



Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu
Katedra Muzyki Kościelnej

PSALTE SYNETOS

3

Między formacją a improwizacją

PSALTE 3 SYNETOS 3

PSALATE SYNETOS 3

Między formacją a improwizacją

Pod redakcją naukową
Marty Kierskiej-Witczak
Tomasza Głuchowskiego
Dariusza Galewskiego

Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu
Katedra Muzyki Kościelnej



Wrocław 2022

Redakcja naukowa
prof. dr hab. Marta Kierska-Witczak
dr hab. Tomasz Głuchowski
dr Dariusz Galewski

Recenzent
ks. dr hab. Franciszek Koenig, prof. Uniwersytetu Opolskiego

Opracowanie redakcyjne i korekta
Inez Kropidło
Ewa Skotnicka
Agnieszka Synakowska

Projekt okładki i DTP
Aleksandra Snitsaruk

© Copyright by Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu,
Wrocław 2022

ISBN 978-83-65473-39-4

Druk
I-Bis, Wrocław

Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu
www.amuz.wroc.pl

Spis treści Table of contents

Od redakcji 9

Część 1 Formacja Formation

Wiesław Delimat

Czy muzyk kościelny w Polsce to profesja? Prawda i mity 15
Is a Church Musician a Profession in Poland? Truth and Myths 27

Andrzej Gładysz

Problem prywatnego nauczania organistów w pierwszej dekadzie XX wieku na łamach „Głosu Organistowskiego” 29
The Problem of Private Teaching of Organists in the First Decade of the 20th Century in the *Głos Organistowski* Monthly Journal 42

Mariusz Białkowski

Rola śpiewu gregoriańskiego w formacji muzyka kościelnego. W 55 rocznicę *Musicam sacram* oraz w pięciolecie ogłoszenia *Instrukcji Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej* 43
The Role of Gregorian Chant in the Formation of a Church Musician. On the 55th Anniversary of *Musicam Sacram* and on the 5th Anniversary of the Instruction on Church Music Published by the Polish Episcopal Conference 58

Michał Sławecki

Thesaurus musicae sacrae – śpiew gregoriański we współczesnej liturgii – między teorią a praktyką 59

Thesaurus musicae sacrae – Gregorian Chant in Contemporary Liturgy – Between Theory and Practice 73

Robert Tyrała

Międzynarodowa Federacja Pueri Cantores w trosce o stan współczesnej muzyki kościelnej 75

International Federation of Pueri Cantores and Its Regard for the Condition of Contemporary Church Music 93

Dawid Kusz OP

„Dominikańska” muzyka liturgiczna – źródła, charakterystyka i wyzwania przyszłości 95

‘Dominican’ Liturgical Music – Sources, Characteristics and Future Challenges 106

Andrzej Szadejko

Wieloaspektowość gry na instrumentach klawiszowych w edukacji muzyka kościelnego na przykładzie kształcenia organistów w specjalności muzyka kościelna w Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku 109

The Multifaceted Nature of Keyboard Instrument Playing in the Education of Church Musicians as Exemplified by the Training of Organists within the Church Music Speciality at the Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdańsk 125

Część 2

Instrument i twórca
Instrument and Composer**Tomasz Orłow**

Problematyka konserwacji i rekonstrukcji zabytkowych organów piszczałkowych. Analiza wybranych przykładów z własnej pracy restauratorskiej i dokumentacyjnej 129

Problems of Historical Pipe Organ Maintenance and Restoration. The Analysis of Selected Examples Based on the Author’s Restoration and Documentation Work 152

Tomasz Sowiński

Organy południowo-zachodniej Wielkopolski – charakterystyka wybranych instrumentów na podstawie prowadzonych prac organmistrzowskich 155

Organs of South-Western Greater Poland – Description of Selected Instruments Based on the Conducted Organ-Building Works 175

Dariusz Galewski, Tomasz Głuchowski

Barokowe organy Michaela Englera w kościele pw. św. Mikołaja w Brzegu – próba rekonstrukcji 177

The Baroque Organ by Michael Engler in the Church of St Nicholas in Brzeg – An Attempt at Reconstruction 194

Tomasz Marcin Kienik

Magnificat na głos solo i organy na przykładzie twórczości Andriesa de Braala, Willy'ego Burkharda i Ernsta L. Leitnera 195

Magnificat for Solo Voice and Organ as Exemplified by the Works of Andries de Braal, Willy Burkhard and Ernst L. Leitner 210

Monika Krahforst-Kamińska

Kompozytor współczesny a muzyka religijna – na przykładzie twórczości Petra Ebena 211

The Contemporary Composer and Religious Music – As Exemplified by Petr Eben's Works 253

Karol Mossakowski

Improwizacja organowa w liturgii Kościoła katolickiego we Francji po Soborze Watykańskim II 255

Organ Improvisation in the Liturgy of the Catholic Church in France after the Second Vatican Council 260

Noty biograficzne autorów / Biographical Notes on the Authors 261

Oddajemy w ręce czytelników trzeci tom serii „Psalate Synetos” zatytułowany *Między formacją a improwizacją*, w którym podejmujemy wybrane tematy dotyczące muzyki sakralnej. Kierujemy go do organistów, chórmistrzów, organmistrzów; muzyków oraz osób innych profesji zainteresowanych kulturą i sztuką sakralną.

Tytuł i układ tomu sugerują ścieżkę prowadzącą od żmudnej nauki rzemiosła w kierunku pełnej swobody twórczej w nadawaniu realnego kształtu własnej artystycznej wizji. Niezależnie od obranej drogi i bogactwa zadań, jakie stawiane są kompozytorom, improwizatorom, budowniczym organów czy wykonawcom, główną misją ich zawodu winno być poznawanie i kultywowanie zastanego dziedzictwa kulturowego, wzbogacanie go, a następnie przekazywanie kolejnym pokoleniom.

Kultura jest wyrazem człowieka. Jest potwierdzeniem człowieczeństwa. Człowiek ją tworzy – i człowiek przez nią tworzy siebie. Tworzy siebie wewnętrznym wysiłkiem ducha: myśli, woli, serca. I równocześnie człowiek tworzy kulturę we wspólnocie z innymi. Kultura jest wyrazem międzyludzkiej komunikacji, współmyślenia i współdziałania ludzi. Powstaje ona na służbie wspólnego dobra – i staje się podstawowym dobrem ludzkich wspólnot¹.

Podążając za myślą Jana Pawła II, spójrzmy na zawartość tomu, którego pierwsza część dotyczy szeroko pojętej edukacji. Otwierający ją artykuł Wiesława Delimata *Czy muzyk kościelny w Polsce to profesja? Prawda i mity* wprowadza czytelnika w spektrum problemów związanych z funkcjonowaniem muzyka kościelnego w rzeczywistości parafialnej. Prowadzony tu dwugłos, zderzający dokumenty z doświadczeniem, w klarowny sposób przybliży wykładnię Kościoła rzymskokatolickiego, aby natychmiast skonfrontować ją z trudną niekiedy praktyką.

¹ Jan Paweł II, *Przemówienie do młodzieży zgromadzonej na Wzgórzu Lecha*, Gniezno 3.06.1979.

Kolejne artykuły dotyczą kształcenia muzycznego i wieloaspektowo rozumianej społecznej edukacji przez muzykę. Andrzej Gładysz w tekście *Problem prywatnego nauczania organistów w pierwszej dekadzie XX wieku na łamach „Głosu Organistowskiego”* uzupełnia badania dotyczące kwestii prywatnego kształcenia jako tradycyjnej formy zdobywania kompetencji organistowskich w początkach ubiegłego stulecia. Ksiądz Mariusz Białkowski (autor tekstu *Rola śpiewu gregoriańskiego w formacji muzyka kościelnego. W 55 rocznicę „Musica-m sacram” oraz w pięciolecie ogłoszenia „Instrukcji Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej”*) odczytuje w repertuarze gregoriańskim 10 wskazań, odnosząc je do współczesnej muzyki liturgicznej. Posługując się nimi, można – zdaniem autora – niczym za pomocą zwierciadła zweryfikować dawne i współczesne kompozycje oraz wykonawstwo liturgiczne, a także wpływać na formację profesjonalnego muzyka kościelnego. Inny gregorianista, Michał Sławecki, w artykule *„Thesaurus musicae sacrae” – śpiew gregoriański we współczesnej liturgii – między teorią a praktyką* rozważa praktyczne aspekty wykonawstwa chóralu gregoriańskiego i podejmuje próbę zanalizowania przyczyny, dla której dzisiejszy Kościół odszedł od własnego śpiewu liturgii rzymskiej. Zadaje jednocześnie pytania o możliwość zatrzymania tego procesu.

Następne dwa artykuły poruszają kwestię formacyjnej roli śpiewu chóralnego w środowisku dziecięcym i młodzieżowym. Ksiądz Robert Tyrała w tekście *Międzynarodowa Federacja Pueri Cantores w trosce o stan współczesnej muzyki kościelnej* zaznajamia czytelnika z głównymi założeniami, jakie stawia sobie Federacja Pueri Cantores (Foederatio Internationalis Pueri Cantores) w zakresie kształcenia młodego pokolenia przez liturgiczny śpiew chóralny. W kontekście imponujących przykładów działalności federacji na wszystkich niemal kontynentach świata autor, będący jej wieloletnim prezydentem, wysuwa twierdzenie, że Pueri Cantores w sposób znaczący przyczynia się do podniesienia poziomu muzyki liturgicznej przez kształtowanie wrażliwych artystycznie chórzystów – odbiorców i wykonawców, członków wspólnoty wierzących, którzy w przyszłości będą dbali o właściwe miejsce muzyki w życiu Kościoła. Artykuł *„Dominikańska” muzyka liturgiczna – źródła, charakterystyka i wyzwania na przyszłość* ojca Dawida Kusza OP traktuje natomiast o formacyjnej roli, jaką mogą odgrywać w kościelnej praktyce tzw. śpiewy dominikańskie – krótkie wielogłosowe kompozycje, które od kilkudziesięciu lat charakteryzują środowiska młodzieży skupionej wokół polskich i zagranicznych klasztorów dominikańskich. Muzyka ta, choć wywołuje wiele kontrowersji, stała się pewnym ożywiającym fenomenem na gruncie tradycyjnego wykonawstwa liturgicznego, pełniąc także niebagatelną funkcję formacyjną i edukacyjną.

W ostatnim tekście tej części (*Wieloaspektowość gry na instrumentach klawiszowych w edukacji muzyka kościelnego na przykładzie kształcenia organistów w specjalności muzyka kościelna w Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku*) Andrzej Szadejko na przykładzie gdańskiej uczelni

muzycznej przedstawia obecny stan kształcenia muzyków kościelnych na poziomie szkolnictwa wyższego i wskazuje na bardzo zróżnicowaną i kompleksową ofertę kształcenia w zakresie gry na instrumentach klawiszowych.

Druga część tomu dotyczy tematyki renowacji instrumentarium organowego, a także zagadnień kompozytorskich (w tym improwizacji). Artykuł Tomasa Orłowa *Problematyka konserwacji i rekonstrukcji zabytkowych organów piszczalkowych. Analiza wybranych przykładów z własnej pracy restauratorskiej i dokumentacyjnej* porusza kwestię pracy organmistrza, której celem jest przywrócenie szeroko pojętego pierwotnego obrazu zabytkowego instrumentu organowego. Autor egzemplifikuje materiał opisem bogatych doświadczeń w tym zakresie oraz dokumentacją fotograficzną własnych prac. Tomasz Sowiński z perspektywy organmistrza szkicuje problematykę zróżnicowania stylistycznego instrumentów organowych zachowanych na terenach południowo-zachodniej Wielkopolski, gdzie zauważa charakterystyczne ścieranie się silnych wpływów budownictwa śląskiego z rodzimą tradycją. Rozważania te, zatytułowane *Organy południowo-zachodniej Wielkopolski – charakterystyka wybranych instrumentów na podstawie prowadzonych prac organmistrzowskich*, udokumentowane są charakterystyką instrumentów m.in. w Lesznie, Pońcu, Nieparcie i w Kobylinie. Podobną problematykę podejmują dwaj współautorzy – organista Tomasz Głuchowski oraz historyk sztuki Dariusz Galewski – w tekście pt. *Barokowe organy Michaela Englera w kościele pw. św. Mikołaja w Brzegu – próba rekonstrukcji*. Opierając się na archiwalnej dokumentacji oraz zachowanej dekoracji rzeźbiarskiej prospektu, przybliżają oni czytelnikowi prawdopodobny kształt imponującego instrumentu organowego, jaki mieścił się niegdyś we wspomnianym kościele.

W następnych artykułach przedstawione zostają sylwetki twórcze czterech nieco zapomnianych dwudziestowiecznych kompozytorów. Tomasz Kienik (w artykule *„Magnificat” na głos solo i organy na przykładzie twórczości Andriesa de Braala, Willy’ego Burkharda i Ernsta L. Leitnera*) ukazuje kameralne kompozycje do tekstu *Magnificat* autorstwa trzech mało znanych kompozytorów zachodniej Europy – pochodzącego z Holandii Andriesa de Braala, austriackiego twórcy Ernsta Ludwiga Leitnera oraz Szwajcara Willy’ego Burkharda. Analizując solową i organową warstwę muzyczną utworów, autor udowadnia biegłość warsztatową wymienionych twórców, wysoko lokując ich kompozycje pośród innych dzieł tego gatunku. Monika Krahfors-Kamińska natomiast w tekście *Kompozytor współczesny a muzyka religijna – na przykładzie twórczości Petra Ebena* zbiera i systematyzuje liczne kompozycje sakralne tego czeskiego twórcy, którego artystyczna i naukowa działalność była systemowo marginalizowana aż do 1989 roku, kiedy został on wreszcie dostrzeżony i doceniony.

Całość publikacji wieńczy artykuł Karola Mossakowskiego *Improwizacja organowa w liturgii Kościoła katolickiego we Francji po Soborze Watykańskim II*. Autor, koncertujący interpretator i organista liturgiczny, opierając się na

własnym wieloletnim doświadczeniu, rozważa rolę, jaką odgrywa improwizacja organowa w rzymskiej liturgii. Podkreśla szczególne znaczenie francuskiego środowiska akademickiego i liturgicznego w kultywowaniu tradycji improwizacji traktowanej jako akt twórczy na równi z kompozycją.

Przekazujemy zatem czytelnikom niniejszy tom z nadzieją, że zawarte w nim artykuły będą istotnym głosem autorów dotyczącym dbałości o poziom muzyki sakralnej w Polsce oraz inspiracją do podejmowania kolejnych działań, tak w dziedzinie badań archiwalnych i rekonstrukcji zabytkowego instrumentarium, jak i na polu tworzenia nowych, oryginalnych dzieł zgodnych z wielowiekową tradycją chrześcijańską.

część 1

Formacja Formation

Czy muzyk kościelny w Polsce to profesja? Prawda i mity

Słowo „profesja” definiuje się dziś na wiele sposobów. W aspekcie odnoszącym się do niniejszego tekstu jest to

zawód, w którym trzeba wykazać się wyjątkowymi kompetencjami i wiedzą ekspercką. Stanowią one barierę wejścia do danej grupy zawodowej, ale jednocześnie świadczą o wysokim standardzie wykonywanej pracy. Sam proces profesjonalizacji służy: podniesieniu kwalifikacji, gwarantowaniu wysokiej jakości świadczonych usług oraz standaryzacji wykonywania danego zawodu¹.

Według zapisów encyklopedycznych pojęcie „profesja” tradycyjnie odnosiło się do księży, lekarzy, nauczycieli i prawników. W czasach późniejszych lista ta została poszerzona o wiele innych specjalności. Popularny i chyba prawdziwy jest pogląd, w myśl którego profesje powstają, by zaspokajać określone potrzeby ludzi.

Jak w przeszłości, tak i dziś poszczególne grupy zawodowe starają się ograniczać dostęp do wykonywania pracy tym, którzy nie spełniają merytorycznych kryteriów, nazywając ich partaczami (co ciekawe, pierwotne znaczenie tego słowa odnosiło się do rzemieślnika niezrzeszonego w cechu, obecnie mianem tym określane jest niefachowy bądź niedbały wykonawca).

Jakie więc są główne kryteria profesjonalizmu? Wydaje się, że jest ich co najmniej kilka:

¹ R.H. Hall, *Dimensions of Work*, Beverly Hills – London – Delhi 1986, cyt. za: M. Reduta, *Zawód, profesja i kultura profesjonalna*, „Optimum. Studia Ekonomiczne” 2015, nr 2 (74), s. 106.

- ▶ usystematyzowana teoria wykonywania danego zawodu;
- ▶ autorytet w oczach klienta połączony z jego brakiem kompetencji do oceny pracy profesjonalisty;
- ▶ formalne i nieformalne zasady wykonywania profesji oraz sankcje za ich nieprzestrzeganie;
- ▶ kodeks postępowania (kodeks etyczny) dotyczący profesji;
- ▶ odrębna kultura grupy społecznej tworzonej przez przedstawicieli danej profesji.

Być może za istotne kryterium profesjonalizmu należałoby uznać także fakt pobierania wynagrodzenia za pracę. W tym wypadku jednak odpowiedź nie jest całkowicie jednoznaczna.

W odniesieniu do definicji profesji interesujący wydaje się pogląd wyrażony przez dziennikarkę Elżbietę Grec. Choć nie dotyczy on organistów, doskonale wpisuje się w problematykę wszystkich tzw. zawodów artystycznych:

Zawód to zajęcie, w którym ktoś się wyspecjalizował, które wykonuje, czerpiąc z tego środki utrzymania. Profesja to praca zawodowa, stałe zatrudnienie, fach. Przez profesję w socjologii i antropologii rozumie się te zawody, które wymagają długotrwałego przygotowania na studiach wyższych oraz stażu zawodowego. Czym jest więc zawód, którego można się nauczyć na uniwersytecie, ale i na praktyce u majstra? W CV wpisujemy zawód, który istnieje obiegowo, na dyplomach państwowych i prywatnych szkół wyższych, choć dzisiejszy pracodawca często pyta nie o wykształcenie, lecz o umiejętności².

W tym kontekście można zadać pytanie: czy aktor, malarz, projektant, muzyk, kompozytor – to wykonawcy danej profesji, czy też raczej twórcy wykonujący określony zawód? Rozwinięciem tego pytania jest kolejne: czy organista kościelny to profesja, zawód, funkcja, posługa (np. twórcza), czy też, jak mówią niektórzy, powołanie? To ostatnie określenie, choć wzniosłe i ważne, niewiele wnosi do naszych rozważań. Powołanie wiąże się bowiem z osobą powołującego.

Organista nikt nie powołuje do wykonywania zawodu. Sam zabiega on o to, by go wypełniać (niezależnie od motywacji) i liczy na zatrudnienie, które dostarczy mu możliwości zawodowego (muzycznego) spełnienia, a także pozwoli utrzymać siebie i rodzinę. Słowo „powołanie” odnosi się w tym wypadku bardziej chyba do talentu muzycznego i chęci wykorzystania go w pracy dla Kościoła, Boga i dla wspólnoty wiernych. Wiązane bywa ono także z powołaniem kapłańskim, prawdopodobnie dlatego, że pracodawcami organistów są księża, czyli osoby powołane przez Boga do pełnienia swej posługi. Relacje pomiędzy

² E. Grec, *Zawód czy profesja* (20.03.2014), Dziennikarze RP. Portal Stowarzyszenia Dziennikarzy Rzeczypospolitej Polskiej, [online:] <http://dziennikarzerp.org.pl/zawod-czy-profesja/> [22.10.2017].

księżmi i organistami stanowią bardzo interesujący wątek rozważań na temat pracy organisty. Obrosły one jednak tak wielką liczbą mitów i półprawd, że ich opisywanie niektórych śmieszny, dla innych natomiast bywa wręcz niestosowne.

Doświadczenia poszczególnych diecezji dotyczące postrzegania i praktykowania zawodu organisty są bardzo różne, począwszy od kwestii związanych z prawodawstwem, regulaminami diecezjalnymi, działalnością diecezjalnych komisji muzycznych, systemem kształcenia organistów, a kończąc na metodach i warunkach ich zatrudniania oraz wynagradzania. Nie sposób omówić w tym miejscu wszystkich stosowanych rozwiązań. Elementem je łączącym są jednak nadrzędne dokumenty, a najważniejszym z nich jest *Instrukcja Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej*³ (jej nowa wersja została zatwierdzona i opublikowana 14 października 2017 roku). W niektórych punktach odnosi się ona do spraw organistowskich. Zapisy te są więc obowiązującym prawem, a tym samym – prawdą, nie mitem.

Preambuła *Instrukcji* nawiązuje do nauczania Soboru Watykańskiego II:

*Muzyka, a zwłaszcza śpiew kościelny związany ze słowami, jest nieodzowną oraz integralną częścią uroczystej liturgii. [...] muzyka sakralna spełnia uprzywilejowaną rolę w samym sprawowaniu świętych ceremonii i obrzędów*⁴.

W punkcie 10 dokumentu czytamy:

W czynnościach liturgicznych każdy w zależności od święceń i funkcji pełni sobie właściwe zadanie: przewodniczący liturgii biskup lub prezbiter, diakon, lektor, psalterzysta, kantor, schola, chór, dyrygent, organista⁵.

W podpunkcie i) zapisano natomiast:

Organista akompaniuje do śpiewu całego zgromadzenia liturgicznego oraz wykonuje utwory organowe zgodnie z przepisami. Nie akompaniuje do śpiewów solowych przewodniczącego liturgii lub kogoś z asysty. Jeżeli nie ma ani kantora, ani dyrygenta, organista, akompaniując, intonuje i prowadzi śpiew całego zgromadzenia⁶.

Pomocne dla naszych rozważań mogą być również zapisy regulaminów organistowskich stworzonych przez komisje poszczególnych diecezji i obowiązujących na ich terenie. Jednym z nich jest zatwierdzony do użytku dekretem księdza kardynała Stanisława Dziwisza, arcybiskupa metropolity krakowskiego,

3 *Instrukcja Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej*, [online:] <https://episkopat.pl/wp-content/uploads/2017/10/Instrukcja-Konferencji-Episkopatu-Polski-o-muzyce-kos%CC%81cielnej.pdf> [22.10.2017].

4 Tamże, pkt 1.

5 Tamże, pkt 10.

6 Tamże.

Regulamin Organistów Archidiecezji Krakowskiej (z 23 czerwca 2011), do którego odniesiemy się w kilku punktach niniejszego opracowania⁷.

Prawdą, a nie mitem są także uwarunkowania socjologiczne i społeczne związane z liczbą polskich parafii, które stanowią przecież potencjalne miejsce zatrudnienia organisty. W archidiecezji krakowskiej mamy 460 parafii, a tym samym około 600 kościołów, w których gromadzą się wierni, oczekujący akompaniamentu do śpiewu podczas liturgii i poza nią. W skali kraju liczba ta sięga kilkudziesięciu tysięcy.

Prawda to także istnienie rozbudowanego i wielopoziomowego systemu kształcenia organistów w Polsce, obejmującego prawie wszystkie stolice diecezji (studia organistowskie), a także, na poziomie akademickim, największe polskie miasta, w których zazwyczaj działają uczelnie artystyczne. Tylko w archidiecezji krakowskiej w kierunku organistowskim kształcą się obecnie 32 studentów (w Międzyuczelnianym Instytucie Muzyki Kościelnej) oraz blisko 60 uczniów Archidiecezjalnej Szkoły Muzycznej II stopnia, doskonalących się w specjalności organy, ukierunkowanej na grę liturgiczną.

Prawdziwe są w końcu informacje na temat liczebności i jakości instrumentarium organowego w polskich kościołach. Na podstawie przeprowadzonej kwerendy, dotyczącej wybranych dekanatów archidiecezji krakowskiej, można wnioskować, że w około 60–70% kościołów usytuowane są organy piszczałkowe (oczywiście różnej wielkości i w różnym stanie technicznym). W pozostałych brak instrumentów lub akompaniament odbywa się na instrumentach elektronicznych i keyboardach. Można przypuszczać, że w skali całego kraju sytuacja, choć nieco zróżnicowana, procentowo wygląda podobnie.

Prawdy mieszają się jednak z półprawdami, obiegowymi opiniami i mitami, które są często wynikiem konfrontacji marzeń i oczekiwań z rzeczywistością, jakiej doświadczają młodzi i starsi muzycy aspirujący do zawodu organisty kościelnego. Dyskusje na ten temat odbywają się często w przestrzeni publicznej i na różnego rodzaju forach. Towarzyszą także licznym, formalnym i nieformalnym, spotkaniom organistów.

Skonfrontowanie prawd i mitów w tak krótkim artykule jest niemożliwe. Próba taka zostanie jednak podjęta przez zestawienie zapisów *Instrukcji Episkopatu Polski* i wybranych paragrafów *Regulaminu Organistów Archidiecezji Krakowskiej* z głosami młodych organistów, studentów i absolwentów kierunku muzyka kościelna, poproszonych w ankiecie o związane wypowiedzi dotyczące konfrontacji swych zawodowych marzeń z przeszłości z rzeczywistością, z jaką zetknęli się w pracy organistowskiej. Opinie sześciu z nich zostaną we fragmentach zacytowane w dalszej części niniejszego opracowania. Każdemu z wypowiedziujących się przyporządkowano kolejną literę (A–F). Tego typu zestawienie,

⁷ *Regulamin Organistów Archidiecezji Krakowskiej*, [online:] <https://diecezja.pl/wp-content/uploads/2018/01/Regulamin-Organistow-AK.pdf> [22.10.2017].

choć z pewnością obarczone błędem, wynikającym z małej liczebności grupy respondentów i pewnej stronniczości podejścia do problemu, może jednak dać pewien obraz postrzegania opisywanej problematyki przez osoby najlepiej do tego zawodu przygotowane i uprawnione do podejmowania pracy w najważniejszych świątyniach naszego kraju. Przedstawione dalej bloki tematyczne zostały skorelowane z zagadnieniami poruszonymi we wspomnianej *Instrukcji*.

1. Wykształcenie, kwalifikacje i wymagania niezbędne do wykonywania zawodu organisty

Instrukcja Konferencji Episkopatu Polski

- [12.] b) Warunkiem koniecznym do zatrudnienia na stanowisku organisty jest posiadanie kwalifikacji muzyka kościelnego, a nie tylko ogólne wykształcenie muzyczne. Szczegółowo normy te określa prawo diecezjalne. W większych parafiach zaleca się organizowanie konkursów na stanowisko organisty. [...]
54. Wielkie znaczenie ma edukacja i formacja muzyków kościelnych. Organiści, dyrygenci, kantorzy, psalterzyści, członkowie zespołów śpiewaczych spełniają funkcje liturgiczne, a zarazem są w parafiach animatorami życia muzycznego. Od nich w dużej mierze zależy poziom kultury muzycznej wiernych.
- a) Kształcenie muzyków kościelnych w Polsce odbywa się w szkołach państwowych i kościelnych zarówno na poziomie akademickim, średnim, jak i podstawowym. Z wielkim uznaniem należy przyjąć wszelkie inicjatywy edukacji w tym zakresie podejmowane w publicznych średnich i wyższych szkołach muzycznych, a także tworzenia instytutów muzyki kościelnej. Bardzo ważna jest troska o gruntowne kształcenie liturgiczne uczniów i studentów tych szkół. Biskupi zachęcają kierujących diecezjalnymi ośrodkami kształcenia organistów do podejmowania starań o uzyskanie statusu szkół publicznych.
 - b) Nauczyciele prowadzący przedmioty muzyczne w ośrodkach diecezjalnych, seminariach duchownych i zakonnych domach formacyjnych powinni mieć wyższe wykształcenie muzyczne, a co najważniejsze – mają być autentycznymi świadkami wiary⁸.

Regulamin Organistów Archidiecezji Krakowskiej

§5

Warunkami objęcia stanowiska organisty są:

- 1) przykładowe życie według wiary katolickiej;
- 2) odpowiednie wykształcenie muzyczne i liturgiczne;
- 3) znajomość aktualnych przepisów o muzyce kościelnej i liturgii. [...]

⁸ *Instrukcja Konferencji...*, pkt 12, 54.

§8

1. Organista jest zatrudniany przez rządcę kościoła zgodnie z zasadami wynikającymi z niniejszego regulaminu. [...]
4. Warunkiem zatrudnienia lub kontynuowania zatrudnienia organisty jest posiadanie aktualnego certyfikatu wydawanego przez komisję [Archidiecezjalną Komisję Muzyki Kościelnej – W.D.]⁹.

Głos organistów

- A: [...] podczas studiów szybko się zadamowiłem. Poziom zajęć był bardzo wysoki i bardzo cenię sobie nabytą wiedzę. Szkoda, że na palcach jednej ręki można policzyć księży doceniających dbałość organistów o artystyczną stronę liturgii oraz ufających kompetencjom organisty.
- C: [...] obserwuję nepotyzm w obsadzaniu stanowisk organistów w kościołach każdego szczebla, brak przejrzystej rekrutacji i konkursów na stanowiska organistów w znaczących kościołach, bazylikach, sanktuariach i katedrach, co powoduje, że stanowiska te są zajmowane przez osoby, które nie spełniają ani kryteriów formalnych, ani muzycznych [...].
- B: [...] mój dyplom zrobił na księdzu wrażenie, nie sądziłem że tak będzie!

2. Sprawy merytoryczne, dobór pieśni, rozwój muzyczny, wpływ na kształtowanie muzyki w liturgii

Instrukcja Konferencji Episkopatu Polski

12. Organista ma obowiązek należycie przygotować muzykę do każdej liturgii. Jego zadaniem jest również kształcenie kantorów i psalterzystów. Jeśli nie czyni tego kantor, organista uczy wiernych (zwłaszcza dzieci i młodzież) śpiewów liturgicznych. Może także prowadzić zespoły śpiewacze. [...]
58. Od harmonijnej współpracy organistów, dyrygentów, zespołów muzycznych, kantorów, psalterzystów, duszpasterzy i katechetów zależy dobra formacja muzyczna wiernych w parafii. Trzeba systematycznie nauczać tradycyjnych i nowych śpiewów liturgicznych, w tym także prostych form chorału gregoriańskiego¹⁰.

Głos organistów

- F: [...] wcześniej myślałem, że do każdej mszy będę starannie dobierał pieśni, zwracając szczególną uwagę na zgodność z czytaniem, charakter pieśni – po pewnym czasie wpada się w taką rutynę, że o starannym dobieraniu bądź nawet zwracaniu uwagi na czytania nie może być mowy.

⁹ *Regulamin Organistów...*, par. 5, 8.

¹⁰ *Instrukcja Konferencji...*, pkt 12, 58.

- F: [...] miałem nadzieję na stworzenie scholi gregoriańskiej, nauczenie parafian mszy po łacinie – pomysł ze scholą gregoriańską napotkał solidny opór, zarówno ze strony księży, jak i gitarowej scholi [...].
- F: [...] wyobrażałem sobie, że będzie możliwa współpraca z kantorem lub chociaż uczenie różnych melodii i czuwanie nad poprawnością wykonania psalmu re-sponsoryjnego przez stałych parafian – nikt nie był tym zainteresowany.
- A: [...] dojmuje brak troski o poziom muzyki, a w szczególności zespoły śpiewacze, co skutkuje zanikiem muzyki chóralnej w mniej znaczących kościołach [...].
- D: [...] największą radość sprawia mi czynny udział wiernych w śpiewie i świadomość, że dobrze przygotowałem się do mszy i dobrze wykonałem swoje zadanie.
- B: [...] mam możliwość prowadzenia chóru parafialnego, czuję, że wciąż się rozwijam, ta praca mnie uskrzydla.

3. Instrument, budownictwo organowe, dbałość o organy

Instrukcja Konferencji Episkopatu Polski

- [37.] a) *W Kościele łacińskim organy piszczałkowe należy mieć w wielkim poszanowaniu jako tradycyjny instrument muzyczny, którego brzmienie potęguje wzniosłość kościelnych obrzędów, a umysły wiernych porywa ku Bogu i rzeczywistości nadziemskiej. Organy należy tak umieścić, by służyły ludowi i zespołowi śpiewaczemu, a także by były dobrze słyszane. Instrument elektroniczny dopuszcza się do użytku w liturgii jako tymczasowy. Nie należy więc dodawać do niego sztucznego prospektu, ale dążyć do budowy organów piszczałkowych¹¹.*

Głos organistów

- F: [...] było dla mnie jasne, że moja wiedza o budowie organów będzie przydatna w zakresie ewentualnej rozbudowy, remontu organów parafii, przekonałem się, że liczy się tylko najniższa stawka. Nie może być mowy o remoncie w przypadku ważniejszych wydatków. Choć z drugiej strony przeżyłem miłe zaskoczenie, kiedy na usunięcie usterek przez organmistrza pieniądze się znalazły.
- F: [...] trafiając na nową parafię zastałem instrument świeżo po remoncie. W pierwszym tygodniu pracy byłem zaproszony do odbioru organów. Sądziłem, że moje uwagi zostaną przyjęte, potrzebne korekty wykonane. Po merytorycznych uwagach i braku merytorycznej odpowiedzi ze strony organmistrza proboszcz musiał serwować mi podwójną melisę, natomiast kwestie niewymienionego filcu iestrojonych organów pozostały aktualne.
- B: [...] mam możliwość nieograniczonego dostępu do instrumentu w celu ćwiczeń, bardzo to sobie cenię!

¹¹ Tamże, pkt 37.

4. Zastępcze formy wykonywania muzyki w liturgii

Instrukcja Konferencji Episkopatu Polski

40. Muzyka w liturgii ma być wykonywana wyłącznie „na żywo”. Niedopuszczalne jest stosowanie tzw. automatycznych organistów. Muzyka odtwarzana elektronicznie nie może zastępować gry na instrumentach lub śpiewu zgromadzonych. Może ona jednak, poza celebracją, pomagać w tworzeniu klimatu sacrum we wnętrzu kościoła. Odtwarzanie jej wówczas powinno być czynione z właściwym umiarem, by świątynia pozostawała przede wszystkim miejscem modlitewnego milczenia¹².

Głos organistów

E: [...] ks. Proboszcz powiedział, że jeśli będę miał tak duże wymagania finansowe, będzie zmuszony zastąpić mnie tzw. sztucznym organistą, których podobno pełno w całej diecezji. Po rozmowie z przewodniczącym komisji muzyki kościelnej na szczęście zmienił zdanie, pracuję nadal [...].

5. Wykonawstwo literatury organowej

Instrukcja Konferencji Episkopatu Polski

[32.] d) W trakcie nabożeństw można wykonywać stosowną muzykę instrumentalną towarzyszącą wiernym w kontemplacji. [...]

36. W liturgii głos ludzki ma pierwszeństwo przed wszelkimi instrumentami. Akompaniament na organach i innych instrumentach ma ułatwiać Ludowi Bożemu udział w świętych obrzędach, przyczyniać się do głębszego zjednoczenia wiernych, podtrzymywać ich śpiew, ale nigdy go nie zagłuszać. Zawsze pełni funkcję służebną wobec słowa. Przygrywki i tzw. postludia są integralną częścią śpiewów.

37. Muzyka instrumentalna (kompozycje instrumentalne i improwizacje organowe) stosowana zgodnie ze wskazaniami Kościoła wzbogaca liturgię. We Mszy świętej wykonanie muzyki instrumentalnej możliwe jest: przed rozpoczęciem śpiewu na wejście, na przygotowanie darów, podczas przystępowania do Komunii świętej (po antyfonie lub śpiewie zastępującym ją), w ramach uwielbienia po Komunii świętej i po zakończeniu liturgii¹³.

Głos organistów

A: Wyobrażalem sobie, że będę mógł rozwijać się muzycznie, wykonując w stosownych momentach podczas liturgii utwory organowe – gra literatury organowej

¹² Tamże, pkt 40.

¹³ Tamże, pkt 32, 36, 37.

podczas liturgii nie jest mile widziana przez księży oraz parafian. Powstaje absurdalna opinia, że „organista nie nauczył się pieśni” [...].

- F: [...] myślałem, że będzie możliwy rozwój muzyczny, przez udział w koncertach, warsztatach i kursach. Miałem obawy, czy częsta absencja związana z działalnością koncertową nie będzie źle postrzegana. Owszem, udział w kursach, warsztatach i koncertach jest możliwy. Z jednej strony jest na to duża otwartość, z drugiej niejasne są kryteria: ile, kiedy? W zasadzie wszystko zależy od humoru pracodawcy – proboszcza, a to bardzo ciężko czasem wyczuć [...].
- B: Proboszcz nie narzuca mi repertuaru. Możliwe jest wykonywanie rozbudowanych przygrywek i utworów podczas Liturgii.

6. Rozwój wewnętrzny, religijność, pogłębianie wiary

Instrukcja Konferencji Episkopatu Polski

- [12.] a) Pełnienie funkcji organisty wymaga stałej formacji liturgicznej i duchowej oraz doskonalenia umiejętności muzycznych. Obowiązkiem organisty jest udział w spotkaniach formacyjnych organizowanych w diecezjach¹⁴.

Głos organistów

- F: [...] wyobrażałem sobie, że poprzez codzienny akompaniament w trakcie liturgii stanę się bardziej wrażliwy na Słowo Boże – poprzez rutynę, niestety, czasem całą mszę gram na autopilocie [...].
- F: [...] miałem nadzieję na wzrost pobożności – poprzez zaznajomienie się z instytucją „od środka” nie nastąpił znaczący wzrost pobożności, tylko trzymanie języka za zębami, co uważam za dodatni przyrost cech dyplomatycznych [...].
- D: [...] modłę się liturgią. Mimo że gram codziennie na trzech mszach, nigdy nie nudzi mi się słuchać Słowa Bożego, to jakby nauka przez powtarzanie [...].

7. Relacje organistów z rządcami parafii

Instrukcja Konferencji Episkopatu Polski

10. W czynnościach liturgicznych każdy w zależności od święceń i funkcji pełni sobie właściwe zadanie: przewodniczący liturgii biskup lub prezbiter, diakon, lektor, psalterzysta, kantor, schola, chór, dyrygent, organista [...]. Nieodzowna jest harmonijna współpraca wszystkich pełniących różne funkcje¹⁵.

¹⁴ Tamże, pkt 12.

¹⁵ Tamże, pkt 10.

Głos organistów

- C: [...] władcze podejście ze strony proboszcza i brak poszanowania wiedzy i umiejętności organisty w dziedzinie muzyki kościelnej [...].
- D: [...] trafiłem na wspaniałych księży. Może miałem szczęście. Buduję się ich postawą, dobrocią serca i zwykłą wdzięcznością [...].

8. Sprawy finansowe

Regulamin Organistów Archidiecezji Krakowskiej

§12

1. Wynagrodzenie organistów powinno być dostosowane do ich wykształcenia i powierzonych im obowiązków. [...]
3. Wynagrodzenie organisty jest zgodne z zakresem obowiązków określonych w zawartej z nim umowie¹⁶.

Głos organistów

- C: [...] zatrudnienie bez umowy na etat, brak świadczeń, trudności z respektowaniem prawa do urlopu i dnia wolnego, wynagrodzenie dalekie od zaangażowania organisty i poniżej możliwości parafii [...].
- F: [...] zakładałem, że w tej dziedzinie nie da się zarobić sensownych pieniędzy – jestem całkiem zadowolony. Proporcja między ilością grania i wynagrodzeniem sprawia, że nie mogę narzekać. Zdanie podtrzymuję!
- B: [...] częste koncerty organowe połączone z występem z chórem w innych parafiach, które są dodatkowo płatne.
- E: Otrzymuję godziwe wynagrodzenie.

Podsumowanie

Głos dyletanta (fragmenty anonsu ze strony internetowej www.praca.pl, opisującego zawód organisty)

Charakterystyka zawodu: organista, to osoba odpowiedzialna za muzyczną oprawę mszy i innych obrzędów religijnych, odbywających się w kościołach i kaplicach. Organista jest przeważnie wykształconym muzykiem, instrumentalistą grającym na organach kościelnych, pianinie lub keyboardzie, w zależności od możliwości dostępnych w danym obiekcie sakralnym. Przygotowując repertuar dla danej uroczystości,

¹⁶ *Regulamin Organistów...*, par. 12.

organista kieruje się jej charakterem; musi więc znać podstawowe zagrywki dla stałych elementów mszy, a także utwory muzyki poważnej, najczęściej wykorzystywane w oprawie ślubów, pogrzebów, czy chrzcin [...].

Wymagania: przed osobami zainteresowanymi pracą w charakterze organisty kościelnego stawia się najczęściej wymóg posiadania wyższego wykształcenia muzycznego, pozyskanego na wydziale instrumentalistyki, w klasie fortepianu lub organów. Równie często przyjmowane są jednak osoby posiadające wyłącznie średnie wykształcenie muzyczne lub nawet nieposiadające wykształcenia muzycznego, zajmujące się grą na instrumencie amatorsko, z zamiłowaniem (spotykane w małych miastach i wsiach). Stanowisko obejmują zarówno osoby duchowne, jak i świeckie [...].

Warunki pracy: miejscem pracy organisty jest przestrzeń kościoła lub kaplicy, w której obecne są stacjonarne organy lub keyboard, ewentualnie pianino w charakterze ich zastępstwa [...]. W małych parafiach na organistę nakładane są także obowiązki spoza zakresu jego wykształcenia – proste czynności administracyjne lub porządkowe.

Możliwości zatrudnienia: stanowisko organisty funkcjonuje niemal w każdej parafii w kraju.

Zarobki: zarobki organisty są ściśle uzależnione od zakresu jego obowiązków oraz liczebności i zasięgu parafii. W największym uśrednieniu mogą wahać się od 1000 do 3000 złotych brutto miesięcznie¹⁷.

Głos specjalisty (informacja prasowa z jednego ze zjazdów organistów diecezji częstochowskiej)

Jednym z punktów programu tegorocznego Dnia Skupienia był wykład prof. Jerzego Kurcza z Akademii Muzycznej w Krakowie, który próbował odpowiedzieć na pytanie „Współczesny organista – zawód czy powołanie”. – Uważam, że nie da się tych dwóch określeń ze sobą zestawić na zasadzie kontrastu. One muszą się uzupełniać, wzajemnie się przenikać. Nie może być mowy u organisty o amatorszczyźnie, ale też jedynie o wzniosłości bez muzykalności – zauważa prof. Kurcz¹⁸.

Głos studenta

Jeszcze parę lat temu muzyka i granie na organach było dla mnie marginalną sprawą. Poszedłem do szkoły organistowskiej za namową rodziców i początkowo najgłośniejszej ze znajomych ze szkoły mówiłem, że nigdy nie będę grał w kościele. Wszystko zmieniło się, gdy dostałem propozycję objęcia stanowiska organisty i postanowiłem spróbować. Przez cały pierwszy miesiąc mówiłem sobie, że gram tylko do jego końca, potem, że tylko do świąt, a teraz kończę już drugi rok i nie wyobrażam sobie, że miałbym zostawić swoją parafię. Napotykam na wiele problemów, martwi mnie brak dbałości niektórych księży o piękno liturgii. Jednak praca organisty sprawia mi również wiele przyjemności. Największą radość sprawia mi czynny udział wiernych w śpiewie i świadomość, że dobrze przygotowałem się do mszy i dobrze wykonałem

17 *Organista*, Portal pracy Praca.pl, [online:] http://www.praca.pl/poradniki/lista-stanowisk/media-sztuka-rozrywka/organista_pr-1083.html [22.10.2017].

18 *Organista. Zawód i powołanie*, Radio Fiat, [online:] <http://fiat.fm/info/organista-zawod-i-powolanie/> [22.10.2017].

swoje zadanie. Poza tym dzięki graniu w kościele zyskałem więcej pewności siebie i lepiej radzę sobie w stresujących sytuacjach. Spodziewałem się, że zrezygnuję na samym początku, ale jednak okazało się, że praca organisty jest bardzo interesująca i pozwala na własny rozwój.

Przedstawione wypowiedzi skłaniają do refleksji. Postawione we wstępie pytanie o to, czy posługa organisty kościelnego może być nazywana profesją, wymaga jednak udzielenia jednoznacznej odpowiedzi. Jeśli uznamy, że profesje powstały po to, by ludzie nawzajem ułatwiali sobie życie i się uzupełniali, zawód organisty należy wskazać jako bardzo istotny dla licznej grupy społeczeństwa. Jest więc profesją i to wymagającą talentu, pracowitości, dyspozycyjności, poświęcenia, cierpliwości i umiejętności prowadzenia dialogu. Krytyczne opinie niektórych organistów dotyczące rzeczywistości, w której przychodzi im pracować, często zasadne, świadczą między innymi o tym, jak bardzo utożsamiają się oni z własnym zawodem i jak bardzo zależy im na jego dowartościowaniu.

Organista kościelny jest obecny w codzienności człowieka niemal przez całe życie, towarzysząc mu od chrztu aż po pogrzeb. Postawa taka zasługuje na szacunek i uznanie.

Bibliografia

Dokumenty

Instrukcja Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej, [online:] <https://episkopat.pl/wp-content/uploads/2017/10/Instrukcja-Konferencji-Episkopatu-Polski-o-muzyce-kos%CC%81cielnej.pdf> [22.10.2017].

Regulamin Organistów Archidiecezji Krakowskiej, [online:] <https://diecezja.pl/wp-content/uploads/2018/01/Regulamin-Organistow-AK.pdf> [22.10.2017].

Opracowania

Grec Elżbieta, *Zawód czy profesja* (20.03.2014), Dziennikarze RP. Portal Stowarzyszenia Dziennikarzy Rzeczypospolitej Polskiej, [online:] <http://dziennikarzerp.org.pl/zawod-czy-profesja/> [22.10.2017].

Organista, Portal pracy Praca.pl, [online:] http://www.praca.pl/poradniki/lista-stanowisk/media-sztuka-rozrywka/organista_pr-1083.html [22.10.2017].

Organista. Zawód i powołanie, Radio Fiat, [online:] <http://fiat.fm/info/organista-zawod-i-powolanie/> [22.10.2017].

Reduta Michał, *Zawód, profesja i kultura profesjonalna*, „Optimum. Studia Ekonomiczne” 2015, nr 2 (74).

Czy muzyk kościelny w Polsce to profesja? Prawda i mity

Abstrakt

Organisci kościelni stanowią w naszym kraju grupę zawodową liczącą kilka tysięcy osób. Ich praca, związana głównie z posługą liturgiczną oraz wykonawstwem muzyki organowej, często wiąże się dodatkowo z prowadzeniem chórów kościelnych, szkoleniem psalterzystów, kantorów itp. Mimo że trudno wyobrazić sobie liturgię bez muzyki i organów, wielu członków i przełożonych wspólnot parafialnych nie traktuje pracy organisty jak odpowiedzialnej profesji, uznając ją za dodatkowe zajęcie o charakterze hobbystycznym. Skutkiem tego jest często nieodpowiednie wynagradzanie organistów, a niekiedy nawet brak uznania ich zawodowego statusu.

Artykuł oparty został na zestawieniu zapisów wybranych dokumentów kościelnych (ogólnopolskich oraz diecezjalnych) traktujących o muzyce z opiniami organistów dotyczącymi stosowania treści tych pism w codziennej praktyce zawodowej. Celem artykułu jest próba odpowiedzi na pytanie o motywy, jakie kierują młodymi ludźmi przy wyborze profesji organisty, a także obalenia niektórych stereotypów związanych z jego posługą.

Słowa kluczowe: dokument, finanse, kościół, organista, organy, pieśń, profesja, religia

Is a Church Musician a Profession in Poland? Truth and Myths

Abstract

Church organists in our country constitute a professional group of several thousand people. Their work, mainly related to the liturgical service and the performance of organ music, often also involves running church choirs, training psalters and cantors, etc. Although it is difficult to imagine a liturgy without music and organs, many members and superiors of parish communities do not treat the work of an organist as a legitimate profession, considering it an additional hobby. The result is often inadequate remuneration of organists, and sometimes even a lack of recognition of their professional status.

The article juxtaposes selected church documents (national and diocesan) concerning music with the opinions of organists regarding the use of the content of these documents in everyday professional practice. The aim of the article is to answer the question about the motives guiding young people when choosing the profession of an organist, and to subvert some of the stereotypes related to their service.

Keywords: document, finance, church, organist, organ, song, profession, religion

Andrzej Gładysz

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
Instytut Nauk o Sztuce

Problem prywatnego nauczania organistów w pierwszej dekadzie XX wieku na łamach „Głosu Organistowskiego”

Zagadnienie podnoszenia jakości kształcenia muzyków kościelnych, a zwłaszcza organistów, to problem będący – również współcześnie – przedmiotem troski władz kościelnych, tak na szczeblu centralnym (zwłaszcza Podkomisji ds. Muzyki Kościelnej działającej przy Komisji ds. Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów Episkopatu Polski), jak i lokalnym (diecezjalnych komisji bądź referatów ds. muzyki kościelnej)¹, a także zainteresowania artystycznego szkolnictwa na poziomie średnim i wyższym (przede wszystkim państwowych szkół muzycznych II stopnia oraz akademii muzycznych).

Proces edukacji organistów był ponadto przedmiotem licznych rozważań naukowych i popularnych. Dużo uwagi poświęcono rozwojowi kościelnego szkolnictwa muzycznego w postaci tzw. studiów organistowskich, powstających na ziemiach polskich w kilku fazach od I połowy XIX wieku aż po czasy współczesne.

Znacznie rzadziej podejmowano kwestię tradycyjnego sposobu uzyskiwania kwalifikacji zawodowych, jakim było – funkcjonujące niewątpliwie już w okresie średniowiecza – nauczanie prywatne. Niniejszy artykuł nie prezentuje

¹ Zob. A. Gładysz, *Kościelne wymagania związane z wykształceniem i kwalifikacjami organistów w świetle regulaminów diecezjalnych*, [w:] *Kulturowe i edukacyjne konteksty muzyki religijnej*, t. 3, red. M. Biesaga, Bydgoszcz 2021, s. 85–112; por. G. Poźniak, *Kwalifikacje i kategorie organistów*, [w:] *Posługa organisty*, red. G. Poźniak, „Biuletyn Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych”, t. 3 (2008), s. 40–46.

ogólnohistorycznej analizy tego zagadnienia w edukacji muzycznej, ograniczając się tylko do przyjętych w tytule pierwszych lat XX wieku. Podstawą źródłową prowadzonych analiz są kolejne numery czasopisma „Głos Organistowski” (zob. ilustracja 1).



Ilustracja 1. Nagłówek listopadowego numeru „Głosu Organistowskiego” z 1904 roku. Reprodukacja za: „Głos Organistowski”, R. 2 (1904), nr 12, 1 listopada, s. 1, Jagiellońska Biblioteka Cyfrowa, [online:] <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/6589/edition/2606/content> [21.05.2021]

Wspomniane czasopismo należy do słabo rozpoznanych. Informacje o nim były dotychczas zdawkowe². Warto jednak przywołać w tym miejscu artykuł Lidii Aleksandry Konickiej, wzmiankujący ten tytuł prasowy na tle innych periodyków muzycznych³. „Głos Organistowski” ukazywał się jako miesięcznik przez ponad dwa lata. Cykl wydawniczy rozpoczynał numer grudniowy, a kończył listopadowy. Znane są egzemplarze czasopisma z drugiego i trzeciego rocznika, a zatem z okresu od 1 grudnia 1903 do 1 listopada 1904 roku oraz od 1 grudnia 1904 do 1 listopada 1905 roku. Nie ma informacji na temat późniejszych losów „Głosu”, podobnie jak trudno stwierdzić, czy pierwszy rocznik (1 grudnia 1902 – 1 listopada 1903) ukazał się w całości, czy też rozpoczęto go już w trakcie roku 1903. Większość numerów „Głosu Organistowskiego” dostępna jest online za pośrednictwem biblioteki cyfrowej Uniwersytetu Jagiellońskiego⁴.

² *Polskie czasopisma religijno-społeczne w XIX wieku*, red. B. Lesisz, Lublin 1988, s. 211.

³ L.A. Konicka, *Czasopisma organistowskie na ziemiach polskich w dobie zaborów (1881–1914)*, [w:] *Cantare amantis est. Wieloautorska monografia naukowa z okazji 80. urodzin ks. prof. dr. hab. Ireneusza Pawlaka*, red. W. Hudek, P. Wiśniewski, Lublin 2015, s. 203–211.

⁴ „Głos Organistowski”, Jagiellońska Biblioteka Cyfrowa, [online:] [https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/results?action=AdvancedSearchAction&type=-3&val1=GroupTitle:G%C5%82os+Organistowski+%5C\(1903%5C-1905%5C\)](https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/results?action=AdvancedSearchAction&type=-3&val1=GroupTitle:G%C5%82os+Organistowski+%5C(1903%5C-1905%5C)) [10.11.2017].

Wydawcą czasopisma, a zarazem jego redaktorem odpowiedzialnym, był Feliks Witeszczak – pedagog, dyrygent chórów i organizator życia muzycznego. Jego biografia nie jest zbyt dobrze znana. Podawana dotychczas data urodzenia (1868) może być błędna, gdyż w aktach parafialnych w Kałuszu koło Stanisławowa (współcześnie Ukraina) znajduje się zapis dotyczący Feliksa Witeszczaka urodzonego 18 listopada 1880 roku⁵. Wiadomo jednak, że ukończył on Konserwatorium Muzyczne we Lwowie, a w późniejszych latach życia tytułował się profesorem muzyki⁶. Zapewne wkrótce po studiach ożenił się z Wiktorią Mosingiewicz, z którą miał syna – Alojzego Aleksandra⁷. W 1903 roku w Stryju, gdzie osiadł, założył prywatną szkołę muzyczną, a w 1905 przeniósł ją do Krakowa. W 1906 roku przeprowadził się do Częstochowy, gdzie udzielał lekcji gry na fortepianie⁸. Pracował też jako nauczyciel muzyki w miejscowych gimnazjach i w prywatnej szkole muzycznej Ludwika Wawrzynowicza oraz jako chórmistrz w Częstochowie i w Piotrkowie Trybunalskim. Nie wiadomo, kiedy owdowiał, ale w 1909 roku w kościele parafialnym pw. św. Zygmunta w Częstochowie ożenił się powtórnie z Marią Cecylią Klementyną Wilkoszewską (ur. 1873), z którą miał dwóch synów⁹. Po aresztowaniu przez władze austriackie w 1916 roku za uchylanie się od służby wojskowej został wcielony do Armii Monarchii Austro-Węgierskiej i skierowany na front. Gdy dwa lata później wrócił do Częstochowy, kontynuował dotychczasową działalność, której zwieńczeniem było założenie w 1926 roku własnej szkoły muzycznej. Współpracował z czasopismami „Muzyka i Śpiew” oraz „Goniec Częstochowski”. W tym ostatnim informował o prowadzonej przez siebie nauce gry „na fortepianie, harmonium, skrzypcach, śpiewu solowego i chóralnego w szkołach i towarzystwach, harmonii i kontrapunktu”¹⁰ (zob. ilustracja 2, s. 32). Ponadto redagował liczne periodyki, tj. „Głos Organistowski” w Stryju (1903–1905), „Regens Chori” (1911–1912), „Kierownik Chórów” (1926–1935) i „Jedność” (od 1919) w Częstochowie. Zmarł w 1939 roku¹¹.

5 *Akt chrztu nr 150 z 1880 roku: Feliks Witeszczak*, [w:] Akta metrykalne. Archiwum Parafialne, Kałusz. Trudno jednak jednoznacznie przyjąć rok 1880 jako datę urodzenia Feliksa Witeszczaka, skoro w 1911 roku miał brać ślub w Częstochowie jego syn z pierwszego małżeństwa – zob. przyp. 7.

6 Zob. ogłoszenie w „Goniec Częstochowski”, R. 2 (1908), nr 148, 30 maja, s. 1.

7 *Akt ślubu nr 405 z 1911 roku: Alojzy Aleksander Witeszczak i Marianna Krajewska*, [w:] Akta metrykalne. Parafia św. Zygmunta w Częstochowie. Archiwum Archidiecezjalne w Częstochowie (dalej AACz).

8 *Kalendarz Muzyczny Informacyjny na Rok 1909*, oprac. M. Wilden, Warszawa 1909, s. 98.

9 *Akt ślubu nr 179 z 1909 roku: Feliks Witeszczak i Maria Cecylia Klementyna Wilkoszewska*, [w:] Akta metrykalne. Parafia św. Zygmunta w Częstochowie. AACz.

10 Zob. ogłoszenie w „Goniec Częstochowski”, R. 2 (1908), nr 148, 30 maja, s. 1.

11 *Witeszczak Feliks*, [w:] *Cmentarz Kule w Częstochowie. Przewodnik biograficzny*, red. J. Sętowski, Częstochowa 2005, s. 339–340; por. L.A. Konicka, dz. cyt., s. 204, przyp. 16.



Ilustracja 2. Ogłoszenie Feliksa Witeszczaka w „Gońcu Częstochowskim” z 30 maja 1908 roku. Reprodukacja za: „Goniec Częstochowski”, R. 2 (1908), nr 148, 30 maja, s. 1, Śląska Biblioteka Cyfrowa, [online:] <https://www.sbc.org.pl/dlibra/show-content/publication/edition/230241?id=230241> [21.05.2021]

Informacje na temat życia i działalności redaktora „Głosu Organistowskiego” są szczególnie istotne w perspektywie zadań, jakie stawiano przed czasopiśmie i współtworzącym go środowiskiem katolickich organistów zatrudnionych w Galicji, a zwłaszcza na ziemiach ruskich. Wśród głównych postulatów ich ruchu społecznego należy wymienić regulację statusu prawnego i zawodowego środowiska organistowskiego, troskę o warunki pracy i bytowania muzyków kościelnych, o instrumentarium kościelne oraz, co najistotniejsze, o odpowiednie przygotowanie zawodowe.

W niniejszym szkicu zostaną przedstawione problemy związane z jednym tylko rodzajem kształcenia muzycznego organistów u progu XX wieku¹², jakim było nauczanie prywatne. Już w styczniowym numerze „Głosu Organistowskiego” z 1904 roku w dziale „Rozmaitości” redakcja prosiła: „Koledzy, donoście nam o fabrykantach organistów, będziemy ich po nazwisku piętnować, bo tu

¹² W Galicji funkcjonowało wiele profesjonalnych ośrodków kształcenia muzyków kościelnych, m.in. szkoła dla organistów Towarzystwa ku Wspieraniu Muzyki Kościelnej pw. św. Wojciecha w Tarnowie (1888), szkoła muzyczna (1867) z klasą organów (1877), przekształcona w Konserwatorium Muzyczne w Krakowie (1888). Bogaty był także ruch społeczny organistów, skupiający się w Krakowie wokół Towarzystwa św. Wojciecha i Stowarzyszenia Wzajemnej Pomocy Organistów, w Tarnowie zaś przy Towarzystwie Wzajemnej Pomocy Organistów (1882), a następnie wspomnianym wyżej Towarzystwie ku Wspieraniu Muzyki Kościelnej. Podobne instytucje działały także w innych większych miastach, zwłaszcza w stołecznym Lwowie. T. Przybylski, *Organistyka krakowska XVIII i XIX wieku oraz w latach międzywojennych XX wieku*, [w:] *Organy i muzyka organowa*, t. 13, red. J. Krassowski, Gdańsk 2006, s. 36–62; S. Garnczarski, *Szkoła organistowska w Tarnowie od chwili powstania do II wojny światowej*, „Tarnowskie Studia Teologiczne”, t. 20 (2001), z. 2, s. 113–124; A. Zajac, *Diecezjalne Studium Organistowskie w Tarnowie – historia i współczesność*, [w:] *Cantate Domino canticum novum. Księga pamiątkowa dedykowana Księdzu Kazimierzowi Pasionkowi*, red. S. Garnczarski, Tarnów 2004, s. 253–292.

jest jedna z przyczyn naszej poniewierki”¹³, zaznaczając w tym samym dziale marcowego wydania: „Nie ucztujcie nikogo na organistów – a tak nie czyniących piętnujcie!”¹⁴.

Wyraźnie widać, że główną motywacją do podjęcia walki z niechlubnym procederem prywatnego nauczania była troska o organistów dobrze wykształconych. Należy pamiętać, że ich honoraria w tym czasie były niskie, a konkurencja ze strony niewiele umiejących amatorów wynikała przede wszystkim z zaniżania stawek lub gry bez stałego wynagrodzenia.

W tym kontekście działalność „Głosu Organistowskiego” wpisywała się w proces reform muzyki kościelnej, te natomiast zaczęły przynosić widoczne owoce w okresie po odzyskaniu niepodległości¹⁵. Powołano wówczas liczne komisje muzyczno-liturgiczne, a konsekrowani i świeccy muzycy kościelni zaczęli poważnie wypracowywać wspólne stanowisko i pogląd na kwestie zatrudniania organistów w polskich parafiach.

Środowisko galicyjskich organistów skupione wokół „Głosu Organistowskiego” stopniowo identyfikowało prywatnych pedagogów, którzy w powszechnym uznaniu nie nadawali się na nauczycieli, gdyż sami nie spełniali ogólnie przyjętych wymagań zawodu organisty. Rozpoznane „prywatne szkoły organistowskie” przedstawia tabela 1.

Tabela 1. Napiętnowani na łamach „Głosu Organistowskiego” prywatni nauczyciele. Oprac. własne na podstawie miesięcznika

| Lp. | Opis | Miejscowość | Numer i strona GO |
|-----|--|--|------------------------------|
| 1. | Donoszą nam, że organiści w Draganówce, Płotyczu i Czernichowie mazowieckim za dobre pieniądze uczą chłopców na organistów, chociaż sami mało co umieją. Czy nie przestaniecie ludzi tumanić i nasz stan poniżać? Czy nie byłoby lepiej, ażeby każdy z Was znalazł sobie zajęcie odpowiadające swoim zdolnościom lub zajął się pracą nad sobą? Upamiętajcie się, bo was napiętnujemy jak na to zasługujecie. | Draganówka, Płotycz, Czernichów Mazowiecki | 1904, nr 2, 1 stycznia, s. 7 |
| 2. | Lis Marcin organista w Jezierny, uczy jakiegoś chłopca. Czy nie czas byłoby zaprzestać podobnej roboty? | Jezierna | 1904, nr 4, 1 marca, s. 6 |

¹³ „Głos Organistowski” (dalej GO), R. 2 (1904), nr 2, 1 stycznia, s. 7.

¹⁴ GO, R. 2 (1904), nr 4, 1 marca, s. 8.

¹⁵ Por. K. Mrowiec, *Cecylianism*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 2, red. E. Gigilewicz i in., Lublin 1985, kol. 1381–1382; R. Tyrała, *Cecyliński ruch odnowy muzyki kościelnej na ziemiach polskich do 1939 roku*, Kraków 2010.

| Lp. | Opis | Miejscowość | Numer i strona GO |
|-----|---|-----------------------|---------------------------------|
| 3. | Donoszą nam że na Podolu w Galicyi wielu organistów uczy chłopców. Organista w Tarnopolu wydał coś pięciu, a Marcin Lis sześciu takich jak sami. Jak ci ludzie mogą się brać do uczenia, nie wiemy, ale u nas w Galicyi przy pomocy wrogów muzyki kościelnej wszystko ujdzie. Dokąd tak będzie? Czy głos Namiestnika Chrystusowego ma przebrzmieć bez echa? Czy władze kościelne w Galicyi nie wglądną w tę sprawę? | Tarnopol, Jezierna | 1904, nr 5, 1 kwietnia, s. 8 |
| 4. | Donoszą nam, że organista w Łączkach kucharskich [!] uczy chłopców. Trudno w to uwierzyć, bo organista ten złączył się z nami. W każdym razie prosimy o bliższe wyjaśnienie. | Łączki Kucharskie | 1904, nr 8, 1 lipca, s. 8 |
| 5. | Donoszą nam, że organista w Lipnicy murowanej [!] uczy sześciu chłopców. Czy to prawda? Bo doprawdy uwierzyć nam trudno w podobne postępowanie. | Lipnica Murowana | 1904, nr 9, 1 sierpnia, s. 7 |

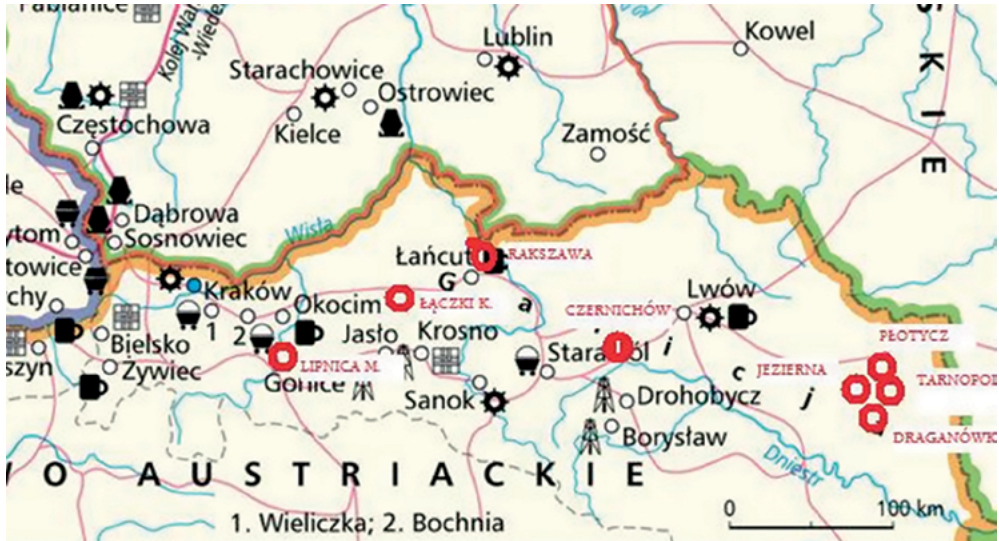
Ponadto przed oskarżeniami o uczestnictwo w napiętnowanym procederze w miesięczniku bronił się organista z Rakszawy: „Kolega J. z Rakszawy donosi, że wcale nie uczy chłopców i do Trzebosi nikogo nie posyłał”¹⁶.

Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że uczniowie zaliczani byli do grupy nieletnich. Być może była to pozostałość po kształceniu muzycznym młodzieży, stosunkowo popularnym w czasach Rzeczypospolitej Obojga Narodów¹⁷.

Analiza powyższego zestawienia prowadzi do konstatacji, że same tylko wykazane w ciągu kilku miesięcy wypadki prywatnego przygotowywania do zawodu organisty przez osoby niewykwalifikowane wskazują, iż było to zjawisko występujące na terenie niemal całej Galicji. Przedstawia je mapka poglądowa, na której ośrodki prywatnego kształcenia muzyków kościelnych zaznaczono czerwonymi okręgami (zob. ilustracja 3).

¹⁶ GO, R. 2 (1904), nr 10, 1 lipca, s. 5.

¹⁷ Zakonne bursy muzyczne prowadzone były m.in. przez jezuitów w większości dużych i średnich miast polskich. Z kolei w Krakowie w końcu XVIII wieku powstała szkoła śpiewu i gry na klawesynie oraz organach, do której uczęszczali chłopcy w wieku 7–15 lat. Zob. G. Misiura, *Środowisko organistów diecezji lubelskiej w latach 1918–1992. Studium historyczno-geograficzne*, mps pracy doktorskiej, Archiwum Uniwersyteckie Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2018, s. 161.



Ilustracja 3. Rozmieszczenie zidentyfikowanych prywatnych szkół organistów w Galicji w 1904 roku. Oprac. własne na podstawie „Głosu Organistowskiego”

Należy przy tym zwrócić uwagę, że zjawisko to najbardziej rozpowszechniło się na dawnej Rusi Koronnej, w niewielkich miejscowościach. Trudno bez osobnych, szczegółowych badań podawać argumentację, ale można przypuszczać, że dla organistów był to jeden ze sposobów na poprawę warunków swojego bytowania na ziemiach bardzo ubogich, nieuprzemysłowionych i gospodarczo zacofanych. Przeszkód nie stanowiły przy tym ani możliwość przyszłego znalezienia pracy przez niedouczzonego organistę, ani ewentualne zagrożenie, jakim stawał się taki uczeń dla posady wykwalifikowanego pedagoga.

Tymczasem niebezpieczeństwo takie niewątpliwie istniało, o czym również można przeczytać we wrześniowym numerze „Głosu Organistowskiego” z 1904 roku. Przedstawiono tam dwa skrajne przypadki utraty pracy przez organistów za sprawą „wycuczonych chłopców”:

W.B. zajął posadę organisty, wypychając swego nauczyciela, który był tam lat 20. Za parę marnych groszy uczyli chłopców, a oni potem pozbawiają Was posadę. Czas ostatni, ażeby zaniechać tego rzemiosła, które Wam samym przynosi szkodę.

W.Z. uczył organista chłopców, obecnie jego syn prawdopodobnie utraci posadę. Ojca uczeń go wypcha¹⁸.

Trudno oczywiście przyjąć bezkrytycznie te informacje, zwłaszcza że nie zostały podane personalia poszkodowanych muzyków kościelnych ani rzekomych

¹⁸ GO, R. 2 (1904), nr 10, 1 września, s. 7.

uczniów, brak informacji na temat miejscowości czy też parafii, których dotyczyły wspomniane wypadki. Niemniej musiały one budzić niepokój organistowskiej społeczności, i tak z trudem radzącej sobie na rynku.

Starsi organiści niejednokrotnie potrzebowali pomocy i, mimo powszechnej tendencji do piętnowania prywatnej nauki, zabiegali o wsparcie ze strony młodzieży organistowskiej. Również w „Głosie Organistowskim” zachował się wyjątkowy przykład:

Organista paraf.[ialny – A.G.] A.K. w Rozwadowie nad Sanem przyjmie młodego kawalera lub chłopca do pomocy w zawodzie organistowskim za wynagrodzeniem 10 Kor.[on – A.G.] miesięcznie wikt i mieszkanie¹⁹.

W kontekście opisywanego procederu kształcenia młodych adeptów zawodu przez niewykwalifikowanych pedagogów czasopismo podaje także źródła tej sytuacji, zaliczając do nich przede wszystkim niewystarczającą troskę kleru o poziom sprawowanej przez organistów usługi muzycznej, o czym świadczyć może przykład podany w styczniowym numerze periodyku z 1904 roku:

Donoszą nam, że w Czarnym Potoku organista dostaje pensji 6 Kor. miesięcznie. [...] Organiście płacą tak mało, gdyż wcale nie chodzi im oto, czy on co umie: wystarczy gdy tenże umie grać jednym palcem²⁰.

Decydować miało zatem przede wszystkim wynagrodzenie. Jeśli organista zgodził się grać na zaproponowanych, niekorzystnych warunkach finansowych, nieważne były jego realne umiejętności. Kolejnym przykładem takiego podejścia są wzmianki podane w marcu 1904 roku:

W pewnej parafii, dyec. tarnowskiej (gdzie kwitnie muzyka kośc. Przyp. Red.) organiście tak się dobrze powodziło, iż musiał z posady ustąpić. Miejscowy grabarz, widząc posadę wolną, kupił sobie fisharmonium, a zacząwszy sam się uczyć, został zaraz zamianowany tamże organistą²¹.

W sąsiedniej zaś wsi przyjął ks. proboszcz za organistę chłopca znającego „białe klawisze”²².

19 GO, R. 2 (1904), nr 4, 1 marca, s. 8. Zapewne chodzi o przedstawiciela organistów – delegata dekanatu rudnickiego diecezji przemyskiej z Rozwadowa, Antoniego Koniora, odnotowanego w czasopiśmie „Muzyka i Śpiew” z grudnia 1912 roku („Muzyka i Śpiew” 1912, nr 11, 1 grudnia, s. 4). Możliwe, że poszukiwana pomoc organistowska była konieczna ze względu na zaangażowanie muzyka w ruch zawodowy środowiska. Zapewne również ze względu na społeczne zaangażowanie postawa Koniora nie była potępiana przez redakcję „Głosu Organistowskiego”.

20 GO, R. 2 (1904), nr 2, 1 stycznia, s. 7.

21 GO, R. 2 (1904), nr 4, 1 marca, s. 5–6.

22 Tamże, s. 6.

Imię jednego z najbardziej piętnowanych na łamach „Głosu Organistowskiego” prywatnych nauczycieli – organisty z Jeziernej, Marcina Lisa – stało się wręcz dla redakcji miesięcznika synonimem złego, niewykształconego pedagoga, przyczyniającego się do upadku etosu zawodowego²³:

U jednego proboszcza służył przez lat kilka parobek. Uskładał sobie 200 K., a nauczywszy się trochę czytać i wielkie litery na papierze kreślić – zapragnął być organistą. Idzie więc do „Marcina”, który za wyż. wymienioną kwotę podjął się zrobić z parobka organistę. Po 6 miesiącach otwiera się w sąsiedniej parafii posada organisty, na którą się podał zdolny organista i omówiony parobek. Ksiądz proboszcz przyjął parobka, a organista rozżalony, poszedł w świat szukać chleba²⁴.

A zatem, zdaniem Witeszczaka i współpracujących z nim organistów publikujących na łamach „Głosu Organistowskiego”, wykształcenie i umiejętności nie miały większego znaczenia dla przyszłości muzyka kościelnego. Zdecydowanie ważniejsze były posłuszeństwo i pokora względem pracodawcy²⁵, czyli miejscowego proboszcza:

Donoszą nam, że w Połomyi organista zamiast pracować nad dalszem swem wykształceniem wypełnia na plebanii najniższe usługi. Jego gra organowa i śpiew – niżej krytyki²⁶.

Informacje te znajdują potwierdzenie w innych źródłach. Przeprowadzone przez autora niniejszego tekstu studium historyczne organistów w parafiach współczesnego dekanatu tuchowskiego diecezji tarnowskiej (a zatem również na terenie Galicji) wykazało, że muzycy kościelni w drugiej połowie XVIII i w XIX wieku byli równocześnie doręczycielami korespondencji parafialnej czy nauczycielami²⁷. Wskazywano przy tym, że kler nie przywiązywał również należytej wagi do repertuaru liturgicznego:

23 W czasach Rzeczypospolitej Obojga Narodów organiści co do zasady cieszyli się wysoką pozycją wśród społeczności lokalnej, przede wszystkim w małych miastach i wsiach. Zob. T. Nowicki, *Ministri ecclesiae. Służba kościelna i witraży w diecezji włocławskiej w XVIII wieku*, Lublin 2011, s. 123–124, 236.

24 GO, R. 2 (1904), nr 4, 1 marca, s. 5.

25 Wśród cech charakteryzujących organistów, wspomnianych w związku z wizytacjami dziekańskimi dekanatu bobowskiego prowadzonymi w latach 50. i 60. XIX wieku, najczęściej wymieniane są takie atrybuty, jak: trzeźwy, przykładowy, zgodny, moralny, przyzwoity, spokojny, uległy i posłuszny. Zob. A. Gładysz, *Organiści w kościołach dekanatu bobowskiego w świetle wizytacji dziekańskich ks. Stanisława Baniaka (1856–1869)*, „Annales Lublinenses pro Musica Sacra”, R. 7 (2016), s. 67–82.

26 GO, R. 2 (1904), nr 4, 1 marca, s. 5.

27 A. Gładysz, *Organiści w parafiach obecnego dekanatu tuchowskiego od XVII do XIX wieku*, „Annales Lublinenses pro Musica Sacra”, R. 1 (2010), s. 75–82.

W innej parafii ks. proboszcz kazał organiście grać podczas mszy św. zamiast preludyj, pieśni narodowe, mówiąc: „Niech organista gra ot tak po cichutko”. Organista temu się sprzeciwił, musiał więc opuścić posadę²⁸.

Redakcja wskazywała także na wpływ osób trzecich na obsadzanie stanowiska organisty:

Organista W. był przez półtora roku na posadzie w miasteczku W. na Podolu. Był tam chłopiec, umiejący źle grać gamy, który biegł na probostwo, donosząc księżej gospodyni rozmaite plotki z miasta.

Za przysługi, jejmość gospościa, obiecała chłopcu, iż postara się o zamianowanie go organistą w W. [...] Nic dziwnego, iż nieznośne stosunki wytworzyły się dla miejscowego organisty, tembardziej że kiedy gospościa zaczęła w tym kierunku działać – ks. proboszcz jął organiście niemiłosiernie dokuczać.

W tem ks. proboszcz N. z bliskiej parafii wiejskiej napisał list do tegoż organisty, prosząc ażeby jak najprędzej przyjechał w celu objęcia posady w jego parafii.

Organista, nie namyślając, się pojechał, zawarł z księdzem N. umowę, mocą której od pierwszego miał objąć tamże posadę. Uwolniwszy się z zajmowanej posady, w chwili kiedy wsiadał na wóz, aby objąć nową posadę, dostaje od ks. N. list z propozycją zatrzymania się jakiś czas w miejscu.

Organista siedzący na wozie postanowił pojechać do ks. N. i prosić o uszanowanie zawartej umowy. Lecz jakież było jego zdziwienie, kiedy ks. N. zobaczywszy go powiedział: „Pisałem, żeby się zatrzymać – organisty nie potrzebuję, bo sprowadziłem sobie syna siostry”. To powiedziawszy, wyszedł do drugiego pokoju, zamykając za sobą drzwi. Organista, rozżalony, musiał probostwo opuścić i do dnia dzisiejszego jest bez posady²⁹.

Opisana niechęć i deprecjonowanie wartości nauczania prywatnego na łamach czasopisma redagowanego przez Feliksa Witeszczaka są zaskakujące, gdyż jak nadmieniono w szkicu biograficznym, sam redaktor i wydawca „Głosu Organistowskiego” prowadził działalność o takim charakterze już w czasach wydawania omawianego tytułu prasowego. Można by wręcz posądzać go o nieuczciwą walkę z konkurencją, toczoną na łamach poczytnego wśród galicyjskich organistów periodyku, wydaje się jednak, że bardziej prawdopodobna jest realna troska Witeszczaka o jakość kształcenia, które prowadzone było często przez organistów samouków, nieposiadających żadnego przygotowania pedagogicznego, a nierzadko również muzycznego.

Tymczasem uzyskanie odpowiednich kompetencji i umiejętności wynikających z praktyki zawodowej mogło przynieść wymierne efekty, zarówno środowiskowe, jak i indywidualne³⁰ (zob. ilustracja 4).

²⁸ GO, R. 2 (1904), nr 4, 1 marca, s. 6.

²⁹ Tamże, s. 5.

³⁰ GO, R. 2 (1904), nr 6, 1 maja, s. 7.

Koledzy dek. wadowickiego, witając z uniesieniem Kol. Niewidowskiego, który objął posadę organisty w Wadowicach zaznaczają, że chociaż młody, skupić się będą koło niego jako wykształconego muzyka.

Ilustracja 4. Fragment działu „Rozmaitości” z „Głosu Organistowskiego” z 1 maja 1904. Reprodukacja za: „Głos Organistowski”, R. 2 (1904), nr 6, s. 7, Jagiellońska Biblioteka Cyfrowa, [online:] <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/6583/edition/2598/content> [21.05.2021]

A zatem dobre wykształcenie mogło stać się przepustką nie tylko do zatrudnienia w bardziej prestiżowych ośrodkach muzycznych, lecz także do reprezentowania stanu organistowskiego wobec hierarchii kościelnej czy też władz świeckich.

Ponadto przynosiło satysfakcję wynikającą z jakości świadczonych przez organistów usług muzycznych, co pozwalało ze spokojem oczekiwać na ogłoszenie założeń zapowiadanej w tym czasie reformy muzyki kościelnej.

Organisci przygotujcie się do reformy muzyki kośc. Niech każdy stara się dobrze grać na organach i śpiewać, potem nietrudno Wam będzie wykonywać muzykę kościelną³¹.

„Głos Organistowski” wielokrotnie podejmował tematykę prywatnego nauczania organistów, uznając je za poważny problem środowiskowy, zwłaszcza że często dochodziło do nadużyć na tym tle. Działalność pedagogiczną prowadzili niewykształceni (lub słabo wykształceni) organisci, którzy skupiali się na własnym zysku, a nie na jakości procesu edukacyjnego. Przyczyn takiej sytuacji upatrywano przede wszystkim w stosunku władz kościelnych do posługi organistów. Miały one w sposób lekceważący traktować umiejętności artystyczne i znajomość liturgii, zwracając uwagę głównie na posłuszeństwo względem wódatarzy parafii i tanią, lub wręcz nieodpłatną, asystę muzyczną.

Zważywszy na wyraźnie socjalistyczny, wręcz komunizujący, charakter mieszczański, należy ostrożnie podchodzić do publikowanych na jego łamach informacji i zarzutów. Wiele z tych relacji można określić mianem plotek, gdyż brak w nich podstawowych danych, tj. nazwiska, miejscowości czy terminu opisywanych zdarzeń. Niewątpliwie jednak czasopismo wskazuje na troskę środowiska galicyjskich organistów o jakość muzyki kościelnej oraz o warunki bytowe jej wykonawców³².

³¹ GO, R. 2 (1904), nr 9, 1 sierpnia, s. 7.

³² Problem nie został w pełni rozwiązany także po odzyskaniu niepodległości, mimo wprowadzenia wielu dokumentów kościelnych poświęconych m.in. zagadnieniu wynagradzania służby kościelnej. G. Misiura, dz. cyt., s. 198–218.

Najlepszym podsumowaniem donkiszotowskiej walki Feliksa Witeszczaka z prywatnym, nieprofesjonalnym przysposabianiem do zawodu muzyka będzie cytata z sierpniowego numeru miesięcznika z 1904 roku dotyczący konieczności przeprowadzenia reform muzyki kościelnej, obejmujących również zagadnienie kształcenia organistów: „naród polski długo takiego partactwa znosić nie będzie!”³³. A zatem, tak wówczas, jak i współcześnie aktualne jest wezwanie: uczmy się i nauczajmy, by doskonalić jakże ważną dla Liturgii Świętej posługę organisty.

