

UNIWERSYTET PAPIESKI JANA PAWŁA II

W KRAKOWIE

WYDZIAŁ TEOLOGICZNY

MGR LIC. SEBASTIAN SZYMAŃSKI

SACRUM W KOMPOZYCJI MSZY

– POSZUKIWANIA I NADZIEJE

STUDIUM LITURGICZNO-MUZYCZNE

Praca doktorska

napisana na seminarium z Kultury Chrześcijańskiej

pod kierunkiem ks. prof. dra hab. Roberta Tyrały

KRAKÓW 2022

Autor: Sebastian Szymański

Tytuł: Sacrum w kompozycji mszy – poszukiwania i nadzieje. Studium liturgiczno-muzyczne

Promotor: ks. prof. dr hab. Robert Tyrała

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

Kraków 2022

Stron 309

ABSTRAKT

Celem dysertacji *Sacrum w kompozycji mszy – poszukiwania i nadzieje. Studium liturgiczno-muzyczne* jest ukazanie sacrum w kompozycji mszy muzycznej, jako działaniu twórczemu kompozytora. Realizacja tego celu wymaga postawienia problemu jaki zawiera się 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 wytworze pracy twórczej kompozytora, stworzenie pojęcia *muzycznego rezonansu sacrum* oraz partytury siedmioczęściowego cyklu mszalnego *Missa Spei* autora dysertacji.

SŁOWA KLUCZOWE

Imienne: Joseph Ratzinger, Jan Paweł II, Wojciech Kilar, Juliusz Łuciuk, Krzysztof Penderecki, Henryk Jan Botor, Paweł Łukaszewski

Rzeczowe: Eucharystia, liturgia, teologia liturgii, teologia muzyki, muzyka sakralna, muzyka liturgiczna, msza muzyczna, kompozycja, kompozytor, muzyczny rezonans sacrum, twórczość

Geograficzne: Watykan, Polska, Warszawa, Kraków, Katowice

SPIS TREŚCI

BIBLIOGRAFIA	5
WYKAZ SKRÓTÓW	22
WSTĘP	24

ROZDZIAŁ I

ROZWÓJ LITURGII MSZY ŚWIĘTEJ

1. Historia i teologia mszy do Soboru Watykańskiego II.....	32
1.1. Stary Testament	33
1.2. Od początków chrześcijaństwa do wieków średnich.....	38
1.3. Od średniowiecza do czasów Grzegorza VII.....	44
1.4. Od czasów Grzegorza VII do Soboru Trydenckiego.....	46
1.5. Od Soboru Trydenckiego do Soboru Watykańskiego II.....	48
2. Muzyka podczas Najświętszej Ofiary	51
2.1. Stary Testament	51
2.2. Od Nowego Testamentu do średniowiecza	55
2.3. Średniowiecze i chorał gregoriański.....	56
2.4. Renesans i Barok	60
2.5. Próby odnowy muzyki.....	62
3. Odnowa liturgiczno-muzyczna po Soborze Watykańskim II.....	65

ROZDZIAŁ II

CELEBRACJA EUCHARYSTII PO SOBORZE WATYKAŃSKIM II.....

1. Pojęcie celebracji	76
2. Struktura Mszy Świętej.....	85
2.1. Obrzędy wstępne.....	85
2.2. Liturgia słowa Bożego	90
2.3. Liturgia eucharystyczna.....	96
2.4. Obrzędy zakończenia	113
3. Uczestnicy celebracji	114

ROZDZIAŁ III

MUZYKA W KOŚCIELE	126
1. Muzyka jej istota i rodzaje	126
2. Dzieło muzyczne i jego elementy	131
3. Inspiracje kompozytorów dzieł muzycznych	137
4. Muzyka dla kultu w dokumentach.....	144
5. Cele, przymioty i funkcje muzyki liturgicznej	148
6. Przyczyny nadużyć w muzyce liturgicznej.....	162

ROZDZIAŁ IV

MSZA - DZIEŁO MUZYCZNE - WYBRANE PRZYKŁADY	175
1. <i>Missa Pro Pace</i> Wojciecha Kilara	176
2. <i>Msza Polska</i> Juliusza Łuciuka	192
3. <i>Missa Brevis</i> Krzysztofa Pendereckiego	202
4. <i>Missa de Misericordias Domini</i> Henryka Jana Batora	212
5. <i>Missa Pro Patria</i> Pawła Łukaszewskiego	221
6. <i>Missa Spei</i> Sebastiana Szymańskiego.....	234

ROZDZIAŁ V

SAKRALNOŚĆ MSZY JAKO GATUNKU MUZYCZNEGO	250
1. Doskonałość Formy	250
2. Rezonans piękna	260
3. Sacrum w gatunku Mszy.....	271
4. Perspektywy	283

ZAKOŃCZENIE	291
--------------------------	------------

SPIS RYCIN I PRZYKŁADÓW NUTOWYCH	299
---	------------

ANEKS.....	303
-------------------	------------

BIBLIOGRAFIA

I. ŹRÓDŁA

1. Źródła podstawowe

Partytury niedrukowane

Botor H. J., *Missa de Misericordias Domini*, [archiwum własne SSZ].

Łuciuk J., *Msza polska*, [archiwum własne SSZ].

Szymański S., *Missa Spei*, [archiwum własne SSZ].

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, 06, Nowy Sącz 2008.

Kilar W., *Missa Pro Pace*, PRDVD, 10003, Warszawa 2004.

Łuciuk J., *Msza polska*, AP, 0098, Warszawa 2001.

Łukaszewski P., *Missa pro Patria*, AP, 0009, Warszawa 1999.

Możdżer 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., *Utwory 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 Apostolskie oraz Kanony Pamfilosa z apostolskiego synodu w Antiochii, Prawo Kanoniczne świętych Apostołów, Kary świętych Apostołów dla upadłych, Euchologion Serapiona, przekł. 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, *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*, Wrocław 2021.

Jan Paweł II, *List do artystów*, Wrocław 2005.

Jan Paweł II, *Encyklika Veritatis splendor*, Wrocław 2016.

Katechizm Kościoła Katolickiego, Poznań 2015.

Kodeks Prawa Kanonicznego, Poznań 2008.

Konferencja Episkopatu Polski, *Instrukcja o muzyce liturgicznej po Soborze Watykańskim II [w:] A. Filaber, Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, Warszawa 1997, s. 82-90.

Konferencja Episkopatu Polski, *Instrukcja Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej*, Lublin 2017.

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

Kongregacja ds. Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów, *Instrukcja O koncertach w kościołach [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*, 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.

Pius X, *Motu Proprio o muzyce świętej [w:] A. Filaber, Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, Warszawa 1997, s. 8-17.

Pius XII, *Encyklika Musicae sacrae disciplina [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* [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* [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*, [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. Wydanie 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 – Ion, red. M. Karolczuk-Kędzierska, Ł. Gaweł, P. Budny, A. Doboszevska, A. Górsk, 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. Gaweł, P. Budny, A. Doboszevska, A. Górsk, 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. Opracowania 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. Opracowania 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* [w:] „Texte und Untersuchungen” 18 (1959), s. 643-662.
- Azevedo C. M., *Aktualne oczekiwania i wzywania 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 akty pokuty we Mszy Świętej [w:] Msza święta - rozumieć, aby lepiej uczestniczyć*, red. J. Hadalski, Poznań 2013, 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, przekł. 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* [w:] „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.
- Bialecki K., Łatka R., Reczek R., Wojcieszek E., *Arcybiskup Antoni Baraniak 1904-1977*, Poznań-Warszawa 2017.
- Biardzki K., *Prefacja jako integralny element celebracji mszalnej* [w:] „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. Araszczuk, 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* [w:] „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 jak wyraz zmysłu wiary artysty*, Kraków 2019.
- Botor H. J., *Muzyka liturgiczna a nowoczesność* [w:] „Pro Musica Sacra” 15 (2017), s. 63-72.
- Bouyer L., *Eucharystia. Teologia i duchowość modlitwy eucharystycznej*, przekł. 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* [w:] „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, 291-303.
- Celary I., *Muzyka liturgiczna w świetle dokumentów Kościoła* [w:] „Teologiczne Studia Siedleckie” 13 (2016) 13, s. 80-90.
- Cichy D., *Polak w Darmstadcie* [w:] „Glissando” 6 (2005), s. 19-21.
- Cichy S., *Liturgia słowa w Mszałe św. Piusa V* [w:] *Słowo Boże w liturgii. Obecność - celebracja - aktualizacja*, red. S. Araszczuk, 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* [w:] „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* [w:] „*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. Świerzawski, Kraków 1992, s. 253-291.
- Dąbek T., *Muzyka liturgiczna w Starym i w Nowym Przymierzu* [w:] „*Ruch Biblijny i Liturgiczny*” 3 (1987), s. 252-257.
- Danel R., *Rezonans a rejestry głosowe* [w:] „*Logopedia Silesiana*” 1 (2012), s. 104-110.
- Dankowska J., *W poszukiwaniu nowej klasyki* [w:] *Filozofia muzyki. Studia*, red. K. Guczalski, Kraków 2003, s. 320-330.
- Decyk J., *Modlitwy Eucharystyczne o tajemnicy pojednania* [w:] „*Studia Theologica Varsaviensia*” 36/1 (1998), s. 113-136.
- De Gregorio V., *Kościół, sztuka i muzyka: doświadczenie poszukiwań i odnajdywanie zawsze nowych horyzontów* [w:] „*Pro Musica Sacra*” 16 (2018), s. 71-84.
- Draus A., *Benedicamus Domino* [w:] *Twórczość Krzysztofa Pendereckiego. Od genezy do rezonansu. 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* [w:] „*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* [w:] „*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* [w:] „*Musica Ecclesiastica*” 14 (2019), s. 71-80.
- Filaber A., *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, Warszawa 1997.
- Filipczak P., *Rola Scholi Cantorum w dokumentach Kościoła rzymskokatolickiego* [w:] „*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 ryt rzymskie?* [w:] „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* [w:] „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* [w:] „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* [w:] „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*, Poznań 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, 38-56.
- Harper J., *Formy i układ liturgii zachodniej od X do XVIII wieku*, przekł. M. Kowalska, Kraków 1997.
- Harnoncourt N., *Dialog muzyczny*, Warszawa 1999.
- Hinz E., *Chorałowe śpiewy Ordinarium Missae* [w:] „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* [w:] „Acta Universitatis Lodzianensis, Folia Historica” 67 (2000), s. 107-128.
- 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.

- Janicki J., *Obrzędy Liturgii Mszy świętej*, [w:] *Misterium Christi. Podręcznik do liturgiki ogólnej i szczegółowej*, t. 3, *Msza Święta*, red. W. Świerzawski, Kraków 1992, s. 216-252.
- Jaworski Z., *Wolność religijna według Edyktu Mediolańskiego - w 1700 rocznicę wydania* [w:] „Biuletyn Stowarzyszenia Absolwentów i Przyjaciół Wydziału Prawa Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego” 11 (2014) 1, s. 17-29.
- 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* [w:] „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* [w:] „Colloquia Theologica Ottoniana” 1 (2012), s. 63-80.
- Karwaszewska M., *Czwarta Symfonia Henryka Mikołaja Góreckiego jako przejaw „muzyki w muzyce”* [w:] „Edukacja muzyczna” 10 (2015), s. 93-105.
- Klimas-Kuchtowa E., *Słuchacz kreuje muzykę* [w:] *Psychologia muzyki. Pomiedzy 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* [w:] „Liturgia Sacra” 7 (2001) 2, s. 263-282.
- Konecki K., *Postawy w liturgii* [w:] „Seminare” 17 (2001), s. 145-156.
- Konecki K., *Treści teologiczno-celebracyjne obrzędów Komunii* [w:] „Studia Włocławskie” 9 (2006), s. 159-165.
- Koperek S., *Rys historyczny rozwoju liturgii mszalnej* [w:] *Misterium 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 celebrował 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* [w:] „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 67 (2014) nr 4, s. 345-346.
- Krapiec 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* [w:] „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* [w:] „Christianitas” 63/64 (2016), s. 229-237.
- Kubicki F., *Zarys dziejów polskiej muzyki religijnej po 1945 roku* [w:] „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* [w:] „Pro Musica Sacra” 13 (2015), s. 71-84.
- Kwiatkowski D., *Paschalny wymiar modlitw euchologicznych Mszy Wieczery Pańskiej* [w:] *Misterium Chrystusa w Roku Liturgicznym. Księga pamiątkowa dedykowana Księdzu Profesorowi Bogusławowi Nadolskiemu TChr z okazji 55-lecia Świeceń Kapłańskich i 50-lecia pracy naukowej*, red. J. Nowak, Poznań 2012, s. 214-232.
- Ligier L., *De la Cène du Seigneur a l’Eucharistie* [w:] „Assemblée du Seigneur” 1 (1968), s. 15-29.
- Lindstedt I., *Artysta w labiryncie* [w:] „Ruch Muzyczny” 8 (2020), s. 7.
- Linnenborn M., *Odnowione pojmowanie roli chórów w liturgii* [w:] „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* [w:] „Musica Sacra Nova” 1 (2007), s. 23-53.
- Łukaszewski P., *Moja droga do sacrum* [w:] „Pro Musica Sacra” 15 (2017), s. 93-102.
- Łukaszuk R., *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*, 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:] *Misterium 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.

- Miażek J., *Dzieje liturgii rzymskiej* [w:] *Historia liturgii*, red. W. Świerżawski, Zawichost - Kraków - Sandomierz 2012, s. 31-60.
- Miażek J., *Kolekta* [w:] *Mszał księą życia chrześcijańskiego*, red. B. Nadolski, Poznań 1989, s. 21-33.
- Miażek J., *Msza święta pierwszych chrześcijan* [w:] *Eucharystia pierwszych chrześcijan*, wybór i oprac. M. Starowieyski, Kraków 2014, s. 25-40.
- Miażek J., *Msza św. w liturgiach zachodnich* [w:] *Pokarm nieśmiertelności. Eucharystia w życiu pierwszych chrześcijan*, red. W. Myszor, Katowice 1987, 223-255.
- Miażek J., *Piąta modlitwa eucharystyczna* [w:] *Msza święta - rozumieć, aby lepiej uczestniczyć*, red. J. Hadalski, Poznań 2013, s. 319-331.
- Miażek J., *Trzecie wydanie Mszału Rzymskiego Pawła VI* [w:] „Warszawskie Studia Teologiczne”, 16 (2003), s. 181-199.
- Michalik A., *Zraniony strzałą piękna. Piękno i misja Kościoła według Josepha Ratzingera* [w:] „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* [w:] „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* [w:] „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 1 (2018), s. 25-35.
- Nowak M., *Kolory w liturgii jako nomen actionis* [w:] „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* [w:] „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* [w:] „Annales Lublinenses pro Musica Sacra” 5 (2014), s. 49-62.
- 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* [w:] „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 36 (1983) 1, s. 26–33.
- Pawlak I., *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2000.
- Penderecki K., *Kulturotwórcza moc chrześcijaństwa* [w:] „Tygodnik Powszechny” 1 (1988), s. 3.
- Piasecki Z., *Rola śpiewów w liturgii w świetle Sacrosanctum Concilium* [w:] „Ateneum Kapłańskie” 2/427 (1980) 72/94, s. 215-223.
- Pikulik J., *Śpiew i muzyka w historii liturgii* [w:] „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* [w:] „Liturgia Sacra” 22/1 (47) 2016, s. 137-149.
- Pilarz K., *Sekularyzacja Sacrum i jej konsekwencje pastoralno-wychowawcze* [w:] „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. Sz wajgier, Kraków 2004, s. 41-53.
- Pociej B., *Komentarz, program koncertu, 09.03.2001 r. w kościele św. Piotra i Pawła w Katowicach* [w:] Kilar W., *Missa pro pace*, Kraków 2005, s. 71-72.
- Pociej B., *Sacrum w muzyce liturgicznej* [w:] „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 Kilarzem*, 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* [w:] „Rocznik Teologii Katolickiej” 6 (2007), s. 132-135.

- Pruszyński K. J., *Implikacje historyczno-teologiczne modlitw postcommunio Mszału Pawła VI* [w:] „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:] *Misterium Christi. Podręcznik do liturgiki ogólnej i szczegółowej*, t. 3, *Msza Święta*, red. W. Świerzawski, Kraków 1992, s. 131-156.
- Rana Miłości, Konferencje Kartuskie*, przekł. 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*, przekł. E. Pieciul, Kraków 2000.
- Ratzinger J., *Nowa pieśń dla Pana*, przekł. J. Zychowicz, Kraków 2005.
- Ratzinger J., *Opera Omnia. Teologia liturgii. Sakramentalne podstawy życia chrześcijańskiego*, t. 11, wydanie polskie pod red. K. Góźdz, M. Górecka, przekł. 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:] *Misterium 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., *Śpiew liturgiczny wyrazem piękna celebracji eucharystycznej i dopełnieniem doksológii* [w:] *Misterium Eucharystii. Teologia – liturgia – ekumenizm. Encyklika Jana Pawła II Ecclesia de Eucharistia*, red. W. Nowak, Olsztyn 2004, s. 138.
- 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., *Chorał gregoriański w służbie dialogu ze współczesnością w świetle nauczania Benedykta XVI* [w:] „Studia Redemptorystowskie” 9-1 (2011), s. 177-194.
- 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* [w:] „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. Gumąła, 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., *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.
- 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.
- Samulnik, T., *Główne Tezy Teologii Muzyki Josepha Ratzingera/Benedykta XVI* [w:] „Teologia w Polsce” 11, 2 (2017), s. 217-235.
- Sawicki B., *W Chorale jest wszystko*, Kraków 2014.
- Szczaniecki P., *Msza po staremu się odprawia*, Kraków 2011.
- Siedlik W., *Henryk Mikołaj Górecki i jego muzyka* [w:] „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* [w:] „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 2 (1998), s. 115-121.
- Skarbowski J., *O zjawisku muzyczności* [w:] *Filozofia muzyki. Studia*, red. K. Guzalcki, 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* [w:] „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., *Przesłanie posoborowych modlitw eucharystycznych na przełomie tysiąclecia* [w:] „Studia Theologica Varsaviensia” 38/2 (2000), s. 11-32.
- 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., *Sprawowanie Eucharystii przed Soborem Trydenckim na podstawie wrocławskich ksiąg liturgicznych* [w:] *Eucharystia - tradycja czy teraźniejszość?* red. W. Irek, Wrocław 2008, s. 15-39.
- Sobeczko H. J., *Ciągłość tradycji w mszałach rzymskich z 1570 i 1970 roku* [w:] „Liturgia Sacra” 14 (2008) 2, s. 241-265.
- Sobeczko H. J., *Powstanie i przyjęcie konstytucji o liturgii w relacji jej autorów* [w:] „Liturgia Sacra” 19/2 (2013) 42, s. 231-241.
- Sojka A., *Człowiek i Bóg w pieśni. Studium antropologiczno-pedagogiczne*, Kraków 2008.

- Špidlík T., *Prowadzeni przez Ducha*, Kraków 2000.
- Sroka J., *Obrzęd Komunii* [w:] *Misterium 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 z udziałem dzieci – nowa szansa pastoralna*, Kraków 1988.
- Stefański J., *Modlitwy Eucharystyczne w Posoborowej Reformie Liturgicznej*, Gniezno 2002.
- Stróżewski W., *O wielkości. Szkice z filozofii człowieka*, Kraków 2002.
- Superson J. A., *Woda w czasie Mszy Świętej: znak wody i jej symbolika* [w:] „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. Piaseckiego* [w:] „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 tworzywie kaznodziejskim* [w:] „Studia Pastoralne” 12 (2016), s. 36-48.
- 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.
- Szymańska M., *Uczestnictwo w życiu społecznym w świetle teorii uczestnictwa Karola Wojtyły-Jana Pawła II. Kontekst pedagogiczny* [w:] „Artes Liberales” nr 1-2 (10-11) 2011, s. 29-50.
- Szymański S., *Hymn V Synodu Diecezji Tarnowskiej Za Chrystusem* [w:] „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-Tośka, M. Szymańska, Pułtusk 2017, s. 213-230.
- Szypa M., *Odprawić, sprawować, celebrować - o uczestnictwie w liturgii* [w:] „Nowe Życie” 37 (2020) 4, s. 14-15.
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2006.

- Tatarkiewicz W., *Historia filozofii, Filozofia starożytna i średniowieczna*, t. 1, 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* [w:] „*Studia Elbląskie*” 19 (2018), s. 207-226.
- Tuchle H., *Historia Kościoła*, t. 3 (1500-1715), Warszawa 1986.
- Tyrała R., *Soborowa odnowa muzyki kościelnej w Polsce*, Kraków 2000.
- Tyrała R., *Chorał gregoriański wciąż pierwszym śpiewem Kościoła* [w:] „*Anamnesis*” 26 (3) 2001, s. 49-60.
- Tyrała R., *Cecyliński ruch odnowy muzyki kościelnej na ziemiach polskich do 1939 roku*, Kraków 2010.
- Tyrała R., *Koncerty w kościołach po Vaticanum II* [w:] „*Pastores*” 55/2(2012), s. 116-123.
- Tyrała R., *Wychowanie i formacja na przykładzie Federacji Pueri Cantores* [w:] „*Tarnowskie Studia Teologiczne*” 33 (2014) nr 2, s. 205-215.
- Tyrała R., *Muzyka kościelna w archidiecezji krakowskiej w latach 1997–2017* [w:] „*Ruch Biblijny i Liturgiczny*” 71 (2018) 3, s. 197-219.
- Tyrała R., *Nowa instrukcja Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej (2017)* [w:] „*Studia Pastoralne*” 14 (2018), s. 71-83.
- Tyrała R., *Międzynarodowa Federacja Pueri Cantores w latach 1944–2017. Historia, ludzie, idee*, Kraków 2019.
- Tyrała R., *Znaczenie muzyki kościelnej w historii Kościoła* [w:] „*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, przekł. M. Urban, D. Jankowska, Kraków 2007, s. 5-24.
- Walkusz J., *Drugi Sobór Watykański - próba kontekstualnej interpretacji historycznej* [w:] „*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* [w:] „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 29 (2016) 3, s. 149-159.
- Wilczek-Krupa M., *Górecki. Geniusz i upór*, Kraków 2018.
- Wiśniewski P., *Inkulturacyjność muzyczna w liturgii po Soborze Watykańskim II* [w:] „Studia Płockie” 34 (2006), s. 57-67.
- Wiśniewski P., *Kancjonał - księgą liturgiczną?* [w:] „Liturgia Sacra” 14 (2008) 2, s. 415-427.
- Wiśniewski P., *Duchowość chorału gregoriańskiego* [w:] „Liturgia Sacra” 19 (2013), nr 1, s. 103-118.
- Wit Z., *Czy rozumiem liturgię Kościoła? Miniprzewodnik po znakach i symbolach w liturgii*, Częstochowa 2005.
- Wiśniewski P., *Psalm responsoryjny w liturgii mszalnej* [w:] „Teologia i Człowiek” 10 (2007), s. 181-194.
- 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.
- Zatwardnicki S., *Hermeneutyka reformy – hermeneutyka wiary* [w:] „Teologia w Polsce” 10 (2016) 2, s. 141-164.
- Żądło A., *Modlitwy wstawiennicze* [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/>, data pobrania: 26.07.2019 r.
- Korbut M., *Polskie prawykonanie Missa Brevis Krzysztofa Pendereckiego. Rozmowa z kompozytorem*, <https://dziennikbaltycki.pl/polskie-prawykonanie-missa-brevis-krzysztofa-pendereckiego-rozmowa-z-kompozytorem/ar/739141/3>, data pobrania: 30.10.2018 r.
- Koyszis D. T., *Gelineau Psalmody*, <https://www.firstthings.com/blogs/firstthoughts/2010/04/gelineau-psalmody>, data pobrania: 15.01.2020 r.
- Kuchciński M., *Rok Stanisława Moniuszki*, <https://moniuszko200.pl/pl/uchwala-sejmu-3048>, data pobrania: 23.07.2019 r.
- Łuciuk J., <http://culture.pl/pl/tworca/juliusz-luciuk>, data pobrania: 30.01.2021 r.
- Moniuszko S., *Msze*, <http://www.dux.pl/stanislaw-moniuszko-msze.html>, data pobrania: 02.12.2019 r.

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>, data pobrania: 16.12.2021 r.

Penderecki K., *Missa brevis* na chór a cappella, <http://ninateka.pl/kolekcje/trzej-kompozytorzy/penderecki/audio/missa-brevis-na-chor-a-cappella>, data pobrania: 10.02.2018 r.

WYKAZ SKRÓTÓW

1. Księgi biblijne Starego i Nowego Testamentu

Sigla 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*, Wrocław 2021.
- DUX** Wydawnictwo płytowe DUX, Warszawa 2013.
- EK** *Encyklopedia Katolicka*, t. 2, Bar - Centuriones, red. F. Gryglewicz, R. Łukaszyk, Z. Sułkowski, Lublin 1989.
- IEP** Konferencja Episkopatu Polski, *Instrukcja o muzyce liturgicznej po Soborze Watykańskim II* [w:] A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, Warszawa 1997, s. 82-90.
- IMK** Konferencja Episkopatu Polski, *Instrukcja Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej*, Lublin 2017.
- KKK** *Katechizm Kościoła Katolickiego*, Poznań 2015.
- KPK** *Kodeks Prawa Kanonicznego*, Poznań 2008.
- KL** Sobór Watykański II, *Konstytucja o liturgii świętej* [w:] *Sobór Watykański II. Konstytucje, Dekrety, Deklaracje, Tekst polski, nowe tłumaczenie*, Poznań 2002, s. 48-78.
- LA** Jan Paweł II, *List do artystów*, Wrocław 2005.
- LRI** Kongregacja ds. Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów, *IV Instrukcja dla poprawnego wprowadzenia soborowej Konstytucji o liturgii. Liturgia rzymska i inkulturacja*, Lublin 2019.
- MR** *Mszal rzymski dla diecezji polskich*, Poznań 2010.
- MS** Święta Kongregacja Obrzędów, *Instrukcja o Muzyce w Świętej Liturgii Musicam Sacram* [w:] A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, Warszawa 1997, s. 41-58.
- MSD** Pius XII, Encyklika *Musicae sacrae disciplina* [w:] A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, Warszawa 1997, s. 19-37.

