośnię, struny głosowe i krtani. Przy tego rodzaju śpiewie aparat głosowy ulega szybko zmęczeniu i przeforsowaniu. Jakość wytwarzanego tym sposobem dźwięku jest także niższa i daje mniejsze możliwości modulacyjne. Pojawić się też mogą wyraźne progi między rejestrami, na których głos będzie miał tendencję do załamywania się. Natomiast problemy te pozwala niwelować korzystanie z rezonatorów głowowych (górną szczęką, zatoki, nos, kości policzkowe) i przenoszenie emisji na tzw. wysoką pozycję. Taka technika przynosi wiele korzyści:

– odciąża krtani i pozwala utrzymać ją w swobodnej, niskiej pozycji, która unie możliwia usztywnianie i zaciskanie dźwięku;

³ M. Zalesska-Kręcicka, T. Kręcicki, E. Wierzbicka, *Głos i jego zaburzenia...*, s. 63.

- prowadzi do zwiększenia nośności dźwięku i pozwala na utrzymanie jego czystego, dźwięcznego brzmienia;
- daje możliwość precyzyjnego wymawiania słów, gdyż utrzymuje luźno aparat mowy;
- pozwala na śpiewanie nawet podczas niedyspozycji (podczas kataru czy chrypki – śpiewanie „ponad chrypką”);
- otwiera skalę głosu, zwłaszcza w górę, daje możliwość swobodnego zawieszania górnych dźwięków, bez ich ścinania czy zaciskania.

Bardzo częstym błędem emisyjnym, a wręcz nagminną przypadłością wśród osób trudniących się śpiewem są tzw. opadające końcówki, czyli niedbałe kończenie poszczególnych fraz. Wiąże się to najczęściej z umniejszeniem roli ostatniego dźwięku frazy i wyłączeniem świadomej kontroli nim fraza rzeczywiście się zakończy. Aby błąd ten usunąć, należy do samego końca frazy utrzymać wysoką pozycję emisji i wspomagać ją sprężystym podparciem przeponowym o ułamek sekundy dłużej niż śpiewana fraza trwa. Opadające bądź wypychane końcówki psują bowiem całościowy efekt i są częstą przyczyną opadania intonacyjnego. Od strony zaś emisyjnej stwarzają konieczność każdorazowego powrotu do wysokiej pozycji, co jest czynnością wysoce nieekonomiczną. Tracąc pozycję na ostatnim dźwięku frazy, musimy zużyć dodatkową energię, by kolejną frazę rozpocząć „z góry”.

To tylko wybrane problemy, z którymi boryka się każdy odpowiedzialny za stronę muzyczną liturgii. Naturalnie można by jeszcze szczegółowiej opisać ten problem, ważny jest jednak fakt, że dla podniesienia jakości współczesnej muzyki liturgicznej i zwiększenia jej atrakcyjności niezbędne są daleko idące korekty z zakresu emisji i higieny głosu. Muzyka w kościele winna być żywa i skłaniać wiernych do jej współtworzenia w formie żywego uczestnictwa.

Nie wystarczą jednak teoretyczne rozważania nad problemami poprawnej emisji głosu, lecz potrzeba stworzyć organistom, kantorom i członkom zespołów liturgicznych możliwość praktycznego doskonalenia własnych zdolności wokalnych pod okiem wykształconego pedagoga – praktyka.

Dla dzisiejszego kantora czy organisty szczególne znaczenie ma także zapoznanie go z właściwym posługiwaniem się sprzętem nagłaśniającym. Śpiewanie do mikrofonu stwarza bowiem nowe problemy, z którymi stykają się śpiewacy liturgiczni. Należy zatem zwrócić uwagę na konieczność brania cichych oddechów, właściwą wymowę głosek wybuchowych i syczących oraz zachowanie właściwej odległości od mikrofonu. Powinni więc mieć oni okazję do praktycznych ćwiczeń w tym zakresie i możliwość korygowania własnych błędów.

Równie ważna, co emisja, jest dla śpiewających kwestia poprawnej dykcji śpiewanego tekstu. Śpiew jest bowiem przedłużeniem mowy i winien być przede wszystkim zrozumiały, zatem wymaga natężenia czynności wymawiania. Łatwo tu bowiem o zlewanie i zacieranie brzmienia spółgłosek, utratę dźwięczności, „zjadanie” końcówek i niedbałość. Spore trudności pojawiają się także przy ar-

tykułowani sąsiadujących z sobą samogłosek (np. Królowa Anielska, wymawiana jako królowanielska) oraz przy upodobnieniach pod względem dźwięczności. Często pojawiają się także błędy przy wymowie nosówek, zwłaszcza na końcu wyrazu, oraz wybijanie spółgłosek podwójnych w takich wyrazach, jak: alleluja, hosanna, panna.

Ostatnim problemem, który chciałam poruszyć, jest walka ze śpiewaniem manierycznym, które podczas liturgii nie powinno mieć miejsca. Chodzi tu naturalnie o wszelkiego rodzaju podjazdy, nieuzasadnione glissanda, zaśpiewy i błędne modulowanie fraz. Takie praktyki, akceptowane i powszechnie stosowane na gruncie muzyki rozrywkowej, nie powinny pojawiać się podczas liturgii, i należy na ten fakt zwrócić wykonawcom dobitnie uwagę. Problem powyższy dotyczy zwłaszcza zespołów muzycznych i scholi, w skład których wchodzi głównie młodzież i dzieci. Niejednokrotnie bowiem wykonawcy ci nie są świadomi łamania konwencji wokalne właściwej liturgii i w najlepszej wierze wprowadzają wyżej opisane elementy stylu rozrywkowego. W tym przypadku kontrola życzliwej osoby z zewnątrz i naprowadzenie młodych wykonawców na właściwe tory wydaje się wysoce wskazana.

Uważam zatem, że powinno się stworzyć osobom śpiewającym w kościele szersze możliwości kształcenia własnych umiejętności wokalnych i stworzyć jednostki odpowiedzialne za taką edukację. Organizowanie kursów wokalnych i zajęć praktycznych ułatwiłoby osobom chętnym zapoznanie się z technikami wokalnymi i stworzyło im możliwość lepszego dbania o własny aparat głosowy.

W ostatnim czasie ożywa w Kościele tradycja wykonywania śpiewów gregoriańskich i muzyki dawnej, co w moim odczuciu jest zjawiskiem bardzo pozytywnym. Nie należy jednak zapominać, że jest to muzyka niełatwa i wymagająca od śpiewaka dość dużych umiejętności wokalnych. Nie zapominajmy, że średniowieczni mnisi latami ćwiczyli swój warsztat wokalny i byli profesjonalistami w tej dziedzinie. Znakomicie potrafili wykorzystać walory akustyczne ówczesnych świątyń, jak również z powodzeniem operowali możliwościami własnych rezonatorów. Nie stosując nagłośnienia, byli świetnie słyszalni i rozumiali. Fakt ten również przemawia za szkoleniem dzisiejszych śpiewaków kościelnych, przynajmniej w zakresie podstawowym. Piękny śpiew gregoriański winien mieć w sobie przestrzeń i głębię ówczesnych świątyń, a zatem przystoi mu dźwięk szlachetny, w żadnym razie nie zaciskany i tłamszony, lecz swobodny i naturalny.

Wielce pozytywnym zjawiskiem jest natomiast coraz powszechniejsze zatrudnianie pedagogów emisji głosu i śpiewu przez amatorskie chóry i zespoły kościelne. Śpiewając bowiem utwory muzyki poważnej, dyrygenci chóralni często spotykają się z trudnościami wykonawczymi, których członkowie zespołów nie potrafią pokonać bez pomocy fachowca z zakresu śpiewu. Nie chcąc zaś zrezygnować z ambitnego repertuaru, sięgają po pomoc, której zmuszeni są jednak szukać

na własną rękę. Można by zatem stworzyć swego rodzaju ciało doradcze dla opisanych zespołów i ich prowadzących.

Zarówno śpiew jednogłosowy, jak i wielogłosowy, by zachwycał, musi być wykonywany poprawnie i na możliwie najwyższym poziomie. By zatem służyć podczas liturgii głosem, należy go szkolić i oszlifowywać, by nabierał szlachetności i piękna. Skoro w dzisiejszej szkole nie ma miejsca na naukę śpiewu i muzyki, niech przynajmniej kościół będzie jej ostoją i przybytkiem dobrego smaku muzycznego.

Narzekamy na to, że wierni często nie włączają się we wspólny śpiew podczas liturgii, a być może przyczyn tego zjawiska winniśmy szukać u nas samych, którzy ten śpiew współtworzymy i animujemy, począwszy od kapłanów, przez organistów, kantorów, dyrygentów chóralnych i członków zespołów liturgicznych. Jakże często na tym polu widać brak fachowości, żywego zaangażowania i pasji, potrzeby serca, by liturgia nam piękniała i stawała się bliższa współuczestnikom. Aby zmotywować i zachęcić wiernych do wspólnego śpiewu, musimy po pierwsze oferować muzykę najwyższej próby, zróżnicowaną i dobrze wykonaną. Należy dbać o wprowadzanie nowych utworów i pieśni do znanego już repertuaru i zadać sobie trud ćwiczenia przed liturgią pieśni z ludem. Sami jednak winniśmy pracować nad własnym warszatem wykonawczym, by stanowić wzór godny do naśladowania. Aby zachęcić wiernych do wspólnego śpiewu, musimy być autentycznie zaangażowani i poświęceni swojej misji. Pracujmy z radością i prawdziwym zapałem na pożytek ludziom i Bogu na chwałę.

RÉSUMÉ

Signification de la technique vocale, de l'émission de la voix et de la diction en formation vocale des chantres, ensembles liturgiques et organistes

Dans la liturgie contemporaine, la nécessité d'entraîner les coparticipants de l'assemblée aux plains-chants communs est essentielle:

- en permettant aux fidèles d'avoir accès aux textes des chants,
- par l'exercice des chants exécutés avec les fidèles avant la messe,
- par la tenue des plains-chants pendant la célébration et l'encouragement au chant commun.

Le phénomène fort positif est la création de nombreux ensembles liturgiques, chorales de jeunes et choeurs de chambre, mais ils ne devraient pas être privés de contrôle du côté purement vocal. L'utilisation de la voix dans une mesure plus large, c'est-à-dire avec assiduité et avec mise à profit des matériaux de musique au plus haut degré de difficulté, exige des chanteurs, même des amateurs, le perfectionnement de vraies capacités et l'acquisition des connaissances techniques. L'activité primaire que chaque chanteur doit posséder est une respiration convenable diaphragmatique et

costale, contrôlée par le travail du diaphragme. La respiration normale est nécessaire pour obtenir une haute qualité du son, mais elle protège aussi un chanteur contre le dessèchement de la muqueuse pharyngée, celui-ci pouvant contribuer très souvent à l'enrouement ou à l'infection. Le type normal de la respiration bien possédée est favorable à la phonation convenable et à l'articulation, et notamment l'utilisation typique de la haute position pendant le chant, ménageant le larynx et les cordes vocales et transmettant le poids de la résonance au-dessus du palais mou.

