

Sebastian Szymański

SACRUM W KOMPOZYCJI MSZY – POSZUKIWANIA I NADZIEJE

STUDIUM LITURGICZNO-MUZYCZNE



**SACRUM
W KOMPOZYCJI MSZY –
POSZUKIWANIA I NADZIEJE**

SEBASTIAN SZYMAŃSKI

**SACRUM
W KOMPOZYCJI MSZY –
POSZUKIWANIA I NADZIEJE**

STUDIUM LITURGICZNO-MUZYCZNE

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
Wydawnictwo Naukowe
Kraków 2023

Recenzje wydawnicze

ks. prof. dr hab. Ryszard Czekalski, UKSW

ks. dr hab. Sławomir Ropiak, prof. UWM

Redakcja językowa

Justyna Mroczkowska-Lepka

Publikacja finansowana z subwencji

dla Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie

przyznanej w roku 2022

Copyright © 2022 by Sebastian Szymański

Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

ISBN 978-83-63241-14-8 (druk)

ISBN 978-83-63241-15-5 (online)

DOI: <https://doi.org/10.15633/9788363241155>

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

Wydawnictwo Naukowe

30-348 Kraków, ul. Bobrzyńskiego 10

e-mail: wydawnictwo@upjp2.edu.pl

<https://ksiegarnia.upjp2.edu.pl>

WSTĘP

Problem badawczy niniejszej dysertacji pt. *Sacrum w kompozycji mszy – poszukiwania i nadzieje. Studium liturgiczno-muzyczne* zawiera się w pytaniu: jakie miejsce zajmuje *sacrum* w kompozycji mszy jako gatunku muzycznego? Uzyskanie odpowiedzi na powyższe pytanie będzie wymagało dokonania analizy zgromadzonego materiału badawczego w zakresie literatury przedmiotu dotyczącej teologii liturgii i muzyki oraz ich historii z wydobyciem koherencji pomiędzy nimi. Stanowi to punkt odniesienia do zbadania pod kątem muzyczno-teologicznym wybranych, najbardziej adekwatnych, cykli mszalnych polskich kompozytorów, powstałych po Soborze Watykańskim II. Bliższe przyjrzenie się pracy kompozytora i jego dziełu pozwoli lepiej zrozumieć istotę *sacrum* w muzyce przeznaczonej na potrzeby kultu. Ta analiza implikuje także konieczność zwrócenia uwagi na proces twórczy, który dokonuje się w kompozytorze podczas kreowania muzycznej materii służebnej świętym tekstom liturgicznym. Związek *sacrum* z muzyką wykonywaną podczas liturgii wskazuje na syntezę trzech czynników. Pierwszym z nich jest jakość transmitowanej materii muzycznej zdeterminowanej najwyższym możliwie poziomem twórczym zarówno pod względem kompozycji, jak i wykonawstwa. Drugim jest korelacja dojrzałości twórczej kompozytora cyklu mszalnego oraz muzyka – wykonawcy ze zrozumieniem, świadomym przeżyciem istoty tekstów mszy świętej. Trzecim czynnikiem jest doświadczanie *sacrum* w wymiarze indywidualnym i wspólnotowym za pomocą także materii muzycznej. Korelację tę można najlepiej odzwierciedlić, przywołując słowa Mieczysława Tomaszewskiego, który dokonał podziału *sacrum* związanego z muzyką na: „(1) *sacrum* przeżyte osobiście, względnie na: (2) *sacrum* doświadczone we wspólnocie. *Sacrum* przeżyte osobiście sprawia, iż muzyka nabiera charakteru, który w swoim najwyższym stężeniu bywa określany jako mistyczny. [...] Naprzeciw polu muzyki nacechowanej charakterem mistycznym stoi muzyka nacechowana charakterem fideistycznym. Muzyka wyraża treść i sens tekstu, którego podmiotem jest zbiorowość. Uczestnicy wyznaniowej wspólnoty, utwierdzający się nawzajem w wierze. Tu podmiot indywidualny włącza się, a nawet wtapia, w podmiot zbiorowy. *My* zastępuje *Ja*. Znika

to, co indywidualne, panuje to, co powszechne i wspólne¹. Powyższe rozumienie relacji *sacrum* do muzyki liturgicznej nabiera pełnego sensu w świetle myśli Józefa Ratzingera: „muzyka liturgiczna jest konsekwencją postulatów i dynamiki wcielenia Słowa. Wcielenie to oznacza bowiem, że Słowo również wśród nas nie może być jedynie mową. Zasadniczym sposobem, w jaki wcielenie dalej działa, są przede wszystkim same znaki sakramentalne. Ale stają się one pozbawionymi miejsca, jeśli nie są zanurzone w liturgię, która jako całość służy temu rozprze-strzenianiu Słowa na sferę ciała i wszystkich naszych zmysłów. [...] «Umuzycznienie» wiary jest częścią procesu wcielenia². Dlatego też autor niniejszej dysertacji przyjmuje, iż muzyka jest służebna³ wobec Słowa, a zatem i muzyka liturgiczna, która sprzyja kształtowaniu się coraz głębszej relacji człowieka z Bogiem. Relacja ta dokonuje się poprzez modlitewne zaangażowanie się osób uczestniczących pośrednio i bezpośrednio w liturgii, a więc celebransa, kantora i psalterzysty, scholi i chóru, organisty, wiernych oraz kompozytora. Trzeba zaznaczyć, że udział kompozytora w tworzeniu przestrzeni muzycznej współistniejącej z emisją Słowa jest sporadycznie zaznaczany w literaturze z zakresu teologii muzyki. Toteż ukazanie tego udziału może wzbogacić obszar prowadzonych badań przez autora dysertacji w tym szczególnym względzie, co wyraża się m.in. w wyłonieniu aspektu rezonansu piękna w przestrzeni muzycznej, któremu przypisuje funkcję dynamizującą i intensyfikującą przeżycia duchowo-estetyczne człowieka pogłębiającego swoją relację z Bogiem.

Zgodnie z tym postawa kompozytora muzyki liturgicznej wobec *sacrum* jest istotnym czynnikiem w nadawaniu odpowiedniego kształtu sonicznej przestrzeni liturgii. Takie podejście autora niniejszej rozprawy i jednocześnie kompozytora powstałej w latach 2017–2019 mszy muzycznej *Missa spei* uzasadnia realizowany temat badawczy, którego celem jest wydobycie istoty *sacrum* w kompozycji mszy jako gatunku muzycznego.

Problematyka w zakresie materii muzycznej w liturgii była niejednokrotnie podejmowana przez autorów takich jak: Hans Urs von Balthasar, Regina Chłopicka, Carlos Moreira Azevedo, Stanisław Dąbek, Janusz Królikowski, David Hiley, Edward Hinz, Sławomir Ropiak, Remigiusz Pośpiech, Waldemar Pałęcki,

1 M. Tomaszewski, *Muzyka wobec sacrum. Próba rozeznania*, [w:] Olivier Messiaen we wspomnieniach i refleksji badawczej, red. M. Szoka, R. D. Golianek, Łódź 2009, s. 43.

2 J. Ratzinger, *Nowa Pieśń dla Pana*, tłum. J. Zychowicz, Kraków 2005, s. 191.

3 Zob. C. M. Azevedo, *Aktualne oczekiwania i wyzwania dotyczące muzyki w Kościele*, [w:] *Gloriam Dei per Musicam Pronuntiare*, red. S. Garnczarski, J. Królikowski, Tarnów 2017, s. 22; J. Bramorski, *Pieśń nowa człowieka nowego. Teologiczno-moralne aspekty muzyki w świetle myśli Josepha Ratzingera – Benedykta XVI*, Gdańsk 2012, s. 328–349.

Ireneusz Pawlak, Bogdan Pocij, Józef Ratzinger, Bernard Sawicki, Robert Tyrała, Andrzej Filaber czy Joachim Waloszek. Problematyka ta jest również osadzona w dokumentach kościelnych, m.in.: *Sacrosanctum Concilium*, *De Liturgia Romana et Inculturatione*, *Ordo Missae*, *Ogólne wprowadzenie do mszału rzymskiego*, *Ogólne wprowadzenie do liturgii godzin*, *Katechizm Kościoła katolickiego*, *Motu Proprio Tra le Sollecitudini*, *Musicae sacrae disciplina*, Instrukcja o muzyce w świętej liturgii *Musicam Sacram*, Instrukcja Episkopatu Polski *O muzyce liturgicznej po Soborze Watykańskim II*, Instrukcja Konferencji Episkopatu Polski *o muzyce kościelnej*, *O koncertach w kościołach* – dokument Kongregacji Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów. Jednak stanowi ona wciąż szeroki obszar do podejmowania badań związanych z *sacrum*, szczególnie w przypadku kompozycji mszy muzycznej.

Określenie istoty i znaczenia *sacrum* w kompozycji mszy jako gatunku muzycznego będzie pewnym *novum* w zakresie poruszanej tematyki. Przybliżenie w dysertacji doświadczenia i porównania *sacrum* w gatunku mszalnym spowodowało postawienie sobie pytania, jak przekazać to, co niewidzialne dla oczu i niesłyszalne dla uszu. Dlatego też w analizie utworu *Missa spei – Msza nadziei* będzie ukazany praktyczny wymiar spojrzenia na temat *sacrum* z perspektywy kompozytora. Jego podstawę stanowi autorska kompozycja *Missa spei* na chór mieszany i orkiestrę symfoniczną⁴. W wyniku dokonanej analizy i interpretacji zgromadzonego materiału badawczego wykrystalizował się nowy termin związany z *sacrum* w przestrzeni muzycznej: „muzyczny rezonans *sacrum*”. Jest on silnie dynamizującym i intensyfikującym czynnikiem przeżycia duchowo-estetycznego człowieka, co zostanie bliżej przedstawione w dalszej części pracy.

Udzielenie odpowiedzi na postawiony problem badawczy dokona się za pomocą analizy hermeneutycznej zgromadzonego materiału teoretycznego oraz praktycznego. Materiał teoretyczny będzie obejmował zagadnienia z zakresu

4 Wykonanie czterech z siedmiu części *Missa spei* na chór mieszany i orkiestrę symfoniczną miało miejsce w katedrze wawelskiej dnia 16 października 2019 roku, a pełne prawykonanie całego cyklu (7 części) odbyło się dnia 6 grudnia 2020 roku w Filharmonii Krakowskiej. Autor napisał swoją mszę z okazji jubileuszu x-lecia podniesienia przez papieża Benedykta xvi Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie do godności Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie. Adresatką widniejącej na partyturze dedykacji jest żona kompozytora. Wawelskiemu wykonaniu towarzyszyła Konferencja Rektorów Uniwersytetów Polskich, a prawykonanie w Filharmonii Krakowskiej odbyło się z okazji 40-lecia Nzs oraz nszz „Solidarność”. Ponadto 13 stycznia 2021 roku w Częstochowie kompozytor złożył na ręce o. Nikodema Kilnara partyturę *Missa spei* jako wotum wdzięczności Jasnogórskiej Pani za „dar wspaniałej Żony, otrzymane łaski i opiekę”, przekazując utwór do wykonania i nagrań.

teologii i historii liturgii oraz muzyki, nauczania Kościoła dotyczącego muzyki liturgicznej, elementów psychologii twórczości i kultury chrześcijańskiej. Natomiast wymiar praktyczny zostanie uwzględniony w analizie i interpretacji wybranych partytur cykli mszalnych: *Missa pro pace* Wojciecha Kilara, *Msza polska* Juliusza Łuciuka, *Missa brevis* Krzysztofa Pendereckiego, *Missa de Misericordia Domini* Henryka Jana Batora, *Missa pro Patria* Pawła Łukaszeńskiego oraz utworu *Missa spei* autora niniejszej dysertacji.

Praca składa się z bibliografii, wykazu skrótów, wstępu, pięciu rozdziałów, zakończenia, spisu rycin i przykładów nutowych oraz aneksu.

W pierwszym rozdziale pt.: *Rozwój liturgii mszy świętej* autor przybliży historię i teologię Eucharystii, począwszy od starotestamentalno-judaistycznych korzeni związanych z symboliką wina i chleba oraz spirytualizacji sensu ofiar, które stały się „żelaznym gruntem” dla ustanowienia Eucharystii przez Chrystusa podczas ostatniej wieczerzy. Kolejnym krokiem będzie ukazanie tradycji apostoelskiej oraz świadectw pierwszych chrześcijan, będących podstawą dla rozkwitu liturgii, której dynamiczny rozwój w Kościele wschodnim i zachodnim nastąpił po IV wieku. Następnie przedstawiony zostanie okres trwający od początków średniowiecza do czasów Grzegorza VII, w którego omówieniu zostaną zaakcentowane dokumenty obrazujące życie liturgiczne wspólnot oraz księgi związane ze śpiewem. Tuż po nim autor przybliży czas rozwoju liturgii przypadający od Grzegorza VII do Soboru Trydenckiego, z uwypukleniem zarówno wewnętrznych, jak i zewnętrznych zmian sprawowania Najświętszej Ofiary, alegorycznej wykładni mszy świętej czy wprowadzeniem epiklezy eucharystycznej do nowych modlitw eucharystycznych. Kolejnym z omawianych będzie okres rozpoczynający się od Soboru Trydenckiego i trwający do Soboru Watykańskiego II, który obfitował w postulaty odnoszące się do prostoty oraz charakteru wspólnotowego odprawianej liturgii. W rozdziale tym zostanie również przybliżona istota muzyki wykonywanej podczas Najświętszej Ofiary w sposób chronologicznie zbliżony do omawianej historii i teologii Eucharystii. W związku z tym ukazanie rozwoju muzyki rozpocznie się od źródeł starotestamentalnych, według których była ona ściśle związana z kultem świątynnym i stanowiła część zasadniczą rytuałów. Dalszy opis nakreśli rozwój myśli muzycznej towarzyszącej świętym obrzędom w okresie od Nowego Testamentu do wieków średnich, kiedy praktyka muzyczna ewoluowała równoległe z religijną. Wskazuje to na niezwykłą muzyczność jej twórców, wykonawców i odbiorców jako uczestników liturgii. Dzięki powstałemu na początku średniowiecza i rozwijającemu się później chorałowi gregoriańskiemu jej nurt zmierzał w stronę kontemplacyjnego charakteru i stał się punktem wyjścia dla muzyki

polifonicznej, co wpłynęło także na formę sprawowanej liturgii. Kolejnymi omawianymi okresami dotyczącymi muzyki liturgicznej będą renesans i barok. Ich problematyka w świetle liturgii wiąże się z dominującą ówczesnie ideą w sztuce, więc dotyczy ruchliwości formy i jaskrawości koloru. Oddziaływało to na niekoniecznie akceptowalny sposób emisji słowa Bożego, a niekiedy powodowało nawet zatracanie granic pomiędzy muzyką świecką i sakralną. Następnym przybliżonym okresem będzie wiek XIX, który przyniósł muzyce liturgicznej odnowę, oraz wiek XX, w którym to nastąpiła soborowa zmiana, oddziałująca na muzyków kościelnych do dziś. W związku z powyższym kolejnym krokiem będzie przedstawienie postulatów, które towarzyszyły odnowie liturgiczno-muzycznej po Soborze Watykańskim II. To ukazanie będzie zawierało m.in. przybliżenie dokumentów związanych z liturgią i muzyką sakralną powstałych podczas Soboru Watykańskiego II oraz po nim. Informacje zawarte (w sposób uproszczony) w pierwszym rozdziale niniejszej dysertacji stanowią punkt wyjścia do zrozumienia kolejnych zagadnień, a przede wszystkim istoty *Sacrum w kompozycji mszy*. W zrozumieniu tym będzie pomocne także ukazanie struktury celebracji Eucharystii po Soborze Watykańskim II, które zostanie zawarte w następnym rozdziale.

W drugim rozdziale, zatytułowanym *Celebracja Eucharystii po Soborze Watykańskim II*, nastąpi uwypuklenie znaczenia pojęcia celebracji, które jest nierozdzielnie związane ze słowem „celebrować” i wskazuje na zespół czynności służących wydobyciu istoty i znaczenia danego wydarzenia obchodzonego w sposób uroczysty. W przypadku mszy świętej dotyczy ono także godnego zastosowania odpowiedniej symboliki nadającej temu działaniu wyjątkowy charakter. Następnie zostanie przedstawiona struktura mszy świętej w porządku *Ordo Missae*, do którego należą obrzędy wstępne, a więc: zbieranie się wiernych, pozdrowienie ołtarza, znak krzyża i pozdrowienie wiernych, akt pokuty, *Kyrie eleison*, *Gloria* oraz kolekta. Kolejną omawianą częścią mszy świętej będzie liturgia słowa Bożego składająca się z: czytania Pisma Świętego oraz towarzyszących śpiewów, homilii, wyznania wiary oraz modlitwy powszechnej. Następnie autor przybliży elementy liturgii eucharystycznej takie jak: przygotowanie darów, modlitwa eucharystyczna i komunია święta, oraz strukturę obrzędów zakończenia, na którą składają się: krótkie ogłoszenia, kapłańskie pozdrowienie i błogosławieństwo, odesłanie ludu, ucałowanie ołtarza oraz głęboki ukłon w stronę ołtarza. Przybliżeni zostaną także uczestnicy celebracji wraz z ich funkcjami związanymi z wykonywaniem muzyki liturgicznej. Należą do nich: celebrans, kantor i psalterzysta, schola i chór, organista oraz wierni. Każda z przedstawionych powyżej osób

czy zespołów pełni różnorakie muzyczne funkcje, pomagając w budowaniu relacji pomiędzy człowiekiem i Bogiem.

W trzecim rozdziale pt. *Muzyka w Kościele* autor wyjaśni pojęcie muzyki i dokona jej podziału, posługując się następującymi kryteriami: sposób przekazu, aparat wykonawczy, pełniona funkcja oraz estetyka. Będzie to pomocne w określeniu miejsca, funkcji i celu muzyki sprawowanej dla kultu. Ponadto zostanie tu uwypuklona struktura dzieła muzycznego wraz z jego elementami, co ułatwi rozgraniczenie utworów na te bardziej i mniej wartościowe. Pomoże także w dostrzeżeniu dzieł muzycznych wypełniających przestrzeń sztuki wysokiej. Dalszym krokiem będzie wskazanie na inspiracje, którymi kierują się kompozytorzy w tworzeniu swoich utworów. Obszar ten zostanie przedstawiony poprzez inspiracje, których źródła znajdują się w muzyce folklorystycznej i klasycznej. Następnie autor podkreśli, jak muzyka staje się inspiracją dla twórców z innych kręgów sztuki (niekoniecznie związanych z materią soniczną). Zaakcentuje znaczenie słowa jako najważniejszej wartości, które w połączeniu ze śpiewem od wieków nieodłącznie towarzyszy świętym obrzędom, stając się nośnikiem treści transcendentalnych w przestrzeni liturgiczno-muzycznej Kościoła. W rozdziale tym zostanie także przybliżone prawodawstwo, według którego muzykę dla kultu można sklasyfikować jako religijną, kościelną, liturgiczną i sakralną. Wiąże się to ściśle z podkreśleniem jej celów, przymiotów czy funkcji, w następstwie czego istotne jest również wskazanie na przyczyny nadużyć eksploatacji materii muzycznej. Przedstawienie powyższych treści stanie się kluczowe dla zrozumienia analizy wybranych cykli mszalnych.

Czwarty rozdział dysertacji pt.: *Msza – dzieło muzyczne – wybrane przykłady* będzie analizą wybranych przez autora sześciu mszy jako utworów muzycznych napisanych przez polskich kompozytorów po Soborze Watykańskim II. Wśród omawianych kompozycji znajdują się następujące utwory kompozytorów: Wojciecha Kilara *Missa pro pace* na sopran, alt, tenor, bas, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (1999–2000), Juliusza Łuciuka *Msza polska* na mezzosopran, chór mieszany i orkiestrę instrumentów dętych (1993), Krzysztofa Pendereckiego *Missa brevis* na chór *a cappella*, Henryka Jana Batora *Missa de Misericordia Domini* na chór mieszany, instrumenty dęte i perkusję (2007), Pawła Łukaszewskiego *Missa pro Patria* na sopran, mezzosopran, chór mieszany, perkusję i orkiestrę instrumentów dętych (1997) oraz utwór własny *Missa spei* na chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (2017–2019). Przeprowadzona analiza powyższych dzieł muzycznych wraz z przybliżeniem życiorysów ich kompozytorów wskaże *sacrum* w wymiarze formy mszalnej. Ponadto rozświetli przestrzeń nacechowaną jakością podczas wyborów wprowadzanych do liturgii utworów muzycznych.

W piątym rozdziale pt.: *Sakralność mszy jako gatunku* znajdzie się syntetyczne ujęcie całości problemu niniejszej dysertacji i podsumowanie tego, jakie są cechy *sacrum* w gatunku cyklu mszalnego. Działanie to będzie wiązało się ze wskazaniem na doskonałość formy, której obecność w przypadku styczności ze świętymi tekstami wydaje się konieczna oraz rozświetli znaczenie rezonansu piękna – muzycznego rezonansu *sacrum* – jako czynnika dynamizującego przeżycie mszy. Podsumowaniem powyższych zagadnień będzie wyjaśnienie przez autora istoty *sacrum* w muzycznym gatunku mszy z punktu widzenia kompozytora jako kreatora syntezy słowa i dźwięku kryjących się w tekstach mszy. Będzie to obejmowało m.in. przybliżenie znaczenia terminów *sacrum*, „święty” czy „świętość” oraz podkreślenie znaczenia modlitwy w procesie twórczym wraz z otworzeniem się przez kompozytora na działanie łaski bożej. Wiąże się to także z koniecznością wskazania na poziomy twórczości w rozwoju artystyczno-personalnym, dzięki czemu obraz dojrzałego twórcy stanie się klarowny. W kontekście tym istotne jest zaakcentowanie ciszy jako przestrzeni umożliwiającej dialog człowieka z Bogiem, w wyniku którego rodzi się również nadzieja. Podsumowaniem ostatniego rozdziału będzie wskazanie na perspektywy, które zrodziły się w trakcie pracy autora nad badaniem sfery *sacrum*, w miejscu którego pojawiła się właśnie *Missa spei*, jako praktyczny⁵ element niniejszej dysertacji.

Przedstawiony powyższej materiał sygnalizujący tematykę poruszaną w rozprawie *Sacrum w kompozycji mszy – poszukiwania i nadzieje. Studium liturgiczno-muzyczne* wydobywa *novum*, jakim jest określenie istoty i znaczenia *sacrum* w kompozycji mszy jako gatunku muzycznego. Wiąże się to z koniecznością podnoszenia jakości zarówno w procesie kompozycji, jak i w praktycznym wykonawstwie muzyki podczas liturgii. Ważnym elementem wyłaniającym się z analizy i interpretacji tegoż materiału jest również korelacja procesu twórczego kompozytora z procesem jego rozwoju duchowego, co nie pozostaje bez znaczenia dla kreowania odpowiedniej przestrzeni muzycznej współistniejącej z liturgią. Aplikacja pojęcia muzycznego rezonansu *sacrum* niewątpliwie sprzyja głębszemu rozumieniu transmisji transcendentального wymiaru doświadczenia sakralnego kompozytora na odbiorców Słowa będących jednocześnie uczestnikami mszy świętej. Poszukiwanie coraz piękniejszych dzieł muzycznych możliwych do zaimplementowania w liturgię zgodnie z założeniami nauczania Kościoła i zasadami muzyki stanowi wyzwanie, które podejmuje autor dysertacji. Takie

5 W aneksie znajdzie się partytura *Sanctus* – jednej z siedmiu części utworu *Missa spei* Sebastiana Szymańskiego.

podejście buduje nadzieję na znalezienie odpowiedzi na postawiony problem badawczy zawierający się w pytaniach: jakie miejsce zajmuje *sacrum* w kompozycji mszy jako gatunku muzycznego? Jaka jest możliwość oddziaływania poprzez muzykę na ewangeliczny odbiór słuchacza, ale i samego kompozytora? A w końcu także dotarcie do samej istoty *sacrum* i próby dostrzeżenia tego, co nie jest proste do ostatecznego opisanie i odpowiedzi na pytanie: co ma zrobić kompozytor, aby w swoim utworze tak ważnym, bo uczestniczącym w świętych liturgicznych czynnościach Kościoła, modlący się tą muzyką lud wierny doświadczał obecności Stwórcy, czyli samego *sacrum*? A tym samym czy da się określić to trudne do uchwycenia miejsce *sacrum* w kompozycji mszy? A jeśli tak, to w czym ono się przejawia? Odpowiedzi na te pytania autor chciałby uzyskać w trakcie realizacji sformułowanego powyżej celu rozprawy, mając przy tym świadomość, że są to bardzo trudne do przekazania wnioski. Podejmuje jednak to wyzwanie, sam bowiem będąc kompozytorem, jest równocześnie teologiem i chciałby uzyskać odpowiedź na postawione problemy badawcze.

I ROZWÓJ LITURGII MSZY ŚWIĘTEJ

Ukazanie istoty mszy świętej wiąże się z przedstawieniem jej historii, teologii oraz zasadniczej struktury z odniesieniem do następujących okresów: Stary Testament, od początków chrześcijaństwa do wieków średnich, od średniowiecza do czasów Grzegorza VII, od czasów Grzegorza VII do Soboru Trydenckiego oraz od Soboru Trydenckiego do Soboru Watykańskiego II. Działanie to łączy się także z nakreśleniem historii muzyki jako integralnej części liturgii, która zostanie ukazana w następujących ramach czasowych: Stary Testament, od Nowego Testamentu do średniowiecza, średniowiecze i chorał gregoriański, renesans, barok, wiek XIX i XX. W tym kontekście nie można pominąć również konstatacji, czym była i jest odnowa liturgiczno-muzyczna dokonująca się po Soborze Watykańskim II, co zostanie ukazane poniżej.

1. HISTORIA I TEOLOGIA MSZY DO SOBORU WATYKAŃSKIEGO II

Jak wiadomo, źródłem Eucharystii jest ostatnia wieczerza, celebrowana przez Chrystusa z uczniami¹, jako fundament całej chrześcijańskiej liturgii. Świadczą o tym przekazy czterech autorów: Mateusza (zob. Mt 26, 26–28), Marka (zob. Mk 14, 22–24), Łukasza (zob. Łk 22, 19–20) i św. Pawła (zob. 1 Kor 11, 23–25). Ich opisy stanowią dwie grupy: relacje Mateusza i Marka oraz Łukasza i Pawła. Różnią się one od siebie, ale nie w sposób znaczący. Opisy Mateusza i Marka kładą nacisk na praktykę powtarzalną, stosowaną w środowisku palestyńskim, a więc judeochrześcijańskim, a opisy Łukasza i Pawła – jako należące do najstarszej tradycji – odnoszą się do antiocheńskich praktyk liturgicznych, ukazując ustanowienie Eucharystii w sposób bardziej rozbudowany. Przemiana chleba i wina została połączona u Marka i Mateusza, natomiast u Łukasza i Pawła działania to są oddzielone – konsekracja wina dokonuje się po wieczerzy. Ponadto Mateusz i Marek odróżniają błogosławieństwo od dziękczynienia, a Łukasz i Paweł wskazują wyłącznie na dziękczynienie. W przekazach tych można wyróżnić cztery

1 Zob. E. Ozorowski, *Świętość Eucharystii*, [w:] *Diligis Me? Pasce*, red. S. Czerwik, M. Mierzwa, R. Majkowska, Sandomierz 2000, s. 490–501.

czynności Chrystusa *ipsisima facta*, które stanowiły fundament rozwoju liturgii eucharystycznej. Były nimi: wzięcie przez Jezusa chleba i kielicha, odmówienie błogosławieństwa, łamanie chleba oraz podanie go uczniom².

1.1. STARY TESTAMENT

Ustanowienie Eucharystii ma starotestamentalno-judaistyczne korzenie³. Są one związane z symboliką chleba i wina oraz ze spirytualizacją sensu ofiar. Chleb stanowił podstawę ludzkiego życia. Dzielenie się nim z innymi było oznaką gościnności, a wspólne spożywanie wiązało się z budowaniem i trwaniem w jednoczącej relacji, towarzyszyło także wydarzeniom związanym ze świętami żydowskimi, takimi jak Pascha, Święto Przaśników czy Święto Pięćdziesiątnicy. Chleb, który był łamany i błogosławiony podczas rytualnego posiłku, przedstawiał pokarm *par excellence*. Błogosławieństwie z *Didachè* obrazuje fakt, że niektóre wspólnoty żydowskie dostrzegały w geście łamania chleba oraz jego wspólnym spożywaniu obraz rozproszenia i zespolenia Izraela, co było tożsame z wizją proroka Ezechiela⁴. Wynika z tego, że symboliczne łamanie chleba miało niewątpliwie istotne, profetyczne znaczenie.

Należy również wskazać na chleby pokładne, nazywane również chlebami obecności, chlebami wystawienia czy chlebami ofiarnymi⁵. Były one przygotowywane przez kapłanów i układane na stosie na specjalnie do tego celu zbudowanym złotym stole ustawionym w Namiocie Przymierza. Jego konstrukcja została przedstawiona Mojżeszowi przez samego Boga (zob. Wj 25, 23–30). Chleby te spalano wraz z niewielką ilością kadzidła podczas szabatu jako „dar nieustanny od Izraelitów jako wieczne przymierze” (Kpł 24, 8). Składanie takiej ofiary miało być pamiątką niebiańskiej uczty, w trakcie której Mojżesz i starsi ludu mogli obcować z Bogiem Izraela.

Jezus aktualizuje znaczenie składanych w ofierze chlebów pokładnych. Ofiarując chleb niebiański, czyni pamiątkę samego siebie jako codzienny pokarm Nowego Przymierza. Ta przemiana rozwija również znaczenie chleba, nadaje mu bowiem znaki zbawienia, błogosławieństwa, radości czy życia. Wpływa

2 Zob. J. Miazek, *Msza święta pierwszych chrześcijan*, [w:] *Eucharystia pierwszych chrześcijan*, wybór i oprac. M. Starowieyski, Kraków 2014, s. 25–40.

3 Zob. R. Rubinkiewicz, *Biblijne podstawy Eucharystii*, [w:] *Jezus eucharystyczny*, red. M. Ru-secki, Lublin 1997, s. 49–60.

4 Zob. J. Janicki, *Prezbiter i przewodniczenie Eucharystii do Soboru Trydenckiego*, [w:] *Prezbiterzy w Kościele do Soboru Trydenckiego. Liturgia święceń, teologia, ministerium*, red. Cz. Krakowiak, Lublin 2011, s. 85–103.

5 Zob. B. Pitre, *Jezus i żydowskie korzenie Eucharystii*, Kraków 2018, s. 140–141.

to przede wszystkim na istotę ostatniej wieczerzy, która jako wydarzenie egzemplifikuje i aktualizuje kierunek Starego Testamentu, zwracając go ku nowej rzeczywistości⁶.

Symbolika wina także ma szerokie spektrum. Należy podkreślić, że oprócz znaku obfitości, pełnienia funkcji leczniczych i dezynfekcyjnych, oznaczało postawy moralne związane m.in. z radością, szczęściem, przyjaźnią czy miłością. W Starym Testamencie wino służyło także celom kultycznym. Jako *wino obecności* (podobnie jak chleby obecności) różniło się od składanych ofiar płynnych tym, że nie było wylewane przez kapłanów na obszarze świątyni, a spożywane wraz z chlebem podczas uroczystego posiłku⁷. Kapłani nie mogli spożywać wina w czasie przechodzenia do Namiotu Spotkania.

Należy zaznaczyć, że wino jest także symbolem czasów mesjańskich: Jezus Chrystus jako Zbawiciel świata porównał siebie samego do krzewu winnego, a swoje ciało do winnicy (zob. J 15, 1, 5). Tak więc jest ono winem Nowego Przymierza, które dokonało się poprzez wylanie krwi Jezusa Chrystusa na krzyżu dla zbawienia świata. Spożywanie chleba i wina podczas ostatniej wieczerzy nadawało im wyjątkowego znaczenia. Dla Jezusa i pierwszych chrześcijan to wydarzenie było związane z ustanowieniem nowego chleba pokładnego, który był znakiem realnej obecności Chrystusa. Eucharystia stała się wiecznym znakiem Nowego Przymierza, podobnie jak dawny chleb obecności oznaczał Boże wieczne przymierze⁸. To działanie oznaczało nie tylko wskazanie na znak czy symbol, ale było przede wszystkim dokonaniem cudu, który się urzeczywistnia za każdym razem podczas sprawowania Eucharystii.

Spirytualizacja sensu składanych ofiar i interioryzacja rozwijały się już w czasach profetycznych. Jednak zjawisku temu groziło niebezpieczeństwo nieodpowiedniego działania względem Boga przejawiające się oczekiwaniem czegoś w zamian za składane ofiary, np. dobroćliwości, protekcji czy przychylności. Stopniowo zaczęto odchodzić od składania krwawych ofiar na rzecz rytualnych uczty. Pojmowanie ofiary zmieniało się i było coraz częściej związane z wyrazem pochwały i uwielbienia Boga, dziękczynienia i uznania Jego majestatu. Tego typu rozumienie ofiary dotyczyło *today*, którą składano za pomoc w uratowaniu z niebezpiecznej sytuacji. Miała ona charakter wspólnotowy – osoba

6 Zob. S. Bernardo, *Ostatnia Wieczerza. Jej kontekst i wymiar wielkanocny*, [w:] *Eucharystia*, red. P. Góralczyk, Poznań–Warszawa 1986, s. 140–150.

7 Zob. B. Pitre, *Jezus i żydowskie korzenie Eucharystii*, dz. cyt., s. 139.

8 Zob. A. Buczniewska, *Światło w znakach. Symbole eucharystyczne*, [w:] *Światło Słońca, które nie zna zachodu. Eucharystia jako tajemnica światła*, red. J. M. Lipniak, Świdnica 2005, s. 291–303.

wyratowana składała dziękczynienie wraz z całą wspólnotą⁹. Rozpatrywany w ten sposób termin „ofiara” może być pomocny w zrozumieniu ofiary eucharystycznej Chrystusa, który sprawował Eucharystię jako pamiątkę swojej śmierci i zmartwychwstania.

Największy wpływ na kształt liturgii wywarło jednak środowisko żydowskie. Praktycznie podczas każdego posiłku odprawiano modlitwę. Liturgia ta nabierała pełnego wyrazu podczas posiłków rodzinnych, szczególnie świątecznych, takich jak święto Paschy. We wspólnotach żydowskich zastępowała składanie dawnych ofiar, a jednocześnie nabierała takiego samego znaczenia. Posiłek wspólnotowy, który był przygotowywany w oczekiwaniu na ucztę mesjańską, stanowił załączek przyszełego i wiecznego Izraela. Środowisko żydowskie dzięki tak rozwiniętemu kultowi świątynnemu sprawowało paschalną liturgię rodzinną oraz liturgię synagogalną. W skład tej drugiej wchodziło wyznanie wiary, modlitwa *Tefillah*, Amen połączone z doksologią, czytania Tory i ksiąg prorockich, homilia i komentarz oraz błogosławieństwo¹⁰. Natomiast w trakcie rodzinnej liturgii paschalnej, która odbywała się po zachodzie słońca, w centrum znajdował się baranek, niekwaszony chleb, gorzkie zioła i wino, a osobą odpowiedzialną za jej sprawowanie był ojciec rodziny¹¹. Opisy ostatniej wieczerzy odwołują się właśnie do tej uczy. Chrystus ustanawiając Eucharystię, posłużył się symboliką paschalną oraz zaintonował modlitwę, której początek wywodził się, jak twierdził Jean Paul Audet, prawdopodobnie z grupy modlitw o charakterze uwielbiającym i dziękczynnym, określonych po hebrajsku jako *berakot* (liczba pojedyncza – *berakah*). Niestety twierdzenie to, ze względu na ograniczoną wiedzę w zakresie *berakot*¹², spotkało się z krytyką z powodu braku motywów chwały i anamnezy.

Louis Finkelstein zauważył, że istnieje nieco inna grupa *berakot*, którą zaczęto uwzględniać. Były to modlitwy błogosławienia posiłku nazwane *birkat ha mazon*. Zawierały one elementy uwielbienia Boga, dziękczynienia oraz prośby. Według Louisa Ligiera ustanowienie Eucharystii odbyło się podczas posiłku

9 Zob. G. Rzeźwicki, *Eucharystia nowym kultem 'w Duchu i Prawdzie'*, [w:] *Krąg Biblijny. Materiały dla duszpasterzy, animatorów i wszystkich, którzy pragną czytać Pismo Święte*, nr 9, red. P. Łabuda, Tarnów 2014, s. 145–159.

10 Zob. J. Nowak, *Archetyp liturgii słowa w liturgii synagogalnej*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 1 (2018), s. 25–35.

11 Zob. M. Rucki, *Księga „Sefer habrachot” do żydowskiej liturgii domowej*, „Liturgia Sacra” 24 (2018), nr 1, s. 93–104.

12 Zob. J. P. Audet, *Literary Forms and Contents of a Normal Eucharistia in the First Century*, „Texte und Untersuchungen” 18 (1959), s. 643.

paschalnego¹³. Według niego również obrzędy chleba i wina w początkowej fazie były oddzielone od siebie – Marek i Mateusz w stosunku do chleba użyli słów „odmówił błogosławieństwo”, a do wina „dzięki czynił”. W późniejszym czasie nastąpiło połączenie tych obrzędów, określonych w całości terminem *Eucharistia* wykorzystanym przez Łukasza i Pawła. Modlitwy eucharystyczne przejmowały w różnym stopniu strukturę *birkat ha mazon*. Nieco inne ujęcie dotyczące źródła modlitwy eucharystycznej przedstawia Cesare Giraud, który wskazuje na ofiarę *zebah*, czyli tzw. *todah*, gdzie uczta była współdzielona z Bogiem. *Todah* wywodzi się od słowa *yad*, oznacza *wyznawać* i było używane po posiłku, podczas składania ofiar dziękczynnych. Wspomnienie przymierza prowadzi właśnie do *todah* jako modlitwy wyznania, proklamowania, prośby o przebaczenie lub celebracji¹⁴.

W czasach apostołskich Eucharystia była w fazie kształtowania się i ze względu na znikomą liczbę źródeł z tego okresu jej pełne przybliżenie może wydawać się trudne. W najprostszym ujęciu można stwierdzić, że pierwsze formuły chrześcijańskiej Eucharystii czynione na wzór Chrystusa były żydowskimi formułami dostosowanymi do nowych treści¹⁵. Niemniej jednak informacje na jej temat pochodzą z relacji synoptyków oraz od Pawła. W opisie życia pierwszych chrześcijan, autorstwa św. Łukasza (zob. Dz 2, 42, 46; 20, 7, 11), zostało podkreślone, że trwali w nauce apostołskiej (*didache*) oraz jednoczyła ich wspólnota braterska, a istotnym elementem liturgii był gest łamania chleba, co wskazywało na działania mające miejsce podczas wydarzenia w wieczerniku. Wynika z tego, że czynienie pamiątki Pana odbywało się we wspólnocie podczas modlitwy, proklamacji słowa i uczty. Podobnie jak świętowaniu Paschy, sprawowaniu Eucharystii przewodziła pewna osoba. Różnica polegała na tym, że Pascha była obchodzona w kręgu rodzinnym i przewodniczył jej ojciec rodziny, natomiast podczas ostatniej wieczerzy przewodniczącym był Jezus, więc Eucharystię prowadził apostoł, jego następca bądź biskup czy prezbiter. Prawdopodobnie nie była sprawowana codziennie, a jedynie w niedzielę (zob. 1 Kor 16, 2; Dz 20, 7; Ap 1, 10), w pierwszym dniu tygodnia nazywanym w pierwotnym Kościele również ósmym dniem. Była uroczystą Paschą na wzór żydowskiego szabatu. Pierwsi chrześcijanie spotykali się w swoich domach zgodnie z ówczesnym zwyczajem, podczas wieczornego posiłku, kiedy to wspominali zbawcze dzieło Chrystusa.

13 Zob. L. Ligier, *De la Cène du Seigneur a l'Eucharistie*, „Assemblée du Seigneur” 1 (1968), s. 29.

14 Zob. G. Rzeźwicki, *Eucharystia nowym kultem 'w Duchu i Prawdzie'*, dz. cyt., s. 145–159.

15 Zob. L. Bouyer, *Eucharystia. Teologia i duchowość modlitwy eucharystycznej*, dz. cyt., s. 101.

Najuroczyściej Pascha była sprawowana w trakcie dorocznej uroczystości Wielkiej Nocy¹⁶. Święty Jan Paweł II, przybliżając świadectwo tej praktyki, wskazywał: „my świętujemy niedzielę, aby wspominać chwalebne zmartwychwstanie naszego Pana Jezusa Chrystusa nie tylko w dzień Wielkanocy, ale każdego tygodnia: tak pisał na początku V wieku papież Innocenty I, poświadczając praktykę powszechnie już przyjętą, która zaczęła się rozpowszechniać w pierwszych latach po zmartwychwstaniu Pańskim. Św. Bazyli mówi o *świętej niedzieli, uczczonej zmartwychwstaniem Pańskim, która jest pierworodnym spośród wszystkich dni*. Św. Augustyn nazywa niedzielę *sakramentem Paschy*. Ta głęboka więź między niedzielą a zmartwychwstaniem Pańskim jest bardzo mocno podkreślana przez wszystkie Kościoły, zarówno na Zachodzie, jak i na Wschodzie. Zwłaszcza w tradycji Kościołów wschodnich każda niedziela jest *anastásimos heméra* – dniem zmartwychwstania – i właśnie ze względu na ten swój charakter stanowi centrum całego kultu” (DD 19).

Nowa chrześcijańska Pascha miała charakter sakramentalny. Chrystus nadał jej, jako najdonioślejszej ze wszystkich uroczystości Izraela, pełny i ostateczny sens.

1.2. OD POCZĄTKÓW CHRZEŚCIJAŃSTWA DO WIEKÓW ŚREDNICH

Okres początków chrześcijaństwa, a więc I–III wiek, dostarcza zdecydowanie więcej informacji na temat sprawowania ostatniej wieczerzy. Mowa jest tutaj o tekstach anafory Kościołów wschodnich, które można podzielić na dwie grupy, czyli anafory aleksandryjskie i antiocheńskie¹⁷, oraz w nieco późniejszym czasie (IV–VI wiek) Kościoła zachodniego¹⁸, z której wykrystalizował się tzw. *Kanon rzymski*.

I tak, pochodząca ze środowiska syryjsko-palestyńskiego i składająca się z szesnastu rozdziałów *Nauka dwunastu apostołów*, zwana *Didache*, jako jedno spoza biblijnych źródeł ukazuje przejście pomiędzy *berakot* a anaforami (modlitwami eucharystycznymi). Dokument ten ukazuje, że Kościół posługiwał się nadal tekstami żydowskimi. Nabierały one nowego znaczenia dzięki wprowadzaniu pewnych zwrotów. Ponadto jest w nim mowa o „łamaniu chleba” jako

16 Zob. S. Araszczuk, *Teologia święta*, [w:] *Misterium Chrystusa w Roku Liturgicznym. Księga pamiątkowa dedykowana Księdzu Profesorowi Bogusławowi Nadolskiemu TChR z okazji 55-lecia Święceń Kapłańskich i 50-lecia pracy naukowej*, red. J. Nowak, Poznań 2012, s. 161–173.

17 Zob. P. Nowakowski, *Anafory – modlitwy eucharystyczne Kościołów Wschodnich*, [w:] *Modlitwy eucharystyczne Mszału rzymskiego*, red. H. J. Sobeczko, Opole 2005, s. 7–23.

18 Zob. H. J. Sobeczko, *Modlitwy eucharystyczne w tradycji Kościoła Zachodniego*, [w:] *Modlitwy eucharystyczne Mszału rzymskiego*, red. H. J. Sobeczko, Opole 2005, s. 25–37.

Eucharystii odprawianej w niedzielę oraz podkreśla się składanie dziękczynienia przez całą wspólnotę. Charakter *Didache* stanowi prototyp współczesnej liturgii ze względu na wskazanie jej członków jako ochrzczonych oraz zaznaczenie wagi spowiedzi powszechnej¹⁹.

Na obszarach ukształtowanych przez kulturę hellenistyczną należy wskazać pisma św. Justyna i *Tradycję apostołską*. Święty Justyn (ok. 100–167 r.) był filozofem i apologetą. W pismach do cesarza Antoninusa Piusa nakreśla strukturę sprawowania Eucharystii przez chrześcijan, ukazując jej podział na: czytanie słowa Bożego, homilię celebransą, modlitwę powszechną, pocałunek pokoju, długie dziękczynienie nad chlebem i winem oraz rozdzielanie obecnym przez diakonów Eucharystii²⁰. Wynika z tego, że zaznacza on również rolę przewodniczącego, diakonów i wierzących jako osób zaangażowanych w liturgię: „gdy zaś już przełożony odprawił obrzęd eucharystyczny i cały lud przytaknął, wtedy tak zwani u nas diakoni rozdzielają między obecnych Chleb, nad którym odprawiono modły dziękczynne, oraz Wino z wodą – nieobecny zaś zanoszą je do domów”²¹. We wskazanej powyżej konstrukcji można wyodrębnić dwie fazy, w których nastąpił rozwój Eucharystii. Pierwsza z nich to liturgia słowa skonstruowana z czytań pochodzących z pism apostołskich i prorockich, homilii oraz modlitwy powszechnej. Druga to liturgia eucharystyczna, w której zawierają się: przygotowanie darów, konsekracja podczas dziękczynienia oraz komunია²². Obie te fazy połączone ze sobą stanowią jeden nierozzerwalny akt kultu, który jest wciąż aktualny (zob. KL 56). Świadectiono św. Justyna, tuż obok świadectwa św. Pawła i św. Jana, jest utwierdzeniem obecności Zmartwychwstałego Chrystusa, który podczas Eucharystii przychodzi do nas pod postacią chleba i wina. W tym świetle J. Ratzinger pisał, że nie ma żadnej wątpliwości w kwestii ofiarowanej obecności oraz przemiany darów w modlitwie eucharystycznej²³.

Napisany około 225 roku w języku greckim dokument pt. *Tradycja Apostolska* dostarcza wielu cennych informacji dotyczących przebiegu życia liturgicznego w Rzymie. Dokument ten wskazuje, że redagowanie typowych wzorów miało miejsce już wcześniej. Wynika z niego także, że wzory te były traktowane

19 Zob. M. Starowieyski, *Eucharystia pierwszych chrześcijan*, Kraków 2014, s. 178–192.

20 Zob. S. Koperek, *Rys historyczny rozwoju liturgii mszalnej*, [w:] *Mysterium Christi. Podręcznik do liturgiki ogólnej i szczegółowej*, t. 3, *Msza święta*, red. W. Świerżawski, Kraków 1992, s. 25–61.

21 Justyn Męczennik, *1 i 2 Apologia. Dialog z Żydem Tryfonem*, Warszawa 2012, nr 65.

22 Zob. W. Przyczyna, *Miejsce homilii w celebracji liturgicznej*, [w:] *Liturgia i przepowiadanie*, red. W. Przyczyna, Kraków 2010, s. 45–46.

23 Zob. J. Ratzinger, *Duch liturgii*, tłum. E. Pieciul, Kraków 2000, s. 79.

początkowo raczej jako przewodnik dla celebransów, a nie jako propozycja niezmiennych formuł²⁴.

W związku z powyższym warto przedstawić konstrukcję modlitwy eucharystycznej według najstarszego przekazu dotyczącego tego zagadnienia. Konstrukcja ta jest przejrzysta i zawiera elementy, które będą wchodziły również w skład późniejszych modlitw eucharystycznych. Należą do nich: dziękczynienie, opowiadanie o ustanowieniu Eucharystii oraz anamneza i epikleza. Modlitwa rozpoczyna się dialogiem pomiędzy celebransem i wiernymi, a kończy ją doksolgia, potwierdzona przez zgromadzonych wiernych słowem „Amen”. Ten zwizły i bogaty w treści teologiczne tekst, w którego centrum znajdują się słowa ustanowienia, ma wymiar modlitwy trynitarnej, chrystologicznej, eklezjalnej i paschalnej²⁵. Modlitwa eucharystyczna wydobywa również charakter podmiotowości Kościoła, a po dokonaniu pewnych zmian jest odmawiana w dzisiejszych czasach jako druga modlitwa eucharystyczna. W niej to właśnie wprowadzono *Sanctus*, modlitwy wstawiennicze i kommemoracje²⁶.

Oprócz przekazów św. Justyna i *Tradycji Apostolskiej*, należy wskazać także na pisma św. Ignacego Antiocheńskiego (zm. ok. 110 r.), który podkreśla eklezjalny charakter Eucharystii. Mówi on w swoich listach o biskupie jako osobie scalającej całą wspólnotę. Dla św. Ignacego niezwykle istotna był hierarchiczna struktura Kościoła, co przejawiało się poprzez zachęcanie do jedności oraz poddania i uległości wobec biskupa i prezbiterów. Wynika z tego, że podstawą liturgicznej celebracji stały się dyscyplina i ład. Święty Ignacy dostrzegał w Eucharystii źródło jedności Kościoła, lekarstwo przeciwko śmiertelności oraz źródło życia wiecznego²⁷. Ponadto należy wskazać na św. Ireneusza z Lyonu (zm. ok. 202 r.), który nawiązywał do teologii św. Pawła oraz tradycji Janowej. Sytuacja duszpasterska, w której się znalazł, wymusiła na nim wypowiedzenie się na temat Eucharystii w dwóch kwestiach. Pierwsza z nich była związana z dziełem stworzenia, a druga z nauką o zmartwychwstaniu²⁸.

Opisane powyżej czynniki stanowiły podstawę do rozkwitu liturgii, której dynamiczny rozwój w Kościele wschodnim i zachodnim nastąpił po IV wieku.

24 Zob. M. Błaza, *Pluralizm modeli inicjacji chrześcijańskiej w Kościele pierwotnym*, [w:] *Przekroczyć próg Kościoła*, red. K. Mielcarek, Lublin 2005, s. 21–47.

25 Zob. S. Koperek, *Rys historyczny rozwoju liturgii mszalne*, dz. cyt., s. 36.

26 Zob. P. Motyliński, *Sanctus w modlitwie eucharystycznej*, [w:] *Modlitwy eucharystyczne Mszału rzymskiego*, red. H. J. Sobeczko, Opole 2005, s. 141–144.

27 Zob. B. Mokrzycki, *Droga chrześcijańskiego wtajemniczenia*, Warszawa 1983, s. 423.

28 Zob. W. Myszor, *Eucharystia w wypowiedziach Ireneusza z Lyonu*, „Śląskie Studia Historyczno-Teologiczne” 19/20 (1986–87), s. 13.

Okres od IV do VII wieku, zwany złotym wiekiem twórczości liturgicznej na Wschodzie (także Zachodzie, ale w mniejszym stopniu), został zapoczątkowany wydaniem w Mediolanie przez cesarza zachodniej części imperium rzymskiego Konstantyna Wielkiego oraz cesarza wschodniej części Licyniusza *Edyktu mediolańskiego*. Edykt dotyczył wolności w wyznawanej wierze w całym cesarstwie, co zaowocowało powstaniem wielu nowych tekstów w późniejszym czasie²⁹.

W wyniku przeprowadzonych w XIX wieku badań dotyczących zróżnicowania liturgii Kościoła wschodniego powstał przekład anafor, które zostały sklasyfikowane w dwóch rodzinach: aleksandryjskiej, w której skład wchodzi anafory: Marka Ewangelisty, fragment z Der Balyzeh, Cyryla Aleksandryjskiego, Grzegorza i Bazylego, Ojców naszych apostołów, Pana naszego Jezusa Chrystusa, Jana Chryzostoma, Heriacusa, Atanazego, Epifaniasza z Salaminy, Dioskora Aleksandryjskiego, Georgiusa; oraz antiocheńskiej: Jana Chryzostoma, Bazylego z Cezarei, Jakuba brata Pańskiego, dwunastu apostołów, Jakuba Apostoła, Tymoteusza Aleksandryjskiego, Ignacego z Antiochii, Juliusza Papieża, Eustacjusza z Antiochii, Klemensa Rzymskiego, Cyryla Jerozolimskiego, Jana Basorensisa, Sewera z Antiochii, Ksyktusa, Świętego Kościoła Rzymskiego, Atanazego z Aleksandrii, Grzegorza z Nazjanzu, Izaaka, Cyryla Aleksandryjskiego, Jakuba Brata Pańskiego, św. Jakuba. Ponadto w trzeciej grupie znajdują się anafory typu wschodniosyryjskiego, do których można zaliczyć: anaforę apostołów Addai i Mari, Teodora z Mopsuestii, Nestoriusza, anafora z VI wieku wg kodeksu znajdującego się w brytyjskim muzeum³⁰. Wymienione powyżej anafory, pomimo iż pochodzą z różnych okresów, mają wiele wspólnych cech.

W Kościele pierwotnym za jedną z najstarszych anafor uznaje się modlitwę Addai i Mari, której tekst przypuszczalnie powstał w III wieku we wschodniej Syrii³¹. Pomimo braku słów ustanowienia, został zatwierdzony przez Papieską Radę do spraw Popierania Jedności Chrześcijan, a jego ogłoszenie nastąpiło 25 października 2001 roku³². W tradycyjnej formie jest dziś używany przez Ko-

29 Z. Jaworski, *Wolność religijna według Edyktu Mediolańskiego – w 1700 rocznicę wydania*, „Biuletyn Stowarzyszenia Absolwentów i Przyjaciół Wydziału Prawa Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego” 11 (2014) 1, s. 17–29.

30 Zob. B. Nadolski, *Liturgika*, t. 4, *Eucharystia*, Poznań 2011, s. 39–41.

31 Zob. A. Kaim, *Ku źródłom duchowości eucharystycznej*, [w:] *To czyńcie na moją pamiątkę*, red. L. Górka, Warszawa 2005, s. 57–75.

32 Zob. Papieska Rada do spraw Popierania Jedności Chrześcijan, *Wskazania dotyczące dopuszczania do Eucharystii między Kościołem Chaldejskim i Asyryjskim Kościołem Wschodu; Dopuszczanie do Eucharystii w sytuacjach konieczności duszpasterskiej. Ustalenia między*

ściół asyryjski, a w innej wersji, w której dodane są słowa konsekracji, również przez chrześcijan liturgii chaldejskiej i syro-malabarskiej.

Za kolejną anaforę Kościoła pierwotnego uznaje się powstałą około 380 roku tzw. liturgię klementyńską³³ – anaforę znajdującą się w VIII księdze Konstytucji Apostolskich. Fundamentem, na którym sporządzono tekst, była modlitwa eucharystyczna pochodząca z *Tradycji Apostolskiej*, w znacznym stopniu rozbudowana. Dokument ten określa cały przebieg mszy świętej wraz z jego porządkiem i pomimo wątpliwości wynikających z datowania dzieła formularz ten jest ważny, gdyż zawiera wschodnią formę liturgii IV stulecia³⁴.

Warto wskazać również na *Euchologion* Serapiona z Thmuis (IV wiek), czyli księgę liturgiczną egipskiego biskupa zawierającą teksty mszy świętej i sakramentów. Określa ona porządek celebracji eucharystycznej. Ponadto w *Euchologionie* pojawia się po raz pierwszy aklamacja *Sanctus* (w tej formie jeszcze bez *Benedictus*)³⁵. Jej tekst brzmi: „Przed Tobą stoją tysiące tysięcy i dziesiątki tysięcy dziesiątków tysięcy (Dn 17, 10) Aniołów i Archaniołów, Tronów i Panowań, Zwierzchności i Mocy, przed Tobą stoją dwaj czcigodni Serafinowie o sześciu skrzydłach, dwoma z nich zakrywają twarz, dwoma nogi, na dwóch się unoszą (Iz 6, 2) i rozdzielają świętość. Z nimi przyjmij nasze uświęcenie, gdy wołamy: Święty, Święty, Święty, Pan Bóg zastępów, pełne są niebiosa i ziemia chwały Twojej (Iz 6, 3). Pełne jest niebo, pełna jest i ziemia wspaniałości Twojej chwały. Panie mocy, wypełnij tę ofiarę swoją mocą i swoim udziałem, Tobie bowiem ofiarujemy tę żywą ofiarę, tę ofiarę bezkrwawą”³⁶.

Próbując opisać twórczość związaną z anaforami w Kościołach wschodnich, należy wyszczególnić następujące elementy: świadomość wielkości Boga wraz z jego transcendentnością i immanencją, bogactwo i różnorodność form, którymi proklamowano chwałę Boga, podkreślenie trynitarnego charakteru liturgii i chrystocentryzmu, znaczącą rolę Ducha Świętego; doksologię, anamnezę i epiklezę jako rzeczywistości Kościoła wschodniego, wielkie anafory eucharystyczne jako prawdziwe katechizmy, niebiańsko-pneumatyczną wizję Kościoła,

Kościółem Chaldejskim i Asyryjskim Kościołem Wschodu, tłum. Marek Błaza, <http://www.jezuici.pl/mblaza/articles.php?lng=pl&pg=150> (16.12.2021).

33 Zob. S. Koperek, *Rys historyczny rozwoju liturgii mszalnej*, dz. cyt., s. 42–45.

34 Zob. *Konstytucje Apostolskie oraz Kanony Pamfilosa z apostołskiego synodu w Antiochii, Prawo Kanoniczne świętych Apostołów, Kary świętych Apostołów dla upadłych, Euchologion Serapiona*, tłum. S. Kalinowski, A. Caba, układ i oprac. A. Baron, H. Pietras, Kraków 2007, s. 235–248.

35 Zob. W. Hanc, *Eucharystia i Duch Święty*, [w:] *To czyńcie na moją pamiątkę. Eucharystia w perspektywie ekumenicznej*, red. L. Górka, Warszawa 2005, s. 38–56.

36 M. Starowieyski, *Eucharystia pierwszych chrześcijan*, Kraków 2014, s. 191.

wzbudzenie refleksji człowieka niegodnego Boga. Należy też zaznaczyć, że rozwój celebracji Eucharystii był związany z rozwojem samej ceremonii. Wyłączył on ze współdziałania ludu, który żywo uczestniczył w nabożeństwie poprzez wspólny śpiew, akklamację czy zaangażowanie w funkcje służby liturgicznej (procesja z księgą Ewangelii, procesja z darami). Działanie to wskazywało na aspekt różnorodności w jedności ze względu na lokalny charakter Kościoła³⁷.

Twórczość eucharystyczna na Zachodzie miała także bogatą historię, co prawda nie tak obszerną jak w przypadku Kościoła wschodniego, ale równie znaczącą. Na obszarze tym można wyróżnić dwie rodziny liturgiczne: galijską, w skład której wchodzi: liturgia galijska, wizygocka, celtycko-irlandzka i mediolańska; oraz rzymską (wraz z odgałęzieniem zachodnio- i północnoafrykańskim)³⁸. Z tych dwóch rodzin na potrzeby tej dysertacji zostanie przybliżona jedynie liturgia rzymska, której ogólne ukazanie będzie związane ze wskazaniem następujących okresów: sprawowanie liturgii do Grzegorza Wielkiego (604 r.), następnie od początku średniowiecza do Grzegorza VII (1085 r.), kolejno od Grzegorza VII do Soboru Trydenckiego, by ukazać soborową odnowę Trydentu, a następnie od okresu mszału potrydenckiego do Soboru Watykańskiego II.

Sprawowanie liturgii do III wieku odbywało się w Rzymie w języku greckim, więc trudno mówić o liturgii łacińskiej. Dopiero od IV wieku jej rozwój nabierał tempa, korzystając z opisów św. Justyna i *Tradycji Apostolskiej*. Wpływało na niego wiele czynników, wśród których można wyróżnić: upowszechnianie się języka łacińskiego – teksty liturgiczne były tłumaczone z greki, ale również powstawały nowe; rozwój budownictwa sakralnego umożliwiony dzięki reskryptowi, który powodował, że liturgia nabierała uroczystego charakteru; wprowadzono zmiany w szatach liturgicznych; liczba tekstów liturgicznych zwiększała się w dużym tempie. Msza święta przebiegała w następującym porządku: wejście, śpiew *Kyrie*, *Gloria*, oracja, liturgia słowa, przepowiadanie i modlitwa powszechna, przygotowanie darów, modlitwa eucharystyczna, komunika święta, modlitwa końcowa, zakończenie. Warto wskazać również na rozbudowaną uroczystą liturgię stacijną oraz msze sprawowane w małych grupach wiernych, co było innowacją w tamtym czasie³⁹.

37 Zob. B. Nadolski, *Liturgika*, dz. cyt., s. 49–51.

38 Zob. J. Miazek, *Msza św. w liturgiach zachodnich*, [w:] *Pokarm nieśmiertelności. Eucharystia w życiu pierwszych chrześcijan*, red. W. Myszor, Katowice 1987, s. 223–255.

39 Zob. A. Grzelak, *To czynicie na moją pamiątkę. Z dziejów liturgii Mszy świętej sprawowanej w Kościele zachodnim*, „Teologia Praktyczna” 7 (2006), s. 147–163.

1.3. OD ŚREDNIOWIECZA DO CZASÓW GRZEGORZA VII

Kolejny ważny okres rozciąga się od początku średniowiecza do czasów Grzegorza VII (1085 r.). Z tego czasu zachowało się wiele dokumentów obrazujących ówczesny sposób sprawowanie liturgii oraz życie liturgiczne wspólnot. Należą do nich: sakramentarze, zestawy perykop – czytań biblijnych, księgi związane ze śpiewem określane w Rzymie jako *cantatorium*, a w Grecji *graduale*, antyfonarze i księgi dotyczące przepisów porządkowych. Istotny jest również opis sprawowania liturgii papieskiej według *Ordo Romanus I* – przedstawia on strukturę uroczystej mszy świętej⁴⁰. Tuż przed określeniem obrzędów wstępnych można wyróżnić następujące elementy: zgromadzenie ludu w kościele stacyjnym, gdzie zbierali się licznie wierni z dzielnic Rzymu – mężczyźni zajmowali miejsca po przeciwnej stronie niż kobiety, a biskupi znajdowali się po innej stronie niż kapłani. Przybycie orszaku papieskiego z Lateranu w procesji z ustaloną kolejnością – papież przybywał konno, a następnie przywitanie papieża i przygotowanie do liturgii. Wówczas na obrzędy wstępne składały się: procesja do ołtarza i śpiew na wejście wykonywany przez chór śpiewaków pod przewodnictwem dyrygenta, który intonował antyfonę *Introitu*, uczczenie Najświętszego Sakramentu znajdującego się w naczyniu *sancta* dokonywane poprzez gest – skłonienie głowy papieża nad Najświętszym Sakramentem, uczczenie ołtarza i pocałunek pokoju, *Kyrie*, *Gloria*, modlitwa dnia. Śpiew *Kyrie* trwał do chwili, gdy papież dał znak dyrygentowi i rozpoczynało się *Gloria*. To działanie wskazuje na istotną rolę celebransa w kontekście wykonywanej podczas liturgii muzyki. Dalej rozpoczynała się już liturgia słowa skonstruowana z *Epistoły*, po której śpiewak w odpowiedzi do niej wykonywał psalm i śpiew *Alleluja*, oraz z Ewangelii, której Księga była przynoszona w uroczysty sposób przez diakona w asyście dwóch subdiakonów z kadzielnicą i dwóch akolitów ze świecami. Kolejną, najbardziej rozbudowaną częścią mszy była liturgia eucharystyczna. Otwierające ją obrzędy przygotowawcze obejmowały: ofiarowanie, przygotowanie ołtarza, zbieranie darów od wiernych i śpiew ofertoryjny, kolejno umycie rąk przez celebransa oraz przygotowanie darów na ołtarzu. Wszystko to odbywało się w ustalonym porządku uwzględniającym funkcje poszczególnych osób zaangażowanych w liturgię. Po ukończeniu tych obrzędów papież odmawiał modlitwę nad darami oraz rozpoczynał prefację, hymn anielski, czyli *Sanctus* oraz *Kanon*. Na ich zakończenie na ołtarzu kładziony był chleb konsekrowany i stawiany kielich z winem. Kolejnym momentem liturgii eucharystycznej była komunია święta.

40 Zob. C. Folsom, *Ryt rzymski czy ryt rzymskie?*, „Christianitas” 9 (2007) 35, s. 68–84.

Na jej początku przekazywany był znak pokoju⁴¹, potem następowało łamanie chleba i rozpoczęcia przez kierownika chóru śpiewu *Agnus Dei*, który trwał aż do momentu komunii. Do komunii, według ustalonej kolejności, przystępowali papież i członkowie wyższego kleru. Otrzymywali ją pod dwiema postaciami. Następnie komunię przyjmowali wierni – najpierw szlachta, osoby, które przynosiły dary ofiarne, a w dalszej kolejności pozostali wierni. W tym czasie chór śpiewał odpowiednią pieśń. Ostatnią grupą otrzymującą komunię byli członkowie niższego duchowieństwa i służby liturgicznej, w skład której wchodził także śpiewacy. Końcowym elementem liturgii eucharystycznej była modlitwa po komunii (*postcommunio*)⁴². Eucharystię finalizowały obrzędy rozesłania wiernych oraz procesji do zakrystii i błogosławieństwa słowami: *Benedicat nos Dominus* wraz z odpowiedzią ludu *Amen*⁴³. Przedstawiona konstrukcja liturgii stała się punktem wyjściowym do jej rozbudowy, szczególnie w przypadku liturgii galijskiej oraz w krajach germańskich. Ponadto stała się także dla wielu innych krajów wzorem, który jednocześnie umacniał jedność myśli liturgicznej ówczesnej Europy. Żyjący w latach 354–430 Augustyn (biskup Hippony) twierdził, że Eucharystia jako sakrament jednoczy wspólnotę ludzi, którzy przyjęli chrzest, tworząc z nich jedno Ciało Chrystusa⁴⁴. Istotą ofiary według biskupa Hippony jest: „każde dzieło, skierowane do tego, byśmy się z Bogiem w świętym towarzystwie łączyli – dzieło mianowicie do owego kresu dobra skierowane, w którym byśmy mogli być prawdziwie szczęśliwi. Stąd też i samo nawet miłosierdzie, które nas pobudza do pomagania ludziom – jeśli nie czynimy tego dla Boga, nie jest ofiarą. Bo ofiara, chociaż ją wykonuje i składa człowiek, jest jednakże sprawą boską, dlatego ją też i starożytni Latynowie tym mianem nazywali. Stąd również i sam człowiek, boską nazwą uświęcony i Bogu poślubiony, o ile dla świata umiera, a dla Boga żyje, ofiarą jest. Bo i to jest miłosierdziem, jeśli je kto dla samego siebie czyni. Z tego też powodu napisane jest: *zmiłuj się nad duszą swą, podobając się Bogu*”⁴⁵. Augustyn zaznaczał, że składaniem ofiary Bogu jest życie w Jego służbie i dokonuje się poprzez Jezusa Chrystusa jako Największego Kapłana.

41 Zob. P. Włodyga, *Pokój (Pański niech zawsze będzie) z wami, [w:] Introibo ad altare Dei*, red. S. Koperek, Kraków 2008, s. 121–129.

42 Zob. K. J. Pruszyński, *Implikacje historyczno-teologiczne modlitw postcommunio Mszału Pawła VI*, „Studia Teologiczne Białystok Drohiczyn Łomża” 15 (1997), s. 177–190.

43 Zob. B. Mokrzycki, *Droga chrześcijańskiego wtajemniczenia*, Warszawa 1983, s. 515–521.

44 Zob. J. Gliściński, *Wpływ Eucharystii na wewnętrzny wzrost człowieka w nauczaniu św. Augustyna*, „Vox Patrum” 8 (1988) 14, s. 267–276.

45 Augustyn z Hippony, *Państwo Boże*, t. 2, tłum. T. Kubicki, Kęty 2015, s. 363.

1.4. OD CZASÓW GRZEGORZA VII DO SOBORU TRYDENCKIEGO

Następnym okresem w rozwoju liturgii był czas od Grzegorza VII do Soboru Trydenckiego, kiedy to w trakcie sprawowanej mszy kładziono nacisk na uczestnictwo zarówno zewnętrzne, jak i wewnętrzne. Zmiany zewnętrzne – wizualne przejawiały się m.in. poprzez wyraźne zaznaczenie miejsca ołtarza, gdzie przestrzeń dla duchowieństwa i przestrzeń dla świeckich zostały wyraźnie odróżnione. Istotną rolę odegrało także wprowadzenie elementów estetycznych, takich jak ornamentyka oraz relikwiarze z relikwiami świętych. W kościele pojawiały się coraz częściej ołtarze boczne, przy których były sprawowane msze tzw. czytane. Często odprawiane ograniczały śpiew liturgiczny, który był eliminowany z tej formy liturgii przez wiernych, którzy jedynie słuchali go. W tym okresie zaczęto także stosować dzwonki kościelne wskazujące ważniejsze momenty mszy świętej⁴⁶. Wierni uczestniczyli w nabożeństwie w postawie stojącej i klęczącej – ta druga była konieczna od IX wieku podczas modlitwy eucharystycznej, a od XIII wieku w momencie konsekracji. Jej źródło, jak pisał Paweł Szczaniecki: „sięga pierwotnej katechezy. Świadectw o tym dostarczają źródła pisane, a także ikonografia. Zwyczaje feudalne znały również klęczenie w ceremoniale hołdu. Ten sam gest (w tym samym sensie) widnieje na epitafiach i tablicach fundacyjnych, gdzie królowie i rycerze klęczą przed Chrystusem i Matką Bożą⁴⁷”.

Co do trzeciej postawy, stosowanej dzisiaj – czyli siedzącej⁴⁸ – należy zaznaczyć, że praktycznie nie istniała, ponieważ w kościele nie używano krzeseł i ławek. Wyjątek stanowili starzy i chorzy. Opisywany okres, wpisany w gotyk, wiązał się z obowiązkującą wówczas indywidualnością, etycyzmem i subiektywnością, które przenikały także do liturgii. Przejawiały się m.in. poprzez usamodzielnianie się celebransa w pewnych momentach mszy świętej czy większe zaangażowanie świeckich w służbie liturgicznej. Zmiany następowały również w szatach liturgicznych. W kwestii wewnętrznego uczestnictwa należy wskazać jako istotę i kierunek Mękę Chrystusa, a jako najważniejszy moment liturgii – podniesienie, które wpływało na budowanie postawy związanej z pobożnością eucharystyczną, więc zaakcentowana została także rola kapłana, który reprezentuje Boga podczas mszy. Zadaniem ludu było kontemplowanie tego zbawczego, aktualizującego się działania. Podkreślano przynależność do danej

46 Zob. T. Sinka, *Dzwony w liturgii*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 2 (1998), s. 115–121.

47 P. Szczaniecki, *Msza po staremu się odprawia*, Kraków 2011, s. 119.

48 Zob. A. Klocek, *Nowe elementy Institutio Generalis trzeciej typicznej edycji Missale Romanum*, „Liturgia Sacra” 7 (2001) 2, s. 263–282.

wspólnoty poprzez obowiązkowy udział w mszy świętej we własnej parafii głównie podczas liturgii niedzielnej. Od IV wieku przed przystąpieniem do komunii obowiązywał post, podtrzymany także w średniowieczu, kiedy to synody i kazania nakazywały go już od północy. Warto wskazać również na wymiar katechetyczny. Zadaniem duchownych był obowiązek przybliżania znaczenia liturgii wiernym w sposób dość obszerny, obejmujący oprócz wyjaśnień modlitw *Credo* czy *Pater noster* także poszczególne modlitwy mszalne. Ze względu na ten obowiązek synod w Cloveshoe w 747 roku wprowadził coroczny egzamin dla duchowieństwa z zakresu sakramentów i *ordine missarum*, który odbywał się w okresie Wielkiego Postu⁴⁹.

W okresie tym miały miejsce także objaśnienia Eucharystii, których początki sięgały VI wieku. Alegoryczna wykładnia mszy obejmowała m.in. teksty Pisma Świętego i wyrażenia liturgiczne, czynności czy rytury wprowadzające. W stosunku do mszy rzymskiej jako pierwszy wprowadził ją Alkuin z Metz, który dokonał również podziału alegorii na typologiczną, moralną, komemoratywną, a także eschatologiczną, anagogiczną. Pomimo sprzeciwu teologów, alegoryczna wykładnia mszy była nadal żywa w epoce gotyku, o czym mogą świadczyć dodawane nowe elementy⁵⁰. Wykładnia została ujednoczona przez papieża Innocentego III – wprowadził on m.in. symbolikę kolorów szat liturgicznych, która przetrwała do czasów współczesnych. Dobór barw nie był przypadkowy, miały one wyjątkowe znaczenie. Później do kolorów szat dodano również krzyż jako symbol męki Chrystusa⁵¹. Za owoc działań okresu scholastyki w zakresie zmian w liturgii można uznać pełniejszą wewnętrzną organizację Eucharystii.

Wiek średni rozwinęły myśl związaną z Eucharystią, stanowiąc jej kontynuację i aktualizację. Aspekt uczestnictwa wewnętrznego i zewnętrznego był związany poniekąd z epoką gotyku⁵², która kładła mocny nacisk na wymiar indywidualny człowieka, co odcisnęło swoje piętno nie tylko w sztuce. Działanie to przełożone na sferę teologii Eucharystii przyczyniło się do jej rozwoju. Również zaistnienie wspomnianej alegorycznej wykładni mszy, poszukiwanie istoty epiklezy eucharystycznej czy ukształtowanie specjalnej struktury głoszonych kazań nie pozostały bez znaczenia dla czasów obecnych.

49 Zob. B. Nadolski, *Liturgika*, Poznań 2011, s. 74–87.

50 Zob. G. Rzeźwicki, *Otworzyć drzwi do świata świętej liturgii – obrzędy wstępne Mszy św.*, [w:] *Krąg Biblijny. Materiały dla duszpasterzy, animatorów i wszystkich, którzy pragną czytać Pismo Święte*, nr 30, red. P. Łabuda, Tarnów 2016, s. 147–165.

51 Zob. M. Nowak, *Kolory w liturgii jako nomen actionis*, „*Liturgia Sacra*” 8 (2002) 1, s. 69–74.

52 Zob. B. Snela, *Przestrzeń kościelna*, [w:] *Liturgika ogólna*, red. F. Blachnicki, Lublin 1973, s. 171–245.

1.5. OD SOBORU TRYDENCKIEGO DO SOBORU WATYKAŃSKIEGO II

Kolejny okres w historii mszy rozpoczyna się od Soboru Trydenckiego i trwa aż do Soboru Watykańskiego II. W związku z występującymi w XIV wieku czynnikami powodującymi nieład w Kościele, takimi jak np.: ingerencja władców w życie wewnętrzne Kościoła, żądania odprawiania liturgii w językach ojczystych oraz przyjmowania komunii pod dwiema postaciami⁵³ czy pewne nadużycia w sprawowanej liturgii doprowadziły do nasilonej krytyki Kościoła. Jej epicentrum znalazło swój wydzźwięk w tezach reformatora Marcina Lutera (1483–1546), który podważał liturgię rzymską, wskazując w dokumencie zatytułowanym *De captivitate Babylonica Ecclesiae* na trzy niewole, z których należało ją uwolnić. Były one związane z transsubstancjacją, nieudzielaniem komunii pod dwiema postaciami⁵⁴ oraz pojmowaniem mszy jako ofiary. W następstwie tego działania Kościół bronił się przed myślą reformacyjną, czego najważniejszym przykładem było zwołanie w 1544 roku przez papieża Pawła III, bullą *Laetare Ierusalem*⁵⁵, Soboru Trydenckiego, który odbywał się w latach 1545–1563. Według bulli sobór miał zająć się wytępieniem herezji, odnową dyscypliny kościelnej, poprawą obyczajów oraz dążeniem do pokoju w całym Kościele. Co do Eucharystii zajął się sprawami, które w ostatnim czasie nasiliły jej błędne pojmowanie. Potwierdził obecność Chrystusa w Eucharystii jako ofierze – ofiara na Kalwarii była krwawa, a ta składana podczas mszy jest bezkrwawa. Podkreślono jednak, że uczestnictwo w Eucharystii umożliwia wiernym otrzymywanie takich samych łask jak w przypadku obecności pod krzyżem w trakcie Męki Chrystusa. Ta rzeczywista obecność Pana Jezusa została podkreślona w *Dekrecie o Najświętszym Sakramencie Eucharystii* podczas 13 sesji soborowej odbywającej się 11 października 1551 roku: „najpierw święty Sobór naucza oraz otwarcie i jasno wyznaje, że w życiodajnym sakramencie świętej Eucharystii po konsekracji chleba i wina nasz Pan Jezus Chrystus, prawdziwy Bóg i prawdziwy człowiek, znajduje się prawdziwie, rzeczywiście i substancjalnie (kan. 1) pod postaciami owych widzialnych rzeczy. Albowiem nie jest to sprzeczne, aby nasz Zbawiciel zasiadał zawsze w niebiosach po prawicy Ojca naturalnym sposobem swej egzystencji i aby mimo to na wielu innych miejscach był sakramentalnie obecny dla nas w swojej substancji, tym sposobem istnienia, który – choć ledwo możemy go wyrazić słowami – jest

53 Zob. T. Jurkiewicz, *Przyjmowanie Ciała i Krwi Chrystusa w dziejach Kościoła*, [w:] *W służbie Miłości. Eucharystia*, red. D. Czaicki, Siedlce–Kraków 2013, s. 239–269.

54 W latach 1522–1526 M. Luter odrzucił komunię pod postacią wina.

55 Zob. H. Tuchle, *Historia Kościoła*, t. 3 (1500–1715), Warszawa 1986, s. 117.

możliwy dla Boga i który możemy pojąć myślą rozjaśnioną przez wiarę oraz w który niezmiennie mamy wierzyć⁵⁶. Sobór powołał także specjalną komisję, która szczegółowo badała przedstawiane niezgodności. Nadał biskupom odpowiedzialność w sprawie potencjalnych nadużyć oraz zalecił im wizytacje. Nakazał także biskupom przebywać w diecezjach, a proboszczom w parafiach oraz ograniczył nepotyzm. Ponadto, co do liturgii, wciąż pozwalano na odprawianie tzw. mszy prywatnych⁵⁷ oraz Eucharystii bez komunii, zachowano łącinę oraz dawną konstrukcję czytań mszalnych⁵⁸. Sam Sobór nie zreformował liturgii, ale stał się zaczynem do zmian, które polecił do wykonania papieżowi. Efektem tego działania, w trakcie pontyfikatu papieża Piusa V, było opublikowanie 14 lipca 1570 roku dla całego Kościoła *Missale Romanum ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum, Pii v. Pont. Max. iussu editum*⁵⁹. W tym kontekście warto zaznaczyć także, że nowożytny mszał rzymski ograniczył apologie i inne modlitwy pobożności średniowiecznej do przygotowania celebransa wraz z asystą do offertorium i komunii⁶⁰.

Ujednolicenie sposobu sprawowania Najświętszej Ofiary wymagało praktycznej realizacji, za którą była odpowiedzialna specjalnie powołana do tego celu, 22 stycznia 1588 roku, Kongregacja Rytów. Jej powstanie dokonało się na podstawie Konstytucji apostolskiej *Immensa*. To ujednolicenie wpłynęło pozytywnie na jakość liturgii, jednak w pewnym sensie ograniczało wiernym dostępność do wcześniejszych tradycji i treści. W mszale, poza wskazaniem nowego kierunku przejawiającego się w jego strukturze, dokonano również zmian związanych ze stylistyką tekstu. Postulat ten został przedstawiony przez humanistów, którzy podkreślali znaczenie piękna języka. *Mszał rzymski* został przetłumaczony na wiele języków, w tym m.in. na chiński, perski, arabski, armeński czy starosłowiański. Aby umożliwić kontynuację dwustuletniej tradycji, jego wprowadzenie wiązało się z korzystaniem również ze starszych mszałów, więc proces ujednolicenia trwał dość długo⁶¹.

56 Sobór Trydencki, *Dekret o Najświętszym Sakramencie Eucharystii* (Trydent 1551), [w:] *Dokumenty Soborów Powszechnych. Tekst łaciński, polski*, t. 4, układ i oprac. A. Baron, H. Pietras, Kraków 2004, s. 446.

57 Zob. S. Koperek, *Rys historyczny rozwoju liturgii mszalnej*, dz. cyt., s. 56–57.

58 Zob. M. Szablewski, *Msza bez ludu. Znak jedności czy podziału?*, Kraków 2004, s. 193–203.

59 Zob. S. Cichy, *Liturgia słowa w Mszale św. Piusa V*, [w:] *Słowo Boże w liturgii. Obecność – celebrowanie – aktualizacja*, red. S. Araszczyk, Wrocław 2010, s. 67–78.

60 Zob. L. Bouyer, *Eucharystia. Teologia i duchowość modlitwy eucharystycznej*, dz. cyt., s. 398.

61 Zob. H. J. Sobeczko, *Ciągłość tradycji w mszałach rzymskich z 1570 i 1970 roku*, „Liturgia Sacra” 14 (2008) 2, s. 241–265.

Okres od Soboru Trydenckiego do Soboru Watykańskiego II obfitował w postulaty odnoszące się do prostoty oraz charakteru wspólnotowego odprawianej liturgii. Zaplanowana reforma mająca na celu eliminację nadużyć została zrealizowana, ale pojawił się kolejny problem, ponieważ msza należała w coraz większym stopniu do duchowieństwa. Przepaść pomiędzy celebransem a ludem, pomimo dostrzegalnej troski duszpasterskiej, pogłębiała się. Pojawiał się również coraz większy dysonans między życiem liturgicznym Kościoła hierarchicznego a ludem szukającym własnego sposobu wyrazu w nabożeństwach o charakterze prywatnym. Liturgika nabierała coraz bardziej prawniczego charakteru, co przejawiało się w powstawaniu wielu dekretów Kongregacji Obrzędów. Ich celem było scentralizowanie i ujednolicenie liturgii Kościoła zachodniego⁶². Powyższe problemy, pomimo coraz prężniej działającego ruchu liturgicznego, ostatecznie znalazły rozwiązanie dopiero po reformie liturgii Soboru Watykańskiego II.

Rozwój liturgii mszy na Zachodzie można opisać skrótowo w następujących fazach: na początku była ona odprawiana w środowisku domowym, w późniejszym czasie (IV–V wiek) jej sprawowanie zostało przeniesione do bazylik, wieki VI–VII przynoszą mszę papieską, natomiast VIII–IX mszę frankońską, a XII–XV mszę dramatyczną. Msza trydencka, tzw. rubrycystyczna, została wprowadzona od 1570 roku, a msza normatywna – wspólnotowa od 1970 roku jest odprawiana w języku ojczystym. Przybliżenie tej ostatniej wymaga poświęcenia szczególnej uwagi, co zostanie zrealizowane w innym miejscu niniejszej dysertacji.

2. MUZYKA PODCZAS NAJŚWIĘTSZEJ OFIARY

Opisany powyżej, w sposób ogólny, rozwój mszy wymaga też przybliżenia rozwoju materii muzycznej, która od wieków towarzyszyła świętym obrzędom⁶³. Proces ten zostanie przedstawiony w następujących okresach: Stary Testament, od Nowego Testamentu do wieków średnich, średniowiecze i chorał gregoriański, renesans, barok oraz wiek XIX i XX.

1.1. STARY TESTAMENT

Śpiew i muzyka instrumentalna w Starym Testamencie były mocno zaangażowane w kształtowanie się kultu. Śpiewane modlitwy cechują Księgę Psalmów, stanowiąc żelazny przykład dokumentu muzyczności. Ponadto muzyczny charakter

62 Zob. B. Mokrzycki, *Droga chrześcijańskiego wtajemniczenia*, dz. cyt., s. 534.

63 Zob. J. Bramorski, *Pieśń nowa człowieka nowego*, dz. cyt., s. 328–349.

poetyckich tekstów został zintensyfikowany za sprawą częstego odnoszenia się do terminologii muzycznej⁶⁴. Niektóre pojęcia związane z materią muzyczną pojawiają się wielokrotnie. Barbara Szczepanowicz wskazywała na indeks fragmentów, w których występuje terminologia związana z muzyką. Został on sporządzony na podstawie Konkordancji Starego i Nowego Testamentu do Biblii Tysiąclecia. Słowami kluczowymi będą tutaj: chór, dźwięk, grać, grający, hymn, lamentacja, muzyczny, muzyk, pieśniarz, pieśń, śpiewać, śpiewający, śpiewak, śpiewanie czy śpiewany⁶⁵. Z ich analizy wynika, że muzyka już wtedy miała funkcję związaną z pogłębianiem relacji ludzi z Bogiem i stanowiła wyjątkowy środek wyrazu w trakcie istotnych wydarzeń w historii Izraela, np. podczas poświęcenia ołtarza: „Juda i jego bracia powiedzieli: *oto nasi wrogowie zostali starci na proch. Chodźmy oczyścić świątynię i na nowo poświęcić*. Zebrało się więc całe wojsko i poszli na górę Syjon. Dwudziestego piątego dnia dziewiątego miesiąca, to jest miesiąca *Kislew*, sto czterdziestego ósmego roku wstali wcześniej rano i zgodnie z Prawem złożyli ofiarę na nowym ołtarzu całopalenia, który wybudowali. Dokładnie w tym samym czasie i tego samego dnia, którego poganie go zbezczeszili, został on na nowo poświęcony przy śpiewie pieśni i grze na cytrach, harfach i cymbałach. Cały lud upadł na twarz, oddał pokłon i aż pod niebo wysławiał Tego, który im zesłał takie szczęście. W osiem dni dokonali poświęcenia ołtarza, a przy tym z radością złożyli całopalenia, ofiarę biesiadną i ofiarę uwielbienia” (1 Mch 4, 36–37, 52–56).

Kolejnym przykładem obecności muzyki podczas czynności związanych z kultem jest rola zespołu muzycznego w trakcie procesji religijnych. Na przykład podczas przeniesienia Arki Przymierza do Jerozolimy Dawid wraz z całym domem Izraela tańczył przed Panem przy dźwiękach pieśni wydobywanych na takich instrumentach, jak cytry, harfy, bębenki, grzechotki czy cymbały (zob. 2 Sm 6, 5). W powyższym fragmencie, poza grą zespołową, pojawia się także inny wymiar związany z muzycznością towarzyszącą świętym obrzędom, a mianowicie taniec. Świadczy on o radosnym charakterze wykonywanej pieśni.

Rozwój muzyki dla kultu przypadł na czasy króla Dawida, który był świetnym kompozytorem muzyki liturgicznej i poetą. Jego postawa charakteryzowała się niezwykłym wyczuciem i wyróżniała go na tle innych, pomimo iż łączył w sobie dwie osobowości: był wojownikiem, wielkim przywódcą religijnym i królem oraz muzykiem, poetą i twórcą pieśni⁶⁶. W jego życiu przeplatały się

64 Zob. J. Waloszek, *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*, Opole 1997, s. 80.

65 Zob. B. Szczepanowicz, *Muzyka i taniec w Biblii*, Kraków 2016, s. 46–48.

66 Zob. S. Biel, *Dawid, medytacje biblijne*, Kraków 2018, s. 7.

sprzeczności, co niewątpliwie wpływało na twórczość literacko-muzyczną. Był także jednym z najistotniejszych organizatorów życia muzycznego ówczesnych wspólnot. To on jako pierwszy założył zawodowy zespół muzyczny składający się z 17 muzyków i służący potrzebom świątyni⁶⁷. Jednym z najważniejszych przykładów obecności muzycznego zespołu w trakcie czynności religijnych, który można znaleźć w pismach starotestamentalnych, jest opis świątynnego ceremoniału składania ofiar: „postawił też lewitów w domu Pańskim z cymbałami, harfami i cytrami, według polecenia Dawida i Gada, «Widzącego» królewskiego, oraz proroka Natana, rozkaz bowiem pochodził od Pana za pośrednictwem Jego proroków. Stanęli więc lewici z instrumentami Dawida, a kapłani z trąbami. Wtedy rozkazał Ezechiasz złożyć przy ołtarzu całopalną ofiarę, a skoro rozpoczęło się całopalenie, zaczęto śpiewać pieśń ku czci Pana przy wtórze trąb i instrumentów króla izraelskiego, Dawida. Całe zgromadzenie oddało pokłon, a pieśń rozbrzmiewała i trąby grały. Gdy zakończono całopalenia, król i wszyscy, którzy byli przy nim, upadli ze czcią na kolana i oddali pokłon” (2 Krn 29, 25–30).

Warto zauważyć, że struktura instrumentalna zespołu towarzyszącego obrzędowi religijnym znajduje swoje symboliczne odzwierciedlenie w dzisiejszych czasach. Po pewnych modyfikacjach może też stanowić podstawę dla obrazu konstrukcji zespołu wokalnie-instrumentalnego, który wykonuje muzykę w trakcie liturgii oraz wskazuje na funkcję służebną muzyki liturgicznej. Mamy więc do czynienia z różnymi grupami instrumentów, które stanowią akompaniament dla emisji słowa Bożego. Ta prefilharmoniczna orkiestra domagała się profesjonalizmu, czego dowodem było powstanie za czasów Salomona akademii kształcącej młodych muzyków w zakresie muzyki religijnej. Podnoszenie jakości było rzeczą istotną i dotyczyło zarówno instrumentalistów, jak i śpiewaków, ponieważ w liturgii słowa treści były wyśpiewywane przez śpiewaków lub chór przy akompaniamentie instrumentów. Chóry te były licznymi zespołami skupiającymi nawet setki osób. Warto zauważyć, że spis muzyków i śpiewaków wybranych do służby liturgicznej został zawarty w 25 rozdziale Pierwszej Księgi Kronik (zob. 1 Krn 25, 1–31)⁶⁸.

W kwestii jakości muzyki wykonywanej podczas czynności religijnych istotną rolę odegrały słowa proroków, którzy ostrzegali przed złą i niewłaściwą muzyką. Wskazywali, że przyczyną podstawową, ważną również w dzisiejszych czasach, jest zaniedbanie istoty pobożności, co przejawia się wprowadzaniem

67 Zob. B. Szczepanowicz, *Muzyka i taniec w Biblii*, dz. cyt., s. 25.

68 Tamże, s. 42–48.

religijnego formalizmu, w którym prym wiedzie bogata i imponująca zewnętrznie forma, która zaślania właściwe nastawienie serca⁶⁹. Działanie to dotyczy również muzyki, a tego typu zagrożenia są szczególnie podkreślane m.in. w księdze Amosa, Izajasza i Ezechiela (zob. Am 5, 21–23; Am 6, 1–5; Iz 24, 8–9; Ez 26, 13).

Muzyka obecna w Starym Testamencie była ściśle związana z kultem świątynnym. Stanowiła część zasadniczą rytuału, kojarzyła się z radosnym i podniosłym nastrojem, towarzyszyła ważnym wydarzeniom w historii, co znajdzie kontynuację również w Nowym Testamencie. Bez wątpienia już wtedy istotna była troska o jakość muzyki zarówno w wymiarze odtwórczym, jak i twórczym. Józef Ratzinger twierdził, że twórczość artystyczna, a więc i kompozytorska, w rozumieniu Księgi Wyjścia jest uczestnictwem w twórczości samego Boga oraz ukazywaniem ukrytego piękna oczekującego w stworzeniu⁷⁰. Takie pojmowanie kreatywności może i nawet powinno stać się drogowskazem dla twórców i odtwórców kościelnej materii muzycznej czasów obecnych, którzy pragną wzbogacać swoją pracę przestrzeń, w której się poruszają.

Warto przywołać słowa biblisty i muzyka w jednej osobie, który twierdził, że muzyka wedle starotestamentalnych przesłań winna być wyrazem religijnych uczuć, a w ten sposób jest w stanie wywołać wewnętrzne przeżycia u słuchaczy⁷¹.

2.2. OD NOWEGO TESTAMENTU DO ŚREDNIOWIECZA

Następnym okresem w rozwoju myśli muzycznej towarzyszącej świętym obrzędom był czas zaczynający się od Nowego Testamentu i trwający do wieków średnich. Terminologia związana ze śpiewem i w ogóle z muzyką w Nowym Testamencie, tak jak w przypadku wspomnianej wcześniej terminologii ze Starego Testamentu, obejmuje takie określenia jak: dźwięk, grać, hymn, instrument, muzyka, pieśń, śpiewać, śpiewak⁷². Wynika z tego, że Nowy Testament – podobnie jak w przypadku sfery liturgii – w wymiarze muzycznym stał się spadkobiercą tradycji starotestamentalnej, ale poprzez wskazanie nowego kierunku podkreślił go również w idei muzycznej⁷³.

Praktyka religijna ewoluowała, pozwalając na wzbogacanie z różnych kierunków. Prosty śpiew wspólnotowy był charakterystyczny dla pierwszych

69 Zob. J. Waloszek, *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*, dz. cyt., s. 86–87.

70 Zob. J. Ratzinger, *Nowa Pieśń dla Pana*, dz. cyt., s. 164.

71 Zob. T. Dąbek, *Muzyka liturgiczna w Starym i w Nowym Przymierzu*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 3 (1987), s. 254.

72 Zob. B. Szczepanowicz, *Muzyka i taniec w Biblii*, dz. cyt., s. 60.

73 Zob. R. Tyrała, *Soborowa odnowa muzyki kościelnej w Polsce*, Kraków 2000, s. 17–23.

chrześcijan, czego potwierdzenie można znaleźć w wielu fragmentach Nowego Testamentu. Wiąże się to z niezwykłą muzycznością zarówno samej Ewangelii, jak i listów apostoelskich. Nowy Testament pod względem objętości w stosunku do Starego Testamentu obejmuje zdecydowanie większą liczbę utworów literackich cechujących się muzycznym charakterem. Do niektórych z nich można zaliczyć: doksologie, eugologie, kantyki, hymny czy dziękczynienia. Jako przykłady można wskazać: *Pieśń Maryi* (zob. Łk 1, 46–55), *Pieśń Symeona* (zob. Łk 2, 29–32), *Osiem błogosławieństw* (zob. Mt 5, 3–12), *Hymn o miłości* (zob. 1 Kor 13), *Pieśń o zmartwychwstaniu* (zob. Ef 5, 14), *Pieśń o godności Chrystusa* (zob. Kol 1, 14–20), *Aklamację Axios* (zob. Ap 5, 9nn) czy *Odę Mojżesza* (zob. Ap 15, 3) itd.⁷⁴ Dowodzi to, że nadanie wskazanym tekstom formy muzycznej było rzeczą intuicyjną i miało cel praktyczny. Ponadto, jak podawał J. Waloszek, w świetle źródeł muzyki obecnej podczas liturgii: „najczęściej przypominanym argumentem za «muzycznością» chrześcijańskiej liturgii jest scena z Wieczernika. Sam Jezus i apostołowie dają podczas ostatniej wieczerzy przykład kultywowania tradycyjnego śpiewu o charakterze paraliturgicznym. Pierwsza Eucharystia – jak relacjonuje nam Ewangelista Marek – zakończona została śpiewem: «po odśpiewaniu hymnu wyszli w stronę Góry Oliwnej» (Mk 14, 26; por Mt 26, 30). Hymnem, o którym jest tu mowa, była najprawdopodobniej – zgodnie z żydowską tradycją świętowania uczty paschalnej – druga część wielkiego *Hallelu*, skomponowanego z Ps 114, względnie Ps 115–118 [...]»⁷⁵.

To działanie uwypukla kontynuację tradycji muzycznej wywodzącej się z liturgii Starego Testamentu. Pierwsi chrześcijanie jako spadkobiercy przejęli śpiewy psalmodyczne oraz inne formy sakralne, takie jak np. *Amen* czy *Alleluja*, wprowadzając je do nowej liturgii. Dbali o jakość śpiewanych psalmów i troszczyli się o muzyczną recytację czytań biblijnych⁷⁶. W okresie prześladowań unikali używania instrumentów, a ich śpiew był ograniczany i w związku z ascetycznym ukierunkowaniem liturgii cechował się spokojem, co stanowiło kontrast w stosunku do muzyki pogan. Kreatywność ówczesnych kompozytorów rozwijała się, czego owocem były nowe hymny⁷⁷ czy inne pieśni chrześcijańskie. To, co ważne dla muzyki w tym czasie, zauważa jeden z największych znawców muzyki kościelnej Ireneusz Pawlak: „w miarę, jak chrześcijaństwo rozszerzało się poza Palestynę, liturgia i jej śpiewy zaczęły ulegać modyfikacjom.

74 Zob. J. Waloszek, *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*, dz. cyt., s. 98.

75 Tamże, s. 88.

76 Zob. B. Szczepanowicz, *Muzyka i taniec w Biblii*, dz. cyt., s. 58–59.

77 Zob. J. Pikulik, *Śpiew i muzyka w historii liturgii*, „Ateneum Kapłańskie” 2/427 (1980) 72/94, s. 195–196.

Ucztę Pańską połączono z modlitwami wielbiącymi i prośbami. Niektóre zaś śpiewy wykorzystywane przy sprawowaniu Eucharystii zaczęto melodycznie ozdabiać⁷⁸.

2.3. ŚREDNIOWIECZE I CHORAŁ GREGORIAŃSKI

W średniowieczu myśl muzyczna związana z Eucharystią ewoluowała wraz z jej rozkwitem. Przejawiało się to m.in. poprzez wprowadzenie istotnych zmian w zakresie śpiewu liturgicznego. W VI–VII wieku, ze względu na dominację melodii zawierających w swojej strukturze rozbudowane melizmaty, śpiew sylabiczny był coraz częściej przez nie wypierany. Muzyka przyjmowała coraz częściej kontemplacyjny charakter⁷⁹. W tym czasie zwracano również uwagę na odpowiednie wykonanie, które powierzano osobom o profesjonalnych kompetencjach. Wartości chrześcijańskie inspirowały twórców, którzy w tym czasie zwracali się bezpośrednio do Boga również językiem sztuki.

W architekturze swoją obecność bardzo mocno zaakcentował gotyk, którego dzieła, np. architektoniczne, charakteryzowały się lekkością i smukłością. Zarówno w nowo powstałej formie – rzeźbie, jak i w malarstwie sylwetki przedstawianych postaci były wydłużone, przy silnym podkreśleniu ich ekspresji. Ponadto coraz więcej obrazów ukazywało mękę Zbawiciela. Muzycznie wyrażano ją poprzez monodię, która dzięki swojemu wyjątkowemu charakterowi sprzyjała kontemplacji wyrażanych treści. W swojej strukturze ten świątlisty i wzniosły śpiew odznaczał się jednogłosowością opartą na diatonice oraz towarzyszącą mu obfitą melizmatyką⁸⁰.

W średniowiecznej historii muzyki towarzyszącej Eucharystii należy wyróżnić jej najważniejszą formę – chorał gregoriański, który wywodzi się m.in. z muzyki biblijnej noszącej miano naturalnego i własnego śpiewu Kościoła⁸¹. Jego wdrożenie w obrębie wielu kultur wymagało ogromnego czasu i zaangażowania. Pomimo że stanowi on syntezę starożytnej tradycji muzycznej – łączy ze sobą starożytność z nowożytnością – to jest wciąż inspirującą przestrzenią dla urzeczywistniania się współczesnej muzyki sakralnej⁸². Najstarsze z przekazów

78 I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2000, s. 50.

79 Zob. D. Hiley, *Chorał Kościoła Zachodniego*, Kraków 2019, s. 233–278.

80 Zob. I. Pawlak, Chór kościelny wobec „ducha czasu”, [w:] *De Musica Sacra in Polonia. Quaestiones Selectae*, t. 3, red. S. Garnczarski, Tarnów 2015, s. 195.

81 Zob. B. Pocięj, *Sacrum w muzyce liturgicznej*, „Ateneum Kapłańskie” 2/427 (1980) 72/94, s. 205–207.

82 Zob. B. Sawicki, *W chorale jest wszystko*, Kraków 2014, s. 16.

zawierających śpiewy chorałowe (tj. od VIII wieku)⁸³, w których posługiwano się notacją cheironomiczną, stanowią rękopisy zachowane głównie w bibliotekach klasztorów benedyktyńskich, m.in. w: Sankt Gallen, Einsiedeln, Metz czy Monte Cassino, gdzie śpiew chorałowy był nieodłączną częścią liturgii. Natomiast najstarsze z tekstów liturgicznych stanowiących podstawę dla śpiewów chorałowych znajdowały się w sakramentarzach, w tym m.in.: leoniańskim z V wieku, gelazjańskim z VII–VIII wieku czy gregoriańskim z VIII wieku. W późniejszym czasie zostały one zaktualizowane o teksty śpiewane. Klasztory przyczyniły się do rozwoju muzyki średniowiecznej pod kątem teoretyczno-praktycznym. Również tutaj w IX wieku zaczęła wykształcać się oryginalna notacja muzyczna służąca do zapisu chorału gregoriańskiego i stąd pochodzą najstarsze zapisy, wśród których można wyróżnić pochodzące z Sankt Gallen cantatorium nr 359, w skład którego wchodziły jedynie śpiewy solowe, oraz graduał nr 339 czy pochodzący z X wieku graduał nr 121 z Einsiedeln⁸⁴.

Obok liturgii klasztornej rozwijała się także liturgia katedralna. Istniejące ówczesne kodeksy, z których odprawiano liturgię, obowiązywały na obu przedstawionych płaszczyznach. Korzystano z dwóch rodzajów ksiąg liturgicznych przeznaczonych do odprawiania mszy oraz do brewiarza, do których należały w pierwszej grupie: graduał, lekcjonarz, sakramentarz, a w drugiej: ewangeliarz i antyfonarz, psalterz, hymnariusz oraz zbiory homilii, kolekt i czytań⁸⁵.

Dla chorału niezwykle ważne wydają się graduał i antyfonarz. W graduale można znaleźć wszystkie śpiewy mszalne: zmienne *proprium* – introit, graduał, śpiew *Alleluja* z werselem, offertorium, *communio*, oraz stałe *ordinarium* – *Kyrie eleison*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* (oddzielnie lub wraz z *Benedictus*), *Agnus Dei* oraz *Ite missa est* lub *Benedicamus Domino*, a w antyfonarzu mieszczą się śpiewy oficjum⁸⁶. Warto wskazać również na konstrukcję towarzyszącą wyśpiewywanej linii melodycznej. Opiera się ona na trzech rodzajach modyfikacji głównej melodii: recytatyw polega na powtarzaniu tekstu na jednym dźwięku – tak przedstawiany jest tekst psalmów (psalmodia); śpiew sylabiczny – na każdy dźwięk przypada jedna sylaba, jest spotykany m.in. w hymnach czy niektórych częściach oficjum; śpiew melizmatyczny cechuje się śpiewaniem danej sylaby

83 Zob. R. Tyrała, *Soborowa odnowa muzyki kościelnej w Polsce*, dz. cyt., s. 30.

84 Zob. B. Sawicki, *W chorale jest wszystko*, dz. cyt., s. 72.

85 Zob. H. Sobeczko, *Sprawowanie Mszy św. przed Soborem Trydenckim na podstawie wrocławskich ksiąg liturgicznych*, [w:] *Eucharystia – tradycja czy teraźniejszość?*, red. W. Irek, Wrocław 2008, s. 15–39.

86 Zob. J. Harper, *Formy i układ liturgii zachodniej od X do XVIII wieku*, tłum. M. Kowalska, Kraków 1997, s. 77–85.

z wykorzystaniem wielu dźwięków. Jest to śpiew najbardziej ozdobny. Poprzez tę funkcję, w przeciwieństwie do dwóch poprzednich, trudno jest przedstawić obszerniejszą ilość tekstu w krótkim czasie. Jest najbardziej wymagający technicznie i wykorzystuje się go w najbardziej rozbudowanych częściach mszy⁸⁷.

W związku z wprowadzeniem notacji muzycznej do chorału uległ on modyfikacjom i zniekształceniom, w wyniku czego dochodziło m.in. do redukcji ornamentyki. To niepokojące działanie, którego przyczyną było niebezpieczne zbliżanie się do muzyki menzuralnej, spowodowało podjęcie reform unifikujących istotę chorału⁸⁸. W wiekach XII–XIV zmiany te wprowadzili cystersi, dominikanie, kartuzi, norbertanie, karmelici i franciszkanie. Reformy dokonał również Sobór Trydencki: „Papież Grzegorz XIII (+ 1585) zarządził prace rewizyjne antyfonarzy i graduałów, by melodie oczyścić z tego, co nie ma nic wspólnego z istotą chorału gregoriańskiego. Ostatecznie wydano tzw. *Editio Medicea* (1614–1615), lecz niestety jako zniekształconą formę chorałową. Ta po-trydencka pseudoreforma – jak nazywa się ją także i dzisiaj – była czynem niewybaczalnym. Był to, jak słusznie określa Gerard Mizgalski, okres gonitwy za nowoczesnością muzyczną. Najsmutniejszym powodem tej katastrofy było to, że śpiew gregoriański wykonywano niedbale, niestylowo, po świecku i okaleczono jego melodie nieuzasadnionymi dodatkami. Na całe nieszczęście dla śpiewu chorału gregoriańskiego w takiej postaci przetrwał on aż do połowy XIX wieku, kiedy to ponownie podjęto trud odnowy chorału”⁸⁹. Wynika z tego, że nie wszystkie działania, których celem nadrzędnym była poprawa jakości, przyniosły oczekiwane skutki.

Chorał stał się punktem wyjścia dla muzyki polifonicznej, co miało także wpływ na sprawowaną liturgię. Był on fundamentalnym elementem cyklu mszalnego. Kompozytorzy niderlandzcy skonstruowali na jego trzonie mszę chorałową – *missa choralis*, której kultywowanie przeniknęło także do innych ośrodków. Jednym z wzorcowych przykładów tego rodzaju polifonicznego opracowania chorałowego tekstu *ordinarium missae* była niewątpliwie twórczość Giovanniego Pierluigi da Palestriny⁹⁰. Pojawiająca się harmonizacja powodowała powstawanie coraz większej liczby form mszalnych, w których do stałej melodii zostały dokomponowane pozostałe głosy. Tak działo się w przypadku mszy opartych na *cantus firmus*. W świetle rozwoju wielogłosowości należy zauważyć,

87 Zob. B. Sawicki, *W chorale jest wszystko*, dz. cyt., s. 143–145.

88 Tamże, s. 26–28.

89 R. Tyrała, *Chorał gregoriański wciąż pierwszym śpiewem Kościoła*, „Anamnesis” 26 (3) 2001, s. 51.

90 Zob. S. Dąbek, *Twórczość mszalna kompozytorów polskich XX wieku*, Warszawa 1996, s. 75.

że polifonia stopniowo wzbogacała się o trzygłos. Ponadto wykryształizowała się nowa forma: motet. Posługiwanie się skomplikowanym kontrapunktem zaczęło się upowszechniać dopiero od początków XIV wieku, a w od XV wieku proces kompozycji obejmował także bardziej rozwinięte motety oraz cykle mszalne⁹¹.

Msza motetów była to zazwyczaj czterogłosowa forma wykonywana głównie przez chór *a cappella*. Innymi przykładami cyklu mszalnego były msze kantatowe czy symfoniczne, których konstrukcja wciąż inspirowała współczesnych kompozytorów⁹².

Dotyczy to również polskich twórców XX wieku, do których należy zaliczyć Stefana Stuligroza. W swojej *Mszy polskiej na motywach dawnych mistrzów* napisanej na chór mieszany *a cappella* wykorzystał on wielogłosowe motety pochodzące z renesansu. Do swojej *missa brevis* wprowadził m.in. materiał *Stabat Mater* Palestriny w obrębie pierwszej z części (*Panie zmiłuj się*) oraz motet *Ecce, quomodo moritur Iustus* Georga Friedricha Händla⁹³. Tego typu inspiracje świadczą o tym, że współcześni twórcy muzyki dla Kościoła rozsądnie czerpią z tradycji.

2.4. RENESANS I BAROK

Renesans nie spowodował znaczących zmian w konstrukcji cyklu mszalnego. Dzięki ukonstytuowaniu się w ok. 1430 roku wielogłosowej chóralnej obsady przestrzeń dla monodii była stopniowo ograniczana⁹⁴. Wielogłos zastępował także śpiewy procesyjne, a śpiew gregoriański pozostał w traktusach, graduacjach, alleluja i *communio*. Twórcy odwoływali się do wielogłosowości, komponując psalmy i kościelne pieśni w językach narodowych, co w przypadku tych ostatnich wynikało z wpływu protestantyzmu⁹⁵. Kościół w stosunku do rozwijającej się polifonii zajmował dwa stanowiska. Pierwsze to postulat jej usunięcia ze względu na utratę zrozumiałości tekstu liturgicznego. Natomiast zwolennicy drugiego dopatrywali się duchowego znaczenia polifonii, jej współbrzmienia z wielkością przekazywanych słów, co umiejscowiło muzykę w przestrzeni, która pobudzała wyobraźnię i niosła w sobie pierwiastek tajemniczości sprzyjający

91 Zob. I. Pawlak, *Chór kościelny wobec „ducha czasu”*, dz. cyt., Tarnów 2015, s. 195.

92 Zob. K. Szabela, *Chorał gregoriański w odnowionej liturgii Mszy św. po Soborze Watykańskim II*, [w:] *Cantate Domino Canticum Novum*, red. S. Garnczarski, Tarnów 2004, s. 140–144.