Bibliografia

Źródła

- Akt chrztu nr 150 z 1880 roku: Feliks Witeszczak*, [w:] Akta metrykalne. Archiwum Parafialne, Kałusz.
- Akt ślubu nr 179 z 1909 roku: Feliks Witeszczak i Maria Cecylia Klementyna Wilkoszewska*, [w:] Akta metrykalne. Parafia św. Zygmunta w Częstochowie. Archiwum Archidiecezjalne w Częstochowie.
- Akt ślubu nr 405 z 1911 roku: Alojzy Aleksander Witeszczak i Marianna Krajewska*, [w:] Akta metrykalne. Parafia św. Zygmunta w Częstochowie. Archiwum Archidiecezjalne w Częstochowie.
- „Głos Organistowski”, R. 2 (1904), nr 2, 1 stycznia; nr 4, 1 marca; nr 6, 1 maja; nr 9, 1 sierpnia; nr 10, 1 września.
- „Goniec Częstochowski”, R. 2 (1908), nr 148, 30 maja.
- Kalendarz Muzyczny Informacyjny na Rok 1909*, oprac. Marceli Wilden, Warszawa 1909.
- „Muzyka i Śpiew” 1912, nr 11, 1 grudnia.

Opracowania

- Garnczarski Stanisław, *Szkoła organistowska w Tarnowie od chwili powstania do II wojny światowej*, „Tarnowskie Studia Teologiczne”, t. 20 (2001), z. 2.
- Gładysz Andrzej, *Organiści w kościołach dekanatu bobowskiego w świetle wizytacji dziekańskich ks. Stanisława Baniaka (1856–1869)*, „Annales Lublenses pro Musica Sacra”, R. 7 (2016).
- Gładysz Andrzej, *Kościelne wymagania związane z wykształceniem i kwalifikacjami organistów w świetle regulaminów diecezjalnych*, [w:] *Kulturowe i edukacyjne konteksty muzyki religijnej*, t. 3, red. Monika Biesaga, Bydgoszcz 2021.

³³ GO, R. 2 (1904), nr 9, 1 sierpnia, s. 7.

- Gładysz Andrzej, *Organisci w parafiach obecnego dekanatu tuchowskiego od XVII do XIX wieku*, „Annales Lublinenses pro Musica Sacra”, R. 1 (2010).
- Konicka Lidia Aleksandra, *Czasopisma organistowskie na ziemiach polskich w dobie zaborów (1881–1914)*, [w:] *Cantare amantis est. Wieloautorska monografia naukowa z okazji 80. urodzin ks. prof. dr. hab. Ireneusza Pawlaka*, red. Wiesław Hudek, Piotr Wiśniewski, Lublin 2015.
- Misiura Grzegorz, *Środowisko organistów diecezji lubelskiej w latach 1918–1992. Studium historyczno-prozopograficzne*, mps pracy doktorskiej, Archiwum Uniwersyteckie Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2018.
- Mrowiec Karol, *Cecylianizm*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 2, red. Edward Gilewicz i in., Lublin 1985.
- Nowicki Tomasz, *Ministri ecclesiae. Służba kościelna i witrycy w diecezji włocławskiej w XVIII wieku*, Lublin 2011.
- Polskie czasopisma religijno-społeczne w XIX wieku*, red. Barbara Lesisz, Lublin 1988.
- Poźniak Grzegorz, *Kwalifikacje i kategorie organistów*, [w:] *Posługa organisty*, red. Grzegorz Poźniak, „Biuletyn Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych”, t. 3 (2008).
- Przybylski Tadeusz, *Organistyka krakowska XVIII i XIX wieku oraz w latach międzywojennych XX wieku*, [w:] *Organy i muzyka organowa*, t. 13, red. Janusz Krassowski, Gdańsk 2006.
- Tyrała Robert, *Cecyliński ruch odnowy muzyki kościelnej na ziemiach polskich do 1939 roku*, Kraków 2010.
- Witeszczak Feliks*, [w:] *Cmentarz Kule w Częstochowie. Przewodnik biograficzny*, red. Juliusz Sętowski, Częstochowa 2005.
- Zajac Andrzej, *Diecezjalne Studium Organistowskie w Tarnowie – historia i współczesność*, [w:] *Cantate Domino canticum novum. Księga pamiątkowa dedykowana Księdzu Kazimierzowi Pasionkowi*, red. Stanisław Garnczarski, Tarnów 2004.

Problem prywatnego nauczania organistów w pierwszej dekadzie XX wieku na łamach „Głosu Organistowskiego”

Abstrakt

„Głos Organistowski” wielokrotnie podejmował tematykę prywatnego nauczania organistów, uznając je za poważny problem środowiskowy, zwłaszcza że często dochodziło do nadużyć na tym tle. Działalność pedagogiczną prowadzili niewykształceni (lub słabo wykształceni) organisci, którzy skupiali się na własnym zysku, a nie na jakości procesu edukacyjnego. Przyczyn takiej sytuacji upatrywano przede wszystkim w stosunku władz kościelnych do posługi organistów. Miały one w sposób lekceważący traktować

umiejętności artystyczne i znajomość liturgii, zwracając uwagę głównie na posłuszeństwo względem władarzy parafii i tanią, lub wręcz nieodpłatną, asystę muzyczną.

Zważywszy na wyraźnie socjalistyczny, wręcz komunizujący, charakter miesięcznika, należy ostrożnie podchodzić do publikowanych na jego łamach informacji i zarzutów. Wiele z tych relacji można określić mianem plotek, gdyż brak w nich podstawowych danych, tj. nazwiska, miejscowości czy terminu opisywanych zdarzeń. Niewątpliwie jednak czasopismo wskazuje na troskę środowiska galicyjskich organistów o jakość muzyki kościelnej oraz o warunki bytowe jej wykonawców.

Słowa kluczowe: „Głos Organistowski”, organiści, prywatne kształcenie, kwalifikacje zawodowe, muzyka liturgiczna

The Problem of Private Teaching of Organists in the First Decade of the 20th Century in the *Głos Organistowski* Monthly Journal

Abstract

Głos Organistowski has repeatedly taken up the subject of private teaching of organists, which was considered to be a serious community problem, especially as it was an area rife with abuse. Pedagogical activity was carried out by uneducated (or poorly educated) organists who focused on their own profit, and not on the quality of the educational process. The reasons for this situation were seen primarily in the attitude of church authorities to the ministry of organ players. Those in charge were said to disregard artistic skills and knowledge of the liturgy, paying attention mainly to the obedience of the church staff to the parish authorities and looking for cheap, or even unpaid, musical service.

Considering the clearly socialist, even communist, character of the journal, the information and accusations published in it should be approached with caution. Many of them can be regarded as gossip, as they lack basic data, such as names, places or dates of the events described. Undoubtedly, however, the journal shows the concern of the community of Galician organists for the quality of church music and for the living conditions of its performers.

Keywords: *Głos Organistowski*, organists, private teaching, professional qualifications, liturgical music

Mariusz Białkowski

Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu

Rola śpiewu gregoriańskiego w formacji muzyki kościelnej.

**W 55 rocznicę *Musicam sacram*
oraz w pięciolecie ogłoszenia *Instrukcji
Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej***

Muzyka w świętej liturgii pomimo soborów, reform i zmian była istotnym czynnikiem wpływającym na duchowość i wiarę zarówno uczestników, jak i wykonawców. Misję tę Kościół wypełniał zgodnie z poleceniem założyciela – Jezusa Chrystusa. W VI wieku zrozumiał jednak także swoją ważną rolę formacyjno-edukacyjną, wprowadzając do świętych obrzędów profesjonalną grupę śpiewaków, którzy „edukowali” wiernych, ucząc, że Pana Boga chwali się tylko, używając możliwie najlepszych sposobów.

Ostatni sobór powszechny – Sobór Watykański II (1962–1965) – w szczególności zwrócił uwagę na fakt oddziaływania muzyki liturgicznej na jej uczestników, odczytując treści i sens liturgii pierwszych chrześcijan w kontekście wyzwań obecnych czasów. Takie założenie było *novum* z punktu widzenia liturgicznego; poprzednie sobory rozpatrywały jedynie ówczesny stan liturgiczny bez podejmowania refleksji o przeszłości.

Pryncypialne założenia liturgiczno-muzycznej reformy Kościoła rzymskokatolickiego zostały wyłożone w *Konstytucji o liturgii świętej „Sacrosanctum concilium”*, opublikowanej 4 grudnia 1963 roku. W szóstym rozdziale tego dokumentu w punktach 112–121 ojcowie soborowi wyrazili wielką troskę o muzykę liturgiczną w świętych obrzędach. Przypomniano integralność śpiewu i muzyki z liturgią, dostrzeżono rolę śpiewu i jego wykonawców, którym powinna być

zapewniona odpowiednia formacja, zwrócono uwagę, że śpiew gregoriański jest własnym i pierwszorzędnym śpiewem liturgicznym, dlatego wyrażono zachętę, aby doprowadzić do końca prace wydawnicze nad księgami chorałowymi. Uświadomiono jednocześnie wiernym wartość lokalnych tradycji ludowych, uznano organy piszczałkowe za instrument właściwy dla towarzyszenia liturgii, a także – honorując bogatą spuściznę tradycji, zachęcono do tworzenia nowych kompozycji zgodnych z wymogami stawianymi muzyce kościelnej¹.

Powyższe fundamentalne treści doczekały się uszczegółowienia w opublikowanej instrukcji wykonawczej Soboru Watykańskiego II *Musicam sacram* (z 5 marca 1967). Dokument w 69 punktach zebranych w dziewięciu rozdziałach po prezentacji ogólnych norm szczegółowo traktuje o wykonawcach, omawia zasady wykonywania śpiewu podczas mszy świętej i liturgii godzin, podejmuje kwestię muzyki podczas nabożeństw. Wyjaśnia też sprawę języka w śpiewie i przypomina konieczność troski o dotychczasową spuściznę muzyki kościelnej. Zwraca ponadto uwagę na zasady opracowania melodii do tekstów w językach narodowych, wykląda reguły dotyczące muzyki instrumentalnej oraz wyjaśnia rolę działających w diecezjach komisji czuwających nad stanem muzyki liturgicznej². Akomodacja zasad *Musicam sacram* z uwzględnieniem tradycji i zwyczajów na terenie Polski znalazła odzwierciedlenie w *Instrukcji Episkopatu Polski o muzyce liturgicznej* podpisanej przez Przewodniczącego Konferencji Episkopatu Polski księdza kardynała Stefana Wyszyńskiego 8 lutego 1979 roku³.

W 2022 roku mija zatem 55 lat od publikacji wspomnianej instrukcji uszczegółowiającej myśl ojców Soboru Watykańskiego II, a jednocześnie 5 lat od dnia, w którym zatwierdzono *Instrukcję Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej* (14 października 2017). Zasadniczo nie zostały wprowadzone tu nowe kwestie, które by nie były wcześniej poruszone. W 66 punktach rozłożonych w 12 rozdziałach dokument raz jeszcze przypomina o obowiązującym prawodawstwie liturgicznym i aktualizuje zagadnienia. Po wstępie i zasadach ogólnych instrukcja omawia kompetencje wszystkich posługujących muzycznie w liturgii. Następnie szczegółowo opisuje zasady funkcjonowania muzyki w liturgii mszy świętej. Kolejne rozdziały poświęcone są muzyce w roku liturgicznym, śpiewowi w liturgii godzin oraz w obrzędach sakramentów. Nowością jest szczegółowe nauczanie o transmisjach liturgii przez media. Nie zabrakło miejsca dla określenia ram muzyki instrumentalnej w liturgii oraz kwestii korzystania ze śpiewników i innych tego typu pomocy. Ostatnie punkty dotyczą organizacji koncertów religijnych w kościołach, kształcenia artystycznego muzyków

1 Sobór Watykański II, *Konstytucja o liturgii świętej „Sacrosanctum concilium”* (dalej: KL).

2 Święta Kongregacja Obrzędów, *Instrukcja o muzyce w świętej liturgii „Musicam sacram”* (dalej: MS).

3 *Instrukcja Episkopatu Polski o muzyce liturgicznej* (dalej: IML).

kościelnych i duchowieństwa oraz roli diecezjalnych komisji i innych organizacji dbających o odpowiedni standard muzyki liturgicznej⁴.

Wszystkie przytoczone dokumenty Kościoła zarówno powszechnego, jak i partykularnego jednoznacznie wskazują na głos ludzki jako pierwszy spośród instrumentów przeznaczonych dla świętych obrzędów. A skoro w tym ujęciu śpiew jawi się jako najważniejszy, to można powtórzyć tezę, że szczególne miejsce zajmuje repertuar gregoriański⁵. Jak się okazuje, jest on najdłużej istniejącym muzycznym fenomenem w dziejach sztuki: powstał w VIII i IX wieku, funkcjonuje do dziś i wiele wskazuje, że będzie trwał przez kolejne lata.

Z analizy repertuaru gregoriańskiego wynikają liczne wskazówki dla współczesnej muzyki liturgicznej. Cechy charakterystyczne śpiewu gregoriańskiego, takie jak „świętość” tekstu literackiego, funkcjonalność formy liturgiczno-muzycznej, linearność przebiegu interwałowego melodii, specyficzne walory interpretacyjne: ważkość śpiewanego słowa, własny rytm, symbioza słowa i melodii, wykonawstwo w stylu kościelnym, określone środowisko wykonawcze oraz duch modlitwy – stają się narzędziami weryfikacyjnymi, wskazaniem wykonawczymi oraz wytycznymi kompozytorskimi dla tworzonych współcześnie utworów liturgicznych⁶. Ranga repertuaru gregoriańskiego pozwala również na dostrzeżenie jego funkcji formacyjnej w kształceniu muzyka kościelnego. W tym kontekście należałoby postawić pytanie: do jakiego stopnia i w jaki sposób śpiew gregoriański może wpływać na formację profesjonalnego kantora, organisty, dyrygenta? Dziesięć przytoczonych poniżej aspektów może pomóc w próbie odpowiedzi na to pytanie.

Chwali Boga i uświęca wiernych⁷

Zasadą śpiewu gregoriańskiego, od początku stanowiącego integralną część liturgii Kościoła rzymskokatolickiego, była jego funkcja użytkowa – został skomponowany na potrzeby mszy świętej oraz liturgii godzin. A skoro jednym z głównych założeń samej liturgii od początku było oddawanie chwały Bogu, to i wszystkie jej elementy, w tym także muzyka, mają tę laudacyjną funkcję niejako narzuconą.

Kościół stosunkowo szybko zrozumiał, że oddawać chwałę Bogu można tylko za pośrednictwem sztuki, czyli przez najdoskonalsze kompozycje i najlepsze wykonania. Widzimy to już w VIII wieku, za pontyfikatu papieża Stefana II (752–757), który podczas wizyty u frankijskiego króla Pepina Małego w celu

⁴ *Instrukcja Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej* (dalej: IMK).

⁵ KL, pkt 116; MS, pkt 4b oraz 50a; IML, pkt 3 i 17; IMK, pkt 4.

⁶ M. Białkowski, *Śpiew gregoriański archetypem muzyki liturgicznej Kościoła rzymskokatolickiego*, [w:] *Kulturowe i edukacyjne konteksty muzyki religijnej*, red. E. Szczurko, Bydgoszcz 2016, s. 21–33.

⁷ KL, pkt 112; MS, pkt 4; IML, pkt 3; IMK, pkt 6.

zapewnienia obrony Rzymu przez najazdami Longobardów zachwyił się galijskimi melodiami dworskimi, a następnie postanowił przysłać tam rzymskich kantorów, aby zaznajomili się z nowymi wzorcami i zachowując tekst oraz formy śpiewu starorzyskiego, nadali im nową szatę melodyczną. W ten sposób powstał śpiew romano-frankijski, nazwany później gregoriańskim, którego czas komponowania zakończył się w IX wieku.

Rozbudowana melika przebiegów melizmatycznych różnych gatunków chorałowych połączona z bardzo precyzyjnie ustalonym rytmem nie miała sobie równej, ani w średniowieczu, ani w kolejnych wiekach, które – notabene – „uwspółcześniały” oryginalne melodie, w rzeczywistości je zniekształcając. Trudny i wyrafinowany materiał muzyczny był prawdziwym wyzwaniem dla wykonawców, od których oczekiwano się wokalnego profesjonalizmu i pełnej dyspozycyjności (warto zwrócić uwagę chociażby na liczbę godzin kanonicznych oficjum odprawianych zarówno w ciągu dnia, jak i w nocy).

Wspomniane parametry, jakimi były wysoka jakość kompozycji oraz znakomity poziom wykonawczy, stawały się warunkami koniecznymi do chwalenia Pana Boga i uświęcania zgromadzonych wiernych. W takim ujęciu cała chwala liturgii koncentrowała się na Bogu, który przemawia przez swoje Słowo (także to śpiewane); uczestnicy, wykonawcy i kompozytorzy zaś stawali się swoistymi narzędziami, przez które uobecnia się misterium liturgii, dokonuje się „wyrwanie” wszystkich uczestników z codzienności i przeniesienie ich w świat obcowania z Bogiem.

Zdaniem autora śpiew gregoriański jest doskonałym sposobem realizowania omawianego postulatu *Konstytucji o liturgii* ze względu na możliwość korzystania z właściwie dobranego bogatego repertuaru oraz konieczność ciągłego doskonalenia własnych umiejętności wykonawczych przy jednoczesnym muzycznym prowadzeniu liturgii w taki sposób, aby ta posługa skupiała uwagę wszystkich uczestników na Bogu. Wobec tych założeń w liturgii nie może być bowiem mowy ani o „koncertowo-estradowym” nastawieniu wykonawców, ani o skupianiu uwagi słuchacza na samej muzyce czy jej wykonawstwie. Dotyczy to także udziału solistów w powszechnym tego słowa znaczeniu – tylko Bóg odbierać winien cały splendor i chwałę.

Zwraca uwagę na język łaciński⁸

Łaciński tekst literacki jest fundamentalnym elementem śpiewu gregoriańskiego, którego tożsamości nie gwarantuje wyłącznie melodia (jak się powszechnie rozumie), lecz dopiero melodia ściśle złączona ze słowem, a ono z kolei determinuje wszystkie muzyczne parametry interpretacyjne.

⁸ KL, pkt 36; MS, pkt 47; IML, pkt 17 i 18; IMK, pkt 15.

Sprawa wyboru języka świętej liturgii nie była oczywista. We wczesnym chrześcijaństwie w Kościele zachodnim istniały tzw. *tres linguae sacrae*, zgodnie z tradycją sięgającą wielojęzycznego napisu na krzyżu Jezusa. Dopiero w VI wieku oficjalnie przyjęto łacinę, jako wyraz jedności wspólnoty⁹. Przyczynił się do tego fakt, że nieco wcześniej święty Hieronim (ok. 347–420) dokonał tłumaczenia – podstawowej dla chrześcijan księgi – Pisma Świętego (m.in. z greckiego, aramejskiego, hebrajskiego) na język łaciński, uznawany wtedy za *vulgaris* (powszechny). I dopiero do tej wersji językowej Biblii zostały skomponowane melodie, najpierw śpiewu starorzemskiego, a później gregoriańskiego.

Kościół (i nie tylko on) trwał przez wieki przy języku łacińskim, który dość szybko przyjął jako własny – w przestrzeni nie tylko liturgicznej, lecz także urzędowej – czego nie zmienił nawet fakt powstania i rozwoju języków narodowych, które wydawałyby się w użyciu liturgicznym bardziej oczywistym wyborem (pamiętajmy, że podstawą ruchu luterańskiego była właśnie lektura Biblii po niemiecku). Należy docenić mądrość Kościoła, który w XVI wieku uznał, że lud pod wieloma względami nie był przygotowany, aby studiować i rozumieć Pismo Święte, nawet jeśli jego tekst byłby w języku narodowym. To stało się możliwe dopiero w XX wieku, kiedy zniknął analfabetyzm i dokonał się odpowiedni rozwój teologii, historii i archeologii biblijnej.

Ciekawy jest fakt, że na Soborze Trydenckim niektóre środowiska były przekonane, iż podobnie jak we wspólnotach protestanckich łacina zostanie porzucona na rzecz języków narodowych. Dlatego przygotowywano już wówczas tłumaczenia niektórych ksiąg. Przykładem tego niech będzie przechowywana w Bibliotece Jagiellońskiej *Agenda Lwowska* z 1564 roku (rkps BJ 99/57), napisana w języku polskim i gotowa do użycia, nigdy jednak niewprowadzona do liturgii; a jej stan wskazuje, że wręcz nie została otwarta.

Pomimo dopuszczenia do liturgii języków narodowych przez Sobór Watykański II Kościół nie zrezygnował z łaciny, która stanowi o jego powszechności i ponadczasowości. Język ten dotyka bowiem perspektywy, której nie ogranicza jakaś lokalna lub narodowa tradycja ani nawet jeden dziejowy okres.

I w tę historię wpisują się kompozycje gregoriańskie. W wypadku rozwiniętych utworów w stylu neumatycznym i melizmatycznym opatrzone melodiami teksty Hieronimowej *Wulgaty* do dzisiaj pozostały niezmiennie. Obecna psalmodia natomiast sięga po teksty tzw. *Neowulgaty*, współczesnego tłumaczenia łacińskiego, od 1979 roku będącego oficjalną podstawą przekładów Pisma Świętego na języki narodowe.

Z perspektywy czasu widać, jak wielką wartością jest utrzymanie łaciny w liturgii, już niemal przez okres półtora tysiąclecia. Przyczyniło się to do umocnienia postulatu powszechności Kościoła i uwalniało od odniesień do lokalnych lub narodowych tradycji wykonawczych. Łacina wiernie i zwięźle

⁹ B. Nadolski, *Język liturgiczny*, [w:] *Leksykon liturgii*, red. B. Nadolski, Poznań 2006, s. 588.

oddaje liturgiczne treści, nie jest też podatna na częste zmiany językowe. Tę myśl potwierdzają także posoborowe dokumenty: „w obrządkach łacińskich zachowuje się używanie języka łacińskiego, poza wyjątkami określonymi przez prawo szczegółowe”¹⁰. Duszpasterze winni troszczyć się również o to, „by wierni umieli wspólnie odmawiać lub śpiewać stałe części Mszy świętej dla nich przeznaczone, nie tylko w języku ojczystym, lecz także w języku łacińskim”¹¹. Przez reformy *Vaticanum II* Kościół umożliwił wprowadzenie języków narodowych, mając na względzie pożytek wiernych, z wielu powodów nieustannie pragnie jednak zachować łacinę.

Z tego względu w procesie kształcenia muzyków kościelnych powinno się przywiązywać do nauki tego języka priorytetową wagę, ukazując jego wyjątkowość, w sposób szczególny ujawniającą się wraz z gregoriańską melodią. Przyłącza on wykonawców i wiernych do ogromnej tradycji, w której każdy z nich uczestniczy. Dzięki niemu Kościół doznaje liturgicznej i dogmatycznej stabilności treści przekazywanych następnym pokoleniom.

Można dziś niejednokrotnie usłyszeć głosy sprzeciwiające się utrzymywaniu czy przywracaniu łaciny do liturgii, opierające się na absurdalnych argumentach, jak nieznanomość języka wśród wiernych czy jego martwota. Obecne technologie tłumaczenia tekstów przychodzą jednak w tym zakresie z szybką i wielokierunkową pomocą.

Weryfikuje repertuar liturgiczny¹²

Śpiew gregoriański uznawany jest przez Kościół za własny i dlatego ma pierwszeństwo w użyciu. Istnieje możliwość wykonania innych śpiewów, jak nazywa to prawodawstwo: „zastępowania śpiewów z Graduału – na wejście, przygotowanie darów i komunie – innymi pieśniami”. Jest to oczywiście dopuszczalne „według uznania kompetentnej władzy terytorialnej, byleby tylko tego rodzaju pieśni treścią odpowiadały częściom mszy, świętu i okresowi liturgicznemu. Władza terytorialna powinna zatwierdzić teksty tych śpiewów”¹³. Zatem, idąc za myślą prawodawcy, nawet jeśli nie wykonuje się przypisanych na dany dzień liturgiczny śpiewów gregoriańskich, to i tak stają się one elementem weryfikującym prawidłowy dobór utworów.

Niestety, obecnie można się spotkać z nagminnym zwyczajem wymiany ugruntowanego tradycją repertuaru na mocno odbiegający od wyznaczonych

¹⁰ KL, pkt 36.

¹¹ MS, pkt 47.

¹² MS, pkt 32; IML, pkt 12; IMK, pkt 14 i 18a.

¹³ MS, pkt 32.

chorałem standardów. Pierwszym elementem weryfikującym – w wypadku mszalnych śpiewów procesyjnych – jest tekst, zawarty w mszale w postaci antyfon i opisany sigłami biblijnymi. Dokładnie ten sam musi się znaleźć w wybieranym „odpowiedniku”.

Przy okazji trzeba dopowiedzieć, że zalecenie: „byleby tylko tego rodzaju pieśni treścią odpowiadały częściom mszy, świętu i okresowi liturgicznemu”¹⁴, nie może być interpretowane na podstawie zdawkowej wiedzy z zakresu liturgiki, co prowadzi do uproszczonych założeń, że np. w momencie, gdy przeżywa się okres Bożego Narodzenia, „można” wykonywać kolędy, które opowiadają o narodzinach maleńkiego Jezusa, a w okresie Wielkanocnym dobierać śpiewy o pustym grobie. Poznawanie treści okresów liturgicznych powinno być bowiem oparte w pierwszej kolejności na tekstach antyfon procesyjnych (na wejście, na przygotowanie darów i na komunię), a nie na ludowych przekazach¹⁵.

Kolejnym parametrem szczególnie predestynującym repertuar gregoriański do weryfikowania innych śpiewów mszalnych jest melodia, która – jak zostało już powiedziane – nie może nosić znamion muzyki świeckiej, ale ma chwalić Boga i uświęcać wiernych (czyli winny to być najlepsze pod względem artystycznym kompozycje i wykonania).

Wobec tego, co powiedziano, repertuar gregoriański staje się punktem odniesienia dla utworów pretendujących do towarzyszenia świętym obrzędom. Wyłożona w prawodawstwie hierarchia, ustalająca porządek wykonywania muzyki podczas liturgii, uczy muzyków kościelnych, w jaki sposób weryfikować repertuar niegregoriański, oraz poprawnie edukuje o treściach liturgicznych danego dnia czy okresu.

Jest dostosowany także do liturgii pozamszalnej¹⁶

Śpiew chorałowy dotyka dwóch rzeczywistości liturgicznych: mszalnej i godzin brewiarzowych, które niestety obecnie zniknęły z celebracji we wspólnotach parafialnych, mimo że są zalecane przez dokumenty Kościoła (np. odprawianie niedzielnych niesporów).

Od początków chrześcijaństwa msza święta była bardzo rygorystycznie traktowana pod względem stosowanych w niej tekstów i form. Liturgia godzin powstała później (jej źródła można szukać w *Regule* świętego Benedykta, żyjącego na przełomie V i VI wieku), a jej odprawianie było zasadniczo ograniczone do

¹⁴ Tamże.

¹⁵ J.B. Göschl, *Das Kirchenjahr im gregorianischen Choral. Die Messgesänge aller Sonn- und höchsten Festtage*, Sankt Ottilien 2021.

¹⁶ MS, pkt 39; IML, pkt 22, 27; IMK, pkt 25.

społeczności mnichów. W XI wieku wraz z rozwojem nowych charyzmatów zakonnych każde z powołanych zgromadzeń również wprowadziło celebrację liturgii godzin, lecz z pewnymi modyfikacjami tekstowymi, według własnych potrzeb, co w efekcie doprowadziło do powstania znacznych różnic między jej wariantami, inaczej niż w wypadku stabilnej tradycji rytu mszalnego.

Studiując historię Kościoła, można się przekonać, że idea wieczornej modlitwy była w niej obecna od starożytności. Dlatego, wpisując się w tradycję, Magisterium Kościoła przypomina i zachęca do odprawiania nie tylko mszy świętej, lecz także nieszporów:

Wiernych należy zachęcać [...] do wspólnego odprawiania niektórych części świętego oficjum, zwłaszcza Nieszporów, albo innych godzin, stosownie do miejscowych czy danej społeczności zwyczajów. [...] by w swoich modlitwach posługiwali się psalmami¹⁷.

Zatem intencją jest zwrócenie uwagi na ważkość uwielbienia Boga psalmami, których tekst jest wyśpiewywany na tonach gregoriańskich. Innym rodzajem spotkań są preferowane przez Sobór Watykański II tzw. nabożeństwa słowa, ograniczające się do proklamacji, komentarza, medytacji i oczywiście śpiewu tekstów z Pisma Świętego.

Zmiany kształtu liturgii, spowodowane reformami, dotyczyły także repertuaru, co doprowadzało *de facto* do usuwania niektórych kompozycji, takich jak sekwencje czy *offertoria*. Zgodnie z obecnymi wytycznymi mogą one znaleźć swoje miejsce w tzw. koncertach muzyki religijnej, a te ze swojej natury winny mieć formę nabożeństwa¹⁸.

Różnorodność form, jakie można stosować w duszpasterstwie parafialnym, daje wiernym wachlarz możliwości oraz sposobów pogłębiania wiary i duchowości.

Oddziela od świeckich form¹⁹

Refleksja nad muzyką liturgiczną i próba jej scharakteryzowania pojawia się w nauczaniu Kościoła stosunkowo późno, bo tak naprawdę dopiero w XX wieku. Zasadniczo od chwili wprowadzenia śpiewu gregoriańskiego postawiono na jakość, dotyczącą także wypracowanego później stylu polifonicznego. Wraz z rozwojem instrumentów i „oddzieleniem się” muzyki od kościoła rozwinęła się *de facto* twórczość świecka, niemająca związku w formami liturgicznymi w dotychczasowym rozumieniu. Kościół najpierw, przyglądając się temu zjawisku,

¹⁷ MS, pkt 39; IMK, pkt 25.

¹⁸ IMK, pkt 44.

¹⁹ MS, pkt 43; IML, pkt 10; IMK, pkt 7.

zdawał się akceptować nowe trendy, ale z początkiem XX wieku zrozumiał, że idąc tą drogą, utracił własną „muzyczną tożsamość”. W konsekwencji papież Pius X w motu proprio *Inter pastoralis officii sollicitudines* (z 22 listopada 1903) jednoznacznie wyjaśnił, że muzyka liturgiczna winna „być świętą, a więc wykluczać wszelką świeckość, nie tylko w samej sobie, ale też i w sposobie, w jaki zostaje przez wykonawców oddana”²⁰. Późniejsze dokumenty potwierdzają to stanowisko, podkreślając ważkość śpiewu gregoriańskiego i polifonii, ganiąc zaś wpływy muzyki świeckiej na liturgię.

W historii rozwoju kompozycji gregoriańskich można znaleźć co prawda pewne próby rozpowszechniania form, które początkowo były używane w pozareligijnym kontekście, a po modyfikacji tekstu zostały zaadaptowane do liturgii. Przykładem może być utwór *Christus vincit*, należący formalnie do tzw. *Laudes Regiae*. Znane są one z dworu galijskiego, wykonywano je na cześć króla, wychwalając jego przymioty i dokonania. W pewnym momencie (około VIII/IX wieku) zamieniono w tekście zwroty dotyczące imperatora, zastępując je wyrażeniami wskazującymi na Chrystusa Króla, a śpiew ujęto w formę modlitwy za różne stany Kościoła. Interesujące jest także to, że angażują one aż trzech wykonawców: solistę, scholę oraz wszystkich wiernych, co dla klasycznego gregoriańskiego repertuaru jest nietypowe. Utwór pochodzi z VIII wieku, nie odnaleziono jednak jego śladów w żadnych częściach *proprium missae*. Według wydawcy *Cantus selecti*²¹ śpiew *Christus vincit* powinien być wykonywany po błogosławieństwie końcowym, czyli zasadniczo po świętej liturgii. Można wnioskować, że właśnie ze względu na świecki rodowód formy nie był on nigdy śpiewany podczas mszy świętej.

W wypadku wspomnianego utworu można mówić także o potępianej przez Kościół kontrafakturze – adaptacji tekstów liturgicznych do istniejących już melodii sakralnych bądź niesakralnych²². Ta technika kompozytorska nie była dopuszczana do obrzędów liturgii – dlatego nawet klasycznym kompozycjom gregoriańskim obca jest forma hymnu, w ramach której nowym odcinkom tekstu (np. zwrotkom) były przyporządkowywane te same melodie. Wspomniana forma dała jednak początek pieśni zwrotkowej z refrenem, a ta znalazła swoje miejsce w repertuarze religijnym (nieliturgicznym!) i gości w nim do dzisiaj.

Zasadniczo początki gatunku pieśni związane są z pobożnością ludową, ta odnalazła w nim bowiem sposób na szybkie i skuteczne pamięciowe opanowywanie repertuaru. Szczególnie bujny rozkwit pieśni i hymnów z tekstem w językach narodowych nastąpił w czasach reformacji i silnie oddziaływał także na wspólnoty rzymskokatolickie. Z racji nominalnego „odłączenia” wiernych od

²⁰ Pius X, *Motu proprio „Inter pastoralis officii sollicitudines”*, pkt 2.

²¹ *Cantus selecti ex Libris Vaticanis et Solesmensibus excerpti*, Solesmes 1949, s. 262.

²² Zjawisko znane i potępiane przez nauczanie Kościoła już od XIV wieku; o czym przypomina także IKL, pkt 23.

aktywnego udziału w liturgii na Soborze Trydenckim w wypadku braku odpowiednich wykonawców muzycznych – scholi gregoriańskiej lub chóru polifonicznego (co zasadniczo dotyczyło większości miejsc kultu) – wierni sami bądź z akompaniamentem organisty wykonywali pieśni ludowe o tematyce religijnej. Zwrócić należy uwagę, że mimo iż nie miały one rangi repertuaru liturgicznego, w XVII i XVIII wieku tego rodzaju twórczość dynamicznie się rozwijała, następnie zaś podejmowano próby jej systematyzowania i wydawania w różnego typu śpiewnikach kościelnych.

Formy pieśniowe są całkowicie różne od propriów gregoriańskich. Choć w XIX wieku w środowisku solesmeńskim pojawiła się praktyka komponowania „pieśni gregoriańskich”, często wykorzystujących np. teksty introitów, trzeba wiedzieć, że do dziś we wspólnocie w Solesmes pieśni te wykonuje się tylko podczas nabożeństw, nigdy podczas mszy świętej.

Śpiew gregoriański przez wiele wieków bronił się przed wpływem gatunków świeckich, unikał także form opierających się na wielokrotnych powtórzeniach takich samych schematów melorytmicznych (strof). Utrzymanie klasycznego repertuaru gregoriańskiego było słyszalnym znakiem tożsamości liturgicznej. Dlatego też i w dzisiejszych czasach „zachwaszczanie” liturgii mszalnej „nowościami” ze świata świeckiego winno być traktowane jako krok w złym i niewychowawczym dla młodego pokolenia kierunku.

Nie stosuje świeckich instrumentów²³

Śpiew gregoriański jest monodią wokalną i od momentu swojego powstania przez całe wieki był wykonywany *a cappella*. Jedynym akceptowanym przez Kościół instrumentem, mogącym akompaniować liturgicznej formie gregoriańskiej lub uczestniczyć w liturgii na sposób *alternatim*, są organy piszczałkowe. Znamy oczywiście próby włączania do śpiewu gregoriańskiego innych instrumentów – fletów czy liry korbowej, można było je jednak stosować tylko podczas prób śpiewu dla podtrzymania poprawnej intonacji.

Dla liturgii najważniejszym i jedynym instrumentem od początku był głos ludzki. Nawet w czasach, gdy budowano coraz to nowsze instrumenty muzyczne (i zachwycono się nimi) – w praktyce liturgicznej nie było dla nich miejsca. W XVIII wieku zauważyć można pewien chwilowy podziw dla muzyki instrumentalnej w liturgii²⁴, ale już po dwóch stuleciach zostały wprowadzone w tym zakresie obostrzenia²⁵, które wyraźnie wytyczają granicę między użyciem instru-

²³ MS, pkt 63; IML, pkt 29; IMK, pkt 37b.

²⁴ Zob. Benedykt XIV, *Annus qui hunc*, 1749.

²⁵ Pius X, dz. cyt.

mentów (w tym organów elektronicznych) na sposób świecki a ich naturalnym brzmieniem zachowującym cechy i parametry sakralne.

Podsumowując, ze śpiewu gregoriańskiego nieustannie możemy uczyć się wrażliwości na piękno ludzkiego głosu oraz – i przede wszystkim – słuchania Słowa Bożego, które ten śpiew zawiera.

Umiejscawia wykonawców²⁶

W momencie konstituowania się rytu mszalnego (w VI wieku) zarówno zespół śpiewaków (schola), jak i śpiewacy (psalterzysta, kantorzy) należeli do asysty biskupa. W szyku procesji wejścia zajmowali oni miejsce tuż za krzyżem, natomiast po przyjściu do prezbiterium – w niedużej odległości od celebransa. To powodowało, że tak jak inni członkowie asysty (lektorzy, diakoni itp.), sprawując przypisane im funkcje, mogli jednocześnie w pełni uczestniczyć w liturgii, tzn. przyjmować komunię świętą, o czym świadczy wiele opisów z czasów wczesnochrześcijańskich²⁷. W prezbiterium miały swoje miejsce nawet pierwsze polifoniczne chóry, obok stojących tam pierwotnie instrumentów organowych.

Rozbudowujące się organy, od momentu kiedy zaczęły imitować brzmienia orkiestrowe, musiały zmienić swoje miejsce i przenieść się na specjalną empore – najczęściej wybudowaną nad wejściem do świątyni. Przy organach stanął także liczniejszy niż dotychczas chór, co uzasadniały względy akustyczne.

W obecnych celebracjach prawodawstwo sugeruje, by wszyscy muzycy ustawieni byli w prezbiterium, co ma pokazać, że są oni częścią liturgicznego zgromadzenia. Dodatkowe włączenie ich w procesję wejścia wskazywałoby na jedność wszystkich posługujących. Należy pamiętać, że kantor, psalterzysta i schola mają w świetle dokumentów tę samą rangę liturgiczną co akolita czy ceremoniarz.

Jest powszechnym śpiewem liturgicznym Kościoła²⁸

Z perspektywy czasu należy stwierdzić, że spełniły się marzenia papieża Stefana II o powszechności śpiewu gregoriańskiego, gdyż zaczął on obowiązywać w całym Kościele zachodnim, a wraz z ekspansją chrześcijaństwa obejmował

²⁶ MS, pkt 23; IMK, pkt 11a.

²⁷ G. Conti, *Średniowieczne źródła dyrygentury*, „Studia Gregoriańskie”, R. 8 (2015), s. 11–42.

²⁸ KL, pkt 116; MS, pkt 50a; IML, pkt 17; IMK, pkt 8.

swoim zasięgiem kolejne terytoria kulturowe i językowe, stając się narzędziem scalającym wspólnotę. Począwszy od XVI wieku, w czasach wielkich wypraw ewangelizacyjnych (odkryć geograficznych) liturgię, język łaciński i śpiew gregoriański traktowano jako narzędzia łączące cały Kościół – do dziś śpiew gregoriański jest nazywany „śpiewem własnym” całego Kościoła.

Powszechność jako cecha chorału uwidacznia się w jego zasięgu, obejmującym także kraje i kultury pozaeuropejskie, okres funkcjonowania tego śpiewu można natomiast określić najdłuższą „epoką” nie tylko w historii muzyki liturgicznej, lecz także w historii muzyki w ogóle.

Chodzi bowiem o szczęśliwe zestrojenie elementów sakralnych z duchem, tradycjami i umysłowością, właściwą danym krajom. Ci więc, którzy się tej pracy podejmują, powinni posiadać wystarczającą znajomość zarówno Liturgii i muzycznej tradycji Kościoła, jak i języka, śpiewu ludowego, oraz innych charakterystycznych właściwości tego narodu, któremu pragną służyć²⁹.

Widzimy zatem, że „europejski” śpiew gregoriański stał się uniwersalnym śpiewem całego Kościoła. Nie jest złączony z żadnym z gatunków czy stylów muzycznych, ponieważ sam niejako zdefiniował tzw. styl liturgiczny i dlatego może łączyć wszystkie kultury oraz być ponadczasowy. Istotny jest ten ostatni aspekt, stanowiący także gwarancję ciągłości tradycji – chorał wciąż jednoczy pokolenia chrześcijan wykonujących ten sam repertuar.

Ta niezwykle trudna do osiągnięcia cecha jest dużym wyzwaniem dla nowych kompozycji liturgicznych, które próbują mu sprostać przez stosowanie języka łacińskiego. Pamiętać należy jednak, że obok tekstu także i styl, cechy melodii, harmonii, rytmu itd. powinny być czytelne i zrozumiałe dla wszystkich kultur.

Jest wzorem dla nowych kompozycji³⁰

Jak zostało już powiedziane we wstępie, repertuar gregoriański pod względem zarówno stylu, jak i sposobu traktowania słowa w przebiegu melodycznym i rytmicznym staje się archetypem, a zarazem definiuje wytyczne dla współczesnych kompozytorów, którzy pretendują do miana twórców liturgicznych. Szczegółowe omówienie tych dziesięciu aspektów czytelnik znajdzie w innych źródłach³¹.

²⁹ MS, pkt 42.

³⁰ MS, pkt 56, 59; IMK, pkt 42.

³¹ M. Białkowski, *Śpiew gregoriański archetypem muzyki liturgicznej*, [w:] *Kulturowe i edukacyjne konteksty muzyki religijnej*, red. E. Szczurko, Bydgoszcz 2016, s. 21–33.

Jednocześnie zauważalna jest ciągła fascynacja monodią gregoriańską w świecie *profanum*, w jej efekcie powstają jednak utwory bynajmniej nie liturgiczne³². Sięganie po popularne teksty, np. maryjne, eucharystyczne, czy mszalne części *ordinarium* jest powszechne. W wielu współczesnych kompozycjach można dostrzec inspiracje, a nawet cytaty pochodzące z melodii gregoriańskich. Jeśli jednak nawet tekst jest liturgiczny i melodia nosi znamiona oryginalnej, to często inne parametry utworu – forma, styl lub wykonanie – dyskwalifikują go jako liturgiczny. Ocena stopnia liturgiczności powstających kompozycji jest możliwa tylko w świetle repertuaru gregoriańskiego, będącego nieocenionym skarbem Kościoła.

Wymaga formacji³³

Poznanie repertuaru i podnoszenie swoich umiejętności to wyzwania stojące przed każdym muzykiem kościelnym, osobą, która pragnie muzycznie służyć świętej liturgii. Większe zrozumienie i pogłębiona refleksja czynią obrzędy bardziej zrozumiałymi oraz prowadzą do skuteczniejszej realizacji ich celów.

Ubiegły wiek przyniósł zasadniczo spore zmiany w postrzeganiu śpiewu gregoriańskiego. Odkrycia ojca Eugène'a Cardine'a OSB udowodniły, że chorał to nie tylko melodia, ale przede wszystkim słowo, dlatego można stwierdzić, że śpiew gregoriański to słowo śpiewane. Życiowe motto wspomnianego badacza: „aby umieć czytać i rozumieć najstarsze zapisy”³⁴, zrewolucjonizowało podejście do interpretacji repertuaru gregoriańskiego oraz otworzyło nową perspektywę badań nad kompozycjami. Rozwinęły się m.in.: kodykologia zajmująca się różnymi rodzinami neumatycznymi, modalność, która postawiła hipotezę o ewolucji modusów, a także historia z tezami oddziaływania repertuarów różnych obrządków Kościoła. Te wszystkie odkrycia pozwoliły spojrzeć całościowo na ten rodzaj śpiewu, który dopiero w takim kształcie wyzwała najgłębsze duchowe pokłady prowadzące do mistycznych przeżyć – ostatecznego celu zarówno badań muzykologicznych, jak i wykonawstwa.

Cardine'owskie odkrycia pozwalają także inaczej postrzegać wykonawstwo muzyki w ogóle – u podstaw wokalne i instrumentalne sztuki dźwięków stoją jednak właśnie kompozycje gregoriańskie. Zatem kompleksowe gregoriańskie

³² Do dziś w wielu ośrodkach akademickich cykl mszalny jest wymagany jako utwór na egzaminach z kompozycji.

³³ MS, pkt 67; IMK, pkt 54.

³⁴ E. Cardine, *Granice semiologii w śpiewie gregoriańskim*, „Studia Gregoriańskie”, R. 6 (2013), s. 11.

odkrycia rzucają również światło na całą historię muzyki Starego Kontynentu³⁵. Odkrywanie tego skarbu Kościoła powinno być zachętą do podobnego spojrzenia na współczesną muzykę: jej założenia, funkcje i zadania. Owoce badań nad repertuarem gregoriańskim bez wątpienia wzbogacają obraz muzyki liturgicznej i jej charakterystyczne cechy, dlatego nieodzowne jest, aby kształcenie i formacja muzyka (zwłaszcza) kościelnego były oparte na śpiewie gregoriańskim.

Zakończenie

Odkrycia ostatnich lat dowodzą, że śpiew gregoriański jest ciągle niedoceniany. Chorał wyrwywa człowieka z codzienności i przybliża go do rzeczywistości boskiej. Na podstawie kompozycji chorałowej można nie tylko zapoznać się z muzycznym stylem liturgicznym Kościoła, lecz także zdefiniować ważne cechy kultury gregoriańskiej, te mają zaś formować każdego muzyka kościelnego realizującego zadania Kościoła rzymskokatolickiego obrządku łacińskiego. Chorał przypomina, że praca muzyków powinna w efekcie oddawać chwałę Bogu i służyć uświęcaniu wiernych, zwraca uwagę na wartość języka łacińskiego, pozwala weryfikować współczesny repertuar liturgiczny, obejmuje swoim zasięgiem liturgię pozamszalną, wykazuje rozdzielność świeckich i liturgicznych form oraz instrumentów, właściwie umiejscawia wykonawców, jest powszechnym liturgicznym śpiewem Kościoła, a jednocześnie wzorem dla nowych kompozycji oraz wymaga doksztalcenia i formacji.

Sięganie do przeszłości, aby poszukiwać prawdy, okazuje się bardzo skutecznym narzędziem do duchowego prowadzenia i edukowania wiernych. Zachętą do „prostowania dróg” muzycznych są słowa papieża Franciszka:

Nawet jeszcze dziś musimy popracować w tym kierunku, zwłaszcza po to, by odkrywać motywy decyzji podjętych w ramach reformy liturgicznej, przełamując nieuzasadnione i powierzchowne sądy, częściowe odczytania zagadnień i wypaczające ją praktyki. Nie chodzi o ponowne przemyślenie reformy, o analizę podjętych decyzji, lecz o to, by – także dzięki dokumentom historycznym – lepiej poznać racje, które leżały u jej podstaw, i podstawowe założenia, na których ją oparto. Po takich rozważaniach, po przebytej długiej drodze możemy z całą pewnością i przekonaniem stwierdzić, że reforma liturgiczna jest nieodwracalna³⁶.

35 Autor jest członkiem działającej przy Wspólnocie Europejskiej komisji, która opracowała „nowy” program nauczania śpiewu gregoriańskiego oraz historii muzyki w placówkach akademickich.

36 Wypowiedź Ojca Świętego Franciszka skierowana do uczestników 68. Narodowego Tygodnia Liturgicznego w Auli Pawła VI w Rzymie, czwartek 24 sierpnia 2017 roku: „E oggi c'è ancora da lavorare in questa direzione, in particolare riscoprendo i motivi delle decisioni compiute con la riforma liturgica, superando letture infondate e superficiali, ricezioni parziali e prassi che

Niech zatem zgłębianie repertuaru gregoriańskiego każdemu muzykowi kościelnemu pozwoli ujrzeć właściwą muzyczną drogę, którą Kościół przemierza przez wieki, aby coraz bardziej świadomie i głębiej oddawać chwałę Bogu.

Bibliografia

Źródła

- Agenda Lwowska*, 1564, Biblioteka Jagiellońska, rkps BJ 99/57.
Benedykt XIV, *Annus qui hunc*, 1749.
Cantus selecti ex Libris Vaticanis et Solesmensibus excerpti, Solesmes 1949.
Instrukcja Episkopatu Polski o muzyce liturgicznej.
Instrukcja Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej.
Pius X, *Motu proprio „Inter pastoralis officii sollicitudines”*.
Sobór Watykański II, *Konstytucja o liturgii świętej „Sacrosanctum concilium”*.
Święta Kongregacja Obrzędów, *Instrukcja o muzyce w świętej liturgii „Musicam sacram”*.

Opracowania

- Białkowski Mariusz, *Śpiew gregoriański archetypem muzyki liturgicznej kościoła rzymsko-katolickiego*, [w:] *Kulturowe i edukacyjne konteksty muzyki religijnej*, red. Elżbieta Szczurko, Bydgoszcz 2016.
Cardine Eugène, *Granice semiologii w śpiewie gregoriańskim*, „Studia Gregoriańskie”, R. 6 (2013).
Conti Giovanni, *Średniowieczne źródła dyrygentury*, „Studia Gregoriańskie”, R. 8 (2015).
Discorso del santo padre Francesco ai partecipanti alla 68.ma Settimana Liturgica Nazionale, [online:] http://www.vatican.va/content/francesco/it/speeches/2017/august/documents/papa-francesco_20170824_settimana-liturgica-nazionale.html [30.05.2022].
Göschl Johannes Berchmans, *Das Kirchenjahr im gregorianischen Choral. Die Messgesänge aller Sonn- und höchsten Festtage*, Sankt Ottilien 2021.
Leksykon liturgii, red. Bogusław Nadolski, Poznań 2006.

la sfigurano. Non si tratta di ripensare la riforma rivedendone le scelte, quanto di conoscerne meglio le ragioni sottese, anche tramite la documentazione storica, come di interiorizzarne i principi ispiratori e di osservare la disciplina che la regola. Dopo questo magistero, dopo questo lungo cammino possiamo affermare con sicurezza e con autorità magisteriale che la riforma liturgica è ir-reversibile” (tłum. M.B.). *Discorso del santo padre Francesco ai partecipanti alla 68.ma Settimana Liturgica Nazionale*, [online:] http://www.vatican.va/content/francesco/it/speeches/2017/august/documents/papa-francesco_20170824_settimana-liturgica-nazionale.html [10.09.2020].

Rola śpiewu gregoriańskiego w formacji muzyka kościelnego. W 55 rocznicę *Musicam sacram* oraz w pięciolecie ogłoszenia *Instrukcji Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej*

Abstrakt

Chorał gregoriański jest liturgicznym śpiewem Kościoła, ale staje się także narzędziem edukacyjnym. Uczy, że muzyka liturgiczna powinna wielbić Boga i uświęcać wiernych, zwraca uwagę na wartość języka łacińskiego, pozwala zweryfikować współczesny repertuar liturgiczny, obejmuje swoim zasięgiem liturgię poza mszą świętą, wskazuje na rozdzielność świeckich i liturgicznych form i instrumentów, właściwie umiejscawia wykonawców, jest powszechnym śpiewem liturgicznym Kościoła oraz wzorem dla nowych kompozycji, wzywa do kształcenia i formacji.

Słowa kluczowe: śpiew gregoriański, formacja, muzyk kościelny, repertuar liturgiczny

The Role of Gregorian Chant in the Formation of a Church Musician. On the 55th Anniversary of *Musicam Sacram* and on the 5th Anniversary of the Instruction on Church Music Published by the Polish Episcopal Conference

Abstract

Gregorian chant is the liturgical chant of the Church, but it becomes an educational tool as well. The chant teaches that liturgical music should glorify God and sanctify the faithful, draws attention to the value of the Latin language, enables verification of the contemporary liturgical repertoire, and offers a liturgy outside the mass. It also shows the divergence between secular and sacred forms and instruments, and properly places the performers. Being the universal liturgical singing of the Church and a model for new compositions, it calls for training and formation of church musicians.

Keywords: Gregorian chant, formation, church musician, liturgical repertoire

Michał Sławcki

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie
Wydział Muzyki Kościelnej

***Thesaurus musicae sacrae* – śpiew gregoriański we współczesnej liturgii – między teorią a praktyką**

Tematyka śpiewu gregoriańskiego powraca zawsze wtedy, gdy mówimy o muzyce w liturgii – jej przymiotach, miejscu, charakterze, a także swoistej funkcji, jaką pełni. Śpiew gregoriański definiujemy jako własny język liturgii Kościoła Zachodniego, ale czy pamiętamy i rozumiemy, co to dokładnie oznacza? Dlaczego w dzisiejszej rzeczywistości stronimy od języka łacińskiego? Dlaczego coś, co było podstawą rozwoju zachodniej polifonii już dzisiaj do nas nie przemawia? Jakie miejsce zajmuje śpiew gregoriański we współczesnej liturgii?

Poniższe rozważania są próbą odpowiedzi na pytanie o korzenie tożsamości kulturalnej Europy Zachodniej, chrześcijańskiej, widziane przez pryzmat śpiewu gregoriańskiego i monodii liturgicznej. Podstawą rozwoju tej tożsamości były najstarsze i jednocześnie najprostsze kompozycje, które Kościół w XX wieku na nowo zaproponował po Soborze Watykańskim II, celem podtrzymania jedynej autentycznej tradycji liturgiczno-muzycznej. Źródłem *authenticum fontium gregorianorum* oprócz *Graduale Romanum* są *Graduale Simplex* i *Iubilate Deo*. Przyjrzyjmy się dokładniej tym dwóm mało znanym pozycjom.

1. Śpiew gregoriański źródłem i inspiracją dla muzyki sakralnej

Śpiew gregoriański jest zrośnięty z łacińską liturgią Kościoła nie tylko dlatego, że wykorzystuje jego język czy też jest szczególnie przydatny do muzycznego

komentowania obrzędów liturgicznych. Stanowi integralną część liturgii, ponieważ razem z nią powstawał w ciągu wieków i nadal tworzy obrzędy, które bez niego tracą jakikolwiek sens (np. aklamacja przed ewangelią). Wreszcie ma w sobie niezaprzeczalny pierwiastek sakralności. Nawet gdy tylko słuchamy, otwieramy się na Słowo, które przez ten śpiew do nas przemawia. Siłą swojej ekspresji oddziałuje nawet na osoby niewierzące.

Gdy prześledzimy historię pierwszych ksiąg liturgiczno-muzycznych, z pewnością zauważymy, że część z nich została napisana dla najbieglejszych w śpiewie członków scholi – dla solistów specjalizujących się w sztuce proklamacji Słowa. Mam na myśli słynne sanktgalleńskie *Cantatorium* zawierające kunsztowne kompozycje solistyczne – graduale, tractusy, wersety solowe do *Alleluia* i do offertoriów¹. To wszystko świadczy o wielkiej wadze śpiewu sakralnego w liturgii i dbałości naszych poprzedników o najdrobniejsze detale wykonania artystycznego. W złotych wiekach rozwoju repertuaru monodycznego (VIII–XI) w zasadzie wszystko było śpiewane, ale wraz z rozwojem polifonii, począwszy od tej najbardziej pierwotnej, a więc szkoły Notre-Dame, przez działalność wielkich kompozytorów renesansu, tak naprawdę rozpoczął się proces stopniowego wycofywania śpiewu gregoriańskiego z liturgii². Owszem, był on wciąż obecny, np. jako *cantus firmus* w długich wartościach rytmicznych w jednym z głosów, ale jego pierwotna funkcja proklamacji Słowa została całkowicie zagubiona. Nuty były za długie, a kolejne sylaby następowały w zbyt dużych odstępach, aby można było pojąć sens semantyczny. Liczyły się nie tyle wyrażona za pomocą wspólnego aktu woli kantorów ekspresja tekstu i jego oddziaływanie, ile kunszt kompozytorski.

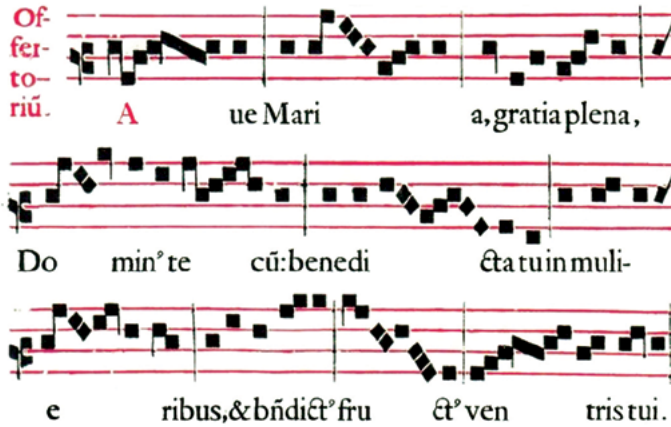
Wraz z rozwojem muzyki pogłębiało się niezrozumienie dla form monodycznych śpiewu liturgicznego. Często jest tak, że gdy zostanie wynalezione coś nowego i rewolucyjnego, niechętnie powraca się do rzeczy starszych, nawet gdy są uznane i od lat stosowane. Niemniej jednak w świetle dokumentów śpiew gregoriański niezmiennie pozostawał i wciąż pozostaje oficjalnym głosem w kwestii muzyki sakralnej³. Obok niego zalecano styl palestrinowski w muzyce polifonicznej. Właśnie za czasów działalności mistrza z Palestriny mieliśmy

1 Rękopis o sygnaturze ms. 359 z Stiftsbibliothek w Sankt Gallen (z lat 922–925), opublikowany w drugim tomie drugiej serii „Paléographie Musicale” (Tournai 1924) dostępny jest online pod adresem <https://www.e-codices.unifr.ch/it/list/one/csg/0359> [27.01.2019].

2 Więcej na ten temat zob. E. Jaschinski, *Breve storia della Musica Sacra*, Brescia 2006, s. 60–63 (*polifonia aquitanaica, polifonia di Notre-Dame*).

3 „Śpiew gregoriański był i pozostanie na zawsze najdoskonalszym wzorem muzyki kościelnej, tak, iż śmiało postawić można następującą zasadę ogólną: kompozycja kościelna tym jest świętszą, tym bardziej charakterowi liturgii bliską, im bardziej w budowie swojej, w nauczaniu i w guście orientuje się według chorału gregoriańskiego, odpowiada zaś kościelnej powadze tym mniej, im bardziej od pierwowzoru swego się oddala”. Pius X, *Motu proprio „Inter pastoralis officii sollicitudines”*, pkt 3, [w:] A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki kościelnej*, Warszawa 2008, s. 11.

do czynienia z pierwszą próbą przeróbki repertuaru monodycznego w zgodzie z nową modą i wrażliwością epoki – tak naprawdę nastąpiła jego korozja⁴. Powstała obowiązująca przez prawie 300 lat edycja medycejska (zob. przykład 1), podtrzymywana licznymi dekretami papieskimi⁵.



Przykład 1. Offertorium *Ave Maria* (wydanie medycejskie). Reprodukcja za: *Graduale de tempore. Iuxta ritum Sacrosanctae Romanae Ecclesiae. Editio princeps (1614)*, a cura di G. Baroffio, M. Sodi, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2001, s. 36. © Amministrazione del Patrimonio della Santa Sede © Dicastero per la Comunicazione – Libreria Editrice Vaticana

Dzięki wieloletnim wysiłkom benedyktynów z Solesmes oraz powołanej przez papieża Piusa X komisji watykańskiej przywrócono melodiom gregoriańskim ich pierwotną formę, w zgodzie z najstarszymi zachowanymi rękopisami⁶. Wydanie *Graduale Romanum* z 1908 roku to najlepsze, co przydarzyło się śpiewowi gregoriańskiemu od XIII wieku (zob. przykład 2, s. 62), ale przywrócony repertuar był trudniejszy od „skorodowanego”, dodatkowo toczono boje

4 Działania Palestriny i Zoila, którym papież Grzegorz XIII zlecił „korektę” graduau, miały założenia czysto renesansowe i polegały na usunięciu, a gdzie to niemożliwe przynajmniej skróceniu melizm i oczyszczeniu melodii „z licznych barbaryzmów, niejasności, sprzeczności i przeładowań”. Zob. R. Bernagiewicz, *Wokół wydania krytycznego „Graduale Romanum”*, „Additamenta Musicologica Lublinensia”, R. 4 (2008), nr 1, s. 25; J. Harper, *Formy i układ liturgii zachodniej od X do XVIII wieku*, tłum. M. Kowalska, Kraków 1997, s. 182.

5 Nazwa „wydanie medycejskie” pochodzi od weneckiej drukarni Raimondiego, publikującej graduau dzięki znakomitemu wstawiennictwu i patronatowi kardynała Ferdinanda de’ Medici. Zob. R. Bernagiewicz, dz. cyt.

6 Prace rozpoczęły się tak naprawdę od Prospera Guérangera, który nabywszy zrujnowany solesmeński klasztor, postanowił przywrócić w nim życie monastyczne i zainspirował prace nad przywróceniem godności śpiewu gregoriańskiego w liturgii. Zob. P. Combe, *Histoire de la restauration du chant grégorien*, Solesmes 1969, s. 15.

Offert.
VIII.

A - VE * Ma-rí- a, grá-
ti- a ple- na, Dó- minus
te- cum: be-ne- dí- cta tu in mu- li-
é- ri- bus, et be-ne- dí- ctus fru- ctus ven-
tris tu- i.

Przykład 2. Offertorium *Ave Maria* z *Graduale Romanum*. Reprodukacja za: *Graduale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae de Tempore et de Sanctis SS. D. N. Pii X. Pontificis Maximi jussu restitutum et editum*, Typis Vaticanis, Romae 1908, s. 21. © Amministrazione del Patrimonio della Santa Sede © Dicastero per la Comunicazione – Libreria Editrice Vaticana

o jego wykonawstwo⁷. Nic więc dziwnego, że śpiew gregoriański na początku XX wieku miał tyle samo zwolenników, co przeciwników. Pamiętajmy, że cały czas kwitła muzyka wielogłosowa i twórczość będąca wyrazem pobożności ludowej, powstająca w tzw. językach żywych.

2. Twórczość muzyczno-liturgiczna po Soborze Watykańskim II

Możliwości, które dał Sobór Watykański II, wprowadzając do liturgii języki narodowe, wpłynęły – nawet jeśli nie było to celowe – na drastyczne ograniczenie

⁷ Więcej na ten temat zob. A. Ogrodzińska, *Solesmeńska odnowa chóralu gregoriańskiego w XIX i na początku XX wieku*, [w:] *Muzyka sakralna*, cz. 2, red. J. Masłowska, Warszawa 2004, s. 17–19.

w jej przebiegu języka łacińskiego oraz nieodłącznie z nim związanego starożytnego śpiewu gregoriańskiego. Tym razem pretekstem do przzerwania ciągłości tradycji wykonawczej było przekonanie, że całe zgromadzenie powinno uczestniczyć w wykonywaniu śpiewu – twierdzenie to pokutuje zresztą do dziś. Ponieważ repertuar gregoriański trwał przez wieki niezmiennie w tradycyjnym języku Kościoła, nie spełniał podstawowego kryterium dopuszczenia do liturgii języków narodowych. To również przeszkadzało wielu postępowcom, którzy nadużywając soborowego zalecenia, w całości przetłumaczyli liturgię łacińską na języki lokalne. Co w tej sytuacji nieuniknione, zaczęto tworzyć nowe kompozycje w językach narodowych. Odejście od łaciny było pewnym symbolem zerwania z tradycją, impulsem do poszukiwania nowych form i treści. Przywołam tu najbardziej znany w Polsce przykład zmiany estetyki. W parafii pw. św. Krzysztofa w Podkowie Leśnej, przy aprobacie tamtejszego proboszcza – księdza Leona Kantorskiego, wprowadzono *Mszę beatową* „*Pan przyjacielem moim*” Katarzyny Gärtner (muzyka) i Kazimierza Grześkowiaka (tekst), wykonywaną przez zespół Czerwono-Czarni (rok 1968)⁸. Nie byliśmy krajem odosobnionym w podobnych działaniach. W tym samym czasie na szczycie liturgicznej „listy przebojów” we Włoszech przez długi czas znajdowała się krytykowana przez prasę za bezczeszczenie muzyki sakralnej *Msza młodych* (*La Messa dei Giovani*) Marcella Giombiniego, nieco wcześniejsza niż polska, bo pochodząca z 1966 roku.

Papież Benedykt XVI przez cały swój pontyfikat zwracał uwagę na różnorodność problemy muzyki sakralnej. Podkreślał odrębność kulturową muzyki Europy Zachodniej, jej przylgnięcie do liturgii i zrozumienie istoty świętych obrzędów. Nie miał oczywiście na myśli najnowszych „zdobyczy” kompozytorskich, tylko retrospektywę, widzenie muzyki przeszłości w teraźniejszości. Przy okazji nadania doktoratu *honoris causa* przez Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie i Akademię Muzyczną w Krakowie tak mówił w Castel Gandolfo:

W ramach najróżniejszych kultur i religii obecna jest wielka literatura, świetna architektura, malarstwo i wspaniałe rzeźby. I wszędzie jest także muzyka. [...] Muzyka zachodnia jest czymś wyjątkowym, niemającym sobie równych w innych kulturach. To powinno skłonić nas do zastanowienia⁹.

-
- ⁸ Prawykonanie miało miejsce 14 stycznia 1968 roku, mszy świętej przewodniczył ksiądz Bronisław Piasecki. Rocznica 50-lecia prawykonania *Mszy*, obchodzona w roku 2018, zbiegła się również ze 100-leciem urodzin ks. Leona Kantorskiego. *Mszę* świętą w podkowieńskim kościele sprawował kardynał Kazimierz Nycz, metropolita warszawski. Wykonano *Mszę beatową*. Zob. *50 lat od przewrotu w Kościele*, Portal Polskiego Radia, [online:] <https://www.polskieradio.pl/7/5568/Artykul/2094947,50-lat-od-przewrotu-w-Kosciele> [27.01.2019].
- ⁹ *Przemówienie Papieża Benedykta XVI z okazji przyjęcia doktoratu honoris causa Papieskiego Uniwersytetu i Akademii Muzycznej w Krakowie (Castel Gandolfo, 4 lipca 2015)*, „Niedziela. Tygodnik Katolicki”, [online:] <http://niedziela.pl/arttykul/16696/Benedykt-XVI-do-krakowskich-uczelnio> [20.02.2016].

Zastanówmy się zatem, na czym ta wyjątkowość muzyki w kontekście liturgii polega. Niech nam w tym pomogą autorytety, które przywołam. Stosunkowo nie tak dawno obchodziliśmy pięćdziesięciolecie ogłoszenia konstytucji *Musicae sacram*. Do zgromadzonych na konferencji w Rzymie, 4 marca 2017 roku, papież Franciszek zwrócił się w następujących słowach: „Konieczne jest to, aby muzyka sakralna i śpiew liturgiczny w pełni inkulturowały się (zasymilowały) z językami artystycznymi i muzycznymi aktualnych czasów”¹⁰. Co papież miał dokładnie na myśli? Prześledźmy dalszą część jego wypowiedzi:

Spotkanie z nowoczesnością i wprowadzenie do liturgii języków współczesnych wywołało szereg problemów, gdy chodzi o języki, formy i gatunki muzyczne. Nieraz przeważała pewna przeciętność, płytkość i banalność ze szkodą dla piękna i siły wyrazu celebracji liturgicznych. Dlatego osoby zaangażowane na tym polu – muzycy i kompozytorzy, dyrygenci i chórzycy w scholach cantorum, animatorzy liturgii – mogą dać cenny wkład w odnowę, przede wszystkim jakościową, muzyki sakralnej i śpiewu liturgicznego. W tym celu trzeba promować odpowiednią formację muzyczną, także tych, którzy przygotowują się do kapłaństwa. Należy to prowadzić w dialogu z nurtami muzycznymi naszych czasów, z wymogami różnych obszarów kulturowych i w postawie ekumenicznej¹¹.

Czy te słowa mamy rozumieć jako przyzwolenie na obecność w liturgii muzyki zaspokajającej gusta i potrzeby naszych czasów? Spójrzmy na nie bardziej krytycznie – z jednej strony inkulturacja, z drugiej dialog. A gdzie w tym wszystkim prawdziwy cel muzyki sakralnej, tak doskonale realizowany przez śpiew gregoriański? Nie ma już mowy o uroczystej proklamacji Słowa, mieszamy pojęcia i style muzyczne, zapominamy o odrębnej kulturowej tożsamości. Te problemy dotyczące muzyki sakralnej w liturgii są zaledwie małą częścią prawdziwych problemów Kościoła, ale stanowią odbicie dzisiejszej sytuacji kryzysu autorytetów, poszukiwania tematów zastępczych, globalizacji i tym podobnych spraw.

Odpowiednia formacja muzyczna kandydatów przygotowujących się do kapłaństwa powinna obejmować przede wszystkim śpiew gregoriański, a tymczasem wiemy dobrze, że często ogranicza się ona do nauczania wezwań, modlitwy eucharystycznej i prefacji. To i tak niezłe! W Polsce jesteśmy w szczęśliwej sytuacji, ponieważ nasze lokalne warianty melodyczne to dokładna adaptacja recytatywów gregoriańskich w tonach archaicznych DO i RE. Nawet jeśli nie są oryginalnie gregoriańskie, to można je określić mianem monodii w stylu gregoriańskim. We Włoszech do dzisiaj nie ma oficjalnych melodii do mszy świętej, a we Francji, dla przykładu, skomponowano zupełnie nowe. Gdyby więc wszystkie msze były śpiewane przez samego tylko celebransa dialogującego z wiernymi, nasze kościoły byłyby pełne muzyki gregoriańskiej.

¹⁰ *Wyzwanie dla muzyki sakralnej*, „Gość Niedzielny”, [online:] <http://gosc.pl/doc/3730920>. Wyzwanie-dla-muzyki-sakralnej [10.12.2017].

¹¹ Tamże.

3. Idea *Graduale Simplex*

Niestety, muzyki gregoriańskiej w naszych kościołach jest jak na lekarstwo. Dlaczego tak się stało? Dlaczego księża nie potrafią należycie zaśpiewać powierzonych im w mszale partii? We wstępie do *Graduale Simplex*, który tu omówię, umieszczono adnotację *in usum minorum ecclesiarum* – do użytku mniejszych kościołów, to znaczy takich, w których nie ma wykwalifikowanych zespołów śpiewaczych¹². Księga ta zakłada, że we wszystkich innych miejscach, tj. w kościołach miejskich, klasztorach i w katedrach, takie grupy powinny istnieć. Jak jest w praktyce? Wielu powie, że repertuar z *Graduale Romanum* jest trudny i niezrozumiały, ale Kościół w inny sposób wyraził swoją troskę o autentyczny skarb muzyki sakralnej. Jest nim właśnie *Graduale Simplex* z 1967 roku.

Trzeba tu nadmienić, że stanowi on prawdziwy powrót do korzeni, ponieważ sięgnięto po najstarsze formy, pochodzące z oficjum, takie jak antyfony, psalmodia *in directum* czy psalmodia responsoryjna¹³. Repertuar ten leży u początków kształtowania się liturgii, ma więc ogromną wartość historyczną, a jednocześnie został dostosowany do wymogów liturgii naszych czasów. Pracowali nad nim m.in. dwaj wielcy gregorianiści – ojciec Eugène Cardine OSB i ksiądz Luigi Agustoni z Orseliny. Wybierali często najprostsze, w zasadzie sylabiczne części stałe, aby umożliwić ludowi śpiew po jednokrotnym usłyszeniu (zob. przykład 3).

K ý-ri- e, e-lé- i-son. ij. Christe, e-lé- i-son. ij.

Ký-ri- e, e- lé- i-son. Ký-ri- e, e- lé- i-son.

Przykład 3. *Kyrie* (49) z *Graduale Simplex*. Reprodukacja za: *Graduale Simplex*, editio typica, Typis Vaticanis, Città del Vaticano 1967, s. 30. © Amministrazione del Patrimonio della Santa Sede © Dicastero per la Comunicazione – Libreria Editrice Vaticana

Aby maksymalnie wszystko uprościć, użyto również nieznanych dotąd form, które przeszczepiono na grunt mszalny: *psalmus responsorius* (responsorialnego

¹² *Konstytucja o liturgii świętej*, [w:] *Sobór Watykański II. Konstytucje, dekrety, deklaracje*, red. J. Groblicki, E. Florowski, Poznań 1968, s. 66, pkt 117b).

¹³ Najnowsze opracowanie dotyczące psalmodii zob. A. Turco, *L'Antiphonale. La salmodia solistica e corale in Gregoriano, Romano-antico, Milanese*, [w serii:] „Antiquae Monodiae Eruditio”, t. 7, Verona 2015, szczególnie s. 9–19, 35–61, 77–97.

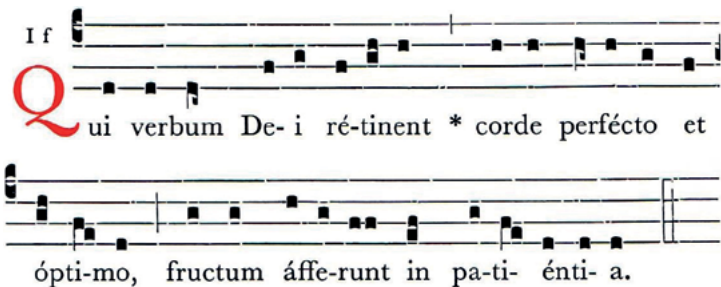
śpiewu międzylekcyjnego – zob. przykład 4) i *antiphona acclamationis* (antifony wykonywanej w miejscu *tractusa* w okresie wielkopostnym – zob. przykład 5). Śpiewy pogrupowano w formularze, ale zaznaczono jednocześnie, że poszczególne utwory mogą być wymieniane i stosowane dowolnie, w zależności od potrzeb duszpasterskich.



Ψ. 1 Eructavit cor me-um verbum bonum, * dico
ego R. Opera mea regi. Ψ. 4... delectaverunt te.

- 2 Diffusa est gratia in labiis tuis, * propterea benedixit te Deus in æternum. R. Opera.
- 3 Dilexisti iustitiam et odisti iniquitatem, ' propterea unxit te Deus, Deus tuus, * oleo lætitiæ præ consortibus tuis. R. Opera.
- 4 Myrrha et aloë et casia omnia vestimenta tua, * e domibus eburneis chordæ delectaverunt te. R. Opera.

Przykład 4. Psalmus responsorius *Eructavit cor meum*, fragm. Reprodukacja za: *Graduale Simplex...*, s. 324. © Amministrazione del Patrimonio della Santa Sede © Dicastero per la Comunicazione – Libreria Editrice Vaticana



Qui verbum Dei retinent * corde perfecto et
optimo, fructum afferunt in patientia.

Przykład 5. Antiphona acclamationis *Qui verbum Dei*. Reprodukacja za: *Graduale Simplex...*, s. 105. © Amministrazione del Patrimonio della Santa Sede © Dicastero per la Comunicazione – Libreria Editrice Vaticana

Graduale Simplex to w zasadzie idealne narzędzie, które zamiast wysłużonego *Liber Usualis* powinno znaleźć się w dłoni każdego muzyka kościelnego. Proszę mi jednak pokazać, kto na co dzień używa tej drogocennej księgi! Publikacja od chwili ukazania się, a były to czasy posoborowego rozluźnienia i lansowania poglądu, że wszyscy wierni muszą uczestniczyć w śpiewie liturgicznym, nie została doceniona i należycie wykorzystana. Ze względu na wprowadzone „innowacje” spadła na nią nawet fala krytyki ze strony liturgistów niezaznajomionych z tematem autentycznych form śpiewu gregoriańskiego. Nie wykorzystuje się jej odpowiednio również w seminariach duchownych, tymczasem księżdzie tej nie brakuje niczego. Problemem jest chyba tylko nasza wrażliwość muzyczna i wygoda powodowana koniecznością literalnego rozumienia każdego wypowiedzanego słowa. Misja *Graduale Simplex* w pewnym sensie zakończyła się fiaskiem. Być może dlatego, że był to zbiór zbyt obfity – na niektóre okresy liturgiczne zawierał aż po cztery formularze!

4. *Iubilate Deo*

W 1974 roku, w przededniu jubileuszu Roku Świętego, Kongregacja Kultu Bożego wydała najmniejszy w historii ksiąg liturgiczno-muzycznych zbiorów śpiewów *Iubilate Deo*¹⁴, przygotowany z myślą o wspólnych celebracjach w bazylice i na placu św. Piotra. Publikacja była odpowiedzią na życzenie ojca świętego Pawła VI wyrażone wobec członków Międzynarodowego Stowarzyszenia Muzyki Sakralnej w 1973 roku¹⁵. Papież chciał, aby podczas celebracji eucharystycznych Roku Świętego śpiew gregoriański brzmiał w swojej czystej formie, to jest w języku łacińskim, bez przekładania na języki narodowe, jako wyraz jedności ludu Bożego¹⁶.

We wstępie do książeczki czytamy:

W ten sposób śpiew gregoriański pozostaje więzią jedności, kiedy zgromadzony lud jednoczy się w imię Chrystusa sercem, umysłem i głosem. Pobudzony do jedności, zgodnym głosem, pomimo różnorodności języków, rytmów i gestów, cudownie manifestuje jedność Kościoła [...]¹⁷.

14 Pełny tytuł brzmi: *Iubilate Deo: cantus gregoriani faciliores quos fideles discant oportet ad mentem Constitutionis Concilii Vaticani II de Sacra Liturgia*, Città del Vaticano 1974.

15 Papież wyraził to życzenie podczas audiencji generalnej 22 sierpnia 1973 roku, a następnie raz jeszcze powtórzył 12 października tegoż roku.

16 To kontynuacja nauczania soborowego w *Konstytucji o liturgii świętej*: „Należy jednak dbać o to, aby wierni umieli wspólnie odmawiać lub śpiewać stałe teksty mszalne, dla nich przeznaczone, także w języku łacińskim”. *Konstytucja o liturgii...*, s. 54, pkt 54.

17 Tekst oryginalny: „Itaque cantus gregorianus vinculum manebit, quod tot populus unam omnium gentem efficiat in nomine Christi uno corde, una mente, una voce, congregatam. Etenim

Ponieważ publikacja jest malutka, siłą rzeczy zawiera bardzo ograniczony repertuar. Znamienne jest to, jak zmieniał się on w ciągu XX wieku pod względem ilościowym, od *Graduale Romanum* z 1908 roku, przez *Graduale Simplex* z 1967 roku, aż do *Iubilare Deo* z 1974 roku.

Spis zawartość publikacji, która mieści się na 41 stronach formatu A6, przytoczę w całości. Książeczka składa się z dwóch rozdziałów.

Rozdział I – *Cantus Missae* – zawiera:

- ▶ *Kyrie XVI* (Vat)¹⁸,
- ▶ *Gloria VIII* (Vat) – notabene jest to monodia w stylu gregoriańskim,
- ▶ odpowiedzi do liturgii słowa,
- ▶ *Credo III* (Vat),
- ▶ wezwanie modlitwy wiernych,
- ▶ odpowiedzi do dialogu przed prefacją,
- ▶ *Sanctus XVIII* (Vat),
- ▶ aklamację po konsekracji,
- ▶ obrzędy komunii – Modlitwę Pańską,
- ▶ aklamację po *Libera nos*,
- ▶ *Agnus Dei XVIII* (Vat),
- ▶ obrzędy zakończenia – *Ite missa est*.

Rozdział II – *Cantus varii* – to zbiór 14 śpiewów¹⁹:

- ▶ H. *O salutaris hostia*,
- ▶ H. *Adoro te devote*,
- ▶ H. *Tantum ergo sacramentum*,
- ▶ Ps. 116 *Laudate Dominum* w VI tonie,
- ▶ C. *Parce Domine*,
- ▶ Ant. *Da pacem Domine*,
- ▶ C. *Ubi caritas* – tylko refren,
- ▶ H. *Veni creator*,
- ▶ Ant. *Regina caeli (tonus simplex)*,
- ▶ Ant. *Salve Regina (tonus simplex)*,
- ▶ H. *Ave Maris stella*,
- ▶ *Magnificat* w VI tonie psalmowym,
- ▶ Ant. *Tu es Petrus*,
- ▶ H. *Te Deum laudamus*.

Jak widać, z *authenticum fontium gregorianorum* (to jest z najstarszego i autentycznego źródła śpiewu gregoriańskiego) pozostały zaledwie dwie antyfony: *Da pacem Domine* oraz *Tu es Petrus*. Pozostałe utwory to hymny z oficjum

motus ad unitatem, concordia vocum in varietate sermonum, rhythmorum, modulorum signatus, mirifice varium concentum unius Ecclesiae manifestat” (tłum. M.S.). Zob. *Iubilare...*, s. 6.

18 Skróć (Vat) po cyfrze rzymskiej sugeruje numerację formularzy mszalnych (*ordinarium missae*) według edycji watykańskiej, tj. *Graduale Romanum*.

19 H. – *hymnus*, C. – *cantus*, Ant. – *antiphona*, Ps. – *psalmus*.

i kompozycje późniejsze – *Te Deum*, *Ubi caritas* oraz twórczość dziewiętnastowieczna: *Salve Regina*, *Regina caeli* czy *Parce Domine*.

Niestety, pomimo wielu wzniosłych idei wyrażonych przez światłe autorytety ta pomoc liturgiczna, podobnie jak *Graduale Simplex*, nie została wystarczająco rozpowszechniona ani w środowiskach muzyków kościelnych, ani wśród samych wiernych. Powodów jest wiele, ale przeważał najbardziej prozaiczny. Celebracji ze zgromadzeniem wielonarodowym jest tak niewiele, że szkoda uczyć wiernych śpiewu w języku łacińskim, skoro można zadowolić się twórczością rodzimą. Szkoda tracić czas na coś, co nie przynosi od razu widocznych efektów (a jedynie korzyści duchowe) i czego się później nie wykorzysta w liturgii.

5. Obecny stan muzyki liturgicznej

Dlaczego tyle miejsca poświęciłem opisowi dwóch ksiąg liturgiczno-muzycznych? Z prostej przyczyny – są one podstawą, na której powinniśmy budować nasz powrót do korzeni kultury muzycznej Europy Zachodniej. Metodą małych kroków, rozpoczynając od najprostszych, ale autentycznych i historycznie zrośniętych z liturgią form. Do dzisiejszej rzeczywistości pastoralnej, do której wkrada się protestancki nurt pentekostalny, zainicjowany przez tzw. *Toronto blessing*, śpiew gregoriański nie przystaje. Podczas spotkań młodych, co znamienne – zwłaszcza w trakcie liturgii, wykonuje się utwory nawiązujące estetyką do muzyki popularnej, relaksacyjnej, muzykę rockową, bitową, a w skrajnych wypadkach również twórczość noszącą znamiona psychomanipulacji. Dla śledzących wydarzenia na świecie ostatnie Światowe Dni Młodzieży w Panamie są znakiem czasów. Śpiew gregoriański nie pojawił się na żadnej oficjalnej liturgii z udziałem Ojca Świętego.