Une telle technique procure beaucoup d'avantages: elle réduit le poids du larynx et permet de le maintenir en position basse, dégagée, ce qui rend les raideurs et le resserrement du son impossibles; elle mène à l'accroissement du support du son et rend possible le maintien de la pureté du son retentissant; elle donne la possibilité de prononcer les mots avec précision car elle maintient librement les organes de la parole; elle permet de chanter même en cas d'indisposition (rhume ou enrouement – "au-dessus de l'enrouement"); elle ouvre l'étendue de la voix, surtout par les notes hautes en donnant la possibilité de la suspension libre des tonalités hautes sans les couper ou resserrer.

Pour un chanteur ou un organiste d'aujourd'hui, le rôle particulier est de savoir se servir d'appareils stéréo. Pour les chanteurs la question de la diction correcte du texte chanté est aussi importante que l'émission des notes.

Un problème important est la lutte contre le chant maniéré (toutes sortes de montées, glissandos injustifiés, chant avec accent et modulation fautive des phrases). Bien qu'il soit accepté dans la musique légère, il ne devrait pas être repris dans la liturgie, et il serait indiqué de signaler expressément ce fait aux exécutants.

Tłum. Weronika Duźniak

Stanisław Kosz

Akademia Muzyczna w Katowicach

ZASTOSOWANIE SAKRALNYCH DZIEŁ LITERATURY MUZYCZNEJ W LITURGII

Na wstępie zastrzeżenie: sformułowany powyżej temat powinien w zasadzie zawierać rozwinięcie: „...w świetle własnych doświadczeń”, występuję tutaj bowiem bardziej w roli muzyka-praktyka niż jako specjalista-ekspert w zakresie muzyki liturgicznej. O owych własnych doświadczeniach jednak nieco później – i raczej na marginesie, wprawdzie zaś nieco rozważań ogólniejszej, głównie historycznej natury, w pierwszym rzędzie na temat kryteriów doboru sakralnych dzieł literatury muzycznej pod kątem możliwości ich zastosowania w dzisiejszej liturgii. W rozważaniach tych niezwykle pomocne mi będą refleksje nad teologiczną koncepcją muzyki kościelnej, zawarte w pracy ks. Joachima Waloszka *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*¹. Autor, zastanawiając się nad zagadnieniem „stylu kościelnego”, zwraca uwagę na następujące przymioty, a zarazem kryteria, jakie winna spełniać prawdziwa muzyka kościelna. Są to: zasada funkcjonalności, zasada „trzeźwości”, zasada komunikatywności, zasada obiektywizmu, zasada otwartości na Słowo².

Śledząc dzieje muzyki kościelnej – form związanych z liturgią mszalną oraz nabożeństwami oficjum – łatwo dostrzec, iż owe wysuwane pod adresem muzyki kościelnej postulaty różnie postrzegane były i realizowane na przestrzeni poszczególnych epok, w twórczości poszczególnych kompozytorów, a nawet w poszczególnych dziełach.

Zasada funkcjonalności. Podsumowując rozważania na powyższy temat, J. Waloszek pisze: „zgodzić się trzeba z tym, że w pewnej konkretnej sytuacji muzyka może popaść w konflikt z liturgicznym *ordo*, a ambicje artystyczne mogą zniekształcić muzyczną posługę liturgiczną. W naturze sztuki muzycznej, kierującej się własnym etosem, leży skłonność do wykraczania poza granice nakreślanych ram liturgii, jak tego przykład daje choćby *Missa solemnis* L. van Beethovena”³. I dodaje, że konfliktu tego „nie rozwiąże się mnożeniem rozporządzeń prawnych i rubryk liturgicznych dotyczących muzyki. [...] Owocnie podjąć i udźwignąć będą mogli go jedynie ci muzycy, którzy zrozumieją od wewnątrz ducha liturgii”⁴.

¹ Opole 1997.

² Tamże, s. 254–276.

³ Tamże, s. 258.

⁴ Tamże.

Bodaj podstawowym aspektem funkcjonalności dzieła sakralnego są jego ramy czasowe. Przywołana tu *Missa solemnis* L. van Beethovena w zamierzeniu twórcy uświetniać miała wielką uroczystość – ingres arcyksięcia Rudolfa Habsburga jako arcybiskupa Ołomuńca. Nie wiemy, jaki pierwotnie kształt miała ona przybrać, lecz wiadomo, że praca nad dziełem (m.in. nad partiami kontrapunktycznymi) tak zaabsorbowała twórcę, iż terminu nie dotrzymał, zaś dzieło „rozrosło” się niepomiarowo. Za życia kompozytora odbyło się tylko jedno koncertowe wykonanie całości *Mszy*, w Petersburgu (w Wiedniu wykonano jedynie fragmenty, również w wersji koncertowej – jako „hymny z łacińskimi tekstami”). Trwająca ponad 70 minut kompozycja, zdecydowanie „rozsadzająca” ramy liturgii, bywała niekiedy – przynajmniej we fragmentach – wykorzystywana jako muzyczna oprawa liturgii mszalnej, jak choćby przed kilku laty na placu Zwycięstwa w Warszawie (nb. obecnie wykonywana bywa także w ramach liturgii mszalnej inna, podobnych rozmiarów kompozycja mszalna – *Missa pro pace* Wojciecha Kilara, o której kilka uwag później). Wcześniej, przed Beethovenem, z problemem ram czasowych kompozycji mszalnej zmierzyć się musiał twórczo W. A. Mozart, który w liście do Padre Martiniego (z 4 IX 1776 r.) pisał: „Nasza muzyka kościelna różni się bardzo od włoskiej i będzie się różnić coraz bardziej, skoro msza z całym Kyrie, Gloria, Credo, Sonatą *al epistola*, Offertorium albo Motetem, Sanctus i Agnus Dei nawet przy najbardziej uroczystej okazji, kiedy sam książę ją odprawia, trwać może co najwyżej trzy kwadransy”, dodając znamienne słowa: „Trzeba specjalnych studiów do tego rodzaju kompozycji”⁵. Owe wspomniane „studia” Mozarta polegać będą *primo*: na ograniczeniu składu wykonawczego do samego chóru i organowego *continuo* – w niedokończonej *Mszy C-dur* KV 115 (=Anh. 166d), *mszy* typu motetowego, w której polifonia odgrywa rolę fundamentalną; *secundo*: na eliminacji solistów – w *Mszy C-dur Trinitatis-Messe* KV 167, gdzie zarazem polifonia ograniczona zostanie do „zwyczajowych” fragmentów: „*cum Sancto Spiritu*”, „*et vitam venturi saeculi*” i „*dona nobis pacem*” (kompozycja z udziałem orkiestry smyczkowej bez altówek, z parą obojów, dwiema parami trąbek i kotłami oraz organowym *continuo*). Zatem w chwili pisania wspomnianego listu do Padre Martiniego Mozart będzie posiadać już swój własny, wypracowany wzorzec stylu kompozycji mszalnej, który realizować będzie w serii tzw. *mszy* salzburskich, spośród których największą, w pełni zasłużoną sławą cieszy się do dziś *Msza C-dur Spatzen-Messe* KV 220. Alfred Einstein opisując tę drogę do optymalnej funkcjonalności kompozycji liturgicznej: rozpoczynanie od razu wejściem chóru lub, co najwyżej, kilkutaktowym preludium orkiestry, bardzo zwarte ukształtowanie wszystkich motywów, zwawa deklamacja choralna, rozdzielania „wielosłownych” odcinków tekstu na głosy solowe, które jakby wpadają sobie w słowo⁶. Dodajmy do tego rezygnację z kunsztownych poli-

⁵ A. Einstein, *Mozart. Człowiek i dzieło*, Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1975, s. 360.

⁶ Por. tamże, s. 364.

fonicznych popisów w formie „zamkniętych” fug – co najwyżej krótkie fugata lub stretta. Później Mozart zrezygnuje jednak z tak ostentacyjnie posuniętej skrótowości, by np. w *Mszy C-dur Credo-Messe* KV 257, w słynnej *Mszy C-dur koronacyjnej* KV 317 i w ostatniej salzburskiej *Mszy C-dur* KV 337 wypełnić muzyką ponad półgodzinne ramy. Wszystkie te dzieła pomyślane były jednak jako funkcjonalne kompozycje liturgiczne.

Natomiast późniejsze msze Josepha Haydna – sześć wielkich mszy dla dworu Esterházych z lat 1796–1802 – ramy te znacznie przekraczają. Były one jednak w założeniu dziełami koncertowymi, wykonywanymi w Bergkirche w Eisenstadt, lecz nie w ramach liturgii. Ze względu na ramy czasowe trudno także uznać za dzieła „funkcjonalne” takie dzieła późniejsze, jak np. *Msza Es-dur* Franza Schuberta, *Messe solenne* Hectora Berlioz, czy *Mala msza uroczysta* Gioacchina Rossiniego, choć o ich „nieprzydatności” liturgicznej decydować będą inne jeszcze względy. Do rozmiarów, które umożliwiałyby znów włączenie dzieła artystycznego w ramy liturgii, powróci natomiast w XX wieku Igor Strawiński w *Mszy* na chór i podwójny kwintet instrumentów dętych (1948 r.), której programowa polichóralność nawiązuje do stylu weneckiego, a także Paul Hindemith w *Mszy* na chór *a cappella* (1963 r.), będącej refleksem studiów nad polifonią niderlandzką.