93 Zob. S. Dąbek, *Twórczość mszalna kompozytorów polskich XX wieku*, dz. cyt., s. 115.

94 Zob. K. Szabela, *Chorał gregoriański w odnowionej liturgii Mszy św. po Soborze Watykańskim II*, dz. cyt., s. 132–135.

95 Zob. I. Pawlak, *Chór kościelny wobec „ducha czasu”*, dz. cyt., Tarnów 2015, s. 196.

kontemplacji słowa Bożego⁹⁶, co znajduje uzasadnienie również w dzisiejszych czasach.

Barok to okres, który charakteryzował się zupełnie innym podejściem do sztuki niż renesans. Problematyka, którą się zajmował, była związana z ekspozycją trudności duszy i ciała człowieka. Przejawiało się to we wprowadzeniu przeciwności takich jak: otwarta kompozycja kontra zamknięta, ruch w przeciwieństwie do statyczności czy malarskość w przeciwieństwie do plastyczności⁹⁷. Dominowała więc ruchliwa forma i kolor. Te założenia znalazły swój wydzźwięk również w przestrzeni sakralnej. W kościołach dążono do wywoływania wrażeniowości. Nie bez powodu narzędziem jej urzeczywistnienia był teatr, który opanował sakralne i świeckie uroczystości publiczne⁹⁸. Z jego działania korzystał także Kościół, który rozbudowując wspaniałość potrydenckiej liturgii, wprowadzał przepych scenografii, bogactwo szat liturgicznych czy pompatyczność gestu i figuratywność słowa. Przestrzeń ta przeniknęła także do architektury i sztuk plastycznych⁹⁹. Ponadto w liturgii zwracano uwagę na pogłębianie duchowości człowieka, np. poprzez implementację dodatkowych modlitw w nabożeństwach oraz podkreślanie wzniosłego charakteru obrzędów¹⁰⁰. Zmiany dały się odczuć także w dziedzinie muzyki, w której powstały nowe wielkie formy, takie jak choćby opera, kantata czy oratorium¹⁰¹. Również tutaj owa teatralność znalazła swój wyraz. Ważna była funkcja muzyki w liturgii – wykorzystywano coraz większe aparaty wykonawcze i wciąż rozbudowywano struktury muzyczne. Jednak muzyka przewartościowała się, zyskując miano koncertowej, a nie służebnej¹⁰². Wpływało to na zatarcie różnic pomiędzy muzyką świecką i sakralną.

96 Zob. R. Tyrała, *Znaczenie muzyki kościelnej w historii Kościoła*, „Perspektywy Kultury” 24 (2019) nr 1, s. 71–103.

97 Zob. I. Pawlak, *Chór kościelny wobec „ducha czasu”*, dz. cyt., Tarnów 2015, s. 198.

98 Tamże.

99 Zob. T. Chrzanowski, *Barok – styl i epoka*, [w:] *Sztuka świata*, t. 7, red. A. Lewicka-Morawska, Warszawa 1994, s. 10.

100 Zob. J. Miazek, *Dzieje liturgii rzymskiej*, [w:] *Historia liturgii*, red. W. Świerzawski, Zawichost–Kraków–Sandomierz 2012, s. 31–60.

101 Zob. J. Bramorski, *Pieśń nowa człowieka nowego*, dz. cyt., s. 161–260.

102 Zob. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2000, s. 36–37.

2.5. PRÓBY ODNOWY MUZYKI

Wiek XIX przyniósł muzyce liturgicznej nadzieję na odnowę¹⁰³. Pomimo krwawych wydarzeń związanych z zaborami na Wschodzie, czego skutkiem było zamykanie wielu klasztorów – co siłą rzeczy skutkowało eliminacją zespołów śpiewających – powstawało jednak coraz więcej chórów parafialnych¹⁰⁴. Pragnienie odnowy było wyjątkowo mocne i zakładało powrót do chorału gregoriańskiego, polifonii w rozumieniu Palestriny, dawnej muzyki organowej oraz promocji pieśni kościelnych wykonywanych w językach narodowych. Dzięki temu działaniu zaczęły pręźnie działać chóry kościelne¹⁰⁵. Warto zauważyć, że cecylianizm¹⁰⁶, chociaż niewątpliwie był ważną próbą odnowy muzyki kościelnej, to jednak nie wniósł zbyt wiele do repertuaru kościelnego, ale jego istnienie było konieczne dla dalszych dziejów muzyki. Być może wynikało to z ograniczeń jego założeń, które skoncentrowały się na relacji łączącej muzykę z liturgią, zatracając tym samym aspekt jakościowego tworzenia sztuki i jej wykonania. Być może było to także związane z wszechobecną operą, której struktury były chętniej wykorzystywane przez kompozytorów w ich twórczej myśli wraz z przeznaczeniem scenicznym niż eksplorowanie nurtu kościelnej muzyki chóralnej. Niemniej dzięki cecylianizmowi wielu kompozytorów powróciło w swojej twórczości do stylu kancjonałowego, podkreślania obecności diatoniki w harmonii oraz do swobodnej notacji wybranych pieśni bez określania metrum. Do tego grona należeli m.in.: Józef Mazurowski, Józef Surzyński, Władysław Bramkiewicz, Ignacy Franciszek Guniewicz czy Aleksander Poliński¹⁰⁷.

Polski akcent w muzyce przeznaczonej dla liturgii to sakralna twórczość Stanisława Moniuszki, który jest autorem następujących mszy: *Msza żałobna d-moll* na 4-głosowy chór mieszany i instrumenty dęte z towarzyszeniem organów (1850), *Msza łacińska* na cztery głosy z towarzyszeniem organów, Des-dur (1870), *Msza żałobna* na cztery głosy z towarzyszeniem organów, g-moll (1871) oraz *Msza Piotrowińska* na czterogłosowy chór mieszany solistów z towarzyszeniem organów, B-dur (1872)¹⁰⁸. W tym obszarze istotna wydaje się także twór-

103 Zob. R. Tyrała, *Cecyliński ruch odnowy muzyki kościelnej na ziemiach polskich do 1939 roku*, Kraków 2010, s. 17–46.

104 M. Linnenborn, *Odnowione pojmowanie roli chórów w liturgii*, „Pro Musica Sacra” 16 (2018), s. 101–112.

105 Zob. I. Pawlak, *Chór kościelny wobec „ducha czasu”*, dz. cyt., s. 200.

106 Zob. R. Tyrała, *Cecyliński ruch odnowy muzyki kościelnej na ziemiach polskich do 1939 roku*, dz. cyt., s. 17–46.

107 Zob. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, dz. cyt., s. 169.

108 Zob. S. Moniuszko, *Msze*, <http://www.dux.pl/stanislaw-moniuszko-msze.html> (02.12.2019).

czość mszalna Józefa Surzyńskiego, który opracował dwuczęściowy *Śpiewnik kościelny dla użytku parafii rzymsko-katolickich: Laudate Dominum zawierający Msze chóralne, nabożeństwo nieszporne i kompletę, Część 1, Psallite Domino: towarzyszenie organowe do śpiewnika kościelnego dla użytku parafii rzymsko-katolickiej*. Cz. 2, „Śpiewajmy Panu”: z całkowitym tekstem pieśni (1892), Władysława Rzepki, autora m.in. *Missa brevis* (1888), Józefa Sierosławskiego, który napisał m.in. *Mszę pastoralną, Mszę dwugłosową* oraz Tomasza Flaszę, autora *Pieśni kościelnych i Pieśni żałobnych*¹⁰⁹. Na uwagę zasługują również cztery msze Ottona Mieczysława Żukowskiego powstałe na pograniczu XIX i XX wieku, które są przejawem troski o polskość. Są to: *Msza polska* op. 38, *Trzecia msza polska* op. 50 do słów Henryka Odyńca, *Czwarta msza polska* op. 41 do słów Marii Konopnickiej oraz zachowany w Bibliotece Narodowej we Lwowie *Introit z Piątej mszy polskiej* op. 81¹¹⁰.

Estetyka twórczości mszalnej w pierwszej połowie XX wieku była związana z estetyką chorałową w sposób konwencjonalny. Utwory te były często pozbawione kontrastowych rozwiązań z elementarnymi strukturami rytmicznymi i cechowały się mocno zaakcentowaną modalnością i diatoniczną melodyką. Do ich twórców należeli np. Antoni Chlondowski¹¹¹, Wacław Kazimierz Gieburowski¹¹² czy Kazimierz Garbusiński¹¹³. Występowały również utwory, które wyjątkowo wprowadzały element kontrastu, patosu charakterystycznego dla muzyki XIX wieku oraz rytmiczną melodię i znikomą chromatykę¹¹⁴. Do takich utworów można zaliczyć m.in.: *Missa de Lourdes* czy *Missa „Stella Maris”* autorstwa Feliksa Nowowiejskiego¹¹⁵.

Kompozycja i instrumentacja w obszarze akompaniamentu do śpiewów w języku polskim nawiązywały w znacznym stopniu do XIX-wiecznych towarzyszeń organowych, lecz ich poprawność harmoniczna i stylistyczna często

109 Zob. J. H. Wąsacz-Krztoń, J. Posłuszna, *Kształcenie muzyczne młodzieży w Galicji Zachodniej w dobie autonomii*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 29 (2016) 3, s. 149–159.

110 Zob. R. Kaczorowski, *Zachowane msze Ottona Mieczysława Żukowskiego jako przejaw troski o polskość. Zagadnienia semantyczne i muzyczne*, „Studia Gdańskie” 38 (2016), s. 101–121.

111 Zob. Ł. Szczęblewski, *Kult św. Cecylii, dziewicy i męczennicy, w polskiej pieśni religijnej na przykładzie pieśni J. Łuciuka, M. Świerzyńskiego, A. Chlondowskiego i Z. Piaseckiego*, „Seminare” 36 (2015) 2, s. 197–213.

112 Zob. P. Wiśniewski, *Kancjonał – księgą liturgiczną?*, „Liturgia Sacra” 14 (2008) 2, s. 415–427.

113 Zob. K. Garbusiński, *Pieśni kościelne: dla użytku młodzieży szkół średnich, powszechnych i chórów amatorskich: na chór mieszany lub jeden i dwa głosy z towarzyszeniem organu*, Kraków 1920.

114 Zob. S. Dąbek, *Twórczość mszalna kompozytorów polskich XX wieku*, dz. cyt., s. 353.

115 Zob. I. Dulisz, *Instytucja Kościoła w przestrzeni muzycznej Feliksa Nowowiejskiego*, „Pro Musica Sacra” 15 (2017), s. 151–176.

odbiegała od norm kościelnych. Nie wносиło to nic nowego do idei akompaniamentu organowego. Podobna sytuacja dotyczyła również muzyki liturgicznej w obszarze pieśni. Ich trzon stanowiła zwykła harmonizacja o nikłym wyrazie artystycznym. Jedną z najsilniej zaznaczających się konwencji kompozytorskich był właśnie cecylianism. Jego centrum stanowiła przestrzeń chóralna z uproszczoną niekiedy fakturą palestrinowską. Inną konwencją było posługiwanie się w tzw. mszach polskich formą arii lub *arioso*. Tego typu działanie miało miejsce, ponieważ kompozytorzy dostosowywali się do panującej estetyki. Należeli do nich m.in.: Bolesław Wallek-Walewski, autor *Mszy łacińskiej* na chór mieszany i organy (1932), *Mszy łacińskiej* na chór mieszany i orkiestrę (1932), *Mszy polskiej* na chór mieszany *a cappella* (1936), *Mszy żałobnej* na głos i organy (1937) oraz *Mszy pastoralnej* na głos (1940) czy Jan Adam Maklakiewicz, autor *Mszy polskiej* na chór mieszany, sopran lub tenor i organy (1944)¹¹⁶.

Należy również podkreślić, że kierunek muzyki liturgicznej nie był zależny wyłącznie od prawodawstwa kościelnego, ale również od trendów panujących w danym czasie i miejscu – na kształt muzyki komponowanej w danej epoce wpływała cała masa czynników zewnętrznych (np. sytuacja społeczna, polityczna) i wewnętrznych (np. estetyka)¹¹⁷. W XX wieku ich różnorodność była ogromna: dwie wojny światowe, rewolucja w kulturze (1968), nazizm, komunizm, totalitaryzm czy zimna wojna¹¹⁸. Tak aktywny czas spowodował również zmiany na polu liturgii. Zwołanie Soboru Watykańskiego II zapoczątkowały przemiany¹¹⁹, które dotyczyły także modyfikacji kościelnej materii muzycznej.

3. ODNOWA LITURGICZNO-MUZYCZNA PO SOBORZE WATYKAŃSKIM II

W historii mszy zarysowały się pewne momenty, które stanowiły niejako podsumowanie jej dotychczasowego funkcjonowania. Sprzyjały one wyciąganiu wniosków oraz wskazywały kierunek dalszej drogi postępującego Kościoła. Niewątpliwie jednym z tych momentów był zwołany w 1959 roku przez papieża Jana

116 Zob. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, dz. cyt., s. 169.

117 Zob. F. Kubicki, *Zarys dziejów polskiej muzyki religijnej po 1945 roku*, „Musica Sacra Nova” 1 (2007), s. 101–116.

118 Zob. I. Pawlak, *Chór kościelny wobec „ducha czasu”*, dz. cyt., s. 202.

119 Zob. J. Waloszek, *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*, Opole 1997, s. 99–124.

xxiii Sobór Watykański II (1962–1965)¹²⁰. W wyniku reformy soborowej powstało wiele dokumentów dotyczących sprawowanej liturgii. Jednym z najważniejszych była proklamowana 4 grudnia 1963 roku Konstytucja o świętej liturgii *Sacrosanctum Concilium*, której głównym celem była odnowa liturgii¹²¹. Podjęcie myśli nad reformą wymagało akceptacji i zrozumienia zależności wynikających z relacji liturgii Słowa do liturgii eucharystycznej. Podkreślano, że Eucharystię można zrozumieć tylko jako odpowiedź na Słowo i tylko ona może do tej odpowiedzi nakłonić¹²². Na czele komisji przygotowującej Konstytucję stanął kardynał Gaetano Cicognani, a podkomisji odpowiedzialnej za odnowę sprawowania mszy przewodził Josef Andreas Jungmann. Powstało łącznie aż 13 podkomisji, a powodem tak dużej ich liczby była chęć całościowego ujęcia najważniejszego soborowego dokumentu¹²³. Konstytucja stanowiła więc punkt odniesienia do rozpoczęcia dalszych prac nad reformą liturgii, co zaowocowało obszernym zbiorem dokumentów. Wprowadzenie reformy było niezwykle istotne dla sytuacji Kościoła. Dla uczestników Soboru było jasne, że odnowa liturgii powinna w pierwszej kolejności dotyczyć Eucharystii, do uczestnictwa w której w każdą niedzielę są wezwani wszyscy wierni. Dokument wyraźnie zachęcał: „Święta Matka Kościół pragnie z wielkim staraniem dokonać ogólnego odnowienia liturgii, aby lud chrześcijański z większą pewnością dochodził w świętej liturgii do obfitego udziału w łaskach. Liturgia bowiem składa się z części nieziennej, pochodzącej z Bożego ustanowienia, i z części podlegających zmianom. Części te z biegiem czasu mogą, lub nawet powinny, być zmieniane, jeżeli wkradły się do nich elementy niezupełnie odpowiadające wewnętrznej naturze samej liturgii albo jeżeli te części stały się mniej odpowiednie. Odnowienie to ma polegać na takim układzie tekstów i obrzędów, aby one jaśniej wyrażały święte misteria,

120 Zob. J. Walkusz, *Drugi Sobór Watykański – próba kontekstualnej interpretacji historycznej*, „Colloquia Theologica Ottoniana” 1 (2013), s. 17–40.

121 Zob. H. J. Sobeczko, *Powstanie i przyjęcie konstytucji o liturgii w relacji jej autorów*, „Liturgia Sacra” 19/2 (2013) 42, s. 231–241.

122 Zob. L. Bouyer, *Eucharystia. Teologia i duchowość modlitwy eucharystycznej*, dz. cyt., s. 402.

123 Zob. KL, spis treści: *Wstęp* oraz rozdział I zatytułowany *Ogólne zasady odnowy i rozwoju liturgii* składający się z pięciu podrozdziałów: I. *Natura Liturgii Świętej i jej znaczenie w życiu Kościoła*; II. *Wychowanie liturgiczne i czynne uczestnictwo w liturgii*; III. *Odnowienie liturgii*, w skład której wchodzi także: A. *Zasady ogólne*, B. *Zasady wynikające z hierarchicznego i wspólnotowego charakteru liturgii*, C. *Zasady wynikające z dydaktycznego i duszpasterskiego charakteru liturgii*, D. *Zasady dostosowania liturgii do charakteru i tradycji narodów*. W dalszej części znajdują się także: rozdział II. *Misterium Eucharystii*; rozdział III. *Inne Sakramenty i Sakramentalia*; rozdział IV. *Liturgia Godzin*; rozdział V. *Rok liturgiczny*; rozdział VI. *Muzyka sakralna*; rozdział VII. *Sztuka kościelna i sprzęty liturgiczne* oraz dodatek – *Oświadczenie powszechnego Soboru Watykańskiego II w sprawie reformy kalendarza*.

których są znakiem, tak by lud chrześcijański możliwie łatwo mógł je zrozumieć i uczestniczyć w celebracji w sposób pełny, czynny i wspólnotowy” (KL 21). Sobór Watykański II, dokonując odnowy liturgii, bardzo wyraźnie zaznaczył, że: „Obrzędy Mszy świętej należy tak opracować, aby wyraźniej uwidocznic właściwe znaczenie i wzajemny związek poszczególnych części, aby łatwiejszy stał się pobożny i czynny udział wiernych. W tym celu, zachowując wiernie istotę obrzędów, należy je uprościć i opuścić to, co z biegiem czasu dodano jako powtórzenie lub co stało się zbędnym dodatkiem. Natomiast pewne elementy niesłusznie zatracone w ciągu wieków należy przywrócić, stosownie do pierwotnej tradycji Ojców Kościoła, o ile okaże się to pożyteczne lub konieczne” (KL 50). Odnowa ta wiązała się z przemianą muzyki liturgicznej jako integralnej części mszy, więc mobilizacja do aktywniejszego udziału wiernych przenikała także sferę materii muzycznej. Rezultatem tego było powstanie posoborowych dokumentów związanych z muzyką kościelną. Są to dokumenty Kościoła powszechnego, ale ze zrozumiałych względów dotyczą także Kościoła w Polsce¹²⁴. Aby zgłębić problematykę muzyki podczas celebracji mszy, zostaną one tutaj przywołane.

Szósty rozdział *Konstytucji o liturgii* już na początku wyróżnia muzykę jako wyjątkową sztukę stanowiącą integralną część, a nie dodatek do uroczystej liturgii. Mówi o trosce o skarbiec muzyki kościelnej z wyjątkowym poszanowaniem dla chorału gregoriańskiego jako śpiewu własnego Kościoła oraz brzmienia organów piszczałkowych. Podkreśla rolę śpiewu¹²⁵ i rozwój zespołów śpiewających oraz uwypukla znaczenie edukacji muzycznej świeckich i duchownych. Wskazuje na źródła tekstów śpiewów kościelnych oraz kładzie nacisk na świadomość osób eksploatujących liturgiczną materię muzyczną (zob. KL 112–121).

Bardzo ważnym dokumentem Kościoła powszechnego dotyczącym muzyki liturgicznej jest *Instrukcja o muzyce w świętej liturgii Musicam sacram* (5 marca 1967 roku)¹²⁶. W wielu miejscach przywołuje ona kwestię muzyki

124 Rozdział VI *Konstytucji o liturgii* (04.12.1963 r.); *Instrukcja o Muzyce w Świętej Liturgii Musicam Sacram* (Rzym 05.03.1967 r.); *Instrukcja Episkopatu Polski o muzyce liturgicznej po Soborze Watykańskim II* (08.02.1979 r.); *O koncertach w kościołach – Dokument Kongregacji Kultu Bożego* (Rzym 05.11.1987 r.); oraz *Instrukcja Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej* (Lublin 14.10.2017 r.).

125 Zob. Z. Piasecki, *Rola śpiewów w liturgii w świetle Sacrosanctum Concilium*, „Ateneum Kapłańskie” 2/427 (1980) 72/94, s. 215–223; S. Ropiak, *Śpiew liturgiczny wyrazem piękna celebracji eucharystycznej i dopełnieniem doksologii*, [w:] *Misterium Eucharystii. Teologia – liturgia – ekumenizm. Encyklika Jana Pawła II Ecclesia de Eucharistia*, red. W. Nowak, Olsztyn 2004, s. 138.

126 Konstrukcja *Musicam Sacram* przedstawia się następująco: *Wstęp* nawiązujący do idei muzyki liturgicznej, której przedstawienie dokonało się podczas Soboru Watykańskiego II

podczas sprawowanej Eucharystii z aktywnym uczestnictwem wiernych. Czyni to szczególnie w trzecim rozdziale zatytułowanym *Śpiew podczas mszy świętej*, gdzie dokonuje rozróżnienia pomiędzy mszą świętą uroczystą, śpiewaną i czytaną. W kontekście mszy świętej śpiewanej ukazuje gradację stopni uczestnictwa, wskazując na następujące: „do pierwszego stopnia należą: a) w obrzędach wejścia: pozdrowienie kapłana z odpowiedzią ludu, modlitwa, b) w liturgii słowa: aklamacje przy Ewangelii, c) w liturgii eucharystycznej: modlitwa nad darami ofiarnymi, prefacja z dialogiem i Sanctus, doksolgia kończąca kanon, modlitwa Pańska ze wstępem i embolizmem, Pax Domini, modlitwa po Komunii. Do drugiego stopnia należą: a) Kyrie, Gloria i Agnus Dei, b) Symbol, c) Modlitwa wiernych. Do trzeciego stopnia należą: a) śpiew przy procesji wejścia i komunii, b) śpiew po Lekcji, c) alleluja przed Ewangelią, d) śpiew na ofiarowanie, e) śpiew tekstów Pisma świętego (chyba że bardziej odpowiednim byłoby ich czytanie)” (MS 29–31). Ponadto dokument podkreśla rolę aktywnego uczestnictwa zgromadzonych wiernych w śpiewie części stałych i zmiennych oraz aklamacji (zob. MS 32–36).

Niezwykle ważnym dokumentem w świetle posoborowego nauczania, który powstał jednak nieco później, bo w 1987 roku, jest instrukcja *O koncertach*

i w dokumentach powstałych w wyniku jego prac – szczególnie Konstytucji o liturgii; rozdział I. *Niektóre zasady ogólne* przedstawia znaczenie śpiewu wykonywanego podczas czynności liturgicznych oraz wskazuje kierunek w doborze odpowiedniego materiału muzycznego; rozdział II. *Osoby uczestniczące w obrzędach liturgicznych* zwraca uwagę na role osób posługujących muzycznie w liturgii ze strony świeckiej i duchownej; rozdział III. *Śpiew podczas mszy świętej* wskazuje momenty wykonywania śpiewów; rozdział IV. *Śpiew brewiarza w chórze* promuje ten rodzaj modlitwy w środowiskach muzycznych jako odmawiany wspólnie oraz zaznacza konieczność odpowiedniego przygotowania do wspólnego odprawiania niektórych części tego świętego Oficjum; rozdział V. *Muzyka sakralna przy sprawowaniu Sakramentów i Sakramentaliów, w niektórych obrzędach liturgicznych roku kościelnego, w nabożeństwach słowa Bożego oraz w świętych i pobożnych ćwiczeniach* m.in. troszczy się o dobór właściwych melodii; rozdział VI. *Stosowanie języka w czynnościach liturgicznych wykonywanych śpiewem i zachowanie skarbcza muzyki sakralnej* rzutuje na kierunek muzycznego *continuum* Kościoła; rozdział VII. *Przygotowania melodii do tekstów w języku narodowym* ukazuje potrzebę tworzenia wysokiej jakości nowych utworów i wykorzystywania już powstałych dzieł muzycznych w języku narodowym; rozdział VIII. *Muzyka sakralna instrumentalna* dotyka sfery wykonawstwa tego rodzaju materii muzycznej; oraz rozdział IX. *Komisje czuwające nad rozwojem muzyki sakralnej*, który przedstawia je jako pełnoprawne instytucje czuwające nad właściwym wykonywaniem i tworzeniem muzyki na potrzeby kultu (MS). Instrukcja ta akcentuje cele, cechy i zadania muzyki liturgicznej; Święta Kongregacja Obrzędów, *Instrukcja o Muzyce w Świętej Liturgii Musicam Sacram* (Rzym 1967), [w:] A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, Warszawa 1997.

w kościołach (5 listopada 1987 roku)¹²⁷. Pomimo iż nie dotyczy on muzyki ściśle związanej z liturgią, to jednak zwraca uwagę na rzecz najważniejszą, a mianowicie, że kościół jest przeznaczony do celebracji liturgicznej i dlatego nie może być miejscem wykonywania każdego rodzaju muzyki. Mówi o tym dosadnie w drugim rozdziale zatytułowanym *Elementy do refleksji*, wskazując na istotę i przeznaczenie kościołów oraz ukazując wartość muzyki sakralnej – nie tylko liturgicznej, ale także tej wykonywanej podczas koncertów. Podkreśla zarówno wymagane kompetencje muzyków, jak i wysoką jakość instrumentów – organów (zob. OKK 5–7). W następnym rozdziale pt. *Wskazania praktyczne* uwypukla sposób użytkowania kościołów, powołując się na Kodeks Prawa Kanonicznego: „w miejscu świętym dopuszcza się tylko to, co służy sprawowaniu i szerzeniu kultu, pobożności i religii, a zabrania się tego, co jest obce świętości miejsca” (Kodeks Prawa Kanonicznego 1210). Poprzez tę zasadę dokument nie pozwala na wykonywanie muzyki innej niż ta, której pierwotne przeznaczenie związane jest z kultem religijnym, mówiąc: „wszak najpiękniejsza nawet muzyka symfoniczna sama w sobie nie jest muzyką religijną. Takie określenie musi wyraźnie wynikać z pierwotnego przeznaczenia utworów muzycznych lub pieśni, a także z ich treści. Jest niezgodne z prawem wykonywanie w kościele muzyki, która nie zrodziła się z inspiracji religijnej i została skomponowana z myślą o określonych środowiskach świeckich, niezależnie od tego, czy jest to muzyka dawna, czy współczesna, czy stanowi dzieło reprezentujące najwyższy poziom, czy też posiada charakter sztuki ludowej. Jej wykonywanie oznaczałoby brak szacunku wobec świętości kościoła, a także samego utworu muzycznego, który nie powinien być wykonywany w niestosownym dla niego kontekście” (OKK 8). Ponadto instrukcja ta wskazuje na istotną rolę muzyki sakralnej wykonywanej poza liturgią jako narzędzia odpowiedniego m.in. do przygotowywania wiernych do głównych uroczystości i świąt, akcentowania okresów liturgicznych, kreowania atmosfery piękna i medytacji, tworzenia przestrzeni sprzyjającej głębszemu rozumieniu słowa Bożego, kontynuowania duchowej tradycji muzyki duchowej, np. w oratoriach czy pieśniach religijnych (zob. OKK 9). W kolejnych punktach dokument akcentuje zasady związane z organizacją i przebiegiem koncertu muzyki sakralnej z uwzględnieniem procesu przygotowania wydarzenia,

127 Treść dokumentu przedstawia się następująco: rozdział I. *Muzyka w kościołach poza obrzędami liturgicznymi*, rozdział II. *Elementy do refleksji* obejmujący zagadnienia: *Istota i przeznaczenie kościołów*; *Znaczenie muzyki sakralnej* oraz *Organy*, rozdział III. *Wskazania praktyczne*. Kongregacja ds. Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów, *Instrukcja O koncertach w kościołach* (Rzym 1987), [w:] A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, Warszawa 1997; R. Tyrała, *Koncerty w kościołach po Vaticanum II*, „Pastores” 55 (2012), s. 116–123.

przestrzegania odpowiedniego wizerunku zarówno muzyków, jak i publiczności oraz w sposób szczególny zaznacza, że prezbiterium nie powinno być miejscem występów (zob. OKK 10–11).

Dla liturgii sprawowanej w świątyniach w Polsce po Soborze Watykańskim II powstały dwie instrukcje – z 1979 roku¹²⁸ i z 2017 roku. Ta druga, jako że nowsza, stanie się przedmiotem szczegółowej analizy w odniesieniu do liturgii mszy celebrowanej w kościołach w Polsce. Ten ostatni dokument dotyczący muzyki liturgicznej, powstał w 50. rocznicę opublikowania Instrukcji *Musicam sacram* i nosi tytuł *Instrukcja Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej* z 14 października 2017 roku¹²⁹. Jej treść aktualizuje działania zachodzące

128 Została opublikowana 8 lutego 1979 roku pt. *Instrukcja Episkopatu Polski o muzyce liturgicznej po Soborze Watykańskim II*. Składa się z następujących części: *Wstęp*, w którym jest mowa o konieczności rozwinięcia myśli o łączności muzyki i liturgii zawartych w poprzednich dokumentach (co dokonuje się również w następnych częściach tej instrukcji); rozdział I. *Normy ogólne*, gdzie m.in. zostaje ponownie zaakcentowane, że „muzyka, a zwłaszcza śpiew, jest nie tylko ozdobą uroczystej liturgii, ale jest jej integralną częścią. Dlatego należy pilnie zabiegać o to, by czynności liturgiczne w miarę możliwości były odprawiane ze śpiewem, uwzględniając równocześnie podział funkcji między różne osoby” (IEP 4); rozdział II. *Liturgia mszy świętej* rozwija wcześniejsze ustalenia dotyczące tego najistotniejszego momentu, w którym dokonuje się eksploatacja materii muzycznej w Kościele. Podobne rozwinięcie dotyczy dalszych rozdziałów: rozdział III. *Liturgia Godzin*; rozdział IV. *Sakramenty, sakramentalia i nabożeństwa*; rozdział V. *Instrumenty muzyczne*; rozdział VI. *Wychowanie muzyczne* oraz rozdział VII. *Komisje Muzyki Kościelnej* (IEP 4); Konferencja Episkopatu Polski, *Instrukcja o muzyce liturgicznej po Soborze Watykańskim II* (Warszawa 1979), [w:] A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, Warszawa 1997.

129 Instrukcję rozpoczyna nawiązujący do tradycji muzycznej *Wstęp*; później następuje dwunastą rozdziałów oraz *Zakończenie*. W rozdziale I. *Zasady ogólne* dokonuje się m.in. uściślenie podziału muzyki na muzykę religijną, kościelną, sakralną i liturgiczną (IMK 5) w celu lepszego zrozumienia zawartych w niej myśli. Rozdział II. *Muzyczne funkcje w liturgii* normuje zasady związane z pełnieniem muzycznych funkcji w liturgii zarówno przez osoby świeckie, jak i duchownych. Rozdział III. *Muzyka w liturgii mszy świętej* porządkuje poszczególne elementy związane z wykonywaniem muzyki podczas mszy świętej. Podobnie zostają sprecyzowane założenia w następnych rozdziałach: rozdział IV. *Muzyka w roku liturgicznym*; rozdział V. *Śpiew Liturgii godzin*; rozdział VI. *Muzyka w liturgii sakramentów i sakramentaliów oraz w nabożeństwach*. Dalej dokument kładzie nacisk na transmisję mszy w nowych mediach w rozdziale VII. *Muzyka w liturgii transmitowanej przez media* oraz dotyka sfery muzyki instrumentalnej w rozdziale VIII. *Muzyka instrumentalna*. Wspiera postawy wiernych poprzez sugestie oraz weryfikację właściwych materiałów pomocnych w śpiewie liturgicznym i zaakceptowanych przez władze kościelne, co zostaje podkreślone w rozdziale IX. *Śpiewniki i materiały pomocnicze*. Ponadto przypomina i uzupełnia treść wcześniejszego dokumentu dotyczącego koncertów muzyki w kościołach w rozdziale X. *Koncerty muzyki religijnej*. Podążając ścieżką rozwoju, podkreśla znaczenie edukacji związanej ze sferą liturgicznej materii muzycznej w rozdziale XI. *Edukacja i formacja muzyczna* oraz w rozdziale XII. *Komisje Muzyki Kościelnej i inne organizacje pomocnicze*. W *Zakończeniu*

w relacji muzyka–liturgia, które nastąpiły w wyniku przemian społecznych i kulturowych oraz postępującej sekularyzacji (zob. IMK 3). Bardzo ważna dla niniejszej pracy jest szczegółowa analiza rozdziału II *Muzyczne funkcje w liturgii* oraz rozdziału III *Muzyka w liturgii mszy świętej*, jak też rozdziału IV *Muzyka w roku liturgicznym*. Istotne wydaje się również spojrzenie w głąb rozdziału VI, gdzie mowa jest o sakramentach, VII dotyczącego transmisji mszy w mediach oraz VIII, w którym omówiona zostaje *Muzyka instrumentalna*. Zakończenie jest ważnym przesłaniem w kontekście omawianego tematu Eucharystii. Dlatego zagadnienia te zostaną tutaj szczegółowo przybliżone.

W drugim rozdziale *Instrukcji Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej* zatytułowanym *Muzyczne funkcje w liturgii* przybliżono zadania, które należą do poszczególnych członków zgromadzenia odpowiedzialnych za właściwe sprawowanie liturgii pod kątem muzycznym. Dokument wskazuje na role następujących osób: przewodniczący liturgii biskup lub prezbiter, diakon, lektor, psalterzysta, kantor, schola, chór, dyrygent i organista, oraz podkreśla, że ich zaangażowanie oraz współpraca winny przebiegać we wzajemnym i przenikającym się duchu. Zaakcentowana zostaje również rola biskupa diecezjalnego oraz proboszcza. Istotne jest, aby zgodnie z przepisami dostosowywać wykorzystanie muzycznej materii w zależności od potrzeb i możliwości danej wspólnoty. Dlatego celebrans, uwzględniając stopnie uroczystej liturgii, powinien śpiewać wszystkie części przeznaczone dla niego, podobnie diakon, lektor¹³⁰, psalterzysta, kantor, schola i chór. Instrukcja wskazuje jasno także na odpowiednie kompetencje dyrygenta, którego przygotowanie jest ściśle związane zarówno ze sferą muzyczną, jak i liturgiczną, oraz na funkcję organisty towarzyszącego swoją grą śpiewowi całego zgromadzenia i wykonującego muzykę instrumentalną (zob. IMK 10). Dalej dokument podkreśla istotę uczestnictwa wiernych w zespołach śpiewających: „należy szczególną troską otoczyć istniejące w parafii zespoły śpiewacze, a tam, gdzie ich nie ma, powoływać nowe. Ich udział w liturgii daje możliwość wzbogacenia i urozmaicenia repertuaru oraz zapewnia w kościołach

instrukcji znajduje się wyrażenie troski i wdzięczności o muzykę kościelną przez hierarchów oraz wskazanie celu przedstawionego dokumentu: „Normy określone w niniejszej Instrukcji Konferencji Episkopatu Polski wprowadza z nadzieją na podniesienie poziomu wykonywanej muzyki kościelnej, a także nadanie należytej godności i powagi świętym obrzędom sprawowanym na chwałę Bożą i uświęcenie wiernych” (IMK 66); Konferencja Episkopatu Polski, *Instrukcja Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej*, Lublin 2017; R. Tyrała, *Nowa instrukcja Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej* (2017), „Studia Pastoralne” 14 (2018), s. 71–83.

¹³⁰ Zob. Cz. Krakowiak, *Wykonawcy czytań biblijnych: lektor, diakon, prezbiter, [w:] Liturgia słowa Bożego we mszy świętej*, red. Cz. Krakowiak, Lublin 2011, s. 74–86.

żywołność utworów ze skarbca muzyki liturgicznej. Zawsze należy pamiętać o zachowaniu odpowiedniej proporcji pomiędzy śpiewami scholi, chóru i ludu” (IMK 11). Podkreśla także rozwój duchowy członków wspomnianych zespołów (zob. IMK 11), wskazuje na obowiązki organisty wynikające z przygotowywania muzyki do każdej liturgii, jego funkcję pedagogiczną oraz mówi o kwalifikacjach wymaganych do objęcia tego stanowiska (zob. IMK 12).

Trzeci rozdział *Muzyka w liturgii mszy świętej* podkreśla znaczenie i powagę muzyki towarzyszącej liturgii. Sprawą kluczową jest zgodność śpiewów mszalnych z danymi czynnościami świętymi, treściami dni czy okresów liturgicznych, których wykorzystanie może zostać dokonane jedynie w przypadku zatwierdzenia ich przez kompetentną władzę diecezjalną. Określa wykonywanie muzyki w innych językach. Wskazuje na charakter śpiewów (zob. IMK 13–16) oraz cel wykonywania muzyki sakralnej podczas gromadzenia się wiernych: „przed rozpoczęciem celebracji zaleca się wykonywanie muzyki sakralnej. Podczas gromadzenia się wiernych ma ona pomóc w tworzeniu atmosfery modlitewnego skupienia” (IMK 17). W dalszych punktach określono fragmenty mszy świętej wraz ze wskazaniem, kiedy i jak należy wykonywać śpiew. W obrzędach wstępnych: śpiew na wejście, *Panie, zmiłuj się nad nami (Kyrie)*, Hymn *Chwała na wysokości Bogu (Gloria)*, kolekta (zob. IMK 18). W liturgii słowa Bożego: lekcja, psalm responsoryjny, sekwencja *Alleluja*, aklamacja przed czytaniem Ewangelii, Ewangelia, *Wyznanie wiary (Credo)*, wezwania modlitwy powszechnej (zob. IMK 19). W liturgii eucharystycznej: śpiew na przygotowanie darów, dialog przed prefacją, prefacja i aklamacja *Święty (Sanctus)*, aklamacje po przeistoczeniu, doksologia kończąca modlitwę eucharystyczną, Modlitwa Pańska (*Pater noster*) wraz z wprowadzeniem i embolizmem, *Baranku Boży (Agnus Dei)*, śpiew na komunię, akt uwielbienia (zob. IMK 20). Podczas śpiewu po rozesłaniu z zaznaczeniem możliwości wykonania odpowiedniej muzyki instrumentalnej lub wokально-instrumentalnej (zob. IMK 21). Rozdział ten ściśle określa momenty wykonywania śpiewu bądź muzyki instrumentalnej i wokально-instrumentalnej w trakcie mszy świętej, ukazując jednocześnie różnorodność i oryginalność liturgii.

Czwarty rozdział nosi tytuł *Muzyka w roku liturgicznym* i podobnie jak poprzedni, przybliża strukturę materii muzycznej implementowanej w liturgię. Jednak w tym wypadku odbywa się to w przestrzeni obejmującej szerszy krąg związany z rokiem liturgicznym. Omawianie rozpoczyna się od wyjątkowości niedzieli jako Dnia Pańskiego, której charakter zobowiązuje do podkreślenia liturgii śpiewem, a także odpowiednio dobranym repertuarem muzyki instrumentalnej (zob. IMK 22). Dalej dokument wskazuje na istotę, możliwości i różnorodność w wykonywaniu muzyki w całym roku liturgicznym: „treść i charakter

poszczególnych obchodów lub okresów liturgicznych powinny stanowić podstawę do wyboru właściwych śpiewów. Melodie refrenów psalmu responsoryjnego, tonów psalmowych i śpiewu przed Ewangelią należy różnicować, by nie miały charakteru uniwersalnego na cały rok. Zaleca się korzystać z bogactwa melodii, uwzględniając okresy liturgiczne oraz uroczystości. Niewskazane jest stosowanie kontrafaktur” (IMK 23). W rozdziale tym zostały omówione obchody i okresy liturgiczne. W adwencie z podziałem okresu na czas do 16 i od 17 grudnia z uwzględnieniem mszy świętych o Najświętszej Maryi Pannie zwanych roratami (zob. IMK 23a). W okresie Bożego Narodzenia od dnia 25 grudnia do święta Chrztu Pańskiego (zob. IMK 23b). W pierwszej części okresu zwykłego rozpoczynającego się po święcie Chrztu Pańskiego (zob. IMK 23c). W okresie Wielkiego Postu trwającego od Środy Popielcowej do Wielkiego Czwartku wraz z nabożeństwami gorzkich żalów i drogi krzyżowej (zob. IMK 23d). Podczas Triduum Paschalnego ze szczególną troską o odpowiedni dobór muzyki na Mszę Wieczerzy Pańskiej, liturgię na cześć Męki Pańskiej oraz Wigilii Paschalnej (zob. IMK 23e). W okresie Wielkanocny, a także w okresie zwykłym, w którym umiejscowiona jest uroczystość Najświętszego Ciała i Krwi Chrystusa – Boże Ciała (zob. IMK 23f–24).

Kolejnym rozdziałem *Instrukcji Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej* związanym z liturgiczną materią muzyczną jest *Muzyka w liturgii sakramentów i sakramentaliów oraz w nabożeństwach*. Zwraça ona uwagę na: śpiew podczas liturgii sakramentu chrztu, którego charakter powinien nawiązywać do prawd wiary chrześcijańskiej oraz tajemnicy Najświętszej Trójcy (zob. IMK 30a), śpiew oraz muzykę instrumentalną wypełniającą przestrzeń liturgii sakramentu bierzmowania (zob. IMK 30b), odpowiedni dobór repertuaru wykonywanego podczas mszy świętej z pierwszą komunią, oraz zaznacza, że nie powinno się wprowadzać do liturgii piosenek religijnych, ponadto dzieci nie powinny wykonywać w grupie psalmu responsoryjnego, wskazuje też, że niewłaściwe jest odtwarzanie muzyki przez urządzenia elektroniczne (zob. IMK 30c), istotę śpiewów i muzyki instrumentalnej podczas liturgii pokutnej oraz istotę śpiewu podczas wspólnotowej formy celebracji sakramentu namaszczenia chorych (zob. IMK 30d–30e), uroczysty charakter muzyki w trakcie sakramentów święceń biskupa, prezbitera i diakona, niebezpieczeństwo wprowadzenia do liturgii sakramentu małżeństwa utworów niezgodnych z kultem (zob. IMK 30f–30g). Osobne punkty stanowią zalecenia związane z wykonywaniem muzyki podczas obrzędów pogrzebowych (zob. IMK 31) oraz w trakcie praktyk pobożności ludowej (zob. IMK 32).

Siódmy rozdział najnowszej instrukcji o muzyce KEP nosi tytuł *Muzyka w liturgii transmitowanej przez media*. W rozdziale tym położono nacisk

na odpowiednią jakość materii muzycznej podczas transmisji w mediach. Dzięki mediom liczba odbiorców zostaje zwiększona, więc muzyka wykonywana podczas liturgii powinna być wzorcowa. Jej przygotowanie należy powierzyć kompetentnej osobie wyznaczonej przez biskupa i rozpocząć od przygotowania scenariusza zgodnie z zachowaniem norm liturgicznych. Wiąże się to z wyselekcjonowaniem odpowiedniego repertuaru mającego aprobatę władzy kościelnej oraz ze wskazaniem właściwych muzyków wykonujących utwory na wysokim poziomie artystycznym: „organizatorzy transmisji Mszy świętej (realizatorzy, proboszczowie i rektorzy kościołów) powinni uzgadniać repertuar muzyczny z diecezjalną Komisją Muzyki Kościelnej. Zadaniem komisji jest także staranne weryfikowanie kompetencji osób i zespołów, którym powierza się funkcje muzyczne podczas transmitowanej liturgii” (IMK 34). Ponadto w dokumencie zostaje podkreślone miejsce wprowadzenia komentarza do transmisji liturgii (zob. IMK 35).

Kolejny rozdział *Instrukcji Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej* pt. *Muzyka instrumentalna* podkreśla ogromną rolę wskazanej płaszczyzny w kształtowaniu wrażliwości osób uczestniczących w liturgii. Jak zaznacza dokument, pomimo wyższości głosu ludzkiego nad wszelkimi instrumentami, istotną rolę odgrywa akompaniament organowy bądź wykonywany na innych instrumentach, ułatwiający ludowi udział w świętych obrzędach. Muzyka powinna zawsze pozostawać w służebności słowu, a kompozycje powstałe wyłącznie na instrumenty oraz improwizacje organowe mogą być wykonywane w liturgii wyłącznie w określonym przez IMK czasie. Dokument podkreśla rangę organów piszczalkowych i wskazuje na instrumentarium możliwe do wykorzystania w liturgii: „według zasad dotyczących gry na organach, mogą rozbrzmiewać w liturgii również inne instrumenty. Jednak nie każdy instrument odpowiada godności świątyni i jest w jednakowym stopniu zdalny do wzmacniania ducha modlitwy. Nie wolno używać w liturgii instrumentów przeznaczonych do wykonywania muzyki świeckiej (np. gitara elektryczna, perkusja, fortepian, syntezator). Zawsze decydujące znaczenie ma sposób wykorzystania instrumentu oraz wysoka jakość artystyczna wykonania z troską o szlachetne piękno muzyki sakralnej” (IMK 37b). Uwypukla także dobór właściwego instrumentarium przeznaczonego do wykonywania muzyki poza liturgią: „wykorzystanie różnych instrumentów poza liturgią jest możliwe z uwzględnieniem sakralnego charakteru świątyni. W doborze instrumentów należy wystrzegać się uzasadnianego często racjami duszpasterskimi ulegania popularnym trendom, niewłaściwym w miejscu świętym. Na pierwszym miejscu trzeba stawiać sztukę muzyczną jako środek oddawania chwały Bogu” (IMK 37c). Ponadto w rozdziale tym została

zaznaczona możliwość wykonywania muzyki przez orkiestry, szczególnie podczas uroczystych obchodów liturgicznych. Znajduje się w nim także odniesienie do muzyki odtwarzanej ze wskazaniem, że muzyka podczas liturgii powinna być wykonywana wyłącznie na żywo (zob. IMK 39–40).

Z przytoczonych powyżej refleksji wynika, że Sobór Watykański II położył mocny nacisk na aktywniejsze uczestnictwo wiernych i jak pisał Stefan Koperek: „w reformie liturgicznej, okazał się tym ewangelicznym gospodarzem, który ze swego skarbcza wydobył stare i nowe z niezwykłą mądrością i troską o wierność temu, co Pan ustanowił na Ostatniej Wieczerzy, a co przekazali apostołowie i ich następcy. Można powiedzieć, za kard. J. H. Newmanem, że obecnie liturgia to jakby test, którego interpretacją jest jego przeszłość, a całe dzieje liturgii mszalnej to historia tej wielorakiej odpowiedzi Kościoła na wezwanie Pana: *To czyńcie na Moją pamiątkę*”¹³¹. W przedstawioną myśl wpisała się także istota muzyki liturgicznej, która m.in. dzięki swojej jednoczącej funkcji na przestrzeni wielu lat wspierała realizację zamierzonych celów. Echa odnowy soborowej w przestrzeni artystyczno-muzycznej słychać do dzisiaj, a ich rezultaty i konsekwencje nie powinny zostać zapomniane, ponieważ muzyka sakralna najwyższej jakości magnetyzuje odbiorcę, sprzyjając bliższemu spotkaniu ze Stwórcą. Dlatego też konieczne wydawało się przybliżenie historii i teologii mszy świętej oraz towarzyszącej jej od wieków muzyki.

131 S. Koperek, *Rys historyczny rozwoju liturgii mszalnej*, dz. cyt., s. 61.

II

CELEBRACJA EUCHARYSTII PO SOBORZE WATYKAŃSKIM II

Niezwykle istotne dla właściwego przedstawienia problematyki niniejszej dysertacji jest ukazanie spojrzenia Soboru Watykańskiego II na celebrację Eucharystii. Przybliżona wcześniej, w dużym uproszczeniu, historia liturgii i muzyki może otwierać przed badaczami obszar, który wypełnia synteza sztuki i religii. Ich wzajemna relacja sięga samych początków, o czym mówi tradycja Kościoła i Pismo Święte. Równoległe do rozwoju liturgii ewoluowała również towarzysząca jej muzyka. To ona wyrażała i wyraża to, co niewidoczne, staje się aktywizującym pomostem do sfery transcendentalnej i jest wyjątkowym prorokiem, który pomaga w odczytywaniu znaków czasu. Ważne jest zatem bliższe przyjrzenie się pojęciu celebracji w ujęciu teologiczno-antropologicznym, które stanowi podstawę do głębszego rozumienia Eucharystii, jej struktury w wymiarze liturgiczno-muzycznym. Na takim fundamencie można zbudować właściwe miejsce muzyki w liturgii oraz dostrzec role pełnione przez jej uczestników.

1. POJĘCIE CELEBRACJI

Opisanie celebracji eucharystycznej w ujęciu teologiczno-antropologicznym wymaga odniesienia się do jej pojęcia, które wywodzi się etymologicznie od łacińskiego słowa *celebrare*, czyli uczęszczać, często praktykować, powtarzać, sławić¹. Natomiast „celebrowanie” oznacza odprawianie każdej czynności liturgicznej przez wspólnotę w sposób świadomy, pobożny, owocny i pełny². Szersze znaczenie terminu „celebrować” (*celebrate*) przedstawia *Longman Dictionary of Contemporary English*. Oznacza ono, że wydarzenie jest ważne poprzez wykonywanie czegoś specjalnego lub przynoszącego zadowolenie; wyrażenie

1 Zob. A. Kalbarczyk, *Celebracja homilii w kontekście celebracji eucharystycznej Niedzieli*, „Colloquia Theologica Ottoniana” 1 (2012), s. 63–80; W. Kopaliński, *Podręczny słownik wyrazów obcych*, Warszawa 1996, s. 133.

2 Zob. M. Szypa, *Odprawiać, sprawować, celebrować – o uczestnictwie w liturgii*, „Nowe Życie” 37 (2020) 4, s. 14–15.

pochwały komuś lub czemuś w formie ustnej lub pisanej; brać udział w ceremonii religijnej, szczególnie w mszy chrześcijańskiej³.

Biorąc pod uwagę powyższe rozumienie słowa „celebrować”, wydaje się ono być najbardziej adekwatnym do podjętej problematyki. Jednakże można by celebrowanie rozumieć jako bardzo uroczyste, ceremonialne, radosne, żywe, powtarzające się uczestnictwo w mszy świętej będącej szczytem miłości. Uczestnictwo to ma na celu zbudowanie wspólnoty eucharystycznej, która w dojrzałym stopniu jest w stanie przeżywać misterium chrześcijańskie, ponieważ, jak podaje *Katechizm Kościoła katolickiego*: „Eucharystia jest «źródłem i szczytem całego życia chrześcijańskiego» [...]. W Najświętszej Eucharystii zawiera się bowiem całe dobro duchowe Kościoła, to znaczy sam Chrystus, nasza Pascha” (KKK 1324). Ponadto, jak zauważał św. Jan Paweł II: „Kościół rodzi się z tajemnicy paschalnej. Właśnie dlatego Eucharystia, która w najwyższym stopniu jest sakramentem tajemnicy paschalnej, «stanowi centrum życia eklezjalnego»” (EE3). Celebrowanie mszy ma zatem szczególny, mistyczny, pełen miłości wymiar wymagający zaangażowania całego człowieka w doświadczanie tajemnicy spotkania wszystkich uczestników Eucharystii z Bogiem. Takie uczestnictwo stawia wymagania celebrującym, którzy powinni mieć świadomość celu przeżywania tego wydarzenia w perspektywie interpersonalnej i intrapersonalnej. Warto podkreślić, że uczestnictwo człowieka w życiu społecznym ma wyjątkowy charakter. Wpływa ono na poziom dojrzałości, a jednocześnie zostaje ukształtowane pod jego wpływem. Zachodzi tu więc społeczno-moralna i kulturowa interakcja. Ponadto przyjmuje ona postać duchową umożliwiającą coraz głębszą komunie z Bogiem. Zrozumienie tego faktu nasuwa potrzebę ukazania istoty uczestnictwa w rozumieniu Karola Wojtyły, który ujmuje uczestnictwo w dwóch wymiarach. Jeden wskazuje na specyfikę właściwości osoby bytującej wraz z innymi, która to rozwija się w każdej przestrzeni swego osobowego „Ja” dzięki zdolnościom interpersonalnym. Drugi podkreśla wspólnotowy charakter podejmowanych działań⁴, które formują wspólnotę uczestniczących w niej osób stanowiących społeczność personalistyczną, powstającą w sercu człowieka⁵. Warto dodać,

3 Zob. *Longman Dictionary of Contemporary English*, London 1995, s. 206. 1 [I, T] to show that an event or occasion is important by doing something special or enjoyable (...). 2 [T] formal to praise someone or something in speech or writing (...). 3 to perform a religious ceremony, especially the Christmas Mass.

4 Zob. M. Szymańska, *Uczestnictwo w życiu społecznym w świetle teorii uczestnictwa Karola Wojtyły – Jana Pawła II. Kontekst pedagogiczny*, „Artes Liberales” nr 1–2 (10–11) 2011, s. 30–31.

5 Zob. S. Kowalczyk, *Człowiek a społeczność. Zarys filozofii społecznej*, Lublin 2005, s. 218.

iż człowiek, zgodnie z myślą Stefana Kardynała Wyszyńskiego, skierowany jest przez Tróję Świętą do życia społecznego z wraz innymi ludźmi⁶.

Tak pojmowane uczestnictwo wydobywa wartość wielopostaciowej zdolności odniesienia nie tylko człowieka do człowieka poprzez budowane relacje osobowe przeżywane jako „my”⁷, ale też relacyjne odniesienie Boga do człowieka i człowieka do Boga. Cechuje się ono wielopoziomowością, dynamiką i swoistą spoistością. Ma też wymiar kreatywny, umożliwiając dokonywanie się zmian w motywacjach, zachowaniach i postępowaniu człowieka, a tym samym w etosie wspólnoty, którą można określić też jako wspólnotę duchową pod warunkiem, iż jest ona otwarta na konstruktywne zmiany. Wskazuje to na fakt posiadania przez nią zdolności takiego działania, które ujawniają indywidualne dyspozycje każdego jej członka do gotowości współdziałania, a więc i współuczestniczenia z innymi w życiu społecznym, kulturowym i duchowym. Uczestniczący w życiu wspólnoty spełnia się w niej i poprzez nią, gdyż został powołany do życia jako osoba społeczna. Tutaj uczy się miłości do bliskich, do braci i siostr w wierze, do Boga i Kościoła. Tutaj doświadcza normatywnego wymiaru przykazania miłości, które „określa równocześnie właściwą miarę zadań i wymagań, jakie muszą sobie postawić wszyscy ludzie – osoby i wspólnoty – aby całe dobro działania i bytowania «wspólnie z innymi mogło się prawdziwie urzeczywistnić»”⁸.

Realizacja dobra wspólnego wiąże się z odpowiedzialnością za to dobro, za skutki postępowania każdego uczestnika wspólnoty, za jakość jej funkcjonowania na płaszczyźnie moralnej, kulturowej i społeczno-duchowej. Pociąga za sobą wydobywanie znaczenia świadomości, sprawczości, potencjalności i transcendencji dla rozwoju jej członków, a tym samym dla osiągnięcia coraz wyższej własnej jakości. Należy pamiętać, że świadomość przenika jej strukturę społeczną także w aspekcie wspólnej celebracji Eucharystii, dlatego jej ujęcie przez K. Wojtyłę wydaje się tu istotne. Świadomość wszystko odzwierciedla – mieści się w niej cały człowiek, a także cały świat dostępny dla niego. Odzwierciedla w jakimś sensie proces poznawczy i niejako dokonuje się w niej prześwietle nie wszystkiego, z czym przychodzi zmierzyć się człowiekowi. Dzięki niej poszczególne uczestniki mszy może interioryzować to wszystko, co odzwierciedla i konstytuuje świat jego wewnętrznych przeżyć także w aspekcie wspólnotowym. Tej interioryzacji sprzyja refleksywna i refleksyjna zdolność człowieka,

6 Zob. S. Wyszyński, *Idzie nowych ludzi plemię. Wybór przemówień i rozważań*, Warszawa 2001, s. 225.

7 Zob. S. Kowalczyk, *Człowiek a społeczność. Zarys filozofii społecznej*, dz. cyt., s. 218.

8 K. Wojtyła, *Osoba i czyn oraz inne studia antropologiczne*, Lublin 2000, s. 335.

a sprawność aktywnego rozumienia istoty celebracji pozwala odkrywać znaczenie poszczególnych rzeczy wraz ze związkami, które zachodzą między nimi⁹. Jeśli proces interioryzacji doświadczanych treści i refleksyjność ulega zaburzeniu, to uczestnictwo człowieka w życiu wspólnotowym deprecjonuje się i relatywizuje¹⁰, a celebracja ulega wypaczeniu. Poszczególni uczestnicy wydarzenia stają się w różnym stopniu odpowiedzialni za to, co dzieje się z nią, gdyż są świadomymi lub nieświadomymi sprawcami tego stanu rzeczy. Karol Wojtyła podaje: „jedną postacią dynamizmu człowieka jest ta, w której on sam występuje, jako sprawca, czyli jako świadoma swego przyczynowania przyczyna – i tę postać określamy w zdaniu *człowiek działa*. Drugą postacią dynamizmu człowieka jest ta, w której człowiek nie jest świadom swojej sprawczości, nie przeżywa jej – i tę postać określamy zdaniem (*coś*) *dzieje się w człowieku*”¹¹.

Sprawczość wiąże się z potencjalnością postrzeganą na poziomie jednostkowym i społecznym. Rządzi się ona prawami swego dynamizmu i aktualizuje się poprzez dojrzałe ukształtowane uczestnictwo. Można przyjąć, że dojrzałe uczestnictwo w Eucharystii wyzwala potencjalność duchową jej uczestników i nie pozostaje bez znaczenia dla duchowego doświadczenia wspólnoty celebrującej to wydarzenie. Istotnym czynnikiem integrującym wspólnotę w celebracji mszy jest transcendencja. Karol Wojtyła, wskazując na etymologiczne znaczenie wyrazu „transcendencja” jako przekraczanie jakiejś granicy czy progu, podawał dwa ujęcia transcendencji: poziomej – skierowanej intencjonalnie ku przedmiotowi, i pionowej – zorientowanej na człowieka, który dzięki swemu samostanowieniu działa w poczuciu wolności będącej fundamentem jego autonomii¹².

Transcendencja integrując uczestników mszy, stanowi ważny element w pogłębianiu ich świadomości teologicznej w zakresie doświadczanego spotkania z Bogiem, w Bogu i przez Boga. Dzięki Bogu człowiek może nawiązać relację z innymi ludźmi. Dokonuje się to przez Jego stwórcze dzieło wyrażające się najpełniej w Bogu Wcielonym, który zaprasza go do aktywnego uczestnictwa w Tajemnicy Eucharystii¹³. Biorąc pod uwagę wymienione czynniki integrujące wspólnotowe uczestnictwo w akcie celebracji Eucharystii, należy wspomnieć, iż stanowi ono istotny rys wspólnoty bytującej i działającej¹⁴, co wyraża się w konkretnych postawach i zachowaniach wpisanych w kanon celebracji.

9 Tamże, s. 80–84.

10 Zob. S. Kowalczyk, *Człowiek a społeczność. Zarys filozofii społecznej*, dz. cyt., s. 211–218.

11 K. Wojtyła, *Osoba i czyn oraz inne studia antropologiczne*, dz. cyt., s. 116.

12 Zob. S. Kowalczyk, *Człowiek a społeczność, Zarys filozofii społecznej*, dz. cyt., s. 130.

13 Zob. S. Wyszyński, *Idzie nowych ludzi plemię. Wybór przemówień i rozważań*, dz. cyt., s. 37.

14 Zob. K. Wojtyła, *Osoba i czyn oraz inne studia antropologiczne*, dz. cyt., s. 316–318.

Bywają sytuacje, że człowiek *de facto* znajduje się poza wspólnotą z różnych przyczyn, do których mogą należeć: inne postrzeganie funkcjonowania wspólnoty, brak solidarności z nią, brak poczucia więzi z nią, brak wycucia potrzeb wspólnoty, konformizm, nadmiernie rozbudzony indywidualizm, totalitaryzm wspólnoty, brak autentyczności życia wspólnotowego zgodnie z jej rysem uczestnictwa w życiu indywidualnym członków oraz społeczno-moralnym i duchowym jego wymiarem. Ich zaistnienie znajduje odzwierciedlenie w wewnętrznej jakości celebracji Eucharystii, gdyż zewnętrzny obraz wspólnoty w niej uczestniczącej może wydawać się pozytywny.

Wspomniane przyczyny zaburzające uczestnictwo indywidualne i wspólnotowe we mszy mogą znaleźć przełożenie na poszczególne jej części i wyrażać się w aktach uczestnictwa członków wspólnoty eucharystycznej.

Ukazanie charakteru dojrzałego uczestnictwa w mszy pociąga konieczność analizy pojęcia celebracji w celu pogłębienia świadomości uczestników. Termin „celebra” oznacza uroczyste odprawienie nabożeństwa, obrzędu¹⁵. Celebracja wiąże się z pewnymi konkretnymi treściami teologicznymi. Katechizm Kościoła katolickiego określa celebrację sakramentalną jako „spotkanie dzieci Bożych z Ojcem w Chrystusie i Duchu Świętym; spotkanie to wyraża się jako dialog przez czynności i słowa” (KKK 1153). Dokonuje się ono poprzez słowa, czynności i znaki¹⁶, za pośrednictwem których w celebracji wspomina się wielkie dzieła Boże. Dzięki działaniu Ducha Świętego mogą być one zrozumiałe¹⁷. Celebracja liturgiczna odnosi się zawsze do zbawczych interwencji Boga w historii¹⁸. Jako wspólne celebrowanie kultu Bożego zapewnia ona jedność Kościoła pielgrzymującego i jednocześnie jest trzecim widzialnym znakiem tej jedności, oprócz wyznania jednej wiary i sukcesji apostoelskiej¹⁹. Jest sprawowana przez całą wspólnotę Kościoła. Do jej najistotniejszych elementów i zasad należą: założenie minimum świętowania, co wiąże się z odpowiednim doбором pieśni czy gry organowej, różnych tonacji podczas innych części liturgii (np. inna tonacja podczas wprowadzeniu do mszy świętej, a inna podczas aktu żalu). W chrześcijaństwie celebrowanie się przede wszystkim osobę Chrystusa Zmartwychwstałego, Jego misterium. Celebracja ma swój wyjątkowy rytm jako dynamiczną i harmonijną organizację trwania i przestrzeni; do jej elementów należą również

15 Zob. H. Słotwińska, *Celebracje liturgiczne w katechezie parafialnej*, „Roczniki Liturgiczne” 1 (2009) 56, s. 397–417; EK, s. 1389; *Leksykon liturgii*, opr. B. Nadolski, Poznań 2006, s. 213.

16 Zob. KKK 1101.

17 Tamże.

18 Zob. KKK 1103.

19 Zob. KKK 815.

wystrój wnętrza, który stwarza odpowiednią atmosferę. W sposób artystyczny wyraża treści teologiczne, przybliżając ich odbiorcę do głębszego zrozumienia²⁰.

Tak więc pojęcie celebracji nierozzerwalnie związane jest ze słowem „celebrować” i wskazuje na zespół czynności, które będą służyć wydobyciu istoty i znaczenia konkretnego wydarzenia obchodzonego w sposób uroczysty, ceremonialny, a w przypadku mszy także w sposób godny sprawowania tej Najświętszej Ofiary, z zastosowaniem odpowiedniej symboliki nadającej owej celebracji zawsze wyjątkowego charakteru. Celebrowanie mszy jako szczytowego wydarzenia, którego wspólnotowy wymiar nie zakłóca w żaden sposób indywidualnego jej przeżycia – a wręcz przeciwnie – pogłębia sens tego uczestnictwa, wymaga dojrzałego rozumienia poszczególnych etapów mszy. To rozumienie wsparte zaangażowaniem na poziomie uczuciowym może sprzyjać budowaniu duchowej wspólnoty, żywo partycypującej w tym wzniosłym bosko-ludzkim wydarzeniu. Istotnym elementem jest osiągnięcie dojrzałości religijnej wspólnoty, która jest zdeterminowana dojrzałością osobowości religijnej, co zostanie ukazane poniżej w odniesieniu do dwóch wymiarów – wewnętrznego i zewnętrznego, które ujawniają osobę uczestniczącą w liturgii w jej przeżywaniu indywidualnym i wspólnotowym. Spójność tych dwóch wymiarów dokonuje się na poziomie duchowym.

Czynnikami umożliwiającym rozwój duchowy człowieka jest wrażenie i wzruszenie, które odgrywają wiodącą rolę na płaszczyźnie każdego spotkania. Rozwój ten wskazuje na realizację dążenia człowieka do osiągnięcia stanu doskonałej miłości. U podstaw prawdziwie głębokiego przeżywania tajemnicy Eucharystii znajduje się stan człowieka przygotowanego do spotkania z pełnym wymiarem miłości. Osobowość religijna przejawia się w spójności wiedzy, którą zdobywa człowiek, oraz w bogactwie doświadczenia, które staje się ważnym elementem każdego przeżycia. Dlatego rację miał Władysław Piwowski, który twierdził, że religijność oznacza podzielany i spełniany przez grupę osób zbiór wierzeń, wartości i symboli wraz ze związanymi z nimi zachowaniami, które wynikają z rozróżnienia rzeczywistości empirycznej i pozaempirycznej. Rozróżnienie to wiąże się z przyporządkowaniem co do znaczenia spraw rzeczywistości empirycznej – rzeczywistości pozaempirycznej²¹. W innym ujęciu religijność można określić jako całokształt doświadczeń i zachowań związanych z przeżywaniem relacji z Bogiem²².

20 Zob. *Leksykon liturgii*, opr. B. Nadolski, Poznań 2006, s. 214–216.

21 Zob. W. Piwowski, *Socjologia religii*, Lublin 1996, s. 49.

22 Zob. Z. Chlewiński, *Dojrzałość – osobowość, sumienie, religijność*, Poznań 1991, s. 89.

Religijność powinna zatem pochodzić z wiary, dzięki której jest urzeczywistnieniem relacji osobowej człowieka z Bogiem. Otrzymuje ją w darach Ducha Świętego i staje się ona również cnotą, u podłoża której znajduje się przede wszystkim chęć oddania się samemu Bogu wraz ze wszelkimi aktami czci²³. Religijność jest zatem uwarunkowana wieloma czynnikami i nie należy jej utożsamiać jedynie z powszechnymi praktykami religijnymi, takimi jak: oddawanie czci relikwiom, procesje, pielgrzymki etc. Sprzyjają one pogłębianiu religijności, ale w osobowości religijnej istotną rolę odgrywa znaczenie dojrzałego poczucia religijnego. Dlatego dojrzała osobowość religijna kształtuje się przez całe życie, ale może ulec zahamowaniu, tak jak kształtowanie się osobowości w ogóle. Obejmuje sferę życia fizycznego, psychicznego (zwłaszcza umysłowego), społecznego, kulturowego i metafizycznego. Wskazane powyżej sfery, na płaszczyźnie których dokonuje się rozwój człowieka, pozostają ze sobą we wzajemnej relacji, więc oddziałują na siebie. Fundamentem rozwoju każdego człowieka jest zatem sfera życia fizycznego, jednak życie duchowe człowieka cechuje się właściwym dla siebie całościowym kształtem. To zapisywanie się jest związane z doświadczeniem nie tylko fizycznym, psychicznym, społecznym czy też kulturowym, ale nade wszystko duchowym. Doświadczenie duchowe potrafi przenikać wszystkie wymienione sfery rozwoju człowieka, pogłębiając introspekcję²⁴. Wynika z tego, że niewłaściwie przebiegający rozwój duchowy może wpływać negatywnie na rozwój całego człowieka, powodując trudne do odwrócenia skutki. Zaburzenia rozwojowe mogą znajdować również wyraz w postawie religijnej człowieka wobec Boga, przejawiając się w postaci niebezpiecznego infantylnizmu religijnego²⁵. Człowiek cechujący się nim nie potrafi autentycznie zwrócić się do transcendencji, więc nie jest gotów do zawierzenia siebie Bogu. Postawa prawdziwego dialogu kryje zaś w sobie pełne zaufanie połączone z pokorą, bojaźnią i jednoczesnym uwielbieniem czy wdzięcznością. Ze strony Pana Boga jest to umiłowanie, usynowienie i obietnica zbawienia. Zachodząca relacja jest źródłem wewnętrznego pokoju oraz radości i pogody ducha²⁶. To doświadczenie bliskości Boga odczuwa się na skutek pogłębionej więzi z Nim w czasie modlitwy, różnych form życia sakramentalnego, a przede wszystkim w Eucharystii. Odpowiednio uformowane sumienie oraz wychowane

23 Zob. S. Huct, *Cnota religijności*, Warszawa 1954, s. 11.

24 Zob. A. Rodziński, *U podstaw kultury moralnej*, Lublin 2011, s. 29–31.

25 Zob. G. W. Allport, *Osobowość i religia*, dz. cyt., s. 79.

26 Zob. M. Rusiecki, *Religijność a dojrzałość osobowa człowieka. Wyzwanie dla polskiego nauczyciela na III tysiąclecie*, [w:] *Kształcenie kandydatów na nauczycieli*, red. T. Gumala, T. Dyrda, Kielce 2006, s. 62.

wrażenie i wzruszenie są konieczne do osiągnięcia dialogicznej więzi z Bogiem. W powyższym kontekście należy odwołać się do problematyki wrażenia i wzruszenia, którą poruszał św. Jan Paweł II, gdy pisał: „wrażeniem nazywamy powszechnie treści reakcji zmysłów na podniety przedmiotowe [...]. Wrażenia są najściślej związane z tą specyficzną właściwością i władzą zmysłów, jaką jest poznawanie. Zmysły reagują na odpowiadające im przedmioty za pomocą wrażeń. Przedmiot zostaje odbity czy też odzwierciedlony, zmysły chwytają i zatrzymują w sobie jego obraz. Mimo, że to bezpośrednie doświadczenie się kończy, zmysły nadal zatrzymują obraz przedmiotu, z tym tylko, że wrażenie stopniowo zostaje zastąpione przez wyobrażenie”²⁷. Wrażenie może mieć zatem charakter przejściowy, ulotny, ale może też pozostać w pamięci jako wyobrażenie nadające blask wywołanej refleksji. „Wrażenie zawiera więc w sobie zawsze obraz przedmiotu, a jest to obraz konkretny i szczegółowy. Odbijają się w nim wszystkie cechy «tego właśnie» przedmiotu, oczywiście, w miarę jak wrażenie samo jest dokładne. Wrażenie bowiem może być też niedokładne; wówczas chwytamy w nim pewne cechy charakterystyczne, te, które pomagają rozumowi ogólnie zakwalifikować przedmiot, a nie chwytamy wielu cech bardziej indywidualnych”²⁸. Dlatego istotne jest, aby trafiać do każdego uczestnika Eucharystii poprzez oddziaływanie zmysłowe, które odgrywa ogromną rolę w przeżywaniu odbieranych treści. Człowiek nieprzygotowany odpowiednio do odbioru treści mszy będzie koncentrował się przede wszystkim na wrażeniach zmysłowych, i to w dość ograniczony sposób. Działanie zmysłu wzroku nie będzie tak istotne jak zmysłu słuchu, dzięki któremu osoba odczuwa wewnętrzne poruszenie, które zostanie zakodowane w jej świadomości. W kontekście aktywnego uczestnictwa i przeżywania Eucharystii istotne znaczenie ma jakościowe przeżywanie ze zrozumieniem także elementu muzycznego, który zharmonizowany z treściami mszy ma pomóc w poruszeniu sfery uczuciowo-emocjonalnej oraz w pogłębieniu świadomości uczestnika²⁹.

Powstające pod wpływem wrażeń poruszenie akcentuje bogactwo przeżywanego wzruszenia, które jest różne od samego wrażenia. Wzruszenie jest także reakcją zmysłową na dany przedmiot, ale treść tej reakcji różni się zasadniczo od treści wrażeniowej. Przeżycie staje się intensywniejsze, lecz sam przedmiot staje się czymś zdecydowanie ważnym. Warto tu wspomnieć o kształtującej się

27 K. Wojtyła, *Miłość i odpowiedzialność*, Lublin 2001, s. 92–93.

28 Tamże, s. 93.

29 Zob. M. Szymańska, S. Szymański, *Twórcza postawa człowieka wobec realizacji jego życiowego powołania*, [w:] *Septuaginta Pedagogiczno-Katechetyczna*, red. M. Kąkiel, A. Zaremba, Kraków 2017, s. 225–237.

uczuciowości wyższej, która pozwala przetrwać kryzysy życiowe, dzięki czemu człowiek staje się dojrzalszy³⁰. W takim razie mając na uwadze uczuciowość wyższą rozumianą w kategoriach religijności, można dokonać sprawdzianu dojrzałości religijnej człowieka, którego zachowanie jest przeciwne do przedstawionej postawy infantylnizmu religijnego. Dzięki dojrzałe kształtowanemu poczuciu religijnemu oraz czynnikom psychicznym: wrażenia i wzruszenia uczuciowość wyższa może się rozwijać. Znajduje ona wyraz w zdolności człowieka do samokontroli, w świadomości, że każdy jest zadany samemu sobie, wyrażeniu zgody na siebie, na drugiego człowieka z zachowaniem własnej autonomii i tożsamości. Dojrzałość wskazuje zatem na ustawiczną drogę wzwyż, w stronę pełni człowieczeństwa³¹. Cechą charakterystyczną tej drogi jest pokonywanie trudności wewnętrznych i zewnętrznych, co znajduje wyraz w postawie: empatii, tolerancji, szacunku, troski, odpowiedzialności, solidarności, nadziei, wiary, a nade wszystko miłości. Przyświeca jej zasada: „więcej szczęścia jest w dawaniu, aniżeli w braniu” (Dz 20,35).

Uczestnicząc świadomie, a więc z pełnym zaangażowaniem emocjonalno-uczuciowym, u podstaw którego znajduje się pragnienie ofiarowania choćby małych gestów miłości Chrystusowi poprzez zbliżenie się do Niego, człowiek nawiązuje szczególny rodzaj więzi z Nim. Przygotowanie do tak rozumianego uczestnictwa stanowi ważny element, który powinien uwzględniać aspekt wspomnianego wrażenia i wzruszenia. Istotnym aspektem jest uczuciowa interakcja uczestnika mszy ze Słowem zaakcentowanym muzyką. W ten sposób stwarza się szerszą gamę bodźców dla wrażenia i wzruszenia, pobudzając uczuciowość wyższą, co świadczy o poziomie kultury wyższej (duchowej)³².

2. STRUKTURA MSZY ŚWIĘTEJ

Msza święta charakteryzuje się ściśle określoną strukturą złożoną z różnorodnych działań i modlitw, których porządek określa się jako *Ordo Missae*. Aktualny układ obrzędów wynika z zaleceń Soboru Watykańskiego II. Przeprowadzona reforma zmierzała do ukazania dwóch zasadniczych części mszy świętej: liturgii

30 Zob. M. Rusiecki, *Religijność a dojrzałość osobowa człowieka. Wyzwanie dla polskiego nauczyciela na III tysiąclecie*, dz. cyt., s. 72.

31 Tamże, 72–73.

32 Zob. S. Szymański, *Potęga Losu w wybranych utworach pasyjnych współczesnych kompozytorów muzyki sakralnej. Perspektywa personalistyczna*, [w:] *Człowiek – Edukacja – Społeczeństwo*, red. M. Gogolewska-Tońska, M. Szymańska, Pułtusk 2017, s. 213–230.

słowa i liturgii eucharystycznej, które stanowią jeden akt kultu (KL 56). W związku z powyższym należy zauważyć, że dokumenty kościelne wskazują na następujące części: obrzędy wstępne, liturgia słowa Bożego, liturgia eucharystyczna oraz obrzędy zakończenia. Te cztery grupy skonstruowane są z określonych elementów i zależne od dnia czy danego święta. Ich umiejscowienie wskazuje na konkretną drogę, która cechuje się odpowiednią dynamiką zmierzającą do punktu kulminacyjnego.

2.1. OBRZĘDY WSTĘPNE

Budowanie napięcia rozpoczyna się od obrzędów wstępnych *ritus initiales*. W ich skład wchodzi: gromadzenie się wiernych, które zostaje sfinalizowane procesją służby liturgicznej i celebransa z towarzystwem śpiewu, pozdrowienie ołtarza, znak krzyża i pozdrowienie wiernych, akt pokuty, *Kyrie eleison*, *Gloria*, oraz modlitwa dnia zwana kolektą³³. Elementy te zostaną bliżej omówione w przedstawionej powyżej kolejności.

Gromadzenie się wiernych oznacza nie tylko przekraczanie progu świątyni, ale też wchodzenie w obszar przemieniającej miłości Chrystusa, która zostaje nam uobecniiona za sprawą Ducha Świętego. Przez to zadaniem wiernych jest aktywny udział w zgromadzeniu i wewnętrznej komunii wraz z innymi w pełnym zaangażowaniu nie tylko serca, ale i umysłu. Temu działaniu sprzyja śpiew na wejście *introit*, który pełni funkcję rozpoczynającą świętą liturgię. W nowym mszale znajdują się często dwa warianty introitu: „można wykonywać antyfonę z psalmem podane w Graduale Rzymskim lub w Graduale zwykłym, albo też inny zgodny z czynnością świętą, z treścią dnia lub okresu liturgicznego śpiew, którego tekst został zatwierdzony przez Konferencję Episkopatu. Jeśli na wejście nie wykonuje się śpiewu, antyfonę podaną w Mszale recytują wierni lub niektórzy z nich albo lektor. W przeciwnym razie odmawia ją sam kapłan, który może ją także przystosować, ujmując w formie wstępnej zachęty” (OWMR 48).

Z powyższego wynika, że śpiew ten stanowi wprowadzenie do misterium danego okresu liturgicznego lub uroczystości czy święta³⁴. Wykonywanie go przez chór lub kantora w dialogu z ludem albo przez sam chór lub lud jest narzędziem budującym jedność. Towarzyszy procesji, w skład której wchodzi: ministranci, lektorzy, akolici, kantor oraz celebrans. Podczas uroczystej liturgii w procesji są niesione: księga Ewangelii, kadzidło, świece i krzyż, który dla chrześcijanina jest znakiem miłości Boga. Księga Ewangelii jest niesiona przez diakona albo

33 Zob. B. Mokrzycki, *Droga chrześcijańskiego wtajemniczenia*, dz. cyt., s. 538–540.

34 Tamże, s. 538.

lektora (gdy nie ma diakona) tuż przed celebransem bądź koncelebransami. Pozdrowienie ołtarza składa się z głębokiego pokłonu, pocałunku, a niekiedy także okadzenia ołtarza. Jest on centralnym miejscem w kościele (altarocestryzm). Stanowi znak samego Chrystusa i to właśnie na nim dokonuje się zbawcze misterium. Ucałowanie ołtarza jest oznaką czci oraz wyrazem szacunku dla Chrystusa i dokonuje się na początku i na końcu mszy świętej. Jest również oznaką modlitwy i aktem wiary. Natomiast okadzenie odbywa się na dwa sposoby. W pierwszym z nich kapłan okadza ołtarz obchodząc go dookoła. W drugim, w przypadku gdy ołtarz nie jest odsunięty od ściany prezbiterium, zostaje okadzony wzdłuż od prawej do lewej strony. Okadzenie może być stosowane podczas każdej mszy świętej w następujących momentach: w trakcie procesji na wejście, na początku mszy do okadzania ołtarza, podczas Ewangelii i poprzedzającej ją procesji, w trakcie przygotowania darów (okadzenie darów, ołtarza, kapłana i zgromadzonych wiernych) oraz w momencie ukazania przez kapłana hostii i kielicha po przeistoczeniu³⁵.

Kolejnym elementem wchodzącym w skład obrzędów wstępnych jest znak krzyża i pozdrowienie wiernych. Wykonanie znaku krzyża tuż po zakończeniu introitu oznacza obecność trójosobowego Boga i przypomina wiernym, że mieszka On w ich sercach. Działanie to nawiązuje do chrztu, podczas którego osoba wierząca zanurza się w misterium paschalnym Chrystusa. Ponadto w wykonaniu znaku krzyża wraz z wezwaniem trynitarnym mieści się cała istota chrześcijaństwa. Znak ten otwiera drogę prowadzącą w przestrzeń historii religii oraz w Boże przesłanie mieszczące się w stworzeniu³⁶. Po nim następuje pozdrowienie wiernych przez celebransa słowami „Pan z wami” lub innymi. Ma ono charakter jednoczący obecnych ludzi oraz wyraża szacunek i uznanie. Pełni funkcję jednoczesnego powitania i pozdrowienia oraz proklamowania obecności Chrystusa w zgromadzeniu, które odpowiadając na nie, daje wyraz wiary. Ta dialogowa forma nawiązuje do podstawowej struktury samej Eucharystii. Przemawiający Bóg w swoim słowie daje obietnice zbawienia, na którą człowiek odpowiada w dziękczynieniu³⁷. W tym momencie mszy ma miejsce również krótkie wprowadzenie w liturgię dnia, które powinno pomóc ukazać jej koloryt czy wydźwięk. Może nawiązywać do tekstu pieśni introitu, aczkolwiek nie jest to obowiązkowe.

35 Zob. J. Janicki, *Obrzędy liturgii mszy świętej*, dz. cyt., s. 220–221.

36 Zob. J. Ratzinger, *Duch liturgii*, dz. cyt., s. 159.

37 Zob. B. Nadolski, *Pan z wami – więcej niż pozdrowienie*, [w:] *Msza święta – rozumieć, aby lepiej uczestniczyć*, red. J. Hadalski, Poznań 2013, s. 193–196.

Akt pokuty stanowi modlitwę, która jest spowiedzią powszechną całego zgromadzenia. Jej wypowiedzenie ma za zadanie stanięcie w prawdzie, wzbudzenie potrzeby nawrócenia oraz odpowiednie przygotowanie do słuchania słowa Bożego. Akt pokuty jest złożony z czterech części: zaproszenia, refleksji połączonej z rachunkiem sumienia, wyznania win oraz prośby o przebaczenie. Ponadto samo wyznanie win ma cztery formy: *Confiteor*, formę dialogowaną, *Kyrie eleison* oraz apresję³⁸. Potrzeba oczyszczenia serca przed spotkaniem z Panem była i jest silnym impulsem dla artystów przemierzających drogę do strony *sacrum*. W akcie pokuty nie jest istotne samo udoskonalenie siebie, a zrozumienie swoich win, stanięcie w prawdzie twarzą w twarz z Bogiem. Jest ono niewątpliwie źródłem ogarniającej radości, która udziela się nam w Eucharystii³⁹.

Aklamacja *Kyrie eleison* należy do aktu pokuty i jest śpiewana albo recytowana. Ma wymiar pochwalny. Początkowo stanowiła część *Litanii do Wszystkich Świętych*. W liturgii rzymskiej zaczęła funkcjonować jako autonomiczna forma dopiero od V wieku, a początek włączenia się ludu do jej wykonania datuje się na VIII wiek. Z tego czasu zachowało się około 226 melodii, jednak w praktyce wykorzystywano jedynie około 26 z nich. Jej forma cechowała się zastosowaniem następujących schematów: AAA, ABA oraz ABC, a melodie miały charakter sylabiczny i melizmatyczny⁴⁰. W mszy świętej aklamacja ta jest wspólnotowym uwielbieniem samego Boga, którą podczas Eucharystii wykonują wszyscy wierni lub kantor, chór. Każde wezwanie jest wykonywane dwukrotnie, ale ze względu na strukturę muzyczną danej kompozycji liczba powtórzeń może zostać zwielokrotniona. Niemniej śpiew ten powinien cechować się litanijnym charakterem, co wiąże się z wykorzystaniem śpiewu naprzemiennego jako najbardziej stosownej formy⁴¹. Rozwinięciem *Kyrie eleison* jest *Gloria*.

Hymn anielski⁴² *Gloria, Chwała na wysokości Bogu* jest nazywany wielką doksologią. Podobnie jak *Kyrie*, znalazł swoje miejsce w liturgii w V wieku. W świetle różnorodności wersji chorałowych i technik wykonawczych zostało zachowanych około 50 melodii *Glorii*. Jej melodia była wykonywana z zastosowaniem technik psalmodycznej, motywiczej czy przekomponowanej

38 Zob. J. Ratzinger, *Duch liturgii*, dz. cyt., s. 172.

39 Zob. I. Bakalarczyk, *Walory aktu pokuty we Mszy Świętej*, [w:] *Msza święta – rozumieć, aby lepiej uczestniczyć*, red. J. Hadalski, Poznań 2013, 196–200.

40 Zob. E. Hinz, *Chorałowe śpiewy Ordinarium Missae*, „*Studia Pelpińskie*” 47 (2014), s. 117–119.

41 Zob. A. Reginek, *Śpiewy mszalne*, [w:] *Mysterium Christi. Podręcznik do liturgiki ogólnej i szczegółowej*, t. 3, *Msza Święta*, red. W. Świerzawski, Kraków 1992, s. 198.

42 Nazwa pochodzi od pierwszych słów przejętych z hymnu aniołów z relacji narodzin Chrystusa według św. Łukasza (zob. Łk 2, 14).

polegającej na opracowywaniu każdej ze zwrotek w inny sposób. Szczególnie ta ostatnia stanowi dzisiaj – za sprawą struktury tekstu – chętnie podejmowany temat we współczesnych dziełach kompozytorskich. Zastosowanie *Glorii* w mszy świętej ma miejsce w każdą niedzielę (poza adwentem i wielkim postem) oraz w święta i uroczystości, a formą wykonania może być śpiew lub recytacja – jednak jej charakter najlepiej oddaje śpiew.

Na przestrzeni wieków w kompozycji mszy muzycznej *Gloria* cechowała się radosnym wydźwiękiem. Wiele utworów rozpoczynało się od śpiewu solowego bądź *unisono* pierwszych słów *Gloria in excelsis Deo*, po których dołączały pozostałe głosy, tworząc całość, pełnię. Taki aspekt wskazuje na dialogującą konstrukcję wstępu utworu o szczególnym, jednoczącym znaczeniu. Pierwsze strofy tekstu są czystą modlitwą uwielbienia Boga Ojca i idealnie wprowadzają w wymiar duchowy świątecznej mszy świętej. Dopiero dalsze strofy są skierowane do Jezusa Chrystusa jako Baranka Bożego i Pana, co podkreśla aspekt chwalebnej męki i zmartwychwstania, więc hymn ten, poza uwielbieniem Boga, ma także charakter błagalny, podobny do *Kyrie eleison*.

Elementem wieńczącym obrzęd wstępne mszy jest modlitwa zwana kolektą. Jest to modlitwa całego zgromadzenia, którą w jego imieniu wypowiada kapłan jako przewodniczący liturgii. Nosi łacińską nazwę *oratio* oznaczającą uroczystą mowę wypowiedianą podczas istotnego wydarzenia, np. powitania króla. Charakteryzuje się skondensowaną pod względem teologicznym formą, tzn. zawiera obszerną treść teologiczną przypadającą na małą liczbę słów. Towarzyszy jej gest wzniesionych kapłańskich rąk – gest oranta. Warto podkreślić, że kolekta cechuje się także swoistą strukturą kompozycyjną, w której można wyróżnić następujące elementy: anaklezę – inwokację; anamnezę – wspomnienie dzieł Bożych z historii zbawienia; prośbę związaną z tajemnicą dnia i dziełami Boga, które zostały zaakcentowane w anamnezie; charakteryzującą się trynitarnym wymiarem konkluzję będącą zanoszeniem modlitw do Boga Ojca przez Jezusa Chrystusa w jedności Ducha Świętego wraz z należącym do Kościoła zwrotem „przez wszystkie wieki wieków” oraz aklamację *Amen* całego zgromadzenia będącą potwierdzeniem słów wcześniej wypowiedzianych przez kapłana⁴³. Głównym celem *ritus initiales* według wprowadzenia do mszału jest to, „aby wierni gromadzący się razem stanowili wspólnotę oraz przygotowali się do uważnego słuchania słowa Bożego i godnego sprawowania Eucharystii” (OWMR 46).

43 Zob. J. Miazek, *Kolekta*, [w:] *Mszał księga życia chrześcijańskiego*, red. B. Nadolski, Poznań 1989, s. 21–33.

Działanie to ma dodatkowo wymiar psychologiczny, który uświadamia zgromadzonym przyczynę ich obecności i jedności. Jego realizacji sprzyja wspólne wykonywanie Introitu, które już od samego początku rozświetla sens wkroczenia przez wiernych w przestrzeń sakralną i rozpala w nich pragnienie zjednoczenia z Bogiem w Eucharystii. Ponadto sama materia muzyczna jest obecna w znacznej części elementów obrzędów wstępnych, towarzysząc modlitwie, oraz ma niewątpliwie pozytywny wydźwięk dla *communio* Kościoła.

2.2. LITURGIA SŁOWA BOŻEGO

Liturgia słowa Bożego⁴⁴ – *liturgia verbi* – ma za zadanie proklamację słowa Bożego w zgromadzeniu liturgicznym. W tym momencie liturgia staje się jakby transparentna, tak by cały wyraz jej kolorytu znalazł się właśnie w istocie tekstu. W konstrukcji liturgii słowa Bożego można wyróżnić następujące elementy: czytania biblijne, śpiewy między czytaniem, homilię, wyznanie wiary oraz modlitwę powszechną. Natomiast na czytania z Pisma Świętego składają się: czytanie ze Starego Testamentu, czytanie psalmu w formie responsoryjnej, czytanie z pism spoza Ewangelii Nowego Testamentu, aklamacja *Alleluja* oraz proklamacja Ewangelii⁴⁵. Wskazana kolejność jest związana z dawnym dziedzictwem – chrześcijanie, czytając pisma Starego Testamentu, byli przekonani, że ich dopełnieniem jest Nowy Testament.

W doborze czytań do liturgii ojcowie soborowi w 1969 roku przegłosowali dokument *Ordo lectionum Missae* zawierający nowy układ czytań mszalnych. Został on zmodyfikowany w 1981 roku. Warto w tym miejscu dodać, że w języku polskim w 2015 roku ukazała się nowa wersja ich tłumaczenia. Wspomniany układ czytań mszalnych przewidywał trzy czytania podczas niedzielnej liturgii oraz uroczystości, które zostały ułożone według lat: A, B i C. Istnieje również wiele czytań na święta i wspomnienia świętych, kiedy to można wyróżnić czytania własne, dosłowne oraz wspólne. Dokument *Ordo lectionum Missae* określa również zestawy czytań przygotowanych na msze rytualne, wotywnie czy za zmarłych⁴⁶. Wskazuje to na obfitość przekazywanych przez czytania treści.

44 Zob. B. Margański, *Celebracja Mszy św. w świetle odnowionego Mszału rzymskiego*, [w:] *Mysterium Christi. Podręcznik do liturgiki ogólnej i szczegółowej*, t. 3, *Msza Święta*, red. W. Świerżawski, Kraków 1992, s. 159–160.

45 Zob. T. Bać, *Liturgia Słowa Bożego*, [w:] *W służbie Miłości. Eucharystia*, red. D. Czaicki, Siedlce–Kraków 2013, s. 157–180.

46 Zob. A. Pleskaczewska, *Druga edycja lekcjonarza mszalnego*, „Liturgia Sacra” 22/1 (47) 2016, s. 148.

Pierwsze czytanie pochodzi zazwyczaj ze Starego Testamentu. Wyjątek stanowi okres wielkanocny, kiedy to w tym miejscu pojawiają się czytania z Dziejów Apostolskich. Istotą pierwszego czytania jest podkreślenie związku zachodzącego pomiędzy dwoma Testamentami. Pozycja, w której lud słucha zarówno pierwszego czytania, psalmu responsoryjnego, jak i drugiego czytania, jest siedząca. Pierwsze i drugie czytanie powinno być odczytywane w sposób doniosły, wyraźny i mądry przez lektora na lektorium (ambonie). Zakończeniem czytań jest wypowiedziana przez lektora fraza: „Oto słowo Boże”, po której następuje aklamacja zgromadzonego ludu „Bogu niech będą, dzięki”, potwierdzająca przyjęcie i zrozumienie⁴⁷.

Po pierwszym czytaniu następuje psalm responsoryjny, czyli graduał, który stanowi odpowiedź na wybrzmiałe wcześniej słowa. Jest on integralną częścią liturgii słowa. Angażuje wiernych w żywe uczestnictwo w liturgii, będąc jednocześnie narzędziem dialogu pomiędzy przemawiającym Bogiem i słuchającym Go ludem Bożym. Istotne jest, by był wykonywany w formie śpiewanej⁴⁸.

Obok takiej formy istnieje również nieco inny sposób wykonywania słowa psalmu, jest nim *tractus*, w którym tekst jest podawany w sposób ciągły, bez refrenu, czyli nieresponsoryjny. Zgodnie z *Ogólnym Wprowadzeniem do Mszału rzymskiego* może być on wykonywany po drugim czytaniu w okresie wielkiego postu (zob. OWMR 62).

Drugim czytaniem jest zazwyczaj tekst Nowego Testamentu pochodzący spoza Ewangelii. Jego przykładem są listy, a czasem również czytania z Apokalipsy św. Jana. Czytanie to ukazuje realizację zbawienia w naszym życiu. Podczas niedzieli okresu zwykłego nie zachodzi powiązanie tematyczne z pierwszym czytaniem i Ewangelią. Dzieje się tak, ponieważ jego wyboru dokonuje się według zasady lektury półciągłej. Występuje ono zazwyczaj w niedziele i święta, tuż po psalmie responsoryjnym⁴⁹.

Elementem przygotowującym do proklamacji Ewangelii jest aklamacja *Alleluja*, która wraz z werselem przed Ewangelią pełni funkcję przygotowującą do odbioru słowa Bożego. *Alleluja* pochodzi ze starożytnych czasów, czego potwierdzeniem jest jej obecność w najstarszych lekcjonarzach jerozolimskich. Aklamacja ta ma charakter wielbiący, ponieważ podkreśla radość Ludu Bożego,

47 Zob. A. Grzelak, „Oto Słowo Boże” – mszalna Liturgia Słowa, [w:] *Liturgia źródłem i szczytem Kościoła*, red. J. Stefański, Gniezno 1993, s. 87–93.

48 Zob. P. Wiśniewski, *Psalm responsoryjny w liturgii mszalnej*, „Teologia i Człowiek” 10 (2007), s. 181–194.

49 Zob. T. Bać, *Liturgia Słowa Bożego*, [w:] *W służbie Miłości. Eucharystia*, red. D. Czaicki, Siedlce–Kraków 2013, s. 157–180.

który cieszy się z opieki Boga. Radość ta cechuje się paschalnym charakterem wynikającym ze zmartwychwstania Chrystusa. Formą jej wyrażania jest niewątpliwie postawa stojąca oraz doniosły śpiew. *Alleluja* wykonuje się przez cały rok poza okresem wielkiego postu, kiedy zostaje ona zastąpiona przez aklamacje takie jak np.: „Chwała Tobie Słowo Boże” czy „Chwała Tobie Królu wieków”⁵⁰. Rozwój muzyczny tej aklamacji był niezwykle istotny, przez co zwracano szczególnie uwagę na jakość jej wykonywania. W związku z tym poszczególne wersje *Alleluja* wiązały się z konkretnym tekstem, a inne zmierzały w stronę czystej i absolutnej muzyki. W polskim posoborowym repertuarze można odnaleźć przeszło 220 wersji, które zostały zaczerpnięte z dawnych źródeł gregoriańskich, rodzimych i obcych pieśni liturgicznych czy stały się innowacyjnymi kompozycjami wielu twórców. Ponadto znaczna część melodii jest zakorzeniona w refrenach psalmów responsoryjnych. Jednak należy podkreślić, że psalmy pomiędzy czytaniem i *Alleluja* stanowią odrębne śpiewy, pełniące inne funkcję oraz będące różnymi formami muzycznymi⁵¹. Przed aklamacją *Alleluja* występuje niekiedy psalm allelujatycki (zob. OWMR 63), dla którego *Alleluja* jest odpowiedzią. Schematy jego zastosowania znajdują się w *Graduale Simplex*.

Proklamacja Ewangelii stanowi główne czytanie podczas liturgii słowa Bożego. Tę pełną szacunku czynność poprzedza modlitwa będąca błogosławieństwem, które zostaje udzielone diakonowi. Podczas proklamacji Ewangelii lud przyjmuje pozycję stojącą i milczącą oraz razem z celebransem oznajmia poprzez wykonanie potrójnego znaku krzyża swoją gotowość do przyjęcia słowa Bożego. Znak ten zostaje wykonany na czole jako przyjęcie umysłem, na ustach jako gotowość do głoszenia innym oraz na klatce piersiowej, wskazując na przyjęcie pełni serca. W trakcie uroczystej liturgii proklamacja Ewangelii odbywa się zazwyczaj z osobnej księgi zwanej ewangelistarem, która w obecności asysty składającej się z dwóch ministrantów niosących świece oraz jednego niosącego kadzidło zostaje przeniesiona z ołtarza na odpowiednie miejsce przygotowane do jej głoszenia. Tuż przed rozpoczęciem kapłan okadza ewangelistarz. Kadzidło i palące się świece mają za zadanie podkreślić obecność Chrystusa. Następnie kapłan lub diakon wypowiadają wspomnianą powyżej modlitwę oraz odczytują słowo Boże. Na końcu wypowiadają słowa: *Oto słowo Pańskie*, a lud odpowiada: *Chwała Tobie, Chryste*. Odpowiedź ta wskazuje na wciągnięcie do akcji liturgicznej ludu, który tymi słowami dziękuje Bogu za usłyszane słowa i za

50 Zob. A. Reginek, *Śpiewy mszalne*, dz. cyt., s. 196.

51 Zob. B. Pilch, *Śpiewy międzylekcyjne w polskich śpiewnikach katolickich po Soborze Watykańskim II*, Lublin 1993, s. 146–165 (maszynopis pracy magisterskiej w Bibliotece KUL).

przywilej bliskiego obcowania z Bogiem, ponieważ to tutaj Zmartwychwstały Pan przemawia do swojej wspólnoty. Ksiądz Ewangelii powinien zawsze towarzyszyć szacunek – nie tylko podczas jej proklamacji, a również przez całą liturgię, więc księga ta po odczytaniu zostaje przeniesiona z powrotem na ołtarz. Ostatecznie jest ona odkładana na specjalnie przygotowane dla niej miejsce. Takie rozwiązanie jest zdecydowanie właściwsze od pozostawienia księgi mało widocznej na ambonie⁵².

Kolejny element liturgii słowa Bożego jest występująca tuż po proklamacji Ewangelii homilia⁵³. Stanowi integralną część liturgii, a jej wyjątkowy charakter wynika z aktualizującej funkcji usłyszanego wcześniej słowa Bożego, które jest życiodajną siłą, więc: „jest bardzo zalecana: stanowi bowiem pokarm konieczny dla podtrzymania chrześcijańskiego życia. Winna być wyjaśnieniem jakiegoś aspektu czytań Pisma świętego albo innego tekstu spośród stałych lub zmiennych części Mszy danego dnia, z uwzględnieniem zarówno obchodzonego misterium, jak i szczególnych potrzeb słuchaczy” (OWMR 65). Aktualizacja ta wpływa na jakość zrozumienia treści usłyszanych przez wiernych. Jak pisał Jan Janicki: „Homilia jest więc słowem Bożym skierowanym do człowieka danej epoki za pośrednictwem słowa ludzkiego. Ma ono opierać się na misji kanonicznej, dającej udział we władzy nauczycielskiej Kościoła, a głoszący homilię powinien zająć postawę służebną wobec słowa Bożego zawartego w tekstach biblijnych i opartych na nich tekstach liturgicznych. Każda homilia ma charakter mistagogiczny, to znaczy wtajemnicza w zawsze żywe i aktualne słowo Boże, które realizuje się w pełni Eucharystii. Ponadto przez homilię, uwzględniającą potrzeby konkretnej wspólnoty zgromadzonej wokół ołtarza, dokonuje się także aktualizacja słowa Bożego w życiu tej wspólnoty. W świetle tajemnicy Chrystusa aktualizacja ta ukazuje właściwe wymagania i rozwiązania problemów życiowych danego zgromadzenia liturgicznego⁵⁴.”

Prawodawstwo Kościoła wskazuje na głoszenie homilii przez kapłana, którym powinien być z zasady kapłan celebrujący, w każdą niedzielę i święta podczas mszy świętej z obecnością wiernych, a także w dni powszednie – szczególnie podczas adwentu, wielkiego postu czy okresu wielkanocnego (zob. OWMR 66). W związku z powyższym warto podkreślić, że głoszenie homilii

52 Zob. S. Szczepaniec, *Wchodźcie w Nowe Tysiąclecie z księgą Ewangelii*, [w:] *Nowa ewangelizacja u progu Trzeciego Tysiąclecia. Program duszpasterski na rok 2000/2001*, red. E. Szczotok, Katowice 2000, s. 205–226.

53 Zob. A. Bałabuch, *Homilia jako zbawczy dialog*, [w:] *Słowo Boże w liturgii*, red. S. Araszczuk, Wrocław 2010, s. 111–123.

54 J. Janicki, *Obrzędy liturgii mszy świętej*, dz. cyt., s. 237.

przez jednego kapłana podczas wszystkich mszy świętych niedzielnych jest niedopuszczalne. Wiąże się to z aspektem wielkiej odpowiedzialności, jaka ciąży na kapłanie, który pełni rolę integrującą i dynamizującą uczestnictwo wspólnoty eucharystycznej podczas mszy świętej, co też wyraża się podczas zachowania krótkiej ciszy tuż po wygłoszeniu homilii. Cisza ta służy pogłębieniu refleksji nad usłyszonym słowem Bożym oraz jest pomostem do następującego tuż po homilii wyznania wiary.

Wyznanie wiary *Credo* to kolejny element liturgii słowa. Stanowi ono odpowiedź swoiste *Amen* na wygłoszone słowo Boże, rodzi i wzmacnia wiarę oraz przygotowuje i wskazuje dalszy kierunek w mszy świętej zmierzającej ku liturgii eucharystycznej. Jego treść wskazuje na dzieło stworzenia i odkupienia, które dokonało się przez misterium paschalne Chrystusa oraz rolę, jaką pełnią Duch Święty i Kościół, który odpuszcza grzechy, prowadząc do życia wiecznego. Nie jest ono wyłącznie odpowiedzią człowieka na zbawcze działanie Stwórcy, ale aktem kultu i modlitwą. Modlitwa ta podczas liturgii występuje w dwóch formach: jako dłuższe wyznanie wiary *Symbol Nicejsko-Konstantynopolitański*, to owoc soborów powszechnych w Nicei (325) i Konstantynopolu (381), oraz jego krótszą wersję, chrzcielne wyznanie wiary, czyli *Skład Apostolski*, którego wykorzystanie jest możliwe w okresie wielkiego postu i w czasie Wielkanocy. Każda z powyżej przedstawionych form jest wyznaniem wiary w Trójcę Świętą oraz w Kościół powszechny z zachowaniem najważniejszych artykułów wiary⁵⁵. Według dokumentów Kościoła projekcja treści *Credo* może dokonywać się na dwa sposoby: „Symbol winien być śpiewany lub recytowany przez kapłana i lud w niedziele i uroczystości; można go wykonać także z okazji szczególnie uroczystych celebracji. Jeśli wyznanie wiary jest śpiewane, intonuje je kapłan albo zależnie od okoliczności kantor lub schola; śpiewają zaś wszyscy razem albo lud na przemian ze scholą. Jeśli się go nie śpiewa, winni go recytować wszyscy razem albo na przemian z podziałem na dwa chóry” (OWMR 68).

Zgodnie z tradycją preferowaną formą jest właśnie śpiew. Na Zachodzie *Credo* pierwotnie należało do całego zgromadzenia, lecz później, ze względu na trudności językowe, posługiwało się nim zazwyczaj tylko duchowieństwo. W kwestii muzyki warto podkreślić, iż występuje ono już od VI wieku w liturgii mozarabskiej, a w liturgii rzymskiej od VIII wieku. Jako integralna część *ordinarium missae* funkcjonuje dopiero od IX wieku⁵⁶. Jego melodyka jest sylabiczna.

55 Zob. Cz. Krakowiak, *Wiara. Kościół. Liturgia*, Lublin 2016, s. 29–56.

56 Zob. R. Tyrała, *Soborowa odnowa muzyki kościelnej w Polsce*, dz. cyt., s. 35.

Sposób wykonywania *Credo* w formie śpiewanej polegał na rozpoczęciu przez samego celebransa pierwszych wersetów, po których dopiero dołączał lud, schola lub *basilicarii*. Stąd właśnie śpiew ten od pierwszego wyrazu nazywany jest *Patrem*. Od XV wieku forma ta otrzymywała różnorakie kunsztowne opracowania polifoniczne⁵⁷.

W czasach obecnych powstaje coraz więcej muzycznych mszy zawierających *Credo*, które z jednej strony nawiązują do tradycji muzyki liturgicznej Kościoła, integrując się z tym wyjątkowym *continuum*, a z drugiej strony aktualizują materię muzyczną, subtelnie wplatając w jej rdzeń współczesne środki wyrazu.

Istotne wydaje się także wskazanie postawy stojącej podczas recytacji *Credo*. Ponadto na słowa „i za sprawą Ducha Świętego przyjął ciało z Maryi Dziewicy i stał się człowiekiem” należy oddać pokłon, a w Narodzenie Pańskie i w uroczystość Zwiastowania Pańskiego postawa ta zmienia się na klęczącą, co ma za zadanie podkreślić misterium wcielenia Syna Bożego⁵⁸.

Ostatnim elementem liturgii słowa jest modlitwa powszechna, zwana również modlitwą wiernych. Jej ponowne wprowadzenie było wyraźnym życzeniem Soboru Watykańskiego II⁵⁹. W niej lud odpowiada na przyjęte z wiarą słowo Boże oraz zanoszi błagania w potrzebach Kościoła i świata. Wprowadzenie do mszału wskazuje na obszar, który obejmuje zazwyczaj intencje: „a) w potrzebach Kościoła, b) za rządzącymi państwami i o zbawienie całego świata, c) za ludzi doświadczonych różnymi trudnościami, d) za miejscową wspólnotę. W celebracjach odbywających się w szczególnych okolicznościach, jak bierzmowanie, małżeństwo, pogrzeb, porządek intencji może bardziej uwzględniać określoną okoliczność” (OWMR 70).

Wynika z tego, że modlitwa ta ma charakter powszechny, ponieważ jej krąg obejmowania nie skupia się tylko i wyłącznie na potrzebach celebransa i całego zgromadzenia, a dotyczy zdecydowanie szerszej perspektywy. Jest ona również obowiązkiem i przywilejem wiernych, a ze strony teologicznej – realizacją kapłaństwa Chrystusowego wszystkich ochrzczonych. Jest wyrazem wiary całego Kościoła oraz efektem działania pouczającego, pobudzającego i odnawiającego słowa Bożego. Oznacza to, że jest ona także aktem solidarności. Człowiek, modląc się za innych, nie spogląda za siebie, tylko otwiera się na przyszłość i próbuje pomóc innym, modlitwa ta ma więc także charakter terapeutyczny. Prowadzi

57 Zob. A. Reginek, *Śpiewy mszalne*, dz. cyt., s. 195.

58 Zob. K. Konecki, *Postawy w liturgii*, „Seminare” 17 (2001), s. 145–156.

59 Zob. J. Hadalski, *Walory modlitwy powszechnej w posoborowej liturgii Mszy Świętej*, [w:] *Liturgia uprzywilejowanym miejscem celebrowania Słowa Bożego. Studia liturgiczne*, t. 13, red. W. Pałęcki, Lublin 2017, s. 123–132.

to do ukazania powszechności planów Bożych i przygotowuje do odpowiedniego dziękczynienia i komunii.

Uczestnictwo w liturgii słowa wskazuje na czynne zaangażowanie wiernych, którzy w wypowiedzianych akklamacjach i śpiewie potwierdzają przyjęcie Jego treści. Postawa słuchania należy do fundamentalnych w Kościele, więc obcowanie ze słowem Bożym wymaga ciągłego nasłuchiwanie koniecznego do wypełnienia woli Boga. Słuchanie to nie powinno odbywać się w pośpiechu. Bóg przemawia nie tylko poprzez słowo, ale również przez ciszę. To właśnie cisza, będąca symbolem Ducha Świętego, umożliwi dotknięcie szerokiej przestrzeni, w której działa Bóg. Podobnie jak w muzyce puste takty (niezależnie od rodzaju formy, w skład której wchodzi) nie oznaczają końca utworu, a spełniają właściwą dla całego dzieła i zaplanowaną w nim funkcję, tak właśnie podczas ciszy realizuje się wypełnianie planów Bożych.