Ksiądz profesor Valentino Miserachs Grau, emerytowany wykładowca i wieloletni prezydent Papieskiego Instytutu Muzyki Sakralnej w Rzymie, wielokrotnie zwracał uwagę na ten problem:

Często w kościele gra się pioseneczki nieodpowiednie ze względu zarówno na muzykę, jak i na tekst. [...] Powodów tego stanu jest wiele. Jednym z nich, ale nie jedynym, jest wolontariat – proszę wybaczyć porównanie – pożądaný w opiece społecznej, ale nie w muzyce. W parafiach, ze względów ekonomicznych, w kwestii wykonania i wyboru muzyki zostawia się otwarte pole do działania. [...] Innym aspektem jest rozluźniający się klimat liturgiczny, w który wkrada się modne zubożenie, dotyczące również muzyki. [...] Dochodzą do tego problemy inkulturacji wynikające nie z ducha Soboru Watykańskiego II, ale raczej z jego błędnych interpretacji²⁰.

²⁰ *L'esperto di musica sacra Miserachs*: „Spesso, più che in chiesa sembra di stare in osteria”, La Fede Quotidiana, [online:] <http://www.lafedequotidiana.it/lesperto-di-musica-sacra-miserachs-spesso-piu-che-in-chiesa-sembradi-stare-in-osteria/> [10.12.2017] (tłum. M.S.).

Większości tzw. twórczości nowej praktycznie nikt nie kontroluje. Wystarczy, że „utwór” będzie miał zatwierdzony przez komisję diecezjalną tekst, na muzykę nikt nie zwróci uwagi (w polskich realiach zdarzają się bardzo nieliczne chlubne wyjątki). A przecież według papieża Benedykta XVI trzy czynniki: tekst, kompozycja i wykonanie, muszą być doskonałe, żeby w ogóle mówić o muzyce liturgicznej. I tu właśnie pozostaje, lub przynajmniej powinno pozostawać, wielkie pole do działania dla śpiewu gregoriańskiego, gdyż doskonale spełniają się w nim dwa z wymienionych kryteriów²¹. Słowa pochodzą z Pisma Świętego i z pism Ojców Kościoła, tekst muzyczny – dzięki krytycznym badaniom ostatnich lat został odrestaurowany (w październiku 2018 ukazał się drugi tom *Graduale Novum*, a więc dysponujemy już kompletem odnowionych śpiewów mszalnych). Otwartą kwestią pozostaje wykonanie, ale i tu mamy liczne wskazówki naukowe, nie musimy więc kierować się tylko intuicją czy punktem widzenia²². Dlaczego więc w Kościele wciąż króluje twórczość niespełniająca podstawowego kryterium Piękna?

W pewnym sensie odpowiedzi na to pytanie udziela Valentino Miserachs:

Celem piosenek jest to, żeby się wszystkim podobały. W takiej optyce nieważna jest jakość, a raczej poszukiwanie atrakcyjności i przyzwolenia społecznego, ale my nie jesteśmy w cyrku. Rezultatem jest postępujący upadek istoty sacrum i przez to nie tylko nie przyciąga się młodych do kościoła, ale traci się wiernych związanych z tradycją. [...] Często się wydaje, że zamiast w kościele jesteśmy w barze²³.

W tekście jednego z muzyków z diecezji w Cremonie (Włochy), poświęconemu jubileuszowi pięćdziesięciolecia *Mszy beatowej* Marcella Giombiniego, czytamy:

Użycie „lekkiej” muzyki liturgicznej – nawet jeśli nigdy oficjalnie nie została dopuszczona przez Kościół – jest prawie normą i nie budzi najmniejszych sprzeciwów wśród włoskich katolików (nie tylko nastolatków, lecz także ich pięćdziesięcioletnich rodziców)... jedynymi, którzy mają z tym problem, są muzycy „klasyczni”, wśród nich oczywiście organiści (dyplomowani i dyletanci). Nimi się akurat nikt nie przejmuje, bo bycie organistą to wolontariat. Moment oficjalnego zatwierdzenia takiej muzyki przez Kościół włoski jest bliski. Dzisiejsza reguła jest jedna: każdy modli się i celebryje tak, jak czuje, bez zasad ogólnych. Czy to jest aby na pewno najwłaściwsza droga?²⁴

²¹ Więcej na ten temat zob. M. Sławecki, *O kanonach piękna w interpretacji śpiewu gregoriańskiego*, [w:] *Muzyka sakralna. Piękno ocalone i ocalające*, [w serii:] „Musica Sacra”, t. 12, red. J. Bramorski, Gdańsk 2016, s. 129–142.

²² Najcenniejszą z takich wskazówek jest praca Dom Eugène’a Cardine’a *Semiologia gregoriana* z 1968 roku. Prace semiologiczne kontynuują jego uczniowie, wśród nich: Nino Albarosa, Johannes Berchmans Göschl, Alberto Turco, Alfon Kurris.

²³ *L’esperto di musica...*

²⁴ P. Bottini, *27 aprile 2016: cinquantesimo della cosiddetta „Messa beat” di Marcello Giombini*, Liturgia & Musica, [online:] <http://liturgiaetmusica.blogspot.com/2016/04/cinquantesimo-della-messa-beat-di-giombini.html> [22.11.2018] (tłum. M.S.).

Najbardziej ucierpiał na tym śpiew gregoriański...

Na zakończenie jeszcze jedna refleksja. Cytowany fragment pochodzi z oświadczenia *Cantate Domino canticum novum* napisanego przez muzyków, duszpasterzy, nauczycieli, naukowców i miłośników muzyki sakralnej na całym świecie:

Niegdyś Kościół nie gonił za najnowszymi modami, ale był twórcą i arbitrem kultury. Brak zaufania do tradycji skierował Kościół i jego liturgię na niepewne i kręte ścieżki. Próba oddzielenia Vaticanum II od wcześniejszego magisterium to ślepy zaulek, a jedynym rozwiązaniem jest hermeneutyka ciągłości, do której zachęcał papież Benedykt XVI. Odzyskanie jedności, spójności i harmonii nauki katolickiej jest warunkiem przywrócenia zarówno liturgii, jak i jej muzyki do godnego stanu²⁵.

Dziś potrzeba założenia, jakie przyjął Dom Prosper Guéranger OSB, odnowiciel francuskiego monastycyzmu, pierwszy porewolucyjny opat w Solesmes. Liturgia nie będzie na właściwym miejscu, dopóki wszystkie elementy tworzące ją i jej towarzyszące nie będą na właściwym miejscu, w tym śpiew²⁶. Potrzeba nam zatem pracować nad wykonaniem repertuaru śpiewu gregoriańskiego i monodii liturgicznej, bo tekst i melodia, jak zauważyliśmy, są już doskonałe.

Bibliografia

- 50 lat od przewrotu w Kościele, Portal Polskiego Radia, [online:] <https://www.polskieradio.pl/7/5568/Artykul/2094947,50-lat-od-przewrotu-w-Kosciele> [27.01.2019].
- Bernagiewicz Robert, *Wokół wydania krytycznego „Graduale Romanum”*, „Ad-ditamenta Musicologica Lublinensia”, R. 4 (2008), nr 1.
- Bottini Paolo, *27 aprile 2016: cinquantesimo della cosiddetta „Messa beat” di Marcello Giombini*, Liturgia & Musica, [online:] <http://liturgiaetmusica.blogspot.com/2016/04/cinquantesimo-della-messa-beat-di-giombini.html> [22.11.2018].
- Cantate Domino Canticum Novum*, „Christianitas”, [online:] <http://christianitas.org/news/cantate-domino-canticum-novum/> [10.12.2017].
- Cantatorium No. 359 de la Bibliothèque de Saint-Gall, IXe siècle*, [w serii:] „Paléographie Musicale II”, t. 2, Tournai 1924, [online:] <https://www.e-codices.unifr.ch/it/list/one/csg/0359> [27.01.2019].
- Cardine Eugène, *Semiologia gregoriana*, Roma 1968.
- Combe Pierre, *Histoire de la restauration du chant grégorien*, Solesmes 1969.

²⁵ Więcej na ten temat: *Cantate Domino Canticum Novum*, „Christianitas”, [online:] <http://christianitas.org/news/cantate-domino-canticum-novum/> [dostęp: 10.12.2017].

²⁶ „[...] niczego się nie dokona tak długo, jak długo śpiew nie powróci do swoich tradycji antycznych”. P. Combe, dz. cyt., s. 16 (tłum. M.S.).

- Graduale de tempore. Iuxta ritum Sacrosanctae Romanae Ecclesiae. Editio princeps (1614)*, a cura di Giacomo Baroffio, Manlio Sodi, Città del Vaticano 2001.
- Graduale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae de Tempore et de Sanctis SS. D. N. Pii X. Pontificis Maximi jussu restitutum et editum*, Romae 1908.
- Graduale Simplex*, editio typica, Città del Vaticano 1967.
- Harper John, *Formy i układ liturgii zachodniej od X do XVIII wieku*, tłum. Małgorzata Kowalska, Kraków 1997.
- Iubilate Deo: cantus gregoriani faciliores quos fideles discant oportet ad mentem Constitutionis Concilii Vaticani II de Sacra Liturgia*, Città del Vaticano 1974.
- Jaschinski Eckhard, *Breve storia della Musica Sacra*, Brescia 2006.
- Konstytucja o liturgii świętej*, [w:] *Sobór Watykański II. Konstytucje, dekry, deklaracje*, red. Julian Groblicki, Eugeniusz Florkowski, Poznań 1968.
- L'esperto di musica sacra Miserachs: „Spesso, più che in chiesa sembra di stare in osteria”*, La Fede Quotidiana, [online:] <http://www.lafedequotidiana.it/lesperto-di-musica-sacra-miserachs-spesso-piu-che-in-chiesa-sembradi-stare-in-osteria/> [10.12.2017].
- Ogrodzińska Alicja, *Solesmeńska odnowa chóru gregoriańskiego w XIX i na początku XX wieku*, [w:] *Muzyka sakralna*, cz. 2, red. Jolanta Masłowska, Warszawa 2004.
- Pius X, *Motu proprio „Inter pastoralis officii sollicitudines”*, [w:] Andrzej Filaber, *Prawodawstwo muzyki kościelnej*, Warszawa 2008.
- Przemówienie Papieża Benedykta XVI z okazji przyjęcia doktoratu honoris causa Papieskiego Uniwersytetu i Akademii Muzycznej w Krakowie (Castel Gandolfo, 4 lipca 2015)*, „Niedziela. Tygodnik Katolicki”, [online:] <http://niedziela.pl/artukul/16696/Benedykt-XVI-do-krakowskich-uczelni-o> [20.02.2016].
- Sławecki Michał, *O kanonach piękna w interpretacji śpiewu gregoriańskiego*, [w:] *Muzyka sakralna. Piękno ocalone i ocalające*, [w serii:] „Musica Sacra”, t. 12, red. Jacek Bramorski, Gdańsk 2016.
- Turco Alberto, *L'Antiphonale. La salmodia solistica e corale in Gregoriano, Romano-antico, Milanese*, [w serii:] „Antiquae Monodiae Eruditio”, t. 7, Verona 2015.
- Wyzwanie dla muzyki sakralnej*, „Gość Niedzielny”, [online:] <http://gosc.pl/doc/3730920.Wyzwanie-dla-muzyki-sakralnej> [10.12.2017].

***Thesaurus musicae sacrae* – śpiew gregoriański we współczesnej liturgii – między teorią a praktyką**

Abstrakt

Tekst jest próbą odpowiedzi na pytanie o korzenie tożsamości kulturalnej chrześcijańskiej Europy Zachodniej, widziane przez pryzmat śpiewu gregoriańskiego i monodii liturgicznej. Autor stawia liczne pytania dotyczące historycznego i obecnego kształtu oraz

miejsca śpiewu w liturgii, a następnie odpowiada na nie w odniesieniu do współczesnej praktyki. Źródłem *authenticum fontium gregorianorum*, z którego powinno się czerpać utwory gregoriańskie, oprócz *Graduale Romanum*, są dwie publikacje: *Graduale Simplex* i *Iubilate Deo*. Zawierają one zestaw śpiewów w języku łacińskim niezbędny do wypełnienia postulatów większości dokumentów liturgiczno-muzycznych. Liturgia wróci do swojej autentycznej formy – według opata Prospera Guérangera – jeśli wszystkie jej elementy, w tym śpiew, zajmą należyte im miejsce.

Słowa kluczowe: śpiew gregoriański, *authenticum fontium gregorianorum*, tradycja muzyki kościelnej, *Graduale Romanum*, *Graduale Simplex*, *Iubilate Deo*

***Thesaurus musicae sacrae* – Gregorian Chant in Contemporary Liturgy – Between Theory and Practice**

Abstract

The text is an attempt to answer the question about the roots of cultural identity of Christian Western Europe from the perspective of Gregorian chant and liturgical monody. The author poses numerous questions concerning the historical and present shape and place of Gregorian chant in the liturgy and answers them with reference to contemporary practice. The *authenticum fontium gregorianorum*, which is the source of Gregorian chant, includes – in addition to the *Graduale Romanum* – two publications: *Graduale Simplex* and *Iubilate Deo*. They contain a set of chants in Latin which fulfil the postulates of most liturgical-musical documents. The liturgy will return to its authentic form – according to Abbot Prosper Guéranger – if all its elements, including singing, take their rightful place in it.

Keywords: Gregorian chant, *authenticum fontium gregorianorum*, church music tradition, *Graduale Romanum*, *Graduale Simplex*, *Iubilate Deo*

Robert Tyrała

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

Międzynarodowa Federacja Pueri Cantores w trosce o stan współczesnej muzyki kościelnej

Przedstawiane w niniejszym artykule ujęcie współczesnej muzyki chóralnej funkcjonującej w Kościele powszechnym zostanie nakreślone na przykładzie jednej z organizacji działających właśnie z kościelnego upoważnienia i mandatu. Obraz, jaki wyłania się z perspektywy 13 lat posługi autora w Międzynarodowej Federacji Pueri Cantores (Foederatio Internationalis Pueri Cantores – FIPC)¹, jest niewątpliwie dziełem ludzi, którzy „przejęci” sprawą chóralistyki (jako dyrygenci czy prezesi chórów lub jako chórzyci) do dziś dbają o jej właściwe miejsce w liturgii i – ujmując rzecz ogólniej – o jej właściwe miejsce w życiu Kościoła. Niewątpliwie Pueri Cantores, działająca w wielu krajach świata, to w dzisiejszych czasach wspólnota wyjątkowa, ze względu na swoje duchowe i muzyczne walory edukacyjne ukierunkowane na młodych ludzi.

Rozpocznijmy nasze rozważania od istotnego punktu odniesienia, jakim dla członków Federacji jest fundament historyczny – zgodnie z myślą założyciela Pueri Cantores, księdza Ferdinanda Maillaeta². Jego doświadczenie, leżące u podstaw idei Federacji, a opisane przez Henriego Leclère’a – ucznia i współpracownika, do dziś jest żywo w tej wspólnocie obecne. I tak – od samego początku szczególną formą występów „małych śpiewaków” były koncerty dawane dla jeńców wojennych od przełomu marca i kwietnia 1943 roku.

¹ Autor działał w strukturach międzynarodowych Federacji Pueri Cantores w latach 2004–2017.

² Ks. Ferdinand Maillet był pierwszym prezydentem Federacji, funkcję tę sprawował w latach 1944–1963.

Pomysł zrodził się podczas jednej z podróży do Szwajcarii na początku lat 40. Niedaleko Zurychu znajdował się obóz internowanych. Na wieść o tym wystarano się o możliwość koncertu. Zachęceni wzruszającym przyjęciem zgotowanym przez tęskniącą za krajem publiczność Mali Śpiewacy zdecydowali o programowym niesieniu nadziei tym, którzy w nazistowskich Niemczech przeżywali swoją niewolę. W tym celu w 1941 roku rozpoczęto starania o wydanie stosownych pozwoleń. Negatywne odpowiedzi odłożyły zamiar w czasie. Dwa lata później powrócono do negocjacji i ustalono ściśle zasady przedsięwzięcia. Po dopięciu szczegółów 20 marca 1943 roku zespół wyruszył na swoją misję. Pod czujnym okiem Niemców, przy licznych przeszkodach i niedogodnościach, chór dał 11 koncertów w stalagach i w odrutowanych obozach pracy oraz 14 dla robotników w ich barakach. Dramaturgię spotkań powiększał fakt, iż pośród więźniów chłopcy spotykali swoich starszych kolegów, zmobilizowanych na początku wojny. Prezentowany repertuar, okraszany przez ks. Mailleta pełnymi aluzji komentarzami, poruszał słuchaczy, wzbudzał w nich radość i płacz, a nade wszystko zapewniał o pamięci i głębokiej solidarności³

Od samego początku główną ideą Federacji miało być zatem głoszenie przesłania pokoju tak w wymiarze indywidualnym, jak i globalnym. Innym ważnym zadaniem, jakie nakreślił ksiądz Maillet, było wychowywanie młodych śpiewaków przez stojącą na wysokim poziomie muzykę i przez chrześcijańskie wartości. Poruszająca jest odpowiedzialność, z jaką założyciel Federacji myślał o powierzonych jego pieczy dzieciach:

[...] gdybyście wiedzieli, czym jest dusza! Gdybyście wiedzieli, co jest boskiego w duszy dziecka z Belleville, chciałbym powiedzieć, zwłaszcza w tej właśnie duszy! Zrozumielibyście wtedy naszą dumę, kiedy widzimy, kim może stać się dziecko, jeśli chce...., dziecko, które widzimy skaczące przed nami. Jeśli chce użyć bogactw, jakie ma w swojej naturze, formować swoje tak wrażliwe serce, skierować się w stronę dobra, upartość może stać się nieugiętą wolą; jeśli chce skierować w kierunku prawdy tę pełną inicjatywy inteligencję! Jakimże człowiekiem i chrześcijaninem mógłby stać się jutro!

[...] [chłopcy] będą mieli tendencję do wegetowania, my chcemy sprawić, by żyli⁴.

Ferdinand Maillet patrzył równocześnie w przyszłość i zdawał sobie sprawę z tego, że jego „mali śpiewacy”, jak ich nazywał, to zwyczajni chłopcy, pełni dziecięcej energii, własnych marzeń, szukający Boga i wiary:

[...] widzę ich, moich młodych zakonników, wyprostowanych w swoich jakże białych albach, w duchu nakierowanych na „dobrą robotę”, tak skupionych i gorliwych w śpiewie, że zapominam o psotliwych chłopcach z przedmieścia, jakimi byli przed

3 P. Radzikowski, wystąpienie w ramach Polskiej Federacji Pueri Cantores na temat działalności księdza F. Mailleta, Kraków 2016. Archiwum Polskiej Federacji Pueri Cantores w Krakowie.

4 H. Leclère, *Préface*, [w:] tegoż, *Monseigneur Maillet parmi nous*, Lyon 1964, s. 36 (tłum. R.T.).

chwilą. Wiem, że za chwilę, kiedy zniknie magia śpiewu, staną się ponownie krzykliwymi dzieciakami z uśmiechem na twarzy.

[...] Żeby utwór miał duszę, trzeba, żeby dyrektor chóru dziecięcego czuł w sobie realnie, jak gdyby to było za każdym razem nowe odkrycie, to, co chce przekazać swojemu małemu ludowi. Ale to również ważkość jego roli: naprawdę dobrze będą zaśpiewane utwory, które on lubi i lubiane przez niego w momencie, gdy nimi dyryguje. Mógłby oszukiwać z chórem dorosłych, ale nie oszuka zadziwiającej dziecięcej intuicji!⁵

Wydaje się, że stabilnie położone fundamenty stały się tajemnicą nieustannego rozwoju i świadectwa, jakie niestrudzenie od kilkudziesięciu lat daje Pueri Cantores. W tym miejscu warto przywołać głos Jana Pawła II, który w swoim przemówieniu do członków stowarzyszenia, na spotkaniu, jakie odbyło się w Rzymie 31 grudnia 1999 roku, zawarł całą istotę działalności Federacji oraz podsumował jej wyjątkową rolę w Kościele i na świecie:

[...] macie ważną rolę do spełnienia w życiu Kościoła. Jesteście małymi posłańcami piękna [...] wy, którzy kochacie muzykę, wysilajcie się, by śpiewać zawsze lepiej, by Ewangelia dotarła głębiej do waszego ducha i także do osób, którym pomagać będziecie w modlitwie. Będziecie wtedy posłańcami pokoju i dobra [...], wy jesteście także posłańcami wiary. Nie wystarczy, abyście przez jakość waszego śpiewu wprowadzali słuchaczy w modlitwę [...], wasz śpiew pomaga wiernym zwrócić się do Boga w czasie celebracji eucharystycznej. Śpiewając na chwałę Boga, jesteście pomocnikami Eucharystii. Aby wasz śpiew był zawsze nowy, ponieważ śpiewając dla Pana, śpiewacie nowość łaski Pana, niewyczerpane źródło radości i pokoju⁶.

Dlatego też w Federacji Pueri Cantores uważa się, że wartościowa muzyka jest niewątpliwie wyrazem troski o stan dziedzictwa Kościoła, a jednocześnie narzędziem jedności i pokoju oraz sposobem głoszenia ewangelii.

Poniżej przedstawione zostaną fakty pokazujące, w jaki sposób rozwijała się Międzynarodowa Federacja Pueri Cantores, działająca obecnie w 43 krajach świata (przez lata istnienia w 84 krajach podjęto próbę jej założenia), zrzeszająca chóry chłopięce, chłopięco-męskie, dziewczęce i młodzieżowe. Jej aktywność udowadnia, że żyjąc wartościami chrześcijańskimi i propagując dobrą muzykę kościelną (a tym samym ewangelizując świat przez piękno i głosząc ideę pokoju), można być autentycznym chrześcijaninem. By lepiej docenić powszechność tej wspólnoty, trzeba przyrzeć się jej działalności w różnych krajach świata, na niemal wszystkich kontynentach.

⁵ Tamże, s. 60.

⁶ *Udienza di Giovanni Paolo II ai partecipanti al Congresso promosso dalla Federazione Internazionale dei Pueri Cantores*, Venerdì, 31 Dicembre 1999, [online:] http://www.vatican.va/content/john-paul-ii/it/speeches/1999/december/documents/hf_jp-ii_spe_31121999_pueri-cantores.html [25.10.2017] (tłum. R.T.).

Dla czytelności warto już na początku uściślić pewne zasadnicze pojęcia, które sformułowane zostały w statucie⁷ organizacji. Międzynarodowa Federacja Pueri Cantores składa się z oddziałów (federacji lub korespondentów⁸) krajowych. Warunkiem zaistnienia federacji w danym kraju musi być realna działalność co najmniej trzech zespołów chóralnych, które akceptują i realizują federacyjną misję pielęgnowania śpiewu liturgicznego. Konieczne jest zatwierdzenie krajowego statutu przez lokalną Konferencję Episkopatu, mianowanie asystenta kościelnego oraz ustanowienie krajowego prezydenta danego oddziału. Po wypełnieniu tych warunków zarząd Międzynarodowej Federacji Pueri Cantores dokonuje formalnego przyjęcia w poczet członków.

Status korespondenta nadaje się, gdy w danym kraju funkcjonuje co najmniej jeden chór. Już wówczas możliwe jest rozpoczęcie federacyjnej działalności, wszystkie działania traktuje się jednak jako przejściowe i przygotowawcze, z myślą, że docelowo ma zostać utworzona bardziej stabilna struktura organizacyjna. Nie jest przy tym określone, w jakim czasie ma się to dokonać.

1. Azja, Australia i Oceania

Na terenie Azji Federacja działa dzisiaj w Korei Południowej, Japonii, Indiach oraz w Sri Lance. I tam, pomimo wyraźnych wpływów muzyki rodzimego kontynentu, chóry nie stronią od repertuaru europejskiego, zwłaszcza tradycji chorału gregoriańskiego czy polifonii palestrinowskiej. W Sri Lance chóry zrzeszone w federacji to przede wszystkim zespoły z placówek szkolnych dla chłopców lub dziewcząt. W Indiach, w Mumbaju od wielu lat organizowany jest Festiwal Muzyki Sakralnej, stawiający sobie za cel propagowanie idei Pueri Cantores. W stolicy Japonii, Tokio, od 100 lat działa jeden z chórów – aktualnie korespondentów Federacji, prezentując bardzo wysoki poziom wykonawczy lokalnego i światowego repertuaru. Podobnie aktywnym członkiem Federacji jest Korea Południowa, gdzie chóralistykę uprawia się z dużym powodzeniem. Poza wspomnianymi oddziałami federacyjnymi znajdujemy również korespondenta, który działa w Azji Mniejszej – w Libanie.

Tabela 1 ukazuje szczegóły działalności chórów zrzeszonych w Międzynarodowej Federacji na terenie krajów azjatyckich, a tabela 2 (s. 80) – działania w Australii i Oceanii⁹.

⁷ Zob. *Statut Międzynarodowej Federacji Pueri Cantores*, art. 1, strona internetowa Foederatio Internationalis Pueri Cantores, [online:] https://www.puericantores.org/wp-content/uploads/2018/03/statutes_FIPC_polish.pdf [25.10.2017].

⁸ W dalszej części artykułu nazwa „federacja” pisana wielką literą oznacza Międzynarodową Federację Pueri Cantores, małą zaś – oddział krajowy.

⁹ R. Tyrąła, *Międzynarodowa Federacja Pueri Cantores w latach 1944–2017. Historia, ludzie, idee*, Kraków 2019, s. 484–485.

Tabela 1. Federacje i korespondenci Pueri Cantores na terenie Azji. Oprac. własne

| | Lp. | Kraj | Data rozpoczęcia działalności | Uwagi |
|---------------------|-----|--------------------------------|-------------------------------|--|
| Oddziały aktywne | 1. | Japonia | luty 1955 | ▶ status korespondenta |
| | 2. | Indie | styczeń 1965 | ▶ pierwszy etap działalności do 1970 r. ▶ odnowiona działalność w 2005 r. ▶ od 2015 r. jako federacja |
| | 3. | Sri Lanka (do 1972 r.: Cejlon) | 1967 | ▶ niewielka aktywność zespołów ożywiona po 2000 r. ▶ w 2009 r. zostaje utworzona federacja |
| | 4. | Liban | 1998 | ▶ działalność słabo udokumentowana ▶ próby aktywizacji zespołów w 2006 i 2017 r. ▶ nadal status korespondenta |
| | 5. | Korea Południowa | 2008 | ▶ status federacji |
| Oddziały nieaktywne | 6. | Tajlandia | marzec 1952 | ▶ działalność udokumentowana do 1966 r. ▶ bezskuteczna próba nawiązania kontaktów w 2010 r. |
| | 7. | Macao | 1962 | ▶ ślady korespondencji do 1992 r. |
| | 8. | Filipiny | 1963 | ▶ ślady działalności tylko w 1963 r. ▶ próba nawiązania kontaktów w 1979 r. oraz w latach 1987–1994 ▶ kolejne bezskuteczne próby kontaktu w 2010 i 2017 r. |
| | 9. | Izrael | 1966 | ▶ kontakt związany z pielgrzymką Pueri Cantores do Ziemi Świętej ▶ koniec działalności oddziału w 1967 r. |
| | 10. | Pakistan | 1966 | ▶ ostatni ślad działalności w 1971 r. |
| | 11. | Birma | 1967 | ▶ brak śladów działalności |
| | 12. | Hong Kong | 1971 | ▶ brak śladów działalności |
| | 13. | Kambodża | 1976 | ▶ brak śladów działalności |
| | 14. | Malezja | brak danych | ▶ brak śladów działalności |
| | 15. | Nowa Kaledonia | brak danych | ▶ brak śladów działalności |
| | 16. | Chiny | 2013 | ▶ brak śladów działalności |

Tabela 2. Próby podejmowania działalności przez Pueri Cantores w Australii i Oceanii. Oprac. własne

| | Lp. | Kraj | Data rozpoczęcia działalności | Uwagi |
|---------------------|-----|---------------|-------------------------------|---------------------------------|
| Oddziały nieaktywne | 17. | Australia | grudzień 1963 | ▶ ślady działalności do lat 70. |
| | 18. | Nowa Zelandia | 1966 | ▶ ślady działalności do 1973 r. |
| | 19. | Indonezja | 1987 | ▶ brak śladów działalności |

2. Afryka

Afryka jest niewątpliwie niezwykłym terenem działalności Pueri Cantores, ze względu na powszechnie znaną muzykalność jej mieszkańców. W Afryce oddziały Federacji istnieją dzisiaj w sześciu krajach: w Rwandzie, Burundi, Demokratycznej Republice Kongo oraz w Gabonie, do których stosunkowo niedawno dołączyły Uganda i Kamerun. Repertuar większości chórów z oczywistych względów oscyluje wokół rodzimej muzyki sakralnej, choć widoczne są silne wpływy europejskie: chorału gregoriańskiego oraz polifonii klasycznej. Niewątpliwie zauważyć można także oddziaływanie współczesnej muzyki sakralnej, szczególnie tej, która jest promowana w ramach Federacji podczas międzynarodowych kongresów. Szczegółowe dane dotyczące członkostwa krajowych oddziałów afrykańskiego kontynentu w strukturach FIPC zawarte są w tabeli 3¹⁰.

Tabela 3. Federacje i korespondenci Pueri Cantores na terenie Afryki. Oprac. własne

| | Lp. | Kraj | Data rozpoczęcia działalności | Uwagi |
|------------------|-----|-------------------------|-------------------------------|---|
| Oddziały aktywne | 20. | Kongo (1971–1997: Zair) | 1963 | ▶ status federacji |
| | 21. | Rwanda | 1966 | ▶ z przyczyn obiektywnych utrzymywany nadal status korespondenta |
| | 22. | Uganda | 1969 | ▶ bezskuteczna próba założenia oddziału w 1969 r. ▶ dopiero w 2017 r. mianowany korespondent |

¹⁰ Tamże.

| | Lp. | Kraj | Data rozpoczęcia działalności | Uwagi |
|---------------------|-----|------------------------------|-------------------------------|--|
| Oddziały aktywne | 23. | Kamerun | 1979 | <ul style="list-style-type: none"> ▸ pierwsza faza działalności obejmująca tylko jeden rok ▸ mianowanie korespondenta Pueri Cantores w 2017 r. jako owoc kolejnych działań |
| | 24. | Burundi | 1985 (data niepewna) | ▸ od początku mianowany korespondent |
| | 25. | Gabon | 1990 | ▸ brak systematycznego kontaktu z Federacją Międzynarodową |
| Oddziały nieaktywne | 26. | Tunezja | 1950 | ▸ ślady działalności do lat 70. |
| | 27. | Madagaskar | 1964, 1966 | <ul style="list-style-type: none"> ▸ zachowane listy dokumentujące dwie próby założenia oddziału ▸ informacje o Pueri Cantores aktualne do 1973 r. |
| | 28. | Senegal | 1966 | ▸ ostatnie dane dotyczące działalności z 1967 r. |
| | 29. | Egipt | 1967 | ▸ ostatnia korespondencja z 1973 r. |
| | 30. | Republika Południowej Afryki | 1967 | <ul style="list-style-type: none"> ▸ pierwszy etap działalności od 1967 do 1972 r. ▸ bezskuteczna próba ożywienia działalności w 2012 r. |
| | 31. | Pretoria ¹¹ | 1967 | ▸ bezskuteczne próby kontaktu |
| | 32. | Sudan | 2013 | ▸ bezskuteczne próby kontaktu |

3. Ameryka Południowa i Środkowa

Niezwykle ciekawa jest sytuacja w Ameryce Południowej i Środkowej. W lutym 2017 roku autor niniejszego opracowania miał zaszczyt otworzyć federację w Haiti. Niezapomniane wrażenie wywarła na wszystkich liturgia w stolicy kraju Port-au-Prince odprawiana w ruinach kościoła (trzęsienie ziemi zniszczyło większą część miasta), podczas której chóry zaśpiewały *Alleluja* Georga Friedricha Händla z wielką nadzieją i mocą. W repertuarze chóralnym zespołów, obok sztandarowych przykładów muzyki klasycznej, nie brakuje oczywiście muzyki karaibskiej. W Wenezueli, kraju przeżywającym wielkie trudności polityczne, w Maracaibo możliwe było otwarcie federacji tylko dzięki wytężonej pracy

¹¹ Na początku funkcjonowały dwie oddzielne federacje – w Pretorii oraz w Republice Południowej Afryki.

tamtejszej szkoły chóralnej, która wykształciła śpiewaków działających obecnie w różnych krajach Ameryki. W lipcu 2017 roku w Rio de Janeiro (Brazylia) FIPC przeżywała XLI Międzynarodowy Kongres Pueri Cantores, co stało się także wyraźnym i nowym impulsem do rozwijania działalności chóralnej w tym rejonie świata. Obecnie, poza wspomnianymi już Haiti, Wenezuelą oraz Brazylią, praca chóralna w ramach FIPC podejmowana jest tam w Argentynie, Chile, Kolumbii oraz w Panamie (Ameryka Środkowa). Bez wielkiej przesady można stwierdzić, że Federacja sprowokowała prawdziwą „eksplozję” w chóralistyce tej części świata. Przypuszczać można, że dla przyszłości Pueri Cantores to właśnie ten rejon stanie się bardzo istotnym obszarem funkcjonowania. Obecny stan tamtejszych oddziałów FIPC przedstawiono w tabeli 4¹².

Tabela 4. Federacje i korespondenci Pueri Cantores w krajach Ameryki Południowej i Środkowej. Oprac. własne

| | Lp. | Kraj | Data rozpoczęcia działalności | Uwagi |
|-------------------------|------------|-------------|--------------------------------------|--|
| | 33. | Haiti | marzec 1952 | <ul style="list-style-type: none"> ▶ pierwszy etap działalności do 1953 r. ▶ ponowne powołanie federacji w 2017 r. |
| Oddziały aktywne | 34. | Brazylia | lipiec 1953 | ▶ status federacji |
| | 35. | Argentyna | sierpień 1953 | <ul style="list-style-type: none"> ▶ pierwszy etap działalności do lat 70. ▶ próba powołania korespondenta zakończona powodzeniem w 2017 r. |
| | 36. | Peru | październik 1953 | <ul style="list-style-type: none"> ▶ pierwszy etap działalności do lat 80. ▶ ożywienie działalności w 2016 r. |
| | 37. | Kolumbia | listopad 1953 | <ul style="list-style-type: none"> ▶ pierwszy etap działalności – lata 1953–1968 ▶ koniec istnienia federacji po bezskutecznej próbie ożywienia działalności w 1987 r. ▶ odnowiona działalność w 2016 r. ▶ status korespondenta nadany w 2017 r. |
| | 38. | Ekwador | listopad 1953 | <ul style="list-style-type: none"> ▶ pierwszy etap działalności do 1969 r. ▶ status korespondenta nadany w 2017 r. |
| | 39. | Wenezuela | grudzień 1953 | <ul style="list-style-type: none"> ▶ pierwszy etap działalności do 1976 r. ▶ odnowiona działalność w 2005 r. |
| | 40. | Panama | 2016 | ▶ status korespondenta nadany w 2017 r. |

| | Lp. | Kraj | Data rozpoczęcia działalności | Uwagi |
|----------------------------|-----|-----------|-------------------------------|--|
| Oddziały nieaktywne | 41. | Urugwaj | 17 listopada 1952 | <ul style="list-style-type: none"> ▶ pierwszy etap działalności do 1967 r. ▶ w 2016 r. bezskuteczna próba ożywienia działalności |
| | 42. | Boliwia | sierpień 1953 | <ul style="list-style-type: none"> ▶ idea federacji żywa do 1966 r. ▶ bezskuteczna ponowna próba założenia oddziału w 2017 r. |
| | 43. | Chile | wrzesień 1953 | <ul style="list-style-type: none"> ▶ próby aktywizacji działalności federacji do 1974 r. zakończone niepowodzeniem ▶ bezskuteczna ponowna próba założenia oddziału w 2017 r. |
| | 44. | Paragwaj | listopad 1953 | ▶ ostatni ślad działalności w 1966 r. |
| | 45. | Gwatemala | 1968 | <ul style="list-style-type: none"> ▶ próba założenia federacji w 1968 r. zakończona niepowodzeniem ▶ bezskuteczna ponowna próba założenia oddziału w 2017 r. |
| | 46. | Nikaragua | 1968 | ▶ próba założenia federacji zakończona niepowodzeniem |
| | 47. | Kuba | 2004 | ▶ próba założenia federacji zakończona niepowodzeniem |
| | 48. | Kostaryka | 2016 | ▶ próba założenia federacji zakończona niepowodzeniem |

4. Ameryka Północna

Aktywność Międzynarodowej Federacji Pueri Cantores w poszczególnych krajach Ameryki Północnej jest mocno zróżnicowana – zależnie od lokalnych tradycji i wpływów kulturowych. W Meksyku na przykład spotykamy się z silnym oddziaływaniem muzyki europejskiej (szczególnie włoskiej), przenikającej i wzbogacającej tradycyjne, rodzime kompozycje. W Stanach Zjednoczonych śpiew chórów jest często przesiąknięty tradycją kowbojskich i traperskich ballad, lecz oczywiście wykonywane są także muzykę kościelną (tradycyjna i nową polifonię). W Kanadzie wyraźnie słyszalne są wpływy chóralistyki europejskiej, a szczególnie muzyki francuskiej. W tym miejscu należy podkreślić niezwykle ważne świadectwo, jakim jest działalność prezydenta federacji w Quebecu, księdza Claude'a Thompsona, którego intensywne prace zaowocowały licznymi kompozycjami. Tabela 5 (s. 84) ukazuje działalność chórów w ramach FIPC w Ameryce Północnej¹³.

¹³ Tamże, s. 481–482.

Tabela 5. Federacje Pueri Cantores działające w krajach Ameryki Północnej. Oprac. własne

| | Lp. | Kraj | Data rozpoczęcia działalności | Uwagi |
|-------------------------|-----|--------|-------------------------------|--|
| Oddziały aktywne | 49. | Kanada | 1950 | ▶ status federacji |
| | 50. | USA | luty 1953 | ▶ status federacji |
| | 51. | Meksyk | 1960 | ▶ federacja w pierwotnym kształcie do lat 70. ▶ odnowiona i ożywiona działalność po 2007 r. |

5. Europa

Jak można się domyślać, działania europejskich federacji Pueri Cantores są najszerzej zakrojone, choć poszczególne krajowe oddziały muszą respektować zróżnicowane lokalne realia. Jedne pracują z wielką determinacją, pomimo braku lub niewielkiego wsparcia w ramach funduszy kościelnych, taką sytuację mamy np. w Hiszpanii, Katalonii, Portugalii, Belgii, Szwajcarii, Danii, Holandii, Polsce, na Łotwie, w Szwecji czy we Włoszech. Inne – np. federacje francuskie czy niemieckie – wsparte finansowo przez Kościół (np. uposażeniem dyrygenta) – działają dla sprawy piękna liturgii niezwykle owocnie. Oczywiście jest, że chóry europejskie wykazują większą znajomość śpiewu oraz tradycji muzycznej Kościoła rzymskokatolickiego. Najlepszy pod tym względem stan rzeczy utrzymuje się w Kościele niemieckim, gdzie jakiś czas temu Episkopat zaaprobował formację w ramach Pueri Cantores, wskazując na nią jako na drogę ewangelizacyjną.

W Europie Środkowo-Wschodniej sytuacja jest obecnie niezwykle ciekawa. Należy podkreślić, że najsilniejszymi ośrodkami w tym regionie Europy okazują się Łotwa i Polska, w których czynne są krajowe federacje Pueri Cantores. Podejmowane próby rozpropagowania działalności organizacji na Litwie, w Ukrainie, Estonii, Czechach, Chorwacji, Słowenii i na Białorusi nie przynoszą jak dotąd większych owoców, ale być może w przyszłości i tam zostaną założone oddziały. Bardzo ważny jest w tym względzie wpływ Polskiej Federacji Pueri Cantores, w ramach której aktualnie działa aż 37 chórów.

Tabela 6 prezentuje oddziały FIPC działające w krajach europejskich¹⁴.

¹⁴ Tamże, s. 479–482.

Tabela 6. Federacje i korespondenci Pueri Cantores w poszczególnych krajach Europy.
Oprac. własne

| Lp. | Kraj | Data rozpoczęcia działalności | Uwagi | |
|------------------|------|-------------------------------|------------------|--|
| Oddziały aktywne | 52. | Francja | listopad 1944 | ▶ aż trzech prezydentów międzynarodowych pochodzących z tej federacji |
| | 53. | Belgia (Flandria/Walonia) | marzec 1950 | ▶ niegdyś dwa oddziały (Flandria i Walonia), flamandzki obecnie w sytuacji wielkiego kryzysu |
| | 54. | Włochy | kwiecień 1950 | ▶ jeden z prezydentów międzynarodowych pochodzący z tej federacji |
| | 55. | Szwajcaria | 1950 | ▶ status federacji |
| | 56. | Hiszpania | październik 1950 | ▶ działalność federacji z małymi przerwami, ostatecznie odnowiona w 2005 r. |
| | 57. | Niemcy | 23 sierpnia 1951 | ▶ jeden z prezydentów międzynarodowych wywodzący się z tej federacji |
| | 58. | Portugalia | październik 1951 | ▶ intensywna działalność federacji w latach 1951–1973 ▶ próba ożywienia działalności podjęta w 2008 r. ▶ odnowiona działalność od 2015 r. |
| | 59. | Anglia | listopad 1951 | ▶ od 2000 r. kryzys federacji |
| | 60. | Holandia | czerwiec 1952 | ▶ jeden z prezydentów międzynarodowych pochodzący z tej federacji ▶ obecnie federacja w stanie kryzysu |
| | 61. | Austria | czerwiec 1953 | ▶ status federacji |
| | 62. | Irlandia | październik 1954 | ▶ od 1997 r. kryzys federacji |
| | 63. | Polska | 1963 | ▶ początki kontaktów sięgające lat 60. ▶ oficjalne założenie federacji w 1992 r. ▶ jeden z prezydentów międzynarodowych pochodzący z federacji |
| | 64. | Szwecja | marzec 1964 | ▶ pierwszy etap działalności federacji do 1973 r. ▶ powołanie na nowo federacji w 2006 r. |

| | Lp. | Kraj | Data rozpoczęcia działalności | Uwagi |
|---------------------|-----|---|-------------------------------|---|
| Oddziały aktywne | 65. | Węgry | 1964 | <ul style="list-style-type: none"> ▶ pierwsza próba założenia oddziału zakończona niepowodzeniem ▶ odnowiona działalność w 2005 r. ▶ status korespondenta nadany w 2017 r. |
| | 66. | Dania | 1965 | <ul style="list-style-type: none"> ▶ próby założenia oddziału od lat 1965–1973 ▶ nowo podjęta próba w 2011 r., skutkująca mianowaniem korespondenta |
| | 67. | Jugosławia / Bośnia i Hercegowina (od 1992) | 1970 | <ul style="list-style-type: none"> ▶ działalność w Jugosławii do końca lat 70. ▶ po zmianach politycznych działalność w Bośni i Hercegowinie odnowiona w 2017 r. |
| | 68. | Katalonia | 1988 | <ul style="list-style-type: none"> ▶ status korespondenta od 1988 r., pomimo podjętych w latach 2006 i 2017 prób aktywizacji zespołów ▶ jeden z prezydentów międzynarodowych pochodzący z tego oddziału |
| | 69. | Słowacja | 1990 | <ul style="list-style-type: none"> ▶ od 2007 jako federacja ▶ obecnie status korespondenta |
| | 70. | Łotwa | 2004 | <ul style="list-style-type: none"> ▶ sporadyczne kontakty z Federacją Międzynarodową |
| Oddziały nieaktywne | 71. | Grecja | lipiec 1954 | <ul style="list-style-type: none"> ▶ od 1991 r. brak śladów działalności |
| | 72. | Turcja | lipiec 1954 | <ul style="list-style-type: none"> ▶ bezskuteczna próba aktywizacji |
| | 73. | Norwegia | 1964 | <ul style="list-style-type: none"> ▶ bezskuteczna próba aktywizacji w 2010 r. |
| | 74. | Monaco | 1964 | <ul style="list-style-type: none"> ▶ bezskuteczna próba aktywizacji |
| | 75. | Luksemburg | sierpień 1966 | <ul style="list-style-type: none"> ▶ brak śladów działalności po 1991 r. |
| | 76. | Malta | 1970 | <ul style="list-style-type: none"> ▶ bezskuteczna próba aktywizacji |
| | 77. | Litwa | 1971 | <ul style="list-style-type: none"> ▶ bezskuteczne próby zaszczerpienia idei Federacji podejmowane w 1971, 2005 i 2010 r. |
| | 78. | Czechy | 1991 | <ul style="list-style-type: none"> ▶ bezskuteczna próba aktywizacji w 2010 r. |

| | Lp. | Kraj | Data rozpoczęcia działalności | Uwagi |
|----------------------------|-----|-----------|-------------------------------|--|
| Oddziały nieaktywne | 79. | Ukraina | 1991 | ▶ brak oficjalnej relacji z Federacją Międzynarodową poza udziałem chórów w kongresach |
| | 80. | Słowenia | 2006 | ▶ brak kontaktu z Federacją Międzynarodową |
| | 81. | Białoruś | 2010 | ▶ bezskuteczna próba aktywizacji |
| | 82. | Finlandia | 2010 | ▶ bezskuteczna próba aktywizacji |
| | 83. | Rumunia | 2010 | ▶ początkowo aktywny korespondent, dzisiaj już niestety niedziałający |
| | 84. | Chorwacja | 2017 | ▶ bezskuteczna próba aktywizacji |

6. Kongresy

Jednym ze sposobów aktywizacji działalności Pueri Cantores w świecie, oczywiście poza regularną pracą w swoich regionach, są kongresy, które mają wyjątkowe zadanie. Odbývają się one na kilku poziomach: międzynarodowym, regionalnym oraz krajowym, ale zawsze są czasem jedności i umacniania wspólnoty ideałów. Wydarzenia, w których uczestniczą zagraniczni goście, stwarzają niepowtarzalne okazje do spotkań młodych chórzystów z różnych stron świata, do nawiązania nowych kontaktów, które potem nierzadko owocują wzajemną wymianą zespołów. Głównym punktem każdego kongresu jest uroczyste sprawowana msza święta, podczas której wszystkie uczestniczące chóry połączone w jeden, liczący kilka tysięcy śpiewaków, ogromny zespół wspólnie wykonują śpiew liturgiczny. Uroczysty koncert galowy, będący centralnym wydarzeniem artystycznym wszystkich zjazdów, stanowi okazję do prezentacji muzyki religijnej różnych krajów, narodów i tradycji muzycznych. Bardzo ważnym elementem podczas kongresów jest modlitwa o pokój – to podniosłe w swej wymowie wielonarodowe, wielorasowe, wielokulturowe, ale wspólne i wznoszące się ponad granice wołanie o pokój na świecie. Niezwykle istotne są także msze w językach narodowych oraz koncerty każdego z chórów.

W latach 1944–2017 w różnych krajach świata odbyło się 41 kongresów międzynarodowych. Po zakończonej kadencji prezydenckiej autora niniejszego opracowania, do 2020 roku odbył się jeszcze jeden – w 2018 roku. Dla czytelności ukazano wszystkie te wydarzenia w zestawieniu (zob. tabela 6, s. 88–89).

Tabela 6. Międzynarodowe kongresy federacji Pueri Cantores. Oprac. własne

| Lp. | Miasto | Kraj | Termin kongresu |
|-----|------------------------------------|-----------|-----------------------------------|
| 1. | Paryż | Francja | 6–13 lipca 1947 |
| 2. | Rzym | Włochy | 21–25 kwietnia 1949 |
| 3. | Rzym | Włochy | 28 marca – 1 kwietnia 1951 |
| 4. | Kolonia | Niemcy | 6–12 kwietnia 1953 |
| 5. | Rzym | Włochy | 20–25 kwietnia 1954 |
| 6. | Paryż | Francja | 4–10 lipca 1956 |
| 7. | Lourdes | Francja | 4–7 lipca 1958 |
| 8. | Rzym | Włochy | 28 grudnia – 2 stycznia 1960/61 |
| 9. | Santiago de Compostela i Madryt | Hiszpania | 2–9 lipca 1963 |
| 10. | Loreto i Rzym | Włochy | 1–7 kwietnia 1964 |
| 11. | Rzym | Włochy | 4–9 lipca 1967 |
| 12. | Guadalajara | Meksyk | 27 grudnia 1969 – 1 stycznia 1970 |
| 13. | Würzburg | Niemcy | 23–27 lipca 1971 |
| 14. | Bois le Duc (s Hertogenbosch) | Holandia | 5–9 lipca 1972 |
| 15. | Rzym | Włochy | 28 grudnia 1974 – 1 stycznia 1975 |
| 16. | Londyn | Anglia | 7–11 lipca 1976 |
| 17. | Tokio | Japonia | 15–19 lipca 1977 |
| 18. | Wiedeń | Austria | 13–16 lipca 1978 |
| 19. | Maracaibo | Wenezuela | 27 grudnia 1979 – 1 stycznia 1980 |
| 20. | Rzym | Włochy | 27 grudnia 1980 – 1 stycznia 1981 |
| 21. | Bruksela | Belgia | 17–22 lipca 1982 |
| 22. | Paryż | Francja | 2–7 lipca 1985 |
| 23. | Rzym | Włochy | 28 grudnia 1987 – 1 stycznia 1988 |
| 24. | Maastricht | Holandia | 5–8 lipca 1990 |
| 25. | Salamanka | Hiszpania | 10–14 lipca 1991 |
| 26. | Rzym | Włochy | 28 grudnia 1993 – 1 stycznia 1994 |
| 27. | Trois-Rivières–Québec– Montréal | Kanada | 30 czerwca – 7 lipca 1995 |
| 28. | Salzburg | Austria | 10–14 lipca 1996 |
| 29. | Barcelona | Katalonia | 7–12 lipca 1998 |
| 30. | Rzym | Włochy | 29 grudnia 1999 – 2 stycznia 2000 |
| 31. | Lyon | Francja | 10–15 lipca 2002 |
| 32. | Kolonia | Niemcy | 14–18 lipca 2004 |

| Lp. | Miasto | Kraj | Termin kongresu |
|-----|----------------|-----------|-----------------------------------|
| 33. | Rzym | Włochy | 28 grudnia 2005 – 1 stycznia 2006 |
| 34. | Kraków | Polska | 10–15 lipca 2007 |
| 35. | Sztokholm | Szwecja | 8–12 lipca 2009 |
| 36. | Rzym | Włochy | 28 grudnia 2010 – 1 stycznia 2011 |
| 37. | Granada | Hiszpania | 11–15 lipca 2012 |
| 38. | Waszyngton | USA | 3–7 lipca 2013 |
| 39. | Paryż | Francja | 9–13 lipca 2014 |
| 40. | Rzym | Włochy | 28 grudnia 2015 – 1 stycznia 2016 |
| 41. | Rio de Janeiro | Brazylia | 17–22 lipca 2017 |
| 42. | Barcelona | Katalonia | 11–15 lipca 2018 |

Może warto wspomnieć także i o tym, że w Polsce niedawny kongres na poziomie krajowym odbył się w Rzeszowie, we wrześniu 2017 roku. Był to IX Kongres Krajowy Pueri Cantores z udziałem chórów z Ukrainy, Litwy, Łotwy i z Węgier, pod hasłem *Da pacem Domine* („obdarz nas, Panie, pokojem”). Kolejny, X Kongres Pueri Cantores odbył się w lipcu 2019 roku w Lublinie z udziałem, podobnie jak w latach poprzednich, chórzystów z Europy Środkowo-Wschodniej.

W liście intencyjnym do metropolity lubelskiego Mateusz Prendota, ówczesny prezydent Polskiej Federacji, napisał:

W naszym założeniu Kongres ten miałby się odbyć w ramach Obchodów 450-lecia podpisania Unii Lubelskiej, i zgromadzić około 2000 uczestników – Małych Śpiewaków – z całego regionu pomiędzy basenami mórz Adriatyckiego, Bałtyckiego i Czarnego (Estonii, Łotwy, Litwy, Polski, Białorusi, Ukrainy, Mołdawii, Czech, Słowacji, Austrii, Węgier, Rumunii, Bułgarii, Słowenii, Chorwacji, Bośni i Hercegowiny, Serbii, Czarnogóry, Macedonii i Grecji) oraz z Rosji¹⁵.

Można tym samym zauważyć, że Polska Federacja Pueri Cantores odgrywa nadal ważną rolę na arenie międzynarodowej chóralistyki młodzieżowej.

Zakończenie

Obecnie w Międzynarodowej Federacji Pueri Cantores, obejmującej swym zasięgiem 42 kraje świata, działa przeszło 1000 zespołów chóralnych. W większości

¹⁵ M. Prendota, list do abp. Stanisława Budzika, metropolity lubelskiego, w sprawie I Międzynarodowego Kongresu Europy Środkowej i Wschodniej Federacji Pueri Cantores, 1 lipca 2017. Archiwum Polskiej Federacji Pueri Cantores w Krakowie.

są to chóry posługujące w środowiskach katedralnych, ale nie brakuje i takich, które funkcjonują w zwyczajnych parafiach, w szkołach lub w ośrodkach kultury. To działanie, często niezwykle zdeterminowane, jest okupione rzetelną pracą i prowadzone z dużą świadomością tego, co można nazwać misją Pueri Cantores – potrzeby ewangelizacji świata za pomocą wartościowej muzyki. Po Soborze Watykańskim II zalegalizowana została możliwość uczestnictwa w chórach dziewcząt i kobiet, co stało się bodźcem dla jeszcze silniejszego rozwoju Federacji i rozpowszechnienia jej działalności.

Kształtowanie duchowe chórzystów Pueri Cantores dokonuje się, co warto podkreślić, przez pracę asystentów na szczeblu międzynarodowym¹⁶, krajowym, a często także przez posługę duchownych w konkretnej wspólnotie parafialnej. Jednym ze skutecznych sposobów oddziaływania na rozwój duchowy każdego z członków chórów stają się listy kierowane do nich przez asystentów. Są one przesyłane bezpośrednio do chórzystów, umieszczane na stronach internetowych lub w portalach społecznościowych.

Niewątpliwie bardzo istotną kwestią jest troska o jak najwyższy poziom artystyczny muzycznego wykonawstwa. Federacja stawia sobie ważny cel wychowania młodych ludzi przez dobrą jakościowo muzykę, tylko taką Kościół bowiem pragnie dopuszczać do celebracji liturgicznych. To, co jest i może być ważne dla przyszłości muzyki chóralnej w Kościele, to z całą pewnością odpowiednie kształcenie dyrygentów. W obliczu powszechnie znanej zasady, że nie ma złych chórów, są jedynie słabi dyrygenci, bardzo ważna staje się dobra edukacja muzyczna i liturgiczna dyrygentów, a także chórzystów – i to właśnie ona wydaje się wyzwaniem chwili. Potrzebna jest troska o muzykę w Kościele i o osoby ją tworzące, duszpasterze natomiast powinni się zająć formacją duchową muzyków. W tym kontekście bardzo ważne jest niewątpliwie odpowiednie podejście do sprawy zatrudniania we wspólnocie Kościoła nie tylko dobrze wykształconych, lecz także wierzących dyrygentów. Niewykluczone bowiem, że w niedługim czasie także i w Polsce zaistnieje sytuacja, w której jedynym ważkim bodźcem gromadzącym młodych ludzi w świątyni stanie się piękno przeżycia estetycznego.

By można było mówić o akceptacji przez wiernych uczestniczących w liturgii dawnego i współczesnego śpiewu chóralnego, potrzebna jest także rzetelna formacja przyszłych duchownych. Ci ostatni bowiem mają szansę zaprezentować wartościową muzykę przybywającym do ich kościołów wiernym. Zdać by się mogło, że istnieją ku temu skuteczne narzędzia – Polska jest nadal jedynym krajem, w którym w seminariach duchownych edukacja z zakresu muzyki kościelnej trwa przez sześć lat studiów¹⁷. Sytuacja niestety może się

¹⁶ Zob. *Pueri Cantores, wy jesteście iskrą miłości Boga! listy Asystenta Kościelnego Międzynarodowej Federacji Pueri Cantores w latach 2004–2009*, red. R. Tyrła, tłum. A. Rychlewska-Delimat i in., [w serii:] „Pro Musica Sacra”, t. 6 (nadzwyczajny), Kraków 2009.

¹⁷ Zob. *Zasady formacji kapłańskiej w Polsce*, red. K. Klauza, Częstochowa 1999.

pogorszyć – mówi się o nowym *ratio studiorum* dla przyszłych duchownych, w którym kształcenie muzyczne ma zostać ograniczone do minimum. Może więc warto zapytać: czemu to służy?

Wolno z całą pewnością stwierdzić, że w dzisiejszym świecie przyszłość muzyki kościelnej (w tym chóralistyki) zależy od wszystkich wiernych. Trudności będą pojawiały się zawsze, trzeba jednak pilnie pracować, by je pokonywać, ponieważ sprawa jest bardzo ważna. Zasada *participatio actiosa*, przypominana współcześnie przez papieża Benedykta XVI¹⁸, wskazuje, że aktywne uczestnictwo wiernych w liturgii polega także na słuchaniu. Śpiew chórów Pueri Cantores w trakcie nabożeństw to sposób na głoszenie ewangelii przez muzykę, a o identyfikacji stowarzyszenia z ideą muzyki liturgicznej wedle założeń ostatniego soboru świadczą także dokumenty Federacji¹⁹, które pokazują właściwe kierunki rozwoju tej wspólnoty.

Konkludując, można więc stwierdzić, że „narzędzia” oddziaływania na sprawę muzyki kościelnej, jej integralność z liturgią i potencjał głoszenia kerygmatu wiary nadal w Kościele istnieją i są „żywe”, ważne jest jednak, by z nich należycie korzystać. Jestem przekonany, że właśnie działalność Międzynarodowej Federacji Pueri Cantores daje na tym polu możliwości, które Kościół powinien rozwijać.

Bibliografia

- Benedykt XVI, *Posynodalna adhortacja apostolska „Sacramentum Caritatis”*, Rzym 2007, [online:] https://www.vatican.va/content/benedict-xvi/pl/apost_exhortations/documents/hf_ben-xvi_exh_20070222_sacramentum-caritatis.html [8.06.2022].
- Leclère Henri, *Préface*, [w:] tegoż, *Monseigneur Maillet parmi nous*, Lyon 1964. *O identyfikacji w Międzynarodowej Federacji Pueri Cantores*, Kraków–Paryż 2013. Archiwum Foederatio Internationalis Pueri Cantores w Rzymie.
- Prendota Mateusz, list do abp. Stanisława Budzika, metropolity lubelskiego, w sprawie I Międzynarodowego Kongresu Europy Środkowej i Wschodniej Federacji Pueri Cantores, 1 lipca 2017. Archiwum Polskiej Federacji Pueri Cantores w Krakowie.
- Pueri Cantores, wy jesteście iskrą miłości Boga! listy Asystenta Kościelnego Międzynarodowej Federacji Pueri Cantores w latach 2004–2009*, red. Robert

¹⁸ Zob. Benedykt XVI, *Posynodalna adhortacja apostolska „Sacramentum Caritatis”*, Rzym 2007, nr 52, [online:] https://www.vatican.va/content/benedict-xvi/pl/apost_exhortations/documents/hf_ben-xvi_exh_20070222_sacramentum-caritatis.html [8.06.2022].

¹⁹ Zob. *O identyfikacji w Międzynarodowej Federacji Pueri Cantores*, Kraków–Paryż 2013. Archiwum FIPC w Rzymie.

Tyrała, tłum. Alicja Rychlewska-Delimat i in., [w serii:] „Pro Musica Sacra”, t. 6 (nadzwyczajny), Kraków 2009.

Radzikowski Piotr, wystąpienie w ramach Polskiej Federacji Pueri Cantores na temat działalności księdza F. Mailleta, Kraków 2016. Archiwum Polskiej Federacji Pueri Cantores w Krakowie.

Statut Międzynarodowej Federacji Pueri Cantores, strona internetowa Foederatio Internationalis Pueri Cantores, [online:] https://www.puericantores.org/wp-content/uploads/2018/03/statutes_FIPC_polish.pdf [25.10.2017].

Tyrała Robert, *Międzynarodowa Federacja Pueri Cantores w latach 1944–2017. Historia, ludzie, idee*, Kraków 2019.

Udienza di Giovanni Paolo II ai partecipanti al Congresso promosso dalla Federazione Internazionale dei Pueri Cantores, Venerdì, 31 Dicembre 1999, [online:] http://www.vatican.va/content/john-paul-ii/it/speeches/1999/december/documents/hf_jp-ii_spe_31121999_pueri-cantores.html [25.10.2017].

Zasady formacji kapłańskiej w Polsce, red. Karol Klauza, Częstochowa 1999.

Międzynarodowa Federacja Pueri Cantores w trosce o stan współczesnej muzyki kościelnej

Abstrakt

Obecnie Międzynarodowa Federacja Pueri Cantores zrzesza ponad 1000 chórów działających w 42 krajach świata. Większość z nich jest związana z katedrami, ale niektóre funkcjonują także przy parafiach, szkołach czy innych instytucjach kultury. Działalność Pueri Cantores jest często naznaczona ogromną determinacją i ideą ewangelizowania świata przez wartościową muzykę, co można określić jako jej główną misję. Do rozwoju Pueri Cantores przyczyniło się także zalegalizowanie przez Sobór Watykański II udziału dziewcząt i kobiet w chórach.

Warto zauważyć, że formacja duchowa chórzystów Pueri Cantores dokonuje się dzięki pomocy asystentów kościelnych na szczeblu międzynarodowym i krajowym, a także kleryków reprezentujących poszczególne parafie. Listy asystentów kościelnych wysyłane do wszystkich chórzystów, a od niedawna zamieszczane także w mediach społecznościowych, są sposobem wpływania na rozwój duchowy każdego członka organizacji.

Niewątpliwie podnoszenie poziomu muzycznego jest dla Pueri Cantores sprawą dużej wagi. Główny cel Federacji to formowanie młodych ludzi przez muzykę wysokiej jakości, jako jedyną dopuszczaną do celebracji liturgicznych. Tym, co ważne dla przyszłości muzyki chóralnej w Kościele, jest z pewnością odpowiednie kształcenie chórzystów. Zgodnie ze znaną maksymą, że nie ma złych chórów, są tylko słabi chórzyci, istotna sprawa to zapewnienie dobrego wykształcenia muzycznego i liturgicznego zarówno chórzystom, jak i dyrygentom. Trzeba, by we współczesnym Kościele zwrócono szczególną uwagę na muzyków i na samą muzykę, duszpasterze zaś powinni bardziej troszczyć się o formację duchową swoich współpracowników. Ta ostatnia kwestia pociąga za sobą postulat zatrudniania odpowiednio wykształconych, dobrze

umuzycznionych i wierzących chórmistrzów. Może się bowiem zdarzyć, że w niedalekiej przyszłości, także w Polsce, jedynym argumentem zachęcającym młodych ludzi do gromadzenia się w świątyniach będzie piękno muzyki.

Aby zapewnić akceptację – przez wiernych – chórów w czasie liturgii oraz utworów sakralnych, zarówno dawnych, jak i współczesnych, potrzebna jest odpowiednia formacja przyszłych kapłanów. To właśnie oni mogą być dla wiernych przewodnikami ukazującymi wartościową muzykę. Istnieją ku temu narzędzia, gdyż Polska jest wciąż jedynym krajem, w którym kształcenie w zakresie muzyki kościelnej znajduje się w sześcioletnim programie studiów teologicznych dla przyszłych kapłanów. Niestety, wspomniany program nauczania może ulec zmianie, gdyż ostatnio mówi się o nowym *ratio studiorum* dla przyszłych kleryków, w którym kształcenie muzyczne zostanie ograniczone do minimum. Można więc zapytać: czemu to ma służyć?

Nie ma wątpliwości co do szczególnej roli wiernych w przyszłości muzyki kościelnej i chóralistyki. Choć trudności będą się zawsze pojawiać, powinniśmy pracować, ponieważ jest to sprawa wielkiej troski. *Participatio actuosa*, jak trafnie przypomniał papież Benedykt XVI, to czynny udział wiernych w liturgii także przez słuchanie. Śpiew Pueri Cantores podczas liturgii daje wielką szansę głoszenia ewangelii przez muzykę. Zagadnienie samoidentyfikacji przez muzykę liturgiczną, zgodnie z zaleceniami ostatniego Soboru, jest podkreślane w dokumentach Federacji Pueri Cantores, wskazujących również kierunki jej przyszłego rozwoju.

Kościół ma więc narzędzia oddziaływania na muzykę kościelną, tak aby była ona zintegrowana z liturgią, aby umożliwiała głoszenie kerygmatu, i te utensylia są ciągle „żywe”, chodzi tylko o to, aby móc je odpowiednio wykorzystać. To właśnie Międzynarodowa Federacja Pueri Cantores daje szansę, które Kościół powinien wykorzystać.

Słowa kluczowe: Pueri Cantores, ruch kościelny, kultura, muzyka kościelna, idea pokoju, wychowanie przez wartości chrześcijańskie, muzyka kościelna na wysokim poziomie, Federacja

International Federation of Pueri Cantores and Its Regard for the Condition of Contemporary Church Music

Abstract

Currently, the International Federation of Pueri Cantores comprises over 1,000 choirs, and its community operates in 42 world countries. Most Pueri Cantores choirs are affiliated with cathedrals, but some are also active at parishes, schools, or other cultural institutions. The Pueri Cantores activity is very often marked with huge determination and with the idea of evangelising the world through valuable music, which may be described as its main mission. The legalisation by the Second Vatican Council of the participation of girls and women in choirs fostered the development of Pueri Cantores as well.

It is noteworthy that the spiritual formation of Pueri Cantores choristers is achieved through the contribution of ecclesiastical assistants on international and national levels, as well as of clerics representing particular parishes. Letters of the ecclesiastical

assistants sent out to all choristers, recently also posted in social media, are the means of influencing spiritual development of every Pueri Cantores member.

Unquestionably, enhancing the musical level is the key thing for Pueri Cantores. The main aim of the Federation is to form young people through high-quality music as the only one to be accepted for liturgical celebrations. What seems also important for the future of choral music in the Church is certainly proper training of choirmasters. So as to follow the old maxim that there are no bad choirs, only bad choirmasters, it is extremely important to ensure good musical and liturgical education of both, choirmasters and choristers. It is necessary to pay special regard to musicians and to music itself in the perspective of the modern Church, and clerics should give a more thorough concern for spiritual formation of their associates. The latter implies advocating the employment of well-educated, high-moraled and believing choirmasters within the church community. It might be so that in the near future, also in Poland, the only argument to encourage young people to gather in temples will be the beauty of music.

So as to ensure the acceptance – by the faithful – of choirs during liturgy and of sacred, both old and contemporary, compositions, we need decent formation of future priests in this respect as well. It is the priests who may provide the faithful with good guidelines and style. There are instruments to accomplish this, as Poland is still the only country in which church music education is included in the six-year syllabus of theological studies for future priests. Sadly, the above-mentioned curriculum might be changed as there have been talks recently on a new *ratio studiorum* for future clerics in which the musical education will be minimised. Perhaps it is reasonable to ask: what purpose does it serve?

It leaves no doubt as to the special role of the faithful in the future of church music and choral arts. There is no point in complaining about difficulties as they will always occur. Rather, we ought to work hard since it is a matter of great concern. *Participatio actiuosa*, aptly reminded by Pope Benedict XVI, perfectly demonstrates that the active participation of the faithful in liturgy also means listening. Certainly, Pueri Cantores' singing during liturgy gives a great chance to proclaim the Gospel through music. The issue of self-identification by means of liturgical music, as defined by the last Council, is presented in the documents of the Pueri Cantores Federation. It also shows the courses of future development of the Federation.

The Church, thus, has 'the instruments' of influencing church music, to make it integrated with liturgy, to enable the proclamation of kerygma, and these instruments are still 'living', the only thing is to use them suitably. It is the International Federation of Pueri Cantores which offers the opportunities the Church should develop.

Keywords: Pueri Cantores, church movement, culture, church music, idea of peace, education through Christian values, high-standard church music, Federation

(*thum. Agnieszka Stańczyk*)

„Dominikańska” muzyka liturgiczna – źródła, charakterystyka i wyzwania przyszłości

W charakterze wstępu pozwolę sobie na dwie uwagi. Pierwsza dotyczy samego tytułu artykułu, mogącego budzić uzasadnione wątpliwości. Mianowicie, używając sformułowania „dominikańska” muzyka liturgiczna, nie mam na myśli odrębnej tradycji śpiewu liturgicznego, ale potoczny i powszechnie stosowany termin, określający krótkie kompozycje, przeznaczone na chór mieszany. Myślę o bez mała trzydziestoletniej tradycji wykonywania tych śpiewów w środowiskach skupionych wokół klasztorów dominikańskich nie tylko na terenie Polski, ale także za granicą – w Rosji, na Litwie, Białorusi, w Ukrainie, Stanach Zjednoczonych czy w Wielkiej Brytanii. Ten rodzaj muzyki wpisuje się zatem w bogatą paletę śpiewu liturgicznego Kościoła.

Uwaga druga odnosi się do charakteru opisywanego zjawiska. Nie jest tajemnicą, że tzw. śpiew dominikański niemal od początku budził wielkie emocje oraz prowokował dyskusje, co nadal się obserwuje. Ma on tym samym zarówno zagorzałych zwolenników, jak i sporą grupę krytyków. Niezależnie od tego, czy krytyka ta dotyka kwestii merytorycznych, czy jest raczej natury emocjonalnej; niezależnie również od rozmaitych postaw entuzjastów tego rodzaju śpiewu (część nie widzi niczego więcej poza nim), trzeba przyznać, że dominikańska tradycja jest pewnym fenomenem, który wniósł do świata muzyki liturgicznej swego rodzaju „ożywienie”, wręcz – nie waham się powiedzieć – powiew świeżości, i na stałe zagościł w naszych kościołach. Trzeba w tym miejscu również wspomnieć o ważnym elemencie pastoralnym śpiewu „dominikańskiego”, w szczególności sposób pociągającym serca wielu młodych ludzi do Boga, otwierającym ich na piękno, na żywe doświadczenie wiary, a nawet

skłaniającym do wstąpienia na drogę świętego Dominika (do takich osób zalicza się także piszący te słowa). Śpiew ten przyczynił się również do większego zaangażowania wiernych w posługę liturgiczną. Powstające przy naszych klasztorach schole zaczęły pełnić funkcję formacyjną, a także edukacyjną, stając się miejscem zdobywania wiedzy oraz praktyki muzycznej dla uzdolnionej w tej dziedzinie młodzieży, która często nie miała wcześniej możliwości rozwijania swych umiejętności.

Mimo opisanej tu sytuacji omawiane w niniejszym tekście zagadnienie, i to po upływie bez mała 30 lat od jego zaistnienia, nie doczekało się do tej pory poważnego studium naukowego. Powodem takiego stanu rzeczy jest w dużej mierze brak źródeł pisanych, zmuszający do opierania się głównie na świadectwach braci dominikanów, którzy zapoczątkowali śpiewy dominikańskie i doprowadzili do ich rozprzestrzeniania, oraz na analizie samych utworów.

Źródła¹

Gdzie zatem szukać źródeł śpiewu „dominikańskiego”? Świadkowie są zgodni, że jego korzenie sięgają repertuaru wspólnoty ekumenicznej z Taizé oraz twórczości André Gouzes'a².

Świadczy o tym już sama lektura pierwszego, nieoficjalnego wydania śpiewnika *Niepojęta Trójco*³, z pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych XX wieku,

- 1 Niniejszy tekst został ogłoszony 23 listopada 2018, podczas XII Ogólnopolskiego Sympozjum i Warsztatów dla Organistów pt. „Ruch odnowy w muzyce liturgicznej – historia a dzień dzisiejszy” w Akademii Muzycznej we Wrocławiu. W maju 2022 roku francuski dziennik „La Croix” opublikował informacje o rozpoczęciu przez francuską prokuraturę śledztwa wobec o. A. Guozes'a OP, na podstawie zarzutu o czyn będący przestępstwem o charakterze seksualnym. Promotor liturgii Polskiej Prowincji Dominikanów w porozumieniu z Kurią Prowincjalną w dniu 11 maja 2022 roku opublikował oświadczenie usilnie rekomendujące „zrezygnowanie z wykonywania utworów autorstwa o. A. Gouzes'a podczas liturgii, dopóki nie zapadnie wyrok sądu w tej sprawie”. W oświadczeniu opublikowane zostały również wszystkie tytuły utworów znajdujących się w śpiewniku *Niepojęta Trójco*. Treść oświadczenia zob. *Oświadczenie ws. muzyki o. André Gouzes'a*, [online:] <https://liturgia.dominikanie.pl/2022/oswiadczenie-ws-muzyki-o-andre-gouzes-a/> [18.07.2022]. W chwili przygotowywania i wygłaszania tekstu oskarżenia nie były znane opinii publicznej. Potępiając zarzucone o. A. Gouzes'owi czyny, autor postanawia opublikować niniejszy artykuł, patrząc na omawiany repertuar francuskiego dominikanina z perspektywy czysto historyczno-muzykologicznej. Zarzucane o. Gouzes'owi czyny nie zmieniają faktu, że jego repertuar był adaptowany i wykonywany w kościołach na terenie Polski i że w sposób zasadniczy wpłynął na kształt „dominikańskiej” muzyki w Polsce.
- 2 André Gouzes – urodzony 6 czerwca 1943 roku francuski dominikanin, kompozytor i dyrygent.
- 3 Pierwszy śpiewnik *Niepojęta Trójco*, stanowiący zbiór kompozycji wykonywanych podczas liturgii w bazylice pw. św. Trójcy w Krakowie, wydany przez braci dominikanów w 1992 roku.

w którym blisko 50% zawartości to ostinata lub kanony Taizé oraz kompozycje wspomnianego dominikanina.

Adaptacja repertuaru z Taizé nie była procesem kłopotliwym. Większość bowiem kompozycji, z racji ekumenicznego charakteru wspólnoty, miała kilka wersji językowych, w tym łacińską i polską. Trudność stanowiła natomiast adaptacja twórczości Gouzes'a, utrzymanej w całości w języku francuskim. Niemożność dosłownego przekładu sprawiła, że praktykuje się porzucanie słów oryginalnych i zastępowanie ich tekstami polskimi, mającymi swoje źródło w Piśmie Świętym (głównie w Psalmach) oraz w poezji wczesnochrześcijańskiej⁴. W związku z tym repertuar francuskiego dominikanina funkcjonuje w literaturze polskiej jako specyficzna kontrafaktura.

Nie jest rzeczą prostą ustalenie, kiedy i gdzie po raz pierwszy zabrzmiały w świątyniach dominikańskich kompozycje Gouzes'a (bracia nie pamiętają albo nie są w tej kwestii ze sobą zgodni). Pewną wskazówką jest adnotacja zamieszczona w wydaniu śpiewnika *Niepojęta Trójco*. Mianowicie na stronie 102, pod adaptacją jednego z utworów Gouzes'a zatytułowaną *Dajesz Jezu Ciało swe*, pojawia się informacja, że została ona opracowana przez braci nowicjuszy rocznika 1988/1989 (zob. przykład 1, s. 98). Jest to najstarsza data, którą możemy znaleźć w tym śpiewniku. Wzmianka ta pozwala postawić tezę, że po raz pierwszy kompozycje francuskiego duchownego zostały wykonane w Poznaniu, gdyż tam właśnie mieścił się nowicjat Polskiej Prowincji. Daje też dowód na to, że osobą, która najprawdopodobniej zainicjowała na polskim gruncie wykonywanie muzyki dominikanina, był mieszkający wówczas w poznańskim klasztorze ojciec Jan Góra.

W trakcie procesu adaptacji repertuaru Taizé i twórczości André Gouzes'a zaczynają powstawać inspirowane nimi pierwsze kompozycje rodzime. Można zatem śmiało postawić tezę, że w początkowym okresie były to utwory naśladowujące styl francuski oraz mające charakter kompozycji tworzonych w środowisku Taizé. Dopiero z czasem kompozytorzy wykształcili swój własny, właściwy sobie język muzyczny, zachowując jednak podstawowy idiom repertuaru francuskiego, będący odtąd cechą rozpoznawalną dominikańskiego repertuaru – typową dla niego budowę formalną i liturgiczne zastosowanie.

Pierwszy raz na większą skalę nowe śpiewy zostały wykorzystane w liturgii Triduum Paschalnego w bazylice pw. św. Trójcy oo. dominikanów w Krakowie w 1990 roku. W następnym roku dokonano fonograficznej rejestracji liturgii Triduum i wydano ją w formie dwóch kaset magnetofonowych, wprowadzonych do oficjalnej sprzedaży.

Było to tzw. wydanie studyjne w postaci faksymiliów. Nie zostało ono przeznaczone na sprzedaż, lecz służyło jako „wewnętrzny” śpiewnik, używany podczas celebracji liturgicznych.

⁴ W doborze tekstów do artykułu korzystano z antologii zawierającej poezję wczesnochrześcijańską pt. *Muza chrześcijańska* (red. M. Starowieyski; t. 1, Warszawa 1985; t. 2, Warszawa 1992).

M.: Fr. A. Gouzes OP Opr. bracia nowicjusze OP 88/89

Ref: Dajesz Jezu Ciało Swe i Krew napój nieśmiertelności.

1. Ciało Święte Chrystusa Baranką Bożego,
Ciało Święte wydane dla naszego zbawienia. Ref.
2. Ciało Święte udzielające swoim uczniom
Tajemnicy Nowego Przymierza. Ref.
3. Ciało Święte, dzięki któremu otrzymaliśmy bezkrwawą ofiarę,
Ciało Święte, Arcykapłana, wywyższone nad niebo. Ref.
4. Ciało Święte, które usprawiedliwia grzeszników,
Ciało Święte, które oczyściło ~~grzeszników~~ nas przez Krew swoją. Ref.
5. Ciało Święte Tego, który wodą obmył stopy Apostołów,
Ciało Święte Tego, który oczyścił Ich serca przez Ducha. Ref.
6. Ciało Święte, które otrzymało podstępny pocałunek,
I które przez miłość śmierć zdeptało. Ref.
7. Ciało Święte dobrowolnie wydane Piłatowi,
I objawiające Swą czystość w Kościele. Ref.
8. Spożywamy Nieśmiertelnego, który składa ofiarę za śmierć, dając życie,
Zstępuje do piekła i zostawia je zwyciężone. Ref.
9. Maria, która niegodna namaściła Jego stopy,
Ona pierwsza ujrzała Go przed grobem i uwielbiła swego Boga. Ref.
10. Rzekła do Piotra i Apostołów,
On zmartwychwstał spośród tych, co pomarli, Pan Nieśmiertelny. Ref.
11. Łamiemy ten chleb i błogosławimy Kielich zbawienia,
Bo Twoja Krew o Chryste jest dla nas źródłem życia. Ref.
12. Aniołowie i Moce nieba, gromadzą się przy ołtarzu Pana,
Chrystus daje nam Święty Chleb i Kielich nieśmiertelności. Ref.
13. Kto spożywa to Ciało i pije z tego Kielicha,
Ten przeżywa w Bogu, a Bóg w nim. Ref.
14. Pan dał pokarm z nieba, człowiek pożywa chleb Aniołów,
Wdzięczni przyjmujemy ten sakrament z niebios. Ref.
15. Zbliży się do ołtarza Pana z pokornym sercem,
Pałającym pragnieniem Boga i pełnym Ducha. Ref.
16. Oto lud Twój zgromadzony w świątyni pełen radości,
Pojednani będąc trawimy w pokoju i miłości braterskiej. Ref.

Przykład 1. Dajesz Jezu Ciało swe, muzyka: A. Gouzes OP, adaptacja polska: bracia nowicjusze rocznika 1988/1989. Reprodukacja za: *Niepojęta Trójco* (wydanie studyjne), Dominikański Ośrodek Liturgiczny, Kraków 1992, s. 102

Charakterystyka

Charakterystykę śpiewów opieram na analizie zawartości pierwszego, nieoficjalnego wydania śpiewnika *Niepojęta Trójco*. Warto wspomnieć, że wszystkie zamieszczone w nim kompozycje wykonywano podczas liturgii. Nie był bowiem wyłącznie propozycją zwykłych śpiewów, ale zbiorem kompozycji już wykonywanych podczas mszy świętych w klasztorach krakowskim i poznańskim.

Pierwszą grupę podstawową śpiewów stanowią te zawarte w formie krótkich (zazwyczaj ośmiotaktowych) ostinat, nawiązujących do repertuaru Taizé. Melika omawianej grupy śpiewów jest prosta, prowadzona najczęściej po sąsiednich stopniach skali, pozbawiona dużych skoków interwałowych. Język harmoniczny tych kompozycji ma „ascetyczny” charakter. Opiera się na podstawowym schemacie harmoniki funkcyjnej – relacji T–S–D–T. Stosunkowo niewielka część utworów zawiera śmielsze rozwiązania harmoniczne, jak chociażby kompozycja Jacka Sykulskiego *Chwałę Pana głóście* (zob. przykład 2).