- OKK** Kongregacja ds. Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów, Instrukcja *O koncertach w kościołach* [w:] A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, Warszawa 1997, s. 102-109.
- OWLG** Kongregacja ds. Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów, *Ogólne Wprowadzenie do Liturgii Godzin*, Poznań 1992.
- 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.
- PRDVD** Wydawnictwo płytowe Polskie Radio, Warszawa 2004.
- 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.
- SSZ** Archiwum nutowe autora dysertacji.
- TS** Pius X, Motu Proprio *o muzyce świętej* [w:] A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, Warszawa 1997, s. 8-17.
- VS** Jan Paweł II, Encyklika *Veritatis splendor*, Wrocław 2016.
- WC** Wydawnictwo płytowe Warner Classics, Warszawa 2017.

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 za pomocą słów Mieczysława Tomaszewskiego, który dokonał podziału sacrum związanego z muzyką na: „(1) *sacrum* przeżyte osobiście, względnie na: (2) *sacrum* doświadczane 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 wspólne”¹. 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 rozprzestrzenianiu Słowa na sferę ciała i wszystkich naszych zmysłów. (...) «Umuzycznienie» wiary jest częścią procesu wcielenia”². 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 celebransów, kantora i psalterzysty, scholii 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 wydobywanie 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,

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*, przekł. J. Zychowicz, Kraków 2005, s. 191.

³ Zob. C. M. Azevedo, *Aktualne oczekiwania i wzywania 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.

Carlos Moreira Azevedo, Stanisław Dąbek, Janusz Królikowski, David Hiley, Edward Hinz, Sławomir Ropiak, Remigiusz Pośpiech, Waldemar Pałęcki, Ireneusz Pawlak, Bogdan Pocię, Józef Ratzinger, Bernard Sawicki, Robert Tyrała, Andrzej Filaber czy Joachim Waloszek oraz 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 dla 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 nie słyszalne dla ucha. Dlatego też w analizie utworu *Missa Spei – Msza nadziei* będzie ukazany praktyczny wymiar spojrzenia na temat *sacrum* z perspektywy kompozytora. Jego trzon stanowi autorska kompozycja *Missa Spei* na chór mieszany i orkiestrę symfoniczną⁴. W wyniku dokonanej analizy i interpretacji zgromadzonego materiału badawczego wykrył się nowe pojęcie związane 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.

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 utworu 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. Widniejąca na partyturze dedykacja wskazuje na poświęcenie utworu żonie 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 Łask i opiekę*, przekazując utwór do wykonania i nagrań.

Udzielnie odpowiedzi na postawiony problem badawczy dokona się za pomocą analizy hermeneutycznej zgromadzonego materiału teoretycznego oraz praktycznego. Materiał teoretyczny będzie obejmował zagadnienia z zakresu 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 Misericordias Domini* Henryka Jana Batora, *Missa pro Patria* Pawła Łukaszewskiego oraz utworu *Missa Spei* autora tejże 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 ukazany zostanie okres trwający od początków średniowiecza do czasów Grzegorza VII, gdzie zaakcentowane zostaną 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 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 był obfity 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, gdzie 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, w którym 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 niekoniernie 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 soborowa zmiana oddziałuje na muzyków kościelnych do dnia dzisiejszego. W związku z powyższym kolejnym krokiem będzie ukazanie 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 nierozzerwalnie 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*, w skład, którego będą się zawierać 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 Komunia 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 samej muzyki i dokona jej podziału posługując się następującymi kryteriami: sposobem przekazu, aparatem wykonawczym, pełnioną funkcją oraz estetyką. Będzie to pomocne w określeniu miejsca, funkcji i celu muzyki sprawowanej dla kultu. Ponadto zostanie tu uwypuklona struktura dzieła muzycznego wraz z jego elementami, dzięki czemu ułatwi to rozgraniczenie utworów na te bardziej 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 poważnej. 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 nieodzownie 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 grona 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 Misericordias 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

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

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 transcendentnego wymiaru doświadczenia sakralnego kompozytora na odbiorców Słowa będących jednocześnie uczestnikami Mszy świętej. Poszukiwania coraz piękniejszych dzieł muzycznych możliwych do implikacji w liturgię zgodnie z założeniami nauczania Kościoła i zasadami muzyki stanowi wyzwanie, które podejmuje autor dysertacji w poruszanej problematyce. Takie 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 i dotarcie do samej istoty sacrum i próby dostrzeżenia tego co nie jest proste do ostatecznego opisanie i odpowiedzi na pytanie: co zrobić ma 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? Uzyskanie odpowiedzi na te pytania, autor chciałby uzyskać w trakcie realizacji sformułowanego powyżej celu rozprawy. Autor ma świadomość, że są to bardzo trudne do przekazania wnioski, ale podejmuje to wyzwanie, bowiem sam będąc kompozytorem jest równocześnie teologiem i chciałby sam uzyskać odpowiedź na postawione problemy badawcze.

ROZDZIAŁ I

ROZWÓJ LITURGII MSZY ŚWIĘTEJ

Ukazanie istoty Mszy św. wiąże się z przedstawieniem jej historii, teologii oraz zasadniczej struktury wykorzystując następujące okresy: 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 posługując się następującymi ramami czasowymi: Stary Testament; od Nowego Testamentu do średniowiecza; Średniowiecze i chorał gregoriański; Renesans; Barok; Wiek XIX i XX. W tym kontekście nie można pominąć również, 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, początek Eucharystii znajduje się w Ostatniej Wieczerzy jako fundamencie całej chrześcijańskiej liturgii. To tam właśnie Chrystus celebrował ją ze swoimi uczniami⁶. 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: Mateusza i Marka oraz Łukasza i Pawła. Są one różne 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 działanie to zostaje oddzielone – konsekracja

⁶ Zob. E. Ozorowski, *Świętość Eucharystii* [w:] *Diligis Me? Pasce*, red. S. Czerwik, M. Mierzwa, R. Majkowska, Sandomierz 2000, s. 490-501.

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 czynności Chrystusa *ipsissima facta*, które stanowiły fundament do rozwijania liturgii eucharystycznej. Były nimi: wzięcie przez Jezusa chleba i kielich, odmówienie błogosławieństwa, łamanie chleba oraz podanie go swoim uczniom⁷.

1.1. Stary Testament

Ustanowienie Eucharystii posiada starotestamentalno-judaistyczne korzenie⁸. Są one związane z symboliką chleba i wina oraz ze spirytualizacją sensu ofiar. Chleb był podstawą ludzkiego życia. Dzielenie się nim z innymi było oznaką gościnności, a wspólne spożywanie wiązało się z budowaniem i trwaniem w jednoczącej relacji, oraz 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 Ezechiela⁹. Wynika z tego, że symboliczne łamanie chleba miało niewątpliwie istotne znaczenie i cechowało się profetycznym wyrazem.

Należy również wskazać na chleby pokładne, nazywane również chlebami obecności, chlebami wystawienia, czy chlebami ofiarnymi¹⁰. Były one przygotowywane przez kapłanów i układane na stosie na specjalnie do tego celu zbudowanym złotym stole mieszczącym się w Namiocie Przymierza. Jego konstrukcja została przedstawiona

⁷ Zob. J. Miazek, *Msza święta pierwszych chrześcijan* [w:] *Eucharystia pierwszych chrześcijan*, wybór i oprac. M. Starowieyski, Kraków 2014, s. 25-40.

⁸ Zob. R. Rubinkiewicz, *Biblijne podstawy Eucharystii* [w:] *Jezus eucharystyczny*, red. M. Rusecki, Lublin 1997, s. 49-60.

⁹ 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.

¹⁰ Zob. B. Pitre, *Jezus i Żydowskie Korzenie Eucharystii*, Kraków 2018, s. 140-141.

Mojżeszowi przez samego Boga (zob. Wj 25, 23-30). Chleby te były spalane 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 nadając mu bowiem znaki zbawienia, błogosławieństwa, radości czy życia. Wpływa to przede wszystkim na istotę Ostatniej Wieczerzy, która jako wydarzenie egzemplifikuje i aktualizuje kierunek Starego Testamentu zwracając go ku nowej rzeczywistości¹¹.

Symbolika wina posiada także szerokie spektrum. Należy podkreślić, że oprócz znaku obfitości, funkcji leczniczych i dezynfekcyjnych oznaczało postawy moralne związane m. in. z radością, szczęściem, przyjaźnią czy miłością. W Starym Testamencie służyło ono także celom kultycznym. Jako *wino obecności* (podobnie jak chleby obecności) różniło się składanych ofiar płynnych tym, że nie było wylewane przez kapłanów na obszarze świątyni, a spożywane wraz z chlebem podczas uroczystego posiłku¹². Kapłani nie mogli spożywać wina w czasie przychodzenia do Namiotu Spotkania.

Należy wręcz zaznaczyć, że wino jest także symbolem czasów mesjańskich, gdzie 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 oznaczały Boże wieczne przymierze¹³. To działanie oznaczało nie tylko wskazanie na znak czy symbol, ale było przede wszystkim

¹¹ Zob. S. Bernardo, *Ostatnia Wieczerza. Jej kontekst i wymiar wielkanocny* [w:] *Eucharystia*, red. P. Góralczyk, Poznań-Warszawa 1986, s. 140-150.

¹² Zob. B. Pitre, *Jezus i Żydowskie Korzenie Eucharystii*, dz. cyt., s. 139.

¹³ 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, 291-303.

dokonaniem cudu, który się urzeczywistnia podczas sprawowania Eucharystii za każdym razem.

Spirytualizacja sensu składanych ofiar i interioryzacja rozwijała się już w czasach profetycznych. Jednak temu zjawisku groziło niebezpieczeństwo nieodpowiedniego działania względem Boga przejawiające się oczekiwaniem czegoś w zamian za składane ofiary np. dobrotliwości, protekcji czy przychylności. Stopniowo zaczęto odchodzić od składania krwawych ofiar na rzecz rytualnych uczt. Pojmowanie ofiary zmieniało się i było coraz częściej związane z wyrazem pochwały i uwielbienia Boga, dziękczynienia i uznania Jego majestatu. Tego typu rozumienie ofiary znajdowało się w *todah*, którą składano za pomoc w uratowaniu z niebezpiecznej sytuacji. Miała ona charakter wspólnotowy - osoba wyratowana składała dziękczynienie wraz z całą wspólnotą¹⁴. 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 przyszłego 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, homilię i komentarz oraz błogosławieństwo¹⁵. 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 rodziny¹⁶. Opisy Ostatniej

¹⁴ 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.

¹⁵ Zob. J. Nowak, *Archetyp liturgii słowa w liturgii synagogalnej* [w:] „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 1 (2018), s. 25-35.

¹⁶ Zob. M. Rucki, *Księga „Sefer habrachot” do żydowskiej liturgii domowej* [w:] „Liturgia Sacra” 24 (2018), nr 1, s. 93-104.

Wieczerzy odwołują się właśnie do tej uczty. 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*¹⁷ spotkało się z krytyką dotyczącą 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*. Należały one również do grupy *berakot* oraz zawierały elementy uwielbienia Boga, dziękczynienia oraz prośby. Według Louisa Ligiera ustanowienie Eucharystii odbyło się podczas posiłku paschalnego¹⁸. Według niego również obrzęd chleba i wina w początkowej fazie był oddzielony 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 określając całość 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 Giraudo, który wskazuje na ofiarę *zebah*, czyli tzw. *todah*, gdzie uczta była współdzielona z Bogiem. *Todah* wywodzi się od słowa *yad* i oznacza *wyznawać*, które było używane po posiłku podczas składania ofiar dziękczynnych. Wspomnienie przymierza prowadzi właśnie do *todah* jako modlitwy wyznania, proklamowania, prośby o przebaczenie lub celebracji¹⁹.

W czasach apostoelskich Eucharystia była w fazie kształtowania się i ze względu na znikomą ilość źródeł z tego okresu jej pełne przybliżenie może wydawać się trudne. W najprostszym ujęciu można zawrzeć, że pierwsze formuły chrześcijańskiej Eucharystii czynione na wzór Chrystusa były żydowskimi formułami dostosowanymi do nowych treści²⁰. Niemniej jednak informacje na jej temat mają swoje źródło i 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

¹⁷ Zob. J. P. Audet, *Literary Forms and Contents of a Normal Eucharistia in the First Century* [w:] „Texte und Untersuchungen” 18 (1959), s. 643.

¹⁸ Zob. L. Ligier, *De la Cène du Seigneur a l'Eucharistie* [w:] „Assemblée du Seigneur” 1 (1968), s. 29.

¹⁹ Zob. G. Rzeźwicki, *Eucharystia nowym kultem 'w Duchu i Prawdzie'*, dz. cyt., s. 145-159.

²⁰ Zob. L. Bouyer, *Eucharystia. Teologia i duchowość modlitwy eucharystycznej*, dz. cyt., s. 101.

apostolskiej (*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 w trakcie świętowania 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) jako pierwszym dniem tygodnia nazywany w pierwotnym Kościele również ósmym dniem. Była uroczystą Paschą na wzór żydowskiego szabat. Pierwsi chrześcijanie spotykali się w swoich domach zgodnie z ówczesnym zwyczajem, podczas wieczornego posiłku, kiedy to wspominali zbawcze dzieło Chrystusa. Jej najuroczystszy wymiar sprawowania odbywał się w trakcie dorocznej uroczystości Wielkiej Nocy²¹. 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 w. 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 pierwotnym pośród 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).

Ta nowa chrześcijańska Pascha posiadała charakter sakramentalny. Chrystus nadał jej jako najdonioślejszemu ze wszystkich uroczystości Izraela, pełny i ostateczny sens.

²¹ Zob. S. Araszczyk, *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.

1.2. Od początków chrześcijaństwa do wieków średnich

Okres początków chrześcijaństwa, a więc I-III wiek, dostarczają zdecydowanie więcej informacji na temat sprawowania Pamiątki Pana. Mowa jest tutaj o tekstach anafory Kościołów Wschodnich, które można podzielić na dwie grupy, na które składają się anafory aleksandryjskie i antiocheńskie²², oraz w nieco późniejszym czasie (IV-VI wiek) Kościoła Zachodniego²³, 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. Ich sens nabierał nowego znaczenia dzięki wprowadzaniu pewnych zwrotów. Ponadto jest w nim zaakcentowana mowa o „łamaniu chleba” jako Eucharystii odprawianej w niedzielę oraz podkreślone zostaje składanie dziękczynienia przez całą wspólnotę. Charakter *Didache* stanowi prototyp współczesnej liturgii ze względu na wskazanie jej członków jako ochrzczonych oraz zaznaczenie wagi spowiedzi powszechnej²⁴.

Na obszarach ukształtowanych przez kulturę hellenistyczną należy wskazać pisma św. Justyna i *Tradycję Apostolską*. Pierwszy z nich to św. Justyn (ok. 100-167 r.), filozof i apologeta. 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 Eucharystii²⁵. 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

²² Zob. P. Nowakowski, *Anafory - Modlitwy eucharystyczne Kościołów Wschodnich* [w:] *Modlitwy eucharystyczne Mszału Rzymskiego*, red. H. J. Sobeczko, Opole 2005, s. 7-23.

²³ Zob. H. J. Sobeczko, *Modlitwy eucharystyczne w tradycji Kościoła Zachodniego* [w:] *Modlitwy eucharystyczne Mszału Rzymskiego*, red. H. J. Sobeczko, Opole 2005, s. 25-37.

²⁴ Zob. M. Starowieyski, *Eucharystia pierwszych chrześcijan*, Kraków 2014, s. 178-192.

²⁵ Zob. S. Koperek, *Rys historyczny rozwoju liturgii mszalnej* [w:] *Misterium Christi. Podręcznik do liturgiki ogólnej i szczegółowej*, t. 3, *Msza Święta*, red. W. Świerzawski, Kraków 1992, s. 25-61.

między obecnych Chleb, nad którym odprawiono modły dziękczynne, oraz Wino z wodą - nieobecnym zaś zanoszą je do domów”²⁶. W nawiązaniu do wskazanej powyżej konstrukcji można zauważyć dwie fazy, w których dochodzi do rozwijania się Eucharystii. Pierwsza z nich to liturgia słowa skonstruowana z czytań pochodzących z pism apostoelskich i prorockich, homilii oraz modlitwy powszechnej oraz druga, czyli liturgia eucharystyczna, w skład której zawierają się: przygotowanie darów, konsekracja podczas dziękczynienia oraz Komunia²⁷. Obie te fazy połączone ze sobą stanowią jeden nierozdzielny akt kultu, który jest wciąż aktualny (zob. KL 56). Świadek św. Justyna, tuż obok 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 eucharystycznej²⁸.

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 początkowo raczej jako przewodnik dla celebransów, a nie jako propozycja niezmiennych formuł²⁹.

W związku z powyższym warto przedstawić konstrukcję Modlitwy eucharystycznej jako 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 zostaje rozpoczęta przez dialog dokonujący się pomiędzy celebransem i wiernymi, a kończąca ją doksolgia zostaje potwierdzona przez zgromadzonych wiernych słowami „Amen”. Ten zwięzły i bogaty w treści teologiczne tekst, w którego centrum znajdują się słowa ustanowienia, cechuje się wymiarem modlitwy trynitarniej, chrystologicznej, eklezjalnej i paschalnej³⁰. Modlitwa eucharystyczna wydobywa również charakter podmiotowości Kościoła, a po

²⁶ Justyn Męczennik, *1 i 2 Apologia. Dialog z Żydem Tryfonem*, Warszawa 2012, nr 65.

²⁷ Zob. W. Przyczyna, *Miejsce Homilii w Celebracji Liturgicznej* [w:] *Liturgia i Przepowiadanie*, red. W. Przyczyna, Kraków 2010, s. 45-46.

²⁸ Zob. J. Ratzinger, *Duch liturgii*, przekł. E. Pieciul, Kraków 2000, s. 79.

²⁹ Zob. M. Blaza, *Pluralizm modeli inicjacji chrześcijańskiej w Kościele pierwotnym* [w:] *Przekroczyć próg Kościoła*, red. K. Mielcarek, Lublin 2005, s. 21-47.

³⁰ Zob. S. Koperek, *Rys historyczny rozwoju liturgii mszalnej*, dz. cyt., s. 36.

dokonaniu pewnych zmian jest odmawiana w dzisiejszych czasach jako Druga Modlitwa eucharystyczna. W niej to właśnie wprowadzono *Sanctus*, modlitwy wstawiennicze i kommemoracje³¹.

Oprócz przekazów św. Justyna i *Tradycji Apostolskiej* należy wskazać także na św. Ignacego Antiocheńskiego (zm. ok. 110 r.), który podkreśla eklezjalny charakter Eucharystii. Mówi on w swoich listach o biskupie jako czynniku scalającym całą wspólnotę. Dla świętego 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 stała się dyscyplina i ład. W Eucharystii dostrzegał on źródło jedności Kościoła, lekarstwo nieśmiertelności oraz źródło życia wiecznego³². Ponadto istotne jest wskazanie 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 zmartwychwstaniu³³.

Przybliżone powyżej argumenty stanowiły podstawę do rozkwitu liturgii, której dynamiczny rozwój w Kościele Wschodnim i Zachodnim nastąpił po IV wieku. Okres od IV do VII wieku zwany *Złotym wiekiem* twórczości liturgicznej na Wschodzie (jak i 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* dotyczącego wolności w wyznawanej wierze w całym cesarstwie, co zaowocowało powstaniem wielu nowych tekstów w późniejszym czasie³⁴.

W wyniku przeprowadzonych badań w XIX wieku dotyczących zróżnicowania liturgii Kościoła Wschodniego powstał przekład anafory, które zostały sklasyfikowane

³¹ Zob. P. Motyliński, *Sanctus w Modlitwie eucharystycznej* [w:] *Modlitwy eucharystyczne Mszału Rzymskiego*, red. H. J. Sobeczko, Opole 2005, s. 141-144.

³² Zob. B. Mokrzycki, *Droga chrześcijańskiego wtajemniczenia*, Warszawa 1983, s. 423.

³³ Zob. W. Myszor, *Eucharystia w wypowiedziach Ireneusza z Lyonu* [w:] „Śląskie Studia Historyczno-Teologiczne” 19/20 (1986-87), s. 13.

³⁴ Z. Jaworski, *Wolność religijna według Edyktu Mediolańskiego - w 1700 rocznicę wydania* [w:] „Biuletyn Stowarzyszenia Absolwentów i Przyjaciół Wydziału Prawa Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego” 11 (2014) 1, s. 17-29.

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, Epifaniusza 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, których można zaliczyć: anaforę apostołów Addai i Mari, Teodora z Mopsuestii, Nestoriusza, anafora z VI wieku wg kodeksu znajdującego się w brytyjskim muzeum³⁵. Wymienione powyżej anafory, pomimo iż pochodzą z różnych okresów posiadają 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 Syrii³⁶. Pomimo braku słów ustanowienia, został zatwierdzony przez Papieską Radę do spraw Popierania Jedności Chrześcijan, a jego ogłoszenie nastąpiło 25 października 2001 roku³⁷. W tradycyjnej formie jest dziś używany przez Kościół asyryjski, a w innej wersji, w której dodane są słowa konsekracji, również przez chrześcijan liturgii chaldejskiej i syromalabarskiej.

Za kolejną anaforę Kościoła pierwotnego uznaje się powstałą około 380 roku tzw. liturgię klementyńską³⁸ - anaforę znajdującą się w VIII księdze Konstytucji Apostolskich. Fundamentem, na którym sporządzono tekst była Modlitwa eucharystyczna pochodząca z *Tradycji Apostolskiej*, która została w znacznym stopniu rozbudowana. Dokument ten określa cały przebieg Mszy świętej wraz z jego porządkiem i pomimo wątpliwości

³⁵ Zob. B. Nadolski, *Liturgika*, t. 4, *Eucharystia*, Poznań 2011, s. 39-41.

³⁶ Zob. A. Kaim, *Ku źródłom duchowości eucharystycznej [w:] To czynicie na moją pamiątkę*, red. L. Górka, Warszawa 2005, s. 57-75.

³⁷ 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 Kościołem Chaldejskim i Asyryjskim Kościołem Wschodu*, tłum. Marek Blaza, <http://www.jezuici.pl/mblaza/articles.php?lng=pl&pg=150>, data pobrania: 16.12.2021 r.

³⁸ Zob. S. Koperek, *Rys historyczny rozwoju liturgii mszalnej*, dz. cyt., s. 42-45.

wynikających z datowania dzieła formularz ten jest ważny, gdyż zawiera w sobie wschodnią formę liturgii IV stulecia³⁹.

Warto wskazać również na *Euchologion* Serapiona z Thumisu (IV wiek), czyli księgę liturgiczną egipskiego biskupa zawierającą teksty Mszy świętej i sakramentów. Określa on porządek celebracji eucharystycznej. Ponadto pojawia się w niej po raz pierwszy aklamacja *Sanctus* (w tej formie jeszcze bez *Benedictus*)⁴⁰. 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 tą ofiarę swoją mocą i swoim udziałem, Tobie bowiem ofiarujemy tę żywą ofiarę, tę ofiarę bezkrwawą”⁴¹.

Próbując określić twórczość związaną z anaforami w Kościołach wschodnich należy wyszczególnić następujące elementy, którymi są: świadomość wielkości Boga wraz z jego transcendentnością i immanencją; bogactwo i różnorodność form, którymi proklamowano chwałę Boga; podkreślenie trynitarnego charakteru liturgii i chrystocentryzmu; znacząca rola Ducha Świętego; doksolgia, anamneza i epikleza jako rzeczywistości Kościoła wschodniego; Wielkie anafory eucharystyczne jako prawdziwe katechizmy; niebiańsko-pneumatyczna wizja Kościoła; wzbudzenie refleksji człowieka niegodnego Boga. Należy zaznaczyć także, że rozwój celebracji Eucharystii był związany z rozwojem samej ceremonii. Wpływał on ze współdziałania ludu, który żywo uczestniczył w nabożeństwie poprzez wspólny śpiew, aklamację czy zaangażowanie w funkcje służby liturgicznej (procesja z księgą Ewangelii, procesja z darami). Działanie

³⁹ Zob. *Konstytucje Apostolskie oraz Kanony Pamfilosa z apostolskiego synodu w Antiochii, Prawo Kanoniczne świętych Apostołów, Kary świętych Apostołów dla upadłych, Euchologion Serapiona*, przekł. S. Kalinowski, A Caba, układ i oprac. A. Baron, H. Pietras, Kraków 2007, s. 235-248.

⁴⁰ Zob. W. Hanc, *Eucharystia i Duch Święty* [w:] *To czyńcie na moją pamiątkę. Eucharystia w perspektywie ekumenicznej*, red. L. Górka, Warszawa 2005, 38-56.

⁴¹ M. Starowieyski, *Eucharystia pierwszych chrześcijan*, Kraków 2014, s. 191.

to wskazywało na aspekt różnorodności w jedności ze względu na lokalny charakter Kościoła⁴².