2.3. LITURGIA EUCHARYSTYCZNA

Liturgia słowa i liturgia eucharystyczna stanowią dwie główne części mszy. Źródło ich nierozłączności znajduje się w starożytnym rycie zawierania przymierza, w którym to strony zainteresowane spisywały kontrakt obwarowany warunkami. Następnie kontrakt musiał zostać przypieczętowany przez złożenie krwawej ofiary, a na końcu odbywała się uczta ratyfikująca przymierze. Wzmianki na ten temat znajdują się m.in. w opisie przymierza zawartego pomiędzy Bogiem a Abrahamem (zob. Rdz 15, 7–21) oraz z Izraelitami na pustyni (zob. Wj 24, 7–11). Zwyczaj ten wykorzystał również Jezus, który najpierw głosił nowe przymierze, a potem zawarł je poprzez przelanie krwi na krzyżu. We mszy przymierze Ewangelii jest dopełnione właśnie w liturgii eucharystycznej – *liturgia eucharistica*, na którą, jak podaje wprowadzenie do mszału, składają się następujące części: przygotowanie darów, podczas którego przynosi się chleb i wino; modlitwa eucharystyczna, w której zostaje złożone Bogu dziękczynienie, a chleb i wino zamieniają się w ciało i krew Chrystusa; komunია święta, kiedy to wierni przyjmują z jednego chleba Ciało Pańskie oraz piją z jednego kielicha Krew Pańską (zob. OWMR 72). Liturgia eucharystycznej zostanie omówiona we wskazanej kolejności w dalszej części niniejszego rozdziału.

Przygotowanie darów rozpoczyna się od procesji z darami zmierzającej w stronę ołtarza. Główne miejsce akcji liturgicznej przenosi się z ambony, gdzie było głoszone słowo Boże, właśnie na ołtarz, który zostaje odpowiednio przygotowany. To właśnie on jest jakby miejscem otwartego nieba – wprowadza zgromadzoną wspólnotę w komunię świętych wszystkich miejsc i czasów, w wieczną

liturgię⁶⁰. Dlatego ołtarz, stanowiący najważniejsze miejsce w kościele, powinien być traktowany z należytą czcią, co dotyczy również obrzędu przygotowania składanych na nim darów. Na wyjątkowość tego obrzędu wskazuje choćby towarzyszący mu śpiew, którego nazwa pochodzi od określenia darów – *Offertorium* lub *Offerenda*. Był on początkowo wykonywany przez scholę na sposób antyfonalny, jednak dość szybko przyjął formę śpiewu o charakterze responso-ryjnym. Umożliwiało to dostosowanie długości jego trwania do obrzędu składania darów. Należy do grupy śpiewów procesyjnych, więc jego funkcja polega na towarzyszeniu procesji, pełni również rolę otwierającą liturgię eucharystyczną, prowadząc tym samym do modlitwy nad darami. Obecnie, ze względu na mniejszą liczbę procesji z darami, w kościołach śpiewy ofertoryjne są przynoszone zazwyczaj na czas trwania tej modlitwy. W tym miejscu oprócz pieśni mogą zostać wykonane również utwory muzyki instrumentalnej oraz dzieła o wyższym poziomie artystycznym należące do form wokalnych czy wokально-instrumentalnych⁶¹. Istotne jest, aby treść ich warstwy lirycznej – bądź charakter w przypadku kompozycji instrumentalnych – znajdowały uzasadnienie w istocie obrzędu, a w poszczególnych okresach liturgicznych czy świętach i uroczystościach możliwe jest powiązanie ich z charakterem święta czy danego okresu. Ponadto w pieśniach warstwa liryczna nie powinna zawierać motywu ofiary, ale być skoncentrowana na wyrażaniu radości z zaproszenia do wspólnego stołu, do złożenia Bogu Chrystusa i samego siebie. W związku z tym dokonywanie wyboru materii muzycznej powinno uwzględniać przede wszystkim to założenie.

W obrzędzie przygotowania darów wykorzystuje się niekwaszony chleb – hostię oraz białe lub czerwone wino, które może być zmieszane z wodą. Jak pisał Jarosław Superson: „wzmianki o dolewaniu wody do wina i towarzyszącej temu modlitwie pochodzą z przełomu VIII i IX wieku. Rzymski *Ordo Romanus I* wskazuje, że wino pochodziło z darów od wiernych, zaś naczynie z wodą subdiakon odbierał od dyrygenta chóru i przekazywał ją archidiakonowi, który wlewał jej nieco do kielicha z winem. Stąd pod koniec VII wieku w Rzymie wody w darze nie zanoszono. Nie była ona darem od zgromadzonych wiernych, tak jak chleb i wino”⁶².

Na przestrzeni wieków zwyczaj mieszania wina z wodą nabrał znaczenia symbolicznego – stał się znakiem zjednoczenia Chrystusa i Kościoła oraz

60 Zob. J. Ratzinger, *Duch liturgii*, dz. cyt., s. 66–67.

61 Zob. P. Towarek, *Offertorium mszalne dawniej i dziś*, „Studia Elbląskie” 19 (2018), s. 207–226.

62 J. A. Superson, *Woda w czasie Mszy Świętej: znak wody i jej symbolika*, „Liturgia Sacra” 20/1 (43) 2014, s. 74.

połączenia natury boskiej i ludzkiej w osobie Jezusa. Przynoszeniu darów towarzyszą modlitwy, które wypowiada celebrans. Podczas przynoszenia chleba kapłan bierze od akolity bądź innego usługującego patenę z chlebem i unosząc ją obiema rękami, wypowiada następujące słowa: „błogosławiony jesteś, Panie, Boże wszechświata, bo dzięki Twojej hojności otrzymaliśmy chleb, który jest owocem ziemi i pracy rąk ludzkich; Tobie go przynosimy, aby stał się dla nas chlebem życia” (MR, s. 15*). Następnie stojąc z boku ołtarza, wlewa do kielicha wino i trochę wody, wypowiadając cicho słowa: „przez to misterium wody i wina daj nam, Boże, udział w bóście Chrystusa, który przyjął nasze człowieczeństwo” (MR, s. 15*). Słowa te wskazują na wspomniany wcześniej fakt połączenia natury boskiej i ludzkiej w Jezusie. Natomiast przy przynoszeniu wina celebrans, unosząc kielich, wypowiada modlitwę: „błogosławiony jesteś, Panie, Boże wszechświata, bo dzięki Twojej hojności otrzymaliśmy wino, które jest owocem winnego krzewu i pracy rąk ludzkich; Tobie je przynosimy, aby stało się dla nas napojem duchowym” (MR, s. 15*).

Jak podaje wprowadzenie do mszału, w przypadku gdy na przygotowanie darów nie zostaje wykonana żadna pieśń czy inny utwór, celebrans podczas „składania chleba i wina może głośno wypowiedzieć formuły błogosławieństwa, na które lud odpowiada akklamacją: Błogosławiony jesteś, Boże, teraz i na wieki” (OWMR 142). Obecność tej akklamacji jest szczególnie zauważalna podczas mszy w tygodniu w mniejszych parafiach, gdzie organista nie jest zatrudniony na stałe lub nie jest wykonywana żadna pieśń.

Po zakończeniu modlitw błogosławienia kapłan, pochylając się, wypowiada po cichu krótką modlitwę błagalną – apologię. Jest ona prośbą, by ofiara, która zostaje złożona, podobała się Bogu⁶³. Podczas uroczystych mszy po apologii stosuje się także obrzęd okadzenia darów i ołtarza przez celebransa, a potem kapłana i ludu przez diakona lub ministranta. Obrzęd ten jest wspólną modlitwą zarówno celebransa, jak i ludu wznoszoną ku Bogu. Po nim kapłan, stojąc z boku ołtarza, dokonuje obmycia rąk *lavabo* i wypowiada cicho słowa: „obmyj mnie, Panie, z mojej winy i oczyść mnie z grzechu mojego”. Następnie stojąc przed środkiem ołtarza, zwrócony do ludu, kapłan, rozkładając i składając ręce, mówi: „módlcie się, aby moją i waszą Ofiarę przyjął Bóg, Ojciec wszechmogący”. Wszyscy odpowiadają: „Niech Pan przyjmie Ofiarę z rąk twoich na cześć i chwałę swojego imienia, a także na pożytek nasz i całego Kościoła świętego” (MR, s. 16*). Słowa te są przygotowaniem do modlitwy eucharystycznej i odnoszą się do ofiary

63 Zob. K. Filipowicz, *Apologie kapłańskie we Mszy Świętej dawniej i dziś*, [w:] *Msza święta – rozumieć, aby lepiej uczestniczyć*, red. J. Hadalski, Poznań 2013, s. 176–179.

Chrystusa. Obrzęd przygotowania darów kończy modlitwa nad darami *Oratio super oblata* – sekreta, która stanowi pomost pomiędzy dotychczasowym miejscem a modlitwą eucharystyczną, będącą kulminacyjnym momentem mszy. Treść modlitwy nad darami – podobnie jak w przypadku kolekty – jest zmienna w zależności od charakteru sprawowanej liturgii. Znajduje się w niej odwołanie do Eucharystii oraz udziału zgromadzonego ludu. Ukazuje dary chleba i wina jako właściwą ofiarę. Podczas obrzędu przygotowania darów postawa wiernych może być siedząca i zmienia się na stojącą dopiero w momencie wezwania do modlitwy. Sens teologiczny tego obrzędu zawiera się w nawiązaniu szczególnej relacji wierzących w dokonującym się wydarzeniu zbawczym. Jego realizacja poprzez przygotowanie wiernych do współofiарowania się z samym Chrystusem wskazuje na gotowość do oddania się Bogu⁶⁴.

Tak ukierunkowany człowiek wkracza w przestrzeń będącą punktem szczytowym całej mszy świętej, którym jest modlitwa eucharystyczna. Wyraża się w niej wdzięczność Bogu za całą historię zbawienia i to podczas niej dokonuje się przemiana chleba w Ciało i wina w Krew Chrystusa. W niej to właśnie, jak czytamy: „kapłan wzywa lud, aby wznioł serca do Pana oraz jednoczy go z sobą w modlitwie i dziękczynieniu, jakie w imieniu całej wspólnoty zanoszą do Ojca przez Jezusa Chrystusa w Duchu Świętym” (OWMR 78). Dlatego słusznie pisał J. Ratzinger: „Modlitwa Eucharystyczna *Kanon* jest rzeczywiście czymś więcej niż mową, jest w najwyższym stopniu *actio*. Tutaj bowiem ludzka *actio* (w znaczeniu, w jakim sprawowali ją dotąd kapłani różnych religii) schodzi na plan dalszy i robi miejsce dla *actio divina*, działania Bożego. W *oratio* kapłan mówi w pierwszej osobie, reprezentując Pana *to jest Ciało moje, to jest Krew moja*, wiedząc, że nie mówi sam z siebie, lecz mocą otrzymanego sakramentu, że staje się głosem Innego, który teraz przez niego mówi i działa. To działanie Boga, które dokonuje się poprzez ludzkie słowa, jest właściwą *akcją*, na którą czeka całe stworzenie. [...] Właściwa *akcja* liturgiczna, w której wszyscy powinniśmy brać udział, jest więc działaniem samego Boga”⁶⁵. Tak więc modlitwa ta ma charakter jednoczący oraz wymaga pełnego czci skupienia. Na jej strukturę składają się poszczególne elementy, których znaczenie zostanie przybliżone w następującej kolejności: dziękczynienie, aklamacja *Święty*, epikleza, opowiadanie

64 Zob. D. Kwiatkowski, *Paschalny wymiar modlitw eucharystycznych Mszy Wieczery Pańskiej*, [w:] *Misterium Chrystusa w Roku Liturgicznym. Księga pamiątkowa dedykowana Księdzu Profesorowi Bogusławowi Nadolskiemu TChr z okazji 55-lecia Święceń Kapłańskich i 50-lecia pracy naukowej*, red. J. Nowak, Poznań 2012, s. 214–232.

65 J. Ratzinger, *Duch liturgii*, dz. cyt., s. 154–155.

o ustanowieniu i konsekracja, anamneza, ofiarowanie, modlitwy wstawiennicze oraz końcowa doksologia (zob. OWMR 79).

Modlitwa eucharystyczna ma przede wszystkim charakter modlitwy dziękczynienia. Jest to szczególnie zauważalne w jej pierwszej części – prefacji. Nie jest ona wprowadzeniem czy wstępem do modlitwy eucharystycznej, lecz stanowi jej integralną część. W niej to właśnie dokonuje się podsumowanie wszystkich wcześniejszych fragmentów mszy. Ma ona wyjątkową strukturę, kompozycję, w której wyróżnia się: dialog wprowadzający, formułę wstępną, embolizm, formułę końcową oraz *Sanctus*. W rycie rzymskim treść prefacji może być różna i wynika z danego okresu liturgicznego lub święta, jednak wszystkie są zwieńczone w aklamacji *Sanctus*⁶⁶.

Hymn *Sanctus* stanowi kolejny element modlitwy eucharystycznej mszy świętej. Śpiew ten czerpał inspirację z hymnu serafinów w wizji proroka Izajasza (zob. Iz 6, 2–3) oraz z momentu witania Jezusa wjeżdżającego do Jerozolimy w Ewangelii św. Mateusza (zob. Mt 21, 9). Początkowo towarzyszyła mu prosta melodia, która na przestrzeni wieków, nabierając złożoności, przestała być wykonywana przez lud na rzecz śpiewaków, a wzbogacony śpiewem gregoriańskim *Sanctus* podległ tropowaniu. Do liturgii rzymskiej wprowadzono go w IV wieku⁶⁷.

W strukturze tekstu tej aklamacji można wyróżnić następujące części: po trzykroć wypowiedziane słowo *Święty*, które oznacza wyrażenie pełni; *Pan, Bóg zastępów* wskazujące na teocentryczny charakter aklamacji – Bóg jest Panem całej kosmicznej rzeczywistości; *Pełne są niebiosa i ziemia chwały Twojej* jako uzupełnienie Starego Przymierza, które urzeczywistnia się w zmartwychwstałym Chrystusie i Jego Mistycznym Ciele – Kościele; *Hosanna na wysokości* – uznanie potęgi Boga, perspektywa mesjańska związana z wniebowstąpieniem; *Błogosławiony, który idzie* – sprawowanie Eucharystii jest przygotowaniem przyjścia Chrystusa. Pierwotnie *Sanctus* miał charakter chrystocentryczny. Podkreślenie elementów teocentrycznych dokonało się dopiero na drodze przejścia z teologii przednicejskiej do trynitarnej⁶⁸. W czasach obecnych tekst ten stanowi wciąż inspirację dla kompozytorów oraz w formie autonomicznych utworów muzycznych niejednokrotnie wypełnia program

66 Zob. K. Biardzki, *Prefacja jako integralny element celebracji mszalnej*, „Teologiczne Studia Siedleckie” 17 (2020), s. 28–46.

67 Zob. S. Ropiak, *Śpiew kapłana i wiernych w modlitwach eucharystycznych*, [w:] *Modlitwy eucharystyczne Mszału rzymskiego*, red. H. J. Sobeczko, Opole 2005, s. 310–313.

68 Zob. T. Powichrowski, *Struktura formalna modlitwy eucharystycznej*, „Rocznik Teologii Katolickiej” 6 (2007), s. 132–135.

koncertów współczesnej muzyki sakralnej. Dzięki swojej uniwersalności stanowi także wyjątkowy pomost do rozpoczęcia fascynacji nad muzyką dotykającą sfery *sacrum*.

Kolejnym elementem modlitwy eucharystycznej jest epikleza. W mszy świętej występuje ona dwukrotnie: jako epikleza konsekuracyjna oraz epikleza komunijna. Epikleza konsekuracyjna, będąc szczególnym wezwaniem, jest prośbą skierowaną do Boga o działanie Ducha Świętego, którego Kościół prosi, „aby dary złożone przez ludzi zostały konsekrowane, czyli stały się Ciałem i Krwią Chrystusa, i by niepokalana Hostia, przyjmowana w Komunii świętej, przyczyniła się do zbawienia tych, którzy ją będą spożywać” (OWMR 79). Oznacza to przemieniającą i jednoczącą moc Ducha Świętego, który kreuje specyficzną więź pomiędzy Bogiem a ludźmi. Celem konsekracji w tej modlitwie jest składanie przez Kościół zjednoczony z Chrystusem ofiary duchowej Bogu, więc dostrzega się tutaj głęboką solidarność Kościoła z Chrystusem⁶⁹. Słowom modlitwy towarzyszy starożytny gest wyciągniętych przez kapłana rąk, co oznacza przywołanie Ducha Świętego. Epikleza wraz z następującymi po niej słowami ustanowienia jest centrum modlitwy eucharystycznej.

Opowiadanie o ustanowieniu Eucharystii i konsekracja stanowią dalszy ciąg modlitwy eucharystycznej. To w nich „poprzez słowa i czynności Chrystusa dokonuje się Ofiara, jaką sam Chrystus ustanowił podczas ostatniej wieczerzy, kiedy swoje Ciało i Krew złożył w darze pod postaciami chleba i wina, dał apostołom do spożywania i picia oraz polecił im uwiecznić to samo misterium” (OWMR 79). Jej treść stanowi także obwieszczenie Dobrej Nowiny o oddaniu się Chrystusa za nasze grzechy oraz o nierozzerwalności nowego przymierza. Podczas niej wierni przyjmują pozycję klęczącą, a w momencie podniesienia przez kapłana hostii i kielicha powinni spojrzeć na ukazane im postacie. Warto również podkreślić, że modlitwa eucharystyczna stanowi całość i nie można nadawać jej poszczególnym elementom funkcji autonomicznej, wykorzystywać poza kontekstem, w którym istnieją. Odnosi się to do bezpodstawnych prób określania dokładnego momentu przeistoczenia.

Kolejne etapy modlitwy eucharystycznej to anamneza i ofiarowanie. Istotę anamnezy określa się następująco: „spełniając nakaz otrzymany poprzez apostołów od Chrystusa Pana, Kościół sprawuje pamiątkę samego Chrystusa, wspominając zwłaszcza Jego błogosławioną mękę, chwalebne zmartwychwstanie i wniebowstąpienie” (OWMR 79). Istota ta znajduje swoje odzwierciedlenie

69 Zob. S. Czerwik, *Modlitwa Eucharystyczna*, [w:] *Mysterium Christi. Podręcznik do liturgiki ogólnej i szczegółowej*, t. 3, *Msza Święta*, red. W. Świerzawski, Kraków 1992, s. 270.

w słowach modlitwy wypowiedzianej przez kapłana, następującej po aklamacji wiernych po konsekracji. Anamneza, będąc aktem liturgicznym, aktualizuje sakramentalnie dzieło Chrystusa i jest pamiętką ofiarniczą. W tym momencie Kościół składa Bogu Ojcu ofiarę Chrystusa, która jest dziękczynna i jednocześnie stanowi prośbę o otrzymanie owoców tej ofiary dla wszystkich, którzy o nie proszą w modlitwie. Wskazuje to na eklezjalny charakter Eucharystii, w której ofiarę składa również sam Kościół. Epikleza ze słów ustanowienia znajduje kontynuację w dalszym przebiegu mszy. Uwypukla ona owoce udziału wiernych w Eucharystii, do których należy nawiązanie jedności z Bogiem i współuczestniczącymi. To uczestnictwo oznacza napelnienie Duchem Świętym i pełne oddanie się woli Boga. Podczas każdej mszy Duch Święty zstępuje nie tylko na dary chleba i wina, ale również na uczestniczących członków zgromadzenia. Kolejno następują modlitwy wstawiennicze, które wyrażają: „prawdę, że Eucharystia jest sprawowana w zjednoczeniu zarówno z całym Kościołem niebieskim, jak i ziemskim oraz że ofiarę składamy za Kościół i za wszystkich jego członków żywych i umarłych, którzy zostali powołani do udziału w odkupieniu i zbawieniu, jakie Chrystus im wysłużył przez swoje Ciało i Krew” (OWMR 79). Modlitwy wstawiennicze składają się z: prośby o błogosławieństwo Boże dla Kościoła – celebrans wymienia imię papieża i biskupa diecezjalnego oraz modli się za prezbiterów i diakonów (Kościół hierarchiczny) oraz dla świata – wszystkich wierzących żyjących; prośby za zmarłych – podczas każdej mszy Kościół modli się za wszystkich zmarłych oraz składa prośby o dar dopuszczenia do wspólnoty wszystkich świętych. Wynika więc z tego dosyć jednoznacznie, że modlitwa za osoby ze wskazanych powyżej stanów wybrzmiewa w eschatologicznym tonie, przygotowując ich do paruzji⁷⁰.

Ostatnią częścią modlitwy eucharystycznej jest końcowa doksologia, która będąc oddaniem chwały Bogu Ojcu przez Chrystusa w jedności Ducha Świętego, stanowi podsumowanie tej części Eucharystii. Jej słowa brzmią: „Przez Chrystusa, z Chrystusem i w Chrystusie, Tobie, Boże, Ojczy wszechmogący, w jedności Ducha Świętego, wszelka cześć i chwała, przez wszystkie wieki wieków” (MR, s. 319*). W momencie wypowiedzania słów celebrans podnosi patenę z hostią oraz kielich. Lud akklamuje to działanie, wypowiadając *Amen*. W materii muzycznej ten moment wydaje się odpowiedni do włączenia w Paschę Jezusa Chrystusa poprzez wykonanie aklamacji z podziałem na głosy. Ten mocny akord

70 Zob. A. Żądło, *Modlitwy wstawiennicze*, [w:] *Modlitwy eucharystyczne Mszału rzymskiego: dzieje – teologia – liturgia*, red. H. J. Sobeczko, Opole 2005, s. 209–210.

Amen wieńczy nie tylko doksologię, ale i całą modlitwę eucharystyczną⁷¹. Dlatego też jego uwznioślenie poprzez śpiew jest w pełni oczywiste i wręcz konieczne.

Mszal rzymski obowiązujący w Polsce od 1986 roku zawiera dziesięć modlitw eucharystycznych. W 2002 roku Kościół opublikował nowe wydanie posoborowego *Mszalu rzymskiego*, które stało się łacińskim źródłem tłumaczeń na języki narodowe, w tym również język polski. Zawiera ono dziesięć wspomnianych modlitw. W nowym wydaniu, jak zauważał J. Miazek: „przy Modlitwie eucharystycznej wprowadzono przypomnienie, że kapłan wybiera jedną z Modlitw znajdujących się w mszale i zatwierdzonych przez Stolicę Apostolską. Modlitwę eucharystyczną wypowiada sam kapłan, uprawniony do tego na mocy święceń. Lud łączy się z kapłanem w milczeniu oraz poprzez wypowiedanie ustalonych formuł. Usilnie się zaleca, aby kapłan śpiewał części mające melodię (nr 147). Są to słowa nowe, przypominają dokumenty wydane od drugiego wydania mszału, mają bronić przed powstającymi tutaj nadużyciami⁷². Również tutaj zostaje podkreślone znaczenie muzyki jako integralnej, a nie uzupełniającej czy nawet nieobowiązkowej części liturgii.

Zasadne jest więc przedstawienie tych modlitw eucharystycznych w dzisiejszej liturgii dosyć szczegółowo, ponieważ dzięki temu będzie można zobaczyć całe spektrum rzeczywistości Kościoła, jego modlitwy, a przede wszystkim dbałości o to, co najważniejsze.

Tekst pierwszej modlitwy eucharystycznej, określanej jako kanon rzymski, został ukształtowany w okresie przypadającym na IV wiek. Jego pełne wykrystalizowanie miało miejsce za czasów św. Grzegorza Wielkiego (zm. w 604 roku) i w takiej formie, poza nielicznymi modyfikacjami, kanon rzymski przetrwał do dziś. Dzięki temu jego odmawianie może m.in. wpływać na poczucie jedności z wielowiekową tradycją czy umożliwić doświadczenie misterium powszechności Kościoła. Cechuje go dostojność języka oraz silne zaakcentowanie wymiaru ofiarniczego Eucharystii. Wyeksponowana zostaje także relacja jednocząca liturgię sakramentalną z niebiańską poprzez obraz anioła zanoszącego Ofiarę na ołtarz w niebie oraz na podwójne odwołanie się do wspólnoty świętych. Sugeruje się, aby ta modlitwa była wykonywana podczas niedziel i świąt ze względu na możliwość implementacji w jej treść okolicznościowych wstawek czy imion świętych będących patronami danego dnia⁷³.

71 Zob. J. O. Bragança, *Struktura modlitwy eucharystycznej*, [w:] *Eucharystia*, red. P. Góralczyk, Poznań–Warszawa 1986, s. 255–268.

72 J. Miazek, *Trzecie wydanie Mszału rzymskiego Pawła VI*, „Warszawskie Studia Teologiczne” 16 (2003), s. 185–186.

73 Zob. M. Starowieyski, *Eucharystia pierwszych chrześcijan*, dz. cyt., s. 33–34.

Druga modlitwa eucharystyczna została skonstruowana po Soborze Watykańskim II w związku z potrzebą odnowienia mszału. Zatwierdził ją papież Paweł VI w uroczystość Wniebowstąpienia Pańskiego 23 maja 1968 roku, a jej praktyczne wprowadzenie do liturgii było możliwe od 15 sierpnia 1968 roku. Cel publikacji był jasny – chodziło o udostępnienie głębokich treści biblijnych oraz z tradycji Kościoła powszechnego wszystkim świeckim i całemu duchowieństwu. Wpłynęło to na pogłębienie życia religijnego.

Tekst drugiej modlitwy eucharystycznej jest adaptacją starożytniej modlitwy pochodzącej z *Tradycji Apostolskiej* z III wieku. Jest to najkrótsza z modlitw i sugeruje się jej wykorzystanie w dni powszednie, ale także w święta. Przejrzystość struktury tekstu wynika z wprowadzenia własnej prefacji streszczającej historię zbawienia z naciskiem na osobę Chrystusa i jego zbawcze dzieło stworzenia. Natomiast dzięki zwracaniu się w stronę Ojca i podkreślaniu działania Chrystusa i Ducha Świętego zawarty jej wymiar ma charakter trynitarny⁷⁴.

Trzecia modlitwa eucharystyczna nazywana kanonem prostym, kanonem otwartości na świat czy drugim kanonem rzymskim, powstała, podobnie jak druga, w czasie prac nad nowym mszałem. Co do wykorzystania w mszy świętej, należy zaznaczyć, że szczególnie zastosowanie znajduje ona podczas celebracji niedzielnych i świątecznych. Jej kompozycja jest oparta na tradycji liturgii galijskiej i mozarabskiej oraz nawiązuje do anafory typu antiocheńskiego i aleksandryjskiego. W strukturze kompozycji tekstu nie ma jej własnej prefacji, w związku z tym możliwa jest implementacja każdej innej prefacji. Do idei trzeciej modlitwy eucharystycznej należą: zaakcentowanie działania Ducha Świętego w sakramencie Eucharystii oraz historii zbawienia, położenie nacisku na składanie ofiary Chrystusa jako Osoby, która przynosi sama siebie w darze, oraz ukazanie w sposób klarowny i zwięzły wspomnienia świętych⁷⁵.

Czwarta modlitwa eucharystyczna jest nazywana modlitwą rzymsko-antiocheńską, kanonem historii zbawienia, kanonem według Greków, IV anaforą czy kanonem ekumenicznym. Jej struktura jest bardzo rozbudowana. Ma własną prefację, a raczej pierwszą część dziękczynienia zmierzającą do *Sanctus*. Jej treść dotyczy w dużej mierze przypomnienia stwórczego plany. Ideą jej autorów było wyrażenie w pełni pochwały Boga Stwórcy i Odkupiciela, w duchu wielkich Eucharystii wschodnich – księgi VIII *Konstytucji apostolskich* czy Eucharystii św. Jakuba⁷⁶.

74 Zob. H. J. Sobeczko, *Przesłanie posoborowych modlitw eucharystycznych na przełomie tysiąclecia*, „*Studia Theologica Varsaviensia*” 38/2 (2000), s. 11–32.

75 Tamże.

76 Zob. L. Bouyer, *Eucharystia. Teologia i duchowość modlitwy eucharystycznej*, dz. cyt., s. 409–410.

Wskazuje to, że inspiracją do jej zaprojektowania były wielkie tradycje wschodnie przy jednoczesnym zachowaniu liturgii rzymskiej. Co ciekawe, w kontekście materii muzycznej, warto zaznaczyć, że zespół, który ją opracowywał, był prowadzony przez francuskiego jezuitę, liturgistę i kompozytora – o. Josepha Gelineau. Opracował on wyjątkową technikę wykonawczą, angażującą do wykonania utworów także zgromadzony lud, zwaną psalmodią Gelineau. Jej główne założenia wskazywały na responsywną strukturę, w której pomiędzy psalmami wykonywanymi przez kantora lub chór zgromadzenie odpowiada refrenem, wykonując powtarzającą się antyfonę, oraz na unormowane metrum, inaczej niż w zwykłym czy klasycznym śpiewie anglikańskim⁷⁷. Prefacja czwartej modlitwy eucharystycznej pozostaje niezmienna w przeciwieństwie do wcześniejszych modlitw, w których punktem rozpoczynającym było przywołanie i rozwinięcie motywu dziękczynienia w świetle jakiegoś wydarzenia z udziałem Boga.

Podążając dalej, po aklamacji *Sanctus* zostaje wprowadzona długa modlitwa ukazująca w sposób możliwie zwięzły historię zbawienia rozpoczynającą się od momentu stworzenia człowieka. Czwarta modlitwa eucharystyczna umożliwia otworzenie drogi do zgłębienia przez współczesnych wiernych całego tradycyjnego bogactwa Eucharystii w dostępnym języku, ponieważ jej konstrukcja została zbudowana z wyrażeń biblijnych, które ciągle akcentują dobroć i miłość Boga⁷⁸.

Poza wymienionymi powyżej czterema podstawowymi modlitwami eucharystycznymi – jak zostało już wcześniej zasygnalizowane – istnieje jeszcze kilka innych modlitw, do których należą: piąta modlitwa eucharystyczna, dwie modlitwy eucharystyczne o tajemnicy pojednania oraz trzy modlitwy eucharystyczne w mszy z udziałem dzieci. Co do możliwości powstawania nowych modlitw Kongregacja Kultu Bożego opowiadała się przeciwko temu, jednakże dopuszczała wyjątki. Z tego przywileju skorzystała Konferencja Episkopatu Szwajcarii, proponując nową, piątą modlitwę eucharystyczną, która została zatwierdzona przez Stolicę Apostolską w 1974 roku, a w polskim wydaniu mszału znalazła miejsce dopiero w 1986 roku. Jej struktura nie różni się zasadniczo od wcześniejszych, a tematem przewodnim jest motyw drogi – Chrystus wraz ze swoim ludem są w drodze. Jej autorzy przygotowali cztery warianty prefacji:

77 Zob. D. T. Koyzis, *Gelineau Psalms*, <https://www.firstthings.com/blogs/firstthoughts/2010/04/gelineau-psalms> data pobrania: 15.01.2020 r.

78 Zob. H. J. Sobeczko, *Przesłanie posoborowych modlitw eucharystycznych na przełomie tysiąclecia*, dz. cyt., s. 11–32.

A, B, C, D (zob. MR, s. 334* 337*) odpowiadające czterem wariantom modlitwy wstawienniczej, które odpowiednio korelują ze sobą. Należą do nich: A – Bóg kieruje swoim Kościołem – dziękczynienie Bogu za prowadzenie swojego ludu; B – Jezus naszą drogą – dziękczynienie za to, że Chrystus jest Drogą, Prawdą i Życiem; C – Chrystus wzorem miłości – dziękczynienie za brak obojętności na każdą powierzoną Chrystusowi sprawę, potrzebę; D – Kościół na drodze ku jedności – dziękczynienie za łączące działanie Dobrej Nowiny⁷⁹. Sprawujący liturgię celebrans może wybierać spośród tych wariantów.

Kolejne dwie modlitwy noszą nazwę modlitw eucharystycznych o tajemnicy pojednania. Ich zastosowanie jest możliwe w mszach, które w wyjątkowy sposób ukazują tajemnicę pojednania, np. w mszach wielkiego postu, o krzyżu świętym, o pojednaniu itp. (MR, s. 343*). Powstanie tych modlitw jest ściśle związane z obchodami Roku Świętego 1975, którego głównym celem było duchowe odrodzenie chrześcijan w trwaniu przy Ewangelii. Po uzyskaniu zgody Pawła VI, 29 października 1973 roku, modlitwy te mogły być początkowo wykorzystywane przez okres trzech lat wyłącznie podczas celebracji związanych z obchodami Roku Świętego, przez co ich włączenie do oficjalnych ksiąg liturgicznych nie było możliwe. Jednak zostało to zmienione przez Jana Pawła II, który w liście apostolskim *Aperite portas Redemptoris*, opublikowanym dnia 6 stycznia 1983 roku, wprowadził je dla całego Kościoła, a ich tekst został przetłumaczony na język łaciński⁸⁰. Pierwsza modlitwa eucharystyczna o tajemnicy pojednania dotyczy tematu pojednania jako powrotu do Ojca. Miłość Boga zawsze wzywa do nawrócenia i udziela wielu łask – w tym przebaczenia. Stwarza to możliwość głębszego zaufania i dzięki temu owocnego powrotu do Ojca. Warto podkreślić również, jak pisał Jan Decyk: „Tekst modlitwy mówi nie tyle o pojedynczym człowieku, ile o rodzinie ludzkiej. Człowiek egzystuje we wspólnocie i to w układzie rodzinności – tak jest w planie Bożym. Dlatego też – podpowiada Modlitwa – w pojednaniu z Bogiem nie można pominąć takich wartości, jak: zgoda i miłość pomiędzy ludźmi a także solidarność narodów, pokój między nimi, jak też pomiędzy poszczególnymi ludźmi, braćmi i siostrami”⁸¹.

Druga modlitwa eucharystyczna o tajemnicy pojednania dotyczy tematu pojednania z Bogiem jako fundamentu zgody pomiędzy ludźmi. Poprzez pojednanie z Ojcem człowiek nabiera pewnego doświadczenia, którym może się

79 Zob. J. Miazek, *Piąta modlitwa eucharystyczna*, [w:] *Msza święta – rozumieć, aby lepiej uczestniczyć*, red. J. Hadalski, Poznań 2013, s. 319–331.

80 Zob. J. Decyk, *Modlitwy eucharystyczne o tajemnicy pojednania*, „*Studia Theologica Varsoviensia*” 36/1 (1998), s. 114.

81 Tamże, s. 116.

posłużyć w budowaniu i dalszym trwaniu w pokoju z innymi ludźmi, dzięki czemu powstaje między nimi szczególna relacja⁸². Wynika z tego, że modlitwa ta ma także charakter wspólnotowy, jednoczący i pojednawczy.

Modlitwy eucharystyczne we mszach z udziałem dzieci stanowią trzy ostatnie modlitwy. Ich powstanie było efektem zmiany myślenia o udziale dzieci w Eucharystii. Modlitwy te zostały zaakceptowane przez Pawła VI 1 listopada 1974 roku wraz z tekstami modlitw eucharystycznych o tajemnicy pojednania. Mają zasadniczo taką samą strukturę jak inne, jednak różnią się między sobą tematami. Pierwsza z nich dotyczy tematu *Bóg naszym Ojcem* i jest adresowana do młodszych dzieci – uczniów pierwszych klas szkoły podstawowej⁸³. W kwestii formy jej cechą charakterystyczną, jak pisał Jerzy Stefański, jest: „prostota (lecz nie ubóstwo) języka, przystępny sposób wyrażania podstawowych prawd wiary”⁸⁴, a wprowadzona do niej treść dotyczy tematu uwielbienia Boga, z zachwytem i wdzięcznością. Druga modlitwa, oznaczona podtytułem *Bóg nas miłuje*, stanowi tajemnicę miłości w relacji Boga do człowieka. Tekst ten jest adresowany do starszych dzieci i w polskiej wersji językowej ma za zadanie umożliwienie uczestnictwa w liturgii na sposób osób dorosłych. Trzecia, ostatnia modlitwa przeznaczona do mszy z udziałem dzieci podejmuje motyw *Dziękujemy Ci, Boże*. Jej tekst wskazuje na życie dzieci, które jest darem samego Bogu, i to właśnie Jemu należy składać dziękczynienie. Przeznaczenie tej modlitwy dotyczy kręgu dzieci starszych⁸⁵.

Przedstawione powyżej trzy modlitwy eucharystyczne przeznaczone na msze z udziałem dzieci mogą być stosowane, gdy większość uczestników stanowią właśnie dzieci. Ich tekst w trzecim wydaniu mszału (2002) został umieszczony w dodatku.

Do kolejnej grupy wchodzącej w skład liturgii eucharystycznej należą obrzędy komunii świętej – *ritus comuniois*. To właśnie w nich zarysowuje się mocno temat jedności i pokoju. Według wprowadzenia do mszału z ich budowy wyłaniają się następujące części: modlitwa pańska, w której zostają złożone prośby o codzienny chleb oraz o odpuszczenie grzechów; obrzęd pokoju, kiedy to Kościół prosi o pokój i jedność dla siebie samego i całej ludzkości; łamanie

82 Zob. J. Miazek, *Druga modlitwa eucharystyczna o tajemnicy pojednania*, [w:] *Msza święta – rozumieć, aby lepiej uczestniczyć*, red. J. Hadalski, Poznań 2013, s. 338–344.

83 Zob. J. Stefański, *Modlitwy eucharystyczne w posoborowej reformie liturgicznej*, Gniezno 2002, s. 113–119.

84 J. Stefański, *Modlitwy eucharystyczne z udziałem dzieci – nowa szansa pastoralna*, Kraków 1988, s. 435.

85 Tamże.

chleba, które oznacza jedność wiernych poprzez przyjmowanie komunii z jednego chleba, oraz komunია święta (zob. OWMR 80–89). Konstrukcja ta wypukla istnienie pewnej dynamiki, stopniowania – sama komunია zostaje poprzedzona odpowiednio wprowadzanymi obrzędami przygotowującymi do jej przyjęcia⁸⁶. Bliższe omówienie poszczególnych części będzie miało miejsce w przedstawionej powyżej kolejności.

Pierwszym elementem obrzędu komunii jest modlitwa pańska oraz następujący po niej embolizm. Modlitwa pańska od IV wieku stanowiła integralną część komunii, zarówno na Wschodzie, jak i na Zachodzie. Jej wspólne odmawianie podczas mszy podkreśla łączność z wiernymi wszystkich czasów, a przede wszystkim z Jezusem, od którego pochodzi. To tutaj zostaje mocno zaakcentowana tożsamość chrześcijan oraz pogłębia się ich świadomość, że komunია nie jest nigdy osobista, a należy do całego Kościoła – mistycznego Ciała Chrystusa – i w niej właśnie urzeczywistnia się misterium zbawienia. Modlitwę tę poprzedza specjalna preambuła, która brzmi: „pouczeni przez Zbawiciela i posłuszni Jego słowu ośmielamy się mówić”. Jednak w wyniku reformy liturgicznej następującej po Soborze Watykańskim II Kongregacja do spraw Kultu Bożego i Sakramentów zezwoliła na wykorzystywanie wielu formuł korespondujących np. z charakterem danego okresu liturgicznego⁸⁷. Poza preambułą do modlitwy pańskiej przynależy także embolizm – modlitwa, która jest jakby jej kontynuacją. Zawiera się w niej błaganie o „uwolnienie całej wspólnoty wiernych spod mocy zła” (OWMR 81). Treść embolizmu rozpoczyna się od słów: „Wybaw nas, prosimy Cię, Panie”. Przekaz jest klarowny, a tekst kończy się charakterystyczną sentencją wypowiedianą przez całe zgromadzenie: „bo Twoje jest Królestwo i potęga, i chwała na wieki”. Ta końcowa doksologia była dodawana do modlitwy pańskiej już w starożytności – na przełomie I i II wieku, i jest odmawiana do czasów dzisiejszych. W kontekście materii muzycznej należy podkreślić, że „zachęte, samą modlitwę, embolizm i końcową doksologię śpiewa się albo głośno recytuje” (OWMR 81), a w kwestii wyboru melodii „*Modlitwa Pańska (Pater noster)* wraz z wprowadzeniem i embolizmem może być śpiewana wyłącznie na melodie zamieszczone w *Mszale*” (MR, s. 371*).

Po modlitwie pańskiej następuje obrzęd pokoju. Jako kolejny etap, przygotowuje on zebranych na spotkanie z Chrystusem w sakramencie Eucharystii.

86 Zob. K. Konecki, *Treści teologiczno-celebracyjne obrzędów Komunii*, „Studia Włocławskie” 9 (2006), s. 159–165.

87 Zob. G. Rzeźwicki, *Obrzędy komunii św. i obrzędy zakończenia Mszy św.*, [w:] *Krąg Biblijny. Materiały dla duszpasterzy, animatorów i wszystkich, którzy pragną czytać Pismo Święte*, nr 36, red. P. Łabuda, Tarnów 2018, s. 143–159.

Jego funkcją nie jest tylko wyrażanie, ale również stwarzanie pokoju i jedności w Kościele oraz w stosunku do wszystkich ludzi. To stwarzanie wskazuje na wejście w pewną rzeczywistość, której kierunek prowadzi do personalnej komunii z Jezusem⁸⁸. Pierwotnie znak ten był przekazywany poprzez pocałunek: „pozdrawiają was wszyscy bracia. Pozdrówcie się wzajemnie pocałunkiem świętym” (1 Kor, 16, 20). Jednak w dzisiejszych czasach znak ten w praktyce całego Kościoła prawdopodobnie nie spotkałby się z aprobatą. Zaleca się, aby wykonywać go poprzez ukłon w stronę najbliższych znajdujących się osób. Należy mieć zawsze na uwadze, że jest on przede wszystkim darem od Boga, a nie tylko wzajemnym wyrażeniem serdeczności wśród zgromadzonego ludu.

Łamanie chleba stanowi następny element obrzędów komunii. Ten szczególny gest ma głębokie znaczenie i został wskazany przez samego Chrystusa podczas ostatniej wieczerzy, co zostało zaznaczone przez synoptyków i św. Pawła. Obrzęd ten w starożytnej liturgii miał znaczenie praktyczne. Konsekrowano duży chleb, który przed komunią św. należało połamać i rozdzielić zgromadzonym. Praktyka ta występowała do czasów, kiedy w liturgii zaczęto używać specjalnie przygotowanych małych okrągłych opłatków. Działanie to zaistniało w życiu Kościoła w okresie od IX do XII wieku, a dopiero od XII wieku zwyczaj łamania chleba zmienił się na łamanie hostii przez celebrans, co jest praktykowane również dziś. Ponadto od VII wieku obrzędowi temu towarzyszy błagalny śpiew *Baranku Boży – Agnus Dei*, który przypomina o paschalnym wymiarze Eucharystii, o czym świadczą wielokrotnie powtarzane słowa zawarte w tej ostatniej części stałej mszy świętej: „Baranku Boży, który gładzisz grzechy świata, zmiłuj się nad nami”, a przy ostatnim wezwaniu brzmią: „obdarz nas pokojem”⁸⁹. W kontekście muzyki liturgicznej należy podkreślić, że do liturgii wprowadził go Sergiusz I (687–701) jako śpiew przy łamaniu chleba (przed komunią). Do XI wieku *Agnus Dei* był śpiewem całego zgromadzenia, po czym został przejęty przez scholę⁹⁰. Jego melodyka jest zarówno sylabiczna, jak i melizmatyczna, a w niektórych melodiach można odnaleźć wpływy śpiewów ludowych.

W dzisiejszych czasach tekst tego śpiewu także inspiruje kompozytorów do podjęcia prac nad nowymi utworami muzycznymi czy opracowaniami już powstałych dzieł. W relacji do innych części stałych mszy niektórzy z twórców, np. Wojciech Kilar, Henryk Jan Botor czy autor niniejszej dysertacji,

88 Zob. K. Konecki, *Treści teologiczno-celebracyjne obrzędów Komunii*, dz. cyt., s. 159–165.

89 Zob. J. Sroka, *Obrzęd Komunii*, [w:] *Mysterium Christi. Podręcznik do liturgiki ogólnej i szczególnej*, t. 3, *Msza Święta*, red. W. Świerzawski, Kraków 1992, s. 293–300.

90 Zob. R. Tyrała, *Soborowa odnowa muzyki kościelnej w Polsce*, Kraków 2000, s. 35.

korespondują konturowością, barwnością czy strukturą do *Kyrie*, wskazując na posłużenie się promienistym układem koncentrycznym.

Ostatnim elementem obrzędów jest komunია święta. Dzięki przemianie, która dokonuje się w sercach zgromadzonych, jest ona wielkim finałem dzieła Eucharystii. Przed nią kapłan w ciszy odmawia modlitwę, która przygotowuje go do owocnego przyjęcia Ciała i Krwi Chrystusa, co czynią również wierni w milczeniu. Po niej kapłan podnosi chleb eucharystyczny i ukazując wiernym, wypowiada słowa: „Oto Baranek Boży, który gładzi grzechy świata. Błogosławieni, którzy zostali wezwani na Jego ucztę”. Słowa te pochodzą z dwóch fragmentów tekstów św. Jana (zob. J 1, 29 i Ap 19, 9). Formuła ta ma dwojaką funkcję i oznacza odpuszczenie grzechów oraz zaproszenie na ucztę, która jest zapowiedzią uczyty w królestwie Boga. Po niej wierni wraz z kapłanem odpowiadają słowami: „Panie, nie jestem godzien, abys przyszedł do mnie, ale powiedz tylko słowo, a będzie uzdrowiona dusza moja”. Komunię świętą przyjmuje najpierw celebrans, a potem jest ona udzielana zgromadzonemu ludowi w odpowiedni sposób i w określonym miejscu. Temu działaniu towarzyszy krótka formuła wypowiedziana przez udzielającego komunię: „Ciało Chrystusa”, na którą przyjmujący odpowiada krótko „Amen”, wyznając wiarę w Chrystusa i przyjmując Jego panowanie nad własnym życiem. Dokumenty kościelne, określając sposób przyjmowania komunii, wskazują na dwie postawy: stojącą (z okazaniem jakiegoś gestu czci) i klęczącą (zob. OWMR 160), oraz zaznaczają, aby przyjmowane Ciało Pańskie było konsekrowane podczas tej samej Eucharystii (zob. OWMR 85). Ponadto mówią o procesji wiernych zmierzających do przyjęcia komunii (zob. OWMR 86, 160). Komunię można przyjmować pod jedną albo dwiema postaciami, co zależy od prawodawstwa kościelnego⁹¹. W trakcie przyjmowania komunii przez kapłana rozpoczyna się śpiew, który ma za zadanie „wyrażać duchową jedność komunikujących poprzez zjednoczenie głosów, ukazywać radość serca i w pełniejszym świetle objawiać *wspólnotowy* charakter procesji zdążającej na przyjęcie Eucharystii. Śpiew trwa, dopóki Sakrament jest rozdawany wiernym. Jeśli ma być śpiewana pieśń po Komunii, śpiew na Komunię należy zakończyć wcześniej” (OWMR 86). Nazywany *antiphona ad communionem*, w swojej strukturze lirycznej odnosi się często do Ewangelii dnia, dzięki czemu staje się łącznikiem pomiędzy liturgią słowa i liturgią eucharystyczną⁹². Dokumenty kościelne w kwestii wyboru

91 Zob. K. Konecki, *Treści teologiczno-celebracyjne obrzędów Komunii*, dz. cyt., s. 159–165.

92 Zob. A. Matyszewski, *Antiphona ad Communionem*, [w:] *Msza święta – rozumieć, aby lepiej uczestniczyć*, red. J. Hadalski, Poznań 2013, s. 427–430.

utworu oraz możliwości wykonawczych oznajmiają następująco: „jako śpiew na Komunię można wziąć albo antyfonę z Graduału Rzymskiego z psalmem lub samą, albo antyfonę z psalmem z Graduału zwykłego, albo inny odpowiedni śpiew zatwierdzony przez Konferencję Episkopatu. Śpiew wykonuje sama schola albo schola lub kantor z ludem” (OWMR 87).

Po nim podczas modlitwy wiernych istnieje także możliwość wykonania psalmu bądź innej pieśni pochwalnej lub hymnu. Ten moment może też sprzyjać wykonaniu muzyki instrumentalnej bądź pozostaniu w ciszy (*sacrum silentium*). Na uwagę zasługuje fakt, że śpiew wykonywany w tym momencie mszy świętej powinien być skierowany do Chrystusa, który staje się pokarmem. Wynika z tego, że zasadami tymi powinno się kierować również w przypadku wykonawstwa instrumentalnej muzyki improwizowanej, by w swoim duchu nie odbiegała od kierunku sprawowanej liturgii.

Na zakończenie obrzędów komunii kapłan wypowiada lub śpiewa przewidzianą na dany dzień modlitwę po komunii, której treść to prośba o owoce przeżytego misterium⁹³, ponieważ komunია nadaje sens życiu człowieka na każdej płaszczyźnie jego egzystencji.

2.4. OBRZĘDY ZAKOŃCZENIA

Ostatnią, czwartą grupę stanowią obrzędy zakończenia⁹⁴ – *ritus conclusionis*. Według wprowadzenia do mszału mają one prostą konstrukcję, na którą składają się: „a) krótkie ogłoszenia, jeśli są konieczne; b) kapłańskie pozdrowienie i błogosławieństwo, które w pewnych dniach i okolicznościach może być ujęte w postaci modlitwy nad ludem albo w innym bardziej uroczystym sformułowaniu; c) odesłanie ludu przez diakona lub kapłana, aby każdy wrócił do swoich dobrych czynów, wielbiąc i błogosławiąc Boga; d) ucałowanie ołtarza przez kapłana i diakona, następnie głęboki ukłon w stronę ołtarza, wykonany przez kapłana, diakona i innych usługujących” (OWMR 90).

W kwestii ogłoszeń parafialnych należy pamiętać o formie ich przedstawiania – powinny być zwięzłe, a język, którym zostają oznajmione, nie powinien wyróżniać się na tle całej Eucharystii⁹⁵, w przeciwnym razie groziłoby to pojęciem o nadaniu liturgii charakteru teatralnego. Po ogłoszeniach

93 Zob. J. Sroka, *Obrzęd Komunii*, dz. cyt., s. 293–300.

94 Zob. G. Duszyński, *Obrzędy Mszy świętej według rytu rzymskiego posoborowego i trydenckiego*, [w:] *Msza święta – rozumieć, aby lepiej uczestniczyć*, red. J. Hadalski, Poznań 2013, s. 135–142.

95 Ogłoszenia parafialne nie są modlitwą, ale ich odczytanie należy wykonać z zachowaniem odpowiedniego rytmu, który nie wykracza poza ramy liturgii.

zgromadzeni wierni powstają i następuje kapłańskie pozdrowienie „Pan z wami” wraz z odpowiedzią „I z Duchem Twoim” oraz błogosławieństwo, podczas którego wierni wykonują znak krzyża. Gest ten ma wyjątkowy charakter. Wierni naznaczający się znakiem krzyża wstępują w moc błogosławieństwa Chrystusa, a poprzez krzyż mogą stawać się dla siebie wzajemnie błogosławiącymi⁹⁶.

Błogosławieństwu towarzyszy formuła, która w prostej formie brzmi: „Niech was błogosławi Bóg Wszechmogący, Ojciec i Syn, i Duch Święty”, na co wierni odpowiadają słowem „Amen”. Formuła ta ma także rozbudowaną, uroczystą formę z potrójnym „Amen”, która w *Mszale rzymskiej dla diecezji polskich* występuje w 24 wersjach, wykorzystywanych zależnie od okresu roku liturgicznego czy przypadającej na dany dzień uroczystości. Błogosławieństwo zostaje poprzedzone krótką formułą diakona lub kapłana: „Pochylcie głowy wasze na błogosławieństwo”, a po nim zostają wypowiedziane także inne słowa – tzw. formuła rozesłania: „Idźcie w pokoju Chrystusa”, która kończy celebrację eucharystyczną. Następnie celebrans i diakon całują ołtarz i wraz z posługującą służbą liturgiczną oddają głęboki ukłon. Warto podkreślić, że formuła kończąca celebrację nie sugeruje natychmiastowego opuszczenia kościoła, więc pozostanie wiernych w trakcie śpiewu, będącego jednocześnie ostatnim akcentem muzycznym w mszy, który jednoczy ich jako wspólnotę, oraz modlitwie, która staje się niejako kontynuacją podjętego podczas liturgii dialogu z Bogiem, wydają się być zrozumiałe i oczywiste⁹⁷.

Przedstawiona powyżej struktura mszy wskazuje na bogactwo liturgii i towarzyszącej jej muzyki. Struktura ta i jej dynamizm, przeniesione na język muzyki, stanowią idealnie zaprojektowaną formę z przenikającą się, wypełniającą, korelującą i dialogującą wielowarstwową i złożoną konstrukcją. Ta transcendentna tkanka brzmieniowa jest niewyczerpanym źródłem inspiracji, przez co otwiera się na każdego, kto pragnie ją poznać. Jej szczytem jest symfonia, a jej wykonanie należy do samego Boga, który prowadząc orkiestrę świata, zmierza do wielkiego finału.

96 Zob. J. Ratzinger, *Duch liturgii*, dz. cyt., s. 164.

97 Zob. G. Rzeźwicki, *Obrzędy komunii św. i obrzędy zakończenia Mszy św.*, dz. cyt., s. 143–159.

2. UCZESTNICY CELEBRACJI

Celebracja eucharystyczna wymaga aktywnego, wzniosłego, pełnego godności uczestnictwa wszystkich członków zgromadzenia liturgicznego: celebransa⁹⁸, kantora i psalterzysty, scholi i chóru, organisty oraz wiernych. Jest więc ona, jak pisał Cz. Krakowiak: „dziełem całego zgromadzenia liturgicznego, którego wszyscy członkowie mają udział w kapłaństwie Chrystusa. Jest jednocześnie najdoskonalszą i najbardziej widoczną formą realizacji tego kapłaństwa”⁹⁹. Skoro liturgia jest czynnością całego Chrystusa, to jak podaje Katechizm, wszyscy ci, którzy „obecnie ją celebrują – poprzez znaki, którymi się posługują – uczestniczą już w liturgii niebieskiej, gdzie celebracja w całej pełni jest komunią i świętem” (KKK 1136).

W świetle podjętego tematu pracy należy przyjrzeć się charakterystyce, roli i znaczeniu, a także funkcji poszczególnych podmiotów celebrujących Eucharystię z zaakcentowaniem ich obecności w przestrzeni materii muzycznej.

Pierwszym z nich jest celebrans, który według *Encyklopedii katolickiej* oznacza: „celebrans (łac. *celebrare* czcić, święcić, obchodzić), duchowny sprawujący liturgię na mocy święceń kapłan (kapłaństwo hierarchiczne), najczęściej biskup (I F) lub kapłan odprawiający mszę, nabożeństwo, procesję (celebra); ponadto świecki (mężczyzna lub kobieta), który otrzymawszy misję kan., sprawuje publicznie funkcję liturg. (por. DM 17) na mocy uczestnictwa w kapłaństwie wspólnym”¹⁰⁰. Na nieco inne ujęcie wskazuje KKK, który mówi o dwóch grupach celebransów: „celebransach liturgii niebieskiej” (KKK 1137–1138) oraz „celebransach liturgii sakramentalnej” (KKK 1140–1141).

Celebransami liturgii niebieskiej są: najpierw „Pan Bóg”, o którym mówią Izajasz (zob. Iz 6, 1), Ezechiel (zob. Ez 1, 26–28) i św. Jan w Apokalipsie (zob. Ap 4, 2); „Chrystus jako Baranek Boży” (zob. Ap 5, 6), ukrzyżowany i zmartwychwstały, jedyny Najwyższy Kapłan (zob. Hbr 4, 14–15; 10, 19–21); „Duch Święty”, który zostaje ukazany poprzez „rzekę wody życia... wypływającą z tronu Boga i Baranka” (zob. Ap 22, 1); zjednoczone w Chrystusie: „moce niebieskie” (zob. Ap 4–5, Iz 6, 2–3), całe stworzenie, słudzy starego i nowego przymierza, nowy Lud Boży – zwłaszcza męczennicy (zob. Ap 6, 9), „Najświętsza Matka Boża” (zob. Ap 12; 21, 9), oraz „wielki tłum, którego nie mógł nikt policzyć, z każdego

98 Celebrans w *Longman Dictionary of Contemporary English*, London 1995, s. 206, oznacza: *someone who performs or takes part in a religious ceremony* – czyli w j. polskim: ktoś, kto wykonuje ceremonię religijną lub bierze w niej udział.

99 Cz. Krakowiak, *Wiara. Kościół. Liturgia*, dz. cyt., s. 109.

100 EK, 1397.

narodu i wszystkich pokoleń, ludów i języków” (zob. Ap 7, 9; zob. KKK 1137–1139). Natomiast celebransami liturgii sakramentalnej podczas każdej celebracji Eucharystii są: „cała wspólnota, Ciało Chrystusa zjednoczone ze swoją Głową” (KKK 1140). Oznacza to aktywne działanie całego zgromadzenia liturgicznego jako wspólnoty ludzi ochrzczonych, w której jedni są wybrani przez sakrament święceń i działają w osobie Chrystusa – Głowy, a inni realizują przysługujące im posługi w kapłaństwie wspólnym.

Katechizm podczas przybliżania celebracji poszczególnych sakramentów wskazuje również na termin „szafarz”¹⁰¹. W kontekście przewodniczenia celebracji Eucharystii to kapłan, który „czyni i wypowiada w liturgii to, czego nie może czynić i wypowiadać sam z siebie; działa on – jak to wyraża Tradycja – *In persona Christi*, to znaczy mocą sakramentu, który poręcza obecność tego kogoś innego – Chrystusa. Nie reprezentuje on siebie samego, nie jest również delegatem wspólnoty, który otrzymał od niej jakąś rolę do spełnienia, lecz jego udział w sakramencie naśladowania wyraża dokładnie prymat Chrystusa, stanowiący podstawowy warunek wszelkiej liturgii”¹⁰². W związku z tym jako główny celebrans kieruje on zebraną wspólnotą, która będąc zgromadzeniem liturgicznym, jest prawdziwym współcelebransem liturgii. Ponadto w pewnych uzasadnionych okolicznościach wspólnotą może także kierować osoba świecka, która ma odpowiednie przygotowanie ku temu. Temat ten szczegółowo przybliża wydana 15 sierpnia 1997 roku *Instrukcja o niektórych kwestiach dotyczących współpracy wiernych świeckich w ministerialnej posłudze kapłanów – Ecclesiae de mysterio*¹⁰³.

Przewodnictwo konkretnej wspólnoty liturgicznej powierzone celebransowi, którym może być biskup, prezbiter, diakon, można porównać pod pewnym względem do funkcji i roli dyrygenta orkiestry. Określa on rytm i puls, kształtuje przebieg i buduje dynamizm sprawowanej liturgii. Wskazuje na odpowiednie momenty, w których dany członek zgromadzenia włącza się aktywnie i w których jego rola zostaje zakończona. Podobnie jak instrumentalista grający w orkiestrze symfonicznej czasami występuje solo, czasami w grupie, a czasami gra *tutti* z całą orkiestrą. Jednak aby to wszystko „wybrzmiało” właściwie, musi

101 Szczegółowe wyjaśnienie terminu „szafarz” znajduje się przy omawianiu sakramentów: chrztu (KKK 1256), bierzmowania (KKK 1312–1314), pokuty i pojednania (KKK 1461–1467), namaszczenia chorych (KKK 1516; 1530), małżeństwa (KKK 1623).

102 J. Ratzinger, *Nowa Pieśń dla Pana*, dz. cyt., s. 209–210.

103 Zob. Kongregacja ds. Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów, *Instrukcja o niektórych kwestiach dotyczących współpracy wiernych świeckich w ministerialnej posłudze kapłanów*, „L'Osservatore Romano” wydanie polskie 19 (1998), nr 12, s. 30–40.

dziać się pod warunkiem respektowania ustanowionych przez Kościół zasad. Wyjątkowość celebransa podczas przewodniczenia liturgii określają m.in. szaty liturgiczne, centralne miejsce przy ołtarzu, okadzenie czy powstanie wiernych w trakcie jego wejścia i wyjścia. Natomiast do modlitw zarezerwowanych wyłącznie dla niego należą: modlitwy dnia, prefacja, embolizm i modlitwa o pokój oraz wezwania kierowane do ludu (dialogi i aklamacje). Nikt nie może zastąpić celebransa podczas ich wykonywania. Dotyczy to również recytacji i śpiewu, który nie może być wykonywany wspólnie. Określenie powyższych zasad wynika z samej natury liturgii, która domaga się sprawowania jej z największą czcią i starannością. Jej celebracja musi być niczym dzieło sztuki w najlepszym tego słowa znaczeniu, co wiąże się z przygotowaniem odpowiedniego wystroju wnętrza kościoła, prezbiterium, szat czy sprzętu liturgicznego, jak również właściwej muzyki, śpiewu, dykcji, postawy oraz sposobu wykonywania gestów¹⁰⁴. Dlatego też odpowiednio przygotowana liturgia otwiera przed swoim odbiorcą przestrzeń, którą wypełniają prawdziwe piękno i harmonia.

Diakonat stanowi pierwszy stopień sakramentu święceń. Podczas liturgii diakon należy do grona najbliższych pomocników jej przewodniczącego. Jednak poza asystą może wykonywać następujące funkcje związane ze śpiewem: proklamować Ewangelię, podawać intencje modlitwy wiernych, wygłaszać wezwania do ludu: „Przekażcie sobie znak pokoju” oraz „Idźcie w pokoju Chrystusa” (zob. OWMR 171–186).

Wykorzystywanie walorów głosowych w liturgii zarówno przez biskupa, prezbitera, jak i diakona zawsze wiąże się z odpowiedzialnością, która jest silnie dynamizującym wektorem związanym z odbiorem liturgii przez wiernych. Łączy się to ze świadomością kapłana, który zawsze jest sługą bożym i powinien odpowiednio korzystać z zaleconej przez przepisy możliwości kształtowania liturgii. Sztuka przewodniczenia wymaga właściwego stosowania się do określonych zasad oraz okazywania szacunku do *sacrum*. Ta świadomość i odpowiedzialność w obrębie materii muzycznej powinny również zakładać odpowiednie balansowanie ciszą, której wykorzystanie wpływa na harmonię formy Eucharystii¹⁰⁵. Podobnie jak w pracy dyrygenta wykonującego symfonię bądź inne dzieło muzyczne, Eucharystia zanim zostanie właściwie poprowadzona, powinna wcześniej zostać odpowiednio przygotowana. Do zdolności celebransa, poza poprawnym wykonywaniem śpiewu, powinna należeć także umiejętność

104 Zob. Cz. Krakowiak, *Wiara. Kościół. Liturgia*, dz. cyt., s. 165.

105 Zob. M. Szymańska, S. Szymański, *Twórcza postawa człowieka wobec realizacji jego życiowego powołania*, dz. cyt., s. 225–237.

odpowiedniego doboru i słuchania wykonawców. Powinien on także posiadać i rozwijać dar kierowania całością celebracji, która zawsze ma swój wyjątkowy rytm i puls.

Podążając dalej w przybliżaniu sposobów celebracji Eucharystii, warto wskazać na dwie role związane z solowym wykonawstwem muzyki liturgicznej. Należą do nich kantor i psalterzysta¹⁰⁶. Wykonywana przez nich muzyka podlega innym zasadom, niż ma to miejsce w przypadku kapłana i diakona. Określenie „śpiewak” oznaczało w niemieckim kościele luterańskim kierownika muzycznego, a w synagodze osobę prowadzącą śpiew, zatem jego rola związana jest w dużej mierze z kultem religijnym. W Kościele katolickim termin ten przyjął się dopiero w V wieku, a samo stanowisko kantora pojawiło się prawdopodobnie z chwilą powstania *schola cantorum*¹⁰⁷. Archikantor, zwany również w średniowieczu precentorem¹⁰⁸, stał na czele zespołu kantorów i pełnił jednocześnie funkcję dyrygenta. Udział kantorów w liturgii nie ograniczał się jedynie do intonowania poszczególnych śpiewów, ponieważ wykonywali oni psalmodię introitalną, werset graduau, *Alleluja* wraz z werselem czy *Kyrie, Glorie* i *Agnus Dei*¹⁰⁹. Tak obszerna przestrzeń aktywnego uczestnictwa kantora wskazuje, że stanowisko to mógł objąć jedynie wykształcony i doświadczony śpiewak. W tym miejscu warto przytoczyć współczesną myśl związaną z funkcją kantora i zakresem jego obowiązków, znajdującą się w *Instrukcji Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej*: „do kantora należy: przygotowanie i kierowanie śpiewem zgromadzenia liturgicznego oraz solowe wykonywanie niektórych śpiewów. Funkcji tej nie może spełniać z ambony, z wyjątkiem śpiewu orędzia wielkanocnego. [...] Dyrygentem zespołu śpiewaczego może być wyłącznie osoba posiadająca odpowiednie przygotowanie muzyczne i liturgiczne. Jeżeli nie ma kantora, kieruje śpiewem uczestników liturgii” (IMK 10e, h).

Odpowiednie przygotowanie muzyczne i liturgiczne celebransa jest niezbędne do udziału w celebracji i wskazuje również na pewną odpowiedzialność przebiegu muzycznej akcji liturgicznej. Miejscem kantora podczas liturgii, jak

106 Zob. A. Łaguna, *Śpiewy w liturgii słowa Bożego: funkcja organisty, psalterzysty, kantora, scholi i chóru*, [w:] *Liturgia słowa Bożego we Mszy świętej*, red. Cz. Krakowiak, Lublin 2011, s. 90–92; A. Jacobs, *Słownik muzyczny*, Bydgoszcz 1993, s. 167.

107 Zob. T. Baranowski, *Kontemplacja, interpretacja, stylizacja. Refleksje o przemianach gatunku mszy w dziejach muzyki europejskiej*, „Rocznik Teologii Katolickiej” 3 (2004), s. 95–104.

108 Zob. R. Pośpiech, *Muzyka wielogłosowa w celebracji eucharystycznej na Śląsku w XVII i XVIII wieku*, Opole 2004, s. 60–66.

109 Zob. I. Pawlak, *Schola, kantor i psalterzysta w historii Kościoła*, [w:] *Służba ołtarza. Schola, kantor, psalterzysta*, red. R. Rak, Katowice 1982, s. 9–19.

już zauważono, nie może być ambona (poza wyjątkami), lecz powinno być osobne, szczególne miejsce. W przypadku gdy podczas liturgii śpiew wykonuje także chór czy schola, a kantor jest również ich dyrygentem, to najodpowiedniejsze miejsce znajduje się w pobliżu ołtarza. W innym wypadku mogą to być np. stopnie prowadzące do prezbiterium bądź przestrzeń znajdująca się obok ołtarza, po przeciwnej stronie ambony¹¹⁰. Kluczowe wydaje się nawiązanie relacji kantora nie tylko z prowadzonym przez niego zespołem, ale z całym ludem.

Psalterzysta, inaczej psalmista, to kantor, który wykonuje psalm pomiędzy czytaniem. Miejscem wykonywania psalmu jest ambona (zob. OWMR 309). Psalterzystą może być nie tylko mężczyzna czy chłopiec, a także kobieta, dziewczyna. Aktywizacja kobiet i dziewcząt, które w tym przypadku posiadają pełnię praw do posługi słowa, wpisuje się w posoborowy nurt odnowy muzyki sakralnej¹¹¹. Psalterzysta wykonując powierzony mu psalm responsoryjny nawiązuje kontakt w formie muzycznego dialogu ze zgromadzonym ludem, który poprzez to aktywizuje swój udział w liturgii eucharystycznej. Może również wykonać psalm w formie ciągłej (zob. 1MK 19b). Zgodnie z wprowadzeniem do mszału osoba ta pełniąc szczególną funkcję liturgiczną powinna posiadać odpowiednie kwalifikacje i predyspozycje: „aby psalterzysta mógł poprawnie pełnić swoją funkcję, powinien koniecznie posiadać sztukę wykonywania psalmodii oraz zdobyć umiejętność prawidłowej wymowy i dykcji” (OWMR 102). Posługa ta jest odmienna od posługi kantora, ponieważ skupia się tylko i wyłącznie na wykonawstwie psalmu, do którego odpowiada zgromadzony lud: „całe zgromadzenie siedzi i słucha oraz uczestniczy w śpiewie poprzez refren, chyba że psalm jest wykonywany w sposób ciągły, czyli bez refrenu [...]. Następnie psalterzysta albo sam lektor śpiewa wersety psalmu, lud zaś jak zwykle powtarza refren” (OWMR 129). Istotne jest, aby psalterzysta – podobnie jak w przypadku kantora – był odpowiednio przygotowany nie tylko pod względem muzycznym, ale i liturgicznym, co wiąże się z mocnym ugruntowaniem w samej liturgii. Widać jednak, że wykonywanie tej funkcji skłania się ku tendencji zanikającej, czego rezultaty mogą wskazywać na muzyczną ubogość oraz jakość liturgii. W związku z tym niestety organista przejmuje rolę psalterzysty, przez co osoby odpowiedzialne za kształt konkretnej liturgii zostają zwolnione z obowiązku właściwego przygotowania śpiewaków, co jest niezgodne z nauką Kościoła. Sytuacja ta występuje nagminnie,

110 Zob. S. Garnczarski, *Kantor*, „Hosanna” 5 (2009), s. 14–17.

111 Zob. M. Krępa, *Recepcja wskazań II Soboru Watykańskiego dotyczących odnowy muzyki sakralnej. Studium liturgiczno-pastoralne na przykładzie Diecezji Tarnowskiej*, Kraków 2017, s. 130.

czego przyczyną mogą być względy praktyczne oraz nikłe rozumienie istoty liturgicznej materii muzycznej.

Kolejnym ze sposobów celebracji jest możliwość uczestniczenia w scholi lub chórze, które stanowią formę związaną z zespołowym wykonawstwem muzyki podczas liturgii¹¹². Schola „prowadzi śpiew całego zgromadzenia liturgicznego. Może również samodzielnie wykonywać podczas celebracji śpiewy liturgiczne zgodnie z obowiązującymi przepisami” (IMK 10f). Dlatego też udział scholi w liturgii nie ogranicza się jedynie do funkcji bycia muzycznym przewodnikiem ludu, ale wiąże się z możliwościami autonomicznego wykonywania muzyki, która często występuje w formie monodii. Repertuar obejmuje więc przeważnie śpiewy jednogłosowe, co wynika m.in. z mniejszych kompetencji wokalistów – są to zazwyczaj osoby nieposiadające specjalnej formacji muzycznej¹¹³. W związku z powyższym uwypukla się różnica, dzięki której łatwiej jest odróżnić istotę scholi od chóru. Warto również zauważyć, że po Soborze Watykańskim II przykładą się większą wagę do wychowania liturgiczno-pastoralnego zarówno członków scholi, jak i chóru, kantorów, psalterzystów, organistów, dyrygentów oraz wszystkich członków duchowieństwa i wiernych (zob. IMK 51). Wiąże się to z poszerzaniem świadomości dotyczącej zagadnień roku liturgicznego, teologii obrzędów i sakramentów, w których aktywnie uczestniczą, a także istoty samej liturgii, którą celebują. Edukacja i formacja muzyczna wpływają więc nie tylko na obszar związany z materią muzyczną, ale powodują, że świadomość ta otwiera drogę do pełniejszego poznania i zjednoczenia z samym Bogiem.

Chór to zespół śpiewaków zbudowany wyłącznie z głosów męskich albo żeńskich bądź mieszany lub dziecięcy. Chór to także miejsce w kościele, gdzie ustawia się zespół śpiewaków i gdzie znajdują się organy, więc w obu przypadkach jest on ściśle zespolony z kultem religijnym. Jako zespół śpiewaków może występować w liturgii pod każdą z wymienionych w powyższej definicji form, a jego miejscem jest zazwyczaj przestrzeń znajdująca się tuż nad wejściem do świątyni. Poza wykonywaniem muzyki polifonicznej, która znacząco odróżnia go od funkcji scholi, przejmuje jej zadania w przypadku braku scholi, włączając się w śpiew całego zgromadzenia wiernych (zob. IMK 10g). Rolą chóru jest więc także wspieranie wiernych w śpiewie, a dzięki powstawaniu wielu zespołów

112 Zob. A. Łaguna, *Śpiewy w liturgii słowa Bożego: funkcja organisty, psalterzysty, kantora, scholi i chóru*, dz. cyt., s. 94–96.

113 Zob. P. Filipczak, *Rola Scholi Cantorum w dokumentach Kościoła rzymskokatolickiego*, „Warszawskie Studia Teologiczne” 30 (2017) 2, s. 178–202.

przy parafiach ich działanie wpływa na rozwój kultury muzycznej i wychowania liturgiczno-pastoralnego jego członków¹¹⁴. Zaangażowanie to wpisuje się nie tylko w posoborową odnowę muzyki sakralnej, lecz również wskazuje związaną z nią drogę nowej ewangelizacji. Ponadto chór pełni rolę kulturową, estetyczną czy duszpasterską. Wynika z tego, że uczestnictwo w chórze otwiera przed jego członkami możliwość wyjątkowego sposobu celebracji eucharystycznej. To uczestnictwo wiąże się również z pewnego rodzaju odpowiedzialnością dotyczącą członków chóru, jak i zarządcy parafii – otóż chór, poza wykonawstwem muzyki, powinien czuć się potrzebnym i być związanym z zarządcą kościoła, w którym odnajdzie wsparcie i mecenat¹¹⁵. To wzajemne zrozumienie sprzyja budowaniu właściwej relacji pomiędzy przedstawionymi podmiotami i daje poczucie stabilności w wykonywanej pracy.

Poza liturgią, w przypadku wykonywania koncertowej muzyki sakralnej, warstwa chóralna, jako niezwykle plastyczna materia umożliwiająca emisję słowa, stanowi istotny i wręcz nieodzowny element w konstrukcji dzieła muzycznego, szczególnie w większych formach wokalnych i wokально-instrumentalnych, a w połączeniu z solistami może m.in. dopełniać ich funkcje w sposób wielowymiarowy. Od strony twórczej sakralna muzyka chóralna rozwija się coraz dynamiczniej. Tworzonych jest coraz więcej nowych utworów o tej tematyce oraz nowych opracowań już istniejących dzieł. Aktualna sytuacja polskiej chóralistyki dowodzi, że zapotrzebowanie na nową, dobrze napisaną muzykę sakralną – czy to na nowe kompozycje, czy na nowe opracowania istniejących już dzieł sakralnych – jest ogromne, ponieważ wzbogaca i dynamizuje skarbiczni Muzyki Kościoła oraz dziedzictwa narodowego kraju.

Rola organisty¹¹⁶ w celebracji Eucharystii, ukazana w *Instrukcji Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej w Polsce*, przedstawiona jest następująco: „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 zgromadzenia” (IMK 10i). Ponadto jego działanie jest ściśle związane z odpowiednim muzycznym przygotowaniem liturgii i edukowaniem pozostałych wykonawców i wiernych: „organista ma obowiązek należycie przygotować muzykę do każdej

114 Zob. M. Krępa, *Recepcja wskazań II Soboru Watykańskiego dotyczących odnowy muzyki sakralnej. Studium liturgiczno-pastoralne na przykładzie Diecezji Tarnowskiej*, dz. cyt., s. 152.

115 Zob. I. Pawlak, *Chór kościelny wobec „ducha czasu”*, dz. cyt., s. 194.

116 Zob. A. Łaguna, *Śpiewy w liturgii słowa Bożego: funkcja organisty, psalterzysty, kantora, scholi i chóru*, dz. cyt., s. 95–96.

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” (IMK 12). Jednak aby mógł to czynić prawidłowo, niezbędne jest jego właściwe przygotowanie: „a) pełnienie funkcji organisty wymaga stałej formacji liturgicznej i duchowej oraz doskonalenie umiejętności muzycznych. Obowiązkiem organisty jest udział w spotkaniach formacyjnych organizowanych w diecezjach. 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” (IMK 12a, b).

W związku z powyższym zawód organisty wymaga solidnego przygotowania zarówno w dziedzinie muzyki, jak i liturgii. Synteza obydwu wymiarów powinna dokonywać się w religijnym duchu, więc organiści, podobnie jak pozostali muzycy związani z kultem, są zobowiązani do bycia prawdziwymi świadkami wiary z pełną świadomością tego działania. Świadomość ta rodzi odpowiedzialność, która związana jest z odbiorem przez wiernych treści liturgicznych, którym towarzyszy muzyka. Organista powinien, poza odpowiednim przygotowaniem muzyczno-liturgicznym, być świadomy swojej transparentnej roli w przekazie tych treści. Nie może pozwalać sobie na pewne wyprzedzenia w warstwie instrumentalnej ułatwiające mu wygodniejsze rozpoczynanie śpiewu – np. pieśni brzmią synkopowo – jest to nagminnie występujący błąd, który powoduje rozproszenie tempa w utworze, czego efektem jest nierówny śpiew ludu, chaos. Być może powodem tego jest niedbałość, która prowadząc do rutyny, powoduje, że błąd ten utrwała się i coraz trudniej go wyeliminować. Transparentność funkcji organisty jest związana również z dostosowaniem się do odpowiedniej wysokości głosu zgodnie z zaobserwowaną sytuacją, więc konieczna jest umiejętność transpozycji w czasie rzeczywistym.

W akompaniowaniu istotna jest także umiejętność właściwej rejestracji głosów w organach, np. zmiany barwowe w refrenach pieśni motywują wykonujący ją lud, a w przypadku rozbudowywania przestrzeni brzmieniowej w hymnach dodają monumentalności i powagi wykonywanym dziełom. Kolejnym aspektem wykonawstwa muzyki organowej jest jej solowa forma. Dokumenty kościelne w tym zakresie mówią, że jest ona także istotna we wzbogacaniu liturgii, oraz wskazują na możliwość wykonywania utworów instrumentalnych bądź improwizacji we wskazanych momentach mszy: „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 i po zakończeniu liturgii” (IMK 37).

Również w tym obszarze istotna jest transparentna i odpowiednio wykonywana posługa organisty, który powinien swoją improwizację lub wybór repertuaru muzyki instrumentalnej dostosowywać do charakteru dnia, danej uroczystości czy święta, a nie kierować się wyłącznie własnymi preferencjami. Dostosowanie to nie dotyczy wyłącznie muzyki instrumentalnej, ale całej materii muzycznej, z którą podczas liturgii obcuje zgromadzony lud. Wynika z tego, że misja organisty oznacza ciągle kształcenie się, którego głównym filarem jest przyswajanie wiedzy wypływającej z dokumentów kościelnych obejmujących zarówno zagadnienia ściśle muzyczne, jak i przestrzeń liturgii. Rozwój ten dostarczy mu satysfakcji z wykonywanej pracy, a wyselekcjonowany i zatwierdzony przez celebrans material muzyczny zostanie odpowiednio przygotowany, co wpłynie w znacznym stopniu na muzyczną jakość liturgii i ograniczy do minimum możliwość popełnienia błędu w tej sferze.

Soborowa odnowa liturgii, wiążąca się z przetłumaczeniem mszału na języki narodowe, umożliwiła wiernym czynny udział, doceniając jednocześnie obszar, w którym celebracja Eucharystii jest związana z muzyką. Uczestnictwo wiernych, które powinno być pełne, świadome, czynne i owocne, wiąże się z zaangażowaniem właśnie w taki środek wyrazu, jakim jest muzyka. W związku z tym dokumenty kościelne wskazują, że: „nie ma nic podnioslejszego i miłszego w nabożeństwach liturgicznych nad zgromadzenie wiernych, które wspólnie w pieśni wyraża swoją wiarę i pobożność. Dlatego też należy z całą gorliwością doprowadzić lud do czynnego udziału, przejawiającego się w śpiewie” (MS 16). Realizacja tego założenia znajduje swoje odzwierciedlenie w wykorzystywaniu kompozycji muzycznych pochodzących z bogatego skarbcza Kościoła, powstających na przestrzeni wielu wieków. Zaangażowanie wiernych poprzez śpiew dokonuje się praktycznie w ciągu całej Eucharystii – oczywiście poza momentami zarezerwowanymi wyłącznie dla kapłana czy podczas wykonywania muzyki instrumentalnej. Ponadto muzyczne uczestnictwo obejmuje udział w życiu sakramentalnym, poprzez: chrzest, obrzędy chrześcijańskiego wtajemniczenia dorosłych, komunie świętą i kult tajemnicy Eucharystii poza mszą świętą, bierzmowanie, pokutę i pojednanie, namaszczenie chorych, małżeństwo czy sakrament święceń.

Troska o zaangażowanie w rozwój muzyczny wiernych wyraża się w myśli biskupów, którzy nalegają, aby ich przygotowanie stało na odpowiednim poziomie: „usiłnie zachęca się duszpasterzy, organistów, dyrygentów chórów kościelnych,

katechetów i inne osoby odpowiedzialne za stan muzyki liturgicznej w danym kościele, by systematycznie nauczali wiernych, a zwłaszcza dzieci i młodzież, tradycyjnych i nowych śpiewów przydatnych w sprawowaniu liturgii” (IEP 36). Niestety w praktyce ujawnia się niekiedy lekceważący stosunek do przedstawionej powyżej myśli, bo regularne nauczanie śpiewu w kościołach czy w szkole zostało zredukowane do minimum. Wpływa to niewątpliwie na ograniczenie aktywności wiernych podczas liturgii. Na ratunek w tej sytuacji przychodzą działania realizowane w ramach artystycznych organizacji o profilu katolickim zrzeszających dzieci i młodzież, czego przykładem jest Międzynarodowa Federacja Pueri Cantores, która w swoim repertuarze ma pieśni kościelne nawiązujące do tradycji chórów gregoriańskich. W jej skład wchodzi chóry obu płci: dziewczęce, chłopięce oraz mieszane z możliwością towarzyszenia głosów męskich¹¹⁷, a zapisana w statucie federacji misja wskazuje na następujące cele: „a) promowanie między chórmi Pueri Cantores, przy ich własnym udziale, muzyki liturgicznej, poczynając od śpiewów gregoriańskich, poprzez klasyczną i nowożytną polifonię, po muzykę współczesną, komponowaną zgodnie z kościelnymi zaleceniami właściwymi dla danego obszaru kulturowego; b) promowanie wybitnych dzieł, mających na celu formację i kształtowanie nowych dyrygentów oraz chórzystów o określonych duchowych, intelektualnych, muzycznych oraz artystycznych poglądach. c) krzewienie wśród członków Federacji idei braterskiego porozumienia, bez względu na narodowość, opartemu na i scalanemu poprzez szczerą przyjaźń i wzajemną pomoc, którego celem jest próba zbudowania nowego świata: *Wszystkie dzieci świata wyspiewają Pokój Boży* (ks. Maillot)”¹¹⁸. Podejmowane w ramach Federacji działania przygotowują młodego człowieka na wielu płaszczyznach, a w świetle niniejszej dysertacji wskazują na potrzebę powstawiania nowych, właściwie napisanych liturgicznych dzieł muzycznych, które poza względami użytkowo-liturgicznymi mogą stanowić także odpowiedni materiał edukacyjny dla członków tej organizacji. Ogólny rozwój młodych ludzi jest niezwykle istotny, więc wychowanie i formacja „mają wielkie znaczenie w działalności Międzynarodowej Federacji Pueri Cantores. Poznanie wartości chrześcijańskich oraz pogłębianie wiary podczas przeżywanej liturgii dla każdego chórzysty wynika niejako z tożsamości oraz identyfikacji z grupą, której na imię właśnie Pueri Cantores. Edukacja kreatywna, o jakiej może być mowa

117 Zob. *Statut Międzynarodowej Federacji Pueri Cantores (FIPC)*, Rzym 1996, Art. 4, [w:] Archiwum Federatio Internationalis Pueri Cantores, Rzym.

118 *Statut Międzynarodowej Federacji Pueri Cantores (FIPC)*, Rzym 1996, Art. 5, [w:] Archiwum Federatio Internationalis Pueri Cantores, Rzym.

w odniesieniu do muzycznego kształtowania młodych ludzi, staje się także szczególnym rysem działalności tego ruchu kościelnego¹¹⁹. Uczestnictwo w tego typu organizacjach wpisuje się w szczególny sposób celebracji eucharystycznej przez wiernych i daje nadzieję na dalszy, owocny rozwój muzyki liturgicznej.

Powyższe przedstawienie uczestników celebracji eucharystycznej wskazuje na istotną rolę, jaką pełni muzyka liturgiczna w budowaniu relacji pomiędzy ludźmi i Bogiem. Pogłębiając świadomość każdego z uczestników liturgii, wypełnia wyjątkową przestrzeń budującą jedność pomiędzy nimi, a pomimo różnorodności powierzonych im zadań rozświeśla drogę, którą należy podążać. Wynika z tego, że pełni ona różnorakie funkcje, których syntezą jest umożliwienie pełniejszego zjednoczenia ze Stwórcą, co zostanie omówione w dalszej części pracy.

Dokonana analiza problematyki obejmującej celebrację Eucharystii po Soborze Watykańskim II wydobyla konieczność dogłębnego rozumienia, czym jest celebracja i jakie miejsce zajmuje w niej muzyka. Wiąże się to także z przybliżeniem samej struktury mszy świętej oraz nakreśleniem roli uczestników celebracji w przestrzeni muzyki liturgicznej.

119 R. Tyrała, *Wychowanie i formacja na przykładzie Federacji Pueri Cantores*, „Tarnowskie Studia Teologiczne” 33 (2014) nr 2, s. 213.

III

MUZYKA W KOŚCIELE

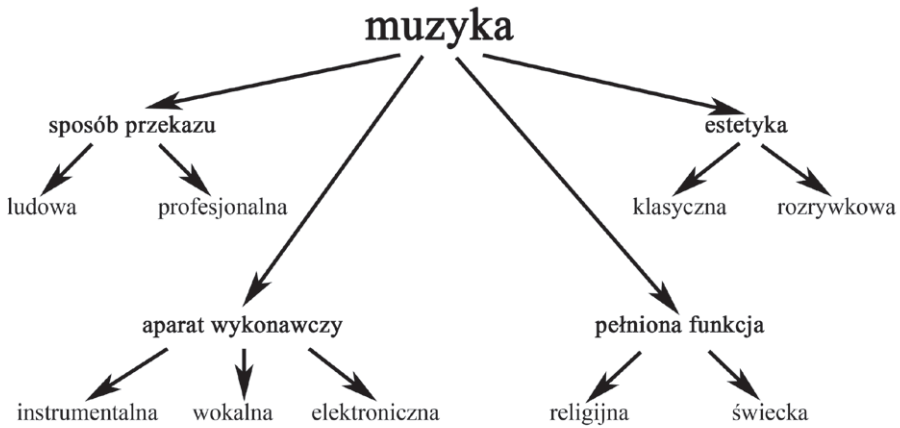
Ukazanie znaczenia muzyki Kościoła wymaga przybliżenia pojęcia muzyki, jej istoty i rodzajów oraz określenia cech dzieła muzycznego i jego struktury. Ponadto ważne jest przedstawienie pola inspiracji, które towarzyszy kompozytorom podczas procesu twórczego. Konieczne jest także wskazanie na dokumenty Kościoła dotyczące muzyki dla kultu oraz ukazanie celów, przymiotów i funkcji muzyki w Eucharystii wraz z przyczynami jej nadużyć.

1. MUZYKA, JEJ ISTOTA I RODZAJE

Przedstawienie charakterystyki muzyki przeznaczonej dla kultu wymaga spojrzenia w głąb istoty samej muzyki, jej podziałów obejmujących rodzaje muzyki sklasyfikowane według różnych kryteriów oraz nawiązań do wymiarów muzyce pokrewnych. W historii pojęcie muzyki zmieniało się i było analizowane na wiele sposobów. Jerzy Skarbowski zaznaczał, że „w języku greckim oznaczało np. wszelką czynność, proces wykonywania, któremu patronowały muzy. W porównaniu z dzisiejszym jego rozumieniem pojęcie to obejmowało zatem o wiele szerszy zakres zjawisk, nie ograniczając się jedynie do sztuki dźwięków. [...] Dziś natomiast pod pojęciem muzyki rozumiemy najczęściej złożone konfiguracje dźwiękowe, ujęte w gęstą sieć połączeń rytmicznych i harmoniczných, niosące ze sobą rozmaite momenty nie dźwiękowej natury (tempo, ekspresję, znaczeniowość itp.)”¹.

Muzykę można podzielić, przyjmując następujące kryteria: sposób przekazu, aparat wykonawczy, pełniona funkcja i estetyka, które można zastosować w odniesieniu do takich rodzajów muzyki jak: ludowa i profesjonalna; instrumentalna, wokalna i elektroniczna; religijna i świecka; klasyczna i rozrywkowa, co zostało zobrazowane na poniższym schemacie².

-
- 1 J. Skarbowski, *O zjawisku muzyczności*, [w:] *Filozofia muzyki. Studia*, red. K. Gucałski, Kraków 2003, s. 201.
 - 2 Zob. *Encyklopedia Powszechna*, t. 5, Ion-O’Hi, red. M. Karolczuk-Kędzierska, Ł. Gaweł, P. Budny, A. Doboszevska, A. Górska, D. Kosiński, W. Ignas-Madej, M. Kulak, P. Mocniak, A. Śledzikowska, A. Zechenter, Kraków 2003, s. 299.



Ryc. 1. Podział muzyki wg przyjętych kryteriów

Pierwsze kryterium podziału dotyczy sposobu transmisji muzyki i jest związane z aspektami technicznymi. Według autora muzyka ludowa była i jest przekazywana tradycją ustną. Wiąże się to z jej przekształceniami, szczególnie zmianą melodii, modyfikacjami harmonicznymi, a nawet rytmiką niektórych fraz, w wyniku czego dochodzi do powstawania wielu wersji tego samego utworu. Działanie to jest niekorzystne, ponieważ utrudnia dotarcie do źródła. Natomiast przekaz w muzyce profesjonalnej jest dokładniejszy za sprawą notacji dzieł muzycznych. Istnieje oczywiście podobne ryzyko jak w przypadku muzyki ludowej, aczkolwiek zdarza się to zdecydowanie rzadziej. Muzyka profesjonalna poprzez wprowadzenie notacji wymaga od jej twórców większych umiejętności i wiedzy niż w przypadku muzyki ludowej.

W średniowiecznej i renesansowej muzyce, szczególnie w chorale gregoriańskim, pojawiały się neumy, które stanowiły jedną z pierwszych form notacji. W późniejszym czasie zostały wyparte przez współczesny system zapisu, którego podstawowymi elementami stały się: pięciolinia, klucze i znaki chromatyczne, nuty i pauzy, metrum, agogika, oznaczenia dynamiki i artykulacji, frazowanie i inne oznaczenia pomocne w wykonaniu utworu. W dzisiejszych czasach coraz częściej notacja odbywa się przy pomocy specjalistycznych komputerowych programów – kompozytor dzięki wirtualnym instrumentom VST³ współpracującym

3 Skróc VST – ang. *Virtual Studio Technology* – standard wtyczek efektowych oraz wirtualnych instrumentów.

z systemem MIDI⁴ może usłyszeć symulację swojego dzieła, nawet w przypadku wielkich składów orkiestrowych.

Drugim kryterium podziału muzyki jest zastosowany w kompozycji aparat wykonawczy. Tutaj klasyfikacja gatunków zależna jest wyłącznie od wykorzystanego instrumentarium, więc nie jest istotne, jaki charakter reprezentuje dane dzieło (nieważne, czy jest to muzyka ludowa czy klasyczna, poważna czy rozrywkowa itd.). Istotne jest natomiast, kto wykonuje utwór, więc zgodnie z definicją można wyróżnić muzykę instrumentalną, wokalną i elektroniczną. Praktycznie każdy z tych trzech obszarów znajduje się w kręgu zainteresowań współczesnych kompozytorów i stanowi przedmiot studiów muzycznych, ale o ile zrozumiałe jest rozgraniczenie muzyki na dwa pierwsze rodzaje (instrumentalną i wokalną), to muzyka elektroniczna może rzucać nieco inne światło na swoją istotę i nie odnosić się do wszystkich wykonań i eksperymentów muzycznych realizowanych z pomocą urządzeń elektronicznych, ale do rodzaju i typu kompozycji, w przypadku których tkanka brzmieniowa jest tworzona pod okiem kompozytora i utrwalana na taśmie czy w programach komputerowych. W takiej sytuacji źródłem dźwięku może być zarówno preparowany instrument muzyczny, jak również hałas uliczny, jakiegokolwiek dźwięki i odgłosy utrwalone na taśmie lub wygenerowane przez syntezator i komputer tony proste oraz inne dźwięki tworzone w warunkach laboratoryjnych.

Szczególne zainteresowanie zjawiskami, które towarzyszą procesowi kompozycji w warunkach laboratoryjnych, jest zauważalne w muzyce filmowej, której autorzy traktują efekty syntezy elektronicznej, np. brzmień syntezatorów połączonych z klasycznym brzmieniem orkiestry bądź chórów, używanie procesorów dźwięku w postaci pogłosów konwolucji, *delay*, modulatorów i innych jako integralne elementy dzieła muzycznego. Podobnie jest w muzyce eksperymentalnej, w której instrumentami można nazywać dosłownie wszystko, co wydaje dźwięk, a dzięki właśnie elektronicznemu przetworzeniu ich brzmienie nabiera sensu. Dzieje się tak np. z obiektofonami w utworze *Trash Music* Wojciecha Błażejczyka, który pisał, że są nimi wszelkie zużyte instrumenty przeznaczone do użytku codziennego. Wyróżnił on m.in. „suszarkofony, lampkofony, pręci-kofony, jajkofony, pudłofony, wieżofony czy magnetofony”⁵. Autor tego projektu wskazywał również na specyfikę pracy i wyjątkowe możliwości twórcze

4 Skróć MIDI – ang. *Musical Instrument Digital Interface* – *Cyfrowy Interfejs Instrumentu Muzycznego* – system służący do przekazywania informacji pomiędzy elektronicznymi instrumentami muzycznymi.

5 Zob. W. Błażejczyk, *Obiektfony*, <http://wojciech.blazejczyk.eu/pl/projekty/obiektfony/> (26.07.2019).

pozostawione wykonującym jego dzieło muzykom: „dobór odpowiednich przedmiotów i technik wydobycia dźwięku, odpowiednia amplifikacja za pomocą mikrofonów kontaktowych i zaprogramowanie elektronicznych przekształceń dźwięku w środowisku MAX/MSP dają muzykom dużo możliwości ekspresji, artykulacji, kształtowania barwy i dynamiki. Muzycy mają kontrolę zarówno nad parametrami transformacji dźwięku, jak i nad samym jego źródłem. W odróżnieniu od większości instrumentów i sterowników używanych w muzyce elektronicznej dźwięk obiektów kształtowany jest nie poprzez ruch tłumikiem czy gałką, lecz poprzez fizyczną grę na przedmiocie, co jest bardziej precyzyjne i intuicyjne wymaga jednak opanowania specyficznych umiejętności wykonawczych”⁶. Takie działanie wymaga od kompozytora poszerzenia swojej wiedzy o zagadnienia związane z reżyserią dźwięku, a szczególnie praktyką rejestracji i przetwarzania materii muzycznej w czasie rzeczywistym, oraz przygotowania precyzyjnej notacji muzycznej, która będzie przejrzysta dla wykonujących utworów muzyków. W przypadku twórców specjalizujących się w danym gatunku muzycznym (nieistotne, czy jest to jazz, muzyka klasyczna, czy muzyka sakralna) eksperymenty tego typu – podobnie jak zjawisko improwizacji – mogą wpływać korzystnie na ich kreatywność. Dzięki przemierzaniu niespotykanych powszechnie przestrzeni muzycznych mogą oni wprowadzać do swoich klasycznych dzieł pomysły i mechanizmy dotychczas nieodkryte, dzięki czemu np. mniej lub bardziej znane treści zostaną ukazane w zupełnie nowym świetle.

Następne kryterium jest związane z funkcją, jaką pełni muzyka. W tym świetle zostaje wyodrębniona muzyka religijna i świecka. W przypadku muzyki religijnej jest to sztuka, która odnosi się do Boga. Jej bardziej szczegółowa funkcja zostanie przybliżona w dalszej części pracy. Natomiast mówiąc o muzyce świeckiej, można przyjąć, że stanowi ona wszystko to, co nie jest muzyką sakralną, zatem jej główną funkcją nie jest przybliżanie sfery transcendentnej. W średniowieczu istniała ona obok muzyki sakralnej. Na zachodzie Europy rozwijała się twórczość trubadurów, truwerów i minnesängerów, a od XI–XII wieku swoją obecność akcentowała coraz bardziej monodia świecka jako sztuka uznana przez elity. Nie była ona jednak uzależniona od monodii kościelnej. Jej twórcami byli zazwyczaj rycerze, a nawet księżęta⁷. Rozwój tego kierunku wpływał na obyczajowość, przyzwyczajenia i upodobania. Muzyka świecka

6 Tamże.

7 Zob. A. Jabłońska, *Świecka kultura muzyczna w średniowiecznej Polsce*, „Acta Universitatis Lodziensis, Folia Historica” 67 (2000), s. 117.

stanowiła nieodzowny element życia w chwilach pełnych radości i smutku, ważnych momentach i codzienności, w każdym stanie społecznym, co ma miejsce także w czasach obecnych. Dzisiaj mówiąc o niej, mamy zazwyczaj na myśli muzykę, której główną funkcją nie jest przybliżanie jej odbiorców do Boga.

Ostatnie kryterium jest związane z nośnością estetyki dzieła muzycznego, jest to podział na muzykę klasyczną i rozrywkową. Muzyka klasyczna, w tym ujęciu rozumiana jako muzyka poważna (a nie okres klasycyzmu), to dzieło muzyczne, które jest nośnikiem wartości wyższych, umożliwiając głębsze spojrzenie na rzeczywistość. Kreowana przez profesjonalistów, obejmuje swoim zasięgiem całą twórczość świecką i sakralną na przestrzeni tysiąca lat (od XI wieku) w kręgu kultury europejskiej. W jej skład wchodzi m.in.: muzyka średniowiecza, renesansu, baroku, klasycyzmu, romantyzmu i neoromantyzmu, impresjonizmu, atonalności, dodekafonii, punktualizmu, aleatoryzmu, sonorystyki, ekspresjonizmu muzycznego, neoklasycyzmu oraz muzyki współczesnej. Związana jest z takimi kompozytorami jak: Waław z Szamotuł, Mikołaj Gomółka i Marcin Leopolita, Claudio Monteverdi, Antonio Vivaldi, Jan Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Wolfgang Amadeusz Mozart, Ludwik von Beethoven, Franz Schubert, Felix Mendelssohn, Robert Schumann, Fryderyk Chopin, Hector Berlioz, Johann Strauss, Richard Wagner, Stanisław Moniuszko, Henryk Wieniawski, Johannes Brahms, Anton Bruckner, Gustav Mahler, Claude Debussy, Maurice Ravel, Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg, Béla Bartók, Karol Szymanowski, Igor Strawiński, Siergiej Prokofiew, György Ligeti, Witold Lutosławski, Grażyna Bacewicz, Kazimierz Serocki, Henryk Mikołaj Górecki, Wojciech Kilar, Juliusz Łuciuk, Krzysztof Penderecki, Henryk Jan Botor, Paweł Łukaszewski itd. Charakteryzująca się m.in.: monodią, formami polifonicznymi, homofonicznymi, instrumentalnymi, wokalnymi, wokально-instrumentalnymi itd. Muzyka poważna to także muzyka Kościoła – chorał gregoriański, sztuka fugi, kantata, madrygał, aria, toccata, walc, miniatura, suita, impromptu, utwory na fortepian i taśmę z dźwiękiem kwadrofonicznym, sonata, kwintet fortepianowy, symfonia, psalm, msza, oratorium, requiem, koncert, muzyka kameralna, poemat symfoniczny, muzyka programowa, dramat muzyczny, muzyka elektroakustyczna itp. Natomiast muzyka rozrywkowa to wszystkie inne nieklasyczne rodzaje muzyki, w skład których wchodzi takie style jak: jazz, rock i pochodne, reggae, pop, country, rap i hip-hop, ska, muzyka latynoska, muzyka elektroniczna, samba, salsa, world music, folk itd. Muzyka rozrywkowa to także muzyka filmowa, której podłoże w wielu przypadkach stanowią elementy muzyki poważnej.

Ukazane powyżej rodzaje muzyki według przyjętych kryteriów nasuwają konieczność przedstawienia, czym jest dzieło muzyczne i jakie są jego elementy w celu jaśniejszego nakreślenia inspiracji, przymiotów muzyki liturgicznej oraz przyczyn nadużyć – niewłaściwego zastosowania muzyki dla kultu. Ponadto zrozumienie tego zjawiska może być pomocne w analizie teologiczno-muzykologicznej mszy muzycznych powstałych po Soborze Watykańskim II wybranych polskich kompozytorów.

2. DZIEŁO MUZYCZNE I JEGO ELEMENTY

W tym kontekście warto się zatrzymać nad pytaniem, czym właściwie jest dzieło muzyczne i jaką ma strukturę. Według Romana Ingardena jest ono: „tworem wielofazowym, w którym podstawowymi i elementarnymi zjawiskami są jakości dźwiękowe, *resp.* szmerowe (perkusja). Na nich lub z nich budują się twory dźwiękowe, czy to wypełniające jedną fazę (chwilę) dzieła muzycznego, czy też rozciągające się na szereg jego chwil. Niekiedy, przy szczególnie zwartej swej budowie tworzą one jednostkę czasową dzieła wyższego rzędu. [...] twory te są w ten sposób uporządkowane, iż przy wykonaniu dzieła następują w ścisłym tego słowa znaczeniu po sobie, wskutek czego nabywają różnych względnych charakterów, zarówno czasowych, jak i jakościowych; dzięki nim twory dźwiękowe tworzą jedną, choć ucłonowaną i wielojakościową, mniej lub więcej zwarcie uorganizowaną całość”⁸. Autor dokonuje podziału elementów dzieła muzycznego na jakości i twory natury dźwiękowej i niedźwiękowej, których to synteza dopiero tworzy w pełni ugruntowaną całość dzieła.

Przyglądając się dźwiękowemu podłożu dzieła muzycznego, można zauważyć występowanie mniejszych bądź większych tworów dźwiękowej natury w postaci motywów, fraz czy zdań, z których zbudowane są większe części (np. części sonaty, symfonii, mszy itd.) konstytuujące w swym połączeniu właściwą formę utworu. Są one różne od siebie, lecz nie odbiegają od myśli, w której zostały zaprojektowane. W przypadku muzyki liturgicznej może to oznaczać pewną ciągłość np. w obszarze formy mszalnej, w której różnorodność poszczególnych części jest tożsama z tekstem, któremu towarzyszy. Jeżeli w utworze nie da się dostrzec pewnego ciągu, to odbiorca dostrzega pewną wadę kompozycji, o ile nie zostanie to wcześniej zaznaczone jako zabieg zamierzony. Słuchacz

8 R. Ingarden, *O dźwiękowych i niedźwiękowych składnikach i momentach dzieła muzycznego*, [w:] *Wybór pism estetycznych*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2005, s. 65.

odbierając utwór, skupia swoją uwagę na tworcach wyższego rzędu, takich jak motywy, melodie, akordy i ich zespoły. Konstrukcja brzmieniowa kompozycji może określać, na którym tworze zostanie prawdopodobnie skupiona uwaga odbiorcy. Według R. Ingardena elementami dzieła są konkretne twory muzyczne posiadające następujące właściwości: melodyczne, rytmiczne, harmoniczne, agogiczne, dynamiczne i kolorystyczne⁹. Autor dodaje również, że „jeżeli właściwości *melodyczne* szczególnie wyraziście wysuwają się na czoło danego tworu, jeżeli piętnują jego całość, nadając jej swoistą postać nadrzędną (stanowiąc jakościową determinację jego natury), wówczas dany konkretny twór, zdeterminowany jeszcze w różnoraki sposób przez właściwości (jakości) innych wymienionych typów, jest pewną całkiem określoną (konkretną) melodią”¹⁰.

Konstrukcja ta ma swoją linię melodyczną, puls, tempo, dynamikę i kolor. Droga jej projekcji przemierza obszary, które umiejscawiają ją w sposób zależny od właściwości harmonicznnych jej towarzyszących. Często ta sama melodia osadzona w innej przestrzeni harmonicznnej zyskuje nową jakość, wzbudzając inne odczucia. Niekiedy również w dziele muzycznym na pierwszy plan wysuwają się struktury harmoniczne, na tle których melodia stanowi jedynie podłoże ich zaistnienia. Analogicznie do tego sam rytm może stanowić element wiodący, jednak właściwości melodyczne i harmoniczne będą jedynie odgrywać rolę towarzyszącą całości. Niestety właściwości dynamiczne, tempa ani barw dźwiękowych nie mogą stanowić najważniejszego składnika tworu muzycznego.

Następująca po sobie, przenikająca się wzajemnie i zaplanowana w pewnym porządku i czasie mnogość tworów dźwiękowych buduje brzmieniowe podłoże dzieła muzycznego, które nie wyczerpuje się, ponieważ na tym poziomie zostają zaprojektowane niedźwiękowe elementy, momenty dzieła. Ich obecność wydaje się równie ważna przy analizie utworów przeznaczonych do liturgii pod kątem badania doskonałości formy jako przymiotu muzyki liturgicznej. Wszystkie utwory muzyczne obejmują wiele niedźwiękowych elementów, co jest związane z różnorodnością ich budowy, przeznaczeniem oraz wartością. Należą do nich: rytm i tempo, ruch, forma, jakości emocjonalne, funkcja wyrażania, motywy przedstawiające oraz jakości estetyczne wartościowe i jakości wartości estetycznych. Zostaną one przybliżone poniżej.

Pierwszymi niedźwiękowymi elementami dzieła są rytm i tempo, ściśle związane z czasem. Ich struktura jednak nie ogranicza się jedynie do faktu, że dźwięki mają pewną długość trwania, a sposób ich następowania po sobie

9 Tamże, s. 68.

10 Tamże.

jest z góry zaplanowany. Istotą jest organizacja czasu w dziele, na którą składają się jakościowe odmiany upływu faz czasu oraz typy różnych jednostek czasowych. W każdym dziele muzycznym występuje charakterystyczny dla niego samego pewien czas, który jest bardziej lub mniej zorganizowany. W pewnym stopniu jego zapisanie jest możliwe w partyturze utworu. Dość często element ten zostaje umiejscowiony w dziele w różnorodnych wariacjach, co w procesie kompozycji może wynikać m.in. z wprowadzenia czynnika niemuzycznego w postaci np. tekstu, w którym rytm i tempo konstruuje właściwą sylabizację słów. Z punktu widzenia muzyka wykonawcy odpowiednie odczytanie partytury i stosowanie się do jej zaleceń związanych z oznaczeniami rytmu i tempa podczas wykonania będzie zbliżało się do właściwego zarządzania czasem, co stanowi istotny walor estetyczny w liturgii.

Drugim niedźwiękowym elementem dzieła muzycznego jest ruch, który jest mocno związany z dźwiękami i ich grupami, jako wynik rozwoju twórców dźwiękowych (np. pasaży). Słychać go podczas urzeczywistniającej się w danym czasie melodii utworu. W przypadku twórców polifonicznych, charakterystycznych dla muzyki J. S. Bacha, w których każdy temat muzyczny rozwijał się równolegle do innych, można zauważyć wiele ruchów trwających w tym samym czasie. Złożoność tych ruchów w utworze wraz z rytmem i tempem może stanowić jedną z jakości estetycznie wartościujących dane dzieło. Interesujące wydaje się, że nawet wprowadzenie bezruchu do dzieła muzycznego włącza się w pełnię zjawisk ruchowych stanowiąc wyjątkowe uzupełnienie całego utworu muzycznego. Praktyczna realizacja zjawiska ruchu na płaszczyźnie muzyki liturgicznej, podobnie jak w przypadku realizacji rytmu i tempa, wymaga od wykonawcy poszanowania dla organizacji czasu zawartego w dziele, oczekując tym samym wykonania zgodnie z zamysłem twórcy.

Trzecim niedźwiękowym składnikiem dzieła muzycznego jest forma. Jej szczegółowa charakterystyka zostanie przybliżona w dalszej części tej rozprawy, podczas omawiania formy mszalnej. Formy muzyczne konstruuje w dziele racjonalny porządek, nawet w przypadku ich wielokrotnej powtarzalności w obszarze jednego utworu. W muzyce klasycznej, zwłaszcza dawnej, występowanie takich zjawisk jest naturalne. Powtarzalność wraz z symetrią stanowią jeden z czynników określających geometrię dzieła. Ich zastosowanie świadczy o pewnej racjonalności i przejrzystości w konstrukcji utworu, nie wykluczając tym samym elementu emocjonalnego. Przykładem może być właśnie muzyka J. S. Bacha, w której z logicznego uporządkowania wypływają jakości emocjonalne. W historii muzyki można znaleźć momenty, w których to właśnie jakości emocjonalne stają ponad racjonalnością. Dzieje się tak np. w muzyce romantycznej.

W tym przypadku wymiar racjonalności nie zanika, a zostaje jedynie przesunięty na drugi plan. Sytuacja staje się bardziej skomplikowana w obcowaniu z muzyką współczesną, ponieważ uchwycenie jej racjonalnego porządku jest wyjątkowo trudne i wymaga zdecydowanie głębszej analizy. Niekiedy jednak dzieła te cechują się unikaniem powtarzalności przy jednoczesnym zanikaniu jakości emocjonalnych. Dają wrażenie muzyki odległej, zimnej i mechanicznie skonstruowanej. Oczywiście nie dotyczy to całej muzyki współczesnej, ponieważ istnieją formy i dzieła, które stanowią *continnum* tradycji, a ich współczesność nie zagraża ich wartości estetycznej, np. w przypadku współczesnej muzyki sakralnej, która niosąc z sobą elementy tonalności odnowionej, nie ogranicza istoty racjonalnego porządku ani nie pomniejsza zawartej w dziele emocjonalności.