Przykład 2. J. Sykulski, *Chwałę Pana głóście*. Na podstawie: *Niepojęta Trójco* (wydanie studyjne)..., s. 97⁵

Drugą grupę podstawową śpiewów stanowią kompozycje inspirowane twórczością wspomnianego już Gouzes’a. Ich budowa także jest prosta. Opiera się na schemacie refren – recytatyw. Krótkie – cztero-, sześć- lub ośmiotaktowe – refreny przez swoją powtarzalność pozwalają (nawet przy braku wydrukowanych lub wyświetlanych tekstów) włączać się zgromadzonej wspólnocie w śpiew. Recytatywy zgodnie z francuską praktyką powierzano prowadzącej śpiew scholi. Niewątpliwą wartością tego rodzaju kompozycji była warstwa słowna. Wykorzystanie bogatego skarbcza starożytnej poezji chrześcijańskiej, tekstów takich twórców, jak święty Efrem czy Rabbulas z Edessy, to krzewienie nie tylko pięknej poezji, ale także dobrej teologii.

Obok wspomnianych dwóch grup podstawowych w śpiewniku można znaleźć kilka kompozycji trudniejszych, o bardziej rozbudowanej formie i bogatszym języku harmonicznym, przeznaczonych do wykonania przede wszystkim

⁵ Utwór znalazł się w pierwszym oficjalnym wydaniu śpiewnika, zob. *Niepojęta Trójco*, Kraków 1998, s. 267.

przez zespół śpiewaków. Dobrym przykładem jest chociażby kompozycja Jacka Gałuszki pod tytułem *Miserere*⁶ (zob. przykład 3).

The image displays three systems of musical notation for the piece 'Miserere' by J. Gałuszka. Each system consists of four staves: a vocal line (soprano/tenor), a vocal line (alto/bass), a piano accompaniment (right hand), and a piano accompaniment (left hand). The lyrics are written below the vocal staves.

System 1: The vocal parts begin with 'Mi - se - re - re me - i'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *p* (piano).

System 2: The vocal parts continue with 'De - us' and 'Mi - se - re - re De - us'. The piano accompaniment includes a *cresc.* (crescendo) marking. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

System 3: The vocal parts continue with 'Mi - se - re - re me - i'. The piano accompaniment includes a *cresc.* (crescendo) marking. Dynamics include *cresc.* (crescendo).

Przykład 3. J. Gałuszka, *Miserere*. Reprodukacja za: *Niepojęta Trójco* (wydanie studyjne)..., s. 120⁷

- 6 Utwór wykonano po raz pierwszy podczas liturgii Męki Pańskiej w 1991 roku w bazylice pw. św. Trójcy oo. dominikanów w Krakowie.
- 7 Kompozycję zamieszczono w pierwszym oficjalnym wydaniu śpiewnika, zob. *Niepojęta Trójco*, Kraków 1998, s. 98–99. Ponadto została zarejestrowana na płycie kompaktowej pod tytułem *Niepojęta Trójco* (DOL), Kraków 2006, ścieżka 7.

W pierwszym wydaniu śpiewnika *Niepojęta Trójco* znalazły się również innego typu utwory – psalmy (Mikołaja Gomółki, jak również te z *Kancjonahu brzeskiego*), czterogłosowe opracowania śpiewów tradycyjnych oraz pewna grupa śpiewów gregoriańskich.

Popularność „dominikańskich” śpiewów⁸, liczne listy, prośby o udostępnienie nut, doprowadziły po długich staraniach do wydania drukiem w 1998 roku⁹ kolejnego śpiewnika. Jego zawartość niemal nie różniła się od roboczego pierwowzoru. Usunięto jednak znaczną liczbę kompozycji wspólnoty z Taizé, ze względu na konieczność płacenia wysokich tantiem. W trakcie prac nad publikacją przy krakowskim klasztorze działało już – ujmijmy to roboczo – drugie pokolenie twórców śpiewu „dominikańskiego”¹⁰. W związku z tym w zbiorze znalazło się kilka nowych kompozycji. Były one jednak kontynuacją stylu śpiewów powstałych na początku lat dziewięćdziesiątych.

Wyzwania przyszłości

W mojej ocenie po 20 latach od wydania nieoficjalnego śpiewnika *Niepojęta Trójco* dało się odczuć kryzys w tworzeniu nowych śpiewów liturgicznych. Zbiegł się on z procesem przygotowania drugiego tomu zbioru, który miał zawierać zupełnie nowe i niepublikowane dotąd kompozycje liturgiczne. Wydanie to, pomimo wielu znajdujących się w nim dobrych kompozycji, z perspektywy czasu oceniam krytycznie, głównie z dwóch powodów.

Po pierwsze w projektowaniu śpiewnika został popełniony błąd dotyczący koncepcji doboru repertuaru. Jak wspomniałem wyżej, poprzednie wydanie było niejako „zapisem liturgii”, sięgnięto wówczas po śpiewy już funkcjonujące, od dłuższego czasu wykorzystywane w modlitwach wspólnoty. Tworząc drugi tom zbioru, wybierano śpiewy nowe, często takie, które nie zostały wcześniej „zweryfikowane”. Nie były też – co istotne – „omodlone”. Umieszczono w nim zatem pewną liczbę słabych kompozycji, niejednokrotnie nieudolnych harmonicznie, a także takich, które ze względu na swój charakter – według mojej opinii – absolutnie nie nadają się do celebrowania liturgii.

W pamięci została mi rozmowa z jednym z krakowskich organistów, który – słusznie – zwrócił uwagę, że po utwory ze śpiewnika sięgają nie tylko zespoły wokalne, ale także – i może znacznie częściej – organiści. Wspomniany rozmówca zdradził, że nierzadko wykonując pewne kompozycje, zmienia (poprawia)

⁸ Znane są wypadki swego rodzaju „pielgrzymek” do krakowskiej bazyliki pw. św. Trójcy na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku.

⁹ Śpiewnik został wydany przez Dominikański Ośrodek Liturgiczny. Redaktorem śpiewnika był (niewymieniony w stopce redakcyjnej) Paweł Guzyński OP.

¹⁰ Byli to Piotr Pałka i Paweł Bębenek.

układ harmoniczny, gdyż zastosowane w nich rozwiązania, które w muzyce wokalne wydają się „przyzwoite”, na organach brzmią po prostu „falszywie”.

Po drugie – pierwsza dekada XXI wieku to nienazwany, ale jednak „podskórnie” odczuwany kryzys twórczy środowiska. Uwidacznia się on w tym, że sami „dominikańscy” kompozytorzy zaczynają opracowywać na rozległą i niespotykaną wcześniej skalę pieśni tradycyjne. W drugim tomie śpiewnika *Niepojęta Trójco* jest ponad 90 takich wypadków. Oczywiście – co chciałbym w sposób szczególny podkreślić – nie mam nic przeciwko pieśniom tradycyjnym, nierzadko odznaczającym się szczególnym pięknem i głęboką treścią. Pragnę tylko postawić tezę, że sięganie po gotowe już melodie może świadczyć o wyczerpaniu się pewnej formuły i w jakiejś mierze także twórczych możliwości.

Powtórzę w tym miejscu to, o czym pisałem przed kilkunastu laty na stronie internetowej Dominikańskiego Ośrodka Liturgicznego. Już wtedy zaznaczałem, że stoimy na zakręcie.

Chociaż ciągle powstają nowe utwory, pojawiają się nowi, młodzi kompozytorzy, [...], mam wrażenie, że coś powoli się wyczerpuje. Ula pisała o zaletach i wadach budowy naszych utworów¹¹. Bez wątplenia wielką zaletą jest to, że umożliwiają one czynne uczestnictwo w liturgii wiernym; Kościół śpiewa – powiedzielibyśmy. Krytyce poddała potencjalne niebezpieczeństwo „znużenia schematem w melodii”. Myślę, że w jakimś sensie to już się dokonuje; podobnie w harmonii: opóźnienia w kadencjach z 4 na 3 są piękne, ale mam już ich przesyt. Piszę szczególnie o sobie. W moim komputerze mam katalog pt. „*Niedokończony*”, a w nim krocie zaczętych pieśni, których już pewnie nie skończę. Mam wrażenie nieustannego powtarzania, że już gdzieś to słyszałem¹².

Nie można przecież przez 30 lat poruszać się w małych, zamkniętych, czterolub ośmiotaktowych formach bez narażenia się na powtarzalność melodyczną czy stałych harmonicznym pochodów. Te ośmiotaktowe formy stały się za ciasne, za duszne i tym samym niepozwalające na zaczerpnięcie świeżego, muzycznego „oddechu”.

W opisaney krytyce autor nie jest odosobniony. W 2015 roku Fundacja Dominikański Ośrodek Liturgiczny zorganizowała w Krakowie sesję popularnonaukową pod tytułem „Idealna muzyka liturgiczna”. W jej trakcie został wygłoszony bardzo ciekawy referat doktora habilitowanego Michała Sławeckiego z Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie, będący muzykologiczną analizą wybranych kompozycji zawartych w dwóch śpiewnikach *Niepojęta Trójco*¹³. Warto odnotować kilka kwestii zasygnalizowanych przez prelegenta.

¹¹ Mowa o Urszuli Rogali, warszawskiej kompozytorce i dyrygentce, działającej przy dominikańskim klasztorze na Służewie w Warszawie.

¹² Tekst ten został opublikowany na stronie internetowej Dominikańskiego Ośrodka Liturgicznego w 2008 roku, na nieistniejącym już blogu autora.

¹³ M. Sławcki, *Analiza wybranych kompozycji z repertuaru śpiewnika „Niepojęta Trójco”*, [online:] <https://liturgia.dominikanie.pl/projekt/idealna-muzyka-liturgiczna> [18.07.2022].

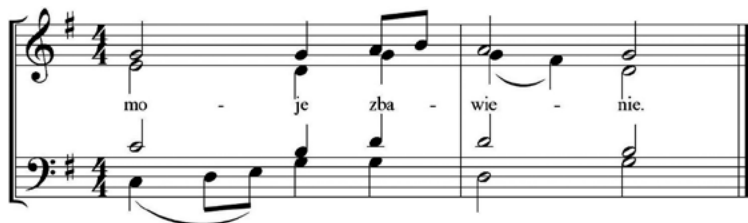
Sławecki na początku swojego wystąpienia zwrócił uwagę, że najnowszy repertuar zbioru jest „homogeniczny”, utwory mają podobną budowę, ekspresję, linię melodyczną i zbliżony *ambitus*, są jednorodne pod względem zastosowanej harmonii oraz technik kompozytorskich. Wskazał też na wadliwą tendencję eksponowania na długich odcinkach skrajnych dźwięków niskich, szczególnie w głosie altowym i basowym przy równoczesnym prowadzeniu głosu tenorowego i sopranowego w dużych interwałach (do nony włącznie). Według prelegenta taki sposób prowadzenia głosów w wielu wypadkach wpływa negatywnie na brzmienie utworu, a u samych wykonawców powoduje trudności intonacyjne. Sławecki zwrócił uwagę, że harmonika zastosowana w utworach często pełna jest równoległości i paralelizmów. Sygnalizowane błędy harmoniczne są w jego opinii swoistym „podpisem kompozytorów dominikańskich”. Słusznie – według mnie – podkreślił, że taki środek jest usprawiedliwiony w wypadku kompozycji będącej świadomą stylizacją muzyki dawniejszych epok, natomiast jeśli utwór nie ma znamion stylizacji (a takie kompozycje w obu tomach śpiewnika są liczne), stosowanie wymienionych środków nic do niego nie wnosi i jest zwyczajnym kompozytorskim błędem. Do częstych błędów harmonicznym należy również wadliwe rozwiązywanie akordów septymowych oraz dwojenie tercji w akordach o charakterze dominantowym. W konkluzji wystąpienia Sławecki podkreślił, że repertuar śpiewnika jest źródłem inspiracji dla wielu stawiających pierwsze kompozytorskie kroki młodych muzyków, którzy – niestety – w swoich kompozycjach czy opracowaniach będą powielać wspomniane błędy.

Dlatego należy postawić sobie dziś pytanie: co dalej? Jest to niewątpliwie problem złożony, a omówienie go zajęłoby z pewnością wiele czasu. Można oczywiście otworzyć się na większe formy oraz trudniejszą muzykę, komponować monumentalne i rozbudowane harmonicznym dzieła. Jednakże – w moim odczuciu – utracilibyśmy wówczas to, co jest ważne i charakterystyczne dla dominikańskich ośrodków – zaangażowany śpiew wiernych. Bez zbędnej skromności chciałbym podkreślić, że kościoły dominikańskie są w sposób szczególny rozśpiewane, co jest niewątpliwie zasługą wykonywanego repertuaru.

Jeśli więc chcemy pozostać przy tradycyjnych, krótkich, kilkuktowych ostinatach i śpiewach antyfonalnych, musimy się zastanowić, w jaki sposób zaradzić powtarzalności i szeroko rozumianemu znużeniu. Oto kilka moich propozycji:

1. Nie zatrzymywać się na utartych schematach. Kompozytor powinien nieustannie poszukiwać. Twórcza eksploracja to etos kompozytora. Obracając się w prostej harmonice funkcyjnej, można znaleźć nowe, interesujące rozwiązania, które nie pojawiły się w dotychczasowej praktyce (zob. przykłady 4 i 5, s. 104). Pojawia się zatem postulat nieustannego szkolenia kompozytorów. Nie każdy jednak ma możliwość studiowania tego trudnego i wymagającego kierunku. Dlatego też w środowisku dominikańskim coraz częściej mówi się o organizowaniu warsztatów

specjalistycznych, nie tylko z zakresu szkolenia chórzystów i dyrygentów (kantorów), ale także z zakresu kompozycji.



Przykład 4. D. Kusz OP, *Tylko w Bogu znajdzie* – kadencja kończąca utwór (wersja ze śpiewnika *Niepojęta Trójco*). Na podstawie: *Niepojęta Trójco*, t. 2, Dominikański Ośrodek Liturgiczny, Kraków 2010, s. 242



Przykład 5. Propozycja innego zastosowania w kadencji opóźnienia 4 na 3, przeniesionego z altu do basu. Oprac. własne

2. Wzbogacić język harmoniczny. Przykładowo: nie bać się dysonansów, stosować *divisi*, przy zachowaniu prostej melodii dostępnej dla ogółu wiernych (zob. przykład 6). Nie ma bowiem nic piękniejszego niż soczyste, pełne brzmienie chóru, którego śpiew może zapalać innych do modlitwy i kontemplowania piękna.



Przykład 6. Przykład tej samej kadencji, przy zastosowaniu nowej harmonii (por. przykład 4). Oprac. własne

3. Tworzyć pieśni zbudowane z prostych refrenów, a poszukiwać nowych i ciekawych rozwiązań w recytatywach.

Bibliografia

Niepojęta Trójco, wydanie studyjne, Kraków 1992.

Niepojęta Trójco, red. Marta Stós, Jacek Gałuszka, Kraków 1998.

Niepojęta Trójco, t. 2, red. Monika Mączyńska, Mateusz Solarz, Kraków 2010.

Sławewski Michał, *Analiza wybranych kompozycji z repertuaru śpiewnika „Niepojęta Trójco”*, [online:] <https://liturgia.dominikanie.pl/projekt/idealna-muzyka-liturgiczna> [18.07.2022].

„Dominikańska” muzyka liturgiczna – źródła, charakterystyka i wyzwania przyszłości

Abstrakt

Artykuł poświęcony jest wielogłosowej muzyce liturgicznej wykonywanej w dominikańskich kościołach, od 30 lat stanowiącej ważny element życia liturgicznego, muzycznego i kulturalnego Kościoła w Polsce i za granicą. W pierwszej części tekstu zwrócono uwagę na fenomen francuskiej muzyki liturgicznej (zwłaszcza ojca André Gouzes’a OP), będącej bezpośrednim źródłem inspiracji dla utworów powstających i wykonywanych przy krakowskim i poznańskim klasztorze dominikanów, a następnie dokonano prezentacji wybranych kompozycji. Obszerną część artykułu poświęcono omówieniu dwóch tomów śpiewnika *Niepojęta Trójco*, zawierających repertuar muzyki liturgicznej tworzonej od lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Charakteryzując repertuar (zwłaszcza najnowszy), zwrócono uwagę na pewne niepożądane tendencje, jakimi są przede wszystkim błędy harmoniczne. Podjęto również próbę wskazania nowych kierunków, w których mogłaby zmierzać muzyka „dominikańska”.

Słowa kluczowe: dominikanie, Kraków, śpiewnik *Niepojęta Trójco*, śpiew dominikański

‘Dominican’ Liturgical Music – Sources, Characteristics and Future Challenges

Abstract

The article is devoted to polyphonic liturgical music performed in Dominican churches, which for 30 years has been an important element of liturgical, musical, and cultural life of the Church in Poland and abroad. In the first part of the text, attention is drawn to the phenomenon of the French liturgical music (especially by Father André Gouzes OP) which was a direct source of inspiration for the works created and performed at the Dominican monasteries in Kraków and Poznań, and then selected compositions are presented. An extensive part of the article is devoted to an overview of two volumes of the *Niepojęta Trójco* songbook, which contain the repertoire of liturgical music created

since the 1990s. In the discussion of the repertoire (especially the latest one), some undesirable tendencies have been pointed out, mainly harmonic errors. An attempt has also been made to indicate new directions in which ‘Dominican’ music could go.

Keywords: Dominican, Kraków, *Niepojęta Trójco* songbook, Dominican chant

Andrzej Szadejko

Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku

Wieloaspektowość gry na instrumentach klawiszowych w edukacji muzyka kościelnego na przykładzie kształcenia organistów w specjalności muzyka kościelna w Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku

Specjalność muzyka kościelna w Akademii Muzycznej w Gdańsku powstała w 2003 roku na ówczesnym Wydziale Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej i Rytmiki. W jej tworzeniu brali udział brali profesorowie Marek Rocławski, Marcin Tomczak, Henryk Gostomski, Bogusław Grabowski oraz ksiądz doktor Robert Kaczorowski. W trakcie ostatnich 15 lat była ona wielokrotnie modyfikowana i reorientowana. W niniejszym artykule chciałbym przedstawić obecny stan kształcenia organistów na tej specjalności.

Od samego początku do głównych celów specjalności należy edukacja organistów i przygotowanie ich do pracy w parafiach. Jest to zadanie wieloaspektowe, uzależnione nie tylko od możliwości samego adepta zawodu, ale przede wszystkim od uwarunkowań zewnętrznych związanych z terenem konkretnej parafii, np. instrumentu, tradycji wykonawczej, form liturgicznych i muzycznych realizowanych w tym miejscu, istnienia osób bądź grup, które biorą udział w sprawowaniu liturgii, np. chórów, scholi, zespołów instrumentalnych, kantorów. Te i inne uwarunkowania wymagają, aby organista w zakresie gry na instrumencie umiał poradzić sobie w różnych sytuacjach muzycznych. W tabeli 1 (s. 110) prezentuję obszary, w których od muzyka kościelnego wymagana jest umiejętność gry na instrumentach klawiszowych.

Tabela 1. Obszary wykorzystania instrumentów klawiszowych w działalności muzyka kościelnego. Oprac. własne

| Rodzaj działalności | Wymagane umiejętności |
|---|---|
| współpraca z celebransem i kantorem | <ul style="list-style-type: none"> ▶ harmonizacja melodii ▶ akompaniament liturgiczny |
| współpraca z wiernymi | <ul style="list-style-type: none"> ▶ harmonizacja melodii, akompaniament liturgiczny ▶ realizacja tekstu muzycznego ▶ improwizacja ▶ wprowadzanie nowych śpiewów/pieśni do liturgii ▶ inne formy realizacji muzycznej w liturgii – np. <i>alternatim</i> |
| gra solowa | <ul style="list-style-type: none"> ▶ prezentacja literatury organowej ▶ improwizacja ▶ aranżacja tekstu muzycznego |
| współpraca z solistami i zespołami muzycznymi | <ul style="list-style-type: none"> ▶ realizacja tekstu muzycznego ▶ realizacja <i>basso continuo</i> ▶ improwizacja ▶ transponowanie ▶ aranżacja tekstu muzycznego |
| obsługa instrumentu | <ul style="list-style-type: none"> ▶ wiedza z zakresu techniki i serwisowania organów ▶ strojenie ▶ znajomość historii wykonawstwa muzycznego ▶ znajomość praktyki wykonawczej ▶ znajomość zasad rejestracji ▶ znajomość form i stylów muzycznych |

Powyższa tabela pokazuje wiele różnych aspektów wykorzystania instrumentów klawiszowych w działalności muzyka kościelnego. Przede wszystkim należy zaznaczyć, że organista jest nie tylko odtwórcą zadanych treści muzycznych, ale również, a czasem przede wszystkim, twórcą warstwy muzycznej liturgii oraz animatorem życia muzycznego parafii. Dodatkowym elementem, który wyróżnia go spośród innych grup muzyków, jest kontakt i współpraca tak z amatorami, jak i z profesjonalistami muzycznymi, z pojedynczymi osobami, a także z dużymi grupami wykonawczymi. Niebagatelną rolę w prawidłowym sprawowaniu funkcji organisty odgrywa też fundament teoretyczny i wiedza z zakresu technologii instrumentu oraz historii muzyki, nie wspominając o praktycznej i teoretycznej znajomości liturgiki oraz dotyczących jej przepisów i dokumentów kościelnych. Im bardziej eksponowane i prestiżowe w hierarchii struktur kościelnych jest miejsce, w którym muzyk pracuje, tym bardziej wiedza ta i umiejętności są potrzebne i wykorzystywane.

Muzyk kościelny to zawód, który wymaga dużo więcej aniżeli tylko umiejętności gry na instrumencie. Prowadzenie zespołów wokalnych i chórów, śpiew

liturgiczny, dyrygowanie zespołami instrumentalnymi, a także wymagająca zmysłu organizacyjnego odpowiedzialność za funkcjonowanie szeroko pojętej muzyki w parafii to kolejne istotne elementy należące częstokroć do zakresu obowiązków muzyka kościelnego. Rozpatrując umiejętność gry na instrumencie, należy więc uwzględnić bardzo rozległy kontekst, w którym rola ta, być może najbardziej eksponowana, jest jednak tylko jedną z wielu rodzajów działalności wymaganych od wspomnianego pracownika.

Model kształcenia organistów w specjalności muzyka kościelna w gdańskiej Akademii Muzycznej uwzględniła opisane aspekty, pozwala na uzyskanie umiejętności zawodowych i daje fundament umożliwiający dalszy rozwój własny. W poniższym opisie ograniczę się tylko do elementów kształcenia związanych ściśle bądź pośrednio z umiejętnościami gry na instrumentach klawiszowych, pomijając zupełnie trzy inne równoważne i zróżnicowane obszary, w których na naszej specjalności kształcą się muzyków kościelnych, tj. dyrygenturę chóralną, śpiew i edukację artystyczną.

Egzaminy wstępne

W związku z obowiązującym na naszej uczelni dwupoziomowym modelem kształcenia – tzw. systemem bolońskim – egzaminy wstępne obowiązują kandydatów na studia zarówno pierwszego (licencjackie), jak i drugiego stopnia (magisterskie). Wymagania dotyczące obu egzaminów są zróżnicowane, ale oba mają formułę dwuetapową.

Na egzaminach wstępnych na studia pierwszego stopnia (licencjackie) kandydatom stawia się następujące wymagania:

- ▶ Etap I: wykonanie na instrumencie głównym przygotowanego programu – trzech utworów o różnej stylistyce.
- ▶ Etap II: wykonanie na fortepianie dwóch utworów – utworu technicznego oraz barokowego lub klasycznego (nie dotyczy pianistów, nie jest wymagane wykonanie z pamięci¹).

Dla porównania wymagania na egzaminy wstępne na studia pierwszego stopnia na Wydziale Instrumentalnym w specjalności organy wyglądają następująco:

- ▶ Studia I stopnia – organy (dopuszcza się możliwość wykonania programu na fortepianie i klawesynie): 1) utwór przedbachowski, 2) jedna z *Sonnat triowych* Johanna Sebastiana Bacha – część I i III (decyzją komisji), 3) dowolne preludium i fuga Johanna Sebastiana Bacha 4), utwór z epoki romantyzmu.

¹ Rekrutacja. Akademia Muzyczna im Stanisława Moniuszki w Gdańsku, [online:] <https://amuz.gda.pl/rekrutacja,4> [15.05.2020].

Zwracam uwagę, że na egzaminach wstępnych na studia licencjackie na specjalności muzyka kościelna nie wymaga się wcześniejszego opanowania gry na organach, konieczna jest za to umiejętność gry na fortepianie i na innym instrumencie, co ma pokazać ogólne przygotowanie muzyczne kandydata. Wymóg ten wynika z interpretacji zapisów ustawodawcy dotyczących szkolnictwa wyższego², zgodnie z którą należy dążyć do tego, aby możliwie jak najliczniejsza grupa potencjalnych kandydatów miała szansę rozpoczęcia nauki tej profesji. Daje to z jednej strony większy zakres doświadczeń muzycznych (umiejętność gry na innych instrumentach jest dodatkowym atutem w wykonywaniu zawodu muzyka kościelnego), z drugiej jednak skutkuje dużym różnicowaniem kandydatów, a w konsekwencji studentów, pod względem poziomu, od którego rozpoczynają swoją edukację w zakresie gry na instrumentach klawiszowych³.

Na egzaminach wstępnych na studia drugiego stopnia (magisterskich) kandydatom stawia się następujące wymagania:

- ▶ Etap I – organy: wykonanie trzech utworów (utworu polifonicznego, opracowania chorałowego, utworu dowolnego).
- ▶ Etap II: zharmonizowanie dwóch pieśni kościelnych na podstawie śpiewnika księdza Jana Siedleckiego (jednej przygotowanej, drugiej zadanej przez komisję).

Dla porównania wymagania na egzaminy wstępne na studia drugiego stopnia na Wydziale Instrumentalnym dla specjalności organy wyglądają następująco:

- ▶ Studia II stopnia – organy: 1) jedno z większych preludium (toccata/fantazji) i fug Johanna Sebastiana Bacha, 2) duży chorał Johanna Sebastiana Bacha (wyłączając chorały ze zbioru *Orgelbüchlein*) lub chorał (fantazja chorałowa) twórcy szkoły północnoniemieckiej, 3) forma romantyczna.

Na studia drugiego stopnia w specjalności muzyka kościelna z oczywistych względów konieczna jest już umiejętność gry na organach. Podobnie jak w wypadku egzaminów wstępnych na pierwszy stopień studiów, także i tutaj wymagania są określone w taki sposób, aby umożliwić kontynuację nauki również osobom mniej zaawansowanym. Wynika to z przyjętej przez Wydział Dyrygentury Chóralnej, Muzyki Kościelnej, Edukacji Artystycznej, Rytmiki i Jazu interpretacji ogólnych przepisów. W tym kontekście należy jednak pamiętać również o innych elementach egzaminu, dotyczących kształcenia słuchu, a przede wszystkim dyrygowania i śpiewu. Nie jest więc możliwe, aby osoba bez odpowiedniego, choćby podstawowego przygotowania w tych zakresach mogła przejść pozytywnie całą procedurę. Istotnym aspektem egzaminu,

2 *Obwieszczenie Marszałka Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 30 października 2017 r. w sprawie ogłoszenia jednolitego tekstu ustawy – Prawo o szkolnictwie wyższym*, [online:] <http://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU20170002183> [11.05.2020].

3 W praktyce w ciągu ostatnich 10 lat widać jednak wyraźną tendencję wzrostową dotyczącą kompetencji początkowych w grze na organach, tzn. większość kandydatów zdaje egzamin wstępny właśnie na tym instrumencie.

weryfikującym zarówno zdobytą w czasie studiów pierwszego stopnia wiedzę, jak i potencjał kandydata, jest etap drugi, podczas którego sprawdza się umiejętności zastosowania posiadanej wiedzy w działaniach, jakie przyszedł organista będzie podejmował na co dzień. W tym wypadku doświadczenie wielu lat pokazuje, że ogólny poziom umiejętności technicznych w grze na organach tylko w ograniczonym stopniu wpływa na prawidłową realizację tego elementu. Co ciekawe, niejednokrotnie osoby o niezbyt wysokim poziomie zaawansowania technicznego wykazują zdecydowanie większy potencjał muzyczny w tym zakresie.

Analiza systemu kształcenia – studia I stopnia

W ramach nauki na Wydziale Dyrygentury Chóralnej, Muzyki Kościelnej, Edukacji Artystycznej, Rytmiki i Jazzu Akademii Muzycznej w Gdańsku studenci studiów licencjackich na specjalności muzyka kościelna realizują następujące przedmioty związane z grą na instrumentach klawiszowych (zob. tabela 2):

Tabela 2. Wykaz przedmiotów związanych z grą na instrumentach klawiszowych na specjalności muzyka kościelna w Akademii Muzycznej w Gdańsku na studiach pierwszego stopnia. Oprac. własne⁴

| Przedmiot | Rok studiów | Liczba semestrów | Liczba godzin dydaktycznych |
|--|-------------|------------------|-----------------------------|
| fortepian | 1–3 | 6 | 90 |
| harmonia praktyczna (gr. 2-osobowe) | 1 | 2 | 30 |
| organy | 1–3 | 6 | 90 |
| realizacja <i>basso continuo</i> (gr. 2-osobowe) | 2 | 2 | 30 |
| <i>carillon</i> (gr. 2-osobowe) | 2 | 2 | 30 |
| praktyka liturgiczna | 2–3 | 4 | 60 |
| czytanie partytur | 2–3 | 3 | 22,5 |
| akompaniament liturgiczny (gr. 2-osobowe) | 3 | 2 | 30 |
| kontrapunkt | 3 | 1 | 15 |
| organoznawstwo z akustyką | 3 | 2 | 60 |
| Łączna liczba godzin dydaktycznych związanych z grą na instrumentach klawiszowych | | | 457,5 |

⁴ Na podstawie planu studiów stacjonarnych I stopnia Akademii Muzycznej w Gdańsku dla specjalności muzyka kościelna – studia licencjackie, [online:] http://www2.amuz.gda.pl/wp-content/uploads/2013/09/NOWE_L_MKs-1.pdf [15.05.2020].

Wszystkie te przedmioty można podzielić na cztery grupy:

1. Przedmioty wiodące – organy i fortepian, mające na celu podniesienie umiejętności technicznych w grze na instrumentach klawiszowych.
2. Przedmioty praktyczno-teoretyczne – harmonia praktyczna, realizacja *basso continuo*, akompaniament liturgiczny, *carillon*. Odbywają się w grupach dwuosobowych i dają możliwość zapoznania się z różnymi aspektami wykorzystania instrumentów klawiszowych z uwzględnieniem stopnia wkładu twórczego, od ściśle określonych formułek harmonicznnych na harmonii praktycznej, przez formy akompaniamentu ze swobodną realizacją zadanego schematu harmonicznego w trakcie wykonania *basso continuo*, aż po swobodną harmonizację ukierunkowaną na praktyczne zastosowanie w liturgii. Osobnym i specyficznym gdańskim elementem kształcenia jest nauka podstaw gry na carillonie, związana z miejscową tradycją i przygotowująca karylionistów dla instrumentów w Gdańsku⁵.
3. Przedmioty teoretyczno-praktyczne – organoznawstwo z akustyką oraz praktyka liturgiczna – z jednej strony wprowadzające w tajniki techniczne urządzenia, jakim są organy, z drugiej pozwalające w praktyce zweryfikować zdobytą wiedzę i umiejętności w trakcie akcji liturgicznej.
4. Przedmioty pośrednio związane z grą na instrumencie – kontrapunkt i czytanie partytur. W ramach tych przedmiotów główny nacisk jest położony na prawidłowe odczytanie zapisów faktury wielogłosowej (czytanie partytur) oraz znajomość zasad prowadzenia wielogłosu (kontrapunkt), odbywa się to jednak w praktyce za pośrednictwem prezentacji na instrumencie klawiszowym, co również wpływa na podniesienie ogólnego poziomu technicznego gry na organach.

W całym toku studiów liczba zajęć dydaktycznych związanych z grą na instrumentach klawiszowych jest nierównomierna i stanowi zaledwie niewielki procent wszystkich przedmiotów. Zauważalna jest jednak tendencja wzrostowa w czasie spędzonym przy instrumencie, jak również w odniesieniu do udziału tych zajęć w całej siatce godzin dydaktycznych. Ich wykaz w ujęciu rocznym przedstawiono w tabelach 3–5.

Dwa pierwsze lata studiów, a zwłaszcza rok drugi studiów licencjackich, ze względu na rozległy zakres materiału nie tylko w odniesieniu do gry na instrumentach klawiszowych, ale również w ramach innych przedmiotów nauczania, są dla studenta zdecydowanie najtrudniejsze. Ideą rozmieszczenia tych przedmiotów w siatce godzin poszczególnych lat studiów było jednakże stopniowe wprowadzanie adeptów muzyki kościelnej w skomplikowane i zróżnicowane arkana sztuki wykonawczej podpartej odpowiednią wiedzą teoretyczną.

⁵ Dodam, że w Polsce istnieje jeszcze carillon na Jasnej Górze, a poza naszym krajem jest to instrument spotykany praktycznie na całym świecie niezależnie od kulturowych uwarunkowań.

Tabela 3. Wykaz przedmiotów związanych z grą na instrumentach klawiszowych na specjalności muzyka kościelna w Akademii Muzycznej w Gdańsku na pierwszym roku studiów pierwszego stopnia. Oprac. własne

| Przedmiot | Liczba semestrów | Liczba godzin | Procentowy udział przedmiotów związanych z grą na instrumentach klawiszowych w całej siatce godzin |
|-------------------------------------|-------------------------|----------------------|---|
| fortepian | 2 | 30 | 10% – 3 godziny dydaktyczne tygodniowo, w tym 1 w grupach dwuosobowych |
| organy | 2 | 30 | |
| harmonia praktyczna (gr. 2-osobowe) | 2 | 30 | |
| Razem | | 90 | |

Tabela 4. Wykaz przedmiotów związanych z grą na instrumentach klawiszowych na specjalności muzyka kościelna w Akademii Muzycznej w Gdańsku na drugim roku studiów pierwszego stopnia. Oprac. własne

| Przedmiot | Liczba semestrów | Liczba godzin | Procentowy udział przedmiotów związanych z grą na instrumentach klawiszowych w całej siatce godzin |
|---------------------------------------|-------------------------|----------------------|---|
| fortepian | 2 | 30 | 17,5–19,5 % – 5,5 godzin dydaktycznych tygodniowo, w tym 3 w grupach dwuosobowych |
| organy | 2 | 30 | |
| czytanie partytur | 2 | 15 | |
| <i>carillon</i> (gr. 2-osobowe) | 2 | 30 | |
| <i>basso continuo</i> (gr. 2-osobowe) | 2 | 30 | |
| praktyka liturgiczna (gr. 2-osobowe) | 2 | 30 | |
| Razem | | 165 | |

Tabela 5. Wykaz przedmiotów związanych z grą na instrumentach klawiszowych na specjalności muzyka kościelna w Akademii Muzycznej w Gdańsku na trzecim roku studiów pierwszego stopnia. Oprac. własne

| Przedmiot | Liczba semestrów | Liczba godzin | Procentowy udział przedmiotów związanych z grą na instrumentach klawiszowych w całej siatce godzin |
|-------------------|-------------------------|----------------------|---|
| fortepian | 2 | 30 | 23/34% (I/II sem.) – ok. 6,5 godzin dydaktycznych tygodniowo, w tym 1 w grupach dwuosobowych |
| organy | 2 | 30 | |
| czytanie partytur | 1 | 7,5 | |
| kontrapunkt | 1 | 15 | |

| Przedmiot | Liczba semestrów | Liczba godzin | Procentowy udział przedmiotów związanych z grą na instrumentach klawiszowych w całej siatce godzin |
|---|-------------------------|----------------------|---|
| akompaniament liturgiczny (gr. 2-osobowe) | 2 | 30 | 23/34% (I/II sem.) – ok. 6,5 godzin dydaktycznych tygodniowo, w tym 1 w grupach dwuosobowych |
| organoznawstwo z akustyką (grupowy) | 2 | 60 | |
| praktyka liturgiczna | 2 | 30 | |
| Razem | | 202,5 | |

Analiza systemu kształcenia – studia II stopnia

Edukacja na studiach drugiego stopnia (magisterskich) pod względem merytorycznym zdecydowanie odbiega od tej prowadzonej na studiach licencjackich. O ile w trakcie studiów licencjackich słuchacze zapoznają się z zagadnieniami na ogół zupełnie dla nich obcymi, co powoduje, że nauka odbywa się w podobny sposób jak na niższych poziomach kształcenia – tzn. studenci otrzymują odpowiedni zasób wiedzy i umiejętności praktycznych, koniecznych do zdobycia i zaliczenia – o tyle na studiach magisterskich dochodzi do głosu ich własna inicjatywa, zaczynają „studiować” samodzielnie zagadnienia, które ich najbardziej interesują. Zakres zdobytej w czasie studiów pierwszego stopnia wiedzy i umiejętności pozwala na częściowo samodzielną pracę i naukę, ukierunkowywaną i korygowaną przez pedagogów. Bardzo często dopiero na tym etapie edukacji pojawiają się pytania i kwestie nurtujące studentów, w sposób twórczy i krytyczny odnoszące się do zastanego zasobu wiedzy. Mniejsza liczba wszystkich zajęć dydaktycznych pozwala na bardziej dogłębną pracę nad poszczególnymi zagadnieniami, także w odniesieniu do przedmiotów związanych z grą na instrumentach klawiszowych.

W ramach nauki na Wydziale Dyrygentury Chóralnej, Muzyki Kościelnej, Edukacji Artystycznej, Rytmiki i Jazzu Akademii Muzycznej w Gdańsku studenci studiów magisterskich na specjalności muzyka kościelna realizują zajęcia związane z grą na instrumentach klawiszowych (zob. tabela 6).

Głównym i podstawowym zagadnieniem jest interpretacja muzyczna literatury organowej w ramach przedmiotu organy, niemniej wielką uwagę przykładą się nie tylko do spraw warsztatu i interpretacji, ale też do aspektu tworzenia muzyki, co odzwierciedla prowadzenie zajęć dydaktycznych z improwizacji aż do zakończenia studiów. Przedmiot praktyka liturgiczna jest prowadzony tylko w ramach pierwszego roku z założeniem, że student nabył odpowiednie umiejętności, realizując program studiów licencjackich. W większości wypadków studenci w tym okresie

są już czynnymi zawodowo organistami i praktykę liturgiczną odbywają w ramach swoich obowiązków zawodowych. Rozwinięciem zagadnień poruszanych podczas zajęć z kontrapunktu i czytania partytur jest przedmiot propedeutyka kompozycji i aranżacji, mający wprowadzić adepta sztuki muzycznej w kwestie dotyczące realizacji prostych kompozycji bądź praktycznych aranżacji innych utworów.

Tabela 6. Wykaz przedmiotów związanych z grą na instrumentach klawiszowych na specjalności muzyka kościelna w Akademii Muzycznej w Gdańsku na studiach drugiego stopnia. Oprac. własne⁶

| Przedmiot | Rok studiów | Liczba semestrów | Liczba godzin |
|---|--------------------|-------------------------|----------------------|
| organy | 1–2 | 4 | 120 |
| improwizacja organowa (gr. 2-osobowe) | 1–2 | 4 | 60 |
| praktyka liturgiczna | 1 | 2 | 30 |
| propedeutyka kompozycji i aranżacji (gr. 2-osobowe) | 1 | 1 | 15 |
| Razem | | | 225 |

W wypadku studiów drugiego stopnia intensywność i zakres przedmiotów są odwrotne niż na studiach pierwszego stopnia, według zasady: im bliżej końca edukacji, tym mniej przedmiotów i zagadnień „pobocznych”, a więcej czasu na przygotowanie egzaminów końcowych i skupienie się na głównym kierunku studiów.

W ujęciu rocznym wygląda to następująco (zob. tabele 7 i 8, s. 118):

Tabela 7. Wykaz przedmiotów związanych z grą na instrumentach klawiszowych na specjalności muzyka kościelna w Akademii Muzycznej w Gdańsku na pierwszym roku studiów drugiego stopnia. Oprac. własne

| Przedmiot | Liczba semestrów | Liczba godzin | Procentowy udział przedmiotów związanych z grą na instrumentach klawiszowych w całej siatce godzin |
|---|-------------------------|----------------------|---|
| organy | 2 | 60 | 22/14% (I/II sem.) – ok. 4,5 godziny dydaktyczne tygodniowo, w tym ok. 1,5 w grupach dwuosobowych |
| improwizacja (gr. 2-osobowe) | 2 | 30 | |
| praktyka liturgiczna | 2 | 30 | |
| propedeutyka kompozycji i aranżacji (gr. 2-osobowe) | 1 | 15 | |
| Razem | | 135 | |

⁶ Na podstawie sylabusów Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku dla specjalności muzyka kościelna – studia magisterskie, [online:] http://www2.amuz.gda.pl/wp-content/uploads/2013/09/NOWE_L_MKs-1.pdf [15.05.2020].

Tabela 8. Wykaz przedmiotów związanych z grą na instrumentach klawiszowych na specjalności muzyka kościelna w Akademii Muzycznej w Gdańsku na drugim roku studiów drugiego stopnia. Oprac. własne

| Przedmiot | Liczba semestrów | Liczba godzin | Procentowy udział przedmiotów związanych z grą na instrumentach klawiszowych w całej siatce godzin |
|------------------------------|-------------------------|----------------------|---|
| organy | 2 | 60 | 20% – 3 godziny dydaktyczne tygodniowo, w tym 1 w grupie dwuosobowej |
| improwizacja (gr. 2-osobowe) | 2 | 30 | |
| Razem | | 90 | |

Egzaminy końcowe – wymogi i formuła

Finalem nauki danego przedmiotu jest egzamin. Każdy z przedmiotów związanych z grą na instrumentach klawiszowych kończy się osobnym egzaminem bądź kolokwium z udziałem komisji. Oprócz tego na poszczególnych stopniach studiów student musi zdać egzamin główny, który na specjalności muzyka kościelna składa się z wielu elementów. Komponent dotyczący gry na instrumencie jest ważnym parametrem zaliczenia, ale tylko jednym z wielu. To powoduje, że egzaminy na naszej specjalności są wyjątkowo trudne, bo student jednocześnie musi realizować program wielu przedmiotów. Warto w tym miejscu dodać, że ta wielorakość jest także ich zaletą, gdyż odzwierciedla to, z czym absolwent będzie się zawodowo stykał po studiach. Oba egzaminy są oparte na realizacji przygotowanej wcześniej muzyki na potrzeby mszy świętej, zakres zaangażowania osoby egzaminowanej jest jednak inny w ramach każdego z nich.

W wypadku egzaminu końcowego na studiach licencjackich student, oprócz napisania pracy dyplomowej, musi przygotować wybrane elementy liturgii mszy świętej w taki sposób, aby można było ocenić jego kompetencje co najmniej w zakresie śpiewu, dyrygowania i akompaniamentu liturgicznego oraz harmonizacji pieśni. Komponent dyrygencki dotyczy chorału gregoriańskiego i prostych opracowań wielogłosowych, śpiewaczy natomiast – z reguły psalmu lub modlitwy powszechnej. Zakres przygotowania obejmuje tylko część liturgii, stąd z reguły egzaminowane są jednocześnie dwie osoby, które wspólnie przygotowują całość warstwy muzycznej. Ponadto poziom kompetencji dotyczący poszczególnych komponentów jest sprawdzany i oceniany w większym zakresie w ramach egzaminu z danego przedmiotu. W wypadku

gry liturgicznej na dwa lub trzy miesiące przed egzaminem przeprowadzany jest sprawdzian wewnętrzny weryfikujący zasób umiejętności i wiedzy studenta. Jeśli spełni on wymogi, jest dopuszczany do egzaminu końcowego, jeżeli nie – ma miesiąc na zwiększenie swoich kompetencji. Jeśli jednak i po miesiącu nie są one wystarczające, student nie może przystąpić do egzaminu dyplomowego. W wielu wypadkach kompetencje studentów są dużo wyższe niż przedstawione minima i w związku z tym prezentują oni swoje umiejętności w sposób bardziej wszechstronny, niż jest to określone w wymaganiach egzaminacyjnych. W trakcie przygotowań i planowania egzaminu zwraca się jednak uwagę na jakość, a nie na ilość, zwłaszcza że poszczególne kompetencje – dyrygentura, śpiew, gra na instrumencie – są sprawdzane oddzielnie w trakcie egzaminów przedmiotowych.

Egzamin końcowy na studiach magisterskich jest rozszerzeniem formuły egzaminacyjnej dyplomu studiów licencjackich. Także i w tym wypadku student przygotowuje pracę magisterską, która jednak powinna obejmować dużo większy zakres zagadnień i być dużo bardziej samodzielna niż ta realizowana na studiach pierwszego stopnia, oraz opracowuje muzykę na potrzeby liturgii mszy świętej, choć tym razem jest odpowiedzialny za wszystkie elementy. Musi przygotować nie tylko spójną i prawidłową pod względem zgodności z regułami i przepisami kościelnymi muzykę, lecz także cały aparat wykonawczy, co ma pokazać również jego umiejętności organizacyjne niezbędne w wykonywaniu zawodu muzyka kościelnego. Ponadto do liturgii mszalnej dodany jest półgodzinny koncert, podczas którego egzaminowany przedstawia swoje kompetencje w zakresie dyrygentury chóralnej w repertuarze bardziej złożonym i niekoniecznie związanym z liturgią oraz umiejętność gry na organach. Formę egzaminu dopuszczającego pełnią w tym zakresie ostatnie egzaminy z obu przedmiotów, odbywające się na zakończenie semestru zimowego na drugim roku studiów magisterskich. Ponieważ formuła studiów drugiego stopnia na naszej specjalności pozwala na ukierunkowanie zainteresowań studenta albo w stronę dyrygentury, albo w stronę gry organowej, koncert w ramach egzaminu końcowego może być realizowany bądź z przewagą elementu dyrygencckiego, bądź organowego, bądź też z ich równym udziałem.

Ze względu na zróżnicowany poziom wyjściowy kandydatów na studia należy zauważyć, że oceniany jest nie tylko obiektywny wymiar nabytych kompetencji, ale także progres tychże w trakcie całych studiów. W efekcie procesu dydaktycznego absolwenci muszą jednak być przygotowani do pełnienia funkcji muzyka kościelnego co najmniej na podstawowym poziomie. Ich zaawansowanie techniczne i własne zaangażowanie może ten poziom podwyższyć, a wieloletnie doświadczenie pokazuje, że w większości wypadków studenci realizują więcej materiału i zdobywają większe kompetencje, niż wymaga tego minimum wynikające z sylabusów poszczególnych przedmiotów.

Kształcenie muzyków kościelnych w Akademii Muzycznej w Gdańsku. Problemy i zagrożenia

W trakcie mojej działalności pedagogicznej obserwuję zmieniające się warunki nauki i zauważam kilka niepokojących elementów, które, jak sądzę, dotyczą większości ośrodków akademickich.

1. Nauka w ramach specjalności muzyka kościelna jest jednym z najbardziej wymagających rodzajów studiów ze względu na to, że student musi posiadać wysokie kompetencje w wielu dziedzinach. Obejmują one nie tylko umiejętność gry na instrumentach klawiszowych w różnych aspektach, o których pisałem, ale również kompetencje dyrygenckie w zakresie prowadzenia zespołów wokalnych, chóralu gregoriańskiego i chórów, umiejętności śpiewacze, w tym wymowę, deklamację i interpretację tekstu, a także (co wynika z charakterystyki wydziału) kompetencje w zakresie edukacji muzycznej. Oczywiście, jak pokazuje doświadczenie (a także historia), muzycy kościelni bardzo często byli również nauczycielami w różnego typu szkołach. Wszystkie te elementy dają bardzo rozległe możliwości podjęcia różnorodnej pracy zawodowej, ale obciążenie studenta jest bardzo duże. Cztery zupełnie odmienne komponenty z różnych dziedzin muzyki powodują, że siatka godzin na tych studiach jest rozbudowana do granic możliwości, a gra na instrumentach klawiszowych stanowi tylko jeden z aspektów edukacji, na dodatek na początku nie najważniejszy. A jest to element, który trzeba samodzielnie rozwijać podczas ćwiczenia, na co trudno znaleźć czas studentom, zwłaszcza w pierwszych latach studiów licencjackich.
2. W każdej z tych dziedzin ze względu na brak czasu i wystarczających godzin dydaktycznych student otrzymuje w zasadzie tylko minimum wiedzy, którą może uzupełnić samodzielnie po zakończeniu nauki lub w trakcie kształcenia podyplomowego. Wynika to również z poziomu kompetencji, z jakimi na studia przychodzą kandydaci. Niestety zakres ogólny wiedzy, nie tylko muzycznej, jest niski i wykazuje wyraźną tendencję spadkową, co powoduje, że podczas nauki na studiach oprócz materiału przewidywanego do realizacji w planach studiów trzeba w wielu wypadkach „doedukować” studentów z zakresu wiedzy ogólnomuzycznej, która powinna być dla nich podstawą.
3. Elementem utrudniającym budowanie odpowiedniej siatki godzin są także ciągle zmieniające się przepisy zewnętrzne dotyczące szkolnictwa wyższego, jak również wewnętrzne uwarunkowania wydziałowe. To powoduje, że nieustannie trzeba szukać konsensusu pomiędzy czterema podstawowymi komponentami nauki na naszej specjalności, co nie zawsze się udaje. Z tego względu pewne podstawowe kompetencje nie są w ogóle

realizowane lub są realizowane w niewystraszającym zakresie. W wypadku kompetencji w grze na instrumentach klawiszowych zdecydowanie brakuje zajęć z akompaniamentu, mogących lepiej przygotować absolwentów do pracy w zakresie zarówno dyrygentury, jak i śpiewu czy gry.

4. Najważniejszym jednak problemem są, jak sądzę, uwarunkowania zewnętrzne edukacji związane z tzw. systemem bolońskim, tzn. dwustopniowym systemem nauczania. Teoretycznie system ten miał umożliwić większą swobodę w zdobywaniu różnorodnej wiedzy, w praktyce, w wypadku specjalności artystycznych prowadzi do degradacji poziomu nauki. Już sama nazwa studiów – licencjackie i magisterskie uzupełniające (*sic!* celowo nie używałem tego określenia w moim artykule) – wskazuje na fakt, że praktyczne studia to trzyletnia nauka na studiach pierwszego stopnia, a kolejne dwa lata studiów to jedynie ewentualny dodatek. Niestety wielu studentów w taki właśnie sposób ocenia ten system i traktuje uzyskanie licencjatu jako zakończenie swojego procesu kształcenia. Problem leży nie tylko w praktycznym skróceniu edukacji z pięciu do trzech lat w wypadku niektórych słuchaczy. Chodzi w tej sytuacji także o wspomniany już – często niewystarczający – poziom ogólnych kompetencji muzycznych kandydatów na studia. Specyfika kierunku powoduje, że po trzech latach część z nich jest dopiero „dobrze przygotowana” do studiowania, tj. samodzielnego stawiania pytań, formułowania problemów oraz ich rozwiązywania, i w tym momencie bardzo wielu, z różnych przyczyn, nie decyduje się na kontynuację nauki, bo to przecież byłoby „tylko” studia uzupełniające. W ten sposób kończą oni swoją edukację w połowie drogi, w miejscu, w którym dopiero zaczynałaby się przygoda z nauką, wiedzą i sztuką, formalnie mając ukończone studia i nabywając pełnię kompetencji zawodowych.

Taka sytuacja zdecydowanie zaburza proces dydaktyczny, ale w ogólnym rozrachunku obniża także całościowy poziom wykształcenia absolwentów, nie tylko zresztą opisywanej specjalności. W moim przekonaniu należałoby w znacznym stopniu zmodyfikować funkcjonowanie tego systemu w taki sposób, aby w praktyce ukończenie studiów pierwszego stopnia nie było równoznaczne z nabyciem pełnych akademickich i zawodowych kompetencji, lub powrócić do systemu studiów jednolitych.

Oprócz tych fundamentalnych i strukturalnych problemów występują jeszcze inne, mające jednak znaczenie okresowe i charakteryzujące się dużą zmiennością natężenia:

5. Niewystarczająca baza biblioteczna. Podnoszenie kompetencji muzyka kościelnego to nie tylko zwiększanie jego umiejętności praktycznych, ale również pogłębianie jego wiedzy i świadomości funkcjonowania w określonej tradycji, która ewoluuje od wieków. Pomaga w tym praca z materiałami źródłowymi oraz ich opracowaniami czy analizami. Choć

w wypadku Akademii Muzycznej w Gdańsku rozwój księgozbioru bibliotecznego i fonograficznego jest stabilny i bardzo prężny, to jednak dziesięciolecia zaniedbań jeszcze długo będą przeszkodą w osiągnięciu satysfakcjonującego poziomu pod względem liczebności i aktualności materiałów studyjnych. Braki te często dają o sobie znać podczas przygotowań do pisania prac dyplomowych.

6. Brak tzw. ćwiczeniówek. To problem, z którym, jak myślę, borykają się uczelnie nie tylko w Polsce, ale także za granicą. W wypadku muzyków kościelnych jest on w dwójnasób dotkliwy, ponieważ organy nie są instrumentem mobilnym i dostęp do nich jest ze swej natury dość ograniczony. Specjalność muzyka kościelna w gdańskiej Akademii Muzycznej korzysta w czasie zajęć dydaktycznych z wysokiej klasy 17-głosowych organów zbudowanych przez Zdzisława Mollina w 2007 roku. I choć nie jest to instrument duży, to jednak wystarczający, aby móc w sposób właściwy i zgodny z wymogami przedstawiać studentom wiele zagadnień muzycznych, stylistycznych i technicznych. Sala organowa jest mocno eksploatowana ze względu na prowadzone w niej zajęcia dydaktyczne, studenci mają ją więc do swojej dyspozycji jedynie po 3–4 godziny tygodniowo. Oczywiście próbują oni sobie radzić, korzystając z uprzejmości proboszczów bądź płacąc za możliwość ćwiczenia na organach w kościołach, nie rozwiązuje to jednak kwestii kształcenia poprawnych nawyków muzycznych, możliwych do zdobycia tylko w kontakcie z instrumentami bardzo dobrej klasy. Szczególnie dotkliwie sytuację tę odczuwają osoby, które nie miały wcześniejszego wykształcenia w tym zakresie. Z pewnością więc istnieje duża potrzeba posiadania tzw. instrumentu ćwiczeniowego, mogącego chociaż częściowo pomóc w rozwiązaniu tego problemu. W nawiązaniu do tradycji kształcenia organistów warto byłoby powrócić do praktyki ćwiczenia nie tylko na fortepianie, który wymaga innej techniki gry niż organy (przynajmniej w odniesieniu do muzyki z okresu do końca XVIII wieku), lecz także na klawesynie, a przede wszystkim na klawikordzie, który w najlepszy sposób kształtuje wrażliwość na jakość dźwięku w połączeniu z odpowiednią techniką. Jednym słowem sytuacja związana z instrumentarium jest dynamiczna, przy czym wymaga podjęcia działań, aby zapewnić adeptom zawodu choć minimalny dostęp do instrumentu. Wychodząc temu zapotrzebowaniu naprzeciw w planach rozbudowy uczelni ujęto zarówno salę koncertową z organami, jak i organową ćwiczeniówkę. Realizacja tych zamiarów zależy oczywiście od pozyskanych środków, jest więc obecnie w fazie projektowej.
7. Dla wysokiego odsetka społeczeństwa, a być może dla większości, kontakt z żywą muzyką odbywa się głównie w murach polskich kościołów. To tam, czy to podczas liturgii, czy też poza nią, wielu ma możliwość

zetknięcia się z muzyką bez pośrednictwa innych mediów. Przy bardzo kiepskim obecnie stanie kształcenia artystycznego dzieci aktywne uczestnictwo w liturgii poza aspektem ściśle sakralnym ma również niebagatelny walor edukacyjny, budujący umiejętności śpiewu i wrażliwość artystyczną społeczeństwa. Dobre wykształcenie oraz doświadczenie osoby prowadzącej muzykę w kościele (organisty, kantora, chórmistrza) są więc bardzo ważne na wielu poziomach. W tym kontekście istotnym zagadnieniem jest niepewna perspektywa zawodowa absolwenta, jeśli chodzi o zdobycie pracy w swojej specjalności, a w szczególności utrzymanie się z niej, co wynika z uwarunkowań instytucji kościelnych w Polsce. Analizując dane i informacje o absolwentach naszej specjalności, należy stwierdzić, że zasadniczo nie mają oni większych problemów ze znalezieniem pracy. Obejmują posady organisty, chórmistrza czy nauczyciela muzyki, bądź też łączą powyższe funkcje, wielu jednak po krótszym lub dłuższym okresie rezygnuje z tej ścieżki rozwoju zawodowego na rzecz innych ze względu na złe warunki finansowe oraz nieustabilizowaną i praktycznie nieuregulowaną prawnie sytuację muzyków pracujących w Kościele. Za pocieszające można uznać to, że nabyte w czasie studiów na specjalności muzyka kościelna umiejętności i kompetencje społeczne umożliwiają naszym absolwentom znalezienie swojego miejsca zawodowego niezależnie od głównego kierunku wykształcenia. Jest jednak palącą potrzebą chwili, aby wiążące regulacje dotyczące zatrudniania muzyków w kościele, biorące pod uwagę obecny stan muzyki i uwarunkowania rynkowe, społeczne i finansowe takiej pracy zostały przyjęte na poziomie diecezji. Istotne jest również, aby procedury już obowiązujące były wdrażane i realizowane na poziomie parafii, tak by osoby ze wszech miar wyedukowane i przygotowane w zakresie muzyki kościelnej mogły podnosić jej poziom w polskich kościołach. W ten sposób przyczynią się do wzmocnienia samej instytucji Kościoła i podnoszenia ogólnego poziomu wykształcenia społeczeństwa.

8. Ostatnią kwestią, która – jak mi się wydaje – wymaga zdecydowanej poprawy, jest współpraca między ośrodkami, zarówno na poziomie studenckim, jak i w odniesieniu do kadry. Możliwość wymiany różnorodnych doświadczeń i idei, wzajemna obserwacja funkcjonowania i rozwoju poszczególnych ośrodków, a także realizacja projektów wykraczających poza region w znacznym stopniu pogłębiłaby samoświadomość, właściwe rozpoznanie i hierarchizację problemów nurtujących nasze specjalności, przyczyniając się do większej integracji społeczności akademickiej, jak również przyspieszając proces optymalizacji wyników działań dydaktycznych w taki sposób, aby absolwenci byli jeszcze lepiej przystosowani do podjęcia zadań stawianych przed współczesnymi muzykami kościelnymi. Według mnie istnieje potrzeba zbudowania

formuły współpracy ogólnopolskiej, stworzenia swoistej sieci edukacyjnej specjalności muzyka kościelna we wszystkich polskich ośrodkach, co umożliwiłoby rozwój inicjatyw w tym zakresie, a jednocześnie ułatwiłoby wymianę intelektualną, naukową i artystyczną.

Umiejętność obsługi instrumentów klawiszowych (głównie organów) jest w polskiej rzeczywistości muzyka kościelnego podstawową umiejętnością warunkującą podjęcie pracy zawodowej w strukturach kościelnych. Specjalność muzyka kościelna w gdańskiej Akademii Muzycznej, wychodząc naprzeciw tym wyzwaniom, oferuje bardzo zróżnicowany i kompleksowy zestaw zagadnień, które umożliwiają nie tylko dalszy rozwój osobom posiadającym podstawowe wykształcenie w tym zakresie, lecz także nabycie odpowiednich kompetencji tym, którzy dopiero zaczynają swoją przygodę z organami. Udział i wymiar poszczególnych tematów są ściśle związane z formułą studiów w tzw. systemie bolońskim. Z tego powodu najczęściej różnorodnych kompetencji dotyczących gry na instrumentach klawiszowych przekazuje się na studiach pierwszego stopnia. Trzeba jednak zaznaczyć, że dopiero ukończenie studiów magisterskich daje komplementarność wykształcenia w tym zakresie. To, że przyjęty model nauczania jest funkcjonalny i sprawdza się w praktyce, potwierdza rozwój karier zawodowych naszych absolwentów. Jak wszyscy borykamy się również z pewnymi niedomaganiem, ale w zakresie, w jakim jest to możliwe, staramy się im przeciwdziałać. Są jednak zagadnienia natury ogólnej na poziomie zarówno struktur kształcenia, jak i uwarunkowań zewnętrznych skłaniające do refleksji nad kierunkiem rozwoju i perspektywami muzyka kościelnego. Mam nadzieję, że przywołane tutaj dane i spostrzeżenia przyczynią się do lepszego rozpoznania problemów i szybszego ich rozwiązania, a także będą miały zastosowanie w innych ośrodkach⁷.

Bibliografia

Obwieszczenie Marszałka Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 30 października 2017 r. w sprawie ogłoszenia jednolitego tekstu ustawy – Prawo o szkolnictwie wyższym, [online:] <http://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU20170002183> [11.05.2020].

Rekrutacja. Akademia Muzyczna im Stanisława Moniuszki w Gdańsku, [online:] <https://amuz.gda.pl/rekrutacja,4> [15.05.2020].

⁷ Tekst wygłoszony na XI Ogólnopolskim Sympozjum i Warsztatach dla Organistów „Między marzeniem a rzeczywistością. Społeczno-kulturowe uwarunkowania kształcenia muzyków kościelnych w wyższej uczelni muzycznej” w Akademii Muzycznej we Wrocławiu w dniach 20–21 listopada 2017 roku.

Wieloaspektowość gry na instrumentach klawiszowych w edukacji muzyka kościelnego na przykładzie kształcenia organistów w specjalności muzyka kościelna w Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku

Abstrakt

Umiejętność obsługi instrumentów klawiszowych (głównie organów) jest w polskiej rzeczywistości muzyka kościelnego fundamentalną kompetencją warunkującą podjęcie pracy zawodowej w strukturach kościelnych. Specjalność muzyka kościelna w gdańskiej Akademii Muzycznej, wychodząc naprzeciw tym wyzwaniom, oferuje bardzo różnicowany i kompleksowy zestaw zagadnień, które umożliwiają nie tylko dalszy rozwój osobom posiadającym podstawowe wykształcenie w tym zakresie, lecz także nabycie odpowiednich kompetencji tym, którzy dopiero zaczynają swoją przygodę z organami. Autor przedstawia i analizuje poszczególne aspekty nauczania związanego z grą na instrumentach klawiszowych na tej specjalności. W dalszej części omawia problemy związane z kształceniem organistów, wynikające z uwarunkowań wewnętrznych i zewnętrznych – systemowych oraz instytucjonalnych, postulując w niektórych aspektach określone działania. Artykuł jest analizą sytuacji i warunków kształcenia w roku 2017.

Słowa kluczowe: instrumenty klawiszowe, muzyka kościelna, Akademia Muzyczna w Gdańsku, kształcenie organistów

The Multifaceted Nature of Keyboard Instrument Playing in the Education of Church Musicians as Exemplified by the Training of Organists within the Church Music Speciality at the Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdańsk

Abstract

The ability to use keyboard instruments (mainly organs) is a fundamental skill, necessary for a church musician in the Polish reality to undertake professional work in church structures. The Church Music speciality at the Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdańsk, in order to meet these challenges, offers a very diverse and comprehensive set of subjects that not only foster further development for people with basic education in this area, but also enable the acquisition of adequate competences by people who are just starting their adventure with the organ. The author presents and analyses particular aspects of education related to the playing of keyboard instruments as part of the above-mentioned speciality. He also discusses problems connected with the education of organists that result from internal and external conditions – both systemic and institutional, and postulates some solutions in this regard. The article is an analysis of the situation and learning conditions in 2017.

Keywords: keyboard instruments, church music, Academy of Music in Gdańsk, training of organists

część 2

Instrument i twórca
Instrument and Composer

Tomasz Orłow
Uniwersytet Śląski w Katowicach
Wydział Sztuki i Nauk o Edukacji

Problematyka konserwacji i rekonstrukcji zabytkowych organów piszczałkowych. Analiza wybranych przykładów z własnej pracy restauratorskiej i dokumentacyjnej

Organmistrzostwo obejmujące konserwację bieżącą, restaurację i rekonstrukcję historycznych instrumentów pozostaje związane z działalnością naukowo-badawczą i dokumentacyjną, umożliwiającą doskonalenie właściwych metod postępowania w pracy przy poszczególnych egzemplarzach organów. W działaniach mających na celu przywrócenie świetności organom zbudowanym w ubiegłych stuleciach ważne jest prawidłowe sklasyfikowanie zachowanych elementów. W wielu wypadkach obserwujemy dokonywane w organach ingerencje, które zmieniły częściowo lub całkowicie pierwotny obraz instrumentu, zarówno jeśli chodzi o elementy architektoniczne, jak i w odniesieniu do podzespołów traktury. Modyfikacje oryginalnych idei twórców instrumentów zabytkowych obejmowały często dyspozycje organów, co doprowadziło do utraty ich unikatowego brzmienia. Najważniejszym celem w konserwatorskiej pracy organmistrzowskiej jest przywrócenie instrumentom ich pierwotnego obrazu w szeroko rozumianym zakresie.

Organy piszczałkowe to jedne z najbardziej skomplikowanych i rozbudowanych instrumentów, są też bardzo różnorodne pod względem budowy. Fakt ten oznacza, że organmistrzowie stykają się w swojej pracy z nowymi i zaskakującymi problemami. Ich rozwiązywanie wiąże się z przyjęciem postawy otwartości i elastyczności w działaniu. Każdy restaurowany instrument jest z pewnością nowym, jedynym w swoim rodzaju i nierzadko wymagającym wyzwaniem,

a także okazją do zdobywania bezcennego doświadczenia, wykorzystywanego w przyszłości. W dziedzinie konserwacji instrumenty te wymagają indywidualnego podejścia.

W mojej ponad dwudziestoletniej działalności organmistrzowskiej obejmującej dokumentację i konserwację instrumentów spotkałem się z wieloma problemami technicznymi. Trudności wiązały się bardzo często z określeniem właściwych metod postępowania i doбором odpowiednich materiałów. Współpracując z innymi organmistrzami na terenie Śląska, zdobywałem doświadczenie, które stopniowo podwyższało poziom wykonawczy mojej pracy. W swojej pracowni konserwatorskiej zrealizowałem kilkadziesiąt projektów o zróżnicowanym zakresie. Przeprowadzona analiza i dokumentacja stanu zachowania instrumentów oraz postępów w pracy nad nimi stanowi obecnie materiał do publikacji poświęconych organom i problematyce konserwatorskiej organów budowanych w ubiegłych wiekach.

1. Stan zachowania organów przed podjęciem prac konserwatorskich

Stan zachowania organów historycznych przed podjęciem prac konserwatorskich wskazuje w wielu wypadkach na podejmowane w przeszłości działania naprawcze. Do wyjątków należą instrumenty, które zachowały pierwotny kształt, a ich zły stan techniczny wynika wyłącznie ze zużycia elementów ruchomych oraz zniszczenia materiałów i spoin na skutek upływu czasu. Nawet mocno wyeksploatowane organy pozostające w stanie pierwotnym, bez śladów ingerencji w strukturę oryginalną, są znacznie lepszym materiałem do restauracji niż instrumenty przebudowane. Podczas realizacji projektów konserwatorskich najwięcej problemów i skomplikowanych zadań napotykałem przy organach wielokrotnie naprawianych, udoskonalanych i rozbudowywanych. Skutki takich działań oceniałem najczęściej negatywnie. Porównanie rzemiosła organmistrzowskiego z okresu powstania instrumentu z późniejszymi czynnościami naprawczymi wskazuje jednoznacznie, że dawni mistrzowie pomimo trudności technologicznych wykazywali się starannością, dokładnością i doбором wysokiej jakości dostępnych wówczas materiałów.

Przed podjęciem restauracji organów piszczalkowych niezbędne jest ustalenie zakresu prac, który wynika z indywidualnych potrzeb każdego instrumentu. By wyznaczyć możliwie dokładny harmonogram działań, trzeba określić stan zachowania obiektu. Precyzyjny opis techniczny organów wraz z dokumentacją fotograficzną, uzupełnianą na bieżąco podczas prowadzenia prac, stanowi punkt odniesienia przy restauracji instrumentu. Pozostanie on także ostatnim dokumentem opisującym organy przed konserwacją. Znana jest również praktyka

dokumentowania struktury brzmieniowej organów przed podjęciem prac restauratorskich, bardzo przydatna podczas modelowania końcowego brzmienia odrestaurowanych i rekonstruowanych głosów organowych. Sporządzenie takiego materiału audio powinno przebiegać z wykorzystaniem urządzeń rejestrujących o wysokich parametrach technicznych, zdolnych utrwalić brzmienie poszczególnych piszczałek w transparentny sposób. W mojej pracy dokumentacyjnej utrwaliałem brzmienie instrumentów z zastosowaniem cyfrowego rejestratora dźwięku dysponującego zapisem o parametrach 192 kHz / 24 bit oraz liniowych mikrofonów pojemnościowych Schoeps zaopatrzonych w kapsuły MK2 z charakterystyką dookólną. Nie zawsze jednak taka charakterystyka okazywała się przydatna, szczególnie w przestrzeniach generujących wielosekundowy pogłos i inne niekorzystne zjawiska akustyczne.

2. Sposoby wykonania dokumentacji fotograficznej i archiwizacji danych

Ważnym elementem pracy restauratorskiej na etapie opracowywania stanu zachowania organów piszczałkowych jest sporządzanie rzetelnej dokumentacji fotograficznej. W dobie cyfryzacji fotografii obserwujemy szybki postęp techniczny w zakresie poprawy jakości zdjęć. Współczesne aparaty cyfrowe oferują coraz wyższą rozdzielczość i czułość matryc światłoczułych, co w czynnościach dokumentacyjnych odgrywa ważną rolę. Dobrze skonfigurowany współczesny aparat cyfrowy oferuje duże możliwości pracy w zastanym świetle o małym natężeniu.

W mojej pracy archiwizacyjnej kieruję się zasadą łączenia tradycyjnej techniki analogowej z nowoczesną cyfrową. Podczas wykonywania fotografii w miejscu posadowienia instrumentu wykorzystywałem wysoką czułość pełnoklatkowej matrycy lustrzanki cyfrowej oraz wysokie parametry obiektywów o stałej ogniskowej. Szczególnie przydatne w ciasnych wnętrzach historycznych organów okazały się prostoliniowe manualne obiektywy szerokokątne, które wykazują minimalny stopień zniekształceń obrazu, nawet przy fotografowaniu z bardzo bliskiej odległości. Dokumentowanie zdemontowanych części mechanizmów organów wymaga umiejętności wykonywania makrofotografii, zarówno na miejscu, wewnątrz instrumentu, jak i w warunkach studyjnych w pracowni organmistrzowskiej. Najlepsze efekty osiągałem, stosując sztuczne oświetlenie ciągłe, statyw fotograficzny i kontrastowe tło dostosowane do obiektu. Warunki studyjne pozwalały mi również wykonywać średnioformatowe fotografie analogowe na niskoczułych błonach odwracalnych z zastosowaniem profesjonalnego sprzętu wykorzystywanego powszechnie w latach minionych. Urządzenia takie stosuje się obecnie na wiele sposobów, wykorzystując ich zalety wynikające z modułowej budowy i bogatych możliwości konfiguracji. Do wykonywania

fotografii analogowej używam od wielu lat w pełni mechanicznego systemu RB67 japońskiej firmy Mamiya, oferującego pełną gamę obiektywów o stałej ogniskowej, wyposażonych w migawkę centralną. Urządzenie to pozwala wykonywać fotografię w formatach 6/4,5, 6/7 oraz 6/8. W pracy dokumentacyjnej korzystałem w większości wypadków z największych formatów, by osiągnąć wysoką rozdzielczość obrazu. Wykonane na barwnych błonach odwracalnych zdjęcia zostały poddane procesowi skanowania, by uzyskać zapis w formacie cyfrowym. System Mamiya RB67 pozwala wykorzystać profesjonalne przystawki cyfrowe o wysokich parametrach technicznych. Oznacza to, że analogowy aparat średnioformatowy można szybko skonfigurować do wersji cyfrowej. Wówczas klisza fotograficzna staje się wyłącznym materiałem do archiwum. W pracy nad utrwalaniem poszczególnych etapów konserwacji organów stosowałem zasadę wykonywania najważniejszych zdjęć w technice analogowej oraz cyfrowej, a pozostałych ujęć w dużej liczbie wyłącznie z zastosowaniem aparatu cyfrowego lub przystawki cyfrowej (zob. fotografia 1).



Fotografia 1. Analogowa makrofotografia średnioformatowa. Dokumentacja membran przelotowych traktury pneumatycznej stołu gry¹. Fot. T. Orłow

¹ Skonfigurowany aparat fotograficzny Mamiya RB67 Pro SD z wykorzystaniem następujących podzespołów: kasetka 6/7, pryzmat z punktowym pomiarem światła, magnifier, obiektyw Mamiya KL 140 mm f 4.5 macro wraz z pierścieniem pośrednim.

W czasach współczesnych stosowanie fotograficznej techniki analogowej może się wydawać działaniem archaicznym. Postęp techniczny owocuje pojawianiem się coraz lepszych urządzeń cyfrowych, których niewątpliwą przewagą jest szybkość działania. Czas od wykonania fotografii do jej wydrukowania został dziś ograniczony do minimum. Wywoływanie analogowych materiałów fotograficznych w procesie chemicznym wymaga czasu i nakładów finansowych. Wyrażam jednak przekonanie, że trwałość zapisu obrazu na kliszach fotograficznych prawidłowo archiwizowanych pozostaje nieoceniona. W takim wypadku klisza staje się źródłem, które może posłużyć wielokrotnie w przyszłości jako materiał do opracowania cyfrowego. Skanowanie zdjęć i negatywów historycznych jest obecnie powszechne w wielu dziedzinach naukowych. Dla bezpieczeństwa i zapewnienia efektu powtarzalności oraz wysokiej jakości fotografii analogowych korzystam z jednego typu błon odwracalnych oraz zestawu chemikaliów do wywoływania klisz w procesie E-6.

3. Destrukcyjna działalność owadów drzewnych

Jednym z najczęściej występujących problemów w wypadku historycznych organów piszczałkowych wciąż pozostaje destrukcyjna działalność owadów. Dotyczy ona zarówno architektury szaf organowych, elementów snycerskich, jak i części nośnych, odpowiedzialnych za zachowanie statyki konstrukcji instrumentu. W wielu wypadkach perforacja tkanki drzewnej skutkuje zaburzeniem prawidłowego działania mechanizmów traktury mechanicznej lub pneumatycznej. Osłabienie struktury drewna wywołane perforacją obniża wytrzymałość fizyczną instrumentów, co może prowadzić nawet do katastrofy budowlanej². Jeśli problem szkodników dotyczy elementów traktury, działania konserwatorskie zmierzają w kierunku zachowania elementów oryginalnych, o ile pozwala na to ich niewielki stopień uszkodzenia. W dużej mierze jednak części zniszczone na skutek destrukcji biologicznej zostają zastąpione nowym materiałem. Podejmowanie decyzji o rekonstruowaniu części oryginalnych nie jest łatwe, szczególnie jeśli dotyczy to głównych podzespołów, takich jak wiatrownice, elementy stołu gry itp. Niemniej jednak, biorąc pod uwagę cel, jaki stanowi prawidłowe długoletnie funkcjonowanie organów w przyszłości, najlepszym punktem odniesienia przy ustalaniu zakresu rekonstrukcji jest w moim przekonaniu sprawność instrumentu. Rekonstrukcja oparta na zasadzie stosowania właściwego materiału pozwala zachować pierwotny obraz organów, ideę ich twórcy, cechy charakterystyczne rzemiosła organmistrzowskiego właściwego dla

² M. Urbańczyk, *Ochrona i konserwacja organów zabytkowych na tle rozwoju sztuki organmistrzowskiej*, wyd. 2, Katowice 2011, s. 314–326.

danego okresu historycznego oraz kręgu kulturowego. W pracy restauratorskiej najczęściej satysfakcji przysparzały mi zwykle udane konserwacje podzespołów oryginalnych i instalowanie ich w instrumencie. Parametrem decydującym o ich wykorzystaniu był zawsze poziom ich realnej sprawności (zob. fotografie 2–4).



Fotografia 2. Noga piszczałkowa głosu Violon 16' zniszczona na skutek destrukcji biologicznej. Organy kościoła ewangelickiego w Drogomysłu. Fot. T. Orłow



Fotografia 3. Wargi dolne piszczałek głosu Violon 16' w stanie rozpadu zniszczone na skutek destrukcji biologicznej. Organy kościoła ewangelickiego w Drogomysłu. Fot. T. Orłow



Fotografia 4. Zrekonstruowane elementy dźwiękotwórcze piszczałek głosu Violon 16'. Organy kościoła ewangelickiego w Drogomyślu. Fot. T. Orłow

Obecność szkodników drzewnych w organach piszczałkowych może prowadzić do sparaliżowania działania układu pneumatycznego, co objawia się dekompresją powietrza roboczego w obrębie traktury. Spadek ciśnienia oraz zaburzenia dystrybucji zgęszczonego powietrza w określonych systemem pneumatycznym ramach prowadzi do efektów „przebiecia” lub „podgrywania” dźwięków, zawieszania się traktury tonowej i rejestrowej. W procesie restauracji organów pneumatycznych ważne jest stosowanie zasady kompleksowego działania. System podzespołów pneumatycznych jest układem złożonym. Nawet jedno niedziałające lub osłabione ogniwo tego systemu może skutecznie zakłócić pracę całości. Świadomość ta nie pozwala bagatelizować nawet niewielkich problemów. Skutecznie wykonana restauracja traktury pneumatycznej oznacza zachowanie wysokiego stopnia dokładności w rekonstruowaniu elementów wykorzystywanych, precyzyjną kalibrację mechanizmów ruchomych oraz stosowanie właściwych materiałów. Zaobserwowałem wielokrotnie wypadki używania materiałów zastępczych do wykonania membran obsługujących wiatrownicę stożkową. Upływ czasu oraz działanie owadów drzewnych doprowadziły do spadku elastyczności elementu oraz dekompresji powietrza. Poziom precyzji wykonania membran również budził wątpliwości (zob. fotografie 5 i 6, s. 136).



Fotografia 5. Membrana rejestrowa wykonana z niewłaściwego materiału. Na powierzchni widoczne ślady aktywności owadów drzewnych. Organy kościoła ewangelickiego w Drogomyślu. Fot. T. Orłow



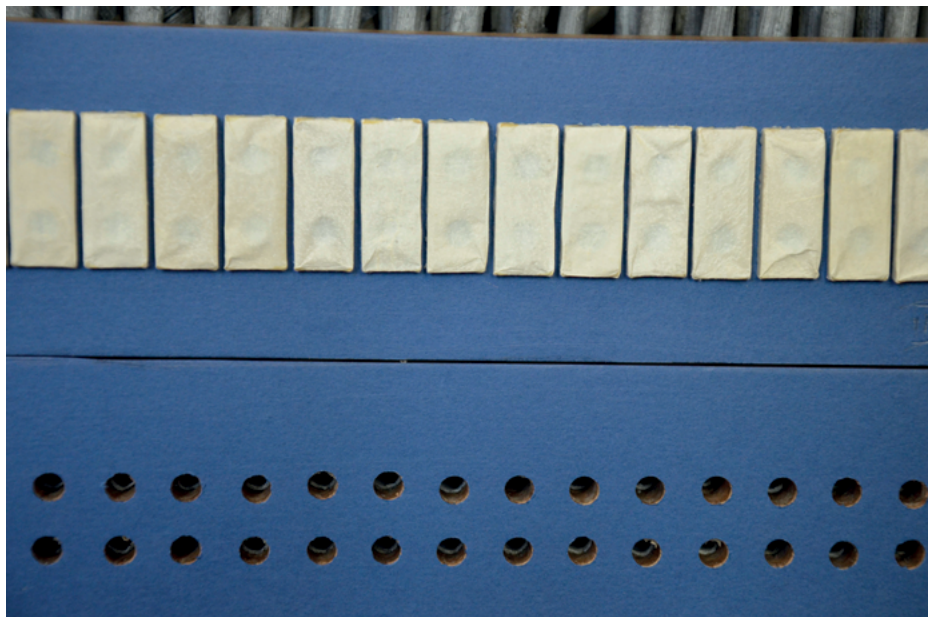
Fotografia 6. Zawory przelotowe (Abspermembranen) wykonane z niewłaściwego materiału³. Elementy zostały usunięte z instrumentu w związku z nieudanym remontem organów kościoła pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa w Rogowie. Fot. T. Orłow

³ Skóra zastosowana do wykonania tych elementów traktury pneumatycznej przekracza dopuszczalny poziom grubości, co skutkuje brakiem elastyczności materiału.

Wymieniając wyeksploatowane elementy pneumatyczne, z zasady wykorzystują materiały pochodzenia naturalnego (cienkie skóry licowe, skóry jelitowe). Do budowy membran stosują materiały importowane, zróżnicowane pod względem grubości, z których wykonują poszczególnych rozmiarów mieszki tonowe i rejestrowe (zob. fotografie 7 i 8, s. 138). Ostatecznie sprawność systemu może zostać osiągnięta po wyeliminowaniu wszystkich jego mankamentów. W wielu wypadkach przed montażem nowych części dokonywałem oceny sprawności elementów również pod kątem prawidłowego ich zaprojektowania. Oględziny organów historycznych, wyposażonych w pneumatyczno-rurkowe traktury różnorodnego typu i autorstwa, dostarczają wciąż nowych wniosków i ukierunkowują pracę restauratorską. Dawni mistrzowie, tworząc systemy pneumatyczne, także popełniali błędy konstrukcyjne. Jest to zauważalne np. w stosowaniu niewłaściwych przekrojów kanałów powietrznych i rozgałęzień oraz miniaturyzacji podzespółów kontuarowych. Nie zawsze jednak mankamenty te można wyeliminować bez ingerencji w substancję pierwotną. W takich wypadkach najważniejsze pozostaje zachowanie wysokiej precyzji i konsekwencji w pracy restauratorskiej oraz używanie najlepszych z możliwych, wyselekcjonowanych materiałów.