Twórczość eucharystyczna na Zachodzie posiadała także obfitą 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)⁴³. Z tych dwóch rodzin na potrzeby tej dysertacji zostanie przybliżona jedynie liturgia rzymska, której ogólne ukazanie historii 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 jest 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, powodował, że liturgia nabierała uroczystego charakteru; wprowadzano 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; Komunia św.; modlitwa końcowa; zakończenie. Warto wskazać również na rozbudowaną uroczystą liturgię stacyjną oraz Msze sprawowane w małych grupach wiernych, co było innowacją w tamtym czasie⁴⁴.

⁴² Zob. B. Nadolski, *Liturgika*, dz. cyt., s. 49-51.

⁴³ Zob. J. Miazek, *Msza św. w liturgiach zachodnich* [w:] *Pokarm nieśmiertelności. Eucharystia w życiu pierwszych chrześcijan*, red. W. Myszor, Katowice 1987, s. 223-255.

⁴⁴ Zob. A. Grzelak, *To czyńcie na moją pamiątkę. Z dziejów liturgii Mszy świętej sprawowanej w Kościele zachodnim* [w:] „Teologia Praktyczna” 7 (2006), 147-163.

1.3. Od średniowiecza do czasów Grzegorza VII

Kolejnym ważnym okresem było sprawowanie liturgii od początku średniowiecza do czasów Grzegorza VII (1085 r.). Z tego czasu zachowało się wiele dokumentów obrazujących ówczesne 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* - znajduje się w nim struktura uroczystej Mszy świętej⁴⁵. Tuż przed określeniem obrzędów wstępnych można wyróżnić następujące elementy: zgromadzenie ludu w kościele *stacyjnym*, gdzie wierni zbierali się licznie z dzielnic Rzymu - mężczyźni zajmowali miejsca po przeciwnej stronie w stosunku do kobiet - również 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 Nim, uczczenie ołtarza i pocałunek pokoju, *Kyrie*, *Gloria*, Modlitwa dnia. Śpiew *Kyrie* trwał, dopóki papież dał znak dyrygentowi i rozpoczynało się *Gloria*. To działanie wskazuje na istotną rolę celebransa w świetle 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 przenoszona 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 zawierały: 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

⁴⁵ Zob. C. Folsom, *Ryt rzymski czy ryty rzymskie?* [w:] „Christianitas” 9 (2007) 35, s. 68-84.

zakończenie na ołtarzu został położony chleb konsekrowany oraz postawiony kielich z winem. Kolejnym momentem liturgii eucharystycznej była komunია *święta*. Na jej początku był przekazywany znak pokoju⁴⁶, potem dochodziło do łamania chleba i rozpoczęcia przez kierownika chóru śpiewu *Agnus Dei*, który trwał w trakcie łamania do momentu komunii. Do niej według ustalonej kolejności przystępowali papież i członkowie wyższego kleru i otrzymywali ją pod dwiema postaciami. Następnie przyjmowali ją wierni - najpierw szlachta - osoby, które przynosiły dary ofiarne - w dalszej kolejności pozostali wierni. W trakcie komunii chór śpiewał odpowiednią pieśń. Ostatnią grupą otrzymującą komunię byli członkowie niższego duchowieństwa i służby liturgicznej, w skład której wchodził także śpiewacy. Ostatnim elementem liturgii eucharystycznej była modlitwa po komunii (*postcommunio*)⁴⁷. Eucharystię finalizowały obrzędy zakończenia w postaci rozesłania wiernych oraz procesji do zakrystii i błogosławieństwa słowami: *Benedicat nos Dominus* wraz z odpowiedzią ludu *Amen*⁴⁸. Tak zilustrowana konstrukcja liturgii stała się punktem wyjściowym do jej rozbudowywania, co było widoczne szczególnie w obrębie liturgii galijskiej oraz w krajach germańskich. Ponadto stała się także dla wielu innych krajów wzorem, który jednocześnie oddziaływał na budowanie jedności 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 Chrystusa⁴⁹. W świetle znaczenia samej ofiary wskazywał na jej istotę, którą według niego 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 Latynowicie 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

⁴⁶ Zob. P. Włodyga, *Pokój (Pański niech zawsze będzie) z wami* [w:] *Introibo ad altare Dei*, red. S. Koperek, Kraków 2008, s. 121-129.

⁴⁷ Zob. K. J. Pruszyński, *Implikacje historyczno-teologiczne modlitw postcommunio Mszału Pawła VI* [w:] „*Studia Teologiczne Białystok Drohiczyn Łomża*” 15 (1997), s. 177-190.

⁴⁸ Zob. B. Mokrzycki, *Droga chrześcijańskiego wtajemniczenia*, Warszawa 1983, s. 515-521.

⁴⁹ Zob. J. Gliściński, *Wpływ Eucharystii na wewnętrzny wzrost człowieka w nauczaniu św. Augustyna* [w:] „*Vox Patrum*” 8 (1988) 14, s. 267-276.

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*⁵⁰. Augustyn zaznaczał, że składaniem ofiary Bogu jest życie w Jego służbie i dokonuje się poprzez Jezusa Chrystusa jako Największego Kapłana.

1.4. Od czasów Grzegorza VII do Soboru Trydenckiego

Następnym okresem w rozwoju liturgii był czas od Grzegorza VII do Soboru Trydenckiego, kiedy to podczas sprawowanej mszy kładziono nacisk na uczestnictwo zarówno zewnętrzne jak i wewnętrzne. Zmiany w zakresie zewnętrznym - wizualnym przejawiały się m.in. poprzez wyraźne zaznaczenie miejsca ołtarza, gdzie przestrzeń dla duchowieństwa i świeckich została znacząco odróżniona od siebie. Istotną rolę odegrało także wprowadzanie elementów estetycznych takich jak wykorzystanie ornamentyki oraz umieszczanie relikwiarzy ze świętymi. W kościele pojawiały się coraz częściej ołtarze boczne, przy których były sprawowane msze tzw. czytane. Odprawiane raz za razem wpływały na śpiew liturgiczny, który był częstokroć eliminowany z tej formy liturgii przez wiernych, którzy jedynie słuchali go. Okres ten przyniósł również zastosowanie dzwonek kościelnych wskazujących ważniejsze momenty Mszy świętej⁵¹. 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 Sczaniecki: „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 Bożą”⁵².

Mówiąc także o trzeciej postawie aktualnej dzisiaj - czyli siedzącej⁵³ - należy zaznaczyć, że praktycznie nie istniała, ponieważ w kościele nie używano krzeseł i ławek.

⁵⁰ Augustyn z Hippony, *Państwo Boże*, t. 2, tłum. T. Kubicki, Kęty 2015, s. 363.

⁵¹ Zob. T. Sinka, *Dzwony w liturgii* [w:] „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 2 (1998), s. 115-121.

⁵² P. Sczaniecki, *Msza po staremu się odprawia*, Kraków 2011, s. 119.

⁵³ Zob. A. Klocek, *Nowe elementy Institutio Generalis trzeciej typicznej edycji Missale Romanum* [w:] „Liturgia Sacra” 7 (2001) 2, s. 263-282.

Wyjątek stanowili starzy i chorzy. Opisywany okres wpisywał się w obecną wtedy epokę gotyku i wiązał się z indywidualnością, etycyzmem i subiektywnością, które przenikały także do liturgii. Przejawiały się m.in. poprzez *usamodzielnianie się* celebransa w pewnych momentach Mszy świętej czy przez 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 wspólnoty poprzez obowiązkowy udział w Mszy świętej we własnej parafii głównie podczas liturgii niedzielnej. Od IV wieku przed przystąpieniem do komunii obowiązywał post, który był podtrzymany także w średniowieczu, kiedy to synody i kazania nakazywały go już od północy. Warto wskazać również na wymiar katechetyczny. Zadaniem duchownych był także 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 Postu⁵⁴.

W okresie tym miały miejsce także wyjaśnienia alegoryczne Eucharystii, których początki sięgały VI wieku. Alegoryczna wykładnia mszy obejmowała m. in. teksty Pisma Świętego i wyrażenia liturgiczne, czynności czy ryty 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 wywoływania sprzeciwu przez teologów, ta alegoryczna wykładnia mszy była nadal żywa w epoce gotyku, o czym mogą świadczyć dodawane nowe elementy⁵⁵. Wykładnia została ujednolicona przez papieża Innocentego III, który wprowadził m. in. symbolikę kolorów szat liturgicznych, która przetrwała do czasów współczesnych. Dobór barw nie był przypadkowy - kolory posiadały wyjątkowy wyraz.

⁵⁴ Zob. B. Nadolski, *Liturgika*, Poznań 2011, s. 74-87.

⁵⁵ 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.

Później do kolorów szat dodano również krzyż jako symbol męki Chrystusa⁵⁶. Za owoc działań okresu scholastyki w zakresie zmian w liturgii można uznać pełniejszą wewnętrzną organizację Eucharystii.

Wieki średnie rozwinęły myśl związaną z Eucharystią stanowiąc jej kontynuację i aktualizację. Aspekt uczestnictwa wewnętrznego i zewnętrznego był związany poniekąd z epoką gotyku⁵⁷, 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 wytworzenie specjalnej struktury głoszonych kazań nie pozostały bez znaczenia dla czasów obecnych.

1.5. Od Soboru Trydenckiego do Soboru Watykańskiego II

Następnym okresem w omawianiu historii mszy jest czas rozpoczynający się od Soboru Trydenckiego, aż do Soboru Watykańskiego II. W związku z występującymi w XIV wieku czynnikami powodującymi nieład w Kościele, takimi jak np.: ingerencja władców w jego życie wewnętrzne, żądania odprawiania liturgii w językach ojczystych oraz przyjmowania komunii pod dwiema postaciami⁵⁸, czy pewne nadużycia w sprawowanej liturgii doprowadziły do nasilonej aktywności związanej z krytyką. Jej epicentrum znalazło swój wydzźwięk w tezach reformatora Marcina Lutra (1483-1546), który podważał liturgię rzymską wskazując w dokumencie zatytułowanym *De captivitate Babylonica* na trzy niewole, z których należało ją uwolnić. Były one związane z transsubstancją, nieudzielaniem komunii pod dwiema postaciami⁵⁹ oraz pojmowaniem mszy jako ofiary. W następstwie tego działania broniono się przed myślą reformacyjną, czego największym przykładem było zwołanie w 1544 roku przez papieża

⁵⁶ Zob. M. Nowak, *Kolory w liturgii jako nomen actionis* [w:] „Liturgia Sacra” 8 (2002) 1, s. 69-74.

⁵⁷ Zob. B. Snela, *Przestrzeń kościelna* [w:] *Liturgika ogólna*, red. F. Blachnicki, Lublin 1973, s. 171-245.

⁵⁸ 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.

⁵⁹ W latach 1522-1526 M. Luter odrzucił Komunię pod postacią wina.

Pawła III bullą *Laetare Ierusalem*⁶⁰ Soboru Trydenckiego, który odbywał się w latach 1545-1563. Według wskazanego dokumentu sobór miał zająć się wytępieniem herezji, działaniami związanymi z odnową dyscypliny kościelnej, poprawą obyczajów oraz dążeniem do pokoju w całym Kościele. W świetle Eucharystii zajął się sprawami, które w ostatnim czasie zdominowały jej błędne pojmowanie. Potwierdził obecność Chrystusa w Eucharystii jako ofiary - ofiara na Kalwarii była ofiarą krwawą, a ta składana podczas mszy jest bezkrwawa. Pamiętając jednak, że uczestnictwo podczas Eucharystii umożliwia wiernym otrzymywanie takich samych łask jak w przypadku obecności pod samym 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 możliwy dla Boga i który możemy pojąć myślą rozjaśnioną przez wiarę oraz w który niezmiennie mamy wierzyć”⁶¹. Sobór powołał także specjalną komisję, która szczegółowo przyglądała się przedstawianym niezgodnościom. Nadał biskupom odpowiedzialność w świetle pojawiających się później nadużyć oraz zalecił im wizytacje. Nakazał także biskupom przebywać w diecezjach, a proboszczom w parafiach oraz ograniczył nepotyzm. Ponadto w stosunku do liturgii wciąż pozwolono na odprawianie tzw. mszy prywatnych⁶² oraz Eucharystii bez Komunii, zachowano łacinę oraz dawną konstrukcję czytań mszalnych⁶³. Sam Sobór nie zreformował liturgii, ale stał się zacznym do zmian, które polecił do wykonania papieżowi. Efektem tego działania, w trakcie pontyfikatu papieża Piusa V, było opublikowanie 14 lipca 1570 roku dla całego

⁶⁰ Zob. H. Tuchle, *Historia Kościoła*, t. 3 (1500-1715), Warszawa 1986, s. 117.

⁶¹ Sobór Trydencki, *Dekret o Najświętszym Sakramencie Eucharystii* [w:] *Dokumenty Soborów Powszechnych. Tekst łaciński, polski*, t. 4, układ i oprac. A. Baron, H. Pietras, Kraków 2004, s. 446.

⁶² Zob. S. Koperek, *Rys historyczny rozwoju liturgii mszalnej*, dz. cyt., s. 56-57.

⁶³ Zob. M. Szablewski, *Msza bez ludu. Znak jedności czy podziału?*, Kraków 2004, s. 193-203.

Kościoła *Missale Romanum ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum, Pii V. Pont. Max. iussu editum*⁶⁴. 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 Komunii⁶⁵.

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 ujmowało wiernym dostępności wcześniejszych tradycji i treści. W mszale poza wskazaniem nowego kierunku przejawiającego się w jego strukturze, dokonano również zmian związanych z samą stylistyką tekstu. Postulat ten był przedstawiony przez humanistów, którzy podkreślali znaczenie piękna znajdującego się w języku. *Mszal Rzymski* został przetłumaczony na wiele języków, w tym m.in. na chiński, perski, arabski, armeński czy starosłowiański. Ze względu na umożliwienie kontynuowania wspomianej dwustuletniej tradycji jego wprowadzenie wiązało się z korzystaniem również ze starszych mszałów, więc proces ujednolicenia trwał dość długo⁶⁶.

Okres od Soboru Trydenckiego do Soboru Watykańskiego II był obfity 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 znajdująca się pomiędzy celebransem a ludem, pomimo dostrzegalnej troski duszpasterskiej, zwiększała się. Pojawiał się również coraz większy dysonans między życiem liturgicznym Kościoła hierarchicznego, a ludem szukającym własnego wyrazu w nabożeństwach o charakterze prywatnym. W liturgice występowało podejście coraz bardziej prawnicze, co przejawiało się poprzez powstawanie wielu dekretów Kongregacji Obrzędów. Ich celem było scentralizowanie i ujednolicenie liturgii

⁶⁴ Zob. S. Cichy, *Liturgia słowa w Mszale św. Piusa V* [w:] *Słowo Boże w liturgii. Obecność - celebrazione - aktualizacja*, red. S. Araszczuk, Wrocław 2010, s. 67-78.

⁶⁵ Zob. L. Bouyer, *Eucharystia. Teologia i duchowość modlitwy eucharystycznej*, dz. cyt., s. 398.

⁶⁶ Zob. H. J. Sobeczko, *Ciągłość tradycji w mszałach rzymskich z 1570 i 1970 roku* [w:] „Liturgia Sacra” 14 (2008) 2, s. 241-265.

Kościół zachodniego⁶⁷. Powyższe działanie, pomimo coraz prężniej działającego ruchu liturgicznego, ostatecznie znalazło rozwiązanie dopiero po reformie liturgii Soboru Watykańskiego II.

Rozwój liturgii mszy na Zachodzie w sposób bardzo uproszczony przejawiał się w następujących fazach: na początku była ona odprawiana w środowisku domowym; w dalszym czasie (IV-V wiek) jej sprawowanie zostało przeniesione do bazylik; wiek VI-VII przynosi Mszę papieską; natomiast VIII-IX wiek mszę frankońską; XII-XV wiek 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 osobnym miejscu niniejszej dysertacji.

2. Muzyka podczas Najświętszej Ofiary

Opisany powyżej, w sposób ogólny, rozwój mszy związany jest z koniecznością przybliżenia także rozwoju materii muzycznej, która od wieków towarzyszyła świętym obrzędom⁶⁸. Rozwój 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.

2.1. Stary Testament

Jej obecność znajduje swoje źródło już w Starym Testamencie, gdzie śpiew i muzyka instrumentalna były mocno zaangażowane w kształtowanie się kultu. Śpiewane modlitwy cechują Księgę Psalmów stanowiąc żelazny przykład dokumentu muzyczności. Ponadto muzyczny charakter poetyckich tekstów został zintensyfikowany za sprawą częstego odnoszenia się do obszaru terminologii muzycznej⁶⁹. Niektóre pojęcia związane

⁶⁷ Zob. B. Mokrzycki, *Droga chrześcijańskiego wtajemniczenia*, dz. cyt., s. 534.

⁶⁸ Zob. J. Bramorski, *Pieśń nowa człowieka nowego*, dz. cyt., s. 328-349.

⁶⁹ Zob. J. Waloszek, *Teologia Muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*, Opole 1997, s. 80.

z materią muzyczną pojawiają się wielokrotnie. Barbara Szczepanowicz wskazywała na indeks fragmentów, w którym 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 śpiewany⁷⁰. Z ich analizy wynika, że muzyka już wtedy posiadała 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 poświęcenie 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 była także rola zespołu w trakcie procesji religijnych, np. 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 bębni, 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 owocowała niezwykłym wycuciem i wyróżniała go na tle innych, pomimo iż łączył on w sobie dwa obszary: był wojownikiem, wielkim przywódcą religijnym i królem oraz muzykiem, poetą i twórcą

⁷⁰ Zob. B. Szczepanowicz, *Muzyka i taniec w Biblii*, Kraków 2016, s. 46-48.

pieśni⁷¹. W jego życiu pojawiały się sprzeczności, które niejednokrotnie przeplatały się ze sobą, 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 przeznaczony na potrzeby świątyni⁷². Jednym z najważniejszych przykładów obecności takiego 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 wspomnianego powyżej zespołu funkcjonującego w trakcie obrzędów religijnych znajduje swoje symboliczne odzwierciedlenie w dzisiejszych czasach i po pewnych modyfikacjach może stanowić podstawę dla obrazu konstrukcji zespołu wokalny-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 przykładem było powstanie za czasów Salomona akademii kształcącej młodych muzyków w zakresie muzyki religijnej. Podnoszenie poziomu 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)⁷³.

⁷¹ Zob. S. Biel, *Dawid, medytacje biblijne*, Kraków 2018, s. 7.

⁷² Zob. B. Szczepanowicz, *Muzyka i taniec w Biblii*, dz. cyt., s. 25.

⁷³ Tamże, s. 42-48.

W świetle jakości materii muzycznej emitowanej podczas czynności religijnych istotną rolę odegrały także słowa proroków, którzy ostrzegali przed złą i niewłaściwą muzyką. Wskazywali, że przyczyną podstawową, widoczną również w dzisiejszych czasach, jest zaniedbanie istoty pobożności, co przejawia się wprowadzaniem religijnego formalizmu, w którym główny prym wiecie bogata i imponująca zewnętrznie forma, która zasłania właściwe nastawienie serca⁷⁴. Działanie to dotyczy również muzyki, a tego typu zagrożenia są szczególnie widoczne 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 swoją kontynuację również w Nowym Testamencie. Bez wątpienia już wtedy istotna była troska o jej jakość 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 stworzeniu⁷⁵. Takie pojmowanie kreatywności może i nawet powinno stać się drogowskazem dla twórców i odtwórców kościelnej materii muzycznej czasów obecnych, którzy pragną wzbogacać swoją pracą przestrzeń, w której się poruszają.

Ważne jest w tym temacie stwierdzenie z jednej strony biblisty, a z drugiej muzyka, który twierdził, że muzyka wedle starotestamentalnych przesłań, winna być wyrazem religijnych uczuć, a w ten sposób jest w stanie wywołać wewnętrzne przeżycia u słuchaczy⁷⁶.

⁷⁴ Zob. J. Waloszek, *Teologia Muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*, dz. cyt., s. 86-87.

⁷⁵ Zob. J. Ratzinger, *Nowa Pieśń dla Pana*, dz. cyt., s. 164.

⁷⁶ Zob. T. Dąbek, *Muzyka liturgiczna w Starym i w Nowym Przymierzu* [w:] „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 3 (1987), s. 254.

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 obejmującej Stary Testament również obejmuje takie określenia jak: „dźwięk, grać, hymn, instrument, muzyka, pieśń, śpiewać, czy śpiewak”⁷⁷. 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 wskazał go również w idei muzycznej⁷⁸.

Praktyka religijna ewoluowała pozwalając na wzbogacanie z różnych kierunków. Prosty śpiew wspólnotowy był charakterystyczny dla pierwszych chrześcijan, co można znaleźć w wielu fragmentach Nowego Testamentu. Wiąże się to z niezwykłą muzycznością samej Ewangelii jak i listów apostoelskich. Nowy Testament pod względem objętości w stosunku do Starego obejmuje zdecydowanie większą liczbę utworów literackich cechujących się muzycznym wymiarem. Do niektórych z nich można zaliczyć: *doksologie*, *eugologie*, *kantyki*, *hymny* czy *dziękczynienia*. A jako przykłady można wskazać: *Pieśń Maryi* (zob. Łk 1, 46-55), *Pieśń Symeona* (zob. Łk 2, 29-32), *Ośmiem 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), *Aklamacja Axios* (zob. Ap 5, 9nn), czy *Oda Mojżesza* (zob. Ap 15, 3) itd.⁷⁹. Dowodzi to, że nadanie wskazanym tekstom formy muzycznej było rzeczą intuicyjną i wręcz praktyczną. Ponadto jak podawał J. Waloszek w świetle źródeł muzyki obecnej podczas liturgii: „najczęściej przypomnianym argumentem za „muzycznością chrześcijańskiej liturgii jest scena z Wieczernika. Sam Jezus i Apostołowie dają podczas Ostatniej Wieczerzy przykład kultywowania tradycyjnego śpiewu o charakterze para-liturgicznym. Pierwsza Eucharystia - jak relacjonuje nam Ewangelista Marek - zakończona została śpiewem: „po odśpiewaniu hymnu wyszli w stronę Góry Oliwnej” (Mk 14, 26; por Mt

⁷⁷ Zob. B. Szczepanowicz, *Muzyka i taniec w Biblii*, dz. cyt., s. 60.

⁷⁸ Zob. R. Tyrała, *Soborowa odnowa muzyki kościelnej w Polsce*, Kraków 2000, s. 17-23.

⁷⁹ Zob. J. Waloszek, *Teologia Muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*, dz. cyt., s. 98.

26, 30). Hymnem, o którym jest tu mowa, była najprawdopodobniej - zgodnie z żydowską tradycją świętowania uczyty paschalnej - druga część wielkiego *Hallelu*, skomponowanego z Ps 114, względnie Ps 115-118 (...)”⁸⁰.

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* implikując je w nową liturgię. Dbali o jakość śpiewu psalmów i troszczyli się o muzyczną recytację czytań biblijnych⁸¹. W okresie prześladowań unikali używania instrumentów, a ich śpiew był ograniczony 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 hymny⁸² czy inne pieśni chrześcijańskie. To co ważne dla muzyki w tym czasie, zauważa jeden z największych znawców muzyki kościelnej, mianowicie Ireneusz Pawlak, twierdząc, że: „w miarę, jak chrześcijaństwo rozszerzało się poza Palestynę, liturgia i jej śpiewy zaczęły ulegać modyfikacjom. Uczętę Pańską połączono z modlitwami wielbiącymi i prośbami. Niektóre zaś śpiewy wykorzystywane przy sprawowaniu Eucharystii zaczęto melodycznie ozdabiać”⁸³.

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 zostawał coraz częściej przez nie wypierany. Obrany kierunek kształtował materię muzyczną cechując ją coraz

⁸⁰ Tamże, s. 88.

⁸¹ Zob. B. Szczepanowicz, *Muzyka i taniec w Biblii*, dz. cyt., s. 58-59.

⁸² Zob. J. Pikulik, *Śpiew i muzyka w historii liturgii* [w:] „Ateneum Kapłańskie” 2/427 (1980) 72/94, s. 195-196.

⁸³ I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2000, s. 50.

częściej kontemplacyjnym charakterem⁸⁴. W czasie tym zwracano również uwagę na odpowiednie wykonanie, które było powierzane osobom o profesjonalnych kompetencjach. Wartości, które wniosło chrześcijaństwo inspirowały twórców, którzy w tym czasie zwracali się bezpośrednio do Boga również poprzez język sztuki, którym się posługiwali.

W architekturze swoją obecność bardzo mocno zaakcentował gotyk, którego wytwory charakteryzowały się lekkością i smukłością. Zarówno w nowopowstałej formie - rzeźbie, jak i w malarstwie przedstawiane postacie były wydłużane przy silnym podkreśleniu towarzyszącej im ekspresji. Ponadto coraz więcej obrazów ukazywało mękę Zbawiciela. Była ona muzycznie wyrażana poprzez monodię, która dzięki swojemu wyjątkowemu charakterowi sprzyjała kontemplacji emitowanych treści. W swojej strukturze ten świetlisty i wzniosły śpiew odznaczał się jednogłosowością opartą na diatonice oraz towarzyszącą mu obfitą melizmatyką⁸⁵.