Zasada „trzeźwości”. Autor *Teologii muzyki* przywołuje tu na wstępie autorytet kard. Josepha Ratzingera, który dopuszcza w liturgii udział jedynie muzyki „u logicznionej”, tzn. trzeźwej, rozsądnej, respektującej fakt, iż służba Boża chrześcijan, zgodnie z oczekiwaniami św. Pawła (Rz. 12,1), winna być służbą rozumną (*logikè* = określaną przez logos, słowo)⁷. J. Ratzinger przestrzega przed sięganiem po „dionizyjski typ muzyki, po instrumenty, rytmy i brzmienie prowokujące stany odurzenia, ekstazy, zburzenie granic indywidualności i osobowości, uwolnienie od ciężaru świadomości, od własnego «ja»”, przed „świętym obłąkaniem, szaleństwem rytmów i instrumentów”⁸. Odnosi się to także do stylów rock i pop, które J. Ratzinger uważa za „przeciwnie chrześcijańskim wyobrażeniom o wyzwoleniu i wolności” i wyklucza ich przydatność dla liturgii „ze względów zasadniczych”⁹. W tym miejscu warto jednak przypomnieć niezwykle popularną u nas swego czasu *Mszę beatową „Pan Przyjacielem moim”* Katarzyny Gärtner (1969 r.), wykonywaną przez zespół beatowy „Czerwono-Czarni” – mimo różnych zastrzeżeń odegrała ona pozytywną rolę w duszpasterstwie, zwłaszcza w kręgach młodzieżowych. Warto także wspomnieć o eksperymencie *Mszy jazzowej* Tomasza Stańki (1967 r.) – ten nurt muzyki wszakże nie został nigdy zaakceptowany na gruncie muzyki liturgicznej. J. Waloszek zauważa, że „chrześcijańska muzyka kultycz-

⁷ J. Ratzinger, *Liturgie und Kirchenmusik*, za: J. Waloszek, *Teologia muzyki...*, s. 258.

⁸ Por. J. Waloszek, *Teologia muzyki...*, s. 259.

⁹ Por. tamże, s. 262.

na nie może bazować na czysto zmysłowej przyjemności”, gdyż: „Poszukiwanie wyzwolenia poprzez zatopienie się bez pamięci w przyjemność zmysłową, która z natury swej jest ściśle ograniczona i niezdolna do identyfikacji, dość szybko prowadzi do rozczarowania i frustracji”¹⁰.

Śledząc dzieje kompozycji mszalnych, warto zatrzymać się chwilę nad tym miejscem w liturgii mszy świętej, które w artystycznej oprawie muzycznej bodaj najbardziej „narażone” było na takie właśnie traktowanie: nad *Benedictus*, będącym w liturgii czasem muzycznego uwielbienia i adoracji po przemienieniu. W czasach klasyków, oddzielone od *Sanctus* było *Benedictus* tradycyjnie obszarem liryzmu i wypowiedzi subiektywnej. Tak będzie choćby w ansamblowo ujętych *Benedictus* w większości mszy Mozarta, choć i tu zdarzy się znaczący wyjątek: w dniach najostrejszego konfliktu z księciem arcybiskupem Colloredo Mozart napisał *Benedictus* z *Mszy C-dur* KV 337 w najściślejszym polifonicznym stylu, w dodatku w „bez-nadziejnej” u Mozarta tonacji a-moll. W kontekście dotychczasowej tradycji był to gest prawdziwie obrazoburczy, choć zapewne chodziło tu jedynie o „dotknięcie” znieawidzonego chlebobdawcy... Dla kontrastu, Beethoven w *Missa solemnis* wprowadził w części *Benedictus* słynne solo skrzypcowe – niczym „śpiew samotnej duszy”, zanoszącej swą modlitwę ku Stwórcy. Ekstatyczny, przeduchowiony styl owego *Benedictus* stanie się bodaj najpoważniejszym pretekstem dla rozwijania romantycznego, XIX-wiecznego subiektywizmu na gruncie muzyki kościelnej. Jego pierwszym echem będzie *Gratias* z *Messe solenne* Berlioz (1826 r.), fragment, który francuskiemu twórcy posłuży później jako... liryczny temat *Sceny wśród pól* z *Symfonii fantastycznej*.

I jeszcze *a propos* zasady trzeźwości: niebezpieczeństwo wspomnianej „czysto zmysłowej przyjemności” paradoksalnie może dziś dotyczyć nawet... chorału gregoriańskiego. Jego język, dziś już niezrozumiały dla większości, sprawić może, iż słuchający śpiewów chorałowych poddawać się mogą oddziaływaniu samej tylko warstwy dźwiękowej, słowo zaś staje się jedynie „pretekstem”. Także owe wszelkie estetyzujące tradycje wykonawcze, chcące w chorale dostrzegać odbicie „anielskich pieni”, wprowadzać mogą słuchającego w stan swoistej „nirwany”, co zresztą podchwyczone zostało w ostatnich latach przez niektóre współczesne zespoły muzyczne, bazujące na chorale gregoriańskim jako specyficznym muzycznym „tworzywie”.

Zasada komunikatywności. To – jak pisze J. Waloszek – niezwykle istotna kwestia „interaktywności języka muzyki liturgicznej”, bowiem: „Dzieło muzyczne przeznaczone do użytku liturgicznego charakteryzować się winno swoistym przyporządkowaniem, przynależnością do wspólnoty, językiem zrozumiałym przez wspólnotę”¹¹. I tu zdaje się tkwić największy dziś problem, jeśli zastanawia-

¹⁰ J. Waloszek, *Teologia muzyki...*, s. 262.

¹¹ Tamże, s. 263.

my się nad przydatnością wielkich dzieł literatury muzycznej we współczesnej liturgii. O problemie „komunikatywności” – dziś – języka łacińskiego, który jest językiem zdecydowanej większości dzieł liturgicznych z obszaru tzw. wielkiej literatury muzycznej, już wspomnieliśmy. Bodaj istotniejsza wydaje się jednak kwestia samego języka muzycznego. W dziejach muzyki ów szczęśliwy okres, kiedy język sztuki muzycznej był językiem wspólnoty, kończy się bodaj u progów romantyzmu. Retoryczność kościelnych kantat J. S. Bacha – choćby owo słynne „*Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedriget werden*” z *Kantaty 47*, obrazowane przez mozolnie, kręto wznoszące się linie głosów chóralnych, które gwałtownie (i jakże „łatwo”!) „upadają” po osiągnięciu najwyższego punktu – trafiała do wyobraźni gminy, bowiem w języku tym Bach przemawiał przecież do niej każdej niedzieli w swoich muzycznych „kazaniach”. Jeszcze Mozart znał i stosował owe reguły muzycznej retoryki – najprostsze figury: *ascendit, descendit*, i bardziej złożone, oparte na *mutatio per genus*: w *Crucifixus, Resurrexit*, czy w „utanecznionym” zwykle *Et in Spiritum Sanctum* – były to prawdziwe „gesty znaczące”, sam zaś „średni” muzyczny język był tu niemal identyczny, jak w instrumentalnych koncertach czy divertimentach. Ale romantycy wybierają uczucia, nastrój i auto-prezentację – wspólnota języka zanika. U Ferencza Liszta pojawi się nawet nowa koncepcja „komunikatywności” muzyki, gdy w 1834 r. w artykule *O kościelnej muzyce przyszłości* postulował będzie urzeczywistnienie nowej wizji muzyki, którą określił jako „humanitarną”: „Powinna być dostojna, jędrna i potężna. Musi łączyć w sobie na wielką skalę teatr i kościół. Może być jednocześnie dramatyczna i świątobliwa, wspaniała i prosta, ceremonialna i poważna, ognista i rozwiązła, burzliwa i kojąca, czysta i żarliwa”¹². Jednostronny charakter takiego artystycznego „komunikatu” jest aż nadto oczywisty, o słuchaczu, czy też „wiernym” nie wspomina się tutaj wcale – jest zbyt małuczki, jedyną racją jest racja artysty. Owo dramatyczne rozejście się dróg twórcy muzyki i jej adresata trwa praktycznie do dziś – i nic nie wskazuje, by drogi te kiedyś mogły się znów połączyć. Czy wobec powyższego pozostaje więc – jako alternatywa – jedynie język muzycznej „subkultury”, język „zrozumiały” przez „wszystkich”? I czy wolno go akceptować? A jeśli tak – to w imię jakich racji? Oczywiście, nie powinno się zapominać o tych spośród kompozytorów, dla których słuchacz istniał zawsze. Także o tych, którzy swój talent zechcieli ofiarować na „użytek” wspólnoty religijnej, tworząc jednostkowe, wartościowe dzieła sakralne. Choć – z drugiej strony – wykonanie dziś w ramach liturgii *Mszy* Strawińskiego czy Hindemitha musiałoby wzbudzić niemalże zdziwienie ze względu na ich wyrafinowany, stylizowany język.

Zasada obiektywizmu. Dość istotnie łączy się ona z zagadnieniem komunikatywności. Rozdzwięk między twórcą a odbiorcą następuje w tym samym mo-

¹² A. Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*, Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1983, s. 174.

mencie – u progów romantyzmu, w muzyce Beethovena, i kulminuje w dziełach Liszta, Wagnera, Mahlera. Jak pisze J. Waloszek: „Modlitwa i wyznanie wiary uzyskują w ich muzyce wszystkie cechy bardzo osobistego dramatu wewnętrznego, silnie zabarwionego emocjonalnie. Obiektywne orędzie wiary rozplywa się w bezkresnym oceanie intymnych uczuć, egzaltacji, pasji, żalu, rozterek, skarg”¹³. Taki język, bliski wspomnianym wcześniej koncepcjom muzyki „humanitarnej” Liszta, z pewnością nie przystawał do zasady obiektywizmu. J. Waloszek powołuje się tu na Oskara Söhngena, który twierdził, że „komunikatywność liturgiczną może osiąść tylko ta muzyka, która w realizacji przebiegu dźwiękowego kieruje się czysto muzyczną gramatyką i wystrzega się wszelkich pozamuzycznych programów”¹⁴. Autor zauważa też, za Otto Ursprungiem, iż istotnym wyznacznikiem stylistycznym dla muzyki kościelnej jest skłonność do zachowania dystansu historycznego. Zauważmy: w epoce baroku wzorcowym językiem muzyki kościelnej był styl „dawniejszy”, okreśłany jako *prima practica* – i nawet jeszcze Grzegorz Gerwazy Gorczycki, dobrze przecież znający i z powodzeniem uprawiający koncertujący styl wokalnie-instrumentalny, napisał swoją znaną *Missa paschalis* jako mszę *a cappella*. Mówiąc ogólniej, chodzi o preferowanie stylu dawniejszego niż ten, aktualnie „obowiązujący”: Liszt w swojej *Missa choralis* sięgnął do chorału gregoriańskiego, Strawiński – do polichóralności weneckiej, Hindemith – do polifonii niderlandzkiej (franko-flamandzkiej). Historyczny dystans staje się tym samym manifestacją zasady obiektywizmu.