Fotografia 7. Odrestaurowana wiatrownica rejestrowa z membranami wielkoformatowymi. Powierzchnia górna wiatrownicy powyżej impregnowana żywicą syntetyczną. Organy kościoła ewangelickiego w Drogomyślu. Fot. T. Orłow



Fotografia 8. Zawory przelotowe wykonane ze skóry jelitowej (Darmleder) wklejone na impregnowanym podłożu kartonowym⁴. Pneumatyczny stół gry organów kościoła pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa w Rogowie. Fot. T. Orłow

4. Wybrane przykłady z autorskiej pracy konserwatorskiej przy podzespołach organów

Podczas sporządzania dokumentacji określającej stan zachowania organów przed podjęciem czynności organmistrzowskich spotykałem wiele przykładów niewłaściwego postępowania w ramach konserwacji bieżącej lub naprawy instrumentów. Niektóre spośród nich świadczą o niedbałości i braku poszanowania materii, z którą organmistrzowie mają do czynienia. W bardzo wielu wypadkach jednak negatywny rezultat ich pracy wynikał z zastosowania niewłaściwego materiału lub posługiwania się w pracy niewłaściwą techniką. Mniej staranni wykonawcy stosowali zasadę prowizorycznego rozwiązywania trudnych problemów, mocno ingerując w instrument, co przysporzyło dodatkowych trudności w późniejszym procesie odtwarzania stanu pierwotnego. Ich działania wiązały się z użyciem złych materiałów, eksperymentowaniem i stosowaniem półśrodków. Podczas naprawy mechanizmów organów często

⁴ Wyklejenie podłoża kartonem impregnowanym uwarunkowane zostało potrzebą wyrównania mocno zniszczonej powierzchni komory zaworowej.

spotykałem rozwiązania techniczne niemające nic wspólnego z właściwym rzemiosłem organmistrzowskim.

Należy podkreślić, że praca organmistrzów w drugiej połowie XX wieku na terenie Polski pozostawała mocno uzależniona od ograniczonych możliwości technicznych i utrudniona z powodu braku dostępu do właściwych materiałów. Skóry naturalne, stosowane od stuleci na terenie Europy, właściwie wyprawiane, są nadal podstawowym materiałem, który stosuje się w pracy z instrumentami. Precyzyjna obróbka drewna jest ściśle związana z oprzyrządowaniem i wysokimi kwalifikacjami rzemieślniczymi pracowników. W dobie kryzysu na terenie Polski organmistrzostwo napotykało podstawowe trudności. Rezultaty działań wykonawców funkcjonujących w ostatnich dziesięcioleciach ubiegłego wieku należy więc oceniać z uwzględnieniem ówczesnych ograniczonych możliwości i utrudnionych warunków pracy⁵. Usuwanie wyeksploatowanego lub niewłaściwego materiału wielokrotnie przysparzało mi dużych problemów. Było jednak konieczne i stało się podstawą, która pozwalała na zrealizowanie planu konserwatorskiego. Podczas usuwania zanieczyszczeń i śladów ingerencji wtórnych odkryta powierzchnia drewniana pozostawała często okaleczona. W takich wypadkach standardowym stosowanym przez mnie postępowaniem było flekowanie i szpachlowanie w celu osiągnięcia wymaganej dokładności powierzchni płaskich. Technikę uzupełniania drewna łączyłem z oklejaniem impregnowanym papierem introligatorskim. Praktyka ta dotyczyła miniaturowych wiatrownic pneumatycznych oraz systemu powietrznego, w tym kanałów powietrznych oraz miechów i urządzeń regulujących ciśnienie. W czasach współczesnych produkujące firmy, budujące nowe instrumenty, coraz rzadziej wykorzystują takie rozwiązania. Są one jednak wciąż stosowane w restauracji organów zabytkowych, w szczególności powstałych na przełomie XIX i XX wieku.

W trakcie demontażu organów piszczałkowych i usuwania elementów wyeksploatowanych obserwowałem często niski poziom precyzji wykonywanych napraw. Elementy wymienione zamontowane zostały niewłaściwie, co rzutowało na ogólną sprawność systemu przekazywania impulsów od stołu gry do wiatrownicy (zob. fotografia 9, s. 140). Wewnątrz szafy organowej zaobserwowałem wypadki wklejania ołowianej traktury rurkowej do podzespołów wiatrownicy przy użyciu nieodpowiedniego spoiwa. Niewłaściwe dopasowanie średnic otworów do średnic rurek skutkuje spadkiem ciśnienia powietrza oraz spowolnieniem szybkości pracy traktury. Częstym błędem jest również montaż współczesnej, syntetycznej traktury rurkowej bez zapewnienia odpowiedniego światła przepływu powietrza. Montaż cienkościennych rurek igelitowych w pozycji poziomej z pominięciem króćców metalowych prowadzi po latach do

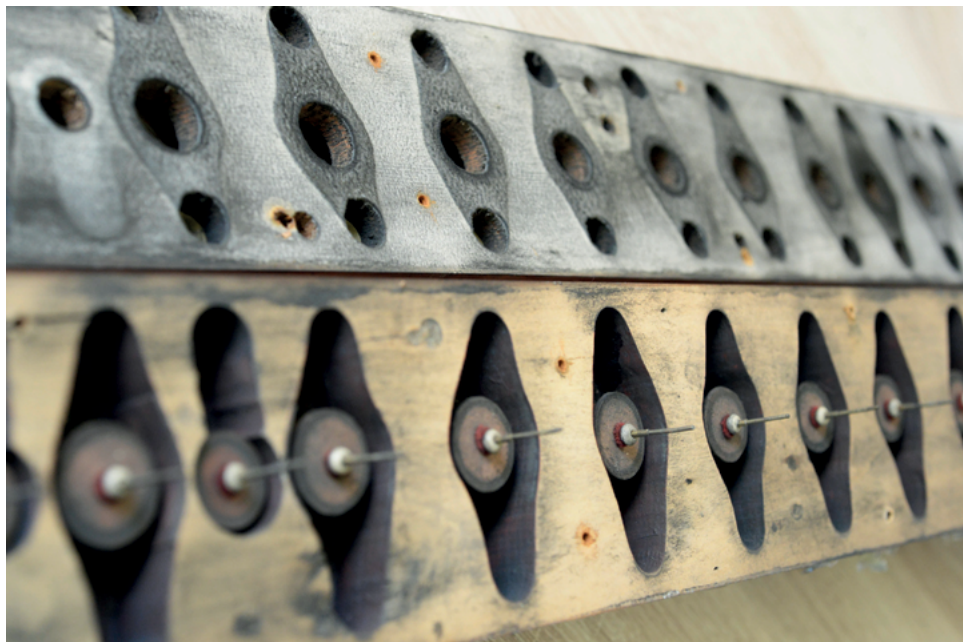
5 Działalność organmistrzowska w drugiej połowie XX wieku utożsamiana była z przynależnością do Kościoła, odbieraną jednoznacznie negatywnie przez ówczesnych decydentów politycznych.

pogłębiania się efektu opadania traktury i załamывania rurek. Impuls pneumatyczny w takiej sytuacji ulega stopniowemu osłabieniu, aż do jego ostatecznego zaniku. Niedbałość w podejściu do napraw organów skutkuje ograniczeniem walorów instrumentu. Rzutuje na stopień sprawności traktury, co obniża komfort użytkownika. Zmniejszenie światła otworów przez niedokładne naklejanie membran na konduktach tonowych wpływa na spowolnienie lub zatrzymanie pracy membrany, która nie jest zdolna otwierać zaworów nad nią umieszczonych. Jeden z dźwięków w instrumencie pozostaje wówczas nieczynny. Podczas renowacji podzespołów traktury pneumatycznej ważne jest zrozumienie zasad funkcjonowania mechanizmów. Pozwala ono właściwie wnioskować i obierać dobry kierunek działania.

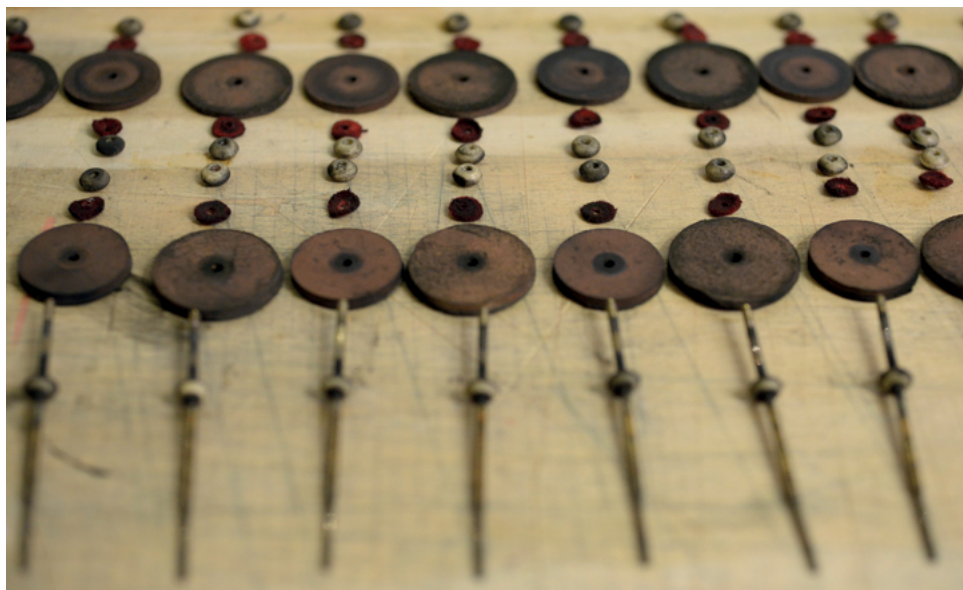


Fotografia 9. Kondukt pneumatyczny z usuniętą membraną. Widoczny ślad niewłaściwego sposobu klejenia membrany bez zachowania współosiowości. Organy kościoła ewangelickiego w Drogomyślu. Fot. T. Orłow

Praca miniaturowych wiatrownic pośredniczących zaopatrzonych w małogabarytowe zawory uszczelniane okleiną skórzaną opiera się na zasadzie zachowania płaszczyzn równoległych oraz szczelności podzespołów. Demontowane części należy poddać gruntownemu czyszczeniu. Powietrze wykonujące pracę wewnątrz systemów pneumatycznych transportuje nieustannie kurz, pył przemysłowy i inne przypadkowe odpady. Zdemontowane elementy składowe systemu podlegają selekcji i uzupełnieniu, jeśli nie spełniają odpowiednich wymogów (zob. fotografie 10 i 11). Miniaturowe zawory pneumatyczne i gniazda ich

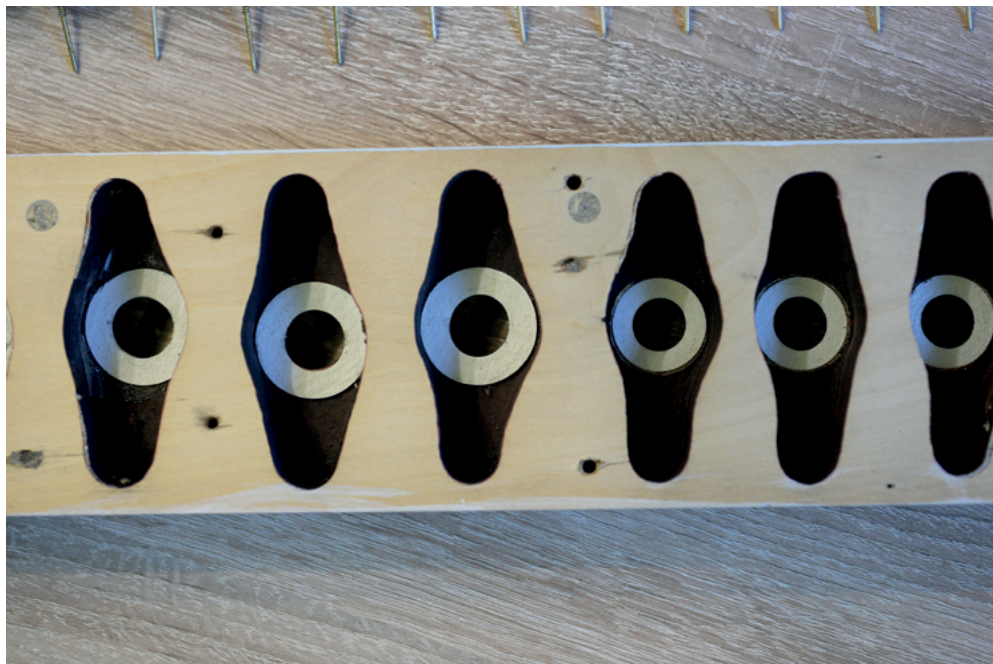


Fotografia 10. Wiatrownica zmiany impulsu pneumatycznego z systemu czynnego na bierny. Stan zachowania przed renowacją. Organy kościoła pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa w Rogowie. Fot. T. Orłow



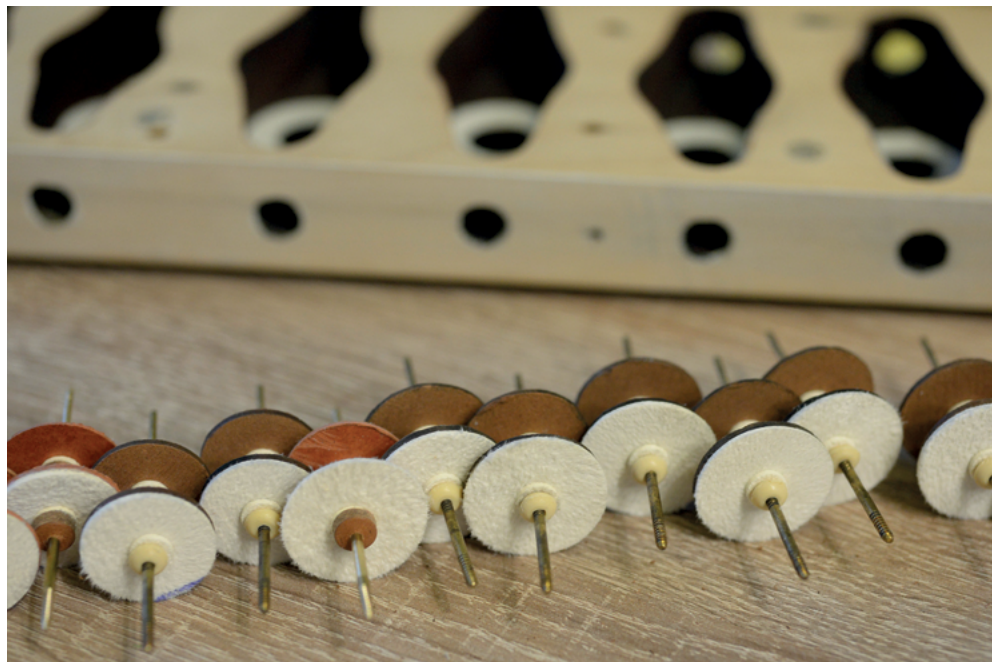
Fotografia 11. Zdemontowane elementy składowe zaworów dwufunkcyjnych. Stan przed konserwacją. Fot. T. Orłow

osadzenia poddawane są w procesie konserwatorskim czyszczeniu, szlifowaniu, kalibrowaniu i oklejaniu skórą naturalną, właściwą pod względem grubości i rodzaju powierzchni uszczelniającej. Podczas wykonywania renowacji takich wiatrownic podejmowałem decyzję o wykonaniu dodatkowego zabezpieczenia w formie dwustronnej okleiny skórzanej zaworów oraz gniazd ich osadzenia (zob. fotografia 12). Konserwowane przeze mnie wiatrownice zamieniające

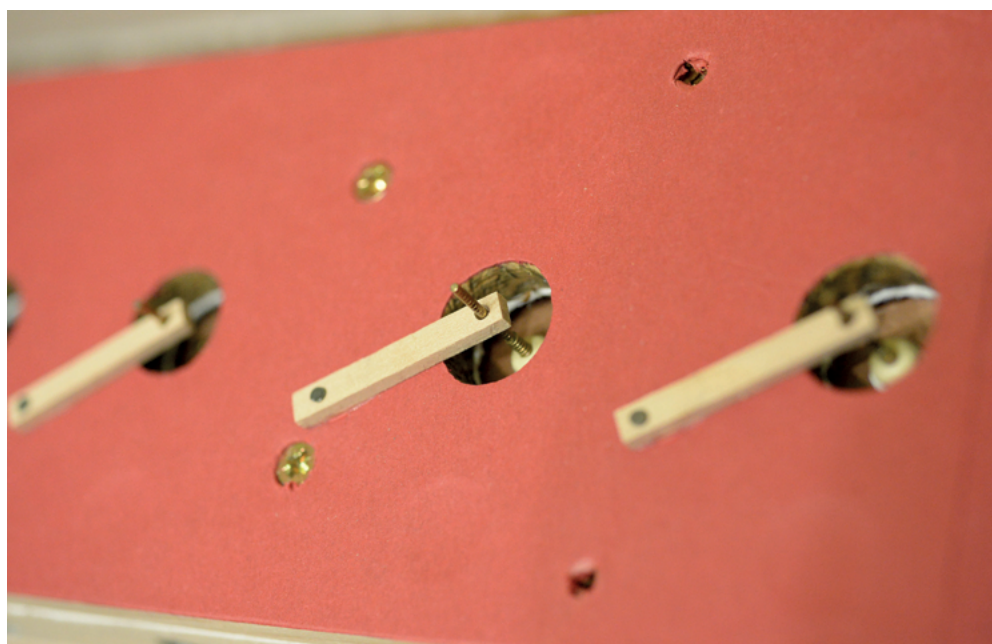


Fotografia 12. Gniazda osadzenia zaworów dwufunkcyjnych. Stan po renowacji. Widoczne w głębi uszczelnienia skórzane. Fot. T. Orłow

impuls pneumatyczny z systemu tłoczącego na upustowy, wykorzystywane w wypadkach montażu stołu gry typu czynnego wraz z wiatrownicą skrzyniową (Einkanzelentaschenlade), wyposażone zostały przez ich budowniczego w preszpanowe gniazda, na których osadzono zawory z okleiną. Po usunięciu zużytej warstwy preszpanu podjąłem decyzję o wklejeniu nowych krążków uzbrojonych w cieką uszczelkę skózaną, która stanowi dodatkowe zabezpieczenie prawidłowego funkcjonowania zaworów (zob. fotografia 13). W takiej sytuacji powstaje układ podwójnego uszczelnienia w technice „skóra na skórze”. Jest to modernizacja mająca na celu osiągnięcie wyższej sprawności pracy podzespołu. Kluczowe jest jednak precyzyjne kalibrowanie wszystkich elementów składowych i ustalenie wartości skoku pracy zaworów (zob. fotografia 14).



Fotografia 13. Odrestaurowane i zrekonstruowane zawory dwufunkcyjne. Fot. T. Orłow



Fotografia 14. Skalibrowana pozycja zaworów dwufunkcyjnych. Podzespół w trakcie montażu. Fot. T. Orłow

5. Główne aspekty konserwacji piszczałek organowych

Praca organmistrzowska pozostaje ściśle związana z konserwacją piszczałek organowych. Zniszczenia zespołu brzmieniowego, które obserwujemy w organach, wynikają z kilku podstawowych przyczyn. Najważniejsze z nich dotyczą procesu starzenia się drewna i materiałów naturalnych, utleniania się metalu, oddziaływania grawitacji oraz negatywnej działalności człowieka. Historyczne piszczałki drewniane, które uniknęły kontaktu z żerującymi owadami, dotrwały do czasów współczesnych w doskonałej kondycji. Zetknąłem się z przykładami piszczałek organowych wykonanych z drewna iglastego, po 150 latach manifestujące aktywność biologiczną⁶. Świadczy to niewątpliwie o różnicy materiałowej, jaką zauważamy, gdy porównujemy drewno stosowane współcześnie do budowy organowych głosów drewnianych z drewnem piszczałek powstałych w ubiegłych stuleciach. Piszczałki drewniane pozostające w organach zabytkowych ulegały jednak bardzo często destrukcji wywołanej aktywnością owadów (zob. fotografie 2 i 3, s. 134, oraz 15). Walka z tymi intruzami pozostaje wciąż



Fotografia 15. Wyekspluatowane zatyczki piszczałek głosu krytego Gedackt 8'. Widoczna destrukcja biologiczna. Organy kościoła ewangelickiego w Drogomyślu. Fot. T. Orłow

⁶ Pojęcie aktywności biologicznej dotyczy w tym wypadku żywicy sączącej się z drewnianego boku piszczałki zaobserwowanej podczas czyszczenia jej powierzchni zewnętrznych.

jednym z najważniejszych problemów w kontekście ochrony zabytkowych organów. Piszczalki historyczne wykonane z drewna ulegają również rozpadowi na skutek osłabienia wiązania ich części składowych. Kleje naturalne, w tym klej kostny, tracą po upływie dziesięcioleci swoją elastyczność i reagują na zwiększoną wilgotność powietrza. Podstawowym zabiegiem konserwatorskim obejmującym piszczałki drewniane jest wymiana wyeksploatowanych uszczelnień skóranych w głosach typu krytego. W organach historycznych dawni mistrzowie nie stosowali amortyzacji w formie podkładu filcowego oklejonego skórą, lecz wyłącznie skórę dobieraną pod względem grubości do poszczególnych piszczałek. Zasadę tę należy w procesie konserwatorskim zachować (zob. fotografia 16).



Fotografia 16. Odrestaurowane piszczałki głosu krytego Gedackt 8'. Widoczne uszczelnienia skórane dopasowane pod względem wymaganej grubości. Rejestr dyszkantowy, organy firmy Neusser w kaplicy pw. Świętej Rodziny w Cieszynie. Fot. T. Orłow

W wypadku częściowego zniszczenia piszczałek drewnianych stosowałem technikę flekowania lub wymiany ścianek, korpusów, rdzeni lub innych części składowych. Ostateczna weryfikacja efektu pracy konserwatorskiej przy piszczałkach następowała na etapie intonacji. Jeśli dany egzemplarz nie spełniał wymogów brzmieniowych, zostawał zastąpiony nową piszczałką-kopią.

Przy konserwacji piszczałek metalowych problemy dotyczą różnorodnych zniekształceń blachy piszczałkarskiej i ubytków powstałych na skutek stosowania niewłaściwych technik podczas wykonywania intonacji i strojenia. Problem odkształceń związany jest także z oddziaływaniem grawitacji. Należy pamiętać, że pionowa pozycja piszczałek metalowych jest optymalna dla zapewnienia im trwałości. Już nieznaczne pochylenie ciężkich piszczałek niskiej próby piszczałkarskiej skutkuje po latach odkształceniem nogi, korpusu i w konsekwencji pęknięciem połączeń lutowanych. Grawitacja oddziałuje na piszczałki wielkogabarytowe, co prowadzi nieuchronnie do sfalcowania blachy w części dolnej i zniekształcenia otworu wlotowego. W takich wypadkach niezbędna jest wymiana części dolnej nogi piszczałki (zob. fotografia 17).



Fotografia 17. Odcięte dolne części nóg piszczałkowych wykonanych z blachy cynowo-oluwianej. Widoczne sfalcowania blachy i zniekształcenia geometrii piszczałki. Fot. T. Orłow

Zniszczenia głosów metalowych mogą wynikać z niewłaściwego postępowania człowieka z materia piszczałkarską⁷ (zob. fotografia 18). Należy podkreślić, że ubytki i zniekształcenia piszczałek powstają w wyniku strojenia techniką

⁷ T. Orłow, *Problematyka wykonawstwa muzyki dawnej na podstawie wybranych przykładów z europejskiej literatury organowej okresu od XVI do XVIII wieku kręgu niderlandzkiego, niemieckiego i włoskiego. Powtórne narodziny zabytkowych organów kościoła św. Doroty w Trzciny*, Kraków 2013, s. 34–35.

inwazyjną, pozostawiającą trwałe ślady. Piszczalki zbudowane z myślą o strojeniu „na ton⁸” wymuszają używanie właściwych narzędzi.



Fotografia 18. Rozerwane korpusy metalowych piszczałek głosu Octav 2'. Organy kościoła pw. św. Doroty w Trzcinicy. Fot. T. Orłow

Odształcenia piszczałek metalowych prowadzą do zniekształcenia barwy dźwięku lub uniemożliwiają jego powstawanie. Intonacja głosów organowych wymaga stosowania specjalistycznych narzędzi, których właściwe używanie gwarantuje, że piszczałka nie zostanie w toku pracy uszkodzona. Precyzyjne ukształtowanie odpowiedniej pozycji elementów dźwiękotwórczych piszczałek metalowych, w szczególności małogabarytowych, wymaga wieloletniego doświadczenia i wysokiej precyzji. Niektóre spośród narzędzi, których używałem podczas intonacji rekonstruowanych piszczałek, sporządziłem samodzielnie, dostosowując ich kształt do indywidualnych potrzeb. Praktyka samodzielnego konstruowania narzędzi organmistrzowskich znana jest od stuleci⁹.

-
- 8 Strojenie „na ton” oznacza metodę obcinania piszczałek do pożądanej długości fali i korygowanie stroju przy użyciu metalowego stożka (Stimmhorn).
 - 9 Wiele ciekawych narzędzi organmistrzowskich wykonywanych metodą rzemieślniczą można obejrzeć w Muzeum Organów Śląskich w Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach.

Konserwacja piszczałek metalowych wymaga podstawowej wiedzy z zakresu piszczałkarstwa, a w szczególności umiejętności posługiwania się wyrafinowaną techniką lutowniczą. W pracy nad konserwacją piszczałek prospektowych wykonanych z cynku zetknąłem się z przypadkami wcześniejszych napraw stroików przy użyciu nitownicy budowlanej (zob. fotografia 19). Rozwiązania zastępcze nie spełniły wymagań. Łączenie blachy piszczałkowej za pomocą nitownic nie znalazło zastosowania w organmistrzostwie. Blacha poddana takiej obróbce jest wstępnie rozwiercana, a nit nie gwarantuje szczelności połączenia. Przyjętą i stosowaną od lat techniką spoinowania blachy piszczałkarskiej pozostaje wciąż technika lutownicza.



Fotografia 19. Piszczałki prospektowe głosu Prinzipal 8'. Widok na nitowane uchwyty stroików. Stan przed konserwacją. Organy kościoła pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa w Rogowie. Fot. T. Orłow

Konserwacja oraz rekonstrukcja zespołu brzmieniowego należy do żmudnych prac organmistrzowskich, lecz od jej przebiegu zależy w dużej mierze to, jaki obraz brzmieniowy osiągnie instrument. Już na etapie naprawy, uzupełniania ubytków, demontażu i prac lutowniczych ustalane są wstępne parametry piszczałek. Rozpoznaje się wówczas potencjalne możliwości i cechy charakterystyczne odrestaurowanych głosów. Można zdefiniować typ brzmienia, nakreślić plan późniejszej pracy intonacyjnej i doprecyzować kierunek działania. Podczas pracy z piszczałkami konserwator ma możliwość dogłębnego poznania ich cech konstrukcyjnych, co stanowi znakomitą okazję do sporządzenia analizy i dokumentacji. Wiedza ta jest niezbędna w późniejszym kształtowaniu barwy całego instrumentu oraz buduje zaplecze naukowe organmistrza-restauratora (zob. fotografia 20).

Spośród zaawansowanych prac organmistrzowskich wyróżnić należy rewitalizację głosów typu językowego. Instrumenty historyczne większych rozmiarów dysponują takimi registrami, a stan ich zachowania bywa niejednokrotnie



Fotografia 20. Zrekonstruowany zespół brzmieniowy organów kościoła pw. św. Doroty w Trzcinicy. Fot. T. Orłow

niezadowolający. Sprężysty materiał wibrujący w postaci języczka po wielu latach eksploatacji ulega zużyciu lub częściowemu odkształceniu. Czynnością podstawową jest walcowanie, które wykonuje się w celu nadania właściwej krzywizny języczkom. Nie zawsze jednak zapewnia ono pożądaną i trwałą efekt. Podczas rekonstrukcji głosów typu językowego niezbędna okazuje się ostatecznie wymiana metalu sprężystego. Dotyczy to w szczególności rejestru dyszkantowego. W organach o romantycznej proveniencji brzmieniowej częstą praktyką budowniczych głosów językowych typu odbijającego było oklejanie rynienek skórą naturalną w zakresie wibrowania języka. Materiał ten ulega zużyciu i należy wymienić go na nowy po uprzednim doborze odpowiedniej grubości (zob. fotografia 21).



Fotografia 21. Piszczalki głosu językowego Posaune 16'. Stan po konserwacji. Widoczne nowe okleiny skórzanym rynienek. Organy firmy Walker w kościele pw. Najświętszej Marii Panny Królowej Polski w Pogórze. Fot. T. Orłow

Restauratorską pracę organmistrzowską należy postrzegać jako szczególny rodzaj specjalizacji w ramach szeroko rozumianego budownictwa organowego. Zadania, które stoją przed organmistrzami zajmującymi się historycznymi instrumentami, wykraczają daleko poza rutynowe czynności związane z konstruowaniem instrumentów. Budowanie nowych organów przez współczesne zakłady organmistrzowskie zmierza w wielu wypadkach do realizacji przyjętego przez daną firmę modelu, co oznacza wykonywanie czynności według raz ustalonych metod i założeń konstrukcyjnych. Organmistrzostwo związane z restauracją zabytkowych instrumentów dotyczy odmiennego obszaru działania. Różnorodność typów konstrukcji, cech charakteryzujących pracę danego autora instrumentu, nietypowych rozwiązań, przysparza trudności w opanowaniu historycznej materii. Kompleksowo podejmowane czynności konserwatorskie pozostają ściśle związane z prowadzeniem pracy badawczej i dokumentacyjnej. Analizowanie rzemiosła organmistrzowskiego prowadzi do zrozumienia idei twórców instrumentów z poprzednich stuleci, zachwycających współczesnych odbiorców swoją unikatowością.

Moja praca dokumentacyjna związana z realizacją projektów restauratorskich stanowi zaplecze do prowadzenia porównań i analiz, wyciągania wniosków i doskonalenia technik konserwatorskich. Każdy spośród instrumentów, któremu poświęciłem w różnym zakresie uwagę, wzbogacił moją wiedzę na temat organów i stał się okazją do podnoszenia jakości rzemiosła organmistrzowskiego.

Bibliografia

- Kmak Krzysztof, *Wkład firmy Klimosz i Dyrszlag z Rybnika w śląskie budownictwo organowe. Studium historyczno-instrumentoznawcze*, Katowice 2009.
- Organy na Śląsku*, red. Julian Gembalski, [w serii:] „Zeszyty naukowe Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach”, nr 22, Katowice 1984.
- Organy na Śląsku II*, red. Julian Gembalski, [w serii:] „Zeszyty naukowe Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach”, nr 30, Katowice 2000.
- Organy na Śląsku III*, red. Julian Gembalski, Katowice 2004.
- Organy na Śląsku IV*, red. Julian Gembalski, Katowice 2012.
- Orlow Tomasz, *Wartości kulturowe w aspekcie rozwoju i przemian budownictwa organowego Śląska Cieszyńskiego*, Katowice 2010.
- Orlow Tomasz, *Problematyka wykonawstwa muzyki dawnej na podstawie wybranych przykładów z europejskiej literatury organowej okresu od XVI do XVIII wieku kręgu niderlandzkiego, niemieckiego i włoskiego. Powtórne narodziny zabytkowych organów kościoła św. Doroty w Trzciny, Kraków 2013.*

Urbańczyk Marek, *Ochrona i konserwacja organów zabytkowych na tle rozwoju sztuki organmistrzowskiej*, wyd. 2, Katowice 2011.

Zarys współczesnych kierunków badań nad wartościami w muzyce, red. Jadwiga Uchyła-Zroska, [w serii:] „Wartości w Muzyce”, t. 3, Katowice 2010.

Problematyka konserwacji i rekonstrukcji zabytkowych organów piszczałkowych. Analiza wybranych przykładów z własnej pracy restauratorskiej i dokumentacyjnej

Abstrakt

Organmistrzostwo dotyczące restauracji zabytkowych instrumentów jest ściśle związane z prowadzeniem pracy badawczej i dokumentacyjnej. Pozwala ona na rozpoznanie ingerencji konstrukcyjnych, a także naturalnych procesów, jakim organy poddane były podczas wieloletniej eksploatacji, określenie pierwotnego kształtu technicznego i brzmieniowego instrumentu oraz wytyczenie zakresu prac restauratorskich. Dokumentacja dotycząca zarówno struktury brzmieniowej instrumentu, jak i jego sfery wizualnej powinna być dokonywana przy użyciu możliwie najdokładniejszego sprzętu nagrywającego i fotograficznego. Praca restauratorska wymaga od organmistrza elastyczności i otwartości w mierzeniu się z materią historyczną, umiejętności analizy rozmaitych rozwiązań konstrukcyjnych, stosowania adekwatnych procesów technologicznych i wykorzystywania odpowiednich materiałów. Sam proces restauracji czy rekonstrukcji poszczególnych elementów instrumentu powinien podlegać dokładnej dokumentacji. Zgromadzone w ten sposób i zarchiwizowane informacje umożliwiają dokonywanie porównań i analiz, prowadzących w konsekwencji do doskonalenia technik konserwatorskich.

Słowa kluczowe: konserwacja zabytków, rekonstrukcja organów, organmistrzostwo, Walter, Neusser

Problems of Historical Pipe Organ Maintenance and Restoration. The Analysis of Selected Examples Based on the Author's Restoration and Documentation Work

Abstract

Restoration of historical instruments, which is part of organ building, involves research and documentation work. Thanks to such work, it is possible to recognise structural modifications as well as natural processes to which the organ has been subjected during many years of use, to determine the original technical and timbral properties of the instrument, and to delineate the scope of restoration. Documentation of both the sound characteristics of the instrument and its visual shape should be carried out with the use of the most accurate recording and photographic equipment possible. Restoration

work requires that the organ-builder be flexible and open-minded when dealing with historical material, so that he or she can analyse various construction solutions, apply adequate technological processes, and use proper materials. The very process of restoration or reconstruction of individual elements of the instrument should be subject to thorough documentation. The information gathered in this way allows for comparisons and analyses, resulting in the improvement of restoration techniques.

Keywords: instrument maintenance, organ restoration, organ-building, Walter, Neusser

Organy południowo-zachodniej Wielkopolski – charakterystyka wybranych instrumentów na podstawie prowadzonych prac organmistrzowskich

Obszar południowo-zachodniej Wielkopolski jest niejednorodny pod względem organologicznym. Większość instrumentarium organowego tego terenu stanowią organy dziewiętnastowieczne, zaprojektowane i wybudowane w estetyce romantycznej, wśród nich znajdują się też jednak instrumenty o różnorodnych cechach konstrukcyjno-brzmieniowych, reprezentujące stylistykę budownictwa zarówno śląskiego, jak i wielkopolskiego, pozostającego pod wpływem organmistrzostwa kręgu tzw. północy. Wspomniana różnorodność proveniencji wyraża się więc dużą liczbą instrumentów wykonanych przez organmistrzów śląskich (Spiegel – Reichthal, Schlag und Söhne – Schweidnitz, Gebrüder Walter – Guhrau), „przeplatających się” z dziełami organmistrzów z północy (Bruno Goebel – Königsberg, Józef Gryszkiewicz – Poznań, Józef Stanisławski – Poznań, Karl Voelkner – Bydgoszcz). W niniejszym artykule postaram się przedstawić kilka przykładów świadczących o zróżnicowaniu instrumentarium tego regionu.

Organy w bazylice mniejszej pw. św. Mikołaja w Lesznie

Organy w bazylice mniejszej pw. św. Mikołaja w Lesznie (zob. fotografia 1, s. 157) to 28-głosowy instrument o estetyce romantycznej wybudowany w 1913 roku przez Brunona Goebła z Królewca (zob. tabela 1, s. 156). Wyposażony jest on w dwa

manuały o skali $C-f^{\flat}$ i pedały o skali $C-d^{\flat}$. Ma wolnostojący stół gry (zob. fotografie 2, 3) oraz pneumatyczną trakturę gry i rejestrów. Kontuar wykonano w systemie tłoczącym, wiatrownice są natomiast typu opróżniającego (Taschenlade). Przez połączenie dwóch systemów Bruno Goebel w znaczącej części pokonał opóźnienie, bardzo często występujące w trakturze pneumatycznej. W organach znajduje się osiem wiatrownic, po dwie dla każdej sekcji, a manual II zamknięty jest w szafie ekspresyjnej. Do budowy tego instrumentu Goebel częściowo wykorzystał piszczałki z poprzedniego, czego przykładem są głosy: Bordun 16', Portunal 8' i Principal amabile 8' (zob. fotografie 4, 5, s. 158). Są one cienkościennie i w całości wykonane z drewna dębowego, a jednocześnie znacząco różnią się budową od pozostałej części zespołu brzmieniowego. Na spodniej stronie aparatu prospektowego głosu Octave 4' umieszczono wpis, z którego dowiadujemy się, że autorem organów jest Bruno Goebel, ich montażu w Lesznie dokonał jednak jego 19-letni wówczas syn Josef. W czasie II wojny światowej, gdy – co warto zaznaczyć – kościół pw. św. Mikołaja był dostępny jedynie dla wiernych pochodzenia niemieckiego, firma Goebela dokonała kolejnych zmian, dodając w 1943 roku urządzenie Crescendo.

Mimo wojny organy zachowały się w stanie pierwotnym: nie dokonano żadnych modyfikacji w ich strukturze, nie zarekwirowano ani nie wykradzono piszczałek. W 2014 roku parafia zdecydowała się na remont generalny i dziś mieszkańcy Leszna mogą cieszyć się oryginalnym instrumentem romantycznym o dużej różnorodności barw głosów ośmiostopowych, służącym oprócz liturgii także koncertom Leszczyńskiego Festiwalu Muzyki Organowej i Kameralnej, odbywającego się co roku na przełomie czerwca i lipca.

Tabela 1. Dyspozycja organów Brunona Goebela w bazylice mniejszej pw. św. Mikołaja w Lesznie. Oprac. własne

| Manual I | Manual II | Pedał |
|---------------------------------|---------------------------|----------------------------|
| Bordun 16' | Lieblich gedackt 8' | Violon 16' |
| Rohrflöte 8' | Portunal 8' | Principal 16' |
| Konzertflöte 8' | Salicional 8' | Subbass 16' |
| Gemshorn 8' | Vox coelestis 8' | Quintbass $10\frac{2}{3}'$ |
| Gambe 8' | Quintatön 8' | Octavbass 8' |
| Principal 8' | Principal amabile 8' | Cello 8' |
| Octave 4' | Schalmey 8' | Posaune 16' |
| Flöte 4' | Traversflöte 4' | |
| Rauschquinte $2\frac{2}{3}'-2'$ | Fugara 4' | |
| Mixtur 3–5 fach | Progressio harm. 2–3 fach | |
| Trompete 8' | | |

Łączniki: Manualcoppel, Pedalcoppel I, Pedalcoppel II, Sub II–I, Super II–I (realny)

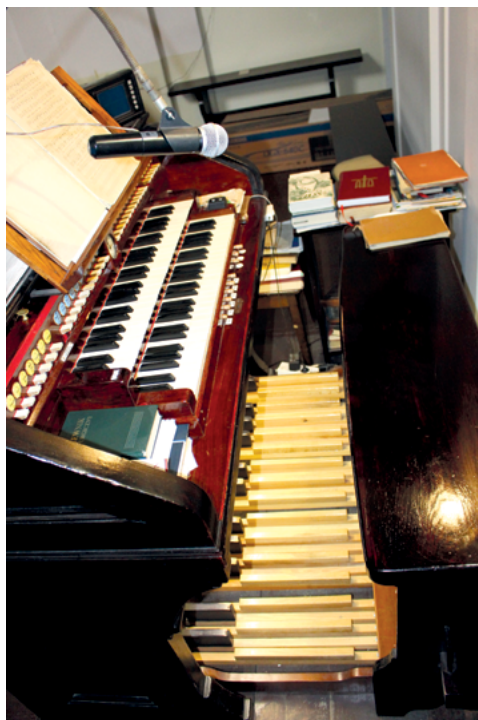
Urządzenia dodatkowe: stałe kombinacje P, MF, F, FF, Tutti, walec crescenda



Fotografia 1. Organy Brunona Goebła w Lesznie. Fot. T. Sowiński



Fotografia 2. Organy w Lesznie – stół gry. Fot. T. Sowiński



Fotografia 3. Organy w Lesznie – stół gry. Fot. T. Sowiński



Fotografia 4. Piszczalki dębowe głosu Portunal 8'. Fot. T. Sowiński



Fotografia 5. Piszczalki dębowe głosu Bordun 16'. Fot. T. Sowiński

Organy w poewangelickim kościele pw. Chrystusa Króla w Poniecu

Organy w tym kościele to mechaniczny instrument firmy Gebrüder Walter z Góry, pochodzący z 1863 roku (zob. fotografia 6). Ma on 23 głosy (zob. tabela 2, s. 160) rozmieszczone pomiędzy dwa manualy o skali $C-f^{\sharp}$ i pedał o skali $C-d^{\flat}$ (zob. fotografia 7). Wspomniana liczba 23 głosów może być jednak nieco myląca, gdyż tych realnych jest jedynie 18. Piszczalki sekcji manualów zainstalowane są na wspólnej wiatrownicy klapowo-zasuwowej, wyposażonej w dwie komory wiatrowe, osobne dla każdej sekcji. Wiatrownica manualowa podzielona jest na strony C i Cis, sekcja pedału została natomiast zainstalowana na dwóch wiatrownicach klapowo-zasuwowych o układzie chromatycznym. W ciekawy sposób potraktowano tu funkcję łącznika Pedalcoppel. Nie jest on bowiem klasycznym łącznikiem jeden do jednego między manuałem a pedałem. Zasada jego działania wygląda następująco: manubrium Pedalcoppel uruchamia sekcję pięciu głosów, którą można nazwać małym pedałem. Znajdują się w niej



Fotografia 6. Szafa organów firmy Gebrüder Walter w Poniecu. Fot. T. Sowiński



Fotografia 7. Stół gry organów w Poniecu. Fot. T. Sowiński

głosy transmitowane z manualu I, co realizowane jest za pomocą osobnych klap tonowych zamocowanych w wiatrownicy manualu I. Klapy te zaczynają pracować dopiero po wyciągnięciu wspomnianego manubrium. Oczywiście transmitowane głosy mają swoje oddzielne zasuwki, żeby można było je wykorzystywać niezależnie od realnych głosów manualu I. Aby utrzymać właściwy kierunek powietrza, w kłocach piszczałkowych tych pięciu głosów zastosowano zawory kierunkowe. Kolejną ciekawostką jest zadysponowanie dwóch swobodnie wibrujących głosów językowych: Fagott u. Oboe 8' w manuale I, w całości umieszczonego w bloku piszczałkowym (zob. fotografia 8, s. 160), oraz Posaunbass 16' w pedale (G-A – osobne nogi piszczałek, B-d' – blok piszczałkowy). Poza tym instrument prezentuje dość powszechną dziewiętnastowieczną koncepcję wiejskich organów (Ländliche Orgel) z piramidą pryncypałów zwieńczonych miksaturą w manuale I do realizowania *forte* i czterogłosową fletową sekcją manualu II, *piano*. Ponieważ od czasu budowy organów nie przeprowadzono prac konserwacyjnych, podczas remontu zaistniała konieczność odtworzenia szczególnie piszczałek drewnianych, zaatakowanych przez kołatka domowego,

a także częściowo wykradzionych piszczałek metalowych głosu Mixtur 3–4 fach (zob. fotografie 9, 10, s. 161).

Tabela 2. Dyspozycja organów firmy Gebrüder Walter w kościele pw. Chrystusa Króla w Poniecu. Oprac. własne

| Manual I | Manual II | Pedał |
|--|---------------|----------------------|
| Principal 8' | Salicional 8' | Violon 16' |
| Octave 4' | Portunal 8' | Subbass 16' |
| Bordun 16' | Floete 8' | Octavbass 8' |
| Viola di Gamba 8' | Spitzflöte 4' | Posaunbass 16' |
| Hohlhlaut 8' | | Bordunbass 16' (tr.) |
| Fagott u. Oboe 8' | | Violoncello 8' (tr.) |
| Rohrflöte 4' | | Fagottbass 8' (tr.) |
| Quinte 2 ² / ₃ ' | | Bassfloete 8' (tr.) |
| Superoctave 2' | | Superoctave 4' (tr.) |
| Mixtur 3–4 fach | | |

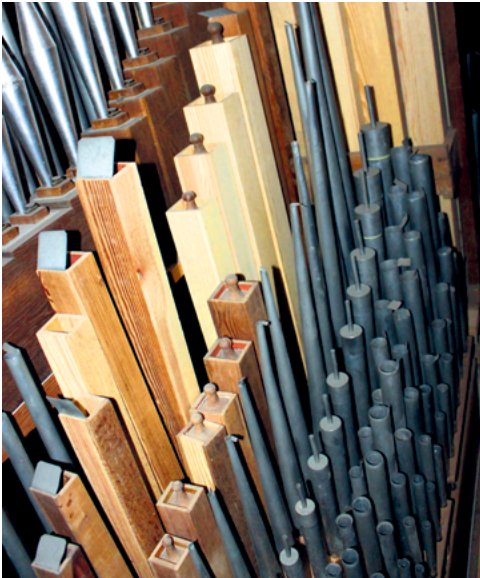
Łączniki: Manualcoppel, Pedalcoppel



Fotografia 8. Piszczałki głosu Fagott u. Oboe 8' organów w Poniecu. Fot. T. Sowiński



Fotografia 10. Piszczalki mikstury (oryginalne i nowe) organów w Poniecu. Fot. T. Sowiński



Fotografia 9. Naprawione i zrekonstruowane piszczalki drewniane organów w Poniecu. Fot. T. Sowiński

Przy okazji omawiania ponieckich organów warto wspomnieć o odkryciu dokonany przez autora w pobliskim Waszkowie. Znajduje się tam siedmiogłosowy pozytyw wykonany przez Samuela Näsera ze Wschowy w 1718 roku (zob. fotografie 11, 12, s. 162). Zespół brzmieniowy instrumentu jest zdewastowany, niemniej dużo piszczalek się zachowało. W całości przetrwały za to pozostałe części organów, zwłaszcza rzeźbione manubria i klawiatura manuału z krótką oktawą (zob. fotografie 13, s. 162, i 14, s. 163). Ich wtórnym elementem jest zaś miech, zainstalowany przez firmę Brunona Goebbla w 1937 roku. Organy są obecnie zabezpieczone przed dalszą dewastacją i czekają na renowację.



Fotografia 11. Organy Samuela Näsera w kościele filialnym w Waszkowie. Fot. T. Sowiński



Fotografia 12. Organy w Waszkowie – widok z chóru bocznego. Fot. T. Sowiński



Fotografia 13. Klawiatura manualowa i manubria organów w Waszkowie. Fot. T. Sowiński



Fotografia 14. Manubria organów w Waszkowie. Fot. T. Sowiński

Organy w kościele pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa w Piaskach-Marysinie

Jest to 11-głosowy instrument (zob. tabela 3) firmy Schlag und Söhne ze Świdnicy z 1907 roku (opus 791), o trakturze pneumatycznej i rejestrowych (stożkowych) wiatrownicach (zob. fotografie 15, 16, s. 164). Zachowana w całości obsada poszczególnych głosów organowych prezentuje romantyczną estetykę brzmieniową, typową dla mniejszych instrumentów. Wykonawca ma do dyspozycji dwa manualy o skali $C-f^{\sharp}$ i pedał o skali $C-d^{\sharp}$, stół gry wbudowany jest w boczną ścianę organów (zob. fotografia 17, s. 165). Głosy organowe rozmieszczone są na trzech wiatrownicach, w których występuje podział na strony C i Cis (zob. fotografie 18–20, s. 165–166).

Tabela 3. Dyspozycja organów firmy Schlag und Söhne w kościele pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa w Piaskach-Marysinie. Oprac. własne

| Manual I | Manual II | Pedał |
|---------------------------|-----------------|------------|
| Bordun 16' | Salicional 8' | Subbas 16' |
| Principal 8' | Portunal 8' | Cello 8' |
| Gambe 8' | Traversflöte 4' | |
| Gedeckt 8' | | |
| Octave 4' | | |
| Progressio harm. 2–3 fach | | |

Łączniki: Manualkoppel, Pedalkoppel zu I
Urządzenia dodatkowe: Tutti, Kalkant



Fotografia 15. Organy firmy Schlag und Söhne w Piaskach-Marysinie. Fot. T. Sowiński



Fotografia 16. Tabliczka budowniczej organów w Piaskach-Marysinie. Fot. T. Sowiński



Fotografia 17. Stół gry organów w Piaskach-Marysinie. Fot. T. Sowiński



Fotografia 18. Piszczalki manualu I organów w Piaskach-Marysinie. Fot. T. Sowiński



Fotografia 19. Piszczalki manualu I organów w Piaskach-Marysinie. Fot. T. Sowiński



Fotografia 20. Piszczalki manualu II i pedału organów w Piaskach-Marysinie. Fot. T. Sowiński

Organy w kościele pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa w Smolicach

Organy autorstwa Wilhelma Sauera z Frankfurtu nad Odrą o numerze opusu 1051 pochodzą z przełomu lat 1909 i 1910 (zob. fotografia 21). Ten 18-głosowy instrument (zob. tabela 4) o pneumatycznej trakturze gry ma wolnostojący konrtuar wyposażony w dwa manualy i pedał (zob. fotografia 22). Jego dyspozycja jest na wskroś romantyczna, piramidę pryncypałów wieńczy czterorzędowy Cornet $2\frac{2}{3}'$ (zob. fotografia 23, s. 168). Każda z sekcji ma swoją wiatrownicę rejestrową o przebiegu chromatycznym. Brzmienie głosu Violon 16' w zakresie *G-Fis* uzyskiwane jest akustycznie przez współbrzmienie krytej kwinty z tonem podstawowym otwartym 8' (zob. fotografia 24, s. 168). Omawiane organy to prawdopodobnie jeden z ostatnich wytworów Wilhelma Sauera, o czym świadczy fakt, że katalog firmowy obejmuje 1100 opusów, a opisywany instrument otrzymał sygnaturę op. 1051. Poza tym rok budowy kościoła wskazuje, że organy musiały powstać nie wcześniej niż w 1910 roku, a – co ciekawe – właśnie w tym roku firma Sauer zakończyła swoją działalność, łącząc się z przedsiębiorstwem Paula Walkera. Od 1 października 1910 roku instrumenty będą miały nową sygnaturę: „Sauer – Inh. Paul Walker”.

Tabela 4. Dyspozycja organów Wilhelma Sauera w kościele pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa w Smolicach. Oprac. własne

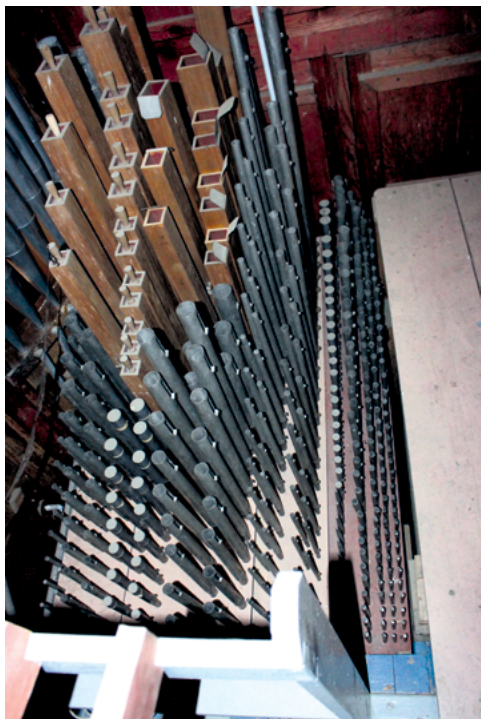
| Manual I | Manual II | Pedał |
|--|--------------------|---------------------------------------|
| Gemshorn 8' | Gedackt 8' | Violon 16' (<i>C-Fis</i> akustyczny) |
| Flöte harm. 8' | Aeoline 8' | Subbass 16' |
| Gamba 8' | Conzertflöte 8' | Octave 8' |
| Principal 8' | Geigenprincipal 8' | Bassflöte 8' |
| Bordun 16' | Flauto dolce 4' | |
| Rohrflöte 4' | Fugara 4' | |
| Octave 4' | | |
| Mixur 4 fach (w rzeczywistości Cornett) | | |



Fotografia 21. Organy Wilhelma Sauera w Smolicach. Fot. T. Sowiński



Fotografia 22. Stół gry organów w Smolicach. Fot. T. Sowiński



Fotografia 23. Piszczalki manualu I organów w Smolicach. Fot. T. Sowiński



Fotografia 24. Piszczalki manualu II i pedału organów w Smolicach. Fot. T. Sowiński

Organy w kościele pw. św. Apostołów Piotra i Pawła w Nieparcie

Organy w tej świątyni (zob. fotografia 25) są dziełem Józefa Stanisławskiego z Poznania. Jest to 16-głosowy instrument (zob. tabela 5, s. 170) o trakturze pneumatycznej. Kontuar, wbudowany w boczną ścianę organów, wyposażono w dwa manualy o skali $C-f^{\flat}$ i pedał o skali $C-d^{\flat}$. Głosy organowe rozmieszczone są na trzech wiatrownicach rejestrowych z płaskimi zaworami tonowymi i podzielone na strony C i Cis. Wiele przemawia za tym, że obecnie są to największe zachowane organy Stanisławskiego. Pod względem rozmiarów przewyższały je jedynie instrumenty w farach w Ostrowie Wielkopolskim i w Kościanie, ale zostały zniszczone wskutek przebudów. Cechą charakterystyczną organów Stanisławskiego jest stosowanie odrębnego nazewnictwa głosów organowych, całkowicie odbiegającego od ogólnie przyjętego. Można to tłumaczyć tłem historycznym, a konkretnie okresem zaborów – nowa nomenklatura była prawdopodobnie próbą odcięcia się od języka zaborcy. W rozwiązaniach konstrukcyjnych



Fotografia 25. Organy Józefa Stanisławskiego w Nieparcie. Fot. T. Sowiński

stosowanych przez tego organmistrza bardzo ciekawe są aparaty połączeń międzysekcyjnych, które można nazwać pneumatyczno-mechanicznymi (zob. fotografia 26). Przy włączonym łączniku, po naciśnięciu klawisza w kontuarze unosi się mieszek, który przesuwając metalowy popychacz, a ten podnosi właściwy zawór tonowy w sekcji dołączanej. Przy wyłączonym łączniku mieszki dźwigające popychacz zablokowane są dębową listwą, w momencie włączania łącznika listwa jest unoszona przez dwa mieszki klinowe. W rozwiązaniu tym istnieje jednak pewna niekonsekwencja czy niebezpieczeństwo, ponieważ przy włączonym w manuale I łączniku oktawowym super, po uruchomieniu połączenia manualu I z pedalem, super manualowy odezwie się także w pedale. Analogicznie sprawa ma się w wypadku zestawienia ze sobą połączenia manualu I z pedalem i łącznika suboktawowego.



Fotografia 26. Organy w Nieparcie – mechanizm połączenia manualu II z pedalem. Fot. T. Sowiński

Tabela 5. Dyspozycja organów Józefa Stanisławskiego w kościele pw. św. Apostołów Piotra i Pawła w Nieparcie. Oprac. własne

| Manuał I | Manuał II | Pedał |
|---|----------------------------|---------------------|
| Burdon 16' | Multanka 8' (Gedackt) | Pryncypał 16' |
| Kobza 8' (Gemshorn) | Harfa Aeolska 8' (Aeolina) | Sztort 16' (Subbas) |
| Pryncypał 8' | Fujarka 8' (Salicional) | Basetla 8' (Cello) |
| Oktawa 4' | Flecik 4' (Rohrflöte) | |
| Baryton 8' (Gamba) | | |
| Flet wędrażony 8' (Hohlflöte) | | |
| Flet szpicziaty 4' (Spitzflöte) | | |
| Kwarta $2\frac{2}{3}'$ –2' (Rauschquinte) | | |
| Progresya 3-chórowa | | |

Łączniki: Manuał Kopel, Pedał Kopel z I, Pedał Kopel z II, Kopel wyższy oktawy I (Super), Kopel niższy oktawy I (Sub)

Urządzenia dodatkowe: Piano, Mezzoforte, Tutti, Pierwotna siła

Organy w kościele pw. Matki Bożej przy Żłóbku w Kobylinie

Ostatnim instrumentem omawianym w niniejszym artykule są 23-głosowe organy będące powojennym projektem Władysława Kaczmarka z Wronek (zob. tabela 6, s. 172), a znajdujące się w kościele pw. Matki Bożej przy Żłóbku w Kobylinie (zob. fotografia 27). Niestety wcześniej używane w tym kościele barokowe organy nie przetrwały II wojny światowej. Zachowała się tylko szafa organowa, którą Kaczmarek wykorzystał do budowy swojego instrumentu. Estetyka brzmieniowa organów jest romantyczna, a aktualnie, po przeprowadzeniu prac intonacyjnych, w dużym stopniu nawiązuje do idiomu francuskich instrumentów z początku XX wieku. Stół gry ma dwa manuały o zakresie od *C* do g^3 i klawiaturę pedałową o zakresie *C*– d^1 (zob. fotografia 28), traktura gry i rejestrów jest pneumatyczna z wyjątkiem głosów Bombard 16' i Trąbka 8'. Po zakończonym remoncie generalnym organów powzięto bowiem zamiar rozbudowy instrumentu właśnie o te dwa głosy (zob. fotografie 29, s. 172, i 30, s. 173). Jednocześnie oddalenie nowych głosów od wiatrownic manuału I oraz pedału było zbyt duże, co wpływało na znaczną niepunktualność w trakturze gry. Aby zniwelować tę niedokładność, należało poczynić pewne usprawnienia. Po rozważeniu możliwych rozwiązań problemu wybór padł na trakturę elektryczną, zaprojektowaną w taki sposób, aby nie ingerować w oryginalny pneumatyczny, opróżniający stół gry. W tym celu na odcinku traktury już za stołem gry zamontowano przekaźnik, który zamienia impuls pneumatyczny wychodzący



Fotografia 27. Organy Władysława Kaczmarka w Kobylinie. Fot. T. Sowiński



Fotografia 28. Stół gry organów w Kobylinie. Fot. T. Sowiński



Fotografia 29. Organy w Kobylinie – Bombard 16'. Fot. T. Sowiński

z kontuaru na sygnał elektryczny sterujący elektromagnesem w dobudowanych wiatrownicach (zob. fotografia 31). Można zatem pokusić się o stwierdzenie, że te dwa głosy mają trakturę pneumatyczno-elektryczną. Całość prac przy elektrycznej części traktury wykonał ojciec Ksawery Majewski OFM, ówczesny proboszcz, a także organmistrz. Dobudowana Trąbka 8' to francuska odmiana tego głosu z charakterystyczną kulą w głowicy i przedłużoną nogą (zob. fotografia 32, s. 174). Z innych rejestrów warto wspomnieć ciekawy i dość rzadki głos, jakim jest Klarnet labialny, swym realnym brzmieniem przypominający imitowany instrument bardziej niż jego językowy odpowiednik.

Oprócz codziennego używania organów dla celów liturgicznych wykorzystywane są one także w koncertach, odbywających się na przełomie czerwca i lipca w ramach Kobylińskiego Festiwalu Muzyki Organowej i Kameralnej.

Tabela 6. Dyspozycja organów Władysława Kaczmarka w kościele pw. Matki Bożej przy Żłóbku w Kobylinie. Oprac. własne

| Manuał I | Manuał II | Pedał |
|--|-------------------------|------------------------|
| Bordun 16' | Pryncypał skrzypcowy 8' | Wiolon 16' |
| Pryncypał 8' | Aeoline 8' | Subbas 16' |
| Gamba 8' | Vox coelestis 8' | Oktawbas 8' |
| Gemshorn 8' | Klarnet labialny 8' | Cello 8' |
| Portunal 8' | Kwintaton 8' | Bombard 16' |
| Oktawa 4' | Flet kryty 8' | Trąbka 8' (transmisja) |
| Kwinta 2 ² / ₃ ' | Flet harmoniczny 4' | |
| Mikstura 3–4 rzędy | Pikolo 2' | |
| Trąbka 8' | | |

Łączniki: II–I, I–ped., II–ped., I super, II super, II–I sub

Urządzenia dodatkowe: Crescendo, aparat pedału, Tremolo, wyłącznik głosów językowych, stałe kombinacje P, MF, F, T, GT, jedna wolna kombinacja



Fotografia 30. Organy w Kobylinie – Trąbka 8'. Fot. T. Sowiński



Fotografia 31. Aparaty pneumatyczno-elektryczne organów w Kobylinie. Fot. T. Sowiński



Fotografia 32. Organy w Kobylinie – Trąbka 8' w trakcie prac. Fot. T. Sowiński

Obszar południowo-zachodniej Wielkopolski bywa również nazywany terenem pogranicza. Tu ścierały się prądy kulturowe dwóch ważnych regionów: Śląska i Wielkopolski. Wpływ organmistrzów śląskich na budownictwo organowe na tym terytorium był ogromny i nieoceniony. Jednocześnie bardzo dobrze się rozwijało organmistrzostwo poznańskie, próbując wykształcić i utrwalić własną tradycję organmistrzowską. Większość instrumentów, które przetrwały zawieruchy wojenne, to romantyczne organy z drugiej połowy XIX wieku, choć zdarzają się starsze, szczególnie w małych miejscowościach, gdzie parafii nie było stać na budowę nowego instrumentu w romantycznej estetyce, co potwierdza przykład organów z Waszkowa. Te dwa nurty organowego budownictwa, łączące się na pograniczu Wielkopolski i Śląska, tworzą barwne i zróżnicowane instrumentarium organowe, które – mam nadzieję – będzie sukcesywnie odkrywane i przywracane do użytkowania zarówno wspólnotom parafialnym, jak i większej grupie miłośników muzyki organowej.

Organy południowo-zachodniej Wielkopolski – charakterystyka wybranych instrumentów na podstawie prowadzonych prac organmistrzowskich

Abstrakt

Autor, czynny zawodowo organmistrz, omawia znajdujące się na obszarze południowo-zachodniej Wielkopolski organy, które miał sposobność remontować lub restaurować. Tekst zawiera skrótowy opis obecnego stanu zachowania instrumentów z miejscowości takich jak Leszno, Poniec, Piaski, Smolice, Niepart i Kobylin. Autor w miarę możliwości przytacza krótką historię instrumentów, przedstawia zakres przeprowadzonych prac organmistrzowskich oraz dołącza opis zawierający dyspozycję organów. Obszar południowo-zachodniej Wielkopolski jest niejednorodny pod względem organologicznym. Większość instrumentarium organowego tego terenu stanowią organy dziewiętnastowieczne, zaprojektowane i wybudowane w estetyce romantycznej, wśród nich znajdują się też jednak instrumenty o różnorodnych cechach konstrukcyjno-brzmieniowych, reprezentujące stylistykę budownictwa zarówno śląskiego, jak i wielkopolskiego, pozostającego pod wpływem organmistrzostwa kręgu tzw. północy. Te dwa nurty łączące się na pograniczu Wielkopolski i Śląska tworzą barwne i zróżnicowane instrumentarium organowe, zasługujące według autora artykułu na sukcesywne odkrywanie i przywracanie do użytkowania zarówno wspólnotom parafialnym, jak i większej grupie miłośników muzyki organowej.

Słowa kluczowe: organy, Wielkopolska, Kaczmarek, Stanisławski, Sauer, Gebrüder Walter, Schlag und Söhne, Bruno Goebel

Organs of South-Western Greater Poland – Description of Selected Instruments Based on the Conducted Organ-Building Works

Abstract

The author, a professionally active organ-builder, discusses organs situated in the area of south-western Greater Poland which he had the opportunity to renovate or restore. The text contains a brief description of the current state of preserved instruments from such places as Leszno, Poniec, Piaski, Smolice, Niepart, and Kobylin. The author gives a brief history of the instruments, describes the extent of the organ-building works carried out, and includes a description of the organ's disposition. The area of south-western Greater Poland is heterogeneous in terms of organology. Although the majority of the organ instruments in this area are 19th-century organs, designed and built in the Romantic aesthetics, among them, there are instruments of various construction and sound characteristics, representing both Silesian and Greater Poland styles of organ-building, influenced also by the organ-building of the so-called northern circle. These two trends merging on the borderland of Greater Poland and Silesia make a colourful and varied

group of organ instruments, which, according to the author of the article, will be successively discovered and restored to be used both by parish communities and by a larger group of organ music lovers.

Keywords: organ, Greater Poland, Kaczmarek, Stanisławski, Sauer, Gebrüder Walter, Schlag und Söhne, Bruno Goebel

Dariusz Galewski
Tomasz Głuchowski

Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

Barokowe organy Michaela Englera w kościele pw. św. Mikołaja w Brzegu – próba rekonstrukcji

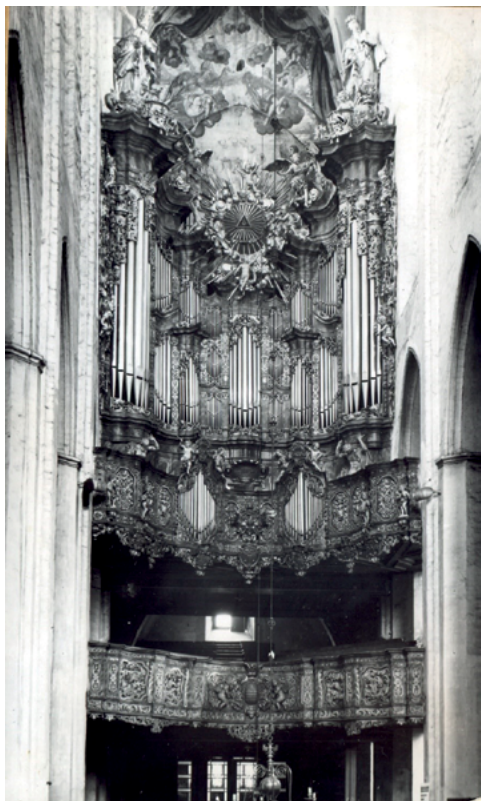
1. Stan badań

Organy Michaela Englera w kościele pw. św. Mikołaja w Brzegu stały się najpierw – już w drugiej połowie XIX wieku – przedmiotem zainteresowania lokalnych badaczy przeszłości, a następnie – w okresie międzywojennym – muzyków i historyków sztuki śląskiej¹. Podobnie jak w wielu innych wypadkach ważne opracowanie tego wspaniałego dzieła znalazło się w monumentalnej monografii śląskich organów napisanej przez Ludwiga Burgemeistra i wydanej po raz pierwszy w 1925 roku². W związku z częściowym zniszczeniem instrumentu w końcowej fazie II wojny światowej polscy muzykolodzy i historycy sztuki mogli się oprzeć w swoich badaniach tylko na opracowaniach przedwojennych i na fotografiach archiwalnych. Pomimo tego brzeskie organy, a zwłaszcza imponująca dekoracja ich fasady, funkcjonują cały czas w pracach naukowych, wyznaczając ważny etap w rozwoju śląskiej odmiany prospektu organowego³.

1 M. Drischner, *Die grosse Orgel zu St. Nicolai in Brieg*, „Brieger Heimatkalender”, Jg. 3 (1927), s. 17.

2 L. Burgemeister, *Der Orgelbau in Schlesien*, wyd. 2 rozszerzone, Frankfurt am Main 1973, s. 58–59, 155–157.

3 A. Peszko, *Kościół św. Mikołaja w Brzegu. Zarys historii*, Brzeg 1997, s. 9; A. Jadziak, *Rzeźby barokowego prospektu organowego z kościoła św. Mikołaja w Brzegu*, [w:] *Zabytkowe*



Fotografia 1. Organy kościoła pw. św. Mikołaja w Brzegu zaprojektowane przez Michaela Englera Młodszego, 1724–1730. Fotografia archiwalna ze Zbiorów Fotografii i Rysunków Pomiarowych Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie, sygn. 0000028270

Niniejszy artykuł zainspirowany został bezpośrednim zetknięciem się z zachowaną w dużej części do dzisiaj w zbiorach Muzeum Piastów Śląskich w Brzegu dekoracją rzeźbiarską, która daje nadzieję na zrekonstruowanie w niedalekiej przyszłości tego znakomitego dzieła.

2. Historia

Organy zostały wzniesione przez Michaela Englera Młodszego w latach 1724–1730 z fundacji brzeskiego patrycjatu dla głównej świątyni parafialnej miasta, znajdującej się wówczas pod zarządem luteranów⁴ (zob. fotografia 1).

Dekorację snycerską prospektu wykonał wrocławski rzeźbiarz i mieszczanin Johann Jakob Bauer, o którym wiadomo, że współpracował z warsztatem prowadzonym przez Johanna Adama Karingera, a jego drugim poświęconym dziełem była figura Neptuna wieńcząca niezachowaną fontannę na

organy śląskie, red. nauk. J. Stępowski, [w serii:] „Zeszyty Naukowe – Ludowy Instytut Muzyyczny”, nr 4, Legnica 1992, s. 167–188; M. Broniewski, *Barokowy prospekt organowy w kościele Łaski w Jeleniej Górze*, Poznań 2004, s. 119. Najpełniejszym opracowaniem twórczości Englerów jest niepublikowana monografia Bogdana A. Tabisza, zob. tegoż, *Działalność organmistrzowska rodziny Englerów. Studium historyczno-instrumentoznawcze*, dysertacja doktorska napisana pod kierunkiem dr hab. Marii Szymanowicz w Katedrze Muzykologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2014, s. 173–189; R. Nowak, *Wystrój i wyposażenie kościoła św. Mikołaja w Brzegu jako świątyni ewangelickiej od XVI do XVIII w.*, [w:] *Fara od średniowiecza do współczesności. Społeczność – duchowość – architektura – wystrój. Studia z historii sztuki*, red. R. Eysymontt, D. Galewski, Wrocław 2019, s. 237–239; tegoż, *Brzeżanie i sacrum. Wystrój kościoła św. Mikołaja w Brzegu od XV do XXI wieku*, Brzeg 2020, s. 108–114.

⁴ Świadczyły o tym umieszczona pośrodku empyry chóru tablica fundacyjna z inicjałami rajców miejskich oraz znajdujący się w centrum empyry organowej kartusz z herbem Brzegu, zob. przyp. 38, zob. R. Nowak, *Brzeżanie i sacrum...*, s. 112–113.

placu Nowy Targ we Wrocławiu⁵. Dekoracja snycerska brzeskiego prospektu przetrwała bez większych zmian do 1944 roku, kiedy to w ramach prac zabezpieczających najcenniejsze dzieła sztuki postanowiono zdemontować cały instrument wraz z jego dekoracją i przewieźć do jednej ze składnic muzealnych⁶. Pierwszą lokalizację miał stanowić pałac w Oleśnicy Małej⁷, zrezygnowano jednak z niego na rzecz pocysterskiego zespołu klasztornego w Kamieńcu Ząbkowickim⁸. Po zakończeniu działań wojennych w 1946 roku przewieziono zdemontowane elementy organów do kościoła filialnego w Ząbkowicach Śląskich, a rok później przekazano wystrój rzeźbiarski do zamku w Brzegu, piszczałki zaś uległy rozproszeniu⁹. Od tego czasu dekoracja prospektu spoczywa w magazynie Muzeum Piastów Śląskich (z wyjątkiem dwóch największych figur, które znajdują się na ekspozycji stałej) i czeka na powrót na swoje pierwotne miejsce. Losy kościoła pw. św. Mikołaja były bardziej dramatyczne, ponieważ został on dotkliwie zniszczony w trakcie ostrzału miasta przez wojska radzieckie na początku 1945 roku, tracąc część sklepień i wiele cennych elementów wyposażenia, takich jak niektóre epitafia, empory w nawach bocznych, szafę organową, manierystyczną ambonę (1593) czy ołtarz główny (1783), rozebrany w 1963 roku¹⁰.

3. Kalendarium budowy

Proces powstawania instrumentu można podzielić na etapy. Pierwsza umowa na budowę organów została zawarta 18 września 1724 roku pomiędzy komisją organową reprezentującą parafię a organmistrzem Michaeliem Englerem i dotyczyła wykonania sekcji Hauptwerku (Hw – 14 głosów), Oberwerku (Ow – 12 głosów) i Pedalu (P – 14 głosów)¹¹. Założono, że cały proces potrwa około

-
- 5 D. Ostowska, *Rzeźba śląska 1650–1750. Katalog wystawy*, Wrocław 1969, s. 62–63. Pozostałości fontanny i zdobiących ją figur zostały odkryte przez archeologów w 2010 roku podczas przebudowy pl. Nowy Targ, zob. *Barokowa fontanna z Neptunem odkryta na Nowym Targu*, „Gazeta Wyborcza”, wydanie internetowe, https://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/1,35771,8585271,Barokowa_fontanna_z_Neptunem_odkryta_na_Nowym_Targu.html [20.11.2019].
 - 6 Ten etap prac poświadcza bogata dokumentacja fotograficzna przechowywana w Archiwum Muzeum Narodowego we Wrocławiu.
 - 7 J. Kowalski, R.J. Kudelski, R. Sulik, *Lista Grundmanna. Tajemnice skarbów Dolnego Śląska*, Warszawa 2015, s. 222.
 - 8 J. Gębczak, *Losy ruchomego mienia kulturalnego i artystycznego na Dolnym Śląsku w czasie drugiej wojny światowej*, Wrocław 2000, s. 26; J. Kowalski, R.J. Kudelski, R. Sulik, dz. cyt., s. 215.
 - 9 A. Jadziak, dz. cyt., s. 184, przyp. 7.
 - 10 R. Nowak, *Brzeżanie i sacrum...*, s. 159–163.
 - 11 L. Burgemeister, dz. cyt., s. 155.

30 miesięcy, a jego koszt wyniesie 2700 talarów, nie uwzględniając kosztów pobocznych¹², co stanowiło na owe czasy niebagatelną kwotę. Do rozbiórki starego instrumentu przystąpiono 3 października 1725 roku, a w kolejnym roku zlecono organmistrzowi dobudowanie siedmiogłosowej sekcji Rückpositivu (Rp) za dodatkową sumę 224 talarów¹³. Ostatecznie budowę wielkich organów dla kościoła pw. św. Mikołaja zakończono w grudniu 1730 roku. Dzieło miało 52 głosy rozmieszczone według następującego podziału: Hw (16), Ow (12), Rp (10), P (14). Zakres klawiatur nie jest znany, niemniej domniemywać należy, że skala instrumentu w manualach obejmowała $C-c^3$ z pominięciem dźwięku *Cis* w wielkiej oktawie, a w pedale $C-c^1$ (również bez dźwięku *Cis*)¹⁴. Registry poboczne były następujące: połączenie dwóch manualów, połączenie wszystkich manualów razem, przestrojenie całej sekcji Rückpositivu do stroju Chorton lub do stroju Camerton. Dodatkowo występowało dziewięć registrów Sperrventile, służących do odcinania dopływu powietrza do poszczególnych sekcji głosów¹⁵. Organy miały także osobny klucz registry do dzwonka kalikanta, klucz Tremulant (Ow) oraz klucz do kotłów umieszczonych na wieżach basowych, na wysokości 36 stóp, uderzanych pałkami przez figury anielskie podczas gry na klawiaturze pedałowej. Instrument miał 2838 piszczałek, z których największa ważyła 1 cetnar i 28 funtów¹⁶. Powietrze tłoczone było przez siedem miechów klinowych. Całkowity koszt budowy łącznie ze snycerką, malunkiem i innymi pracami wyniósł 13 462 marek¹⁷.

Dyspozycję organów w roku 1730 przedstawia tabela 1 (s. 181)¹⁸.

Od 1733 roku opiekę nad tym wspaniałym instrumentem sprawował organista kościoła pw. św. Mikołaja¹⁹. W zakres jego obowiązków wchodziło m.in. cotygodniowe strojenie, za co otrzymywał wynagrodzenie 29 marek rocznie²⁰. Po dokonaniu renowacji sklepienia kościoła, w latach 1768–1769 nastąpiły pierwsze większe naprawy organów przez Englera wycenione na kwotę 1140 marek. W roku 1769 opiekę nad nimi zaczął sprawować Johann Gottfried Wilhelm Scheffler (otrzymując 21 marek na rok)²¹, a prawie 20 lat później (1787–1788)

12 Tamże.

13 Tamże.

14 Domniemanie to pochodzi z faktu, że w trakcie przebudowy organów w 1926 roku rozszerzono skalę manualów o 6 tonów w zakresie $C-f^8$, a pedału o 9 tonów ($C-a^1$). Zważywszy że częstą praktyką było pomijanie *Cis* w pierwszej oktawie, z rachunku matematycznego wynika, że klawiatura manualów kończyła się na c^3 , a pedału na c^1 .

15 B.A. Tabisz, dz. cyt., s. 189.

16 L. Burgemeister, dz. cyt., s. 156. Waga tej piszczałki to ok. 63,5 kg.

17 B.A. Tabisz, dz. cyt., s. 176.

18 C.G. Meyer, *Sammlung einiger Nachrichten von berühmten Orgelwercken in Teutschland*, Breslau 1757, s. 21–22, Library of Congress, [online:] <https://lccn.loc.gov/09004214> [29.11.2020].

19 Najprawdopodobniej był to wymieniony w *Sammlung...* Christian Gottlieb Richter. Tamże.

20 Tamże.

21 Tamże.

dodał do nich Tremulant i – jak podają źródła – „wyścielił” Bas 32²². W roku 1795 nadzór nad instrumentem ponownie powierzono miejscowemu organiście.

Tabela 1. Dyspozycja organów wg opisu z 1757 roku. Na podstawie: C.G. Meyer, *Sammlung einiger Nachrichten von berühmten Orgelwercken in Teutschland*, Breslau 1757, s. 21–22, Library of Congress, [online:] <https://lccn.loc.gov/09004214> [29.11.2020]

| | |
|--|---|
| <p style="text-align: center;">Hauptwerk</p> <p>Principal im Gesicht 8 Fuß²³ Bourdon Flaut 16 Fuß Quinta dena 16 Fuß Salicet 16 Fuß Violon-Baß ins halbe Klavier 16 Gemshorn 8 Fuß Flaut major 8 Fuß Salicet 8 Fuß Octava 4 Fuß Flaut minor 4 Fuß Quinta 3 Fuß Super oktava 2 Fuß Mixtura 6 Chor Cimbäl 2 Chor Sesqui altera 2 Chor Trompet 8 Fuß</p> | <p style="text-align: center;">Oberwerk</p> <p>Principal im Gesicht 8 Fuß Prinzipal auch im Gesicht 4 Fuß Rohr-Flaut 8 Fuß Unda maris 8 Fuß Spitz-Flaut 4 Fuß Nachthorn 4 Fuß Quinta 3 Fuß Octava 2 Fuß Quinta 1½ Fuß Sedecima 1 Fuß Mixtura 4 Chor Vox humana 8 Fuß</p> |
| <p style="text-align: center;">Rückpositiv</p> <p>Principal im Gesicht 8 Fuß. Flaut Allemand 8 Fuß Quinta dena 8 Fuß Flaut lieblich 8 Fuß Octava 4 Fuß Quinta 3 Fuß Super Octava 2 Fuß Sedecima 1 Fuß Mixtura 3 Chor Hautbois 8 Fuß</p> | <p style="text-align: center;">Pedal</p> <p>Principal völlig im Gesicht 16 Fuß Major-Baß 32 Fuß Sub-Baß 16 Fuß Quintaden-Baß 16 Fuß Salicet-Baß 16 Fuß Offener-Baß 16 Fuß Octaven-Baß 8 Fuß Flaut Baß 8 Fuß Gemshorn Quint 6 Fuß Super Octaven-Baß 4 Fuß Mixtura 6 Chor Posaunen-Baß 32 Fuß Posaunen-Baß 16 Fuß Trompet-Baß 8 Fuß</p> |

²² Tamże; najprawdopodobniej chodzi o wymianę skór na szpuntach.

²³ Pisownia z zachowaniem oryginału na manubriach wg C.G. Meyer, dz. cyt.

W początkach XIX wieku instrument podupadł technicznie (z powodu drewnojadów i problemów finansowych świątyni), dopiero jednak w roku 1832 parafia podjęła decyzję o remoncie. Pomimo złożonej przez Schefflera oferty wstępnej prace przy organach powierzono wrocławskiemu organmistrzowi Johannowi Christianowi Benjaminowi Müllerowi i wypłacono mu za nie honorarium w kwocie 5988 marek²⁴. Kolejne naprawy wykonał w roku 1853 Traugott Wünsche z Wrocławia, otrzymując za nie 320 talarów²⁵. Końcowy raport z tego remontu nie wymienia czterech Englerowskich Camertonbasów w sekcji pedału, można więc wysnuć przypuszczenie, że zrezygnowano wówczas z możliwości podwójnego systemu ich użycia (Chorton/Kamerton) lub ewentualnie odłączono owe głosy²⁶. Dziesięć lat później (1863) większe reperacje przy organach prowadził Gottfried Riemer (dokonując m.in. zamiany dwóch głosów w Rp na jeden nowy), a ich koszt wyniósł 8907 marek²⁷. Od tego czasu instrument miał 51 głosów. Odbierając prace zrealizowane przez Riemera, organolog doktor Felix Expedit Baumgart zanotował następujące uwagi:

- ▶ koppel w Rp znacznie utrudnia grę (zalecił usunięcie),
- ▶ tony w P odzywają się tylko przy mocnym nacisku,
- ▶ występują problemy z ciśnieniem,
- ▶ koppel w P utrudnia grę (zalecił usunięcie),
- ▶ należy pomyśleć w przyszłości o zmianie dyspozycji²⁸.

Zaledwie kilkanaście lat po wspomnianym remoncie, około roku 1878, organy dotknęła plaga drewnojadów, z którymi próbowano walczyć przez zanurzanie piszczałek w nafcie. Był to czas, w którym w dalszym ciągu instrumentem opiekował się wspomniany Gottfried Riemer (otrzymując za to 180 marek rocznie), od 1881 roku robił to zaś brzeski organmistrz Hugo Hehre²⁹.