Kolejnym elementem niedźwiękowym dzieła muzycznego są jego jakości emocjonalne. Przejawiają się one różnorodnie praktycznie w każdym dziele. Zalicza się do nich jakości uczuć i jakości pożądań, stanów związanych z podnieceniem i zaspokojeniem oraz upojenia. Są one ściśle związane z tworamiz dźwiękowymi i poprzez to, że posiadają tak wielką siłę i dynamikę występowania, są nazywane specyficznymi muzycznymi jakościami emocjonalnymi. Aby je odnaleźć w określonym przez dane wykonanie dziele muzycznym, należy dokonać odróżnienia jakości emocjonalnych od uczuć towarzyszących odbiorcy podczas wysłuchiwania danego utworu. Dodatkowo należy je odróżnić od uczuć wykonawcy utworu, które niekoniecznie muszą być zbieżne z uczuciami towarzyszącymi kompozytorowi dzieła. Jest to oczywiście trudne zadanie. Pomocne w tym działaniu wydaje się wysłuchanie tego samego dzieła w różnych wykonaniach, które za każdym razem będzie iluminowało nieco innymi kolorami uczuć.

Następnym elementem jest obszar, który nie jest związany bezpośrednio z dziełem muzycznym, a jedynie do niego przynależy. Jest on inicjowany przez uczucia autora bądź wykonawcy dzieła: „jeżeli pewne dzieło w pewnym wykonaniu i przy właściwym przebiegu percepcji spełnia istotnie funkcję wyrażania pewnego uczucia autora lub wykonawcy, wtedy dzieło udziela nam pewnych naocznie przekazywanych wiadomości o czymś od siebie różnym, a zazwyczaj należącym do świata realnego”¹¹. Odbiór ten może być jednak fałszywy w zastosowaniu do danej jednostki, niemniej jednak dokonuje się tutaj wykroczenie słuchacza poza samo dzieło, więc to odbierane uczucie i słyszane dzieło stanowią w danym momencie dwie osobne części całości.

Motywy przedstawiające stanowią kolejny niedźwiękowy składnik dzieła muzycznego. Są one tworamiz okołomuzycznymi, ale same nie są już muzyczne.

11 Tamże, s. 83–84.

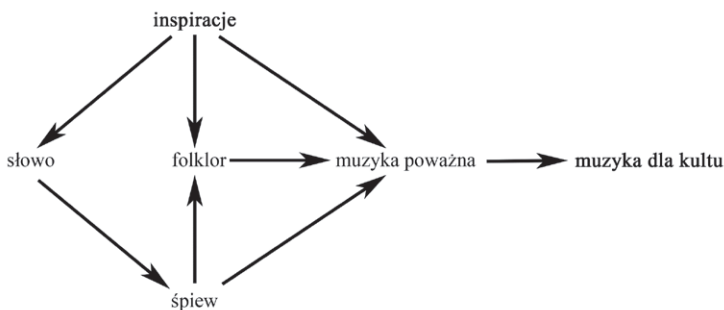
Ich działanie polega na wzbudzeniu w odbiorcy pewnych myśli, które będą kreowały w jego wyobraźni jakiś obraz, przedmiot, niekiedy odsuwając odbiorcę zupełnie od świata sztuki. Często to wyobrażenie jest odległe również od świata realnego i może być czymś zupełnie wyimaginowanym. Jednak zarówno w jednym, jak i drugim przypadku obszar ten ściśle przynależy do dzieła muzycznego i może nawet być osadzony w pewnej harmonii estetycznie wartościowej względem innego obszaru w tym samym dziele. Przykładem tego typu dzieł muzycznych mogą być utwory mieszczące się w ramach muzyki programowej, np. niektóre utwory fortepianowe oraz poematy symfoniczne C. Debussy'ego. W utworach tych tekst literacki jest ograniczony do samego tytułu utworu, a jego rolę przejmują motywy przedstawiające, będące tworamiz dźwiękowymi, na które składają się takie elementy, jak struktura czasowa, ruch czy jakości emocjonalne.

Ostatnim elementem niedźwiękowym dzieła muzycznego są jakości estetycznie wartościowe i jakości wartości estetycznych. Są one ściśle związane z tworamiz muzycznymi. Jakości estetycznie wartościowe mogą występować w dziele muzycznym zarówno jako momenty czysto dźwiękowej natury, jak i wymienione wcześniej nie dźwiękowe, ale związane z tworamiz muzycznymi. Dokonuje on również ich rozróżnienia na pozytywnie i negatywnie wartościowe. Do pozytywnie wartościowych elementów mogą należeć: pełność tonu, w utworze przeznaczonym dla skrzypiec, dźwięczność tonu instrumentów blaszanych, trudne w sprecyzowaniu barwy fortepianu czy aksamitność tonu fletu. Natomiast wśród negatywnie wartościowych można wskazać np.: słabość i piskliwość tonu skrzypiec, krzykliwość i chropowatość tonu trąbki oraz płytkość tonu fortepianu. Co ciekawe, jakości te realizują się podczas wykonywania utworu, ale wciąż pozostają przewidziane w partyturze. Od ich zaistnienia zależą również w dużej mierze umiejętności (lub ich brak) wykonawcy oraz możliwości samych instrumentów. Ujęcie to dotyczy pewnych tonów, jak również może mieć swoje zastosowanie na przestrzeni całych tworamiz muzycznych – przejawiając się np. w całej melodii lub ich zespołach. Roman Ingarden zaznaczał również, że kolejność występowania po sobie momentów, zarówno pozytywnych, jak i negatywnych, w różnorodnych konfiguracjach ma istotne znaczenie dla zaistnienia, oczywiście tylko w pewnych sytuacjach, wyjątkowych zjawisk harmonicznyc wyższego rzędu, które mają niebagatelne znaczenie dla jakości danego dzieła. W samym dziele muzycznym mamy do czynienia z jego wartością estetyczną, która jest nie dźwiękowa, ale pochodzi wyłącznie z obecności, różnorodności i mnogości tworamiz dźwiękowych, a cały utwór muzyczny jest przeznaczony do przedstawienia wartości estetycznych.

Omówione powyżej dźwiękowe i niedźwiękowe elementy dzieła muzycznego mogą stanowić wskazówki w interpretacji znaczenia doskonałości formy w świetle przymiotów muzyki liturgicznej. To, co wypływa z ich istoty, jest zauważalne zarówno w momencie powstawania nowych utworów muzycznych, jak i podczas danego wykonania, czyli właściwego urzeczywistnienia dzieła sztuki. Jakakolwiek krytyczna ocena może mieć miejsce wyłącznie podczas rozpatrywania ich w tych dwóch wymiarach razem, bo dzieło nieurealnione nigdy nie wybrzmi w pełni, a niezanotowane będzie jedynie ulotną chwilą. Ważne jest więc zarówno samo dzieło jako owoc pracy kompozytorskiej, jak i jego wykonanie. Jednak czasami odbiegają one jakościowo od istoty swojego przeznaczenia, co wiąże się z indywidualizmem i prowadzi do niezrozumienia, a przecież muzyka powinna być sposobem otwarcia się na transcendencję – jest ona zawsze złączona z tym, co zmysłowe i traktowane przez teologię i filozofię jako język dwuznaczny. Wynika z tego, że obligatoryjne jest zarówno napisanie, jak i wykonanie utworu towarzyszącemu liturgii.

3. INSPIRACJE KOMPOZYTORÓW DZIEŁ MUZYCZNYCH

W związku z powyższym trzeba wskazać na inspiracje, którymi kierują się kompozytorzy w tworzeniu swoich muzycznych dzieł. Obszar ten zostanie przedstawiony poprzez inspiracje pochodzące z kręgu muzyki folklorystycznej i poważnej, zostanie także ukazane, jak sama muzyka staje się inspiracją dla artystów reprezentujących obszary sztuki niezwiązane z muzyką. Ponadto zostanie podkreślone znaczenia słowa jako jednej z najważniejszych inspiracji i śpiewu, który w połączeniu z nim od wieków jest nośnikiem treści transcendentalnych w muzyce Kościoła.



Ryc. 2. Schemat inspiracji w muzyce (opracowanie autorskie)

Niejednokrotnie autorzy dzieł muzycznych czerpali inspiracje z zupełnie innych obszarów przestrzeni brzmieniowych niż te, w których sami się poruszali. Skutkowało to niekiedy radykalnymi zmianami w sposobie ich myślenia bądź mogło umocnić twórcze założenia i tak np. krąg zainteresowań Béli Bartóka wskazywał na fascynację folklorem węgierskim, rumuńskim, bałkańskim, tureckim i arabskim, przez co kompozytor ostatecznie zerwał z systemem tonalnym *dur-moll* i estetyką romantyzmu, kreując własny, niepowtarzalny styl. W twórczości Fryderyka Chopina można odnaleźć motywy polskiej muzyki ludowej (szczególnie w mazurkach, *Fantazji* na tematy polskie op. 13, *Krakowia-ku* na fortepian z orkiestrą op. 14, *Rondo a la Mazur* op. 5 czy w *Pieśni* op. 74) naszkicowane w wyjątkowy sposób przez autora. Ich obecność przyczyniła się do umocnienia przekonania, iż jest on jednym z najwybitniejszych Polaków wszech czasów. Jak pisał Mieczysław Tomaszewski, również Karol Szymanowski, autor powstałych w 1926 roku opracowań *Pieśni polskich*, skomponował dla „wydawanej w Oksfordzie antologii utworów ludowych z całego świata – cztery *Tańce polskie* na fortepian; wtedy również ukończył swoje najgenialniejsze dzieło – *Stabat Mater*, wyrosłe z głęboko pojętej tradycji ludowej”¹². Utwory te nie były jedynymi związanymi z folklorem, ponieważ „poza nimi były już pierwsze szkice do *Harnasiów* i pierwsze *Mazurki* fortepianowe, tworzone obficie na nutę podhalańską. Jest to czas żywych zainteresowań folklorystycznych kompozytora, najpierw góralskich, niebawem również – kurpiowskich. Cykl sześciu *Pieśni kurpiowskich* na chór *a cappella* – niedościgły w muzyce wzór swego gatunku – jest dziełem roku 1929. Trzy lata później powstaną zeszyty *Pieśni kurpiowskich* na głos z fortepianem, najwyższe wzniesienie liryki polskiej XX wieku”¹³.

Ponadto fascynacje folklorem przetrwały do dziś jako szczególnie rodzaj *continuum* polskiej twórczości, czego jednym z przykładów może być implementacja tańców polskich: mazurka, poloneza i kujawiaka w *Mszę polską* na mezzosopran, chór mieszany i orkiestrę instrumentów dętych (1993) Juliusza Łuciuka, której prawykonanie odbyło się 1 maja 1993 roku, podczas inauguracji liturgicznej III Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Sakralnej *Gaude Mater* w bazylice jasnogórskiej w Częstochowie.

Niekiedy dochodzi również do otwierania się obszarów muzyki, które ukazują nowe spojrzenie na, wydawałoby się, już stateczne i ugruntowane kompozycje. Dzieje się tak m.in. z muzyką wspomnianego już Fryderyka Chopina, której

12 M. Tomaszewski, *Teoria muzyki. Studia, interpretacje, dokumentacje*, nr 8/9, Kraków 2016, s. 46.

13 Tamże.

własnej interpretacji w jazzowym nurcie dokonał pianista Leszek Możdżer, co zostało utrwalone na wydanej w 2003 roku płycie *Impresje na tematy Chopina*¹⁴, czy w przypadku interpretacji utworów Stanisława Moniuszki przez jazzowy zespół Włodek Pawlik Trio zarejestrowanych w 2018 roku i wydanych na płycie *Pawlik/Moniuszko: Polish Jazz*¹⁵ w 2019 roku z okazji uchwalonego przez Sejm Rzeczypospolitej Polskiej i UNESCO¹⁶ Roku Moniuszkowskiego¹⁷. Z punktu widzenia kompozytorów zainteresowanie muzyką folklorystyczną i jej synteza w przestrzeniach klasycyzmu i innych rodzajów muzyki może wynikać z wielu aspektów, wśród których pojawia się m.in. odkrywanie i zaznaczanie tożsamości narodowej w aktywności twórczej, która jest niezwykle istotna dla zachowania indywidualności w pracy kompozytorskiej.

Z kolei sama muzyka jazzowa stawała się niejednokrotnie inspiracją dla kompozytorów, którzy poruszali się w klasycznym nurcie. W związku z tym powstawały formy o zróżnicowanym instrumentarium cechujące się rdzennym zabarwieniem jazzowym: „Antoni Dworzak podczas swej wizyty w Ameryce podслуchał wiele tamtejszych elementów muzycznych, które zawarł później w swej *Symfonii z Nowego Świata*, gdzie wykorzystał murzyńską melodię *Goin' Home*. Worek z kompozycjami inspirowanymi murzyńską muzyką rozsypał się w XX wieku. Claude Debussy: *Goliwog's Cadewalk* 1911 r. (z Kącika dziecięcego *Minstrels*); Igor Strawiński: *Ragtime dla 11 instrumentów* 1918 r., *Piano Rag Music* 1919 r., *Etiuda na pianole* 1917 r., *Ebony Concerto* 1946 r.; Paul Hindemith: *Suita* 1922 r., *Tocata na pianole* 1926 r.; Darius Milhaud: *Stworzenie Świata* 1923 r.; Maurice Ravel: *Blues* (część *sonaty skrzypcowej*) 1923 r.; Eric Satie: *Balet Parada* 1917 r.; Aaron Copland: *Cztery fortepianowe bluesy*, *Koncert klarnetowy* (dla Godmana), *Muzyka dla Teatru* 1924 r., *Koncert fortepianowy* 1927 r.; Charles Ives: *Ragtime*, utwory *Concord sonata*, *Sonata fortepianowa No 1*; George Gershwin: *Rhapsody In Blue* 1924 r., *Amerykanin w Paryżu* 1928 r., *Porgy And Bess* 1935 r.; Dymitr Szostakowicz: *Suita na Orkiestrę jazzową* 1934 r.”¹⁸.

Inspiracje muzyką klasyczną jako najistotniejszą i najdoskonalszą gałęzią muzyki są widoczne nie tylko w muzyce jazzowej czy rozrywkowej – jest ona

14 Zob. L. Możdżer, *Impresje na tematy Chopina*, 4ART 60900, Warszawa 2003.

15 Zob. W. Pawlik, *Pawlik/Moniuszko: Polish Jazz*, Pawlik Relations, 2019.

16 UNESCO – ang. *United Nations Educational, Scientific and Culture Organization*; w j. pol.: wyspecjalizowana organizacja ONZ wspierająca współpracę międzynarodową w dziedzinie kultury, sztuki i nauki oraz wzbudzająca szacunek dla praw człowieka.

17 Zob. M. Kuchciński, *Rok Stanisława Moniuszki*, <https://moniuszko200.pl/pl/uchwala-sejmu-3048> (23.07.2019).

18 J. Niedziela-Meira, *Historia jazzu. 100 wykładów*, Katowice 2014, s. 95.

zauważalna także na polu muzyki filmowej, teatralnej, ilustracyjnej czy nawet użytkowej. To właśnie w tych obszarach kompozytorzy starają się prowadzić narrację, czerpiąc z prawideł kompozycji klasycznej i podporządkowując swoje utwory czy to scenariuszowi filmu, czy akcji sztuki teatralnej, czy przestrzeni, która ma zostać przez nią zagospodarowana. Podporządkowanie to niekiedy kreuje nową, równoległą nić, która z czasem może zyskać formę autonomicznej historii, odległej od punktu wyjścia, a jednak wciąż zrozumiałej w kontekście obrazowanej akcji dzieła. Idealnym przykładem takiego działania może być *Polonez* Wojciecha Kilara, którego spoiwem jest nie tylko akcja filmu, gdzie został wprowadzony, ale połączenie w swej istocie jakościowego traktowania muzyki klasycznej przez kompozytora z elementami folklorystycznymi, osadzonymi w odpowiedniej formie, oraz własną, indywidualną narracją, w której twórca zachowuje swoją tożsamość. Tego typu relacje mają miejsce w dziedzinie muzyki filmowej w przypadku wielu wartościowych i nagradzanych filmów, czego przykładem może być również muzyka Ennio Morricone do filmu *Misja*.

Obserwacja przedstawionych podziałów muzyki według różnych kryteriów i połączeń wynikających z ich syntezy prowadzi do rozważań nad plastycznością materii muzycznej oraz rzutuje na poszerzające się obszary zainteresowań jej twórców. Owa plastyczność przejawia się również w inspiracjach twórców niezwiązanych z muzyką, a reprezentujących na przykład literaturę. W mitologicznej wizji stworzenia świata przedstawionej w *Ainulindalë* Johna Ronalda Reuela Tolkiena muzyka stała się kluczowym narzędziem i otrzymała wyjątkową rolę. Autor pisał o Eru (Iluvatorze) jako *Ojcu Wszystkich, Ojcu Wszechrzeczy, Władcy Niezniszczalnego Płomienia i twórcy wszelkich Bytów i Światów, Stwórcy*, który powołał istoty święte – Ainurów zrodzonych z jego myśli, z którymi rozmawiał i przedstawiał im tematy muzyczne. Ainurowie poprzez śpiew poznawali jego myśli, a dzięki wspólnemu wykonywaniu muzyki poznanie to stawało się pełniejsze. Gdy osiągnęło wystarczający poziom, Iluvatar objawił im potężny temat muzyczny, dzięki któremu mogli zobaczyć i zrozumieć rzeczy zdecydowanie większe niż dotychczas, oraz oznajmił, że chce, aby z tego tematu rozwinęły harmonijną Wielką Muzykę, pozwalając wzbogacić dzieło również własnymi myślami i pomysłami, co powodowało jego radość: „za waszą sprawą wielkie piękno wcieli się w pieśń. Wtedy głosy *Ainurów* na podobieństwo harf i lutni, fletów i trąb, wiol i organów, i niezliczonych chórów wyspiewujących słowa, zaczęły kształtować z tematu *Iluvatar* *Wielką Muzykę*”¹⁹.

19 J. R. R. Tolkien, *Silmarillion*, Warszawa 2000, s. 13.

Muzyka w mitologii Tolkiena, będąc językiem stwórcy, nabiera duchowego charakteru oraz wypełnia przestrzeń stworzenia całego świata. Jest owocem starannie utkanych myśli wyrażanych poprzez wyśpiewywane słowa. Cechuje się wysoką jakością i spójnością. Jest prawdziwym nośnikiem piękna, dzięki któremu przenika obszary wcześniej niedostępne: „z przeplatających się i nieustannie zmiennych melodii wzbily się harmonijne dźwięki i popłynęły poza zasięg słuchu w głębie i wysokości, wypełniły przestrzeń, którą zamieszkiwał *Iluvatar*, przelały się przez jej granicę; *Muzyka* i echa *Muzyki* rozległy się w *Pustce*, aż przestała być pustką. Nigdy już później *Ainurowie* nie stworzyli równie wspaniałej muzyki, chociaż powiedziane jest, że chóry *Ainurów* i *Dzieci Iluvatar*a zaśpiewają piękniejszą jeszcze pieśń przed Jego obliczem po dopełnieniu się dni”²⁰. Niestety jej wykorzystanie nie było tylko dobrem, ponieważ w sercu Melklora – najpotężniejszego, najzdolniejszego i najhojniej obdarzonego wiedzą Ainura – zbudziła się chęć do wplatania własnych, nie pochodzących od stwórcy myśli, wątków wysnutych z własnej wyobraźni, którymi próbował przekonać do siebie innych Ainurów. W końcu przed tronem *Iluvatar*a rozbrzmiewały dwie symfonie: jedna – głęboka, rozlewna i piękna oraz druga – poszukująca własnej spójności, lecz hałaśliwa i próżna, krzykliwa i pozbawiona harmonii, która próbowała nieudolnie zagłuszyć pierwszą gwałtownością głosów, ponieważ przejmowała z niej wyłącznie najbardziej triumfalne dźwięki, wplatając je we własną pieśń. To działanie przeniesione na język teologii muzyki pokazuje, że prawdziwa, głęboka i pełna mistycyzmu muzyka nigdy nie podda się bylejakości i próbom jej zniekształcenia i nawet w momencie zetknięcia się z wytworami sztuki mniej wartościowymi zaczerpnie z nich i wzbogaci się, jeżeli będzie to zgodne z dokumentami Kościoła.

Matematyczna struktura muzyki stanowi niewątpliwie impuls do teologicznej myśli nad jej sensem. Traktat muzyczny Augustyna zakłada, że od analiz matematyczno-muzycznych można dotrzeć do rozważań o Bożej Mądrości i nieskończonym pięknie świata²¹. Biskup z Hippony jako jeden z pierwszych pisarzy wyraźnie zaznaczył teologiczny wymiar muzyki, przez co myśl o muzyce w świetle wiary chrześcijańskiej nabrała zupełnie nowego znaczenia.

Warto zaznaczyć, że jednym z najważniejszych obszarów inspiracji kompozytorów było od wieków i jest po dziś dzień słowo. Jest ono związane z człowiekiem od prawieków, podobnie jak muzyka, która rodzi się ze śpiewu, z emocjonującego

20 Tamże.

21 Zob. M. Szczepankiewicz, *Cantate Domino. Szkice o kulturze muzycznej Kościoła*, Szczecin 2005, s. 20.

słowa wypływającego z głębi duszy człowieka, który w chwilach napięcia egzystencjalnego wydobył z siebie ekspresywny ton, tworząc w ten sposób pierwsze melodie²². Słowo wprowadzone do utworu muzycznego i emitowane w postaci melodii zmienia jego charakter oraz modeluje, kryjącą się w materii muzycznej, plastykę. W muzyce religijnej utwory wokalne i wokально-instrumentalne towarzyszące słowu bezpośrednio (czy w przypadku muzyki instrumentalnej pośrednio) nabierają wyjątkowego znaczenia. Skoro powstanie muzyki łączy się z pierwotnymi obrzędami i śpiewami w trakcie pracy, które w późniejszym czasie przeobrażały się w formę wyrazu uczuć, towarzyszyły ceremoniom i rozrywce, a od czasów Pitagorasa muzyka była uznawana za najwspanialszą ze sztuk, to ujęcie tego typu wymaga bardziej precyzyjnego przedstawienia tego, czym właściwie jest muzyka związana z Bogiem, Kościołem, liturgią czy w ogóle sferą *sacrum*.

Od początku chrześcijaństwa najważniejszym gatunkiem muzyki wykonywanej podczas świętych obrzędów był śpiew *cantus*, który transmitował słowo świętych tekstów. Słowo „śpiewać” razem z pochodnymi jest jednym z najczęściej występujących w Biblii. Józef Ratzinger pisał, że „gdy człowiek nawiązuje kontakt z Bogiem, nie wystarcza już zwyczajne mówienie. Rozbudzane są wtedy sfery jego egzystencji, które spontanicznie stają się śpiewem, co więcej – to, co posiada sam człowiek, okazuje się niewystarczające do wyrażenia tego, co pragnie powiedzieć, dlatego zaprasza całe stworzenie, żeby razem z nim stało się śpiewem: *zbudź się, duszo moja, zbudź harfo i cytro! Chcę obudzić jutrzennkę. Wśród ludów będę Cię chwalił, Panie; zagram Ci wśród narodów, bo Twoja łaskawość sięga niebios, a wierność Twoja aż po chmury* (Ps 57, 9–11)²³. Ponadto śpiew pieśni powoduje nawiązanie pozawerbalnej relacji pomiędzy jej nadawcą a odbiorcą. Dokonuje się to w przestrzeni wiary, która umożliwia zrozumienie zawartego w pieśni przekazu słowno-muzycznego. W pieśń religijną wpisany jest wymiar odnoszący się do świadomości istnienia Boga. To świat wiary wspólny dla odbiorcy i nadawcy, w którym odbija się świadomość zarówno podmiotu mówiącego, jak i odbiorcy²⁴.

W średniowieczu dokonano unormowania wiedzy o muzyce i kodyfikacji śpiewów kościelnych w chorale gregoriańskim. W tym czasie powstawały także pierwsze formy związane z muzyką kościelną, takie jak tropy, sekwencje²⁵,

22 Zob. J. Skarbowski, *O zjawisku muzyczności*, dz. cyt., s. 207.

23 J. Ratzinger, *Opera Omnia. Teologia liturgii. Sakramentalne podstawy życia chrześcijańskiego*, t. 11, wydanie polskie red. K. Gózdź, M. Górecka, tłum. W. Szymona, Lublin 2012, s. 112.

24 Zob. A. Sojka, *Człowiek i Bóg w pieśni. Studium antropologiczno-pedagogiczne*, Kraków 2008, s. 41.

25 Zob. R. Tyrała, *Soborowa odnowa muzyki kościelnej w Polsce*, Kraków 2000, s. 29–34.

a od około IX wieku najstarsze śpiewy wielogłosowe, które potem włączano do liturgii. Z powodu powstawania utworów nie tylko w języku łacińskim, ale także w językach narodowych wzbogaciła się nomenklatura związana ze śpiewem. W związku z tym takie nazwy, jak *cantus planus* czy *cantus choralis* odwoływały się wyłącznie do przestrzeni liturgicznej monodii łacińskiej. Dopiero powiązanie tego gatunku z Grzegorzem Wielkim zaowocowało powstaniem terminu *carmen gregorianum*, którego po raz pierwszy użył papież Leon IV około 850 roku²⁶. W późniejszym czasie zaczęto również wyróżniać *cantus ecclesiasticus*, który w konstytucji apostolskiej *Docta sanctorum Patrum* (1324–1325) papież Jan XXII określił jako tradycyjny śpiew Kościoła²⁷. Niemiecki muzykolog Michael Praetorius w swoim dziele *Syntagma musicum* (Wolfenbüttel 1614–1615) jako pierwszy użył określenia *musica sacra*, które prawdopodobnie w jego rozumieniu oznaczało muzykę związaną z ideą religijną, a nie muzykę sakralną w dzisiejszym rozumieniu. Niemniej jednak termin ten stał się pomocny podczas synodu prowincjalnego w Kolonii (1860) jako narzędzie odróżniające muzykę sakralną od świeckiej. Co więcej, dokumenty papieskie wydane po XVIII wieku nie używają ujednoczonej terminologii. Dopiero Pius X w swoim *motu proprio* TS wprowadza na stałe ten termin do prawodawstwa kościelnego, które mówi o przymiotach muzyki sakralnej, określając je jako *sanctitas*, *perfectio* i *universitas*²⁸. Z kolei w encyklice *Musicae sacrae disciplina* w punkcie 15 papież Pius XII użył terminu *musica liturgica*, podając, że „tej przeto muzyce – liturgicznej – należy się największe poszanowanie i największa chwała”²⁹.

Słowa te są jedną z ważnych wskazówek zarówno dla kompozytorów tworzących utwory towarzyszące liturgii, jak i osób związanych z wykonawstwem tych dzieł. W *Konstytucji o liturgii*, obok wyrażenia *cantus religiosus*, najczęściej używany jest zwrot *musica sacra*, który w polskim tłumaczeniu pojawia się albo jako muzyka sakralna, albo muzyka kościelna. W związku z tym w muzyce Kościoła można wyeksponować cztery obszary, w których śpiew zespala się z przestrzenią sakralną.

26 Zob. I. Celary, *Muzyka liturgiczna w świetle dokumentów Kościoła*, „Teologiczne Studia Siedleckie” 13 (2016) 13, s. 80–90.

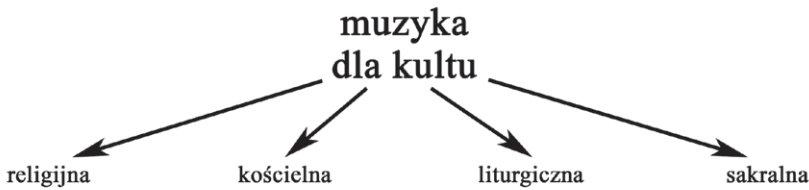
27 Zob. P. Wiśniewski, *Duchowość chorału gregoriańskiego*, „Liturgia Sacra” 19 (2013), nr 1, s. 103–118.

28 Zob. I. Pawlak, *Z zagadnień terminologii dotyczącej muzyki związanej z kultem*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 36 (1983) 1, s. 26–33.

29 Pius XII, *Encyklika Musicae sacrae disciplina*, Rzym 1955, [w:] A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, Warszawa 1997, s. 15.

4. MUZYKA DLA KULTU W DOKUMENTACH

W posoborowych dokumentach Kościoła dotyczących muzyki przeznaczonej dla kultu można znaleźć cztery istotne terminy. Są nimi: „muzyka religijna”, „muzyka kościelna”, „muzyka liturgiczna” i „muzyka sakralna”³⁰.



Ryc. 3. Podział muzyki dla kultu na podstawie posoborowych dokumentów Kościoła

Wyjaśnienie tych terminów znajduje się m.in. w *Instrukcji Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej w Polsce* z 2017 roku. Dokument, mówiąc o muzyce religijnej, określa ją jako sztukę, „która odnosi się w swej inspiracji do tematyki dotyczącej Boga, Jego objawiania się w świecie, bądź też różnych przejawów życia wspólnoty wierzących” (IMK 5a).

Ten rodzaj muzyki nie jest przeznaczony do celów kultu, ale zawarte w niej treści zgodnie z założeniem kompozytora są związane z uczuciami religijnymi. W tej grupie mogą znajdować się utwory, które zawierają tekst liturgiczny, lecz jego zastosowanie nie jest odpowiednie, utwory niezawierające tekstu liturgicznego, ale w których można odnaleźć tekst religijny, czy utwory wyłącznie instrumentalne o charakterze religijnym. Co ciekawe, do muzyki religijnej mogą należeć dzieła, które mogły być nawet pisane z myślą o ich wykorzystaniu w liturgii, ale np. ze względu na swoje rozmiary są nieproporcjonalne względem liturgii: *Missa h-moll BWV 232* J. S. Bacha czy *Missa solemnis in D Major, Op. 123* L. van Beethovena. Eliminacja niektórych kompozycji w gatunku mszy wiąże się z pozabawieniem cyklu mszalnego kompletności, odejściem od liturgicznego eksploatowania tekstu, ze zmianami rozmiaru kompozycji oraz z wykorzystywaniem muzyki rozrywkowej. Argumenty te wykorzystane odpowiednio mogą jednak stanowić klucz w kompozycji mszy i rozświetlać drogę kompozytorom poszukującym właściwej realizacji cyklu mszalnego.

30 Zob. M. T. Łukaszewski, *Wokół pojęcia sacrum w muzyce*, „Musica Sacra Nova” 1 (2007), s. 33–34.

Kolejnym terminem jest „muzyka kościelna”, która według *Instrukcji Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej w Polsce*: „pochodzi z chrześcijańskiego kręgu kulturowego i jest związana z życiem chrześcijańskich wspólnot wierzących” (IMK 5b). Wynika z tego, że wypełnia ona przestrzeń Kościoła wiernych należących do wyznań chrześcijańskich – protestantów, prawosławnych i innych, a w Kościele katolickim występuje w obrzędach np. greckokatolickim, koptyjskim, maronickim, ormiańskim i rzymskim. Poprzez to nabiera eklezjalnego charakteru, czego przykładem mogą być niektóre pieśni, chorały protestanckie czy utwory instrumentalne J. S. Bacha. Jednak nie można rozpatrywać muzyki kościelnej w obrzędach protestanckich i rzymskokatolickich w sposób identyczny.

W niektórych dokumentach Kościoła (*Musicae Sacra Disciplina*) termin „muzyka kościelna” jest używany zamiennie z terminem „muzyka liturgiczna”, a w *Konstytucji o liturgii czy Instrukcji Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej w Polsce* oba terminy mają tożsame znaczenie.

Muzyka liturgiczna zajmuje wyjątkowe miejsce w Kościele, ponieważ jej przeznaczeniem jest integralność z liturgią – jest więc zatem modlitwą. W *Instrukcji Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej w Polsce* można przeczytać, że to kompozycje, które „zgodnie z przepisami kościelnymi współtworzą święte obrzędy. W wypełnianiu funkcji znaku liturgicznego muzyka posługuje się różnymi formami, gatunkami i rodzajami, zarówno wokalnymi, wokalnie-instrumentalnymi, jak i instrumentalnymi” (IMK 5d).

Przestrzeń sakralna stanowi wyjątkowe źródło inspiracji dla kompozytorów, których dzięki swoim cechom wręcz zaprasza do współtworzenia tego miejsca. Wciąż rodząca się inspiracja rozpala chęć do pracy twórczej i domaga się nowego spojrzenia na formy i gatunki już istniejące, co czyni je wciąż żywymi. W tym świetle warto zaznaczyć, że w Izraelu, jak mówi J. Ratzinger: „z każdą nową pieśnią łączyła się z pewnością także świadomość jej tymczasowości, a także pragnienie śpiewu definitywnie nowego, pragnienie zbawienia, po którym nie nastąpiłby już żaden moment lęku, lecz tylko pieśń pochwalna. Kto uwierzył w Zmartwychwstanie Chrystusa, ten rzeczywiście poznał już teraz definitywne zbawienie i wiedział, że chrześcijanie, którzy żyli w Nowym Przymierzu, śpiewali pieśń nową w pełnym tego słowa znaczeniu: była ona definitywnie i prawdziwie *nowa*, co wynikało z zupełnie innego faktu, który wydarzył się wraz ze Zmartwychwstaniem Chrystusa”³¹.

31 J. Ratzinger, *Opera Omnia. Teologia liturgii. Sakramentalne podstawy życia chrześcijańskiego*, dz. cyt., s. 113–114.

Pragnienie *novum* wynika zapewne z potrzeby serca i wiary, a przynajmniej powinno. Dla twórców muzyki (nie tylko liturgicznej) najpiękniejsze momenty związane z ich pracą to przede wszystkim chwile samego tworzenia, gdy słowa jednoczą się z dźwiękami, następnie prawykonanie, a wreszcie świadomość, że ich utwory funkcjonują w przestrzeni sakralnej jako integralne części liturgii. Jest to zatem wielki dar i zarazem wielka odpowiedzialność. Radowanie się Bogiem i odczuwanie Jego obecności jest przejawem nadzwyczajnej zdolności aktualizacji, więc jak pisał J. Ratzinger: „sama też terazniejszość nie jest jednak skazana na milczenie na płaszczyźnie wiary. Ten, kto uważnie się przyjrzy, zobaczy, że także w naszych czasach rodziły się i nadal rodzą się pod wpływem wiary wspaniałe arcydzieła sztuki – bądź obrazy, bądź w obrębie muzyki (a także w literaturze) [...]. Pokorne poddanie się temu, co nas wyprzedza, spontanicznie rodzi autentyczną wolność i prowadzi nas na prawdziwe wyżyny naszego powołania jako ludzi”³².

Nowe melodie przeznaczone dla celebransa i ministrów, aby mogły być wykonywane podczas liturgii, muszą zostać zawarte w księgach liturgicznych. Co ważne, utwory pisane do wykonywania podczas liturgii przez lud i organistę również powinny posiadać *imprimatur* Kościoła, jednak w tym ostatnim przypadku zauważalny jest niekiedy brak poszanowania dla obowiązujących w prawodawstwie zasad. Punktem wyjścia w muzyce liturgicznej jest właśnie śpiew, który transmituje słowo Boże: „czynność liturgiczna przybiera godniejszą postać, gdy służba Boża odbywa się uroczyście ze śpiewem, przy udziale osób posługujących na mocy święceń, z czynnym uczestnictwem wiernych. Zachęca się do uwzględniania w większym stopniu chorału gregoriańskiego jako własnego śpiewu liturgii rzymskiej” (IMK 8).

Liturgia dopuszcza także inne formy, motywy czy instrumenty muzyczne, których wprowadzenie i wykorzystanie powinno korespondować z *continuum* Kościoła, wpisując się odpowiedni nurt – muzykę liturgiczną.

Ostatnim istotnym terminem związanym z kultem jest określenie „muzyka sakralna”. Jej głównym celem jest „chwala Boża i uświęcenie wiernych” (MS 4), a muzyka ta „odznacza się świętością i doskonałością formy” (MS 4a) oraz „obejmuje wszelkie kompozycje powstałe w ciągu wieków z przeznaczeniem do liturgii w Kościele” (IMK 5). Terminy „muzyka sakralna” i „muzyka liturgiczna” są bliskie sobie, jednak H. Hucke wskazuje, iż muzyka sakralna to kompozycje dodane do liturgii, a muzyka liturgiczna to zbiór utworów ściśle

32 Tamże, s. 127.

związanych z liturgią³³. Należy zaznaczyć, że w Kościele istnieją pewne normy, które oddzielają sztukę sakralną przeznaczoną do sprawowania liturgii czy wystroju wnętrza świątyni od sztuki religijnej. W tym kontekście J. Ratzinger mówi, że: „w sztuce sakralnej nie ma miejsca na absolutną dowolność. Form sztuki, które zaprzeczają istnieniu Logosu w rzeczach i kierują uwagę człowieka wyłącznie na sferę zjawiskową, nie da się pogodzić z sensem obrazu w Kościele. Z izolującej siebie samą podmiotowości nie może powstać żadna sztuka sakralna. Ta zakłada raczej podmiot wewnętrznie ukształtowany przez Kościół i otwarty na *my*. Tylko w ten sposób sztuka ukazuje wspólną wiarę i przemawia z kolei do wierzącego serca. Wolność sztuki, która musi istnieć również na dokładniej określonym obszarze sztuki sakralnej, nie utożsamia się z dowolnością³⁴. Zgodnie z tymi słowami można przyjąć, że podstawowym warunkiem, który powinien spełnić twórca sztuki przeznaczonej dla sprawowania kultu, jest żywe uczestnictwo w tajemnicy odkupienia, ponieważ bez wiary nie istnieje sztuka odpowiednia dla liturgii. Kierunek sztuce sakralnej powinien wyznaczać imperatyw Drugiego Listu do Koryntian: „za sprawą Ducha Pańskiego, coraz bardziej jaśniejąc, upodobniamy się do Jego obrazu” (2 Kor 3, 18). Muzyka, wypełniając przestrzeń nacechowaną wiarą, aktualizuje się w niej, a jej geneza, czyli wyrastanie z obrzędów, w połączeniu z tekstami liturgicznymi pozwala określać ją jako sakralną.

Przedstawione powyżej terminy opisujące rodzaje muzyki związanej z kultem wskazują na szerokie ramy jej zastosowania w przestrzeni sakralnej i okołosakralnej. Plastyczność sztuki muzycznej w połączeniu z obszarem inspiracji, do których sięgają kompozytorzy, jest wręcz nieograniczona i wciąż otwiera się przed nimi, również w przypadku muzyki przeznaczonej dla kultu. Utwory pisane z przeznaczeniem dla liturgii bądź te, które zostają do niej dodane, odzwierciedlają w swej istocie, formie i konstrukcji zadania i cele im postawione. Pomimo braku ścisłych kryteriów wyznaczających ich ramy istnieje potrzeba przybliżenia drogi, którą należałoby się poruszać w procesie twórczym kompozycji mszy, tak aby jego owoce były zgodne z duchem Kościoła, a ze strony technicznej wplatały się w dzieła sztuki wysokiej.

33 Zob. H. Hucke, *L'evoluzione del concetto di "Musica sacra" nel quadro del rinnovamento liturgico*, [w:] *Rinnovamento liturgico e musica sacra*, Rzym 1967, s. 59.

34 J. Ratzinger, *Opera Omnia. Teologia liturgii. Sakramentalne podstawy życia chrześcijańskiego*, dz. cyt., s. 111.

5. CELE, PRZYMIOTY I FUNKCJE MUZYKI LITURGICZNEJ

Mówiąc o funkcjach muzyki wykonywanej podczas Eucharystii, należy najpierw wskazać na jej cele, którymi są „chwała Boża i uświęcenie wiernych” (KL 112). Istotne wydaje się także ukazanie jej przymiotów, do których należą: świętość, doskonałość formy i powszechność. W świetle doskonałości formy wydaje się konieczne nawiązanie do istoty dzieła muzycznego oraz jego elementów wyszczególnionych w podrozdziale *Dzieło muzyczne i jego elementy*. Zobrazowany w ten sposób kształt materii muzycznej, wraz z jej celami i przymiotami, będzie otwierał drogę do przedstawienia różnych funkcji muzyki liturgicznej: funkcji wspólnototwórczej, medytacyjnej, ozdobnej i kerygmatycznej. W dokumentach Kościoła określono, że reforma liturgii dotyczyła również służącej jej muzyki³⁵, i trzeba także zauważyć, że śpiew kościelny połączony ze słowami jest integralną częścią uroczystej liturgii (zob. KL 112).

Rola muzyki towarzyszącej sprawowaniu najświętszych czynności nabiera zatem wyjątkowego charakteru³⁶, stając się realnym znakiem liturgicznym³⁷. Jej obecność w przestrzeni, w której się aktualizuje, wykracza poza to, co ziemskie, zmierzając w swej służebności ku chwale Bożej. Wnosi ona wielki wkład w nadawanie formy temu, co boskie. Przychodzi jej to łatwiej niż innym sztukom, ponieważ działa bardziej bezpośrednio i jednocześnie jest najbardziej niepojęta³⁸. Dla twórców dzieł związanych z tym gatunkiem tajemniczość ta nie pozostaje obojętna i umiejscawia się w kręgu inspiracji, inspirując do dalszych poszukiwań w procesie twórczym.

Dzięki określeniu przez Sobór Watykański II nadrzędnych celów muzyki liturgicznej stawia ona przed wszystkimi zaangażowanymi osobami niezmiernie odpowiedzialne zadanie. Przybliżenie tych celów będzie pomocne w dostrzeżeniu wzajemnych relacji zachodzących pomiędzy nimi.

Muzyka liturgiczna nie może być sztuką dla sztuki, tak samo jak artysta nie tworzy jej wyłącznie dla siebie, lecz z przeznaczeniem dla przyszłych odbiorców.

35 Zob. M. Sławecki, *Historia najnowszych liturgiczno-muzycznych źródeł repertuaru śpiewu gregoriańskiego*, [w:] *Psalate Synetos 2. Twórca wobec wymogów współczesnej liturgii*, red. M. Kierska-Witczak, Wrocław 2019, s. 195.

36 Zob. W. Pałęcki, *Miejsce muzyki w liturgii. Muzyka „siostrą” liturgii?*, [w:] *Modlitwy eucharystyczne Mszału rzymskiego*, red. H. J. Sobeczko, Opole 2005, s. 51–66.

37 Zob. M. Sławecki, *Historia najnowszych liturgiczno-muzycznych źródeł repertuaru śpiewu gregoriańskiego*, dz. cyt., s. 195.

38 Zob. H. U. Balthasar, *Pisma wybrane*, t. 2, *Pisma z zakresu sztuki i religii*, wybór i oprac. M. Urban, tłum. M. Urban, D. Jankowska, Kraków 2007, s. 28.

Muzyka zaprezentowana słuchaczom zyskuje na wartości, więc powinna trafić do jak największego grona odbiorców, a nie być skoncentrowana jedynie na osobie artysty³⁹. Chwała Boża wręcz domaga się ekspozycji, więc muzyka powinna być hymnem oddającym Bogu nieustannie cześć. W *Konstytucji o liturgii* czytamy, że: „Jezus Chrystus, Najwyższy Kapłan Nowego i Wiecznego Testamentu, przyjmując ludzką naturę, wniósł w to ziemskie wygnanie ów hymn, który w niebiańskich przybytkach rozbrzmiewa po wszystkie wieki. Całą społeczność ludzi łączy On ze sobą i przez ten śpiew Bożej pieśni pochwalnej ze sobą ją zespała” (KL 83). Muzyka musi być więc również wyrazem pełnej pokory myśli kompozytorskiej oraz narzędziem ilustrującym dynamikę Eucharystii w danym czasie. To właśnie ona wyrusza, wędruje i dociera lub powraca. Jest płynącą rzeką i wieczną różnorodnością, w której melodia stanowi sensowne scalenie⁴⁰. Scalenie to, możliwe dzięki obecności obok melodii również rytmu i harmonii oraz dzięki połączeniu ze świętymi tekstami, kreuje wymiar, w którym zyskuje miano najszlachetniejszej z towarzyszących liturgii form sztuki służebnie, oddając chwałę Bogu. To nierozzerwalne zespolenie z tekstem nadaje jej wartość obrzędu, przybliżając niewidzialną rzeczywistość Tajemnicy Bożej. Dzięki temu również jej drugi cel – uświęcenie wiernych – zostaje zrealizowany. Motoryka muzyki liturgicznej nakreślona przez słowo, jego wyraz, charakter i sylabizację oddziałuje na zaangażowanie wiernych w pełną skupienia postawę modlitewną. W instrukcji *Musicam Sacram* możemy przeczytać, że: „muzyka sakralna jest w wysokim stopniu skutecznym środkiem dla ożywienia pobożności wiernych w nabożeństwach słowa Bożego i świętych ćwiczeniach pobożnych” (MS 46). W związku z tym przedstawienie treści, które eksponuje, staje się szersze i umożliwia pogłębienie przeżycia religijnego. To zaangażowanie dokonuje się szczególnie dzięki istotnemu elementowi muzyki, którym jest śpiew. Wypełnia on miejsce na każdym polu emisji materii muzycznej podczas liturgii, więc „czynność liturgiczna przybiera postać bardziej dostojną, gdy jest połączona ze śpiewem; biorą w niej udział duchowni różnych stopni, wykonując przypadające im funkcje i lud czynnie w niej uczestniczy. Dzięki takiej postaci modlitwa nabiera szczególnego namaszczenia, tajemnica świętej liturgii, oraz jej charakter hierarchiczny i społeczny lepiej się uwydatniają; dzięki zjednoczeniu w śpiewie pogłębia się jedność serc, okazałość świętych obrzędów ułatwia wznoszenie

39 Zob. M. Urban, *Dotknięcie niewidzialnego. Sztuka i religia w myśli Hansa Ursa von Balthasara*, [w:] *Pisma wybrane*, t. 2, *Pisma z zakresu sztuki i religii*, wybór i oprac. M. Urban, tłum. M. Urban, D. Jankowska, Kraków 2007, s. 17.

40 Zob. H. U. Balthasar, *Pisma wybrane*, t. 2, *Pisma z zakresu sztuki i religii*, dz. cyt., s. 42.

myśli ku niebu, a całość odprawianych obrzędów jest obrazem i zapowiedzią tego, co dokonuje się w świętym mieście Jeruzalem” (Ms 5).

Śpiew wywodzący się z chorału gregoriańskiego jako własnego śpiewu liturgii rzymskiej (zob. IMK 8), wprowadzony do liturgicznych partytur dzisiejszych czasów jest wciąż pomocnym narzędziem budowania jedności wiernych, dlatego powinien być traktowany wyjątkowo przez kompozytorów. W tym kontekście warto podkreślić, że sama muzyka stanowi: „graniczny punkt tego, co ludzkie, na tej granicy zaś zaczyna się to, co boskie. Muzyka jest wiecznym upamiętnieniem tego, iż ludzie mogli przeczekać, czym jest Bóg – odwiecznie prosty, różnorodnie i dynamicznie płynący w samym sobie i w świecie jako Logos”⁴¹. Dlatego muzyka liturgiczna aktywizuje również jej twórców do czynnego poszukiwania prawdy. Głoszenie chwały Bożej poprzez śpiew to oprócz uświęcenia, także wyrażanie swojej tożsamości, więc tworzenie nowych melodii do tradycyjnych tekstów liturgicznych stanowi czynne uczestnictwo w tym działaniu. Jego urzeczywistnienie wynika z antropologicznego podłoża, które scaliło wymiar duchowy i świecki w najgłębszą jedność⁴². Wielkość muzyki sakralnej jest „najbardziej bezpośrednim i oczywistym potwierdzeniem chrześcijańskiej wizji człowieka i chrześcijańskiej wiary w odkupienie, jakiego dostarcza nam historia. Temu, do czyjej duszy rzeczywiście ona trafiła, mówi jego głos wewnętrzny, że wiara jest prawdziwa, choćby nawet potrzebował on jeszcze wiele, aby to wewnętrzne przekonanie potwierdzić rozumem i wolą”⁴³. Realizacja celów postawionych przed nią dokonuje się zatem w sposób indywidualny w sercu każdego, kto uczestnicząc wraz ze zgromadzeniem w Eucharystii, wznosi dziękczynną pieśń do Pana. Działanie to ma miejsce podczas liturgii również w przestrzeni artystycznej obejmującej relację twórcy – wykonawcy – odbiorcy. Wynika z tego, że muzyka ma w sobie wielką siłę, która jednoczy wiernych, a wspólne uczestniczenie w śpiewie wskazuje na charakter wspólnotowy⁴⁴. Śpiew jest wyrazem nadziei i dowodem na tożsamość ludu Bożego oraz uwzniośla oblicze Ojca Jezusa Chrystusa. Muzyka wywodzi się z ciągłej potrzeby wiary, która rodzi się w momencie wsłuchiwanie się w słowo Boże, bo tam „gdzie słowo Boże zostaje przełożone na słowo ludzkie, pozostaje pewna reszta w postaci tego, co nie zostało wypowiedziane i co nie daje się wypowiedzieć, co wzywa nas do milczenia – milczenia, które w końcu sprawia, że to, co niewypowiedziane, staje

41 Tamże, s. 53.

42 Zob. J. Ratzinger, *Nowa pieśń dla Pana*, dz. cyt., s. 195.

43 Tamże, s. 195–196.

44 Zob. J. Waloszek, *Teologiczne wymiary piękna muzyki liturgicznej*, [w:] *Modlitwy eucharystyczne Mszału rzymskiego*, red. H. J. Sobeczko, Opole 2005, s. 47–78.

się śpiewem, i przyzywa na pomoc także głosy kosmosu, aby niewypowiedziane stało się słyszalne. Oznacza to, że muzyka kościelna pochodząc ze słowa i do-słyszanego w nim milczenia, wymaga nasłuchiwania stale na nowo całej pełni Logosu⁴⁵. Toteż droga uświęcenia realizowana poprzez muzykę rozpoczyna się już w ciszy, która niczym pusta kartka oczekuje na powstanie dźwięków partytury życia kreślonych przez Stwórcę.

Przedstawione powyżej refleksje mogą stanowić wskazówki dla kompozyto-rów, szczególnie twórców mszy, lecz nieco szersze ujęcie odnoszące się do przy-miotów muzyki liturgicznej może okazać się pomocne w rozumieniu istoty mszy muzycznej jako elementu uświęcającego człowieka (co będzie stanowiło rozwinięcie przytoczonych celów nadrzędnych) oraz rozświetleniu prawidłowo-ści wynikających z technicznych aspektów tworzenia dzieła muzycznego w wymiarze praktycznym, a także w przestrzeni natury estetycznej.

Papież Pius X w swoim *Motu Proprio Tra le Sollecitudini*⁴⁶ z 1903 roku wy-mienia trzy przymioty muzyki liturgicznej: *sanctias, perfectio* i *universitas* (Ts 2), które są konsekwencją związku muzyki z liturgią. O ile pierwsze dwa pojawiają się w dokumentach posoborowych (zob. ms 4), to ostatni – powszechność – już nie. Świętość i doskonałość formy stanowią kierunek, którym należy podążać w praktycznej realizacji celów nadrzędnych muzyki liturgicznej. Z wiadomych względów są one niepoliczalne, aczkolwiek możliwe i zarazem istotne wydaje się przybliżenie ich znaczenia. Mówiąc o świętości muzyki, należy zaznaczyć, że przecież nie ma interwałów, akordów i tonacji mniej lub bardziej świętych. Nawet sami twórcy nie są w stanie stwierdzić, które miejsca w ich utworach są uświęcone, a które nie. Na świętość muzyki można spojrzeć przez pryzmat kategorii pozaestetycznych. Może właśnie dlatego muzyka uświęca się za sprawą włączenia jej do kultu. Żaden z dokumentów nie był w stanie jej zdefiniować, a prawdziwa różnica uwidacznia się w konstrukcji, stylu, funkcjonalności czy ce-lowości muzyki oraz służebności i bliskości tekstu, do którego powstała. Należy zaznaczyć, że propozycje muzyczne muszą mieścić się w pewnych kategoriach estetycznych. Muzyka dzięki łączności z tekstem liturgicznym i sprawowanymi obrzędami jest formą odpowiedzi człowieka na wezwanie Boże w zbawczym dialogu liturgii. Ten responsoryjny charakter muzyki, by mógł osiągnąć swoją pełnię, powinien spełnić drugi warunek postawiony przez Sobór, a miano-wicie: towarzyszące liturgii utwory muszą cechować się doskonałością formy, więc powinny nosić znamiona sztuki wysokiej, być prawdziwymi dziełami

45 J. Ratzinger, *Nowa pieśń dla Pana*, dz. cyt., s. 215.

46 Zob. D. Hiley, *Chorał Kościoła Zachodniego*, dz. cyt., s. 685.

sztuki, które stają się pomocne w zrozumieniu tajemnicy wiary. Święty Jan Paweł II wskazywał w *Liście do artystów*, że „każda autentyczna forma sztuki jest swoistą drogą dostępu do głębszej rzeczywistości człowieka i świata. Tym samym stanowi też bardzo trafne wprowadzenie w perspektywę wiary, w której ludzkie doświadczenie znajduje najpełniejszą interpretację” (LA 6).

Niemożliwe wydaje się zastosowanie muzyki towarzyszącej świętym obrzędom, która nie wzbudza poczucia głębi, piękna, tajemnicy i która przez swoją niską jakość odsuwa człowieka od refleksji, uniemożliwiając doznanie transcendentności. Mówił o tym już Pius X: „Kościół więc wolnym być powinien od wszystkiego, co zniekształca lub choć tylko zmniejsza pobożność i skupienie wiernych, co daje powód do niechęci i zgorszenia, co przede wszystkim obraża powagę i świętość obrządków, i co nie zgadza się z godnością Domu Modlitwy i Majestatu Bożego” (Ts wstęp). Oznacza to odrzucenie miernych muzycznych wytworów, które są bezwartościowe nie tylko na płaszczyźnie liturgicznej. Są nieautentyczne i otrzymują miano kiczu będącego totalnym przeciwieństwem dzieła charakteryzującego się doskonałością i wysokim kunsztem wykonania. Kościół nie może tolerować w przestrzeni sakralnej sztuki kiczowatej, trywialnej czy banalnej⁴⁷. Nie toleruje również nieodpowiedniego wykonawstwa bez względu na formę i poziom złożoności materii muzycznej⁴⁸. Na myśl przychodzi tutaj również znaczenie powszechności jako przymiotu muzyki liturgicznej. Pomimo iż przymiot ten nie występuje już tak widocznie w dokumentach Kościoła, to może dzisiaj oznaczać w wymiarze twórczości unikanie ekstrawagancji, eksperymentów czy przerostu subiektywizmu, co dotyczyć może także wykonawstwa. Natomiast istotny jest element edukacyjny związany z podnoszeniem jakości przekazu materii muzycznej – skoro uniwersalna muzyka liturgiczna jest napisana w taki sposób, aby być wykonywaną i rozumianą we wspólnocie, to powinna liczyć się z jej adresatem. Jednak nie oznacza to, aby tak rozumiana uniwersalność wynikała z akceptacji mniej wymagających gustów odbiorców. Tym bardziej istotne wydaje się podnoszenie poziomu jakości treści artystycznych, które dokonuje się w tym wypadku na drodze wykonywania właściwie nacechowanej muzyki w trakcie liturgii oraz podczas koncertów muzyki sakralnej.

Refleksja nad celami i przymiotami muzyki skłania do poszukiwań zmierzających w stronę funkcjonalności muzyki liturgicznej⁴⁹. Można więc wyróżnić

47 Zob. Cz. Krakowiak, *Gdzie Kościół celebrował liturgię?*, [w:] *Introibo ad altare Dei*, red. S. Koperk, Kraków 2008, s. 243–248.

48 Zob. J. Waloszek, *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*, dz. cyt., s. 123.

49 Zob. J. Królikowski, *Muzyka sakralna w służbie tajemnic wiary*, „Tarnowskie Studia Teologiczne”, 33 (2014), nr 2, s. 57–61.

cztery funkcje: wspólnototwórczą, która oprócz jednoczenia ludzi obecnych podczas liturgii, aktualizuje ją; medytacyjną, która obejmuje wymiar twórczy człowieka; ozdobną, wpływającą na jakość liturgii; oraz kerygmatyczną, będącą żywym nośnikiem Ewangelii⁵⁰.

Wydaje się, że na pierwszym planie iluminuje znaczenie śpiewu w liturgii, co oczywiście ma ogromne znaczenie dla uroczystego wyznawania wiary oraz roli wspólnototwórczej. Jednakże muzyka pozbawiona słów, ale wykonywana przez chór w postaci wokaliz czy muzyka *stricte* instrumentalna bywa często marginalizowana. Powodem tego może być niewłaściwie zinterpretowane znaczenie aktywnego uczestnictwa, które jak pisała Emilia Dudkiewicz: „nie nakłada bowiem konieczności śpiewania wszystkiego przez wszystkich, ale może dokonywać się także poprzez słuchanie. Promowanego przez Sobór Watykański II terminu *participatio actuosa* (oznaczającego uczestnictwo urzeczywistniające, uobecniające) nie można zawężać wyłącznie do aspektu *participatio activa* (uczestnictwa czynnego)”⁵¹.

Aktywne słuchanie muzyki liturgicznej polega na doznaniach estetycznych oraz intuicyjnym pojmowaniu muzyki, która dociera nie tylko do sfery intelektu, ale również wpływa na emocjonalno-motywacyjną osobowość odbiorcy⁵². Zjawisko to sprzyja więc uświęcającej roli muzyki w liturgii i ma szerokie spektrum walorów edukacyjnych. Niemniej jednak można rozpatrywać misyjność muzyki liturgicznej poprzez jej funkcję jednoczącą, medytacyjną, ozdobną czy kerygmatyczną.

Mówiąc o funkcji wspólnototwórczej, należy wskazać na wymiar, w którym dokonuje się jednoczenie wiernych oraz aktualizacja liturgii. Jest nim uczestnictwo wewnętrzne i zewnętrzne, które powinno być społeczne, czynne, świadome i pobożne. Dotyczy to uczestnictwa zgromadzenia i osób praktycznie zaangażowanych w liturgię, więc czynne uczestnictwo zakłada przede wszystkim udział organisty, kantora, scholi i chóru. Wskazuje to na budowanie pewnej jedności w wyznawanych treściach, niezależnie od pełnionej funkcji, i sprzyja eliminacji różnic pomiędzy grupami. Uwypukla także znaczenie powołania zarówno w obszarze całego zgromadzenia, jak i w wymiarze indywidualnym. Dzięki temu buduje się wyjątkowy nastrój, w którym muzyka może być

50 Zob. L. Szewczyk, *Muzyka „najszlachetniejszą służebnicą” w liturgii. O muzyce jako źródle i tworzywie kaznodziejskim*, „Studia Pastoralne” 12 (2016), s. 36–48.

51 E. Dudkiewicz, *Artysta w służbie liturgii – w optyce teologicznej Josepha Ratzingera*, [w:] *Psalmate Synetos 2. Twórca wobec wymogów współczesnej liturgii*, red. M. Kierska-Witczak, Wrocław 2019, s. 24.

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

sugestywnym znakiem intuicyjno-symbolicznego wyrażania i przeżywania prawd wiary oraz znakiem chwały Bożej. Chwała ta jest wyrażana również we współczesnych utworach, których obecność podczas liturgii napełnia ich kompozytorów duchem i motywuje do dalszej pracy twórczej. Do skarbcza muzyki Kościoła spływają nieustannie nowe dzieła. Być może nie powstałyby, gdyby ich twórcy wraz ze zgromadzeniem nie uczestniczyli w Eucharystii⁵³. To wspólnotowe działanie pozwala na nowo odkrywać tajemnice wiary i prowadzi do rozwoju jednostki i całej społeczności wiernych. Można więc rzec, że wspólnototwórcza funkcja muzyki przyczynia się do uaktualniania samej liturgii, ponieważ w obecnych czasach, gdy kryzys kultury staje się coraz poważniejszy, nowe oczyszczenie i zjednoczenie może wyłonić się tylko z wysp duchowego skupienia⁵⁴.

Funkcja medytacyjna muzyki wynika z poszukiwań człowieka wrażliwego na prawdy Boże. Przybliżenie tej funkcji wymaga podkreślenia znaczenia chrześcijańskiej medytacji w liturgii słowa oraz relacji słowa do muzyki, inspirującego charakteru samej modlitwy i twórczego działania wynikającego z niej, wydźwięku ciszy oraz znaczenia muzyki instrumentalnej i wokalnejszej pozbawionej słów jako środków pogłębiających kontemplację. To poszukiwanie realizuje się w pełni podczas Eucharystii, która jest punktem kulminacyjnym liturgii. „Kościół zatem bardzo się troszczy o to, aby chrześcijanie w tym misterium wiary nie uczestniczyli jak obcy lub milczący widzowie, lecz aby przez obrzędy i modlitwy misterium to dobrze rozumieli, w świętej czynności brali udział świadomie, pobożnie i czynnie, byli kształtowani przez słowo Boże, posilali się przy stole Ciała Pańskiego i składali Bogu dziękczynienie; aby ofiarując niepokalaną Hostię nie tylko przez ręce kapłana, lecz także razem z nim, uczyli się ofiarowywać samych siebie i za pośrednictwem Chrystusa z każdym dniem doskonalili się w zjednoczeniu z Bogiem i wzajemnie ze sobą, aby ostatecznie Bóg był wszystkim we wszystkich” (KL 48).

Dokonujące się uwielbienie Boga wraz z uświęceniem człowieka podczas Eucharystii następuje w wymiarze zarówno zewnętrznym, jak i wewnętrznym. Określeniem najlepiej obrazującym to działanie może być medytacja, która jest niezbędną drogą kontemplacji w duchowości chrześcijańskiej i nie polega na zagubieniu siebie w absolicie czy nirwanie, a jest możliwa wyłącznie dzięki zjednoczeniu siebie ze zmartwychwstałym Chrystusem.

53 Zob. R. Pośpiech, *Kulturotwórcza rola muzyki w liturgii*, [w:] *Modlitwy eucharystyczne Mszału rzymskiego*, red. H. J. Sobeczko, Opole 2005, s. 86–88.

54 J. Ratzinger, *Nowa pieśń dla Pana*, dz. cyt., s. 198–199.

Dzięki dostępności medytacji dla każdego człowieka jej zastosowanie w wierze umożliwia budowanie relacji personalnej z Bogiem poprzez wykorzystanie znaków. Pierwszym z nich jest słowo głoszone publicznie, a drugim – muzyka. Oba te znaki stają się elementami scalającymi niebo i ziemię w dwóch kierunkach: zstępującym i wstępującym. Działanie to można nazwać eschatologicznym ukierunkowaniem muzyki⁵⁵. Przykładami momentów medytacyjnych w liturgii, gdy właśnie słowo zespolone z muzyką umożliwia kontemplację, są psalmy śpiewane po czytaniach: „psalm responsoryjny jest medytacją nad usłyszanym słowem Bożym i stanowi integralną część liturgii Słowa. Wykonuje go psalterzysta, z miejsca proklamacji słowa Bożego w formie responsoryjnej (wierni odpowiadają refrenem) lub w sposób ciągły bez refrenu. Zamiast psalmu można występować *Graduał*. Śpiew po czytaniu wykonuje się jednogłosowo, refren może być także realizowany wielogłosowo” (IMK 19b). Wynikające z tego możliwości uczestnictwa ludu wskazują na obszerność przestrzeni wspierającej realizację zjednoczenia z Bogiem. W tym miejscu czynnikiem sprzyjającym jest również postawa wiernych, która w czasie wykonywania psalmu powinna być siedząca⁵⁶. Jest ona związana z medytowaniem słowa Bożego oraz w miarę możliwości wynikających ze sposobu wykonywanego psalmu, również ze śpiewem jego refrenu, co podkreśla odmienność formy tego gatunku muzycznego.

Wskazuje to na wyjątkowy charakter psalmu jako gatunku muzycznego, którego zastosowanie w liturgii słowa wpływa na dynamizm relacji wiernych ze Stwórcą. Z kolei kontemplacyjny charakter modlitwy, nie tylko recytowanej, ale również śpiewanej, może pobudzać jej uczestników do twórczości. Jednym z przykładów może być ukończony w 1984 roku *Angelus* Wojciecha Kilara, który rozpoczyna się modlitwą różańcową recytowaną naprzemiennie przez chóry męskie i żeńskie. W dalszej części modlitwa przemienia się w piękną, mocną i głęboką muzykę. Kompozytor, który nie raz uczestniczył w nabożeństwie różańcowym, darzył je niebywałym szacunkiem, co przełożyło się później na jego inspiracje i zasady, którymi kierował się, krocząc drogą życia. Od tego momentu zaczął się w jego życiu okres różańca oraz tworzenia muzyki sakralnej, co spowodowało zwrot w stronę kompozycji mszy koncertowej jako jednej z najtrudniejszych form muzycznych⁵⁷. Autor zachował suplikacyjny charakter

55 Zob. Z. Piasecki, *Rola śpiewów w liturgii w świetle Sacrosanctum Concilium*, „Ateneum Kapłańskie” 2/427 (1980) 72/94, s. 215–223.

56 Zob. K. Konecki, *Postawy w liturgii*, „Seminare” 17 (2001), s. 145–156.

57 Zob. R. Łukaszuk, *Na Jasnej Górze odnalazłem wolną Polskę... i siebie. Z Wojciechem Kilarem o jego zażyłości z Matką Jasnogóorską, spotkaniu z Najwyższym Twórcą, o życiu, ojczyźnie i muzyce – rozmawia o. Robert Łukaszuk OSPPPE*, Częstochowa 2003, s. 21–25.

modlitwy różańcowej, kreując artystyczną przestrzeń, która sama także sprzyja medytacji, a jej urealnienie może dokonywać się nie tylko podczas Eucharystii i nie tylko w miejscu o charakterze sakralnym. Można powiedzieć, że to, co się rodzi podczas wykonywania muzyki realizującej się w liturgii w trakcie kontemplacyjnej modlitwy, może także docierać do odbiorców niekoniecznie blisko związanych z Kościołem. Działanie to sprzyja więc pogłębianiu ich wiary i stanowi wyjątkowe narzędzie ewangelizacyjne, ukazując jednocześnie elastyczność materii muzycznej.

Obok muzyki towarzyszącej słowu, można wskazać również dwa inne obszary sprzyjające kontemplacji. Pierwszym z nich jest cisza – milczenie, które należy także do liturgii. Joseph Ratzinger zauważył, że odpowiadając mówiącemu do nas Bogu, możemy wykorzystać, poza śpiewem i modlitwą, także ciszę, milczenie. Jednak musi być ona bogata w treści⁵⁸. W liturgii jej zastosowanie jest więc możliwe np. zamiast psalmu responsoryjnego, który można zastąpić chwilą świętego milczenia (zob. MR, s. 168). Cisza ta oprócz sprzyjaniu medytacji ma również charakter przygotowujący do dalszego odbioru muzyki w liturgii, którą wraz z nią uszlachetnia, więc jest elementem podbudzającym kreatywność. Bez niej dźwięki muzyki nie zostałyby nacechowane odpowiednią wartością. Jest ważnym elementem muzyki i to właśnie z niej wyłania się sama muzyka, więc jest czynnikiem współtworzącym ją. Będąc oddechem w muzyce, staje się integralnym składnikiem rytmu, pulsu i metrum⁵⁹. Bez niej chorał gregoriański czy niektóre współcześnie napisane dzieła muzyki sakralnej, takie jak np. *Stabat Mater* Arvo Pärta⁶⁰, nie cechowałyby się tak głębokim mistycyzmem. Działanie przełożone na rytm liturgii mogłoby określać ciszę jako istotny i naturalny obszar w transmisji treści mszy. Wydaje się więc, że milczenie jest niezastąpione, ale można wypełnić je muzyką, która nie będzie działać inwazyjnie. Toteż wprowadzenie do liturgii muzyki czystej, wokalne, pozbawionej słów bądź instrumentalnej jest kolejnym elementem sprzyjającym kontemplacji. Właściwie wykonana jako kompozycje instrumentalne i improwizacje organowe oraz „stosowana zgodnie ze wskazaniem Kościoła, wzbogaca liturgię. We mszy świętej wykonanie muzyki instrumentalnej możliwe jest: przed rozpoczęciem śpiewu na wejście, na przygotowanie darów, podczas przystępowania do Komunii

58 Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Teologia liturgii. Sakramentalne podstawy życia chrześcijańskiego*, dz. cyt., s. 165.

59 Zob. E. Klimas-Kuchtowa, *Sluchacz kreuje muzykę*, [w:] *Psychologia muzyki. Między wykonawcą a odbiorcą*, red. J. Kaleńska-Rodzaj, R. Lawendowski, Gdańsk 2015, s. 186.

60 Zob. A. Pärt, *Magnificat / Stabat Mater*, 95807, Leeuwarden 2019.

świętej (po antyfonie lub śpiewie zastępującym ją), w ramach uwielbienia po Komunii świętej i po zakończeniu liturgii” (IMK 37).

Warto zaznaczyć, że brzmienie piszczałek – organów jako instrumentu mającego szczególnie poważanie Kościoła, kreuje przestrzeń sprzyjającą kontemplacji wiernych i zaprasza do wspólnej modlitwy, w której harmonijna melodia ma za zadanie wychwalanie Boga, więc muzyka ta realizuje funkcję medytacyjną także w jej wspólnototwórczym wymiarze. Utwory pobudzające do kontemplacji mogą obrazować odczucia niemożliwe do wyrażenia samymi słowami. Stąd niezwykle istotne jest, aby w warstwie muzycznej była ona napisana i wykonana w pełni profesjonalnie i z najwyższą jakością.

Kolejną funkcją muzyki jest ozdabianie liturgii. Jej przedstawienie wiąże się ze wskazaniem na jakość wykonywanej muzyki i jej konsekwencje, charakter związane z okresami w roku liturgicznym oraz twórcze działanie na polu relacji kompozytora i wykonawcy. Na wstępie należy zaznaczyć, że piękno powinno zawsze towarzyszyć sprawowanej liturgii, więc posłannictwo muzyki liturgicznej w wymiarze estetycznym, podobnie jak w przypadku funkcji wspólnototwórczej i medytacyjnej, jest ściśle związane z jakością. Jednak nie zawsze tak się dzieje, ponieważ temu wymiarowi przeciwstawia się minimalizm, który wprowadza melodie proste, niewymagające większego zaangażowania w wykonywanej materii muzycznej. Zjawisko to często polega często na wyłączeniu z obrzędów funkcji kantora, chóru czy orkiestry na rzecz wykonywania muzyki wyłącznie przez wiernych.

Poza wyłączeniem tych grup osób, których misją jest muzyczne współkreowanie przestrzeni liturgicznej, ujawnia się niekiedy niski poziom przygotowania muzycznego. Problem ten dotyczy każdego z uczestników liturgii, począwszy od celebransa, psalterzysty, ministrantów, organisty, scholi, zespołu instrumentalnego, a na wiernych kończąc. Historia pokazuje, że niska kultura muzyczna potrafiła odcisnąć piętno na jakości utworów wykonywanych podczas liturgii. Podejmowano więc kroki zmierzające do poprawy sytuacji i po uznaniu muzyki sakralnej za integralną część liturgii (zob. KL 112) jej funkcja nie była już tylko estetyczna. Wybór materiału muzycznego wykonywanego podczas roku liturgicznego można porównać do wyboru szat liturgicznych – muzyka, podobnie jak szaty, ma swój wyjątkowy kolor. Można więc przypuszczać, że utożsamiony z treściami liturgicznymi kolor, który oznaczałby np. biały – radość, niewinność; czerwony – ogień i krew; zielony – nadzieję; fiolet – żalobę, pokutę, umiarkowanie, skruchę, post, pokorę; czerń – noc i ciemność, zniszczenie i żalobę⁶¹, mógłby,

61 Zob. Z. Wit, *Czy rozumiem liturgię Kościoła? Miniprzewodnik po znakach i symbolach w liturgii*, dz. cyt., s. 79–82.

właściwie przetworzony na język muzyki, posłużyć w realizacji liturgicznego dzieła muzycznego zarówno na poziomie procesu twórczego, jak i w praktyce wykonawczej. Dzięki wprowadzeniu elementu klasyfikacji mógłby też stanowić wyznacznik kierunku w wyborze odpowiedniej (dla danych obrzędów) treści muzycznej. Co więcej, kolor miałby pewne odcienie, których gradacja mogłaby dokonywać się nie w obrębie roku liturgicznego, a w obrębie danej formy, np. części stałych mszy, przy czym zależności wynikające z ich relacji wpływałyby na całość dzieła⁶². Warto dodać, że bez względu na kolor, faktura dzieła muzycznego powinna zawsze cechować się najwyższym kunsztem wykonania, być starannie zaprojektowaną i utkaną szatą muzyczną. Tylko wtedy funkcja ozdobna muzyki liturgicznej zostanie wypełniona właściwie.

Muzyka liturgiczna to muzyka realizowana w przestrzeni duchowej, zrodzona z intuicji metafizycznych, dla których forma dźwiękowa, czyli urzeczywistnienie w materii brzmienia i jego strukturze, jest równoznaczna z aktem wiary realizowanym w symbolach religijnych⁶³. Działanie to podczas Eucharystii wywyższa muzykę wśród wszelkich sztuk, a dzięki połączeniu ze słowem staje się doskonałym narzędziem przekazywania treści wiary. Muzyka liturgiczna pełni więc funkcję kerygmatyczną. Określenie charakterystyki tej funkcji postuluje o przybliżenie znaczenia psalmodii i wymiaru hymnicznego w projekcji słowa oraz pewnych ograniczeń materii muzycznej. W relacji ze słowem, które modeluje i dopełnia, otwiera obszary, w których samo słowo, pozbawione ekspresji muzycznej, nie przyniosłoby odpowiedniego rezultatu. Ma więc wyjątkową moc, dzięki której przekazywane treści mogą zostać wypowiedziane w języku sztuki i pozostać na dłużej w człowieku. Doskonałym tego przykładem mogą być psalmy i hymny powstałe pod wpływem Ducha Świętego właśnie w formie utworów muzycznych przeznaczonych do śpiewu, a nie recytacji: „psalmy nie są przeznaczone do czytania, nie są też modlitwami pisаныmi prozą, lecz utworami poetyckimi i pieśniami uwielbienia. Jeżeli więc niekiedy mogły być używane w formie czytań, to jednak słusznie, z uwagi na ich rodzaj literacki, nazywają się po hebrajsku *tehilim*, to znaczy *pieśni uwielbienia*, a po grecku *psalmoi*, czyli *pieśni wykonywane przy dźwięku harfy*. Istotnie, wszystkie psalmy mają charakter muzyczny, a to określa odpowiedni sposób ich wykonywania”⁶⁴. Niektóre

62 Relacje zachodzące pomiędzy częściami stałymi mszy zostaną przedstawione w dalszej części dysertacji.

63 Zob. B. Pocięj, *Duchowość i zakorzenienie*, [w:] *Duchowość Europy Środkowej i Wschodniej w muzyce końca XX wieku*, red. K. Droba, T. Malecka, K. Szwałgier, Kraków 2004, s. 45.

64 Kongregacja ds. Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów, *Ogólne wprowadzenie do liturgii godzin*, Poznań 1992, s. 103.

aklamacje i doksologie mają także wymiar hymniczny, dzięki czemu muzyka nadaje tym fragmentom mszy doniosłość. Ponadto podczas liturgii wykonuje się utwory powstałe w czasach teraźniejszych właśnie w formie hymnów towarzyszących ważnym wydarzeniom Kościoła, takim jak np. synody. Na przykład hymn w Synodu diecezji tarnowskiej jest wykonywany podczas niedziel synodalnych⁶⁵.

Kerygmatyczna funkcja muzyki liturgicznej pozostająca we właściwej relacji do słowa, realizuje się również w przypadku muzyki instrumentalnej, która nie powinna się oddalać od wewnętrznego znaczenia słowa. Otwiera ona pewien obszar, ale wyznacza także linie graniczne. Oznacza to, że sama muzyka ma jednak pewne ograniczenia wynikające z jej posłannictwa. Nie jest zdolna do wyrażenia całej rzeczywistości nadprzyrodzonej, jednak pozwala lepiej poznać jej wartość i świętość. Dotyczy to każdej formy muzyki liturgicznej. Warto zaznaczyć, że muzyka przeznaczona dla kultu, poza spełnianiem swoich nadrzędnych celów, może być także obszarem badań dla współczesnej katechetyki, która jak wskazywał Ryszard Czekalski, „od momentu wyodrębnienia się jako oddzielna dyscyplina naukowa przechodziła ewolucyjne przeobrażenia, doskonaląc i poszerzając zarówno swój zakres materialny, jak i samoświadomość naukową. Dzięki nieustannemu rozwojowi i poszukiwaniom katechetycznym, których nie można uznać za zakończone, dzisiaj, jak stwierdził ks. E. Alberich, katechetyka jawi się jako wiedza wielodyscyplinarna odwołująca się do zróżnicowanych metod naukowych. Co więcej, dzisiaj wydaje się koniecznością, aby katechetyka była ukierunkowana na interdyscyplinarność, rozumianą jako próba podjęcia dialogu z innymi dyscyplinami naukowymi, w celu skuteczniejszego zrozumienia i doprowadzenia do interakcji różnych procesów poznawczych, które biorą udział w refleksji katechetycznej”⁶⁶.

Te więc funkcje muzyki liturgicznej zestawione ze sobą skłaniają do refleksji nad aktualnym stanem muzyki Kościoła, która spełniając swoje nadrzędne cele – realizować chwałę Bożą i uświęcać wiernych – winna także nieść nadzieję poszukującym jej. Nadzieja ta, niczym składowa triady harmonicznego teologii wraz z innymi cnotami teologicznymi rozświetla przestrzeń, w której dokonuje się zjednoczenie – przestrzeń liturgii Eucharystii. Jest to miejsce spotkania z żywym Bogiem, więc obecna podczas liturgii muzyka powinna cechować się doskonałością formy i jako integralna część liturgii⁶⁷ być predysponowana do świętości.

65 Zob. S. Szymański, *Hymn w Synodzie Diecezji Tarnowskiej Za Chrystusem*, „Hosanna”, rok 13, nr 2 (29) 2018, wkładka nutowa, s. 3.

66 R. Czekalski, *W poszukiwaniu współczesnego ujęcia katechetyki*, „Studia Katechetyczne” 9 (2013), s. 29.

67 Zob. J. Bramorski, *Pieśń nowa człowieka nowego*, dz. cyt., s. 328–349.

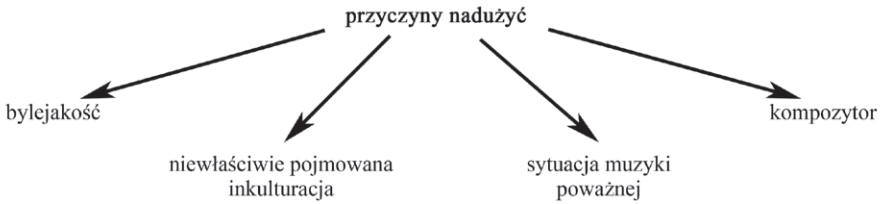
Wynika z tego, że nie każdy rodzaj sztuki może być częścią kultu, który postuluje, jak pisał J. Ratzinger: „przyjęcie pewnego kryterium – jest nim właśnie Logos. Czy mamy do czynienia z Duchem Świętym, czy ze złym duchem, poznaje się po tym – jak mówi Paweł – że tylko z pomocą Ducha Świętego możemy powiedzieć: „Panem jest Jezus” (1 Kor, 12, 3). „Duch Święty prowadzi do Logosu, do muzyki, która stoi pod znakiem *sursum corda* – podnoszenia serca. Nie rozmycie się w niekontrolowanym upojeniu ani sama zmysłowość, lecz integrowanie człowieka z wyższą sferą stanowi kryterium muzyki odpowiadającej Logosowi oraz jest postacią owej *logiké latreía* (adoracji zorientowanej na Logos)”⁶⁸.

Zachowanie trzeźwości umysłu w momencie wprowadzania dzieł muzycznych do kultu ma kluczowe znaczenie w eksploataowaniu materii muzycznej w przestrzeni sakralnej. Można więc przyjąć, że aktualny stan muzyki Kościoła jest zależny od przeszłości i już dzisiaj wpływa na jej przyszłość. Niestety w tym obszarze zdarzają się nadużycia wynikające z wielu czynników.

6. PRZYCZYNY NADUŻYĆ W MUZYCE LITURGICZNEJ

Właściwa realizacja misyjności muzyki liturgicznej zależy w dużej mierze od jej jakości. Święty Jan Paweł II pisał: „Jednak sztuka sakralna musi odznaczać się umiejętnością trafnego wyrażenia tajemnicy ujmowanej w pełni wiary Kościoła i zgodnie ze wskazaniem duszpasterskimi, stosownie opracowanymi przez kompetentne władze kościelne. Odnosi się to zarówno do sztuk plastycznych, jak i do muzyki kościelnej” (EE 50). Dlatego też, ze względu na złożony charakter różnorodnych przyczyn nadużyć związanych z emisją materii muzycznej w Kościele, można je ująć w następujących zakresach: bylejakość wynikająca z braku poszukiwań zmierzających do głębi oraz niechęć do podejmowania ambitnych działań wymagających poniesienia trudu osób związanych z tworzeniem, wyborem i wykonywaniem muzyki liturgicznej; negatywnie pojmowana inkulturacja, której niewłaściwe wprowadzenie spowodowało stworzenie odmiennych tendencji w projekcji muzycznej od nurtu Kościoła, a sama sytuacja muzyki klasycznej, poprzez zastosowanie niektórych technik kompozytorskich, tylko nasiliła jej destrukcyjne działanie; oraz postawa samego twórcy wraz ze stosunkiem do dzieła, które tworzy i które może ujawnić wiele informacji o nim samym.

68 J. Ratzinger, *Opera Omnia. Teologia liturgii. Sakramentalne podstawy życia chrześcijańskiego*, dz. cyt., s. 123.



Ryc. 4. Schemat przyczyn nadużyć muzyki w Kościele (opracowanie autorskie)

W celu ukazania przyczyn nadużyć warto najpierw ocenić jakość współczesnej muzyki sakralnej. Dzięki temu obszary wymagające ingerencji być może zostaną rozświetlone. Zapoznanie się z tak zobrazowaną rzeczywistością mogłoby posłużyć dalszemu podnoszeniu jakości muzyki w Kościele.

Na wstępie należy podkreślić, że muzyka liturgiczna znajduje się aktualnie w jednym z najlepszych momentów w historii ze względu na szeroki zakres dostępu przez kompozytorów do narzędzi twórczych. Współczesna teologia w przestrzeni kultury wskazuje, że muzyka to wyjątkowa ekspresja transcendentnej natury ludzkiego ducha⁶⁹. Sytuuje ją więc na piedestale sztuki. O jej kondycji świadczą wciąż powstające nowe dzieła cechujące się najwyższą jakością. Zamawiane u czołowych kompozytorów na całym świecie utwory wpisują się w *continuum* Kościoła przy jednoczesnym ożywianiu materii muzycznej nowymi spojrzeniami, które subtelnie eksploatują tkankę muzyczną, wprowadzając do niej elementy współczesnych technik kompozytorskich i wciąż kreując przestrzeń sprzyjającą kontemplacji. Wspomniane *continuum*, dzięki życiodajnej sile Eucharystii, trwa nieprzerwanie i daje nadzieję na przyszłość. Na szczególną uwagę zasługują dzieła polskich twórców powstałe po Soborze Watykańskim II. Wśród kompozytorów związanych z nurtem muzyki liturgicznej można wymienić: Wojciecha Kilara, Juliusza Łuciuka, Krzysztofa Pendereckiego, Henryka Jana Batora czy Pawła Łukaszewskiego. Obecność ich kompozycji w polskiej kulturze muzycznej może, po wnikliwym przeanalizowaniu ich struktury, ułatwiać próbę rozeznania jakościowych utworów oraz pomóc odróżnić je od tych mniej wartościowych, a nawet bezwartościowych.

Ponadto o dobrej kondycji muzyki liturgicznej świadczą rozwijające się coraz prężniej państwowe i kościelne ośrodki kształcające młodych artystów w dziedzinie muzyki kościelnej na poziomie elementarnym i akademickim. Należą do nich seminaria, instytuty i wydziały muzyki sakralnej, gdzie organizowane są także

69 Zob. J. Waloszek, *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*, dz. cyt., s. 197.

warsztaty, kursy mistrzowskie oraz sympozja i tematyczne konferencje naukowe. Istotną funkcję pełnią też organizacje pomocnicze, takie jak Stowarzyszenie Polskich Muzyków Kościelnych, Federacja Caecilianum czy Polska Federacja Pueri Cantores (zob. IMK 62). Zespół muzyczny, bez względu na jego rodzaj, powinien istnieć w każdym kościele w celu podtrzymywania śpiewu w czasie sprawowania liturgii. To założenie wynikające z *Instrukcji Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej w Polsce* również realizuje się w coraz większym stopniu. Należy podkreślić także ogromną rolę festiwali muzyki sakralnej, takich jak np. odbywający się od blisko 30 lat Międzynarodowy Festiwal Muzyki Sakralnej „Gaude Mater” czy konkursów kompozytorskich, jak Międzynarodowy Konkurs Kompozytorski „Musica Sacra Nova”, podczas których często prezentowane są prawykonania wartościowych utworów przeznaczonych dla kultu. W tym świetle S. Dąbek uważał, że: „twórczość mszalną inspirowały niekiedy konkursy kompozytorskie. Wspomniano już o (bliżej niezidentyfikowanym) konkursie Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego na kompozycję mszalną (także na polski tekst mszy)”⁷⁰.

Istnieje coraz większe przekonanie o konieczności podnoszenia poziomu artystycznego muzyki kościelnej. Jednak niekiedy kierunek, w którym podąża sztuka w Kościele, naznaczony jest niską wrażliwością na piękno, co stanowi jedną z przyczyn nadużyć, a przecież ten rodzaj muzyki był zawsze utożsamiany z kulturą wysoką i elitarną. Niestety w dzisiejszych czasach zmierza w stronę popkultury, przybierając coraz to lżejsze, mniej wymagające formy muzyczne. Wiąże się to także z niską jakością transmitujących treści i melodii. W świetle nowej *Instrukcji Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej* Andrzej Filaber wskazywał na następujące problemy związane z jakością wykonywanej muzyki: ignorancję – odrzucenie głębszego sensu i nierozpoznanie historyczności również przez niektórych duchownych decyzyjnych w obszarze materii muzycznej; pojmowanie liturgii jako pewnego rodzaju spektaklu z podziałem na role (co wynika również z ignorancji); instrumentalne traktowanie liturgii (np. autoprezentacja zespołu); subiektywizm w doborze repertuaru i sposobie jego wykonywania pomimo istniejących norm i wskazań Kościoła; populizm w liturgii poprzez dążenie do wykonywania utworów lekkich, łatwych i przyjemnych – niewymagających i niedotykających głębi; traktowanie każdego śpiewu religijnego jako liturgicznego; zatrudnianie na stanowisku organisty czy akceptowanie jako dyrygenta osób nieposiadających odpowiednich kompetencji⁷¹.

70 S. Dąbek, *Twórczość mszalna kompozytorów polskich xx wieku*, dz. cyt., s. 44.

71 Zob. A. Filaber, *Drogi i bezdroża muzyki liturgicznej w Polsce w świetle nowej Instrukcji Episkopatu Polski*, „Musica Ecclesiastica” 14 (2019), s. 72–75.

Odpowiednio napisana muzyka może wskazywać kierunek w dalszym dążeniu do właściwej weryfikacji i wprowadzaniu treści muzycznych. Sztuka wysokiej jakości stoi w opozycji do kiczu, którego trudno jest dzisiaj nie dostrzec. Wydaje się, że jego istnienie, szczególnie w mainstreamie kultury, jest wręcz namacalne. W dziedzinie muzyki kicz to utwory pozbawione muzyczności, w której znaczenie wpisuje się to, co według Ingardena stanowiło niedźwiękowe elementy dzieła muzycznego⁷². Niskiej jakości wytwory sztuki nie stymulują odbiorcy do poszukiwania autentycznego piękna, ale zatrzymują go w sferze powierzchowności i uproszczeń. Zauważalny dziś niski poziom edukacji kulturalnej w środowiskach rodzinnych i szkolnych powoduje, że odbiorcy nie są przygotowani do kontaktu ze sztuką wysoką. Muzyka rozrywkowa cechująca się coraz niższą jakością wypiera muzykę klasyczną. Jej odbiór coraz częściej nie wymaga praktycznie żadnego wysiłku duchowego czy intelektualnego, więc staje się pozbawiona refleksji. Tego typu utwory przenikają do obszarów, które dostępne były dotąd i zarezerwowane dla kultury wysokiej, takich jak Kościoł. Niekiedy księża w celu przyciągnięcia młodzieży do kościoła zastępują organy gitarami, a chorał gregoriański piosenkami⁷³. Działania te wskazują na lekceważący brak poszanowania dla dokumentów i tekstów kościelnych związanych z muzyką sakralną. Przychodzi tutaj na myśl, że: „łatwość osiągnięcia zaspokojenia niewyrafinowanych potrzeb rodzi lekceważenie dla potrzeb wyższych. Nie ma snobizmu na kulturę wysoką. Procesy demokratyzacyjne zrównują ludzi w ich gustach, jeszcze bardziej utwierdzają ich w tym hasła postmodernizmu. Wszystko jest jednakowo dobre, nie ma obowiązujących kryteriów ani prawdy, ani piękna. Zanika wrażliwość na wartość, nie ma więc potrzeby wznoszenia się ku niej”⁷⁴. Powyższe słowa stoją w opozycji do istoty muzyki kościelnej, która niestety jest narażona na zagrożenia i musi podejmować walkę z nimi. Jak zauważał A. Filaber, nieprawidłowości, które zakorzeniają się w życiu liturgicznym, trzeba eliminować poprzez stosowanie zasad zawartych w przepisach liturgiczno-muzycznych Kościoła⁷⁵. Słowa te stają się również cennym drogowskazem dla kompozytora piszącego mszę muzyczną i ugruntowują w nim przekonanie o koniecznej wysokiej jakości przygotowywanej materii muzycznej.

72 Zob. J. Skarbowski, *O zjawisku muzyczności*, dz. cyt., s. 200.

73 Zob. W. Stróżewski, *O wielkości. Szkice z filozofii człowieka*, Kraków 2002, s. 184.

74 Tamże, s. 185.

75 Zob. A. Filaber, *Cantare Missam*, Warszawa 1993, s. 94.

Dostosowanie celebracji do psychiki i mentalności współczesnego człowieka było jednym z zadań, które zaakcentował Sobór Watykański II, wprowadzając reformę liturgii. Wiązało się to ze stworzeniem zespołu norm dostosowujących liturgię do charakteru i tradycji różnych narodowości. Zostały one spisane w *Czwartej Instrukcji Kongregacji ds. Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów dla poprawnego wprowadzenia soborowej Konstytucji o liturgii „Liturgia rzymska i inkulturacja”*. Za podstawową ideę inkulturacji uznaje się słowa Chrystusa „Idźcie na cały świat i nauczajcie wszystkie narody” (Mt 28, 19), więc Kościoła działa na tym polu już od samego początku chrześcijaństwa. Muzyka oddziaływała na ukształtowanie się repertuaru liturgicznego, czego przejawem są naprzemienny sposób wykonywania psalmów, teoria muzyki pochodzącej ze średniowiecza, wpływy śpiewu greckiego i muzyki ludowej na liturgiczną materię muzyczną⁷⁶. Dzięki inkulturacji Kościół realizuje działanie dwustronne, ponieważ głosząc słowo Boże wśród różnych narodów, jednocześnie przyjmuje ich tradycję, wprowadzając ją tym samym do swojej wspólnoty, co dotyczy również muzyki i śpiewu. Jednak dokonuje się to w sposób rozważny; jak podaje *Instrukcja*: „nowości należy wprowadzać tylko wtedy, gdy wymaga tego prawdziwe i niewątpliwe dobro Kościoła, z zastrzeżeniem jednak, aby formy nowe wyrastały niejako organicznie z form już istniejących” (LRI 46). Norma ta, dana przez *Konstytucję o liturgii* ze względu na reformę liturgiczną, z zachowaniem stosownych proporcji, odnosi się także do inkulturacji obrządku rzymskiego. Na tym polu potrzeba wychowania i czasu, by uniknąć zjawisk odrzucenia lub przywiązania się do form wcześniejszych.

Wprowadzanie piosenek religijnych może stanowić kolejne nadużycie, dlatego wyraźnie: „zabrania się wykonywania w ramach liturgii piosenek religijnych, których tekst często nie jest w ogóle religijny, a muzyka z reguły posiada charakter świecki” (IEP 435). Cechując je powierzchowność, poprzez łatwość odbioru, prowadzi do zatracenia sensu sztuki w liturgii, niwelując jej misyjny charakter. Ponadto, jak podkreślał I. Pawlak, niemożliwe wydaje się również wprowadzanie do śpiewu sakralnego zjawisk ponadnaturalnych dla ludzkiego głosu i słuchu oraz zjawisk quasi-akustycznych będących eksperymentem. Muzyka przeznaczona do liturgii powinna mieć wartość semantyczną, także w przypadku muzyki instrumentalnej. W takim razie każda próba wprowadzania muzyki ludycznej i rozrywkowej będzie spotykała się z dezaprobatą. Dotyczy to również materii muzycznej, która jest próbą demonstracji ludzkiego

76 Zob. P. Wiśniewski, *Inkulturacja muzyczna w liturgii po Soborze Watykańskim II*, „Studia Płockie” 34 (2006), s. 59.

wnętrza – emocje i nastroje, napięcia i rozterki kompozytora czy wykonawcy nie powinny wpływać na kształt muzyki dla kultu. Ich obecność jest zauważalna w przypadku piosenek religijnych i innych płytkich form wyrazu. Wzorem do naśladowania jest chorał gregoriański, który tworzy spójną jedność treści *ordinarium missae* i *proprium missae*⁷⁷, i tylko zanurzenie się w jego istocie pozwoli wyznaczyć właściwy kierunek zarówno w tworzeniu, jak i wykonawstwie muzyki liturgicznej. Dlatego ważne jest, aby muzyka wprowadzała ludzi modlących się w obcowanie z Chrystusem tu i teraz. Poza dostępnością powinna prowadzić ich dalej – na wyżyny Boga⁷⁸. Niestety utwory niewymagające głębszego poznania pozbawiają człowieka poczucia mistycyzmu i stają się ulotne, nie wzbudzając tym samym refleksji.

Źle pojmowana inkulturacja mogła wykształcić w muzyce liturgicznej dwie tendencje związane z implementacją treści muzycznych: zachowawczą i postępową, będące dzisiaj przyczyną potencjalnych nieścisłości i nadużyć. Pierwsza z nich związana jest z konserwatyzmem skłaniającym się w stronę przeszłości, więc przejawia się w wykonywaniu chorału, muzyki polifonicznej transmitowanej przez chór *a cappella* oraz utworów muzyki z okresu baroku, klasycyzmu i romantyzmu. Odrzuca ona wszystko to, co jest związane z muzyką współczesną. Druga natomiast to spojrzenie przez pryzmat przyszłości, odrzucenie dzieł dawnych i wprowadzanie jedynie muzyki nowszej⁷⁹. Niestety obie te tendencje, jako skrajne, powodują rozłam. Ponadto ze względu na wysoki poziom, wymagany do wykonywania dzieł dawnych, oraz zerwanie z tradycją w muzyce nowoczesnej, sukces realizacji stawia pod znakiem zapytania, co może być niezgodne z prawdziwym duchem liturgii. Dochodzi do tego trzeci kierunek polegający na sprowadzeniu wszystkich śpiewów liturgicznych do formy pieśni. Muzyka liturgiczna może zatem wydawać się poligonem doświadczalnym inkulturacji, w którym dokonuje się mieszanie stylów i trendów muzycznych, przez co może dochodzić do zatracenia tożsamości chrześcijaństwa i utracenia jego uniwersalności. Ponadto artystyczna wolność oczekuje coraz więcej praw w liturgii, a muzyka sakralna przenika się z muzyką świecką. I znów cenne są w tym kontekście słowa J. Ratzingera, który pisał o owych nadużyciach: „staje się to szczególnie widoczne w tzw. parodiach mszy, w których tekst został podłożony pod temat, melodię

77 Zob. S. Ropiak, *Chorał gregoriański w służbie dialogu ze współczesnością w świetle nauczania Benedykta XVI*, „*Studia Redemptorystowskie*” 9–1 (2011), s. 177–194.

78 Zob. J. Ratzinger, *Nowa pieśń dla Pana*, dz. cyt., s. 217.

79 Zob. M. Szczepankiewicz, *Cantate Domino. Szkice o kulturze muzycznej Kościoła*, dz. cyt., s. 30.

przynależąca do obszaru muzyki świeckiej, w wyniku czego słuchacze mogli prawdopodobnie usłyszeć niejeden ówczesny szlagier. Jest rzeczą oczywistą, że swoboda twórczości artystycznej i włączanie motywów świeckich stwarzała niebezpieczeństwo: muzyka nie rodzi się tu już wyłącznie z modlitwy, lecz w wyniku praktykowanej autonomii twórczości artystycznej opuszcza obszar liturgii, staje się celem samym w sobie bądź też otwiera się na zupełnie odmienne sposoby przeżywania i odczuwania⁸⁰.

W związku z powyższym zagrożenie poprzez niewłaściwe zrozumienie inkulturacji mogłoby dotyczyć zarówno obszarów przenikniętych kiczem, bylejąkością i prostotą, jak też tych wysublimowanych i cechujących się złożonością konstrukcji muzycznej oraz zupełną dowolnością artystyczną. Ponadto sytuacja samej muzyki klasycznej, z której zasad wywodzi się szeroko pojęta muzyka kościelna, jest zagrożona ze strony przeeksperymentowania na polu współczesnych technik kompozytorskich. Zarówno dla zwykłego słuchacza, jak i melomana największym problemem utrudniającym poruszanie się w muzyce współczesnej jest zetknięcie się ze zjawiskiem awangardy pojmowanej na wzór darmstadzkich kursów kompozytorskich lat pięćdziesiątych minionego wieku. Zjawisko to, często postrzegane jako szokowanie nowością, odcisnęło piętno także na fundamentalnej funkcji muzyki, jaką jest wyrażanie emocji. Również tradycyjne pojęcie sensu muzyki, które podobne było do języka wyrażającego to, co bez dźwięków byłoby niewyraźne, straciło na znaczeniu⁸¹. O ile wprowadzanie przez kompozytorów elementów technik awangardowych do dzieł koncertowej muzyki sakralnej mogłoby być w jakimś stopniu akceptowalne, o tyle ich umieszczenie w muzyce liturgicznej spotyka się z całkowitą dezaprobatą. Dlatego właśnie muzyka towarzysząca liturgii musi być przeciwieństwem tego, co wprowadza w rytmiczną ekstazę, w narkotyczne odurzenie czy w zmysłowe podniecenie. Musi być również przeciwieństwem tego, co określa się jako rozpląnięcie ludzkiego „ja” w nirwanie, a to wszystko może skrywać się w awangardzie. W dzisiejszych czasach zjawisko awangardy występuje coraz rzadziej. Sami artyści doszli do wniosku, że kierunki występujące w XX wieku nie przyniosły dobrych owoców, czego powodem mogła być traumatyczna sytuacja na świecie wywołana m.in. przez dwie wojny światowe czy inne okrucieństwa. Czas teraźniejszy w muzyce jest naznaczony postmodernizmem (ponowoczesnością), który cechuje się zapożyczeniami z wszelkich stylów

80 J. Ratzinger, *Duch liturgii*, dz. cyt., s. 131.

81 Zob. J. Dankowska, *W poszukiwaniu nowej klasyki*, [w:] *Filozofia muzyki. Studia*, red. K. Guzalcki, Kraków 2003, s. 320.

z przeszłości bez utożsamiania się z nurtami, które reprezentowały. Obok niego dostrzegalny rozwój kierunków współczesnych technik kompozytorskich, takich jak bruityzm, muzyka konkretna i elektroniczna oraz spektralna poprzez przeeksperymentowanie swojej istoty, wydaje się wręcz absurdalny w zastosowaniu liturgicznym⁸². Oczywiście współczesna twórczość muzyczna ma również pozytywny wymiar przejawiający się np. rozwijającym się nurtem tonalności odnowionej stosowanej szczególnie w formach współczesnej muzyki sakralnej. W skład tego języka muzycznego wchodzi m.in.: „współbrzmienia kwintowo-sekundowe i nonowo-trytonowe; skoki interwałowe: sekundy, trytony, septymy, nony; diatoniczne współbrzmienia klasterowe; sekundowe pochody wszystkich głosów w dół i w górę; miksturowe pochody klasterów; podporządkowanie metrum i wartości nut prozodii tekstu; akord a-moll z dodaną sekundą; *konsonansowe* brzmienia dysonansów; nieregularność rytmiczna poszerzona o wartości dodane; częste zmiany metrów; współbrzmienia, które można by określić mianem *dominantowobrzmiące* lub *dominantowoodczuwalne*; eufonia brzmienia”⁸³. Zazwyczaj w tym nurcie jako ujęciu sztuki sakralnej tekst stanowi fundamentalny element dzieła muzycznego, które się mu podporządkowuje. Takie działanie daje nadzieję na przyszłość sztuki sakralnej.

Oprócz narażania muzyki Kościoła ze strony mainstreamowego kiczu, zagrożeń wynikających z niewłaściwego postrzegania inkulturacji oraz przeeksperymentowania, które pozbawia ją funkcji przekazywania wartości oraz co się z tym wiąże – blokuje odpowiadanie wymaganiom wielkich tekstów liturgicznych, należy do przyczyn nadużyć dodać kolejny, najmniej zauważalny obszar materii muzycznej. Wyłania się on dopiero w momencie podjęcia pełnej analizy muzycznej, co wbrew pozorom nie jest działaniem trudnym i absorbującym. W niektórych kompozycjach twórcy świadomie bądź nieświadomie ukrywają zjawiska, których wykorzystanie w liturgii może budzić pewne obawy. Jednym z przykładów może być napisana w 2002 roku *Missa Rigensis*⁸⁴ na chór mieszany *a cappella* autorstwa Uğisa Prauliņa. Utwór charakteryzuje się przejmującym i logicznym umiejscowieniem tekstu w przestrzeni materii muzycznej, nawiązaniem do tradycji oraz ciekawą proporcją tkanki brzmieniowej. Pomijając kwestię eksploatacji współczesnych technik wykonawczych, można by przyjąć, że jego zastosowanie podczas liturgii nie wzbudzałoby kontrowersji. Jednak w części *Credo* kompozytor na słowa *crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato*

82 Zob. H. J. Botor, *Muzyka liturgiczna a nowoczesność*, „Pro Musica Sacra” 15 (2017), s. 63–72.

83 P. Łukaszewski, *Moja droga do sacrum*, „Pro Musica Sacra” 15 (2017), s. 97.

84 Zob. Program koncertu Polskiego Narodowego Chóru Młodzieżowego, Tyniec 2019.

wprowadza w strukturę melodyczno-rytmiczną pogodny, radosny i wręcz namiętny nastrój. Według autora zabieg ten miał obrazować drwiący i szyderczy charakter obecnych pod krzyżem przypadkowych ludzi. W świetle muzyki liturgicznej warto by się zastanowić, czy takie działanie jest już nadinterpretacją, nowym środkiem wyrazu, czy po prostu wynika z poziomu dojrzałości religijnej autora. Odnajdywanie tego typu zjawisk w dziele muzycznym wymaga jedynie wśluchania się w słowa libretta z ich zrozumieniem na tle muzyki. Pomimo iż jest to tylko szczegół, jednak i on wpływa na całość formy i jej jakość. Czeski duchowny kard. Tomáš Špidlík, mówiąc o słowie Bożym, posłużył się porównaniem: „w homilii do Księgi Wyjścia (13,1) Orygenes zauważa, że podczas łamania chleba eucharystycznego musimy być ostrożni, aby nie upadła na ziemię nawet najmniejsza jego cząstka. Ten sam postulat dotyczy *łamania* słowa Bożego, kiedy je czytamy i wyjaśniamy jego znaczenie”⁸⁵. Porównanie to mogłoby dotyczyć także głębokiego odbioru muzyki liturgicznej, jej interpretacji już na etapie wprowadzania na potrzeby kultu i dalszej jej eksploatacji.

Na tle tak przedstawionej sytuacji muzyki liturgicznej wydaje się konieczne przybliżenie znaczenia i roli, jaką pełnią kompozytorzy związani bezpośrednio z zaistnieniem i wprowadzeniem materii muzycznej do tradycji Kościoła, oraz wskazanie, jakich informacji o swoim twórcy może udzielić dzieło sztuki. Jak pisał św. Jan Paweł II w *Liście do artystów*, zasadnicza różnica pomiędzy stwórcą a twórcą przedstawia się następująco: „ten kto stwarza, daje samo istnienie, wydobywa coś z nicości – *ex nihilo sui et subiecti*, jak mówi po łacinie – i ten ściśle określony sposób działania jest właściwy wyłącznie Wszechmogącemu. Twórca natomiast wykorzystuje coś, co już istnieje i czemu on nadaje formę i znaczenie. Taki sposób działania jest właściwy człowiekowi jako obrazowi Boga” (LA 1). Istnieje zatem pewna szczególna relacja, w której to człowiek zostaje obdarowany przez Boga talentem, a Bóg powołuje go do udziału w swej stwórczej mocy. Dostrzeżenie przez artystę tego działania i podążanie za głosem Stwórcy pozwala przybliżyć się do realizacji boskiego planu i odkrywania, że to właśnie Bóg jest ostatecznym źródłem piękna, więc doświadczenie wiary jest spójne z poznawaniem piękna. W stosunku do muzyki artysta – kompozytor musi być świadomy, że wypełnianie misji muzyki liturgicznej dokonuje się nie tylko w estetycznym wymiarze piękna, ale odnosi się do transcendencji, dzięki czemu możliwe jest zetknięcie się świata ducha z materią. Z pomocą przychodzi podjęcie refleksji teologicznej uwypuklającej bogactwo treści duchowych,

85 T. Špidlík, *Prowadzeni przez Ducha*, Kraków 2000, s. 104.

które mogą być wyrażane przez tworzone przez nich dzieła⁸⁶. W związku z powyższym praca kompozytora staje się jego powołaniem i jednocześnie obliguje go do przeżywania swojego życia w poszukiwaniu i poznawaniu piękna wiary oraz oczekuje postawy dającej świadectwo. Opisując pracę kompozytora jako twórcy i odpowiedzialność, jaka na nim ciąży, Jacek Bramorski zaznaczał, że: „komponowanie muzyki sakralnej zgodnie z wymaganiami liturgii stanowi formę apostołatu i służy budowaniu wspólnoty wierzących. Dlatego praca kompozytora jest służbą liturgiczną i pastoralną. Jednocześnie jest także profesją artystyczną, wymagającą zarówno rzetelnych kwalifikacji muzycznych, jak i teologicznych”⁸⁷.

Istotna wydaje się również samoświadomość niedoskonałości wynikającej z ograniczenia człowieka, który nigdy nie będzie w stanie ująć w dziele sztuki elementu Boskiego, nadać mu wymiarów czasowych i przestrzennych oraz nie będzie zdolny w pełni zrozumieć i wyrazić piękna oraz doskonałości płynącej od Boga. Tworzenie dzieła muzycznego odbywa się w postawie pełnej pokory. Zrozumienie bogactwa muzyki dla kultu jest możliwe wyłącznie za sprawą właściwego rozumienia, ukochania i przeżywania liturgii. Bez tego fundamentu żadna z technik kompozytorskich, wysoki poziom artystyczny i wykonawczy czy inne działania wspierające proces kompozycji, nawet jeżeli będą spełniać normy prawodawstwa, nie pozwoli zrealizować zamierzonych celów twórczych w sposób właściwy⁸⁸. Tego typu działanie może być również istotne w zachowaniu proporcji pomiędzy ekspresją, której przewaga stwarza ryzyko niezrozumienia, a komunikacją – zbyt wielki nacisk położony na nią może spowodować zaniżanie poziomu artystycznego muzyki wykonywanej w trakcie liturgii. Dlatego w dzisiejszych czasach istnieje przekonanie, że zbyt wielki akcent położony na komunikatywności ogranicza wartość ekspresji. Efektem tego jest wielka liczba utworów przeznaczonych do liturgii cechujących się mierną wartością artystyczną⁸⁹.

Obok notacji, w partyturze według M. Tomaszewskiego samo dzieło muzyczne może odkryć przed badaczami wiele cennych informacji o swoim twórcy. Tomaszewski rozróżnia trzy obszary dzieła, nazywając je momentami: „momenty auto-biograficzne dzieła uznać można za swego rodzaju dokumenty zdarzeń życia empirycznego autora dzieła; momenty auto-ekspresyjne (sensu

86 Zob. J. Bramorski, *Muzyka sakralna jako via pulchritudinis wyzwaniem dla kompozytorów*, „Pro Musica Sacra” 15 (2017), s. 84–86.