Zasada otwartości na słowo. Ideał korelacji muzyki i słowa, jaki był udziałem chorału gregoriańskiego, nie był już w stanie powtórzyć się w późniejszych epokach. Problem podporządkowania muzyki słowu (tekstowi), czy *vice versa* tekstu muzyce dzielił tak samo kompozytorów, jak i teoretyków muzyki. Choć sama sformułowana tu zasada winna być rozumiana raczej szeroko, przy założeniu właśnie – jak pisze przywołany przez J. Waloszkę O. Söhngen – otwartości na słowo: „muzyka powinna po prostu odpowiadać swym charakterem temu, co chce urzeczywistnić wspólnota zgromadzona w imię Pana, musi być zdolna do wywołania poczucia niezwykłości, podniosłości, transcendencji, tajemniczości, świąteczności, powinna podkreślać wspólnotowy i obiektywny charakter świętych czynności”¹⁵. Na przestrzeni epok owa „otwartość na słowo” niejednokrotnie była zacierana – czy to przez wybijającą „artystowską” polifonię niderlandzką (jak choćby 8- czy 12-głosowe maksymalnie zagęszczone polifoniczne sploty w *Missa Tempore paschali* Nicolasa Gomberta), czy przez politeksturę (*Gloria* w *Kleine Orgelsolo-Messe* Haydna trwa niespełna... minutę, jako że cały tekst, podzielo-

¹³ J. Waloszek, *Teologia muzyki...*, s. 269.

¹⁴ O. Söhngen, *Theologie der Musik*, za: J. Waloszek, *Teologia muzyki...*, s. 269.

¹⁵ Tamże, s. 275.

ny na cztery części, jest wykonywany równocześnie przez cztery chóralne głosy – i pozostaje nawet sporo czasu na końcowe *Amen*), czy też przez takie nawet „obrazoburcze” zabiegi, jak pomijanie przez Schuberta w jego mszach fragmentu „et unam sanctam catholicam ecclesiam”, bądź kuriozalne powtórzenie *da capo* fragmentu *Et incarnatus* w *Mszy Es-dur* – po *Crucifixus* – tylko dlatego, by stało się zadość muzycznej symetrii.

Owe wymienione wyżej wymienione kryteria i wymogi – powtórzmy je: zasada funkcjonalności, zasada „trzeźwości”, zasada komunikatywności, zasada obiektywizmu, zasada otwartości na słowo – to niezmienniki. I dziś powinny one decydować o doborze i zastosowaniu dzieł literatury muzycznej – tej „wielkiej” literatury – we współczesnej liturgii, jeśli taka, nieczęsta w sumie możliwość, może się tylko pojawić.

I teraz już kilka uwag na temat: „...w świetle własnych doświadczeń”¹⁶. Praktyka wykonywania w ramach liturgii – dziś – wielkich dzieł literatury sakralnej, choć nieczęsta, jest jednak dobrze znana. Została też niejako „poświadczona” przez Urząd Papieski pamiętnymi „liturgicznymi” wykonaniami *Mszy koronacyjnej* Mozarta, a później *Mszy D-dur* Antonina Dwořaka w Bazylice Świętego Piotra – przed bodaj dwudziestu już laty. Zdawać sobie trzeba jednak sprawę z faktu, że nie są to wydarzenia codzienne, że zwykle chodzi tu o dodanie splendoru jakiejś istotnej okoliczności, związanej z życiem Kościoła: święta, jubileuszu, ceremonii itp. W tej sytuacji dobór repertuaru winien być zawsze w pełni przemyślany, dyktowany właśnie wymienionymi wcześniej wymogami, stawianymi prawdziwej muzyce kościelnej. Trudne do zaakceptowania wydają się natomiast takie zjawiska, jak „dodawanie” *post factum* do skomponowanego uprzednio dzieła mszalnego samego obrzędu liturgicznego – jak miało to miejsce choćby w przy-

¹⁶ Autor niniejszego referatu, prowadząc od kilkunastu lat Chór Mieszany w Państwowej Szkole Muzycznej I i II st. w Nysie, przygotował do wykonań liturgicznych – i wykonał w latach 1992–2004 m.in. takie dzieła, jak: *Missa paschalis* G.G. Gorczyckiego, *Msza C-dur Trinitatis-Messe* KV 167, *Msza C-dur Spatzen-Messe* KV 220, *Msza C-dur koronacyjna* W.A. Mozarta, *Msza G-dur* F. Schuberta, a także szereg mniejszych kompozycji. Wykonania te – głównie w kościołach nyskich – zwykle miały na celu uświetnienie liturgii mszalnej podczas szczególnych uroczystości, jak np. liturgiczne wykonanie *Mszy koronacyjnej* Mozarta z okazji 800-lecia poświęcenia kościoła pw. św. Jakuba i Agnieszki w Nysie (1998 r.). Na szczególną uwagę zasługuje także wykonanie przez młodych nyskich muzyków *Vesperae solennes de confessore* KV 339 W.A. Mozarta podczas uroczystych nieszpórów w katedrze w Münster (1998 r.), z okazji jubileuszu tamtejszego zgromadzenia zakonnego. Natomiast w ramach Festiwalu Muzycznego „Muzyka w zabytkowych kościołach i wnętrzach Księstwa Nyskiego”, którego autor jest inicjatorem i kierownikiem artystycznym, Chór Mieszany i Orkiestra PSM w Nysie wykonały pod jego dyktando także m.in. *Requiem d-moll* KV 626, *Litaniae de venerabilis altaris Sacramento* KV 243, *Mszę h-moll (Kyrie i Gloria)* oraz wybrane kantaty J. S. Bacha. We wspomnianych wykonaniach obok uczniów brali także udział soliści-wokaliści – studenci i absolwenci Akademii Muzycznej w Katowicach oraz wysokiej klasy doangażowani muzycy-instrumentaliści.

padku liturgicznych wykonań *Missa pro pace* Kilara, kompozycji nadmiernie rozbudowanej w stosunku do ważkości i ciężaru gatunkowego samego muzycznego tworzywa (bodaj kilka spośród przedstawionych powyżej kryteriów zostało tu naruszonych). Nadto też, *Missa pro pace* skomponowana była na zupełnie inną okoliczność – nie jako muzyka liturgiczna, lecz jako dzieło dla uczczenia jubileuszu Filharmonii Narodowej (i w jej siedzibie po raz pierwszy została też wykonana). Podobne zresztą wątpliwości nasuwają się w związku z corocznymi wykonaniami *Requiem* Mozarta w Poznaniu, kiedy to w rocznicę śmierci kompozytora odbywa się msza święta za Jego duszę. Fakt wykonania największego nawet arcydzieła muzyki sakralnej nie może bowiem przesłaniać istoty liturgii mszalnej – taka obawa istnieje zaś zawsze. Z własnego doświadczenia: będąc kierownikiem artystycznym wspomnianego Festiwalu „Muzyka w zabytkowych kościołach i wnętrzach Księstwa Nyskiego” w Nysie, w bieżącym roku zaprosiłem do udziału w festiwalu zespół Schola Cantorum Minorum Chosovienses, który przygotował wykonanie pełnej liturgii mszalnej na Święto Archaniołów Michała, Gabriela i Rafaela. Mimo iż koncert wypadł w wigilię tego święta, ostatecznie – acz po długich wahaniach – nie zdecydowaliśmy się jednak na prezentację muzyczną w ramach liturgii mszalnej. Zdecydowała o tym sama formuła muzycznego festiwalu, bowiem w zaistniałej sytuacji liturgia mszalna mogła być narażona na potraktowanie jako „atrakcyjny dodatek” i chęć „urozmaicenia” festiwalowego programu („poszukiwanie nowej formuły”, w dodatku pod hasłem „dochodzenia do autentycznej funkcji dzieła”). Podobnie też nie do końca przekonany byłem do formuły odbywających się przed blisko dziesięć laty w kościele ewangelickim w Katowicach „Koncertów organowych w ramach niedzielnego nabożeństwa”, choć ich organizator i wykonawca, znakomity organista Zygmunt Antonik, zestawiał ich program z wielkim znanstwem, w zgodzie z porządkiem liturgicznym i z artystycznym smakiem. Niemniej już samo określenie „koncert w ramach nabożeństwa” wydawało mi się propozycją ryzykowną...

Oczywiście, poza wszelką dyskusją pozostaje sprawa poziomu przygotowania takiej „wysoko-artystycznej” muzycznej oprawy liturgii mszalnej: musi to być poziom prawdziwie profesjonalny, gdyż ranga artystyczna tej muzyki nie znosi kompromisów. A więc msza gregoriańska, *Msza z Tournai*, msza Palestriny, Mozarta, nawet Schuberta czy Strawińskiego – tak, ale w odpowiednich okolicznościach, odpowiednio dobrze przygotowana, i jedynie jako „oprawa” liturgii, nigdy jako „koncert w ramach”...

Zresztą nie musi to być wyłącznie muzyka „historyczna”, może być również tworzona współcześnie. Jak choćby liczne msze Józefa Świdra, jak *Msza bogucka* Jana Oleszkowicza (1998 r.), napisana na 400-lecie najstarszej parafii na terenie dzisiejszych Katowic, czy jak najnowsze kompozycje młodego absolwenta katowickiej Akademii Muzycznej w klasie prof. Eugeniusza Knapika, Wojciecha Stępnia: rozbudowana, koncertowa *Missa Domus Dei* (2003 r.) dla uczczenia 150-

lecia parafii św. Barbary w Chorzowie¹⁷, i bodaj ciekawsza jeszcze *Missa brevis* na sopran, obój i róg angielski, określona jako *Pieśni liturgiczne* (2004 r.). W komentarzu kompozytora do tej drugiej kompozycji czytamy: „Napisane są do łacińskiego tekstu mszalnego i przeznaczone do wykonywania podczas liturgii w małym romańskim kościółku”. Ta muzyka zdaje się idealnie wręcz respektować wspomniane na wstępie zasady-kryteria prawdziwej muzyki kościelnej¹⁸...

SUMMARY

Application of musical literature sacred compositions in the contemporary liturgy

The problem of the application of sacred compositions of musical literature in the contemporary liturgy presupposes respect for rules and criteria related to the notion of a “church style”. The criteria established in the work of Rev. Joachim Waloszek, “Teologia Muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce” [Theology of Music. Contemporary theological thought on music] (Opole 1997), are recognized as guidelines. The principle of functionality leads to the understanding of the liturgy spirit from within and requires an appropriate musical background (“Special studies have to be pursued for this kind of composing” W. A. Mozart). The principle of sobriety allows in liturgy the presence of temperate and sensible music only, music which respects the fact that the Christian ministry of God, in accordance with St. Paul’s expectations (Rom 12:1), should be a judicious ministry (J. Ratzinger). The principle of clarity claims that “a musical composition assigned for a liturgical use, should distinguish itself by a unique coordination and affiliation with the communion, and by language understood by the communion” (Waloszek). The “clarity” problem is linked not only with Latin but also with the issue of the language of music itself. In the history of music the happy period when the language of the music art was the language of the communion, ends at the threshold of romanticism. There is a need then for a proposition suggesting a return to the linkage of the artist and the communion ways. The objectivity principle states that “the liturgical clarity can be a prerogative only of the type of music which, in the realization of its sound process is guided by the pure grammar of music and it avoids all extra-musical agendas”. The principle of the openness to the Word points out that “the character of music should simply correspond with the implementation of the wishes of the communion gathered in the name of God; the music must have a capacity to evoke the sense of extraordinariness, solemnity, transcendence, mystery, and festivity; it should emphasize the communal and objective character of sacred activities”. The performances of *Coronation Mass* by Mozart or *D-dur Mass* by Antonin Dvořák

¹⁷ Por. Sz. Babuchowski, *Katedra z dźwięków*, „Gość Niedzielny” 2004, nr 52.