Na przełomie stuleci zaczęto snuć plany zastosowania w organach maszyny pneumatycznej (tzw. dźwigni Barkera) oraz planowano dokonać wymiany głosów językowych. W roku 1913 opracowano wytyczne modernizacji instrumentu. Zakładały one:

- ▶ demontaż werków Englera,
- ▶ pozostawienie prospektu i szafy organowej,
- ▶ budowę nowego instrumentu (w Oberwerku dokonano wówczas symbolicznej wymiany głosów Nachthorn 4' na Äoline 8', manifestując w ten sposób nowe tendencje)³⁰.

²⁴ B.A. Tabisz, dz. cyt., s. 177.

²⁵ L. Burgemeister, dz. cyt., s. 304.

²⁶ Cztery głosy pedałowe, które mogły być transponowane do Camertonu to: Flaut Baß 8 Fuß, Sub-Baß 16 Fuß, Super Octaven-Baß 4 Fuß, Octaven-Baß 8 Fuß (zob. B.A. Tabisz, dz. cyt., s. 189).

²⁷ L. Burgemeister, dz. cyt., s. 249.

²⁸ B.A. Tabisz, dz. cyt., s. 178.

²⁹ Hugo Hehre był stolarzem i terminował u swojego wuja Gottfrieda Riemera, brzeskiego organmistrza, u którego zapewne uczył się zawodu. Remontował wiele instrumentów w okolicach Brzegu, np. w Brzezynie, zob. L. Burgemeister, dz. cyt., s. 181.

³⁰ B.A. Tabisz, dz. cyt.

Działania I wojny światowej uniemożliwiły realizację tych planów, co pozwoliło zachować substancję historyczną organów.

Rok 1924 przyniósł kolejny punkt zwrotny w historii instrumentu, kiedy organistą kościoła pw. św. Mikołaja został Max Drischner, który w krótkim czasie opracował i przedstawił projekt remontu organów³¹. Dwa lata później (1926) firma Kemper & Sohn z Lubecki wraz ze wspomnianym wcześniej Hugonem Hehrem rozpoczęła remont instrumentu. Nadzór nad prowadzonymi pracami sprawowali: Ludwig Burgemeister oraz Hans Henny Jahnn³², konsultantem projektu został zaś Albert Schweizer, który zaproponował tzw. koncepcję zachowawczą w duchu *Orgelbewegung*. Zakres przeprowadzonych zmian był następujący:

- ▶ przebudowano układ podłogi na chórze,
- ▶ zlikwidowano stare szafki gry wraz z manubriami,
- ▶ wybudowano nowy kontuar z włącznikami nożnymi (zob. fotografia 2),
- ▶ zachowano wiatrownice zasuwkowe i trakturę mechaniczną, którą odnowiono,



Fotografia 2. Nowy kontuar brzeskich organów po remoncie z lat 1926–1928. Fotografia archiwalna ze zbiorów Herder-Institut w Marburgu, Bildarchiv, sygn. 63441

31 Max Drischner – urodził się 31 stycznia 1891 w Przewornie k. Strzelina, zmarł 25 kwietnia 1971 w Goslarze. Studiował teologię w Lipsku i we Wrocławiu, po siedmiu semestrach zrezygnował jednak, by zgłębiać fortepian, organy i klawesyn w Berlinie (uczyła go tam Wanda Landowska). W 1922 roku zamieszkał w Brzegu, gdzie doskonalił swoje umiejętności u kantora kościoła św. Mikołaja Paula Hielschera, którego został następcą w roku 1924. Był prekursorem wykonawstwa muzyki dawnej i badał ją z wielkim zaangażowaniem. Zainicjował również renowację barokowych organów Englera przy pełnym zachowaniu zastanej substancji, co w latach dwudziestych XX wieku było zupełnie niestandardowym podejściem. Nie sposób zapomnieć o działalności kompozytorskiej Drischnera. Był autorem wielu dzieł organowych, zbiorów przygrywek, a także zbiorów pieśni. Trzeba w tym miejscu podkreślić, że jego twórczość zyskała popularność na świecie, szczególnie w Stanach Zjednoczonych, na Śląsku natomiast jest obecnie zupełnie zapomniany, zob. *Wiemy już kogo podobizny znajdują się w witrażu*, strona internetowa Parafii Ewangelicko-Augsburskiej św. Krzysztofa we Wrocławiu, [online:] <https://schg.pl/2019/12/06/wiemy-juz-kogo-podobizny-znajda-sie-w-witrazu-muzycznym> [29.11.2020].

32 L. Burgemeister, dz. cyt., s. 156.

- ▶ zachowano dwa z siedmiu miechów klinowych (jako miechy magazynowe dla wentylatora Meidingera),
- ▶ zachowano Tremulant,
- ▶ uruchomiono dwa anielskie kotły,
- ▶ uzupełniono cztery wybrakowane głosy, a w sekcji pedału dobudowano trzy nowe: Trompet 4', Cornett 2', Nachthorn 2',
- ▶ dodano trzy Cymbelsterny (a, C, F),
- ▶ zachowano połączenia pomiędzy klawiaturami,
- ▶ organy wyposażono w trzy rejestry zbiorowe i sześć wolnych kombinacji (Doppelhebel),
- ▶ zmieniono strukturę rejestrów na pneumatyczną (zasuwy sterowane mieszkami),
- ▶ rozszerzono zakres klawiatur: manualy $C-f^{\flat}$, pedał $C-a^1$,
- ▶ potwierdzono, że 46 z 55 głosów wciąż pochodziło z warsztatu Englera,
- ▶ podjęto próbę datowania głosów Terz $1\frac{3}{5}$ oraz Aeoline 16', które uznano za stare, ale nie pochodzące z warsztatu Englera,
- ▶ ustalono ciśnienie powietrza na 68 mm słupa wody³³.

Zakres przeprowadzonych prac był ogromny, stąd gdy w roku 1928 odbyło się poświęcenie organów po remoncie, odnotowano:

Cięgła rejestrowe nie są jeszcze gotowe, tak więc rejestrowanie podczas poświęcenia wciąż musi odbywać się wewnątrz instrumentu; ponadto brakuje paru głosów w Oberwerku i kilku w Hauptwerku, a w Pedale rozbrzmiewa dotąd tylko pięć z siedemnastu rejestrów, ale nawet te jeszcze nie są zintonowane [...]³⁴.

Z tego czasu zachowała się również następująca dokumentacja:

- ▶ zdjęcie Drischnera przy starym kontuarze (na którym widać cięgła rejestrowe pochodzące z warsztatu Englera i manualy z warsztatu Riemera)³⁵,
- ▶ trzy rysunki techniczne w skali 1:10 (przekroje poprzeczne Ow i Hw oraz układ registratury z wałkami skrętnymi zawierający odręczny wykaz głosów Hw, Ow, P),
- ▶ dokładny opis menzuracji poszczególnych głosów (25 kart)³⁶.

³³ B.A. Tabisz, dz. cyt., s. 181–183.

³⁴ Tamże, s. 183–184; oryginał przytoczonego cytatu znajduje się w zbiorach prywatnych Han-ny-Lory Reetz, siostrzenicy Maxa Drischnera, został udostępniony autorowi rozprawy [Tabiszowi – przyp. T.G.] w formie kserokopii oraz transkrypcji drukowanej.

³⁵ Warto wspomnieć w tym miejscu, że w archiwaliach zachowały się również dwie fotografie z lat późniejszych, przedstawiające nowy kontuar (na jednej z nich uwieczniony jest również Max Drischner).

³⁶ Dokumenty dotyczące menzuracji głosów znajdują się w Staats- und Universitätsbibliothek w Hamburgu. Przy okazji renowacji instrumentu Englera w Krzeszowie w latach 2007–2008 korzystała z nich prowadząca prace firma Jehmlich z Drezna.

Można przypuszczać, że w kolejnych tygodniach doprowadzono instrument do pełnej sprawności i aż do czasów jego demontażu pod koniec II wojny światowej utrzymywany był w należytej kondycji techniczno-brzmieniowej.

4. Opis

Brzeskie arcydzieło Michaela Englera usytuowane zostało w zachodnim przęśle nawy głównej kościoła pw. św. Mikołaja. Ta monumentalna ceglana świątynia wzniesiona została w drugiej połowie XIV wieku w formach typowych dla tzw. śląskiej szkoły architektonicznej³⁷. Ma zatem plan wydłużonego prostokąta bez transeptu, a ośmioprzęsłowe wnętrze podzielone na trzy nawy równej długości w układzie bazylikowym pozbawione jest wyraźnej granicy między chórem a korpusem nawowym. Ściany artykułowane są lizenami, pomiędzy którymi znajdują się wąskie arkady międzynawowe i umieszczone wysoko okna, a wnętrze przykrywa sklepienie gwiaździste. Spośród kilkunastu wzniesionych w tym czasie na Śląsku kościołów farnych ten brzeski wyróżnia się najsmuklejszą nawą główną – o wysokości 28,75, szerokości zaś tylko 8,2 metra, co daje jej proporcje 1:3,5. Mając do dyspozycji tak wysmukłe i wysokie wnętrze, Engler musiał się do niego dopasować, projektując swój instrument.

Pomimo tego, że dysponujemy obecnie tylko archiwalnymi zdjęciami, możemy ocenić, iż wywiązał się ze swojego zadania znakomicie. Prospekt usytuowany był w zachodnim przęśle nawy głównej. Ponad centralnym wejściem wznosiła się najpierw wklęsła empora przeznaczona dla kościelnego chóru, z bogatą dekoracją akantową i umieszczonym pośrodku kartuszem podtrzymwanym przez putta³⁸. Powyżej usytuowana była balustrada, która powtarzała zarys empory z wkomponowanymi dwoma pozytywami oraz zamontowanymi na osi herbem Brzegu i orłem śląskim. W górnej części pozytywów ustawiono putta dzierzące w rękach otwarte partytury z zapisem *Magnificat*, *Gloria* i *Sanctus*. Zainstalowany w głębi empory organowej prospekt miał odśrodkową dziewięćoosiową kulisową kompozycję, ujętą w dwie wysokie wieże basowe, ustawione na pofalowanym cokole i podtrzymywane przez posągi atlantów. Oś kompozycji wyznaczała wyraźnie niższa wieża środkowa, po obu jej stronach zaś umieszczonych było symetrycznie po siedem sekcji piszczałkowych,

³⁷ J. Adamski, *Gotycka architektura sakralna na Śląsku w latach 1200–1420*, Kraków 2018, s. 539–550.

³⁸ Widnieje na nim inskrypcja: *Anno: 1724. / im Junio ist dieser / Orgel und Chor. Bau / angefangen und / Anno: 1730. / ultimo Decembris wollendet worden* („Roku 1724 w czerwcu rozpoczęła się budowa tych organów i empory, która zakończyła się ostatniego grudnia 1730 r.”, tłum. D.G., T.G.).

ujętych w bogatą ornamentykę roślinną i wstęgową. Poniżej segmentu centralnego, nad kontuarem zamontowana była tablica fundacyjna z chronostychem, wskazującym na rok ukończenia prospektu 1730³⁹. Fasada zamknięta została w szczytowej partii wydatnym belkowaniem, a w centralnej części wypełniona promienistą glorią z okiem Opatrzności, puttami i obłokami. W zwieńczeniu wież ustawiono monumentalne figury Mojżesza po stronie południowej i Aarona (Dawida?) po stronie północnej, a obu towarzyszyły uderzające w kotły putta. W tle znalazła się wielka malowana kompozycja, w całości zasłaniająca okno zachodnie, będąca iluzjonistyczną kontynuacją glorii rzeźbionej, z umieszczonym na jej tle tetragramem. Łączący w sobie różne rodzaje sztuk prospekt wpisywał się zatem integralnie w smukłe wnętrze zachodniej części korpusu nawowego, tworząc z późnogotycką architekturą komplementarną całość.

Sfera ikonograficzno-ideoowa brzeskiego prospektu odnosiła się do bardzo popularnego w okresie baroku i wnikliwie opisanego motywu orkiestry anielskiej⁴⁰, zarówno rzeźbionej jak i malowanej. Grający aniołowie oraz motyw oka Opatrzności znalazły pół wieku później swoją kontynuację w grających na trąbkach aniołach umieszczonych w ołtarzu głównym (wykonanych przez Johanna Nepomuka Hartmanna, 1783). W najwyższej strefie dekoracji prospektu ulokowane zostały dwie wielkie figury – patriarchy Mojżesza (zob. fotografia 3) i postaci, która identyfikowana jest z Aaronem, jego trzy lata starszym bratem (zob. fotografia 4).

Przedstawienia patriarchy są od początku XVI wieku częstym tematem sztuki protestanckiej, zwłaszcza w kontekście tzw. tablic Prawa i Łaski. Przy bliższej analizie drugiej figury wiele przemawia natomiast za tym, że nie jest to jednak Aaron, założyciel rodu kapłańskiego. Świadczy o tym jego młodzieńczy wiek, brak stroju kapłańskiego z charakterystycznym pektorałem na piersi, nakrycie głowy w formie turbanu zwieńczonego koroną oraz berło w prawej dłoni. Interesującym elementem było ustawione przy jego lewej nodze astrolabium, które się nie zachowało, ale jest wyraźnie widoczne na archiwalnych fotografiach. Nie stanowiło ono nigdy atrybutu króla Dawida, niemniej możemy przypuszczać, że odnosiło się do „muzyki sfer”, której plastyczną ilustracją w dekoracji prospektów organowych i stalli zakonnych były przedstawienia grających na różnych instrumentach aniołów tworzących orkiestrę anielską.

³⁹ *DEO / CAROLO VI. PROTESENT. E / DIRIGENTE / FR. LEOP. WEISSENPECK / CONSILIARIO CAESARIS / ET CONSVLE BRIGENSIS, 1730* („Poświęcone Bogu przy wsparciu cesarza Karola VI i pod kierownictwem radcy cesarskiego i burmistrza Brzegu Franza Leopolda Weissenpecka”, tłum. T.G., D.G.).

⁴⁰ R. Nowak, „Orkiestra anielska” w rzeźbie śląskiej XVII i XVIII wieku, [w:] *Musica Sacra. Motywy muzyczne w sztuce śląskiej XVII i XVIII w.*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, red. M. Zduniak, R. Nowak, A. Kolbuszewska, A. Knast, Wrocław 1997, s. 26–54; M. Broniewski, *Barokowy prospekt organowy w kościele Łaski w Jeleniej Górze*, Poznań 2004, s. 52–86.



Fotografia 3. Johann Jakob Bauer, figura Mojżesza z prospektu kościoła pw. św. Mikołaja w Brzegu, 1724–1730. Muzeum Piastów Śląskich w Brzegu. Fot. Dariusz Galewski



Fotografia 4. Johann Jakob Bauer, figura Dawida (?) z prospektu kościoła pw. św. Mikołaja w Brzegu, 1724–1730. Muzeum Piastów Śląskich w Brzegu. Fot. Dariusz Galewski

Towarzyszyły im często postacie ze Starego Testamentu związane z muzyką sakralną (Dawid, Asaf), a w realizacjach katolickich także święta Cecylia. Wymienione atrybuty, jak również porównanie z przedstawieniami arcykapłana w sztuce barokowej dyskwalifikują naszym zdaniem utożsamienie omawianej rzeźby z Aaronem. Najprawdopodobniej jest to zatem król Dawid, patron muzyki sakralnej w Starym Przymierzu. Dlaczego jednak nie posiada żadnego instrumentu, tak jak np. w wypadku znanej rzeźby Johanna Geорга Urbańskiego z prospektu magdaleńskiego, będącego, jak wiemy, inspiracją dla brzeskiego dzieła?

Zaprezentowane figury są najważniejszymi i największymi elementami dekoracji snycerskiej brzeskiego prospektu eksponowanymi w zbiorach tamtejszego Muzeum Piastów Śląskich. Całość zespołu liczy niemal trzy tysiące elementów, od bardzo małych ułamków do monumentalnych figur. Wszystkie są w bardzo dobrym stanie, często po konserwacji, bez oznak działalności drewnojadów, a znaczna ich część zaopatrzona jest w dokładny niemiecki opis, wskazujący na pierwotne usytuowanie w dekoracji prospektu (zob. fotografie 5, 6, s. 188). Przy ewentualnym podjęciu rekonstrukcji pozwala to na precyzyjne odtworzenie całości.



Fotografia 5. Johann Jakob Bauer, snycerski element dekoracyjny, awers. Fot. ze zbiorów Muzeum Piastów Śląskich w Brzegu



Fotografia 6. Johann Jakob Bauer, snycerski element dekoracyjny, rewers z dokładnym opisem miejsca, z którego pochodzi. Fot. ze zbiorów Muzeum Piastów Śląskich w Brzegu

5. Geneza artystyczna i znaczenie

W swojej rozbudowanej kulisowej kompozycji prospekt brzeski odwoływał się do słynnego dzieła berlińskiego organmistrza Johanna Michaela Rödera i rzeźbiarza Johanna Geорга Urbańskiego znajdującego się w kościele pw. św. Marii Magdaleny, powstałego w latach 1721–1725, mającego swoją genezę zapewne w realizacjach czeskich z przełomu XVII i XVIII wieku⁴¹. Przy porównaniu obu prospektów znajdujemy wiele cech wspólnych, przede wszystkim plan zbliżony do półowalu, kulisowy, cofający się w głąb empory układ piszczalek, których wielkość zmniejszała się ku środkowi, monumentalne figury wieńczące skrajne wieże basowe oraz promienistą glorię w centrum kompozycji. Istniały jednak istotne różnice między oboma dziełami, przede wszystkim dotyczące proporcji, które w prospekcie brzeskim były znacznie smuklejsze i bardzo wyraźnie podkreślały wertykalizm późnogotyckiego wnętrza. Prospekt magdaleński był zdecydowanie szerszy, trzynastoosiowy wobec dziewięcioosiowego w Brzegu, co podyktowane było innymi wymiarami nawy głównej. Drugim elementem, który odróżniał od siebie oba dzieła, była rezygnacja przez Englera z wykorzystania okna zachodniego na rzecz rozbudowanej dekoracji malarskiej, odwołującej się, podobnie jak we Wrocławiu, do *Cathedra Petri*, czyli ołtarza głównego bazyliki św. Piotra w Rzymie (autorstwa Gianlorenza Berniniego, 1657–1666)⁴². Pomimo tego, że w obu wypadkach mieliśmy do czynienia z dziełami powstałymi w kręgu protestanckim, przy ich tworzeniu skorzystano z rzymskich, a zatem katolickich inspiracji artystycznych, przekraczając w ten sposób granice konfesyjne, co było dla ówczesnej sztuki śląskiej i środkowoeuropejskiej powszechnym zjawiskiem. W efekcie powstało dzieło wyjątkowo jednorodne i organicznie wpisane w gotycką architekturę, co dowodziło wyjątkowych zdolności artystycznych projektanta.

Można zaryzykować tezę, że wśród analogicznych realizacji, które w XVIII wieku znalazły się w kościołach średniowiecznych na Śląsku, a nawet w całej

41 M. Broniewski, dz. cyt., s. 30–51; A. Więcek, *Jan Jerzy Urbański. Studium o rzeźbie wrocławskiej pierwszej połowy XVIII stulecia*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, s. 93–100; E. Smulikowska, *Prospekty organowe w dawnej Polsce*, Wrocław 1989, s. 217; M. Zgliński, *Nowożytny prospekt organowy i jego twórcy*, Warszawa 2012, s. 364. Organ magdaleńskie zostały zastąpione nowym instrumentem Eduarda Wilhelma w związku z regotyżacją świątyni w końcu lat 80. XIX wieku. Zdobiące je figury przeniesiono do Museum für Kunstgewerbe und Altertümer we Wrocławiu, a po wojnie do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, skąd jako depozyt trafiły w 1968 roku do Muzeum Narodowego we Wrocławiu, zob. R. Nowak, „Orkiestra anielska”..., s. 53, 65.

42 Na temat recepcji promienistej glorii o genezie berninowskiej na Śląsku, zwłaszcza w kontekście prospektów organowych, zob. D. Galewski, *Dekoracja i wymowa ideowa barokowych prospektów organowych we Wrocławiu*, [w:] *Organy Wrocławia. Budownictwo i funkcja w aspektach historii i wyzwań współczesności*, red. J. Łubocki, B. Tabisz, Wrocław 2018, s. 283–284.

Europie Środkowej, brzeski prospekt Michaela Englera jawi się jako arcydzieło najwyższej próby, realizujące w sposób perfekcyjny barokową ideę jedności sztuk. Uważamy, że biorąc pod uwagę niemal kompletne zachowanie dekoracji snycerskiej, jak również kilku innych instrumentów wrocławskiego organmistrza możliwa, a nawet wskazana, jest odbudowa tego wspaniałego dzieła.

6. Przestanki do rekonstrukcji

W powyższych rozważaniach pomijamy oczywisty fakt konieczności przeprowadzenia zarówno wielu specjalistycznych badań, jak i prac przygotowawczych, z których wymienić można na przykład te dotyczące nośności empery, wykonania zabezpieczeń przeciwpożarowych czy stworzenia odpowiedniej dokumentacji technicznej z zakresu organologii, tj. porównania materiału piszczalkowego lub jego rekonstrukcji na podstawie innych instrumentów Michaela Englera, ustalenia składu stopu, temperatury, wysokości stroju, kwestii związanych z systemem powietrznym, trakturą itp. Są to w tej chwili kwestie wtórne, co nie umniejsza oczywiście ich ważkiej roli.

Wydaje się, że najistotniejszą z podstaw do rekonstrukcji organów jest zachowany niemal w całości wystrój snycerski prospektu – obecnie przechowywany w Muzeum Piastów Śląskich w Brzegu. Ten fakt w zestawieniu z istniejącą dokumentacją fotograficzną pozwala według aktualnego stanu wiedzy autorów artykułu na podjęcie próby ponownego zaprojektowania fasady instrumentu. Bogatsi o doświadczenia związane z odbudową organów Englera we wrocławskiej bazylice pw. św. Elżbiety⁴³, jesteśmy przekonani, że perspektywa rekonstrukcji brzeskiego instrumentu nabiera realnego wymiaru. Możliwe jest więc naszym zdaniem odtworzenie prospektu wraz z szafą organową praktycznie w pierwotnej lub zbliżonej do niej Englerowskiej formie. Oczywiście najpierw należałoby nawiązać do historii sprzed prawie 300 lat i zdemontować instrument, który znajduje się obecnie w kościele.

Istniejąca dokumentacja z ostatniego remontu organów, przeprowadzonego w latach 1926–1928, to kolejny ważny krok na drodze do rekonstrukcji. Zawiera ona przede wszystkim opis menzur poszczególnych głosów. Materiały te zostały wykorzystane między innymi podczas remontu instrumentu Englera w Krzeszowie. Ich oryginały znajdują się w zbiorach Staats- und Universitätsbibliothek w Hamburgu (zob. fotografia 7)⁴⁴.

⁴³ Organy bazyliki pw. św. Elżbiety zostały odbudowane w latach 2018–2022 przez konsorcjum firm Orgelbau Klais, Manufacture d’Orgues Thomas oraz Zych Zakłady Organowe.

⁴⁴ Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, sygn. NHHJ: Mappe 9 (Pfeifenmessungen der Orgel St. Nikolaus, Brieg). Autorzy dziękują za udostępnienie wspomnianej dokumentacji na potrzeby niniejszego artykułu.

Mając zatem na uwadze odrestaurowany instrument w Krzeszowie oraz zrekonstruowane organy w bazylice św. Elżbiety we Wrocławiu, wydaje się, że kolejnym krokiem na drodze przywracania świetności organowej Śląska powinna być odbudowa w brzeskiej świątyni pw. św. Mikołaja organów Michaela Englera.

W tym miejscu warto jeszcze wspomnieć o pojawiających się od czasu do czasu doniesieniach o możliwym miejscu ukrycia oryginalnego materiału piszczalkowego. Myślimy jednak, że nawet w wypadku odnalezienia owej substancji brzmieniowej ogrom prac konserwatorsko-organmistrzowskich związanych z jej renowacją będzie stanowił koszt nieporównywalnie większy aniżeli wykonanie nowych głosów.

Bibliografia

- Adamski Jakub, *Gotycka architektura sakralna na Śląsku w latach 1200–1420*, Kraków 2018.
- Barokowa fontanna z Neptunem odkryta na Nowym Targu*, „Gazeta Wyborcza”, wydanie internetowe, [online:] https://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/1,35771,8585271,Barokowa_fontanna_z_Neptunem_odkryta_na_Nowym_Targu.html [20.11.2019].
- Broniewski Maciej, *Barokowy prospekt organowy w kościele Łaski w Jeleniej Górze*, Poznań 2004.
- Burgemeister Ludwig, *Der Orgelbau in Schlesien*, wyd. 2 rozszerzone, Frankfurt am Main 1973.
- Drischner Max, *Die grosse Orgel zu St. Nicolai in Brieg*, „Brieger Heimatkalender”, Jg. 3 (1927).
- Galewski Dariusz, *Dekoracja i wymowa ideowa barokowych prospektów organowych we Wrocławiu*, [w:] *Organy Wrocławia. Budownictwo i funkcja w aspektach historii i wyzwań współczesności*, red. Jakub Łubocki, Bogdan Tabisz, Wrocław 2018.
- Gębczak Józef, *Losy ruchomego mienia kulturalnego i artystycznego na Dolnym Śląsku w czasie drugiej wojny światowej*, Wrocław 2000.
- Jadziak Anna, *Rzeźby barokowego prospektu organowego z kościoła św. Mikołaja w Brzegu*, [w:] *Zabytkowe organy śląskie*, red. nauk. Jarosław Stępowski, [w serii:] „Zeszyty Naukowe – Ludowy Instytut Muzyczny”, nr 4, Legnica 1992.
- Kowalski Jacek, Kudelski Robert J., Sulik Robert, *Lista Grundmanna. Tajemnice skarbów Dolnego Śląska*, Warszawa 2015.
- Meyer Carl Gottfried, *Sammlung einiger Nachrichten von berühmten Orgelwerken in Teutschland*, Breslau 175, Library of Congress, [online:] <https://lccn.loc.gov/09004214> [29.11.2020].

- Nowak Romuald, „Orkiestra anielska” w rzeźbie śląskiej XVII i XVIII wieku, [w:] *Musica Sacra. Motywy muzyczne w sztuce śląskiej XVII i XVIII w.*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, red. Maria Zduniak, Romuald Nowak, Aniela Kolbuszewska, Alicja Knast, Wrocław 1997.
- Nowak Romuald, *Wystrój i wyposażenie kościoła św. Mikołaja w Brzegu jako świątyni ewangelickiej od XVI do XVIII w.*, [w:] *Fara od średniowiecza do współczesności. Społeczność – duchowość – architektura – wystrój. Studia z historii sztuki*, red. Rafał Eysymontt, Dariusz Galewski, Wrocław 2019.
- Nowak Romuald, *Brzeżanie i sacrum. Wystrój kościoła św. Mikołaja w Brzegu od XV do XXI wieku*, Brzeg 2020.
- Ostowska Danuta, *Rzeźba śląska 1650–1750. Katalog wystawy*, Wrocław 1969.
- Peszko Andrzej, *Kościół św. Mikołaja w Brzegu. Zarys historii*, Brzeg 1997.
- Smulikowska Ewa, *Prospekty organowe w dawnej Polsce*, Wrocław 1989.
- Tabisz Bogdan A., *Działalność organmistrzowska rodziny Englerów. Studium historyczno-instrumentoznawcze*, dysertacja doktorska napisana pod kierunkiem dr hab. Marii Szymanowicz w Katedrze Muzykologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2014.
- Wiemy już kogo podobizny znajdują się w witrażu*, strona internetowa Parafii Ewangelicko-Augsburskiej św. Krzysztofa we Wrocławiu, [online:] <https://schg.pl/2019/12/06/wiemy-juz-kogo-podobizny-znajda-sie-w-witrazu-muzycznym> [29.11.2020].
- Więcek Adam, *Jan Jerzy Urbański. Studium o rzeźbie wrocławskiej pierwszej połowy XVIII stulecia*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963.
- Zgliński Marcin, *Nowożytny prospekt organowy i jego twórcy*, Warszawa 2012.

Barokowe organy Michaela Englera w kościele pw. św. Mikołaja w Brzegu – próba rekonstrukcji

Abstrakt

Organ Michaela Englera w kościele pw. św. Mikołaja w Brzegu stały się przedmiotem zainteresowania wielu badaczy zarówno w przeszłości, jak i w czasach nam współczesnych. Artykuł autorstwa Dariusza Galewskiego i Tomasza Głuchowskiego z jednej strony zbiera niejako w całość obecny stan wiedzy na temat tego instrumentu, z drugiej stanowi zaś próbę spojrzenia w przyszłość, dając nadzieję na wskrzeszenie kolejnych cennych organów na mapie Śląska rozumianego w granicach historycznych. Poszczególne podrozdziały przybliżają czytelnikowi stan badań, historię, kalendarium budowy, opis, genezę artystyczną i znaczenie oraz przesłanki do rekonstrukcji owego instrumentu. Pierwszą i najważniejszą z nich jest przechowywana w Bibliotece Uniwersyteckiej w Hamburgu dokumentacja ostatniego remontu organów, przeprowadzonego w latach 1926–1928, zawierająca opis menzur poszczególnych głosów. Drugą stanowi niemal kompletnie zachowana figuralna i ornamentalna dekoracja snycerska znajdująca się

w zbiorach Muzeum Piastów Śląskich w Brzegu. Trzecią natomiast jest dokumentacja fotograficzna znajdująca się we Wrocławiu, w Warszawie i w Marburgu. Mając na uwadze odrestaurowany instrument w Krzeszowie oraz zrekonstruowane organy w bazylice św. Elżbiety we Wrocławiu, wydaje się, że kolejnym krokiem na drodze przywracania świetności organowej Śląska powinno być przywrócenie brzeskiej świątyni pw. św. Mikołaja organów Michaela Englera.

Słowa kluczowe: sztuka barokowa, prospekt organowy, Michael Engler Młodszy, kościół pw. św. Mikołaja w Brzegu

The Baroque Organ by Michael Engler in the Church of St Nicholas in Brzeg – An Attempt at Reconstruction

Abstract

The Michael Engler organ in the St Nicolas church in Brzeg has aroused the interest of many researchers in the past and in modern times. The article by Dariusz Galewski and Tomasz Głuchowski outlines, in a way, the present state of knowledge about this instrument on the one hand, and on the other hand, it is an attempt to look into the future, giving hope for the restoration of yet another valuable organ on the map of Silesia understood within its historical borders. The individual subsections discuss the state of research, history and construction stages; they include the description, artistic genesis and meaning, as well as the premises for the reconstruction of the instrument. The first and most important of those premises is the documentation of the last organ renovation carried out in the years 1926–1928, kept at the University Library in Hamburg, which includes a description of the measurements of the organ stops. The second is the almost completely preserved figural and ornamental carving decoration in the collection of the Museum of the Silesian Piasts in Brzeg. The third one is the photographic documentation located in Wrocław, Warsaw, and Marburg. Bearing in mind the restored instrument in Krzeszów and the reconstructed organ in the Basilica of St Elizabeth in Wrocław, it seems that the next step in restoring the splendour of the organs of Silesia should be the restoration of the organ by Michael Engler in the Brzeg church of St Nicholas.

Keywords: baroque art, organ front, Michael Engler the Younger, St Nicholas church in Brzeg

Tomasz Marcin Kienik

Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

***Magnificat* na głos solo i organy na przykładzie twórczości Andriesa de Braala, Willy'ego Burkharda i Ernsta L. Leitnera**

Choć tematyka opracowań biblijnego kantyku *Magnificat* doczekała się już kilku prac przygotowanych przez autora, istnieją obszary badawcze w dalszym ciągu domagające się identyfikacji i eksploracji. Postawienie pytania o to, czy *magnificat* jest samodzielnym gatunkiem muzycznym i próba udzielenia na nie odpowiedzi wobec piętrzących się trudności klasyfikacyjnych doprowadziły do skonstruowania dodatkowego, subgatunkowego podziału bardzo licznego zbioru tych kompozycji. W swojej monografii¹ autor wymienia m.in. *magnificat* chorałowy, motetowy, kantatowo-koncertujący (lub kantatowo-oratoryjny i koncertowy) czy *magnificat sine adjectivos*. Gatunek ten omówiono także z perspektywy obsady, formy, funkcji czy technik kompozytorskich. Każde ze wskazanych podzbiorów dzieł domaga się nadal uszczegółowienia pod względem cech kompozycji dlań reprezentatywnych, a także analitycznego omówienia choćby wybranych przykładów. Zadość temu czyni niniejsze studium, zogniskowane na tematyce *magnificatu* pieśniowo-aryjnego, przeznaczonego na głos solowy i organy. Wybór takiej obsady nie jest tu przypadkowy, gdyż ma nieczęste egzemplifikacje artystyczne. Zazwyczaj głosy solowe wspomagają bowiem obsadę chorałną omawianych już przez autora *magnificatów*, bez względu na to, czy towarzyszy jej jakikolwiek akompaniament instrumentalny. Przykładowo – w wieku XIX Charles Gounod w niezwykle prostym

¹ Por. T. Kienik, *Magnificat. Od biblijnego tekstu do polskiej kompozycji muzycznej XX i początku XXI wieku*, Wrocław 2019, s. 90, 189, 213.

hymnicznym dziele zakomponował właśnie cykl pieśniowych sekwencji sopranu solo z towarzyszeniem organów, ukazywanych naprzemiennie z homofonicznymi partiami chóralnymi. Odstępstwo od wspomnianej reguły, a więc powierzenie soliście-wokaliście roli pierwszoplanowej (ale z towarzyszeniem organów) zdarza się w niewielu kompozycjach XX i XXI wieku, te zaś interesują autora najbardziej. Zjawisko, o którym mowa, odnaleźć można w twórczości Ernsta Arfkena, Davida Briggsa, Geralda Cockhota, Henninga Friedrichsa, Stanleya E. Saxtona, Johna Fergusona (kompozycja z dodatkowym udziałem trąbki solo) czy Najiego Hakima (z udziałem skrzypiec), a także w spuściźnie trzech twórców wybranych na potrzeby niniejszych rozważań: Andriasa de Braala, Willy'ego Burkharda i Ernsta L. Leitnera. Sposób prowadzenia narracji muzycznej w ostatnich wymienionych wypadkach, niewielkie rozmiary utworów oraz zastosowany typ brzmienia skłaniają do uznania dzieł tych twórców za magnificaty o charakterze pieśniowym lub *quasi*-pieśniowym (aryjnym) na głos sopranowy z towarzyszeniem organów. Wspomniana naturalna „pieśniowość”, a nawet „aryjność” jest *in principio* jedną z cech samego (jeszcze nieumuzycznionego) biblijnego tekstu pochodzącego z Łukaszej Ewangelii, stąd jego identyfikacja w zapisach nowotestamentalnych i analizach naukowych jako „kantyku”, „hymnu” lub właśnie „pieśni Maryi”. Robert C. Tannehill wyjaśnia, że biblijny oryginał tekstu słownego można porównać do arii operowej, w której akcja dramatyczna zostaje na chwilę zawieszona, by zwrócić uwagę na jakieś szczególne wydarzenie². Ćurdica Garvanović-Porobija uznaje sam tekst *Magnificat* za gatunek pieśniowy, odnoszący się też do zapisu „podróży” (ang. *journey*), a więc do „opowiadania historii” – wskazując na możliwość interpretacji o odcieniu epickim, a nawet – by nie użyć tego wyrażenia zbyt pochopnie – balladowym³. Słowa Elżbiety rodzą w sercu Maryi „pieśń uwielbienia, która jest autentyczną i głęboko teologiczną interpretacją dziejów”, jak podsumowuje papież Benedykt XVI⁴. *Magnificat* łączy również elementy pieśni dziękczynnej solisty – Maryi – ze stylem hymnicznym zbiorowości ludzkiej, szczególnie widocznym w drugiej części biblijnego tekstu⁵. Każda jednak z trzech realizacji: Burkharda, de Braala i Leitnera, ujawnia inne cechy owej „pieśniowości” czy „aryjności”, odrębne właściwości strukturalne,

2 R.C. Tannehill, *The Magnificat as Poem*, „Journal of Biblical Literature”, Vol. 93 (1974), No. 2, s. 265.

3 D. Garvanović-Porobija, *Co-existent Levels of Meaning in Mary's Magnificat*, „Kairos – Evangelical Journal of Theology”, Vol. 3 (2009), No. 2, s. 171, [online:] hrcak.srce.hr/file/73892 [20.04.2022].

4 J. Ratzinger, „*Magnificat*” jest najgłębszą interpretacją dziejów, wypowiedź dla „L'Osservatore Romano” z 31.05.2008, [online:] https://opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/benedykt_xvi/przemowienia/mmaryjny_31052008.html [20.04.2022], podkr. T.K.

5 S. Hareźga, *Bóg Maryi w świetle hymnu Magnificat*, „Salvatoris Mater”, t. 1 (1999), nr 2, s. 135, [online:] https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Salvatoris_Mater/Salvatoris_Mater-r1999-t1-n2/Salvatoris_Mater-r1999-t1-n2-s132-146/Salvatoris_Mater-r1999-t1-n2-s132-146.pdf [20.04.2022].

fakturalne i formalne – te omówione zostaną w dalszych rozważaniach utrzymanych w optyce komparatystycznej.

Holenderski twórca **Andries de Braal** (1909–1987), rycerz Zakonu Orańskiego w Nassau, studiował w Hadze dyrygenturę chóralną, był aktywnym śpiewakiem, kompozytorem wykształconym w klasie Hendrika Andriessena, koncertującym pianistą i organizatorem życia muzycznego w Deventer, Arnhem, Middelburgu i Bredzie⁶. Wśród jego kompozycji odnajdziemy kwartet smyczkowy, fugę na orkiestrę (1940), concertino na flet i orkiestrę, sonatę organową (1947), utwory chóralne i dydaktyczne. Jego *Magnificat* na sopran i organy z roku 1954 powstał na zlecenie Ministerstwa Edukacji, Sztuki i Nauki⁷.

Ernst Ludwig Leitner, urodzony 14 października 1943 roku w Wels, jest austriackim kompozytorem, organistą i nauczycielem akademickim. Studiował edukację muzyczną, grę na organach i kompozycję na Uniwersytecie Mozarteum w Salzburgu, a także muzykologię na Uniwersytecie w Innsbrucku w latach 1963–1968. Ten wszechstronny twórca w latach 1970–1996 był dyrektorem artystycznym Chóru Wels Bach założonego przez Johanna Nepomuka Davida, a do 2012 roku – kiedy to przeszedł na emeryturę – koncertował często na organach w wielu krajach Europy, a także w Stanach Zjednoczonych i w Kanadzie. Twórczość Leitnera obejmuje kilka gatunków instrumentalnych, w tym symfonie i koncerty, jak również *Requiem in memoriam Leonard Bernstein* i cztery opery: *So weiß wie Schnee, so rot wie Blut* (1999), *Die Sennenpuppe* (2008), *Die Hochzeit* (2010) i *Fadinger Oder die Revolution der Hutmacher* (2013)⁸. Kwerenda internetowa ujawnia, prócz prawykonanego 30 września 1986 roku przez Margaret Leitner w kościele Santa Maria della Salute w Wenecji interesującego nas *Magnificatu*⁹, dwie inne, niedostępne autorowi kompozycje o takim tytule, przeznaczone na kwartet solistów i chór *a cappella* (1985) oraz na sopran, alt, tenor, bas, chór, chór chłopców i orkiestrę (1988)¹⁰.

Willy Burkhard (1900–1985)¹¹ był szwajcarskim kompozytorem, czynnym dyrygentem, wykładał także teorię muzyki w Konserwatorium w Bernie i w Konserwatorium w Zurychu. Jego twórczość obejmuje m.in. dwa koncerty skrzypcowe, koncert altówkowy, opery, oratoria, kantaty, a wśród nich *Der Herbst* i *Der Sonntag*, oraz liczne utwory chóralne i pieśni. Zaczął komponować

-
- 6 Por. *Biografie Andries de Braal*, [online:] <https://www.muziekencyclopedia.nl/action/entry/Andries+de+Braal> [20.04.2022].
- 7 A. de Braal, *Magnificat* (sopraan en orgel), Donemus, Amsterdam 1956.
- 8 Zob. *Ernst Ludwig Leitner*, [online:] <https://www.ernstludwigleitner.com/> oraz *Leitner, Ernst Ludwig*, [w:] *Oesterreichische Musiklexikon*, [online:] https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_L/Leitner_Ernst.xml [20.04.2022].
- 9 E.L. Leitner, *Magnificat* für Sopran und Orgel, Doblinger, Wien–München 1997.
- 10 Zob. *Ernst Ludwig Leitner*...
- 11 Zob. *Willy Burkhard Collection*, [online:] <https://www.paul-sacher-stiftung.ch/en/collections/a-e/burkhard-en-190206.html> oraz *Willy Burkhard Gesellschaft*, [online:] <https://www.willy-burkhard.ch/> [20.04.2022].

w stylu późnoromantycznym, a następnie jego indywidualny idiom ewoluował w kierunku zbieżnym z językiem muzycznym Paula Hindemitha i Franka Martina. Czerpał z twórczości Igora Strawieńskiego oraz z doświadczeń swojego nauczyciela, twórcy tzw. polarystycznej teorii harmonii – Sigfrida Karga-Elerta. W późnym okresie życia posługiwał się też pewnymi koncepcjami muzyki dwunastotonowej, najbardziej zainteresowany był jednak komponowaniem na obsadę wokalną, a ceniony – za indywidualnie rozumianą muzykę sakralną, ukształtowaną pod silnym wpływem dawnej polifonii wokalnej. Dzieło *Magnificat* op. 64¹² pochodzi z 1942 roku i istnieje również w wersji na sopran i orkiestrę smyczkową sygnowanej opusem 64a.

Tekst słowny i jego realizacja w partii sopranu. Aspekty wysokościowo-materiałowe

Wszyscy trzej twórcy sięgnęli po łaciński tekst kantyku, w odrębny sposób go jednak zagospodarowali. De Braal użył pełnego tekstu hymnu, w widoczny sposób uniknął powtórzeń jakichkolwiek odcinków tekstu słownego, traktując solo sopranu jako wypowiedź ciągłą, odznaczającą się kantylenową melodyką i sylabicznym (lub tylko umiarkowanie melizmatycznym) typem śpiewu. Choć trzy krzyżyki otwierające dzieło i utrzymujące się w całej kompozycji sugerują tonację *fis-moll* (a durowy akord finalny *Fis* wspiera ów zabieg przez analogię do pikardyjskiej tercji), to meliczne upostaciowanie partii sopranowej ma charakter silnie schromatyzowany, oddalony od skojarzeń wiodących ku harmonice *dur-moll*. Wokalne *initium* utworu oparte zostało w zapisie na materiale oktatonicznym będącym odpowiednikiem skali *fis* eolskiej z dodanym jeszcze obniżonym stopniem drugim, jego brzmieniowy obraz odchodzi jednak od modalizmu na rzecz swobodnej żonglerki wysokościami dźwiękowymi. Podobnie odcinek od *Sicut erat* do finałowego *Amen* rozdysponowuje w partii wokalnej jedenaście z dwunastu wysokości skali chromatycznej z powtórzeniami, nie roszcząc sobie pretensji do swobodnej dwunastotonowej konstrukcji i brzmienia. W partii sopranowej na uwagę zasługują jednak czytelne z punktu widzenia archaizacji aluzje do melodyki recytacyjnej na początku utworu, w odcinkach *Fecit potentiam* i *Gloria Patri*. Niewielkie melizmaty obejmują charakterystyczne słowa: *humilitatem*, *dicent*, *potentiam* i inne.

Willy Burkhard z tekstu biblijnego kantyku pozostawił jedynie następujący wybór wersów:

¹² W. Burkhard, *Magnificat* op. 64 für Sopran und Orgel, Bärenreiter, Kassel–Basel–Tours–London 1978.

*Magnificat anima mea Dominum,
et exultavit spiritus meus
in Deo salutari meo,
Quia respexit humilitatem ancille sue,
ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.
Quia fecit mihi magna qui potens est
et sanctum nomen eius.
Gloria Patri et Filio... Amen.*

Pojedyncze odcinki tekstu słownego kompozytor wielokrotnie powtarza, a nawet wplata je pomiędzy siebie, tworząc mozaikę tekstową przedzielaną interludiami organów. Niezwykle skomplikowanej figuracyjnej i silnie schromatyzowanej melodyce partii sopranu bliżej jest do idiomu wirtuozowsko-aryjnego w skrajnych częściach kompozycji niż do narracji prostej pieśni. Część środkowa, kantylenowa, stanowi z kolei odpowiednik recytatywu *accompagnato*, począwszy od słów *Quia respexit* do *generationes*. Partię sopranu cechują ponadto liczne i wielonutowe melizmaty (sylabiczny typ śpiewu pojawia się jedynie w centralnym segmencie kompozycji), eksponowanie wyższych rejestrów (zwłaszcza w kulminacjach), długie luki frazowe i neobarokowe upostaciowania melodyczne. Ciekawy materiał wysokościowy – podanej *in crudo* skali góralskiej (podhalańskiej, lidyjskiej dominantowej) – prezentuje w gamowym wznoszącym się ruchu odcinek finalny – *Gloria*, w którym za trzecim powtórzeniem tego charakterystycznego zwrotu następuje alteracja siódmego stopnia skali (podwyższenie małej septymy skutkujące analogiem dźwięku prowadzącego).

Pełny tekst biblijnego kantyku został opracowany przez Ernsta L. Leitnera, przy czym wybrane jego odcinki kompozytor powtarza, zestawiając je ze sobą, w zmodyfikowanej szacie rytmiczno-melodycznej i harmonicznnej. Już pierwszy kontakt z dziełem ujawnia dwa równoprawne bieguny, wokół których skonstruowana jest partia sopranu. Pierwszym z nich jest tradycja, do której twórca sięga dzięki archaizacji opartej na użyciu analogu tonu recytacyjnego. Określone zwroty śpiewane są bowiem w rytmice swobodnej, na kształt psalmodii (o niewielu wybranych wysokościach dźwięku), sygnowanej przez kompozytora za pomocą określenia *rhythmisch frei zur Orgel* (zob. przykład 1, s. 200). Ograniczona melizmatyka zastosowana w utworze ustępuje pod naporem sylabiczności przekazu wokalnego, pozwalając jasno uchwycić znaczenie tekstu, o co tak bardzo dba środowisko Kościoła katolickiego od czasu soboru trydenckiego. Drugim biegunem jest nowoczesność – wyrażona skomplikowanymi wokalnie atonacyjnymi skokami (o interwały nony i septymy), półtonami i licznymi pochodami chromatycznymi, ułożonymi w długooddechowe i rytmicznie rozdrobnione frazy, pełne nieregularnych podziałów i nieoczywistych ciężań (zob. przykład 2, s. 200).

p *rhythmisch frei zur Orgel*

Qui - a re - spe - xit hu - mi - li - ta - tem an - cil - le su - ae

Przykład 1. E.L. Leitner, *Magnificat*, t. 27–28. Na podstawie: E.L. Leitner, *Magnificat* für Sopran und Orgel, Doblinger, Wien–München 1997, s. 5

mf Ma - gni - fi - cat Ma - gni - fi - cat

nur flute 4'

Przykład 2. E.L. Leitner, *Magnificat*, t. 5–6. Na podstawie: E.L. Leitner, *Magnificat* für Sopran und Orgel, Doblinger, Wien–München 1997, s. 3

Problematyka rytmu

Sukcesywna polirytmia w kompozycji de Braala powoduje swoiste zawieszenie czasu, słuchaczowi trudno bowiem odnaleźć regularność przebiegu i wskazać – w jakby *unvollendete Melodie* sopranu – wyraźne podziały periodyczne i mocne części motywów czy fraz. Trójdzielne grupy triolowe zestawiane z regularnymi grupami dwuosiemkowymi wprowadzają tu sugestie *quasi*-recytatywne, częste ćwierćnutowe odcinki pedałowe zaś wskazują na narrację hymniczną, niemalże funeralną.

W kompozycji Burkharda charakterystyczne zjawiska rytmiczne obejmują przedtaktowe rozpoczynanie fraz sopranu z oparciem istotnych słów konstrukcji na mocnej części taktu (np. *Ma-GNI-ficat, et ex-ul-TA-vit, qui PO-tens est*), co podkreśla naturalną akcentację języka łacińskiego. Zastosowane struktury mają charakter polirytmiczny z istotną rolą rytmiki komplementarnej, ale

i synkopowanej, tanecznej, a niekiedy konfliktowej. Nietypowe metra w polimetrii sukcesywnej ($\frac{5}{4}$ czy $\frac{7}{4}$) przeplatane są tradycyjną metryką ($\frac{4}{4}$, $\frac{3}{2}$ i in.), formuła nieustannego ruchu koresponduje zaś z radością zawartą w semantyce ewangelicznego tekstu słownego, a rezerwuuar figur rytmicznych obejmuje przede wszystkim te charakterystyczne dla muzyki baroku, z incydentalnymi wyjątkami.

Rytmika wydaje się dla Leitnera elementem formotwórczym – jego *Magnificat* „drga”, iskrzy się, zapis taktowy jawi się wręcz jako przeszkoda, którą kompozytor próbuje ominąć, stosując nieregularne podziały, nieustannie zmieniając metrum, synkopując, nakładając na siebie zróżnicowane rytmicznie warstwy albo nawet stosując zapis modułowy (powtarzanie sekwencji w t. 31). Stopień wykonawczej komplikacji warstwy rytmicznej jest bardzo duży, jeśli nie przytłaczający. W zapisie jednak jako czynnik integracyjny zastosowano triolę (ósemkową, ćwierćnutową) zestawianą z rytmem punktowanym (ósemką z kropką i szesnastką) lub imitacją o rytmicznym (nie zaś melicznym) obliczu (t. 65 i in.).

Współbrzmienia i aspekty kontrapunktyczne

Zestaw współbrzmień stosowany przez de Braala w partii organów obejmuje akordy majorowe, minorowe i zwiększone, ich dysonansowe rozszerzenia, niefunkcyjne zestawienia (np. akordy *Fis-f<-d* – t. 5)¹³, paralelizmy akordowe (np. *cis-a-cis-B-Fis* – t. 10 i dalsze), współbrzmienia o charakterze kwartowym (np. obejmujące dźwięki *a-d-g-c-f* – t. 16 i dalsze), współbrzmienia dwudźwiękowe – beznapięciowe (np. *a-e* – t. 24), kadencje zaczerpnięte z tonalności dur-moll (np. *E-Dis7-Fis7<-Dis7-gis* – t. 32 i dalsze), ale i akordy o swobodnej budowie, np. złożone z dźwięków *e-b-b-g* czy *f-fis-g-a-cis*, a nawet akord identyczny pod względem wysokościowym z tzw. akordem tristanowskim (*f-b-dis-gis*), choć inaczej rozwiązany (t. 39–40). Widoczny jest w organowym akompaniamencie pluralizm środków harmonicznyc wzbogacony wpływami kontrapunktu synkopowanego i relikdami opóźnień. W miejscach pozbawionych wokalnego uzupełnienia partia organowa tworzy samodzielnie prostą, ale spójną i ciekawą konstrukcję harmoniczną. Tam natomiast, gdzie partie współdziałają, schromatyzowana linia wokalna przystaje do warstwy organowej, głównie dzięki zastosowaniu wspólnych wysokości dźwięku. Niekiedy jednak oddala się ona od narracji melodyczno-harmonicznej homogenicznej z akompaniamentem, tworząc dość zastanawiające dysonanse (np. melodyczną strukturę *a-fis-g-a-b* nałożoną na stabilny akord kwartowy składający się z dźwięków *a-d-g-c-f* w t. 17).

13 Podawane są jedynie pojedyncze, reprezentatywne przykłady.

Akordyka kompozycji Burkharda jest wynikiem prawie wyłącznie polifonicznego prowadzenia głosów realizujących wybrane, chromatycznie agresywne, różnorodne odcinki dwunastotonowego continuum. Jedyne pojedyncze struktury akordowe mają charakter stabilny, tercjowy (np. akordy *F* w t. 39, *Fis*9 w t. 102, *d* z barwiącą sekundą w t. 142 czy wieńczący dzieło organowy akord durowy *D*). Występujące tu relikty harmoniczne to trzynastotaktowa nuta pedałowca (*D*) wieńcząca dzieło (t. 160 i dalsze) oraz kwintowe odpowiedzi w imitacji (t. 49) – większość imitacji odbywa się w zróżnicowanych, nietypowych dla baroku interwałach. Szybka zmiana obszarów harmoniczných rzadko pozwala słuchaczowi na wyczucie jakiegokolwiek centralizacji tonalnej, a spłoty głosów sprawiają wrażenie dysonansów rozwiązujących się na kolejne dysonanse. Jedyne incydentalne paralelizmy akordowe (np. t. 41 i dalsze) są przykładami świadomej archaizacji harmonicznej, jasny akord majorowy *D* stanowi zaś punkt docelowy występujących w utworze spłotów harmoniczných (t. 172).

Podobne (lub nawet bardziej skomplikowane) zjawiska z zakresu diastematyki wertykalnej ujawnia analiza kompozycji Leitnera, choć nie odnajdziemy w niej już ani akordów budowanych tercjowo, ani reliktyw kadencji czy nut pedałowych. Większość atonacyjnych, swobodnych dwunastotonowych struktur akordowych budowana jest w sposób morfologicznie „luźny” albo wynika z intensywnego ruchu nakładających się na siebie kilku schromatyzowanych układów horyzontalnych. Odnajdziemy w utworze zarówno struktury *quasi*-klasterowe („białe klawisze” – t. 9), jak i regularne i nieregularne paralelizmy (np. t. 48, 108, 135, 193, 201), akordy złożone z dubletów sekundowych, a nawet odcinki bitonalne (t. 91 i dalsze, 104 i dalsze). Swoiste odprężenie wnosi eufoniczny (w porównaniu z przebiegiem całości utworu) akord finalny, będący superpozycją trójdźwięków durowych *G* i *D* (t. 211).

Wybrane związki słowno-muzyczne

W kompozycji de Braala w ramach umuzyczenia najważniejszych semantycznie słów kantyku można wyróżnić następujące przykładowe związki słowno-muzyczne:

- ▶ *Magificat anima mea...*, *Fecit potentiam...*, *Gloria Patri...* – wyraźne nawiązanie do tonu recytacyjnego;
- ▶ *in Deo* („w Bogu”) – wznoszący się skok septymy wielkiej, wydłużona wartość rytmiczna na mocnej części taktu;
- ▶ *Quia respexit humilitatem* („bo wejrzał na uniżenie”) – descendentalność linii melodycznej, melizmat;
- ▶ *eum* („Jego”, tu: Boga) – wznoszący się skok oktawowy;

- ▶ *dispersit* („rozproszył”) – oktawowo skok opadający, dalej – konstrukcja descendentalna;
- ▶ *Israel, saecula* („na wieki”) – izolowany rytm punktowany;
- ▶ *misericordiae* („miłosierdzie”) – eufoniczny akord durowy *F*, ograniczenie liczby wysokości dźwięków;
- ▶ *sicut locutus...* („jak obiecał naszym ojcom”) – nuta pedałowa, zatrzymanie partii organów;
- ▶ *Amen* – długie melizmaty, czterokrotne powtórzenie słowa (zob. przykład 3, ostatnie dwa wystąpienia słowa).

Przykład 3. A. de Braal, *Magnificat*, takty 68–74. Na podstawie: A. de Braal, *Magnificat* (sopraan en orgel), Donemus, Amsterdam 1956, s. 7

W kompozycji Burkharda wskaźmy następujące przykładowe związki w zakresie *Wort–Ton*:

- ▶ *Magnificat* – szesnastkowe, wznoszące się rozkomponowane przebiegi rytmiczne, *quasi*-bachowskie ugrupowania z charakterystyczną figurą punktowaną (zob. przykład 4, s. 204);
- ▶ *Dominum* („Pana”) – długi, rytmicznie różnorodny melizmat;
- ▶ *et exultavit spiritus meus* („i raduje się duch mój”) – idiom taneczny, powtarzanie formuł melorytmicznych;
- ▶ *Quia respexit humilitatem* („bo wejrzał na uniżenie”) – zmiana dynamiki, tempa, powtarzanie wysokości dźwięków, uproszczenie wybranych parametrów;
- ▶ *ecce, ecce* („oto bowiem”) – odpowiednik barokowej figury o charakterze asymilacyjnym lub eksklamacyjnym, ostinato w partii pedału;
- ▶ *potens* („wielki, potężny”) – wznoszący się melizmat;
- ▶ *sanctum* („święte”) – punkt kulminacyjny, wysoki dźwięk, cała nuta, a dalej ascendentálny przebieg;
- ▶ *Gloria* – melizmaty o wznoszącym się, gamowym charakterze;
- ▶ *Amen* – hamowanie ruchu melodycznego.

♩=94

Ma - - gni - fi - cat a -

ni - ma me - - a Do - -

Przykład 4. W. Burkhard, *Magnificat*, t. 11–14. Na podstawie: W. Burkhard, *Magnificat* op. 64 für Sopran und Orgel, Bärenreiter, Kassel–Basel–Tours–London 1978, s. 3

Analizując *Magnificat* Leitnera, warto zwrócić uwagę na wymienione dalej związki słowno-muzyczne, dające się uporządkować w kilka grup o podobnej semantyce:

- ▶ *Magnificat...*, *Quia respexit...*, *Esurientes...*, *Sicut locutus...* – reminiscencje chorałowe (zob. przykład 1, s. 200);
- ▶ *Magnificat* („uwiebiaj”), *et exultavit* („raduje się”), *omnes* („wszyscy”) – skoki ponadoktawowe i septymowe (zob. przykład 2, s. 200), podział trójdzielny, idiom *quasi*-taneczny;
- ▶ *meo* („moim”) – hamowanie ruchu rytmicznego;
- ▶ *ancille sue* („swej służebnicy”) – wprowadzenie elementu kantyleny;
- ▶ *misericordia eius, misericordiae sue* („miłosierdzie jego/swoje”) – uproszczenie rysunku interwałowego;
- ▶ *dispersit* („rozproszył”), *potentiam* („siła”), *brachio suo* („ramię swoje”), *deposuit* („stracił”) – figury punktowane, struktury descendentalne;
- ▶ *puerum* („dziecko”) – rozdrobnienie ruchu;

- ▶ *esurientes* („głodnych”) – jeden z najdłuższych melizmatów;
- ▶ *saecula* („na wielki”), *generationes* („pokolenia”), *Amen* – zakończenie na długiej (co najmniej półnutowej) wartości rytmicznej.

Faktura organowa

Organowa faktura kompozycji de Braala jest więcej niż ascetyczna. Długonutowe, nieskomplikowane, kilkugłosowe piony akordowe stanowią mało zróżnicowane, eufoniczne tło uzyskane dzięki linearnemu prowadzeniu głosów, przedłużaniu współbrzmień przez kreskę taktową oraz uproszczeniu partii pedału. W zapisie nutowym brak jakichkolwiek oznaczeń rejestrowych (prócz wskazywanej dynamiki *pianissimo* – *fortissimo* oraz *crescendo* sugerującego użycie szafy ekspresyjnej organów w odcinku instrumentalnym poprzedzającym finałowe *Gloria*).

Dwa aspekty fakturalne kompozycji Burkharda wymagają tu podkreślenia i wyjaśnienia. Pierwszym z nich jest zarówno imitacyjna, jak i swobodna neobarokowa polifonia w partii organów, dla której głosem podstawowym, a niekiedy kontrapunktem jest równorzędna partia sopranu. Już pierwsze takty kompozycji wydają się przypominać któryś z taktów Hindemithowskiego *Ludus tonalis*, dalsze skomplikowane przebiegi świadczą jednak o indywidualnym stylu szwajcarskiego twórcy. Drugi aspekt to zjawisko fakturalnego kontrastu – uprzednio skomplikowane figury nałożone w polirytmicznych splotach z użyciem grup nieregularnych, synkop, rytmiki dopełniającej i tanecznych formuł wyraźnie odstają od środkowego segmentu utworu (*Quia respexit* do *generationes*), w którym do triowej faktury organów twórca niejako dokomponował głos czwarty konstrukcji (zob. przykład 5) – spójny z nią odcinek wokalny.

♩=54 Adagio

Qui-a re - spe-xit hu - mi - li ta-tem an - cil - lae

sempre legato

Przykład 5. W. Burkhard, *Magnificat*, t. 63–68. Na podstawie: W. Burkhard, *Magnificat* op. 64 für Sopran und Orgel, *Magnificat*, Bärenreiter, Kassel–Basel–Tours–London 1978, s. 7

Ponadto w całym utworze partia pedałowa ma charakter silnie zrytmizowany, samodzielny, a niekiedy nawet pierwszoplanowy (np. *Allegro maestoso*, t. 102 i dalsze, t. 130 i dalsze).

Odcinki organowe, zarówno te samodzielne, jak i te pełniące funkcję akompaniamentu, mają ponadto bardzo dokładnie oznaczone wymagania artykulacyjne (*legato*, *staccato*, *portato*, *marcato*), co przyczynia się do rozbudowy kolorystycznej warstwy dzieła, mimo nieoznaczonej rejestracji instrumentu.

Sugestie użycia barw organowych zawiera z kolei notowana jedynie na dwóch pięcioliniach partia organowa ostatniej kompozycji, autorstwa Leitnera. Wskazówki te są dość ogólne, np. *nur Flöte 4', 8'+4'+2'* lub też *16'+8', -16'*, *auf einer manual*, bądź skonkretyzowane: *solostimme-Kornett* czy *mit Zungen, solostimme – Vox humana* albo *mit Pedal Pos. 16'*. Twórca jasno określa niezbędne dla prawidłowej realizacji utworu typy głosów, a zapis w formie uwag wykonawczych ułatwia grającemu odczytanie intencji kompozytora, który w utworze m.in. w ten właśnie sposób podkreśla istotną rolę elementu barwowego. Drugim sposobem jest indywidualizacja wybranych partii i planów brzmieniowych (a nawet nadanie im solowego brzmienia), trzecim – użycie akordów o charakterze „barwionym”, niosących określone jakości kolorystyczne, a jeszcze innym transformacja ostinatowego ruchu w jakości barwne – jak nazywa to zjawisko Józef Michał Chomiński¹⁴ (zob. przykład 1, s. 200, partia lewej ręki).

Forma i ekspresja dzieła

Kompozycja de Braala jest utrzymana w formule jednoczęściowej notowanej w ścisłym zapisie taktowym, niepozostawiającym wykonawcom żadnej dowolności w trakcie 73 taktów utworu. Brak w jej budowie powtarzających się odcinków słowno-muzycznych, co świadczy o niemal pełnym przekomponowaniu przebiegu. Jedynymi elementami spajającymi partię sopranową są charakterystyczny, archaizacyjny kwintowy skok ascendentalny oraz recytacyjny odcinek rozpoczynający konstrukcję, towarzyszący słowom *Fecit potentiam* (w formie transponowanej i zmodyfikowanej) i pojawiający się w finałowym *Gloria Patri*. Chociaż pauzy poprzedzające wskazane wcześniej dwa segmenty mogą sugerować formułę trzyczęściową kompozycji, to jednak jest ona odczuwalna w bardzo ograniczonym stopniu. Uwagę badacza przykuwa inicjalna, descendentalna, lamentowa i oparta na dominacji półtonu formuła *quasi-pasacaglii* (zob. przykład 6), ukazana – choć nie w całości i w nieidentyczny

¹⁴ J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 1: *Male formy instrumentalne*, Kraków 1983, s. 323.

sposób – w dalszych odcinkach partii organów rozpoczynających się w taktach 5, 9, 11, 24 i m.in. w instrumentalnym wstępie do odcinka *Gloria*.

Przykład 6. A. de Braal, *Magnificat*, t. 1–2. Na podstawie: A. de Braal, *Magnificat* (sopraan en orgel), Donemus, Amsterdam 1956, s. 1

Fakt ten zdaje się dowodzić związków twórczości de Braala z dziedzictwem barokowej przeszłości i zapewniać strukturalną integrację kompozycji sygnowanej określeniem *con anima*, mimo lamentacyjnego charakteru wskazanego basowego pochodzenia, nieprzystającego (podobnie jak inicjalny minorowy akord) do radosnej semantyki i ekspresji pieśni Maryi.

Pod względem dyspozycji formalnej *Magnificat* Burkharda jest trzyczęściowy: *Allegretto – Adagio (Quia respexit...)* – *Allegro maestoso (Quia fecit...)*, zanotowany w ścisłym porządku taktowym, poprzedzony wstępem i zwieńczony codą (*piu allegro – Gloria...*), przy czym materiał dźwiękowy i sposób jego eksponowania i przetwarzania ujawniają dość rzadko spotykaną segmentację dzieła – nie jest to podział ABA_1 , lecz raczej ABC lub $ABC_{(B)}$. Bogata ekspresja wynikająca z dominacji polifonii, aktywności partii organów, różnorodności używanych struktur, zmienności dynamicznej czy mnogości zastosowanych oznaczeń (*espressivo, più allegro, meno allegro, più tranquillo, sempre rit.*) sytuuje to dzieło na przeciwnym biegunie wyrazowym wobec wcześniej omawianej kompozycji de Braala, choć ekspresyjny i techniczno-kompozytorski neobarokizm da się najpewniej w obu tych dziełach odczytać.

Forma utworu Leitnera rozpada się na pięć ogniw sygnowanych przez kompozytora cyframi rzymskimi: I. *Magnificat anima mea...*, II. *Quia respexit...*, III. *Quia fecit...*, IV. *Esurientes...*, V. *Sicut locutus...* *Gloria...* Każde z nich tworzy odrębny odcinek od strony zarówno technicznej, jak i wyrazowej, ich zestawienie daje jednak poczucie spójności i muzycznego sensu. Interesujący jest fakt, że każde z ogniw w partii sopranu rozpoczyna się identycznym (transponowanym) lub podobnym wznoszącym się incipitem złożonym z dwóch

sekund wielkich, będącym spuścizną i nawiązaniem do dawnych tonów recytacyjnych. Stanowi to o strukturalnej i słuchowej integracji całości cyklu, a nawet daje pozorne wrażenie zwrotkowości przebiegu. Części utworu prawie nie różni się tempem (MM = 54, 56 lub 60), a zapis (ciągła numeracja taktów, kreski taktowe) sugeruje wykonanie *attaca*. Pomiędzy pierwszym i kolejnym *sicut locutus* kompozytor umieszcza samodzielne dwudziestotaktowe interludium organowe o dość agresywnej, natężonej, niespokojnej ekspresji, motywicznie sprzęgnięte z dalszym tekstem utworu i wprowadzające pewną formalną asymetrię w przebiegu kompozycji.

Refleksje końcowe

Przedstawione analizy trzech tak różnych kompozycji *Magnificat* o obliczu pieśniowo-aryjnym stanowią jedynie skromny przyczynek do dalszych badań. Różny jest – jak widzimy – ich stopień wewnętrznej komplikacji kompozycyjnej, od najprostszego dzieła de Braala, do najbardziej skomplikowanego – Leitnera. Istotny pozostaje fakt, że kompozytorzy od renesansu do współczesności, w tym także trzech wskazanych twórców, szanują i odzwierciedlają muzycznie sensy wybranych słów kantyku, nie tylko powołując się na te spetryfikowane, ale i tworząc nowe związki słowno-muzyczne. W omawianych kompozycjach czynnikiem wspólnym – powtarzalnym (choć różniącym się przejawiającym) – okazuje się warsztatowa biegłość twórców nawiązujących do chlubnych (choć może czasami dość akademickich) rozwiązań. Takimi czynnikami w warstwie harmoniczej omawianych dzieł są natomiast występowanie paralelizmów akordowych i interwałowych, silne schromatyzowanie przebiegu, oddalenie od struktur tonalności dur-moll czy prostej modalności. W warstwie rytmicznej powtarzają się zapisy polimetryczne oraz łączenie regularnych i nieregularnych podziałów wartości. Przedstawiane trzy utwory wymagają ponadto od śpiewaczki (głosu sopranowego) niezwyklej biegłości rytmicznej i intonacyjnej, wykraczającej daleko poza standardy repertuaru pieśniowego. Wydaje się też, że starotestamentalna radość płynąca z ekspresji Maryjnej wypowiedzi jest w tych trzech dziełach niejako „przytłoczona”, latentna, lub też została odczytana przez twórców w nieoczywisty sposób. Autor planuje więc kontynuację badań nad fenomenem magnificatów, mimo ukończenia fundamentalnej dla problemu monografii, rozpoczął także dalsze studia nad instrumentalnymi kompozycjami i transkrypcjami inspirowanymi biblijnym tekstem lub jego muzycznym odzwierciedleniem. Stan badań wciąż się powiększa, ale i liczba komponowanych magnificatów rośnie – co dowodzi żywego zainteresowania tym biblijnym tekstem w kulturze muzycznej. Jego związek z życiem duchowym twórców, wykonawców i odbiorców jest nierozzerwalny, tak jak nierozzerwalne

są związki z tradycją muzyczną i nowoczesnością omówionych w artykule trzech utworów, pochodzących ze zbliżonych kręgów geograficzno-kulturowych: szwajcarskiego, niderlandzkiego i niemieckiego.

Bibliografia

Źródła

- Braal Andries de, *Magnificat* (sopraan en orgel), Donemus, Amsterdam 1956.
 Burkhard Willy, *Magnificat* op. 64 für Sopran und Orgel, Bärenreiter Verlag, Kassel–Basel–Tours–London 1978.
 Leitner Ernst Ludwig, *Magnificat* für Sopran und Orgel, Doblinger, Wien–München 1997.

Opracowania

- Biografie Andries de Braal*, [online:] <https://www.muzykencyclopedia.nl/action/entry/Andries+de+Braal> [20.04.2022].
 Chomiński Józef Michał, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Formy muzyczne*, t. 1: *Małe formy instrumentalne*, Kraków 1983.
 Ernst Ludwig Leitner, [online:] <https://www.ernstludwigleitner.com/> [20.04.2022].
 Garvanovi-Porobija Đurđica, *Co-existent Levels of Meaning in Mary's Magnificat*, „Kairos – Evangelical Journal of Theology”, Vol. 3 (2009), No. 2, [online:] hrcak.srce.hr/file/73892 [20.04.2022].
 Hareźga Stanisław, *Bóg Maryi w świetle hymnu Magnificat*, „Salvatoris Mater”, t. 1 (1999), nr 2, [online:] https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Salvatoris_Mater/Salvatoris_Mater-r1999-t1-n2/Salvatoris_Mater-r1999-t1-n2-s132-146/Salvatoris_Mater-r1999-t1-n2-s132-146.pdf [20.04.2022].
 Kienik Tomasz, *Magnificat. Od biblijnego tekstu do polskiej kompozycji muzycznej XX i początku XXI wieku*, Wrocław 2019.
 Leitner, Ernst Ludwig, [w:] *Oesterreichische Musiklexikon*, [online:] https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_L/Leitner_Ernst.xml [20.04.2022].
 Ratzinger Joseph, „*Magnificat*” jest najgłębszą interpretacją dziejów, wypowiedź dla „L'Osservatore Romano” z 31.05.2008, [online:] https://opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/benedykt_xvi/przemowienia/mmaryjny_31052008.html [20.04.2022].
 Tannehill Richard C., *The Magnificat as Poem*, „Journal of Biblical Literature”, Vol. 93 (1974), No. 2.
 Willy Burkhard Collection, [online:] <https://www.paul-sacher-stiftung.ch/en/collections/a-e/burkhard-en-190206.html> [20.04.2022].
 Willy Burkhard Gesellschaft, [online:] <https://www.willyburkhard.ch/> [20.04.2022].

***Magnificat* na głos solo i organy na przykładzie twórczości Andriesa de Braala, Willy'ego Burkharda i Ernsta L. Leitnera**

Abstrakt

Autor artykułu podejmuje refleksję analityczną nad trzema kompozycjami do biblijnego tekstu *Magnificat* przeznaczonymi na sopran i organy. Przedstawiając materiał dźwiękowy, problemy rytmiki, harmonikę, fakturę, formę i związki słowno-muzyczne, omawia mało znaną twórczość Andriesa de Braala, Willy'ego Burkharda i Ernsta L. Leitnera, uzupełniając w ten sposób stan wiedzy zamieszczony w monografii własnego autorstwa.

Słowa kluczowe: *Magnificat*, Braal, Burkhard, Leitner

***Magnificat* for Solo Voice and Organ as Exemplified by the Works of Andries de Braal, Willy Burkhard and Ernst L. Leitner**

Abstract

The author of the article undertakes an analytical reflection on three compositions for soprano and organ to the biblical text of the *Magnificat*. By presenting the sound material, the problems of rhythm, harmony, texture, form, and word–music relationships, he discusses the little-known works of Andries de Braal, Willy Burkhard, and Ernst L. Leitner, and thus complements the knowledge already contained in his monograph.

Keywords: *Magnificat*, Braal, Burkhard, Leitner

Kompozytor współczesny a muzyka religijna – na przykładzie twórczości Petra Ebena

Bóg jest prawdą. Kto szuka prawdy, szuka Boga, choćby o tym nie wiedział.

św. Teresa Benedykta od Krzyża¹

Wstęp

Obszarem moich rozważań będzie stosunek kompozytora współczesnego do *sacrum*, manifestujący się z jednej strony podejmowaną przez niego w utworach tematyką religijną i duchową, z drugiej natomiast osobistą postawą twórczą, której rola w kształtowaniu muzyki religijnej wydaje się niezwykle istotna, jeśli nie nadrzędna. Na początku pozwolę sobie sformułować pytania, na które próbą odpowiedzi będzie niniejszy tekst.

Czy muzyka religijna poruszająca tematykę biblijną, filozoficzno-mistyczną i związaną z szeroko pojętą duchowością oraz katolicka muzyka sakralna, którą Edward Hinz na podstawie wydanej przez Świętą Kongregację Obrzędów instrukcji *Musicam sacram* (1967) definiuje jako „chorał gregoriański; polifonię sakralną – dawną i współczesną; muzykę organową i muzykę wykonywaną przez instrumenty dopuszczone do użytku kościelnego oraz sakralny śpiew ludowy – czy to liturgiczny, czy w ogóle religijny”², znajdują właściwe sobie

¹ E. Stein, *Mądrość Krzyża*, oprac. K. Wójtowicz, Wrocław 2001, s. 2.

² E. Hinz, *Muzyka sakralna w świetle dokumentów Stolicy Apostolskiej przed i po Soborze Watykańskim II*, [w:] tegoż, *Nurt religijny w muzyce różnych epok*, Pelplin 2003, s. 196.

miejsce w twórczości współczesnych kompozytorów? Czy jest to miejsce marginalne, czy też centralne, wyznaczające kierunek całej twórczości, której priorytetowym celem jest głoszenie chwały Bożej i uświęcenie wiernych oraz uniesienie ich serc i umysłów – w myśl słów *sursum corda* – ku Bogu?

Czy współczesny kompozytor muzyki sakralnej reprezentuje postawę twórcy biblijnego eksplikowaną przez Josepha Ratzingera na podstawie starotestamentowej Księgi Wyjścia – to jest postawę wynikającą z wewnętrznego powołania, potrzeby serca i afirmacji wiary, i w konsekwencji prowadzącą w twórczości artystycznej do „współpatrzenia z Bogiem, uczestnictwa w Jego twórczości, odsłaniania ukrytego piękna oczekującego już w stworzeniu”³?

Współczesna muzyka religijna jest według Stanisława Dąbka

gatunkiem wpisanym w całkowicie nowy [...] kontekst: impulsu twórczego, postaw indywidualnych, elementów kreatywności biblijnej, muzyczno-symbolicznych odczytań duchowości tekstu. Próba dotknięcia tej problematyki [...] stanowi pewną propozycję badawczą, wymagającą jednak precyzyjnych, indywidualnych weryfikacji – właśnie ze względu na złożoność kontekstu⁴.

Podjmując tę propozycję oraz szukając odpowiedzi na wyżej postawione pytania, przeprowadzę analizę twórczości sakralnej i postawy artystycznej jednego, subiektywnie przeze mnie wybranego kompozytora – Petra Ebena. Jego nazwisko nie jest może wymieniane w jednej linii z nazwiskami takich twórców, jak Olivier Messiaen, György Ligeti, Iannis Xenakis czy Krzysztof Penderecki, niemniej w mojej ocenie Petr Eben to kompozytor, który wniósł istotny wkład we współczesną twórczość religijną, a swoją postawą zasłużył na miano twórcy biblijnego.

Rys biograficzny

Petr Eben (zob. ilustracja 1, s. 214) urodził się 22 stycznia 1929 roku w miejscowości Žamberk w Czechach. Od najmłodszych lat poznawał czeskie pieśni kościelne, muzykę ludową i chorał gregoriański. W roku 1935 rodzina Ebenów przeniosła się do średniowiecznego miasteczka Český Krumlov, gdzie Petr uczęszczał do szkoły podstawowej, a następnie do gimnazjum. Rodzice Ebena – będący nauczycielami – tworzyli małżeństwo mieszane wyznaniowo. Ojciec, pochodzenia żydowskiego, był wyznawcą judaizmu, a matka była katoliczką. Dzieci Ebenów – Bedřich i Petr – zostały wychowane w wierze katolickiej.

³ J. Ratzinger, *Nowa pieśń dla Pana*, tłum. J. Zychowicz, Kraków 2005, s. 164.

⁴ S. Dąbek, *Współczesna muzyka religijna w refleksji metodologicznej*, [w:] *Ratio Musicae*, red. S. Dąbek, Warszawa 2003, s. 112.

Eben uczył się gry na fortepianie i wiolonczeli. Wybuch II wojny światowej przyczynił się do tego, że kompozytor – wówczas dziesięcioletni chłopiec – poznał organy, zastępując przy ich kontuarze powołanego do wojska organistę w miejscowym kościele pw. św. Wita. Z kolei w latach 1942–1943 przejął obowiązki organisty w klasztorze cystersów w Schlierbach w Austrii, poznając życie klasztorne i zgłębiając tajniki śpiewu gregoriańskiego. Dodam, że w latach późniejszych Eben intensywnie zajmował się chorałem – w 1966 roku przebywał w opactwie benedyktynów w Solesmes we Francji, słynącym z rozwoju badań nad chorałem (w których wyniku powstała szkoła paleografii muzycznej i dokonano reformy chorału gregoriańskiego w duchu powrotu do źródeł)⁵, a w 1973 roku – w hiszpańskim klasztorze benedyktynów w Montserrat, gdzie również poświęcał się studiom nad średniowieczną monodią.

Podczas II wojny światowej Eben, z powodu swojego żydowskiego pochodzenia, był dotkliwie represjonowany: najpierw został wyrzucony z gimnazjum, następnie skierowany na ciężkie prace przymusowe, a w 1945 roku, wraz z rodziną, uwięziony na kilka miesięcy w obozie koncentracyjnym w Buchenwaldzie w Turyngii. Dopiero po zakończeniu wojny mógł nadrobić brakujące lata gimnazjum i ukończyć szkołę. Trzy lata później (1948) wyjechał do Pragi, gdzie rozpoczął studia w Akademii Muzycznej w zakresie fortepianu (pod kierunkiem Františka Raucha) i kompozycji (u Pavla Bořkovca). Zaraz po ukończeniu studiów, w roku 1955, Eben rozpoczął pracę w Instytucie Muzykologii na najstarszym uniwersytecie środkowej Europy, praskim Uniwersytecie Karola (Univerzita Karlova). Wykładał różne przedmioty, m.in. teorię, grę na fortepianie, kształcenie słuchu, bas cyfrowany, czytanie partytur, orkiestrację, ale co znamienne – nie kompozycję.

Odmowa wstąpienia do partii komunistycznej oraz oficjalna przynależność do Kościoła (uczestnictwo w niedzielnej mszy świętej) sprawiły, że przez wiele lat Eben był marginalizowany i ignorowany, odsuwany od ważnych projektów, pozbawiany szans na zawodowy awans i artystyczny sukces. Dopiero po aksamitnej rewolucji w Czechosłowacji (1989) i po upadku żelaznej kurtyny doczekał się uznania – w kolejnym roku został mianowany profesorem kompozycji w Akademii Sztuk Scenicznych w Pradze oraz prezydentem renomowanego Festiwalu Muzycznego „Praska Wiosna”. Upadek komunizmu sprawił też, że kompozytor – od lat cieszący się europejską sławą – został wreszcie zauważony i doceniony również we własnym kraju, a jego dorobek kompozytorski nagrodzono wieloma medalami i wyróżnieniami. Za cykl organowy *Job* Petr Eben otrzymał w roku 1990 nagrodę rządu czeskiego. Cztery lata później (1994) został uhonorowany tytułem doktora *honoris causa* praskiego Uniwersytetu Karola. W tym

5 Główni przedstawiciele szkoły solesmeńskiej: Prosper Guéranger, Paul Jausions, Joseph Pothier, André Mocquereau.

samym roku Konferencja Episkopatu Czech w Velehradzie przyznała mu Order Świętych Cyryla i Metodego, a w roku 2002, za całokształt pracy twórczej, kompozytor został nagrodzony najwyższym odznaczeniem państwowym – Medalem za Zasługi I stopnia, przyznawanym za szczególnie dokonania.

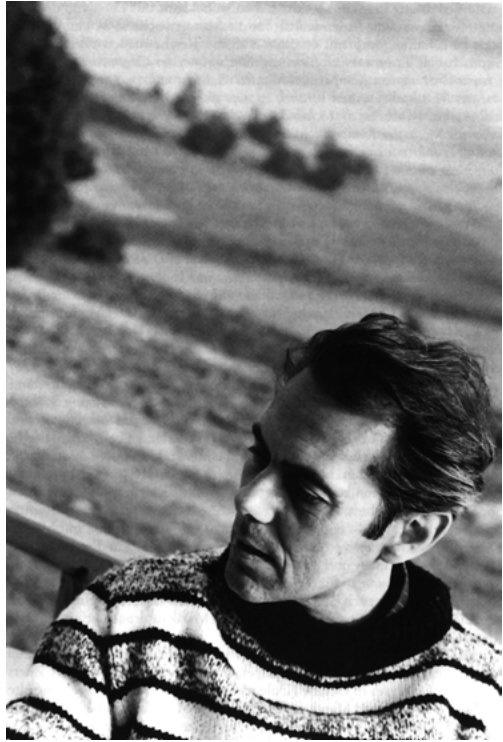
Eben był świadomy tego, co oznaczało w systemie totalitarnym publiczne przyznanie się do wyznawanej wiary. W jednym z wywiadów telewizyjnych (2001) powiedział: „nigdy nie ukrywałem, że jestem wierzący. I tak musiałem się liczyć z pływającymi z tego konsekwencjami”⁶.