87 Tamże, s. 86.

88 Zob. E. Dudkiewicz, *Artysta w służbie liturgii – w optyce teologicznej Josepha Ratzingera*, dz. cyt., s. 15–16.

89 Zob. I. Pawlak, *Liturgia i muzyka – wzajemne relacje*, „Annales Lublinenses pro Musica Sacra” 5 (2014), s. 57.

stricte) – za ślady przeżyć życia emocjonalnego, wreszcie; momenty *auto-refleksyjne* zdają się być refleksem doświadczeń życia duchowego⁹⁰.

Rozwijając powyższą myśl, można zauważyć, że w obszarze momentów autobiograficznych stanowiących dokumentację zdarzeń życia empirycznego będą dominować zdarzenia ze sfery życia społecznego, w którym uczestniczył kompozytor. Przejawiają się one w warstwie powierzchniowej utworu, czyli występują w tytułach i podtytułach, dedykacjach i mottach. Do momentów tych można zaliczyć również zdarzenia ze sfery życia narodowego (okazjonalny autobiografizm), kulturalnego i intelektualnego (np. dedykacja znajdująca się w etiudach fortepianowych Debussy'ego była poświęcona pamięci Chopina) oraz towarzyskiego (np. złożenie kompozycji w darze przyjacielowi). Kolejny obszar niosący informacje o kompozytorze stanowią momenty autoekspresyjne, stanowiące ślady przeżywanych emocji. Jest to obszar ściśle osobisty każdego twórcy. Obejmuje on sfery przeżyć miłosnych (np. zwierzenia Chopina przy dwóch *adagio* koncertów fortepianowych), uczuć rodzinnych (np. *adagio* z III Symfonii Brucknera było reakcją na śmierć matki) oraz przeżyć patriotycznych (np. etiuda rewolucyjna Chopina) i religijnych (*Pieśni biblijne* Antonina Dwořaka). Ostatni obszar stanowią momenty autorefleksyjne dzieła, które są doświadczeniami natury transcendentnej, metafizycznej i eschatologicznej. Pozwalają one naświetlić momenty zrozumienia sensu własnej egzystencji. Są jakby syntezą życia, a czasem stanowią wyraz ogromnej potrzeby spisania testamentu, pożegnania. Egzemplifikacja tych momentów dokonuje się raczej w późnych i ostatnich latach twórczości kompozytorów. Przejawiają się one np. w postaci iluminacji (np. w *Stabat Mater* Karola Szymanowskiego), momentów soliloquialnych (np. utrata kontaktu ze światem przez postępującą głuchotę Beethovena), w transcendowaniu własnych cierpień przez duchowe zestrojenie z cierpieniem innych (np. w dziełach Brahmsa i Dwořaka), w testamentowym (np. *Vier letzte Lieder* Richarda Straussa) i pożegnalnym charakterze (np. *Adagio lamentoso* z VI Symfonii Czajkowskiego)⁹¹. Momenty te mogą być źródłem informacji potrzebnych do zidentyfikowania zamierzeń twórcy utworu muzycznego przeznaczonego dla liturgii, jak i przynieść wiele informacji o samym kompozytorze. Natomiast w jakościowym zbadaniu dzieła może być pomocna (wspomniana wcześniej w dysertacji) analiza R. Ingardena dotycząca dźwiękowych i niedźwiękowych składników i momentów dzieła

90 M. Tomaszewski, *Muzyka w dialogu ze słowem*, Kraków 2003, s. 24.

91 Tamże, s. 24–31.

muzycznego⁹². Dzięki temu zapoznanie się z sylwetką twórcy – kompozytora i cechami, które mówią o nim przez jego dzieło, może być istotne przy dokonywaniu wyborów przez osoby zlecające komponowanie utworów liturgicznych oraz poszerzaniu ich muzyczno-biograficznych horyzontów, co mogłoby również ograniczać liczbę później wynikających nieścisłości.

Przedstawiona powyżej sytuacja wpływa na nadużycia związane z funkcją muzyki w Kościele. Największym problemem wydaje się być bylejakość wynikająca z braku świadomości i rozwoju oraz niechęć do podejmowania ambitnych działań wymagających poniesienia trudu. W tym świetle należy podkreślić również negatywnie pojmowaną inkulturację, której niewłaściwe wprowadzenie spowodowało stworzenie tendencji odmiennych od nurtu Kościoła, a sama sytuacja muzyki klasycznej, poprzez zastosowanie niektórych technik kompozytorskich, tylko nasiliła destrukcyjne działanie inkulturacji. Ważnym czynnikiem jest również postawa twórcy oraz jego stosunek do komponowanych dzieł.

Z drugiej strony sytuacja ta za sprawą możliwości twórczych, jakie dzisiaj otrzymujemy, rodzi ogromną nadzieję na przyszłość *continuum* kościelnej materii muzycznej. Pomimo iż dzisiejsze czasy stwarzają trudne wyzwania dla Kościoła i kultury liturgii, wciąż tak bardzo ważny jest rozwój duchowy człowieka realizujący się równoległe do jego rozwoju artystycznego. Bóg, którego obecność w liturgii napełnia wiernych nieskończoną radością, stanowi również niewyczerpane źródło inspiracji. W takim razie artyści, którzy inspirują się wiarą, jak pisał J. Ratzinger: „nie powinni postrzegać siebie jako tylnej straży kultury. Owa pusta wolność, którą porzucają, jest już znużona sama sobą. Pokorne podanie się temu, co nas poprzedza, ustanawia rzeczywistą wolność prowadzi nas ku prawdziwym wyżynom naszego ludzkiego powołania”⁹³. Dzięki temu efekty pracy przesiąkniętej modlitwą być może sprostają wymogom liturgii i staną się prawdziwym świadectwem wiary.

Nakreślona problematyka, obejmująca następujące zagadnienia: rozwój liturgii mszy świętej, celebrowanie Eucharystii po Soborze Watykańskim II oraz muzyka w Kościele, stanowi podstawę do dalszych rozważań na temat rozumienia i obecności *sacrum* w kompozycji mszy jako formy muzycznej. Co więcej, przekłada się ona także na próbę odnalezienia go w przedstawionych w dalszej części dysertacji przykładach muzycznych oraz na wydobycie perspektyw i kierunków tworzenia nowej muzyki liturgicznej zgodnie z dokumentami Kościoła w tej materii.

92 Zob. R. Ingarden, *O dźwiękowych i niedźwiękowych składnikach i momentach dzieła muzycznego*, dz. cyt., s. 65–93.

93 J. Ratzinger, *Duch liturgii*, dz. cyt., s. 140.

IV

MSZA – DZIEŁO MUZYCZNE – WYBRANE PRZYKŁADY

Msza jako dzieło muzyczne na przestrzeni dziejów przybierała różnorakie formy. Bogactwo i liczba utworów, które powstały, są praktycznie niemożliwe do scharakteryzowania. Dlatego przedmiotem niniejszych badań będzie sześć utworów autorstwa polskich kompozytorów, które powstały po Soborze Watykańskim II.

Ich twórcami są: Wojciech Kilar (1932–2013), który napisał *Missa pro pace* na sopran, alt, tenor, bas, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (1999–2000), Juliusz Łuciuk (1927–2020), który skomponował *Mszę polską* na mezzosopran, chór mieszany i orkiestrę instrumentów dętych (1993), Krzysztof Penderecki (1933–2020) i jego kompozycja *Missa brevis* na chór *a cappella* (2012), Henryk Jan Botor (1960), który stworzył *Missa de Misericordia Domini* na chór mieszany, instrumenty dęte i perkusję (2007), Paweł Łukaszewski (1968) z kompozycją *Missa pro Patria* na sopran, mezzosopran, chór mieszany, perkusję i orkiestrę instrumentów dętych (1997) oraz autor niniejszej dysertacji Sebastian Szymański (1982) z utworem *Missa spei* na chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (2017–2019).

Wskazani powyżej twórcy oraz ich dzieła muzyczne przedstawiają różnorakie i wyjątkowe sposoby umiejscowienia tekstu mszy świętej w przestrzeni muzycznej i liturgicznej. Przedstawienie każdej mszy poprzedzone będzie ukazaniem kontekstu życia i twórczości kompozytorów.

1. MISSA PRO PACE WOJCIECHA KILARA

Analizując dorobek Wojciecha Kilara¹, można zauważyć, że jego drodze artystycznej towarzyszył dynamiczny i konsekwentny rozwój duchowy, którego

1 Wojciech Kilar to jeden z najwybitniejszych polskich kompozytorów współczesnych. Urodził się 17 lipca 1932 roku we Lwowie, a zmarł 29 grudnia 2013 roku w Katowicach. Studiował grę na fortepianie oraz kompozycję w klasie Bolesława Woytowicza w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach. Studia ukończył z wyróżnieniem w 1955 roku. W kolejnych latach 1955–1958 był aspirantem u Bolesława Woytowicza. Swoją edukację uzupełniał podczas kursów mistrzowskich, m.in. Międzynarodowych Kursów Wakacyjnych Nowej Muzyki

progres żywo przejawiał się na kartach partytur tworzonych przez artystę. Świadoma rezygnacja z awangardy na rzecz piękna i harmonii, o której zdecydował w początkowym okresie twórczości, umożliwiła mu wykrystalizowanie wyjątkowego stylu, którego dojrzałość zauważalna była szczególnie w utworach poruszających temat *sacrum*. Stosunek Wojciecha Kilara do nurtu awangardy przedstawiał się następująco: „przeżyłem króciutki okres fascynacji tym nurtem i jeszcze przed Darmstadem napisałem jedyny utwór pod jego wpływem – *Odeę Bela Bartók in memoriam*. W Darmstacie nie zdobyłem właściwie żadnych doświadczeń. To był okres fikcji, określania najprostszych rzeczy uczonymi słowami, jak np. *spektrum czasowe* Karlheinz Stockhausena. Długo głowiłem się, czym jest owo *spektrum*, nim zrozumiałem, że znaczenie tego pojęcia

w Darmstadt w 1957 roku oraz jako stypendysta w Paryżu w latach 1959–1960, rozwijając kompozycję u Nadii Boulanger. W 1977 roku jako jeden z członków założył Towarzystwo im. Karola Szymanowskiego w Zakopanem, a w latach 1979–1981 objął funkcję wiceprezesa Zarządu Głównego Związku Kompozytorów Polskich. W 1999 roku został uhonorowany doktoratem honoris causa Uniwersytetu w Opolu, a w 2002 roku przyznano mu Krzyż Komandorski z Gwiazdą Orderu Odrodzenia Polski. Otrzymał wiele nagród i wyróżnień. Początkowo działał pod wpływem sonoryzmu, czego owocem były takie utwory jak *Générique* czy *Riff 62*. Z czasem jednak jego twórczość łączyła elementy folkloru polskiego z asceptycznym i uproszczonym językiem muzyki, co można było dostrzec w *Krzesanym*, *Kościelcu 1909*. Wreszcie powstały wielkie formy wokalne-instrumentalne, takie jak *Bogurodzica*, *Angelus*, *Exodus* oraz muzyka do ponad 100 filmów, m.in. w reż. A. Wajdy, K. Zanussiego, F. F. Coppoli, K. Kutza, K. Kiesłowskiego, wysoko oceniane przez odbiorców. Przyglądając się dorobkowi artystycznemu Wojciecha Kilara, można dostrzec, że droga, którą przebył, wyznacza dwa okresy w jego twórczości. Pierwszy dotyczy początku działań twórczych, kiedy to poznawał i przetwarzał na swój sposób różnorakie formy instrumentalne, style i nurty, czego efektem były takie dzieła jak np.: *Dwie miniatury dziecięce* na fortepian (1947), *Mała uwertura* na orkiestrę (1955), *Symfonia nr 2 Sinfonia concertante* na fortepian i wielką orkiestrę symfoniczną (1956) oraz *Oda Bela Bartok in memoriam* na skrzypce, instrumenty dęte i dwie perkusje (1957). Natomiast drugi okres to czas powstawania najistotniejszych dzieł muzyki poważnej oraz istotna w portfolio kompozytora muzyka filmowa. Czas ten trwał od 1958 do 2009 roku. W okresie tym, poza ogromną liczbą utworów powstałych na potrzeby kina, kompozytor pisał swoje najbardziej rozpoznawalne utwory, które w znacznej mierze dotyczyły *sacrum*. Są nimi: *Bogurodzica* na chór mieszany i orkiestrę (1975), *Exodus* na chór mieszany i orkiestrę (1979–1981), *Angelus* na sopran, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (1982–1984), *Agnus Dei* na chór mieszany a cappella (1997), *Missa pro pace* na sopran, alt, tenor, bas, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (1999–2000), *Magnificat* na głosy solowe, chór i orkiestrę (2006), *Te Deum* na głosy solowe, chór i orkiestrę (2008), *Veni Creator* na chór mieszany i orkiestrę smyczkową (2008); Zob. W. Kilar, partytura utworu *Missa pro pace*, Warszawa 2001, s. 71; M. Wilczek-Krupa, *Kilar, Geniusz o dwóch twarzach*, Kraków 2015, s. 369–378; *Encyklopedia Powszechna*, t. 4, red. M. Karolczuk-Kędzierska, Ł. Gawel, P. Budny, A. Doboszewska, A. Górski, D. Kosiński, W. Ignas-Madej, M. Kulak, P. Mocniak, A. Śledzikowska, A. Zechenter, Kraków 2003, s. 156; M. Szymańska, S. Szymański, *Twórcza postawa człowieka wobec realizacji jego życiowego powołania*, dz. cyt., s. 225–237.

wyjaśnia każdy podręcznik zasad muzyki – najpierw rysowana jest cała nuta, potem dwie półnuty, potem cztery ćwierćnuty, itd. Wtedy używało się takich sformułowań: *formanty*, *spektrum*, pojawiło się słowo *struktura* i szereg podobnych². Propozycją szkoły darmstadzkiej było zerwanie z tradycją i położenie nacisku na eksperyment, co w konsekwencji prowadziło do utopii. W kontekście panujących czasów i sytuacji politycznej propozycja ta na pierwszy rzut oka wydawać się mogła zachęcającą dla młodych ludzi, którzy szukali wyzwolenia w objętym reżimem kraju. Nieco inaczej charakteryzuje ten nurt Witold Lutosławski, który zaznaczał, że: „postawa awangardowca ma w sobie zawsze coś z rezygnacji. Polega ona bowiem na przzerwaniu roli tworzonego dzieła na zjawiska w gruncie rzeczy drugorzędne. *Awangardowiec* angażuje swe siły przede wszystkim w polemikę z zastaną sytuacją. Jego twórczość jest głównie dialogiem z innymi twórcami, dlatego zasięg jej znaczenia jest ograniczony³”.

Z punktu widzenia liturgisty i muzyka wykonującego muzykę kościelną zastosowanie zasad, którymi charakteryzuje się postawa awangardowa, jest praktycznie niemożliwe do zaakceptowania, muzyka powinna bowiem uświęcać człowieka. To właśnie ona ułatwia modlitewne skupienie oraz sprzyja przeżywaniu wspólnotowości, umacniając poczucie więzi⁴. Natomiast pewne elementy awangardy są możliwe do wprowadzenia do utworu liturgicznego w sposób odpowiedzialny. Jednym z przykładów może być repetytywność⁵. Wojciech Kilar mówił, że w muzyce pozostała z niej powtarzalność fraz, kontemplacyjność. Warto podkreślić, że znajduje się ona na niebezpiecznej granicy pomiędzy tradycją kościelną a New Age⁶. Andrzej Jasiński, interpretując repetytywność w muzyce kompozytora, pisał: „nacierające na słuchacza dźwięki powtarzają nieustannie *memento mori*, z którego na pierwszy plan wybija się głos człowieka, poddającego się biegowi czasu, przyjmującego wszystko, co go spotyka, a jednak proszącego Boga, by dał mu siłę na dotrwanie do końca z uniesioną głową⁷”. Cecha ta charakteryzowała kompozytora wychowanego i czerpiącego z tradycji

2 K. Podobińska, L. Polony, *Cieszę się darem życia. Rozmowy z Wojciechem Kilarem*, Kraków 2007, s. 28.

3 D. Cichy, *Polak w Darmstademie*, „Glissando” 6 (2005), s. 21.

4 Zob. R. Tyrała, *Soborowa odnowa muzyki kościelnej w Polsce*, dz. cyt., s. 149–151.

5 Na potrzeby dysertacji terminem „repetytywność” autor, podobnie jak Wojciech Kilar, określa struktury liryczno-dźwiękowe cechujące się powtarzalnością podobną do występującej w modlitwach takich jak różaniec, litania, psalmy itd. W jego rozumieniu nie jest ona jednak tożsama z nurtem New Age, a charakteryzuje przestrzeń współczesnej muzyki liturgicznej.

6 Zob. B. Gruszka-Zych, *Takie piękne życie. Portret Wojciecha Kilara*, dz. cyt., s. 187.

7 Tamże, s. 188.

religijnej, który sam zaznacza, że w Kościele katolickim występuje wiele modlitw i nabożeństw cechujących się repetytywnością, takich jak różaniec, godzinki, koronki, litanie czy psalmy. Wynika z tego, że powtarzalność będąca w przypadku Wojciecha Kilara owocem obcowania z muzyką polskiej szkoły kompozytorskiej, w której obok Witolda Lutosławskiego, Henryk Mikołaja Góreckiego, Kazimierza Serockiego czy Krzysztofa Pendereckiego próbował manifestować nowe tendencje estetyczne, została wykorzystana i zaadaptowana do celów znacznie przewyższających dążenie do innowacyjności w kontekście brzmienia i wynikającej z niego nowej mikroharmonii.

Dla Wojciecha Kilara wydają się być kluczowe dwie drogi jego rozwoju osobistego, w którym można wyraźnie zauważyć dynamikę zmian obejmującą obszar dojrzałości artystycznej, umiejscowiony w projektowaniu i realizacji architektury obszaru ekspresyjnego, symbolicznego i estetyczno-stylistycznego dzieła⁸. Punktem szczytowym tej dojrzałości było napisanie mszy *Missa pro pace* na sopran, alt, tenor, bas, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (1999–2000)⁹. Dlatego też analizie tego utworu należy poświęcić więcej uwagi, zwłaszcza że stanowi on ważny element w realizacji celu niniejszej dysertacji.

Missa pro pace to pierwszy liturgiczny utwór Wojciecha Kilara. Został on zamówiony przez Kazimierza Korda z okazji 100-lecia działalności Filharmonii Narodowej¹⁰ w intencji pokoju na nowe tysiąclecie. Jak pisał B. Pocij: „Wojciech Kilar napisał *Mszę* wyrastającą z rdzennych tradycji pobożności powszechnej, *Mszę* muzyczną jako wyraz Służby Bożej. O zakorzenieniu w tradycji mszy koncertowej świadczy tu obsada: czworo solistów, czterogłosowy chór mieszany, orkiestra symfoniczna w zwyczajowym składzie”¹¹. Szczegółowa obsada utworu przedstawia się następująco: SATB solo-coro misto-3333-4331-timp 2ar pf-archi¹².

8 Zob. M. Szymańska, S. Szymański, *Twórcza postawa człowieka wobec realizacji jego życiowego powołania*, dz. cyt., s. 225–237.

9 Zob. Wojciech Kilar, partytura utworu *Missa pro pace*, Warszawa 2001, s. 71.

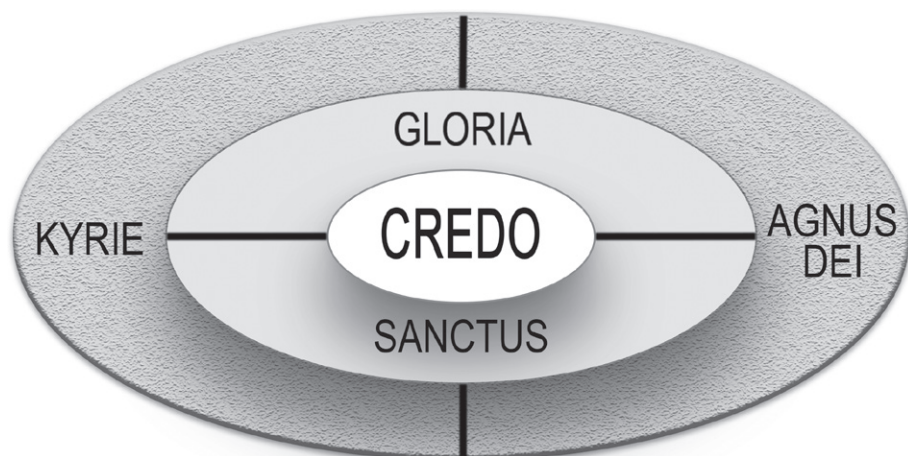
10 Prawykonanie utworu odbyło się 12 stycznia 2001 roku w Warszawie. Wykonawcami dzieła podczas prawykonania byli: Izabella Kłosińska (S), Jadwiga Rappé (A), Charles Daniels (T), Romuald Tesarowicz (B), Chór i Orkiestra Filharmonii Narodowej w Warszawie pod dyktando Kazimierza Korda. Utwór zbudowany jest na bazie tradycyjnego cyklu, złożony z części stałych (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*) z wyodrębnioną i kończącą częścią *Dona nobis pacem*. Całość trwa około 65 minut. Przyglądając się partyturze i wsłuchując w nagranie, można zauważyć wzajemną relację części związaną ze strukturą libretta utworu.

11 B. Pocij, *Komentarz, program koncertu, 09.03.2001 r. w kościele świętych Piotra i Pawła w Katowicach*, [w:] W. Kilar, *Missa pro pace*, Kraków 2005, s. 71.

12 Zob. W. Kilar, *Missa pro pace*, Kraków 2005, s. 4.

Kompozytor podczas pracy nad utworem analizował msze swoich poprzedników ze szczególnym zainteresowaniem *Mszą* Mozarta, o której mówił: „jej części następują szybko po sobie, jakby sama muzyka go prowadziła, aby powstało coś tak wspaniałego. Kiedy sięgam po wielkie msze, które powstały przed moją, to stwierdzam, że te same części mogą być przez kompozytorów różnie odbierane. Ta sama część mszy może trwać u Beethovena 15 minut, a u Mozarta tylko 2 minuty”¹³.

Warto zauważyć, że struktura dzieła wraz z rozwojem pracy zyskiwała coraz bardziej widoczny i charakterystyczny kształt promienistego układu koncentrycznego wokół *Credo* z pokrewieństwem *Kyrie* z *Agnus Dei* oraz *Gloria* z *Sanctus*¹⁴.



Ryc. 5. Wojciech Kilar *Missa pro pace*. Promienisty układ koncentryczny

Układ ten wyróżnia utwór Wojciecha Kilara na tle innych dzieł z gatunku mszy. Analiza dzieła zostanie przeprowadzona zgodnie ze wspomnianym układem, w kolejności opisywanych części. W *Missa pro pace* rozpoczynające utwór słowa *Kyrie* poprzedzone są 70 taktami – czyli około 6 minutami – introdukcji orkiestrowego kwintetu smyczkowego *ben pronunziando* w tempie *grave* bez *divisi* głosów, podczas których słuchacz jest stopniowo zapraszany do czynnego, świadomego i pełnego udziału w tajemnicy misterium.

13 B. Gruszka-Zych, *Takie piękne życie. Portret Wojciecha Kilara*, dz. cyt., s. 192.

14 Zob. B. Pocij, *Komentarz, program koncertu, 09.03.2001 r. w kościele świętych Piotra i Pawła w Katowicach*, dz. cyt., s. 71.

The image shows a musical score for a string quintet, measures 36-48. The score is written for five staves: Violin I (vi I), Violin II (vi II), Viola (vi), Cello (vc), and Double Bass (cb). The time signature changes from 6/4 to 4/4 and back to 6/4. The dynamics are marked as *mf* and *bon pronunziando*. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final cadence.

Przykł. 1. Wojciech Kilar *Missa pro pace*. Temat *Kyrie* prezentowany przez orkiestrowy kwintet smyczkowy (takty 36–48)

Kompozytor podkreślał, że *Kyrie* może przybierać różne odcienie – może być radosne, błagalne, ponure czy też dramatyczne¹⁵, a opisujący je także Robert Łukaszuk zauważył: „*Kyrie* – jest to ciężkie i ponure wołanie w najgłębszej potrzebie; nie ma jakby cienia światła w tym *Kyrie*. Jest to tylko błaganie współczesnego człowieka niespokojnego i lękającego się tego wszystkiego, do czego zmierza świat, do czego zmierzają ludzie. Stąd to wołanie takie dramatyczne”¹⁶. Takie zilustrowanie *Kyrie* może wynikać ze stanowiących podstawę harmoniczną wiolonczeli i kontrabasów na początku utworu, które przygotowują miejsce dla przejmującego tematu muzycznego, który w delikatny sposób zaczyna pojawiać się w altówkach, następnie drugich, a potem pierwszych skrzypcach, tak aby w swojej kulminacji wybrzmieć w pełni i powrócić na nowo, ale już w zupełnie innej, przemienionej formie – za sprawą najpiękniejszego z instrumentów – głosu ludzkiego, tutaj altu solo. Dramaturgii utworu dopełnia dialogująca partia basu solo, która w dalszej części na płaszczyźnie literackiej i metrycznej łączy się z altem solo i milknie, a temat przejmuje i prowadzi do końca kwintet smyczkowy nadający *Kyrie* suplikacyjny charakter.

Wojciech Kilar, opisując konstrukcję dzieła, zaznaczał, że części znajdujące się na skrajnych pierścieniach układu, którego centrum stanowi *Credo*, a więc *Kyrie* i *Agnus Dei*, mają charakter błagalny. Natomiast *Gloria* i *Sanctus* są chwalebne¹⁷. Warto zatem zauważyć, że podobny charakter do części pierwszej dostrzec można w piątej części utworu, czyli w *Agnus Dei*. Utwór rozpoczyna monumentalne *grave* pełnej orkiestry, która wraz z chórem prezentuje trzy razy powtarzaną w *fortissimo* frazę *Agnus Dei*. W następstwie tego wydarzenia

15 Zob. B. Gruszka-Zych, *Takie piękne życie. Portret Wojciecha Kilara*, dz. cyt., s. 192.

16 R. Łukaszuk, *Na Jasnej Górze odnalazłem wolną Polskę... i siebie. Z Wojciechem Kilarzem o jego zażyłości z Matką Jasnogórską, spotkaniu z Najwyższym Twórcą, o życiu, ojczyźnie i muzyce – rozmawia o. Robert Łukaszuk OSPPE*, dz. cyt., s. 83.

17 Zob. B. Gruszka-Zych, *Takie piękne życie. Portret Wojciecha Kilara*, dz. cyt., s. 192.

kompozytor umiejscawia wyłącznie partię basu solo, którego melodia przynosi słowa, niekiedy powtarzane w zależności od struktury melodyczno-rytmicznej: *Agnus Dei, Agnus Dei, Qui Tollis, Peccata, Peccata Mundi, Qui Tollis, Peccata, Miserere Nobis, Miserere Nobis, Miserere, Miserere, Miserere Nobis*¹⁸, po czym, w sposób wznoszący, a zarazem wciąż ascetyczny, ton dramaturgii ulega rozwojowi dzięki kwintetowi smyczkowemu już z głosami w *divisi*.

Przykł. 2. Wojciech Kilar *Missa pro pace*. Temat *Kyrie* prezentowany przez dialogującą partię altu i basu solo (takty 100–112)

Przykł. 3. Wojciech Kilar *Missa pro pace*. Monumentalne rozpoczęcie części *Agnus Dei* przez chór i orkiestrę (takty 1–6)

Blok ten prowadzi do ponownego zaistnienia charakterystycznego dla tej części, mocnego *tutti* chóru i orkiestry z manifestacją słów *Agnus Dei* ze zwiększoną w stosunku do pierwszego razu liczbą śpiewanych słów – z trzech do sześciu razy. Analogicznie do poprzedniego prospektu frazy słów odpowiedniej dla tej części mszy pojawią się głosy solo – najpierw tenor, do którego w dalszej części

18 Zob. W. Kilar, *Missa pro pace*, dz. cyt., s. 53.

dołączające głosy – sopran, alt i bas zmierzają do dziesięciokrotnie eksponowanego *Miserere* – już z towarzyszeniem orkiestry. Zastosowanie w warstwie lirycznej głosów wyłącznie solowych w tym miejscu może świadczyć o dojrzałym traktowaniu słowa.

The image shows a musical score for measures 102-111 of 'Miserere' by Wojciech Kilar. It includes parts for Soprano solo, Alto solo, Tenore solo, Bass solo, and orchestra. The vocal parts are marked with dynamics *mf* and *ff*. The lyrics are 'MI-SE-RE-RE' repeated. The orchestra part is marked 'poco a poco' and 'crescendo'. A box highlights measures 107-110 in the vocal parts.

Przykł. 4. Wojciech Kilar *Missa pro pace*. Crescendo ekspozycji słów *Miserere* przez solistów i orkiestrę (takty 102–111)

Od 112 taktu można zauważyć, że głosy solowe zostały zastąpione brzmieniem chóru mieszanego SATB, który *unisono* wraz z towarzyszącą mu orkiestrą kontynuuje projekcję libretto w sposób repetytywny i pełen dramaturgii, zmierzając do finału.

The image shows a musical score for measures 112-117 of 'Missa pro pace' by Wojciech Kilar. It includes parts for Soprani, Alti, Tenori, Bassi, and orchestra. The vocal parts are marked with dynamics *f* and *tutti*. The lyrics are 'A - GNUS DE - I QUI TO - LLIS PE - CCA - TA MUN - DI' repeated. The orchestra part is marked 'tutti' and 'sempre - molto alla'. A box highlights measures 112-117 in the vocal parts.

Przykł. 5. Wojciech Kilar *Missa pro pace*. Dramaturgiczna i repetytywna projekcja libretto przez chór i orkiestrę (takty 112–117)

W nim zostaje ukazany sens całości dzieła – wyodrębniona część z litanijnie powtarzаныmi słowami sekwencji *Dona nobis pacem*, które można usłyszeć w poincencie utworu 31 razy, może świadczyć o chęci utrwalenia tego zwrotu w pamięci odbiorcy¹⁹. *Missa pro pace* to utwór, który został napisany w intencji pokoju na świecie, a wspomniana sekwencja *Dona nobis pacem* staje się jakby hymnem, uspokojeniem i nadzieją, że pokój zapanuje bądź już zapanował w sercach ludzi²⁰. Utwór ten w subtelny sposób przypomina o potrzebie wyciszenia, która w trzecim tysiącleciu przepełnionym hałasem, zgiełkiem i niepokojem wydaje się uzasadniona.

Pokrewieństwo części w koncentrycznym układzie struktury dzieła skierowanego w stosunku do centralnie umiejscowionego *Credo*, czyli trzeciej części utworu, dostrzec można również pomiędzy bliższymi częściami – *Glorią* i *Sanctus*. Dokonuje się ono na płaszczyźnie ekspresji duchowej twórcy, która wybiega nieco dalej niż określone ramy samej formy. W *Glorii* rozlegają się „echa muzyki polskiej, ludowej, a w pewnym momencie pachnie tam górami. Pierwsze minuty *Glorii* są bardzo radosne i żywe jak górski potok, ale przy słowach: «który gładzisz grzechy świata, zmiłuj się nad nami» – *qui tollis peccata mundi, miserere nobis* – pojawia się znowu tonacja molowa, bo znowu są to słowa proszące, bo znowu jest «zmiłuj się nad nami». Wraca ta nuta prosząca, która jakby dopiero w finale znajduje swoje rozwiązanie. Ostatnie kilka minut *Agnus Dei* to jest to, do czego zdążamy, do pokoju²¹.

Rozpoczynające *Glorię* mocno motoryczne, smyczkowe *allegro* nadaje tej części wspomnianych powyżej radosnych barw umożliwiających wprowadzenie warstwy lirycznej, która od 45 do 67 taktu zostaje zaprezentowana przez chór mieszany powtarzаныmi nieustannie słowami: *Gloria in excelsis Deo*.

Na ich tle od taktów 68 do 92 wszystkie głosy solowe rozgłaszają frazę: *Et in terra pax hominibus bonae voluntatis*. Następnie – od 93 taktu – już sam chór, jedynie z towarzyszeniem *timpani* wyśpiewuje głośno i również repetytywnie – każde po cztery razy – słowa: *Laudamus Te, benedicimus Te, adoramus Te, glorificamus Te*. Od 109 taktu następują charakterystyczne i zarazem oryginalne zmiany metrum, które podyktowane są sylabizacją tekstu mszalnego i przedstawiają się następująco: od 109 do 112 taktu, z towarzyszeniem kwintetu smyczkowego, na słowa: *Gratias agimus Tibi* (powtórzone czterokrotnie)

19 Zob. B. Gruszka-Zych, *Takie piękne życie. Portret Wojciecha Kilara*, dz. cyt., s. 190.

20 Zob. Łukaszuk R., *Na Jasnej Górze odnalazłem wolną Polskę... i siebie. Z Wojciechem Kilarem o jego zażyłości z Matką Jasnogórską, spotkaniu z Najwyższym Twórcą, o życiu, ojczyźnie i muzyce – rozmawia o. Robert Łukaszuk OSPPE*, dz. cyt., s. 84.

21 Tamże.

metrum zmienia się z 6/8 na 7/8; od 113 do 120 taktu na słowa: *propter magnam gloriam Tuam* (powtórzone czterokrotnie) i od 121 do 124 taktu na słowa będące echem poprzedniej frazy: *gloriam Tuam* (powtórzone czterokrotnie) metrum wynosi 5/8. Od 125 do 140 taktu zakończonego *silenzio lungo* zmiany metryczne są najbardziej zaawansowane – tutaj można dostrzec również charakterystyczne dla tej części pionowe, statyczne dźwięki pełnej orkiestry symfonicznej – od 125 do 127 taktu na słowa: *Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater* metrum wynosi 15/8; w 128 takcie z wyrazem: *omnipotens* jest to 12/8; w 129 takcie ze słowami: *Domine Fili* wynosi ono 18/8; w 130 takcie z wyrazem: *Unigenite* – 15/8; takty 131 i 132 z frazą: *Iesu Christe* – 12/8; takty od 133 do 135 na słowa: *Domine Deus, Agnus Dei* metrum wynosi 15/8; takty od 136 do 139 ze słowami *Iesu Christe*, gdzie każda sylaba jest umiejscowiona w osobnym takcie – metrum wynosi 12/8 – a takt 140, będący punktem kończącym poprzednio frazę, otrzymał metrum 1/8, co mogłoby nadawać tej części wymiar symboliczny. Zmierzając do końca części od 141 do 173 taktu, na słowa *Qui tollis peccata mundi miserere nobis, Qui tollis peccata mundi suscipe deprecationem nostram, Qui sedes ad dexteram Patris miserere nobis. Quoniam Tu solus Sanctus, Tu solus Dominus, Tu solus Altissimus, Iesu Christe, Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen*, metrum stabilizuje się do 4/4 z zauważalnymi niekiedy zmianami na 6/4, tak by od 174 do 182 taktu – czyli do końca – pozostało statecznie w 8/8. W tym miejscu pozostają jedynie chóralskie głosy męskie, które na tle dynamizującego i rozpoznawalnego dla *Glorii* motywu uwypuklają ośmiokrotnie sentencję *Gloria in excelsis Deo*²².

The image shows a musical score for the Gloria section of a Mass. It includes staves for Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Orchestra. The tempo is marked 'allegro (♩ = 138)'. The lyrics are: GLO-RIA IN EX-CEL-SIS DE-O. The score is divided into measures, with a box highlighting the final phrase 'GLO-RIA IN EX-CEL-SIS DE-O' in the vocal parts and the corresponding orchestral accompaniment.

Przykł. 6. Wojciech Kilar *Missa pro pace*. Charakterystyczna dla części *Gloria* figura harmonicjno-rytmiczna (takty 45–48)

22 Zob. W. Kilar, *Missa pro pace*, dz. cyt., s. 11–33.

Przykł. 7. Wojciech Kilar *Missa pro pace*. Tutti chóru i orkiestry ze zmiennym i powracającym metrum (taky 125–132)

Warto podkreślić, iż zastosowanie zmiennego i zależnego od sylabizacji metrum nie wpływa na pogorszenie projekcji słowa – wręcz przeciwnie – przedstawia ono słowo w nowy, ciekawy i wciąż aktualizujący się sposób, co jest cechą charakterystyczną dla prawdziwego twórcy. Również w kontekście *stricte* brzmieniowym wskazane powyżej zmiany rytmiczne stają się wartością dodaną.

Wyjątkowy charakter i zarazem bliski *Glorii* cechuje czwartą część utworu *Sanctus*. Jej radosno-mistyczny wyraz przejawia się w durowej tonacji, której brzmienie kontynuuje tekst *ordinarium missae* z udziałem zaprojektowanej w sposób oszczędny instrumentacji. Wojciech Kilar, wskazując na różnorodność i wielobarwność istniejących już dzieł mszalnych – szczególnie w kontekście części *Sanctus* – zaznaczał, że „u wielu kompozytorów *Sanctus* bywa niesłychanie podniosły, tryumfalny, ale też, jak u mnie – spokojny. [...] Tak jak w życiu – te same modlitwy odmawiane od dzieciństwa brzmią różnie w różnych momentach”²³.

Autor prezentuje warstwę liryczną poprzez sopran solo, który w podążającym *crescendo* iluminuje swym blaskiem na tle dwóch harf nadających puls utworowi w sposób powtarzalny i wręcz suplikacyjny oraz z udziałem orkiestrowego kwintetu smyczkowego, który stanowi służebne dla nich tło. Ta repetycyjna i durowa projekcja zmierza do modulacji harmoniczej, która w efekcie od 64 taktu zmienia wydźwięk na molowy, dzięki czemu charakter kompozycji ulega istotnej zmianie, ale wciąż ściśle związanej z libretto utworu. Tym elementem jest prezentacja słów *Benedictus, qui venit in nomine Domini*, gdzie po raz kolejny zauważyć można tendencję wzrostową w zakresie dynamiki – *poco a poco*

23 B. Gruszka-Zych, *Takie piękne życie. Portret Wojciecha Kilara*, dz. cyt., s. 192.

crescendo. Jej punktem kulminacyjnym jest kończące utwór *forte* – od taktu 96 – w tonacji durowej ze słowami *Hosanna, Hosanna, Hosanna in excelsis*²⁴.

The image shows a musical score for the end of the Sanctus in Missa pro pace by Wojciech Kilar. The score is for Soprano solo, Arpa I, Arpa II, and Archi. It is in 3/4 time, marked 'largo' with a tempo of 44 beats per minute. The lyrics are: HE-NI-DI-CTUS HO-SAN-NA HO-SAN-NA HO-SAN-NA IN-EX-CELSIS.

Przykł. 8. Wojciech Kilar *Missa pro pace*. Zakończenie części *Sanctus* (takty 94–104)

Zakończenie przedstawione w powyższy sposób może rozświetlać zawarte w słowach znaczenie tej części mszy, dodając jej, w przestrzeni obecnych i uczestniczących wiernych, wyrazu syntezującego sferę ludzką i transcendentalną w sposób pełen nadziei, co jest ściśle związane z egzystencją człowieka.

Punktem centralnym, wokół którego Wojciech Kilar skoncentrował *Missa pro pace*, jest *Credo*. Osadzona w kanonie muzyki chorałowej, najdłuższa część trwająca blisko 17 minut wskazuje na szczególną paletę barw tkanki brzmieniowej, w której dostrzec można interpretację słowa poprowadzoną w sposób wyjątkowy. Jak wspomina kompozytor: „najtrudniejsze dla mnie było właśnie komponowanie *Credo*. Czuję wtedy wagę każdego słowa, któremu trzeba dodać muzykę. Nawet może troszkę zbyt teologicznie skomponowałem *Credo*. Jest tam wstęp na chór mieszany, ale potem przez dłuższy czas śpiewają sami mężczyźni, a głosy kobiece pojawiają się dopiero przy słowach *Et Incarnatus: Przyjął ciało z Maryi Dziewicy*”²⁵.

Należy zaznaczyć, że *Credo* powstało wyłącznie na głosy ludzkie bez wykorzystania żadnego instrumentu orkiestrowego. Zabieg ten dodaje powagi słowom wypływającym z ust śpiewaków oraz samemu utworowi, a ze strony ściśle muzycznej wskazuje na właściwie przemyślaną i oryginalną koncepcję całego cyklu, co związane jest z pełną dojrzałością twórczą artysty. Robert Łukaszuk w świetle wspomnianego instrumentarium, które wybrał Kilar, komponując

24 Zob. W. Kilar, *Missa pro pace*, dz. cyt., s. 48–50.

25 B. Gruszka-Zych, *Takie piękne życie. Portret Wojciecha Kilara*, dz. cyt., s. 192.

Credo, zauważył, że dobór wyłącznie głosów ludzkich może być podyktowany tym, że: „tak jak w kościele – gdy mówimy *Credo*, zostaje tylko człowiek ze swoim głosem. To *Credo* nie obwieszcza triumfalnie, że wierzę, ale że być może wierzę, że chciałbym wierzyć... To *Credo* jest najważniejszą częścią mszy i jest tam jedna rzecz najważniejsza – muzyka – przy słowach: Crucifixus. Słowa te śpiewa tylko tenor solo, któremu potem odpowiada chór. Sam moment ukrzyżowania jest samotny. Być może jest to jakieś odzwierciedlenie samotności Chrystusa na krzyżu”²⁶. Tak głębokie podejście wskazuje, że utwór powinien być przede wszystkim dobrze napisany technicznie. Jakość warsztatu kompozytorskiego twórcy ściśle wpływa na późniejszą interpretację dzieła przez aparat wykonawczy, a każde uchybienie jej może zostać zauważone zarówno przez współwykonawców dzieła, jak i ich odbiorców, co w przypadku odgrywania utworu podczas sprawowanej Eucharystii jest praktycznie niedopuszczalne. *Credo* Wojciecha Kilara charakteryzuje mocne nawiązanie do tradycji, dawnej muzyki chóralnej, chorału gregoriańskiego. Joseph Ratzinger pisał: „muzyka odpowiadająca liturgii ku czci Tego, który stał się człowiekiem i został wywyższony na krzyżu, czerpie soki żywotne z innej, większej i rozleglejszej syntezy ducha, intuicji i oddziałującego na zmysły dźwięku. Można powiedzieć, że muzyka Zachodu – poczynając od chorału gregoriańskiego poprzez muzykę katedr i wielką polifonię, poprzez muzykę renesansu i baroku aż po Brucknera i dalej – jest wykwitem wewnętrznego bogactwa tej syntezy i rozwinęła całą pełnię zawartych w niej możliwości. [...] Wielkość tej muzyki jest dla mnie najbardziej bezpośrednim i oczywistym potwierdzeniem chrześcijańskiej wizji człowieka i chrześcijańskiej wiary w odkupienie, jakiego dostarcza nam historia”²⁷.

Nakreślone przez kompozytora w *Credo* dźwięki mogą stać się pomocne w przeżywaniu jego treści. Autor położył spory nacisk na sylabizację, która podobnie jak w *Glorii*, nadaje puls jej frazom, jednocześnie wyłaniając metrum utworu. Utwór rozpoczyna dziesięciokrotna prezentacja słowa *Credo* przez chór mieszany w charakterystycznej dla tej części figurze harmoniczej (takty 1–25), która w formie przetworzonej (takty 183–192) również kończy utwór, stanowiąc odpowiedni pomost i podstawę dla części kolejnej, czyli *Sanctus*. Dalsza prezentacja tekstu (takty 26–33) odbywa się za sprawą głosu solowego – tenoru – podczas której autor zastosował specjalne oznaczenie wykonawcze związane

26 R. Łukaszuk, *Na Jasnej Górze odnalazłem wolną Polskę... i siebie. Z Wojciechem Kilarem o jego zażyłości z Matką Jasnogórską, spotkaniu z Najwyższym Twórcą, o życiu, ojczyźnie i muzyce – rozmawia o. Robert Łukaszuk OSPPE*, dz. cyt., s. 84.

27 J. Ratzinger, *Nowa Pieśń dla Pana*, dz. cyt., s. 195–196.

z wybrzmieniem danej frazy²⁸, a później z męskimi głosami chóralnymi, które w *rallentando* kończą tę część utworu (takty 34–69).

tempo giusto (♩ = ca 60)

mf sereno, quasi libero

TENORI
ET IN U...-NUM DO...-MI-NUM JE...-SUM CHRI-STUM FI-LI-UM DE...-I U...-NI...-GE - NI...-TUM ET EX PA...-TRE

BASSI
ET IN U...-NUM DO...-MI-NUM JE...-SUM CHRI-STUM FI-LI-UM DE...-I U...-NI...-GE - NI...-TUM ET EX PA...-TRE

T
NA...-TUM AN-TE O...-MNI-A SAE...-CU...-LA DE-UM DE DE-O LU-MEN DE LU - MI NE... DE - UM VE-RUM DE DE-O VE-RO

B
NA...-TUM AN-TE O...-MNI-A SAE...-CU...-LA DE-UM DE DE-O LUM-EN DE LU - MI NE... DE-UM VE-RUM DE DE-O

Przykł. 9. Wojciech Kilar *Missa pro pace*. Głosy męskie *a cappella* oraz charakterystyczne dla tej części oznaczenie wykonawcze – / (takty 34–51)

Głosy kobiece (jak już wcześniej zaznaczono w niniejszej rozprawie) pojawiają się od słów: *Et incarnatus est de piritu Sancto* (takty 70–95). Następnie słowa: *crucifixus etiam pro nobis* (takty 96–110) zostają wyróżnione przez solowy głos tenoru. Powyższe przykłady oraz pozostałe fragmenty utworu dzielą tekst w subtelny, prawie niezauważalny sposób, co jest ściśle związane z prezentacją słów *Credo*. Na uwagę zasługują również ostatnie partie, w których kompozytor eksponuje słowa: *Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam. Confiteor unum batisma in remissionem peccatorum. Et expecto resurrectionem mortuorum, et vitam venturi saeculi*²⁹, stosując *Quasi recitando* – *come una preghiera* – *tempo e ritmo giusto*, po których następuje charakterystyczna dla tej części przemieniona figura harmoniczna rozpoczynająca utwór. W niej na początku autor umiejscowił słowo „Credo”, a w wersji kończącej potrójne „Amen”. Zabieg ten zaznacza konkretne ramy, w których znajduje się tekst *Credo*.

Bogactwo utworu *Missa pro pace* Wojciecha Kilara może zostać odnalezione w „spójności i brzmieniu poszczególnych części pomimo rozległej różnorodności. Bogactwo to również odnosi się do przestrzeni nadrzędnej względem sfery materiału dźwiękowego – do projekcji słowa – właściwie zastosowanej sylabizacji.

28 Symbol / oznacza przedłużenie półnuty (quasi fermata – ad libitum), niewielkie zwolnienie na poprzedzających ją dwóch-trzech dźwiękach (un poco allargando – ad libitum)”, W. Kilar, *Missa pro pace*, Kraków 2005, s. 35.

29 Zob. W. Kilar, *Missa pro pace*, dz. cyt., s. 42–43.

Świadczy to o wielkiej dojrzałości twórcy oraz o świadomym i odpowiedzialnym implementowaniu warstwy lirycznej w dzieło muzyczne³⁰. Marzeniem kompozytora było napisanie mszy koncertowej, a nie użytkowej, tzn. krótkiej, napisanej z myślą o włączeniu w liturgię, a mimo to cały cykl (trwający około 65 minut) nie traci lekkości i nie sprawia wrażenia utworu zbyt długiego. Msza była wykonywana w trakcie liturgii, na przykład 29 czerwca 2002 roku podczas X rocznicy ustanowienia archidiecezji katowickiej, której obchody połączono z rocznicą 70. urodzin kompozytora. Kilar wspominał: „wtedy wykonano *Missa pro pace* w ramach liturgii. Zastanawiałem się, czy to się sprawdzi. Normalnie msze «używane» w czasie liturgii są raczej krótkie, natomiast moja msza jest bardzo długa. Trwa około sześćdziesięciu pięciu minut – plus liturgia. Ksiądz Arcybiskup skrócił maksymalnie kazanie, ale i tak wszystko razem trwało ponad dwie godziny. Bałem się, że ludzie się znudzą, jednak później usłyszałem, że wcale się to nie dłużyło, a nawet jakby wzmogło przeżycie liturgii. Zawszą słyszę – o czym już mówiłem – określenie tej mszy: «Modlitewna. Modlitewna». Dla mnie to najwyższe wyróżnienie, bo przecież tak naprawdę nie została ona napisana na moją chwałę. [...] Ja tu jestem nieważny, jestem tylko pokornym sługą³¹. Ponadto utwór ten został wykonany w obecności papieża Jana Pawła II dnia 7 grudnia 2001 roku. Papież w wysłanym później liście do kompozytora napisał: „Raz jeszcze pragnę osobiście pogratulować wspaniałej *Missa pro pace*, której miałem możliwość wysłuchać w wykonaniu artystów warszawskiej Filharmonii Narodowej. Tamtego wieczoru po koncercie powiedziałem: «Majestatyczna prostota, piękno zakorzenione w chrześcijańskiej tradycji i brzmienie oddające wyrastającego zeń polskiego ducha, sprawiają, że utwór ten dostarcza nie tylko estetycznych wrażeń, ale może wyzwalać głęboko religijne przeżycia». Te słowa wypowiedziałem z całym przekonaniem. Jest to bardzo piękna msza. Dziękuję za partyturę, którą zechciał mi Pan dedykować, a nade wszystko za okazję do zadumy nad Bożym i ludzkim kształtem pokoju, który w harmonii muzyki znajduje tak wymowny, niejako pełny wyraz, a w rzeczywistości pozostaje wciąż jeszcze przedmiotem tęsknoty ludzi i narodów. Modlę się, aby harmonia ducha jak najprędzej przepełniła serca wszystkich³²».

30 M. Szymańska, S. Szymański, *Twórcza postawa człowieka wobec realizacji jego życiowego powołania*, dz. cyt., s. 233.

31 R. Łukaszuk, *Na Jasnej Górze odnalazłem wolną Polskę... i siebie. Z Wojciechem Kilem o jego zażyłości z Matką Jasnogóorską, spotkaniu z Najwyższym Twórcą, o życiu, ojczyźnie i muzyce – rozmawia o. Robert Łukaszuk OSPPE*, dz. cyt., s. 73.

32 Tamże, s. 41.

Rezygnacja z wirtuozerii orkiestrowej na rzecz jasności przekazu libretta w utworze może wskazywać na „postawę człowieka wiary, człowieka doświadczonego i obdarowanego przez Boga wielkim talentem, który z pokorą stara się wypełniać swoje zadanie”³³. Ponadto należy podkreślić cel, którym kierował się kompozytor przed rozpoczęciem pracy nad mszą: „Nazwałem ją «dla pokoju», gdyż ostatnie siedem minut utworu to nieustanne, litanijnie powtarzane słowa: *Dona nobis pace*. Słyszemy je w poincju utworu 31 razy, jakby artysta chciał, żeby zapadło w pamięć na amen. Trzecie tysiąclecie przynosi nam w nadmiarze niepokój, hałas, zgiełk – dopowiedział. Moją *Mszę* napisałem właśnie w intencji pokoju na nowe tysiąclecie. Prędzej czy później musi się w nas pojawić potrzeba wyciszenia i dlatego o nim przypominam. Ja tego nie kalkulowałem, ale to gdzieś we mnie tkwiło”³⁴. Wynika z tego, że *Missa pro pace* to także utwór, który spełnia założenia cyklu mszalnego, jest więc przeznaczony do wykonywania w trakcie liturgii. Natomiast prezentowanie go w miejscach niesakralnych, takich jak sale koncertowe w filharmoniach, nadaje mu funkcję narzędzia ewangelizacyjnego, co wydobywa także jego uniwersalny charakter.

Obecne w dziele *sacrum* jest przeciwieństwem awangardy, ponieważ nie jest w nim istotna polemika twórców na temat relacji zachodzących pomiędzy ich własnymi utworami. Jest ono przede wszystkim poszukiwaniem i zbliżaniem się do Boga. Oznacza odkrywanie i podążanie własną, niepowtarzalną drogą rozwoju artystycznego oraz nierozzerwalnie związanego z nim – i równolegle przebiegającego – rozwoju duchowego. W *Kyrie* tak pojmowane poszukiwanie realizuje się już od pierwszych taktów utworu. *Sacrum* przybiera w nich purpurową szatę suplikacyjności, której umuzycznienie jest głębokim i dramatycznym wołaniem człowieka o pokój na świecie. Jest ono także szczerym zaproszeniem do udziału w misterium Chrystusa. Podobny charakter ma także leżące na przeciwległym miejscu względem centrum cyklu *Agnus Dei*. Ma ono jednak zdecydowanie bardziej zintensyfikowaną formę w obszarze melodycznym, dynamicznym i agogicznym. Natomiast w *Glorii* obiera zupełnie inną paletę barw – jest pełne nadziei i radości. Ich urzeczywistnienie dokonuje się w specyficznej motoryce i dynamice oraz zastosowanej harmonii, a w konstrukcji dzieła – również poprzez charakterystyczną repetytywność fraz. Ta żywiołowa część jest podobna pod wieloma względami do *Sanctus*, aczkolwiek to właśnie w *Sanctus* kompozytor uzewnętrznia w sposób najbardziej subtelny obszary

33 M. Szymańska, S. Szymański, *Twórcza postawa człowieka wobec realizacji jego życiowego powołania*, dz. cyt., s. 233.

34 B. Gruszka-Zych, *Takie piękne życie. Portret Wojciecha Kilara*, dz. cyt., s. 190.

swojej delikatności, które w połączeniu z warstwą liryczną kreślą niebiańską wizję zbawienia dokonującego się na Ołtarzu Pańskim. *Sacrum* w *Credo* jest wynikiem przemyślanego i odpowiedzialnego nawiązania do tradycji gatunku, dostrzeżenia powagi i okazania wielkiego szacunku Słowu w warstwie lirycznej cyklu mszalnego. W ostatniej części zatytułowanej *Dona nobis pacem* Kilar decyduje się na tonalność i melodyjność rozumianą w sposób klasyczny, przez co pokazuje, że prosta technika kompozytorska może być wciąż żywym i aktualnym środkiem wyrazu współczesnego twórcy.

Dlatego wydaje się, że *sacrum* znajduje odzwierciedlenie w dojrzałym, a więc i profesjonalnym planowaniu i realizacji architektury obszaru ekspresyjnego, symbolicznego i estetyczno-stylistycznego dzieła, którego podstawę stanowi warstwa liryczna mszy świętej. W poszukiwaniu i zbliżaniu się do Boga istotny jest więc aspekt jakości warsztatu kompozytorskiego i otwartości człowieka na transcendencję.

2. MSZA POLSKA JULIUSZA ŁUCIUKA

W dorobku Juliusza Łuciuka³⁵ można znaleźć trzy msze: *Mszę łacińską* na chór mieszany i organy (1958), *Mszę dziękczynną* na chór mieszany (1974) oraz *Mszę polską* na mezzosopran, chór mieszany i orkiestrę instrumentów dętych (1993). Ta ostatnia została napisana na zamówienie Dyrekcji Orkiestry Koncertowej

35 Juliusz Mieczysław Łuciuk był polskim kompozytorem muzyki poważnej, który również w swojej twórczości podejmował temat *sacrum*. Urodził się 1 stycznia 1927 roku w Brzeżnicy (k. Radomska), a zmarł 18 października 2020 roku w Krakowie. Edukację muzyczną przyszłego kompozytora w zakresie gry na fortepianie i organach zapoczątkował jego ojciec Andrzej Łuciuk (1894–1970), który w latach 1914–1921 był głównym organistą w sanktuarium zakonu paulinów na Jasnej Górze w Częstochowie. Juliusz Łuciuk w latach 1947–1952 studiował muzykologię na Uniwersytecie Jagiellońskim oraz jednocześnie w latach 1947–1956 odbywał studia w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Krakowie w zakresie teorii muzyki u Andrzeja Frąckiewicza, kompozycji u Stanisława Wiechowicza (dyplom w 1956), nauki gry na fortepianie w klasie Sergiusza Nadgryzowskiego i Jana Hoffmana oraz organach u Józefa Chwedczuka. Dalszy rozwój talentu kompozytora przypada na lata 1958–1959 w Paryżu, gdzie studiował kompozycję u Nadii Boulanger i Maxa Deutscha oraz uczestniczył w seminariach Oliviera Messiaena. Ponadto w 1959 roku brał udział w Międzynarodowych Kursach Kompozytorskich w Darmstadt. Juliusz Łuciuk ma na swoim koncie wiele nagród i wyróżnień krajowych i zagranicznych. W życiu artystycznym kompozytora, podobnie jak w przypadku biografii Wojciecha Kilara, dostrzec można charakterystyczny podział w okresach twórczości. Pierwszy z nich, silnie związany z czasem poszukiwań i gwałtownych przemian w materii języka dźwiękowego trwał do ok. 1960 roku i charakteryzował się przewagą gatunków instrumentalnych. Dostrzec w nim można istnienie pewnych cech

Wojska Polskiego w Warszawie, a prawykonanie odbyło się 1 maja 1993 roku podczas Inauguracji Liturgicznej III Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Sakralnej *Gaude Mater* w bazylice Jasnogórskiej w Częstochowie³⁶.

Jej struktura to klasyczna *missa brevis* (pozbawiona *Credo*), charakteryzująca się specyficznym tytułem oraz wprowadzeniem elementów tańców polskich. Juliusz Łuciuk zamiast oznaczeń agogicznych wprowadził w trzech częściach następujące określenia: quasi-mazurek – *Kyrie*, quasi-polonez – *Sanctus* oraz quasi-kujawiak – *Agnus Dei*. W kontekście całości dzieła wskazuje to na zastosowanie wyjątkowej tkanki brzmieniowej.

neoklasycyzmu, przede wszystkim w doborze formy. Cechy te w sposób harmonijny łączyły się z ogólną postawą twórcy, która wyrażała się poprzez upodobanie do zwartych i logicznych, nieprzeładowanych konstrukcji i przejrzystych faktur. Później nastąpił okres trwający do końca życia kompozytora, w którym to zmierzał w kierunku syntezy indywidualnych osiągnięć (Święty Franciszek z Asyżu, Demiurgos), a potem skupił się niemal wyłącznie na muzyce religijnej. W twórczości Juliusza Łuciuka wyjątkowe miejsce zajmuje zainteresowanie i zaangażowanie w projekcję słowa, szczególnie polskiej współczesnej liryki wokalne. Kompozytor w cyklach pieśni przeznaczonych na różnorodne obsady wielokrotnie sięgał do tekstów poetów związanych z awangardą (np. Juliana Przybosia), a w późniejszych dziełach wykorzystywał przede wszystkim teksty refleksyjne, co pozwalało mu uzyskać wysoki stopień spójności w projekcji liryczno-wokalne. Głęboka znajomość problematyki wokalne oraz introwertyczny i dyskretny typ wyrazu muzycznego umożliwiły twórcy właściwe i oryginalne wykorzystanie słowa również w dziełach chóralnych, czego przykładem może być *Suita maryjna* na chór mieszany a cappella (1983), która nawiązuje do radosnych tradycji i jednocześnie do lirycznych polskich pieśni maryjnych, czy początek *Apocalypsis* na sopran, alt, tenor i baryton solo i chór mieszany (1985) cechujący się przejrzystą fakturą oraz wyraźnie nakreślona motywiką, w której podstawową funkcję pełni wciągnięta w obszar barwy artykulacja tekstu; zob. *Juliusz Łuciuk* <http://culture.pl/pl/tworca/juliusz-luciuk> (30.01.2021); *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t. klł, część biograficzna, red. E. Dziębowska, Kraków 1997, s. 469–470.

- 36 Informacje te pochodzą z rozmowy, którą przeprowadził autor dysertacji z Juliuszem Łuciukiem zimą 2016 roku w Krakowie. Wskazane przez kompozytora inne wykonania *Mszy polskiej*: 2 maja 1993 – Sosnowiec; 2 maja 1993 – Częstochowa, Kościół na Groszu (dzielnica), 3 maja 1993 – Program I Polskiego Radia – transmisja z kościoła św. Krzyża w Warszawie; 10 czerwca 1993 – Program II Polskiego Radia – audycja redaktor Elżbiety Gryń-Stasik. Retransmisja z Inauguracji „Gaude Mater”; październik 1993 – Inauguracja Roku Akademickiego na Akademii Teologii Katolickiej w Warszawie. Solo – Maria Mitrosz (sopran); 12 listopada 1993 – Warszawa, kościół Wniebowzięcia N.M.P. i św. Józefa. Krakowskie Przedmieście – uroczysta msza święta jubileuszowa – 25 lat Chóru Akademii Teologii Katolickiej w Warszawie. Solo – Maria Mitrosz; 23 maja 1994 – Warszawa. Galeria Jana Pawła II – koncert muzyki patriotyczno-religijnej. Solo – Maria Mitrosz; 11 listopada 1994 – Warszawa, katedra połowa – jubileusz Orkiestry Koncertowej Wojska Polskiego w Warszawie. Solo – Maria Mitrosz; 23 maja 2003 – wykonanie na koncercie Szkoły Muzycznej II stopnia w Krakowie. Chór Szkoły Muzycznej i Zespół Instrumentalny pod dyr. Bogusława Grzybka. Solistka – uczennica Szkoły Muzycznej; wiele innych wykonań później w Krakowie i Polsce.



Przykł. 10. Juliusz Łuciuk *Msza polska*. Nawiązanie do tańców polskich w trzech częściach *Mszy polskiej* Juliusza Łuciuka

Kompozytor eksponuje taneczny charakter dzieła i świadomie upraszcza jego język, stosując quasi-funkcyjną harmonikę opierającą się na ekspresji muzyki ludowej, co wpływa na powierzchowne i formalne zaznaczenie duchowości tekstów mszalnych³⁷. Czas trwania poszczególnych części przedstawia się następująco: *Kyrie* – 1’30”, *Gloria* – 6’30”, *Sanctus* – 4’30”, *Agnus Dei* – 4’, a całego cyklu wynosi około 16’30”, więc można zauważyć zdecydowaną różnicę w długości w stosunku do *Missa pro pace* (65’) Wojciecha Kilara. Szczegółową obsadę dzieła, zgodnie z zapisem na drugiej stronie rękopisu partytury, stanowią: 3 flauti, 3 oboi (III oboe muta in corno inglese – ci), 3 clarinetti (III clarinetto muta in clarinetto basso – clb), 2 fagotti, 3 trombe , 4 corni <F>, 3 tromboni, tuba, contrabassi, piatto alto, gong, tamburo con corde, campani tubolari, vibrafono, solo mezzosopranu oraz coro misto³⁸. Zauważyć można, że różnica w stosunku do mszy Wojciecha Kilara przejawia się również w konstrukcji utworu, w której brak jest promienistego układu koncentrycznego całości ukierunkowanego wokół *Credo* oraz pokrewieństw dalszych części. Pojawia się także w wybranej obsadzie czy projekcji libretto.

Tuż po przystąpieniu do analizy partytury *Mszy polskiej* Juliusza Łuciuka należy zwrócić uwagę na wyjątkowe oznaczenie quasi-mazurek w miejscu standardowych oznaczeń agogicznych. Charakterystyczna dla tego tańca synkopowana figura rytmiczna występuje w całym trwającym około 1’30” *Kyrie*, stanowiąc tym samym istotę struktury melodyczno-rytmicznej rozpoczynającej części mszy. Jest to najkrótsza część mszy Juliusza Łuciuka.

Rozpoczynające i dalej repetatywne prezentowanie libretta przez mezzosopran solo znajduje odbicie w dialogującej odpowiedzi chóru – początkowo samych głosów żeńskich, a od 14 taktu do końca utworu włącznie z głosami męskimi, sprawiając wrażenie dialogu celebransa z wiernymi podczas liturgii. W części tej daje się dostrzec niezwykle klarowna, pełna światła i logicznie

37 Zob. S. Dąbek, *Twórczość mszalna kompozytorów polskich xx wieku*, dz. cyt., s. 346.

38 Zob. J. Łuciuk, *Msza polska*, Kraków 1993.

umiejscowiona faktura wokalna oraz ciepła, a zarazem oszczędna w środku wyrazu akompaniująca funkcja orkiestry, która swoją rolą może przypominać towarzyszenie głosom wokalnemu w utworze estońskiego kompozytora Arvo Pärta *Da pacem Domine* (2004) – w wersji późniejszej niż pierwotna – na chór SATB oraz orkiestrę smyczkową. Struktura *Kyrie* wskazuje również na zastosowanie wznoszącej się formy, gdzie motyw przewodni, intonowany przez mezzosopran solo, jest powtarzany od 14 taktu do końca utworu.

The image shows a musical score for the Kyrie section of a Mass. It features a vocal line for mezzo-soprano solo at the top, with lyrics: "Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son, e-lei-son, e-lei-son, e-lei-son, e-lei-son." Below this are staves for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, all with the same lyrics. The piano accompaniment is shown at the bottom. The score is in 3/4 time and includes dynamic markings such as *p*, *mp*, and *mf*. The title "quasi-mazurek" is written above the first staff.

Przykł. 11. Juliusz Łuciuk *Msza polska*. Nawiązanie quasi-mazurek jako istota struktury melodyczno-rytmicznej *Kyrie* i dialog w przestrzeni solistyczno-chóralnej (takty 14–23)

Kyrie Juliusza Łuciuka wydaje się radosne, przez co trudno jest porównywać je do utworu Wojciecha Kilara, który swoją kolorystyką zmierza zdecydowanie w stronę dramatu oraz kryjącej się w nim suplikacyjności. Jednak jak wspominał sam Kilar, może ono być również radosne.

Gloria jako jedyna część *Mszy polskiej* nie spełnia założeń cyklu, ponieważ kompozytor nie wprowadził do niej elementów tanecznych i folklorystycznych. Pomimo to, jako autonomiczny utwór, doskonale wpisuje się w całość dzieła. W odczuciu autora niniejszej dysertacji jest ona kontynuacją radosnego nastroju, który skłania się wciąż ku wzniosłości, co mogłoby znaleźć potwierdzenie w określeniu agogicznym na początku tej części – *maestoso*³⁹. Jest to zarazem najdłuższa – blisko 6' – z części *Mszy polskiej* i pod tym względem przypominająca *Missa pro pace* Wojciecha Kilara. Podobieństwo jest również zauważalne za sprawą radosnego i wzniosłego wyrazu.

Kompozytor po krótkim czterotaktowym wstępie orkiestry inicjuje w projekcie libretto *Glorii* za sprawą durowego *forte* całego chóru SATB. Dalej słowa

39 Zob. J. Łuciuk, *Msza polska*, dz. cyt., s. 6.

Laudamus te (takty 14–17), *Benedicimus te* (takty 18–21), *Glorificamus te* (takty 26–29) zostają po trzykroć zaintonowane – najpierw przez głosy żeńskie, następnie przez głosy męskie, za trzecim razem przez wszystkie, a w przypadku słów *Adoramus te* (takty 22–25) w odwrotnej kolejności. Warto również zwrócić w tym miejscu uwagę na monofonię, która w sposób symboliczny nawiązuje do pierwotnej muzycznej tradycji Kościoła.

SOPRANI
ALTI
TENORI
BASSI

A - do - ra - mus. te. A - do - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te.

Przykł. 12. Juliusz Łuciuk *Msza polska*. Dialogizująca (naprzemiennie) i monofoniczna faktura chóralna *Glorii* (takty 22–29)

W dalszej części kompozycji niektórych słowa tekstu *Glorii* zostały pominięte, np.: Twoja = *Tuam* w (chwała Twoja = *gloriam Tuam*), Ojcie = *Pater* (Boże Ojcie Wszchemogący = *Deus Pater omnipotens*) i Chryste = *Christe* (Jednorodzony, Jezu Chryste = *Unigenite Iesu Christe*)⁴⁰.

SOPRANI
ALTI
TENORI
BASSI

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am.

Przykł. 13. Juliusz Łuciuk *Msza polska*. Pominięcie słowa *Tuam* w *gloriam Tuam* (takty 32–37)

Takiego zabiegu wymagały zastosowane przez kompozytora rytmika i melodyka, które wznosiły prezentowane słowa w fanfarnym stylu, przygotowując tym samym odpowiednie miejsce do zaistnienia w utworze partii mezzosopranu

40 Tamże, s. 13–15.

solo, która dała początek słowom *Qui tollis peccata mundi* (od 53 taktu), aż do *Qui sedes ad dexteram Patris miserere nobis* (do 87 taktu). Analogicznie do Juliusza Łuciuka postąpił Wojciech Kilar, który wyróżnił tę partię poprzez powierzenie słów czterogłowski solistów – jednak w tym przypadku wybrzmiały one do końca *Glorii*⁴¹. Fragment ten charakteryzuje się również specyficzną formą dialogu pomiędzy głosem solowym a chórem i tym samym stanowi odrębny element struktury architektonicznej i dramatycznej dzieła. W warstwie instrumentalnej przejawia się to m.in. poprzez podkreślenie znaczenia wybrzmiałych słów za sprawą zastosowania dzwonów rurowych *campane tubolari*, które dodały temu fragmentowi powagi i błagalnego charakteru.

The image shows a musical score for the beginning of the mezzo-soprano solo and the introduction of the tubular bells. The score is written for orchestra, campane tubolari, mezzo-soprano solo, and vocal soloists (Soprani, Alti, Tenori, Bassi). The mezzo-soprano solo part is highlighted with a box and contains the lyrics "Qui tol - li pec - ca - ta mun - di". The vocal soloists enter with the lyrics "mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis." The score includes dynamic markings such as *p*, *mp*, *mf*, and *mp*.

Przykł. 14. Juliusz Łuciuk *Msza polska*. Początek partii mezzosoprano solo i wprowadzenie *campane tubolari* (takty 53–62)

Od taktu 91 do końca utworu – tj. do taktu 115 – od słów *Quoniam Tu solus Sanctus* warstwa wokalna zostaje wyśpiewana już tylko przez sam chór na tle orkiestry. Koloryt przestrzeni brzmieniowej zmierza do pełnego, triumfalnego i świetlistego, czterokrotnie zaakcentowanego *Amen*.

Gloria Juliusza Łuciuka, inaczej niż trzy inne części cyklu, pozbawiona jest elementów folklorystycznych, a zarazem wpisuje się znakomicie w formę dzieła. W przekonaniu autora niniejszej dysertacji kompozytor piszący *missa brevis* z elementami ludowymi może mieć w sobie ogromną potrzebę ekspozycji jednej z części dzieła, którą wyróżni i nada jej wyjątkowe światło. Być może dzieje się to na wzór twórców mszy z pełnym cyklem, np. wspomnianego Wojciecha

41 Zob. W. Kilar, *Missa pro pace*, dz. cyt., s. 32.

Kilara w *Missa Pro Pace*, którzy nawiązują w *Credo* do tradycji Kościoła, stosując elementy chóralu gregoriańskiego.

Kolejną częścią *Mszy polskiej* Juliusza Łuciuka jest *Sanctus*, którego czas trwania wynosi około 3'30". Jako trzeci utwór dzieła nawiązuje po raz drugi strukturą rytmiczną do tańców ludowych – w tym wypadku do poloneza, co zostaje zaznaczone na początku partytury poprzez widniejące oznaczenie agogiczne – quasi-polonez. Pierwsze takty rozpoczynają się charakterystyczną figurą rytmiczną wykonywaną na werblu, która ewoluuje brzmieniowo w zmiennym i różnorodnym instrumentarium, jednak dźwięk werbla w rytmie poloneza jest zdecydowanie dominującym i motorycznym elementem *Sanctus*.

The image shows a page of a musical score for the beginning of the *Sanctus* in the *Polish Mass* by Juliusz Łuciuk. The score is in 3/4 time and marked "quasi polonez". It features a tamburo militare part with a rhythmic pattern, an orchestra, and vocal parts for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The vocal parts enter with the text "San - ctus - s. - s.".

Przykł. 15. Juliusz Łuciuk *Msza polska*. Quasi-polonez, motoryka utworu akcentowana dźwiękiem werbla oraz ekspozycja faktury chóralnej (takty 1–8)

Warto zauważyć, że koloryt ludowy zostaje wprowadzony do dzieła nie tylko w warstwie instrumentalnej, ale również w wokalne naprzemiennie i tak np.: otwierająca sentencja *Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus, Deus Sabaoth* cechuje się długimi dźwiękami chóru przedstawionymi uroczyscie na tle żywiołowej gry orkiestry (takty 1–30), a od 31 taktu słowa *Pleni sunt caeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis* zostają zrytmizowane w stronę poloneza przy jednoczesnym ograniczeniu tej funkcji w orkiestrze. W tym miejscu również kompozytor eksponuje wyrażenie *Hosanna in excelsis* 9 razy, przy czym 8 razy przez głosy żeńskie na przemian z męskimi, a ostatni dziewiąty raz chóralnym *tutti* (takty 40–53). Od 55 taktu puls utworu dotychczas zaznaczany przez werbel zostaje zastąpiony waltorniami. Dzięki temu zmienia się tkanka brzmieniowa i część ta nabiera innego, tajemniczego wyrazu, który od 60 taktu zostaje dopełniony prezentacją słów *Benedictus, qui venit in nomine Domini* przez mezzosopran

solo. Następnie od 80 taktu powraca wyróżniający się werbel i po krótkim czasie (84 takt) zostaje znowu zaprezentowana sentencja słów *Hosanna in excelsis* ośmiokrotnie w zmodyfikowanej formie w stosunku do wcześniejszej wersji, ale równie radośnie⁴². Juliusz Łuciuk w swojej *Mszy polskiej*, podobnie jak Wojciech Kilar w *Missa pro pace*, zaprezentował libretto *Sanctus* w radosnym i wysublimowanym stylu. Jednak w kwestii głębi i szerokości przestrzeni brzmieniowej, która sprzyja kontemplacji, na większą uwagę mógłby zasłużywać *Sanctus* z *Missa pro pace* Wojciecha Kilara, który zdaje się być doskonałym dziełem sztuki wzniosłej.

Ostatnią częścią *Mszy polskiej* Juliusza Łuciuka jest trwający około 4' i nawiązujący do tańców polskich (do kujawiaka) *Agnus Dei*. Wyjątkowe, ambientowe brzmienie uzyskane dzięki wprowadzeniu triol szesnastkowych w instrumentach dętych drewnianych – fletach i klarinetach – w połączeniu z długimi dźwiękami waltorni i tremolo wibrafonu stanowi pierwszą część utworu, w której niskie damsko-męskie głosy chóru rozpoczynają projekcję słowa w tajemniczym stylu, przygotowując tym samym miejsce dla głosu solowego – mezzosopranu. Głos ten wyśpiewuje sentencję *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi* wzniosłe w rytmie kujawiaka, a od 13 do 20 taktu trzy razy *miserere nobis* z tendencją przeciwną – opadającymi dźwiękami. Również w tym miejscu zmienia się rola orkiestry na stateczną i towarzyszącą, a takty 21–24 prowadzą do wyłącznie instrumentalnego wybrzmienia frazy.

The image shows a musical score for the 'quasi kujawiak' section of Juliusz Łuciuk's 'Msza polska'. The score is in 3/4 time and features an orchestra and vocal soloists. The orchestra part is marked 'quasi kujawiak' and includes a 'p' dynamic. The vocal soloist part is marked 'p' and includes the lyrics 'A - gnus - De - i'. The choral parts for ALTI, TENORI, and BASSI are marked 'p' and include the lyrics 'A - gnus, A - gnus De - i'.

Przykł. 16. Juliusz Łuciuk *Msza polska*. Quasi-kujawiak, ambientowa paleta brzmieniowa orkiestry oraz ekspozycja mezzosopranu solo (takty 3–8)

42 Zob. J. Łuciuk, *Msza polska*, dz. cyt., s. 29–48.

Warto zauważyć, że motyw główny jest powtarzany od 25 taktu przez solistkę, której partia nie nawiązuje już do tanecznego rytmu – puls ten został poprowadzony jednak jako tło w dialogującej tkance brzmieniowej pojedynczych głosów chóralnych i orkiestry w taktach 25–41. Tutaj również warstwa liryczna zostaje powielona w stosunku do pierwszej ekspozycji – łącznie z potrójnym zaakcentowaniem *miserere nobis*.

Zgodnie z libretto części stałej mszy *Agnus Dei* dalsza prezentacja tekstu sugeruje wprowadzenie słów *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem*. W związku z tym w konstrukcji utworu Juliusza Łuciuka można dostrzec zastosowanie formy ABA – kompozytor od taktu 42 nawiązuje do ambientowego brzmienia kreowanego przez wspomnianą wcześniej grupę instrumentów (rozbudowaną o jeden dodatkowy głos fletu), prowadząc frazę analogicznie do pierwszej części utworu w stronę finału, w którym następuje pięciokrotne powtórzenie słów *dona nobis pacem*, co zostaje zilustrowane w taktach 54–66. Ilościowe zaakcentowanie tego wyrażenia wydaje się logiczne w świetle struktury utworu – melodyki oraz harmonii, jak również pod względem teologicznym – twórca w finale dzieła ukazuje blask bijący od Stwórcy. Kilka lat później Wojciech Kilar w *Missa pro pace* również akcentuje sentencję *dona nobis pacem* – artykułuje ją 31 razy, tworząc osobną część dzieła.

Należy stwierdzić, że *Msza polska* na mezzosopran, chór mieszany i orkiestrę instrumentów dętych (1993) Juliusza Łuciuka, pomimo iż nie jest utworem w pełni spełniającym założenia cyklu *ordinarium missae* – jest typową *missa brevis* – stanowi odpowiednią przestrzeń dla liturgii. Żywym przykładem tego są wspomniane wcześniej uroczyste wykonania utworu. Warto zaznaczyć, że kryjąca się w tytule dzieła wyjątkowość przejawia się w dużej mierze w aspekcie rytmicznym tak bardzo charakterystycznym dla polskiej tradycji i kultury oraz w sposób subtelny łączy się z wymiarem literackim, jednocześnie nie ujmując mu właściwego znaczenia. Ponadto utwór może cieszyć się powodzeniem podczas wykonania *stricte* koncertowych, również w miejscach niesakralnych, co jak w przypadku *Missa pro pace* Wojciecha Kilara nadaje mu walorów ewangelizacyjnych. Ta przepelniona powietrzem i lekkością msza doskonale określa ramy muzyczne przestrzeni, w której dokonuje się transformacja jej materii, co prowadzi do *communio* z Bogiem. W ten sposób ukształtowane dzieło muzyczne, zawierające kontrastowe elementy tradycyjno-folklorystyczne, po zetknięciu z liturgicznym tekstem nabiera głębszego wymiaru duchowego. Jego przejawem jest ascetyczność kompozytora pochylającego się nad pustą kartą partytury, który z pokorą rozpoczyna pracę nad dziełem, mając w świadomości specyfikę tematu. Znajduje to odbicie w zrozumieniu

przez odbiorcę – uczestnika liturgii, co może prowadzić do uaktywnienia postaw mistycznych, zachowań czy przeżycia duchowego, również w samym kompozytorze.

Wydaje się, że poszukiwane *sacrum* w *Mszy polskiej* Juliusza Łuciuka znajduje się w pełnej pokory i szacunku postawie twórcy poszukującego źródła swojej tożsamości, zarówno w wymiarze religijnym, jak i patriotycznym. I tak: *sacrum* w *Kyrie* w obszarze muzycznym mieści się w przejrzyści eksponowanej warstwy lirycznej, co jest związane z klarowną, pełną światła i logicznie wprowadzoną fakturą wokalną na tle oszczędnej w środku wyrazu, akompaniującej funkcji orkiestry. Całość zostaje umiejscowiona w rytmicznym obszarze mazurka. W *Glorii* zaś znajduje się ono w przestrzeni pełnej radości i wzniosłości, jak również i zadumy za sprawą specyficzniej traktowanej warstwy lirycznej. Działanie to przejawia się poprzez wpisanie w obszarach wokalnych różnorodnie dialogizujących partii opartych na tekście, co może mocniej pobudzać refleksyjność odbiorcy. Natomiast *sacrum* w *Sanctus* kryje się w wyjątkowości interpretacji tekstu, który kompozytor eksponuje w radosnym i wysublimowanym stylu. Wielką rolę odgrywa tutaj motoryka, a więc odniesienie się do elementu folklorystycznego – charakterystycznego tańca – poloneza. W ostatniej części *Agnus Dei* *sacrum* wynika z wykorzystania w utworze oryginalnej projekcji libretto, logicznego porządku działań i funkcji poszczególnych elementów konstytuujących dzieło, wyjątkowego posługiwania się tkanką brzmieniową i transparentnego nawiązania do tradycji ludowych – kujawiaka.

Juliusz Łuciuk poprzez swoje poszukiwania udowadnia, że elementy patriotyczne są niezwykle istotne w kształtowaniu postawy człowieka wierzącego oraz poszukującego źródła swojej tożsamości. Co do kompozytora obcującego ze świętymi tekstami, powinien on wykazywać się najwyższym stopniem profesjonalizmu.

3. MISSA BREVIS KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO

Krzysztof Penderecki⁴³ zakończył prace nad *Missa brevis* w 2012 roku. Została ona zamówiona przez Bach-Archiv Leipzig z okazji jubileuszu 800-lecia kościoła

- 43 Krzysztof Penderecki to polski kompozytor, dyrygent oraz pedagog muzyczny. Był jednym z najwybitniejszych i uznanych na całym świecie twórców muzycznych XX wieku. Urodził się 23 listopada 1933 roku w Dębicy, a zmarł 29 marca 2020 roku w Krakowie. Pochodził z wielokulturowej rodziny, a w jego drzewie genealogicznym znajdują się korzenie ormiańsko-niemiecko-polskie, jego dziadek był niemieckim ewangelikiem, a babcia Ormianką pochodzącą ze Stanisławowa (dzisiejszy Iwano-Frankiwsk). W 1951 zamieszkał w Krakowie, gdzie uczył się prywatnie gry na skrzypcach u S. Tawroszewicza oraz teorii muzyki i kompozycji u F. Skołyszewskiego. Uczęszczał do średniej szkoły muzycznej w Krakowie (1952–1954). Studiował kompozycję u A. Malawskiego (1954–1957), a po jego śmierci u S. Wiechowicza (1957–1958) w PWSM w Krakowie, tamże prowadził klasę kompozycji (1958–1966). Warto podkreślić również, że Krzysztof Penderecki działalność pedagogiczną kontynuował w Folkwang-Hochschule für Musik w Essen (1966–1978) oraz jako prof. w Yale University w New Haven (1973–1978). Był stypendystą Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD) w Berlinie (1968–1970), rektorem Akademii Muzycznej w Krakowie (1972–1987), dyrektorem artystycznym Filharmonii Krakowskiej (1987–1990), od 1993 był dyrektorem artystycznym Festival Casals w San Juan (Puerto Rico), od 1997 dyrektorem muzycznym Sinfonia Varsovia (z którą został nagrany m.in. album autorski P.) W 1971 zadebiutował jako dyrygent w Donaueschingen, wykonując swój utwór *Actions*, a w 1972 dokonał nagrania płytowego dla firmy EMI siedmiu swoich utworów z WOSPRIT w Katowicach i od tego czasu prowadził intensywną działalność dyrygencką. Ponadto Krzysztof Penderecki był laureatem wielu krajowych i zagranicznych nagród, otrzymał wyjątkowe odznaczenia, był doktorem honoris causa kilkunastu uczelni wyższych na świecie, członkiem wielu akademii artystycznych i naukowych oraz stowarzyszeń. Kompozytor stworzył wiele indywidualny język wypowiedzi muzycznej. Uznanie na świecie zdobył dzięki niezwykłemu *Fluorescencjom* na wielką orkiestrę symfoniczną (1961–62), których prapremiera odbyła się w Donaueschingen w 1962 roku. Ich oryginalność przejawia się poprzez wprowadzenie – poza pełnym składem wielkiej orkiestry symfonicznej, których brzmienie jest kreowane z zastosowaniem efektów sonorystycznych – niekonwencjonalnych instrumentów w postaci zawieszonych arkusza blachy do imitowania grzmotów burzy, gwizdków, kawałków szkła i metalu pocieranych pilnikiem, grzechotek, dzwonków elektrycznych, piły, maszyny do pisania i syreny alarmowej. Krzysztof Penderecki był twórcą niezwykle płodnym i na przestrzeni sześćdziesięciu lat napisał ponad 100 dzieł, w których szczególne miejsce zajmuje muzyka religijna. Kompozytor chętnie sięgał po teksty oparte na Piśmie Świętym, jak i po te, które dotyczą sfery sacrum w sposób pośredni (np. w operach). Istotnym dziełem tego gatunku pozostaje *Passio et mors Domini Jesu Christi secundum Lucam* (Pasja wg św. Łukasza) na 3 głosy solo, recytatora, 3 chóry mieszane, chór chłopców i orkiestrę (1965), która została skomponowana na zamówienie Westdeutscher Rundfunk w Kolonii z okazji obchodów 700-lecia katedry w Münster i prawykonana w 1966 roku. Do innych dzieł K. Pendereckiego w tym kręgu należą np.: *Psalmy Dawida* na chór mieszany, instrumenty strunowe i perkusję (1958), *Dies Irae. Oratorium ob memoriam in perniciem castris in Oświęcim necatorum inextinguibilem reddendam* na 3 głosy solo, chór mieszany i orkiestrę (1967), *Jutrznia / Utrenja: 1. Złożenie Chrystusa do grobu* na głosy solo, 2 chóry

i chóru św. Tomasza w Lipsku. Polskie prawykonanie odbyło się z udziałem Polskiego Chóru Kameralnego pod dyrekcją Jana Łukaszewskiego 12 stycznia 2013 roku w Dworze Artusa w Gdańsku, a nagranie z udziałem tego samego zespołu miało miejsce 14 kwietnia 2013 roku w Europejskim Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego w Lusławicach⁴⁴. Cały cykl jest krótki – trwa zaledwie 18 minut i 39 sekund, a długość poszczególnych części przedstawia się następująco: *Kyrie* (2'07"), *Gloria* (3'19"), *Benedicamus Domino* (3'01"), *Sanctus* (1'49"), *Benedictus* (3'13"), *Agnus Dei* (5'14")⁴⁵. Jest to muzyka o określonej dramaturgii, w której można odnaleźć zróżnicowane tempa oraz wyrafinowane faktury tworzące tkanę brzmieniową.

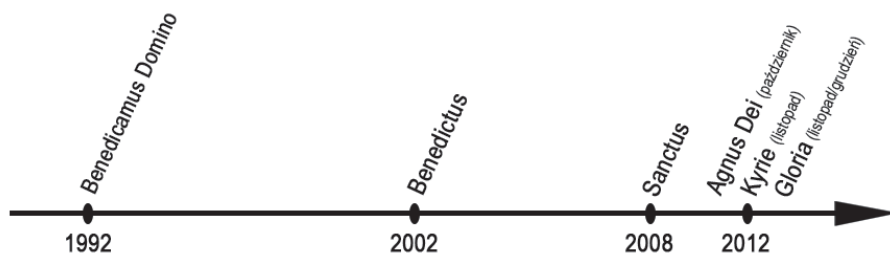
Nakreślona powyżej struktura dzieła dowodzi uniwersalności wprowadzonych do materii dźwiękowej tekstów i wskazuje na funkcjonalność – w pierw autonomicznych – a potem tworzących jeden cykl części. To działanie może wskazywać na pełną realizację określonego wcześniej celu bądź na etapowe poznawanie drogi ukrytej w syntezie tekstów poszczególnych części. Przyglądając się osi czasu procesu kompozycji, można wnioskować, że twórca chętnie powracał do pracy nad utworem, podejmując dialog z muzycznymi tradycjami muzyki wokalne w Europie, poczynając od średniowiecznej polifonii, aż do muzyki XX wieku. Należy także zaznaczyć, że pomimo tak długiego procesu powstawania kolejnych części ich stylistyka jest spójna i rozpoznawalna jako dzieło Krzysztofa Pendereckiego.

Kluczem do zrozumienia właściwej utworowi ciągłości narracji w architekturze słowno-muzycznej może być przedstawienie jego poszczególnych części zgodnie z kolejnością ich powstawania, z wyjątkiem *Benedicamus Domino*, który przez długi czas stanowił autonomiczne dzieło i który zostanie omówiony jako ostatni.

i orkiestrę symfoniczną (1970), II. *Zmartwychwstanie Pańskie* na głosy solo, chór mieszany, chór chłopięcy i orkiestrę symfoniczną (1971), w których sięga po starocerkiewne teksty liturgiczne, *Te Deum* na głosy solowe, 2 chóry mieszane i orkiestrę symfoniczną (1980) dedykowane papieżowi Janowi Pawłowi II, *Polskie Requiem* na 4 głosy solowe, 2 chóry mieszane i orkiestrę (1980–2005), *Siedem Bram Jerozolimy* na 5 solistów, recytatora, 3 chóry mieszane i orkiestrę (1996) na rocznicę 3000-lecia Jerozolimy czy *Credo* na głosy solowe, chór i orkiestrę symfoniczną (1996–98); zob. M. Tomaszewski, *Penderecki. Bunt i wyzwolenie. Rozpętanie żywiołów*, Kraków 2008, s. 28–85; *Muzyka. Encyklopedia PWN. Kompozytorzy i wykonawcy, prądy i kierunki, dzieła*, praca zbiorowa, red. S. Żurawski, Warszawa 2007, s. 570; *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t. pe–r, część biograficzna, red. E. Dziębowska, Kraków 2004, s. 8.

44 Zob. R. Chłopicka, *Muzyka sakralna na chór a cappella Krzysztofa Pendereckiego*, „Pro Musica Sacra” 11 (2013), s. 146.

45 Zob. K. Penderecki, *Utwory Chóralne vol. 2*, DUX 0964, Warszawa 2013.



Ryc. 6. Krzysztof Penderecki *Missa brevis*. Oś czasu przedstawiająca kolejność powstawania części (opracowanie autorskie)

Część *Benedictus* powstała w 2002 roku i została przygotowana na chór dziecięcy lub żeński *a cappella*. Kompozytor zadedykował ją swojej wnuczce Marysi⁴⁶, a prawykonanie odbyło się w 31 maja 2002 roku z udziałem chóru dziecięcego z Toronto. Natomiast za polskie prawykonanie był odpowiedzialny Polski Chór Kameralny. 14 października 2002 roku utwór został wykonany w obecności Krzysztofa Pendereckiego. Libretto stanowi drugą część *Sanctus Benedictus, qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis*. Struktura *Missa brevis* może wskazywać na to, że *Benedictus* – potem wraz z *Sanctus* – mógł być zaczątkiem większego cyklu – cyklu mszalnego. Tempo utworu zostało oznaczone jako *andante*, a forma to AAB.

Pomimo jednorodności chóru (SSAA) głosy w niektórych miejscach partytury zostają podzielone na 8 (słowa: *venit*, takty 25–26) i nawet 11 głosów (słowa: *Hosanna*, takt 41). Taka silnie dysonansowa tkanka brzmieniowa wymaga od wykonawców właściwego przygotowania i mistrzowskiego operowania dźwiękiem, szczególnie podczas klasterów brzmieniowych. Kompozytor wielokrotnie eksponuje wybrane słowa bądź frazy, co może sprzyjać pogłębieniu kontemplacji słuchającego, który niejako staje się świadkiem dziejących się wydarzeń.

Charakter *Benedictus* wraz z upływem czasu ulega przeobrażeniom dynamiczno-harmonicznym bliskim stylowi kompozytora, a wspomniana polifonia poprzez zastosowanie *divisi* obejmuje praktycznie wszystkie głosy. Pomimo tego typu rozwiązań utwór pozostaje w subtelnej równowadze wybrzmiałego i zrozumiałego słowa, a jego palety barwne wpływają na autentyczność dzieła muzycznego.

46 Zob. M. Tomaszewski, *Penderecki. Bunt i wyzwolenie. Rozpętanie żywiołów*, Kraków 2008, s. 80.



The image shows a musical score for Soprano and Alto parts, starting at measure 37. The tempo is marked 'Andante' and the time signature is 3/4. The Soprano part begins with 'ne Do - mi - ni. Ho - san - na, Ho - san - na, Ho - san - na, Ho - san - na, Ho - san - na, Ho - san - na.' The Alto part begins with 'ne Do - mi - ni. Be - ne - di - ctus, qui ve - nit, qui ve - nit, Ho - san - na, Ho - san - na, Ho - san - na, Ho - san - na, Ho - san - na, Ho - san - na.' A boxed-in section at the end of the page shows a cluster of notes for the word 'Hosanna' in both parts, with a dynamic marking of *ff*. The notes are highly dissonant and overlapping, creating a complex texture.

Przykł. 17. Krzysztof Penderecki *Missa brevis*. Silnie dysonansowy – klasterowy pion brzmieniowy na słowie „Hosanna” – sopran i alto dziel się w *divisi* na łącznie 11 głosów (takt 41)

Kolejną częścią *Missa brevis*, którą Krzysztof Penderecki dołączył do cyklu, jest powstały w wigilię 2008 roku w Krakowie (zadedykowany podobnie jak *Benedictus* wnuczce Marysi) *Sanctus*. Autor napisał go w 6 lat po zakończeniu pracy nad *Benedictus*. Aparat wykonawczy pozostał taki sam jak w części poprzedzającej⁴⁷. Kompozytor ponownie wybrał chór żeński, co mogłoby świadczyć o zachowaniu ciągłości w strukturze tych dwóch części, które z powodzeniem mogą być również wykonywane przez chóry chłopięce czy dziecięce. Poza obsadą, spoiwem może być m.in. metrum utworu wynoszące $\frac{3}{4}$, a cechą charakterystyczną i wyróżniającą go w stosunku do poprzedzającej części jest zdecydowanie szybsze tempo oznaczone w partyturze jako *allegro*, rzadko zastosowane *divisi* w głosach oraz specyficzna projekcja słowa. Kompozytor umiejscawia słuchacza w radosnym wymiarze, którego panoramę kreuje delikatna melodia osadzona w wertykalnej przestrzeni, tworzonej poprzez klarowną ekspozycję libretto pionami harmonicznymi z minimalnie melizmatyczną architekturą niektórych fraz. Na uwagę zasługuje również unisonowo rozpoczynająca się konstrukcja, która przerywa melodię główną (takty 21–23) od słów *Pleni sunt caeli et terra gloria tua* – autor dokonuje zmiany nastroju, wprowadzając wolniejsze tempo *poco meno mosso e tenuto*. Melodia głównego motywu powraca we właściwym tempie, a ponowna recytacja frazy *Pleni sunt caeli* zostaje przedstawiona w zdecydowanie ruchliwszej formie z zastosowaniem nawet ozdobnych nut szesnastkowych (takt 35) czy *staccato* (takty 36–37). Utwór kończy hymniczna kadencja słowa *Gloria* zakończona durowym akordem.

47 Co do ciągłości tekstu, to *Sanctus* poprzedza *Benedictus*.

Przykl. 18. Krzysztof Penderecki *Missa brevis*. Ruch szesnastkowy, *staccato* oraz piony harmoniczne w *Sanctus* (takty 35–42)

Subtelność *Sanctus* Krzysztofa Pendereckiego może być porównywalna z delikatnością dziecka, a zawarta w nim harmonijność może nawiązywać do *Sanctus* z *Missa pro pace* Wojciecha Kilara. Utwór ten wraz z *Benedictus* stanowi również całość nie tylko w wymiarze muzycznym, ale również mistycznym.

Po zakończeniu prac kompozytorskich nad dwiema poprzednimi częściami (tj. *Benedictus* i *Sanctus*) kompozytor powrócił po kilku latach do tworzenia pozostałych części mszy. Owocem tego były kolejne utwory cyklu – *Kyrie*, *Gloria* i *Agnus Dei*. Impulsem do ich dopisania stało się zamówienie z Archiwum Bacha w Lipsku z okazji obchodów 800-lecia Thomanerchor, którego kantorem był Jan Sebastian Bach, z przeznaczeniem na głosy męskie⁴⁸. W porządku chronologicznym to właśnie *Agnus Dei* na chór mieszany wydaje się kolejnym z cyklu – został napisany w Krakowie w październiku 2012 roku. Jest to najdłużej trwająca część mszy (5'14"). Jak pisała Regina Chłopicka: „*Agnus Dei* o tempie określonym jako *Andante sostenuto* jest częścią stanowiącą serce całego cyklu. Wydaje się, że wszystkie poprzedzające części do niej prowadzą i dopiero w niej odnajdują swój ostateczny sens”⁴⁹.

Dzięki zastosowanej złożonej konstrukcji brzmieniowej utwór wydaje się zmierzać w obszary jakby nie odkryte jeszcze w całym cyklu. Dzieje się tak być może ze względu na subtelnie przeprowadzoną narrację, która w łagodny sposób rozwija się tak, aby przy słowach *qui tollis peccata mundi* (od 10 do 19 taktu) wskazać za sprawą powtarzających i dialogujących ze sobą głosów na suplikacyjny charakter dzieła, którego „ładunek” emocjonalny zostaje rozładowany, poprzez dwukrotne powtórzenie słów *miserere nobis* (takty 20–21).

48 Zob. K. Penderecki, *Missa brevis* na chór a cappella, <http://ninateka.pl/kolekcje/trzej-kompozytorzy/penderecki/audio/missa-brevis-na-chor-a-cappella> (10.02.2018).

49 R. Chłopicka, *Muzyka sakralna na chór a cappella Krzysztofa Pendereckiego*, dz. cyt., s. 148.

Przykł. 19. Krzysztof Penderecki *Missa brevis*. Opadające dźwięki sentencji „dona nobis pacem” w *Agnus Dei* (takty 37–41)

Pierwsza część (takty 1–22) zostaje powtórzona, po czym struktura ulega zmianie. Wprowadzona polirytmia może sugerować, że muzyka nie trwa, a staje się w czasie rzeczywistym, dzięki czemu jej synteza przygotowuje miejsce dla sentencji *dona nobis pacem*, która zostaje zaprezentowana w sposób wysublimowany, a jej charakter jest ponadludzki, wręcz mistyczny. Regina Chłopicka wskazywała: „w drugiej fazie quasi-litanijne wezwania *Agnus Dei* wraz z lirycznym śpiewem nabierają coraz bardziej melancholijnego charakteru, by w ostatniej fazie przez zagęszczone brzmienia przesuwające się w dół na chromatycznie opadającym basie nawiązać do barokowej *pathopoi*. Jednak wyodrębnione *conclusio* w ostatnich dwóch taktach przynosi mimo wszystko znak nadziei. Zaintonowana jako ostatnie współbrzmienie czysta kwinta (fis-cis) tworzy rodzaj aureoli, zanikającego pasma nadrealnej jasności”⁵⁰.

Agnus Dei Krzysztofa Pendereckiego wydaje się być przestrzenią, w której dwa światy – ludzki i boski – przenikają się wzajemnie w sposób wyjątkowy. To miejsce spotkania jest punktem kulminacyjnym dzieła i może być pomocnym kluczem w interpretacji zarówno całości, jak i pozostałych części utworu *Missa brevis*. Wydawać by się mogło, że *Agnus Dei* Pendereckiego stoi w zupełnej opozycji do monumentalnego utworu Wojciecha Kilara. Jednak tak nie jest, czego dowodem może być potraktowanie w sposób wyjątkowo łagodny i świetlisty ostatniej sentencji *dona nobis pacem*.

Otwierające *Kyrie* zostało napisane przez kompozytora na 5-głosowy chór mieszany SATTB (zawierający 2 partie głosów tenorowych⁵¹) w Krakowie w listopadzie 2012 roku. To najkrótsza część z cyklu *Missa brevis*, trwająca zaledwie 2 minuty (2’07”). Utwór jest utrzymany w nastroju spokojnym i ma charakter

50 Tamże, s. 148.

51 W dalszym przebiegu utworu można zauważyć *divisi* również innych głosów.

suplikacyjny. Rozpoczyna go podwójna partia tenorów z niską dynamiką, do której już po pierwszym takcie dołączają głosy basowe, a od 5 taktu również głosy żeńskie – soprany oraz nieco bardziej ruchliwe alty. Poszczególne ujęcia chóralsne przedstawiają libretto utworu polifonicznie w różnym tempie (jedynie miejscami spotykając się w partyturze), zmierzając do punktu kulminacyjnego, którym jest ujednoclenie słów – od 15 taktu – poprzez potrójną ekspozycję *Christe eleison* w tym samym czasie w każdym głosie (pionami) w *fortissimo*. Po tak wybrzmiałej frazie następuje od 20 taktu rozładowanie napięcia dzięki melizmatycznemu quasi-gregoriańskiemu prowadzeniu sopranów słowem *eleison* na tle pozostałych statycznych dźwięków innych głosów umiejscowionych na czystej kwincie. Utwór zamyka delikatne *Kyrie eleison* w tenorach.

Przykł. 20. Krzysztof Penderecki *Missa brevis*. Punkt kulminacyjny *Kyrie* (takty 14–19) oraz melizmatyczny śpiew sopranów (takty 19–20)

Istotną kwestią wydaje się być metrum – od początku utworu jest ono stałe i wynosi 4/4 – co w żaden sposób nie koliduje ze zróżnicowaną prezentacją poszczególnych głosów. Jednak od punktu kulminacyjnego *Christe eleison* ulega modyfikacji (takt 15 – 5/4, takt 16 – 6/4, takt 17 – 4/4 i takt 18 – 5/4), co znakomicie oddaje charakter wybrzmiałych słów. Delikatne zakończenie w chorałowej postaci rozładowuje napięcie, przypominając o modlitewnym i suplikacyjnym stylu formy.

W porządku chronologicznym powstawania *Missa brevis* to właśnie *Gloria* jest kolejną częścią i zarazem ostatnią, nad którą pochylił się kompozytor. Utwór był pisany w Krakowie i wenezuelskim Caracas w listopadzie i grudniu 2012 roku. Trwająca nieco ponad 3 minuty część (3'19")⁵² rozpoczyna się kilkuktaktową partią

52 Niektóre wykonania cechują się większą rozpiętością czasu – w tym jedno z ostatnich z udziałem Chóru Filharmonii Narodowej pod dyrekcją samego kompozytora Krzysztofa Pendereckiego, gdzie część ta trwa 3:45 min.

charakterystycznych głosów solowych tenorowych, do której dołączają pozostałe głosy chóralne. Część ta jest kontrastowa względem *Kyrie* – w partyturze autor wskazuje na tempo *allegro*, interpretując cały tekst liturgiczny.

Kreowanie tkanki brzmieniowej odbywa się dzięki wykorzystaniu w szerokim zakresie *divisi* praktycznie w każdym głosie chóru mieszanego. Początkowe polifoniczne fragmenty wypowiedzi również nadają wyjątkowości dziełu. Dzięki poddaniu imitacji rozłożonych na trójdźwiękach motywów ich charakter zmienia się na bardziej uroczysty, pochwalny, wręcz radosny. Narracja przebiegająca wzdłuż kolejnych fragmentów tekstu wskazuje na różnorodność w formie wypowiedzi, która przechodzi od sylabicznej deklamacji przez dialogi międzygłosowe, odcinki o polifonicznej fakturze, aż do kulminacji na słowie *gloria* potwierdzonej przez wyraziste *Amen*⁵³. To właśnie ostateczne *Amen* zostaje poprzedzone zjednoczeniem podążających w wielu płaszczyznach głosów na słowa *Cum Sancto Spiritu in gloria Dei patris* (takty 56–58), a samo słowo *gloria* zostaje wyróżnione poprzez wprowadzenie ornamentyki w głosach żeńskich (takt 57).

The image shows a page of a musical score for a four-part choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The score is written in a 4/4 time signature. It features polyphonic textures where different voices enter and move in parallel motion. The lyrics are in Latin, including 'Je su Chris te', 'Cum San cto Spi ri tu in glo ria Dei pa tris', and 'glo ria'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and ornaments. A specific section of the score is highlighted with a dashed box, indicating the ornamentation in the soprano part on the word 'gloria'.

Przykł. 21. Krzysztof Penderecki *Missa brevis*. Jednoczące się głosy w finale *Gloria* (takt 56) oraz ornamentyka w sopranach na słowie „gloria” (takt 57)

Antyfona chorałowa *Benedicamus Domino* na 5-głosowy chór męski *a cappella* składający się z trzech głosów tenorowych i dwóch basowych przez wiele lat figurowała w zbiorze utworów Krzysztofa Pendereckiego jako autonomiczne dzieło o nazwie *Benedictus*. Praca nad kompozycją została zakończona w 1992 roku, a do cyklu mszalnego dołączyła już po prawykonaniu *Missa brevis*⁵⁴. Taki

53 Zob. R. Chłopicka, *Muzyka sakralna na chór a cappella Krzysztofa Pendereckiego*, dz. cyt., s. 146.

54 Zob. K. Penderecki, *Penderecki conducts Penderecki, Choral Music vol. 2*, 01902 9 58195 5 2, Warszawa 2017.

zabieg może wskazywać na chęć literackiego wzbogacenia dzieła, a pod kątem wykorzystanej obsady stanowi doskonale uzupełnienie całości. Utwór powstał na podstawie średniowiecznej dwugłosowej antyfony *Benedicamus Domino* z opactwa Engelberg, do której autor dodał werset z Psalmu 117 *Laudate Dominum* oraz pochwalne *Alleluja*. Dzieło zostało zadedykowane przyjaciółom Margit i Hansowi Rudolfom z okazji 70 urodzin⁵⁵. Prawykonanie utworu przez zespół Taverner Consort pod dyrekcją Andrew Parrotta odbyło się podczas Festiwalu Wielkanocnego w Lucernie 18 kwietnia 1992 roku⁵⁶. Warto wspomnieć, że *Benedicamus Domino* jako autonomiczne dzieło doczekało się wielu wydawnictw fonograficznych. Utwór cechuje zwarta i precyzyjnie zaprojektowana konstrukcja i jak podawała R. Chłopicka: „rozpoczęty przez quasi-litanijną recytację w niskich głosach z towarzyszącą mu w głosach tenorowych laudacją werset psalmu, pełni funkcję otwarcia obrzędu, a obsada głosów męskich nadaje muzyce pewien rys surowości i powagi”⁵⁷.

Przykł. 22. Krzysztof Penderecki *Missa brevis*. Średniowieczne organum *Benedicamus Domino* ze zmierzającym do finału *Alleluja* (takty 55–57)

Kompozytor zastosował nuty stałe i pedałowe, które przypominają *canti firmi* szczególnie w długich wartościach oraz pierwsze próby menzurowania muzyki. Ponadto w melodiach tych słyszeć echa śpiewów gregoriańskich⁵⁸. Polifoniczna narracja z umiarkowanymi ujęciami atonalnymi zmierza w stronę modlitewnego

55 Tekst dedykacji: „Meinen lieben Freunden Margrit und Hans Rudolf zum 70. Geburstag gewidmet”, K. Penderecki, *Missa brevis*, Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz 2013, s. 28.

56 Zob. M. Tomaszewski, *Penderecki. Bunt i wyzwolenie. Rozpętanie żywiołów*, dz. cyt., s. 73.

57 R. Chłopicka, *Muzyka sakralna na chór a cappella Krzysztofa Pendereckiego*, dz. cyt., s. 147.

58 Zob. A. Draus, *Benedicamus Domino*, [w:] *Twórczość Krzysztofa Pendereckiego. Od genezy do rezonansu, t. 6, Między musica adhaerens a musica libera 1985–1993. Faza Polskiego Requiem i Czarnej maski*, red. M. Tomaszewski, T. Malecka, Kraków 2013, s. 117.

skupienia, a jej przestrzeń zaznacza również cytowane w podwójnym kanonie średniowieczne *organum* antyfony, do którego zostaje wpleciona i zmierzająca do końca (od 55 taktu) fraza *Alleluja*.

Benedicamus Domino to znakomity przykład łączący tradycję i współczesność, w którym charakterystyczny klimat muzyki średniowiecznej za sprawą przywołanego *organum* harmonijnie przenika wyjątkowy styl wokalny kompozytora.

Missa brevis na chór *a cappella* Krzysztofa Pendereckiego to utwór będący syntezą muzyki chóralnej skomponowanej przez tego artystę. To również wyjątkowa synteza poszczególnych fragmentów tej mszy. Pomimo nietypowej kolejności powstawania części cyklu na przestrzeni dwudziestu lat można zauważyć, że obsada wykonawców (*Kyrie* – chór mieszany SATTB; *Gloria* – chór mieszany SATB; *Sanctus* – chór żeński SSAA; *Benedictus* – chór żeński SSAA; *Benedicamus Domino* – chór męski TTBB; *Agnus Dei* – chór mieszany SATB) żywo ewoluowała, w zaplanowany sposób transmitując libretto mszy i kreując unikatowe, a zarazem spójnie utkane wrażenia muzyczne sprzyjające skupieniu i pogłębieniu relacji ze Stwórcą. Autor dowodzi, że w *Missa brevis* przenikanie muzyki dawnej z muzyką współczesną – również atonalną – może przynosić pozytywne rezultaty i znakomicie wpisywać się w muzyczne *continuum* Kościoła. Jego dzieło imponuje mistrzowskim prowadzeniem głosów oraz wyjątkowym kształtowaniem dramaturgii osadzonym w przestrzeni pełnej spokoju i prostoty.