W średniowiecznej historii muzyki towarzyszącej Eucharystii należy podkreślić jej najważniejszą formę - chorał gregoriański, który wywodzi się m.in. z muzyki biblijnej noszącej miano naturalnego i własnego śpiewu Kościoła⁸⁶. Jego kreacja wymagała ogromnego nakładu czasu urzeczywistniając go w obrębie wielu kultur. Pomimo że, stanowi on syntezę starożytnej tradycji muzycznej – łączy ze sobą starożytność z nowożytnością - to jest wciąż inspirującą przestrzenią dla urzeczywistniania się współczesnej muzyki sakralnej⁸⁷. Najstarsze z przekazów zawierających śpiewy chorałowe (tj. od VIII wieku)⁸⁸, 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 był on nieodzowną częścią liturgii. Natomiast najstarsze z tekstów liturgicznych stanowiących podstawę dla śpiewów chorałowych znajdowały się w sakramentarzach, w tym m.in.: leoniański z V wieku, gelazjański z VII-VIII wieku, czy gregoriański z VIII wieku. W późniejszym

⁸⁴ Zob. D. Hiley, *Chorał Kościoła Zachodniego*, Kraków 2019, s. 233-278.

⁸⁵ 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.

⁸⁶ Zob. B. Pocięj, *Sacrum w muzyce liturgicznej* [w:] „Ateneum Kapłańskie” 2/427 (1980) 72/94, s. 205-207.

⁸⁷ Zob. B. Sawicki, *W Chorale jest wszystko*, Kraków 2014, s. 16.

⁸⁸ Zob. R. Tyrała, *Soborowa odnowa muzyki kościelnej w Polsce*, dz. cyt., s. 30.

czasie zostały one zaktualizowane o teksty śpiewane. Klasztory przyczyniły się do rozwoju muzyki średniowiecznej pod kątem teoretyczno-praktycznym. Również tutaj w IX wieku narodził się jego zapis muzyczny i stąd pochodzą najstarsze zapisy kompozycji chorałowych, 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 z Einsiedeln graduał (nr 121)⁸⁹.

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 oraz w drugiej: ewangeliarz oraz antyfonarz, psalterz, hymnariusz oraz zbiory homilii, kolekt i czytań⁹⁰.

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 oficjum⁹¹. Warto wskazać również na konstrukcję towarzyszącą wyśpiewywanej linii melodycznej. Przejawia się ona poprzez trzy rodzaje modyfikacji głównej melodii: recytatyw - polega na powtarzaniu tekstu na jednym dźwięku - tak przedstawiany jest tekst psalmów (psalmodia); śpiew sylabiczny - tutaj na każdy dźwięk przypada jedna sylaba - jest zauważalny m. in. w hymnach, czy niektórych częściach oficjum; śpiew melizmatyczny cechuje się śpiewaniem danej sylaby 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 on najbardziej wymagającym technicznie i jego zastosowanie znajduje swoje miejsce w przypadku rozbudowanych części mszy⁹².

⁸⁹ Zob. B. Sawicki, *W Chorale jest wszystko*, dz. cyt., s. 72.

⁹⁰ Zob. H. Sobeczko, *Sprawowanie Eucharystii przed Soborem Trydenckim na podstawie wrocławskich ksiąg liturgicznych [w:] Eucharystia - tradycja czy teraźniejszość?*, red. W. Irek, Wrocław 2008, s. 15-39.

⁹¹ Zob. J. Harper, *Formy i układ liturgii zachodniej od X do XVIII wieku*, przekł. M. Kowalska, Kraków 1997, s. 77-85.

⁹² Zob. B. Sawicki, *W Chorale jest wszystko*, dz. cyt., s. 143-145.

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 jego istotę⁹³. Na przestrzeni XII-XIV wieku 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 potrydencka pseudo-reforma - 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”⁹⁴. Wynika z tego, że nie wszystkie działania, których celem nadrzędnym była poprawa jakości, realizowały swój zamysł właściwie i bez skutków ujmujących ich istocie.

Chorał stał się punktem wyjścia dla muzyki polifonicznej, co miało także wpływ na sprawowaną liturgię. Był on fundamentalnym materiałem cyklu mszalnego. Kompozytorzy niderlandzcy skonstruowali na jego trzonie mszę chorałową - missa choralis, której kultywowanie przeniknęło także do innych ośrodków. Jednym z najbardziej wzorcowych przykładów tego rodzaju polifonicznego opracowania chorałowego tekstu ordinarium missae była niewątpliwie twórczość Giovanniego Pierluigi da Palestriny⁹⁵. Pojawiająca się harmonizacja powodowała powstawanie coraz większej liczby form mszalnych, w których do stałej melodii zostały dokomponowywane pozostałe głosy. Tak działo się w przypadku mszy opartych o *cantus firmus*. W świetle rozwoju wielogłosowości należy zauważyć, że polifonia stopniowo wzbogacała się o trzygłos. Ponadto wykrystalizowała się nowa forma: motet. Posługiwanie się skomplikowanym kontrapunktem zaczęło się upowszechniać dopiero od początków XIV

⁹³ Tamże, s. 26-28.

⁹⁴ R. Tyrała, *Chorał gregoriański wciąż pierwszym śpiewem Kościoła* [w:] „Anamnesis” 26 (3) 2001, s. 51.

⁹⁵ Zob. S. Dąbek, *Twórczość Mszalna Kompozytorów Polskich XX wieku*, Warszawa 1996, s. 75.

wieku, a w od XV wieku proces kompozycji obejmował także bardziej rozwinięte motety oraz cykle mszalne⁹⁶.

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 znajduje upodobanie w inspiracjach współczesnej myśli kompozytorskiej⁹⁷.

Dotyczy to również polskich twórców XX wieku, do których należy zaliczyć Stefana Stuligrosza. 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 Justus* Jerzego Fryderyka Händla⁹⁸. Tego typu i podobne inspiracje świadczą o rozsądnym podejmowaniu przez twórców tematu tradycji dla współczesnej muzyki Kościoła.

2.4. Renesans i Barok

Renesans nie spowodował znaczących zmian w konstruowaniu się cyklu mszalnego. Dzięki ukonstytuowaniu się w ok. 1430 roku wielogłosowej chóralnej obsady przestrzeń dla monodii została stopniowo ograniczana⁹⁹. Ten wielogłos zastępował także śpiewy procesyjne, a śpiew gregoriański pozostał w traktusach, graduałach, alleluja i *communio*. Twórczość kompozytorska dotknęła także wielogłosowości w obszarze psalmów i kościelnych pieśni w językach narodowych, co w przypadku tych ostatnich wynikało z wpływu protestantyzmu¹⁰⁰. Stosunek Kościoła do rozwijającej się polifonii przedstawiał dwa ujęcia z nią związane. Pierwsze postulowało jej usunięcie ze względu na zatracanie zrozumiałości tekstu liturgicznego. Natomiast drugie dopatrywało się jej

⁹⁶ Zob. I. Pawlak, *Chór Kościelny wobec „Ducha Czasu”*, dz. cyt., Tarnów 2015, s. 195.

⁹⁷ Zob. K. Szębla, *Chorał gregoriański w odnowionej liturgii Mszy św. po Soborze Watykańskim II* [w:] *Cantate Domino Canticum Novum*, red. S. Garnczarski, Tarnów 2004, s. 140-144.

⁹⁸ Zob. S. Dąbek, *Twórczość Mszalna Kompozytorów Polskich XX wieku*, dz. cyt., s. 115.

⁹⁹ Zob. K. Szębla, *Chorał gregoriański w odnowionej liturgii Mszy św. po Soborze Watykańskim II*, dz. cyt., s. 132-135.

¹⁰⁰ Zob. I. Pawlak, *Chór Kościelny wobec „Ducha Czasu”*, dz. cyt., Tarnów 2015, s. 196.

duchowego znaczenia współlistniejącego do wielkości transmitowanych słów, co umiejscowiło muzykę w przestrzeni, która pobudzała wyobraźnię i niosła w sobie pierwiastek tajemniczości sprzyjający kontemplacji słowa Bożego¹⁰¹, co znajduje swoje uzasadnienie również w dzisiejszych czasach.

Barok to okres, który charakteryzował się zupełnie innym podejściem w stosunku do założeń renesansu pod kątem sztuki. Problematyka, którą cechował się była związana z ekspozycją trudności duszy i ciała człowieka z pominięciem zasad etycznych. Przejawiało się to poprzez wprowadzenie przeciwności takich jak: otwarta kompozycja kontra zamknięta, ruch w przeciwieństwie do statyczności czy malarskość w przeciwieństwie do plastyczności¹⁰². Dominowała więc ruchliwa forma i kolor. Te założenia znalazły swój wydzźwięk również w przestrzeni sakralnej. W kościołach dążono do wywoływania wrażeniowości. Nie bez znaczenia narzędziem jej urzeczywistnienia był teatr, który opanował sakralne i świeckie publiczne uroczystości¹⁰³. Z jego działania korzystał także Kościół, który rozbudowując wspaniałość potrydenckiej liturgii wprowadzał przepych scenografii, bogactwo szat liturgicznych czy pompatyczność gestu wraz figuratywnością słowa. Przestrzeń ta przeniknęła także do architektury i sztuk plastycznych¹⁰⁴. Ponadto na polu liturgii zwracano uwagę na pogłębianie duchowości człowieka, np. poprzez implikację dodatkowych modlitw w nabożeństwach oraz poprzez podkreślenia wzniosłego charakteru obrzędów¹⁰⁵. Zmiany dały się odczuć także na polu muzyki, która owocowała powstaniem nowych, wielkich form takich jak choćby opera, kantata czy oratorium¹⁰⁶. Również tutaj owa teatralność znalazła swój upust. Ważna była funkcja muzyki w liturgii poprzez wykorzystywanie coraz większych aparatów wykonawczych i wciąż rozbudowywanych struktur muzycznych. Jednak

¹⁰¹ Zob. R. Tyrała, *Znaczenie muzyki kościelnej w historii Kościoła* [w:] „Perspektywy kultury” 24 (2019) nr 1, s. 71-103.

¹⁰² Zob. I. Pawlak, *Chór Kościelny wobec „Ducha Czasu”*, dz. cyt., Tarnów 2015, s. 198.

¹⁰³ Tamże.

¹⁰⁴ Zob. T. Chrzanowski, *Barok - styl i epoka* [w:] *Sztuka świata*, t. 7, red. A. Lewicka-Morawska, Warszawa 1994, s. 10.

¹⁰⁵ Zob. J. Miazek, *Dzieje liturgii rzymskiej* [w:] *Historia liturgii*, red. W. Świerzawski, Zawichost - Kraków - Sandomierz 2012, s. 31-60.

¹⁰⁶ Zob. J. Bramorski, *Pieśń nowa człowieka nowego*, dz. cyt., s. 161-260.

przewartościowała się zyskując miano muzyki koncertowej, a nie muzyki służebnej¹⁰⁷. Wpływało to na zatracenie różnic pomiędzy muzyką świecką i sakralną.

2.5. Próby odnowy muzyki

Wiek XIX przyniósł muzyce liturgicznej nadzieję na odnowę¹⁰⁸. Pomimo krwawych wydarzeń związanych z zaborami na Wschodzie, czego skutkiem było zamykanie wielu klasztorów - co siłą rzeczy było związane z eliminacją zespołów śpiewaczych - powstawało jednak coraz więcej chórów parafialnych¹⁰⁹. 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 prężnie działać chóry kościelne¹¹⁰. Warto zauważyć, że *cecyliańizm*¹¹¹, 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 dalszego 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 *cecyliańizmowi* wielu kompozytorów powróciło w swojej twórczości do stylu kancjonałowego, podkreślenia obecności diatoniki w harmonii oraz do swobodnej notacji wybranych pieśni bez określania metrum. Do tego grona należeli m.in.: Józef

¹⁰⁷ Zob. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2000, s. 36-37.

¹⁰⁸ Zob. R. Tyrała, *Cecyliański ruch odnowy muzyki kościelnej na ziemiach polskich do 1939 roku*, Kraków 2010, s. 17-46.

¹⁰⁹ M. Linnenborn, *Odnowione pojmowanie roli chórów w liturgii* [w:] „Pro Musica Sacra” 16 (2018), s. 101-112.

¹¹⁰ Zob. I. Pawlak, *Chór Kościelny wobec „Ducha Czasu”*, dz. cyt., s. 200.

¹¹¹ Zob. R. Tyrała, *Cecyliański ruch odnowy muzyki kościelnej na ziemiach polskich do 1939 roku*, dz. cyt., s. 17-46.

Mazurowski, Józef Surzyński, Władysław Bramkiewicz, Ignacy Franciszek Guniewicz, czy Aleksander Poliński¹¹².

Polski akcent w muzyce przeznaczonej dla liturgii daje się poznać także w sakralnej twórczości Stanisława Moniuszki, który jest autorem następujących mszy: *Msza żałobna d-moll* na 4-głosowy chór mieszany i instrumenty dęte z towarzyszeniem organów (1850), lub też w *Mszy łacińskiej* na cztery głosy z towarzyszeniem organów, Des-dur (1870), albo w *Mszy żałobnej* na cztery głosy z towarzyszeniem organów, g-moll (1871), lub w końcu w *Mszy Piotrowińskiej* na czterogłosowy chór mieszany solistów z towarzyszeniem organów, B-dur (1872)¹¹³. Ponadto w tym obszarze istotna wydaje się także twórczość mszalna Józefa Surzyńskiego, który opracował dwuczęściowy *Śpiewnik kościelny dla użytku parafii rzymsko-katolickich: Laudate Dominum zawierająca Msze choralne, 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, Pieśni kościelne i Pieśni żałobne* Tomasa Flasza¹¹⁴. Na uwagę zasługują również cztery msze Ottona Mieczysława Żukowskiego powstałe na pograniczu XIX i XX wieku, które są przejawem troski o polskość. Należą do nich: *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. 81¹¹⁵.

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

¹¹² Zob. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, dz. cyt., s. 169.

¹¹³ Zob. S. Moniuszko, *Msze*, <http://www.dux.pl/stanislaw-moniuszko-msze.html>, data pobrania: 02.12.2019 r.

¹¹⁴ Zob. J. H. Wąsacz-Krztoń, J. Posłuszna, *Kształcenie muzyczne młodzieży w Galicji Zachodniej w dobie autonomii* [w:] „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 29 (2016) 3, s. 149-159.

¹¹⁵ Zob. R. Kaczorowski, *Zachowane msze Ottona Mieczysława Żukowskiego jako przejaw troski o polskość. Zagadnienia semantyczne i muzyczne* [w:] „Studia Gdańskie” 38 (2016), s. 101-121.

należeli np. Antoni Chlondowski¹¹⁶, Wacław Kazimierz Gieburowski¹¹⁷, czy Kazimierz Garbusiński¹¹⁸. Występowały również utwory, które wyjątkowo wprowadzały element kontrastu, patosu charakterystycznego dla muzyki XIX wieku oraz bogatą w rytm melodię i znikomą chromatykę¹¹⁹. Do takich utworów można zaliczyć m.in.: *Missa de Lourdes*, czy *Messe „Stella Maris”* autorstwa Feliksa Nowowiejskiego¹²⁰.

Kompozycja i instrumentacja w obszarze akompaniamentu do śpiewów w języku polskim nawiązywała w znacznym stopniu do XIX wiecznych towarzyszeń organowych, lecz ich poprawność harmoniczna i stylistyczna często 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 *cecyljanizm*. 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)¹²¹.

Należy podkreślić również, że kierunek muzyki liturgicznej nie był zależny wyłącznie od prawodawstwa kościelnego operującego w tym zakresie, a również od trendów panujących w danym czasie i miejscu - na kształt muzyki

¹¹⁶ Zob. Ł. Szczeblewski, *Kult św. Cecylii, dziewicy i męczennicy, w polskiej pieśni religijnej na przykładzie pieśni J. Łuciuka, M. Świerzyńskiego, A. Chlondowskiego i Z. Piaseckiego* [w:] „Seminare” 36 (2015) 2, s. 197-213.

¹¹⁷ Zob. P. Wiśniewski, *Kancjonał - księgą liturgiczną?* [w:] „Liturgia Sacra” 14 (2008) 2, s. 415-427.

¹¹⁸ 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.

¹¹⁹ Zob. S. Dąbek, *Twórczość Mszalna Kompozytorów Polskich XX wieku*, dz. cyt., s. 353.

¹²⁰ Zob. I. Dulisz, *Instytucja Kościoła w przestrzeni muzycznej Feliksa Nowowiejskiego* [w:] „Pro Musica Sacra” 15 (2017), s. 151-176.

¹²¹ Zob. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, dz. cyt., s. 169.

komponowanej w danej epoce wpływała cała masa czynników zewnętrznych (np. sytuacja społeczna, polityczna) i wewnętrznych (np. estetyka)¹²². W XX wieku ich różnorodność była ogromna: dwie wojny światowe, rewolucja w kulturze (1968), nazizm, komunizm, demokracja totalitarna czy zimna wojna¹²³. Tak aktywny czas spowodował również zmiany na polu liturgii. Zwołanie Soboru Watykańskiego II zapoczątkowały przemiany¹²⁴, 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 wyciągnięciu wniosków oraz wskazywały kierunek dalszej drogi postępującego Kościoła. Niewątpliwie jednym z tych momentów był zwołany w 1959 roku przez papieża Jana XXIII Sobór Watykański II (1962-1965)¹²⁵. W wyniku reformy soborowej powstało wiele dokumentów dotyczących sprawowanej. Jednym z najważniejszych była proklamowana 4 grudnia 1963 r. Konstytucja o świętej liturgii *Sacrosanctum Concilium*, której głównym celem powstania była odnowa liturgii¹²⁶. Warunkiem do podjęcia myśli nad reformą była akceptacja i zrozumienie zależności wynikającej z relacji liturgii Słowa do liturgii eucharystycznej. Podkreślano, że Eucharystię można zrozumieć tylko jako odpowiedź na Słowo i tylko ona może do tej odpowiedzi nakłonić¹²⁷. Na czele komisji przygotowującej Konstytucję stanął kardynał Kajetan Cicognani, a podkomisji odpowiedzialnej za odnowę sprawowania Mszy przewodził Josef Andreas Jungmann. Powstało łącznie aż 13 podkomisji, a powodem tak dużej liczby była chęć całościowego

¹²² Zob. F. Kubicki, *Zarys dziejów polskiej muzyki religijnej po 1945 roku* [w:] „Musica Sacra Nova” 1 (2007), s. 101-116.

¹²³ Zob. I. Pawlak, *Chór Kościelny wobec „Ducha Czasu”*, dz. cyt., s. 202.

¹²⁴ Zob. J. Waloszek, *Teologia Muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*, Opole 1997, s. 99-124.

¹²⁵ Zob. J. Walkusz, *Drugi Sobór Watykański - próba kontekstualnej interpretacji historycznej* [w:] „Colloquia Theologica Ottoniana” 1 (2013), s. 17-40.

¹²⁶ Zob. H. J. Sobeczko, *Powstanie i przyjęcie konstytucji o liturgii w relacji jej autorów* [w:] „Liturgia Sacra” 19/2 (2013) 42, s. 231-241.

¹²⁷ Zob. L. Bouyer, *Eucharystia. Teologia i duchowość modlitwy eucharystycznej*, dz. cyt., s. 402.

ujęcia najważniejszego soborowego dokumentu¹²⁸. Konstytucja stanowiła więc punkt odniesienia do rozpoczęcia dalszych prac nad reformą liturgii, co zaowocowało obszernym zbiorem dokumentów. Wprowadzenie reformy było niezwykle istotne dla aktualnej 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. Dokumentu 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 wkrały 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, 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 uwidocznili 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

¹²⁸ 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 zawierają 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*.

Kościół w Polsce¹²⁹. Dla przejrzystości obrazu muzyki podczas celebracji mszy zostaną one tutaj przywołane.

Szósty rozdział *Konstytucji o Liturgii* już na samym początku wyróżnia muzykę jako wyjątkową sztukę stanowiącą integralną część, a nie dodatek uroczystej liturgii. Mówi o trosce o skarbce muzyki kościelnej z wyjątkowym poszanowaniem dla chorału gregoriańskiego jako śpiewu własnego Kościoła oraz brzmienia organów piszczałkowych. Podkreśla rolę śpiewu¹³⁰ i rozwój zespołów śpiewaczych 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)¹³¹. Ten dokument w wielu miejscach przywołuje sprawę muzyki podczas

¹²⁹ Rozdział VI *Konstytucji o liturgii* (04.12.1963 r.); *Instrukcja o Muzyce w Świętej Liturgii Musicam Sacram* (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 (05.11.1987 r.); oraz *Instrukcja Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej* (14.10.2017 r.).

¹³⁰ Zob. Z. Piasecki, *Rola śpiewów w liturgii w świetle Sacrosanctum Concilium* [w:] „Ateneum Kapłańskie” 2/427 (1980) 72/94, s. 215-223; S. Ropiak, *Śpiew liturgiczny wyrazem piękna celebracji eucharystycznej i dopełnieniem doksolologii* [w:] *Misterium Eucharystii. Teologia – liturgia – ekumenizm. Encyklika Jana Pawła II Ecclesia de Eucharistia*, red. W. Nowak, Olsztyn 2004, s. 138.

¹³¹ Konstrukcja *Musicam Sacram* przedstawia się następująco: *Wstęp* nawiązujący do idei muzyki liturgicznej, której przedstawienie dokonało się podczas Soboru Watykańskiego II i dokumentów powstałych w wyniku jego prac - szczególnie *Konstytucji o Liturgii*; rozdział I. *Niektóre zasady ogólne* przedstawia znaczenie śpiewu wykonywanego podczas czynności liturgicznych oraz określa kierunek w doborze odpowiedniego materiału muzycznego; rozdział II. *Osoby uczestniczące w obrzędach liturgicznych* zwraca uwagę role osób posługujących muzycznie w liturgii ze strony świeckiej jak i duchownej; rozdział III. *Śpiew podczas Mszy świętej* uwidacznia 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 doboru 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 narodowy* rozświetla potrzebę jakościowego tworzenia nowych i wykorzystywania już powstałych dzieł muzycznych cechujących się implikacją języka narodowego; 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

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, doksologia 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 w kościołach* (5 listopada 1987 roku)¹³². Pomimo, iż nie dotyczy on muzyki ściśle związanej z liturgią, to jednak zwraca uwagę na rzecz najważniejszą, a mianowicie, że kościół jest dedykowany dla celebracji liturgicznej i dlatego nie może być miejscem zbierania wszelkiego 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 - oraz podkreślając zarówno odpowiednie kompetencje muzyków jako wysoką jakość instrumentów - organów (zob. OKK 5-7). W następnym rozdziale pt.

(MS). Instrukcja ta akcentuje cele, cechy i zadania muzyki liturgicznej; Święta Kongregacja Obrzędów, *Instrukcja o Muzyce w Świętej Liturgii Musicam Sacram*, [w:] A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, Warszawa 1997.

¹³² 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* [w:] A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, Warszawa 1997; R. Tyrała, *Koncerty w kościołach po Vaticanum II* [w:] „Pastores” 55 (2012), s. 116-123.

Wskazania praktyczne uwypukla znaczenie 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” (KPK 1210). Poprzez tą zasadę dokument eliminuje wykonywanie muzyki innej niż ta, której pierwotne przeznaczenie nie jest związane 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 odpowiednie narzędzie do m.in. 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, takiej jak oratoria czy pieśni religijne (zob. OKK 9). W kolejnych punktach dokument akcentuje zasady związane z organizacją i przebiegiem koncertu muzyki sakralnej z uwzględnieniem procesu przygotowania wydarzenia, 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 - jedna z 1979 roku¹³³ i druga w 2017. Ta druga, jako że nowsza

¹³³ Została opublikowana 8 lutego 1979 roku pt. *Instrukcja Episkopatu Polski o muzyce liturgicznej po Soborze Watykańskim II*. Na jej strukturę składają się następujące 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 pnie 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

stanie się więc przedmiotem szczegółowej analizy w odniesieniu do liturgii mszy celebrowanej w kościele w Polsce. Ten ostatni dokument dotyczący muzyki liturgicznej, powstał w 50. rocznicę opublikowania Instrukcji *Musicam sacram* i nosi nazwę *Instrukcja Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej* z 14 października 2017 roku¹³⁴. Jej treść aktualizuje działania zachodzące w relacji muzyka-liturgia, które powstały w wyniku przemian społecznych i kulturowych oraz postępującej sekularyzacji (zob. IMK 3). Bardzo ważne, dla niniejszej pracy, jest szczegółowe zatrzymanie się nad rozdziałem II pt. *Muzyczne funkcje w liturgii* oraz rozdziałem III pt. *Muzyka w liturgii Mszy świętej*, jak też nieco rozdziałem IV pt. *Muzyka w roku liturgicznym*. Istotne wydaje się spojrzenie w głąb rozdziału VI, gdzie mowa jest o sakramentach, VII dotyczącego transmisji Mszy w mediach oraz VIII, w którym podkreślona zostaje *Muzyka instrumentalna*. Zakończenie jest także ważnym do odnotowania przesłaniem w kontekście omawianego tematu Eucharystii. Dlatego zagadnienia te zostaną tutaj szczegółowo przybliżone.

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* [w:] A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, Warszawa 1997.

¹³⁴ Instrukcja charakteryzuje się strukturą, którą rozpoczyna nawiązujący do tradycji muzycznej *Wstęp*; dwunastoma rozdziałami, oraz *Zakończeniem*. W rozdziale I. *Zasady ogólne* dokonuje się m.in. uściślenie 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 transmisje 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, nawiązuje 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* 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)* [w:] „Studia Pastoralne” 14 (2018), s. 71-83.