Petr Eben został uhonorowany wieloma międzynarodowymi nagrodami, m.in.:

- ▶ nagrodą francuskiego Ministra Kultury i odznaką Kawalera Orderu Sztuki i Literatury (Chevalier de L'ordre des Artes et des Lettres – 1991),
- ▶ tytułem profesora honorowego w Royal Northern College of Music w Manchesterze, gdzie w latach 1978–1979 wykładał kompozycję (1992),
- ▶ nagrodą Stamitza, przyznaną przez Związek Artystów Niemieckich (1993),
- ▶ nagrodą w dziedzinie sztuki i kultury (Kunst und Kulturpreis), przyznaną przez biskupów niemieckich na Konferencji Episkopatu Niemiec w Moguncji (1998),
- ▶ Europejską Nagrodą Muzyki Kościelnej (2000).

Z okazji 75 urodzin kompozytora, w roku 2004, zainaugurowano noszący jego imię Międzynarodowy Konkurs Organowy w Opawie. Utwory Ebena zostały wydane przez czołowe wydawnictwa muzyczne, takie jak Schott, Bärenreiter-Verlag, Musikhaus Doblinger, Pro Organo i Universal Edition.

Kompozytor zmarł w Pradze 24 października 2007 roku w wieku 78 lat.



Ilustracja 1. Petr Eben. Reprodukacja za: K. Vondrovicová, *Petr Eben. Leben und Werk*, Schott, Mainz 2000, s. 29

⁶ G.W. Kluth, *Nachruf Petr Eben*, [online:] www.trierer-orgelpunkt.de [23.10.2018].

Twórczość i działalność artystyczna

Petr Eben był przede wszystkim wybitnym improwizatorem, zarówno w grze na fortepianie, jak i na organach. Koncertował na różnych kontynentach, podczas występów improwizując bądź grając swoje własne utwory. Profesor Rudolf Walter tak napisał o Ebenie:

Jako jeden z nielicznych niepraktykujących organistów zadbał o bogatą i najróżnorodniejszą literaturę na nasz instrument. Od Regera nie było chyba żadnego znaczącego kompozytora muzyki organowej, który, jak Eben, nie byłby przede wszystkim wykonawcą, interpretatorem, lecz improwizatorem⁷.

Pierwiastek improwizacji widoczny jest też w wielu utworach Ebena, zwłaszcza w dziełach organowych.

Obok licznych koncertów, kursów improwizacji, wykładów i szeroko pojętej działalności dydaktycznej rdzeniem pracy artystycznej Ebena była kompozycja. Jego dorobek kompozytorski jest bardzo bogaty i obejmuje różnorodne gatunki, poczynając od muzyki instrumentalnej, chóralnej, na muzyce scenicznej, operowej i filmowej kończąc.

Dla przykładu wymienię kilka najważniejszych dzieł:

- ▶ opera kościelna *Jeremias* (1996–1997);
- ▶ balet *Kletby a dobrořečení* (1983);
- ▶ utwory orkiestrowe: *Vox clamantis* na trzy trąbki i orkiestrę (1969), symfonia *Noční hodiny* (1975), *Pražské nokturno: Hommage á W.A. Mozart* (1983), *Improperia* (1995);
- ▶ oratoria: *Apologia Socratus* (1967), *Posvátná znamení* (1992–1993), *Anno Domini* (1998–1999);
- ▶ kantaty: *Hořká blína* (1959–1960), *Píseň o kalině* (1960), *Pragensia* (1972), *Pocita Karlu IV* (1978);
- ▶ dwa koncerty na organy i orkiestrę: *I koncert „Symphonia Gregoriana”* (1954), *II koncert* (1982);
- ▶ *Koncert fortepianowy* (1962);
- ▶ utwory sceniczne: muzyka do *Fausta* Johanna Wolfganga von Goethego (1976), muzyka do *Hamleta* Williama Shakespearea (1977);
- ▶ muzyka filmowa: *Teufelsblümchen* (1959), *Šťastné sovy* (1968), *Vysněný svět* (1971), *Železné boty* (1983).

⁷ R. Walter, *Petr Ebens Vokal- und Orgelmusik für die Liturgie*, „Musik und Gottesdienst”, Jg. 63 (2009), s. 258; tekst oryginalny: „Als einer der wenigen nichtpraktizierenden Organisten hat er unser Instrument üppig mit vielfältigster Literatur bedacht. Seit Reger gab es wohl keinen bedeutenden Orgelmusikkomponisten mehr, der, wie Eben in erster Linie Interpret, sondern Improvisator war” (tłum. M.K.-K.).

Ze względu na temat niniejszego artykułu swoją uwagę skieruję przede wszystkim na utwory kompozytora, które przez zastosowany tekst, cytat melodyczny, motto czy koncepcję programową wykazują predylekcje religijne, liturgiczne lub filozoficzno-mistyczne. Tę część pracy, poświęconą muzyce organowej (będącej notabene moją domeną), chciałabym jednak poszerzyć kompozycje, które nie mają odniesień sakralnych. Uważam, że zasługują one również na uwagę, a dla zainteresowanych twórczością organową Ebena zestawienie chronologiczne jego dzieł może być pomocne i inspirujące. Moją intencją jest również zainteresowanie muzyków wykonawców utworami organowymi tego – moim zdaniem – wybitnego czeskiego kompozytora i ich rozpowszechnienie.

Muzyka chóralna

W kompozytorskim *oeuvre* Ebena niewątpliwie najważniejsze miejsce zajmuje muzyka chóralna. Wśród bardzo licznych utworów tego typu znajdują się kompozycje przeznaczone na różne składy wykonawcze – na zespoły męskie, żeńskie, mieszane czy dziecięco-młodzieżowe. Są utwory na chór *unisono*, *a cappella* bądź z towarzyszeniem instrumentalnym, przy czym główną rolę – wśród instrumentów akompaniujących – odgrywają organy. Są wreszcie wielkie dzieła z udziałem chóru, orkiestry i solistów, często również z wykorzystaniem perkusji, takie jak msze, kantaty i oratoria. Należy podkreślić, że wśród utworów chóralnych Ebena przeważają te o tematyce religijnej, a także dodać, że w większości są one przeznaczone do wykonywania podczas liturgii. Poniżej w tabelach zamieszczam zestawienia liturgicznych i religijnych utworów kompozytora przeznaczonych na chór *a cappella* oraz na chór z towarzyszeniem organów lub innych instrumentów.

1. Utwory mszalne

Petr Eben skomponował pięć cykli mszalnych (zob. tabela 1, s. 217), z których trzy napisane zostały do tekstów *ordinarium missae* (*Missa adventus et quadragesimae*, *Messordinarium*, *Missa cum populo*), a dwa umuzyczniają części *proprium missae* (*Totenmesse*, *Trouwère-Messe*).

Msza *Trouwère-Messe* powstała z myślą o chórach młodzieżowo-dziecięcych, z czego wynika jej prosta i przystępna forma pieśni oraz użycie instrumentów kojarzonych bardziej z muzyką rozrywkową niż liturgiczną.

Początek *Missa cum populo* to uroczyste preludium na temat antyfony na pokropienie *Asperges me*, zakończenie natomiast tworzy postludium oparte na motywie kończącego mszę łacińską *Ite missa est*. Części te kompozytor

powierzył instrumentom dętym, dwa wersety natomiast – na przygotowanie darów i na komunię – organom.

Tabela 1. Zestawienie kompozycji mszalnych Petra Ebena. Oprac. własne

| Tytuł, skład wykonawczy, przeznaczenie | Data powstania | Części utworu |
|---|----------------|---|
| <p><i>Missa adventus et quadragesimae</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ▶ na jednogłosowy chór męski i koncertujące organy; ▶ msza przeznaczona na okresy liturgiczne adwentu i wielkiego postu, kiedy nie śpiewa się części <i>Gloria</i>; ▶ do obowiązkowych części <i>ordinarium missae</i> kompozytor dołączył hymn <i>Pange lingua</i> i <i>Pater noster</i>. | 1951–1952 | <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Kyrie</i> 2. <i>Credo</i> 3. <i>Offertorium</i> 4. <i>Sanctus</i> 5. <i>Benedictus</i> 6. <i>Agnus Dei</i> (z hymnem <i>Pange lingua</i>) |
| <p><i>Messordinarium / České mešní ordinarium</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ▶ na czterogłosowy chór mieszany, śpiew wiernych i organy. | 1965 | <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Kyrie</i> 2. <i>Gloria</i> 3. <i>Credo</i> 4. <i>Sanctus</i> (z <i>Benedictus</i>) 5. <i>Agnus Dei</i> |
| <p><i>Totenmesse / Mše za zemřelé</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ▶ na scholę, śpiew ludu i organy z tekstami <i>proprium missae</i> i Psalmu 64. | 1966 | <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Vstupní zpěv</i> 2. <i>Zpěv mezi čtením</i> 3. <i>Zpěv k obětování</i> 4. <i>Zpěv k přijímání</i> |
| <p><i>Trouvère-Messe / Truvéřská mše</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ▶ na solistów, chór, flety proste, gitary i perkusję⁸ z wykorzystaniem zmiennych części mszy; tekst: Zdeňka Lomová. | 1968–1969 | <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Vstup</i> 2. <i>Mezizpěv</i> 3. <i>Obětování</i> 4. <i>Přijímání</i> 5. <i>Závěr</i> |
| <p><i>Missa cum populo</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ▶ na chór mieszany, instrumenty dęte blaszane, perkusję, organy, z udziałem wiernych. | 1981–1982 | <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Preludium super Asperges me</i> 2. <i>Kyrie</i> 3. <i>Gloria</i> 4. <i>Credo</i> 5. <i>Verseti I. ad Offertorium Pueri Hebraeorum</i> 6. <i>Sanctus–Benedictus</i> 7. <i>Agnus Dei</i> 8. <i>Verseti II. ad Communionem super Adoro te</i> 9. <i>Postludium super Ite missa est</i> |

8 W utworze kompozytor wychodzi naprzeciw oczekiwaniom młodych chrześcijan zafascynowanych brzmieniem gitar i rytmem, łącząc je z elementami stylizacji pieśni średniowiecznych trubadurów i truverów.

2. Utwory na chór mieszany *a cappella*

W tabeli 2 przedstawione zostały utwory chóralne z tekstem religijnym, mistycznym lub zaczerpniętym z Biblii, przeznaczone do wykonania podczas liturgii lub na koncertach muzyki kościelnej⁹.

Tabela 2. Zestawienie utworów Petra Ebena przeznaczonych na chór mieszany *a cappella* o charakterze religijnym. Oprac. własne

| Tytuł utworu | Data powstania | Uwagi |
|---|----------------|---|
| <i>Ubi caritas et amor</i> | 1964 | Utwór na sześciogłosowy chór mieszany, z tekstem łacińskim anonimowego autora (z ok. 450 roku). Kompozycja oparta jest na motywach gregoriańskich i przeznaczona do wykonania liturgicznego w Wielki Czwartek. |
| <i>Cantica Comeniana</i> | 1970 | Opracowania chóralne 10 pieśni kościelnych pochodzących z niderlandzkiego śpiewnika <i>Amsterdamer Kanzional</i> do tekstów Comeniusa (Jana Ámosa Komenský'ego) ¹⁰ przeznaczone częściowo na trzygłosowy chór mieszany, a częściowo na trzygłosowy chór żeński i flet prosty. |
| <i>Paradiesische Nachtigall / Slavíček rajský</i> | 1970 | Sześć polifonicznych opracowań pieśni maryjnych do tekstów zaczerpniętych ze śpiewnika <i>Slavíček rajský</i> (1716) Jana Josefa Božana (1644–1716) przeznaczonych na trzygłosowy chór dziecięcy (lub dziewczęcy) <i>a cappella</i> . Z myślą o koncertowym wykonaniu utworu kompozytor dokomponował siedem krótkich preludium organowych. |
| <i>Vier Chöre auf lateinische Texte / Čtyři sbory na latinské texty</i> | 1973 | Pierwsze trzy części napisane do słów anonimowego średniowiecznego twórcy: 1. <i>Mater cantans Filio</i> , 2. <i>De Angelis</i> , 3. <i>De Spiritu Sancto</i> – przeznaczone zostały na głosy dziecięce lub dziewczęce, natomiast ostatnia część – 4. <i>Salve Regina</i> – z tekstem Hermanusa Contractusa (z XI wieku) na chór mieszany <i>a cappella</i> . |
| <i>Cantico delle creature / Píseň bratru slunci</i> | 1987 | Utwór na czterogłosowy chór mieszany, w którym wykorzystane zostały oryginalne starowłoskie teksty poezji świętego Franciszka z Asyżu (<i>Pochwała stworzenia / Pieśń słoneczna</i>). |

⁹ Zainteresowanych utworami chóralnymi Ebena z tekstami świeckimi, ludowymi i poetyckimi odsyłam do książki Kateřiny Vondrovicovej, *Petr Eben. Leben und Werk*, Mainz 2000.

¹⁰ Jan Ámos Komenský (Johann Amos Comenius, 1592–1670) – czeski filozof, pedagog, teolog i reformator protestancki, senior generalny Jednoty Braci Czeskich.

| Tytuł utworu | Data powstania | Uwagi |
|--|----------------|---|
| <i>From Life to Life</i> | 1991 | Utwór na chór mieszany umuzyczniający liryczno-mistyczne teksty amerykańskiej siostry zakonnej Delores Dufner OSB. |
| <i>Verba Sapientiae</i> | 1991–1992 | Tryptyk chóralny z tekstami zaczerpniętymi ze Starego Testamentu. Tytułowe „słowa mądrości” pochodzą z Księgi Eklezjastesa – cz. 1. <i>De circuitu aeterno</i> (Ekl 1, 4–9) i cz. 3. <i>De tempore</i> (Ekl 3, 1–8), oraz z Księgi Przypowieści Salomona – cz. 2. <i>Laus mulieris</i> (Przyp. 31, 10–31). Część trzecia zawiera rozbudowaną code, w której kompozytor dodatkowo posłużył się liturgicznym tekstem <i>In paradisum deducant te Angeli</i> z mszy za zmarłych. W utworze Eben wykorzystał jako środek wyrazu recytację chóralną i solową, stosując ją naprzemiennie ze śpiewem lub łącząc śpiew i recytację. Pomimo zastosowania tekstów biblijnych i liturgicznych utwór przeznaczony jest do wykonania koncertowego (zob. przykład 1, s. 221). |
| <i>Zwei gemischte Chöre auf Texte der Heiligen Theresia</i> | 1992 | Dwa utwory pochodzące ze zbioru <i>Geistliche Lieder für Volksbesang / Duchovní písně pro lidový zpěv</i> – napisanego w roku 1954 jako zestaw pieśni kościelnych dla wiernych z akompaniamentem organowym – opracowane przez kompozytora w roku 1992 na chór mieszany ¹¹ . |
| <i>Psalmus 8</i> | 1993 | Kompozycja napisana na zlecenie konkursu chóralnego w Neerpelt (Belgia); przeznaczona jest na trzygłosowy chór dziecięcy lub żeński <i>a cappella</i> i wykorzystuje biblijny tekst pochwalnego Psalmu 8. |
| <i>Spiritus mundum adunans</i> | 1994 | Kompozycja napisana na zamówienie odbywającego się co roku Tygodnia Muzyki Kościelnej w Salzburgu, którego tematem przewodnim w 1994 roku było Zesłanie Ducha Świętego. Autor wybrał do utworu tekst Notkera Balbusa z IX wieku. Oprócz wersji na chór mieszany <i>a cappella</i> istnieje wersja z towarzyszeniem organowym. |

¹¹ Są to utwory: *Mein Gott ist mein Bescheiden* i *Laßt euch nicht zum Schlaf verführen* napisane do słów św. Teresy.

| Tytuł utworu | Data powstania | Uwagi |
|--|----------------|---|
| Mundus in periculo | 1994–1995 | Podobnie jak <i>Verba Sapientiae</i> jest to tryptyk chóralny skomponowany na duży chór mieszany. Trwający 18 minut utwór stawia przed wykonawcami wysokie wymagania techniczne i interpretacyjne, dlatego przeznaczony jest dla profesjonalnych zespołów śpiewaczych (pierwsza część została napisana na Europejskie Sympozjum Muzyki Chóralnej w Lublanie w roku 1995). Kompozytora zafascynowała aktualność starotestamentowych tekstów wizji proroka Izajasza i Psalmu 51, którymi posłużył się w trzech częściach: 1. <i>Vae gentibus</i> (Iz); 2. <i>Paenitentia</i> (Ps 51); 3. <i>Visio pacis</i> (Iz). W drugiej, medytacyjnej części kompozytor operuje motywami melodycznymi gregoriańskiej aspersji <i>Asperges me</i> , której słowa bezpośrednio nawiązują do pokutnego Psalmu 51 ¹² . |
| Rhythmus de gaudiis paradisi | 1995 | Radosny utwór, w którym słowami Tomasza á Kempis wychwalana jest miłość Boga do ludzi i radość świętowania w raju, którą kompozytor podkreśla jeszcze – na co wskazuje już w tytule – punktowanymi rytmami. Utwór napisany na festiwal chóralny w irlandzkim Cork. |
| Komm herab, o Heiliger Geist | 1996 | Do niemieckiego tłumaczenia tekstu łacińskiej sekwencji na Zielone Świątki – <i>Veni Sancte Spiritus</i> – Petr Eben skomponował krótki utwór na uroczystą mszę świętą z okazji jubileuszu 40-lecia niemieckiego towarzystwa religijnego Cusanuswerk w Bonn. |
| Bilder der Hoffnung / Obrazy nadzieje | 1998 | Utwór okolicznościowy napisany na zjazd katolików (Katholikentag) w Moguncji; ma dwie wersje: na chór mieszany lub na chór mieszany z organowymi interludiami. Kompozycja podzielona na pięć poetyckich „obrazów nadziei”: <i>Schöpfung</i> , <i>Verheißung</i> , <i>Treue</i> , <i>Wasser</i> , <i>Nacht</i> – do teksów Charles’a Péguy’ego z <i>Le Porche du Mystère de la deuxième vertu</i> , opracowanych przez Christinę Blume. |

12 „Asperges me, Domine, hyssopo, et mundabor: lavabis me, et super nivem dealbabor” – „Pokrop mnie Panie hizopem, a będę oczyszczony, obmyj mnie, a nad śnieg bielszym się stanę”. Tłum. za: *Księga Psalmów*, tłum. z hebr. Cz. Miłosz, Paris 1979, s. 141.

f drammatico

S. lec-ti o-nis, et tempus odii et tempus belli,

A. -lec-ti o-nis, et tempus odii et tempus belli,

T. -lec-ti o-nis et tempus odii, et tempus belli et tempus

B. lec-ti o-nis et tempus odii, et tempus belli et tempus

f drammatico

mf cantabile 19

S. tempus belli, tempus belli, et tempus pacis, tempus dilectionis,

A. tempus belli, tempus belli, et tempus pacis, de-lecti-o-nis,

T. o-dii et tempus belli, et tempus pacis, di-lecti-o-nis

B. o-dii et tempus belli, et tempus pacis, di-lecti-o-nis,

mf cantabile

f

S. et tempus odii et tempus belli, tempus belli, tempus belli,

A. et tempus odii et tempus belli, tempus belli, tempus belli,

T. et tempus odii, et tempus belli et tempus o-dii et tempus belli,

B. et tempus odii, et tempus belli et tempus o-dii et tempus belli.

Przykład 1. P. Eben, *Verba Sapientiae*, cz. 3. *De Tempore* – fragment rękopisu. Reprodukcja za: K. Vondrovicová, dz. cyt., s. 49

3. Utwory na chór z towarzyszeniem organów

W większości są to utwory o przeznaczeniu liturgicznym na jednogłosowy chór (scholę) z łatwym akompaniamentem organowym, angażujące zgromadzonych wiernych lub – jak w wypadku pieśni – przewidziane tylko dla wspólnot kościelnych. Wyjątek stanowią utwory, w których kompozytor wprowadził koncertujące partie organowe (*Vesperae, Suita liturgica*) – pomimo że zawierają one teksty liturgiczne, bardziej nadają się do wykonania koncertowego (zob. tabela 3).

Tabela 3. Zestawienie utworów chóralnych Petra Ebena z towarzyszeniem organowym. Oprac. własne

| Tytuł, skład wykonawczy, przeznaczenie, data powstania | Części utworu | Uwagi |
|---|--|--|
| <p><i>Pater noster</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ▶ na jednogłosowy chór męski i organy; ▶ rok powstania: 1950. | — | Utwór został włączony przez kompozytora do większej formy, jaką jest <i>Missa adventus et quadragesimae</i> , i prawykonany w Pradze w 1955 roku. |
| <p><i>Duchovní písně pro lidový zpěv</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ▶ proste jednogłosowe pieśni przeznaczone na użytek wspólnot kościelnych, z łatwym akompaniamentem organowym; ▶ rok powstania: 1954. | <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Píseň k Duchu svatému</i> (tekst F.X. Kašpar) 2. <i>Svatá Ludmila</i> (tekst J. Zahradníček) 3. <i>Nejsvětější srdce Ježíšovo</i> (tekst J. Komrska) 4. <i>Svatý Vojtěch</i> (tekst J. Zahradníček) 5. <i>Můj Bůh mi dostačí</i> (tekst św. Teresa) 6. <i>Žalm 112</i> (tekst F.X. Kašpar) 7. <i>Nedejte se k spánku svěsti</i> (tekst św. Teresa) | Dwie pieśni do słów świętej Teresy (nr 5 i 7) Petr Eben opracował w roku 1992 na chór mieszany <i>a cappella</i> . |
| <p><i>Liturgické zpěvy</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ▶ na chór unisono (lub głos solowy) i organy; ▶ przeznaczone do wykonywania przez jednogłosowy chór lub solistę podczas liturgii; | <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>In Conceptione immaculata B. M. V.</i> 2. <i>In Epiphania Domini</i> 3. <i>In Purificatione B. M. V.</i> 4. <i>Dominica IV. In Quadragesimae</i> 5. <i>Dominica de Passione</i> | Napisane do tekstów <i>proprium missae</i> na niedziele i święta w trzech językach (czeskim, łacińskim, niemieckim). Kompozytor opracował muzycznie teksty antyfon |

| Tytuł, skład wykonawczy, przeznaczenie, data powstania | Części utworu | Uwagi |
|---|--|---|
| <p>▶ lata powstania: 1955–1960.</p> | <ol style="list-style-type: none"> 6. <i>In Ascensione Domini</i> 7. <i>In Festo Corporis Christi</i> 8. <i>In Festo Sacratiss. Cordis Jesu</i> 9. <i>In Festo Sanctae Theresiae a Jesu Infante</i> 10. <i>In Festo Jesu Christi Regis</i> 11. <i>In Festo Omnium Sanctorum Missa „Dilexisti”</i> | <p>i psalmów do kilkunastu mszy na różne okresy liturgiczne i święta kościelne. Każdy zestaw śpiewów składa się z pięciu części:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Introitus</i> 2. <i>Graduale</i> 3. <i>Evangelium</i> 4. <i>Offertorium</i> 5. <i>Communio</i> |
| <p><i>Antiphonen und Psalmen / Antifony a žalmy</i></p> <p>▶ na scholę, lud wiernych i organy;</p> <p>▶ jednogłosowe melodie do tekstów liturgicznych części zmiennych mszy;</p> <p>▶ rok powstania: 1967.</p> | <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Adventní antifona I a žalm 84</i> 2. <i>Adventní antifona II a žalm 79a</i> 3. <i>Vánoční antifona a žalm 97</i> 4. <i>Antifona ke zjevení Páně a žalm 71</i> 5. <i>Antifona pro devít-ník a dobu předpostní a žalm 17</i> 6. <i>Postní antifona I a žalm 129</i> 7. <i>Postní antifona II a žalm 68</i> 8. <i>Postní antifona III a žalm 24</i> 9. <i>Antifona pro Svatý týden a žalm 21a</i> 10. <i>Velikonoční antifona II a žalm 117</i> 11. <i>Svatodušní antifona a žalm 103</i> 12. <i>Mariánská antifona II a žalm 112.</i> | <p>Wychodząc naprzeciw zapotrzebowaniu Kościoła czeskiego na śpiewy zmiennie w języku narodowym, Eben skomponował łatwe do powtórzenia przez wspólnotę wiernych melodie do tekstów antyfon i psalmów na różne okresy roku liturgicznego.</p> |
| <p><i>Vesperae</i></p> <p>▶ na chór chłopięcy, męski, śpiew wiernych i organy lub na chór mieszany, śpiew wiernych i organy;</p> | <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Praeludium. Antifona 1. Psalmus 109</i> 2. <i>Praeludium. Antifona 2. Psalmus 112</i> 3. <i>Antifona 3. Psalmus 126. Postludium</i> | <p>Kompozytor, realizując zamówienie benedyktynów z Montserrat, wybrał do <i>Vesperae</i> katalońskie teksty niesporów maryjnych na święto</p> |

| Tytuł, skład wykonawczy, przeznaczenie, data powstania | Części utworu | Uwagi |
|--|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> ▶ pięcioczęściowy utwór liturgiczny o charakterze koncertowym do tekstu nieszporów maryjnych w języku katalońskim (przetłumaczonych na język niemiecki i łacinę); ▶ data powstania: 1968; ▶ prawykonanie: 7.09.1968 (Montserrat, Hiszpania). | <ol style="list-style-type: none"> 4. <i>Responsorium breve (Ave Maria)</i> 5. <i>Praeludium. Antiphona ad Magnificat. Canticum Mariae</i> | <p>Narodzenia Najświętszej Marii Panny (8 września). Podobnie jak w <i>Missa cum populo</i> – podążając za soborowym postanowieniem <i>participatio actualiosa</i> – włączył w pierwszej i ostatniej części utworu lud wiernych. Podczas gdy w częściach 2 i 3 dialogują ze sobą dwa chóry – chłopięcy i męski, wolna część 4 przeznaczona została na chłopięcy głos solowy (sopran). Ważną funkcję pełni w utworze partia organów, którym oprócz roli akompaniującej kompozytor powierzył koncertujące fragmenty solowe (wstępy) wymagające od grającego dużych umiejętności wykonawczych.</p> |
| <p>Čtyři duchovní písně</p> <ul style="list-style-type: none"> ▶ jednogłosowe pieśni z prostym akompaniamentem organowym przeznaczone do wykonania przez wiernych podczas liturgii; ▶ tekst: Josef Hrdlička; ▶ rok powstania: 1985. | — | Pieśni wydane zostały w śpiewniku kościelnym przez czeski Caritas w Pradze. |
| <p>Fünf Halleluja-Verse / Pět alelujiatických veršů</p> <ul style="list-style-type: none"> ▶ na dwugłosową scholę i organy; ▶ teksty w języku niemieckim zaczerpnięte zostały z Ewangelii i z Psalmów; ▶ rok powstania: 1987. | <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Ostermontag</i> 2. <i>Aufnahme Marias in den Himmel</i> 3. <i>Commune-Gesang</i> 4. <i>Commune-Lied</i> 5. <i>Commune-Lied</i> | Kompozycja napisana na zamówienie Instytutu Liturgicznego w Trewirze. |

| Tytuł, skład wykonawczy, przeznaczenie, data powstania | Części utworu | Uwagi |
|---|--|--|
| <p>Suita liturgica</p> <ul style="list-style-type: none"> ▶ na jednogłosowy chór i koncertujące organy; ▶ do liturgicznych tekstów <i>proprium missae</i>; ▶ rok powstania: 1995. | <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Domenica de Passione</i> (Prelude – Introitus – Interlude – Graduale – Interlude – Offertorium – Interlude – Postlude) 2. <i>Theresiae a Jesu Infante</i> (Introitus – Interlude – Offertorium – Postlude) 3. <i>Dominica IV. In Quadragesimae</i> (Prelude – Introitus – Postlude) 4. <i>Festum Omnium Sanctorum</i> (Offertorium – Postlude) 5. <i>In Ascensione Domini</i> (Prelude – Introitus – Graduale – Interlude – Communio – Interlude – Postlude) | <p>W tej dużych rozmiarów kompozycji (trwającej 30 min.) Petr Eben powrócił raz jeszcze do swojego wcześniejszego utworu – <i>Liturgické zpěvy</i> – i dokonując selekcji części chóralnych, dokomponował rozbudowane części solowe na organy – preludia, interludia i postludia – o wyraźnie koncertowym charakterze.</p> |

4. Utwory na chór z towarzyszeniem instrumentalnym

Tabela 4 prezentuje utwory Ebena przeznaczone na chór z towarzyszeniem różnorodnych zespołów instrumentalnych.

Tabela 4. Zestawienie utworów chóralnych Petra Ebena z towarzyszeniem instrumentalnym. Oprac. własne

| Tytuł, skład wykonawczy, data powstania | Części utworu | Uwagi |
|---|--------------------------------------|---|
| <p>Prager Te Deum / Pražské Te Deum</p> <ul style="list-style-type: none"> ▶ na czterogłosowy chór mieszany, cztery instrumenty dęte blaszane (dwie trąbki, dwa puzony), cztery kotły, instrumenty perkusyjne <i>ad libitum</i> (trójkąt, dzwonki) i organy. Istnieje również wersja na chór mieszany i organy; ▶ rok powstania: 1989. | <p style="text-align: center;">—</p> | <p>Uroczysty utwór napisany do tekstu łacińskiego hymnu <i>Te Deum laudamus</i> z okazji upadku komunizmu w Europie. Oprócz wykorzystania samego tekstu kompozytor posługuje się też cytatem melodycznym gregoriańskiego hymnu, który w trakcie przebiegu utworu przedstawiany jest w różnych stylizacjach. Utwór wieńczy <i>passacaglia</i>.</p> |

| Tytuł, skład wykonawczy, data powstania | Części utworu | Uwagi |
|--|---|---|
| <p>Heilige Zeichen / Posvátná znamení</p> <ul style="list-style-type: none"> ▶ pięcioczęściowe oratorium na sopran i baryton solo, chór mieszany (SATB), chór dziecięcy (SSA), organy lub duet organowy (<i>ad libitum</i>), zespół instrumentów dętych (flet, trzy oboje, trzy fagoty, dwie trąbki, dwa puzony) i perkusję. ▶ lata powstania: 1992–1993. | <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Portai/Brána – Introitus</i> 2. <i>Incensum/Kadidlo – Graduale</i> 3. <i>Altar/Oltář – Offertorium</i> 4. <i>Calix/Kalich – Communio</i> 5. <i>Campanae/Zvony – Conclusio</i> | <p>Oratorium skomponowane na zamówienie kapituły katedralnej w Salzburgu. Wykorzystane przez kompozytora teksty zmiennych części mszy pochodzą ze Starego i Nowego Testamentu oraz z <i>Pontificale Romanum</i>. Dodatkowo w tytule każdej części utworu umieszczona została nazwa przedmiotu liturgicznego symbolizującego daną część <i>proprium missae</i> oraz – jako swego rodzaju motto – cytat z książki Romano Guardiniego <i>Von heiligen Zeichen</i>. Oratorium przeznaczone jest do użytku liturgicznego lub wykonania koncertowego.</p> |
| <p>Vier geistliche Festgesänge / Proprium festivum monasteriense</p> <ul style="list-style-type: none"> ▶ na chór mieszany i instrumenty dęte blaszane (dwie trąbki, dwa puzony) lub na chór z akompaniamentem organowym; ▶ rok powstania: 1993. | <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Introitus</i> (Ps 100) 2. <i>Alleluja und Vers</i> (Mt 11, 25) 3. <i>Offertorium</i> (Ps 96) 4. <i>Communio</i> (Ps 150) | <p>Utwór okolicznościowy napisany na uroczystości diecezjalne (Diözesantag) w Monasterze (1994). Podobnie jak w oratorium <i>Heilige Zeichen</i> i tu Eben skomponował muzykę do zmiennych części mszy, wybierając radosne teksty ze Starego i Nowego Testamentu, m.in. „Wykrzykujcie na cześć Pana, wszystkie ziemie” czy „Śpiewajcie Panu nową pieśń”.</p> |

Petr Eben w liturgicznej muzyce chóralnej wykorzystuje przede wszystkim teksty stałych i zmiennych części mszy w języku łacińskim. Rzadziej używa języka czeskiego – przykład to wspomniana *Truverská mše* – czy innych języków, jak niemieckiego, np. w utworze *Komm herab, Heiliger Geist*. Ewenementem jest użycie języka katalońskiego w *Vesperae*, co wiązało się z okolicznościami zamówienia utworu. Podobnie jak wielu kompozytorów XX wieku Eben sięga

do źródeł muzyki, wyjaśniając: „Czuję od czasu do czasu potrzebę powrotu do początków muzyki i znajduję dla siebie dwa czyste źródła: chorał gregoriański i pieśń ludową”¹³ – i wplata do swoich utworów cytaty melodii gregoriańskich hymnów, sekwencji itp. lub stare melodie ukazuje we współczesnej szacie dźwiękowej. W religijnych utworach chóralnych kompozytor korzysta często z tekstów mistyków i świętych, ale sięga również do tekstów biblijnych, preferując Stary Testament. W twórczości chóralnej Ebena – czy to religijnej, liturgicznej, czy ludowej – zauważyć można dążenie do prostoty. Kompozytor pragnie, aby jego muzyka była przystępna, łatwa i zrozumiała zarówno dla wykonawcy, jak i dla odbiorcy, jak gdyby przyjmując za motto słowa zaczerpnięte z Septuaginty – *psalate synetos* – czyli śpiewajcie w sposób zrozumiały, ale też rozumny. Eben dąży do tego, aby jego twórczość – współczesna przecież – spotkała się z rozległym zainteresowaniem i miała powszechne zastosowanie. Dlatego też wiele utworów przeznacza na chór *unisono* z akompaniamentem organów. Ważnym aspektem jest również to, że kompozytor włącza do swoich dzieł o przeznaczeniu liturgicznym śpiew ludu (wiernych), realizując w ten sposób soborowe wymaganie *participatio actuosa*. Nie chce, aby jego muzyka liturgiczna była zarezerwowana wyłącznie dla profesjonalistów, dąży do tego, aby każdy obecny w kościele mógł w niej uczestniczyć i swoim śpiewem wielbić Stwórcę, co znajduje również potwierdzenie w licznych pieśniach kościelnych skomponowanych na użytek wspólnot wyznaniowych.

Utwory organowe

Literatura organowa XX wieku zyskała wiele cennych pozycji dzięki licznym utworom Petra Ebena przeznaczonym na ten „królewski” instrument (zob. ilustracja 2). Z subiektywnego punktu widzenia mogę stwierdzić, że w ciągu ostatnich dziesięcioleci to właśnie utwory Ebena były najchętniej wybierane przez organistów jako przykłady współczesnej muzyki organowej, wykonywane na koncertach i nagrywane na płytach, co okazało się niemalym zaskoczeniem nawet dla samego twórcy, który skromnie przyznał: „Zaskoczyła mnie popularność moich kompozycji organowych”¹⁴. O cyklu organowym **Sonntagsmusik**, który stał się później jego sztandarową kompozycją, Eben powiedział: „[...] byłem świadomy, że spocznie ona [kompozycja – M.K.-K.] w szufladzie mojego

13 Tekst oryginalny: „Deshalb verspüre ich ab und zu das Bedürfnis, zu den Musikursprüngen zurückzukehren und finde dabei für mich zwei reine Quellen: den gregorianischen Gesang und das Volkslied” (tłum. M.K.-K.). K. Vondrovicová, dz. cyt., s. 79.

14 Tekst oryginalny: „Die Beliebtheit meiner Orgelkompositionen hat mich selbst überrascht” (tłum. M.K.-K.). Tamże, s. 85.

biurka. I cóż za paradoks, że właśnie ta kompozycja stała się moim najczęściej wykonywanym utworem”¹⁵.

Organy – nazywane przez kompozytora „instrumentem mojego przeznaczenia”¹⁶ – odegrały ważną rolę w całym jego dorobku kompozytorskim, nie tylko jako instrument solowy, ale również towarzyszący dziełom orkiestrowym, scenicznym, kameralnym, a przede wszystkim – jak już wspomniano – wokalnemu.

Eben, który był pianistą i kompozytorem, darzył organy szczególnym afektem już od dzieciństwa, kiedy jako mały chłopiec, nie sięgając jeszcze stopami do klawiatury nożnej, improwizował na instrumencie kościoła pw. św. Wita w Českým Krumlovie, o czym sam później wspominał:



Ilustracja 2. Petr Eben podczas pracy twórczej przy organach. Reprodukacja za: K. Vondrovicová, dz. cyt., s. 76

Miałem dużo szczęścia, mogąc grać na organach jako mały chłopiec. Nie otrzymywałem profesjonalnych lekcji, ale jestem prawie zadowolony z tego, że tak się stało. Organy nigdy mi nie spowszedniały i pozostały zawsze czymś rzadkim i uroczystym”¹⁷.

Swoją karierę kompozytorską rozpoczął dziełem na organy. Jest to skomponowany w 1954 roku koncert na organy i orkiestrę (praca dyplomowa z kompozycji napisana na zakończenie studiów w praskiej Akademii Muzycznej). Nieoficjalnie Eben nazwał ten utwór *Symphonia gregoriana*. Kolejny koncert na organy i orkiestrę skomponował prawie 30 lat później, w 1982 roku. Lista utworów na organy solo jest imponująca.

Abstrahując od zauroczenia tym instrumentem, Eben świadomie wybiera organy jako instrument od wieków

¹⁵ Tekst oryginalny: „[...] und ich selbst habe es mir ins Bewußtsein geschrieben, daß es in meiner Schreibtischschublade ruhen würde. Und es ist paradox: gerade diese Komposition wurde mein meistgespieltes Werk” (tłum. M.K.-K.). Tamże, s. 84.

¹⁶ Tekst oryginalny: „Die Orgel ist mein Schicksalsinstrument” (tłum. M.K.-K.). Tamże.

¹⁷ Tekst oryginalny: „Ich hatte das Glück, das ich Orgel schon als kleiner Knabe spielen konnte. Ich habe aber kein professionelles Unterricht bekommen und bin fast froh, daß es so war. Die Orgel ist mir nie alltäglich geworden und blieb immer als etwas Seltsames und Festliches” (tłum. M.K.-K.). A. Veselá, *Petr Ebens Orgelzyklus „Laudes”*, [w:] *Organy i muzyka organowa VI*, red. J. Krassowski, [w serii:] „Prace Specjalne”, t. 40, Gdańsk 1986, s. 94.

kojarzony z kościołem, z muzyką religijną. Jego utwory organowe są z jednej strony osobistym wyznaniem wiary, a z drugiej znakiem sprzeciwu wobec reżimu komunistycznego panującego w byłej Czechosłowacji.

1. Utwory na organy solo

Przyjrzyjmy się najpierw solowym utworom organowym Ebena (zob. tabela 5).

Tabela 5. Zestawienie utworów organowych Petra Ebena. Oprac. własne

| Tytuł, data powstania | Części utworu | Uwagi |
|--|--|--|
| <p><i>Musica Dominicalis / Nedělní hudba</i> Lata powstania: 1957–1959.</p> | <ol style="list-style-type: none"> <i>Fantasia I. Poco moderato</i> <i>Fantasia II. Andante</i> <i>Moto ostinato. Moderato e pesante</i> <i>Finale. Molto agitato</i> | <p>Cykl <i>Musica Dominicalis</i> (pierwotnie tytuł brzmiał <i>Sonntagsmusik</i>) jest czteroczęściową symfonią organową, w której ukazany został przepych i splendor brzmienia organów. Tytuł ma wskazywać na uroczysty i niecodzienny – „niedzielny” – charakter utworu. Kompozytor zastosował w nim cytaty gregoriańskie: wykorzystał <i>Kyrie</i> z mszy <i>Orbis factor</i> i niedzielne responsorium <i>Ite missa est</i> (w cz. 1) oraz <i>Kyrie</i> z mszy <i>Lux et origo</i> i antyfonę <i>Salve Regina</i> (w cz. 4). Trzecia część, <i>Moto ostinato</i>, oparta została na powtarzającym się uporczywie ostinatowym motywie rytmicznym, za pomocą którego Eben przywołuje wizję średniowiecznej bitwy symbolizującej toczącą się we wnętrzu człowieka walkę między dobrem a złem.</p> |
| <p><i>Laudes</i> Rok powstania: 1964.</p> | <ol style="list-style-type: none"> <i>Largo – Con moto</i> („Ein Staunen vor der Größe der Majestät”) <i>Lento – Allegro solenne</i> („Ein Innehalten vor dem keimenden Geheimnis”) <i>Fantastico – Agitato</i> („Eine dramatische Zerrissenheit und Unruhe”) | <p>Uświadamiając sobie głęboką niewdzięczność współczesnego człowieka wobec otaczającego świata, bliźnich, a przede wszystkim wobec Stwórcy, Eben dochodzi do konkluzji, że najważniejsza misja dzisiejszej sztuki to pochwała i dziękczynienie, które są ideą przewodnią całego cyklu organowego <i>Laudes</i>. Każda część utworu ma formę binarną (składającą się z wprowadzającej w klimat introdukcji i następującej po niej pochwały) oraz dołączoną przez kompozytora sentencję</p> |

| Tytuł, data powstania | Części utworu | Uwagi |
|---|---|---|
| <p>Laudes Rok powstania: 1964.</p> | <p>4. <i>Gravemente – Allegro – Vivace fermo</i> („Ein Suchen und Irren“)</p> | <p>programową („Zdumienie przed wielkością i majestatem”, „Zatrzymanie się przed kielkującą tajemnicą”, „Rozterka i niepokój”, „Szukanie i błędzenie”). Wszystkie części cyklu opierają się na gregoriańskim materiale melodycznym: cz. 1 – wielkanocne <i>Alleluja</i>; cz. 2 – melodia <i>Gloria Patri</i> z tekstem zaczerpniętym z doksologii; cz. 3 – sekwencja <i>Lauda Sion Salvatorem</i>; cz. 4 – melodia pieśni <i>Christus vincit, Christus regnat</i>, przypisywanej biskupowi Hinkmarowi z Reims (z IX wieku).</p> |
| <p>Deset chorálních předeber / Zehn Choralvorspiele Rok powstania: 1971.</p> | <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Ó, světle, Trojice svatá / Es geht daher des Tages Schein</i> 2. <i>Ej, nuž lační, žizniví / Wohlauf, die ihr hungrig seid</i> 3. <i>Díky vzdávám / Ich dank dir schon durch deinen Sohn</i> 4. <i>In Natali Domino</i> 5. <i>Již zašla slunce záře / Hinunter ist der Sonne Schein</i> 6. <i>Umučení</i> <i>N. P. Jezu Krista / Jesu Kreuz, Leiden und Pein</i> 7. <i>Ó, člověče, poustaň / Sonne der Gerechtigkeit</i> 8. <i>Hříchů svých oplakaj / Es sind doch selig alle</i> 9. <i>Nastala noc / Die Nacht ist gekommen</i> 10. <i>Jat' jsem v tom rozveselen / Lob Gott getrost mit Singen</i> | <p>Kompozycja napisana na zamówienie niemieckiego wydawnictwa muzycznego Bärenreiter, które dokonało też wyboru pieśni ze śpiewnika wspólnoty braci czeskich. Do wybranych pieśni Eben skomponował przygrywki chorałowe, w różnych formach i o różnym stopniu trudności, przeznaczone do wykonania liturgicznego i koncertowego. Dodatkowo każdą przygrywkę poprzedza krótka (kilkutaktowa) intonacja.</p> |

| Tytuł, data powstania | Części utworu | Uwagi |
|---|--|--|
| <p>Zwei Choralfantasien / Dvě chorální fantazie Rok powstania: 1972.</p> | <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Choralfantasie über O großer Gott / O Bože veliký</i> 2. <i>Choralfantasie über den Heiligen Wenzeslaus / Svatý Václav</i> | <p>Kompozycje powstały na zamówienie Festiwalu „Praska Wiosna” jako utwory obowiązkowe na międzynarodowy konkurs organowy. Stąd też ich wybitnie koncertowy i wirtuozowski charakter, stawiający przed wykonawcą duże wymagania. Pierwsza fantazja oparta została na chorale <i>Du unser Gott, jeder steht dir zu Gebot; jeder ist bereit, dich zu loben allezeit</i>, zaczerpniętym ze śpiewnika <i>Amsterdamer Kanzional</i> (1659) Jana Ámosa Komenský'ego. Melodię zapożyczył Komenský ze starej polskiej pieśni pasyjnej <i>Pamiętaj o człowiecze, w każdej chwili, jak śmierć wyrzywa wszystkich</i>. Druga fantazja jest zapisaną improwizacją na temat jednej z najstarszych pieśni czeskich (z XIII wieku) o świętym Węcławie (Wacławie), patronie Czech, wykonywanej podczas koronacji królów czeskich i zachowanej do dziś.</p> |
| <p>Malá chorální partita Rok powstania: 1978.</p> | <p><i>Thema – Moderato</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Agitato molto</i> 2. <i>Poco moderato</i> 3. <i>Allegretto</i> 4. <i>Risoluto</i> 5. <i>Allegro</i> | <p>Jeden z łatwiejszych utworów organowych Petra Ebena oparty na melodii niemieckiej pieśni kościelnej <i>O Jesu, all mein Leben bist Du</i>, którą zazwyczaj śpiewa się na mszy podczas komunii. Partita składa się z tematu oraz pięciu wariacji i można ją wykonywać zarówno podczas liturgii (pierwsze trzy wariacje na komunię, a dwie ostatnie jako <i>postudium</i>), jak i w czasie koncertu (zob. przykład 2, s. 242).</p> |
| <p>Faust Lata powstania: 1979–1980.</p> | <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Prolog</i> 2. <i>Mysterium</i> 3. <i>Kolovrárkář</i> 4. <i>Velikonoční sbory</i> 5. <i>Studentské písně</i> 6. <i>Markétka</i> 7. <i>Requiem</i> | <p>Cykl koncertowy <i>Faust</i> (dedykowany organistce Susan Landale) jest organową transkrypcją wcześniejszego utworu o tym samym tytule – muzyki scenicznej do dramatu Goethego – i jednym z najdłuższych utworów Ebena na organy solo</p> |

| Tytuł, data powstania | Części utworu | Uwagi |
|---|--|--|
| <p>Faust Lata powstania: 1979–1980.</p> | <p>8. <i>Valpurżina noc</i> 9. <i>Epilog</i></p> | <p>(trwa prawie 50 min.). Utwór będący kompozycją programową ukazuje zmaganie się dobra i zła we wnętrzu człowieka, a dokładnie walkę tych przeciwieństw w osobie Fausta. Każda z części opatrzona została mottem napisanym przez kompozytora¹⁸. Biegunowość: dobro – zło, światłość – ciemność, została obrazowo oddana przez użycie skrajnych rejestrów instrumentu (wysokiego – jasnego, i niskiego – ciemnego) oraz powierzenie jednemu instrumentowi dwóch funkcji: dostojnej, klasycznej i trywialnej, orkiestrowej¹⁹. W cyklu występują gregoriańskie cytaty melodyczne – antyfona na procesję w Niedzielę Palmową <i>Gloria laus</i> (w cz. 1), wielkanocne <i>Alleluja</i> i hymn <i>Te Deum</i> (w cz. 4), sekwencja <i>Dies irae</i> (w cz. 7) oraz luterkański hymn pasyjny <i>Aus tiefer Not schrei ich zu dir</i> (w cz. 8 i 9).</p> |
| <p>Mutationes per organo grande e piccolo Rok powstania: 1980 (cz. 7b w 1981).</p> | <p>1. <i>Impetuoso</i> 2. <i>Allegretto</i> 3. <i>Veemente</i> 4. <i>Scherzando</i> 5. <i>Rapsodico</i> 6. <i>Grazioso</i> 7a. <i>Impetuoso</i> 7b. <i>Duo</i></p> | <p>Cykl organowy zamówiony przez Walijską Radę Sztuki na festiwal organowy w Cardiff (1980), przeznaczony jest do wykonania na dwóch instrumentach – dużym koncertowym i małym kameralnym, zbliżonym w brzmieniu do organów barokowych. Na pomysł naprzedmiennego użycia organów kompozytor wpadł, grając przy jednym kontuarze na trzech instrumentach katedry oliwskiej w Gdańsku.</p> |

18 Dla przykładu część 1. *Prolog* zawiera następujące motto: „A splendor ziemi wiruje szybko i niewyobrażalnie szybko; jasność raju przeplata się z głęboką, makabryczną nocą” (tłum. M.K.-K.). Zob. K. Vondrovicová, dz. cyt., s. 219.

19 Autor napisał wyczerpującą charakterystykę cyklu, w której dokładnie wyjaśnia, jaką funkcję pełnią organy w poszczególnych częściach utworu. Zob. M. Heinemann, *Zur Orgelmusik Petri Ebens*, [w serii:] „Studien zur Orgelmusik”, Bd. 8, Bonn 2019, s. 146.

| Tytuł, data powstania | Części utworu | Uwagi |
|---|---|--|
| <p>Mutationes per organo grande e piccolo Rok powstania: 1980 (cz. 7b w 1981).</p> | | <p>Części 1, 3 i 5 na <i>organo grande</i> (duże organy) kontrastują z cichymi częściami 2, 4 i 6 (na organy <i>piccolo</i>). Ostatnia część (7b) łączy brzmienie dwóch instrumentów jednocześnie i stanowi motywiczną reminiscencję poprzednich części. Kompozytor przewidział możliwość wykonania utworu na jednym instrumencie. W tym wypadku proponuje na koniec, w miejscu cz. 7 – <i>Duo</i>, ponowne wykonanie cz. 1 – <i>Impetuoso</i>.</p> |
| <p>Versetti Rok powstania: 1982.</p> | <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Versetti I. Ad offertorium super Pueri Hebraeorum</i> 2. <i>Versetti II. Ad Communionem super Adoro Te</i> | <p>Wersety powstały jako organowe <i>intermezzi</i> do liturgicznego utworu <i>Missa cum populo</i>. W obydwu interludiach kompozytor wykorzystał tematy melodii gregoriańskich. W pierwszym wersecie przeznaczonym na przygotowanie darów zacytowana została melodia antyfony z Niedzieli Palmowej <i>Pueri Hebraeorum</i> (śpiewu poprzedzającego w liturgii część <i>Benedictus</i>), natomiast drugi werset o medytacyjnym charakterze odpowiadającym części <i>communio</i> oparty został na motywie melodycznym gregoriańskiego hymnu <i>Adoro Te devote</i>. W wypadku koncertowego wykonania wersetów kompozytor zaleca zastosowanie odwrotnej kolejności utworów.</p> |
| <p>A Festive Voluntary Rok powstania: 1986.</p> | <p>—</p> | <p>Wariacje na temat średniowiecznej angielskiej kolędy <i>Good King Wenceslas</i> napisane na okazję poświęcenia organów katedralnych w Chichester. Kompozytor wybrał formę wariacyjną, aby ukazać bogactwo brzmienia nowego instrumentu i różnorodność poszczególnych głosów, zwłaszcza językowych.</p> |

| Tytuł, data powstania | Części utworu | Uwagi |
|---|---|---|
| <p>Job / Hiob Rok powstania: 1987.</p> | <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Destiny / Schicksal</i> 2. <i>Faith / Gesinnungstreue</i> 3. <i>Acceptance of Suffering / Annahme des Leidens</i> 4. <i>Longing for Death / Sehnsucht nach dem Tode</i> 5. <i>Despair and Resignation / Verzweiflung und Resignation</i> 6. <i>Mystery of Creation / Geheimnis der Schöpfung</i> 7. <i>Penitence and Realisation / Buße und Erkenntnis</i> 8. <i>God's Reward / Gotteslohn</i> | <p>Podobnie jak w wypadku fantazji chorałowej na temat pieśni o świętym Władysławie obszerne cykle organowe <i>Job</i> oparty jest na materiale motywicznym improwizacji koncertowej, inspirowanej biblijną Księgą Hioba. Każda z części opatrzona jest programowym tytułem oraz zawiera wybrany – jako obrazowe motto – cytat ze Starego Testamentu. Cykl jest <i>sui generis</i> intertekstualną kompozycją muzyczną odnoszącą się – na podstawie biblijnej historii Hioba – do odwiecznej problematyki niezawinionego cierpienia człowieka i jego wiary w Boga, wystawianej próbie. Kompozytor wprowadził w częściach 2, 7 i 8 (<i>coda</i>) cytaty chorału gregoriańskiego (<i>Exultet, Veni Creator Spiritus</i>) i melodię łacińskiej prefacji z mszy <i>Vere dignum et iustum est</i>) oraz temat protestanckiej pieśni niemieckiej <i>Wer nur den lieben Gott läßt walten</i> w części 3. Wariacje chorałowe w ostatniej części cyklu oparte zostały na pieśni braci czeskich <i>Kristus, příklad pokory</i>. Utwór dedykowany jest Davidowi Titteringtonowi.</p> |
| <p>Hommage à Dietrich Buxtehude. Toccatenfuge Rok powstania: 1987.</p> | <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Con enfasi, ma più Allegro che Buxtehude</i> (Toccatata) 2. <i>Ben ritmico</i> (Fuga I) 3. <i>Quasi l'istesso tempo</i> (Toccatata) 4. <i>Scherzando</i> (Fuga II) 5. <i>Tempo I</i> (Toccatata + Passacaglia) | <p>Utwór napisany na zamówienie Ministerstwa Kultury miasta Schleswig-Holstein z okazji 350. rocznicy urodzin Dietricha Buxtehudego. Kompozytor parafrazuje tu dwa spektakularne dzieła lubeckiego mistrza: <i>Preludium C-dur</i> i <i>Fuge g-moll^{no}</i>. Sięga też po barokową formę pięcioczęściowej toccaty północnoniemieckiej. Po toccatowym wstępie następuje pierwsza fuga, potem toccatowe interludium i druga fuga (ożywiona jazzowymi rytmami), a finałowa toccata przechodzi w passacaglię kończącą cały utwór.</p> |

| Tytuł, data powstania | Części utworu | Uwagi |
|--|--|--|
| <p><i>Due preludi festivi per organo / Dvě slavnostní preludia</i> Lata powstania: 1990–1992.</p> | <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Festivo I</i> 2. <i>Festivo II</i> | <p>Dwa małe utwory o charakterze swobodnych, improwizacyjnych fantazji na temat gregoriańskiego responsorium: <i>Ecce sacerdos magnus</i> i <i>Ideo jure jurando</i>, skomponował Eben z okazji wizyty papieża Jana Pawła II w Pradze. Wspomniane wyżej śpiewy gregoriańskie wykonuje się podczas uroczystego wejścia biskupa do kościoła. Preludia zadedykowane zostały Kamili Klugarovej.</p> |
| <p><i>Vier biblische Tänze / Čtyři biblické tance</i> Rok powstania: 1990–1991.</p> | <ol style="list-style-type: none"> 1. <i> Davids Tanz vor der Bundeslade</i> 2. <i>Tanz der Schulamit</i> 3. <i>Tanz von Jephthas Tochter</i> 4. <i>Die Hochzeit zu Kana</i> | <p>Cykl ten to kolejna kompozycja o duchowej treści przywołująca obrazy z kart Starego i Nowego Testamentu. Tym razem dotyczy bardziej przystępnego tematu niż w wypadku cyklu <i>Job</i>, jest nim bowiem taniec jako forma wyrażania radości, uwielbienia i medytacji. Także język muzyczny – transparentny, tonalny, z wieloma melodycznymi motywami – jest łatwiejszy w odbiorze dla słuchacza. Zastosowanie żydowskich melodii dodaje utworowi orientalnego kolorytu i ewokuje biblijną atmosferę. Tańce zestawione zostały na zasadzie kontrastu: szybki, rytmiczny z wolnym, nastrojowym. Cykl dedykowany pierwszej wykonawczyni – Susan Landale.</p> |
| <p><i>Amen, es werde wahr / Amen, staň se</i> Rok powstania: 1993.</p> | <p>—</p> | <p>Utwór powstał na zlecenie Szkoły Muzyki Kościelnej (Kirchenmusikschule) w Herford, która zaangażowała kilku autorów do napisania kompozycji organowych na temat poszczególnych wersetów protestanckiego chorału <i>Vater unser im Himmelreich</i>. Utwory te wydane zostały później w zbiorze zatytułowanym <i>Ein Choral im Spiegelbild zeitgenössischer Komponisten</i> (Mösel Verlag). Petr Eben, któremu</p> |

| Tytuł, data powstania | Części utworu | Uwagi |
|--|--|--|
| <p>Amen, es werde wahr / Amen, stañ se Rok powstania: 1993.</p> | | <p>przypadł w udziale ostatni wers, skomponował wirtuozowską fantazję chorałową z wariacjami. Adresem dedykacji utworu jest Uwe Karsten Groß.</p> |
| <p>Momenti d'organo Rok powstania: 1994.</p> | <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Agitato</i> 2. <i>Afflito</i> 3. <i>Agile</i> 4. <i>Poco moderato</i> 5. <i>Impetuoso, poco presto</i> 6. <i>Adagio</i> 7. <i>Appassionato</i> 8. <i>Marciale</i> 9. <i>Comodo</i> 10. <i>Scherzando – Risoluto</i> | <p>Dziesięć krótkich utworów, bez asocjacji religijnych czy filozoficznych, skomponowanych dla Towarzystwa Przyjaciół Organów (Gesellschaft der Orgelfreunde) z okazji międzynarodowej konferencji w Bremie (1994). W zwężonych i skondensowanych formalnie „momentach” organowych (długość utworów nie przekracza trzech stron) nie brakuje rytmicznych, kolorystycznych i melodycznych kontrastów. <i>Momenti</i> przeznaczone są dla uczniów szkół muzycznych i amatorów.</p> |
| <p>Hommage à Henry Purcell Lata powstania: 1994–1995.</p> | <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Agitato</i> 2. <i>Più mosso, ben ritmico</i> 3. <i>Andante</i> 4. <i>Allegro</i> 5. <i>Vivace</i> | <p>Inspiracją do powstania utworu była 300 rocznica śmierci Henry’ego Purcella i zamówienie na Międzynarodowy Tydzień Muzyki Organowej „Musica Sacra” w Norymberdze (1995). Podobnie jak <i>Hommage à Dietrich Buxtehude</i> utwór jest hołdem złożonym twórcy, którego muzykę Eben wysoko cenił. Kompozytor wykorzystał tu charakterystyczne cechy stylu muzycznego Purcella, tj. witalność, efektowne motywy rytmiczne, inspirowaną folklorem irlandzkim i szkockim melodykę oraz cytaty z jego znanych utworów: <i>Dance of Furies</i> z opery <i>Dido and Aeneas</i> (w cz. 1), <i>Triumphing Dance</i> z tejże opery (w cz. 2) i szlagierowy <i>Trumpet Tune</i> (w cz. 5), którego dźwięki ukryte zostały wewnątrz oryginalnego tematu kompozytora. Części utworu następują <i>attacca</i></p> |

| Tytuł, data powstania | Części utworu | Uwagi |
|---|---------------|--|
| <p><i>Hommage à Henry Purcell</i> Lata powstania: 1994–1995.</p> | | <p>i są bardziej wyodrębnionymi fragmentami, w których zmienia się tempo i rejestracja, niż odrębnymi komponentami. Celem kompozytora było „wyrażenie iskrzącej atmosfery muzyki Purcella za pomocą środków współczesnego języka muzycznego”²¹.</p> |
| <p><i>Versio ritmica</i> Rok powstania: 1996.</p> | — | <p>Podobnie jak <i>Amen, es werde wahr</i> utwór stanowi element większej całości, jaką jest wyjątkowy cykl organowy – <i>Enluminures</i>, którego każdą część napisał inny kompozytor. Pomysłodawcą tego projektu był austriacki organista Thomas Daniel Schlee, który zaprosił 10 kompozytorów z różnych krajów do napisania krótkich utworów na temat zadany przez Alexandra Schreiego. Petr Eben jest autorem części 8 cyklu, w której, jak sugeruje już sam tytuł, wyeksponowany został element rytmiczny²².</p> |
| <p><i>Campanae gloriosae</i> Rok powstania: 1999.</p> | — | <p>Utwór powstał na zamówienie katedry w Trewirze z okazji 25-lecia istnienia organów wybudowanych przez firmę organmistrzowską Johannes Kleisa z Bonn (instrument ma 4 manualy i 67 głosów). Jest to wirtuozowska fantazja oparta na dźwiękach pięciu dzwonów katedralnych, wybijających co godzinę sekwencję: <i>a¹-e-fis¹-cis¹-a</i>, do której kompozytor dodał jeszcze dla urozmaicenia dwa dźwięki (<i>c²-as²</i>)</p> |

21 Tekst oryginalny: „Mir ging es vor allem darum, die funkensprühende Atmosphäre der Musik Henry Purcells mit den Mitteln unserer heutigen Sprache auszudrücken” (tłum. M.K-K.). P. Eben, [przedmowa w:] *Hommage à Henry Purcell*, Schott Music International, Mainz 1995, s. 1.

22 Pozostali kompozytorzy to: Theo Brandmüller, Pierre Cogen, Peter Michael Hamel, Bertold Hummel, Jean-Pierre Leguay, Sylvaine Martin-Kostajsek, Joseph Reveyron, Thomas Daniel Schlee. K. Vondrovicová, dz. cyt., s. 256–257.

| Tytuł, data powstania | Części utworu | Uwagi |
|---|---|--|
| <p><i>Campanae gloriosae</i> Rok powstania: 1999.</p> | | <p>dzwonów pobliskiego kościoła pw. św. Gangolfa. Kompozycja poświęcona jest katedrze trewirskiej i po raz pierwszy zabrzmiała na Międzynarodowych Dniach Muzyki Organowej w Trewirze w wykonaniu organisty katedralnego Josefa Stilla (11.05.1999).</p> |
| <p><i>Triptychon</i> Rok powstania: 2000.</p> | <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Agitato</i> 2. <i>Moderato</i> 3. <i>Allegretto</i> | <p>Inspirację do napisania tego utworu podsunął kompozytorowi szwajcarski organista Wolfgang Sieber z Lucerny, który zwrócił jego uwagę na mało znaną tabulaturę organową Johanna Benna²³. Eben wybrał jako materiał tematyczny do tryptyku trzy <i>Ricercari</i> Benna i „przełożył” je na swój oryginalny styl muzyczny osadzony we współczesnej harmonice, „tak – jak sam wyraził się w przedmowie do wydania – aby z Benna zrobić Ebena”²⁴. Prawykonania utworu dokonała organistka Astrid Ender w kościele św. Leodegara w Lucernie, tym samym, w którym przed wiekami tworzył Johannes Benn.</p> |
| <p><i>Happy Birthday (Praeludium 1)</i> Rok powstania: 2000.</p> | <p>—</p> | <p>Krótki utwór okolicznościowy zatytułowany <i>Happy Birthday</i> dedykowany amerykańskiej menadżerce artystycznej (promującej przede wszystkim organistów) Karen McFarlane z okazji jej przejścia na emeryturę. Wielu kompozytorów, których impresario była McFarlane, w ten twórczy sposób podziękowało swojej agentce. Kompozycja po raz pierwszy została wykonana w roku 2001 w Peabody Conservatory w Baltimore przez Susan Landale, również podopieczną McFarlane.</p> |

²³ Johannes Benn (ok. 1590–1660) – kompozytor, chórmistrz, organista, który w latach 1638–1657 działał w kościele pw. św. Leodegara w Lucernie.

²⁴ M. Heinemman, dz. cyt., s. 161.

| Tytuł, data powstania | Części utworu | Uwagi |
|---|---|--|
| <p>Gloria (Praeludium 2) Rok powstania: 2000.</p> | — | <p><i>Gloria</i> to kompozycja okolicznościowa napisana na jubileusz 65 urodzin kardynała Karla Lehmana z Moguncji. Prawdopodobnie ze względu na osobę dostojnego jubilata kompozytor oparł utwór na gregoriańskim motywie liturgicznej intonacji <i>Gloria</i>.</p> |
| <p>Evangelische Choräle aus dem Kanzional der Böhmischen Brüder Rok powstania: 2002.</p> | <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Singet das Lob unseres Gottes</i> 2. <i>Ob Licht, heilig Dreifaltigkeit</i> 3. <i>Ob komm zu uns, ersehnter Christ</i> 4. <i>Gottes Sohn ist kommen</i> 5. <i>Freu dich über Christus König, Tochter aus Sion</i> 6. <i>Freu dich, Erd und Sternenzelt, Halleluja</i> 7. <i>Christus, Herr, ewiger Sohn Gottes</i> 8. <i>Erstanden ist der heilig Christ</i> 9. <i>Ei, wahrhaft bußfert'ge Menschen</i> 10. <i>Wie lieb sind mir die Wohnungen des Himmels</i> 11. <i>Gnädigster Herr Jesus</i> 12. <i>Wacht auf, ihr Christen all</i> | <p>Wydany przez Universal Edition zbiór można śmiało nazwać podręcznikiem do nauki harmonizacji i improwizacji organowej. Opierając się na materiale melodycznym 12 ewangelickich pieśni wybranych z kancjonału braci czeskich, kompozytor udziela dokładnych wskazówek dotyczących harmonizacji i podaje gotowe, krótkie modele do doskonalenia się w sztuce improwizacji, mając na uwadze bardziej improwizację liturgiczną (intonacje pieśni, zakończenie itd.) niż koncertową.</p> |
| <p>Lasst uns preisen. Choralfantasie Rok powstania: 2003.</p> | — | <p>Kompozycja okolicznościowa napisana na prośbę organisty katedry w Limburgu Marcusa Eichenlauba na uroczystość Podwyższenia Krzyża Świętego (przypadającą 14 września). Do wybranej z regionalnej części śpiewnika katolickiego (<i>Gotteslob</i>) współczesnej pieśni <i>Lasst uns preisen</i> kompozytor skomponował krótką fantazję z wariacjami.</p> |

| Tytuł, data powstania | Części utworu | Uwagi |
|---|--|---|
| <p><i>Das Labyrinth der Welt und das Paradies des Herzens / Labyrinth světa a ráj srdce</i> Rok powstania: 2003.</p> | <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Prolog</i> 2. <i>Blick auf der Welt / Pohled na svět</i> 3. <i>Masken / Masky</i> 4. <i>Die Pfeile des Todes / Štípy smrti</i> 5. <i>Die süßen Ketten der Liebe / Sladké okovy lásky</i> 6. <i>Das Fest der Academia / Slavnost Akademie</i> 7. <i>Die Ignoranz der Gelehrten / Nevědomost učěných</i> 8. <i>Das Rad der Frau Fortuna / Kolo Šěstěny</i> 9. <i>Die Frevelhaftigkeit des Menschengeschlechtes / Zločinnost lidského pokolení</i> 10. <i>Die trügerische Versprechung des goldenen Zeitalters / Klamný příslib zlatého věku</i> | <p>Najdłuższy cykl organowy Petra Ebena, przeznaczony na organy i moderatora. Powstał on na podstawie improwizacji koncertowych na temat alegorycznej powieści czeskiego pisarza humanistycznego Jana Ámosa Komenského²⁵. Jej tematem jest poszukiwanie głębszego znaczenia ludzkiej egzystencji, pracy i wysiłku. Książka składa się z dwóch części, które lapidarnie podsumowuje sam autor: „Pierwsza część opisuje próżną grę świata [...]. Druga część [...] prawdziwe i trwale szczęście dzieci Bożych: jak błogosławieni są ci, którzy odwrócili się od tego świata i jego rzeczy i tylko lgną do samego Boga, nawet całkowicie się z Nim zjednoczyli”²⁶. Ebena poruszyła w książce Comeniusa jego „niestrudzona praca na rzecz naprawy tego świata i uznał, że jest to znakomity przykład dla ludzi współczesnych, wskazujący, by zachować krytyczne spojrzenie i dystans wobec świata, a całą swoją siłę poświęcić jego ulepszeniu”²⁷. Kompozytor cytuje w cyklu chorały Comeniusa zaczerpnięte ze śpiewnika</p> |

25 Komenský był autorem kilku książek, z których największą poczytność zdobyła alegoryczno-satyryczna powieść *Labyrinth světa a ráj srdce* (pierwotnie tytuł brzmiał *Labyrinth světa a lustbauz srdce*).

26 Tekst oryginalny: „Der erste Teil desselben schildert das eitle Spiel der Welt [...]. Der zweite Teil [...] das wahre und dauernde Glück der Kinder Gottes: wie selig diejenigen sind, die sich von dieser Welt und ihren Dingen abgewendet haben und nur noch Gott allein anhängen, ja völlig sich mit ihm vereinigt haben” (tłum. M.K.-K.). Fragment z listu dedykacyjnego Comeniusa do Karola Starszego z Žerotina; cyt. za: *Das Labyrinth der Welt und das Paradies des Herzens*, Wikipedia, [online:] https://de.wikipedia.org/wiki/Das_Labyrinth_der_Welt_und_das_Paradies_des_Herzens [29.06.2021].

27 Tekst oryginalny: „Was mich aber an Comenius' Ansicht am meisten berührt, ist seine unermüdete Arbeit für die Verbesserung dieser Welt. Hierin kann er als Beispiel auch für unsere Gegenwart dienen: sich einen eigenen kritischen Blick und Abstand von dieser Welt zu bewahren, aber seine ganze Kraft ihrer Verbesserung zu widmen” (tłum. M.K.-K.). Cyt. za: K. Vondrovicová, [przedmowa w:], P. Eben, *Das Labyrinth der Welt und das Paradies des Herzens*, Pantón International, Praha–Mainz 2003, s. 4.

| Tytuł, data powstania | Części utworu | Uwagi |
|--|---|--|
| <p>Das Labyrinth der Welt und das Paradies des Herzens / Labyrinth světa a ráj srdce Rok powstania: 2003.</p> | <p>11. <i>Eitelkeit über Eitelkeit / Marnost nad marnost</i> 12. <i>Entsetzen und Obnmacht / Zděšení a mdloba</i> 13. <i>Die Heimkehr zu Gott / Návrát k Bohu</i> 14. <i>Epilog</i></p> | <p><i>Amsterdamer Kanzional</i>, a także za pomocą współczesnych środków kompozytorskich w bardzo sugestywny sposób wyraża dramatyczne odcinki tekstu, np. mówiące o deformacji ludzkich twarzy, brzęczeniu strzał czy ześlizgnięciu się z koła fortuny. Jak przyznaje kompozytor, „cała atmosfera tekstu Comeniusa to nie wizja sielankowego spaceru przez świat, ale gorzki, satyryczny, dziwaczny, a czasami nawet apokaliptyczny obraz rzeczywistości i taki charakter ma również muzyka”²⁸. Cykl składa się z 14 części, między którymi czytane są wybrane fragmenty tekstów z książki Comeniusa (zob. przykłady 3 i 4, s. 243–244).</p> |
| <p>Improvisation über das slowakische Marienlied „Mutter Gottes von Tyrnau” Rok powstania: 2004.</p> | <p>—</p> | <p>Jeden z ostatnich utworów organowych kompozytora, pozwalający przyjrzeć się pobożności Ebena i jego sposobowi rozumienia muzyki. Jest to kompozycja, która wyjątkowo nie powstała na zamówienie, ale z wewnętrznej potrzeby serca jako wyraz czci dla Matki Bożej z Trnawy²⁹. Utwór, a właściwie, na co wskazuje tytuł, zapisana improwizacja, jest krótkim wariacyjnym opracowaniem słowackiej pieśni maryjnej o Matce Bożej z Trnawy – <i>Mutter Gottes von Tyrnau</i> (zob. przykład 5, s. 245).</p> |
| <p>Paradiesische Nachtigall / Slavíček rajský Rok powstania: 2004.</p> | <p>1. <i>Gegrüsst sei, du Meerstern</i> 2. <i>Wohin denn sollen wir uns flieh'n</i></p> | <p>Siedem miniatur organowych (cz. 1 obejmuje dwa utwory) dokomponował Petr Eben do wcześniejszych (1970), trzygłosowych opracowań</p> |

28 Tekst oryginalny: „Die ganze Atmosphäre des Textes vermittelt keinen idyllischen Spaziergang durch die Welt, sondern einen bitteren, satirischen, bizzaren und manchmal geradezu apokalyptischen Blick auf die Welt – und dies bestimmt auch den Charakter der Musik” (tłum. M.K.-K.). Cyt. za: tamże, s. 5.

29 W miejscowości Trnawa (niem. Tynau, słow. Trnava) znajduje się słynący cudami obraz Matki Bożej. Obraz ten, wykonany na wzór trzynastowiecznej ikony z rzymskiego kościoła św. Aleksego na Awentynie, pochodzi z XVI wieku, i jak podaje tradycja, w trudnych dla miejscowej ludności czasach (m.in. najazdu tureckiego w 1663 roku) płakał prawdziwymi łzami.

| Tytuł, data powstania | Części utworu | Uwagi |
|---|--|--|
| Paradiesische Nachtigall / Slavíček rajský Rok powstania: 2004. | 3. <i>Herrlichste Frau der ganzen Welt</i> 4. <i>Erfreu dich, Jungfrau</i> 5. <i>Mütterchen Gottes</i> 6. <i>Maria, du Mutter der Gnade</i> | chóralnych sześciu pieśni maryjnych (o tym samym tytule) ze śpiewnika Jana Josefa Božana <i>Slavíček rajský</i> . Kompozycje można wykonywać alternatywnie: jako instrumentalne interludia między opracowaniami chóralnymi lub jako samodzielny cykl organowy. Utwory ukazały się w roku 2004 nakładem wydawnictwa Pro Organo. |

Pos.: Gedackt 8', Flöte 4'
 Hw.: Flöte 8', Salicional 8'
 Ped.: Subbaß 16', Flöte 8'

Moderato (♩ = 88)

The image displays three systems of musical notation for an organ piece. Each system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The first system begins with a treble clef staff containing a melodic line and a bass clef staff with accompaniment. Dynamics include *Pos. p* and *Hw. mp*. The second system starts at measure 7, with dynamics *Hw./Pos. mf* and *mp*. The third system starts at measure 14, with dynamics *Hw. mp* and *Pos. p*. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings throughout.

Przykład 2. P. Eben, *Kleine Choralpartita über „O Jesu, all mein Leben bist Du“*, t. 1–20. Reprodukacja za: P. Eben, *Kleine Choralpartita über „O Jesu, all mein Leben bist Du“* for organ, Universal Edition, Wien 1980, s. 1 © Copyright 1980 by Universal Edition A.G. Wien / UE 17162

XI.
MARNOST NAD MARNOST
EITELKEIT ÜBER EITELKEIT
VANITY OF VANITIES

Tragicamente $\text{♩} = 108$
I. (Zungen)

più f
I.
f

5 II.
f
II.

9 I.
più f
I.

13

Przykład 3. P. Eben, *Das Labyrinth der Welt und das Paradies des Herzens*, cz. 9: *Eitelkeit über Eitelkeit*, t. 1–16. Reprodukcyj za: P. Eben, *Das Labyrinth der Welt und das Paradies des Herzens*, Panton International, Praha–Mainz 2003, s. 90

XIII.
NÁVRAT K BOHU
DIE HEIMKEHR ZU GOTT
THE RETURN TO GOD

Piamente ♩ = 88

The musical score is presented in four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Piamente ♩ = 88'. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'piano'. The lyrics are: Text 1, Text 2, Text 3, Text 4, and Text 5. The score includes a repeat sign with a first ending (I.) and a second ending (II.).

Przykład 4. P. Eben, *Das Labyrinth der Welt und das Paradies des Herzens*, cz. 13: *Die Heimkehr zu Gott*, t. 1–20. Reprodukcia za: P. Eben, *Das Labyrinth der Welt und das Paradies des Herzens*, Panton International, Praha–Mainz 2003, s. 101

*Improvisation über das slowakische Marienlied
"Mutter Gottes von Tyrnau"*

Allegro ♩ = 152

Petr Eben
(* 1929)

The image displays a musical score for a piano piece. It is organized into four systems, each with a measure number in a box at the beginning. The first system starts at measure 1, the second at measure 7, the third at measure 13, and the fourth at measure 17. The score is written for piano with two staves per system: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The first system includes a first ending bracket labeled 'I' and a second ending bracket labeled 'II'. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 152 beats per minute. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece concludes with a *mf* dynamic marking.

Przykład 5. P. Eben, *Improvisation über das slowakische Marienlied „Mutter Gottes von Tyrnau“*, t. 1–22. Reprodukcja za: P. Eben, *Improvisation über ein slowakisches Marienlied*, Pro Organo, Leutkirch 2004, s. 2

2. Utwory na organy i inne instrumenty

Eben zestawia również brzmienie organów z dźwiękami innych instrumentów. W tabeli 6 przedstawiono utwory kompozytora przeznaczone na organy oraz inny instrument lub instrumenty.

Tabela 6. Zestawienie utworów Petra Ebena na organy i inne instrumenty. Oprac. własne

| Tytuł utworu, skład wykonawczy, data powstania | Części utworu | Uwagi |
|--|--|--|
| <p>Okna (podle Marca Chagalla) na trąbkę i organy Rok powstania: 1976.</p> | <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Modre okno – Ruben. Con moto</i> 2. <i>Zelené okno – Issachar. Andantino pastorale</i> 3. <i>Cervene okno – Zebulon. Risoluto e drammatico</i> 4. <i>Zlate okno – Levi. Festivo</i> | <p>Czteroczęściowy cykl powstał na zamówienie galerii sztuki w Cheb (niem. Eger) w zachodnich Czechach z myślą o wystawie „Obrazy i muzyka”. Inspiracją do napisania utworów były dla kompozytora witraże kliniki Hadassah w Jerozolimie autorstwa Marca Chagalla. Wybierając cztery najbardziej kolorowe witraże, Eben stworzył muzykę, w której wybrzmiewają dalekie echa rosyjskich śpiewów prawosławnych i żydowskich melodii synagogalnych.</p> |
| <p>Fantasie „Rorate Coeli” na altówkę i organy Rok powstania: 1982.</p> | <p style="text-align: center;">—</p> | <p>Utwór oparty na motywie gregoriańskiej antyfony <i>Rorate Coeli</i> rozpoczynającej czwartą niedzielę Adwentu (<i>Introitus</i>). Kompozytor, wybierając instrument o niskim brzmieniu, zrealizował zamierzoną koncepcję programową: ukazanie drogi od ciemności i oczekiwania związanego z czasem Adwentu do blasku i chwały Bożego Narodzenia.</p> |
| <p>Die Landschaften von Patmos / Krajiny Patmoské na organy i perkusję Rok powstania: 1984.</p> | <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Landschaft mit Adler / Krajina s orlem</i> 2. <i>Landschaft mit Ältesten / Krajina se starci</i> 3. <i>Landschaft mit Tempel / Krajina s chrámem</i> | <p>Zestawienie organów i perkusji – instrumentów o podobnej intensywności brzmienia – zawsze interesowało Ebena. Okazją do napisania utworu na ten skład wykonawczy było zamówienie kompozycji na jubileusz Towarzystwa Bachowskiego w Heidelbergu. Uroczyste, a zarazem dramatyczne</p> |

| Tytuł utworu, skład wykonawczy, data powstania | Części utworu | Uwagi |
|--|---|---|
| <p>Die Landschaften von Patmos / Krajinny Patmoské na organy i perkusję Rok powstania: 1984.</p> | <p>4. <i>Landschaft mit Regenbogen / Krajinna s dubou</i> 5. <i>Landschaft mit Pferden / Krajinna s kořmi</i></p> | <p>brzmienie obu instrumentów wywołało u kompozytora skojarzenie z Apokalipsą św. Jana, która powstała na greckiej wyspie Patmos. Do pięciu wybranych obrazów, z których centralny ukazuje krajobraz ze świątynią, kompozytor napisał muzykę mającą oddać ich duchową atmosferę. W ostatniej części cyklu pojawiają się dwa cytaty z chorału gregoriańskiego – <i>Dies irae</i> i <i>Victimae Paschali laudes</i>.</p> |
| <p>Tres iubilationes Antyfona na cztery instrumenty dęte blaszane (dwie trąbki, dwa puzony) i organy Rok powstania: 1987.</p> | <p>1. <i>Präludium</i> 2. <i>Choral</i> 3. <i>Postludium</i></p> | <p>Cykl zamówiony na Światowy Kongres Organistów w Cambridge (1987) i wykonany podczas uroczystego koncertu inauguracyjnego. Kompozytor wybrał tradycyjne, ugruntowane historycznie połączenie organów z instrumentami dętymi blaszanymi. Jako wyjściowy materiał melodyczny zastosowany został chorał gregoriański i czeska pieśń kościelna. W pierwszej części pojawia się cytat gregoriańskiego <i>Asperges me</i> (wykonywanego na początku mszy) ze słowami z Psalmu 50 <i>Miserere mei, Deus</i>, w drugiej melodia starej pieśni czeskiej (śpiewanej po łacinie) <i>Vigilanter melodum</i>, a w trzeciej kończąca mszę gregoriańska aklamacja <i>Ite, missa est</i>.</p> |
| <p>Zwei Invokationen / Dvě invokace na puzon i organy Rok powstania: 1988.</p> | <p>1. <i>Moderato</i> 2. <i>Risoluto</i></p> | <p>W utworze tym po raz kolejny sięgnął kompozytor po melodię starej pieśni czeskiej <i>St.-Wenzels-Choral</i>, oddając w ten sposób cześć głównemu patronowi Czech, św. Więcesławowi (Wacławowi)³⁰, i jednocześnie</p> |

³⁰ Wcześniejsze utwory nawiązujące do postaci św. Więcesława to *Dvě chorální fantazie* (1972) i *A Festive Voluntary* (1986) na organy. Zob. K. Vondrovicová, dz. cyt., s. 86.

| Tytuł utworu, skład wykonawczy, data powstania | Części utworu | Uwagi |
|--|---------------|---|
| <p><i>Zwei Invokationen / Dvě invokace</i> na puzon i organy Rok powstania: 1988.</p> | | <p>podkreślając swoją przynależność narodową. Wariacje na puzon i organy traktowane jako dwa równorzędne instrumenty (duet) oparte zostały na, śpiewanej do dziś w kościołach czeskich, barokowej wersji melodii. Utwór powstał na zamówienie emigrantów czeskich w Stanach Zjednoczonych na festiwal odbywający się w kościele pw. św. Władysława w New Prague.</p> |
| <p><i>Gutenberg-Toccata</i> na trąbkę, puzon i organy Rok powstania: 2000.</p> | — | <p>Kompozycja zamówiona przez władze miasta Moguncji na 600 rocznicę urodzin Johanneses Gutenberga. Zlecenie to przyniosło Ebenowi wielką radość i było dla niego zaszczytem, gdyż mógł w tak ważnym momencie historii swoją muzyką złożyć hołd wielkiemu wynalazcy, który otworzył ludzkości drogę do kształcenia³¹. Kompozytor wybrał formę toccaty i kombinację organów z trąbką i puzonem ze względu na ich promienny, jasny dźwięk³². W utworze pojawia się fragment chorałowy w wykonaniu instrumentów dętych solo, mający podkreślić fakt, że pierwszą wydrukowaną książką Gutenberga była Biblia.</p> |

Warto wspomnieć o jeszcze jednym utworze zainspirowanym Starym Testamentem – *Arie Ruth* (1970) na niski głos i organy, w którym przy zastosowaniu barokowej formy arii *da capo* parafrazowany jest tekst zaczerpnięty z biblijnej Księgi Ruth.