Próba odnalezienia *sacrum* w *Missa brevis* prowadzi do stwierdzenia, że jest w tym wypadku syntezą działań twórczych, których realizacja na przestrzeni lat udowodniła, że wysoka jakość materiału muzycznego dla kompozytora poszukującego będzie wciąż jednym z najistotniejszych elementów jego pracy. Dlatego też, pomimo specyficznego i wyjątkowego stylu twórczego, będzie on zdolny do stworzenia wieloczęściowego dzieła sztuki wysokiej przeznaczonego na potrzeby liturgii Kościoła. *Sacrum* w przestrzeni muzycznej poszczególnych części mszy świętej kryje się m.in. w klarownym i spójnym, mimo wprowadzenia elementów atonalnych, materiale dźwiękowym. W *Kyrie* może być ono zauważalne m.in. w miejscach nawiązujących do chorału gregoriańskiego. Nie bez znaczenia dla jego określenia jest także spokojny i suplikacyjny charakter tej części. W *Glorii* przejawia się w zastosowaniu niezwykle zróżnicowanego dialogowania głosów kreujących specyficzne rozwiązania harmoniczne. Natomiast w *Sanctus*, dzięki pierwiastkowi melodyjności, określa ramy obszaru pełnego subtelności i ciepła. W *Benedictus* i *Benedicamus Domino*, pomimo różnorodnego aparatu wykonawczego i wprowadzenia elementów harmonicznym tożsamych z muzyką współczesną, kompozytor kreuje mistyczną przestrzeń sprzyjającą kontemplacji przekazywanych treści. W ostatniej części *Agnus Dei* obecność *sacrum*

w wymiarze muzycznym realizuje się w delikatności korespondujących ze sobą warstw głosów żeńskich i męskich w niebanalnym obszarze tkanki muzycznej.

Obecność *sacrum* w *Missa brevis* autorstwa Krzysztofa Pendereckiego przejawia się w precyzyjnie utkanej formie muzycznej, w której można odnaleźć ślad kompozytora kładącego nacisk na sferę intelektualną i duchową w kreowanej przez siebie przestrzeni.

4. *MISSA DE MISERICORDIA DOMINI* HENRYKA JANA BOTORA

Wśród znajdujących się w dorobku Henryka Jana Batora⁵⁹ utworów ściśle związanych z liturgią ważne miejsce zajmuje *Missa de Misericordia Domini* na chór mieszany, instrumenty dęte i organy. Utwór ten został zamówiony i napisany z okazji XXXIV Międzynarodowego Kongresu *Pueri Cantores*, który odbył się w 2007 roku w Krakowie. Hasłem przyświecającym temu wydarzeniu były słowa:

59 Henryk Jan Botor to polski kompozytor i organista, członek Związku Kompozytorów Polskich. Urodził się 16 marca 1960 roku w Tychach. Edukację muzyczną rozpoczął od prywatnych lekcji gry na fortepianie, a później w szkołach muzycznych w Tychach i Bielsku-Białej. Ukończył Akademię Muzyczną w Krakowie na kierunkach: wychowania muzycznego i dyrygentury chóralnej (dyplom 1984), kompozycji pod kierunkiem Marka Stachowskiego (dyplom 1989) oraz klasy organów pod kierunkiem Mirosławy Semeniuk-Podrazy (dyplom z wyróżnieniem 1989). Od 1988 roku kontynuował naukę improwizacji w Holandii pod okiem J. Jongepiera, a w 1990 roku uczestniczył w Letniej Akademii Organowej w Haarlem w Holandii, gdzie doskonalił swoje umiejętności gry organowej pod kierunkiem H. Haselböcka i A. Bondemana. Laureat wielu polskich i międzynarodowych konkursów kompozytorskich. Jako organista wykonywał własne utwory i improwizacje w Polsce, Holandii, Niemczech i Meksyku. W 1997 roku nagrał płytę, na której zostały zarejestrowane tyskie organy. Pracuje jako organista w kościele w Tychach, ponadto jest wykładowcą z zakresu improwizacji i kompozycji w Akademii Muzycznej w Krakowie. Kompozytor posiada w swoim dorobku utwory symfoniczne, wokально-instrumentalne, kameralne, fortepianowe, organowe, chóralne oraz pieśni. Tak szerokie spektrum prac kompozytorskich jest zdominowane przez przestrzeń, w której porusza się autor – muzykę sięgającą tematu *sacrum*. Większość tytułów ważniejszych kompozycji wskazuje ściśle na ten cel np.: *Kyrie* na chór mieszany i orkiestrę smyczkową (1986), *Wskrzeszenie Łazarza* na dwoje organów i chór mieszany (1987), *Judica me, Deus* na chór mieszany a cappella (1988), *Triduum paschalne* na chór mieszany a cappella (1988), *Psalm pochwalny* na chór mieszany i orkiestrę (1988), *Alleluja* na chór żeński a cappella (1989), *Misterium Najświętszej Marii Panny* na dwoje organów, zespół instrumentalny, 4 głosy męskie i chór mieszany (1989), *In honorem sancti Stanisłai* na organy (1991), *Litania do Świętego Józefa* na chór mieszany a cappella (1997), *Missa brevis* na chór mieszany i organy (1998), *Hymnus in honorem sancti Cunegundi* na organy (1999), *Alleluja* na chór mieszany a cappella (2000), *Pieśń o Bożym Miłosierdziu* na sopran, orkiestrę smyczkową, perkusję, harfę i chór mieszany (2000), *Msza wawelska. Missa in honorem sancti Stanisłai* na chór mieszany (2002), *Trzy psalmy* na sopran i fortepian (2003),

Misericordias Domini in aeternum cantabo. Prawykonanie odbyło się podczas uroczystej mszy świętej na zakończenie Kongresu w bazylice Miłosierdzia Bożego w Krakowie. Wzięło w nim udział blisko 4000 wykonawców z całego świata⁶⁰.

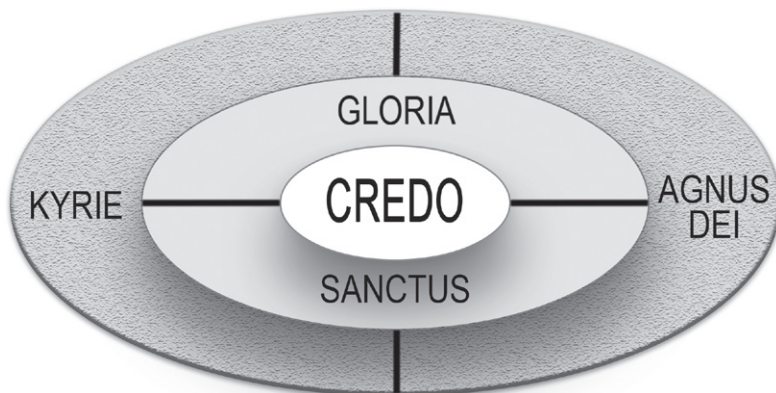
Dzieło to, jak w przypadku *Missa pro pace* Wojciecha Kilara, spełnia założenia pełnego cyklu mszalnego *ordinarium missae*. Zgodnie z nagraniem w wykonaniu Młodzieżowego Chóru „Scherzo” oraz Zespołu Instrumentalnego Państwowej Szkoły Muzycznej I i II st. w Nowym Sączu pod dyrekcją Andrzeja Citaka czas trwania poszczególnych części wynosi: *Kyrie* (4’28”), *Gloria* (5’03”), *Credo* (5’25”), *Sanctus* (3’05”) i *Agnus Dei* (4’03”), z czego wynika, że czas całej mszy to około 22’04”⁶¹.

Można dostrzec podobieństwo *Missa de Misericordia Domini* do *Missa pro pace* Wojciecha Kilara, przejawiające się poprzez iluminację promienistego układu koncentrycznego skupionego wokół *Credo*. Ta zależność rzutuje na przestrzeń i dramaturgię dzieła, nadając mu wyjątkowe walory estetyczne. Umieszczenie *Credo* w centrum symetrycznej struktury decyduje o formie, a styl, którym posługuje się kompozytor w tej części, może być, jak w przypadku niektórych elementów *Missa brevis* Krzysztofa Pendereckiego, przykładem syntezy muzyki dawnej – chorału gregoriańskiego z muzyką współczesną, którą autor wplata w równie subtelny sposób. Pozostałe części utworu orbitujące na liniach-pięścieniach *Kyrie – Agnus Dei* i *Gloria – Sanctus* wykazują pewne podobieństwo w strukturze tkanki brzmieniowej i przestrzeni, w której zostały osadzone.

Pater noster na chór mieszany (2004), *Alleluja* na głosy solowe, chór mieszany i orkiestrę (2005), *Tu es Petrus* na chór mieszany i orkiestrę (2006), *Jezu, ozdobo aniołów* na chór mieszany (2007), *Missa de Misericordia Domini* na chór mieszany, instrumenty dęte i perkusję (2007), *Misericordias Domini* na chór mieszany. Instrumenty dęte i perkusję (2006–2007) czy *Missa Ioannis Pauli Secundi* na chór mieszany i organy (2016). Autor dokonał również wielu transkrypcji na organy innych kompozytorów, kolęd czy pieśni liturgicznych z okazji Pontyfikatu Ojca Świętego Jana Pawła II. Był twórcą muzyki liturgicznej na ingres abp. Stanisława Dziwisza w 2005 roku, wizytę Ojca Świętego Benedykta XVI w Polsce w 2006 roku oraz dla Światowych Dni Młodzieży w Krakowie w 2016 roku, na które skomponował Mszę Jana Pawła II w XI rocznicę jego przejścia do Domu Ojca. Jego utwory były wykonywane m.in. przez Narodową Orkiestrę Symfoniczną Polskiego Radia czy orkiestry Filharmonii Krakowskiej i Filharmonii Śląskiej; zob. H. J. Botor, *Misericordias Domini*, SCH-06, Nowy Sącz 2008.

60 Zob. R. Tyrała, *Międzynarodowa Federacja Pueri Cantores w latach 1944–2017. Historia, ludzie, idee*, Kraków 2019, s. 310–315.

61 Zob. A. Draus, *Benedicamus Domino*, [w:] *Twórczość Krzysztofa Pendereckiego. Od genezy do rezonansu, t. 6, Między musica adhaerens a musica libera 1985–1993. Faza Polskiego Requiem i Czarnej maski*, red. M. Tomaszewski, T. Malecka, Kraków 2013, s. 117.



Ryc. 7. Henryk Jan Botor *Missa de Misericordia Domini*. Promienisty układ koncentryczny

Przedstawienie poszczególnych ogniw cyklu *Missa de Misericordia Domini* na chór mieszany, instrumenty dęte i organy Henryka Jana Batora w kierunku przeciwnym do opisanego w *Missa pro pace* Wojciecha Kilara, gdzie na początku były omawiane części skrajne: *Kyrie – Agnus Dei*, *Gloria – Sanctus* oraz na końcu *Credo*, więc poczynając od wyznania wiary, a kończąc na częściach znacząco oddalonych od siebie (*Kyrie – Agnus Dei*) może pomóc rozświetlić skomponowane przez autora gradacje i kulminacje oraz napięcia towarzyszące akcji muzycznej.

Znajdujące się w centrum dzieła *Credo* decyduje o charakterze utworu, który przenika muzyczne epoki, nawiązując do tradycji muzyki kościelnej – jego *continuum* – jednocząc się zarazem ze swoistym tu i teraz, przejawiającym się w elementach współczesnej faktury. Tkanka brzmieniowa została naznaczona przez kompozytora w ascetyczny sposób poprzez zredukowanie aparatu wykonawczego jedynie do głosu ludzkiego. Dzięki temu słowa wyznania wiary w stylu chorałowym prześwietlają fragmenty nacechowane współczesną harmonią, tworząc logiczną i zamkniętą formę pełną emocjonalnego wyrazu.

Kompozytor w dużej części cytuje *Credo III*, wykorzystując głosy męskie oraz wprowadza do utworu własny akcent w postaci taktów rozpoczynających się od słów *Et incarnatus est* [...], aż do [...] *et homo factus est*⁶², gdzie stosuje wyjątkowe palety brzmieniowe, nadając frazie fakturę złożoną z wielogłosowej i specyficznej harmonii charakterystycznej dla jego własnego stylu, a zarazem

62 Zob. H. J. Botor, *Missa de misericordia Domini*, archiwum własne, Limanowa 2006–2007.

traktując to melodyjne współczesne odniesienie jako wciąż pomocne w kontemplacji. Dalsza ekspozycja tekstu *Credo* przebiega również w chorałowym stylu z wykorzystaniem głosów męskich, a kończące utwór *Amen* jest naznaczone durowym akordem całego chóru.

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are in Polish and Latin. The first system shows the beginning of the Credo III section with the lyrics 'Cre-do in u-num De-um... de-scen-dit de cae-lis'. The second system, enclosed in a dashed box, shows the phrase 'Et in-car-na-tus est' repeated for each voice part. Dynamics like 'p' (piano) and 'f' (forte) are indicated. The score is divided into two systems, with the second system enclosed in a dashed box.

Przykł. 23. Henryk Jan Botor *Missa de Misericordia Domini*. Cytat z *Credo III* oraz następujące po nim współczesne palety barwowe od słów *Et in carnatus est*

Napięcia towarzyszące akcji muzycznej w częściach *Gloria* i *Sanctus Missa de Misericordia Domini* Henryka Jana Batora, najmniej oddalonych od centrum dzieła w koncentrycznym układzie skupionym – *Credo*, wydają się być podobne na płaszczyźnie muzycznej do omówionej wcześniej *Missa pro pace* Wojciecha Kilara. Jednak w *Missa de Misericordia Domini* są one wyeksponowane w nieco innym wymiarze. Kompozytor w obu utworach stosuje na początku tempo *allegro* oraz tonację C-dur, które dzięki zastosowanej melodyce oraz towarzyszącej i responsywnej funkcji orkiestry nadają radosnego wydźwięku wyśpiewywanym słowom libretta. Wykorzystuje on pełny wolumen dźwięku w symbiozie orkiestry z chórem w miejscach kluczowych utworu, takich jak np. *Gloria*: rozpoczęcie utworu *Gloria in excelsis Deo*, takty 1–24, od słów *Domine Deus Rex caelestis, Deus Pater omnipotens*, takty 42–49, potrójnie zaakcentowane słowa *Jesu Christe*, takty 111–120, zakończenie z frazą *in Gloria Dei Patris*, takty 135–149, triumfalne *Amen* zamykające utwór, takty 153–162; *Sanctus*: rozpoczęcie utworu *Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus, Deus Sabaoth, Pleni sunt caeli et terra gloria tua*⁶³, takty 1–31, zakończenie utworu *Hosanna in excelsis*, takty 73–79.

Warto zaznaczyć, że autor dokonuje projekcji libretta niektórych fragmentów części mszy, wykorzystując głosy chorałne w dialogującej formie, np. *Gloria*:

63 Wyrażenie *Benedictus qui venit in nomine Domini* w taktach 49–60 zostaje skontrastowane poprzez zastosowanie niskiej dynamiki – *piano*.

pierwsze takty utworu *Gloria in excelsis Deo* – dialog głosów żeńskich z męskimi – takty 2–12, śpiew jest akcentowany przez głosy męskie od słów *Qui tollis peccata mundi*, do których dołączają głosy żeńskie – takty 63–92, od słów *Cum Sancto Spiritu* występuje polirytmia zastosowana we wszystkich głosach – najpierw tenory, potem: alt, sopran i basy, w nieco szybszym niż dotychczas tempie – *presto* – takty 124–134, dialog pomiędzy głosami żeńskimi i męskimi od słów *in Gloria Dei* – takty 134–149.

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenors, and Basses. The score is in 4/4 time and marked 'Presto'. It covers measures 124 to 129. The lyrics are 'Cum Sancto Spiritu Cum Sancto Spiritu'. The Soprano part has a melodic line with some rests. The Alto part has a more rhythmic line. The Tenors and Basses have a more complex, polyrhythmic pattern. The lyrics are written below the notes.

Przykł. 24. Henryk Jan Botor *Missa de Misericordia Domini*. Polirytmia w wyrażeniu *Cum Sancto Spiritu* (takty 124–129)

Sanctus: polirytmia początku utworu *Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus, Deus Sabaoth*, gdzie na tle *unisono* altów i basów występuje konwersacja tenorów z sopranami – takty 3–15, polirytmia w wyrażeniu *Hosanna in excelsis*, w której ostinatowy dialog altów z sopranami dokonuje się na tle współgrających tenorów i basów – takty 32–48 oraz 61 do końca utworu.

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenors, and Basses. The score is in 4/4 time and marked 'Allegro'. It covers measures 32 to 37. The lyrics are 'Ho-san-na Ho-san-na Ho-san-na Ho-san-na Ho-san-na Ho-san-na'. The Soprano and Alto parts have a melodic line with some rests. The Tenors and Basses have a more rhythmic, ostinato pattern. The lyrics are written below the notes.

Przykł. 25. Henryk Jan Botor *Missa de Misericordia Domini*. Polirytmia w ostinatowym fragmencie *Hosanna in excelsis* (takty 32–37).

Kompozytor zbliżając się poprzez część *Gloria* oraz oddalając częścią *Sanctus* od jądra utworu – *Credo*, kreśli wyrazisty krąg, którym nadaje charakter wypowiedzi i koloryt brzmieniowy. Struktura ta wyróżnia się na tle pozostałych jasnością zaprojektowanych palet brzmieniowych i radosną atmosferą kreowaną przez słowa libretta, które oddziałują w decydujący sposób na obie części – *Gloria* i *Sanctus* – jak również na całe dzieło *Missa de Misericordia Domini*, naznaczając je wyjątkowym akcentem, który podkreśla istotę i cel utworu.

Relacja i podobieństwo skrajnie zestawionych części utworu *Missa de Misericordia Domini* wydają się być jeszcze bardziej widoczne, niż ma to miejsce w opisanym wcześniej przykładzie (*Gloria* – *Sanctus*). Henryk Jan Botor rozpoczyna obie części cyklu wolnym motywem przewodnim w tempie *lento*, którego faktura budowana jest przez flet, obój, fagot i waltornię. Po krótkim wstępie zostaje zainicjowana warstwa liryczna, kreowana przez podzielony na *divisi* chór SATB, który przedstawia libretto w sposób dostojny i wyrazisty, a orkiestra uzupełnia je swoim komentarzem.

Przykł. 26. Henryk Jan Botor *Missa de Misericordia Domini*. Motyw główny, który rozpoczyna zarówno *Kyrie*, jak i *Agnus Dei* (takty 1–5)

W partyturze obu części można zauważyć, że są one niemal identyczne pod względem formy. Ich długość wynosi odpowiednio: *Kyrie* – 63 takty, *Agnus Dei* – 55 taktów, co przekłada się na czas: *Kyrie* – 4'28", *Agnus Dei* – 4'03"⁶⁴. Pojawiająca się różnica w liczbie taktów wynika między innymi z innej sylabizacji tekstu, który zmienia rytm słów w taktach, co nie wpływa znacząco na charakter utworu.

64 Zob. H. J. Botor, *Missa de Misericordia Domini*, SCH-06, Nowy Sącz 2008.

6 $\frac{4}{4}$ Lento *p*

SOPRANI
Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son

ALTI
Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son

TENORI
Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son

BASSI
Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son

Przykł. 27. Henryk Jan Botor *Missa de Misericordia Domini*. Początek projekcji libretta w *Kyrie* (takty 6–12)

5 $\frac{4}{4}$ Lento *p*

SOPRANI
Ag - nus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re - no - bis mi - se - re - re - no - bis.

ALTI
Ag - nus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re - no - bis mi - se - re - re - no - bis.

TENORI
Ag - nus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re - no - bis mi - se - re - re - no - bis.

BASSI
Ag - nus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re - no - bis mi - se - re - re - no - bis.

Przykł. 28. Henryk Jan Botor *Missa de Misericordia Domini*. Początek projekcji libretta w *Agnus Dei* (takty 5–12)

Zmiany zachodzą również na innych płaszczyznach: w *Kyrie* od 36 taktu i od 34 taktu w *Agnus Dei* zostaje zmieniona instrumentacja; na tle orkiestry w *Kyrie* od 43 taktu podczas projekcji repetytywnego wyrażenia *eleison* zostaje nadana chórowi charakterystyczna figura rytmiczna, a w *Agnus Dei* od 38 taktu wprowadzana jest kilkakrotnie eksponowana sentencja *dona nobis pace* poprzez bardziej statyczną figurę rytmiczną oraz dodatkowe *staccato* w taktach 47–50 podkreślające słowo *pacem*. Obie figury nawiązują do tematu głównego, którym rozpoczynają się utwory.

43 $\frac{4}{4}$ Lento *p*

SOPRANI
e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son *pp*

ALTI
e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son *pp*

TENORI
e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son e - le - i - son *pp*

BASSI
p Ky - ri - e Chri - ste Ky - ri - e Chri - ste e - le

Przykł. 29. Henryk Jan Botor *Missa de Misericordia Domini*. Charakterystyczna figura rytmiczna w *Kyrie* (takty 43–52)

$\frac{4}{4}$ *mp*

SOPRANI
do - na no - bis pa - cem do - na no - bis pa - cem do - na no - bis pa - cem do - na no - bis pa - cem

ALTI
do - na no - bis pa - cem do - na no - bis pa - cem do - na no - bis pa - cem do - na no - bis pa - cem

TENORI
do - na no - bis do - na no - bis do - na no - bis do - na no - bis

BASSI
do - na no - bis do - na no - bis do - na no - bis do - na no - bis

Przykł. 30. Henryk Jan Botor *Missa de Misericordia Domini*. Charakterystyczna figura rytmiczna w *Agnus Dei* (takty 38–45)

47 $\frac{4}{4}$

SOPRANI
pa - cem pa - cem pa - cem pa - cem

ALTI
pa - cem pa - cem pa - cem pa - cem

TENORI
pa - cem pa - cem pa - cem pa - cem

BASSI
pa - cem pa - cem pa - cem pa - cem

Przykł. 31. Henryk Jan Botor *Missa de Misericordia Domini*. *Staccato* podkreślające słowo *pacem* w *Agnus Dei* (takty 47–50)

W zakończeniu *Kyrie* i *Agnus Dei*, po krótkiej pauzie w chórze, kompozytor stosuje identyczny akord (F-dur), na tle którego delikatnie wybrzmiewają odpowiednio ostatnie słowa: *eleison* (*Kyrie*) i *pacem* (*Agnus Dei*).

Utwór *Missa de Misericordia Domini* na chór mieszany, instrumenty dęte i organy Henryka Jana Batora to przykład utworu muzycznego, w którym na płaszczyźnie wokalnoinstrumentalnej zostaje zrealizowana idea Bożego miłosierdzia. Obecne w nim *sacrum* można odnaleźć w zastosowanym przez kompozytora promienistym układzie koncentrycznym, w którego centrum znajduje się *Credo*. Działanie to dowodzi – podobnie jak w przypadku *Missa pro pace* Wojciecha Kilara – że konstrukcja tego typu cechuje się szlachetnością formy. *Sacrum* cechuje również wyjątkową formę samego *Credo* – twórca, korzystając z *Credo III*, w pewnym momencie wprowadza w sposób subtelny i logiczny współczesne rozwiązania harmoniczne. Ponadto mieści się ono w charakterystycznych paletach brzmieniowych oraz we wprowadzeniu w części *Kyrie* i *Agnus Dei* o niemal identycznej melodyce i strukturze. W relacji *Gloria*–*Sanctus* zyskuje ono świetlisty i radosny wyraz. Na uwagę zasługują także ekspresyjne zjawiska kreowane przez wyjątkową harmonię cechującą styl kompozytora.

Sacrum w wymiarze muzycznym w utworze *Missa de Misericordia Domini* Henryka Jana Batora przejawia się w przejrzystym języku muzycznym, którym posługuje się jego autor. Należy podkreślić, że język ten jest czytelny w fakturze chóralnej pomimo dużej różnorodności emitowanych fraz i ukierunkowuje odbiorcę na głębsze doświadczenie miłosierdzia płynącego ze słowa Bożego.

5. MISSA PRO PATRIA PAWŁA ŁUKASZEWSKIEGO

Missa pro Patria – *Msza za Ojczyznę* – została napisana przez Pawła Łukaszeńskiego⁶⁵ w 1997 roku z okazji 80 rocznicy Odzyskania Niepodległości Polski i zamówiona przez Orkiestrę Koncertową Wojska Polskiego im. Stanisława

65 Paweł Łukaszeński to kompozytor, dyrygent, pedagog i animator życia muzycznego urodzony 19 września 1968 roku w Częstochowie. Studia muzyczne w latach 1987–1995 odbył w Akademii Muzycznej Fryderyka Chopina w Warszawie, studiując wiolonczelę (1987–1992) w klasie Andrzeja Wróbla, gdzie uzyskał dyplom w 1992 roku, oraz kompozycję (1991–1995) w klasie Mariana Borkowskiego, otrzymując dyplom z wyróżnieniem w 1995 roku. Następnie w latach 1993–1994 ukończył Studium Menedżerów Kultury przy Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu, a w latach 1994–1996 dyrygenturę chóralną w Podyplomowym Studium Chórmistrzowskim przy Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy pod kierunkiem Leszka Bajona, Andrzeja Banasiewicza i Ryszarda Zimaka,

Moniuszki w Warszawie. Kompozytor zadedykował swoje dzieło generałowi dywizji Sławojowi Leszkowi Głódziowi, biskupowi polowemu Wojska Polskiego. Utwór miał swoje przedpremierowe wykonanie 30 kwietnia 1988 roku w katedrze łomżyńskiej w obecności ordynariusza diecezji łomżyńskiej bp. Stanisława Stefanka. Natomiast prawykonanie cyklu odbyło się 2 maja 1998 roku w jasno-górskiej bazylice podczas inauguracji liturgicznej VIII Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Sakralnej „Gaude Mater” w Częstochowie z udziałem bp. Antoniego Długosza z Archidiecezji Częstochowskiej. Prawykonanie dzieła zostało

uzyskując dyplom z wyróżnieniem. Kompozytor uzupełniał swoją wiedzę na wielu kursach mistrzowskich. W 2000 roku uzyskał tytuł naukowy doktora, a w 2006 roku doktora habilitowanego w zakresie kompozycji. Jest pracownikiem na macierzystej uczelni: od 1996 roku jako asystent, od 2001 roku jako adiunkt, od 2002 roku jako kierownik Pracowni Kontrapunktu, a w latach 1997–2005 jako Sekretarz Katedry Kompozycji. W 2010 roku objął stanowisko profesora naukowo-dydaktycznego uczelni, a w 2014 roku otrzymał tytuł profesora sztuk muzycznych. W kadencjach 2016–2020 oraz 2020–2024 pełnił funkcję prorektora ds. nauki UMFC. W latach 1992–2002 był asystentem dyrygenta Chóru Akademii Teologii Katolickiej, w 2002 roku założył Chór Musica Sacra, który na mocy dekretu JE Arcybiskupa Sławoja Leszka Głódzia funkcjonuje od 2004 roku jako Chór Katedry Warszawsko-Praskiej. W sezonie artystycznym 2011/2012 otrzymał status kompozytora-rezydenta Filharmonii Narodowej w Warszawie. Jako animator życia muzycznego prowadzi szeroką działalność organizacyjną m.in.: od 1995 roku pełni funkcję Sekretarza Zarządu Stowarzyszenia oraz Dyrektora Organizacyjnego Międzynarodowego Festiwalu Laboratorium Muzyki Współczesnej. Natomiast od 2000 roku jest prezesem Stowarzyszenia Musica Sacra. Jest również członkiem Stowarzyszenia Autorów ZAiKS oraz Prezydium Rady Akademii Fonograficznej. Zasiada w radach artystycznych wielu festiwali, np. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Sakralnej „Gaude Mater” w Częstochowie, oraz bierze czynny udział w pracach jury podczas konkursów kompozytorskich. Za swoją twórczość kompozytorską otrzymał wiele nagród oraz był wielokrotnym stypendystą. Jego utwory były wykonywane na ponad stu festiwalach w kraju i za granicą oraz zarejestrowane i wydane na kilkudziesięciu płytach CD i DVD. Wśród wielu kompozycji Pawła Łukaszewskiego dominują utwory o tematyce religijnej, w których wykorzystuje chóry a cappella oraz zespoły wokalnie-instrumentalne. Jest autorem wielu obszernych dzieł oratoryjnych, w tym pięciu symfonii. Ponadto ma w swoim dorobku cztery cykle mszalne: *Missa pro Patria* (1998), *Messa per voci e fiati* (2004), *Missa de Maria a Magdala* (2010) i *Missa brevis* (2014). Twórczość o tematyce religijnej wypełnia praktycznie większość roku liturgicznego i związana jest z jego okresami. Wykorzystuje tematykę pasyjną (m.in.: *Dwa motety wielkopostne*, *Via Crucis*, *Stabat Mater*, *Luctus Mariae*) oraz wielkanocną (*Resurrectio*), adwentową (*Antiphonae*) i bożonarodzeniową (*Dwa motety na Boże Narodzenie*, kolędy), żałobną (*Requiem*), angelologiczną (*Symphony of Angels*, *Prayer to the Guardian Angel*), pneumologiczną (*Veni Creator*), maryjną (*Ave Maria*, *Ave Maris Stella*, *Stabat Mater*, *Magnificat*, *Salve Regina*), hagiograficzną (*Beatus Vir*, *Hommage à Edith Stein*, *litanie*); zob. *Noty o autorach*, „Pro Musica Sacra” 15 (2017), s. 302–303; *Almanach kompozytorów Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie*, t. 1, red. A. Gronau-Osińska, Warszawa 2004; *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, red. M. Podhajski, t. 2, biogramy, praca zbiorowa, Gdańsk–Warszawa 2005.

okrzyknięte największym wydarzeniem festiwalu „Gaude Mater”, co odbiło się głośnym echem w mediach. Dzień później, tj. 3 maja 1998 roku, miało miejsce kolejne wykonanie utworu – podczas uroczystej mszy świętej z okazji Święta Konstytucji 3 Maja w kościele św. Krzyża w Warszawie, której przewodniczył bp Sławoj Leszek Głódź. Cykl był również wykonywany 13 czerwca 1998 roku podczas mszy świętej zamykającej Bielańskie Dni Kultury, którą celebrował abp Józef Kowalczyk Nuncjusz Apostolski w Polsce, oraz podczas mszy świętych z udziałem m.in. kard. Józefa Glempa Prymasa Polski, kard. Franciszka Macharskiego, kard. Zenona Grocholewskiego. Warto zaznaczyć, że fragmenty dzieła zostały wykonane również w Sandomierzu podczas VII Pielgrzymki Ojca Świętego Jana Pawła II do Polski w 1999 roku. Utwór został zarejestrowany i był transmitowany przez Program Drugi Polskiego Radia oraz Telewizję Polską, a publikacja na płycie CD ukazała się w wydawnictwie Acte Préalable (AP 0009)⁶⁶.

Paweł Łukaszewski zastosował w dziele następującą obsadę: flauto piccolo, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarintetti in si, clarinetto basso in si, 2 fagotti, 2 contrabbassi, 4 cornetti in si, 4 corni in fa, 4 trombe in si, 4 tromboni, tuba in si, tuba in fa; batteria (4 esecutori): 3 timpani, triangolo, piatti a due, gong, tamburo militare, gran cassa, campanelli, campane, vibrafono; soprano solo, mezzosoprano solo, coro misto (+ soli – soliści z chóru: tercet (lub sekstet) męski – psalm; kantor (głos męski – werset do *Alleluja*)⁶⁷.

Z powyżej wskazanego instrumentarium wynika, że wolumen dźwięku może być na wysokim poziomie, a tak liczna obsada daje spore możliwości konfiguracji kolorów i szerokie spektrum tkanki brzmieniowej. Dzięki temu, w zależności od zapotrzebowania, w utworze można odnaleźć zarówno potężne kulminacje, jak i subtelne momenty przepełnione liryzmem. Dzieje się tak dzięki syntezie mistrzowskiej instrumentacji i doskonałej znajomości faktury chóralnej.

W spisie cyklu wylania się pięć części, na które składają się poszczególne elementy dzieła: *Ritus initiales* (Obrzędy wstępne): *Introit* (*Pokój Tobie Polsko, Ojczyzno moja*, śl. św. Jan Paweł II), *Kyrie*, *Gloria*, *Liturgia verbi* (Liturgia słowa): *Psalm*, *Alleluja*, *Credo*, *Te rogamus, audi nos, Domine*, *Liturgia eucharistica* (Liturgia eucharystyczna): *Offertorium* (*Modlitwa za Ojczyznę*, śl. autor nieznan), *Sanctus*, *Amen*, *Ritus communionis* (Obrzędy komunii): *Agnus Dei*, *Communio* (*Modlitwa za Ojczyznę*, śl. ks. Piotr Skarga), *Ritus conclusionis* (Obrzędy zakończenia): *Cantus Finalis* (*Antyfona – Da pacem Domine*)⁶⁸. Założeniem Pawła

66 Zob. P. Łukaszewski, <http://www.lukaszewski.org.uk> (26.04.2018).

67 Zob. P. Łukaszewski, *Missa pro Patria*, Warszawa 1997.

68 Zob. P. Łukaszewski, *Missa pro Patria*, AP, 0009, Warszawa 1999.

Łukaszewskiego było, aby utwór spełniał kryteria cyklu *ordinarium missae* i był jednocześnie dziełem koncertowym. Wynika to z precyzyjnie sporządzonego spisu utworów, w którym autor zaznacza części przeznaczone wyłącznie do wykonywania podczas liturgii (wraz z częściami stałymi). Należą do nich: 4 – *Psalm*, 5 – *Alleluja*, 7 – *Te rogamus, audi nos, Domine* i 10 – *Amen*. Taki zabieg nadaje spójność dziełu koncertowemu, a w przypadku wykonywania podczas liturgii w pełni określa przestrzeń i charakter muzyczny celebracji. W partyturze czas trwania całego cyklu zostaje określony na około 35–37 minut.

W analizie *Missa pro Patria* Pawła Łukaszewskiego zostanie przyjęty opis charakteryzujący części następujące w porządku chronologicznym (począwszy od *Introit* w *Ritus initiales*).

Poprzedzające liturgię słowa *Ritus initiales* – obrzędy wstępne, będące zarazem pierwszą częścią mszy świętej, obejmują przygotowanie do Eucharystii, którą stanowią. Paweł Łukaszewski wykorzystał możliwość wprowadzenia do swojego utworu *Missa pro Patria*, oprócz części stałych, również elementy części zmiennych *proprium missae*.

Zgodnie z zawartym w partyturze spisie części cyklu w *Ritus initiales*, oprócz *Kyrie* i *Gloria*, można znaleźć także wstępny *Introit*. Utwór rozpoczyna trwający blisko minutę wstęp orkiestry, któremu kompozytor nadaje umiarkowane tempo (100 na ćwierćnutę), dodatkowo oznaczając je jako *festivo*. Wzrastająca dynamika osiąga szczyt w 16 takcie, po czym następuje wyciszenie, które przygotowuje słuchacza do spotkania z warstwą liryczną tej części. Stanowi ona trzykrotne powtórzenie słów św. Jana Pawła II *Pokój Tobie, Polsko, Ojczyzno moja* przez chór mieszany. W tym miejscu dokonuje się zmiana w zakresie agogiki – tempo zostaje zwolnione do *largo* (58–62 na ćwierćnutę), co w zestawieniu z wstępem oraz również instrumentalnym zakończeniem, gdzie tempo wraca do *moderato*, znakomicie eksponuje libretto utworu, którego czas trwania wynosi około 2,5 minuty.

Kyrie stanowi najkrótszą część dzieła cechującą się układem ABA z poprzedzającym i krótkim – siedmiotaktowym – wstępem orkiestry. Kompozytor używa oznaczenia tempa *comodo* z wartością równą 80 przypadającą na ćwierćnutę w odcinkach A, w których warstwę liryczną stanowią wykorzystane po raz pierwszy w mszy głosy solowe w połączeniu z głosami chóralnymi transmitującymi sentencję *Kyrie eleison*. Natomiast w odcinku B (podobnie jak w *Introit*) – *Christe eleison* – tempo zostaje zwolnione do *largo* z wartością równą 40 (na ćwierćnutę). Wynikająca z tego różnica przekłada się również na melodyczną część dzieła. Autor w odcinku B nadaje partii solistycznej formę dialogującą, przeplatając głos sopranowy z mezzosopranem i wykorzystując triole ósemkowe. Ich melodia jest wyeksponowana na tle statecznej partii chóralnej, w której

jedynie dynamika ulega zmianie, a orkiestra towarzyszy słowom w subtelnym i ascetycznym stylu.

The image shows a musical score for three vocal parts: soprano solo (SS), mezzo-soprano solo (SO), and a choir (CORO MIS). The tempo is marked 'largo' with a metronome marking of 40. The music features complex rhythms with triplets and various time signatures (3/4, 4/4, 2/4, 3/4). Dynamics range from 'mf' to 'p'. The lyrics are 'Chri-ste e-le-i-son, Chri-ste e-le-i-son, e-le-i-son, e-le-i-son.'

Przykł. 32. Paweł Łukaszewski *Missa pro Patria*. Dialog głosów solowych na tle statecznych dźwięków chóru w *Kyrie* (takty 58–62)

W finale kompozytor modyfikuje harmonię oraz nieznacznie poszerza spektrum orkiestry, rozbudowując ją w niskich partiach poprzez dodanie 4 puźonów w ostatnim akordzie, co jest logicznym i sugestywnym działaniem. *Kyrie* Pawła Łukaszewskiego to forma o oszczędnym wyrazie, która wraz z klarownie przekazanym tekstem zostaje misternie wpleciona w dzieło *Missa pro Patria*.

Kolejną i zarazem ostatnią częścią bloku *Ritus initiales* dzieła *Missa pro Patria* jest zaprojektowana w wyjątkowy sposób *Gloria*. W jej początku można dostrzec charakterystyczną konstrukcję stylistyczno-brzmieniową, która towarzyszy pierwszym taktom prezentującym słowa *Gloria in excelsis Deo*. Puls *tutti* orkiestry w połączeniu z warstwą wokalną nadaje wybrzmiewa radośnie, a od 82 do 91 taktu – podczas słów *Gratias agimus Tibi, propter magnam gloria Tuam, Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens* – zmienia swoje oblicze. Wykorzystanie jedynie głosów solowych na tle cichego i klasterowego akordu orkiestry w zwolnionym o blisko połowę tempie (z *moderato* wynoszącym wartość 104 na ćwierćnutę do *lento* z wartością wynoszącą 52 na ćwierćnutę) nadaje tajemniczego wydźwięku i prowadzi do kolejnej zmiany w konstrukcji utworu. Od 92 taktu, czyli od słów *Domine Fili Unigenite*, do 98 taktu (*Filius Patris*) następuje zmiana w warstwie wokalnej – libretto zostaje wyśpiewane przez chór z równoległym do pełnej orkiestry *crescendo* rozpoczynającym się w chórze od *mezzopiano* do *fortissimo* – w orkiestrze charakteryzuje się ono podobnym zakresem, ale rozpoczyna się od *piano*, a kończy z *forte*. Przedstawiona powyżej sytuacja muzyczna świadczy o znakomitym operowaniu proporcją w kreowaniu brzmienia.

98 $\frac{4}{4}$ 99 *meno mosso*

corni in Fa

soprano + mezzosoprano solo

coro misto

ff *f* *p*

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di. Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris.

mf *mf* *mf*

mi - se - re - re no - bis. sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram. mi - se - re - re no - bis.

mi - se - re - re no - bis. sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram. mi - se - re - re no - bis.

Przykł. 33. Paweł Łukaszewski *Missa pro Patria*. Jedną z konstrukcji brzmieniowych zastosowanych w *Glorii* stanowi unison solistów, aklamacyjna funkcja chóru oraz wznoszące dźwięki waltorni na tle innych instrumentów orkiestry (takty 98–104)

W dalszej części utworu, tj. od 99 taktu – w momencie prezentacji słów *Qui tollis peccata mundi miserere nobis, Qui tollis peccata mundi suscipe deprecationem nostram, Qui sedes ad dexteram Patris miserere nobis* – kompozytor dokonuje kolejnej zmiany w strukturze utworu. Wprowadza w partiach wokalnych dialog unisonu solistów wraz z naprzemiennie występującymi, również unisonowymi, głosami chóralnymi, których funkcją wydaje się być aklamacja wcześniej wybrzmiały fraz umiejscowionych na tle wznoszących dźwięków waltorni. Prowadzi on do kulminacji, w której słowa *Quoniam Tu solus Sanctus* (takty 105–107) zostają zaprezentowane głosami równymi (soliści wraz z chórem) oraz całą orkiestrą z tą samą konstrukcją stylistyczno-brzmieniową, która towarzyszy pierwszym trzem taktom rozpoczynającym utwór. Również zakończenie *Glorii* nawiązuje do wcześniej wprowadzonych elementów, m.in. melodii wybrzmiewającej od 82 taktu w warstwie solistycznej, oraz cechuje się subtelnym *Amen*.

Gloria kończy *Ritus initiales* dzieła *Missa pro Patria* Pawła Łukaszewskiego, tworząc wraz z *Introit* i *Kyrie* wyjątkową przestrzeń do zaistnienia utworów znajdujących się w następnej grupie – *Liturgia verbi* – liturgii słowa.

Kolejną grupę utworów cyklu *Missa pro Patria* stanowią części wypełniające czas przeznaczony na liturgię słowa – *Liturgia verbi*. Kompozytor zalicza do nich *Psalm*, *Alleluja*, *Credo* i *Te rogamus, audi nos, Domine*. Już na samym początku utworu *Psalm* Paweł Łukaszewski wskazuje na przeznaczenie tej części, dodając obok tytułu adnotację *Psalm* – for liturgy only*⁶⁹. Psalm rozpoczyna kantor intonujący melodię na tle kilku instrumentów, po czym jej powtórzenie zostaje powierzony chórowi z towarzyszeniem nieco większego instrumentarium.

69 *For liturgy only* = wykonywać tylko podczas liturgii – tego typu oznaczenie występuje również w przypadku części utworu: 5. *Alleluja*; 7. *Te rogamus, audi nos, Domine*; 10. *Amen*.

Chór wraz z orkiestrą powtarzają refren za każdym razem w ten sam sposób. Natomiast w dalszym przebiegu słowa psalmu⁷⁰ zostają zaprezentowane przez trzech solistów z chóru – autor wybrał głosy męskie: tenor, baryton i bas.

Śpiew przed Ewangelią *Alleluja* jako element muzyczny mszy Pawła Łukaszewskiego stanowi wprowadzenie do przestrzeni, w której zostaje wygłoszona ewangelia. Kompozytor określa ten triumfalny moment w partyturze, nadając mu tytuł *5. Alleluja* – for liturgy only* oraz *5A. (Alleluja po Ewangelii) * – for liturgy only*. Powstałe wersje różnią się od siebie librettem – w wersji *5. Alleluja* został dodany werset przed Ewangelią prezentowany przez kantora na tle orkiestry. Druga wersja *5A. (Alleluja po Ewangelii)* stanowi lustrzane odbicie zakończenia pierwszej z zastosowaniem nieco większej dynamiki.

The image shows a musical score for the Alleluia section of a Mass. It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score includes dynamic markings such as *f*, *mp*, *mf*, and *ff*, along with performance instructions like *Comodo* and *ritenuto*. The lyrics are in Polish, including "Alleluia" and "Chwała Tobie, Słowo Boże (Królu Wieków)". The score is divided into two systems, with the second system containing additional lyrics for the vocal parts. The tempo is marked as *Comodo* with a metronome marking of $\text{♩} = 80$. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score includes a boxed section for the second system, which contains the lyrics for the vocal parts and the piano accompaniment.

Przykł. 34. Paweł Łukaszewski *Missa pro Patria*. Dodatkowe systemy nutowe poniżej partii chóralnej z librettem w języku polskim w *Alleluja* (takty 51–56)

Warto zaznaczyć, że w obu wersjach poniżej partii chóralnej znajdują się dodatkowe systemy nutowe dla chóru, określone przez autora jako *ossia*, w których umiejscowione zostało libretto w języku polskim: *Chwała Tobie, Słowo Boże (Królu Wieków)* powtórzone dwukrotnie.

70 W tym wypadku jest to: Ps 68 (67), 2 i 4. 6–7b. 20–21 (R.: por. 21a).

Kolejną częścią *Missa pro Patria* jest *Credo*. Utwór ten utrzymany jest w mistycznym i wzniosłym tonie. Pomimo rozpoczęcia utworu głosami męskimi kompozytor kładzie nacisk na ekspozycję libretta wyznania wiary za sprawą aparatu wykonawczego, w którego skład wchodzi przeważnie dominujące głosy żeńskie, odpowiedzialne za motorykę i często umiejscowione na tle głosów męskich. Warto zaznaczyć, że dzieje się tak w momentach ściśle związanych z danymi określeniami tempa, w tym m.in.: tempo *comodo* ćwierćnuta = 80 – dominujące głosy żeńskie osadzone na tle męskich (długie dźwięki) na słowa: *Filium Dei unigenitum, et ex Patre natum ante omnia saecula [...] descendit de caelis* (takty 94–112), *Et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem [...] catholicam et apostolicam Ecclesiam* (takty 154–173); tempo *moderato* ćwierćnuta = 90 – soliści sopran i mezzosopran na tle orkiestry, eksponując słowa: *et incarnatus est de Spiritu Sancto, ex Marie Virgine, et homo factus est* (takty 112–119), *Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos* (takty 145–152); tempo *moderato* ćwierćnuta = 100 – wyłącznie głosy żeńskie chóralne na słowa: *Etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est* (takty 123–129); tempo *allegretto* ćwierćnuta = 110 – wyłącznie głosy żeńskie chóralne na słowa: *Et resurrexit tertia die [...] sedet ad dexteram Patris* (takty 136–145).

Powyższe zestawienie wskazuje również na zachowanie pewnej odcinkowości w konstrukcji brzmieniowej utworu, którego struktura zostaje logicznie naszkicowana przez precyzyjne uwzględnienie samego tekstu i jego istoty. Wynikają z tego wprowadzone zmiany metryczne, syntezująca przestrzeń funkcja sylabizacji czy wielokrotne stosowanie danych momentów muzycznych związane ściśle z oznaczeniami agogicznymi dzieła. Kompozytor nadaje frazom indywidualne tempo, dzięki czemu kreśli formę *Credo*.

94 Comodo ♩ = 80

S
Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum, et ex Pa - tre na - tum an - te o - mni - a sae - cu - la

A
Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum, et ex Pa - tre na - tum an - te o - mni - a sae - cu - la

T
De - - - - - um, De - - - - - o,

B
De - - - - - um, De - - - - - o,

Przykł. 35. Paweł Łukaszewski *Missa pro Patria*. Nadające motorykę *Credo* głosy żeńskie na tle statecznych głosów męskich (takty 94–97)

Wzbudzanie uczucia sprzyjającego kontemplacji dokonuje się zarówno poprzez dokładnie określoną funkcję orkiestry, która proporcjonalnie towarzyszy projekcji libretta przez solistów i chór, jak i pracę samego chóru, a w szczególności głosów męskich, które subtelnie, a zarazem stabilnie budują fundament dzieła. To właśnie one wyśpiewują na tle ruchliwych głosów żeńskich słowa i zwroty, takie jak np.: *Credo; Deum; Deo; Lumen; Et in Spiritum Sanctum; unam Ecclesiam*. *Credo* Pawła Łukaszewskiego to utwór nawiązujący do tradycji Kościoła i jednocześnie wprowadzający, dzięki wyjątkowemu stylowi i mistrzowskiemu warsztatowi artysty, pewne *novum* i nadzieję do cyklu mszalnego.

Kończące liturgię słowa *Te rogamus, audi nos, Domine* stanowią werset do modlitwy powszechnej, który należy wykonywać tylko w trakcie liturgii, powtarzając go po każdym wezwaniu⁷¹. Ta krótka fraza została napisana w wolnym tempie (*largetto* – ćwierćnuta = 60) na chór mieszany z towarzyszeniem czterech głosów waltorni, przy czym libretto, podobnie jak w przypadku *Alleluja*, może być wyśpiewane w zależności od potrzeb w języku polskim bądź łacińskim. Autor również w tej części stosuje niekonwencjonalne rozwiązania harmoniczne oraz zmienne metrum, co jest jedną z cech jego stylu.

Następną grupę utworów cyklu *Missa pro Patria* stanowią części przeznaczone na czas sprawowania liturgii eucharystycznej – *Liturgia eucharistica*. Są nimi: *Offertorium* (*Modlitwa za Ojczyznę* – sł.: autor nieznany), *Sanctus* oraz *Amen*.

Offertorium ze słowami nieznanego autora to jedna z najsubtelniejszych części cyklu *Missa pro Patria* Pawła Łukaszewskiego. Puls utworu wyznaczają dzwony rurowe *campane tubolari*, które przez cały czas wskazują drogę solistom: sopranowi i mezzosopranowi. Oba głosy nierozdzielnie (w unisonie) prezentują swoim śpiewem następujące słowa: *Boże, Ojczyźnie nasz i Opiekunie, ochraniaj Ojczyznę naszą. Dodaj łaski i mocy, abyśmy wspierali ją modlitwą i pracą, i zdolni byli do wszelkich poświęceń. Wspieraj, o Panie, Ojczyznę naszą i spraw, aby panowały po wsze czasy Pokój i Wiara, i Miłość, Amen*.

Rozpoznawalny w części poprzedniej (*Offertorium*) puls zostaje odnaleziony również w *Sanctus*, jednak jego charakter ulega znacznej modyfikacji. Paweł Łukaszewski dodaje utworowi mocy, określając tempo jako *allegretto* (ćwierćnuta = 110–116) i dodając oznaczenie *energico*, co jest zauważalne w pierwszej części dzieła poprzez wykorzystanie *tutti* orkiestry, w którym przewodzące instrumenty perkusyjne *timpani* i *gran cassa* kształtują motorykę oraz szkicują horyzontalnie przestrzeń dla instrumentów dętych i partii wokalnych całego chóru. Kompozytor nadaje frazie *Pleni sunt caeli et terra gloria tua* wyjątkowego

71 Zob. P. Łukaszewski, *Missa pro Patria*, dz. cyt.

brzmienia, prezentując libretto parowanymi głosami: sopranami z tenorami i altami z basami, oraz ograniczając spektrum orkiestry. Kolejna zmiana w przestrzeni wokalne dokonuje się w dalszym przebiegu, gdzie autor eksponuje słowa *Hosanna in excelsis*. W tym miejscu rozpoczynają głosy żeńskie (takt 46), do których dołączają męskie (takt 48). Temu zjawisku towarzyszy niezwykle melodyjna ekspozycja słowa, która zmierza do pełnego wybrzmienia w szczytowym momencie (takt 53).

Warto zauważyć, że charakterystyczna dla *Missa pro Patria* symetria odcinkowości fraz jest dostrzegalna również w *Sanctus*. Kompozytor zmienia kolor tkanki brzmieniowej, nadając dalszemu przebiegowi wolniejsze tempo *andante* (ćwierćnuta = 60, takt 55), co jest ściśle związane ze słowami utworu: *Benedictus, qui venit, in nomine Domini*. Fraza to zostaje zaprezentowana w sposób delikatny, jedynie z użyciem głosów żeńskich na tle cichych i długo brzmiących dźwięków klawirów, fagotów i waltorni. Słowom tym dodaje świeżości aklamacyjna funkcja wibrafonu i trójkąta (takty 58, 60 i 64).

Allegretto $\text{♩} = 110 - 116$

70 $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$

S Ho - sa - nna in ex - cel - sis, Ho - sa - nna in ex - cel - sis, Ho - sa - nna, Ho - sa - nna, Ho - sa - nna, Ho - sa - nna.

A Ho - sa - nna in ex - cel - sis, Ho - sa - nna in ex - cel - sis, Ho - sa - nna, Ho - sa - nna, Ho - sa - nna, Ho - sa - nna.

T Ho - sa - nna in ex - cel - sis, Ho - sa - nna in ex - cel - sis, Ho - sa - nna, Ho - sa - nna, Ho - sa - nna, Ho - sa - nna.

B Ho - sa - nna in ex - cel - sis, Ho - sa - nna in ex - cel - sis, Ho - sa - nna in ex - cel - sis, Ho - sa - nna in ex - cel - sis, Ho - sa - nna in ex - cel - sis, Ho - sa - nna in ex - cel - sis.

Przykł. 36. Paweł Łukaszewski *Missa pro Patria*. Partia chóru w finale *Sanctus* (takty 70–78)

W dalszej części powraca cechujący początek energiczny element utworu oraz zmierzający do finału radośnie brzmiący blok libretta *Hosanna in excelsis*.

Ostatnim elementem obrzędów liturgii eucharystycznej w *Missa pro Patria* jest *Amen*, które jak wskazuje kompozytor, należy wykonywać tylko w trakcie liturgii, po przeistoczeniu. To pięciokrotne wykonanie słowa *Amen* przez cały zespół z wzrastającą od *piano* do *fortissimo* dynamiką w orkiestrze.

Ritus communionis, czyli obrzędy komunijne, w cyklu *Missa pro Patria* Pawła Łukaszewskiego zostają naznaczone muzycznie poprzez dwie części: *Agnus Dei* i *Communio* (z tekstem, który stanowi *Modlitwa za Ojczyznę* ks. Piotra Skargi).

W *Agnus Dei* kompozytor wprowadza słuchacza w przestrzeń o wyjątkowym wymiarze brzmieniowym. Jak podaje na samym początku partytury, wymiar

ten zostaje określony m.in. w oznaczeniu *dolce* (z tempem *lento* wynoszącym 50–52 uderzenia na ćwierćnutę). Subtelnie utkana materia dźwiękowa wskazuje na rezygnację z monumentalnych obszarów brzmieniowych możliwych do wykorzystania w zastosowanym aparacie wykonawczym, takich jak choćby w przypadku *Agnus Dei* pochodzącego z *Missa pro pace* Wojciecha Kilara. Znajduje to uzasadnienie jedynie w sumieniu samego twórcy, który stojąc na rozdrożu, dokonuje wyboru. Droga wybrana przez kompozytora w tej kluczowej części dzieła cechuje się prostotą, której dostrzegalna oszczędność wyrazu eksponuje słowa libretta utworu. Autor *Agnus Dei* przedstawia tekst utworu czterema blokami: w pierwszym słowa *Agnus Dei, Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis* zostają powierzone głosowi solowemu – sopranowi; drugi blok stanowi powtórzenie tych samych słów przez drugi głos solowy – mezzosopran; w trzecim sentencja ta zostaje przedstawiona przez cały chór w niezwykle brzmiącym wymiarze dźwiękowym. Ostatni blok to potrójna projekcja słów *dona nobis pacem* z wykorzystaniem jedynie unisonu głosów solowych na tle orkiestry.

Przykł. 37. Paweł Łukaszewski *Missa pro Patria*. Wyjątkowa harmonia partii chóru w *Agnus Dei* (takty 14–19)

Znajdujący się w *Ritus communionis Agnus Dei* Pawła Łukaszewskiego to wyjątkowa forma, której delikatność wpływa znacząco na klarowność przekazywanych słów, ułatwiając odbiorcy zagłębienie się w ich istotę.

Drugą kompozycją mieszczącą się w obrzędach komunijnych cyklu *Missa pro Patria* jest *Communio* przeznaczone na chór mieszany, które stanowi muzyczną ilustrację *Modlitwy za Ojczyznę* ks. Piotra Skargi. Tekst ten w kontekście opisywanego dzieła muzycznego jest nad wyraz istotny i brzmi: „Boże, Rządco i Panie narodów, z ręki i karności Twojej racz nas nie wypuszczać, a za przyczyną Najświętszej Panny, Królowej naszej, błogosław Ojczyźnie naszej, by Tobie zawsze wierna, chwałę przynosiła Imieniu Twemu a syny swe wiodła ku szczęśliwości. Wszchemogący wieczny Boże, spuść nam szeroką i głęboką

miłość ku braciom i najmiłszej Matce, Ojczyźnie naszej, byśmy jej i ludowi Twemu, swoich pożytków zapomniawszy, mogli służyć uczciwie. Ześlij Ducha Świętego na sługi Twoje, rządy kraju naszego sprawujące, by wedle woli Twojej ludem sobie powierzonym mądrze i sprawiedliwie zdołali kierować. Przez Chrystusa, Pana naszego. Amen⁷².

Kompozytor nawiązuje do *continuum* Kościoła – chorału gregoriańskiego, stosując miejscowo oznaczenia *quasi canto gregoriano*⁷³. Dzieje się tak w pięciu fragmentach partytury, których ramy są określone podwójną kreską taktową: w takcie 33 w głosach – sopranie i tenorze, przy czym alt i bas towarzyszą i pozostają na długim, statecznym dźwięku, eksponując słowa: *a za przyczyną Najświętszej Panny, Królowej naszej*; w takcie 38 w sopranie, a pozostałe głosy tworzą tło dla wybrzmienia słów: *na chwałę przynosiła Imieniowi Twemu*; w takcie 44 podobnie jak w poprzednim miejscu – w sopranie z towarzyszeniem pozostałych głosów – *śpuść nam szeroką i głęboką miłość ku braciom i Najmiłszej Matce*; w takcie 50 podobnie na słowa: *swoich pożytków zapomniawszy*; w takcie 61 podobnie na słowa: *ludem sobie powierzonym mądrze i sprawiedliwie*.

Przykł. 38. Paweł Łukaszewski *Missa pro Patria*. Oznaczenie *quasi canto gregoriano* stanowi nawiązanie do *continuum* Kościoła – chorału gregoriańskiego w *Communio* (takty 31–35)

Ponadto tempo określone w partyturze jako *lento* (ćwierćnuta = 50) z oznaczeniem *religioso* określa wyjątkowy charakter tej części, a sam tekst, który nie zostaje przetłumaczony na język łaciński i wybrzmiewa w języku ojczystym, wskazuje na programowość całego cyklu.

72 Zob. J. Okoń, *Modlitwa za Ojczyznę ks. Piotra Skargi – w poszukiwaniu autora i gatunku*, „Acta Universitatis Lodzianensis, Folia Litteraria Polonica” 3 (2013) 21, s. 19–42.

73 Zob. P. Łukaszewski, *Missa pro Patria*, dz. cyt.

Ritus conclusionis, czyli obrzędy zakończenia w cyklu *Missa pro Patria* zostają przedstawione muzycznie w postaci jednego utworu *Cantus finalis*.

Tekst zawarty w *Cantus finalis* to antyfona – *Da pacem Domine*. Utwór jest podsumowaniem i zakończeniem całego cyklu *Missa pro Patria*. Cechuje go monumentalnie brzmiący wstęp orkiestry, na tle którego wybrzmiewają błagalnie słowa: *Domine* i *Da pacem Domine!* emitowane przez chór⁷⁴. Natomiast w drugiej części napięcia wydają się być już stonowane, a tekst *Da pacem Domine in diebus nostris* zostaje zaprezentowany najpierw przez sopran solo, a potem również przez mezzosopran solo, zmierzając do końcowego *Amen*, do którego wybrzmienia dołącza subtelnie chór. Wspomniane powyżej błagalne słowa *Domine* i *Da pacem Domine!* wyśpiewane przez chór pojawiają się również w partii mezzosopranu w taktach 35 i 37, jak gdyby pomimo panującego pokoju miały nie pozwolić zapomnieć o przeszłości Ojczyzny.

Missa pro Patria na sopran, mezzosopran, chór mieszany z solistami, perkusję i orkiestrę instrumentów dętych (1997) Pawła Łukaszewskiego to precyzyjnie zaprojektowany cykl mszalny, którego architektura brzmieniowa w sposób klarowny eksponuje libretto *ordinarium missae* wraz z dodanymi przez kompozytora zmiennymi częściami. Na uwagę zasługuje również wprowadzenie do utworu podziału związanego z miejscem wykonania – autor sam wskazuje na części, które nie powinny zostać przedstawione podczas wykonania koncertowego, co wiąże się ze spójnością utworu jako dzieła muzycznego. Charakteryzująca tkankę brzmieniową tonalność odnowiona, zmienne podziały rytmiczne zależne od sylabizacji tekstu, perfekcyjne posługiwanie się fakturą chóralną czy znakomite wycucie orkiestry definiują *Missa pro Patria* jako owoc sztuki wysokiej, który w połączeniu ze świętymi tekstami mszy może z powodzeniem kreślić przestrzeń przybliżając odbiorcę – uczestnika mszy w kościele czy melomana w filharmonii – do tajemnicy Eucharystii.

Sacrum w wymiarze muzycznym cyklu mszalnego Pawła Łukaszewskiego jest poszukiwaniem drogi do Boga przez artystę tworzącego dzieło na potrzeby liturgii o zdecydowanie największym stopniu złożoności w porównaniu z wcześniejszymi omawianymi utworami. W obszarze *ordinarium missae* jest ono obecne w *Kyrie* m.in. w specyficznej strukturze harmoniczej, budowaniu napięcia poprzez elementy motoryki czy prostocie formy (ABA). W *Glorii* stanowi świetlisty i radosny wymiar chóralnych struktur akcentowanych przez triumfalne akordy orkiestry oraz ekspozycję konkretnego tekstu powierzoną solistom. Natomiast

74 Być może autor tym elementem symbolicznie wskazuje na aspekt cierpienia w historii narodu polskiego.

w *Credo* ma ono źródło w dramaturgii różnorodnych odcinków. Ich przebieg prowadzi odbiorcę do finału cechującego się subtelnością, co może świadczyć o oryginalnej interpretacji tekstu i jednocześnie głębokiej wrażliwości kompozytora. *Sacrum* w muzycznym wymiarze *Sanctus* jest radosną ekspozycją warstwy lirycznej, w której prosta forma w sposób logiczny oddziela jej poszczególne elementy, a w *Agnus Dei* staje się opozycją do tkanki brzmieniowej rozumianej w tej części na sposób Wojciecha Kilara – tutaj cechuje się ono delikatnością, spokojem i nadzieją. W pozostałych częściach *Missa pro Patria* jest ono dostrzegalne w odpowiednim doborze materii muzycznej, z której skonstruowane są dane części, jak również w samym tytule dzieła, przez pryzmat którego należy je rozpatrywać.

Sacrum w *Missa pro Patria* Pawła Łukaszewskiego jest poszukiwaniem drogi coraz intensywniejszego zbliżania się do Boga przez kompozytora, który angażuje nie tylko swój intelekt, ale i sferę duchową do realizacji cyklu mszalnego.

6. MISSA SPEI SEBASTIANA SZYMAŃSKIEGO

Prace kompozytorskie nad utworem *Missa spei*⁷⁵ autora dysertacji zostały rozpoczęte w październiku 2017 roku. Po analizie tekstu kompozytor zdecydował, że do zobrazowania *Kyrie* zastosuje przede wszystkim harfę. W podobnym ujęciu została ona już wcześniej wprowadzona w *Lamencie Matki Bożej pod Krzyżem* na chór i orkiestrę (2012), w utworze, który został nagrany z udziałem Polskiego Chóru Kameralnego i Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Bałtyckiej w Gdańsku pod dyktando Jana Łukaszewskiego we wrześniu 2014 roku. W *Lamencie* każdy pojedynczy dźwięk harfy symbolizuje łzę Matki pod Krzyżem, której cierpienia nie da się opisać słowami. Osadzona w pulsacyjnym stylu w konstrukcji utworu, ma za zadanie ukazać piękną, a zarazem pełną cierpienia drogę życiową, którą przebywa człowiek, więc jest obecna w całym utworze. Natomiast w wersji koncertowej *Kyrie* zostaje ona zastąpiona wielkim bębniem *gran cassa*, który nie zatrzymuje się nawet na chwilę. To działanie jest alegorią do podjętego trudu i męstwa arcybiskupa. Utwór otwiera 44-taktowy wstęp orkiestry przygotowujący przestrzeń dla warstwy lirycznej, która pojawia się dopiero w 45 takcie

75 Kompozytor Sebastian Szymański pisząc utwór *Missa spei*, zawarł istotę nadziei w dźwiękach muzyki. W jego przekonaniu jest ona zmartwychwstaniem, zbawieniem, życiem wiecznym, radością, łaską, błogosławieństwem. Nadzieja jest wiarą. Opiera się na Objawieniu. Jest nią Chrystus, jest spotkaniem z Chrystusem, z Bogiem. Zob. GS, SS.

i od tego momentu mogłaby być wykonywana w uproszczonej wersji – jedynie z towarzyszeniem organów bądź nawet *a cappella* – podczas liturgii.

Przykł. 39. Sebastian Szymański *Missa spei*. Fraza *Christe eleison* w *Kyrie*
(takty 58–66)

Zbudowana jest z trzech elementów – pierwsza sentencja *Kyrie eleison* to dwukrotnie powtórzone prowadzenie motywu głównego ze stateczną dynamiką, w którym chór nie zostaje podzielony; *Christe eleison* wskazuje na tendencję wzrostową i zostaje powtórzone tak, aby za ostatnim, czwartym razem wybrzmieć w pełni – tę frazę rozpoczyna chór żeński, a po drugim powtórzeniu dołączają głosy męskie. Kończące wyrażenie *Kyrie eleison* charakteryzuje się odejściem w stronę wyciszenia i spokoju. Chór eksponuje libretto trzykrotnie i naprzemiennie głosami jednorodnymi: pierwsza ekspozycja może wskazywać na żal człowieka, który upadając pod ciężarem swojego krzyża, przeżywa dogłębnie jego wymiar; drugie powtórzenie uwypukla afirmację swojego losu; trzecie to suplikacja człowieka pełnego nadziei.

Kyrie Sebastiana Szymańskiego ma formę ABC. Praca nad warstwą wokalną została ukończona tuż przed Świętami Bożego Narodzenia w 2017 roku, a instrumentacja tej części powstawała do 2 lutego 2019 roku. Czas trwania utworu wynosi 6’30”.

Kolejną częścią, nad którą kompozytor rozpoczął pracę, było *Credo*. Rozmyślenia nad nim doprowadziły do istoty muzycznego *continuum* Kościoła, czyli do chorału gregoriańskiego. Stylistyka ta została wszczepiona w pierwsze 26 taktów (takty 219–245), które otwierały utwór w zmiennym metrum. W tym miejscu widnieje także oznaczenie agogiczne *cantabile, in stilo canto gregoriano, ad libitum*. Rozpoczynają tenory, a od 224 taktu dołączają w unisonie basy od słów *factorem caeli et terrae*. Od 233 taktu projekcja libretta zostaje powierzona głosom żeńskim. Na końcu poszczególnych wyrazów bądź fraz widnieje oznaczenie

podobne do oznaczenia z *Missa pro pace* Wojciecha Kilara⁷⁶, które odnoszą się do pełnego wybrzmienia dźwięku, oraz pauzy dla swobodnego oddechu wykonawcy. Ich umiejscowienie jest związane również z troską o klarowność przekazu słowa, a od strony muzycznej może ułatwiać naturalne zespalanie fraz i motywów w większej przestrzeni, takiej jak np. bazylika katedralna, której akustyka cechuje się dużym, naturalnym pogłosem wynoszącym 6–8”. Od słów *Deum de Deo, Lumen de Lumine* (takt 246) kompozycja odchodzi od formy *stricte* chorałowej, zyskując charakter litanijno-repetytywny. Ekspozycja libretta zostaje poprowadzona z wykorzystaniem całego chóru, a nie tylko głosów jednorodnych, więc frazę rozpoczynają głosy męskie, a ich odbicie jest widoczne w głosach żeńskich. Ponadto utwór cechuje się swoistymi napięciami, np. w momencie, gdy wzrastająca melodia w sopranach i osadzona na stałej podstawie dźwięku „c” w basach zmierza do rozwiązania na słowach *non factum* (takty 253–257). W dalszym przebiegu napięcia te widoczne są wielokrotnie, towarzyszą im także dialogujące grupy głosów. Ponadto na uwagę zasługuje wyodrębnienie z chóru głosów solowych i tercetów, które dokonuje się w odcinku z tekstem *crucifixus* (takty 278–299). Wskazuje to na wielowymiarowość konstrukcji oraz pozwala spojrzeć na emitowane słowa z różnej perspektywy, jednocześnie podkreślając ich wyjątkowe miejsce w utworze. Pod względem harmonicznym na osi czasu *Credo* można dostrzec progres w zróżnicowaniu tkanki brzmieniowej. Utwór rozpoczyna się w monodycznym stylu, który iluminując na dalsze odcinki, stanowi jego podstawę. Dalej harmonia zyskuje większą przestrzeń, zmierzając w stronę tonalności odnowionej, a konstrukcja dźwiękowa końcowych akordów na słowie *Amen*, w kontekście całości *Credo*, symbolicznie wskazuje na otwartość na przyszłość w istocie gatunku oraz nawiązuje do czasów ostatecznych.

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is for measures 358 to 368. A box labeled '25' is placed above measure 358. The Soprano part begins with a 'rit.' marking. The lyrics for all parts are: 'Et ex-pec-to-re-sur-re-ctio-nem mor-tu-o-rum, et vi-tam ven-tu-ri sae-cu-li. A-men...'. The score features complex harmonic textures with many notes in each measure, and dynamic markings like 'f' and 'p'.

Przykł. 40. Sebastian Szymański *Missa spei*. Specyficzna konstrukcja harmoniczna w finale *Credo* (takty 358–368)

76 Przedłużenie półnuty wraz z poprzedzającym je dwunutowym zwolnieniem.

Podczas pracy nad utworem powstawało wiele wersji poszczególnych odcinków, które później nie okazywały się satysfakcjonujące, więc nie zostały wprowadzone. Kluczowym działaniem okazało się podążanie za pulsem kompozycji zapoczątkowanym w *Kyrie*. Jego motoryka przeniknęła wszystkie części *Missa spei* i stała się jedną z cech charakterystycznych dla całego cyklu. Puls ten nie wynikał bezpośrednio z zasad muzycznych, ale z inspiracji postacią abp. Antoniego Baraniaka⁷⁷, który dzięki Nadziei przetrwał trudne chwile, co umożliwiło mu realizację misji życiowej. Wypełnienie tej misji jest urzeczywistnieniem Wiary i Nadziei rozumianej zgodnie z myślą Pawła VI: „Kościół uczy poza tym, że nadzieja eschatologiczna nie pomniejsza doniosłości zadań ziemskich, lecz raczej wspiera ich spełnianie nowymi pobudkami. Natomiast przy braku fundamentu Bożego i nadziei życia wiecznego godność człowieka, jak to dziś często widać, doznaje bardzo poważnego uszczerbku, a zagadki życia i śmierci, winy i cierpienia pozostają bez rozwiązania, tak że ludzie nierzadko popadają w rozpacz” (GS 21).

W tym świetle warto odnieść się do postaci Arcybiskupa Antoniego Baraniaka, który został aresztowany w nocy z dnia 25 na 26 września 1953 roku. Noc ta przeszła do historii Polski i Kościoła katolickiego jako jedno z najbardziej dramatycznych wydarzeń. Arcybiskup Marek Jędraszewski pisał, że tej nocy „aresztowano tylko jedną osobę – bp. Antoniego Baraniaka, i internowano też tylko jedną – prymasa Stefana Wyszyńskiego. W porównaniu z tysiącami aresztowanych i internowanych w nocy 13 grudnia 1981 roku to niewiele, to wręcz bardzo mało. Jednakże nie wszystko daje się przedstawić samymi tylko liczbami. Wymowa zdarzeń z nocy z 25 na 26 września 1953 roku była wówczas dla wszystkich w pełni zrozumiała – uderzono w Kościół katolicki w Polsce w sposób dotychczas rzadko spotykany w jego dotychczasowych dziejach. W Kościół, który dotąd jako jedyna instytucja w PRL zachowywała jeszcze pewien margines wolności i niezależności. Teraz również ten wąty margines został w sposób dramatyczny naruszony. Wielu wtedy, pełnych zwątpienia, pytało: co dalej? Czy Kościół ocaleje? Czy zachowa właściwą sobie tożsamość i suwerenność, pozostając wierny Papieżowi? Czy pozwoli się całkowicie zamknąć do zakrystii? Czy przyjdzie mu stać się – zresztą nie po raz pierwszy w swych długich dziejach – Kościołem katakumb i męczenników?”⁷⁸. To właśnie dzięki nadziei i modlitwie – działaniu Boga Arcybiskup Antoni Baraniak przetrwał trudne chwile. Jego życie było prawdziwym świadectwem męstwa,

77 Zob. K. Białecki, R. Łatka, R. Reczek, E. Wojcieszek, *Arcybiskup Antoni Baraniak 1904–1977*, Poznań–Warszawa 2017; J. Hajdasz, *Zapomniany męczennik*, „Przewodnik Katolicki” 28 (2013); J. Hajdasz, *Żołnierz Niezłomny Kościoła*, Poznań 2016.

78 M. Jędraszewski, *Teczki na Baraniaka. Świadek*, Poznań 2009, s. 49.

które w późniejszym czasie stawało się coraz bardziej zrozumiałe. Kardynał Stefan Wyszyński w przemówieniu żałobnym wygłoszonym podczas nabożeństwa pogrzebowego Arcybiskupa Baraniaka, zaznaczał: „Minęły bolesne dla Kościoła w Polsce czasy. Zrozumiano, że prześladowaniem, udręką i więzieniem nie da się Kościoła złamać, bo biskup i kapłan, czy przy ołtarzu, czy na ambonie, czy w więzieniu – jednakowo świadczy Chrystusowi. Tak przecież zaczęli karierę wszyscy uczniowie Chrystusa i nie można wymagać, aby w czasach późniejszych coś się z tej metody zmieniło. Kapłan musi wyznawać Chrystusa w najtrudniejszych nawet sytuacjach. Choćby zażądano od niego bardzo wiele, on wiedząc, że wspierany jest mocami Bożymi, gdy zaufa, wszystko spokojnie przetrwa, bo Bóg będzie jego obrońcą”⁷⁹. Wtedy właśnie rodzi się nadzieja pokonująca rozpacz.

Kompozytor uświadomił sobie, jak bardzo ważny jest motyw pasyjny w jego twórczości. Doszedł przy tym do wniosku, że ucieczka w zupełnie obce przestrzenie muzyczne, w kontekście kompozycji mszy, nie jest wcale potrzebna, ponieważ nawiązując do tradycji, można podążać drogą, która odkrywa coraz piękniejsze obszary palet brzmieniowych, jednocześnie nie zamykając się na nowatorskie ujęcie. To zakorzenienie w tradycji dawało i daje twórcom ogromną wolność. Praca nad *Credo* została odłożona i osiągnęła swój finał dopiero w maju 2019 roku. Do jej zakończenia konieczne były: zupełne oddalenie się i skierowanie wzroku w stronę istoty utworu, czyli nadziei, oraz zetknięcie się z tekstami pozostałych części mszy, które rozświetliły właściwą drogę w pracy twórczej nad *Credo*. Czas trwania utworu wynosi 9’30”.

Podczas modlitwy do Miłosierdzia Bożego, 14 marca 2018 roku, w sercu kompozytora zrodziła się myśl, aby dodać do cyklu utwór, nad którym pracował od kilku dni. Nie było to działanie wcześniej zaplanowane, ale po dłuższej refleksji wynikającej z modlitwy okazało się uzasadnione. Tekst stanowiła *Modlitwa do Maryi, Matki Miłosierdzia* stanowiąca zakończenie encykliki *Veritatis Splendor* papieża Jana Pawła II: „O Maryjo, Matko Miłosierdzia, czuwal nad wszystkimi, aby nie był daremny Krzyż Chrystusa, aby człowiek nie zagubił drogi dobra, nie utracił świadomości grzechu i umiał głębiej ufać Bogu „bogatemu w miłosierdzie”, by z własnej woli spełniał dobre czyny, które Bóg z góry przygotował i w ten sposób żył „ku chwale Jego majestatu” (vs 183). Utwór *Matko Miłosierdzia* do powyższych słów został napisany na chór mieszany *a cappella* bez podziału głosów, w prosty, przejrzysty sposób. Jego forma zamknęła się

79 S. Wyszyński, *Przemówienie żałobne podczas pogrzebu śp. Arcybiskupa A. Baraniaka. Poznań, 18 VIII 1977 r.*, „Miesięcznik Kościelny Archidiecezji Poznańskiej” 28 (1977), nr 10–12, s. 185–186 [w:] M. Jędraszewski, *Teczki na Baraniaka. Świadek*, Poznań 2009, s. 328.

w układzie AAB, a czas trwania wyniósł około 3'15". Początek, na który składają się pierwsze cztery wersy (do „drogi dobra”), został powtórzony, tak aby przygotować właściwą przestrzeń dla dalszego przebiegu libretta. Frazy „nie utracił” oraz „świadomości grzechu” zostały wyodrębnione poprzez zastosowanie pauz, dzięki którym fragmenty te mają szczególny wydzźwięk. Istotna jest również harmonia i niska dynamika, które wpływają na delikatność wykonywanych słów. Dalej utwór prowadzi już melodia o wzrastającym kierunku, która nabiera tempa, a w kulminacji *z forte* na słowa „by z własnej woli” następuje rozładowanie emocji.

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is for measures 19 to 27. The lyrics are in Polish and are repeated in each part. The lyrics are: "nie u - tra - cil. / świa - do - mo - ści grze - chu. / i u - miał głę - biej u - fać / Bo - gu 'bo - ga - te - mu w mi - ło - sier - dzie',." The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *mp*, and *f*. There are also tempo markings like *♩ = 62*. The score is enclosed in a dashed box.

Przykł. 41. Sebastian Szymański *Missa spei*. Pauzy oraz budowanie napięcia w *Matko Miłosierdzia* (takty 19–27)

Zakończenie stanowi powtórzenie słów „ku chwale Jego majestatu” wyciszającymi, aż do *pianissimo*, dźwiękami. Kompozycja zamyka się durowym akordem, który symbolicznie wskazuje na nadzieję. W cyklu mszalnym miejscem wykonania *Matko Miłosierdzia* jest zakończenie liturgii.

Następną częścią *Missa spei* jest utwór *Da mihi animas* przeznaczony do wykonywania w trakcie przygotowywania darów ofiarnych. Praca nad tą częścią rozpoczęła się tuż po świętach Wielkiej Nocy 3 kwietnia 2018 roku. Libretto stanowi zawołanie bp Antoniego Baraniaka: *Da mihi animas, caetera tolle* („Daj mi duszę, resztę zabierz”), które jest dewizą Towarzystwa Salezjańskiego. Powstały po kilku godzinach utwór na chór mieszany *a cappella* był pierwszym w dorobku kompozytora dziełem, w którym napisał muzykę do tak krótkiego tekstu, więc w jego konstrukcji występuje repetytywność. Czas trwania utworu wynosi około 3'30". Kompozycja cechuje się litanijną konstrukcją, w której słowa libretta przedstawione są poprzez powtarzające się frazy melodyczne o suplikacyjnym charakterze. Mają one tendencję wzrostową w zakresie dynamiki, poczynawszy od *piano pianissimo*, a na *fortissimo* kończąc. W każdym głosie zostały wykorzystane inne słowa aż do 36 taktu, który stanowi kulminację tego wzrostu. W głosach chóralnych od 25 taktu został wprowadzony dodatkowy system dla solistki z grupy sopranów.

Przykł. 42. Sebastian Szymański *Missa spei*. Wykorzystanie różnych słów w każdym systemie oraz wprowadzenie głosu solowego w *Da mihi animas* (takty 25–32)

Dalej dramaturgia utworu ulega przemianie i dzięki wyciszeniu oraz zastosowaniu stałych dźwięków osadzonych na spółgłosce „n”, przygotowuje przestrzeń do pełnej, wspólnej w pionie harmonicznym i głośniejszej projekcji słów *caetera tolle*, które wybrzmiewają już nieprzerwanie do samego końca utworu, zwalniając i zmniejszając dynamikę.

Praca kompozytorska nad *Agnus Dei* rozpoczęła się 28 kwietnia 2018 roku. Początkowo utwór był pisany z myślą o przeznaczeniu na chór mieszany, ale w końcowym etapie prac, tj. 26 lipca 2018 roku, autor zdecydował, że dopisze do niego również orkiestrę symfoniczną. Kompozycja otwiera się partią tenoru solo z fakultatywnym wykorzystaniem tercetu. Rezygnacja z pełnej obsady głosów była podyktowana potrzebą podkreślenia osobowej relacji człowieka do Boga. Od strony muzycznej ekspozycja ta wpłynęła na czytelność libretta. Praca nad trzonem utworu zajęła niespełna tydzień. Zgodnie z sugestią kryjącą się w konstrukcji tekstu kompozytor wykorzystał najprostsze rozwiązanie, czyli formę AAB. Część A zostaje powtórzona i cechuje się ekspozycją głosów męskich, których dopełnieniem są głosy żeńskie stanowiące zarówno akklamację, jak i pogłębienie znaczenia przekazywanej treści. Metrum to 4/4 z niewielkimi zmianami dostrzegalnymi podczas śpiewu słów *miserere nobis*, gdy rozpoczynające frazę głosy męskie dialogują z żeńskimi. Ostatecznie ta sentencja zostaje zaprezentowana czterokrotnie w ramach pojedynczej części A. Z kolei część B to zaakcentowanie głosów żeńskich i ich zjednoczenie z męskimi – chór śpiewa już pionami w statecznym rytmie. W tym miejscu słowa *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi* zaistniały delikatniej niż dotychczas, za sprawą rozpoczynających śpiew głosów żeńskich, i płynnie przeszły w dalszą część zgodnie z tekstem *Agnus Dei*. Sekwencja ta składa się z dziewiętnastokrotnej ekspozycji słów *dona nobis pacem*

i została podzielona na trzy etapy, podobnie jak w przypadku zakończenia *Kyrie*. W pierwszym z etapów wcześniejszy zwrot *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi* w warstwie melodycznej jakby przygotowuje miejsce do dalszej przemiany. Na tle tej samej melodii pojawiają się już słowa *dona nobis pacem*, powtórzone w utworze trzykrotnie (takty 466–476). Alegorycznie przemiana ta dotyczy serca człowieka, który łączy się w komunii z Bogiem. Wszystko i to samo staje się zupełnie inne. W drugim etapie następuje dwunastokrotne, litanijne powtórzenie zwrotu *dona nobis pacem* z użyciem charakterystycznej dla utworu melodyczno-rytmicznej figury muzycznej z *crescendo* prowadzącym do *fortissimo* (takty 477–501).

36 *piu mosso* (♩ = 96)

SOPRANI
 do - na no - bis pa - - - cem, do - na no - bis pa - - - cem,

ALTI
 do - na no - bis pa - - - cem, do - na no - bis pa - - - cem,

TENORI
 do - na no - bis pa - - - cem, do - na no - bis pa - - - cem,

BASSI
 do - na no - bis pa - - - cem, do - na no - bis pa - - - cem,

Przykł. 43. Sebastian Szymański *Missa spei*. Melodyczno-rytmiczna figura muzyczna ze słowami *dona nobis pacem* w *Agnus Dei* (takty 477–480)

Warto podkreślić nagłe zatrzymanie śpiewu w 501 takcie i następującą po nim ciszę zaakcentowaną w partyturze oznaczeniem *silenzio profondo*. Ta głęboka cisza może symbolizować niespodziewane zakończenie pewnego etapu życia człowieka. Kolejny, trzeci etap to czterokrotna prezentacja zwrotu *dona nobis pacem* z malejącą dynamiką na stałym dźwięku, prowadząca do pełnego wyciszenia (takty 502–512). Spokój towarzyszący temu fragmentowi muzycznemu *Agnus Dei* symbolizuje spokój duszy człowieka trwającego w *communio* z Bogiem i ze wspólnotą ludzką.

Ukazując powyższe etapy z nieco innej perspektywy, można stwierdzić, że nawiązują do wołania człowieka proszącego o pomoc w trudnych chwilach. Pierwszy moment to odkrywanie swojej bezsilności i skierowanie się ku Bogu, potem prośba o pomoc przemienia się w błaganie, a nawet krzyk. W finale następuje zrozumienie, że tylko Bóg może ukoić ból człowieka. Zaakceptowanie tego faktu świadczy o dojrzałości osobowej człowieka. Czas trwania *Agnus Dei* wynosi 5'15".

Kolejnym etapem było rozpoczęcie (w uroczystość świętych Piotra i Pawła 29 czerwca 2018 roku) prac kompozytorskich nad *Sanctus*. Pomimo wcześniej

doświadczonego trudu związanego z brakiem koncepcji, czasochłonnych poszukiwań oraz powiększającej się świadomości niemocy, udało się jednak rozpocząć pracę twórczą. Problemy te miały jednak wpływ na kształt *Sanctus*, który ostatecznie został zamknięty w formie cechującej się lekkością, prostotą i dostępnością, a jednocześnie zawarta w nim myśl była kontynuacją działania zaznaczonego już na początku w *Kyrie*. Ta myśl to czytelny puls wskazujący na usilność modlitwy i na niezachwianą nadzieję pokładaną w Bożym miłosierdziu. Warto zaznaczyć, że utwór ten, podobnie jak poprzedni, *Agnus Dei*, we wstępnej fazie istniał tylko w wersji chóralnej. Ta istotna kwestia, wskazująca na służebność muzyki względem słowa, miała kluczowy wpływ na całość *Missa spei*. Kompozycję otwierają smyczki, które wydobywając w repetytywnym i zmiennym metrum $2/4$ i $3/4$ akordy charakterystyczne dla całego *Sanctus*, przygotowują przestrzeń dla wejścia chóru. Wprowadzenie na początku *Sanctus* to także symboliczne określenie przestrzeni, w której aniołowie wychwalają Boga. Tutaj również (od 374 taktu) dołącza harfa, podążając za całym kwintetem. Analizując moment rozpoczęcia śpiewu przez chór, od słów *Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus, Deus Sabaoth*, należy zwrócić uwagę na funkcję, jaką pełni grupa instrumentów dętych drewnianych. Kreowana przez nią materia dźwiękowa ma za zadanie zilustrować moment zstępujących na Ziemi zastępów aniołów oraz rozświetlić drogę do coraz głębszego odkrywania Chrystusowego misterium.

Poszczególne odcinki utworu zostały napisane w przeróżnych wersjach i konfiguracjach. Ich forma i podział w całej mszy wynikały z konstrukcji tekstu, który nadał puls kompozycji. Działanie to uświadomiło autorowi, jak bardzo inspirujący i plastyczny jest tekst liturgiczny.

Przykł. 44. Sebastian Szymański *Missa spei*. Pasaże instrumentów dętych drewnianych na tle chóralnej sentencji *Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus, Deus Sabaoth* w *Sanctus* (takty 387–393)

28 $\text{♩} = 92$ rit. $\text{♩} = 82$

SOPRANI
Ho - san - na, Ho - san - na, Ho - san - na.

ALTI
Ho - san - na, Ho - san - na, Ho - san - na.

TENORI
in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, Ho - san - na.

BASSI
in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, Ho - san - na.

Przykł. 45. Sebastian Szymański *Missa spei*. Jedna z wersji sentencji *Hosanna in excelsis* wprowadzona w *Sanctus*, która nie została wykorzystana w utworze (takty 404–411)

31 *più mosso* ($\text{♩} = 116$) *molto rit.*

SOPRANI
Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na in ex - cel - sis.

ALTI
Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na in ex - cel - sis.

TENORI
Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na in ex - cel - sis.

BASSI
Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na in ex - cel - sis.

Przykł. 46. Sebastian Szymański *Missa spei*. Właściwa sentencja *Hosanna in excelsis* wprowadzona w *Sanctus* (takty 427–435)

Ostatecznie praca nad *Sanctus* została zakończona tego samego dnia co praca nad *Kyrie*, czyli 2 lutego 2019 roku. Kompozycja utworu jest lekka i wręcz radosna, a jej konstrukcja prosta i przejrzysta. Na tle pozostałych części wyróżnia się charakterystyczną ilustracyjnością, która w tym miejscu cyklu rzetelnie spełnia swoją rolę. Ponadto wydźwięk tej części odbija się echem w *Glorii*, a towarzysząca tematowi głównemu mszy motoryka znajduje odzwierciedlenie także w *Sanctus*. Jednak tutaj zostaje ukazana zupełnie w innym świetle. Czas trwania utworu wynosi 3'15”.

Kompozycja ostatniej części – *Glorii* została rozpoczęta 9 lutego 2019 roku. Wykrystalizowana struktura charakteryzuje się dominacją instrumentów dętych drewnianych i blaszanych, a udział instrumentów smyczkowych, wyłącznie

wiolonczel i kontrabasów, ogranicza się do funkcji wspierającej podstawę harmoniczną oraz barwowość i fakturę dolnych rejestrów brzmieniowych. Praca nad *Glorią* była najbardziej kłopotliwym etapem komponowania *Missa spei*. Towarzysząca temu czasowi niemoc twórcza odebrała autorowi niemal zupełnie chęć dalszego pisania. Powodem tego zagubienia był brak pomysłu na implementację radosnych współbrzmień w tekst *Glorii*. Jak się później okazało, było to nieporozumienie, ponieważ ekspozycja tekstu wcale nie musi być lekka i radosna, co wynikało z analizy dzieł innych twórców, a wręcz przeciwnie, może być monumentalna i stanowcza. To przekonanie wypłynęło z serca artysty i jednocześnie uświadomiło, jak bardzo praca ta jest niezależna od niego samego i jak bardzo należy zaufać Bogu.

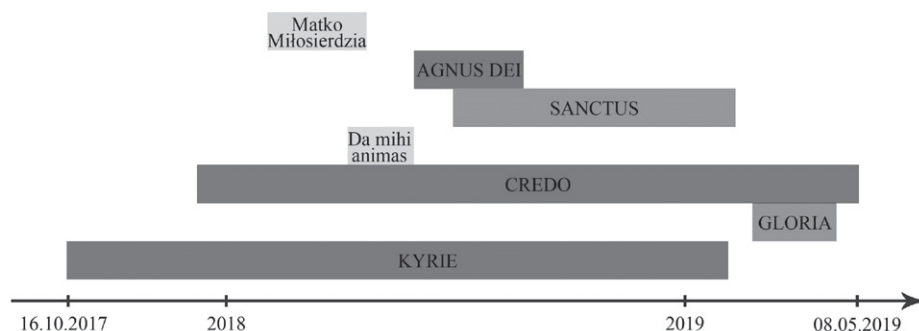
Utwór rozpoczyna śpiew solisty z głosów tenorowych, który niczym kapłan intonuje pierwsze słowa hymnu. Potem pojawia się *tremolo timpani*, po którym następuje *forte tutti* chóru ze słowami *Gloria, Gloria, Gloria in excelsis Deo*. Fraza ta zostaje powtórzona dwa razy (drugi raz z pełnym składem instrumentów dętych drewnianych i blaszanych, perkusją i kontrabasami), a zaraz po niej wprowadzane są delikatnie brzmiące słowa głosów żeńskich *Et in terra pax hominibus bonae voluntatis* na tle akordów harfy. W dalszym przebiegu utworu projekcja tekstu dokonuje się w różnorodny sposób, np. poprzez zmiany obsady chóralnej w prowadzeniu melodii, zmienną dynamikę czy akcentowanie przez repetycję wybranych słów. Utwór zbudowany jest z modułów sformalizowanych przez odcinki tekstu. Wśród nich należy wyróżnić: odcinek A – od słów *Laudamus Te*; B – od słów *Gratias agimus Tibi*; C – od słów *Iesu Christe, Domine Deus*; D – od słów *Qui tollis peccata mundi*; oraz E – od słów *Quoniam Tu solus Sanctus*.

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is in 4/4 time and features a piano accompaniment. The lyrics are: "Do - mi - ne Fi - li U - ni - ge - ni - te, [o] U - ni - ge - ni - te, U - ni - ge - ni - te, U - ni - ge - ni - te." The score includes dynamic markings such as *pp*, *mp*, *mf*, *f*, and *ff*. A boxed section highlights the final measures of module B, marked "molto rit." and "f".

Przykł. 47. Sebastian Szymański *Missa spei*. Wznoszące zakończenie modułu B ze słowami *Domine Fili Unigenite* w *Gloria* (takty 134–142)

Odmienność modułów przejawia się w warstwie muzycznej, która ulega modyfikacji w zależności od przedstawianych słów, co podkreśla znaczenie służebności muzyki względem słowa. Warto zaznaczyć, że finalny *Amen* cechuje rozwiązanie na akord molowy modulowany do durowego. W kontekście całej *Glorii* to działanie może wskazywać na nadzieję będącą jednym z istotnych elementów tej mszy. Utwór zamyka przedstawiona na początku ponowna emisja słów *Gloria, Gloria, Gloria in excelsis Deo*. Przybliżony czas trwania *Glorii* wynosi 5'30", a praca nad jej kompozycją została zakończona 8 kwietnia 2019 roku.

Z przedstawionej powyżej analizy wynika, że części *Missa spei* nie powstawały w kolejności, w jakiej są wykonywane – na osi czasu zaznaczono różne punkty procesu twórczego obejmującego lata 2017–2019. Przyczyną była indywidualna metoda pracy kompozytora, która przełożyła się na spójność utworu.



Ryc. 8. Sebastian Szymański *Missa spei*. Kolejność powstawania części utworu

Struktura kompozycji wskazuje, że kompozytor oddzielił w zapisie części stałe mszy od zmiennych. W wyniku tego powstały trzy odrębne utwory konstytuujące *Missa spei*: pięcioczęściowy cykl części stałych, offertorium *Da mihi animas* oraz utwór na wejście *Matko Miłosierdzia*.

Na pierwszych stronach partytury *Missa spei* znajduje się spis instrumentów wraz z ich ilościową obsadą. Ich nazwy zostały podane w języku włoskim. Obsada przedstawia się następująco⁸⁰: flauti (2), oboe (1), clarinetti in Si (2), fagotto (1); corni na Fa (3), trombe in Si (2), trombone (1), tuba in Fa (1); batteria (4); timpani, piatti a due, tamburo militare, tam-tam, gran cassa, campanelli, campane tubolari, vibrafono; arpa (1); coro misto SATB; violini I, violini II, viole,

80 W nawiasie podana jest liczbowa obsada muzyków.

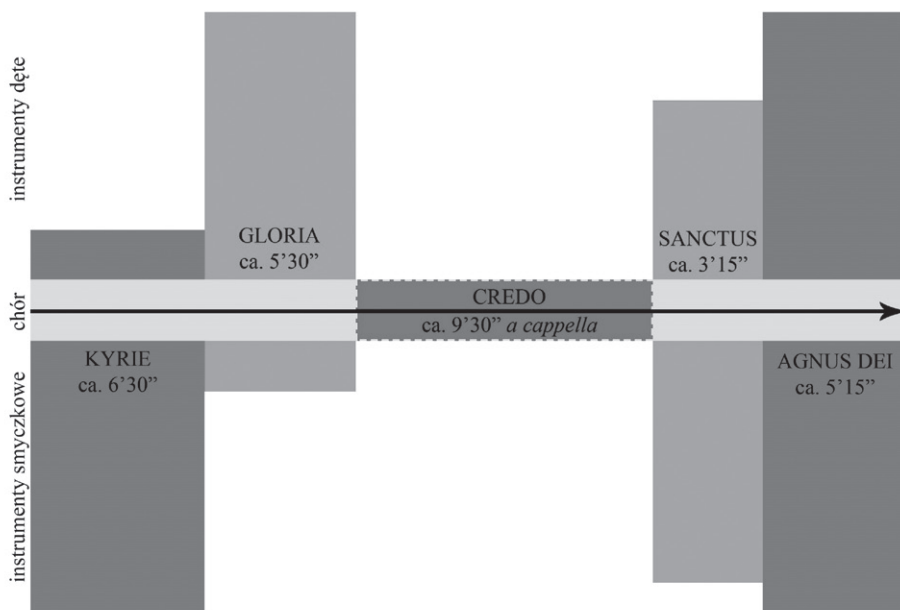
violoncelli, contrabbassi. W przypadku instrumentów smyczkowych brak cyfry wskazuje na konieczność dobrania ich liczby proporcjonalnie do instrumentów dętych drewnianych i blaszanych, jednak mniej niż: vn I (10), vn (8), vl (6), vc (4) i cb (3). Kompozytor położył nacisk na przestrzenność utworu, więc liczba ta może zostać zwiększona w zależności od kubatury miejsca wykonania. Warto zauważyć, że konstrukcja barwowa całej kompozycji pozwala również na jej wykonanie w wersji zminimalizowanej do chóru i organów. Działanie to zostało zaplanowane w trakcie prac kompozytorskich i świadczy o uniwersalnym i plastycznym charakterze tekstu mszy w procesie twórczym.

Poprzez części stałe mszy została poprowadzona nić, na której osadzono odcinki z różnorodną instrumentacją: w *Kyrie* dominują instrumenty smyczkowe, w *Glorii* instrumenty dęte, w *Credo* chór mieszany, w *Sanctus* smyczki z cieniowaniem instrumentami dętymi, w *Agnus Dei* dialogujące smyczki z instrumentami dętymi. Łączny czas trwania wszystkich części stałych wynosi około 30', a części zmiennych około 6'45", więc należy uznać, że *Missa spei* podczas wykonania koncertowego trwa blisko 40'.

Proporcje zastosowanej instrumentacji powstały w trakcie prac kompozytorskich w wyniku analizy tekstu jako najistotniejszej części dzieła muzycznego. Analiza ta dokonywała się w kontekście myśli przewodniej utworu, czyli nadziei. Dlatego też jej wpływ na konstrukcję brzmieniową był istotny. W ostatecznym projekcie umiejscowienie i styl części zmiennych stały się klarowne. Ich konstrukcja jest spójna w całym utworze, a pojedyncze części zmienne przenikają się z częściami stałymi nie tylko na płaszczyźnie muzycznej, a również lirycznej.

Także i w tej kompozycji trzeba omówić poszukiwania *sacrum*. W wymiarze muzycznym utworu *Missa spei* jest ono obecne w poszukiwaniu przez kompozytora drogi do odnalezienia nadziei ukrytej w misterium Chrystusa. Wybór tematu spowodował specyficzne ukierunkowanie materii muzycznej całego cyklu. *Sacrum* w wymiarze muzycznym w *Kyrie* przejawia się m.in. w motoryce zorganizowanej przez przebiegający od początku do końca puls. Jest ono obecne również w liczbie powtórzeń fraz i ich symbolicznych znaczeń, jak również w przemianie formy ABA (ABA¹) do ABC (rezygnacja z formy ABA na rzecz ABC). W *Glorii* może stanowić ramy, w których osadzona jest zróżnicowana i jednocześnie najbardziej rozbudowana na tle pozostałych części *Missa spei* konstrukcja utworu. *Sacrum* realizuje się także w szczególnym doborze instrumentacji, fragmentach *a cappella* czy w wykorzystywaniu pełnego wolumenu brzmienia w momentach kluczowych oraz w oryginalnej, logicznie uporządkowanej i zarazem nieprzewidywalnej formie tej części.

Natomiast *sacrum* w wymiarze muzycznym w *Credo* objawia się już w nawiązaniu do chorału, celowej redukcji aparatu wykonawczego do przestrzeni wokalne oraz w prospekcie harmonicznym – utwór rozpoczyna się tradycyjnie, a kończy w tkance brzmieniowej charakterystycznej dla muzyki współczesnej. W *Sanctus* jest wzniosłą melodią ujętą w prostą formę, ukazaną w subtelny sposób, a w *Agnus Dei* kryje się w repetytywności fraz i w rozbudowywanej z każdym taktem pod względem brzmieniowym i dynamicznym konstrukcji oraz w zupełnym wyciszeniu ostatnich taktów utworu. W pozostałych dwóch częściach: *Da mini animas* – podobnie jak w *Agnus Dei* – obszar mistycyzmu kreuje powtarzalność i wzrastająca dynamika, a w *Matko Miłosierdzia* kluczem do jego odnalezienia jest tekst i wszystko, co z niego wynika w aspekcie muzycznym tej części.



Ryc. 9. Sebastian Szymański *Missa spei*. Proporcje wykorzystanego instrumentarium oraz czas trwania poszczególnych części stałych mszy

Sacrum w *Missa spei* autora niniejszej dysertacji jest zatem poszukiwaniem sposobu zbliżenia się do Boga. Dokonuje się ono poprzez sferę intelektualną, duchową i kulturową, czerpiącą z tradycji muzycznych i nauczania Kościoła, profesjonalizmu warsztatu twórczego wielkich artystów takich jak: Jan Sebastian

Bach, Józef Elsner, Fryderyk Chopin, Henryk Mikołaj Górecki czy Arvo Pärt oraz inspiracji płynących z coraz głębszego poznawania Boga i człowieka.

W dokonanej powyżej analizie przybliżono w porządku chronologicznym sześć mszy powstałych po Soborze Watykańskim II autorstwa polskich kompozytorów. Należą do nich: Wojciech Kilar, Juliusz Łuciuk, Krzysztof Penderecki, Henryk Jan Botor, Paweł Łukaszewski oraz Sebastian Szymański. Każda msza cechuje się mocno zaakcentowaną indywidualnością, przejawiającą się w różnorodności stylu, architektury formy czy zastosowanych środków wyrazu.

Pierwsza z nich – *Missa pro pace* Wojciecha Kilara, stworzona na wzór promienistego układu koncentrycznego skierowanego w stronę *Credo*, to utwór, który pod względem długości oraz zastosowanego aparatu wykonawczego jest dziełem najobszerniejszym. Mimo to przeprowadzona w nim projekcja słowa wydaje się służyć z prostotą formie mszalnej, podkreślając mistyczny charakter dzieła. Obecne w *Missa pro pace sacrum* wyraża się w poszukiwaniu i zbliżaniu się do Boga, a jakość warsztatu kompozytorskiego i otwartość na transcendencję są w tym dziele kluczowymi czynnikami.

W *Mszy polskiej* Juliusza Łuciuka kompozytor, bazując na trzech polskich tańcach ludowych – mazurku, polonezie i kujawiaku – subtelnie jednoczy, używając języka muzycznego, patriotyczny wydźwięk utworu z tekstami sakralnymi. Obecne w dziele *sacrum* jest drogą poszukiwania Boga, na której poczucie tożsamości w wymiarze patriotycznym jest bardzo istotne w kształtowaniu postawy człowieka wierzącego.

Missa brevis Krzysztofa Pendereckiego to misternie utkana forma syntezująca muzykę dawną ze współczesną, umiarkowaną atonalnością. Tutaj *sacrum* będące poszukiwaniem Boga przejawia się również w szczególnym zaangażowaniu intelektu i sfery duchowej.

Henryk Jan Botor w swojej *Missa de Misericordia Domini*, podobnie jak Wojciech Kilar, kreśli narrację, której centrum można odnaleźć w *Credo* dzieła, a zastosowane oryginalne środki wyrazu oraz postawa samego twórcy mogą wskazywać na uduchowienie kompozycji, a więc obecne w niej *sacrum* wyraża się w poszukiwaniu Boga przez człowieka doświadczającego Bożego miłosierdzia.

Z kolei Paweł Łukaszewski w *Missa pro Patria*, oprócz części stałych, dopisuje także części zmienne, które w całym utworze cechują się wyjątkowymi walorami brzmieniowymi, wyczerpując (pod tym względem) temat praktycznie do granic możliwości. *Sacrum* w wymiarze muzycznym *Missa pro Patria* można określić jako intelektualne i duchowe poszukiwanie sposobu zbliżania się do Boga.

Natomiast *Missa spei* Sebastiana Szymańskiego, ze względu na motyw przewodni utworu, którym jest nadzieja, charakteryzuje się specyficznym i zarazem

czytelny wyrazem, spójną formą oraz zróżnicowaną kolorystyką. *Sacrum* w tym utworze jest zatem poszukiwaniem sposobu zbliżenia się do Boga, co dokonuje się w sferach: intelektualnej, duchowej i kulturowej.

Pomimo różnorodności cechą jednoczącą wszystkie dzieła jest centrum, wokół którego skupia się kompozycja mszy – jest nim tradycja Kościoła. Praktycznie każdy z kompozytorów nawiązuje w większym lub mniejszym stopniu do chorału gregoriańskiego. Z analizy mszy wynikają istotne wnioski – utwory powinny być napisane przede wszystkim wyjątkowo dobrze, spełniając kryteria sztuki wysokiej i zgodnie z zasadami *continuum* Kościoła, a ich twórcy powinni kierować się wiarą. Gdy te elementy spotkają się, wtedy dopiero cykl mszalny przyjmie właściwy kształt i będzie w nim możliwe odnalezienie *sacrum*, które jest przede wszystkim zbliżaniem się do Boga. *Sacrum* dla każdego twórcy ma wyjątkowy charakter, dlatego też droga, którą podążają, jest niepowtarzalna.

V

SAKRALNOŚĆ MSZY JAKO GATUNKU MUZYCZNEGO

Po przywołaniu przykładów muzycznych w niniejszym rozdziale nastąpi syntetyczne ujęcie problemu i wskazanie cech *sacrum* w mszy jako gatunku. Niezwykle ważne, ale i trudne do ujęcia w słowach doświadczenie *sacrum* jest nieodzowną częścią muzyki kościelnej. Jeśli bowiem muzyka ma być nośnikiem *sacrum*, to musi ją cechować najwyższy poziom artystyczny, a nade wszystko powinna nosić znamiona transcendencji. W realizacji tego celu można posłużyć się przybliżeniem znaczenia doskonałości formy, rezonansu piękna jako muzycznego rezonansu *sacrum*, istotą *sacrum* w mszy, a także można spróbować sformułować perspektywę na przyszłość.

1. DOSKONAŁOŚĆ FORMY

Jednym z gatunków muzyki kościelnej jest msza wokalna bądź wokально-instrumentalna, forma muzyki liturgicznej przeznaczona do wykonywania podczas liturgii w Kościele rzymskokatolickim¹. Jest ona zarówno trwającym darem Kościoła, jak i darem, dzięki któremu jej twórca przekracza granice swoich możliwości, przemierzając przestrzenie własnej wyobraźni w sposób mniej lub bardziej świadomy. Jednocześnie prowadzony jest naturalnie przez Najwyższego Boga ku wypełnieniu Jego woli objawiającej się w słowie. Pełna pokory służebność Słowu winna być jedną z cech twórców sięgających po ten gatunek.

Wielu kompozytorów próbowało mierzyć się z tym fundamentalnym gatunkiem muzyki liturgicznej, budując pewną ciągłość w różnorodności odkrywania i wyrażania myśli opiewających tajemnicę eucharystyczną, co wpiśywało się i wciąż wpisuje w wielkie, kilkusetletnie *continuum*. Spiowem tego dziedzictwa w każdym przypadku jest *Logos*, również w przypadku wyłącznie instrumentalnych form mszalnych, w których jasno wskazuje tendencje dążeń. „Muzyka liturgiczna powinna w swoim wewnętrznym charakterze odpowiadać

1 Zob. S. Dąbek, *Twórczość mszalna kompozytorów polskich XX wieku*, Warszawa 1996, s. 9–14.

wymaganiom wielkich tekstów liturgicznych – *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*. Nie oznacza to, że może ona być tylko muzyką połączoną z tekstem; [...] W wewnętrznym ukierunkowaniu tych tekstów znajduje ona jednak wskazówkę dla własnej wypowiedzi². Wymienione powyżej przez kard. J. Ratzingera stałe części mszy zawierające tekst łaciński *ordinarium missae* wraz ze wskazaniem celu poszukiwań kreślą fundamentalną strukturę utworu, która pozostaje niezmienna i stanowi dla artystów punkt wyjścia w procesie tworzenia dzieła muzycznego, a w przypadku wykonawcy i odbiorcy syntetycznie iluminuje właściwy obszar istotny w pogłębianiu przeżywania owej tajemnicy. Skupiając się na mszy jako utworze muzycznym, występującym w formie wyłącznie wokalne i wokalnie-instrumentalne, można dostrzec ścisłą zależność, a nawet nierozzerwalność słowa i muzyki. Utwór należy zawsze traktować jako idealne połączenie słów i dźwięków³. Zespala jąca jedność przejawia się bowiem w różnorodności wyrazu.

Msza jako dzieło muzyczne ma różnorodne odmiany, więc próbując ją charakteryzować, należałoby dokonać usystematyzowania formowanych typów, korzystając z wybranego kryterium podziału. Skupiając się na muzyce współczesnych kompozytorów polskich od czasów Soboru Watykańskiego II, można sięgnąć do podziału zastosowanego przez Stanisława Dąbka. Wskazuje on na cztery płaszczyzny, w których możliwe jest dokonanie podziału formy mszalnej. Pierwszą z nich jest klasyfikacja poprzez dobór libretta z podziałem na osiem grup: grupa struktur słownych zawierających tekst łaciński *ordinarium missae*. Wyróżnić w niej można utwory zawierające pełny cykl z tekstem kompletnym, jak i niekompletnym, typ *missa brevis, missa tempore Adventus* z tekstem kompletnym oraz pojedyncze części *ordinarium missae* z tekstem kompletnym i niekompletnym; utwory z tekstem łacińskim *ordinarium* i *proprium missae*, w których wyróżnić można pełny cykl z tekstem kompletnym (tzw. *missa plena, missa tota*) oraz pełny cykl *ordinarium missae* z tekstem kompletnym i dodatkową częścią *proprium missae*; utwory z tekstem łacińskim *missae pro defunctis* z rozgraniczeniem na pełny i niepełny cykl z tekstem kompletnym; utwory z kompilacją łacińskich, liturgicznych tekstów mszalnych; utwory zawierające polski tekst liturgiczny – pełny cykl *ordinarium missae* z tekstem kompletnym oraz w drugim wariantcie z dodanymi tekstami religijnymi; typ *missa brevis; msza polska*; utwory będące kompilacją łacińskich tekstów liturgicznych i innych tekstów; utwory, w których wykorzystano poetycki tekst inspirowany

2 J. Ratzinger, *Nowa Pieśń dla Pana*, dz. cyt., s. 197.

3 Zob. N. Harnoncourt, *Dialog muzyczny*, Warszawa 1999, s. 84.

cyklem mszalnym. Warto zauważyć, że najczęściej wykorzystywanym wariantem przez polskich kompozytorów był cykl pełny (grupa I) z kompletnym tekstem rozbudowany w części *Sanctus* o *Benedictus* – więc nie pięcioczęściowy, ale sześcioczęściowy cykl – co wyłoniło się z tradycyjnej praktyki⁴. Bogata różnorodność przejawiająca się w opisanych strukturach literackich utworów, która jest zauważalna w dziełach mszalnych polskich kompozytorów, staje się zrozumiała w wymiarze indywidualizmu artystycznego oraz wyobraźni twórcy.