W drugim rozdziale *Instrukcji Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej* zatytułowanym *Muzyczne funkcje w liturgii* zostają przybliżone zadania jakie 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 w miarę przepisów dostosowywać wykorzystanie muzycznej materii w zależności od potrzeb i możliwości danej wspólnoty. Dlatego więc celebrans uwzględniając stopnie uroczystej liturgii powinien śpiewać wszystkie części przeznaczone dla niego, podobnie diakon, lektor¹³⁵, 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 wykonywaniu muzyki instrumentalnej (zob. IMK 10). Dalej dokument podkreśla istotę uczestnictwa wiernych w zespołach śpiewaczych: „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 żywotność 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 pt. *Muzyka w liturgii Mszy świętej* podkreśla znaczenie i powagę muzyki towarzyszącej liturgii, gdzie sprawą kluczową jest zgodność śpiewów mszalnych z danymi czynnościami świętymi, treściami dni czy okresów liturgicznych, których wykorzystanie może zostać jedynie dokonane 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

¹³⁵ Zob. Cz. Krakowiak, *Wykonawcy czytań biblijnych: lektor, diakon, prezbiter* [w:] *Liturgia słowa Bożego we Mszy świętej*, red. Cz. Krakowiak, Lublin 2011, s. 74-86.

wykonywanie muzyki sakralnej. Podczas gromadzenia się wiernych ma ona pomóc w tworzeniu atmosfery modlitewnego skupienia” (IMK 17). W dalszych punktach zostają określone miejsca w Mszy świętej wraz z 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 wraz z możliwością wykonania odpowiedniej muzyki instrumentalnej lub wokально-instrumentalnej (zob. IMK 21). Rozdział ten ściśle określa miejsca 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 przybliży 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 bogatą 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 przybliżone 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 rozpoczynająca się po święcie Chrztu Pańskiego (zob. IMK 23c). W okresie Wielkiego Postu trwający 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 okres zwykły, w którym umiejscowiona jest uroczystość Najświętszego Ciała i Krwi Chrystusa – Boże Ciało (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*. W tym ważne jest zwrócenie uwagi 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, oraz wskazuje, 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 wykonawstwem 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 jest położony nacisk na odpowiednią jakość materii muzycznej podczas transmisji w mediach. Dzięki mediom zasięg liczby odbiorców zostaje zwiększony, więc wykonywana muzyka podczas liturgii powinna być wzorcowa. Jej przygotowanie powinno zostać powierzone kompetentnej osobie wyznaczonej przez biskupa i rozpocząć się od przygotowania scenariusza zgodnie z zachowaniem norm liturgicznych. Wiąże się to z wyselekcjonowaniem odpowiedniego repertuaru posiadającego aprobatę władzy kościelnej oraz ze wskazaniem właściwych muzyków wykonujących swoją pracę na wysokim poziomie artystycznym gwarantujący tym samym właściwe wykonanie: „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).

Przybliżenie kolejnego rozdziału *Instrukcji Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej* pt. *Muzyka instrumentalna* wynika z ogromnej roli wskazanej płaszczyzny, w kształtowaniu wrażliwości osób uczestniczących w liturgii. Jak zaznacza dokument, że pomimo wyższości głosu ludzkiego nad wszelkimi instrumentami, istotną funkcję przyjmuje akompaniament organowy, bądź wykonywany na innych instrumentach, który ułatwia ludowi udział w świętych obrzędach. Muzyka ta powinna zawsze pozostawać po stronie służebności słowa, a kompozycje powstałe wyłącznie na instrumenty oraz improwizacje organowe powinny być wykonywane w liturgii wyłącznie w określonym przez IMK czasie. Dokument podkreśla rangę organów piszczałkowych i wskazuje na możliwe do wykorzystania instrumentarium 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 wskazując, że muzyka podczas liturgii powinna być wyłącznie wykonywana na żywo (zob. IMK 39 – 40).

Z ukazanych powyżej myśli 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 Wieczery, 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”¹³⁶. W przedstawioną myśl wpisała się także istota muzyki liturgicznej, która dzięki m. in. 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 sfera wypełniona jakością magnetyzuje jej odbiorcę, sprzyjając bliższemu spotkaniu ze Stwórcą. Dlatego też konieczne wydawało się przybliżenie historii i teologii Mszy świętej, wraz z towarzyszącą jej od wieków muzyką.

¹³⁶ S. Koperek, *Rys historyczny rozwoju liturgii mszalnej*, dz. cyt., s. 61.

ROZDZIAŁ II

CELEBRACJA EUCHARYSTII PO SOBORZE WATYKAŃSKIM II

Niezwykle istotne dla właściwego przedstawienia tematu 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, by na takim fundamencie dostrzec właściwe miejsce muzyki w liturgii jak też role pełnione przez jej uczestników.

1. Pojęcie celebracji

Opisanie pojęcia jakim jest celebracja eucharystyczna w ujęciu teologiczno-antropologicznym wymaga odniesienia się do jej pojęcia, które wywodzi się etymologicznie od łacińskiego słowa *celebrare*, czyli uczęszczać, często praktykować, powtarzać, słać¹³⁷. Natomiast celebrować oznacza odprawienie każdej czynności liturgicznej przez wspólnotę w sposób świadomy, pobożny, owocny i pełny¹³⁸. Szersze znaczenie terminu celebrować (*celebrate*) przedstawia *Longman Dictionary of Contemporary English*. Oznacza ono, że wydarzenie jest ważne poprzez wykonywanie

¹³⁷ Zob. A. Kalbarczyk, *Celebracja homilii w kontekście celebracji eucharystycznej Niedzieli* [w:] „Colloquia Theologica Ottoniana” 1 (2012), s. 63-80; W. Kopaliński, *Podręczny Słownik Wyrazów Obcych*, Warszawa 1996, s. 133.

¹³⁸ Zob. M. Szypa, *Odprawiać, sprawować, celebrować - o uczestnictwie w liturgii* [w:] „Nowe Życie” 37 (2020) 4, s. 14-15.

czegoś specjalnego, lub przynoszącego zadowolenie; wyrażenie pochwały komuś lub czemuś w formie ustnej lub pisanej; brać udział w ceremonii religijnej, szczególnie w mszy chrześcijańskiej¹³⁹.

Biorąc pod uwagę powyższe rozumienie słowa *celebrować* wydaje się ono być najbardziej adekwatnym do podjętej tematyki. Jednakże można by pojęcie celebrować ująć jako bardzo uroczysto-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, bowiem 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). Zatem celebrowanie mszy posiada 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 posiadać świadomość celu przeżywania tego wydarzenia w perspektywie interpersonalnej i intrapersonalnej. Warto podkreślić, że uczestnictwo człowieka w życiu społecznym zawiera wyjątkowy, zwrotny charakter. Wpływa ono na poziom dojrzałości oraz zostaje ukształtowane pod jego wpływem. Zachodzi więc tu społeczno-moralna i kulturowa interakcja. Ponadto przyjmuje ona postać duchową umożliwiającą coraz głębszą komunię z Bogiem. Zrozumienie tego faktu nasuwa potrzebę ukazania istoty uczestnictwa w rozumieniu Karola Wojtyły, który ujmując 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, a drugi wskazuje na wspólnotowy charakter podejmowanych działań¹⁴⁰, które formują wspólnotę uczestniczących w niej osób stanowiących społeczność personalistyczną, powstającą w sercu człowieka¹⁴¹.

¹³⁹ 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.

¹⁴⁰ Zob. M. Szymańska, *Uczestnictwo w życiu społecznym w świetle teorii uczestnictwa Karola Wojtyły-Jana Pawła II. Kontekst pedagogiczny* [w:] „*Artes Liberales*” nr 1-2 (10-11) 2011, s. 30-31.

¹⁴¹ Zob. S. Kowalczyk, *Człowiek a społeczność. Zarys filozofii społecznej*, Lublin 2005, s. 218.

Warto tu dodać, iż człowiek, zgodnie z myślą Stefana Kardynała Wyszyńskiego skierowany jest przez Trójkę Świętą do życia społecznego z wraz innymi ludźmi¹⁴².

Tak pojmowane uczestnictwo wydobywa wartość wielopostaciowej zdolności odniesienia nie tylko człowieka do człowieka poprzez budowane relacje osobowe przeżywane jako „my”¹⁴³, ale też relacyjne odniesienie Boga do człowieka i człowieka do Boga. Cechuje się ona wielopoziomowością, dynamiką i swoistą spoistością. Posiada też wymiar kreatywny umożliwiający dokonanie się zmian w motywacjach, zachowaniach i postępowaniu człowieka, a tym samym w etosie wspólnoty, którą można określić też, jako wspólnota duchowa, 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 sióstr 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”¹⁴⁴.

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 *prześwietlenie* wszystkiego, z czym przychodzi zmierzyć się człowiekowi. Dzięki niej poszczególny uczestnik mszy może interioryzować to wszystko, co odzwierciedla

¹⁴² Zob. S. Wyszyński, *Idzie nowych ludzi plemię. Wybór przemówień i rozważań*, Warszawa 2001, s. 225.

¹⁴³ Zob. S. Kowalczyk, *Człowiek a społeczność. Zarys filozofii społecznej*, dz. cyt., s. 218.

¹⁴⁴ K. Wojtyła, *Osoba i czyn oraz inne studia antropologiczne*, Lublin 2000, s. 335.

i konstytuuje świat wewnętrznych jego przeżyć także w aspekcie wspólnotowym. Tej interioryzacji sprzyja refleksywna i refleksyjna zdolność człowieka, a sprawność aktywnego rozumienia istoty celebracji pozwala odkrywać znaczenie poszczególnych rzeczy wraz ze związkami, które zachodzą między nimi¹⁴⁵. Jeśli proces interioryzacji doświadczanych treści i refleksyjność ulega zaburzeniu, to uczestnictwo człowieka w życiu wspólnotowym deprecjonuje się i relatywizuje¹⁴⁶, 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. K. 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*”¹⁴⁷.

Sprawczość wiąże się z potencjalnością postrzeganą na poziomie jednostkowym i społecznym. Rządzi się ona prawami swoistego dynamizmu i aktualizuje się poprzez dojrzałe ukształtowane uczestnictwo. Można tu 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 transcendencji 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 autonomii¹⁴⁸.

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

¹⁴⁵ Tamże, s. 80-84.

¹⁴⁶ Zob. S. Kowalczyk, *Człowiek a społeczność. Zarys filozofii społecznej*, dz. cyt., s. 211-218.

¹⁴⁷ K. Wojtyła, *Osoba i czyn oraz inne studia antropologiczne*, dz. cyt., s. 116.

¹⁴⁸ Zob. S. Kowalczyk, *Człowiek a społeczność, Zarys filozofii społecznej*, dz. cyt., s. 130.

Wcielonym, który zaprasza go do aktywnego uczestnictwa w Tajemnicy Eucharystii¹⁴⁹. Biorąc pod uwagę wymienione czynniki integrujące wspólnotowe uczestnictwo w akcie celebracji Eucharystii, należy wspomnieć, iż stanowi ono istotny rys wspólnoty bytującej i działającej¹⁵⁰, co wyraża się w konkretnych postawach i zachowaniach wpisanych w kanon celebracji.

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 jak i 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 celebracja w celu pogłębienia świadomości uczestników. Termin *celebra* oznacza uroczyste odprawienie nabożeństwa, obrzędu¹⁵¹. Celebracja niesie ze sobą pewne konkretne treści teologiczne. 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). Spotkanie to dokonuje się poprzez słowa, czynności i znaki¹⁵², za pośrednictwem których w celebracji wspomina się wielkie dzieła Boże. Dzięki działaniu Ducha Świętego mogą być one zrozumiałe¹⁵³. Celebracja liturgiczna odnosi się zawsze do zbawczych interwencji Boga w historii¹⁵⁴. Jako wspólne celebrowanie kultu Bożego zapewnia ona jedność Kościoła

¹⁴⁹ Zob. S. Wyszynski, *Idzie nowych ludzi plemię, Wybór przemówień i rozważań*, dz. cyt., s. 37.

¹⁵⁰ Zob. K. Wojtyła, *Osoba i czyn oraz inne studia antropologiczne*, dz. cyt., s. 316-318.

¹⁵¹ Zob. H. Słotwińska, *Celebracje liturgiczne w katechezie parafialnej* [w:] „Roczniki Liturgiczne” 1 (2009) 56, s. 397-417; EK, s. 1389; *Leksykon Liturgii*, opr. B. Nadolski, Poznań 2006, s. 213.

¹⁵² Zob. KKK 1101.

¹⁵³ Tamże.

¹⁵⁴ Zob. KKK 1103.

pielgrzymującego i jednocześnie jest trzecim widzialnym znakiem tej jedności oprócz wyznania jednej wiary i sukcesji apostołskiej¹⁵⁵. Jest sprawowana przez całą wspólnotę Kościoła. Do jej najistotniejszych elementów i zasad należą: założenie minimum świętowania, co wiąże się z odpowiednim doborem pieśni czy gry organowej, różnych tonacji podczas innych części liturgii (np. inna tonacja podczas wprowadzeniu do Mszy św., a inna podczas aktu żalu); w chrześcijaństwie celebruje się przede wszystkim osobę Chrystusa Zmartwychwstałego, Jego misterium; posiada swój wyjątkowy rytm jako dynamiczną i harmonijną organizację trwania i przestrzeni; do jej elementów należy również wystrój wnętrza, który wytwarza odpowiednią atmosferę. W sposób artystyczny wyraża treści teologiczne przybliżając ich odbiorcę do głębszego zrozumienia¹⁵⁶.

Tak więc pojęcie *celebracji* nierozzerwalnie związane jest z pojęciem *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 charakteru zawsze wyjątkowego. *Celebracja* 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 jej etapów. To rozumienie wsparte zaangażowaniem na poziomie uczuciowym może sprzyjać budowaniu duchowej wspólnoty, żywo partycypującej w tym wzniosłym bosko-ludzkim wydarzeniu. Istotnym elementem jest tu osiągnięcie dojrzałości religijnej tej wspólnoty, która jest zdeterminowana dojrzałością osobowości religijnej, co zostanie ukazane poniżej w związku z wzięciem pod uwagę dwóch wymiarów – wewnętrznym i zewnętrznym, 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 każdego człowieka jest wrażenie i wzruszenie, które odgrywa 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 jest stan

¹⁵⁵ Zob. KKK 815.

¹⁵⁶ Zob. *Leksykon Liturgii*, opr. B. Nadolski, Poznań 2006, s. 214-216.

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 Piwowarski, 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 poza empirycznej. Rozróżnienie to wiąże się z przyporządkowaniem co do znaczenia spraw rzeczywistości empirycznej – rzeczywistości poza empirycznej¹⁵⁷. Inne ujęcie religijności można określić jako całokształt doświadczeń i zachowań związanych z przeżywaniem relacji do Boga¹⁵⁸.

Religijność zatem powinna 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 czci¹⁵⁹. Zatem uwarunkowana jest ona wieloma czynnikami i nie należy jej utożsamiać jedynie z powszechnymi praktykami religijnymi, takimi jak: oddawanie czci relikwiom, procesje, pielgrzymki etc. Sprzyjają one pogłębieniu 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 więc 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 introspekcję¹⁶⁰. Wynika z tego, że niewłaściwie przebiegający rozwój duchowy może wpływać negatywnie na rozwój całego człowieka,

¹⁵⁷ Zob. W. Piwowarski, *Socjologia religii*, Lublin 1996, s. 49.

¹⁵⁸ Zob. Z. Chlewiński, *Dojrzałość – osobowość, sumienie, religijność*, Poznań 1991, s. 89.

¹⁵⁹ Zob. S. Huct, *Cnota religijności*, Warszawa 1954, s. 11.

¹⁶⁰ Zob. A. Rodziński, *U podstaw kultury moralnej*, Lublin 2011, s. 29-31.

powodując trudne do odwrócenia skutki. Zaburzenia rozwojowe mogą znajdować również wyraz w postawie religijnej człowieka wobec Boga, przejawiając się w postaci niebezpiecznego infantylizmu religijnego¹⁶¹. 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 ducha¹⁶². 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 wrażenie i wzruszenie są wymagane do osiągnięcia dialogicznej więzi z Bogiem. W powyższym kontekście należy odwołać się do problematyki wrażenia i wzruszenia jaką podkreślał Jan Paweł II, który 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”¹⁶³. Zatem wrażenie może mieć 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”¹⁶⁴. Dlatego istotne jest, aby trafiać do każdego uczestnika *Eucharystii* poprzez oddziaływanie zmysłowe, które odgrywa ogromną rolę

¹⁶¹ Zob. G. W. Allport, *Osobowość i religia*, dz. cyt., s. 79.

¹⁶² 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.

¹⁶³ K. Wojtyła, *Miłość i odpowiedzialność*, Lublin 2001, s. 92-93.

¹⁶⁴ Tamże, s. 93.

w przeżywaniu odbieranych treści. Człowiek nie przygotowany 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 uczestnika¹⁶⁵.

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, ale sam przedmiot staje się czymś zdecydowanie ważnym. Warto tu wspomnieć o kształtującej się uczuciowości wyższej, która pozwala przetrwać kryzysy życiowe, dzięki którym człowiek staje się dojrzały¹⁶⁶. 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 infantylizmu 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. Zatem dojrzałość wskazuje na ustawiczną drogę wzwyż, w stronę pełni człowieczeństwa¹⁶⁷. 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, a niżeli w braniu” (Dz 20,35).

¹⁶⁵ 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.

¹⁶⁶ Zob. M. Rusiecki, *Religijność a dojrzałość osobowa człowieka. Wyzwanie dla polskiego nauczyciela na III tysiąclecie*, dz. cyt., s. 72.

¹⁶⁷ Tamże. 72-73.

Uczestnicząc świadomie, a więc i 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 faktem jest tutaj 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)¹⁶⁸.

2. Struktura Mszy Świętej

Msza Święta charakteryzuje się ściśle określoną strukturą składającą się 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 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 zależnie od dnia, czy danego święta. Ich umiejscowienie wskazuje na konkretną drogę, która cechuje się odpowiednio wprowadzaną dynamiką zmierzającą do punktu kulminacyjnego.

2.1. Obrzędy wstępne

Budowanie napięcia rozpoczyna się od Obrzędów wstępnych *Ritus Initiales*. W ich skład wchodzi: zbieranie się wiernych, które zostaje sfinalizowane procesją służby liturgicznej i celebrycją z towarzyszeniem śpiewu; pozdrowienie ołtarza; znak krzyża

¹⁶⁸ 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.

i pozdrowienie wiernych; akt pokuty; *Kyrie, eleison; Gloria*; oraz modlitwa dnia zwana kolektą¹⁶⁹. Elementy te zostaną bliżej przybliżone w przedstawionej powyżej kolejności.

Gromadzenie się wiernych oznacza nie tylko przekraczanie progu świątyni, a wchodzenia w obszar przemieniającej miłości Chrystusa, która zostaje nam uobecniona 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 święta¹⁷⁰. Wykonywanie go przez chór lub kantora w dialogu z ludem, albo przez sam chór lub lud, jest narzędziem budującym jedność i towarzyszy procesji, w skład której wchodzi: ministranci, lektorzy, akolici, kantor oraz celebrans. Podczas uroczystej liturgii w procesji zostają niesione: księga Ewangelii, kadzidło, świece i krzyż, który dla chrześcijanina jest znakiem miłości Boga. Księga Ewangelii jest niesiona przez diakona albo lektora (gdy nie ma diakona) tuż przed celebransem, bądź koncelebransami. Pozdrowienie ołtarza składa się z głębokiego pokłonu, pocałunku oraz niekiedy także okadzenia ołtarza. Jest on centralnym miejscem w kościele (*altarocentryzm*). Stanowi znak samego Chrystusa i to właśnie na nim dokonuje się zbawcze misterium. Jego ucałowanie 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 wolnostojący ołtarz obchodząc go dookoła, a w drugim ołtarz, który nie jest odsunięty od ściany prezbiterium zostaje okadzony wzdłuż od prawej do lewej strony. Okadzenie może być stosowane podczas każdej Mszy

¹⁶⁹ Zob. B. Mokrzycki, *Droga chrześcijańskiego wtajemniczenia*, dz. cyt., s. 538-540.

¹⁷⁰ Tamże, s. 538.

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 przeistoczeniu¹⁷¹.

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 stworzeniu¹⁷². 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 wraz z proklamowaniem 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 odpowiada człowiek w dziękczynieniu¹⁷³. 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 ono obowiązkowe.

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 skonstruowany z czterech części, którymi są: zaproszenie, refleksja połączona z rachunkiem sumienia, wyznanie win oraz prośba o przebaczenie. Ponadto samo wyznanie win posiada cztery formy: *Confiteor*, formę dialogowaną, *Kyrie, eleison* oraz apresję¹⁷⁴. Potrzeba oczyszczenia serca przed spotkaniem z Panem była i jest silnym

¹⁷¹ Zob. J. Janicki, *Obrzędy Liturgii Mszy świętej*, dz. cyt., s. 220-221.

¹⁷² Zob. J. Ratzinger, *Duch liturgii*, dz. cyt., s. 159.

¹⁷³ Zob. B. Nadolski, *Pan z wami - więcej niż pozdrowienie* [w:] *Msza święta - rozumieć, aby lepiej uczestniczyć*, red. J. Hadalski, Poznań 2013, s. 193-196.

¹⁷⁴ Zob. J. Ratzinger, *Duch liturgii*, dz. cyt., s. 172.

impulsem dla artystów przemierzających drogę skierowaną w stronę *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 Eucharystii¹⁷⁵.

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 melizmatyczny¹⁷⁶. W Mszy świętej akklamacja ta jest wspólnotowym uwielbieniem samego Boga, którą podczas Eucharystii wykonują wszyscy wierni lub kantor, chór. Każde wezwanie zostaje wykonane dwukrotnie, ale ze względu na strukturę muzyczną danej kompozycji liczba powtórzeń może zostać zwielokrotniona. Niemniej śpiew ten powinien cechować się litanijskim charakterem, co wiąże się z wykorzystaniem śpiewu naprzemiennego jako najbardziej stosownej formy¹⁷⁷. Rozwinięciem *Kyrie, eleison* jest *Gloria*.

Hymn anielski¹⁷⁸ *Gloria, Chwała na wysokościach 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 takich technik jak: psalmodycznej, motywicznej czy przekomponowanej 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 właściwy charakter oddaje najlepiej śpiew.

¹⁷⁵ Zob. I. Bakalarczyk, *Walory akty pokuty we Mszy Świętej* [w:] *Msza święta - rozumieć, aby lepiej uczestniczyć*, red. J. Hadalski, Poznań 2013, 196-200.

¹⁷⁶ Zob. E. Hinz, *Chorałowe śpiewy Ordinarium Missae* [w:] „Studia Pelpińskie” 47 (2014), s. 117-119.

¹⁷⁷ Zob. A. Reginek, *Śpiewy mszalne* [w:] *Misterium Christi. Podręcznik do liturgiki ogólnej i szczególnej*, t. 3, *Msza Święta*, red. W. Świerzawski, Kraków 1992, s. 198.

¹⁷⁸ Nazwa pochodzi od pierwszych słów przejętych z hymnu aniołów z relacji narodzin Chrystusa według św. Łukasza (zob. Łk 2, 14).

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 sfory tekstu są czystą modlitwą uwielbienia Boga Ojca i idealnie wprowadzają w wymiar duchowy świątecznej Mszy świętej. Dopiero dalsze sfory 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 *Obrzędy wstępne* mszy jest modlitwa zwana kolektą. Jest to modlitwa całego zgromadzenia, którą w jego imieniu wypowiada kapłan jako przewodniczący liturgii. Nosi łacińską nazwę *oratio*, która oznaczała uroczystą mowę wypowiedzaną podczas istotnego wydarzenia, np. powitania króla. Charakteryzuje się skondensowaną pod względem teologicznym formą tzn. zawiera obszerną treść teologiczną przypadającą na małą ilość 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 wcześniej wypowiedzianych słów przez kapłana¹⁷⁹. 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).

Działanie to posiada 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

¹⁷⁹ Zob. J. Miazek, *Kolekta* [w:] *Mszał księgą życia chrześcijańskiego*, red. B. Nadolski, Poznań 1989, s. 21-33.

Obrzędów wstępnych towarzysząc modlitwie oraz posiada niewątpliwie pozytywny wydźwięk dla *communio* Kościoła.

2.2.Liturgia słowa Bożego

Liturgia słowa Bożego¹⁸⁰ *Liturgia verbi* ma za zadanie proklamację słowa Bożego w zgromadzeniu liturgicznym. W tym momencie liturgia staje się jakby transparentna, tak by cały nacisk 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, akłamacja *Alleluja* oraz proklamacja Ewangelii¹⁸¹. Wynikająca z tego kolejność jest związana ze 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 ich nowy układ czytań mszalnych. Został on zmodyfikowany w 1981 roku. Warto w tym miejscu dodać, że w języku polskim ukazała się nowa wersja ich tłumaczenia w 2015 roku. Wspomniany układ czytań mszalnych przewidywał trzy czytania podczas niedzielnej liturgii jak i uroczystości, które zostały ułożone według lat: A, B i C. Ponadto obficie przedstawiają się czytania w święta i wspomnienia świętych, kiedy to można wyróżnić czytania własne, dosłowne oraz wspólne. Dokument ten określa również zestawy czytań przygotowanych na msze rytualne, wotywnie, czy za zmarłych¹⁸². Wskazuje to na obfitość przekazywanych treści.

Pierwsze czytanie pochodzi zazwyczaj ze Starego Testamentu. Wyjątek stanowi okres wielkanocny, kiedy to w tym miejscu pojawiają się czytania z Dziejów

¹⁸⁰ Zob. B. Margański, *Celebracja Mszy św. w świetle odnowionego Mszału Rzymskiego* [w:] *Misterium Christi. Podręcznik do liturgiki ogólnej i szczegółowej*, t. 3, *Msza Święta*, red. W. Świerzawski, Kraków 1992, s. 159-160.

¹⁸¹ Zob. T. Bać, *Liturgia Słowa Bożego* [w:] *W służbie Miłości. Eucharystia*, red. D. Czaicki, Siedlce - Kraków 2013, s. 157-180.