¹⁸ Wygłoszenie niniejszego referatu na kongresie zakończyła prezentacja nagrania *Sanctus z Pieśni liturgicznych* Wojciecha Stępnia.

in St. Paul's Basilica, could serve as examples of the contemporary practice of using great sacred literature compositions in liturgy. It is questionable though to use compositions "alongside" or "by chance of" a liturgy (e.g. *Missa pro pace* by W. Kilar, the annual performance of Mozart's *Requiem* in Poznań). Positive examples of using the contemporary mass literature are: numerous masses by Józef Świder, *Bogucka Mass* by Jan Oleszkiewicz (1998), and Wojciech Stępień's *Missa Domus Dei* (2003) and *Missa brevis [Missa brevis liturgical songs]* (2004).

Tłum. Eugenia Sojka

NAJWAŻNIEJSZE POSTULATY DYSKUSJI PANELOWYCH

1. Chór we współczesnej liturgii (relatorka: mgr Barbara Zielonka-Rusin)

- Zespół śpiewaczy jako reprezentant wspólnoty liturgicznej.
- Istotna rola dyrygenta, jego misja wychowawcza.
- Apel o kompozycje naprzemienne, wykonywane przez chór i całe zgromadzenie.

2. Kantor i schola (relator: ks. dr Grzegorz Poźniak)

- Stała troska o właściwy poziom wykonawczy – w liturgii nie może być amatorszczyzny.
- Znaczący problem odpowiednio dobranego repertuaru.
- Potrzeba stałego kształcenia kantorów i psalterzystów.

3. Kryteria doboru repertuaru muzyczno-liturgicznego (relator: ks. dr Edward Poloczek)

- Konieczność zaznajomienia się z prawodawstwem kościelnym.
- Poznanie źródeł muzyki liturgicznej – odniesienia do chorału gregoriańskiego.
- Uwrażliwienie na poprawność tekstów i melodii.

Ks. Antoni Reginek

**HOMILIA WYGŁOSZONA
PODCZAS MSZY ŚWIĘTEJ
ZE ŚPIEWEM GREGORIAŃSKIM
W KATEDRZE CHRYSZTUSA KRÓLA
DNIA 22 X 2005 R.**

Na początku średniowiecza, w dobie wędrówek ludu, kiedy świat był zupełnie rozbity, pojawił się człowiek od Boga posłany – św. Benedykt z Nursji – twórca monastycyzmu zachodniego, zwany dziś patronem Europy. Jego misja polegała na tym, aby ten rozbity świat na nowo odbudować. W myśl reguły zakonnej, napisanej w klasztorze na Monte Cassino, Bóg miał być we wszystkim uwielbiony, w pracy i w modlitwie. Reguła ta wyrosła z ducha Ewangelii, stała się mocnym fundamentem odnowy. Kiedy dziś przeżywamy liturgię łacińską w połączeniu ze śpiewem gregoriańskim, nie można nie wspomnieć tego patriarchy mnichów Zachodu, który wymagał od swoich uczniów, aby prawdziwie szukali Boga i objawiali gorliwość w służbie Bożej, aby niczego nie cenili wyżej nad Chrystusa i Jego miłość. Wielu nieznanych nam z imienia benedyktyńskich zakonników układało kunsztowne melodie, utrwalane później na pergaminowych kartach ksiąg liturgicznych. Św. Benedykt nazywał liturgię „dziełem Bożym” – *opus Dei*. Nic nie może być ważniejsze od służby Bożej – stąd polecenie, aby wyśpiewywać we wspólnocie w ciągu tygodnia sto pięćdziesiąt psalmów, by w ten sposób cały rytm życia był uświęcony modlitwą!

Benedykt naszych czasów – następca na Stolicy Piotrowej – papież Benedykt XVI znany jest z wielkiego umiłowania muzyki; w swoich refleksjach mówi o muzyce, o osobistym do niej przywiązaniu. Wiemy, że jego brat, Georg, był dyrygentem chóru najpierw w rodzinnym Traunstein, a potem prowadził chór katedralny w słynnej Ratyzbonie. Kiedy zakończyła się II wojna światowa, brakowało jeszcze w rodzinie, z wojennej tułaczki, właśnie brata Georga. Pewnego dnia, gdy obecny papież wracał do domu z kościoła, słyszał odgrywaną na fortepianie pieśń: „Wielki Boże, wychwalamy Ciebie” („Te Deum”). Już wiedział, brat szczęśliwie wrócił. Tylko muzyką i śpiewem mógł wyrazić swoją ogromną radość i wdzięczność Bogu.

Mówił prorok: „Będę Ci śpiewał psalm, pieśń wobec aniołów”, ale tak śpiewajmy nasze pieśni, aby nasze serce było w zgodzie z tym, co głoszą usta. Żaden z dźwięków nie może być upodobanym, jeżeli serce nie współbrzmi z Bogiem kochanym. Innymi słowy wyraził tę myśl św. Paweł w swoim wspaniałym hymnie o miłości: „Bez miłości stałbym się jak miedź brzęcząca albo cymbał brzęmiący”, czyli byłbym zlepkiem dźwięków, pełnym chaosu, dysharmonii, nieładu.

W dzisiejszej liturgii oddajemy cześć św. Cecylii, patronce muzyki kościelnej. Wspominamy – pochodzącą ze znakomitego rzymskiego rodu Cecyliuszów – męczennicę pierwszych wieków chrześcijaństwa i staramy się dostrzegać w niej ten niezwykły element fascynacji i umiłowania Boga ponad wszystko, nawet ponad wartość doczesnego życia i umiłowania ludzi, nawet prześladowców.

W historii muzyki ważną rolę odegrała reforma pod patronatem św. Cecylii, tzw. reforma cecylikańska – ruch odnowy muzyki kościelnej w XIX wieku. Programowym zadaniem cecylijanistów stało się pielęgnowanie muzyki kościelnej w ścisłej zgodności z przepisami liturgicznymi, a jednym z ich szczególnych osiągnięć było wprowadzenie – nawet do kościołków wiejskich – chorału gregoriańskiego, własnego śpiewu (*cantus proprius*) liturgii rzymskokatolickiej. Nie zapominajmy, że ruch cecyliński przyczynił się także do masowego powstawania zespołów śpiewaczych, zwłaszcza na Śląsku i w Wielkopolsce.

Pragniemy również poprzez nasz kongres włączyć się we współczesny ruch odnowy i promocji muzyki liturgicznej. Niech w nas będzie rozmiłowanie w liturgii Kościoła, kształtowanej przez wieki.

Można przypuszczać, że gdy Pan Jezus w synagodze w Nazarecie modlił się i czytał Pismo, to była to forma kantytacji, forma śpiewu, gdyż właśnie w śpiewnej recytacji przekazywano podczas synagogałnej liturgii fragmenty Prawa i Proroków. Słuchacze dziwili się Jego słowom, Jego nauczaniu, może podziwiali również piękno samego przekazu świętego tekstu.

Niech patronat św. Cecylii ożywia w nas tęsknotę za prawdziwie artystycznym pięknem, którym chcemy wielbić Boga i nieść pokrzepienie ludziom.

Niech będzie również zachętą dla nas wszystkich, abyśmy, śpiewając pięknie, dając w ten sposób wyraz swej miłości do Boga, sami stawali się coraz lepszymi ludźmi, pełni zyczliwości dla drugich.

Już św. Augustyn mówił: „Kto miłuje, ten śpiewa”, to znaczy, że postawa miłości i uwielbienia Boga Stwórcy wręcz domaga się śpiewu. Ale można tę myśl sformułować także odwrotnie – „Kto śpiewa, ten miłuje”. Niech więc dobry śpiew, dobra muzyka wyzwala ją w nas najbardziej szlachetne uczucia, a wówczas całe nasze życie będzie pieśnią pochwalną Boga.

NOTY BIOGRAFICZNE

Ks. dr hab. Robert BERNAGIEWICZ (IM KUL, Lublin)

ur. w 1965 r. w Skierniewicach. Kapłan diecezji łowickiej, święcenia w roku 1995. Studia muzyczne (AM w Warszawie, klasa skrzypiec, 1984–1989); studia teologiczne (WSD w Warszawie i w Łowiczu, 1990–1995); studia muzykologiczne (IM KUL, 1995–1999). Doktorat (*Recepcja tradycji neumatycznych w notacji Graduału Wiślickiego w świetle neum liquescentes*) IM KUL 1999 r.; habilitacja (*Communiones Graduału rzymskiego in statu nascendi i w obliczu rodzącej się diastematii*) IM KUL 2005 r. Zatrudniony w IM KUL od 1998 r., seminarium magisterskie od roku 2001 r. (3 magisteria), od 2005 r. kierownik Katedry Teorii i Historii Muzyki Średniowiecza. Członek włoskiej sekcji „Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano” i Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych. Wykładowca muzyki kościelnej w Wyższym Seminarium Duchownym w Łowiczu. Nagrody: książka *Recepcja tradycji neumatycznych w notacji Graduału Wiślickiego w świetle „neum liquescentes”* nagrodzona w Konkursie Związku Kompozytorów Polskich o Nagrodę im. Księdza Profesora Hieronima Feichta. Problematyka badań: modalność gregoriańska, semiologia gregoriańska, paleografia gregoriańska, historia chorału gregoriańskiego, historia teorii muzyki antyku i średniowiecza. Publikacje książkowe: *Recepcja tradycji neumatycznych w notacji Graduału Wiślickiego w świetle neum liquescentes*, Ząbki 1999; *Communiones Graduału rzymskiego in statu nascendi i w obliczu rodzącej się diastematii*, Lublin 2004. Autor licznych publikacji naukowych.