Kolejną płaszczyzną umożliwiającą dokonanie klasyfikacji mszy jako dzieła muzycznego jest zastosowany przez kompozytora aparat wykonawczy. Korzystając z obszernego podziału, można jednak ograniczyć się do trzech podstawowych typów zastosowanej przestrzeni brzmieniowej w formie mszalnej: mszy chóralnej – na chór *a cappella* (jednorodny bądź mieszany) i z organami; mszy orkiestrowej – na chór i orkiestrę symfoniczną lub kameralną; mszy solowej – na głos i organy lub zespół kameralny. W nakreślonych ramach w twórczości kompozytorów polskich po Soborze Watykańskim II można zauważyć charakterystyczną tendencję dotyczącą wyboru aparatu wykonawczego – często korzystali oni z obsady chóralnej z towarzyszeniem organów.

Model duchowości i tradycji muzycznej, w której zaistniały słowa mszy, był i jest wybierany intuicyjnie, rzadziej poprzez weryfikację samoświadomości. Stosowanie stylistyki charakterystycznej dla tego autonomicznego gatunku muzycznego, w większości przypadków pozbawionej awangardowych i eksperymentalnych technik kompozytorskich, okazuje się zabiegiem właściwym wynikającym z przekonania, że niechętny stosunek kompozytora jako twórcy do sfery *sacrum* w kontekście służebności Kościołowi pozbawiać by mogła lud możliwości uczestnictwa w sprawowaniu sakramentu. Przeciwnie, twórczość ta winna w swoim wyjątkowym wymiarze zbliżać i pogłębiać przeżycia mistyczne ludzi. Z innego punktu widzenia warto zauważyć, że badanie sztuki muzycznej i czerpanie z niej, szczególnie tej nowej, może wzbogacać w aspekcie walorów brzmieniowych tętniącą życiem formę mszalną. Współczesne techniki kompozytorskie korzystające ze swoistej harmonii nie zawsze muszą pozbawiać dzieło muzyczne melodyczności – wręcz przeciwnie – wyprawy w odległe przestrzenie dźwiękowe mogą być pomocne w kreowaniu nowej tonalności. Artysta, który eksperymentalnie przemierzy świat dźwięków, powróci wzbogacony o doświadczenie możliwe do wykorzystania w utworze muzycznym w sposób zrozumiały dla ogółu odbiorców. To otwarcie w stronę *novum* w sposób bezpieczny i wyważony daje spore możliwości twórcy, który za sprawą swojej wiary

4 Zob. S. Dąbek, *Twórczość mszalna kompozytorów polskich XX wieku*, dz. cyt., s. 16–17.

w Misterium Pańskie uzewnętrznia otrzymany dar. O tym właśnie pisał kard. J. Ratzinger: „istotnie bowiem nie sposób mówić o liturgii, nie mówiąc zarazem o muzyce liturgicznej; tam, gdzie liturgia podupada, podupada również *musica sacra*, a gdzie liturgia jest właściwie rozumiana i gdzie wierni nią żyją, rozkwita także dobra muzyka kościelna”⁵.

Jakość muzyki⁶ sakralnej jest zależna od jakości sprawowanej liturgii, ale aktualizacja sztuki w kościele mogłoby nieść pewne niebezpieczeństwo wynikające z trudnej do zweryfikowania intencji twórcy. Skoro msza jako autonomiczny gatunek muzyczny z punktu widzenia teologii zakłada spotkanie treści najważniejszych, a od strony muzycznej może być uznawana za jedną z najdonioślejszych form muzyki sakralnej, należy odpowiedzieć na pytanie, kim powinien być jej twórca, a raczej jakimi cechami powinien się charakteryzować, by w sposób czysty i wolny mógł przekazywać boże intencje. Pewnie dlatego papież Benedykt XVI w przemówieniu podczas spotkania z artystami mówił: „Jesteście strażnikami piękna; dzięki swojemu talentowi możecie przemawiać do serca ludzkości, trafiać do indywidualnej i zbiorowej wrażliwości, rozbudzać marzenia i nadzieje, poszerzać horyzonty wiedzy i działania ludzi”⁷. Kompozytor powinien być świadomy, że msza jako najistotniejsza forma muzyki sakralnej nierozzerwalnie związana z liturgią staje się normą estetyczną, drogowskazem i jednocześnie darem dla niego samego. Otwiera to nowy wymiar rozpowszechniania wartości uniwersalnych w przestrzeni społecznej. Ta wykładnia istnieje realnie, a jej indywidualny mechanizm promieniuje na inne dziedziny sztuki wysokiej.

Continuum gatunku możliwe jest w przypadku właściwego zrozumienia i zastosowania formy muzycznej. To zrozumienie, które na przestrzeni wieków kreowało i kreuje do dziś odpowiedni kształt dzieła muzycznego, wymaga od twórcy nie tylko określania formalnych ram dzieła, ale również dokonania w pełni przestrzennej analizy literacko-muzycznej wnętrza utworu. Głębsze zrozumienie, czym jest forma muzyczna, wymaga odniesienia się do pojęcia samej formy.

Według Arystotelesa, w rozumieniu W. Tatarkiewicza, formę należy połączyć z materią, które konstituują substancję: „Własności pojęciowe, ogólne, gatunkowe rzeczy Arystoteles nazywał *formą*, a pozostałe *materią*. I substancja w jego ujęciu rozpadła się na formę i materię. Nazwanie dwu jej składników

5 J. Ratzinger, *Nowa Pieśń dla Pana*, dz. cyt., s. 214.

6 Zob. Benedykt XVI, *Wykład wygłoszony z okazji przyjęcia doktoratu honoris causa*, [w:] *Tradycja i współczesność w muzyce sakralnej*, red. J. Bramorski, Gdańsk 2015, s. 11–14.

7 Benedykt XVI, *Bądźcie zwiastunami i świadkami nadziei. Przemówienie podczas spotkania z artystami*, Rzym 21.11.2009.

formą i *materią* oparte było na pewnej analogii z tym, co się potocznie tak nazywa. Niemniej *forma* u Arystotelesa straciła swe pierwotne znaczenie i zamieniła je na przenośne. W przeciwieństwie do formy przestrzennej Arystoteles wytworzył szczególne, a dziejowo doniosłe pojęcie *formy pojęciowej*⁸. Rozumienie formy przez Arystotelesa ewoluowało. Uznał bowiem jej szczególny charakter wyrażający się w jedności, która w pewien sposób porządkuje materię, ponieważ materia jest tym, co w substancji jest wielością, podzielnością. Forma dla Arystotelesa górowała nad materią, ponieważ pojmował ją jako realny odpowiednik pojęcia, zupełnie tak jak Platon ideę transcendentną⁹. Można zatem dostrzec związek intelektu z formą, zwłaszcza intelektualno-poznawczą. Mieczysław Albert Krąpiec przyjął, iż forma „jest racją wsobnego – właśnie poznawczego – działania intelektu. Poznanie bowiem jest aktem wsobnym, aktem poznającego, a nie aktem jakiejś rzeczy poznawanej. Wobec tego rzecz poznawana nie działa sama, ale działa podmiot intelektualnie poznający, który musi się sam zdeterminować do poznania treści nie-podmiotowej, lecz właśnie rzeczy poznawanej [...]. Treść zatem rzeczy istniejąca w umyśle istnieje istnieniem podmiotu umysłu; jest to jednak treść obiektywna, a więc rzeczy poznawanej. Nazywa się ją formą intelektualno-poznawczą, determinującą intelekt do procesu poznania tej treści, która jest wyrażona w formie”¹⁰. Ujęcie formy przez Krąpca wydaje się komplementarne do rozumienia formy przez Arystotelesa. Obydwaj wskazują, iż forma nie jest czymś nieokreślonym, niezidentyfikowanym. Jej wyobrażenie nie może być zatem interpretowane zbyt subiektywnie, relatywistycznie, gdyż podmiot określający formę wykracza poza nią, zaburzając prawa logiki. Forma wyraża określoną treść, która porządkuje się w specyficznej dynamice, wydobywając jej wartość. Wartość ta wskazuje na pierwiastek jedności, który kryje w sobie bogactwo kreatywnego poznawania rzeczywistości zarówno zewnętrznej, jak i wewnętrznej. Taka interpretacja formy może być zastosowana w pierwszym rzędzie w strukturalnym rozumieniu rzeczywistości, do której się odnosi, zostawiając podmiotowi poznającemu wartość poznawanej przestrzeni. Różnorodność fakturalna tej rzeczywistości wywołuje zapewne w podmiocie poznającym wielobarwność przeżyć. Jej indywidualny charakter zespala się z charakterem przeżyć wspólnotowych, o ile ta wspólnota jest przygotowana do odbioru określonej formy poznawanej rzeczywistości. Dzięki formie

8 W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii, t. 1, Filozofia starożytna i średniowieczna*, Warszawa 2003, s. 111.

9 Zob. D. Facca, *Arystotelesowskie pojęcie formy i jego zastosowanie we współczesnej filozofii*, „Filozofia i nauka. Studia filozoficzne i interdyscyplinarne” 4 (2016), s. 305–314.

10 M. A. Krąpiec, *Ja – Człowiek*, Lublin 2005, s. 217–218.

następuje budowanie jedności pomiędzy nadawcą a odbiorcą, uczestniczącymi w konkretnych aktach jej tworzenia, co może wpisywać się w rozumienie formy przez W. Tatarkiewicza, H. U. Balthasara, A. Jacobsa, M. Podhajskiego i S. Dąbka.

Tatarkiewicz podaje pięć podstawowych znaczeń terminu forma. Jest nią: *układ części*; to, co *bezpośrednio* jest *zmysłom dane*; granica czy *kontur* przedmiotu; *istota pojęciowa* przedmiotu; oraz *wkład umysłu* do poznawanego przedmiotu¹¹. Można przyjąć zatem, iż formą jest układ – kontur części poddany zmysłom, w którym istota pojęciowa przedmiotu zostaje poznana przez wkład umysłu. Natomiast w ujęciu H. U. Balthasara „pojęcie formy wywodzi się pierwotnie ze świata myśli greckiej, który stworzył pojęcia *eidos* (obraz, idea) i *morphe* (postać). Zostały one przejęte z jednej strony ze świata życia organicznego, z drugiej zaś ze świata twórczości techniczno-artystycznej, i uszlachetnione do wyższego użytku filozoficznego. Pojęcie to zdominowało jednak nie tylko myśl grecką, lecz w takim samym stopniu również średniowieczną, gdzie wywoływało wyobrażenie czegoś pełnego, doskonałego, określającego, zupełnie przeciwnie

11 Zob. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2006, s. 262–264: „Po pierwsze, forma to tyle, co *układ części*. Dla przejrzystości nazwijmy ją *formą A*. Przeciwnością czy korelatem formy są w tym przypadku elementy, składniki, części, które *A* łączy, zespala w całość. Forma portyku jest układem kolumn, melodia – układem dźwięków. Po drugie, formą nazywa się to, co *bezpośrednio* jest *zmysłom dane*: niech występuje w mniejszych rozważaniach jako *forma B*. Jej przeciwnością i korelatem jest treść. W tym sensie w poezji dźwięk słów należy do formy, a sens słów – do treści. Te dwa znaczenia formy bywają ze sobą utożsamiane, ale nie słusznie. Forma *A* jest abstrakcją; dzieło sztuki nie jest nigdy samym układem, lecz zawsze częścią w pewnym układzie. Natomiast forma *B* jest *ex definitione* konkretna, skoro «dana zmysłom». Inna rzecz, że można połączyć formę *A* i formę *B* i nazwą «forma» oznaczać układ (forma *A*) tego, co bezpośrednio dane (forma *B*): niejako forma w drugiej potędze. Po trzecie, forma to granica czy *kontur* przedmiotu. Niech będzie to nazywane *formą C*. Jej przeciwnością – korelatem jest materia, materiał. Forma w tym sensie (obficie używanym w mowie potocznej) jest podobna, ale bynajmniej nie identyczna z formą *B*: bo do tej barwa należy w równym stopniu jak rysunek, a do formy *C* – tylko rysunek. Powyższe trzy używane w estetyce pojęcia formy (*A*, *B* i *C*) są – jeśli tak rzecz można – własnego jej wyrobu. Natomiast dwa inne pojęcia formy powstały w ogólnej filozofii i z niej przeszły do estetyki. Jedno z nich – nazwijmy je *formą D* – było pomysłem Arystotelesa: tu forma znaczy tyle, co *istota pojęciowa* przedmiotu; inną Arystotelesowską nazwą tak rozumianej formy była «*entelechia*». Przeciwnością i korelatem tej formy *D* są przypadkowe cechy przedmiotu. Większość dzisiejszych estetyków obchodzi się bez takiego pojęcia formy; ale nie zawsze tak było. W dziejach estetyki pojęcie formy *D* jest równie dawne jak formy *A*, a wyprzedziło nawet pojęcia *B* i *C*. W piątym znaczeniu forma – nazwijmy ją *formą E* – została użyta przez Kanta. Dla niego i jego następców znaczyła tyle, co *wkład umysłu* do poznawanego przedmiotu. Przeciwnością i korelatem tej Kantowskiej formy jest to, co nie jest wyprodukowane i wzniesione przez umysł, lecz dane mu z zewnątrz bez doświadczenia”.

do tego, co człowiek współczesny wyobraża sobie, słysząc słowo *formalny*¹². Autor wydobyla nieco inne rozumienie formy niż Tatarkiewicz, aczkolwiek nie przeciwstawne, a raczej komplementarne. H. U. Balthasar podkreśla znaczenie jedności jako doskonałości wiążącej świat życia organicznego ze światem twórczości techniczno-artystycznej. Wynika z tego, że forma może mieć wiele znaczeń, które jednocześnie można przypisać terminowi „forma muzyczna”.

W kontekście muzyki forma to wypadkowa działania elementów muzycznych, która jest środkiem urzeczywistniającym realizację pozamuzycznej treści dzieła przy pomocy narzędzi techniki kompozytorskiej. Jest to twór nierozzerwalnie związany z danym środkiem wykonawczym i charakterystyczną fakturą¹³. Równocześnie utwór może charakteryzować się takimi formami jak np.: dzieło dwuczęściowe, fuga, passacaglia, rondo czy forma sonatowa itd.

Zobrazowaniu terminu formy muzycznej może posłużyć przedstawienie drogi, jaką przebywa utwór muzyczny od fazy początkowej – pomysłu i planowania struktury dzieła przez kompozytora, aż do momentu końcowego, którym jest prawykonanie utworu. W początkowej fazie procesu twórczego pojawia się wizja, która nie jest jeszcze jasna i sprecyzowana, ale już charakteryzuje się pewnymi cechami określającymi kształt utworu. W przypadku mszy jest nim libretto wyznaczające przestrzeń literacką bez sprecyzowanych jeszcze granic brzmieniowych. To, w jakim stopniu i w jakim czasie ona zaistnieje, zależy od powagi traktowania muzyki jako służebnej Słowu oraz od stylu twórcy. Wyłaniająca się wizja formy muzycznej w miarę postępu pracy krystalizuje się i zaczyna iluminować, coraz wyraźniej zaznaczając kontury, w których Słowo daje się poznać, i precyzuje zakres możliwych do wniesienia modyfikacji w sferze dźwięku. Proces ten cechuje się ciągłym ścieraniem wstępnej koncepcji dzieła z działaniami będącymi konkretyzacją wyrazu. Ostatecznie wyłania się forma, która może być rozumiana jako układ części. Jest ona określana przez odbiorcę jako zbiór części oraz całość dana zmysłowo ze wszystkimi jej właściwościami audytywnymi. Warto podkreślić, że aby wzajemna relacja wykonawcy (odtwórcy) i odbiorcy (słuchacza) zaistniała, konieczne jest świadome, klarowne i zdecydowane określanie wszystkich elementów dzieła muzycznego, a przede wszystkim jego przeznaczenia i formy przez jego twórcę (kompozytora) w procesie przygotowania utworu do prawykonania przez aparat wykonawczy.

12 H. U. Balthasar, *Pisma wybrane*, t. 1, *Pisma filozoficzne*, wybór i oprac. M. Urban, tłum. M. Urban, D. Jankowska, Kraków 2006, s. 101.

13 Zob. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Teoria formy. Małe formy instrumentalne*, Kraków 1987, s. 13–24.

Dzięki temu określenie formy będzie bliskie ideałowi i w ten sposób stanie się pierwowzorem do dalszych przedstawień utworu. Termin „forma muzyczna” można rozumieć jako pierwotną wizję dzieła daną kompozytorowi albo schemat budowy konkretnego dzieła muzycznego lub jego części, czy też model konstrukcyjny wyznaczony przez zespół właściwości, które musi spełniać dana forma, by mogła być przyporządkowana danemu modelowi¹⁴.

Architektura libretta cyklu mszalnego, składająca się z liturgicznych tekstów ułożonych we właściwym porządku, o emanującym charakterze, wyznacza różne koncepcje formy, dając kompozytorowi szerokie możliwości realizacji zadania z uwzględnieniem oddania odpowiedniej i proporcjonalnej – co do nich samych – struktury brzmieniowej. Istnieją różne sposoby rozwiązywania problemów formy w mszach wykorzystujących *ordinarium missae*, żałobnych, tzw. polskich czy w kompozycjach bazujących na pojedynczych częściach mszalnych. Wiąże się to także z różnorodnością w zakresie struktury, dramaturgii czy rozumienia aspektu duchowości tekstu¹⁵. Z punktu widzenia współczesnego kompozytora forma ta okazuje się wciąż atrakcyjna ze względu na możliwość realizacji własnych rozwiązań technicznych oraz zmierzenia się z wielką formą muzyki liturgicznej. Twórcy mogą implementować w szkielet dzieła własne tkanki brzmieniowe, powodując nieustanne ożywianie cyklu o wielowiekowej tradycji, która na przestrzeni wieków wykryształizowała, dzięki potrzebie istnienia, typowe dla określonej epoki i stylu formy. W tym przypadku formę należy rozumieć w zdecydowanie szerszym znaczeniu obejmującym także jej komponenty. Zagadnienie to, będące próbą zestawienia różnorodnych typów uwzględniających formy wokalne i instrumentalne, przedstawiał S. Dąbek w proponowanej przez siebie typologii, wskazując na formy chorałowe, pieśniowe, średniowiecznej i renesansowej muzyki wielogłosowej, arię, *arioso* wraz z formami zespołowymi, *recitativo*, deklamacje i recytacje, formy polifoniczne i improwizacyjne, struktury ostinatowe, rondowe czy elementy taneczne¹⁶.

Warto zauważyć, że poza wymienionymi formami i komponentami cyklu mszalnego w XX wieku zostały wykreowane zupełnie nowatorskie rozwiązania muzyczne opierające się w mniejszym lub większym stopniu na tekstach liturgicznych mszy. Należą do nich m.in.: struktury metaformalne, takie jak segmentacja i *collage*, oraz utwory charakteryzujące się wykorzystaniem instrumentów elektronicznych. Zazwyczaj są to awangardowe i eksperymentalne

14 Zob. M. Podhajski, *Formy muzyczne*, Warszawa 1991, s. 8–9.

15 Zob. S. Dąbek, *Twórczość mszalna kompozytorów polskich XX wieku*, dz. cyt., s. 48.

16 Tamże, s. 74.

dzieła, które za sprawą wewnętrznych podziałów oraz repetytywności stawiają treści liturgiczne na niebezpiecznej granicy pomiędzy muzyką kościelną a New Age. Odnosząc się do wspomnianego procesu twórczego kompozytora, warto zastanowić się, w jakim stopniu spełniają one swoją rolę w przypadku wykorzystania w liturgii. W instrukcji *Musicam Sacram* czytamy, że przez pojęcie muzyki sakralnej rozumiemy tę muzykę, która powstała dla sprawowania kultu Bożego (zob. ms 4).

Przeżycie religijne cechuje się intymnością, więc muzyka, która jako jedyna ze sztuk aktywnie towarzyszy sprawowaniu sakramentu Eucharystii, nie może przekraczać granic. Za jej przyczyną liturgia nie powinna skłaniać się ku teatralności. Ireneusz Pawlak jasno określał przeznaczenie muzyki liturgicznej: „muzyka została jakby predystynowana do ciągłego oddawania czci Bogu. Po szczególne jej elementy, takie jak melodia, harmonia, rytm, szczególnie zaś gdy są związane ze śpiewem, nierozzerwalnie łączą się z liturgią, z jej treścią i akcją. Stają się one częścią obrzędu, a przez wiarę wprowadzają nas za pomocą znaków zewnętrznych w rzeczywistość niewidzialną tego misterium, które w danym momencie sprawujemy”¹⁷. Z powyższych słów wynikać by mogło, że muzyka liturgiczna, a zawężając pole badania do tematu tej rozprawy – forma mszalna, powinna cechować się doskonałością. O ile w estetyce trudno zdefiniować doskonałość formy, o tyle można i powinno się eliminować za sprawą dostępnej wiedzy niewłaściwe jej wybranie i zastosowanie. Wymaganie doskonałości w materii muzycznej Kościoła jest sprawą konieczną, ponieważ nie może on tolerować w liturgii utworów kiczowatych.

Forma określa zatem pewne granice dla treści, które są tworzone, a następnie odbierane przez podmioty poznające ją. Co więcej, implikuje konieczność zastosowania kategorii doskonałości warunkującej wartość estetyczną dzieła, w tym dzieła muzycznego. Troska Kościoła o jakość formy muzycznej cyklu mszalnego jest uzasadniona w kontekście przedstawionej analizy formy, który charakteryzuje się specyficzną stylistyką brzmieniową mającą na celu pogłębienie żywego dialogu człowieka z Bogiem.

Doskonałość formy jest warunkiem koniecznym dla praktycznej realizacji materii muzycznej w liturgii na poziomie twórczym i odtwórczym. Świadczy o tym wielowiekowa tradycja – chorał gregoriański i klasyczna polifonia – jak również dokumenty Kościoła. Jak już wcześniej zaznaczono, papież Pius X w swoim *motu proprio Inter pastoralis officii sollicitudines* wydanym 22 listopada 1903

17 I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, dz. cyt., s. 61.

roku wskazuje na warunki konieczne dla tej realizacji. Są nimi świętość, powszechność i doskonałość formy. Również przywołana konstytucja o liturgii świętej *Sacrosanctum Concilium* wpisuje się w nauczanie Kościoła, zaznaczając powagę i rolę muzyki najwyższej klasy¹⁸. Forma doskonała cechuje się idealną proporcją tak jak w twórczości wielkich mistrzów: J. S. Bacha, W. A. Mozarta, L. Beethovena czy A. L. Vivaldiego. Utwory cechujące się nią potrafią poruszyć każdego człowieka, bez względu na stan, pochodzenie czy zajmowaną pozycję. Mają więc uniwersalny charakter. W muzyce XX i XXI wieku jednym z przykładów jest mistrzowska i zarazem medytacyjna *III Symfonia (Symfonia pieśni żałobnych)* H. M. Góreckiego¹⁹, która odniosła niespotykany sukces i znalazła się na liście dziesięciu największych symfonii wszechczasów opublikowanej przez brytyjski „The Guardian”. W jednym z wywiadów kompozytor mówił, że tworzy muzykę głęboko zakorzenioną w tradycji polskiej, zwłaszcza ludowej i religijnej, która jest źródłem inspiracji²⁰. Każdy z kompozytorów omawianych mszy muzycznych miał więcej niż jedno wykonanie swojego utworu w różnych okolicznościach, podczas rozmaitych uroczystości. Utwory te, pomimo wielkiej różnic pod każdym możliwym względem, łączy logika, której źródło znajduje się wyłącznie w tekście *ordinarium missae*. Wskazuje to na imperatyw doskonałości formy w przestrzeni liturgicznej, gdzie wymiar jakościowy dzieła jest silnie związany z narzędziem jego przekazu – z rezonansem piękna, czyli w obszarze materii dźwiękowej – z muzycznym rezonansem *sacrum*.

2. REZONANS PIĘKNA

Przedstawienie rezonansu jako czynnika dynamizującego przeżycie mszy nasuwa konieczność odniesienia się do rozumienia pojęcia – czym jest rezonans, jakie są jego rodzaje. Następnym zagadnieniem wymagającym eksplikacji jest związek rezonansu z wartością piękna, które jest nie tylko najwyższą wartością estetyczną, ale najwyższą wartością metafizyczną w przestrzeni przeżycia estetycznego. Dostrzeżenie tego związku w kontekście dojrzałego uczestnictwa w mszy wydaje

18 Zob. K. Kurnik, *Muzyka czy „pioseneczki łatwe i modne”? Spojrzenie na muzyczną sztukę w liturgii o oparciu o wybrane wypowiedzi Josepha Ratzingera – Benedykta XVI*, „Pro Musica Sacra” 13 (2015), s. 71–84.

19 Zob. M. Karwaszewska, *Czwarta Symfonia Henryka Mikołaja Góreckiego jako przejaw „muzyki w muzyce”*, „Edukacja muzyczna” 10 (2015), s. 93–105.

20 Zob. W. Siedlik, *Henryk Mikołaj Górecki i jego muzyka*, „Pro Musica Sacra” 10 (2012), s. 89–103.

się ważne chociażby ze względu na wymiar interpersonalny i intrapersonalny doświadczania wspomnianego zjawiska rezonansu. Szczególnie jest to istotne, gdy podmioty osobowe cechuje wysoka otwartość na wartościową transakcję treści rezonowane przez piękno duchowe. Zakładając, że źródłem piękna jest sam Stwórca, można przyjąć, że rezonans jest w pewnym sensie szczególnym, dynamicznie działającym transformatorem piękna na jego adresatów. Jego właściwe działanie uzależnione jest między innymi od otwartości i gotowości podmiotów osobowych do przyjęcia całym sobą tego, co niesie, oraz przestrzeni, w której będzie najbardziej skuteczny. Biorąc pod uwagę wymiar interpersonalny i intrapersonalny doświadczenia piękna przez jednostkę czy wspólnotę, można przyjąć, że rezonans wprowadzony w ruch przez Stwórcę porusza struny duszy wszystkich jego odbiorców. Dostarcza im ciągle nowego przeżycia, które rezonuje w nich samych oraz przez nich. Dzieje się tak też za pośrednictwem muzyki będącej nośnikiem wartości, które przekazuje, uwrażliwiając na nie swych odbiorców w takim stopniu, w jakim dana im jest bądź wrażliwość wrodzona, bądź nabyta i w jakim ich postawa otwartości na piękno jest dojrzała. Podobnie rzecz ma się w przypadku mszy jako gatunku muzycznego. Można założyć, że piękno wydobywające się z przestrzeni dźwiękowej, w której dokonuje się projekcja dźwięków mszy muzycznej, będąca w przeważającej mierze przestrzenią liturgiczną, a niekiedy również i ściśle artystyczną (np. sala koncertowa filharmonii), wprowadza w twórcze drgania wrażliwość człowieka, dostarczając mu nowych doświadczeń estetycznych, duchowych itd. Tak sformułowane założenia wymagają odwołania się do pojęcia rezonansu, co powyżej zostało już zasygnalizowane.

Rezonans należy do najistotniejszych mechanizmów, którym posługuje się akustyka. Odnosi się do zjawiska wzmocnienia dźwięku, spowodowanego pobudzeniem ciała sprężystego znajdującego się w sąsiedztwie źródła emitowanego dźwięku o tej samej częstotliwości drgań²¹. W nieco innym ujęciu działanie to polega na drganiu ciała sprężystego znajdującego się w polu działania fali dźwiękowej o określonej częstotliwości, na którą jest podatne. Rezonans oznacza więc zjawisko powstawania ruchu drgającego ciał sprężystych pod wpływem fali dźwiękowej. Wyróżnia się dwa rodzaje rezonansu z perspektywy właściwości ciała rezonującego. Pierwszym z nich jest przypadek, kiedy ciało nie posiada określonej częstotliwości drgań i rezonuje różnymi częstotliwościami. Fala dźwiękowa narzuca mu wtedy swoją częstotliwość, ale może ono także rezonować na wiele

21 Zob. R. Danel, *Rezonans a rejestry głosowe*, [w:] „Logopedia Silesiana” 1 (2012), s. 104–110; A. Jacobs, *Słownik muzyczny*, Bydgoszcz 1993, s. 290; J. Habela, *Słowniczek muzyczny*, Kraków 1980, s. 162.

różnych fal dźwiękowych. Ten typ rezonansu został określony jako rezonans wymuszony. Drugim przypadkiem jest działanie, w którym ciało rezonujące posiada ze swojej natury konkretną częstość drgań i tylko fala dźwiękowa o tej samej częstości potrafi wzbudzić drgania. Ten typ jest określony jako rezonans swobodny²². Niemniej w obu przypadkach istotne jest, aby ciało rezonujące znalazło się przede wszystkim w strefie działania fali dźwiękowej, nawet w sposób niepełny. Z punktu widzenia akustyki ciało zostaje wprowadzone w ruch poprzez aktywność źródła fali dźwiękowej i zaczyna drgać zależnie od swych właściwości, upodabniając się tym samym do swojego protoplasty. Nigdy nie osiągnie stanu jednakowości w tym działaniu, ale w finale będzie mogło w sposób wierny naśladować źródło i dodatkowo emanować na inne ciała przypisaną sobie i jednocześnie tożsamą częstotliwością, wprowadzając je tym samym w rezonans. Ciało będzie więc rezonatorem fali, który na płaszczyźnie działań akustycznych zostaje określony jako przestrzeń jednostronnie otwarta, umożliwiająca wzmacnianie dźwięków, co może znaleźć przełożenie na dynamikę i intensywność doświadczania wyższych wartości, takich jak piękno, dobro i prawda. Przyjmując za Arystotelesem i św. Tomaszem z Akwinu, iż piękno to dobro i prawda pozostające w specyficznej, wzajemnej, transakcyjnej korelacji, warto skupić się na jego istocie, ponieważ cechuje się ono harmonią oraz blaskiem²³.

Obecność piękna w pierwszej fazie poznania może być niedostrzegalna lub ledwo dostrzegalna. Otwartość człowieka na dobro i prawdę znajduje wyraz w jego otwartości także na piękno. Coraz dojrzsze przeżywanie dobra i prawdy zaczyna owocować dostrzeganiem głębszych pokładów piękna. I tu warto podkreślić znaczenie owocnej współpracy człowieka z Bogiem, który sam w swej dobroci i prawdzie udziela się ludziom w coraz bardziej dynamiczny i intensywny sposób, domagając się reakcji zwrotnej ukierunkowanej też na innych ludzi. Człowiek doświadcza wówczas takiego zachwycenia pięknem, któremu nie może się oprzeć, poddaje się życiodajnej mocy i sile jego działania, wzbudzając pragnienie dzielenia się tym, co przeżywa, z sobą samym, Bogiem i drugim człowiekiem. Zachodzące relacje: intrapersonalna i interpersonalna zbiegają się w jednym akcie uwielbienia Boga, dziękczynienia napędzającego żywe odniesienia do innych istot. Międzyosobowa transakcja wartości wpisuje się w rozumienie istoty rezonansu wymuszonego twórczym działaniem Boga

22 Zob. M. Drobner, *Instrumentoznawstwo i akustyka*, Kraków 1997, s. 18.

23 Zob. S. Kowalczyk, *Człowiek w poszukiwaniu wartości. Elementy aksjologii personalistycznej*, 2006, s. 21, 40.

skierowanym ku człowiekowi. Blask udzielanego piękna sprawia, że człowiek staje się coraz bardziej skłonny do świadomego, wiarygodnego przekazywania wartości uniwersalnych za pomocą różnorodnych narzędzi ewangelizacyjnych, spośród których można wymienić mszę muzyczną. Odzwierciedleniem takiego mechanizmu działania jest spostrzeżenie Dariusza Radziechowskiego: „absolutnym pięknem jest Bóg, ale ślady tegoż piękna noszą – proporcjonalnie do swojej natury – wszystkie stworzenia. Mimo niedoskonałości ziemskie piękno ma w sobie coś boskiego, coś, co – choć transcendentne – objawia się w świecie materialnym jako pewne *echa* (apehema) lub jak powiedział później św. Augustyn (+430) – *vestigia*, czyli *ślady*. I poprzez te *oddźwięki* piękna absolutnego człowiek może dosięgnąć tego boskiego”²⁴. Powinno to mieć miejsce w przypadku przeżycia piękna mszy jako utworu muzycznego. To piękno wydobywające się przy pomocy łaski Bożej z duszy jej twórcy emanuje na odbiorców. Mieczysław Tomaszewski, mówiąc o rodzajach muzyki naznaczonych kontaktem z *sacrum* i dokonując ich gradacji, wskazywał w muzyce religijnej na dwie formy, w których przejawiała i przejawia się ona w muzyce kościelnej i pozakościelnej. Pierwsza to *musica ecclesiastica*, czyli wykonywana w przestrzeni kościoła, a druga – muzyka przeznaczona do wykonywania w innych miejscach (muzyka kantatowo-oratoryjna)²⁵.

Przykładem mszy przeznaczonej do wykonania zarówno w przestrzeni sakralnej, jak i pozasakralnej może być *Missa pro Patria* na sopran, mezzosopran, chór mieszany z solistami, perkusję i orkiestrę instrumentów dętych (1997) autorstwa Pawła Łukaszewskiego. Jak wspomniano wcześniej, kompozytor już w strukturze utworu wyodrębnia części, których nie należy wykonywać podczas koncertu. Cykl ten, podobnie jak utwór Juliusza Łuciuka *Msza polska* na mezzosopran, chór mieszany i orkiestrę instrumentów dętych (1993), był jednak częściej wykonywany właśnie podczas sprawowanej liturgii. Muzyka wykonywana w kościele, dzięki zjednoczeniu z tekstami liturgicznymi, nabiera wyjątkowego znaczenia i rezonuje na odbiorcę. Warto zaznaczyć, że prawie każda z przeanalizowanych wcześniej mszy muzycznych²⁶ miała swoje prawykonanie właśnie w przestrzeni kościoła, a nie w sali koncertowej. Blask piękna tej formy muzycznej oddziałuje nie tylko w wymiarze indywidualnym, ale i wspólnotowym. Dokonując rozróżnienia muzyki wchodzącej w kontakt z *sacrum*, należy wskazać na: „(1) *sacrum* przeżyte osobiście, względnie na:

24 D. Radziechowski, *Zapomniane piękno*, Kraków 2015, s. 23.

25 Zob. M. Tomaszewski, *Muzyka wobec sacrum. Próba rozeznania*, dz. cyt., s. 42.

26 Poza utworem Wojciecha Kilara *Missa pro pace*.

(2) *sacrum* doświadczone we wspólnocie. *Sacrum* przeżyte osobiście sprawia, iż muzyka nabiera charakteru, który w swoim najwyższym stężeniu bywa określany jako mistyczny. [...] Naprzeciw polu muzyki nacechowanej charakterem mistycznym stoi muzyka nacechowana charakterem fideistycznym. Muzyka wyraża treść i sens tekstu, którego podmiotem jest zbiorowość. Uczestnicy wyznaniowej wspólnoty, utwierdzający się nawzajem w wierze. Tu podmiot indywidualny włącza się, a nawet wtapia, w podmiot zbiorowy. *My* zastępuje *Ja*. Znika to, co indywidualne, panuje to, co powszechne i wspólne²⁷. W tym świetle wśród osób będących członkami wspólnoty można wyróżnić osoby bezpośrednio i pośrednio związane z projekcją materiału muzycznego w czasie sprawowania Eucharystii. Do ich grona mogą należeć zarówno osoby duchowne, np. kapłan sprawujący liturgię, jak i świeckie, np. kantor psalmu, członkowie scholi i chóru, członkowie zespołów instrumentalnych, dyrygenci czy organiści. Warto zaznaczyć, że grono to zostaje również zasilone przez twórców muzyki – kompozytorów, którzy są najbardziej związani z dźwiękami mszy i jednocześnie należą do grona odbiorców, pozostając pośrednio związanymi z dziełem muzycznym w trakcie jej wykonania. Muzyka, w której uczestniczą, jeżeli powstała w celu oddawania chwały Panu Bogu i odznacza się świętością oraz doskonałością formy (zob. MS 4a), może rezonować na grono odbiorców w specyficzny sposób, pogłębiając ich duchowość, ale również znacząco pobudzając ich kreatywność zgodnie z ciągle powracającym pryncypium: „śpiewajcie Panu pieśń nową” (Ps 96, 1). To działanie wprost domaga się jakości zarówno ze strony dzieła muzycznego, które musi być przede wszystkim zgodne z zasadami sztuki muzycznej – być służebne słowu i jednocześnie nie być traktowane wyłącznie instrumentalnie – jak i samej liturgii.

Realizacja postawy twórczej ukierunkowanej w stronę *sacrum* obecnego podczas liturgii mszy może stać się wyjątkowo owocna w momencie, gdy kompozytor sam określa swoje duchowe stanowisko. Jak podawał M. Tomaszewski, przytaczając fragment rozmowy Tadeusza Kaczyńskiego z Olivierem Messiaenem w Paryżu, kompozytor, który wymieniał swoje profesje, podkreślił, że największą z jego specjalności jest fakt, że jest wierzący. Zaznaczył również, że studiował teologię i tematy religijne, rozpatrując je wszechstronnie, lecz nie wyjaśniając, ponieważ są to tajemnice nie do wyjaśnienia, a jedynie do zgłębienia²⁸. Kompozytor obcujący ze świętymi tekstami mszy i jednocześnie z cnotą trynitarną muzyki – rytmem, melodią i harmonią – dokonuje wyboru na każdym

27 M. Tomaszewski, *Muzyka wobec sacrum. Próba rozeznania*, dz. cyt., s. 43.

28 Zob. M. Tomaszewski, *Muzyka wobec sacrum. Próba rozeznania*, dz. cyt., s. 39.

kroku swojej drogi twórczej. Dzieje się to tak często, że chęć poszukiwań drze miąca w autorze partytury może zostać wzmocniona dzięki Łasce, która rezonuje ze swojego Źródła i dzięki któremu istnieje i co ważne – nie gaśnie. Jak mówił J. Ratzinger: „muzyka kościelna powstaje jako *charyzmat*, czyli dar Ducha. Jest ona autentyczną *glossolalią*, nowym, otrzymanym od Ducha *językiem*. W niej przede wszystkim dokonuje się *trzeźwe upojenie* wiary – upojenie, gdyż przekraczane są tu wszelkie potencjalności samego rozumu. To *upojenie* jednak jest nadal trzeźwe, ponieważ Chrystus i Duch są ściśle zjednoczeni ze sobą, ponieważ ta mowa w upojeniu jest w pełni poddana dyscyplinie Logosu, w nowej racjonalności, która – poza wszelkimi słowami – służy jednemu Pra-Słowu, będącemu podstawą wszelkiego rozumu”²⁹. Dlatego praca twórcza ma być wspomagana dzięki pogłębianiu wiedzy z zakresu teologii i w dziedzinie muzyki, np. poprzez gruntowe analizy architektury dramatyczno-lirycznej i struktury, na których rozpościera się materia muzyczna dzieła, co wydaje się kluczowe, a nawet konieczne już przed praktycznym przystąpieniem do pracy nad utworem. Unikatowość jest zależna od predyspozycji kompozytora, jego charakteru oraz cech osobowości uwypuklających się w trakcie pracy kompozytorskiej, tak aby w ostatecznym szlifie zaznaczyć swoje transparentne *ja* we wspólnotowym *my*. Wydaje się to również być zauważalne nie tylko podczas wykonania w trakcie liturgii, ale również podczas wykonania koncertowego, kiedy to muzyka pełni także funkcję kerygmatyczną, czego autor partytury powinien być świadomy. Nośność słowa Bożego może być wspomagana np. przez przedstawienie założeń twórcy, jego komentarza, porównań do mistrzów gatunku czy poprzez wyświetlanie przetłumaczonego libretta w trakcie koncertu.

Partytura mszy, zarówno w przypadku dzieł wielkoobsadowych, jak i tych mniej spektakularnych, obejmujących również proste konstrukcje wykonywane przez samego organistę, może rezonować na jej odbiorcę także podczas koncertu muzyki sakralnej odbywającego się w gmachach filharmonii, mniejszych salach koncertowych, jak i we wnętrzu kościoła, ponieważ działanie to jest „w wysokim stopniu skutecznym środkiem dla ożywienia pobożności wiernych. [...] Za organizację koncertów w kościołach przemawia też wiele innych względów, jak: akustyka, estetyka wnętrza, miejsce wykonywania. Stwarza to organistom oraz zespołom działającym przy kościołach możliwość dzielenia się owocami swej pracy i prezentowania różnorodnych form muzyki religijnej” (IMK 44). Ważne, aby takie koncerty przygotowywać z właściwym komentarzem pastoralnym,

29 J. Ratzinger, *Opera Omnia. Teologia liturgii. Sakramentalne podstawy życia chrześcijańskiego*, dz. cyt., s. 115.

który pomoże w głębszym zrozumieniu muzyki (zob. IMK 50). Zabieg ten podnosi jakość wydarzenia artystycznego, które powinno być skierowane w pełni w stronę samego Stwórcy.

Podczas celebracji Eucharystii kluczowe znaczenie w transmisji materii muzycznej ma głos ludzki jako najpiękniejszy z instrumentów niosących słowo Boże. Zostaje on umiejscowiony w muzycznej przestrzeni w sposób solistyczny, np. poprzez wykonanie przewodniczącego liturgii – biskupa lub prezbitera, diakona, lektora, psalterzysty, kantora i organisty, bądź grupowo – przez scholę czy chór wraz z dyrygentem. Stąd znajomość proporcji w budowaniu fraz solistycznych i biegłość w konstruowaniu faktury chóralnej wydają się być konieczne w warsztacie kompozytora obcującego z formą mszalną. Krzysztof Penderecki mówił: „Moja muzyka rzeczywiście zmieniała się, przez te 50 lat odchodziłem od tradycji i wracałem do niej, rzucałem awangardę i wracałem do niej, zwłaszcza że ta awangarda jest po części przeze mnie stworzona, dlatego ciągle do niej wracam. Ale jest jeden gatunek, który nie ulega tym zmianom, i to jest muzyka na chór a capella, która od samego początku jest w mojej twórczości taka sama. Część a capella w «Psalmach Dawida», która jest pierwszym skomponowanym przeze mnie utworem na sam chór, i na przykład fragment z tej mszy, która jest moją najnowszą kompozycją – stylistycznie są podobne. Chór to inny instrument, głos ludzki ma swoje prawa i można pisać na niego tylko wtedy, kiedy się go dogłębnie pozna. Głos ludzki jest najtrudniejszym instrumentem. [...] To są inne emocje. Nie tak bezpośrednie. W mojej muzyce chóralnej jest dużo zastanowienia i powagi, ona nie jest pisana wprost, jest refleksyjna. Tak samo pisałem na chór 20 i 50 lat temu³⁰. W tym kontekście wydaje się istotne wskazanie na język libretta, który wraz ze swoim oddziaływaniem posiada ogromne znaczenie w projekcji materii muzycznej. W związku z reformą soborową dotyczącą wprowadzenia języka narodowego do liturgii pojawienie się tekstów liturgicznych w języku polskim było przełomowym wydarzeniem, z którego mogli skorzystać także kompozytorzy mszy. Jednak wykorzystywanie języka polskiego zdarzało się niezbyt często, a powstałe cykle rzadko można było uznać za znaczące. Natomiast w okresie posoborowym istotna jest wciąż łacina³¹.

W formach chóralnych i chóralno-orkiestrowych wciąż dominuje język łaciński, będący również wyjątkowym środkiem artystycznego wyrazu. Jego

30 M. Korbut, *Polskie prawykonanie Missa Brevis Krzysztofa Pendereckiego. Rozmowa z kompozytorem*, <https://dziennikbałtycki.pl/polskie-prawykonanie-missa-brevis-krzysztofa-pendereckiego-rozmowa-z-kompozytorem/ar/739141/3> (30.10.2018).

31 Zob. S. Dąbek, *Twórczość mszalna kompozytorów polskich XX wieku*, dz. cyt., s. 376.

melodyjność i tajemniczy charakter w połączeniu z tekstami mszy magnetyzują kompozytora podczas procesu twórczego oraz stwarzają wyjątkową, wspomagającą kontemplację przestrzeń liturgiczną, w której znajduje się odbiorca mszy. Marcel Pérès w rozmowie z Dominiką Krupińską na temat obecnej sytuacji chorału gregoriańskiego we Francji powiedział: „nie zawsze jesteśmy świadomi, że praca nad dziedzictwem liturgicznym jest rzeczą prawdziwie istotną oraz że łacina jest językiem przyszłości Kościoła. Nie uświadomiliśmy też sobie, że łacina już należy do przyszłości Kościoła. Poza tym jest wielu ludzi świeckich, których przyciągnęły dzieła muzyki sakralnej, ale doświadczyli jej oni poza kościołem, ponieważ w środowiskach tradycjonalistycznych śpiewa się na modłę Solesmes”³².

Dzięki dojrzałym wyborom i właściwemu przygotowaniu warsztatowemu kompozytor kreśli obraz wybrzmiałych słów tekstu mszy, którego umuzyczeniu towarzyszy zazwyczaj przestrzeń tematyczna związana z istotą zamówienia zgodną z intencją twórcy. Jest ona aktualizacją i żywą odpowiedzią na potrzeby czasów, w których powstaje. W przypadku utworu *Missa pro pace* na sopran, alt, tenor, bas, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (1999–2000) Wojciecha Kilara było nią, oprócz intencji zamawiającego Kazimierza Korda, z okazji jubileuszu 100-lecia Filharmonii Narodowej, pragnienie pokoju na nowe tysiąclecie i potrzeba wyciszenia wynikająca ze zgłębienia i hałasu, który otacza nas coraz bardziej.

Utwór Juliusza Łuciuka *Msza polska* na mezzosopran, chór mieszany i orkiestrę instrumentów dętych (1993) to zaznaczenie potrzeby tożsamości narodowej dzięki implementacji elementów tradycyjno-folklorystycznych w materię świętych tekstów.

Natomiast *Missa brevis* na chór *a cappella* Krzysztofa Pendereckiego mocno nawiązuje do tradycji syntezującej z nowoczesnością, co, za sprawą innowacyjności, jest żywym przykładem aktualizacji twórczej nowej muzyki. Jak zaznaczał S. Dąbek: „związek z nową muzyką jest więc konieczny, lecz postrzegany w aspekcie mszy, nie zaś nowej muzyki. Można to także uzasadnić rozumieniem przez kompozytorów konieczności – szczególnie w przypadku gatunku mszy – niezrywania ze *wspólnotą, przemawiania w imieniu swojej wspólnoty, nie zaś poprzez najbardziej swoiste wypowiedanie siebie*, posługując się określeniem Hansa-Georga Gadamera. Jak bowiem przenikliwie zauważa ten autor: «co najmniej od początku XIX wieku trwa proces wypadania tzw. moderny ze zrozumiałej w sposób oczywisty wspólnoty humanistyczno-chrześcijańskiej

32 D. Krupińska, *Łacina jest językiem przyszłości. Rozmowa z Marcelem Pérèsem, muzykologiem, kompozytorem, założycielem zespołu Ensemble Organum*, „Christianitas”, 63/64 (2016), s. 229.

tradycji; że nie ma już całkiem oczywistych treści, które należy zawrzeć w formie artystycznego kształtowania, tak by każdy je znał jako oczywisty słownik nowej wypowiedzi. To jest ta naprawdę inna [...] sytuacja, taka mianowicie, w której od tej pory artysta nie przemawia w imieniu swojej wspólnoty, ale poprzez najbardziej swoiste wypowiadanie siebie sam sobie tworzy własną wspólnotę»³³.

Zachowanie ciągłości w tradycji kompozytorskiej przy jednoczesnym indywidualizmie twórczym jest widoczne również w utworze *Missa de Misericordia Domini* na chór mieszany, instrumenty dęte i perkusję (2006–2007) Henryka Jana Batora. Kompozytor dotyka tematyki miłosierdzia Bożego, korzystając m.in. z *Dzienniczka św. Siostry Faustyny*. Utwór za sprawą wybranego instrumentarium cechuje wielorakość barw i nastrojów.

Rys patriotyczny cechuje utwór *Missa pro Patria* na sopran, mezzosopran, chór mieszany z solistami, perkusję i orkiestrę instrumentów dętych (1997) Pawła Łukaszewskiego, który może być, podobnie jak dzieło Juliusza Łuciuka *Msza polska*, przykładem tożsamości narodowej w coraz bardziej zunifikowanym świecie. Dokument Episkopatu Polski zatytułowany *Chrześcijański kształt patriotyzmu* opisuje tę kwestię w następujący sposób: „zjawisko globalizacji stawia przed nimi tym ważniejsze zadanie ukazywania kolejnym pokoleniom Polaków dramaturgii naszych dziejów, a także piękna polskiej ziemi oraz niepowtarzalnego wyrazu polskiej literatury, muzyki, sztuk plastycznych, filmu czy teatru. A głębokie zmiany społeczne i technologiczne czynią dziś szczególnie istotnym wyzwaniem poszukiwanie odpowiedniego języka ekspresji oraz symbiozy kultury wysokiej z masową, dzięki któremu wielka tradycja polskiej kultury i bezcenne doświadczenia pokoleń poprzednich spotkają się z doświadczeniami dnia dzisiejszego, a także nadziejami i niepokojami pokoleń najmłodszych”³⁴.

Dzieła kompozytorów z całym bogactwem liryczno-muzycznym, kryjącym się w librecie mszy i partyturze utworu, mogą stanowić introdukcję do pogłębienia przeżycia religijnego ich odbiorców – słuchaczy, jak również samych kompozytorów. Jak pisał Józef Ratzinger: „muzyka wiary poszukuje w *sursum corda* integracji człowieka; jednak nie znajduje on tej integracji w sobie samym, lecz dopiero w przekroczeniu siebie samego ku wcielonemu Słowu. Muzyka sakralna, pozostająca w strukturze tej dynamiki, staje się w ten sposób oczyszczeniem człowieka, jego wzniesieniem się. Ale nie zapominajmy: muzyka ta nie jest dziełem chwili, lecz uczestnictwem w historii. Nie jest realizowana przez jednostkę,

33 S. Dąbek, *Twórczość mszalna kompozytorów polskich xx wieku*, dz. cyt., s. 376.

34 Rada ds. Społecznych Konferencji Episkopatu Polski, *Chrześcijański kształt patriotyzmu*, Warszawa 2017, pkt 11.

lecz tylko we współdziałaniu. Tak więc właśnie w niej znajduje również wyraz wejście w dzieje wiary, wspólnota wszystkich członków Ciała Chrystusa. Pozostawia ona po sobie radość, pewien wyższy rodzaj ekstazy, która osoby nie zamazuje, lecz ją integruje i przez to wyzwala. Sprawia, że przeczuwamy, czym jest wolność, która nie niszczy, lecz skupia i oczyszcza³⁵.

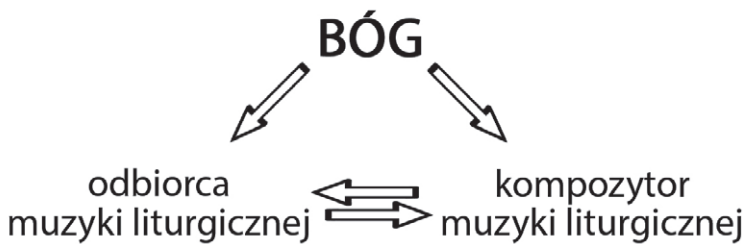
Działanie, które dokonuje się na drodze eksploracji twórczej, powinno być nakierowane od samego początku na Stwórcę – wtedy to autorzy nut, jak i ich wykonawcy, którzy są narzędziami w rękach Boga, będą dokonywać wyborów, poddając się Mu ufnie i świadomie, pomimo że los niesie wydarzenia nie tylko radosne, ale i neutralne, trudne, bolesne, niosące cierpieniem. Ich rozumienie w perspektywie personalistycznej – chrześcijańskiej sprzyja osiągnięciu dojrzałości osoby. Dzięki temu uwrażliwia się ona na innych nie tylko poprzez spotkanie z drugim człowiekiem, ale również z wytworem kultury³⁶.

Blask rezonującego piękna wydobywający się z prawidłowo napisanego i co ważne, wykonanego utworu z pomocą Ducha może działać owocnie niczym woda wypływająca ze świątyni z Księgi Ezechiela. Ma ona niezwykłą, przemieniającą moc i jak mówi prorok w usłyszanych od anioła słowach: „woda ta płynie na obszar wschodni, wzdłuż stepów i rozlewa się w wodach słonych, a wtedy wody stają się zdrowe. Wszystkie też istoty żyjące, od których tam się roi, dokądkolwiek potok wpłynie, pozostaną przy życiu: będzie tam też niezliczona ilość ryb, bo dokądkolwiek dotrą te wody, wszystko będzie uzdrowione. [...] A nad brzegami potoku mają rosnąć po obu stronach różnego rodzaju drzewa owocowe, których liście nie więdną, których owoce się nie wyczerpują; każdego miesiąca będą rodzić nowe, ponieważ woda dla nich przychodzi z przybytku. Ich owoce będą służyć za pokarm, a ich liście za lekarstwo” (Ez 47, 8–9, 12). Rezonans piękna pochodzącego z najbardziej transparentnego życiodajnego źródła, jakim jest Bóg, wprawiany w ruch Jego mocą i siłą, można uznać za niezwykle istotny czynnik dynamizujący i intensyfikujący przeżycie duchowo-estetyczne człowieka, znajdując upust w jego działaniu ukierunkowanemu na Stwórcę i inne osoby. Msza dzięki swej strukturze, która została w pewien sposób oświetlona blaskiem piękna, może być uznana za narzędzie rezonujące wartości, jakie niesie od serca do serca, odbijając się echem, w którym można rozpoznać głos samego Boga. Wymaga to jednak od jej twórcy i odbiorcy szczerzej, prawdziwej otwartości na działanie łaski, która nie ogranicza, nie narzuca się, ale daje

35 J. Ratzinger, *Nowa Pieśń dla Pana*, dz. cyt., s. 196–197.

36 Zob. S. Szymański, *Potęga Losu w wybranych utworach pasyjnych współczesnych kompozytorów muzyki sakralnej. Perspektywa personalistyczna*, dz. cyt., s. 228.

swobodę poddania się strumieniowi doświadczenia dobra i piękna. To poddanie się prądowi wyzwala pokój, harmonię i usuwa lęki. Wówczas to wzrasta siła rezonansu, nieskrępowanego osobistymi ograniczeniami twórcy muzyki i jej odbiorcy. W tym tkwi tajemnica Bożej miłości, której odkrywanie dokonuje się na drodze indywidualnego doświadczenia, tak jak ma to miejsce w specyfice odbioru skomponowanych mszy muzycznych, ich różnorodności stanowiących o bogactwie treści, wobec których są one służebne.



Ryc. 10. Muzyczny rezonans *sacrum* (opracowanie autorskie)

Źródłem piękna duchowego był, jest i będzie sam Bóg. Dlatego też rezonans piękna, określony już jako muzyczny rezonans *sacrum*, jest szczególnym i dynamicznie działającym środkiem przekazu tego piękna wszystkim odbiorcom. Jego działanie ma kierunek zstępujący zawsze od strony Boga, a dwustronny pomiędzy odbiorcą i twórcą muzyki liturgicznej. Jego prawidłowe działanie zależne jest m.in. od otwartości i gotowości adresatów do przyjęcia duchowego piękna całym sobą oraz co ważne, od przestrzeni, w której będzie realizowany w pełni. Rezonowanie dokonuje się także poprzez utwory wspomnianych w niniejszej dysertacji kompozytorów, jak i przez nich samych, ponieważ twórczość oraz związana z nią praca z człowiekiem – często o charakterze interdyscyplinarnym – którą realizują, jest w wielu aspektach poszukiwaniem właściwej drogi do poznania Boga, a dzięki temu także poznawania siebie w wymiarze duchowym oraz artystycznym. To poszukiwanie koreluje z rozumieniem *sacrum*. Utwory muzyczne przeznaczone na potrzeby liturgii iluminują pięknem i mogą oddziaływać na uczestników zgromadzenia liturgicznego czy nawet słuchaczy w filharmonii, jak również na ich twórców (kierunek zwrotny). Kompozytor jako świadek piękna wiary³⁷, będący uczestnikiem liturgii, jest również odbiorcą

37 Zob. J. Bramorski, *Muzyka sakralna jako via pulchritudinis wyzwaniem dla kompozytorów*, „Pro Musica Sacra” 15 (2017), s. 84–88.

jej muzycznego wymiaru. Dzięki muzycznemu rezonansowi *sacrum* stworzone przez kompozytora treści muzyczne mogą na nowo wskazywać mu drogę w poszukiwaniu i zbliżaniu się do Boga. Trzeba tu zaznaczyć, że warunkiem koniecznym do podążania tą drogą jest otwartość na działanie Boga. Tylko wtedy wspomniana w powyższej wizji proroka Ezechiela słona woda stanie się na nowo „zdrową”.

3. SACRUM W MSZY JAKO GATUNKU

Doskonałość formy wraz z rezonansem Bożego piękna emanujące z mszy jako owocu pracy kompozytorskiej prowadzą do refleksji, czym właściwie jest *sacrum* w tym gatunku muzycznym. Jego przedstawienie zostanie dokonane z punktu widzenia kompozytora, ponieważ to on kreuje syntezę słowa i dźwięku kryjącą się w mszy. Natomiast punkt widzenia odbiorcy może być zupełnie inny i ze względu na wielorakość czynników – trudny do określenia. Warto zaznaczyć, że analiza ta będzie przebiegać w duchu wiary, odbędzie się z perspektywy osoby wierzącej. Wyjaśnienie tego działania wymaga przybliżenia znaczenia terminu *sacrum*. Definicja jednoznacznie określa, że *sacrum* (świętość) oznacza, to co święte, wzniosłe, niezwykle i przeciwstawne *profanum*. Termin ten został wprowadzony przez F. D. E. Schleiermachera³⁸.

Konieczne jest także przybliżenie znaczenie słów „święty” oraz „świętość” w kontekście człowieczeństwa, ponieważ to właśnie człowiek – kompozytor tworzy materię dźwiękową niosącą święte treści, więc spojrzenie na ideał, do którego dąży, może oznaczać, że święty to człowiek doskonały pod względem religijno-moralnym, ktoś, kto osiągnął pełnię doskonałości, do jakiej został powołany w chwili chrztu. To także doskonały wymiar współpracy człowieka z łaską Bożą. Natomiast świętość odnosi się przede wszystkim do Boga będącego przedmiotem najwyższej oceny religijnej i czci oraz źródłem wszelkiej świętości. Jako uczestnictwo w świętości Boga jest ona odnoszona także do człowieka, do miejsc czy obrzędów związanych z kultem oddawanym Bogu³⁹.

Z przedstawionych powyżej refleksji wynika, że proces dochodzenia do *sacrum* w kontekście realizacji własnej drogi życiowej oznacza pełne pokory

38 Zob. K. Pilarz, *Sekularyzacja Sacrum i jej konsekwencje pastoralno-wychowawcze*, „Teologia i Człowiek” 28 (2014) 4, s. 11–25; *Słownik teologiczny*, t. 2, red. A. Zuberbier, Katowice 1989, s. 301.

39 Zob. R. Krawczyk, *Biblijna koncepcja świętości*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 67 (2014) nr 4, s. 345–346.

wysłuchanie się w głos Boga oraz podporządkowanie się Jego zamysłom, a tym samym wypełnienie Jego woli. W świetle dokumentów kościelnych dotyczących muzyki liturgicznej w kompozycji mszy *sacrum* stanowi wykorzystanie w pełni i z najwyższą precyzją swoich umiejętności warsztatowych oraz zanurzenie się w modlitwie i kontemplacji prowadzących do *communio* z Bogiem. O ile pierwsza z miar jest w jakimś sensie możliwa do weryfikacji, o tyle w przypadku drugiej można jedynie polegać na uczciwości autora zapisanej w jego słowach, wypowiedziach, komentarzach czy przyglądając się profilowi artystycznemu. Jednak nie daje to i nigdy nie będzie dawać pełnego obrazu jego wiary, nawet jeżeli sam określa się jako osoba wierząca. Atrybut ten jest istotny, ponieważ jak pisał św. Jan Paweł II w *Liście do Artystów*: „ileż utworów muzyki sakralnej zostało skomponowanych w ciągu stuleci przez twórców przenikniętych głębokim zmysłem tajemnicy! Tysiące wierzących umacniało swoją wiarę muzyką, która wypływała z serc innych wierzących i stawała się częścią liturgii, a przynajmniej bardzo cenną pomocną w jej godnym sprawowaniu. Śpiew pozwala przeżywać wiarę jako żywiołową radość i miłość, jako ufne oczekiwanie na zbawczą interwencję Bożą” (LA 12). Być może zrozumienie istoty *sacrum* w gatunku mszy staje się pełniejsze, gdy przyjmie się, jak pisał Paul Evdokimov, że tylko Bóg jest naprawdę Świętym, a stworzenie jest w nim sposób pochodny. *Sacrum* nigdy nie jest takie przez swoją naturę, lecz zawsze przez uczestnictwo⁴⁰.

Dzięki uczestnictwu natura danej rzeczy lub bytu zostaje przemieniona i nacechowana odmiennymi atrybutami. Jednym z przykładów dotyczących przemiany natury mogą być słowa zawarte w Księdze Wyjścia: „zdejm sandały z nóg, gdyż miejsce, na którym stoisz, jest ziemią świętą” (Wj 3, 5). Rzeczywistość ta, dzięki uczestnictwu – więc dzięki mocy sprawczej Boga – staje się oczyszczona i uświęcona. Poprzez to jest odpowiednim miejscem dla Jego obecności i Jego działania. To miejsce jest święte, ponieważ przebywa w nim Bóg, tak jak „miejscem Najświętszym była część Świątyni, zawierająca Arkę Przymierza, tak jak są «Święte Pisma», gdyż zawierają obecność Chrystusa w Jego słowie, tak jak święty jest cały Kościół, gdyż Bóg w nim pozostaje i czyni zeń «Dom Boży», mówi w nim i daje się jako pokarm. «Pocałunek pokoju» podczas synaksy liturgicznej zwany był «świętym», ponieważ przypieczętowywał komunię w obecnym Chrystusie. Aniołowie, «wtórne światła», są świeci, ponieważ żyją w światłości Boga i ją odbijają. Prorocy, apostołowie, « święci Jerozolimy» są święci przez charyzmaty swojej posługi⁴¹. Można zatem przyjąć, że *sacrum*

40 Zob. P. Evdokimov, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, Warszawa 2006, s. 107.

41 Tamże, s. 108.

jest obecne wszędzie tam, gdzie działa łaska Boga, więc w przypadku mszy jako gatunku muzycznego niosącymi *sacrum* będą dzieła predysponowane do przekazywania świętych wartości, ponieważ ich uczestnictwo polega na służeniu liturgii. Działanie to jest związane z postawą kompozytora, gdyż jego otwarcie się na działanie Ducha Świętego podczas procesu twórczego może przynieść wymierne efekty, pobudzając jego wrażliwość i kreatywność. Towarzyszące momentom tworzenia odczucia w przypadku każdego z twórców są inne, więc trudno opisać⁴². Niemniej należy wskazać na dialog, który dokonuje się pomiędzy artystą i Stwórcą. Rozpoczyna się już w momencie wzbudzenia chęci poszukiwania odpowiedzi na nurtujące pytania związane z egzystencją i może prowadzić do modlitwy oraz *communio* z Bogiem. Dialog ten ma szczególny charakter, ponieważ ślady objawienia są obecne w każdej prawdziwej modlitwie do Boga. Słowa skierowane do Niego i otrzymane odpowiedzi, dzięki modlitwie, są cudownym doświadczeniem aktualizującym troskę ostateczną w wymiarze transcendentnym⁴³.

Przeniesienie opisanych powyżej działań na sferę kompozycji dzieła muzycznego dowodzi, że modlitwa, jako jedna z części procesu kompozycji mszy muzycznej, pomaga we wskazywaniu drogi. Podobnie jak pisanie ikon, ma moc przemiany człowieka nie tylko pod względem artystycznym, ale również personalnym. Jak podkreślali Janina Różycka-Klejnowska i Dariusz Klejnowski-Różycki: „praca ikonopisarza miała się zawsze stawać dla niego miejscem uświęcenia. Owo uświęcenie miało wymiar kosmiczny i indywidualny. Kosmiczny – ponieważ działalność ikonopisarza była taką aktywnością, która materię przemienia w oblicze Chrystusa, «uchrystusawia» kosmos. A indywidualny dlatego, że wszystkie czynności ikonopisarskie zmierzające do stworzenia ikony, związane są z pewną ascezą, modlitwą, postem, pokutą, czyli takimi formami zachowań, które prowadzą do odnawiania ciągłej pamięci ikonopisarza o jego więzi z Chrystusem i chodzeniem w blasku obecności Chrystusa”⁴⁴. Wynika z tego, że tworzeniu ikony towarzyszy modlitwa człowieka poszukującego Prawdy. Podczas procesu kompozycji utworu muzycznego autor również jej poszukuje, co może wynikać z wielu przyczyn, np. potrzeby wyzwolenia się z niemocy czy beznadziei. W profesję tę wpisane jest ciągle dokonywanie wyborów, więc powierzenie w modlitwie swoich spraw i problemów, zarówno związanych

42 Mogą one stać się tematem badań w przyszłości.

43 Zob. M. Bogdalczyk, *Wiara jako troska ostateczna. W nawiązaniu do myśli Paula Tillicha*, „Logos i Ethos” 2 (33) 2012, s. 96.

44 J. Różycka-Klejnowska, D. Klejnowski-Różycki, *Studium ikony*, Zabrze 2011, s. 239.

z twórczością, jak i życiem osobistym, wydaje się naturalne. Światło modlitwy powoduje, że droga, którą kroczy twórca w labiryncie wyborów, zostaje rozświetlona. Jak mówił Krzysztof Penderecki, labirynt oznacza poszukiwanie, błądzenie i dochodzenie do celu drogą okrężną. Oznacza to, że prawdziwa twórczość wiąże się z wędrówką⁴⁵, więc jeżeli muzyka ma służyć jako miejsce poznania samego Boga, to musi być podporządkowana teologii, a jej twórca powinien być świadomy konieczności ponoszenia trudu i ciężaru „uchrystosowania” przestrzeni dźwiękowej. Trwanie w modlitwie podczas całego procesu twórczego, a więc nie tylko w chwilach wątplenia, lecz nieustannie, również w momentach radości, jest niewątpliwie wspomagającą formą zaangażowania duchowego w krystalizacji kompozycji dla twórcy poszukującego. Wtedy jednak pojawiające się wątpliwości mogą zostać rozwiane, a owoc pracy nabierze odpowiedniego wyrazu. Stan, do którego dąży, wiąże się z poczuciem spokoju we własnym sumieniu, czego doświadczanie nie zawsze ma miejsce. Dojście do momentu, w którym kompozytor jest w stanie świadomie stwierdzić, że jego powołaniem jest służenie Bogu, wymaga przebycia pewnych etapów w rozwoju artystyczno-personalnym. Edward Nęcka określa je jako cztery poziomy twórczości, wskazując na twórczość płynną, skrytalizowaną, dojrzałą oraz wybitną⁴⁶.

Pierwsza z nich – twórczość płynna – stanowi podwalinę do budowania innych rodzajów twórczości i przejawia się zdolnością do wytwarzania nowych pomysłów. Jej składnikami są umiejętności: poznawcze (odpowiadają za generowanie nowych pomysłów), emocjonalne (ciekawość poznawcza i emocje filokreatywne) oraz motywacyjne (potrzeba nowości)⁴⁷. Twórczość ta zakłada otwartość na wytwarzanie nowych pomysłów, a jej zatrzymanie będzie wiązało się z niemożliwością dalszego rozwoju, więc również z utrudnieniem realizacji powołania kompozytora muzyki sakralnej.

Drugi rodzaj to twórczość skrytalizowana. Poziom ten stanowi rozwinięcie wygenerowanych na poziomie twórczości płynnej pomysłów poprzez wykorzystanie potencjalnych zdolności ideacyjnych w dążeniu do celu. Rozwiązywanie problemów wymaga wykorzystania wiedzy, doświadczenia i umiejętności w danej dziedzinie⁴⁸: „W tym względzie wypełnianie zadań wynikających z odczytowanego i realizowanego powołania życiowego, pomimo krótko- i długotrwałych trudności, jakie mogą wystąpić, będzie przebiegała pomyślnie, gdyż świadomość

45 Zob. I. Lindstedt, *Artysta w labiryncie*, „Ruch Muzyczny” 8 (2020), s. 7.

46 Zob. E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, Gdańsk 2005, s. 216.

47 Tamże.

48 Tamże.

możliwości ich pojawienia się wpisuje się w konkretne projektowanie działań służących aktualizacji tego powołania⁴⁹. W powyższym kontekście można przyjąć, że komponowanie utworu muzycznego o tematyce dotyczącej sfery *sacrum*, czyli np. mszy muzycznej, będzie dokonywało się świadomiej, gdyż droga do celu, do którego dąży twórca, będzie iluminować umiejscowionymi na niej drogowskazami, np. zdobytą wiedzę z zakresu prawodawstwa liturgicznego, teologii i teorii muzyki czy nabytym doświadczeniem kompozytorskim wraz ze specyficznymi i odpowiednimi umiejętnościami warsztatowymi. Jednak poziom ten wciąż nie zakłada dojrzałego spojrzenia na obrany temat.

Trzeci rodzaj stanowi twórczość dojrzała, która polega na podejmowaniu ważnych celów i znaczących problemów oraz na wypracowywaniu rozwiązań adekwatnych do statusu dzieł twórczych. Istotny jest tutaj wybór celów aktywności twórczej lub problemów godnych rozwiązywania. Poziom ten wymaga dojrzałości nie tylko indywidualnej, a również społecznej. Pojawienie się tego rodzaju twórczości w rozwoju człowieka dokonuje się znacznie później niż twórczości „płynnej” i „skryzalizowanej”, ponieważ właściwy wybór celu lub problemu wymaga odpowiednio dobrej znajomości danej dziedziny, rozwiniętych zdolności społecznych, jak również mądrości, pojmowanej jako zdolność do kierowania się wartościami podczas dokonywania wyboru⁵⁰.

Kompozytor może mieć do dyspozycji wielorakie techniki budowy dzieła muzycznego, a mimo to nie wniesie nic wartościowego do gatunku mszy muzycznej. Szala jego artyzmu, pomimo zabezpieczenia jakościowego, spełniającego odpowiednie kryteria w postaci prawidłowości pracy kompozytorskiej oraz znajomości zasad teologii muzyki, zostanie przesunięta w stronę rzemieślniczego wyrobu.

Ostatni rodzaj stanowi twórczość wybitna, która jest szczególnym rodzajem twórczości dojrzałej. Rodzaj ten prowadzi do stwarzania dzieł zmieniających daną dziedzinę, więc nie tylko ubogacających, a wprowadzających pewne *novum*. To właśnie ten poziom twórczości wyraźnie odzwierciedla zachodzące w nim konstruktywnie przebiegające procesy transformacyjne⁵¹.

W kontekście kompozycji mszy muzycznej opisany powyżej poziom może oddawać najpełniej dojrzałość twórcy dotyczącego ukrytego w muzyce *sacrum*, którego wydobywanie będzie sprzyjało konstruktywnej transformacji postaw

49 M. Szymańska, S. Szymański, *Twórcza postawa człowieka wobec realizacji jego życiowego powołania*, dz. cyt., s. 229–230.

50 Zob. E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, Gdańsk 2005, s. 217–218.

51 Zob. M. Szymańska, S. Szymański, *Twórcza postawa człowieka wobec realizacji jego życiowego powołania*, dz. cyt., s. 230.

jego odbiorców. Twórczość wybitna wprowadza w danej dziedzinie, czyli w tym przypadku w muzyce liturgicznej, zmiany o charakterze fundamentalnym, nie łamiąc przy tym istniejących zasad. Przestrzeń ta wskazuje na najwyższy poziom dojrzałości artystyczno-personalnej, niezwykle istotnej w konstruowaniu nowej liturgicznej materii muzycznej.

Przedstawione powyżej poziomy ukazują drogę, którą przebywa twórca poszukujący odpowiedzi na egzystencjalne pytania. Poszukiwanie to dokonuje się na każdym z wymienionych etapów i przemiana człowieka nie tylko wierzącego, gdyż jak pisał Paweł Łukaszewski: „skoro każdy człowiek ma szansę na pojednanie z Bogiem, nawet w ostatnich chwilach swojego życia, to niewierzący, ale poszukujący kompozytor, pisząc muzykę religijną, liturgiczną, a może nawet sakralną, ma także szansę na przemianę w swoim życiu. Drogą do tej przemiany będzie z pewnością jego twórczość”⁵². Wymaga to trudu i zaangażowania, dzięki którym możliwe jest odnalezienie odpowiedzi na sens swojego powołania, na nurtujące pytania czy na dokonywane wybory powstające na drodze procesu twórczego. Indywidualność języka muzycznego wiąże się z ogromem pracy nad jego kształtem, treścią i formą. To poszukiwanie zmierza do odnajdywania również samego siebie, czego owocem może być wyrażanie swojej wiary czy odczuć. Ponadto intencją kompozytora jest niekiedy wielkie pragnienie, aby jego twórczość skłaniała człowieka do refleksji nad sobą i przemieniała go, zbliżając do Boga.

W kontekście powyższych słów można przyjąć, że *sacrum* jest obecne wszędzie tam, gdzie człowiek poszukuje odpowiedzi związanej z sensem istnienia, więc tam, gdzie dzięki łasce Bożej otrzymuje zdolność do transcendowania, ponieważ jak pisał św. Augustyn: „dzięki darowi Twojej łaski niektóre nasze dzieła są dobre. Lecz nie są wieczne. Ufamy, że po nich znajdziemy spoczynek, jeżeli nas dopuścisz do wielkiej świętości obecności Twojej. A Ty jesteś samym Dobrem, nie potrzebującym żadnego innego dobra i trwasz zawsze spokojny, bo sam jesteś swoim własnym spoczynkiem. Któryż człowiek może pomóc drugiemu człowiekowi w zrozumieniu tej prawdy? Któryż anioł aniołowi? Któryż anioł człowiekowi? Ciebie trzeba o to prosić, w Tobie szukać, do Twoich wrót kołatać. Dopiero wtedy otrzymamy, wtedy znajdziemy, wtedy wrota się przed nami otworzą”⁵³. Zrozumienie to rodzi się na drodze dialogu człowieka z Bogiem. Dokonuje się intymnie, w ciszy, która w formie czystej i absolutnej nie istnieje, czego próbowano dowieść niejednokrotnie. W przestrzeni muzycznej

52 P. Łukaszewski, *Moja droga do sacrum*, dz. cyt., s. 99.

53 Święty Augustyn z Hippony, *Wyznania*, tłum. Z. Kubiak, Kraków 2000, s. 436.

jednym ze sztandarowych przykładów ukazujących to zjawisko był utwór 4'33" amerykańskiego kompozytora muzyki współczesnej Johna Cage'a, napisany na dowolny instrument w 1952 roku. Prawykonanie z udziałem pianisty Davida Tudora odbyło się 29 sierpnia 1952 roku w Maverick Concert Hall w Woodstock w Nowym Jorku w ramach recitalu współczesnej muzyki fortepianowej. Partytura dzieła składająca się z trzech części zawiera tylko jedną wskazówkę wykonawczą – *tacet* – co oznacza „milczy”. Cage jako ekstrawagancki artysta na rok przed napisaniem swojego kontrowersyjnego utworu zapragnął usłyszeć ciszę absolutną i zamknął się w komorze bezechowej. Efektem było rozczarowanie, gdyż nawet w tak sterylnych warunkach akustycznych nie mógł jej usłyszeć. Dobiały do niego dźwięki o niskich i wysokich częstotliwościach generowane przez jego własny organizm (przez układ nerwowy i krwionośny). Stąd też ideą stworzenia 4'33" nie było zorganizowanie skandalizującego wydarzenia, ale zmanifestowanie faktu, że cisza absolutna nie istnieje. Podobnie cisza w partyturach utworów nie tylko z kręgu kameralistyki, ale również w formach skonstruowanych z większych składów instrumentalnych czy wokalnie-instrumentalnych nie pozostaje bez znaczenia. Struktura tych utworów wskazuje na różnorodność barwową, przy czym nie zawsze zespół gra *tutti*, więc nie zawsze grają wszystkie instrumenty jednocześnie. W tych miejscach dawniej kompozytorzy umiejscawiali pauzy, lecz w dzisiejszych czasach nie zapisuje się pauz we wszystkich miejscach w partyturze, gdzie występują. Chodzi o zachowanie czytelności tekstu muzycznego. Jako pierwszy zaproponował ten zabieg kompozytor i dyrygent Andrzej Panufnik. Dla niego każda pauza to czas na przygotowanie się muzyka do dalszej gry oraz łącznik pomiędzy tym, co było, a tym, co za chwilę się stanie. Jest to chwila wypełniona oczekiwaniem i napięciem, czas rzekomej ciszy⁵⁴.

Z przedstawionych powyżej refleksji wynika, że cisza absolutna nie istnieje w obecności człowieka, więc nie jest on w stanie w jakimkolwiek stopniu jej doświadczyć. Nie może także zostać utożsamiona z beczynnością czy nicością. Jej trwanie ma funkcję motywującą i stwarza wyjątkową okazję do pogłębiania refleksji oraz ugruntowywania własnych postaw wyższymi wartościami etycznymi, duchowymi czy estetycznymi. Otwiera przestrzeń umożliwiającą człowiekowi, jako istocie wolnej i twórczej, rozwijanie podstawowych cech konstytuujących istotę ludzką i człowieczeństwo, więc w zależności od konkretnych uwarunkowań staje się także przedmiotem badań nie tylko na polu materii muzycznej czy analizy zjawisk akustycznych, ale wielu dyscyplin naukowych. W dziedzinie

54 Zob. T. Olearczyk, *Cisza w edukacji szkolnej*, Kraków 2016, s. 11.

filozofii i pedagogiki rozumienie zjawiska ciszy może mieć znaczenie kształcące i wychowawcze. W dziedzinie ekologii może być rozpatrywana jako element kształtujący środowisko życia człowieka, ponieważ to właśnie od człowieka zależy jej obecność bądź brak (np. gwar miejski, środowisko naturalne). Ponadto jest elementem kultury bycia czy obyczajów, stanowiąc konkretny sposób zachowania z uwzględnieniem czynnika społecznego. Jako pewna ludzka rzeczywistość metafizyczna powiązana z narodzinami, istnieniem czy śmiercią ma znaczenie transcendentalne, oscylując na pograniczu nauk teologicznych, filozofii i religii, a zajmując konkretne miejsce w hierarchii wartości, potrzeb i możliwości człowieka, może być analizowana jako wartość. Co istotne, cisza jako element życia duchowego może być rozważana w obszarze teologicznym związanym z rozwojem życia duchowego człowieka⁵⁵. To właśnie ostatnie ujęcie wydaje się najistotniejsze w określeniu znaczenia *sacrum* w kompozycji formy mszalnej, ponieważ poszukiwania twórcze wymagające uwagi, skupienia oraz dialogu wewnętrznego przebiegają właśnie w ciszy. Zachowanie milczenia nie wskazuje na postawę spontaniczną oraz nie wynika z przymusu czy wprowadzenia czynnika losowego, a z własnej, świadomej decyzji. Aby zagłębić się w ciszę i usłyszeć jej głos, trzeba tego pragnąć, więc działanie to związane jest z czynem człowieka. Cisza kontemplacyjna postuluje spokojne słuchanie sercem, które pozwala Bogu przeniknąć przez wszystkie wrota i przejścia. Jest ona słuchaniem, które nie ma nic wspólnego z nerwowym oczekiwaniem na słowo. Jest gotowością na przyjęcie bezgłośnie działającego Boga i pozwala człowiekowi poznać Go bez konieczności mówienia nowych rzeczy. Podążanie tą drogą odsuwa udział intelektu i zmysłowości, ukierunkowując tę niezwykłą podróż w stronę komunii całego jestestwa człowieka z obecnością życiodajnego i przemieniającego życie w miłość Stwórcy⁵⁶. Tu właśnie zaczyna się aktualizować liturgiczna materia muzyczna w sercu kompozytora. Jego słuchanie, stanowiąc ciche „pozwolenie na bycie”, ujawnia ontologiczną głębię osoby. W tym wyjątkowym spotkaniu z Bogiem kompozytor objawia się jako słuchacz naśladowujący Odwiecznego Słuchacza Jezusa Chrystusa i może dzięki Niemu zrewidować także własne sumienie, dochodząc do istotnych wniosków, których poznanie umożliwi uniknięcie destrukcji własnego wnętrza. Jak mówił W. Kilar w rozmowie z R. Łukaszukiem: „pycha niszczy człowieka. Znam takie przypadki.

55 Zob. A. Sielepin, *Milczenie w liturgii specyficzną „przestrzenią” uczestnictwa w misterium*, [w:] *Liturgia w podstawowych formach wyrazu*, red. A. Żądło, Katowice 2011, s. 70–88.

56 Zob. *Rana Miłości. Konferencje Kartuskie*, tłum. T. Lubowiecka, M. Sokalski, Kraków 2004, s. 81–85.

Kiedy popada się w pychę, to traci się samokontrolę, zaczyna się gorzej pracować. Pycha jest niezdrowa. Niszczy człowieka od wewnątrz. To jest jakby takie samoograniczenie. Wspaniały muzykolog Bohdan Pociąg pisiał, że kompozytor, którym zawładnęła pycha, żyje jakby w cieniu. Ja cały czas starałem się pamiętać: «Tekst, tekst, tekst, słowa, słowa, słowa...». A ja? Jestem tu tylko po to, żeby je wesprzeć⁵⁷. Z powyższego wynika, że kompozytor po akcie słuchania staje się innym człowiekiem, a jego własna istota zostaje wzbogacona i pogłębiona, ponieważ tylko zjednoczenie z Najwyższym może otworzyć nowe przestrzenie twórczości, które nasycą nawet najbardziej poszukującego twórcę. Boga można usłyszeć tylko wtedy, gdy ofiaruje się dla Niego całe swoje życie, nie tylko aspekt twórczy. To wewnętrzne nasłuchiwanie, by było owocne, wymaga od kompozytora, jak i każdego człowieka, ciągłego rozwoju. Jak pisał J. Ratzinger, konieczne jest ponowne nauczenie się odpowiedniego słuchania: „gdy wracam myślą do czasów ruchu liturgicznego, w którym sam miałem przecież możliwość jeszcze współuczestniczyć, przypominam sobie, jak cudownym to było przeżyciem, gdy z wolna poznawałem, w jaki sposób zrodziła się i wzrastała struktura Mszy wielkopostnej, gdy zaczynałem rozumieć strukturę Wielkiego Postu, całą strukturę Missale itp. Trzeba było po prostu od strony Boga wnikać w to bogactwo, a tym samym właśnie w chwałę, która w nim nas sobą obdarza. Myślę, że znów musimy się nauczyć słuchania – «słuchaj, mój synu», mówi święty Benedykt – samych siebie zaś uważać nie tyle za konstruujących, ile za otrzymujących⁵⁸. Słuchanie Boga i mówienie o Nim dotyczy wszystkich wymiarów ludzkiej osoby. Człowiek, słuchając Boga, słucha całym sobą, a słowo Boże przenika najgłębsze obszary ludzkiej duszy, więc wsłuchiwanie się przez artystę piszącego utwór na potrzeby liturgii w istotę mszy świętej uruchomi nowe pokłady twórczości umożliwiające pracę nad wybranym tematem. Kompozytor wsłuchujący się w ciszy w głos Boga otrzyma odpowiedź, która będzie drogowskazem podczas nawet najtrudniejszych wyborów. Stanie się pięknym narzędziem w rękach Boga, przez co jego relacja ze Stwórcą, dojrzewająca w ciszy, wypełni się nadzieją. Będzie *sacrum*.

Oprócz przywołanych wcześniej wypowiedzi twórców, warto przytoczyć jeszcze inne głosy. W zrozumieniu i odnalezieniu *sacrum* w twórczości Henryka Jana Batora może być pomocna analiza dorobku artystycznego kompozytora, okoliczności powstawania i przeznaczenia tworzonych przez niego utworów

57 R. Łukaszuk, *Na Jasnej Górze odnalazłem wolną Polskę... i siebie. Z Wojciechem Kilarem o jego zażyłości z Matką Jasnogóorską, spotkaniu z Najwyższym Twórcą, o życiu, ojczyźnie i muzyce – rozmawia o. Robert Łukaszuk OSPPE*, dz. cyt., s. 76.

58 J. Ratzinger, *Bóg i świat, wiara i życie w dzisiejszych czasach*, rozm. P. Seewald, tłum. G. Sowiński, Kraków 2005, s. 384.

liturgicznych. Jak zauważał Andrzej Citak w dysertacji zatytułowanej *Henryk Jan Botor i jego muzyka chóralna: idee – konteksty – zagadnienia wykonawcze; na przykładzie utworów: Missa de Misericordia Domini oraz Hymn Misericordias Domini*: „Część z nich powstała na zamówienie organizatorów własnych i wielkich uroczystości religijnych, jak chociażby Msza św. podczas wizyty papieża Benedykta XVI w Krakowie, w 2006 roku. Botor stara się je tworzyć tak, aby nie kontrastowały z chorałem gregoriańskim, lecz korespondowały z resztą śpiewów liturgicznych podczas mszy świętej. Jego zdanie na ten temat jest jasne: Msza św. jest tak wielkim przeżyciem mistycznym, że nie wolno go zakłócać kontrastami. [...] Podczas mszy świętej muzyka nie mogą dominować, lecz ma pomagać w przeżywaniu liturgii. Nawiązując do *Missa de Misericordia Domini* i Hymnu *Misericordias Domini*, kompozytor stwierdza, że udało mu się napisać utwory spełniające oczekiwania zleceniodawców. Były one przeznaczone do wykonywania przez chóry dziecięce i młodzieżowe, a więc nie mogły być zbyt trudne. [...]”⁵⁹. Wynika z tego, że *sacrum* w wymiarze muzycznym nie wymaga wyjątkowo skomplikowanych form, konieczne jest natomiast zachowanie charakteru artystycznego i przeznaczenia danego utworu. Kompozytor świadomy swojego powołania będzie coraz częściej pragnął, aby jego twórczość odnosiła się do transcendentnego wymiaru, co zostało zasygnalizowane podczas analizy utworu kompozytora. Może dlatego M. Tomaszewski mówił o celu, którym kierował się H. M. Górecki w pracy twórczej: „cała muzyka, jaką komponuję – twierdził – jest pisana dla Boga, nie tylko kompozycje sakralne. I jeśli kompozytor sam to oświadcza, musimy to przyjąć. Przyjąć, że cała jego muzyka powstawała *ad maiorem Dei gloriam* – jak u Haydna, u którego ową intencję wyrażaną literami «AMDG» znaleźć można w rękopisach. Jak u Haydna, mimo iż Górecki owymi literami swoich rękopisów nie znaczy”⁶⁰.

Pisanie muzyki na chwałę Bożą wiąże się z koniecznością wejścia w tajemnicę Zbawienia, z poszukiwaniem drogi do jego zrozumienia, nawet jeżeli dotyczy to pisania muzyki niezwiązanej ze świętymi tekstami. Wspomniany powyżej muzykolog w kolejnej publikacji zatytułowanej *Penderecki. Bunt i wyzwolenie. Rozpętanie żywiołów* odwołuje się do słów Krzysztofa Pendereckiego dotyczących *sacrum*: „Sięgnąłem po archetyp pasji, by wypowiedzieć nie tylko mękę i śmierć Chrystusa, ale i okrucieństwo naszego wieku, męczeństwo Oświęcimia [...]”.

59 A. Citak, dysertacja doktorska: *Henryk Jan Botor i jego muzyka chóralna: idee – konteksty – zagadnienia wykonawcze; na przykładzie utworów: Missa de Misericordia Domini oraz Hymn Misericordias Domini*, Biblioteka Akademii Muzycznej w Krakowie, Kraków 2009, s. 34.

60 B. Bolesławska-Lewandowska, *Górecki. Portret w pamięci*, Kraków 2013, s. 125.

Przywrócenie wymiaru sakralnego rzeczywistości jest jedynym sposobem uratowania człowieka [...]. Tradycja chrześcijańska. Tego się nie da inaczej określić. Czasem bronię się przed tym, bo przypięto mi etykietę ostatniego Mohikanina muzyki sakralnej⁶¹; oraz: „mój dorobek kompozytorski znaczone jest takimi, między innymi, utworami, jak Pasja według św. Łukasza, Jutrznia, Kosmogonia, Raj utracony, których tytuły mówią same za siebie. Tej drodze pragnę pozostać wierny, te wartości pragnę dalej rozwijać⁶². Poszukiwanie przyjmuje zatem często formy na pozór oddalone od „głównego nurtu” muzyki sakralnej. Niemniej ich obecność jest konieczna dla właściwego zrozumienia tradycji gatunku – *continuum* – przez twórców, wykonawców i odbiorców. Pomimo ogromnej perspektywy i możliwości przekraczania granic w procesie twórczym, których zakres definiuje jedynie wyobraźnia twórcy, właśnie te powstałe utwory mogą być również dalszymi drogowskazami w konstruowaniu przestrzeni wypełnionych tekstami mszy świętej. Działanie to może mieć miejsce również w przypadku, gdy dane utwory nie są skończone, tak jak w przypadku zamówionej przez Jana Pawła II mszy u wspomnianego powyżej H. M. Góreckiego. Jak pisała M. Wilczek-Krupa: „Ojciec Święty zapytał o mszę. Zamówił ją przecież u Henryka już dawno, na nowe tysiąclecie. – Trzeba pracować nad mszą, bo łatka leca! – powiedział mu wtedy z uśmiechem. Górecki napisał *Kyrie*, prawie półgodzinne. Więcej jakoś nie umiał, no bo co to jest msza, czy to tylko słowa i dźwięki rypane pod tekstem? Msza to jest coś wielkiego, coś, co cię ma chwycić za krztoń od razu po pierwszym akordzie, jak u Bacha albo u Mozarta. A on co, w dwudziestym pierwszym wieku będzie pisał Solemnisy jak Beethoven czy Bruckner?”⁶³ Zetknięcie z wizją artystyczną w *Kyrie* Góreckiego może wpływać na rozumienie postrzegania sfery *sacrum* przez kompozytora, co wiąże się również z poszerzaniem horyzontów w wymiarze teologiczno-muzykologicznym i twórczym odbiorców dzieła.

Rozumienie *sacrum* przez kompozytorów może cechować się różnorodnością ubogacającą twórczy warsztat w zakresie tworzenia mszy muzycznej. Takie podejście jest komplementarne w pewien sposób do poszukiwania *sacrum* przez kompozytorów analizowanych mszy. Dzieła te stanowią jedynie kilka przykładów postrzegania *sacrum* w wymiarze muzycznym. Ogrom złożoności utworów i tekstów oraz płynących z nich myśli i odczuć wskazuje na konieczność prowadzenia dalszych badań w tej dziedzinie.

61 M. Tomaszewski, *Penderecki. Bunt i wyzwolenie. Rozpętanie żywiołów*, Kraków 2008, s. 190.

62 K. Penderecki, *Kulturotwórcza moc chrześcijaństwa*, „Tygodnik Powszechny” 1 (1988), s. 3.

63 M. Wilczek-Krupa, *Górecki. Geniusz i upór*, Kraków 2018, s. 321.

4. PERSPEKTYWY...

Praca kompozytorska nad *Mszą nadziei* – *Missa spei* nie mogłaby zostać zwieńczona sukcesem, gdyby nie wkroczenie w trzy połączone ze sobą obszary wpływające na istotę i kształt utworu.

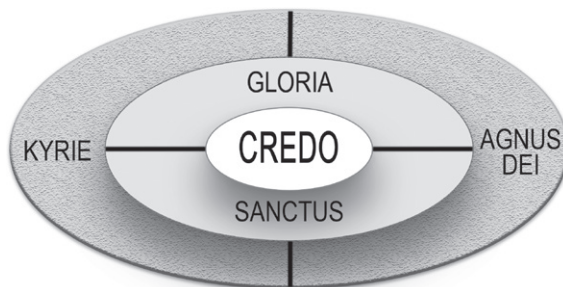
Pierwszy z nich dotyczy zagadnień związanych z historią i teologią liturgii, które w sposób dosłowny określają jej aktualną formę i stają się drogowskazem do dalszego twórczego działania. W miejscu tym należy wskazać także na historię i teologię muzyki oraz kościelne prawodawstwo z nimi związane, bez których tworzenie nowego dzieła predysponowanego dla kultu nie mogłoby być możliwe, a szczegółowe zagłębienie się w powyższe zagadnienia otwiera drogę do zrozumienia jej istoty przez artystę. Jest to fundamentalny i niestety często pomijany element pracy, którego wprowadzenie do procesu twórczego silnie wpływa na ostateczny kształt dzieła, bo właśnie dzięki niemu można zrozumieć najważniejszy kierunek *continuum* Kościoła w zakresie muzyki liturgicznej, którym jest służebność muzyki względem Słowa. To zrozumienie pomaga w pokornym przyjęciu i właściwym wypełnieniu roli kompozytora nawet w najbardziej złożonych konstrukcjach brzmieniowych i strukturach instrumentacyjnych.

Drugi obszar odnosi się właśnie do sfery materii dźwięku, która jest służebna Słowu⁶⁴. Analiza poszczególnych mszy muzycznych polskich kompozytorów rzuciła światło na formę, styl i architekturę słowno-muzyczną zarówno całych utworów, jak i ich odrębnych, charakterystycznych części, fraz czy zdań muzycznych. Wynikające z niej wnioski poruszyły i ugruntowały twórcę do pracy nad *Missa spei* oraz ożywiły jego podejście do wybranego tematu, co wpłynęło niewątpliwie na wykrystalizowanie pewnych elementów wprowadzających *novum* cyklu mszalnego *Mszy nadziei* w materii muzycznej Kościoła. Należą do nich m.in. zastosowane elementy neotonalności czy nawet zaproponowanej przez Pawła Łukaszewskiego tonalności odnowionej⁶⁵, a także: często zmienne

64 Zob. J. Bramorski, *Pieśń nowa człowieka nowego*, dz. cyt., s. 328–349.

65 „Tonalność odnowiona, mająca swe zakorzenie w nurcie neotonalnym (lub używając terminów synonimicznych – *nowej tonalności*, *posttonalności*, czy *pantonalności*), wiąże się przede wszystkim z przywróceniem tercji jako czynnika strukturalnego, co skutkuje operowaniem akordami o budowie tercjowej. W przypadku Łukaszewskiego nie są to jedynie trójdźwięki, lecz zazwyczaj struktury wielodźwiękowe, które odbieramy jako akordy z septymami, nonami i sekstami lub sekundami i kwartami. Niekiedy nawet brak obecności tercji akordu nie niweluje poczucia jego zintegrowania jako wielodźwięku. Stąd też typ organizacji dźwiękowej jaką posługuje się kompozytor określić można mianem rozbudowanej harmonii tercjowej (odwołując się do terminologii T. A. Zielińskiego), a zatem «maksymalnie wyszukanej» tzn. opartej o 4-, 5-, 6-dźwięki w różnych układach i przewrotach, z bliskimi im akordami

metrum wypływające z sylabizacji warstwy lirycznej, co uwypukla jej plastyczność; dialogujące, a niekiedy również repetytywne w tym samym czasie partie, umiejscowione w obszarze grup instrumentalnych, jak i w przestrzeni *stricte* wokalne; kontrastowe skoki dynamiczne; nierzadko zauważalne *crescendo* wynikające z chęci podkreślania wagi danego słowa oraz całych fraz; pauzy i cezury spajające odcinki; charakterystyczna motoryka stanowiąca jedną z nici łączących kompozycję, generowana m.in. poprzez rozpoczynającą i kończącą utwór grę *gran cassy*; selektywne operowanie głosami orkiestrowymi, a więc szczególne przyporządkowanie roli i znaczenia danym fragmentom tkanki brzmieniowej. Kompozytor celowo wykorzystał język tonalny w odświeżonej formie, co było związane z istotą utworu, gdyż jak pisała Renata Borowiecka: „operowanie tradycyjnym językiem dźwiękowym w «odnowionej szacie» sprzyja porozumieniu się autora dzieł z szerokim gronem odbiorców, a nie wyłącznie z ekspertami muzycznymi. Właśnie taką funkcję w XXI wieku przypisał tonalności (rozumianej historycznie, utożsamianej z systemem dur-moll) Roger Scruton. Brytyjski filozof stwierdził: To dzięki niej [tonalności] ludzie nieobznajomieni z teorią muzyki mogą nadażyć za tokiem symfonii czy kwartetu smyczkowego i zrozumieć przekaz skierowany poprzez tony do ich emocji”⁶⁶. Ponadto, pomimo posłużenia się klasyczną strukturą gatunku mszalnego – promienistym układem koncentrycznym (w obrębie części stałych) – utwór ten cechuje się różnorodnością części, także tych, które rozmieszczone są na przeciwległych biegunach układu.



Ryc. 11. Sebastian Szymański *Missa spei*. Promienisty układ koncentryczny części stałych mszy

quasi-tercjowymi, o pokrewnym kolorycie (...)” R. Borowiecka, *Twórczość religijna Pawła Łukaszewskiego. Muzyka jako wyraz zmysłu wiary artysty*, Kraków 2019, s. 528–529.

66 R. Borowiecka, *Twórczość religijna Pawła Łukaszewskiego. Muzyka jak wyraz zmysłu wiary artysty*, dz. cyt., s. 531.

Znajdujące się w centrum mszy *Credo* na nowo ugruntowuje muzyczną tradycję Kościoła. Projekcja słów przez cały czas jego trwania dokonuje się za sprawą chóru bez towarzyszenia innych instrumentów. Część ta stanowi także symboliczne ukazanie muzycznej drogi, jaką przeszło *Credo* w historii muzyki: utwór rozpoczynają głosy męskie, a w partyturze znajduje się oznaczenie *cantabile, in stilo canto gregoriano*, dalej głosy łączą się, dialogują, a zmieniająca się z każdym następnym taktem harmonia, w której są osadzone, wpływa na koloryt tej części, zmierzając do stylu charakterystycznego dla współczesnej muzyki poważnej. Samo zakończenie – szczególnie dobór akordów na słowie *Amen* – także symbolicznie wskazuje na fakt, że muzyka liturgiczna będzie tworzona zawsze, jako jeden z najważniejszych tematów podejmowanych przez przyszłe pokolenia kompozytorów. Najbliżej znajdujące się *Credo* części, czyli *Gloria* i *Sanctus*, również wykazują *novum* w gatunku mszalnym. *Gloria*, pomimo swojej złożoności, jest ujęta w identyczne ramy, które rozpoczynają i kończą utwór. Tworzy je fraza *Gloria, in excelsis Deo*. Oczywiście za drugim razem jej konstrukcja zmierza do triumfalnego zakończenia. To właśnie w tej części wspomniane powyżej elementy charakterystyczne konstytuujące dzieło zostały rozbudowane w największym stopniu, co wynikało z personalnego i literackiego odbioru samego tekstu, ale również z możliwości muzycznych, jakie on otwiera, a analiza dzieł innych kompozytorów umocniła tylko ten zamiar. Znajdujący się po przeciwległej stronie układu *Sanctus* ma radosny klimat, wyróżnia się delikatnością, którą najlepiej mogą oddać aniołowie zstępujący na ołtarz w tym momencie Eucharystii. Ta właśnie wizja towarzyszyła autorowi podczas pracy kompozytorskiej i pomogła w zobrazowaniu tego fragmentu muzyką. Cechuje się on przejrzystą konstrukcją, wciąż właściwą dla założeń nowej muzyki. Jego delikatność i zarazem wyraźna motoryka przygotowuje odbiorcę liturgii do wielkiego finału mszy świętej. Na ostatnim pierścieniu układu znajdują się dwie części: *Kyrie* i *Agnus Dei*. Podobnie jak *Gloria* i *Sanctus*, są one muzycznie ukierunkowane w stronę *Credo*, a jednak nie są identyczne względem siebie, a tym bardziej wobec pozostałych. *Kyrie* rozpoczyna się cichym „biciem serca” emitowanym przez bęben *gran-cassa*, które może być tożsame z biciem serca Maryi stojącej pod krzyżem. Temat pasyjny pojawiał się wielokrotnie w twórczości wielu artystów i był szczególnie ważny zarówno pod względem muzycznym, jak i teologicznym dla piszącego te słowa. To właśnie przez ten pryzmat należy spojrzeć na całą *Mszę nadziei*, by zrozumieć jej sens. Pomimo wykorzystania formy ABA¹ momentem kluczowym *Kyrie* jest ostatnie wskazanie na słowa *Christe eleison*, które pod koniec frazy zostały zaakcentowane triumfalną triolą trąbek i puzonów. To aspekt chrystologiczny związany ściśle z ostatnią częścią

Agnus Dei. Triumfalność ta oznacza pełnię, która pod względem muzycznym realizuje się dopiero w finale mszy. *Agnus Dei*, zamknięty w formie AAB, która wynika z konstrukcji warstwy lirycznej, nawiązuje swoim początkiem (odcinek A) także do chorału gregoriańskiego, ale jego metra podyktowane są Słowem. W dalszym przebiegu (odcinek B), w chorałowej przestrzeni, ujawnia się nowy wymiar projekcji słowa, który pomimo że melodycznie bazuje na początku utworu (odcinek A), to ukazuje nieco inne, indywidualne podejście. Jego motoryka nabiera siły na słowach *Dona nobis pacem*, co przejawia się repetytywnością przebiegającą przez cały odcinek B z charakterystycznym *crescendo tutti* chóru wraz z rozbudowywaną po takcie orkiestrą. Kulminacja następuje w ostatniej frazie słownej, wykonywanej przez cały zespół, i zostaje ostro przzerwana. Później libretto jest wykonywane tylko przez chór. Taki zabieg ożywia muzyczną mszę, a kończąca partia wokalna wycisza odbiorcę, wprowadzając kontemplacyjny nastrój, przez co staje się głosem wypełnionym nadzieją. Utwór *Missa spei* wykorzystujący wspomniane elementy tonalności odnowionej dowodzi, że współczesna muzyka liturgiczna może czerpać z tradycji Kościoła i jednocześnie uwspółcześniać jej wymiar.

Trzecim obszarem, który wpłynął na istotę i kształt *Mszy nadziei*, jest po prostu modlitwa. Bez niej każdy moment pracy twórczej byłby pusty. Świadczy to o drodze, którą powinien podążać każdy, kto poszukując, styka się ze Świętymi Tekstami, a dla autora *Missa spei* i niniejszej dysertacji drogę tę, pomimo wielu napotkanych trudności, wskazywało światło, za którym podążał i będzie podążał w swoich dalszych artystyczno-osobistych poszukiwaniach.

W związku z tym, w ujęciu osobistym, pojawiają się dwa wątki związane z kompozycją utworu. Po pierwsze, struktura mszy świętej, wraz z jej dynamizmem, przeniesiona na język muzyki jest idealnie zaprojektowaną formą z przenikającą się, wypełniającą, korelującą i dialogującą wielowarstwową i złożoną konstrukcją, która wciąż „staje się” w procesie ubogacania kompozytora. Jest ona dla niego z jednej strony niewyczerpanym źródłem inspiracji, jak też wyzwaniem, z którym przychodzi mu się mierzyć, co jest związane z wielowymiarowością doświadczeń, jakich mu dostarcza. Dzięki tym doświadczeniom kompozytor poznaje coraz głębiej siebie, Boga oraz w pewien sposób dotyka istoty percepcji mszy świętej przez innych jej uczestników. Tym samym zmienia się w nim również sposób odbioru mszy – w wymiarze wertykalnym i horyzontalnym. Dokonuje się specyficzna polifonia uczuć, której formę może nadać tylko sam Pan Bóg, ponieważ „w swoim objawieniu Bóg wystawia symfonię. Trudno powiedzieć, co jest w niej bogatsze: Jednolity pomysł Jego kompozycji czy też polifoniczna orkiestra stworzenia, którą sobie w tym celu przygotował.

Zanim Słowo Boga stało się człowiekiem, orkiestra świata rzępoliła sobie a muzom: światopoglądy, religie, wiele projektów państw, każdy gra coś, nie bacząc na innych. Jakoś przeczuwa się, że to kakofoniczne zamieszanie było jedynie «wprawianiem się w grze»: dźwięk A brzmi, przenikając wszystko, niby obietnica. «Wielokrotnie i na różne sposoby przemawiał niegdyś Bóg do ojców przez proroków...» (Hbr 1,1). Potem przyszedł Syn, «Dziedzic wszystkich rzeczy», z powodu, którego została zestawiona cała orkiestra. Dopiero gdy pod jego batutą wykonuje ona Bożą symfonię, ukazuje się sens tej różnorodności⁶⁷.

Eucharystia jest więc szczytem, jest doskonałą symfonią, której struktura przełożona na język muzyczny stanowi najwyższy cel pracy twórczej kompozytora. Stąd też wynikają trudności i zmagania się z tą przestrzenią. Procesowi twórczemu towarzyszą różne stany psychiczno-duchowe, podczas kompozycji *Missa spei* zmieniające się niejednokrotnie. Autor przeżywał okresy pozbawione wszelkiej radości płynącej z muzyki, jak też okresy obojętności i rzadko zdarzające się momenty wzniesienia, tak jak w trakcie pisania części *Sanctus*. Niemniej jednak praca ta stała się dla niego transparentnym elementem życia, powiewem wiatru wspomagającym budowanie jego relacji z Bogiem, w ciszy. Kompozycja dzieła muzycznego ściśle związanego z liturgią, w której zawsze istotne pozostanie przeświadczenie, że właśnie w niej dokonuje się coś świętego, co jest niezależne od człowieka⁶⁸, powinna więc być poprzedzona poszerzeniem teoretycznych horyzontów w wybranej materii oraz analizą powstałych wcześniej utworów muzycznych zbliżonych formą i tematyką. Spoiwem łączącym te działania była, jest i będzie modlitwa: „liturgia jest bowiem w całości misterium, wymagającym zastanowienia się i kontemplacji, ciszy i skupienia, a nawet pewnej fascynacji tym, co się dokonuje. To poczucie *sacrum* tkwi w zasadzie w człowieku i powinno w nim tkwić. Jest ono związane z jego wiarą, z jego wyczuwaniem Boga i Jego Tajemnicy, objawiającej się najpierw w stworzeniu a potem w odkupieniu człowieka przez Jezusa Chrystusa oraz w nauce, jaką Chrystus przekazał nam od Boga, nauce o Bogu i o człowieku, posiadającym ogromną godność, jako że został on wezwany do świętości i doskonałości na wzór samego Boga⁶⁹”.

W trakcie pisania *Missa spei* kompozytor doświadczał poczucia *sacrum*, niezależnie od jego stanów psychiczno-duchowych. Ponadto rodziły się w nim refleksje dotyczące istoty i jakości współcześnie komponowanej i wykonywanej

67 H. U. Balthasar, *Prawda jest symfoniczna. Aspekty chrześcijańskiego pluralizmu*, tłum. I. Bokwa, Poznań 1998, s. 6.

68 Zob. J. Ratzinger, *Zur Lage des Glaubens*, Monachium 1985, s. 130.

69 R. Rak, *Wychowanie do życia eucharystycznego, [w:] Misterium Christi. Podręcznik do liturgiki ogólnej i szczegółowej*, t. 3, *Msza Święta*, red. W. Świerzawski, Kraków 1992, s. 135.

muzyki w trakcie liturgii, zbieżne z poglądami C. M. Azevedo, który zauważał, że: „estetyzm liturgiczny poszedł w kierunku śpiewu gregoriańskiego i klasycznej polifonii, przekładając jakość muzyczną nad wszelką celowość pastoralną. Znaczenie tekstów nie dociera do ludzi, a ich uczestnictwo ogranicza się do słuchania, nie wzmacniając śpiewu jako sposobu wyrazu celebrującej wspólnoty. Poszukiwanie piękna zostało sprowadzone do łatwej emotywności. Z drugiej strony, trzeba zapytać, czy w kulturze współczesnej nie można znaleźć języka, w którym dałoby się wyrazić dźwiękowo chwałę oddawaną Bogu przez Kościół w sposób oficjalny i uroczysty”⁷⁰.