¹⁸² Zob. A. Pleskaczewska, *Druga edycja lekcjonarza mszalnego* [w:] „Liturgia Sacra” 22/1 (47) 2016, s. 148.

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* który potwierdza przyjęcie i zrozumienie¹⁸³.

Po pierwszym czytaniu następuje Psalm responsoryjny, czyli graduał, który stanowi odpowiedź na wybrzmiałe wcześniej słowa. Jest on integralną częścią Liturgii słowa. Angażuje on 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 śpiewanej¹⁸⁴.

Obok takiej formy istnieje również nieco inne ujęcie emitujące słowa psalmu, jest nim *tractus*, w którym warstwa liryczna zostaje przedstawiona 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 dobór dokonuje się według zasady lektury półciąglej. Występuje ono zazwyczaj w niedziele i święta tuż po psalmie responsoryjnym¹⁸⁵.

Elementem przygotowującym do proklamacji Ewangelii jest aklamacja *Alleluja*, która wraz z werselem przed Ewangelią pełni funkcję przygotowującą do odbioru mieszczącego się w niej Słowa Bożego. *Alleluja* pochodzi ze starożytnych czasów, czego potwierdzeniem jest jej obecność w najstarszych lekcjonarzach jerozolimskich.

¹⁸³ Zob. A. Grzelak, *"Oto Słowo Boże" - mszalna Liturgia Słowa* [w:] *Liturgia źródłem i szczytem Kościoła*, red. J. Stefański, Gniezno 1993, s. 87-93.

¹⁸⁴ Zob. P. Wiśniewski, *Psalm responsoryjny w liturgii mszalnej* [w:] „Teologia i Człowiek” 10 (2007), s. 181-194.

¹⁸⁵ Zob. T. Bać, *Liturgia Słowa Bożego* [w:] *W służbie Miłości. Eucharystia*, red. D. Czaicki, Siedlce - Kraków 2013, s. 157-180.

Aklamacja ta ma charakter wielbiący, ponieważ podkreśla radość Ludu Bożego, który cieszy się z opieki Boga. Radość ta cechuje się paschalnym charakterem wynikającym ze zmartwychwstania Chrystusa. Formą wyrażania tej radości jest niewątpliwie postawa stojąca oraz doniosły śpiew. *Alleluja* wykonuje się przez cały rok poza okresem Wielkiego Postu, gdzie zostaje ona zastąpiona przez aklamację takie jak np.: „Chwała Tobie Słowo Boże” czy „Chwała Tobie Królu wieków”¹⁸⁶. Rozwój muzyczny tej aklamacji był niezwykle istotny przez co zwracano szczególną uwagę na jakość jej wykonywania. W związku z tym poszczególne wersje *Alleluja* były związane 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 posiada swoje korzenie w refrenach psalmów responsoryjnych. Jednak należy podkreślić, że psalmy pomiędzy czytaniem i *Alleluja* stanowią odrębne śpiewy, pełniące inne funkcję oraz będące różnymi formami muzycznymi¹⁸⁷. Przed aklamacją *Alleluja* wstępuje niekiedy psalm allelujatyczny (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. Tą 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 pełnią 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 położyć akcent na obecność Chrystusa. Następnie kapłan lub diakon wypowiadają wspomnianą powyżej modlitwę oraz

¹⁸⁶ Zob. A. Reginek, *Śpiewy mszalne*, dz. cyt., s. 196.

¹⁸⁷ Zob. B. Pilch, *Śpiewy międzylekcyjne w polskich śpiewnikach katolickich po Soborze Watykańskim II*, Lublin 1993, s. 146-165, (Maszynopis pracy magisterskiej w Bibliotece KUL).

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 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. Jednak nie jest do końca odpowiednie miejsce, więc jest ona odkładana na specjalnie przygotowane dla niej miejsce. Takie rozwiązanie jest zdecydowanie właściwsze od pozostawienia księgi mało widocznej na ambonie¹⁸⁸.

Kolejnym elementem Liturgii słowa Bożego jest występująca tuż po proklamacji Ewangelii homilia¹⁸⁹. Jest integralną częścią 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 usłyszanych treści 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 liturgicznego”¹⁹⁰.

¹⁸⁸ 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.

¹⁸⁹ Zob. A. Bałabuch, *Homilia jako zbawczy dialog* [w:] *Słowo Boże w liturgii*, red. S. Araszczuk, Wrocław 2010, s. 111-123.

¹⁹⁰ J. Janicki, *Obrzędy Liturgii Mszy świętej*, dz. cyt., s. 237.

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 przez jednego i tego samego 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 pełni 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 r.) i Konstantynopolu (381 r.); 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 wiary¹⁹¹. 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).

¹⁹¹ Zob. Cz. Krakowiak, *Wiara Kościół Liturgia*, Lublin 2016, s. 29-56.

Nawiązując do tradycji 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 świetle 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 wieku¹⁹². Jego melodyka jest sylabiczna. 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 polifoniczne¹⁹³.

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 subtelnie wplatając w jej rdzeń współczesne środki wyrazu.

Istotne wydaje się także wskazanie postawy podczas recytacji *Credo*, którą jest postawa stojąca. 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 Bożego¹⁹⁴.

Ostatnim elementem Liturgii słowa jest modlitwa powszechna, zwana również modlitwą wiernych. Jej ponowne wprowadzenie było wyraźnym życzeniem Soboru Watykańskiego II¹⁹⁵. W niej lud odpowiada na przyjęte z wiarą słowo Boże oraz zanoszą 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 ludźmi doświadczonych różnymi trudnościami, d) za miejscową wspólnotę. W celebracjach odbywających się

¹⁹² Zob. R. Tyrała, *Soborowa odnowa muzyki kościelnej w Polsce*, dz. cyt., s. 35.

¹⁹³ Zob. A. Reginek, *Śpiewy mszalne*, dz. cyt., s. 195.

¹⁹⁴ Zob. K. Konecki, *Postawy w liturgii* [w:] „Seminare” 17 (2001), s. 145-156.

¹⁹⁵ 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.

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. Wskazuje to na wymiar terapeutyczny człowieka, który modląc się za innych nie spogląda za siebie, tylko otwiera się na przyszłość i próbuje pomóc innym. Prowadzi 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 aklamacjach 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 potrzebuje pośpiechu. Bóg przemawia nie tylko poprzez słowo, a również przez ciszę. To właśnie ona, która jest symbolem Ducha Świętego umożliwia 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 swoją właściwą dla całego dzieła i zaplanowaną w nim funkcję, tak właśnie podczas ciszy również 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 zawierający warunki. Następnie był on zapieczętowany przez złożenie krwawej ofiary, a na końcu odbywała się uczta ratyfikująca przymierze. Wzmianki o tego typu określeniu istoty przymierza 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; Komunia święta, kiedy to wierni przyjmują z jednego chleba Ciało Pańskie oraz piją z jednego kielicha Krew Pańską (zob. OWMR 72). W związku z tym przybliżenie liturgii eucharystycznej zostanie ukazane we wskazanej powyżej kolejności.

Przygotowanie darów rozpoczyna się od procesji z darami zmierzającej w stronę ołtarza. Akcja liturgiczna zmienia swój centralny punkt 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 komunie świętych wszystkich miejsc i czasów, w wieczną liturgię¹⁹⁶. Wynika z tego, że ołtarz stanowiący najważniejsze miejsce w kościele powinien być traktowany z należytą czcią, czego dotyczy również obrzęd 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 obrał formę śpiewu o charakterze responsoryjnym. Umożliwiało to dostosowanie długości jego trwania do obrzędu składania darów. Należy do grupy śpiewów procesyjnych, więc jego funkcja polega na towarzyszeniu procesji, jak również pełni rolę otwierającą liturgie eucharystyczną, prowadząc tym samym do modlitwy nad darami. Obecnie ze względu na mniejszą ilość procesji z darami, w kościołach śpiewy ofertoryjne zostają przenoszone zazwyczaj na czas trwania tej modlitwy. W tym miejscu oprócz pieśni mogą zostać wykonane również utwory muzyki instrumentalnej oraz dzieła o większym współczynniku artyzmu mieszczące się w formach wokalnych czy wokalnoinstrumentalnych¹⁹⁷. Istotne jest, aby ich treść 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

¹⁹⁶ Zob. J. Ratzinger, *Duch liturgii*, dz. cyt., s. 66-67.

¹⁹⁷ Zob. P. Towarek, *Offertorium mszalne dawniej i dziś* [w:] „Studia Elbląskie” 19 (2018), s. 207-226.

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 i jak pisał Jarosław Superson: „wzmianki o dolewaniu wody do wina i towarzyszącej temu modlitwie pochodzą z przełomu VIII i IX w. 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 w. w Rzymie wody w darze nie zanoszono. Nie była ona darem od zgromadzonych wiernych, tak jak chleb i wino”¹⁹⁸.

Na przestrzeni czasu zwyczaj mieszania wina z wodą nabrał znaczenia symbolicznego i wskazywał na znak zjednoczenia Chrystusa i Kościoła oraz 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 bóstwie 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

¹⁹⁸ J. A. Superson, *Woda w czasie Mszy Świętej: znak wody i jej symbolika* [w:] „Liturgia Sacra” 20/1 (43) 2014, s. 74.

aklamacją: Błogosławiony jesteś, Boże, teraz i na wieki” (OWMR 142). Obecność tej aklamacji 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 skierowaną by Ofiara, która zostaje złożona podobała się Bogu¹⁹⁹. 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 wznoszą ku Bogu. Tu po nim kapłan stojąc z boku ołtarza dokonuje obmycia rąk *lavabo* wypowiadając cicho słowa: „obmyj mnie, Panie, z mojej winy i oczyść mnie z grzechu mego”. Następnie stojąc przed środkiem ołtarza kapłan zwrócony do ludu, 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 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 ona dary chleba i wina jako właściwą ofiarę. Podczas obrzędu przygotowania darów postawa wiernych może być siedząca i zmienia się dopiero na stojącą 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 Bogu²⁰⁰.

¹⁹⁹ 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.

²⁰⁰ 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.

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, że: „kapłan wzywa lud, aby wznosił 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”²⁰¹. 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 o ustanowieniu i konsekracja; anamneza; ofiarowanie; modlitwy wstawiennicze; oraz końcowa doksolgia (zob. OWMR 79).

Charakter Modlitwy eucharystycznej stanowi przede wszystkim modlitwa dziękczynienia. Jest to szczególnie zauważalne w jej pierwszej części - prefacji. Nie jest ona wprowadzeniem czy wstępem do modlitwy eucharystycznej, a stanowi jej integralną część. W niej to właśnie dokonuje się podsumowanie tego wszystkiego, co było wcześniej we mszy. Posiada ona wyjątkową strukturę, kompozycję, w której wyróżniają się: dialog wprowadzający, formułę wstępną, embolizm, formułę końcową oraz *Sanctus*. W rycie rzymskim treść prefacji jest wieloraka i wynika z danego okresu liturgicznego lub święta, jednak wszystkie posiadają zwieńczenie w aklamacji *Sanctus*²⁰².

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)

²⁰¹ J. Ratzinger, *Duch liturgii*, dz. cyt., s. 154 – 155.

²⁰² Zob. K. Biardzki, *Prefacja jako integralny element celebracji mszalnej* [w:] „Teologiczne Studia Siedleckie” 17 (2020), s. 28-46.

oraz z momentu witania Jezusa wjeżdżającego do Jerozolimy w Ewangelii św. Mateusza (zob. Mt 21, 9). Początkowo posługiwał się prostą melodią, która na przestrzeni czasu nabierając złożoności wyparła jego miejsce wykonywania przez lud na rzecz śpiewaków, a wzbogacony śpiewem gregoriańskim podległ tropowaniu. Do liturgii rzymskiej wprowadzono go w IV wieku²⁰³.

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* posiadał charakter chrystocentryczny. Podkreślenie elementów teocentrycznych dokonało się dopiero na drodze przejścia z teologii przednicejskiej do trynitarnej²⁰⁴. W czasach obecnych tekst ten stanowi wciąż inspirację dla kompozytorów oraz w formie autonomicznych utworów muzycznych niejednokrotnie wypełnia program koncertów współczesnej muzyki sakralnej. Dzięki swojej uniwersalności stanowi także wyjątkowy pomost i furtkę do rozpoczęcia fascynacji nad muzyką dotykającą sfery *sacrum*.

Kolejnym elementem modlitwy eucharystycznej jest epikleza. W Mszy świętej występuje ona dwukrotnie: jako epikleza konsekracyjna oraz epikleza komunijna. Epikleza konsekracyjna, 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, który znajduje się w tej modlitwie jest składanie przez Kościół zjednoczony z Chrystusem ofiary duchowej Bogu, więc dostrzega się tutaj głęboką solidarność Kościoła

²⁰³ Zob. S. Ropiak, *Śpiew Kapłana i wiernych w Modlitwach eucharystycznych* [w:] *Modlitwy eucharystyczne Mszału Rzymskiego*, red. H. J. Sobeczko, Opole 2005, s. 310-313.

²⁰⁴ Zob. T. Powichrowski, *Struktura formalna Modlitwy eucharystycznej* [w:] „Rocznik Teologii Katolickiej” 6 (2007), s. 132-135.

z Chrystusem²⁰⁵. 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 podkreślić również, że cała modlitwa eucharystyczna stanowi całość i nie można nadawać jej poszczególnym elementom funkcji autonomicznej, wykorzystywać poza kontekstem, w którym istnieją. Wskazuje to na bezpodstawne próby 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 w słowach modlitwy wypowiedzianej przez kapłana następującej po aklamacji wiernych po konsekracji. Anamneza będąc aktem liturgicznym aktualizuje sakramentalnie dzieło Chrystusa i jest pamiątką ofiarniczą. W tym momencie Kościół składa Bogu Ojcu ofiarę Chrystusa, która jest dziękczynna i 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 posiada swoją 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, a również na uczestniczących członków zgromadzenia. Kolejno następują modlitwy wstawiennicze, które wyrażają:

²⁰⁵ Zob. S. Czerwik, *Modlitwa Eucharystyczna [w:] Misterium Christi. Podręcznik do liturgiki ogólnej i szczegółowej*, t. 3, *Msza Święta*, red. W. Świerzawski, Kraków 1992, s. 270.

„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). Stąd też modlitwy wstawiennicze posiadają swoją strukturę, w skład której wchodzi: 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 z wskazanych powyżej stanów już teraz wybrzmiewa w eschatologicznym tonie przygotowując ich do paruzji²⁰⁶.

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 akłamuje to działanie *Amen*. W świetle materii muzycznej ten moment wydaje się odpowiedni do włączenia w Paschę Jezusa Chrystusa poprzez wykonanie akłamacji z podziałem na głosy. Ten mocny akord *Amen* zwieńcza nie tylko doksologię, ale i całą modlitwę eucharystyczną²⁰⁷. Dlatego też jego dowartościowanie w postaci śpiewu jest w pełni oczywiste i wręcz konieczne.

Mszal Rzymski obowiązujący w Polsce od 1986 roku zawiera w sobie 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 także wspomniane dziesięć modlitw. W nowym wydaniu, zauważał J. Miazek: „przy Modlitwie eucharystycznej wprowadzono przypomnienie, że kapłan wybiera jedną z Modlitw znajdujących się

²⁰⁶ Zob. A. Żądło, *Modlitwy wstawiennicze* [w:] *Modlitwy eucharystyczne Mszału Rzymskiego: dzieje – teologia - liturgia*, red. H. J. Sobeczko, Opole 2005, s. 209-210.

²⁰⁷ Zob. J. O. Bragança, *Struktura Modlitwy Eucharystycznej* [w:] *Eucharystia*, red. P. Góralczyk, Poznań-Warszawa 1986, s. 255-268.

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 wypowiadanie 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 nadużyciami”²⁰⁸. Również tutaj zostaje podkreślone znaczenie muzyki jako integralnej, a nie uzupełniającej, czy nawet ponadobowiązkowej części liturgii.

Zasadnym jest więc przedstawienie tych modlitw eucharystycznych w dzisiejszej liturgii dosyć szczegółowo, ponieważ wówczas zobaczyć będzie można 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. 604 roku) i w takiej formie, poza nielicznymi modyfikacjami, 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. Sugestią jest, aby ta modlitwa została wykonywana podczas niedziel i świąt ze względu na możliwość implikacji w jej treść okolicznościowych wstawek czy imion świętych będących patronami danego dnia²⁰⁹.

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 i było nim udostępnienie głębokich treści biblijnych oraz z tradycji Kościoła powszechnego całemu świeckim i duchowieństwu. Wpłynęło to na pogłębienie życia religijnego.

²⁰⁸ J. Miazek, *Trzecie wydanie Mszału Rzymskiego Pawła VI* [w:] „Warszawskie Studia Teologiczne” 16 (2003), s. 185-186.

²⁰⁹ Zob. M. Starowieyski, *Eucharystia pierwszych chrześcijan*, dz. cyt., s. 33-34.

Tekst drugiej Modlitwy eucharystycznej jest adaptacją starożytnej modlitwy pochodzącej z *Tradycji Apostolskiej* z III wieku. Jest to najkrótsza z modlitw, a sugestią jej wykorzystania były dni powszednie. Niemniej jednak jej stosowanie nie ogranicza się do tego czasu i może być wykorzystywana również 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 w niej wymiar posiada charakter trynitarny²¹⁰.

Trzecia Modlitwa eucharystyczna nazywana *kanonem prostym*, *kanonem otwartości na świat*, czy *drugim Kanonem rzymskim* powstała, podobnie jak druga, w czasie prac nad nowym mszałem. W świetle wykorzystania w Mszy świętej należy zaznaczyć, że jej szczególne zastosowanie znajduje się podczas celebracji niedzielnych i świątecznych. Jej kompozycja jest oparta na tradycji liturgii galijskiej i mozarabskiej oraz nawiązuje do anafor typu antiocheńskiego i aleksandryjskiego. W strukturze kompozycji tekstu nie znajduje się jej własna prefacja, w związku z tym możliwa jest implikacja 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 świętych²¹¹.

Czwarta Modlitwa eucharystyczna jest nazywana często modlitwą rzymsko-antiocheńską, kanonem historii zbawienia, kanonem według Greków, IV anaforą czy kanonem ekumenicznym. Jej struktura wskazuje na o wiele bardziej rozbudowaną formę. Posiada własną prefację, a raczej pierwszą część dziękczynienia zmierzającą do *Sanctus*. Jej treść dotyka 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. Jakuba²¹².

²¹⁰ Zob. H. J. Sobeczko, *Przesłanie posoborowych modlitw eucharystycznych na przełomie tysiąclecia* [w:] „*Studia Theologica Varsaviensia*” 38/2 (2000), s. 11-32.

²¹¹ Tamże.

²¹² Zob. L. Bouyer, *Eucharystia. Teologia i duchowość modlitwy eucharystycznej*, dz. cyt., s. 409-410.

Ukazuje 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 opracowywał ją był prowadzony przez francuskiego jezuitę, liturgistę i kompozytora – o. Josepha Gelineau. Był on twórcą wyjątkowej techniki wykonawczej angażującej do wykonania utworów także zgromadzony lud zwanej *psalmodią Gelineau'a*. 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 w przeciwieństwie do zwykłego czy klasycznego śpiewu anglikańskiego²¹³. Prefacja czwartej modlitwy eucharystycznej pozostaje niezmienna i w przeciwieństwie do wcześniejszych modlitw, w który 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 umożliwiła otwarcie 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 Boga²¹⁴.

Poza wymienionymi powyżej czterema podstawowymi modlitwami eucharystycznymi - jak zostało już to 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. W kwestii możliwości powstawania nowych modlitw Kongregacja Kultu Bożego opowiadała się przeciwko powstawaniu nowych Modlitw Eucharystycznych, jednakże dopuszczała wyjątki. Z tego przywileju skorzystała Konferencja Episkopatu Szwajcarii proponując nową Piątą Modlitwę eucharystyczną, która została zatwierdzona przez Stolicę Apostolską w 1974 r., a w polskim wydaniu mszału znalazła miejsce dopiero w 1986 r. Jej struktura nie różni się zasadniczo od

²¹³ Zob. D. T. Koyzis, *Gelineau Psalms*, <https://www.firstthings.com/blogs/firstthoughts/2010/04/gelineau-psalms> data pobrania: 15.01.2020 r.

²¹⁴ Zob. H. J. Sobeczko, *Przesłanie posoborowych modlitw eucharystycznych na przełomie tysiąclecia*, dz. cyt., s. 11-32.

wcześniejszych, a tematem przewodnim jest motyw drogi - Chrystus wraz ze swoim ludem są w drodze. W związku z przedstawionym kierunkiem jej autorzy przygotowali cztery warianty prefacji 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 powierzona Chrystusowi sprawę, potrzebę; D - Kościół na drodze ku jedności - dziękczynienie za łączące działanie Dobrej Nowiny²¹⁵. Warianty te są możliwe do wyboru przez sprawującego liturgię celebransa.

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 łaciński²¹⁶. Pierwsza modlitwa eucharystyczna o tajemnicy pojednania dotyka 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,

²¹⁵ Zob. J. Miazek, *Piąta modlitwa eucharystyczna* [w:] *Msza święta - rozumieć, aby lepiej uczestniczyć*, red. J. Hadalski, Poznań 2013, s. 319-331.

²¹⁶ Zob. J. Decyk, *Modlitwy Eucharystyczne o tajemnicy pojednania* [w:] „*Studia Theologica Varsaviensia*” 36/1 (1998), s. 114

jak: zgoda i miłość pomiędzy ludźmi a także solidarność narodów, pokój między nimi, jak też pomiędzy poszczególnymi ludźmi, braćmi i siostrami”²¹⁷.

Druga Modlitwa eucharystyczna o tajemnicy pojednania dotyka tematu pojednania z Bogiem jako fundamentu zgody pomiędzy ludźmi. Poprzez pojednanie z Ojcem człowiek nabiera pewnego doświadczenia, którym może się posłużyć w budowaniu i dalszym trwaniu w pokoju z innymi ludźmi, dzięki czemu powstaje między nimi szczególna relacja²¹⁸. Wynika z tego, że modlitwa ta posiada 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 podczas Eucharystii. Modlitwy te zostały zaakceptowane przez Pawła VI 1 listopada 1974 r. wraz z tekstami modlitw eucharystycznych o tajemnicy pojednania. Posiadają zasadniczo taką samą strukturę jak inne, jednak różnią się ze sobą specyficznym tematem. Pierwsza z nich dotyczy tematu *Bóg naszym Ojcem* i jest adresowana dla młodszych dzieci - dzieci pierwszych klas szkoły podstawowej²¹⁹. W kwestii formy jej cechą charakterystyczną, jak pisał Jerzy Stefański jest: „prostota (lecz nie ubóstwo) języka, przystępny sposób wyrażania podstawowych prawd wiary”²²⁰, 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 został ukierunkowany mając za zadanie umożliwienie uczestnictwa w liturgii na sposób osób dorosłych. Trzecia, ostatnia modlitwa przeznaczona dla mszy z udziałem dzieci podejmuje motyw *Dziękujemy Ci, Boże*. Jej tekst wskazuje na życie dzieci, które jest darem samego Boga, i to właśnie Jemu należy składać dziękczynienie. Przeznaczenie tej modlitwy dotyczy kręgu dzieci starszych²²¹.

²¹⁷ Tamże, s. 116.

²¹⁸ Zob. J. Miazek, *Druga modlitwa eucharystyczna o tajemnicy pojednania* [w:] *Msza święta - rozumieć, aby lepiej uczestniczyć*, red.: J. Hadalski, Poznań 2013, s. 338-344.

²¹⁹ Zob. J. Stefański, *Modlitwy Eucharystyczne w Posoborowej Reformie Liturgicznej*, Gniezno 2002, s. 113-119.

²²⁰ J. Stefański, *Modlitwy eucharystyczne z udziałem dzieci - nowa szansa pastoralna*, Kraków 1988, s. 435.

²²¹ Tamże.

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*.

Kolejną grupę wchodzącą w skład *liturgii eucharystycznej* obejmują obrzędy komunii świętej - *Ritus comunions*. To właśnie tutaj 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; *obrządek pokoju*, kiedy to Kościół prosi o pokój i jedność dla siebie samego i całej ludzkości; *łamanie chleba*, które oznacza jedność wiernych poprzez przyjmowanie komunii z jednego chleba; oraz *komunia święta* (zob. OWMR 80-89). Konstrukcja ta uwypukla istnienie pewnej dynamiki, stopniowania - sama komunია zostaje poprzedzona odpowiednio wprowadzanymi obrzędami przygotowującymi do jej przyjęcia²²². Bliższe przybliżenie 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. Modlitwa ta posiadała specjalną preambułę poprzedzającą jej odmawianie, 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 liturgicznego²²³. Poza preambułą modlitwę pańską odznacza także embolizm - modlitwa, która jest jakby jej kontynuacją. Zawiera się w niej błaganie o „uwolnienie całej wspólnoty wiernych spod

²²² Zob. K. Konecki, *Treści teologiczno-celebracyjne obrzędów Komunii* [w:] „Studia Włocławskie” 9 (2006), s. 159-165.