Prof. dr hab. Stanisław DĄBEK (IM KUL, Lublin)

ur. w 1946 r. w Ostrowcu Świętokrzyskim. Studia muzykologiczne odbył w IM KUL (1975 r.), prywatne studia kompozycji w AM w Krakowie (1970–1973) oraz wyjazdy stypendialne do Austrii (Musikwissenschaftliches Institut, Graz) i Belgii (Afdeling Musicologie, Leuven). Doktorat (*Wielogłosowy repertuar rękopiśmienny kancjonałów klasztoru Panien Benedyktyn w Staniątkach [1586–1758]*) IM KUL 1984 r., habilitacja (*Twórczość mszalna kompozytorów polskich XX wieku [1900–1995]*) IM KUL 1997 r., stanowisko prof. nadzw. KUL na czas nieokreślony (2005 r.). Zatrudniony w IM KUL od 1975 r., kierownik Katedry Polifonii Religijnej (1998 r.), kierownik działu Muzyka religijna w *Encyklopedii katolickiej* (2004 r.), redaktor naczelny rocznika IM KUL „Additamenta Musicologica Lublinensia” (2005 r.). W latach 1989–1999 pracował w Instytucie Muzyki UMCS w Lublinie, w latach 2000–2006 UKSW w Warszawie, a także w AM im. F. Chopina w Warszawie. Ogółem promotor: 2 prac doktorskich i 66 prac magisterskich. W swoich badaniach zajmuje się religijną muzyką wielogłosową (XV–XXI w.), metodą analizy szczególnie muzyki religijnej, problematyką stylu oraz staropol-

ską pieśnią kościelną. Publikacje książkowe: *Twórczość mszalna kompozytorów polskich XX wieku (1900–1995)*, Warszawa 1996; *Wielogłosowy repertuar kantoralów staniąteckich (XVI–XVIII w.)*, Lublin 1997. Autor licznych publikacji naukowych, w 1980 r. zdobył III nagrodę na Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim im. S. Wiechowicza za *Ave Maria* na 7-gł. chór mieszany, dwukrotnie (2003 i 2006 r.) w IM KUL otrzymał wyróżnienie „pedagog roku”, przyznawane przez studentów.

Prof. Julian GEMBALSKI (AM, Katowice)

ur. w 1950 r. w Siemianowicach Śląskich. Studia odbył w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach w klasie organów Henryka Klaji oraz na Wydziale Kompozycji i Teorii (dyplomy obu specjalności z wyróżnieniem w 1975 r.). Następnie odbył kurs mistrzowski u prof. Flor Peetersa w Mechelen (Belgia) oraz dalsze studia w Paryżu, pod kierunkiem Andrégo Isoir’a i Michela’a Chapuis (organy) oraz Jean’a Saint-Arroman (muzykologia). Prowadzi ożywiającą działalność artystyczną, naukową i pedagogiczną. Występował z koncertami w całej Europie oraz w USA, nagrywał dla Polskiego Radia (m.in. seria „Antologia Organów na Górnym Śląsku”, gdzie zarejestrował 80 organów regionu) i telewizji, dla radia niemieckiego i duńskiego. Nagrał 18 płyt CD (m.in. seria „Sound of Silesian Organs”). Jest laureatem I nagród w konkursach improwizacji fortepianowej w Gdańsku i Nowej Rudzie oraz improwizacji organowej w Weimarze, a także wielu innych nagród, m.in. nagrody „Orfeusza” XXXVIII Festiwalu „Warszawska Jesień”, nagrody im. Wojciecha Korfatego, nagrody im. Karola Miarki, im. Juliusza Ligonja, im. Stanisława Ligonja, nagrody Arcybiskupa Katowickiego „Lux ex Silesia”, odznaczony przez Papieża Jana Pawła II medalem „Pro Ecclesia et Pontifice”, odznaczony także medalem Edukacji Narodowej i Medalem „Gloria Artis”. Obok działalności koncertowej zajmuje się pracą naukową i kompozycją. Jest autorem wielu prac z zakresu historii organów na Śląsku, problematyki ochrony i konserwacji organów zabytkowych, a także projektantem wielu instrumentów, m.in. pierwszych w Polsce organów w stylu francuskiego i niemieckiego baroku. W 1992 r. otrzymał tytuł naukowy profesora. Obecnie jest profesorem zwyczajnym Akademii Muzycznej w Katowicach, gdzie prowadzi klasę organów i kieruje Katedrą Organów i Klawesynu. W latach 1990–1996 pełnił funkcję prorektora, a w latach 1996–2002 rektora Akademii Muzycznej w Katowicach. Jest członkiem Archidiecezjalnej Komisji Muzyki Sakralnej i Archidiecezjalnym Wizytatorem Organów i Organistów. W 2004 r. założył pierwsze w Europie Środkowo-Wschodniej Muzeum Organów, mające siedzibę przy AM w Katowicach.

Dr Elżbieta GRODZKA–ŁOPUSZYŃSKA (AM, Katowice)

ur. w 1973 r. w Katowicach. W latach 1994–2000 studiowała w AM im. K. Szymanowskiego w Katowicach (z wyróżnieniem ukończyła klasę śpiewu solowego

prof. Stanisławy Marciniak-Gowarzewskiej), a w latach 1992–1997 filologię polską na UŚ, doktor sztuki w dyscyplinie artystycznej wokalistyka (*Zróżnicowanie formalne i stylistyczne religijnej liryki wokalne na przestrzeni wieków*) AM 2004. Od 2000 r. jest pracownikiem AM w Katowicach na stanowisku adiunkta. Laureatka konkursów wokalnych (m.in. I nagrody na Konkursie Polskiej Muzyki Wokalnej w Katowicach). Debiutowała w Operze Śląskiej w Bytomiu (*Don Giovannim* W. A. Mozarta). Obecnie współpracuje jako solistka z Filharmonią Śląską w Katowicach, Śląską Orkiestrą Kameralną, Filharmonią Rybnicką, Barokową Orkiestrą im. G. Ph. Telemanna w Bielsku-Białej i innymi zespołami. Brała udział w polsko-niemieckim projekcie jako solistka Landes Jugend-Orchester pod dyrekcją Klausu Arpa, wykonując m.in. partię Berty w operze *Lorelei* Maxa Brucha. Wykonuje muzykę dawną i współczesną, często podejmuje się prawykonania. Specjalizuje się w wykonawstwie muzyki sakralnej różnych epok, koncertując w świątyniach i salach koncertowych w kraju i za granicą. Od 1999 r. koncertuje także z J. Gembalskim, wykonując, obok muzyki dawnej i współczesnej, również jego utwory i improwizacje.

Mgr Stanisław KOSZ (AM, Katowice)

ur. w 1954 r. w Chorzowie. Studia muzyczne (ukończone z wyróżnieniem) odbył w latach 1973–1977 w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach w zakresie teorii muzyki pod kierunkiem prof. Józefa Świdra, u którego studiował również kompozycję. Wykłada historię muzyki klasycznej i romantycznej oraz analizę muzyczną w Akademii Muzycznej w Katowicach, gdzie pełni również funkcję prodziekana Wydziału Kompozycji, Interpretacji, Edukacji i Jazzu. Jest autorem szeregu publikacji z zakresu teorii muzyki oraz uczestnikiem wielu międzynarodowych i krajowych sesji i konferencji teoretycznych. W PSM w Nysie od 1991 r. pracuje z Chórem Mieszanym, z którym, m.in. we współpracy ze szkolną Orkiestrą Kameralną, przygotował i przedstawił szereg kompozycji kościelnych J. S. Bacha, W. A. Mozarta, F. Schuberta. Od 2000 r. z jego inicjatywy odbywa się w Nysie Festiwal Muzyczny „*Muzyka w zabytkowych kościołach i wnętrzach Księstwa Nyskiego*”.

Ks. prof. dr hab. Ireneusz PAWLAK (IM KUL, Lublin)

ur. w 1935 r. we Wrześni. Kapłan archidiecezji gnieźnieńskiej, święcenia w roku 1960. W latach 1968–1974 odbył studia w IM KUL, doktorat (*Śpiewy Alleluja zawarte w graduale Macieja Drzewickiego z 1536 roku i ich znaczenie dla określenia tradycji choralowej przyjętej w katedrze gnieźnieńskiej w I poł. XVI w.*) IM KUL 1976 r., habilitacja (*Graduały piotrkowskie jako przekaz chorału gregoriańskiego w Polsce po Soborze Trydenckim*) IM KUL 1989 r., 2001 r. profesor. Prócz IM KUL w latach 1991–1993 wykłady gościnne w AM w Warszawie, od 1995 r. prowadzi zajęcia na Katolickim Uniwersytecie w Rużomberku (Słowacja).

cja). Promotor 8 prac doktorskich i 39 prac magisterskich. Założyciel i długoletni dyrygent (1974–2002) zespołu Schola Gregoriana. Autor licznych kompozycji liturgicznych oraz adaptacji obcego repertuaru (np. *Radośnie Panu hymn śpiewajmy, Tyś w wieczerniku chlebem się stał*). Inicjator i pierwszy prezes (2001–2005) Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych, w latach 2003–2005 kierownik IM KUL. W swoich badaniach naukowych zajmuje się m.in. monodią średnio-wieczną. Autor ponad 200 publikacji, do najważniejszych można zaliczyć: *Graduały piotrkowskie jako przekaz chorału gregoriańskiego w Polsce po Soborze Trydenckim*, Lublin 1988; *Śpiewy uwielbienia*, Lublin 1997; *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2000. Bibliografia prac opublikowana w 1997 r. obejmowała 186 pozycji. Nagrodzony (2003 r.) przez Prymasa Polski „Srebrną Piszczalką” za osiągnięcia w dziedzinie muzyki kościelnej.

Ks. dr Grzegorz POŹNIAK (WT UO, Opole)

ur. w 1971 r. w Głubczycach. Kapłan diecezji opolskiej, święcenia w roku 1996. W latach 1997–2001 studia w IM KUL, następnie roczny staż naukowy w Ratyzbonie (Niemcy) i Londynie (Anglia), w 2004 r. ukończył Podyplomowe Studium Chórmistrzowskie przy AM w Bydgoszczy, doktorat (*Problematyka scholi liturgicznej w świetle reformy Soboru Watykańskiego II. Studium muzykologiczno-teologiczne na przykładzie diecezji opolskiej*) UO 2005 r. Od 2002 r. pełni funkcję referenta muzycznego kurii diecezjalnej w Opolu i dyrygenta chóru WSD w Opolu (nagranie dwóch płyt kompaktowych). Od 2002 r. adiunkt w Zakładzie Muzyki Kościelnej i Wychowania Muzycznego WT UO. Od września 2005 r. wiceprezes Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych. Od stycznia 2006 r. kierownik Studium Muzyki Kościelnej w Opolu. Opublikował dotychczas 6 artykułów naukowych, 1 recenzję i 12 sprawozdań. Był również współredaktorem 1 śpiewnika i 2 dodatków nutowych do wydziałowego periodyku „Liturgia Sacra”.