Odnalezienie tego języka wcale nie musi być tak skomplikowane. Muzyka komercyjna pojawia się w liturgii coraz częściej. Dochodzi do arbitralnego umiejscowienia śpiewu podczas celebracji. Utwory z repertuaru takich grup i ruchów kościelnych, jak Focolari, Comunione e Liberazione, grupy charyzmatyczne i neokatechumenalne czy Taizé, charakteryzują się niską jakością śpiewu i brakiem poszanowania dla różnorodności kultur. Niestety prowadzi to do uniformizacji. Istnieje więc pilna potrzeba poprawy jakości zarówno tworzonej na potrzeby liturgii muzyki, jak i jej wykonawstwa. W przekonaniu autora dysertacji odpowiedzią na powyższe problemy jest wprowadzanie przez kompozytorów w procesie twórczym elementów tonalności odnowionej w sposób ściśle korelujący z materią liryczną, a w obszarze wykonawczym ciągle podnoszenie kwalifikacji muzyków, by ich posługa stała zawsze na najwyższym poziomie. Wykonywana muzyka nie będzie pozbawiona wartości estetycznych, przekaz słowny nie zostanie zaciemniony, a wciąż będzie należeć do sztuki wysokiej, pobudzając refleksję odbiorców. To właśnie indywidualne spojrzenie na muzykę przez kompozytora czerpiącego z tonalności odnowionej i wprowadzającego własne oryginalne rozwiązania w architekturze liryczno-dźwiękowej oraz szanującego muzyczną tradycję Kościoła ma szansę stać się nowym językiem muzyki liturgicznej, który odda chwałę Bogu przez Kościół. Język ten nie będzie nośnikiem zredukowanej tradycji muzycznej, w której piękno bywa sprowadzane do intelektualnego i afektywnego przeżycia, spływającego wartość *sacrum*. Toteż troska o jego jakość teologiczno-muzyczną winna wpisywać się w artystyczny wymiar pracy kompozytora, zwłaszcza muzyki przeznaczonej na potrzeby kultu. Dzięki temu stanie się mocnym i klarownym narzędziem niosącym piękno innym twórcom i odbiorcom kultury, w tym kultury duchowej. Joseph Ratzinger, opierając się na własnym doświadczeniu, mówił pięknie: „mam wciąż w pamięci koncert, który po przedwczesnej śmierci Karla Richtera

70 C. M. Azevedo, *Aktualne oczekiwania i wyzwania dotyczące muzyki w Kościele*, dz. cyt., s. 24.

prowadził w Monachium Leonard Bernstein. Siedziałem obok ewangelickiego biskupa Johannes Hanselmana. Kiedy triumfalnie wybrzmiał ostatni dźwięk jednej z wielkich kantat Bacha, spontanicznie popatrzyliśmy na siebie i równie spontanicznie powiedzieliśmy: «Ten, kto to słyszał, wie, że wiara jest prawdziwa». Muzyka ta wyraża tak niesłychaną siłę obecnej w niej rzeczywistości, że człowiek wie – nie przez wnioskowanie, ale przez wstrząs – że coś takiego nie może pochodzić z pustki; mogło się to zrodzić jedynie z mocy prawdy, która uobecnia się w natchnieniu kompozytora⁷¹. Dlatego perspektywiczne myślenie kompozytora podczas pracy, poza aspektem jakościowym, czyli wprowadzaniem *novum* – wymiarem tonalności odnowionej, powinno opierać się przede wszystkim na dialogu z Chrystusem. Jest to najważniejszy z warunków. Fiodor Dostojewski mówiąc, „Piękno zbawi świat”, miał na myśli właśnie zbawiające piękno Chrystusa⁷², w którym znajduje się źródło wszelkiego natchnienia. To właśnie dzięki Chrystusowi symboliczny, ostatni dźwięk wspomnianej kantaty Bacha przemawia do twórcy i odbiorcy. Pomimo że powstał tak dawno, wciąż staje się „żywym dźwiękiem” w poznawaniu Boga. Nowa muzyka sakralna, w rozumieniu autora dysertacji, będzie wpisywać się w hermeneutyki ciągłości⁷³. Czerpie ona dogłębnie z tradycji i jednocześnie ubogaca ją swoją nową szatą barw i przestrzeni, z poszanowaniem obowiązujących zasad z nią związanych, zataczając hermeneutyczne koło. To działanie będzie chronić ją w przyszłości od katastrofalnej w skutkach rewolucji i od drastycznych błędów. Niestety zerwanie z ciągłością może spowodować nieodwracalne zmiany, a skoro jest ona integralną częścią liturgii – zmiany te wpłyną również na samą liturgię. Ponadto rozerwanie to może wpłynąć negatywnie na muzykę liturgiczną, będącą integralną częścią Eucharystii, ponieważ nowe pokolenia kompozytorów będą na nowo poszukiwać drogi do jej stworzenia od podstaw. Prawdziwa nowa muzyka sakralna staje się nadzieją na przyszłość (zob. ss 25), realnym i żywym drogowskazem na drodze piękna, kolejną autentyczną kolumną w katedrze Stwórcy, której fundament stanowi pojmowanie *sacrum* w gatunku mszy jako poszukiwanie i podążanie drogą ku Bogu.

71 J. Ratzinger, *W drodze do Jezusa Chrystusa*, tłum. J. Merecki, Kraków 2004, s. 38 i n.

72 Zob. A. Michalik, *Zraniony strzałą piękna. Piękno i misja Kościoła według Josepha Ratzingera*, „Tarnowskie Studia Teologiczne” 33 (2014) nr 2, s. 79–90.

73 Zob. S. Zatwardnicki, *Hermeneutyka reformy – hermeneutyka wiary*, „Teologia w Polsce” 10 (2016) 2, s. 141–164.

ZAKOŃCZENIE

Problem badawczy w niniejszej rozprawie pt. *Sacrum w kompozycji mszy – poszukiwania i nadzieje. Studium liturgiczno-muzyczne* przyjął formę pytania: Jakie miejsce zajmuje *sacrum* w kompozycji mszy jako gatunku muzycznego? Rozwiązanie tego problemu wymagało przeanalizowania literatury przedmiotu z zakresu liturgii i muzyki jej służącej, partytur sześciu mszy muzycznych polskich kompozytorów, zbadania sakralności mszy jako gatunku muzycznego ze szczególnym uwzględnieniem zagadnienia doskonałości formy, rezonansu piękna, *sacrum* w gatunku oraz perspektyw w przestrzeni współczesnej muzyki liturgicznej.

Sacrum stanowiące przestrzeń wypełniającą liturgię, a zatem i muzykę liturgiczną będącą nieodłączną jej częścią, wciąż domaga się interdyscyplinarnych badań prowadzących do zrozumienia, czym ono właściwie jest. Poszukiwanie to otwiera nowe perspektywy dla głębszego poznania korelacji pomiędzy sztuką a naukami teologicznymi, psychologią religii, pedagogiką i kulturą chrześcijańską, co więcej, ukazuje szczególną zależność muzyki i liturgii podczas sprawowanej Eucharystii. Ta ostatnia relacja przesycona jest wielką delikatnością i wrażliwością na Piękno, Dobro i Prawdę. Dlatego też wymaga odpowiedzialnego traktowania jej przez podmioty zaangażowane w partycypacyjno-duchowy udział w niej. Należy tu wymienić nie tylko osoby bezpośrednio uczestniczące w liturgii, ale także kompozytora muzyki liturgicznej, który pomimo że może także uczestniczyć bezpośrednio – co jest wskazane – pełni szczególną rolę związaną z kreacją materii muzycznej wykorzystywanej podczas mszy świętej, co znajduje odzwierciedlenie w niniejszej dysertacji. Rola i znaczenie wkładu kompozytora w podniesienie jakości przeżywanej liturgii nie mogą zostać pominięte, ponieważ to właśnie on jest pierwszym ogniwem, które urzeczywistnia i jednocześnie aktualizuje muzyczny wyraz Wcielonego Słowa. Pisał o tym m.in. Joseph Ratzinger, powołując się na znakomitego niemieckiego kompozytora Paula Hindemitha, który widział wielkie niebezpieczeństwo w wykorzystaniu nieodpowiedniej muzyki podczas liturgii przesiąkniętej pragmatyzmem: „odbiera nam ona stopniowo zdolność słuchania, słyszenia; stajemy się pod względem muzycznym nieprzytomni”¹. Tomasz Samulnik, rozwijając analizę

1 J. Ratzinger, *Nowa Pieśń dla Pana*, dz. cyt., s. 172.

tego problemu, zauważał, że: „tak rozumiana i praktykowana muzyka w liturgii, stając się bełkotem, niszczy orędzie (*kills the message*) przekazywane przez Kościół, orędzie Ewangelii. [...] Estetyzm sam w sobie mierzy sztukę kryterium samej sztuki, wykluczając jej funkcję służebną. Tak rozumiana sztuka (w tym muzyka) podnosi człowieka na piedestał absolutnego stwórcy, zakłamując tym samym jego ludzką naturę. Twórczość (a w zasadzie jej rozkład) staje się czystą, pustą samowolą, prowadzącą prostą drogą do idolatrii bożka *kalos*”². Troska o jakość utworów przeznaczonych dla kultu jest wobec powyższego uzasadniona, dlatego stała się tematem niniejszej rozprawy. Dobór i analiza wybranych partytur cykli mszalnych polskich kompozytorów, które powstały po Soborze Watykańskim II, uwidacznia różnorodność i jednocześnie jedność w interpretacji tekstów *ordinarium missae*. Obecne w utworach *sacrum* przybiera w każdym przypadku wyjątkową i niepowtarzalną formę.

I tak, *Missa pro pace* Wojciecha Kilara to utwór przeznaczony do wykonywania podczas liturgii, a jednocześnie równie dobrze brzmiący w miejscach o charakterze niesakralnym, takich jak sale koncertowe czy filharmonie, co niewątpliwie poszerza obszar oddziaływania słowa Bożego na człowieka, a zatem staje się narzędziem ewangelizacji. Obecne w dziele *sacrum* wiąże się z poszukiwaniem i zbliżaniem się do Boga przez kompozytora, przy czym jakość jego warsztatu twórczego i otwartość na transcendencję są najważniejszymi czynnikami.

Z kolei *Msza polska* Juliusza Łuciuka, pomimo iż w swojej konstrukcji nie jest utworem w pełni spełniającym założenia cyklu *ordinarium missae*, a typową *missa brevis*, stanowi odpowiednią materię muzyczną towarzyszącą liturgii. Dowodem na to są przede wszystkim wykonania podczas wielu uroczystości kościelnych. Ponadto utwór ten, dzięki aspektowi rytmicznemu oraz melodyce, jest mocno zakorzeniony w tradycji i kulturze narodowej, a jego połączenie z tekstem literackim jest subtelne i klarowne. Tutaj *sacrum* to droga poszukiwania Boga, w której poczucie tożsamości, również w wymiarze patriotycznym, jest istotne w kształtowaniu postawy człowieka wierzącego.

Missa brevis Krzysztofa Pendereckiego, będąca syntezą muzyki chóralnej kompozytora, dowodzi, iż wciąż możliwe jest uniwersalne połączenie muzyki dawnej z muzyką współczesną, również atonalną, co wskazuje na potrzebę czerpania z muzycznego skarbcza Kościoła z jednoczesnym wpisaniem się w jego *continuum*. Dzieło to imponuje mistrzowskim prowadzeniem głosów każdej z części oraz wyjątkowym, niemal ascetycznym kształtowaniem dramaturgii

2 T. Samulnik, *Główne tezy teologii muzyki Josepha Ratzingera/Benedykta XVI*, „Teologia w Polsce” 11, 2 (2017), s. 229.

słowa. Dlatego też obecne w nim *sacrum* jest poszukiwaniem Boga ze szczególnym zaangażowaniem intelektu i sfery duchowej.

Missa de Misericordia Domini Henryka Jana Batora to utwór, w którym na płaszczyźnie wokalnoinstrumentalnej autor nawiązuje do idei Bożego miłosierdzia. Podobnie jak w przypadku *Missa pro pace* Wojciecha Kilara, kompozytor wskazuje za pomocą promienistego układu koncentrycznego jego centrum, którym jest *Credo*. Dzieło cechuje się szlachetnością formy, a dzięki odpowiednio dobranej paletce barw brzmieniowych, wprowadzeniu nawiązań melodycznych w obszarach części *Kyrie* i *Agnus Dei*, a w relacji części *Gloria* i *Sanctus* świetlistego i pełnego radości wyrazu utwór ten w swojej architekturze liryczno-wokalnej zyskuje uniwersalny charakter. Ponadto *Missa de Misericordia Domini* podczas wykonania w trakcie liturgii wskazuje drogę odbiorcy, której celem nadrzędnym jest przybliżenie go do misterium Eucharystii, a obecne w nim *sacrum* to poszukiwanie Boga przez człowieka doświadczającego Bożego miłosierdzia.

Missa pro Patria Pawła Łukaszewskiego jest precyzyjnie zaprojektowanym cyklem mszalnym, który eksponuje w klarowny sposób libretto *ordinarium missae* wraz z dodanymi przez twórcę częściami zmiennymi. Kompozytor zaznaczył w partyturze, które części mogą być wykonane podczas liturgii, a które podczas koncertu. Na uwagę zasługuje precyzyjne operowanie głosami w obrębie przestrzeni wokalnoinstrumentalnej (m.in. znakomite wycucie proporcji), posługiwanie się oryginalnym językiem – tonalnością odnowioną czy klarowność w przekazie świętych tekstów mszy. Wszystko to może z powodzeniem prowadzić odbiorcę – czy to uczestnika mszy w kościele, czy melomana w filharmonii – do głębszego zanurzenia się w tajemnicę Eucharystii. *Sacrum* w *Missa pro Patria* można określić jako intelektualne i duchowe poszukiwanie drogi coraz głębszego zbliżania się do Boga.

Spoiwem łączącym poszczególne utwory muzyczne jest przede wszystkim wysoki poziom artystyczny związany niewątpliwie z doskonałym warsztatem i wyobraźnią kompozytorów, co przekłada się na służebną funkcję muzyki wobec Słowa. Jej nośność jest związana z postawą twórców, czego egzemplifikacją jest m.in. droga życiowa Wojciecha Kilara. Jego rozwój artystyczny przebiegał równoległe do rozwoju duchowego, a uwieńczeniem jego twórczo-duchowej aktywności był utwór *Angelus*, który powstał w murach klasztoru Ojców Paulinów na Jasnej Górze, czego następstwem było pierwsze przeznaczone do liturgicznego użytku dzieło pt. *Missa pro pace*.

Wynika z tego, że słowo Boże jest wciąż żywym i wyjątkowym źródłem inspiracji dla kompozytorów, którzy w charakterystyczny dla siebie sposób przetwarzają je na materię muzyczną. Dotyczy to również kompozytora *Missa*

spei, w przypadku którego proces twórczy przebiegał równolegle do rozwoju duchowego. Na decyzję napisania *Mszy nadziei* i wprowadzenia do niej motywu pasyjnego miały wpływ wielorakie czynniki takie jak: indywidualne doświadczenia kompozytora w wymiarze religijnym, kulturowym, społecznym budowane na fundamencie aksjologii chrześcijańskiej. Poszukiwania własnej drogi życiowej, którym towarzyszyły refleksje natury zarówno egzystencjalnej, jak i metafizycznej, na pewno nie pozostały bez wpływu na kształtującą się perspektywę i kontekst wyboru charakteru formy *Missa spei*. Kompozytor nieprzypadkowo dobrał motyw pasyjny do postawy reprezentowanej przez abp. Antoniego Baraniaka, który pomimo ogromu cierpienia, upokorzenia, a wręcz upodlenia nie stracił wiary, nadziei i miłości. Wytrwał w wierności nauce Kościoła, stając się wiarygodnym, żywym świadkiem na drodze powołania kapłańskiego. Warto dodać, że motywy pasyjne były zawsze obecne w muzycznej twórczości autora dysertacji, dlatego też zagłębienie się w biografię abp. Antoniego Baraniaka współgrało z jego zainteresowaniami muzycznymi.

Zasygnalizowane powyżej zagadnienia uzasadniają zatem wagę twórczej inspiracji utworu *Missa spei*, będącego *novum* w *continuum* materii muzycznej Kościoła. Synchronizacja teologii i muzyki zaowocowała powstaniem siedmiodzielnego cyklu mszalnego, który obejmuje dwie części zmienne: *Da mihi animas* i *Matko Miłosierdzia* oraz pięć części stałych: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* i *Agnus Dei*. Analiza tekstu dokonana w świetle motywu pasyjnego nakreśliła kierunek prac twórczych zorientowanych na rozumienie misterium Eucharystii, w którym Nadzieja otwiera człowieka na życie wieczne. W *Missa spei* ma to miejsce nie tylko w obszarze części stałych, ale również zmiennych. Kompozytor jako *Offertorium* zaproponował obrane przez abpa. Antoniego Baraniaka słowa: „Da mihi animas, caetera tolle” – „Daj mi duszę, resztę zabierz”, a w pieśni na wyjście modlitwę do Matki Bożej pochodzącą z zakończenia encykliki *Veritatis splendor* św. Jana Pawła II: „o Maryjo, Matko Miłosierdzia, czuwaj nad wszystkimi, aby nie był daremny Krzyż Chrystusa, aby człowiek nie zagubił drogi dobra, nie utracił świadomości grzechu i umiał głębiej ufać Bogu «bogatemu w miłosierdzie» (Ef 2, 4), by z własnej woli spełniał dobre czyny, które Bóg z góry przygotował (por. Ef 2, 10) i w ten sposób żył ku chwale Jego majestatu” (Ef 1, 12) (vs 120). W tych dwóch tekstach, a także w powstałych utworach muzycznych, wybrzmiewa nadzieja i miłosierdzie Boże w suplikacyjnym charakterze, które wymaga odzwierciedlenia w najwyższej jakości architekturze dzieła, zachowującego jednak indywidualny wymiar twórczy. Toteż świadome zastosowanie przez autora utworu współczesnych technik kompozytorskich, np. tonalności odnowionej, nieodbiegających od istoty muzyki liturgicznej, nie

ograniczy, lecz wzbogaci muzykę tworzoną dla Kościoła. *Sacrum* w wymiarze muzycznym cyklu *Missa spei* jest poszukiwaniem drogi do Boga, co dokonuje się w sferach intelektualnej, duchowej i kulturowej.

Nowy język muzyki dla kultu niekoniecznie musi czerpać z awangardy, nurtów eksperymentalnych czy innych im podobnych, a może być wciąż dostępny dla każdego odbiorcy dzięki zachowaniu melodyjności umiejscowionej w specyficznej przestrzeni muzycznej. Takie podejście, z jednej strony, charakteryzuje się uniwersalnością, a z drugiej zapobiega degradacji jakości utworu, a co za tym idzie, sztuki wysokiej. Wymaga ono wciąż aktualizacji wiedzy nie tylko *strictie* muzycznej, ale również teologicznej, zwłaszcza w obszarze: historii i teologii liturgii, prawodawstwa kościelnego w zakresie teologii liturgii i muzyki, znaczenia muzyki przeznaczonej dla kultu, struktury celebracji, zrozumienia, czym jest muzyka dla kultu, jej istota, rodzaje, cele, przymioty i funkcje, poznania przyczyn nadużyć w sposobach wykorzystywania muzyki z punktu widzenia teologii, co niejednokrotnie ma miejsce podczas Eucharystii.

Powiązanie wiedzy teologiczno-muzycznej z kompozytorskim warsztatem twórczym oraz postawą artysty poszukującego prawdy jest istotne w poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie, czym jest *sacrum* w kompozycji mszy muzycznej. Autor dysertacji dostrzegł, że magnetyzm wynikający z właściwej relacji pomiędzy członkami zgromadzenia liturgicznego a kompozytorem rezonuje na ich wspólne przeżywanie treści mszy świętej. Co więcej, przywołany rezonans zyskuje charakter ponadczasowy, dając nadzieje na kształtowanie przyszłego twórczego wymiaru muzyki w Kościele. Te poszukiwania i nadzieje, przesycone modlitwą, sprzyjają doskonaleniu dojrzałej postawy twórcy i odbiorcy kultury chrześcijańskiej.

Trzeba więc na koniec zwrócić uwagę na to, że *sacrum* w kompozycji mszy jako procesie twórczym jest doświadczaniem Boga przez kompozytora, w którym kształtuje się jego tożsamość twórcza. Jest ona „pewnym konstruktem teoretycznym, elementem tożsamości osobowej, która organizuje i integruje doświadczenia twórcze. Pomaga kierować twórczym potencjałem danej osoby. Twórcza tożsamość obejmuje pojęcie twórczej jaźni, która odzwierciedla poczucie kompetencji w wielowymiarowym wyrażaniu siebie, wiąże się z otwartością na doświadczenia i zadania zorientowane na wyzwianie wewnętrznej motywacji, która warunkuje twórczy potencjał”³.

3 M. Krasuska-Betiuk, Z. Zbróg, *Społeczne reprezentacje kreatywności i kreatywnego nauczyciela podzielane przez studentów wczesnej edukacji*, [w:] *Kreatywność jako wymiar*

Właściwe urzeczywistnienie się *sacrum* w kompozycji mszy wymaga następujących warunków: zgłębienia wiedzy związanej z historią i teologią liturgii oraz historią, teologią i prawodawstwem dotyczącym muzyki dla kultu, refleksyjnej analizy powstałych dotychczas wybranych dzieł muzycznych będących cyklami mszalnymi, wysokiej jakości warsztatu kompozytorskiego, otwartości duchowej twórcy muzyki liturgicznej na coraz bardziej świadome przeżywanie Eucharystii oraz własnej podmiotowości. Spełnienie tych warunków determinuje powstanie rezonansu piękna metafizycznego, które swym blaskiem promieniuje na uczestników zgromadzenia. Dzięki temu dokonuje się muzyczny rezonans *sacrum*.

Pojęcie to, wprowadzone przez autora dysertacji, stanowi *novum* wynikające z dokonanej analizy i interpretacji zgromadzonego materiału badawczego. Jest silnie dynamizującym i intensyfikującym czynnikiem przeżycia duchowo-estetycznego człowieka pozostającego w relacji z Bogiem, sprzyjającym kształtowaniu się dojrzałej wspólnoty osób uczestniczących w liturgii. Biorąc pod uwagę fakt braku literatury w tym obszarze, domaga się ono dalszych badań w zakresie interdyscyplinarnym. Jednakże autor dysertacji mógł położyć silniejszy nacisk na aspekt kształtowania się dojrzałości kompozytora poprzez *sacrum*, w którym on niejako uczestniczy. Mógł też dokonać bardziej dogłębnej analizy historii i teologii Eucharystii, aczkolwiek poruszana tematyka i jej zakres w pewien sposób ograniczały tę możliwość.

Poszukiwania i nadzieje związane z *sacrum* w kompozycji *Missa spei* zainicjowane w niniejszej rozprawie stanowią wyzwania dla kompozytorów, muzyków kościelnych, teologów muzyki i całego zgromadzenia wiernych. Winny też znaleźć odzwierciedlenie w podejmowanych działaniach na rzecz nowej muzyki sakralnej, przyczyniając się do rozwoju wspomnianych dyscyplin naukowych.

W związku z powyższym przy powierzeniu nowych kompozycji mszy należy zadbać o: właściwy wybór kompozytora rozumiejącego zasady teologii muzyki i uczestniczącego w życiu Kościoła, który będzie pisał utwór na potrzeby kultu; odpowiednio dobrany repertuar muzyczny dla liturgii; muzyków mających wysokie kompetencje wykonawcze, w tym w szczególności organistów i dyrygentów schol i chórów; podnoszenie poziomu placówek kształcenia organistów i muzyków kościelnych; jakościowy dobór specjalistów jako członków zasiadających w komisjach muzyki kościelnej, co wymaga dojrzałej otwartości twórczej

na nową muzykę przybliżającą człowieka do Boga. Bóg daje się poznać jako pierwszy – również poprzez relację muzyki do liturgii, więc spotkanie to jest wyzwaniem dla najwyższych zdolności człowieka i jednocześnie oczekuje odpowiednio przygotowanej odpowiedzi⁴.

Wykonywanie muzyki w Kościele staje się doświadczaniem wiary, która, oświecona, dociera w najgłębsze obszary duszy człowieka⁵. Podczas liturgii muzyka musi brzmieć pięknie, a to wymaga odpowiedniej formacji tworzących i wykonujących ją osób, rozpoczynającej się już w latach młodości. Równolegle do procesu kształcenia w szkołach czy instytucjach w zakresie muzyki i szerzej, kultury warunkiem koniecznym jest rozwój i troska Kościoła w tym zakresie. Stanisław Garnczarski, powołując się na aktualną także dziś myśl Harnoncourta, podkreślał, że po pierwsze, w procesie kształcenia należy wzbogacać wiedzę i praktykę z zakresu wykonawstwa muzyki w taki sposób, aby nauka ta nie polegała wyłącznie na profesjonalnym graniu na instrumentach (szkielet technokratyczny), a stała się przede wszystkim wyjątkowym językiem komunikacji. Po drugie, istotna jest aktualizacja samego procesu kształcenia, dzięki której wielkie dzieła dawnych mistrzów mogą zostać ukazane w nowym świetle, co spowoduje dostrzeżenie ich poruszającej i przeobrażającej różnorodności⁶. Dzięki temu możliwe będzie głębsze zrozumienie *sacrum* mieszczącego się w nowo powstających dziełach, także tych zawierających elementy tonalności odnowionej, co przyczyni się do odpowiedniego sposobu ich analizy, interpretacji i wykonania. Umożliwi to również właściwe nawiązywanie do tradycji Kościoła przez kompozytorów – do wprowadzania chorału w obszarze współczesnej kompozycji oraz w przypadku wykonawców – do odpowiedniego rozumienia współczesnych koncepcji wykonawczych w jego zakresie⁷. Właściwe zrozumienie *sacrum* oraz związanego z nim muzycznego rezonansu staje się kluczowe także dla członków komisji muzyki kościelnej, od których zależy konstruowanie i aktualizacja prawodawstwa związanego z materią muzyczną oraz promocja nowej muzyki wysokiej jakości, przeznaczona na potrzeby

4 Zob. E. Dudkiewicz, *Artysta w służbie liturgii – w optyce teologicznej Josepha Ratzingera*, dz. cyt., s. 19.

5 Zob. V. De Gregorio, *Kościół, sztuka i muzyka: doświadczenie poszukiwań i odnajdywanie zawsze nowych horyzontów*, „Pro Musica Sacra” 16 (2018), s. 71–84.

6 Zob. S. Garnczarski, *Rola muzyki w życiu człowieka*, [w:] *Cantate Domino Canticum Novum*, red. S. Garnczarski, Tarnów 2004, s. 89–97.

7 Zob. K. Szebla, *Chorał gregoriański w odnowionej liturgii Mszy św. po Soborze Watykańskim II*, dz. cyt., s. 147–151.

kultu. Wybitne dzieła muzyczne były niejednokrotnie prezentowane podczas wyjątkowych okoliczności i zdarzeń w życiu Kościoła⁸.

Sacrum w gatunku mszy jest związane z poszukiwaniem i zbliżaniem się twórców do Boga. Dla każdego z nich ma wyjątkowy charakter, dlatego też droga, którą podążają, jest niepowtarzalna. W zrozumieniu tego pomocny będzie muzyczny rezonans *sacrum*, który jako jedno z narzędzi pozwoli osobom badającym to zagadnienie przekraczać granice w poznawaniu nowej materii muzycznej. Jak więc widać, temat podjęty przez autora otworzył jego samego na kolejne obszary wymagające opracowania. Z całą pewnością istnieją więc nowe perspektywy zarówno dla teoretycznego, jak i muzycznego opracowania kolejnych zagadnień, a przedstawiona przez autora koncepcja nie zamyka innych dróg umożliwiających dotarcie do istoty *sacrum* w kompozycji mszy jako gatunku muzycznego. Ponadto autor-kompozytor stwierdza, że stosowanie elementów tonalności odnowionej nie jest jedyną drogą dla współczesnej muzyki liturgicznej, ale może stanowić wyzwanie dla innych twórców poszukujących *sacrum*.

8 Zob. R. Tyrała, *Muzyka kościelna w archidiecezji krakowskiej w latach 1997–2017*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 71 (2018) 3, s. 197–219.

BIBLIOGRAFIA

I. ŹRÓDŁA

1. ŹRÓDŁA PODSTAWOWE

Partytury niedrukowane

Botor H. J., *Missa de Misericordia Domini*, archiwum własne autora.

Łuciuk J., *Msza polska*, archiwum własne autora.

Szymański S., *Missa spei*, archiwum własne autora.

Partytury drukowane

Kilar W., *Missa pro pace*, PWM, Kraków 2005.

Łukaszewski P., *Missa pro Patria*, PWM, Warszawa 1997.

Penderecki K., *Missa brevis*, SM, Mainz 2013.

Nagrania

Botor H. J., *Misericordias Domini*, SCH, o6, Nowy Sącz 2008.

Kilar W., *Missa pro pace*, Polskie Radio, 10003, Warszawa 2004.

Łuciuk J., *Msza polska*, AP, 0098, Warszawa 2001.

Łukaszewski P., *Missa pro Patria*, AP, 0009, Warszawa 1999.

Moździerz L., *Impresje na tematy Chopina*, 4ART, 60900, Warszawa 2003.

Pärt A., *Magnificat / Stabat Mater*, BC, 95807, Leeuwarden 2019.

Pawlik W., *Pawlik/Moniuszko. Polish jazz*, PR, brak nr katalogowego, Warszawa 2019.

Penderecki K., *Penderecki conducts Penderecki. Choral Music*, vol. 2, WC, 0190295819552, Warszawa 2017.

Penderecki K., *Utworky chóralne*, vol. 2, DUX, 0964, Warszawa 2013.

2. ŹRÓDŁA WTÓRNE

Augustyn z Hippony, *Państwo Boże*, t. 2, tłum. T. Kubicki, Kęty 2015.

Augustyn z Hippony, *Wyznania*, tłum. Z. Kubiak, Kraków 2000.

Konstytucje apostołskie oraz Kanony Pamfilosa z apostołskiego synodu w Antiochii.

Prawo kanoniczne świętych apostołów. Kary świętych apostołów dla upadłych.

Euchologion Serapiona, tłum. S. Kalinowski, A. Caba, układ i oprac. A. Baron,

H. Pietras, Kraków 2007.

II. DOKUMENTY NAUCZANIA KOŚCIOŁA

- Benedykt XVI, *Bądźcie zwiastunami i świadkami nadziei. Przemówienie podczas spotkania z artystami*, Rzym 21.11.2009.
- Benedykt XVI, Encyklika *Spe salvi* (Rzym, 2007), Wrocław 2017.
- Benedykt XVI, *Wykład wygłoszony z okazji przyjęcia doktoratu honoris causa*, [w:] *Tradycja i współczesność w muzyce sakralnej*, red. J. Bramorski, Gdańsk 2015, s. 11–14.
- Jan Paweł II, List apostolski o świętowaniu niedzieli *Dies Domini* (Watykan 1998), Wrocław 2021.
- Jan Paweł II, *List do artystów* (Watykan 1999), Wrocław 2005.
- Jan Paweł II, Encyklika *Veritatis splendor* (Rzym 1993), Wrocław 2016.
- Jan Paweł II, Encyklika *Ecclesia de Eucharistia* (Rzym 2003), Wrocław 2003.
- Katechizm Kościoła katolickiego*, Poznań 2015.
- Kodeks prawa kanonicznego*, Poznań 2008.
- Konferencja Episkopatu Polski, *Instrukcja o muzyce liturgicznej po Soborze Watykańskim II* (Warszawa 1979), [w:] A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, Warszawa 1997, s. 82–90.
- Konferencja Episkopatu Polski, *Instrukcja Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej* (Lublin 2017), Lublin 2017.
- Kongregacja ds. Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów, *Instrukcja o niektórych kwestiach dotyczących współpracy wiernych świeckich w ministerialnej posłudze kapłanów* (Watykan 1997), „L'Osservatore Romano” wydanie polskie 19 (1998), nr 12, s. 30–40.
- Kongregacja ds. Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów, *Instrukcja O koncertach w kościołach* (Rzym 1987), [w:] A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, Warszawa 1997, s. 102–109.
- Kongregacja ds. Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów, *IV Instrukcja dla poprawnego wprowadzenia soborowej konstytucji o liturgii. Liturgia rzymska i inkulturacja* (Rzym 1994), Lublin 2019.
- Kongregacja ds. Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów, *Ogólne wprowadzenie do Liturgii godzin*, Poznań 1992.
- Kongregacja ds. Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów, *Ogólne wprowadzenie do Mszału rzymskiego. Z trzeciego wydania Mszału rzymskiego*. Rzym 2002, Poznań 2006.
- Mszał rzymski dla diecezji polskich*, Poznań 2010.
- Paweł VI, Konstytucja *Gaudium et spes* (Rzym 1965), Wrocław 2005.
- Pius X, *Motu proprio o muzyce świętej* (Rzym 1903), [w:] A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, Warszawa 1997, s. 8–17.

- Pius XII, Encyklika *Musicae sacrae disciplina* (Rzym 1955), [w:] A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, Warszawa 1997, s. 19–37.
- Rada ds. Społecznych Konferencji Episkopatu Polski, *Chrześcijański kształt patriotyzmu*, Warszawa 2017.
- Sobór Trydencki, *Dekret o Najświętszym Sakramencie Eucharystii* (Trydent 1551), [w:] *Dokumenty soborów powszechnych. Tekst łaciński, polski*, t. 4, układ i oprac. A. Baron, H. Pietras, Kraków 2004, s. 445–456.
- Sobór Watykański II, *Konstytucje, dekrety, deklaracje. Tekst polski, nowe tłumaczenie*, Poznań 2002.
- Sobór Watykański II, *Konstytucja o liturgii świętej* (Rzym 1963), [w:] Sobór Watykański II, *Konstytucje, dekrety, deklaracje. Tekst polski, nowe tłumaczenie*, Poznań 2002, s. 48–78.
- Święta Kongregacja Obrzędów, *Instrukcja o muzyce w świętej liturgii Musicam sacram* (Rzym 1967), [w:] A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, Warszawa 1997, s. 41–58.
- Statut Międzynarodowej Federacji Pueri Cantores (FIPC)*, Rzym 1996, [w:] Archiwum Federatio Internationalis Pueri Cantores, Rzym.

III. TEKSTY BIBLIJNE

- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, opracował Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, wyd. piąte, na nowo opracowane i poprawione, Poznań 2003.

IV. SŁOWNIKI, ENCYKLOPEDIA, LEKSYKONY, PODRĘCZNIKI

- Almanach kompozytorów Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie*, t. 1, red. A. Gronau-Osińska, Warszawa 2004.
- Encyklopedia katolicka*, t. 2, Bar–Centuriones, red. F. Gryglewicz, R. Łukaszyk, Z. Sułkowski, Lublin 1989.
- Encyklopedia muzyczna PWM*, t. klł, część biograficzna, red. E. Dziębowska, Kraków 1997.
- Encyklopedia muzyczna PWM*, t. pe-r, część biograficzna, red. E. Dziębowska, Kraków 2004.
- Encyklopedia powszechna*, t. 4, Jar–lon, red. M. Karolczuk-Kędzierska, Ł. Gaweł, P. Budny, A. Doboszevska, A. Górski, D. Kosiński, W. Ignas-Madej, M. Kulak, P. Mocniak, A. Śledzikowska, A. Zechenter, Kraków 2003.

- Encyklopedia powszechna*, t. 5, Ion-O'Hi, red. M. Karolczuk-Kędzierska, Ł. Gawel, P. Budny, A. Doboszevska, A. Górska, D. Kosiński, W. Ignas-Madej, M. Kulak, P. Mocniak, A. Śledzikowska, A. Zechenter, Kraków 2003.
- Habela J., *Słowniczek muzyczny*, Kraków 1980.
- Jacobs A. J., *Słownik muzyczny*, Bydgoszcz 1993.
- Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 2, Biogramy, praca zbiorowa, red. M. Podhajski, Gdańsk–Warszawa 2005.
- Kopaliński W., *Podręczny słownik wyrazów obcych*, Warszawa 1996.
- Leksykon liturgii*, opr. B. Nadolski, Poznań 2006.
- Longman Dictionary of Contemporary English*, London 1995.
- Muzyka. Encyklopedia PWN. Kompozytorzy i wykonawcy, prądy i kierunki, dzieła*, praca zbiorowa, red. S. Żurawski, Warszawa 2007.
- Nadolski B., *Liturgika*, t. 4, *Eucharystia*, Poznań 2011.
- Słownik teologiczny*, t. 2, red. A. Zuberbier, Katowice 1989.

V. LITERATURA PRZEDMIOTU

1. OPRAWOWANIA SZCZEGÓŁOWE

- Bramorski J., *Pieśń nowa człowieka nowego. Teologiczno-moralne aspekty muzyki w świetle myśli Josepha Ratzingera – Benedykta XVI*, Gdańsk 2012.
- Dąbek S., *Twórczość mszalna kompozytorów polskich XX wieku*, Warszawa 1996.
- Waloszek J., *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*, Opole 1997.

2. OPRAWOWANIA OGÓLNE

- Allport G. W., *Osobowość i religia*, Warszawa 1988.
- Araszczyk S., *Teologia święta*, [w:] *Misterium Chrystusa w roku liturgicznym. Księga pamiątkowa dedykowana Księdzu Profesorowi Bogusławowi Nadolskiemu TChR z okazji 55-lecia święceń kapłańskich i 50-lecia pracy naukowej*, red. J. Nowak, Poznań 2012, s. 161–173.
- Audet J. P., *Literary Forms and Contents of a Normal Eucharistia in the First Century*, „Texte und Untersuchungen” 18 (1959), s. 643–662.
- Azevedo C. M., *Aktualne oczekiwania i wyzwania dotyczące muzyki w Kościele*, [w:] *Gloriam Dei per musicam pronuntiare*, red. S. Garnczarski, J. Królikowski, Tarnów 2017, s. 11–26.
- Bać T., *Liturgia słowa Bożego*, [w:] *W służbie miłości. Eucharystia*, red. D. Czaicki, Siedlce–Kraków 2013, s. 157–180.

- Bakalarczyk I., *Walory aktu pokuty we mszy świętej*, [w:] *Msza święta – rozumieć, aby lepiej uczestniczyć*, red. J. Hadalski, Poznań 2013, s. 196–200.
- Balthasar H. U., *Pisma wybrane*, t. 1, *Pisma filozoficzne*, wybór i oprac. M. Urban, tłum. M. Urban, D. Jankowska, Kraków 2006.
- Balthasar H. U., *Pisma wybrane*, t. 2, *Pisma z zakresu sztuki i religii*, wybór i oprac. M. Urban, tłum. M. Urban, D. Jankowska, Kraków 2007.
- Balthasar H. U., *Prawda jest symfoniczna. Aspekty chrześcijańskiego pluralizmu*, tłum. I. Bokwa, Poznań 1998.
- Baranowski T., *Kontemplacja, interpretacja, stylizacja. Refleksje o przemianach gatunku mszy w dziejach muzyki europejskiej*, „Rocznik Teologii Katolickiej” 3 (2004), s. 95–104.
- Bernardo S., *Ostatnia Wieczerza. Jej kontekst i wymiar wielkanocny*, [w:] *Eucharystia*, red. P. Góralczyk, Poznań–Warszawa 1986, s. 140–150.
- Białecki K., Łatka R., Reczek R., Wojcieszek E., *Arcybiskup Antoni Baraniak 1904–1977*, Poznań–Warszawa 2017.
- Biardzki K., *Prefacja jako integralny element celebracji mszalnej*, „Teologiczne Studia Siedleckie” 17 (2020), s. 28–46.
- Biel S., *Dawid, medytacje biblijne*, Kraków 2018.
- Bałabuch A., *Homilia jako zbawczy dialog*, [w:] *Słowo Boże w liturgii*, red. S. Araszczyk, Wrocław 2010, s. 111–123.
- Błaza M., *Pluralizm modeli inicjacji chrześcijańskiej w Kościele pierwotnym*, [w:] *Przekroczyć próg Kościoła*, red. K. Mielcarek, Lublin 2005, s. 21–47.
- Bogdalczyk M., *Wiara jako troska ostateczna. W nawiązaniu do myśli Paula Tillicha*, „Logos i Ethos” 2 (33) 2012, s. 83–108.
- Bolesławska-Lewandowska B., *Górecki. Portret w pamięci*, Kraków 2013.
- Borowiecka R., *Twórczość religijna Pawła Łukaszewskiego. Muzyka jako wyraz zmysłu wiary artysty*, Kraków 2019.
- Botor H. J., *Muzyka liturgiczna a nowoczesność*, „Pro Musica Sacra” 15 (2017), s. 63–72.
- Bouyer L., *Eucharystia. Teologia i duchowość modlitwy eucharystycznej*, tłum. L. Rutkowska, Lublin 2015.
- Bragança J. O., *Struktura modlitwy eucharystycznej*, [w:] *Eucharystia*, red. P. Góralczyk, Poznań–Warszawa 1986, s. 255–268.
- Bramorski J., *Muzyka sakralna jako via pulchritudinis wyzwaniem dla kompozytorów*, „Pro Musica Sacra” 15 (2017), s. 77–91.
- Buczniwska A., *Światło w znakach. Symbole eucharystyczne*, [w:] *Światło Słońca, które nie zna zachodu. Eucharystia jako tajemnica światła*, red. J. M. Lipniak, Świdnica 2005, s. 291–303.

- Celary I., *Muzyka liturgiczna w świetle dokumentów Kościoła*, „Teologiczne Studia Siedleckie” 13 (2016) 13, s. 80–90.
- Cichy D., *Polak w Darmstadcie*, „Glissando” 6 (2005), s. 19–21.
- Cichy S., *Liturgia słowa w Mszale św. Piusa v*, [w:] *Słowo Boże w liturgii. Obecność – celebracja – aktualizacja*, red. S. Araszczyk, Wrocław 2010, s. 67–78.
- Citak A., dysertacja doktorska: *Henryk Jan Botor i jego muzyka chóralna: idee – konteksty – zagadnienia wykonawcze; na przykładzie utworów: Missa de Misericordia Domini oraz Hymn Misericordias Domini*, Biblioteka Akademii Muzycznej w Krakowie, Kraków 2009.
- Chlewiński Z., *Dojrzałość – osobowość, sumienie, religijność*, Poznań 1991.
- Chłopicka R., *Muzyka sakralna na chór a cappella Krzysztofa Pendereckiego*, „Pro Musica Sacra” 11 (2013), s. 135–150.
- Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K., *Teoria formy. Małe formy instrumentalne*, t. 1, Kraków 1987.
- Chrzanowski T., *Barok – styl i epoka*, [w:] *Sztuka świata*, t. 7, red. A. Lewicka-Morawska, Warszawa 1994, s. 7–13.
- Czekalski R., *W poszukiwaniu współczesnego ujęcia katechetyki*, „Studia Katechetyczne” 9 (2013), s. 11–30.
- Czerwik S., *Modlitwa eucharystyczna*, [w:] *Mysterium Christi. Podręcznik do liturgiki ogólnej i szczegółowej*, t. 3, *Msza święta*, red. W. Świerżawski, Kraków 1992, s. 253–291.
- Dąbek T., *Muzyka liturgiczna w Starym i w Nowym Przymierzu*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 3 (1987), s. 252–257.
- Danel R., *Rezonans a rejestry głosowe*, „Logopedia Silesiana” 1 (2012), s. 104–110.
- Dankowska J., *W poszukiwaniu nowej klasyki*, [w:] *Filozofia muzyki. Studia*, red. K. Guźalski, Kraków 2003, s. 320–330.
- Decyk J., *Modlitwy eucharystyczne o tajemnicy pojednania*, „Studia Theologica Varsaviensia” 36/1 (1998), s. 113–136.
- De Gregorio V., *Kościół, sztuka i muzyka: doświadczenie poszukiwań i odnajdywanie zawsze nowych horyzontów*, „Pro Musica Sacra” 16 (2018), s. 71–84.
- Draus A., *Benedicamus Domino*, [w:] *Twórczość Krzysztofa Pendereckiego. Od genezy do rezonansu*, t. 6, *Między musica adhaerens a musica libera 1985–1993. Faza polskiego Requiem i Czarnej maski*, red. M. Tomaszewski, T. Malecka, Kraków 2013, s. 115–119.
- Drobner M., *Instrumentoznawstwo i akustyka*, Kraków 1997.
- Dudkiewicz E., *Artysta w służbie liturgii – w optyce teologicznej Josepha Ratzingera*, [w:] *Psalate Synetos 2. Twórca wobec wymogów współczesnej liturgii*, red. M. Kierska-Witczak, Wrocław 2019, s. 15–27.
- Dulisz I., *Instytucja Kościoła w przestrzeni muzycznej Feliksa Nowowiejskiego*, „Pro Musica Sacra” 15 (2017), s. 151–176.

- Duszyński G., *Obrzędy mszy świętej według rytu rzymskiego posoborowego i trydenckiego*, [w:] *Msza święta – rozumieć, aby lepiej uczestniczyć*, red. J. Hadalski, Poznań 2013, s. 135–142.
- Evdokimov P., *Sztuka ikony. Teologia piękna*, Warszawa 2006.
- Facca D., *Arystotelesowskie pojęcie formy i jego zastosowanie we współczesnej filozofii*, „Filozofia i nauka. Studia filozoficzne i interdyscyplinarne” 4 (2016), s. 305–314.
- Filaber A., *Cantare missam*, Warszawa 1993.
- Filaber A., *Drogi i bezdroża muzyki liturgicznej w Polsce w świetle nowej Instrukcji Episkopatu Polski*, „Musica Ecclesiastica” 14 (2019), s. 71–80.
- Filaber A., *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, Warszawa 1997.
- Filipczak P., *Rola Scholi Cantorum w dokumentach Kościoła rzymskokatolickiego*, „Warszawskie Studia Teologiczne” 30 (2017) 2, s. 178–202.
- Filipowicz K., *Apologie kapłańskie we mszy świętej dawniej i dziś*, [w:] *Msza święta – rozumieć, aby lepiej uczestniczyć*, red. J. Hadalski, Poznań 2013, s. 176–179.
- Folsom C., *Ryt rzymski czy ryty rzymskie?*, „Christianitas” 9 (2007) 35, s. 68–84.
- Garbusiński K., *Pieśni kościelne: dla użytku młodzieży szkół średnich, powszechnych i chórów amatorskich: na chór mieszany lub jeden i dwa głosy z towarzyszeniem organu*, Kraków 1920.
- Garnczarski S., *Kantor*, „Hosanna” 5 (2009), s. 14–17.
- Garnczarski S., *Rola muzyki w życiu człowieka*, [w:] *Cantate Domino Canticum Novum*, red. S. Garnczarski, Tarnów 2004, s. 89–97.
- Gliściński J., *Wpływ Eucharystii na wewnętrzny wzrost człowieka w nauczaniu św. Augustyna*, „Vox Patrum” 8 (1988) 14, s. 267–276.
- Gruszka-Zych B., *Takie piękne życie. Portret Wojciecha Kilara*, Bytom 2015.
- Grzelak A., *„Oto słowo Boże” – mszalna liturgia słowa*, [w:] *Liturgia źródłem i szczytem Kościoła*, red. J. Stefański, Gniezno 1993, s. 87–93.
- Grzelak A., *To czyńcie na moją pamiątkę. Z dziejów liturgii mszy świętej sprawowanej w Kościele zachodnim*, „Teologia Praktyczna” 7 (2006), 147–163.
- Hadalski J., *Walory modlitwy powszechnej w posoborowej liturgii mszy świętej*, [w:] *Liturgia uprzywilejowanym miejscem celebrowania słowa Bożego. Studia liturgiczne*, t. 13, red. W. Pałęcki, Lublin 2017, s. 123–132.
- Hajdasz J., *Zapomniany męczennik*, „Przewodnik Katolicki” 28 (2013).
- Hajdasz J., *Żołnierz Niezłomny Kościoła*, Poznań 2016.
- Hanc W., *Eucharystia i Duch Święty*, [w:] *To czyńcie na moją pamiątkę. Eucharystia w perspektywie ekumenicznej*, red. L. Górka, Warszawa 2005, s. 38–56.
- Harper J., *Formy i układ liturgii zachodniej od X do XVIII wieku*, tłum. M. Kowalska, Kraków 1997.
- Harnoncourt N., *Dialog muzyczny*, Warszawa 1999.

- Hinz E., *Chorałowe śpiewy Ordinarium missae*, „Studia Pelplińskie” 47 (2014), s. 117–119.
- Hiley D., *Chorał Kościoła zachodniego*, Kraków 2019.
- Hucke H., *L'evoluzione del concetto di “Musica sacra” nel quadro del rinnovamento liturgico*, [w:] *Rinnovamento liturgico e musica sacra*, Rzym 1967, s. 56–60.
- Huct S., *Cnota religijności*, Warszawa 1954.
- Ingarden R., *O dźwiękowych i niedźwiękowych składnikach i momentach dzieła muzycznego*, [w:] *Wybór pism estetycznych*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2005, s. 65–93.
- Jabłońska A., *Świecka kultura muzyczna w średniowiecznej Polsce*, „Acta Universitatis Lodzianensis, Folia Historica” 67 (2000), s. 107–128.
- Janicki J., *Obrzędy liturgii mszy świętej*, [w:] *Mysterium Christi. Podręcznik do liturgiki ogólnej i szczegółowej*, t. 3, *Msza święta*, red. W. Świerżawski, Kraków 1992, s. 216–252.
- Janicki J., *Prezbiter i przewodniczenie Eucharystii do Soboru Trydenckiego*, [w:] *Prezbiterzy w Kościele do Soboru Trydenckiego. Liturgia święceń, teologia, ministerium*, red. Cz. Krakowiak, Lublin 2011, s. 85–103.
- Jaworski Z., *Wolność religijna według edyktu mediolańskiego – w 1700 rocznicę wydania*, „Biuletyn Stowarzyszenia Absolwentów i Przyjaciół Wydziału Prawa Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego” 11 (2014) 1, s. 17–29.
- Jędraszewski M., *Teczki na Baraniaka. Świadek*, Poznań 2009.
- Jurkiewicz T., *Przyjmowanie ciała i krwi Chrystusa w dziejach Kościoła*, [w:] *W służbie miłości. Eucharystia*, red. D. Czaicki, Siedlce–Kraków 2013, s. 239–269.
- Kaczorowski R., *Zachowane msze Ottona Mieczysława Żukowskiego jako przejaw troski o polskość. Zagadnienia semantyczne i muzyczne*, „Studia Gdańskie” 38 (2016), s. 101–121.
- Kaim A., *Ku źródłom duchowości eucharystycznej*, [w:] *To czyńcie na moją pamiątkę*, red. L. Górka, Warszawa 2005, s. 57–75.
- Kalbarczyk A., *Celebracja homilii w kontekście celebracji eucharystycznej Niedzieli*, „Colloquia Theologica Ottoniana” 1 (2012), s. 63–80.
- Karwaszewska M., *Czwarta symfonia Henryka Mikołaja Góreckiego jako przejaw „muzyki w muzyce”*, „Edukacja muzyczna” 10 (2015), s. 93–105.
- Klimas-Kuchtowa E., *Słuchacz kreuje muzykę*, [w:] *Psychologia muzyki. Pomiędzy wykonawcą a odbiorcą*, red. J. Kaleńska-Rodzaj, R. Lawendowski, Gdańsk 2015, s. 181–198.
- Klocek A., *Nowe elementy Institutio generalis trzeciej typicznej edycji Missale Romanum*, „Liturgia Sacra” 7 (2001) 2, s. 263–282.
- Konecki K., *Postawy w liturgii*, „Seminare” 17 (2001), s. 145–156.

- Konecki K., *Treści teologiczno-celebracyjne obrzędów komunii*, „Studia Włocławskie” 9 (2006), s. 159–165.
- Koperek S., *Rys historyczny rozwoju liturgii mszalne*, [w:] *Mysterium Christi. Podręcznik do liturgiki ogólnej i szczegółowej*, t. 3, *Msza święta*, red. W. Świerzawski, Kraków 1992, s. 25–61.
- Kowalczyk S., *Człowiek a społeczność. Zarys filozofii społecznej*, Lublin 2005.
- Kowalczyk S., *Człowiek w poszukiwaniu wartości. Elementy aksjologii personalistycznej*, Lublin 2006.
- Krakowiak Cz., *Gdzie Kościół celebryje liturgię?*, [w:] *Introibo ad altare Dei*, red. S. Koperek, Kraków 2008, s. 243–248.
- Krakowiak Cz., *Miejsce sprawowania liturgii słowa Bożego*, [w:] *Liturgia słowa Bożego we mszy świętej*, red. Cz. Krakowiak, Lublin 2011, s. 29–44.
- Krakowiak Cz., *Wiara. Kościół. Liturgia*, Lublin 2016.
- Krakowiak Cz., *Wykonawcy czytań biblijnych: lektor, diakon, prezbiter*, [w:] *Liturgia słowa Bożego we mszy świętej*, red. Cz. Krakowiak, Lublin 2011, s. 67–88.
- Krasuska-Betiuk M., Zbróg Z., *Spoleczne reprezentacje kreatywności i kreatywnego nauczyciela podzielane przez studentów wczesnej edukacji*, [w:] *Kreatywność jako wymiar profesjonalizacji przyszłych nauczycieli wczesnej edukacji*, red. J. Bałachowicz, I. Adamek, Warszawa 2017, s. 49–81.
- Krawczyk R., *Biblijna koncepcja świętości*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 67 (2014) nr 4, s. 345–346.
- Krąpiec A. M., *Ja – Człowiek*, Lublin 2005.
- Krępa M., *Recepcja wskazań II Soboru Watykańskiego dotyczących odnowy muzyki sakralnej. Studium liturgiczno-pastoralne na przykładzie diecezji tarnowskiej*, Kraków 2017.
- Królikowski J., *Muzyka sakralna w służbie tajemnic wiary*, „Tarnowskie Studia Teologiczne” 33 (2014), nr 2, s. 51–61.
- Krupińska D., *Łacina jest językiem przyszłości. Rozmowa z Marcelem Pérèsem, muzykologiem, kompozytorem, założycielem zespołu Ensemble Organum*, „Christianitas” 63/64 (2016), s. 229–237.
- Kubicki F., *Zarys dziejów polskiej muzyki religijnej po 1945 roku*, „Musica Sacra Nova” 1 (2007), s. 101–116.
- Kurnik K., *Muzyka czy „pioseneczki łatwe i modne”? Spojrzenie na muzyczną sztukę w liturgii w oparciu o wybrane wypowiedzi Josepha Ratzingera – Benedykta XVI*, „Pro Musica Sacra” 13 (2015), s. 71–84.
- Kwiatkowski D., *Paschalny wymiar modlitw eucharystycznych mszy Wieczery Pańskiej*, [w:] *Mysterium Chrystusa w roku liturgicznym. Księga pamiątkowa dedykowana Księdzu Profesorowi Bogusławowi Nadolskiemu rchr z okazji 55-lecia*

- święceń kapłańskich i 50-lecia pracy naukowej, red. J. Nowak, Poznań 2012, s. 214–232.
- Ligier L., *De la Cène du Seigneur a l'Eucharistie*, „Assemblée du Seigneur” 1 (1968), s. 15–29.
- Lindstedt I., *Artysta w labiryncie*, „Ruch Muzyczny” 8 (2020), s. 7.
- Linnenborn M., *Odnowione pojmowanie roli chórów w liturgii*, „Pro Musica Sacra” 16 (2018), s. 101–112.
- Łaguna A., *Śpiewy w liturgii słowa Bożego. Funkcja organisty, psalterzysty, kantora, scholi i chóru*, [w:] *Liturgia słowa Bożego we mszy świętej*, red. Cz. Krakowiak, Lublin 2011, s. 89–96.
- Łukaszewski M. T., *Wokół pojęcia sacrum w muzyce*, „Musica Sacra Nova” 1 (2007), s. 23–53.
- Łukaszewski P., *Moja droga do sacrum*, „Pro Musica Sacra” 15 (2017), s. 93–102.
- Łukaszuk R., *Na Jasnej Górze odnalazłem wolną Polskę... i siebie. Z Wojciechem Kilarrem o jego zażyłości z Matką Jasnogórską, spotkaniu z Najwyższym Twórcą, o życiu, ojczyźnie i muzyce – rozmawia o. Robert Łukaszuk OSPPE*, Częstochowa 2003.
- Matyszewski A., *Antiphona ad communionem*, [w:] *Msza święta – rozumieć, aby lepiej uczestniczyć*, red. J. Hadalski, Poznań 2013, s. 427–430.
- Margański B., *Celebracja mszy św. w świetle odnowionego Mszału rzymskiego*, [w:] *Mysterium Christi. Podręcznik do liturgiki ogólnej i szczegółowej*, t. 3, *Msza święta*, red. W. Świerzawski, Kraków 1992, s. 157–169.
- Miazek J., *Druga modlitwa eucharystyczna o tajemnicy pojednania*, [w:] *Msza święta – rozumieć, aby lepiej uczestniczyć*, red. J. Hadalski, Poznań 2013, s. 338–344.
- Miazek J., *Dzieje liturgii rzymskiej*, [w:] *Historia liturgii*, red. W. Świerzawski, Zawichost–Kraków–Sandomierz 2012, s. 31–60.
- Miazek J., *Kolekta*, [w:] *Mszał księggą życia chrześcijańskiego*, red. B. Nadolski, Poznań 1989, s. 21–33.
- Miazek J., *Msza święta pierwszych chrześcijan*, [w:] *Eucharystia pierwszych chrześcijan*, wybór i oprac. M. Starowieyski, Kraków 2014, s. 25–40.
- Miazek J., *Msza św. w liturgiach zachodnich*, [w:] *Pokarm nieśmiertelności. Eucharystia w życiu pierwszych chrześcijan*, red. W. Myszor, Katowice 1987, s. 223–255.
- Miazek J., *Piąta modlitwa eucharystyczna*, [w:] *Msza święta – rozumieć, aby lepiej uczestniczyć*, red. J. Hadalski, Poznań 2013, s. 319–331.
- Miazek J., *Trzecie wydanie Mszału rzymskiego Pawła VI*, „Warszawskie Studia Teologiczne”, 16 (2003), s. 181–199.
- Michalik A., *Zraniony strzałą piękna. Piękno i misja Kościoła według Josepha Ratzingera*, „Tarnowskie Studia Teologiczne” 33 (2014) nr 2, s. 79–90.

- Mokrzycki B., *Droga chrześcijańskiego wtajemniczenia*, Warszawa 1983.
- Motyliński P., *Sanctus w modlitwie eucharystycznej*, [w:] *Modlitwy eucharystyczne Mszału rzymskiego. Dzieje – teologia – liturgia*, red. H. J. Sobeczko, Opole 2005, s. 141–146.
- Myszor W., *Eucharystia w wypowiedziach Ireneusza z Lyonu*, „Śląskie Studia Historyczno-Teologiczne” 19/20 (1986–87), s. 13–23.
- Nadolski B., *Pan z wami – więcej niż pozdrowienie*, [w:] *Msza święta – rozumieć, aby lepiej uczestniczyć*, red. J. Hadalski, Poznań 2013, s. 193–196.
- Nęcka E., *Psychologia twórczości*, Gdańsk 2005.
- Niedziela-Meira J., *Historia jazzu. 100 wykładów*, Katowice 2014.
- Nowak J., *Archetyp liturgii słowa w liturgii synagogałnej*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 1 (2018), s. 25–35.
- Nowak M., *Kolory w liturgii jako nomen actionis*, „Liturgia Sacra” 8 (2002) 1, s. 69–74.
- Nowakowski P., *Anafory – modlitwy eucharystyczne Kościołów wschodnich*, [w:] *Modlitwy eucharystyczne Mszału rzymskiego. Dzieje – teologia – liturgia*, red. H. J. Sobeczko, Opole 2005, s. 7–23.
- Okoń J., *Modlitwa za Ojczyznę ks. Piotra Skargi – w poszukiwaniu autora i gatunku*, „Acta Universitatis Lodzianis, Folia Litteraria Polonica” 3 (2013) 21, s. 19–42.
- Olearczyk T., *Cisza w edukacji szkolnej*, Kraków 2016.
- Ozorowski E., *Świętość Eucharystii*, [w:] *Diligis Me? Pasce*, red. S. Czerwik, M. Mierzwa, R. Majkowska, Sandomierz 2000, s. 490–501.
- Pałęcki W., *Miejsce muzyki w liturgii. Muzyka „siostrą” liturgii?*, [w:] *Modlitwy eucharystyczne Mszału rzymskiego: dzieje – teologia – liturgia*, red. H. J. Sobeczko, Opole 2005, s. 51–66.
- Pawlak I., *Chór kościelny wobec „ducha czasu”*, [w:] *De Musica Sacra in Polonia. Quaestiones Selectae*, t. 3, red. S. Garnczarski, Tarnów 2015, s. 191–203.
- Pawlak I., *Liturgia i muzyka – wzajemne relacje*, „Annales Lublinenses pro Musica Sacra” 5 (2014), s. 49–62.
- Pawlak I., *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2000.
- Pawlak I., *Schola, kantor i psalterzysta w historii Kościoła*, [w:] *Służba ołtarza. Schola, kantor, psalterzysta*, red. R. Rak, Katowice 1982, s. 9–19.
- Pawlak I., *Z zagadnień terminologii dotyczącej muzyki związanej z kultem*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 36 (1983) 1, s. 26–33.
- Penderecki K., *Kulturotwórcza moc chrześcijaństwa*, „Tygodnik Powszechny” 1 (1988), s. 3.
- Piasecki Z., *Rola śpiewów w liturgii w świetle Sacrosanctum Concilium*, „Ateneum Kapłańskie” 2/427 (1980) 72/94, s. 215–223.

- Pikulik J., *Śpiew i muzyka w historii liturgii*, „Ateneum Kapłańskie” 2/427 (1980) 72/94, s. 195–196.
- Pitre B., *Jezus i żydowskie korzenie Eucharystii*, Kraków 2018.
- Piwowarski W., *Socjologia religii*, Lublin 1996.
- Pleskaczewska A., *Druga edycja lekcjonarza mszalnego*, „Liturgia Sacra” 22/1 (47) 2016, s. 137–149.
- Pilarz K., *Sekularyzacja Sacrum i jej konsekwencje pastoralno-wychowawcze*, „Teologia i Człowiek” 28 (2014) 4, s. 11–25.
- Pilch B., *Śpiewy międzylekcyjne w polskich śpiewnikach katolickich po Soborze Watykańskim II*, Lublin 1993. (Maszynopis pracy magisterskiej w bibliotece KUL).
- Pociej B., *Duchowość i zakorzenienie*, [w:] *Duchowość Europy Środkowej i Wschodniej w muzyce końca XX wieku*, red. K. Droba, T. Malecka, K. Szwajgier, Kraków 2004, s. 41–53.
- Pociej B., *Komentarz, program koncertu, 09.03.2001 r. w kościele świętych Piotra i Pawła w Katowicach*, [w:] W. Kilar, *Missa pro pace*, Kraków 2005, s. 71–72.
- Pociej B., *Sacrum w muzyce liturgicznej*, „Ateneum Kapłańskie” 2/427 (1980) 72/94, s. 205–207.
- Podhajski M., *Formy muzyczne*, Warszawa 1991.
- Podobińska K., Polony L., *Cieszę się darem życia. Rozmowy z Wojciechem Kilarem*, Kraków 2007.
- Pośpiech R., *Kulturotwórcza rola muzyki w liturgii*, [w:] *Modlitwy eucharystyczne Mszału rzymskiego: dzieje – teologia – liturgia*, red. H. J. Sobeczko, Opole 2005, s. 85–98.
- Pośpiech R., *Muzyka wielogłosowa w celebracji eucharystycznej na Śląsku w XVII i XVIII wieku*, Opole 2004.
- Powichrowski T., *Struktura formalna modlitwy eucharystycznej*, „Rocznik Teologii Katolickiej” 6 (2007), s. 132–135.
- Pruszyński K. J., *Implikacje historyczno-teologiczne modlitw postcommunio Mszału Pawła VI*, „Studia Teologiczne Białystok Drohiczyn Łomża” 15 (1997), s. 177–190.
- Przyczyna W., *Miejsce homilii w celebracji liturgicznej*, [w:] *Liturgia i przepowiadanie*, red. W. Przyczyna, Kraków 2010, s. 43–56.
- Radziechowski D., *Zapomniane piękno*, Kraków 2015.
- Rak R., *Wychowanie do życia eucharystycznego*, [w:] *Mysterium Christi. Podręcznik do liturgiki ogólnej i szczegółowej*, t. 3, *Msza święta*, red. W. Świerzawski, Kraków 1992, s. 131–156.
- Rana miłości. Konferencje kartuskie*, tłum. T. Lubowiecka, M. Sokalski, Kraków 2004.

- Ratzinger J., *Bóg i świat, wiara i życie w dzisiejszych czasach*, rozm. P. Seewald, tłum. G. Sowiński, Kraków 2005.
- Ratzinger J., *Duch liturgii*, tłum. E. Pieciul, Kraków 2000.
- Ratzinger J., *Nowa pieśń dla Pana*, tłum. J. Zychowicz, Kraków 2005.
- Ratzinger J., *Opera omnia. Teologia liturgii. Sakramentalne podstawy życia chrześcijańskiego*, t. 11, wydanie polskie red. K. Gózdź, M. Górecka, tłum. W. Szymona, Lublin 2012.
- Ratzinger J., *Raport o stanie wiary*, Kraków 1986.
- Ratzinger J., *W drodze do Jezusa Chrystusa*, tłum. J. Merecki, Kraków 2004.
- Ratzinger J., *Zur Lage des Glaubens*, Monachium 1985.
- Reginek A., *Śpiewy mszalne*, [w:] *Mysterium Christi. Podręcznik do liturgiki ogólnej i szczegółowej*, t. 3, *Msza święta*, red. W. Świerzawski, Kraków 1992, s. 192–203.
- Rodziński A., *U podstaw kultury moralnej*, Lublin 2011.
- Ropiak S., *Chorał gregoriański w służbie dialogu ze współczesnością w świetle nauczania Benedykta XVI*, „*Studia Redemptorystowskie*” 9–1 (2011), s. 177–194.
- Ropiak S., *Śpiew kapłana i wiernych w modlitwach eucharystycznych*, [w:] *Modlitwy eucharystyczne Mszału rzymskiego. Dzieje – teologia – liturgia*, red. H. J. Sobeczko, Opole 2005, s. 301–320.
- Ropiak S., *Śpiew liturgiczny wyrazem piękna celebracji eucharystycznej i dopełnieniem doksológii*, [w:] *Mysterium Eucharystii. Teologia – liturgia – ekumenizm. Encyklika Jana Pawła II Ecclesia de Eucharistia*, red. W. Nowak, Olsztyn 2004, s. 138.
- Różycka-Klejnowska J., Klejnowski-Różycki D., *Studium ikony*, Zabrze 2011.
- Rubinkiewicz R., *Biblijne podstawy Eucharystii*, [w:] *Jezus eucharystyczny*, red. M. Rusecki, Lublin 1997, s. 49–60.
- Rucki M., *Księga „Sefer habrachot” do żydowskiej liturgii domowej*, „*Liturgia Sacra*” 24 (2018), nr 1, s. 93–104.
- Rusiecki M., *Religijność a dojrzałość osobowa człowieka. Wyzwanie dla polskiego nauczyciela na III tysiąclecie*, [w:] *Kształcenie kandydatów na nauczycieli*, red. T. Gumała, T. Dyrda, Kielce 2006, s. 61–83.
- Rzeźwicki G., *Eucharystia nowym kultem ‘w Duchu i Prawdzie’*, [w:] *Krąg biblijny. Materiały dla duszpasterzy, animatorów i wszystkich, którzy pragną czytać Pismo Święte*, nr 9, red. P. Łabuda, Tarnów 2014, s. 145–159.
- Rzeźwicki G., *Obrzędy komunii św. i obrzędy zakończenia mszy św.*, [w:] *Krąg biblijny. Materiały dla duszpasterzy, animatorów i wszystkich, którzy pragną czytać Pismo Święte*, nr 36, red. P. Łabuda, Tarnów 2018, s. 143–159.
- Rzeźwicki G., *Otworzyć drzwi do świata świętej liturgii – obrzędy wstępne mszy św.*, [w:] *Krąg biblijny. Materiały dla duszpasterzy, animatorów i wszystkich, którzy pragną czytać Pismo Święte*, nr 30, red. P. Łabuda, Tarnów 2016, s. 147–165.

- Samulnik, T., *Główne tezy teologii muzyki Josepha Ratzingera/Benedykta XVI*, „Teologia w Polsce” 11, 2 (2017), s. 217–235.
- Sawicki B., *W chorale jest wszystko*, Kraków 2014.
- Szaniecki P., *Msza po staremu się odprawia*, Kraków 2011.
- Siedlik W., *Henryk Mikołaj Górecki i jego muzyka*, „Pro Musica Sacra” 10 (2012), s. 89–103.
- Sielepin A., *Milczenie w liturgii specyficzną „przestrzenią” uczestnictwa w misterium*, [w:] *Liturgia w podstawowych formach wyrazu*, red. A. Żądło, Katowice 2011, s. 70–88.
- Sinka T., *Dzwony w liturgii*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 2 (1998), s. 115–121.
- Skarbowski J., *O zjawisku muzyczności*, [w:] *Filozofia muzyki. Studia*, red. K. Guźalski, Kraków 2003, s. 198–211.
- Sławecki M., *Historia najnowszych liturgiczno-muzycznych źródeł repertuaru śpiewu gregoriańskiego*, [w:] *Psalate synetos 2. Twórca wobec wymogów współczesnej liturgii*, red. M. Kierska-Witczak, Wrocław 2019, s. 187–206.
- Słotwińska H., *Celebracje liturgiczne w katechezie parafialnej*, „Roczniki Liturgiczne” 1 (2009) 56, s. 397–417.
- Snela B., *Przestrzeń kościelna*, [w:] *Liturgika ogólna*, red. F. Blachnicki, Lublin 1973, s. 171–245.
- Sobeczko H. J., *Ciągłość tradycji w mszałach rzymskich z 1570 i 1970 roku*, „Liturgia Sacra” 14 (2008) 2, s. 241–265.
- Sobeczko H. J., *Modlitwy eucharystyczne w tradycji Kościoła zachodniego*, [w:] *Modlitwy eucharystyczne Mszału rzymskiego: dzieje – teologia – liturgia*, red. H. J. Sobeczko, Opole 2005, s. 25–37.
- Sobeczko H. J., *Powstanie i przyjęcie konstytucji o liturgii w relacji jej autorów*, „Liturgia Sacra” 19/2 (2013) 42, s. 231–241.
- Sobeczko H. J., *Przesłanie posoborowych modlitw eucharystycznych na przełomie tysiąclecia*, „Studia Theologica Varsaviensia” 38/2 (2000), s. 11–32.
- Sobeczko H., *Sprawowanie Mszy św. przed Soborem Trydenckim na podstawie wrocławskich ksiąg liturgicznych*, [w:] *Eucharystia – tradycja czy teraźniejszość?* red. W. Irek, Wrocław 2008, s. 15–39.
- Sojka A., *Człowiek i Bóg w pieśni. Studium antropologiczno-pedagogiczne*, Kraków 2008.
- Špidlík T., *Prowadzeni przez Ducha*, Kraków 2000.
- Sroka J., *Obrzęd komunii*, [w:] *Mysterium Christi. Podręcznik do liturgiki ogólnej i szczegółowej*, t. 3, *Msza święta*, red. W. Świerzawski, Kraków 1992, s. 292–313.
- Starowieyski M., *Eucharystia pierwszych chrześcijan*, Kraków 2014.
- Stefański J., *Modlitwy eucharystyczne w posoborowej reformie liturgicznej*, Gniezno 2002.

- Stefański J., *Modlitwy eucharystyczne z udziałem dzieci – nowa szansa pastoralna*, Kraków 1988.
- Stróżewski W., *O wielkości. Szkice z filozofii człowieka*, Kraków 2002.
- Superson J. A., *Woda w czasie mszy świętej. Znak wody i jej symbolika*, „Liturgia Sacra” 20/1 (43) 2014, s. 71–81.
- Szablewski M., *Msza bez ludu. Znak jedności czy podziału?*, Kraków 2004.
- Szczeblewski Ł., *Kult św. Cecylii, dziewicy i męczennicy, w polskiej pieśni religijnej na przykładzie pieśni J. Łuciuka, M. Świerzyńskiego, A. Chlondowskiego i Z. Pia-seckiego*, „Seminare” 36 (2015) 2, s. 197–213.
- Szczepaniec S., *Wchodźcie w Nowe Tysiąclecie z księgą Ewangelii*, [w:] *Nowa ewangelizacja u progu Trzeciego Tysiąclecia. Program duszpasterski na rok 2000/2001*, red. E. Szczotok, Katowice 2000, s. 205–226.
- Szczepankiewicz M., *Cantate Domino. Szkice o kulturze muzycznej Kościoła*, Szczecin 2005.
- Szczepanowicz B., *Muzyka i taniec w Biblii*, Kraków 2016.
- Szebla K., *Chorał gregoriański w odnowionej liturgii mszy św. po Soborze Watykańskim II*, [w:] *Cantate Domino Canticum Novum*, red. S. Garnczarski, Tarnów 2004, s. 131–152.
- Szewczyk L., *Muzyka „najszlachetniejszą służebnicą” w liturgii. O muzyce jako źródle i tworzywem kaznodziejskim*, „Studia Pastoralne” 12 (2016), s. 36–48.
- Szymańska M., *Uczestnictwo w życiu społecznym w świetle teorii uczestnictwa Karola Wojtyły – Jana Pawła II. Kontekst pedagogiczny*, „Artes Liberales” nr 1–2 (10–11) 2011, s. 29–50.
- Szymańska M., Szymański S., *Twórcza postawa człowieka wobec realizacji jego życiowego powołania*, [w:] *Septuaginta pedagogiczno-katechetyczna*, red. M. Kąkiel, A. Zaremba, Kraków 2017, s. 225–237.
- Szymański S., *Hymn v Synodu Diecezji Tarnowskiej Za Chrystusem*, „Hosanna”, rok 13, nr 2 (29) 2018, wkładka nutowa, s. 3.
- Szymański S., *Potęga losu w wybranych utworach pasyjnych współczesnych kompozytorów muzyki sakralnej. Perspektywa personalistyczna*, [w:] *Człowiek – edukacja – społeczeństwo*, red. M. Gogolewska-Tońska, M. Szymańska, Pułtusk 2017, s. 213–230.
- Szypa M., *Odprawiać, sprawować, celebrować – o uczestnictwie w liturgii*, „Nowe Życie” 37 (2020) 4, s. 14–15.
- Tatarkiewicz W., *Dzieje szczęści pojęć*, Warszawa 2006.
- Tatarkiewicz W., *Historia filozofii*, t. 1, *Filozofia starożytna i średniowieczna*, Warszawa 2003.
- Tolkien J. R. R., *Silmarillion*, Warszawa 2000.
- Tomaszewski M., *Muzyka w dialogu ze słowem*, Kraków 2003.

- Tomaszewski M., *Muzyka wobec sacrum. Próba rozeznania*, [w:] *Olivier Messiaen we wspomnieniach i refleksji badawczej*, red. M. Szoka, R. D. Golianek, Łódź 2009, s. 39–47.
- Tomaszewski M., *Penderecki. Bunt i wyzwolenie. Rozpętanie żywiołów*, Kraków 2008.
- Tomaszewski M., *Teoria muzyki. Studia, interpretacje, dokumentacje*, nr 8/9, Kraków 2016.
- Towarek P., *Offertorium mszalne dawniej i dziś*, „*Studia Elbląskie*” 19 (2018), s. 207–226.
- Tuchle H., *Historia Kościoła*, t. 3 (1500–1715), Warszawa 1986.
- Tyrała R., *Cecyliński ruch odnowy muzyki kościelnej na ziemiach polskich do 1939 roku*, Kraków 2010.
- Tyrała R., *Chorał gregoriański wciąż pierwszym śpiewem Kościoła*, „*Anamnesis*” 26 (3) 2001, s. 49–60.
- Tyrała R., *Koncerty w kościołach po Vaticanum II*, „*Pastores*” 55/2(2012), s. 116–123.
- Tyrała R., *Międzynarodowa Federacja Pueri Cantores w latach 1944–2017. Historia, ludzie, idee*, Kraków 2019.
- Tyrała R., *Muzyka kościelna w archidiecezji krakowskiej w latach 1997–2017*, „*Ruch Biblijny i Liturgiczny*” 71 (2018) 3, s. 197–219.
- Tyrała R., *Nowa instrukcja Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej (2017)*, „*Studia Pastoralne*” 14 (2018), s. 71–83.
- Tyrała R., *Soborowa odnowa muzyki kościelnej w Polsce*, Kraków 2000.
- Tyrała R., *Wychowanie i formacja na przykładzie Federacji Pueri Cantores*, „*Tarnowskie Studia Teologiczne*” 33 (2014) nr 2, s. 205–215.
- Tyrała R., *Znaczenie muzyki kościelnej w historii Kościoła*, „*Perspektywy Kultury*” 24 (2019) nr 1, s. 71–103.
- Urban M., *Dotknięcie niewidzialnego. Sztuka i religia w myśli Hansa Ursa von Balthasara*, [w:] *Balthasar H. U., Pisma wybrane*, t. 2, *Pisma z zakresu sztuki i religii*, wybór i oprac. M. Urban, tłum. M. Urban, D. Jankowska, Kraków 2007, s. 5–24.
- Walkusz J., *Drugi Sobór Watykański – próba kontekstualnej interpretacji historycznej*, „*Colloquia Theologica Ottoniana*” 1 (2013), s. 17–40.
- Waloszek J., *Teologiczne wymiary piękna muzyki liturgicznej*, [w:] *Modlitwy eucharystyczne Mszału rzymskiego. Dzieje – teologia – liturgia*, red. H. J. Sobeczko, Opole 2005, s. 47–78.
- Wąsacz-Krztoń J. H., *Posłuszna J., Kształcenie muzyczne młodzieży w Galicji Zachodniej w dobie autonomii*, „*Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska*” 29 (2016) 3, s. 149–159.
- Wilczek-Krupa M., *Górecki. Geniusz i upór*, Kraków 2018.

- Wiśniewski P., *Duchowość chorału gregoriańskiego*, „Liturgia Sacra” 19 (2013), nr 1, s. 103–118.
- Wiśniewski P., *Inkulturacja muzyczna w liturgii po Soborze Watykańskim II*, „Studia Płockie” 34 (2006), s. 57–67.
- Wiśniewski P., *Kancjonał – księgą liturgiczną?*, „Liturgia Sacra” 14 (2008) 2, s. 415–427.
- Wiśniewski P., *Psalm responsoryjny w liturgii mszalnej*, „Teologia i Człowiek” 10 (2007), s. 181–194.
- Wit Z., *Czy rozumiem liturgię Kościoła? Miniprzewodnik po znakach i symbolach w liturgii*, Częstochowa 2005.
- Włodyga P., *Pokój (Pański niech zawsze będzie) z wami*, [w:] *Introibo ad altare Dei*, red. S. Koperek, Kraków 2008, s. 121–129.
- Wojtyła K., *Osoba i czyn oraz inne studia antropologiczne*, Lublin 2000.
- Wojtyła K., *Miłość i odpowiedzialność*, Lublin 2001.
- Wyszyński S., *Idzie nowych ludzi plemię. Wybór przemówień i rozważań*, Warszawa 2001.
- S. Wyszyński, *Przemówienie żałobne podczas pogrzebu śp. Arcybiskupa A. Baraniaka. Poznań, 18 VIII 1977 r.*, „Miesięcznik Kościelny Archidiecezji Poznańskiej” 28 (1977), nr 10–12, s. 185–186 [w:] M. Jędraszewski, *Teczki na Baraniaka. Świadek*, Poznań 2009, s. 328.
- Zatwardnicki S., *Hermeneutyka reformy – hermeneutyka wiary*, „Teologia w Polsce” 10 (2016) 2, s. 141–164.
- Żądło A., *Modlitwy wstawieniowe*, [w:] *Modlitwy eucharystyczne Mszału rzymskiego. Dzieje – teologia – liturgia*, red. H. J. Sobeczko, Opole 2005, s. 201–212.

VI. WITRYNY INTERNETOWE

- Błażejczyk W., *Obiektofony*, <http://wojciech.blazejczyk.eu/pl/projekty/obiektofony> (26.07.2019).
- Korbut M., *Polskie prawykonanie Missa brevis Krzysztofa Pendereckiego. Rozmowa z kompozytorem*, <https://dziennikbałtycki.pl/polskie-prawykonanie-missa-brevis-krzysztofa-pendereckiego-rozmowa-z-kompozytorem/ar/739141/3> (30.10.2018).
- Koyzis D. T., *Gelineau Psalmody*, <https://www.firstthings.com/blogs/firstthoughts/2010/04/gelineau-psalmody> (15.01.2020).
- Kuchciński M., *Rok Stanisława Moniuszki*, <https://moniuszko200.pl/pl/uchwala-sejmu-3048> (23.07.2019).
- Łuciuk J., <http://culture.pl/pl/tworca/juliusz-luciuk> (30.01.2021).

- Moniuszko S., *Msze*, <http://www.dux.pl/stanislaw-moniuszko-msze.html> (02.12.2019).
- Papieska Rada do spraw Popierania Jedności Chrześcijan, *Wskazania dotyczące dopuszczania do Eucharystii między Kościołem Chaldejskim i Asyryjskim Kościołem Wschodu; Dopuszczanie do Eucharystii w sytuacjach konieczności duszpasterskiej. Ustalenia między Kościołem Chaldejskim i Asyryjskim Kościołem Wschodu*, tłum. Marek Blaza, <http://www.jezuici.pl/mblaza/articles.php?lng=pl&pg=150> (16.12.2021).
- Penderecki K., *Missa brevis na chór a cappella*, <http://ninateka.pl/kolekcje/trzej-kompozytorzy/penderecki/audio/missa-brevis-na-chor-a-cappella> (10.02.2018).

WYKAZ SKRÓTÓW

1. KSIĘGI BIBLIJNE STAREGO I NOWEGO TESTAMENTU

Sigła biblijne i perykopy biblijne przedstawione w pracy pochodzą z: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, opracował Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich. Wydanie piąte, na nowo opracowane i poprawione, Poznań 2003.

2. SKRÓTY BIBLIOGRAFICZNE

- 4ART – wydawnictwo płytowe 4ART music, Warszawa 2003.
- AP – wydawnictwo płytowe Acte Préalable, Warszawa 1999, 2001.
- BC – wydawnictwo płytowe Brilliant Classics, Leeuwarden 2019.
- DD – Jan Paweł II, List apostolski o świętowaniu niedzieli *Dies Domini* (Watykan 1998), Wrocław 2021.
- DUX – wydawnictwo płytowe DUX, Warszawa 2013.
- EE – Jan Paweł II, Encyklika *Ecclesia de Eucharistia* (Rzym 2003), Wrocław 2003.
- EK – *Encyklopedia katolicka*, t. 2, Bar – Centuriones, red. F. Gryglewicz, R. Łukaszuk, Z. Sułkowski, Lublin 1989.
- GS – Paweł VI, Konstytucja *Gaudium et spes* (Rzym 1965), Wrocław 2005.
- IEP – Konferencja Episkopatu Polski, *Instrukcja o muzyce liturgicznej po Soborze Watykańskim II* (Warszawa 1979), [w:] A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, Warszawa 1997, s. 82–90.
- IMK – Konferencja Episkopatu Polski, *Instrukcja Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej* (Lublin 2017), Lublin 2017.
- KKK – *Katechizm Kościoła katolickiego*, Poznań 2015.
- KL – Sobór Watykański II, *Konstytucja o liturgii świętej* (Rzym 1963), [w:] *Sobór Watykański II. Konstytucje, dekryty, deklaracje. Tekst polski, nowe tłumaczenie*, Poznań 2002.

- LA – Jan Paweł II, *List do artystów* (Watykan 1999), Wrocław 2005.
- LRI – Kongregacja ds. Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów, *IV Instrukcja dla poprawnego wprowadzenia soborowej konstytucji o liturgii. Liturgia rzymska i inkulturacja* (Rzym 1994), Lublin 2019.
- MR – *Mszał rzymski dla diecezji polskich*, Poznań 2010.
- MS – Święta Kongregacja Obrzędów, *Instrukcja o muzyce w świętej liturgii Musicam sacram* (Rzym 1967), [w:] A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, Warszawa 1997.
- OKK – Kongregacja ds. Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów, *Instrukcja O koncertach w kościołach* (Rzym 1987), [w:] A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, Warszawa 1997.
- OWMR – Kongregacja ds. Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów, *Ogólne wprowadzenie do Mszału rzymskiego. Z trzeciego wydania Mszału rzymskiego*. Rzym 2002, Poznań 2006.
- PR – wydawnictwo płytowe Pawlik Relations, Warszawa 2019.
- PWM – wydawnictwo nutowe Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1997.
- SCH – wydawnictwo płytowe Stowarzyszenie Chóru Scherzo, Nowy Sącz 2008.
- SM – wydawnictwo nutowe Schott Music GmbH & Co., Mainz 2013.
- SS – Benedykt XVI, *Encyklika Spe Salvi* (Rzym, 2007), Wrocław 2017.
- TS – Pius X, *Motu proprio o muzyce świętej* (Rzym 1903), [w:] A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, Warszawa 1997.
- VS – Jan Paweł II, *Encyklika Veritatis splendor* (Rzym 1993), Wrocław 2016.
- WC – wydawnictwo płytowe Warner Classics, Warszawa 2017.

SPIS RYCIN I PRZYKŁADÓW NUTOWYCH

RYCINY

- Ryc. 1. Podział muzyki wg przyjętych kryteriów
- Ryc. 2. Schemat inspiracji w muzyce (opracowanie autorskie)
- Ryc. 3. Podział muzyki dla kultu na podstawie posoborowych dokumentów Kościoła
- Ryc. 4. Schemat przyczyn nadużyć muzyki w Kościele (opracowanie autorskie)
- Ryc. 5. Wojciech Kilar *Missa pro pace*. Promienisty układ koncentryczny
- Ryc. 6. Krzysztof Penderecki *Missa brevis*. Oś czasu przedstawiająca kolejność powstawania części (opracowanie autorskie)
- Ryc. 7. Henryk Jan Botor *Missa de misericordia Domini*. Promienisty układ koncentryczny
- Ryc. 8. Sebastian Szymański *Missa spei*. Kolejność powstawania części utworu
- Ryc. 9. Sebastian Szymański *Missa spei*. Proporcje wykorzystanego instrumentarium oraz czasy trwania poszczególnych części stałych mszy
- Ryc. 10. Muzyczny rezonans *sacrum* (opracowanie autorskie)
- Ryc. 11. Sebastian Szymański *Missa spei*. Promienisty układ koncentryczny części stałych mszy

PRZYKŁADY NUTOWE

- Przykł. 1. Wojciech Kilar *Missa pro pace*. Temat *Kyrie* prezentowany przez orkiestrowy kwintet smyczkowy (takty 36–48)
- Przykł. 2. Wojciech Kilar *Missa pro pace*. Temat *Kyrie* prezentowany przez dialogującą partię altu i basu solo (takty 100–112)
- Przykł. 3. Wojciech Kilar *Missa pro pace*. Monumentalne rozpoczęcie części *Agnus Dei* przez chór i orkiestrę (takty 1–6)
- Przykł. 4. Wojciech Kilar *Missa pro pace*. *Crescendo* ekspozycji słów *Miserere* przez solistów i orkiestrę (takty 102–111)
- Przykł. 5. Wojciech Kilar *Missa pro pace*. Dramaturgiczna i repetytywna projekcja libretta przez chór i orkiestrę (takty 112–117)

- Przykł. 6. Wojciech Kilar *Missa pro pace*. Charakterystyczna dla części *Gloria* figura harmoniczno-rytmiczna (takty 45–48)
- Przykł. 7. Wojciech Kilar *Missa pro pace*. *Tutti* chóru i orkiestry ze zmienny i powracającym metrum (takty 125–132)
- Przykł. 8. Wojciech Kilar *Missa pro pace*. Zakończenie części *Sanctus* (takty 94–104)
- Przykł. 9. Wojciech Kilar *Missa pro pace*. Głosy męskie *a cappella* oraz charakterystyczne dla tej części oznaczenie wykonawcze – / (takty 34–51)
- Przykł. 10. Juliusz Łuciuk *Msza polska*. Nawiązanie do tańców polskich w trzech częściach *Mszy polskiej* Juliusza Łuciuka
- Przykł. 11. Juliusz Łuciuk *Msza polska*. Nawiązanie quasi-mazurek jako istota struktury melodyczno-rytmicznej *Kyrie* i dialog w przestrzeni solistyczno-chóralnej (takty 14–23)
- Przykł. 12. Juliusz Łuciuk *Msza polska*. Dialogizująca (naprzemiennie) i monofoniczna faktura chóralna *Glorii* (takty 22–29)
- Przykł. 13. Juliusz Łuciuk *Msza polska*. Pominięcie słowa *Tuam z gloriam Tuam* (takty 32–37)
- Przykł. 14. Juliusz Łuciuk *Msza polska*. Początek partii mezzosopranu solo i wprowadzenie *campane tubolari* (takty 53–62)
- Przykł. 15. Juliusz Łuciuk *Msza polska*. Quasi-polonez, motoryka utworu akcentowana dźwiękiem werbla oraz ekspozycja faktury chóralnej (takty 1–8)
- Przykł. 16. Juliusz Łuciuk *Msza polska*. Quasi-kujawiak, ambientowa paleta brzmieniowa orkiestry oraz ekspozycja mezzosopranu solo (takty 3–8)
- Przykł. 17. Krzysztof Penderecki *Missa brevis*. Silnie dysonansowy – klasterowy pion brzmieniowy na słowie *Hosanna* – sopran i alty dzielą się w *divisi* na łącznie 11 głosów (takt 41)
- Przykł. 18. Krzysztof Penderecki *Missa brevis*. Ruch szesnastkowy, *staccato* oraz pion harmoniczny w *Sanctus* (takty 35–42)
- Przykł. 19. Krzysztof Penderecki *Missa brevis*. Opadające dźwięki sentencji *dona nobis pacem* w *Agnus Dei* (takty 37–41)
- Przykł. 20. Krzysztof Penderecki *Missa brevis*. Punkt kulminacyjny *Kyrie* (takty 14–19) oraz melizmatyczny śpiew sopranów (takty 19–20)
- Przykł. 21. Krzysztof Penderecki *Missa brevis*. Jednoczące się głosy w finale *Gloria* (takt 56) oraz ornamentyka w sopranach na słowie *gloria* (takt 57)
- Przykł. 22. Krzysztof Penderecki *Missa brevis*. Średniowieczne organum *Benedicamus Domino* ze zmierzającym do finału *Alleluja* (takty 55–57)
- Przykł. 23. Henryk Jan Botor *Missa de misericordia Domini*. Cytat z *Credo III* oraz następujące po nim współczesne palety barwowe od słów *Et in carnatus est*

- Przykł. 24. Henryk Jan Botor *Missa de Misericordia Domini*. Polirytmia w wyrażeniu *Cum Sancto Spiritu* (takty 124–129)
- Przykł. 25. Henryk Jan Botor *Missa de Misericordia Domini*. Polirytmia w ostinatowym fragmencie *Hosanna in excelsis* (takty 32–37)
- Przykł. 26. Henryk Jan Botor *Missa de Misericordia Domini*. Motyw główny, który rozpoczyna zarówno *Kyrie*, jak i *Agnus Dei* (takty 1–5)
- Przykł. 27. Henryk Jan Botor *Missa de Misericordia Domini*. Początek projekcji libretto w *Kyrie* (takty 6–12)
- Przykł. 28. Henryk Jan Botor *Missa de Misericordia Domini*. Początek projekcji libretto w *Agnus Dei* (takty 5–12)
- Przykł. 29. Henryk Jan Botor *Missa de Misericordia Domini*. Charakterystyczna figura rytmiczna w *Kyrie* (takty 43–52)
- Przykł. 30. Henryk Jan Botor *Missa de Misericordia Domini*. Charakterystyczna figura rytmiczna w *Agnus Dei* (takty 38–45)
- Przykł. 31. Henryk Jan Botor *Missa de Misericordia Domini*. *Staccato* podkreślające słowo *pacem* w *Agnus Dei* (takty 47–50)
- Przykł. 32. Paweł Łukaszewski *Missa pro Patria*. Dialog głosów solowych na tle statecznych dźwięków chóru w *Kyrie* (takty 58–62)
- Przykł. 33. Paweł Łukaszewski *Missa pro Patria*. Jedną z konstrukcji brzmieniowych zastosowanych w *Glorii* stanowi unison solistów, aklamacyjna funkcja chóru oraz wznoszące dźwięki waltorni na tle innych instrumentów orkiestry (takty 98–104)
- Przykł. 34. Paweł Łukaszewski *Missa pro Patria*. Dodatkowe systemy nutowe poniżej partii chóralnej z librettem w języku polskim w *Alleluja* (takty 51–56)
- Przykł. 35. Paweł Łukaszewski *Missa pro Patria*. Nadające *Credo* motoryki głosy żeńskie, na tle statecznych głosów męskich (takty 94–97)
- Przykł. 36. Paweł Łukaszewski *Missa pro Patria*. Partia chóru w finale *Sanctus* (takty 70–78)
- Przykł. 37. Paweł Łukaszewski *Missa pro Patria*. Wyjątkowa harmonia partii chóru w *Agnus Dei* (takty 14–19)
- Przykł. 38. Paweł Łukaszewski *Missa pro Patria*. Oznaczenie *quasi canto gregoriano* stanowi nawiązanie do *continuum* Kościoła – chorału gregoriańskiego w *Communio* (takty 31–35)
- Przykł. 39. Sebastian Szymański *Missa spei*. Fraza *Christe eleison* w *Kyrie* (takty 58–66)
- Przykł. 40. Sebastian Szymański *Missa spei*. Specyficzna konstrukcja harmoniczna w finale *Credo* (takty 358–368)
- Przykł. 41. Sebastian Szymański *Missa spei*. Pauzy oraz budowanie napięcia w *Matko Miłosierdzia* (takty 19–27)

- Przykł. 42. Sebastian Szymański *Missa spei*. Wykorzystanie różnych słów w każdym systemie oraz wprowadzenie głosu solowego w *Da mihi animas* (takty 25–32)
- Przykł. 43. Sebastian Szymański *Missa spei*. Melodyczno-rytmiczna figura muzyczna ze słowami *dona nobis pacem* w *Agnus Dei* (takty 477–480)
- Przykł. 44. Sebastian Szymański *Missa spei*. Pasaże instrumentów dętych drewnianych na tle chóralnej sentencji *Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus, Deus Sabaoth* w *Sanctus* (takty 387–393)
- Przykł. 45. Sebastian Szymański *Missa spei*. Jedna z wersji sentencji *Hosanna in excelsis* wprowadzona w *Sanctus*, która nie została wykorzystana w utworze (takty 404–411)
- Przykł. 46. Sebastian Szymański *Missa spei*. Właściwa sentencja *Hosanna in excelsis* wprowadzona w *Sanctus* (takty 427–435)
- Przykł. 47. Sebastian Szymański *Missa spei*. Wznoszące zakończenie modułu B ze słowami *Domine Fili Unigenite* w *Gloria* (takty 134–142)

ANEKS

W aneksie znajduje się partytura *Sanctus* – jedna z siedmiu części utworu *Missa spei* Sebastiana Szymańskiego na chór mieszany i orkiestrę symfoniczną.

MISSA SPEI
SANCTUS

The musical score is arranged in three systems. The first system includes staves for 2 flutes (2 fl), 2 oboes (2 ob), 2 clarinets (2 cl), 2 bassoons (2 fg), and violin (vln). The second system includes staves for soprano (S), alto (A), tenor (T), and bass (B) voices. The third system includes staves for violin I (vln I), violin II (vln II), viola (vi), cello (vc), and double bass (cb). The score is in 5/4 time, with a tempo marking of 82. It features various time signatures: 5/4, 2/4, 4/4, 5/4, 3/4, and 4/4. Dynamics include *pp*, *mp*, *p*, *ppp*, *legato*, and *sim.*. The vocal parts enter at measure 26 with the text "San - ctus,". The woodwinds and strings provide accompaniment with complex rhythmic patterns and articulation marks.

30

2 fl *mp* *mf* *f* *p*

2 ob *mp* *mf* *f* *p* *mp*

2 cl *mp* *mf* *f* *p* *mp*

2 fg *mp* *mf* *f* *p* *mp*

2 bf *f* *p* *mp*

mp

S *mp* *mf* *f* *p* *mp*
San - ctus, San - ctus... Do - mi - nus, De - us Sa - ba - oth. San - ctus, San - ctus,

A *mp* *mf* *f* *p* *mp*
San - ctus, San - ctus Do - mi - nus, De - us Sa - ba - oth. San - ctus, San - ctus,

T *mp* *mf* *f* *p* *mp*
San - ctus, San - ctus... Do - mi - nus, De - us Sa - ba - oth. San - ctus, San - ctus,

B *mp* *mf* *f* *p* *mp*
San - ctus, San - ctus Do - mi - nus, De - us Sa - ba - oth. San - ctus, San - ctus,

vi I *p* *f* *p* *mp*
div.

vi II *p* *f* *p* *mp*
div.

vi *p* *f* *p* *mp*

vc *mp* *mf* *f* *p* *mp*

cb *mp* *mf* *f* *p* *mp*

rit. $\text{♩} = 96$ più mosso ($\text{♩} = 110$)

2 fl *mf* *f* *p* 27 $\frac{2}{4}$ *p* 31

2 ob *mf* *f* *p* *p*

2 cl *mf* *f* *p* *p*

2 fg *mf* *f* *p* *p*

mp *pp* *mf*

comp *mp*

vbf *f* *pp* *mp*

ap *mf* *f* *p*

rit. $\text{♩} = 96$ più mosso ($\text{♩} = 110$)

S *mf* *f* *p* 27 $\frac{2}{4}$ *mf*

A *mf* *f* *p* *mf*

T *mf* *f* *p*

B *mf* *f* *p*

San - ctus Do-mi - nus, De-us Sa - bu - oeth. Pie - ni sunt cae - li et ter-ra glo-ria

San - ctus Do-mi - nus, De-us Sa - bu - oeth. Pie - ni sunt cae - li et ter-ra glo-ria

San - ctus Do-mi - nus, De-us Sa - bu - oeth.

San - ctus Do-mi - nus, De-us Sa - bu - oeth.

rit. $\text{♩} = 96$ 27 $\frac{2}{4}$ più mosso ($\text{♩} = 110$)

vi I *mf* *f* *p* *mf*

vi II *mf* *f* *p* *mf*

vi *mf* *f* *p* *mf*

vc *mf* *f* *p* *mf*

cb *mf* *f* *p* *mf*

div. *legato* *rim.*

legato *rim.*

legato *rim.*

legato *rim.*

legato *rim.*

2 fl ³⁰⁹ **28** più mosso (♩ = 116) rit. **29** ♩ = 96 $\frac{5}{4}$ mp <

2 ob ^{a2} mp <

2 cl ^{a2} mp <

2 fg ^{a2} mp <

tr (1-2) f pp

tr (3) f pp

tmp p f

empli mp

empe f

vbr mp

ap ^{gloss} mp < f mp < f mp <

S **28** più mosso (♩ = 116) rit. **29** ♩ = 96 $\frac{5}{4}$ mp <

ter-ra glo-ria tu - a, [o] ter-ra glo-ria tu - a. Ho san-na in ex-cel-sis, Ho san-na in ex-cel-sis, Ho - san-na. [o]

A ^f ter-ra glo-ria tu - a. [o] ter-ra glo-ria tu - a. Ho san-na in ex-cel-sis, Ho san-na in ex-cel-sis, Ho - san-na. [o]

T ^{mf} Pie - ni sunt cae - li et ter-ra glo-ria tu - a. Ho san-na in ex-cel-sis, Ho san-na in ex-cel-sis, Ho - san-na. [o]

B ^{mf} Pie - ni sunt cae - li et ter-ra glo-ria tu - a. Ho san-na in ex-cel-sis, Ho san-na in ex-cel-sis, Ho - san-na. [o]

vi I ^{div.} **28** più mosso (♩ = 116) ^f ^{div.} rit. **29** ♩ = 96 $\frac{5}{4}$ mp <

vi II ^f ^{div.} mp <

vl ^f mp <

vc ^{div.} ^f ^{div.} mp <

cb ^f mp <

412 **30** *piu mosso* ($\text{♩} = 108$) 33

2 fl. *sim.* *pp*

2 ob. *sim.* *pp*

2 cl. *sim.* *pp*

2 fg. *sim.* *p*

1-2 tr. *pp*

3-4 tr. *pp*

1-2 tn. *mp*

1-2 tn. *mp*

mp. *pp* *mf p* *mp* *mf*

tr. *mp*

ca. *mf*

vib. *mf*

pf. *mf*

ap. *mf*

30 *pp* *piu mosso* ($\text{♩} = 108$) *mp* *mf*

S. *sim.* [o] *pp* *mp* *mf*

A. *sim.* [o] *pp* *mp* *mf*

T. *sim.* [o] *pp* *mp* *mf*

B. *sim.* [o] *pp* *mp* *mf*

Be-ne-di-ctus qui ve-nit in no-mi-ne Do-mi-ni, Be-ne-di-ctus qui ve-nit in no-mi-ne Do-mi-ni, Be-ne-di-ctus qui ve-nit in no-mi-ne Do-mi-ni, Be-ne-di-ctus qui ve-nit in no-mi-ne Do-mi-ni.

30 *pp* *piu mosso* ($\text{♩} = 108$) *mp* *mf*

vi. *sim.* *pp* *mp* *mf*

vi. *sim.* *pp* *mp* *mf*

vc. *sim.* *mp* *mf*

cb. *sim.* *mp* *mf*

423 **31** più mosso (♩ = 116)

2 fl
2 ob
2 cl
2 fg
(1-2) tr
(3-4) tr
(1-2) tr
(3) tr
tn
(1-2) tn
(3) tn
tb
imp
ti
gr c
cimpli
cmpno
pt
sp
S
A
T
B
vni
vn II
vi
vc
cb

mp *f* *sf* *gliss.* *mf* *ff*

mi - ni, Be - ne di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Ho san - na in ex - cel - sis, Ho -
mi - ni, Be - ne di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Ho san - na in ex - cel - sis, Ho -
mi - ni, Be - ne di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Ho san - na in ex - cel - sis, Ho -
mi - ni, Be - ne di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Ho san - na in ex - cel - sis, Ho -

31 più mosso (♩ = 116)

molto rit.

430

2 fl
2 ob
2 cl
2 fg
(1-2) cr
(3-4) cr
(1-2) tr
(3) tr
(1-2) tn
(3) tn
tb
imp
gr c
empli
cnpae
pt
ap

molto rit.

gliss.

san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na in ex - cel - sis.
san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na in ex - cel - sis.
san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na in ex - cel - sis.
san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na in ex - cel - sis.

3/4 4/4 4/4

ca 3'15"

ABSTRAKT

Sebastian Szymański

<https://orcid.org/0000-0002-9426-9144>

Sacrum w kompozycji mszy – poszukiwania i nadzieje.

Studium liturgiczno-muzyczne

Celem dysertacji *Sacrum w kompozycji mszy – poszukiwania i nadzieje. Studium liturgiczno-muzyczne* jest ukazanie *sacrum* w kompozycji mszy muzycznej jako działania twórczego kompozytora. Realizacja tego celu wymaga postawienia problemu, który można ująć w pytaniu: jakie miejsce zajmuje *sacrum* w kompozycji mszy jako gatunku muzycznego? Udzielenie odpowiedzi na to pytanie wymagało zastosowania metody hermeneutycznej powiązanej z analizą doświadczeń kompozytora utworu *Missa spei*. Zgromadzony materiał badawczy w wymiarze teoretyczno-praktycznym pozwolił na wyciągnięcie wniosków, pośród których należy wymienić konieczność rozumienia muzycznego rezonansu *sacrum* przez teologów muzyki, podnoszenia jakości muzyki liturgicznej, wprowadzania nowych rozwiązań muzycznych czerpiących z tonalności odnowionej, prowadzenia badań interdyscyplinarnych w zakresie teologii muzyki, kształtowania dojrzałych postaw kompozytorów i muzyków kościelnych zarówno od strony muzycznej, jak i liturgicznej. Znalazło to odzwierciedlenie w strukturze rozprawy, na którą składają się: bibliografia, wykaz skrótów, wstęp, pięć rozdziałów: *Rozwój liturgii mszy świętej, Celebracja Eucharystii po Soborze Watykańskim II, Muzyka w Kościele, Msza – dzieło muzyczne – wybrane przykłady, Sakralność mszy jak gatunku muzycznego*; zakończenie, spis rycin i przykładów nutowych oraz aneks.

Novum tej dysertacji stanowi określenie *sacrum* w kompozycji mszy jako efekcie pracy twórczej kompozytora, stworzenie terminu „muzyczny rezonans *sacrum*” oraz partytury siedmioletniego cyklu mszalnego *Missa spei* autora dysertacji.

SŁOWA KLUCZOWE

Joseph Ratzinger, Jan Paweł II, Antoni Baraniak, Wojciech Kilar, Eucharystia, liturgia, teologia, muzyka sakralna, msza, msza muzyczna, kompozycja, *sacrum*

SPIS TREŚCI

Wstęp	5
I. Rozwój liturgii mszy świętej	13
1. Historia i teologia mszy do Soboru Watykańskiego II	13
1.1. Stary Testament	14
1.2. Od początków chrześcijaństwa do wieków średnich	18
1.3. Od średniowiecza do czasów Grzegorza VII	24
1.4. Od czasów Grzegorza VII do Soboru Trydenckiego	26
1.5. Od Soboru Trydenckiego do Soboru Watykańskiego II	28
2. Muzyka podczas Najświętszej Ofiary	30
1.1. Stary Testament	30
2.2. Od Nowego Testamentu do średniowiecza	33
2.3. Średniowiecze i chorał gregoriański	35
2.4. Renesans i barok	38
2.5. Próby odnowy muzyki	40
3. Odnowa liturgiczno-muzyczna po Soborze Watykańskim II	42
II. Celebracja Eucharystii po Soborze Watykańskim II	53
1. Pojęcie celebracji	53
2. Struktura mszy świętej	61
2.1. Obrzędy wstępne	62
2.2. Liturgia słowa Bożego	66
2.3. Liturgia eucharystyczna	72
2.4. Obrzędy zakończenia	87
2. Uczestnicy celebracji	89
III. Muzyka w Kościele	101
1. Muzyka, jej istota i rodzaje	101
2. Dzieło muzyczne i jego elementy	106
3. Inspiracje kompozytorów dzieł muzycznych	111
4. Muzyka dla kultu w dokumentach	118
5. Cele, przymioty i funkcje muzyki liturgicznej	122
6. Przyczyny nadużyć w muzyce liturgicznej	134

iv. Msza – dzieło muzyczne – wybrane przykłady.	147
1. <i>Missa pro pace</i> Wojciecha Kilara.	147
2. <i>Msza polska</i> Juliusza Łuciuka	163
3. <i>Missa brevis</i> Krzysztofa Pendereckiego	173
4. <i>Missa de Misericordia Domini</i> Henryka Jana Batora	183
5. <i>Missa pro Patria</i> Pawła Łukaszewskiego	191
6. <i>Missa spei</i> Sebastiana Szymańskiego	204
v. Sakralność mszy jako gatunku muzycznego.	221
1. Doskonałość formy	221
2. Rezonans piękna.	230
3. <i>Sacrum</i> w mszy jako gatunku	241
4. Perspektywy....	252
Zakończenie	259
Bibliografia	267
Wykaz skrótów.	285
Spis rycin i przykładów nutowych	287
Aneks	291
Abstrakt.	299

Problem badawczy niniejszej dysertacji pt. *Sacrum w kompozycji mszy – poszukiwania i nadzieje. Studium liturgiczno-muzyczne* zawiera się w pytaniu: jakie miejsce zajmuje *sacrum* w kompozycji mszy jako gatunku muzycznego? Uzyskanie odpowiedzi na powyższe pytanie będzie wymagało dokonania analizy zgromadzonego materiału badawczego w zakresie literatury przedmiotu dotyczącej teologii liturgii i muzyki oraz ich historii z wydobyciem koherencji pomiędzy nimi. Stanowi to punkt odniesienia do zbadania pod kątem muzyczno-teologicznym wybranych, najbardziej adekwatnych, cykli mszalnych polskich kompozytorów, powstałych po Soborze Watykańskim II. Bliższe przyjrzenie się pracy kompozytora i jego dziełu pozwoli lepiej zrozumieć istotę *sacrum* w muzyce przeznaczonej na potrzeby kultu. Ta analiza implikuje także konieczność zwrócenia uwagi na proces twórczy, który dokonuje się w kompozytorze podczas kreowania muzycznej materii służebnej świętym tekstom liturgicznym.

ze Wstępu



Uniwersytet Papieski
Jana Pawła II
w Krakowie

ISBN 978-83-63241-14-8
9 788363 241148