Utwory organowe Petra Ebena w przeważającej większości dotyczą tematyki religijnej, często opatrzone są komentarzem lub mottem kompozytora, niekiedy

³¹ M. Heinemann, dz. cyt., s. 161.

³² Tamże, s. 162.

mają jakiś ukryty, wewnętrzny program. Odwołując się do tekstów Pisma Świętego – bezpośrednio przez cytaty lub pośrednio przez ewokowane obrazy – kompozytor chce, również w muzyce czysto instrumentalnej, w której słowo jest nieobecne, przekazać głębokie treści i ponadczasowe wartości. Także w utworach, które nie są kompozycjami *stricte* religijnymi czy liturgicznymi, odnosi się do tematów filozoficznych, mistycznych, duchowych, poruszających egzystencjalną problematykę walki dobra ze złem we wnętrzu człowieka (np. w cyklach *Faust* czy *Das Labyrinth der Welt und das Paradies des Herzens*). Organy są dla Ebena „magicznym” instrumentem mającym niezwykle możliwości oddziaływania i poruszania najdelikatniejszych strun w ludzkiej duszy, o czym sam mówi:

Chociaż organy rozpoczęły swój rozwój jako instrument żonglerów i swoim przesywającym dźwiękiem towarzyszyły najbardziej rozpustnym orgiom w czasach Rzymian, to w średniowieczu wypełniały swoim brzmieniem chrześcijańskie katedry i w wyniku tajemniczej przemiany stały się przede wszystkim instrumentem modlitwy, nośnikiem duchowych treści. W dzisiejszym gorączkowym i technologiczowanym świecie organy mają magiczną moc docierania w nas do głębszych sfer naszego bytu, prowadzenia do odpoczynku, koncentracji i medytacji³³.

Łącząc organy z innymi instrumentami, kompozytor wybiera takie, które pozwolą na ukazanie brzmienia organów w całej okazałości, bez konieczności ograniczania się do użycia wyłącznie cichych rejestrów. Za idealnie kontrastujące z bogactwem głosów organowych uważa instrumenty dęte blaszane (wykorzystane np. w cyklach *Okna*, *Tres iubilationes*, *Zwei Invokationen*, *Gutenberg-Toccata*). Pewnym eksperymentem jest zestawienie organów i perkusji (w cyklu *Die Landschaften von Patmos*).

Dla Ebena jako kompozytora bardzo ważna była improwizacja organowa, z której czerpał nowe pomysły. Niektóre utwory organowe są *de facto* zapisanymi improwizacjami koncertowymi (*Dvě chorální fantazie*, cykle *Die Landschaften von Patmos* i *Job*).

W kompozycjach organowych Eben czerpie nad wyraz obficie ze skarbicy chorału gregoriańskiego, pieśni kościelnych różnych krajów (czeskich, słowackich, niemieckich, angielskich) oraz z ludowej muzyki czeskiej. Stylistycznie utwory te wychodzą od harmoniki Paula Hindemitha, wpisują się we francuską

33 Tekst oryginalny: „Obgleich die Orgel ihre Entwicklung als ein Instrument der Jongleure begann und zu Zeiten der Römer mit ihrem durchdringenden Klang die wüstesten Orgien begleitete, füllte sie im Mittelalter mit ihrem Klang christliche Kathedralen und wurde durch die geheimnisvolle Wandlung vor allem zu einem Instrument des Gebetes, zur Trägerin geistlicher Inhalte. In der heutigen hektischen und übertechnisierten Welt hat gerade die Orgel die magische Macht, in uns die tieferen Sphären des Seins anzusprechen, uns zur Ruhe, Sammlung und Meditation zu bringen” (tłum. M.K.-K.). Cyt. za: K. Vondrovicová, dz. cyt., s. 94.

tradycję symfoniczną, by dojść do bitonalności i aleatoryzmu, co *summa summarum* daje bardzo oryginalny, częściowo tradycyjny, częściowo modernistyczny język muzyczny. Bardzo ważna jest w twórczości kompozytora rytmika: urozmaicona, żywiołowa, budująca dramaturgię. Istotne znaczenie ma również rejestracja organowa – na tym polu Eben eksperymentuje, poszukując nowych kolorystycznych brzmień. Wiele utworów organowych to dzieła wybitnie wirtuozowskie (cykle: *Musica Dominicalis*, *Laudes*, *Faust*, *Job*, *Labyrinth der Welt und das Paradies des Herzens*, *Dvě chorální fantazie*), wymagające od grającego dużych umiejętności technicznych, niemniej jednak znajdziemy też utwory o skromniejszym charakterze, takie jak przygrywki chorałowe, wersety, miniatury organowe czy utwory z cyklu *Slaviček rajský*, nadające się do wykonania podczas liturgii. W literaturze organowej Ebena występują również utwory o charakterze dydaktycznym – *12 Evangelische Choräle*, które mają grającemu przybliżyć improwizację organową. Do każdej pieśni dołączony jest krótki model przedstawiający różne techniki improwizacji.

W wielkich cyklach organowych, z których najkrótsze – *Musica Dominicalis* i *Laudes* – mają po 4 części, a najdłuższy – *Labyrinth der Welt und das Paradies des Herzens* – aż 14, Eben ukazuje świat, a w nim człowieka, z jego zmaganiem, wątpliwościami, cierpieniami, grzechami, ale też z nieustannym poszukiwaniem Boga i dążeniem do zjednoczenia z Nim. O swoim cyklu *Laudes* kompozytor tak powiedział w jednym z wywiadów:

Wiemy przecież [...], jak ludzie dzisiaj przytłoczeni są presją i zmartwieniami i że całkiem zapomnieli o zachwycie i radości z faktu, że egzystują. I właśnie w tym czasie, w którym tak bardzo rozprzestrzenia się sceptycyzm i cynizm, chciałem w mojej kompozycji pokazać inne nastawienie do życia – wdzięczność³⁴.

Podsumowanie

Kardynał Karl Lehmann, przyznając Petrowi Ebenowi w Moguncji nagrodę niemieckich katolików, wyraził się o nim jako o „drogowskazię muzyki w Kościele”³⁵. Słowa te trafnie określają prymarne miejsce, jakie zajmowała w muzyce kościelnej końca ubiegłego stulecia twórczość tego czeskiego kompozytora.

34 Tekst oryginalny: „Wir wissen doch [...] wie die Leute durch den Druck der Sorgen niedergeschlagen sind und daß sie das Erstaunen und die Freude über die Tatsache, daß sie existieren und leben, ganz verloren haben. Und so wollte ich gerade in der Zeit, in der sich in der Welt Skeptizismus und Zynismus so viel verbreitet, in meiner Komposition die entgegengesetzte Stellung zum Leben – die Dankbarkeit – ausdrücken” (tłum. M.K.-K.). Cyt. za: A. Veselá, dz. cyt., s. 90–91.

35 Tekst oryginalny: „Wegweiser für die Musik in der Kirche” (tłum. M.K.-K.). G.W. Kluth, dz. cyt.

Na przykładzie dorobku kompozytorskiego Ebena ośmielam się stwierdzić, że nie wszyscy współcześni twórcy stronią od muzyki religijnej, zatracając się w abstrakcyjnych brzmieniach i elektronicznych nowinkach postmoderny. Są też tacy, którzy – jak Eben – swoją postawą i twórczością wyznają wiarę i dają światu świadectwo dobra i prawdy. Petr Eben nie stawiał siebie na pierwszym miejscu, a przez swoją muzykę szukał dialogu z drugim człowiekiem. Myślę, że nie będzie błędem, jeśli w dziedzinie muzyki organowej porównam go z francuskim kompozytorem Olivierem Messiaenem (którego zresztą Eben dobrze znał – zob. ilustracja 3), muzyka jednego i drugiego była bowiem świadectwem tożsamości kulturowej, jaką tworzy w Europie chrześcijaństwo.

Na zakończenie posłużę się raz jeszcze słowami profesora Rudolfa Waltera: „Eben był nie tylko głównym kompozytorem czeskim XX wieku, lecz zdecydowanie także chrześcijańskim twórcą europejskim”³⁶.



Ilustracja 3. Peter Eben z Olivierem Messiaenem. Reprodukacja za: K. Vondrovicová, dz. cyt., s. 156

36 Tekst oryginalny: „Eben war nicht nur ein wesentlicher Komponist Tschechiens im 20. Jahrhundert, sondern ein betont christlicher Musikschöpfer Europas” (tłum. M.K.-K.). R. Walter, dz. cyt., s. 263.

Bibliografia

Opracowania

- Das Labyrinth der Welt und das Paradies des Herzens*, Wikipedia, [online:] https://de.wikipedia.org/wiki/Das_Labyrinth_der_Welt_und_das_Paradies_des_Herzens [29.06.2021].
- Eirich-Schaab Ingrid, *Eröffnung der Konzertreihe: Prof. Petr Eben, Prag spielt dir neue Vleugels-Orgel*, „Fränkische Nachrichten”, [online:] www.se-madonnenland.de/html/2002_petr_eben.html [23.10.2018].
- Hage Jan, *Die Orgelwerke von Petr Eben evaluiert*, [online:] www.hetorgel.nl/d2007-02b.php [23.10.2018].
- Heinemann Michael, *Zur Orgelmusik Petr Ebens*, [w serii:] „Studien zur Orgelmusik”, Bd. 8, Bonn 2019.
- Kluth Gerhard W., *Nachruf Petr Eben*, [online:] www.trierer-orgelpunkt.de [23.10.2018].
- Petr Eben*, Klassika. Die deutschsprachigen Klassikseiten, [online:] https://www.klassika.info/komponisten/Eben_Petr/index.html [29.06.2021].
- Petr Eben*, Shott Music Group, [online:] <https://de.schott-music.com/shop/autoren/petr-eben> [29.06.2021].
- Petr Eben*, Wikipedia, [online:] https://de.wikipedia.org/wiki/Petr_Eben [29.06.2021].
- Veselá Alena, *Petr Ebens Orgelzyklus „Laudes”*, [w:] *Organy i muzyka organowa VI*, red. Janusz Krassowski, [w serii:] „Prace Specjalne”, t. 40, Gdańsk 1986.
- Vondrovicová Kateřina, *Petr Eben. Leben und Werk*, Mainz 2000.
- Walter Rudolf, *Petr Ebens Vokal-und Orgelmusik für die Liturgie*, „Musik und Gottesdienst”, Jg. 63 (2009).

Wydania nutowe

- Eben Petr, *Das Labyrinth der Welt und das Paradies des Herzens*, Panton International, Praha–Mainz 2003.
- Eben Petr, *Happy Birthday. Praeludium für Orgel*, Pro Organo, Leutkirch 2004.
- Eben Petr, *Hommage à Dietrich Buxtehude*, Schott Musik International, Mainz 1987.
- Eben Petr, *Hommage à Henry Purcell*, Schott Musik International, Mainz 1995.
- Eben Petr, *Improvisation über ein slowakisches Marienlied*, Pro Organo, Leutkirch 2004.
- Eben Petr, *Kleine Choralpartita über „O Jesu, all mein Leben bist Du”*, Universal Edition, Wien 1980.
- Eben Petr, *Momenti d'organo*, Pro Organo, Leutkirch 1994.
- Eben Petr, *Musica Dominicalis*, Editio Bärenreiter, Praha 2001.

Eben Petr, *Mutationes für eine oder zwei Orgeln*, Universal Edition, Wien 1983.
Eben Petr, *Paradiesische Nachtigall*, Pro Organo, Leutkirch 2004.

Kompozytor współczesny a muzyka religijna – na przykładzie twórczości Petra Ebena

Abstrakt

Wiek XX był w muzyce okresem wielkich przemian, poszukiwania nowych rozwiązań brzmieniowych, formalnych i fakturalnych, wytyczania szlaków dla rodzących się, często na drodze rewolucyjnych eksperymentów, nowych kierunków i stylów muzycznych. Czy w tym modernistycznym „tyglu” znalazło się miejsce na tradycję, jaką niewątpliwie była i nadal pozostaje muzyka liturgiczna i religijna? Czy współczesny kompozytor, szukający w muzycznym gwiazdozbiornie swojego własnego, indywidualnego miejsca, odczuwa potrzebę pisania utworów o treściach duchowych i czy się z nimi utożsamia?

Analizując twórczość współczesnych kompozytorów, zauważymy, że prawie każdy z nich ma w swoim dorobku dzieła religijne, sięgając nierzadko po topoty kulturowe, jakimi są bez wątpienia teksty *Pasji*, *Stabat Mater* czy *Magnificat*, ale tylko nieliczne kompozycje powstały – *ex toto corde* – jako *sui generis* wyznanie wiary ich twórców.

Artykuł jest próbą przedstawienia twórczości czeskiego kompozytora Petra Ebena, będącego przykładem współczesnego twórcy, którego utwory religijne i liturgiczne są koherentne z wyznawanymi przez autora wartościami chrześcijańskimi.

Słowa kluczowe: Petr Eben, czeska muzyka religijna i liturgiczna XX wieku, utwory chóralne, utwory organowe, inspiracje biblijne, cytaty chorału gregoriańskiego

The Contemporary Composer and Religious Music – As Exemplified by Petr Eben’s Works

Abstract

The 20th century was a period of great changes in music, of the search for new sonic solutions, including formal and textural ones, in which the path was set, often through revolutionary experiments, for new directions and styles of music.

Was there a place in the modernist world for tradition, which liturgical and religious music undoubtedly formed and still forms a part of? Does the contemporary composer, who is looking for his own individual place in the musical constellation, feel the need to write works with spiritual content, and does he also identify with them?

When analysing the oeuvre of contemporary composers, we notice that almost everyone has religious works in their output, often reaching for such cultural topoi as the texts of *Passion*, *Stabat Mater* or *Magnificat*, but only a few compositions were created *ex toto corde* as the *sui generis* confession of their creators’ faith.

The article is an attempt to present the music of the Czech artist Peter Eben, who is an example of a contemporary composer whose liturgical works result from deep faith and are coherent with the Christian values professed by the author.

Keywords: Petr Eben, Czech religious and liturgical music of the 20th century, choral pieces, organ pieces, biblical inspirations, quotes from Gregorian chant

Karol Mossakowski

Centro Superior de Música del País Vasco, San Sebastián

Improwizacja organowa w liturgii Kościoła katolickiego we Francji po Soborze Watykańskim II

Improwizacja to pierwsza forma kreowania muzyki. Narodziła się razem z nią i przyczyniła się do jej rozwoju w ciągu wieków. Jej istotą jest jednocześnie tworzenie i realizacja dzieła muzycznego, bez wcześniejszego przygotowania. Jako akt twórczy zawierający podstawowe elementy dzieła muzycznego, takie jak forma, rytm czy harmonia, może być traktowana na równi z kompozycją, której jednak w wyniku kształtowania się i doskonalenia zapisu nutowego stopniowo ustępowała miejsca. Wpływ na to miała głównie troska autorów o odpowiednie przedstawienie swoich dzieł, co z kolei wiązało się z pozostawianiem odtwórcom coraz mniejszej przestrzeni na swobodę wykonawczą, w tym improwizację. Aż do połowy XIX wieku sztuka ta była powszechnie praktykowana przez muzyków bez względu na to, na jakim instrumencie grali. Jeszcze w pierwszej połowie ubiegłego stulecia pianiści improwizowali podczas solowych recitali drobne interludia mające na celu przejście z tonacji jednego utworu do drugiego. Obecnie interpretacja utworów minionych epok stała się na tyle ważną i kompleksową dziedziną muzyki, że zepchnęła na dalszy plan sztukę kompozycji i improwizacji.

Dziś w muzyce klasycznej organy są jedynym instrumentem, na którym nadal podejmuje się naukę improwizacji rozumianej jako ważny element tej sztuki, nie tylko we Francji. Dzieje się tak za sprawą Kościoła, gdyż uznaną formą wypowiedzi twórczej w pełni odpowiadającą wymogom liturgii jest wyłącznie improwizacja. Pozwala ona bowiem dostosować czas trwania akompaniamentu do bieżącej czynności liturgicznej. Niedopuszczalne wydaje się skracanie bądź

wydłużanie napisanych wcześniej kompozycji. Jeszcze trudniej wyobrazić sobie celebrynsa cierpliwie czekającego na koniec utworu. Drugi ważny czynnik przemawiający za improwizacją w liturgii to fakt, że tło muzyczne tworzone jest w konkretnym momencie mszy świętej, przez nią inspirowane i jej podporządkowane, dzięki czemu nadaje głęboki i niepowtarzalny sens czynnościom liturgicznym. Jako integralna część nabożeństwa muzyka powinna być bowiem doskonale zespolona z przebiegiem akcji pod względem nie tylko długości, ale i charakteru.

Francja od wieków cieszy się wielką tradycją improwizacji organowej. Nieustanny rozwój i pielęgnowanie tej sztuki sprawiają, że kraj ten nadal jest pionierem w kształceniu organistów-improwizatorów. O znaczeniu improwizacji dla szkoły francuskiej może świadczyć fakt, iż w samym Konserwatorium Paryskim klasa organów od początku jej powstania w XIX wieku aż do lat siedemdziesiątych ubiegłego stulecia była tak naprawdę klasą improwizacji z elementami interpretacji¹. Egzamin dyplomowy składał się z jednego dowolnie wybranego przez dyplomanta utworu z literatury organowej i aż trzech improwizacji! Dopiero w 1971 roku za sprawą Rolande Falcinelli² nastąpił podział klasy organów na dwie osobne specjalności. Mimo to jeszcze w latach osiemdziesiątych student klasy interpretacji musiał na swoim egzaminie dyplomowym improwizować czterogłosową fugę na zadany temat (tzw. *fugue d'école*) ze stałym kontrapunktem i ściśle określonym przebiegiem formalnym. Obecnie francuska szkoła improwizacji kładzie większy nacisk na poszukiwanie własnego języka wypowiedzi muzycznej niż na tworzenie replik, czyli improwizacji w stylach historycznych. Bardzo ważnym elementem w kształceniu improwizatorów jest nauka kreowania muzyki pod wpływem inspiracji pozamuzycznych, takich jak tekst, obraz czy film. Wynika to ze ścisłej relacji, w jaką w ramach liturgii wchodzić powinny muzyka i słowo.

Kościół francuski boryka się dzisiaj z wieloma problemami, również w sferze muzyki. Dotyczą one głównie wątpliwej jakości śpiewów oraz używania instrumentów często zabronionych przez przepisy Kościoła. Wynika to z błędnego przekonania, iż wierni potrzebują muzyki łatwej i przyjemnej (często niczym nieróżniącej się od rozrywkowej, niemającej wiele wspólnego z powagą liturgii). Zapomina się, że muzyka jest narzędziem, które porusza serca i umysły, bez względu na to, czy się ją rozumie, czy też nie. Szczęśliwie improwizacja organowa w bardzo wielu ośrodkach nadal zajmuje istotne miejsce. Dzieje się tak za sprawą bogatej historii muzyki kościelnej naznaczonej przez dokonania wielkich improwizatorów, takich jak Charles Tournemire czy Pierre Cochereau.

¹ Notabene Claude Debussy, mimo że nigdy nie uczył się gry na organach, uczestniczył jako wolny słuchacz w zajęciach z improwizacji na tym instrumencie prowadzonych przez Césara Francka. Informacja ustna uzyskana od Oliviera Latry'ego.

² Rolande Falcinelli (1920–2006) – francuska pianistka, kompozytorka, profesor klasy organów w Konserwatorium Paryskim w latach 1955–1986.

Pierwszy dokonał w swoim języku muzycznym wspaniałej syntezy chorału gregoriańskiego, średniowiecznych skal kościelnych i współczesnej mu harmonii, drugi zaś dzięki swojemu geniuszowi i ogromnej sławie spopularyzował sztukę improwizacji zarówno wśród hierarchów kościelnych, jak i wśród wiernych.

Współcześnie w Kościele katolickim we Francji organista podczas mszy świętej improwizuje przed pieśnią na wejście (*entrée*), na przygotowanie darów (*offertoire*), podczas komunii (*communion*) i na zakończenie (*sortie*). W przeciwieństwie do polskiej tradycji bardzo rzadko praktykuje się tam śpiew na przygotowanie darów, komunię i na zakończenie. Tymczasem przepisy dopuszczają grę solową właśnie w tych momentach³. W zależności od zwyczajów do wyżej wymienionych, często wielominutowych improwizacji dochodzą krótkie miniatury o charakterze medytacyjnym po czytaniach czy po kazaniu, a także drobne „interwencje” organowe nadające płynność akcji liturgicznej, np. między dwoma czytaniem. Należy też wymienić preludia, interludia i postludia ściśle związane ze śpiewem.

Wielką stratą dla muzyki organowej jest zniesienie przez reformy Soboru Watykańskiego II tzw. *messe basse*, czyli mszy recytowanej (bez śpiewu i bez dialogu między celebransem a wiernymi). Były to bardzo popularne i praktykowane w większości katedr francuskich „msze-recitale”, podczas których według zwyczaju organista grał nieprzerwanie z wyjątkiem momentu przeznaczanego na podniesienie. *Messe basse* była doskonałą okazją do zaprezentowania wachlarza brzmieniowego organów w utworach z repertuaru czy w improwizacjach. W programie jednej mszy świętej znaleźć można było np. wszystkie trzy chorały Césara Francka.

Poza *messe basse* w tradycji francuskiej istniało również nabożeństwo nieszpórów, podczas których improwizacja stanowiła podstawowy element. Organista improwizował miniatury, najczęściej zawierające jedną myśl muzyczną, na temat psalmów śpiewanych przez scholę w praktyce *alternatim*. Kompozycją wywodzącą się bezpośrednio z tradycji nieszpórów jest cykl 15 wersetów – *Vêpres du commun des fêtes de la Sainte Vierge* op. 18 Marcela Dupré⁴. Tradycja ta, chętnie praktykowana przez organistów-improwizatorów, do dzisiaj jest kultywowana w wielu kościołach francuskich, choć w okrojonej formie. W paryskiej katedrze Notre-Dame nabożeństwo nieszpórów z towarzyszeniem organów i scholi odbywa się codziennie. Organista improwizuje cztery wersety oraz dwie bardziej rozbudowane formy – na początku i na końcu nabożeństwa.

3 Zob. Święta Kongregacja Obrzędów, *Instrukcja o muzyce w świętej liturgii* „*Musicam sacram*”, [online:] https://opoka.org.pl/biblioteka/W/WR/kongregacje/kkultu/musicam_sacram_05031967.html [4.04.2020].

4 Kompozycja powstała w 1920 roku na prośbę ówczesnego dyrektora firmy Rolls-Royce, Claude’a Johnsona, który zachwycony improwizacjami Marcela Dupré podczas nieszpórów 15 sierpnia, poprosił o przelanie ich na papier. V. Genvrin, [komentarz w:] *Marcel Dupré. Vêpres du Saint Nom de Marie*, [CD booklet], Hortus 116, 2014.

Muzyka uważana jest za integralną część liturgii już od pierwszych wieków chrześcijaństwa. Ojcowie Kościoła świadomi byli jej siły oddziaływania na duszę i ciało człowieka oraz tego, w jaki sposób potrafi ona nadać znaczenie słowu i wyrazić zawarte w nim emocje. Święty Augustyn w swoim traktacie *De musica* określa ją jako *scientia bene modulandi*, czyli naukę dobrego modulowania. Dla biskupa Hippony jest ona ruchem materii dźwiękowej, która wprawia w ruch ludzką duszę i kieruje ją ku Bogu⁵. To właśnie stanowi nadrzędny cel muzyki w ramach liturgii. Uczestnicząc w mszy świętej, wierny pragnie połączyć się w modlitwie z Bogiem. Muzyka to w tym wypadku jedynie środek, nie cel sam w sobie, a więc inaczej niż podczas koncertu. Istotne wydaje się klarowne rozróżnienie i zrozumienie tych dwóch zupełnie różnych kontekstów. Muzyka organowa zwykle tworzy doskonałą atmosferę wokół liturgii, bez odpowiedniego zrozumienia jej roli współtwórczej może jednak tę atmosferę zrujnować. Organista koncertujący i organista liturgiczny to dwie różne profesje, mimo że uprawiane są bardzo często przez tę samą osobę. Traktując muzykę w ramach liturgii jako sztukę absolutną, niepodporządkowaną czynnościom liturgicznym, narażamy się na zarzut postrzegania jej jako przeszkody dla właściwego przeżywania obrzędów. Muzyka powinna być jak najlepiej dostosowana do charakteru dnia, czytań i czynności liturgicznych. Powinna tworzyć adekwatną atmosferę, komentować słowo i pomagać w modlitwie oraz w głębszym zrozumieniu sensu obrzędów. Sztuka improwizacji stanowi do tego doskonale narzędzie, to ona, często dzięki nieskomplikowanym środkom, nadaje liturgii wymiar poetycki. Odpowiednio prowadzona pomaga zrozumieć sens słowa, a organy dzięki swemu bogactwu środków wyrazowych potrafią w prosty sposób ilustrować i potęgować zawarte w nim emocje. Dlatego tak ważne wydaje się rozwijanie przez organistę umiejętności tłumaczenia sensu tekstu i obrazu na język muzyczny. Olivier Latry, organista katedry Notre-Dame w Paryżu, nieustannie podkreśla znaczenie improwizacji we współtworzeniu liturgii. W jednym z wywiadów opowiada o zwyczaju zagłębiania się w czytania dnia jeszcze przed rozpoczęciem mszy świętej po to, by nadać muzyce odpowiedni charakter. O ścisłości zachodzącej podczas liturgii relacji między słowem a muzyką doskonale świadczy poniższa wypowiedź:

Ileż to razy zdarzyło mi się podczas kazania przygotować pomysł i rejestrację do improwizacji na ofiarowanie, gdy nagle jedno nieoczekiwane zdanie księdza sprawiło, że w ostatniej chwili zupełnie zmieniłem całą koncepcję improwizacji⁶.

Tylko dzięki takiemu rozumieniu swojej funkcji jako organisty liturgicznego uważać można muzykę za integralną i współtwórczą część liturgii. Oczywiście

5 Za: D. Krawczyk, *Mała historia muzyki kościelnej*, Kraków 2003, s. 11.

6 O. Latry, *Réflexion sur l'improvisation*, „L'Orgue” 2003, n° 263: *Regards sur l'improvisation en France hier et aujourd'hui*, s. 78.

istotna jest tutaj rola hierarchów kościelnych, którzy tak samo jak organiści powinni dostrzegać głęboki sens muzyki, nie utożsamiając jej wyłącznie ze śpiewem. Katedra Notre-Dame i inne kościoły we Francji są niestety wyjątkami na mapie świata. Powszechny brak zrozumienia tych związków doprowadził do tego, że w wielu parafiach solowa muzyka organowa postrzegana jest jako zbędny element, a nawet jako swoista konkurencja dla modlitewnego charakteru nabożeństwa. Improwizacja organowa sprowadzona zostaje zaś jedynie do funkcji czysto służebnej w postaci przygrywek do pieśni. Trudno w takich warunkach mówić o nadawaniu muzyce właściwego sensu. Problem ten wynika w dużej mierze z charakterystyki realiów naszej epoki, w której sztuka, w tym muzyka, diametralnie zmieniła swoją rolę w społeczeństwie. Dawniej pozostawała ona w centrum zainteresowań człowieka, była częścią podstawowej edukacji, dzisiaj zepchnięto ją na margines i stała się jedynie ornamentem. Nikolaus Harnoncourt słusznie zauważa z goryczą, że od muzyki oczekuje się dzisiaj tego, by była ładna, w żadnym wypadku nie może ona przeszkadzać, ani tym bardziej straszyć⁷. Tymczasem muzyka jako odbicie życia duchowego epoki, w której jest tworzona, nigdy nie ogranicza się do bycia słodką, łatwą i przyjemną. Z perspektywy historii znaleźliśmy się w bezprecedensowej sytuacji, w której akt twórczy ustąpił miejsca odtwórstwu. To w muzyce minionych epok odnajdujemy pożądaną ład i harmonię, tak jakbyśmy chcieli uniknąć konfrontacji z dzisiejszym światem i jego problemami.

Kościół w swojej bogatej historii w znacznym stopniu przyczynił się do rozwoju kultury i sztuki. Jestem przekonany, że dzisiaj bardziej niż kiedykolwiek potrzebuje on muzyki, tak jak muzyka potrzebuje Kościoła. Dostrzegając w niej prawdziwą wartość, może nie tylko przywrócić jej należyte miejsce w kulturze, ale i kierować dzięki niej dusze ludzkie ku Bogu.

Bibliografia

- Harnoncourt Nikolaus, *Le discours musical*, Paris 1984.
 Krawczyk Dorota, *Mała historia muzyki kościelnej*, Kraków 2003.
 Latry Olivier, *Réflexion sur l'improvisation*, „L'Orgue” 2003, n° 263: *Regards sur l'improvisation en France hier et aujourd'hui*.
 Święta Kongregacja Obrzędów, *Instrukcja o muzyce w świętej liturgii „Musicam sacram”*, [online:] https://opoka.org.pl/biblioteka/W/WR/kongregacje/kkultu/musicam_sacram_05031967.html [4.04.2020].

⁷ N. Harnoncourt, *Le discours musical*, Paris 1984, s. 10.

Improwizacja organowa w liturgii Kościoła katolickiego we Francji po Soborze Watykańskim II

Abstrakt

W artykule podjęto refleksję nad miejscem i rolą improwizacji w Kościele katolickim we współczesnej Francji.

Sobór Watykański II przyniósł wiele zmian, także w zakresie muzyki. Choć w ciągu XX wieku udział organów w liturgii systematycznie malał, ich rola nie ograniczyła się do akompaniamentu. Autor analizuje momenty przeznaczone na improwizację podczas mszy świętej i dzieli je na kategorie według funkcji, jaką improwizacja pełni w każdym z nich.

Muzyka jest integralną częścią liturgii, ponieważ nadaje moc słowom i wyraża zawarte w nich emocje. Prostymi środkami nadaje jej wymiar poetycki. Dla świętego Augustyna to sztuka, która może skierować duszę ludzką ku Bogu. Improwizacja jest środkiem wzbogacającym liturgię o niepowtarzalną atmosferę, gdyż powstaje w jej trakcie i jednocześnie jest przez nią inspirowana.

Artykuł ma na celu przedstawienie tradycji improwizacji i jej wielorakich funkcji w Kościele katolickim we Francji oraz zainicjowanie refleksji nad próbą i możliwością przeniesienia niektórych z nich do Polski.

Słowa kluczowe: organy, improwizacja, liturgia, muzyka w liturgii, improwizacja organowa we Francji

Organ Improvisation in the Liturgy of the Catholic Church in France after the Second Vatican Council

Abstract

The article is a reflection on the place and role of improvisation in the Catholic Church in France today.

The Second Vatican Council brought many changes, also in terms of music. Even though the participation of the organ in the liturgy has systematically decreased over the course of the 20th century, its role has not been limited to accompaniment. The author analyses the moments dedicated to improvisation during the mass and divides them into categories according to the functions of the improvisation that takes place in each of them.

Music is an integral part of the liturgy because it gives power to words and expresses the emotions they contain. By simple means, it develops a poetic dimension in the liturgy. For Saint Augustine, it is an art that can direct the human soul to God. Improvisation is the best means of giving the liturgy a unique atmosphere, as it is created during the liturgy and inspired by it at the same time.

The aim of the article is to present the tradition of improvisation and its multiple functions in the Catholic Church in France, and to initiate a reflection on the attempt at and the possibility of transferring some of them to Poland.

Keywords: organ, improvisation, liturgy, music in liturgy, organ improvisation in France

Noty biograficzne autorów Biographical Notes on the Authors

Mariusz Białkowski

ORCID 0000-0003-3006-0058

Książd, doktor habilitowany, profesor Akademii Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu; semiolog, gregorianista, kapłan Archidiecezji Poznańskiej. W latach 2001–2005 studiował śpiew gregoriański w Papieskim Instytucie Muzyki Sakralnej w Rzymie pod kierownictwem Alberta Turca oraz Nina Albarosy, uzyskując stopień magistra śpiewu gregoriańskiego. Doktoryzował się w 2008 roku, a w 2018 roku uzyskał stopień doktora habilitowanego. Obszar jego zainteresowań obejmuje znaki literowe gregoriańskich zapisów adiastratycznych.

Z zaangażowaniem propaguje idee zapoczątkowane przez mistrza semiologii ojca Eugéne'a Cardine'a OSB. W dorobku ma publikacje naukowe, popularnonaukowe, audycje radiowe, liczne wykłady oraz kursy śpiewu gregoriańskiego w kraju i za granicą (Litwa, Słowacja, Szwajcaria, Włochy, Kanada).

Jest wykładowcą śpiewu gregoriańskiego w Akademii Muzycznej we Wrocławiu oraz w Poznaniu, gdzie jednocześnie pełni funkcję kierownika Katedry Muzyki Kościelnej, prowadzi wykłady i ćwiczenia z modalności gregoriańskiej na Podyplomowych Studiach Monodii Liturgicznej przy Papieskim Uniwersytecie Jana Pawła II w Krakowie oraz z muzyki kościelnej na Wydziale Teologicznym Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Rozpoczął wydawanie rocznika naukowego „Studia Gregoriańskie”, którego jest redaktorem naukowym. Jest założycielem, dyrektorem artystycznym i dyrygentem scholi gregoriańskiej Canticum Cordium. Twórca i prezes Międzynarodowego Stowarzyszenia Studiów Śpiewu Gregoriańskiego – sekcji polskiej. Zasiada w Zarządzie Głównym Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano (AISCGre) oraz jest członkiem – a od 2017 roku wiceprezesem – Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych.

A priest, Habilitated Doctor, a professor at the Ignacy Jan Paderewski Academy of Music in Poznań; a semiologist, gregorianist, and clergyman of the Archdiocese of Poznań. In the years 2001–2005, he studied Gregorian chant at the Pontifical Institute of Sacred Music in Rome under Alberto Turco and Nino Albarosa, obtaining a master's degree in Gregorian chant. He received his doctor's degree in 2008 and his postdoctoral degree in 2018. His interests focus on the letter signs of Gregorian adiastematic notation.

He is committed to promoting the ideas pioneered by the semiologist Eugène Cardine OSB. His achievements include academic publications as well as those for the general public, radio programmes, numerous lectures, and courses in Gregorian chant given in Poland and abroad (in Lithuania, Slovakia, Switzerland, Italy, and Canada).

He is a lecturer in Gregorian chant at the Academies of Music in Wrocław and in Poznań, where he also holds the position of the head of the Chair of Church Music; he lectures on Gregorian modality at the Postgraduate Studies of Liturgical Monody at the Pontifical University of John Paul II in Kraków and on church music at the Faculty of Theology of the Adam Mickiewicz University in Poznań.

He initiated the publication of the academic yearbook *Studia Gregoriana*, of which he is the scholarly editor. He is the founder, artistic director, and conductor of the Gregorian schola Canticum Cordium, as well as the founder and president of the Polish Section of the International Association for Gregorian Chant Studies. He sits on the General Board of the Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano (AISCGre) and is a member – and since 2017 a vice-president – of the Association of Polish Church Musicians.

Wiesław Delimat

ORCID 0000-0001-6328-3923

Dyrygent i organista, profesor tytularny, kierownik Katedry Muzyki Kościelnej Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie. Jako dyrygent, kameralista i organista koncertował w większości krajów Europy, a także w Stanach Zjednoczonych, Japonii, Chinach i w Izraelu. Współpracuje z wieloma zespołami chóralnymi i orkiestrowymi, koncertując oraz dokonując nagrań radiowych i płytowych (21 płyt CD). Został nagrodzony wieloma zaszczytnymi wyróżnieniami, z których najważniejszym jest Order św. Sylwestra nadany przez Papieża Benedykta XVI.

A conductor and organist; Professor, the head of the Chair of Church Music at the Pontifical University of John Paul II in Kraków. As a conductor, chamber musician, and organist, he has performed in most European countries, as well as in the United States, Japan, China, and Israel. He collaborates with many choirs

and orchestras, giving concerts and making radio and CD recordings (21 CDs). He was honoured with many awards, the most important of which is the Order of St Sylvester awarded by Pope Benedict XVI.

Dariusz Galewski

ORCID 0000-0002-1700-2139

Doktor historii sztuki, pracownik Katedry Muzyki Kościelnej Akademii Muzycznej we Wrocławiu. Autor publikacji poświęconych sztuce XVII i pierwszej połowy XVIII wieku na Śląsku i w Europie Środkowej, zagadnieniom mecenatu biskupiego, działalności zakonów oraz recepcji dzieł średniowiecznych w okresie baroku. Współorganizator konferencji „Silesia Jesuitica. Kultura i sztuka zakonu jezuitów na Śląsku i w hrabstwie kłodzkim 1580–1776”, „Historia, kultura i sztuka dominikanów na Śląsku 1226–2013”, „Katedra wrocławska na przestrzeni tysiąclecia” oraz „Fara w mieście od średniowiecza do współczesności. Społeczność – duchowość – architektura – wystrój”. Opublikował między innymi pracę *Jezuici wobec tradycji średniowiecznej. Barokizacja kościołów w Kłodzku, Świdnicy, Jeleniej Górze i Żaganiu*, Kraków 2010.

Doctor in Art History, an employee of the Chair of Church Music at the Academy of Music in Wrocław; the author of publications on the art of the 17th century and the first half of the 18th century in Silesia and Central Europe, on episcopal patronage, activities of religious orders, and the reception of medieval works in the Baroque period. He was the co-organiser of the conferences: ‘Silesia Jesuitica. The culture and art of the Jesuit Order in Silesia and in the Kłodzko County 1580–1776’, ‘History, culture, and art of the Dominicans in Silesia 1226–2013’, ‘Wrocław Cathedral over the millennium’, and ‘A city parish church from the Middle Ages to the present time. Community – spirituality – architecture – decor’. He has published the book *Jezuici wobec tradycji średniowiecznej. Barokizacja kościołów w Kłodzku, Świdnicy, Jeleniej Górze i Żaganiu* [The Jesuits and mediaeval tradition. Baroqueisation of the churches in Kłodzko, Świdnica, Jelenia Góra and Żagań], Kraków 2010.

Andrzej Gładysz

ORCID 0000-0002-1625-1926

Absolwent klasy organów Państwowej Szkoły Muzycznej I i II stopnia w Tarnowie. Historyk, muzykolog, doktor nauk humanistycznych (Katolicki Uniwersytet Lubelski – KUL, 2015), adiunkt w Katedrze Instrumentologii Instytutu Nauk o Sztuce KUL.

W swoich badaniach podejmuje zagadnienia z zakresu historii muzyki i instrumentologii (szczególnie historii organów oraz roli instrumentów w dawnym

wojsku polskim), a ich efekty publikuje podczas krajowych i międzynarodowych konferencji naukowych. Jest autorem ponad 100 artykułów naukowych i haseł encyklopedycznych z zakresu historii muzyki, instrumentologii, historii wojskowości oraz geografii historycznej (m.in. w serii „*Studia Organologica*”, w „*Rocznikach Teologicznych*”, „*Rocznikach Humanistycznych*”, „*Liturgia Sacra*”, w *Encyklopedii katolickiej*, *Encyklopedii 100-lecia Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II*, w monografii *100 lat teologii na KUL*); jest redaktorem sześciu publikacji; członkiem redakcji „Przeglądu Historyczno-Wojkowego”, wykonawcą w dwóch grantach Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki z zakresu historii Polski, a także kierownikiem merytorycznym projektów naukowo-artystycznych Narodowego Instytutu Muzyki i Tańca: „*Muzyczny Ślad*” (2021, 2022) oraz „*Muzyka*” (2022).

Aktywnie popularyzuje wiedzę o muzyce poprzez działalność konferansjerską, współpracując w tym zakresie z lubelską Filharmonią im. Henryka Wieniawskiego, Stowarzyszeniem Polskich Artystów Muzyków Oddziału Lubelskiego, Lubelską Akademią Muzyki Dawnej oraz Chórem KUL podczas jego krajowych i zagranicznych podróży artystycznych. Jest autorem scenariuszy koncertów, eventów i audycji muzycznych, a jego projekty służyły za podstawę programów TVP i Polskiego Radia. Członek Zespołu Ekspertów KUL, ekspert Polskiej Komisji Akredytacyjnej w dyscyplinie nauki o sztuce. Prowadzi ponadto bogatą działalność artystyczną. Odznaczony m.in. Medalem Urzędu do Spraw Kombatantów i Osób Represjonowanych „*Pro Patria*”, Brązowym Medalem Ministerstwa Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu „*Zasłużony Kulturze – Gloria Artis*” oraz odznaką honorową „*Zasłużony dla Kultury Polskiej*” i złotą odznaką Polskiego Związku Chórów i Orkiestr, a także Medalem Prezydenta Miasta Lublin i nagrodą Stowarzyszenia Wydawców Katolickich Feniks 2022 w kategorii muzyka chrześcijańska – klasyczna.

A graduate of the organ class at the Primary and Secondary State Music School in Tarnów. A historian and musicologist; Doctor of Humanities (Catholic University of Lublin – KUL, 2015), an assistant professor in the Chair of Instrumentology at the Institute of Art Studies of the KUL.

In his research, he focuses on the history of music and on instrumentology (especially the history of organs and the role of instruments in the former Polish army), and he presents the results at national and international conferences. He is the author of over 100 scholarly articles and encyclopaedic entries on history of music, instrumentology, military history, and historical geography, among others, published in the series *Studia Organologica*, in *Roczniki Teologiczne*, *Roczniki Humanistyczne*, *Liturgia Sacra*, in *Encyklopedia katolicka* [Catholic encyclopaedia], *Encyklopedia 100-lecia Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II* [Encyclopaedia of the 100th anniversary of the KUL], and in the monograph *100 lat teologii na KUL* [100 years of theology at the KUL]. He is the

editor of six publications, a member of the editorial board of *Przegląd Historyczno-Wojskowy*, a contractor in two grant projects of the National Programme for the Development of the Humanities in the field of Polish history, and a substantive manager in scholarly and artistic projects of the National Institute of Music and Dance: 'Musical Footprint' (2021 and 2022) and 'Music' (2022).

He actively promotes knowledge about music as a concert speaker, cooperating with the Henryk Wieniawski Philharmonic Hall in Lublin, the Lublin Branch of the Association of Polish Artist Musicians, the Lublin Academy of Early Music, and the Choir of the KUL during the ensemble's national and international tours. He is the author of scripts for concerts, events, and music broadcasts. His projects have been used as the basis for TV and Polish Radio programmes. He is a member of the Expert Team of the KUL, an expert of the Polish Accreditation Commission in the discipline of art studies. He is also very active as an artist. He has been awarded, among others, the 'Pro Patria' Medal of the Office for War Veterans and Victims of Repression, the Bronze 'Gloria Artis' Medal for Merit to Culture of the Ministry of Culture, National Heritage, and Sport, the badge of honour 'Meritorious for Polish Culture', and the gold badge of the Polish Association of Choirs and Orchestras, as well as the Medal of the Mayor of the City of Lublin, and the Phoenix 2022 prize of the Catholic Publishers Association in the classical Christian music category.

Tomasz Głuchowski

ORCID 0000-0002-0623-0785

Doktor habilitowany sztuki, organista, klawesynista, improwizator, gregorianista, tytularny organista kościoła pw. św. Wojciecha we Wrocławiu. Adiunkt w Katedrze Muzyki Kościelnej Akademii Muzycznej we Wrocławiu. Nauczyciel dyplomowany klawesynu i organów we wrocławskiej Ogólnokształcącej Szkole Muzycznej I i II stopnia. Prowadzi kursy improwizacji i interpretacji muzyki organowej w kraju i za granicą, a także wykłady z zakresu muzyki organowej, organologii i śpiewu gregoriańskiego. Konsultant Centrum Edukacji Artystycznej, juror krajowych konkursów organowych i pianistycznych. Konsultant ds. projektów renowacji i rewitalizacji organów. Uznany specjalista w zakresie strojenia i temperacji historycznych.

Kurator organów i kierownik programowy cyklu koncertów organowych w Narodowym Forum Muzyki (NFM) we Wrocławiu. Dyrektor artystyczny Festiwalu „Lato Organowe w Krotoszyńskiej Bazylice”.

Stały współpracownik NFM Filharmonia Wrocławska i innych zespołów tej instytucji. Współzałożyciel i kierownik artystyczny wrocławskiego zespołu muzyki dawnej Ars Concordiae, członek Ensemble Sanssouci – zespołu barokowego Filharmonii Opolskiej oraz zespołu muzyki dawnej Capella Grissoviensis. W swoim dorobku ma kilkanaście albumów z muzyką organową i kameralną.

Habilitated Doctor of Arts; an organist, harpsichordist, improviser, and gregorianist; the titular organist of the Church of St Adalbert in Wrocław, an assistant professor at the Chair of Church Music at the Academy of Music in Wrocław, a certified harpsichord and organ teacher at the Primary and Secondary General Music School in Wrocław. He conducts courses in improvisation and organ music interpretation in Poland and abroad, as well as lectures on organ music, organology, and Gregorian chant. He is a consultant to the Centre for Artistic Education, a juror of national organ and piano competitions, a consultant on organ restoration and revitalisation projects, and a recognised specialist in historical tuning and temperament.

He acts as the organ curator and programme manager of the organ concert series at the National Forum of Music (NFM) in Wrocław, and as the artistic director of the 'Organ Summer in the Krotoszyn Basilica' Festival.

He is a permanent collaborator of the NFM Wrocław Philharmonic Orchestra and of other ensembles associated with this institution. He has co-founded the *Ars Concordiae* early music ensemble, of which he is the artistic director. He is a member of the baroque Sanssouci Ensemble of the Opole Philharmonic, and of the *Capella Grissoviensis* early music ensemble. His output includes over a dozen albums of organ and chamber music.

Tomasz Marcin Kienik

Doktor habilitowany. Ukończył z wyróżnieniem studia w zakresie teorii muzyki (1999) i kompozycji (2000). Stopień doktora w zakresie nauk o sztuce (muzykologia) uzyskał w 2008 roku, a doktora habilitowanego sztuki (kompozycja i teoria muzyki) w roku 2019. Jest również absolwentem Studiów Podyplomowych Muzyki Filmowej, Komputerowej i Twórczości Multimedialnej w Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi oraz autorem dwóch monografii książkowych: *Sonorystyka Kazimierza Serockiego* (2016) i *Magnificat – od biblijnego tekstu do polskiej kompozycji muzycznej XX i XXI wieku* (2019). Głównym nurtem działalności Tomasza Kienika jest teoria muzyki, w tym refleksja analityczna nad muzyką XX i XXI wieku, muzyka religijna i kościelna, metodyka nauczania i dydaktyka muzyczna. Prócz pracy w charakterze adiunkta w Katedrze Teorii Muzyki i Historii Śląskiej Kultury Muzycznej Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu i metodyka w Studium Pedagogicznym teŝe uczelni prowadzi także zajęcia z przedmiotów ogólnomuzycznych w średnim szkolnictwie artystycznym. Uczestniczył w wielu polskich i zagranicznych konferencjach o charakterze zarówno naukowym, jak i metodycznym.

Habilitated Doctor. He graduated with honours in music theory (1999) and composition (2000). He received his doctoral degree in art studies (musicology)

in 2008 and his postdoctoral degree in art (composition and music theory) in 2019. He is also a graduate of the Postgraduate Studies in Film, Computer Music, and Multimedia Composition at the Grażyna and Kiejstut Bacewicz Academy of Music in Łódź, and the author of two monographs: *Sonorystyka Kazimierza Serockiego* [Kazimierz Serocki's sonorism] (2016) and *Magnificat – od biblijnego tekstu do polskiej kompozycji muzycznej XX i XXI wieku* [Magnificat – from biblical text to Polish musical composition of the 20th and 21st centuries] (2019). His interests focus on music theory, including analytical reflection on 20th- and 21st-century music, religious and church music, methodology, and music teaching. In addition to his work as an assistant professor at the Chair of Music Theory and History of Silesian Music Culture and as a methodologist at the Teacher Training Programme of the Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław, he also teaches general music subjects in secondary art education. He has participated in many Polish and foreign scholarly and methodological conferences.

Monika Krahforst-Kamińska

Magister sztuki; dyplomowany organista, muzyk kościelny (kategorii A), wykładowca Metropolitalnego Studium Organistowskiego we Wrocławiu. Ukończyła studia w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina (obecnie Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina) w Warszawie na Wydziale Instrumentalnym w specjalności organy (1995); w Hochschule für Musik und Darstellende Kunst we Frankfurcie/M na Wydziale Kształcenia Artystycznego w specjalności organy (1998) oraz na Wydziale Katolickiej Muzyki Kościelnej kategorii A w specjalności organy i chóralistyka. Stypendystka Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD) i Katholischer Akademischer Ausländer-Dienst (KAAD). Prowadzi działalność pedagogiczną, naukową i koncertową. Propaguje artystyczną i użytkową muzykę religijną, dbając o jej wysoki poziom wykonawczy. Szczególne zainteresowania autorki koncentrują się na muzyce organowej XX wieku, która ze względu na tytuł, cytat literacki lub melodyczny, dedykację bądź komentarz kompozytora wskazuje na proveniencję religijną.

Master of Arts; a certified organist, church musician (of the A category), and lecturer at the Metropolitan Organist School in Wrocław. She completed studies in organ performance at the Instrumental Faculty of the Fryderyk Chopin Academy of Music (now the Fryderyk Chopin University of Music) in 1995; she also graduated in organ performance from the Faculty of Artistic Education (1998) and in organ and church music (the A category) from the Catholic Church Music Faculty at the Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt/M. She was a scholarship holder of the Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD) and the Katholischer Akademischer Ausländer-Dienst (KAAD). She is

involved in teaching, research, and concert activities. She promotes artistic and functional religious music, ensuring high level of its performance. She is particularly interested in organ music of the 20th century, which by virtue of its title, literary or melodic quotations, dedication, or commentary by the composer indicates a religious provenance.

Dawid Kusz

ORCID 0000-0003-3337-6728

Dominikanin, dyrygent, kompozytor, pedagog. Ukończył z wyróżnieniem Akademię Muzyczną w Krakowie na Wydziale Twórczości, Interpretacji i Edukacji Muzycznej, na kierunku edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej, specjalność – prowadzenie zespołów wokalnych i wokально-instrumentalnych oraz nauczanie przedmiotów teoretycznomuzycznych (2011). W roku 2014 z wyróżnieniem obronił doktorat w macierzystej uczelni w dyscyplinie dyrygentura. Absolwent klasy kompozycji prof. Zbigniewa Bujarskiego (studia I stopnia) i prof. Józefa Rychlika (studia II stopnia, 2016).

Prowadzi ożywioną działalność kompozytorską; opracowuje muzykę chóralną, wokально-instrumentalną, instrumentalną oraz elektroakustyczną. Jego utwory były wykonywane na międzynarodowych festiwalach muzyki współczesnej, takich jak „Warszawska Jesień” 2015 (*Kwartet smyczkowy* – impreza towarzysząca), Międzynarodowy Festiwal Kompozytorów Krakowskich 2016 (*Electric prayer* – utwór elektroakustyczny).

Jego kompozycje chóralne znalazły się w repertuarze takich zespołów, jak brytyjski oktet wokalny Voces8, Polski Chór Kameralny „Schola Cantorum Gedanensis”, chór Psalmodia, Chór Kameralny Akademii Muzycznej w Bydgoszcy czy Chór Akademicki Uniwersytetu Jagiellońskiego „Camerata Jagellonica”, a wokально-instrumentalne utwory i aranżacje wykonywane były m.in. przez Orkiestrę Symfoniczną Filharmonii Podkarpackiej, a także Chór i Orkiestrę Kameralną Akademii Muzycznej w Krakowie.

Był dyrygentem chóru i orkiestry podczas Świątowych Dni Młodzieży w Krakowie (2016) oraz autorem kompozycji i aranżacji przeznaczonych na to wydarzenie.

Jest wykładowcą przedmiotów teoretycznomuzycznych (na stanowisku adiunkta) w Instytucie Muzyki Kościelnej Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie.

A Dominican, conductor, composer, and teacher. He graduated with honours in artistic education in the field of music art from the Faculty of Composition, Interpretation, and Music Education at the Academy of Music in Kraków, specialising in conducting vocal and vocal-and-instrumental ensembles and teaching theoretical and musical subjects (2011).

In 2014, he received his doctoral degree with honours in conducting from the Academy of Music in Kraków. He also graduated in composition in the class of Prof. Zbigniew Bujarski (bachelor's degree) and Prof. Józef Rychlik (master's degree, 2016).

He is active as a composer, creating choral, vocal-and-instrumental, instrumental, and electroacoustic music. His works have been performed at international contemporary music festivals such as the 2015 'Warsaw Autumn' Festival (*String Quartet* – side event), the 2016 International Composers' Festival in Kraków (*Electric prayer* – electroacoustic piece).

His choral compositions have been included in the repertoire of ensembles such as the British vocal octet Voces8, the Polish Chamber Choir 'Schola Cantorum Gedanensis', the Psalmody choir, the Chamber Choir of the Academy of Music in Bydgoszcz, and the 'Camerata Jagellonica' Academic Choir of the Jagiellonian University, while his vocal-and-instrumental works and arrangements have been performed by, among others, the Podkarpacka Philharmonic Orchestra and the Choir and Chamber Orchestra of the Academy of Music in Kraków.

He was conductor of the choir and orchestra during the World Youth Day in Kraków (2016) and composed musical pieces and arrangements for the event.

He teaches music-theoretical subjects (as an assistant professor) at the Institute of Church Music of the Pontifical University of John Paul II in Kraków.

Karol Mossakowski

Studiował w Akademii Muzycznej w Poznaniu oraz w Narodowym Konserwatorium w Paryżu.

Jest laureatem wielu międzynarodowych konkursów organowych. Do jego największych sukcesów należą pierwsze nagrody na konkursach w Poznaniu (Międzynarodowy Konkurs im. Feliksa Nowowiejskiego, 2010), Pradze (Międzynarodowy Konkurs „Praska Wiosna”, 2013), Angers (Międzynarodowy Konkurs „Grand Prix Jean-Louis Florentz”, 2015), Biarritz (Konkurs „Grand Prix André Marchal”, 2015) i w Strasburgu (Międzynarodowy Konkurs „Boëllmann-Gigout”, 2016). We wrześniu 2016 roku został zwycięzcą jednego z najbardziej prestiżowych konkursów organowych na świecie – „Grand Prix de Chartres” we Francji. W tym samym roku otrzymał nagrodę Koryfeusz Muzyki Polskiej (w kategorii debiut roku), przyznawaną przez Instytut Muzyki i Tańca.

Na swoich koncertach z powodzeniem łączy sztukę interpretacji z improwizacją, dzięki czemu ceniony jest zarówno jako odtwórca, jak i jako kreator. Specjalizuje się również w akompaniowaniu na organach i fortepianie do filmów niemych. W 2017 roku nagrał improwizowaną ścieżkę dźwiękową do nowej wersji *Męczeństwa Joanny d'Arc* Carla Theodora Dreyera z 1928 roku, opublikowanej na DVD przez Gaumont. W październiku 2021 wydał swój pierwszy solowy album w wytwórni Tempéraments, Radio France.

Obecnie jest organistą tytularnym katedry w Lille we Francji oraz artystą-rezydentem Francuskiego Radia w Paryżu, a także profesorem Wyższej Szkoły Muzycznej w San Sebastián.

He studied at the Academy of Music in Poznań and at the National Conservatory in Paris.

He is the winner of many international organ competitions. His greatest successes include first prizes at competitions in Poznań (Feliks Nowowiejski International Competition, 2010), Prague ('Prague Spring' International Competition, 2013), Angers ('Grand Prix Jean-Louis Florentz' International Competition, 2015), Biarritz ('Grand Prix André Marchal' International Competition, 2015), and Strasbourg ('Boëllmann–Gigout' International Competition, 2016). In September 2016, he won one of the most prestigious organ competitions in the world, the 'Grand Prix de Chartres' in France. In the same year, he received the Coryphaeus of Polish Music award (in the debut of the year category), granted by the Institute of Music and Dance.

In his concerts, he successfully combines the art of interpretation with improvisation, thanks to which he is appreciated both as a performer and as a composer. He also specialises in organ and piano accompaniment for silent films. In 2017, he recorded an improvised soundtrack for a new version of Carl Theodor Dreyer's 1928 *Martyrdom of Joan of Arc*, published on DVD by Gaumont. In October 2021, he released his first solo album on the Tempéraments, Radio France label.

He is currently the titular organist of the Lille Cathedral in France and an artist-in-residence at the French Radio in Paris, as well as a professor at the San Sebastián School of Music.

Tomasz Orlow

ORCID 0000-0002-7320-494X

Organista, improwizator, pedagog, organolog i organmistrz, absolwent Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, w której studiował pod kierunkiem Juliana Gembalskiego (dyplom z wyróżnieniem, 1998). Podczas studiów brał udział w mistrzowskich kursach interpretacji muzyki organowej prowadzonych przez takich pedagogów, jak Roland Maria Stangier, Ferdinand Klincka, André Isoir, Wolfgang Zerer czy Ludger Lohmann. W latach 1999–2000, jako stypendysta Fundacji Kultury, doskonalił swoje umiejętności w Robert Schumann Hochschule Düsseldorf w klasie improwizacji organowej Wolfganga Seifena.

Jest laureatem II nagrody (I nagrody nie przyznano) w III Międzynarodowym Konkursie Muzyki Organowej im. Jana Pieterszooona Sweelincka w Gdańsku (1997). Zdobył także wyróżnienie w I Międzynarodowym Konkursie Organowym w Warszawie (1997).

W 2005 roku obronił rozprawę doktorską pt. *Improwizacja jako sztuka kreatywna w aspekcie repliki, rekonstrukcji i interpretacji dzieła muzycznego*, uzyskując stopień doktora sztuki muzycznej przyznany przez Akademię Muzyczną w Katowicach (koncert przewodowy był pierwszym w Polsce w całości improwizowanym recitalem organowym). W 2014 roku otrzymał stopień doktora habilitowanego.

Prowadzi aktywną działalność koncertową w kraju i za granicą, związaną przede wszystkim z upowszechnianiem sztuki improwizacji organowej i fortepianowej (nagrania płytowe improwizowanych koncertów *live*). Jest wykładowcą Instytutu Muzyki w Cieszynie (Wydział Artystyczny Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach) oraz autorem publikacji poświęconych improwizacji i organologii. Prowadzi też liczne kursy o zasięgu międzynarodowym. Jest twórcą programu nauczania improwizacji organowej dla szkół muzycznych II stopnia.

Współpracuje z Zespołem Śpiewaków Miasta Katowice „Camerata Silesia”, uczestnicząc w różnorodnych przedsięwzięciach artystycznych oraz w prawykonaniach najnowszych dzieł współczesnych śląskich kompozytorów. Poświęca się również pracy organmistrzowskiej i organologicznej (badawczej i dokumentacyjnej), realizując projekty konserwatorskie i rekonstrukcyjne zabytkowych instrumentów.

An organist, improviser, teacher, organologist, and organ builder; a graduate of the Karol Szymanowski Academy of Music in Katowice, where he studied under Julian Gembalski (diploma with honours, 1998). During his studies, he took part in master courses in organ music interpretation conducted by such teachers as Roland Maria Stangier, Ferdinand Klinda, André Isoir, Wolfgang Zerer, and Ludger Lohmann. In the years 1999–2000, as a scholarship holder of the Cultural Foundation, he developed his skills at the Robert Schumann Hochschule Düsseldorf in Wolfgang Seifen's organ improvisation class.

He was the winner of the 2nd prize (the 1st prize was not awarded) in the 3rd International Jan Pieterszoon Sweelinck Organ Music Competition in Gdańsk (1997). He also won a distinction at the 1st International Organ Competition in Warsaw (1997).

In 2005, he defended his doctoral thesis entitled *Improwizacja jako sztuka kreatywna w aspekcie repliki, rekonstrukcji i interpretacji dzieła muzycznego* [Improvisation as a creative art – replication, reconstruction, and interpretation of a musical work], obtaining the degree of Doctor of Musical Art awarded by the Academy of Music in Katowice (the concert played as part of the doctoral procedure was the first entirely improvised organ recital in Poland). In 2014, he was awarded a postdoctoral degree of Habilitated Doctor.

He gives concerts in Poland and abroad, promoting the art of organ and piano improvisation (CD recordings of improvised live concerts). He is a lecturer

at the Institute of Music in Cieszyn (Artistic Faculty of the Silesian University in Katowice) and an author of publications on improvisation and organology. He also conducts numerous international courses. He is the author of the organ improvisation teaching programme for secondary music schools.

He collaborates with the 'Camerata Silesia' Ensemble of Singers of the City of Katowice, participating in various artistic undertakings and premieres of the latest works by contemporary Silesian composers. He is also involved in organ-building and organological activities (research and documentation), carrying out restoration and reconstruction work on historical instruments.

He collaborates with the 'Camerata Silesia' Ensemble of Singers of the City of Katowice, participating in various artistic undertakings and premieres of the latest works by contemporary Silesian composers. He is also involved in organ-building and organological activities (research and documentation), carrying out restoration and reconstruction work on historical instruments.

Michał Sławecki

ORCID 0000-0001-9839-4244

Doktor habilitowany, dyrygent, kompozytor, organista i gregorianista, absolwent muzyki kościelnej i kompozycji w Akademii Muzycznej Fryderyka Chopina w Warszawie (organy – Magdalena Czajka, dyrygentura – Sławek A. Wróblewski, kompozycja – Stanisław Moryto), kontynuował studia w Conservatorio di Musica Alfredo Casella w L'Aquila i w Papieskim Instytucie Muzyki Sakralnej w Rzymie. Specjalizował się w zakresie śpiewu gregoriańskiego pod okiem takich profesorów jak Nino Albarosa, Johannes B. Göschl i Alberto Turco. W latach 2003–2013 był organistą i kantorem w kościele akademickim pw. św. Anny w Warszawie. Prowadzi Chór Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie oraz dwa zespoły gregoriańskie: żeński – Mulierum Schola Gregoriana Clamaverunt Iusti, i męski – Schola Gregoriana Cardinalis Stephani Wyszyński. Jest profesorem Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Katedrze Muzyki Kościelnej, od 2019 pełni funkcję dziekana Wydziału Muzyki Kościelnej. Popularyzuje śpiew gregoriański i muzykę chóralną w kraju i zagranicą przez kursy, warsztaty, wykłady, prezentacje, koncerty i uroczyste liturgie.

Habilitated Doctor; a conductor, composer, organist, and gregorianist. He graduated in church music and composition from the Fryderyk Chopin Academy of Music in Warsaw (organ – Magdalena Czajka, conducting – Sławek A. Wróblewski, composition – Stanisław Moryto) and continued his studies at the Conservatorio di Musica Alfredo Casella in L'Aquila and the Pontifical Institute of Sacred Music in Rome. He also studied Gregorian chant with Nino Albarosa, Johannes B. Göschl, and Alberto Turco. From 2003 to 2013, he was an organist

and cantor at the Academic Church of St Anne in Warsaw. He conducts the Choir of the Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw and two Gregorian ensembles: a female ensemble – *Mulierum Schola Gregoriana Clamaverunt Iusti*, and a male ensemble – *Schola Gregoriana Cardinalis Stephani Wyszyński*. He is a professor in the Chair of Church Music of the Fryderyk Chopin University of Music and has been the dean of the Faculty of Church Music since 2019. He popularises Gregorian chant and choral music in Poland and abroad through courses, workshops, lectures, presentations, concerts, and solemn liturgies.

Tomasz Sowiński

Absolwent Akademii Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu na Wydziale Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej i Muzyki Kościelnej oraz Studium Organistowskiego we Wrocławiu; organmistrz, chórmistrz i wykładowca Studium Organistowskiego w Kaliszu. Od 2009 roku prowadzi działalność organmistrzowską, wykonując naprawy i remonty na terenie Wielkopolski i Śląska. Programowanie prac organmistrzowskich konsultuje z organistami i organologami, konstruując indywidualny optymalny zakres prac dla każdego instrumentu. Współpracuje z organistami i kameralistami przy organizacji lokalnych festiwali muzyki organowej i kameralnej (Leszno, Kobylin, Ostrów Wielkopolski). W 2017 roku wraz z przyjaciółmi na potrzebę Festiwalu Leszno Barok Plus założył Zespół Wokalny „Cantus”, którego jest dyrygentem. „Cantus” prowadzi działalność do dziś, łącząc w sobie tradycje chóralistyki oraz śpiew pełen pasji i zaangażowania. Śpiewacy wykonują dzieła wokalne i wokalo-instrumentalne różnych epok, poczynając od renesansu, przez romantyzm, a kończąc na muzyce współczesnej.

A graduate of the Faculty of Choral Conducting, Music Education, and Church Music at the Ignacy Jan Paderewski Academy of Music in Poznań, and of the Organist School in Wrocław; an organ builder, choirmaster, and lecturer at the Organist School in Kalisz. Since 2009, he has been carrying out organ-building activities, performing repairs and renovations in Greater Poland and Silesia. He consults organ-builders and organologists, constructing an individual optimum programme of work for each instrument. He collaborates with organists and chamber musicians in the organisation of local organ and chamber music festivals (Leszno, Kobylin, Ostrów Wielkopolski). In 2017, for the purpose of the Leszno Baroque Plus Festival, together with friends, he established the ‘Cantus’ Vocal Ensemble, of which he is the conductor. ‘Cantus’ is still active today, combining the traditions of choral music with passionate and committed singing. The singers perform vocal and vocal-and-instrumental works of various epochs, ranging from the Renaissance to Romanticism and contemporary music.

Andrzej Szadejko

ORCID 0000-0002-9540-6286

Kompozytor, dyrygent, organista, organizator życia muzycznego. Profesor sztuk muzycznych (2021). Studiował w uczelniach muzycznych w Gdańsku (klasa organów prof. Leona Batora), w Warszawie (klasa organów prof. Joachima Grubicha; dyplom z wyróżnieniem) i w Hochschule für Alte Musik Schola Cantorum Basiliensis (klasa organów Jean-Claude'a Zehndera – dyplom z wyróżnieniem i klasa śpiewu Richarda Levitta).

Finalista i laureat konkursów organowych w Rumii, Gdańsku, Warszawie, Odense (Dania) i Brugii (Belgia); stypendysta Prezydenta Miasta Gdańska, Marszałka Województwa Pomorskiego, Fundacji Kultury, Miasta Basel, Doms-Stiftung, Organ Summer Academy w Haarlem, Instytutu Muzyki i Tańca, Instytutu Adama Mickiewicza.

Oprócz działalności koncertowej (regularne koncerty organowe w Polsce, Europie i USA) i dydaktycznej (Akademia Muzyczna w Gdańsku; kursy interpretacji, m.in. w USA i w Finlandii), zajmuje się też komponowaniem – jego liczne utwory chóralne, organowe i kameralne miały swoje premiery w kraju i za granicą (m.in. w USA).

Jako autor organologicznych koncepcji rekonstrukcyjnych sprawował nadzór nad odbudową historycznych organów w gdańskich kościołach, m.in.: Mertena Friesego (1618) w kościele św. Trójcy, Johanna Rohdego (1760) w kościele św. Jana, Eduarda Witteka (1911) w kościele św. Jana Bosko, a także organów w kościele franciszkanów w Wilnie. Konsultant wielu projektów organowych w Polsce i za granicą (Litwa, Belgia), kurator organów w Centrum św. Jana w Gdańsku.

We współpracy z Biblioteką Gdańską Polskiej Akademii Nauk koordynuje projekt „Muzyczne Dziedzictwo Miasta Gdańska” – opracowuje druki i dokonuje nagrań lokalnych muzykaliów (m.in. z założonym i kierowanym przez siebie zespołem Goldberg Baroque Ensemble) – płyty powstałej serii „Gdańskie Królestwo Kantat” wielokrotnie nominowano do nagród Fryderyk i Sztorm. Jako solista i dyrygent ma w swym dorobku 30 płyt CD zrealizowanych dla wytwórni polskich (Sarton, Dux, Acte Préalable, Ars Sonora) i niemieckich (Motette Psalite, MDG, w której ponadto sprawuje kierownictwo artystyczne serii „Musica Baltica” i „Gdańsk Organ Landscape” – kilkakrotne nominacje do nagród Fryderyk i Opus Klassik). Album „Musica Baltica” 9. *Johann Daniel Pucklitz – Oratorio Secondo* otrzymał nagrodę Opus Klassik w kategorii najlepsza premiera światowa (2022).

Autor wielu opracowań naukowych i artykułów drukowanych w periodykach polskich i zagranicznych oraz monografii *Styl i interpretacja w utworach organowych Friedricha Christiana Mohrheima (1719?–1780)* i *Johanna Gottfrieda Müthbela (1728–1788)*. *Zagadnienia wykonawcze i stylistyczne muzyki*

organowej w regionie południowego Bałtyku w osiemnastym wieku (Gdańsk, 2011). Autor opracowania naukowego nt. manuskryptu z 517 fugami gdańskiego organisty Daniela M. Gronaua (Instytut Muzyki i Tańca, 2015), co stanowiło podstawę do wydania podręcznika do *basso continuo*, kontrapunktu, improwizacji i kompozycji oraz transkrypcji manuskryptu w trzech wersjach językowych (2017).

Autor audycji *Organy nieograne* w Programie II Polskiego Radia.

A composer, conductor, organist, and organiser of musical life; Professor of Musical Arts (2021). He studied at the Academies of Music in Gdańsk (the organ class of Prof. Leon Bator) and Warsaw (the organ class of Prof. Joachim Grubich – diploma with honours), and in the Hochschule für Alte Musik Schola Cantorum Basiliensis (the organ class of Jean-Claude Zehnder – diploma with honours, and the singing class of Richard Levitt).

He was a finalist and the winner of organ competitions in Rumia, Gdańsk, Warsaw, Odense (Denmark), and Bruges (Belgium). He has received scholarships from the Mayor of the City of Gdańsk, the Executive of the Pomeranian Voivodeship, the Cultural Foundation, the City of Basel, the Doms-Stiftung, the Organ Summer Academy in Haarlem, the Institute of Music and Dance, and the Adam Mickiewicz Institute.

In addition to regular organ performances (in Poland, Europe, and the USA) and teaching activities (Academy of Music in Gdańsk; interpretation courses in the USA and Finland, among others), he also composes music. His numerous choir, organ, and chamber music compositions that have been premiered in Poland and abroad (including the USA).

As the author of organological reconstruction projects, has supervised the reconstruction of historical instruments in Gdańsk, e.g. Merten Friese's organ (1618) in the Franciscan Church of the Holy Trinity, Johann Rohde's organ (1760) in the St John's Church, Eduard Wittek's instrument (1911) in the Salesian Church of St John Bosco, as well as the organ in the Franciscan Church in Vilnius. He is a consultant on many organ projects throughout Poland and abroad (Lithuania, Belgium), and the organ curator at the St John's Centre in Gdańsk.

He cooperates with the Gdańsk Library of the Polish Academy of Sciences as a coordinator of the 'Musical Heritage of the City of Gdańsk' project, preparing prints and recording local music (including with the vocal-and-instrumental Goldberg Baroque Ensemble that he established and leads) – the CDs from the 'Gdańsk Cantata Kingdom' series have been nominated for the Fryderyk and Storm awards several times. As a soloist and conductor, he has 30 recordings to his credit made for Polish (Sarton, Dux, Acte Préalable, Ars Sonora) and German labels (Motette Psallite, MDG, for which he also manages the series 'Musica Baltica' and 'Gdańsk Organ Landscape' – repeatedly nominated for the Fryderyk and Opus Klassik awards). The album *Musica Baltica 9. Johann*

Daniel Pucklitz – Oratorio Secondo received the Opus Klassik award in the best world premiere category (2022).

He is the author of numerous scholarly studies and articles printed in Polish and foreign periodicals, and of the monograph entitled *Styl i interpretacja w utworach organowych Friedricha Christiana Mohrheima (1719?–1780) i Johanna Gottfrieda Müthela (1728–1788). Zagadnienia wykonawcze i stylistyczne muzyki organowej w regionie południowego Bałtyku w osiemnastym wieku* [Style and interpretation in organ works by Friedrich Christian Mohrheim (1719?–1780) and Johann Gottfried Müthel (1728–1788). Performance and stylistic aspects of organ music in the South Baltic region in the 18th century] (Gdańsk, 2011). He completed a research study on the manuscript of 517 fugues by the Danzig organist Daniel M. Gronau (Institute of Music and Dance, 2015), which formed the basis for a two-volume textbook on basso continuo, counterpoint, improvisation, and composition, as well as for a transcription of the manuscript in three language versions (2017).

He is the author of the *Organy nieograne* [Unplayed organ] programme on the Polish Radio 2.

Robert Tyrąła

ORCID 0000-0003-3659-4173

Ksiądz, teolog, liturgista, muzyk, profesor nauk humanistycznych (2020). Stopień magistra teologii uzyskał w Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie (PAT, 1990) i w tym samym roku przyjął święcenia kapłańskie z rąk kardynała Franciszka Macharskiego. Po uzyskaniu stopnia licencjata teologii (PAT, 1996) oraz magistra sztuki (Akademia Muzyczna w Krakowie 1997), obronił doktorat z liturgiki na Wydziale Teologicznym PAT (2000), a w 2010 roku uzyskał habilitację w dziedzinie nauk humanistycznych na krakowskim Uniwersytecie Papieskim Jana Pawła II (UPJPII). W latach 1997–2020 pracował w Akademii Muzycznej w Krakowie (kierownik Katedry Muzyki Religijnej, 2005–2019), od 2000 roku związany jest z UPJPII w Krakowie (kierownik Katedry Historii Liturgii i Muzyki od 2019; rektor uczelni od 2020). Swoje muzyczne studia uzupełniał w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy (Podyplomowe Studium Chórmistrzowskie, 1998–2000) oraz w Papieskim Instytucie Muzyki Kościelnej w Rzymie, gdzie przebywał na stypendium naukowym (2003/2004).

Wiceprzewodniczący (1997–2005), a następnie przewodniczący (2005–2020) Archidiecezjalnej Komisji Muzyki Kościelnej w Krakowie. Prezydent Polskiej (2004–2009) i Międzynarodowej (2009–2017) Federacji Pueri Cantores, członek Zespołu ds. transmisji telewizyjnych Konferencji Episkopatu Polski (KEP, 2006–2021), konsultor Podkomisji ds. Muzyki Kościelnej KEP (od 2012), konsultor Rady Naukowej KEP (od 2020). Członek (w tym członek zarządu, 2013–2017) Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych, a także Polskiego Towarzystwa

Teologicznego w Krakowie i Polskiego Towarzystwa Bachowskiego w Krakowie. Zasiada w radzie naukowej czasopisma „Musica Ecclesiastica” (Opole) i rocznika „Thesaurus Musicae Sacrae” (Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie) Jest redaktorem naczelnym czasopisma naukowego „Pro Musica Sacra” wydawanego od roku 2004 przez UPJPII w Krakowie.

Autor czterech monografii i ponad 70 artykułów naukowych, aktywny uczestnik ponad 50 konferencji naukowych w Polsce i za granicą. Sprawował opiekę naukową nad ponad 100 dyplomantów I i II stopnia, był promotorem 5 doktoratów. Jego zainteresowania naukowe skupiają się wokół muzyki kościelnej, szczególnie chorału gregoriańskiego, dokumentów Kościoła dotyczących muzyki sakralnej oraz historii i działalności Pueri Cantores w świecie, muzykaliów wawelskich, a także estetyki muzycznej.

Nagrodzony przez Przewodniczącego KEP Srebrną Piszczalką za zasługi dla rozwoju muzyki kościelnej w Polsce (2015), przez Kościół anglikański tytułem Fellow of Royal School of Church Music za zasługi w dziedzinie muzyki kościelnej na forum międzynarodowym (2016). Odznaczony Złotą Odznaką Honorową Województwa Małopolskiego – Krzyżem Małopolski (2018), Srebrnym Krzyżem Zasługi otrzymanym od prezydenta RP (2018), Srebrnym Medalem „Gloria Artis” (2020).

A priest, theologian, liturgist, and musician; Professor of Humanities (2020). He obtained his master's degree in theology at the Pontifical Academy of Theology in Kraków (PAT, 1990), and in the same year he was ordained a priest by Cardinal Franciszek Macharski. Having received the degrees of Bachelor of Theology (PAT, 1996) and Master of Arts (Academy of Music in Kraków, 1997), he obtained his doctoral degree in liturgy from the Faculty of Theology (PAT, 2000), and in 2010, a postdoctoral degree in humanities from the Pontifical University of John Paul II in Kraków (UPJPII). From 1997 to 2020, he worked at the Academy of Music in Kraków (2005–2019 – the head of the Chair of Religious Music). Since 2000, he has worked at the UPJPII in Kraków (since 2019 – the head of the Chair of Liturgy and Music History, and since 2020 – the rector of the university). He complemented his studies at the Academy of Music in Bydgoszcz (Postgraduate Studies for Choir Conductors, 1998–2000) and as a scholarship holder at the Pontifical Institute of Church Music in Rome (2003/2004).

The vice-chairman (1997–2005), and then the chairman (2005–2020) of the Archdiocesan Commission for Church Music in Kraków. The president of the Polish (2005–2020) and International (2009–2017) Federation of Pueri Cantores. A member of the Team for Television Broadcasting of the Polish Episcopal Conference (PEC, 2006–2021), a consultant to the Subcommittee for Church Music (since 2012) and to the Scientific Council (since 2020) of the PEC. A member (in 2013–2017 – a member of the Board) of the Association of Polish Church Musicians, the Polish Theological Society in Kraków, and the Polish Bach Society

in Kraków. He sits on the scientific councils of the *Musica Ecclesiastica* journal (Opole) and the *Thesaurus Musicae Sacrae* yearbook (Fryderyk Chopin University of Music in Warsaw). He is the editor-in-chief of the *Pro Musica Sacra* journal published by the UPJPII in Kraków since 2004.

He has published 4 monographs and more than 70 scholarly articles. He has presented papers at over 50 conferences in Poland and abroad, and supervised more than 100 bachelor's and master's theses and 5 doctoral theses. His scholarly interests focus on church music, especially Gregorian chant, Church documents on sacred music, the history and activity of Pueri Cantores in the world, Wawel music documents, and music aesthetics.

He was awarded by the President of the PEC with the Silver Pipe for his merits for the development of church music in Poland (2015), by the Anglican Church with the title of the Fellow of the Royal School of Church Music for his international merits in the field of church music (2016). He also received the Golden Badge of Honour of the Lesser Poland Voivodeship – the Cross of Lesser Poland (2018), the Silver Cross of Merit from the President of the Republic of Poland (2018), and the Silver 'Gloria Artis' Medal (2020).

Oddajemy w ręce czytelników trzeci tom serii „Psalate Synetos” zatytułowany *Między formacją a improwizacją*, w którym podjęte zostały wybrane tematy dotyczące muzyki sakralnej. Kierujemy go do organistów, chórmistrzów, organmistrzów; muzyków oraz osób innych profesji zainteresowanych kulturą i sztuką sakralną.

Tytuł i układ tomu sugerują ścieżkę prowadzącą od żmudnej nauki rzemiosła w kierunku pełnej swobody twórczej w nadawaniu realnego kształtu własnej artystycznej wizji. Pierwsza część dotyczy więc szeroko pojętej edukacji przez muzykę i formacji, druga zaś – tematyki renowacji instrumentarium organowego, a także zagadnień kompozytorskich (w tym improwizacji).

Mamy nadzieję, że zawarte w niniejszej publikacji artykuły będą istotnym głosem autorów dotyczącym dbałości o poziom muzyki sakralnej w Polsce oraz inspiracją do podejmowania kolejnych działań, tak w dziedzinie badań archiwalnych i rekonstrukcji zabytkowego instrumentarium, jak i na polu tworzenia nowych, oryginalnych dzieł zgodnych z wielowiekową tradycją chrześcijańską. Niezależnie bowiem od obranej drogi i bogactwa zadań, jakie stawiane są kompozytorom, improwizatorom, budowniczym organów czy wykonawcom, główną misją ich zawodu winno być poznawanie i kultywowanie zastanego dziedzictwa kulturowego, wzbogacanie go, a następnie przekazywanie kolejnym pokoleniom. Jak mówi papież Jan Paweł II: „Kultura jest wyrazem człowieka. Jest potwierdzeniem człowieczeństwa. Człowiek ją tworzy – i człowiek przez nią tworzy siebie”.

ISBN 978-83-65473-39-4



9 788365 473394