Ks. dr hab. Antoni REGINEK (WT UŚ, Katowice)

ur. w 1948 r. w Wilczy k. Rybnika. Kapłan archidiecezji katowickiej, święcenia w roku 1972. W latach 1975–1980 studia muzykologiczne w IM KUL, doktorat (*Melodie hymnów brewiarzowych w liturgicznych księgach przedtrydenckich diecezji krakowskiej*) IM KUL 1985 r.; habilitacja (*Pieśni nabożne Franciszka Karpińskiego oraz psalmy w jego tłumaczeniu w przekazach źródłowych i tradycji ustnej. Studium teologiczno-muzykologiczne*) UO 2005 r. W latach 1986–2003 przewodniczący Komisji Muzyki Sakralnej, zaś w latach 1992–2003 duszpasterz organistów (archi)diecezji katowickiej. Prowadził zajęcia w WSSD w Katowicach, WSD Franciszkanów w Panewnikach, w Zakładzie Dydaktyki UŚ w Cieszynie. W latach 1984–1986 prefekt, a następnie 1986–2001 wicerektor WSSD w Katowicach. Autor wielu artykułów naukowych i publicystycznych, kompo-

zytor (m.in. pieśni liturgiczne i muzyka do przedstawień Teatru Seminaryjnego „Scaena Apicata”). Redaktor: *Śpiewnik archidiecezji katowickiej*, Katowice 2000; *Chorał śląski*, tom I, Katowice 2003, tom II, Katowice 2006 oraz *Skarbiec pieśni kościelnych*, Katowice 2004. Ostatnia publikacja (rozprawa habilitacyjna wydana w serii: Studia i Materiały Wydziału Teologicznego UŚ w Katowicach): *Pieśni nabożne Franciszka Karpińskiego oraz psalmy w jego tłumaczeniu w przekazach źródłowych i tradycji ustnej. Studium teologiczno-muzykologiczne*, Katowice 2005. Kanonik honorowy, kapelan Oddziału Śląskiego PZChiO. Od 2005 r. prodziekan Wydziału Teologicznego UŚ oraz prezes Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych.

Dr Władysław SZYMAŃSKI (AM, Katowice)

ur. w 1955 r. w Kozuchowie. W latach 1975–1978 studiował w IM KUL, w 1977 r. otrzymał eksternistycznie dyplom ukończenia PSM II st. w Łodzi (klasa organów), w latach 1978–1983 studiował w AM w Katowicach (klasa organów prof. J. Gembalskiego). Uczestniczył w mistrzowskich kursach interpretacji u profesorów: F. Peetersa i L. Rogga. W katowickiej uczelni ukończył też podyplomowe studium dla kapelmistrzów orkiestr dętych. W latach 1982–1993 prowadził klasę gry organowej w PSM II stopnia w Rybniku, a od 1985 r. jest wykładowcą AM w Katowicach. W 1995 r. podjął studia doktoranckie na KUL, gdzie pod kierunkiem ks. prof. dra hab. Jana Chwałka napisał dysertację o zabytkowych organach na Górnym Śląsku (*Rozwiązania konstrukcyjne mechanicznej traktury XIX-wiecznych organów na terenie archidiecezji katowickiej. Studium historyczno-instrumentoznawcze*) IM KUL 2001 r. Równoległe z działalnością pedagogiczną, od 1979 r. prowadzi posługę organistowską w kościele św. Wojciecha w Mikołowie. Jest organistą koncertującym, występując z recitalami organowymi w kraju i za granicą (Austria, Belgia, Czechy, Dania, Niemcy, Skandynawia). Od 1987 r. jest członkiem Archidiecezjalnej Komisji Muzyki Sakralnej w Katowicach oraz jednym z inicjatorów i kierownikiem artystycznym festiwalu Mikołowskie Dni Muzyki (1997 r.). Ważniejsze kompozycje: Toccata na dwa fortepiany (1983 r.); Psalm na sopran i zespół instrumentalny (1984 r.); Hymn na organy (1985 r.); *Et exspecto resurrectionem mortuorum* na organy (1988 r.); Dwie kołеды na sopran i organy (1988 r.); *In Te Domine speravi* na mezzosopran i organy (1990 r.); Toccata – *Credo in unum Deum* na organy (1990 r.); Kantata do słów B. Ostromeckiego na chór i orkiestrę (1993 r.); Postludium na organy (1994 r.). W latach 1983 oraz 1985 otrzymał wyróżnienia na ogólnopolskich konkursach kompozytorskich.

Dr Marek URBAŃCZYK (AM, Katowice)

ur. w 1949 r. w Siemianowicach Śląskich. Kształcił się w Śląskich Technicznych Zakładach Naukowych w Katowicach (1968 r.) oraz w Państwowej Średniej Szkole Muzycznej im. M. Karłowicza w Katowicach (1974 r.), Diecezjalnym Stu-

dium Organistowskim w Katowicach (1972 r.), AM w Katowicach na Wydziale Wychowania Muzycznego (dodatkowo klasa organów prof. Juliana Gembalskiego, 1982 r.), a także na Wydziale Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki (1987 r.). Dalsze studia kontynuował w Podyplomowym Studium Doktoranckim w AM w Warszawie (1987 r.), korzystał też dwukrotnie (1983 i 1989 r.) ze stypendium w firmie budowy organów „Werner Bosch-Orgelbau” w Kassel-Sandershausen. Od 1972 r. jest zaangażowany w posługę organistowską w kościele Podwyższenia Krzyża Świętego w Siemianowicach Śląskich. Od 1989 r. jest członkiem Archidiecezjalnej Komisji Muzyki Sakralnej w Katowicach i wykładowcą Studium Organistowskim. Od 1992 r. pedagog w AM w Katowicach, obecnie na Wydziale Instrumentalnym, jako adiunkt w Katedrze Organów i Klawesynu. W roku 1987 rozpoczął działalność jako organmistrz, a w ciągu 18 lat zakres wykonanych prac organmistrzowskich objął około 60 instrumentów. W 1999 r. obronił z wyróżnieniem pracę doktorską na Wydziale Architektury Politechniki Śl. w Gliwicach (*Architektoniczne i organmistrzowskie aspekty w konserwacji i restauracji zabytkowych organów na Górnym Śląsku, na przykładzie własnych doświadczeń realizacyjnych*). Autor wykładów otwartych, a także artykułów o organach.

Oprac. ks. Wiesław Hudek

PROGRAM DNI KONGRESOWYCH**Piątek, 21 X 2005 r.
MUZYKA ORGANOWA***Aula Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach*

- 10.00 Rozpoczęcie Kongresu, wystąpienia powitalne: Wielki Kanclerz Wydziału Teologicznego UŚ ks. abp dr Damian Zimoń i przedstawiciel Wydziału Teologicznego UŚ ks. prodziekan dr hab. Antoni Reginek
- 10.15 Wykład inauguracyjny: „Cantate Domino cum laetitia” – ks. prof. dr hab. Ireneusz Pawlak (IM KUL)
- 11.00 Wykład: Muzyka organowa i improwizacja w kontekście kulturowej funkcji liturgii – prof. Julian Gembalski (AM Katowice)

Katedra Chrystusa Króla w Katowicach

- 11.45 Przygotowanie liturgii
- 12.00 Eucharystia pod przewodnictwem ks. abp. Damiana Zimonia. Podczas Mszy św. śpiew Chóru Wyższego Śląskiego Seminarium Duchownego w Katowicach pod dyr. ks. dr. Wiesława Hudka
- 13.30–15.00 Przerwa na posiłek

Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego w Katowicach

- 15.00 Zwiedzanie Muzeum organów

Aula Akademii Muzycznej

- 15.45 Prezentacja nowego tomu Chorału Śląskiego – ks. dr hab. Antoni Reginek (WT UŚ)
- 16.00 Wykład: Kształcenie organistów pod kątem wymogów gry liturgicznej – dr Władysław Szymański (AM Katowice)
- 16.30 Wykład: Organy piszczałkowe jako dziedzictwo Kościoła – dr Marek Urbańczyk (AM Katowice)
- 17.00 Dyskusja (ks. prof. I. Pawlak, prof. J. Gembalski, dr W. Szymański, dr M. Urbańczyk)

Kościół Opatrzności Bożej – Katowice Zawodzie

- 20.00 Koncert organowy (organizacja koncertu: ks. dr Edward Poloczek)

Sobota, 22 X 2005 r.
MUZYKA WOKALNA

Aula Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach

- 10.00 Wykład: Związek słowa i melodii w kompozycjach gregoriańskich klasycznego repertuaru Officium i Mszy świętej – ks. dr hab. Robert Bernagiewicz (IM KUL)
- 10.45 Wykład: Muzyka liturgii w kontekście duchowości okresu na przykładzie dziejów mszy – prof. dr hab. Stanisław Dąbek (IM KUL)

Katedra Chrystusa Króla w Katowicach

- 11.45 Przygotowanie liturgii
- 12.00 Msza gregoriańska pod przewodnictwem prezesa Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych ks. dr. hab. Antoniego Reginka, podczas Mszy św. śpiew zespołu Schola Cantorum Minorum Chosoviensis pod dyr. Sławomira Witkowskiego
- 13.30–15.00 Przerwa na posiłek

Aula Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach

- 15.00 Wykład: Schola liturgiczna w życiu parafii – ks. dr Grzegorz Poźniak (WT Uniwersytet Opolski)
- 15.30 Wykład: Znaczenie techniki wokalne, emisji i dykcji w kształceniu kantorów liturgicznych i zespołów wokalnych – dr Elżbieta Grodzka-Łopuszyńska (AM Katowice)
- 16.00 Wykład: Zastosowanie sakralnych dzieł literatury muzycznej we współczesnej liturgii – mgr Stanisław Kosz (Am Katowice)
- 16.45–17.30 Dyskusja panelowa: Grupa I: Chór we współczesnej liturgii (ks. dr hab. Antoni Reginek, mgr Barbara Zielonka-Rusin); grupa II: Kantor i schola (ks. dr Grzegorz Poźniak, dr Elżbieta Grodzka-Łopuszyńska); grupa III: Kryteria doboru repertuaru muzyczno-liturgicznego (ks. dr Edward Poloczek, mgr Stanisław Kosz)
- 17.30 Podsumowanie dyskusji
- 18.00 Podsumowanie kongresu – ks. dr hab. Antoni Reginek

Kościół św. Apostołów Piotra i Pawła w Katowicach

- 20.00 Koncert muzyki wokalne (organizacja koncertu: mgr Elżbieta Laksa)

PROGRAM LITURGII**Piątek, 21 X 2005 r.**

Liturgia Mszy świętej o Chrystusie Królu

Części Ordinarium Missae:	<i>Msza ks. A. Chlondowskiego</i>
Wejście:	<i>Ludu kapłański, ludu królewski</i>
Przygotowanie darów:	<i>Przykazanie nowe daję wam</i>
Komunia:	<i>Chwała Tobie Jezu Chryste (chór z solistą)</i> <i>Cóż Ci Jezu damy</i>
Uwielbienie:	<i>Panie, nasz Boże</i>
Zakończenie:	<i>Bóg nad swym ludem zmiłował się</i>

Sobota, 22 XI 2005 r.