²²³ 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.

mocy zła” (OWMR 81). Treść embolizmu rozpoczyna się od słów: *wybaw nas, prosimy Cię, Panie*. Tekst jest klarowny w przekazie i kończy się charakterystyczną sentencją wypowiedzaną 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 „zachętę, 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 *obrządek pokoju*. Jako kolejny etap, przygotowuje on zebranych na spotkanie z Chrystusem w sakramencie Eucharystii. Jego funkcją nie jest tylko wyrażanie, a również stwarzanie pokoju i jedności w Kościele jak i w stosunku do wszystkich ludzi. To stwarzanie wskazuje na wejście w pewną rzeczywistość, której kierunek prowadzi do personalnej Komunii z Jezusem²²⁴. 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 jego wykonanie realizowało się poprzez ukłon w stronę najbliższym 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 etap dynamizmu kryjącego się w obrzędach komunii. Ten szczególny gest posiada głębokie znaczenie i został wskazany przez samego Chrystusa podczas *Ostatniej Wieczerzy*, co zostało zaznaczone przez synoptyków i św. Pawła. Obrządek 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 mały i okrągłych opłatków. Działanie to zaczęło wchodzić do życia Kościoła w okresie od IX do XII wieku, a dopiero od XII wieku zwyczaj łamania chleba koncentrował się wyłącznie na łamaniu Hostii celebransa, co pozostało do dziś. Ponadto od VII wieku obrzędowi temu towarzyszy błagalny śpiew *Baranku Boży - Agnus Dei*, który przypomina o paschalnym wymiarze Eucharystii, o czym świadczą wielokrotnie

²²⁴ Zob. K. Konecki, *Treści teologiczno-celebracyjne obrzędów Komunii*, dz. cyt., s. 159-165.

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*²²⁵. W aspekcie muzyki liturgicznej należy podkreślić, że do liturgii wprowadził go Sergiusz I (687-701), jako śpiew przy łamaniu chleba (przed Komunią). Był on do XI wieku śpiewem całego zgromadzenia, po czym został przejęty przez scholę²²⁶. 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 korespondują jego konturowością, barwnością czy strukturą do *Kyrie* wskazując na posłużenie się promienistym układem koncentrycznym.

Ostatnim elementem obrzędów jest *komunia 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 głodzi 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 posiada dwojakom 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 konkretnym miejscu. Temu działaniu towarzyszy krótka formuła wypowiedziana przez udzielającego komunii: *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

²²⁵ Zob. J. Sroka, *Obrzęd Komunii [w:] Misterium Christi. Podręcznik do liturgiki ogólnej i szczegółowej*, t. 3, *Msza Święta*, red. W. Świerzawski, Kraków 1992, s. 293-300.

²²⁶ Zob. R. Tyrała, *Soborowa odnowa muzyki kościelnej w Polsce*, Kraków 2000, s. 35.

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 czego możliwość jest zależna od prawodawstwa kościelnego²²⁷. 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 eucharystyczną*²²⁸. Dokumenty Kościelne w kwestii wyboru 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 sprzyjać także wykonaniu muzyki instrumentalnej bądź pozostaniu w ciszy (*sacrum silentium*). Na uwagę zasługuje fakt, że śpiew wykonywany w tym momencie Mszy św. 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 dotyczy prośby o owoce przeżytego misterium²²⁹, ponieważ Komunia nadaje sens życiu człowieka na każdej płaszczyźnie jego egzystencji.

²²⁷ Zob. K. Konecki, *Treści teologiczno-celebracyjne obrzędów Komunii*, dz. cyt., s. 159-165.

²²⁸ Zob. A. Matyszewski, *Antiphona ad Communionem* [w:] *Msza święta - rozumieć, aby lepiej uczestniczyć*, red. J. Hadalski, Poznań 2013, s. 427-430.

²²⁹ Zob. J. Sroka, *Obrzęd Komunii*, dz. cyt., s. 293-300.

2.4. Obrzędy zakończenia

Ostatnią, czwartą grupę stanowią Obrzędy zakończenia²³⁰ - *Ritus conclusionis*. Według wprowadzenia do mszału posiadają 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 Eucharystii²³¹, w przeciwnym razie groziłoby to podejrzeniem o wprowadzanie charakteru teatralnego do liturgii. Po ogłoszeniach 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 posiada wyjątkowy charakter. Wierni naznaczający się znakiem krzyża wstępują w moc błogosławieństwa Chrystusa, a poprzez krzyż mogą stawać się dla siebie wzajemnie błogosławiącymi²³².

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 posiada także rozbudowaną, uroczystą formę z potrójnym *Amen*, która w *Mszale rzymskim 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 pokój Chrystusa*, która kończy

²³⁰ 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.

²³¹ Ogłoszenia parafialne nie są modlitwą, ale ich odczytanie należy wykonać z zachowaniem odpowiedniego rytmu, który nie wykracza poza ramy liturgii.

²³² Zob. J. Ratzinger, *Duch liturgii*, dz. cyt., s. 164.

celebrację eucharystyczną. Następnie celebrans i diakon całują ołtarz oraz 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, będącym 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 oczywiste²³³.

Przedstawiona powyżej struktura mszy wskazuje na bogactwo liturgii i towarzyszącej jej muzyki. Struktura ta, wraz z zawartym w niej dynamizmem, przeniesiona na język muzyki jest idealnie zaprojektowaną formą z przenikającą się, wypełniającą, korelującą i dialogującą wielowarstwową i złożoną konstrukcją, która wciąż staje się prawykonana. Ta transcendentalna tkanka brzmieniowa jest niewyczerpalnym źródłem inspiracji, przez co otwiera się na każdego, kto pragnie ją poznać. Jest szczytem jest symfonią, a jej wykonanie należy do samego Boga, który prowadząc orkiestrę świata zmierza do wielkiego finału.

3. Uczestnicy celebracji

Celebracja eucharystyczna wymaga aktywnego, wzniosłego, pełnego godności uczestnictwa wszystkich członków zgromadzenia liturgicznego: celebransa²³⁴, kantora i psalterzysty, scholii 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”²³⁵. 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).

²³³ Zob. G. Rzeźwicki, *Obrzędy komunii św. i obrzędy zakończenia Mszy św.*, dz. cyt., s. 143-159.

²³⁴ 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.

²³⁵ Cz. Krakowiak, *Wiara Kościół Liturgia*, dz. cyt., s. 109.

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 kapłań. (→ 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”²³⁶. 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 mówi 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 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*²³⁷. W kontekście przewodniczenia celebracji

²³⁶ EK, 1397.

²³⁷ 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).

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”²³⁸. W związku z tym jako główny celebrans kieruje on zebraną wspólnotą, która jako zgromadzenie liturgiczne jest prawdziwym współcelebransem liturgii. Ponadto w pewnych uzasadnionych okolicznościach wspólnotą może także kierować osoba świecka, która posiada odpowiednie przygotowanie ku temu. Temat ten szczegółowo przybliżyła wydana 15 sierpnia 1997 roku *Instrukcja o niektórych kwestiach dotyczących współpracy wiernych świeckich w ministerialnej posłudze kapłanów - Ecclesiae de mysterio*²³⁹.

Przewodnictwo konkretnej wspólnoty liturgicznej powierzone celebransowi, którym może być biskup, prezbiter, diakon może być porównane 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 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 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 go zastąpić podczas wykonywania ich. Dotyczy to również recytacji i śpiewu, który nie może być wspólnie wykonywany. Określenie powyższych zasad wynika z samej natury liturgii, która domaga się sprawowanie jej z największą czcią i starannością. Jej celebrowanie musi być

²³⁸ J. Ratzinger, *Nowa Pieśń dla Pana*, dz. cyt., s. 209-210.

²³⁹ Zob. Kongregacja ds. Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów, *Instrukcja o niektórych kwestiach dotyczących współpracy wiernych świeckich w ministerialnej posłudze kapłanów* [w:] „L’Osservatore Romano” wydanie polskie 19 (1998), nr 12, s. 30-40.

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 wraz ze sposobem wykonywania gestów²⁴⁰. Dlatego też odpowiednio przygotowana liturgia otwiera przed swoim odbiorcom przestrzeń, którą wypełnia 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: może 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 czy diakona, zawsze wiąże się z odpowiedzialnością, która jest silnie dynamizującym wektorem związanym z odbiorem liturgii przez wiernych. Wiąże się to ze świadomością kapłana, który zawsze jest sługą bożym, i który 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 powinna również zawierać w sobie odpowiednie balansowanie ciszą, której wykorzystanie także wpływa na harmonię formy Eucharystii²⁴¹. Podobnie jak w pracy dyrygenta wykonującego symfonię bądź jakieś inne dzieło muzyczne, Eucharystia zanim zostanie właściwie poprowadzona, powinna wcześniej zostać odpowiednio przygotowana - do zdolności celebransa, poza poprawnym wykonywaniem śpiewu, powinna należeć także umiejętność odpowiedniego doboru i słuchania wykonawców oraz powinien on posiadać i rozwijać dar kierowania całością celebracji, która zawsze posiada swój wyjątkowy rytm i puls.

Podążając dalej w przybliżaniu sposobów celebracji Eucharystii, warto jest wskazać na dwie role związane z solowym wykonawstwem muzyki liturgicznej. Należą

²⁴⁰ Zob. Cz. Krakowiak, *Wiara Kościół Liturgia*, dz. cyt., s. 165.

²⁴¹ Zob. M. Szymańska, S. Szymański, *Twórcza postawa człowieka wobec realizacji jego życiowego powołania*, dz. cyt., s. 225-237.

do nich *kantor* i *psalterzysta*²⁴². Wykonywana przez z nich muzyka dokonuje się na innej zasadzie niż ma to miejsce w przypadku kapłana i diakona. Określenie śpiewak oznaczało w niemieckim kościele luterzańskim 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 scholii cantorum²⁴³. Archikantor, zwany również w średniowieczu precentorem²⁴⁴, 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*, *Glorię* i *Agnus Dei*²⁴⁵. Tak obszerna przestrzeń aktywnego uczestnictwa kantora wskazuje, że stanowisko to mógł objąć jedynie wykształcony i doświadczony śpiewak. W tym miejscu warto jest 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 jest niezbędne do jakościowego udziału w celebracji i wskazuje również, jak w przypadku celebrysa, na pewną odpowiedzialność przebiegu muzycznej akcji liturgicznej. Miejscem kantora podczas liturgii, jak już zauważono, nie może być ambona (poza wyjątkami), a powinno być osobne, szczególne miejsce. W przypadku, gdy podczas liturgii śpiew wykonuje także chór czy schola, a kantor jest również ich dyrygentem, to najodpowiedniejsze

²⁴² 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.

²⁴³ Zob. T. Baranowski, *Kontemplacja, interpretacja, stylizacja. Refleksje o przemianach gatunku mszy w dziejach muzyki europejskiej* [w:] „Rocznik Teologii Katolickiej” 3 (2004), s. 95-104.

²⁴⁴ Zob. R. Pośpiech, *Muzyka wielogłosowa w celebracji eucharystycznej na Śląsku w XVII i XVIII wieku*, Opole 2004, s. 60-66.

²⁴⁵ Zob. I. Pawlak, *Schola, kantor i psalterzysta w historii Kościoła* [w:] *Służba ołtarza. Schola, kantor, psalterzysta*, red. R. Rak, Katowice 1982, s. 9-19.

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 ambony²⁴⁶. Kluczowe wydaje się nawiązanie relacji kantora nie tylko z prowadzonym przez niego zespołem, a całym ludem.

Psałterzysta, inaczej psalmista, to kantor, który wykonuje psalm pomiędzy czytaniem. Miejszem wykonywania psalmu jest ambona (zob. OWMR 309). Psałterzystą 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 sakralnej²⁴⁷. Psałterzysta 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. IMK 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 zubożalność oraz jakość liturgii. W związku z tym niestety organista przejmuje rolę psalterzysty poprzez co osoby odpowiedzialne za kształt konkretnej liturgii zostają zwolnione z obowiązku właściwego przygotowania śpiewaków, co stoi w sprzeczności z nauką Kościoła. W znacznej mierze sytuacja ta występuje nagminnie, czego przyczyną

²⁴⁶ Zob. S. Garnczarski, *Kantor* [w:] „Hosanna” 5 (2009), s. 14-17.

²⁴⁷ Zob. M. Krępa, *Recepcja wskazań II Soboru Watykańskiego dotyczących odnowy muzyki sakralnej. Studium liturgiczno-pastoralne na przykładzie Diecezji Tarnowskiej*, Kraków 2017, s. 130.

mogą być względy praktyczne oraz nikła świadomość we właściwym zrozumieniu istoty eksploatacji liturgicznej materii muzycznej.

Kolejnym ze sposobów celebracji jest możliwość uczestniczenia w *scholii* lub *chórze*, które stanowią formę związaną z zespołowym wykonawstwem muzyki podczas liturgii²⁴⁸. 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, a wiąże się z możliwościami autonomicznego wykonywania muzyki, która często występuje w formie monodii, więc repertuar ten obejmuje przeważnie śpiewy jednogłosowe, co wynika m.in. z mniejszych kompetencji muzyków wokalistów - są to zazwyczaj osoby nie posiadające specjalnej formacji muzycznej²⁴⁹. W związku z powyższym uwypukla się różnica, dzięki której łatwiej jest odróżnić istotę scholii od chóru. Warto zauważyć również, że po Soborze Watykańskim II przykładą się większą wagę do wychowania liturgiczno-pastoralnego zarówno członków scholii, 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, więc edukacja i formacja muzyczna wpływa nie tylko na obszar związany z materią muzyczną, a powoduje, że świadomość ta otwiera drogę do pełniejszego poznania i zjednoczenia z samym Bogiem.

Określenie *chór* oznacza, że jest to zespół śpiewaków zbudowany wyłącznie z głosów męskich albo żeńskich, bądź mieszany lub dziecięcy. Chór to także miejsce w kościele, gdzie zostaje umieszczony zespół śpiewaków i 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 scholii, przejmuje jej zadania w przypadku jej braku, włączając się w śpiew całego zgromadzenia

²⁴⁸ Zob. A. Łaguna, *Śpiewy w liturgii słowa Bożego: funkcja organisty, psalterzysty, kantora, scholi i chóru*, dz. cyt., s. 94-96.

²⁴⁹ Zob. P. Filipczak, *Rola Scholi Cantorum w dokumentach Kościoła rzymskokatolickiego* [w:] „Warszawskie Studia Teologiczne” 30 (2017) 2, s. 178-202.

wiernych (zob. IMK 10g). Rolą chóru jest więc także wspieranie wiernych w śpiewie, a dzięki powstawaniu wielu zespołów przy parafiach ich działanie wpływa na rozwój kultury muzycznej i wychowania liturgiczno-pastoralnego jego członków²⁵⁰. Dzięki temu zaangażowanie to wpisuje się nie tylko w posoborową odnowę muzyki sakralnej, a również wskazuje związaną z nią drogę nowej ewangelizacji. Ponadto pełni on rolę kulturową, estetyczną czy duszpasterską. Wynika z tego, że uczestnictwo w chórze otwiera przed jego członkami wyjątkowy sposób 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 mecenat²⁵¹. 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 wykonawcami solistami może m.in. dopełniać ich funkcje w sposób wielowymiarowy. Ze strony twórczej sytuacja sakralnej muzyki chóralnej nabiera coraz większego rozpędu w rozwoju. Tworzonych jest coraz więcej nowych utworów o tej tematyce, jak i nowych opracowań już istniejących dzieł. Aktualna sytuacja polskiej chóralistyki dowodzi, że zapotrzebowanie na nową, jakościowo napisaną muzykę sakralną - czy to na nowe kompozycje, czy na nowe opracowania istniejących już dzieł sakralnych - jest ogromne, ponieważ wzbogaca i dynamizuje skarbiczni muzyczny Kościoła oraz dziedzictwa narodowego kraju.

Rola *organisty*²⁵² w celebracji Eucharystii ukazana w *Instrukcji Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej w Polsce* przedstawia się następująco: „organista akompaniuje do śpiewu całego zgromadzenia liturgicznego oraz wykonuje utwory organowe zgodnie z przepisami. Nie akompaniuje do śpiewów solowych

²⁵⁰ Zob. M. Krępa, *Recepcja wskazań II Soboru Watykańskiego dotyczących odnowy muzyki sakralnej. Studium liturgiczno-pastoralne na przykładzie Diecezji Tarnowskiej*, dz. cyt., s. 152.

²⁵¹ Zob. I. Pawlak, *Chór Kościelny wobec „Ducha Czasu”*, dz. cyt., s. 194.

²⁵² Zob. A. Łaguna, *Śpiewy w liturgii słowa Bożego: funkcja organisty, psalterzysty, kantora, scholi i chóru*, dz. cyt., s. 95-96.

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 sferą edukacyjną pozostałych wykonawców i wiernych: „organista ma obowiązek należycie przygotować muzykę do każdej liturgii. Jego zadaniem jest również kształcenie kantorów i psalterzystów. Jeśli nie czyni tego kantor, organista uczy wiernych (zwłaszcza dzieci i młodzież) śpiewów liturgicznych. Może także prowadzić zespoły śpiewacze” (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 ze strony muzycznej jak i liturgicznej. Synteza tych obydwu wymiarów powinna dokonywać się w religijnym duchu, więc organiści, podobnie jak i 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 emitowanych muzyką treści liturgicznych. 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 jest 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 wskazaniem 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 celebransę materiał 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 podkreślając jednocześnie przestrzeń, w której celebrowanie Eucharystii jest związane z muzyką. Uczestnictwo wiernych, które powinno być pełne, świadome, czynne i owocne jest związane 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 obszernego skarbca Kościoła, które powstawały 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 także udział w życiu sakramentalnym, gdzie należy wskazać: chrzest; obrzędy chrześcijańskiego wtajemniczenia dorosłych; komunię św. i kult tajemnicy Eucharystii poza Mszą św.; 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: „usilnie 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 młodzieży, tradycyjnych i nowych śpiewów przydatnych w sprawowaniu liturgii” (IEP 36). Niestety praktyczny wymiar aktualnej sytuacji uwypukla niekiedy stosunek lekceważący 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, które są realizowane w ramach artystycznych organizacji o profilu katolickim zrzeszających dzieci i młodzież, czego przykładem jest *Międzynarodowa Federacja Pueri Cantores*, która w swoim repertuarze posiada pieśni kościelne nawiązując do tradycji chórów gregoriańskich. W jej skład wchodzi chóry obu płci: dziewczęce, chłopięce oraz mieszane z możliwością towarzyszenia głosów męskich²⁵³, a ukazana w statucie federacji misja wskazuje na następujące cele: „a) promowanie między chórmi Pueri Cantores, przy ich własnym udziale, muzyki liturgicznej, począwszy 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:

²⁵³ Zob. *Statut Międzynarodowej Federacji Pueri Cantores (FIPC)*, Rzym 1996, Art. 4 [w:] Archiwum Federatio Internationalis Pueri Cantores, Rzym.

Wszystkie dzieci świata wyśpiewają Pokój Boży (ks. Maillat)²⁵⁴. W związku z tym wykonywane 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. Ich ogólny rozwój 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 w odniesieniu do muzycznego kształtowania młodych ludzi, staje się także szczególnym rysem działalności tego ruchu kościelnego”²⁵⁵. 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 przybliżonych uczestników liturgii, wypełnia wyjątkową przestrzeń budującą jedność pomiędzy nimi, a pomimo różnorodności powierzonych im zadań rozświetla drogę, którą należy podążać. Wynika z tego, że pełni ona różnorakie funkcje, których syntezą jest umożliwienie pełniejszego zjednoczenia z Stwórcą, co zostanie przybliżone w dalszej części pracy.

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

²⁵⁴ Statut Międzynarodowej Federacji Pueri Cantores (FIPC), Rzym 1996, Art. 5 [w:] Archiwum Federatio Internationalis Pueri Cantores, Rzym.

²⁵⁵ R. Tyrała, *Wychowanie i formacja na przykładzie Federacji Pueri Cantores* [w:] „Tarnowskie Studia Teologiczne” 33 (2014) nr 2, s. 213.

ROZDZIAŁ III

MUZYKA W KOŚCIELE

Ukazanie znaczenia muzyki Kościoła wymaga przybliżenia pojęcia muzyki, jej istoty i rodzajów wraz z określeniem cech dzieła muzycznego i jego struktury. Ponadto ważne jest rozświetlenie 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.

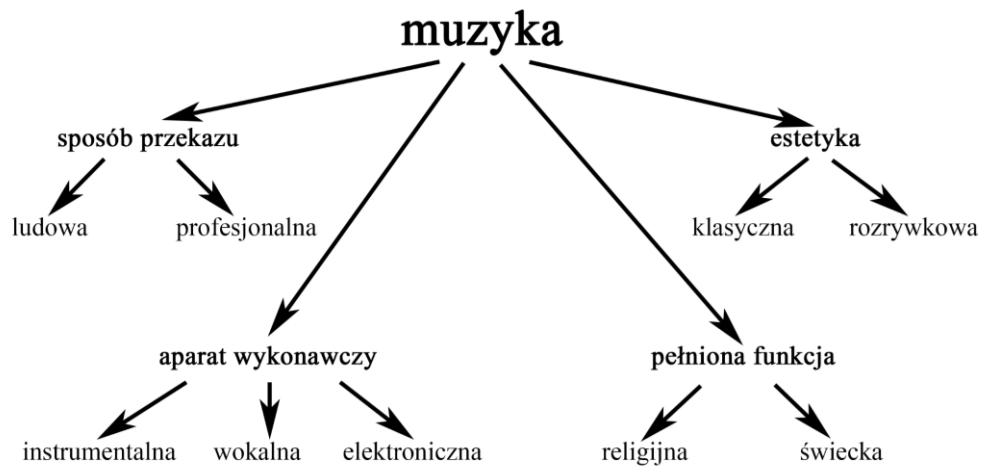
1. Muzyka jej istota i rodzaje

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 samo 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.)”²⁵⁶.

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

²⁵⁶ J. Skarbowski, *O zjawisku muzyczności* [w:] *Filozofia muzyki. Studia*, red. K. Guczalski, Kraków 2003, s. 201.

i elektroniczna; religijną i świecką; klasyczna i rozrywkowa, co zostało zobrazowane na poniższym schemacie²⁵⁷.



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 także 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 pomocne w wykonaniu utworu. W dzisiejszych czasach coraz częściej notacja odbywa się przy

²⁵⁷ Zob. *Encyklopedia Powszechna*, t. 5, Ion-O’Hi, red. M. Karolczuk-Kędzińska, Ł. Gawęł, P. Budny, A. Doboszewska, A. Górka, D. Kosiński, W. Ignas-Madej, M. Kulak, P. Mocniak, A. Śledzikowska, A. Zechenter, Kraków 2003, s. 299.

pomocy specjalistycznych komputerowych programów, gdzie kompozytor dzięki wirtualnym instrumentom VST²⁵⁸ współpracującym z systemem MIDI²⁵⁹ 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 to istotne jaki charakter reprezentuje dane dzieło (nieważne czy jest to muzyka ludowa czy klasyczna, poważna czy rozrywkowa itd.), istotne jest natomiast kto je wykonuje, więc zgodnie z definicją wyróżnić można 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 (muzykę 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, gdzie tkanka brzmieniowa jest tworzona pod okiem kompozytora i utrwalana na taśmie czy w programach komputerowych. W tym przypadku 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 i inne dźwięki tworzone w warunkach laboratoryjnych.

Szczególne zainteresowanie zjawiskami, które towarzyszą w procesie kompozycji w warunkach laboratoryjnych jest zauważalne w muzyce filmowej, gdzie jej 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, czy 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,

²⁵⁸ Skrót VST - ang. *Virtual Studio Technology* - standard wtyczek efektowych oraz wirtualnych instrumentów.

²⁵⁹ Skrót MIDI - ang. *Musical Instrument Digital Interface* – *Cyfrowy Interfejs Instrumentu Muzycznego* - system, służący do przekazywania informacji pomiędzy elektronicznymi instrumentami muzycznymi.

pręcikofony, jajkofony, pudłofony, wieżofony czy magnetofony”²⁶⁰. Autor tego projektu wskazywał również na specyfikę pracy i wyjątkowe możliwości twórcze 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 obiektfonów 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”²⁶¹. 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. Dla 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 implikować w swoje klasyczne dzieła 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 wyszczególniona 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. Natomiast na zachodzie Europy rozwijała się twórczość trubadurów, truwerów i minnesängerów, a od XI-XII wieku swoją obecność akcentowała coraz bardziej

²⁶⁰ Zob. W. Błażejczyk, *Obiektfony*, <http://wojciech.blazejczyk.eu/pl/projekty/obiektfony/>, data pobrania: 26.07.2019 r.

²⁶¹ Tamże.

monodia świecka, jako sztuka uznana przez elity. Nie była ona jednak uzależniona od monodii kościelnej. Jej twórcami byli zazwyczaj rycerze, a nawet książęta²⁶². Rozwój tego kierunku wpływał na obyczajowość, przyzwyczajenia i upodobania. Muzyka świecka stanowiła nieodzowny element życia w chwilach pełnych radości i smutku, ważnych momentach i codzienności, w każdym stanie społecznym, co dzieje się 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 znajdującą się w dziele muzycznym, jest to podział na muzykę klasyczną i rozrywkową. Muzyka klasyczna, w tym ujęciu 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: Wacław z Szamotuł, Mikołaj Gomółka i Marcin Lepolita, 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, wokalno-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,

²⁶² Zob. A. Jabłońska, *Świecka kultura muzyczna w średniowiecznej Polsce* [w:] „Acta Universitatis Lodzensis, Folia Historica” 67 (2000), s. 117.

wirtuozostwo, poemat symfoniczny, muzyka programowa, dramat muzyczny, muzyka narodowa (szkoły narodowe), 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 latynowska, 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 tym, 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 (chwile) 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 ułożoną i wielojakościową, mniej lub więcej zwarcie uorganizowaną całość”²⁶³. Autor dokonuje podziału elementów dzieła muzycznego na jakości i twory natury dźwiękowej i nie dźwiękowej, których to synteza dopiero tworzy w pełni ugruntowaną całość dzieła.