Liturgia Mszy Świętej o św. Cecylii (w języku łacińskim)

Części Ordinarium Missae:	<i>Msza gregoriańska VIII</i>
Introit:	<i>Cantate Domino canticum novum</i>
Offertorium:	<i>Ubi caritas est vera</i>
Communio:	<i>Ave verum Corpus</i> <i>Adoro te devote</i>
Canticum laudis:	<i>Magnificat</i>
Conclusio:	<i>Salve Regina</i> (ton uroczysty z prototypu Antyfonarza Dominikańskiego z XIII w.)

KONCERTY KONGRESOWE

Piątek, 21 X 2005 r., godz. 20.00

Kościół Opatrzności Bożej Katowice Zawodzie

Koncert organowy w wykonaniu prof. Juliana Gembalskiego

Prowadzenie koncertu: ks. dr Edward Poloczek

J. S. Bach (1685–1750)

Dwa preludia chorałowe: *Komm Gott, Schöpfer, Heiliger*
Geist BWV 667
Liebster Jesu, wir sind hier BWV 731
 Preludium i fuga c-moll BWV 546

F. Couperin (1668–1733)

Kyrie z Messe pour les Paroisses: *Plein chant du premier Kyrie*
Fugue sur les jeux d'anches
Recit de Cromhorne
Dialogue sur la Trompette et le
Chromhorne
Plein Chant

Tabulatura klasztoru Świętego Ducha w Krakowie (1548)

Tantum ergo Sacramentum
Preambulum super concordantias

J. Gembalski (1950)

Wariacje chorałowe nt. pieśni *Zróbcie Mu miejsce Pan idzie z nieba*
 (improvizacja)
 Fantasia Ecclesiastica nt. pieśni *Matko Piekarska* (improvizacja)

Sobota, 22 X 2005 r., godz. 20.00

Kościół św. Apostołów Piotra i Pawła

Koncert muzyki wokalne w wykonaniu chórów nagrodzonych w ramach Festiwalu Pieśni Maryjnej „Magnificat”

Prowadzenie koncertu: mgr Barbara Zielonka-Rusin

Chór mieszany „Słowiczek” z Katowic Kostuchny
(dyr. Elżbieta Kudala)

Omni die dic Mariae (G. G. Gorczycki)

Stabat Mater (Z. Kodály)
W kaplicy leśniej (J. Niesłony)
Wszystkie trony (J. Surzyński)
Modlitwa (K. M. Weber)
Modlitwa o pokój (N. Blacha)
Canticorum (G. F. Haendel)

**Chór kameralny „Santarello” z Katowic
(dyr. Iwona Bańska)**

Ave Maria (J. Arcadelt)
Ave vera Virginitas (J. de Prés)
Signore delle cime (G. de Marci)
Ave Maria (M. Jasiński)
Tebe pojem (D. Bortniański)
Pater noster (Kedrow)
Czego chcesz od nas, Panie (J. Świder)

IMPREZY TOWARZYSZĄCE KONGRESOWI

Niedziela, 16 X 2005 r.

Kościół św. Wojciecha w Mikołowie

- 16.00 Koncert papieski
(wykonawca: Agnieszka Bochenek – sopran, Dariusz Niebudek
– recytacje poezji Jana Pawła II, Władysław Szymański – organy)

Niedziela, 23 X 2005 r.

DZIEŃ MUZYKI LITURGICZNEJ W ARCHIDIECEZJI KATOWICKIEJ

IV Ogólnopolskie Chóralne Prezentacje Psalmodyczne w Chorzowie Starym

(Organizatorzy: Oddział Śląski PZChiO, Okręg Chorzowsko-Rudzki, Archidiecezjalna Komisja Muzyki Sakralnej)

Kościół św. Marii Magdaleny

- 11.00 Msza św. z udziałem chórów chorzowskich: „Gwiazda” pod dyr. Grzegorza Kamińskiego i „Seraf” pod dyr. Marian Sobisza.
- 12.00 Prezentacje psalmodyczne: koncert w wykonaniu Akademickiego Chóru Politechniki Śląskiej z Gliwic pod dyr. Czesława Freunda oraz Ewangelickiego Chóru Mieszanego „Largo Cantabile” z Katowic, pod dyr. Aleksandry Maciejczyk.

Starochorzowski Dom Kultury

- 14.00 Występ Zespołu Muzyki Dawnej „Cappella Nicopolensis” z Mikołowa pod dyr. Androniki Krawiec; Chór „Magnificat” ze Świętochłowic pod dyr. Elizy Rozwadowskiej-Piskorskiej; Chór „Słowiczek” z Rudy Śl. Wirku pod dyr. Barbary Orlińskiej.
- Prezentacje poetyckie: psalmy w wykonaniu Harrego Dudy z Opoli i Stanisława Goli z Bielska-Białej.
- Prezentacje muzykologiczne: „Psalmy nieznanych w przekładzie Franciszka Karpińskiego” – wykład ks. dr hab. Antoniego Reginka z UŚ.

Kościół św. Brata Alberta – Żory Kleszczówka

18.00 Nieszpory Maryjne, Medytacje gregoriańskie wyk. Schola Cantorum Minorum Chosoviensis

Kościół św. Antoniego – Katowice Dąbrówka Mała

18.00 Recital organowy wyk. Władysław Szymański

Kościół Miłosierdzia Bożego w Niewiadomiu

Recital Chóru Akademickiego „DAR”, dyr. ad. I st. UŚ Joanna Glenc

Kościół Matki Bożej Różańcowej w Moszczenicy

16.00 Różańcowe medytacje organowe, wyk. Kamil Staszowski, komentarz słowno-muzyczny: Arkadiusz Janeczko.

Katedra Chrystusa Króla w Katowicach

19.00 W ramach Festiwalu „Muzyka organowa w katedrze” – recital organowy prof. Joachima Grubicha, w programie koncertu:

J. S. Bach – Preludium i fuga Es-dur BWV 552

J. Brahms – 3 Chorały, op. 122

M. Sawa – Sekwens

C. Franck – Priere

J. Łuciuk – Preludia Maryjne

*Kaplica NSPJ w Domu Prowincjonalnym Sióstr Służebniczek
NMP w Panewnikach*

11.30 Msza św. z udziałem Scholi liturgicznej Sióstr Służebniczek pod dyr. S. M. Benigny Tkocz.
Po Mszy św. koncert.

Bazylika Ojców Franciszkanów w Panewnikach

11.00 Missa in tono sollemniori

12.30 Msza św. z udziałem Chóru im. św. Grzegorza pod dyr. Janusza Muszyńskiego i koncert

17.30 Koncert zespołu „Ars cantus” (sopran, tenor, bas, flet prosty, fidel, pozytyw). W programie utwory ze źródeł: Rękopis z Zielonej Góry, Śpiewnik głogowski, Fragment Żagański oraz kompozycje: C. Paumanna, W. Fryca i Piotra z Grudziądza.

Niedziela, 6 XI 2005 r.

Bazylika Ojców Franciszkanów w Panewnikach

17.30 Koncert organowy, wyk. Zygmunt Pinkawa. W programie: klasyka organowa oraz kompozycje o. Ansgarego Maliny OFM

Niedziela, 13 XI 2005 r.

Bazylika Ojców Franciszkanów w Panewnikach

17.30 Koncert Scholi pod dyr. o. Kleofasa Gródka, w programie: Psalmi Mikołaja Gomółki

Sobota, 19 XI 2005 r., godz. 19.00**Niedziela, 20 XI 2005 r., godz. 16.00**

Kościół św. Brata Alberta – Żory Kleszczówka

Żorskie Spotkania Chóralne: wyk. Voce Segreto z Żor, Musica mundana z Lublina, Rezonans con tutti z Zabrze, Chór im. J. von Eichendorffa z Raciborza i Młodzieżowy Chór z Głubczyc.

Niedziela, 20 XI 2005 r.

Kościół św. Andrzeja Boboli w Leszczynach

Koncert Cecyliański, wyk. Chór Cecylia z Bełku, Angelus w Leszczyn, Hiacynt ze Stanowic, Chór Młodzieżowy z Czerwionki, Chór parafii św. Brata Alberta z Kamienia

ZDJĘCIA



Uroczysta Msza św. koncelebrowana pod przewodnictwem ks. abpa metropolity Damiana Zimonia w katedrze Chrystusa Króla w Katowicach na rozpoczęcie kongresu. (Fot. Dawid Ledwoń).



Chór Wyższego Śląskiego Seminarium Duchownego pod dyrekcją ks. dr. Wiesława Hudka, podczas Mszy św. inauguracyjnej kongresu. (Fot. Dawid Ledwoń).



Ks. prof. dr hab. Ireneusz Pawlak wygłasza wykład inauguracyjny. (Fot. ks. Krzysztof Kmak).



Wykład prof. Juliana Gembalskiego. (Fot. ks. Krzysztof Kmak).



Dyskusja panelowa w auli Akademii Muzycznej. Od lewej: dr Marek Urbańczyk, dr Władysław Szymański, ks. prof. dr hab. Ireneusz Pawlak, prof. Julian Gembalski i ks. dr hab. Antoni Reginek. (Fot. ks. Krzysztof Kmak).



Drugi dzień obrad kongresowych. Wykład ks. dr hab. Roberta Bernagiewicza. W środku prowadzący sesję ks. mgr lic. Jan Waliczek, obok prof. dr hab. Stanisław Dąbek. (Fot. Dawid Ledwoń).



*Drugi dzień obrad kongresu w auli Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Śląskiego.
(Fot. Dawid Ledwoń).*



Sesja popołudniowa. Wykład ks. dr. Grzegorza Poźniaka. Przy stole prezydialnym od lewej: dr Elżbieta Grodzka-Lopuszyńska, mgr Stanisław Kosz i ks. dr Edward Poloczek. (Fot. ks. Krzysztof Kmak).