²⁶³ R. Ingarden, *O dźwiękowych i niedźwiękowych składnikach i momentach dzieła muzycznego* [w:] *Wybór pism estetycznych*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2005, s. 65.

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, który emituje. Jeżeli w utworze nie da się dostrzec pewnego ciągu to odbiorca takiej muzyki dostrzeże pewną wadę kompozycji, o ile nie zostanie to wcześniej zaznaczone jako zabieg zamierzony. Słuchacz odbierając utwór skupia swoją uwagę na tworach 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 kolorystyczne²⁶⁴. 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 całością określoną (konkretną) melodią”²⁶⁵.

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

²⁶⁴ Tamże, s. 68.

²⁶⁵ Tamże.

Następująca po sobie, przenikająca się wzajemnie i zaplanowana w pewnym porządku i czasie mnogość twórców dźwiękowych tworzy brzmieniowe podłoże dzieła muzycznego, które nie wyczerpuje się, ponieważ na tym poziomie zostają zaprojektowane nie dźwiękowe 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 posiadają pełnię niedźwiękowych elementów dzieła, 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 estetycznie wartościowe i jakości wartości estetycznych. Zostaną one przybliżone poniżej.

Pierwszym niedźwiękowym elementem dzieła jest rytm i tempo, które są ściśle związane z czasem. Ich struktura jednak nie ogranicza się jedynie do faktu, że dźwięki mają pewną długość trwania, a sposób, w którym następują po sobie 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 samemu 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 nie muzycznego w postaci np. tekstu, w którym rytm i tempo konstruują 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 momentem dzieła muzycznego jest *ruch*, który jest mocno związany z dźwiękami i ich grupami, jako wynik rozwoju twórców dźwiękowych (np. pasaży). Jest on dostępny słuchowo podczas urzeczywistniającej się w danym czasie melodii utworu. W przypadku twórców polifonicznych charakterystycznych dla muzyki J. S. Bacha, gdzie 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 konstruują 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 tego 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 zepchnięty na drugi plan. Sytuacja staje się bardziej skomplikowana w momencie obcowania z muzyką współczesną, gdzie uchwycenie czynnika 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 wraz z sobą elementy tonalności odnowionej, nie ogranicza istoty racjonalnego porządku, ani nie pomniejsza zawartej w dziele emocjonalności.

Kolejnym momentem nie dźwiękowym 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 twórcami dźwiękowymi i poprzez to, że posiadają tak wielką siłę i dynamikę występowania są nazywane specyficznie 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 odróżnić uczucia te od uczuć wykonawcy utworu, które niekoniecznie mogą 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”²⁶⁶. 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 tworamii przy muzycznych, ale same nie są już muzyczne. Ich działanie polega na wzbudzeniu w odbiorcy pewnych myśli, które będą kreowały w jego wyobraźni jakiś obraz, dany 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 i drugim przypadku obszar ten ściśle przynależy do dzieła muzycznego i może nawet być osadzony względem innego obszaru w tym samym dziele w pewnej harmonii estetycznie wartościowej. 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 jedynie ograniczony do samego tytułu utworu, a jego rolę zastępują motywy przedstawiające, będące tworamii dźwiękowymi, na które składają się takie elementy jak struktura czasowa, ruch czy jakości emocjonalne.

Ostatnim motywem nie dźwiękowym dzieła muzycznego są *jakości estetycznie wartościowe i jakości wartości estetycznych*. Są one ściśle związane z tworamii muzyczny. Jakości estetycznie wartościowe mogą występować w dziele muzycznym zarówno jako momenty czysto dźwiękowej natury jak i wymienione wcześniej nie

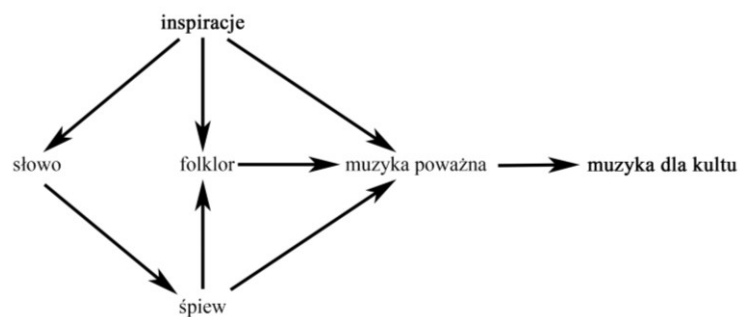
²⁶⁶ Tamże, s. 83-84.

dźwiękowe, ale związane z tworami muzycznymi. Dokonuje on również rozróżnienia ich na pozytywnie i negatywnie wartościowe. Do pozytywnie wartościowych momentów mogą należeć: pełność tonu, w utworze przeznaczonym dla skrzypiec, dźwięczność tonu instrumentów blaszanych, trudne w sprecyzowaniu barwy fortepianu czy aksamitność tonu fletu. Natomiast w skład negatywnie wartościowych wchodzi np.: słabość i piskliwość tonu skrzypiec, krzykliwość i chropowatość tonu trąbki i płytkość tonu fortepianu. Co ciekawe jakości te realizują się podczas samego wykonania utworu, ale wciąż pozostają przewidziane w samej 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 utworów muzycznych - przejawiając się np. w całej melodii lub ich zespołach. R. 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 harmonicznego 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 utworów dźwiękowych, a cały utwór muzyczny jest przeznaczony na przedstawienie wartości estetycznych.

Przedstawione 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 zrodzenia się nowopowstałych 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 nie zanotowane będzie jedynie ulotną chwilą. Zależne 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 traktowana jako sposób 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, a także zostanie ukazane jak sama muzyka staje się inspiracją dla artystów reprezentujących inne obszary sztuki niezwiązane z muzyką. Ponadto zostanie podkreślone znaczenie 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 tych w których się sami 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 swój własny, niepowtarzalny styl. W twórczości Fryderyka Chopina można odnaleźć motywy polskiej muzyki ludowej (szczególnie w mazurkach, *Fantazji* na tematy polskie op. 13, *Krakowiaku* 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 po wszechczasy. Jak pisał Mieczysław Tomaszewski, również autor powstałych w 1926 roku opracowań *Pieśni polskich* Karol Szymanowski 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”²⁶⁷. 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”²⁶⁸.

Ponadto fascynacje folklorem przetrwały do dziś jako szczególny rodzaj *continuum* polskiej twórczości, czego jednym z przykładów może być implikacja 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 własnej interpretacji w jazzowym nurcie dokonał pianista Leszek Możdżer, co zostało utrwalone na wydanej w 2003 roku płycie *Impresje na tematy Chopina*²⁶⁹, 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*²⁷⁰ w 2019 roku z okazji uchwalonego przez Sejm Rzeczypospolitej Polskiej i UNESCO²⁷¹ 2019-Roku Moniuszkowskiego²⁷². Z punktu widzenia kompozytorów zainteresowanie muzyką folklorystyczną i jej synteza w przestrzeniach klasycyzmu i innych rodzajów

²⁶⁷ M. Tomaszewski, *Teoria Muzyki, studia interpretacje dokumentacje*, nr 8/9, Kraków 2016, s. 46.

²⁶⁸ Tamże.

²⁶⁹ Zob. L. Możdżer, *Impresje na tematy Chopina*, 4ART 60900, Warszawa 2003.

²⁷⁰ Zob. W. Pawlik, *Pawlik/Moniuszko: Polish Jazz*, Pawlik Relations, 2019.

²⁷¹ 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.

²⁷² Zob. M. Kuchciński, *Rok Stanisława Moniuszki*, <https://moniuszko200.pl/pl/uchwala-sejmu-3048>, data pobrania: 23.07.2019 r.

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., *Toccata 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 klarinetowy* (dla Goodmana), *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.”²⁷³.

Inspiracje muzyką klasyczną jako najistotniejszą i najdoskonalszą gałęzią muzyki jest widoczna nie tylko w muzyce jazzowej, rozrywkowej - jest ona 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 nabierać miana autonomicznej historii, jednocześnie odległej od punktu wyjścia, a jednak wciąż równoległej i zrozumiałej w stosunku do obrazowanej akcji dzieła. Szczytem takiego działania może być przykład *Poloneza* 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

²⁷³ J. Niedziela – Meira, *Historia Jazzu 100 wykładów*, Katowice 2014, s. 95.

folklorystycznymi, osadzonymi w odpowiedniej formie oraz własną, indywidualną narracją, gdzie twórca zachowuje swoją tożsamość. Tego typu relacje mają miejsce na polu 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 *Ainulindale* 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. *Aniurów* poprzez śpiew poznawali jego myśli, a wykonując muzykę razem poznawanie 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 rozwinęli 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, wioł i organów, i niezliczonych chórów wyśpiewujących słowa, zaczęły kształtować z tematu *Iluvatar* *Wielką Muzykę*”²⁷⁴.

Muzyka w mitologii Tolkiena będąc językiem stwórcy nabiera duchowego charakteru oraz wypełnia przestrzeń stworzenia całego świata. Jest owocem starannie utkanych myśli, które zostają wyrażone 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 wzbity się harmonijne dźwięki i popłynęły poza zasięg słuchu w głąbie 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

²⁷⁴ J. R. R. Tolkien, *Silmarillion*, Warszawa 2000, s. 13.

później *Ainurowie* nie stworzyli równie wspaniałej muzyki, chociaż powiedziane jest, że chóry *Ainurów* i *Dzieci Iluvatara* zaśpiewają piękniejszą jeszcze pieśń przed Jego obliczem po dopełnieniu się dni”²⁷⁵. Niestety jej wykorzystanie nie miało tylko i wyłącznie pozytywnego charakteru, ponieważ w sercu *Melklora* - najpotężniejszego, najzdolniejszego i najbardziej 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 *Iluvatara* rozbrzmiewały dwie symfonie: jedna - głęboka, rozlewna i piękna i druga - próbująca osiągnąć własną spójność, 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 jak 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 swoje oblicze, jeżeli będzie to zgodne z dokumentami Kościoła.

Matematyczna struktura muzyki stanowi niewątpliwie impuls do teologicznej myśli nad jej sensem. W traktacie muzycznym Augustyna uwypukla się zależność, że od analiz matematyczno-muzycznych można dotrzeć do rozważań o Bożej Mądrości i nieskończonym pięknie świata²⁷⁶. 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 początku jego istnienia i jest związane także z muzyką, która rodzi się ze śpiewu, z emocjonującego słowa wypływającego z głębi duszy człowieka, który w chwilach napięcia egzystencjalnego wydał z siebie ekspresywny ton, konstruując tym samym pierwsze melodie²⁷⁷. Słowo wprowadzone do utworu muzycznego i emitowane w postaci melodii zmienia jego charakter poszerzając znacząco znajdującą się w nim

²⁷⁵ Tamże.

²⁷⁶ Zob. M. Szczepankiewicz, *Cantate Domino. Szkice o kulturze muzycznej Kościoła*, Szczecin 2005, s. 20.

²⁷⁷ Zob. J. Skarbowski, *O zjawisku muzyczności*, dz. cyt., s. 207.

plastykę. W muzyce religijnej utwory wokalne i wokально-instrumentalne emitujące słowo bezpośrednio (czy w przypadku muzyki instrumentalnej pośrednio) nabierają wyjątkowego znaczenia. Skoro powstanie muzyki łączy się z pierwotnymi obrzędami i śpiewamy w trakcie pracy, które w późniejszym czasie przeobrażały się w formę wyrazu uczuć, towarzyszyły ceremonią i rozrywce, a od czasów Pitagorasa były jako muzyka uznawane jako najwspanialsza 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 sprawowanej podczas świętych obrzędów był śpiew *cantus*, który transmitował słowo w świętych tekstach. 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 jutrzeńkę. 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)”²⁷⁸. Ponadto śpiew pieśni powoduje nawiązanie pozawerbalnej relacji pomiędzy jej nadawcą a odbiorcą. Dokonuje się to w przestrzeni wiary, która umożliwia zrozumieniu zawartego w niej przekazu słowno-muzycznego. W pieśń religijną wpisany jest wymiar odnoszący się do świadomości istnienia Boga. To świat wiary wspólny dla odbiorcy i nadawcy, gdzie odbijają się w nim treści świadomości podmiotu zarówno mówiącego jak i samego odbiorcy²⁷⁹.

W średniowieczu dokonano unormowania wiedzy o muzyce i kodyfikację śpiewów kościelnych w chorale gregoriańskim. W tym czasie powstawały także pierwsze formy związane z muzyką kościelną, takie jak tropy, sekwencje²⁸⁰, a od około IX wieku najstarsze śpiewy wielogłosowe, które potem włączano do liturgii. Z powodu powstawania utworów nie tylko w języku łacińskim, a także narodowych nomenklatura

²⁷⁸ J. Ratzinger, *Opera Omnia. Teologia liturgii. Sakramentalne podstawy życia chrześcijańskiego*, t. 11, wydanie polskie pod red. K. Gózdź, M. Górecka, przekł. W. Szymona, Lublin 2012, s. 112.

²⁷⁹ Zob. A. Sojka, *Człowiek i Bóg w pieśni. Studium antropologiczno-pedagogiczne*, Kraków 2008, s. 41.

²⁸⁰ Zob. R. Tyrała, *Soborowa odnowa muzyki kościelnej w Polsce*, Kraków 2000, s. 29-34.

związana ze śpiewem zaczęła się rozrastać. 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 narodzeniem się terminu *carmen gregorianum*, który po raz pierwszy użył papież Leon IV, około 850 roku²⁸¹. W późniejszym czasie zaczęto również wyróżniać *cantus ecclesiasticus*, który w konstytucji apostolskiej *Docta sanctorum Patrum* (1324-1325) papież Jan XXII określił jako tradycyjny śpiew Kościoła²⁸². Niemiecki muzykolog Michael Praetorius w swoim dziele *Syntagma musicum* (Wolfenbüttel 1614-1615) jako pierwszy użył określenia *musica sacra*, który prawdopodobnie w jego rozumieniu oznaczał 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 ujednoliconej terminologii. Dopiero Pius X w swoim motu proprio TS wprowadza na stałe ten termin do prawodawstwa kościelnego, który mówi o przymiotach muzyki sakralnej określając je jako: *sanctitas*, *perfectio* i *universitas*²⁸³. Z kolei w encyklice *Musicae sacrae disciplina* w punkcie nr 15 papież Pius XII podkreślił termin *musica liturgica* podając, że „tej przeto muzyce - liturgicznej - należy się największe poszanowanie i największa chwała” (MSD 15).

Słowa te są jedną z ważnych wskazówek zarówno dla kompozytorów tworzących utwory towarzyszące liturgii jak i osób związanych z ich wykonawstwem. W *Konstytucji o Liturgii* obok wyrażenia *cantus religiosus*, jest używany najczęściej 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, których to śpiew zespala się z przestrzenią sakralną.

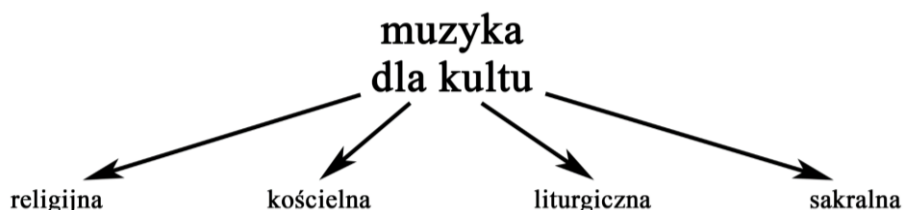
²⁸¹ Zob. I. Celary, *Muzyka liturgiczna w świetle dokumentów Kościoła* [w:] „Teologiczne Studia Siedleckie” 13 (2016) 13, s. 80-90.

²⁸² Zob. P. Wiśniewski, *Duchowość chorału gregoriańskiego* [w:] „Liturgia Sacra” 19 (2013), nr 1, s. 103-118.

²⁸³ Zob. I. Pawlak, *Z zagadnień terminologii dotyczącej muzyki związanej z kultem* [w:] „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 36 (1983) 1, s. 26-33.

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*²⁸⁴.



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* i 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).

Tego typu rodzaj muzyki nie jest przeznaczony do celów kultu, ale zawarte w niej treści z założenia kompozytora są związane z uczuciami religijnymi. W tej grupie mogą znajdować się utwory, które zawierają tekst liturgiczny, lecz jego zastosowanie nie jest odpowiednie; utwory nie posiadające tekstu liturgicznego, ale w których można odnaleźć tekst religijny; czy utwory wyłącznie instrumentalne o charakterze religijnym. Co ciekawe pod tym rozumieniem mogą znaleźć się dzieła, które mogły być pisane nawet z myślą o ich wykorzystaniu w liturgii, ale np. ze względu na swoje rozmiary czasowe 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 pozbawieniem cyklu mszalnego kompletności, odejścia od liturgicznego eksploataowania tekstu, ze zmianami rozmiary kompozycji oraz

²⁸⁴ Zob. Łukaszewski M. T., *Wokół pojęcia sacrum w muzyce* [w:] „Musica Sacra Nova” 1 (2007), s. 33-34.

z wykorzystywaniem muzyki rozrywkowej. Argumenty te wykorzystane odpowiednio mogą jednak stanowić klucz w kompozycji mszy i rozświetlać drogę kompozytorom poszukującym właściwej realizacji cyklu mszalnego.

Kolejnym terminem jest *muzyka kościelna*, która według *Instrukcji Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej w Polsce* oznacza, że: „pochodzi z chrześcijańskiego kręgu kulturowego i jest związana z życiem chrześcijańskich wspólnot wierzących” (IMK 5b). Wynika z tego, że wypełnia ona przestrzeń Kościoła wiernych pochodzących z wyznań chrześcijańskich - protestantów, prawosławnych itd., a w samym Kościele katolickim również obrządku np. greckokatolicki, koptyjski, maronicki, ormiański i rzymski. Poprzez to nabiera ekumenicznego 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 rozumieniu niektórych dokumentów Kościoła (*Musicae Sacra Disciplina*) termin *muzyka kościelna* zostaje użyty zamiennie z *muzyką liturgiczną*, a w przypadku takich jak *Konstytucji o Liturgii* czy *Instrukcji Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej w Polsce* oba te terminy zostają utożsamione ze sobą.

Muzyka liturgiczna posiada 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, wokalno-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 w formach i gatunkach już istniejących, 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”²⁸⁵.

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 moment samego tworzenia, w którym słowa jednoczą się z dźwiękami, następnie prawykonanie oraz 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 terażniejszość 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”²⁸⁶.

Nowe utwory w przypadku melodii wykonywanych przez 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 wskazanie właśnie na 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 chóru gregoriańskiego jako własnego śpiewu liturgii rzymskiej” (IMK 8).

²⁸⁵ J. Ratzinger, *Opera Omnia. Teologia liturgii. Sakramentalne podstawy życia chrześcijańskiego*, dz. cyt., s. 113-114.

²⁸⁶ Tamże, s. 127.

Następnie liturgia dopuszcza 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 „chwała Boża i uświęcenie wiernych” (MS 4), a także „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. Huckle wskazuje, iż *muzyka sakralna* to kompozycje dodane to liturgii, a *muzyka liturgiczna* to zbiór utworów ściśle związanych z liturgią²⁸⁷. Należy zaznaczyć, że w Kościele istnieją pewne normy, które odgraniczają sztukę sakralną przeznaczoną do sprawowania liturgii czy wystroju wnętrza świątyni od sztuki religijnej. W tym kontekście J. Ratzinger mówił, 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 dowolnością”²⁸⁸. 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. Kierunkiem sztuki sakralnej powinien być 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 określa ją jako *sakralną*.

Przedstawione powyżej terminy opisujące rodzaje muzyki związanej z kultem wskazują na szerokie ramy jej zastosowania w przestrzeni sakralnej i około-sakralnej.

²⁸⁷ Zob. H. Huckle, *L'evoluzione del concetto di "Musica sacra" nel quadro del rinnovamento liturgico* [w:] *Rinnovamento liturgico e musica sacra*, Rzym 1967, s. 59.

²⁸⁸ J. Ratzinger, *Opera Omnia. Teologia liturgii. Sakramentalne podstawy życia chrześcijańskiego*, dz. cyt., s. 111.

Plastyczność sztuki muzycznej w połączeniu z obszarem inspiracji, których dotyczą 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 określają w swej istocie, formie i konstrukcji zadania i cele im pozostawione. Pomimo braku ścisłych kryteriów obejmujących 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.

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) oraz istotne wydaje się także ukazanie jej przymiotów, do których należą: *świętość*, *doskonałość formy* i *powszechność*. W świetle *doskonałości formy* wydaje się koniecznym 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 ukształtowania się funkcji muzyki liturgicznej, którymi są: funkcja wspólnototwórcza, medytacyjna, ozdobna i kerygmatyczna. W dokumentach Kościoła określono, że reforma liturgii dotyczyła również służącej jej muzyki²⁸⁹ i trzeba zauważyć także i to, że śpiew kościelny połączony ze słowami jest nieodzowną i integralną częścią uroczystej liturgii (zob. KL 112).

Zatem rola muzyki towarzyszącej sprawowaniu najświętszych czynności nabiera wyjątkowego charakteru²⁹⁰ stając się realnym znakiem liturgicznym²⁹¹. Jej obecność w przestrzeni, w której się aktualizuje wykracza poza to co ziemskie zmierzając w swej

²⁸⁹ 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.

²⁹⁰ Zob. W. Pałęcki, *Miejsce Muzyki w Liturgii. Muzyka "Siostrą" Liturgii?*, [w:] *Modlitwy eucharystyczne Mszału Rzymskiego*, red. H. J. Sobeczko, Opole 2005, s. 51-66.

²⁹¹ Zob. M. Sławecki, *Historia najnowszych liturgiczno-muzycznych źródeł repertuaru śpiewu gregoriańskiego*, dz. cyt., s. 195.

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 niepojęta²⁹². Dla twórców utworów związanych z tym gatunkiem tajemniczość ta nie pozostaje obojętna i umiejscawia się w kręgu inspiracji nobiletując do dalszych poszukiwań w procesie twórczym.

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

Muzyka liturgiczna nie może być sztuką dla sztuki, tak samo jak artysta nie tworzy jej wyłącznie dla siebie, a przedstawia ją w szerszym gronie. Gdy to się stanie zyskuje ona na wartości, więc powinna posiadać powszechny charakter, a nie być skoncentrowana jedynie na osobie artysty²⁹³. 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 zespala” (KL 83). Toteż muzyka powinna być również wyrazem pełnej pokory myśli kompozytorskiej oraz narzędziem ilustrującym obraz dynamizmu działającego podczas Eucharystii w danym czasie. To właśnie ona wyrusza, wędruje i dociera, lub powraca. Jest płynącą rzeką i wieczną różnorodnością, w której melodia stanowi sensowne scalenie²⁹⁴. Scalenie to, możliwe dzięki obecności obok melodii również rytmu i harmonii wraz z połączeniem ze świętymi tekstami, kreuje wymiar, w którym zyskuje miano najszlachetniejszej z towarzyszących liturgii form sztuki służebnie oddając chwałę Bogu. To nierozdzielne zespolenie z tekstem nadaje jej miana obrzędu, przybliżając niewidzialną rzeczywistość Tajemnicy Bożej. Dzięki temu również jej drugi cel - uświęcenie wiernych - zostaje

²⁹² Zob. H. U. Balthasar, *Pisma wybrane*, t. 2, *Pisma z zakresu sztuki i religii*, wybór i oprac. M. Urban, przekł. M. Urban, D. Jankowska, Kraków 2007, s. 28.

²⁹³ 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, przekł. M. Urban, D. Jankowska, Kraków 2007, s. 17.

²⁹⁴ Zob. H. U. Balthasar, *Pisma wybrane*, t. 2, *Pisma z zakresu sztuki i religii*, dz. cyt., s. 42.

równolegle realizowany. Motoryka muzyki liturgicznej nakreślona przez słowo, jego wyraz, charakter i sylabizację oddziałuje na zaangażowanie wiernych w pełną skupienia postawę modlitewną. W instrukcji *Musicam Sacram* znajdujemy bardzo dobrze ujęty problem, o tym, 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 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), implikowany w liturgiczne partytury dzisiejszych czasów jest wciąż aktualnym narzędziem w budowaniu jedności wiernych, przez co powinien być traktowany wyjątkowo przez kompozytorów w liturgii. W tym świetle warto jest podkreślić, że sama muzyka stanowi: „graniczny punkt tego, co ludzkie, na tej granicy zaś zaczyna się to, co boskiej. Muzyka jest wiecznym upamiętnieniem tego, iż ludzie mogli przeczuwać, czym jest Bóg - odwiecznie prosty, różnorodnie i dynamicznie płynący w samym sobie i w świecie jako Logos”²⁹⁵. Dlatego też 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 jedność²⁹⁶. Wielkość muzyki sakralnej jest „najbardziej bezpośrednim i oczywistym potwierdzeniem chrześcijańskiej wizji człowieka i chrześcijańskiej wiary w odkupienie, jakiego dostarcza

²⁹⁵ Tamże, s. 53.

²⁹⁶ Zob. J. Ratzinger, *Nowa pieśń dla Pana*, dz. cyt., s. 195.

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 wolą²⁹⁷. Zatem realizacja celów postawionych przed nią dokonuje się 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 relacje twórcy-wykonawcy-odbiorcy. Wynika z tego, że muzyka ma w sobie wielką siłę, która jednoczy wiernych, a wspólne uczestniczenie w śpiewie wskazuje na charakter wspólnotowy²⁹⁸. Działanie to uwypukla nadzieję i tożsamość ludu Bożego oraz podkreśla oblicza Ojca Jezusa Chrystusa. Dlatego właśnie muzyka wywodzi się z ciągłej potrzeby wiary, która zradza się w momencie wsłuchiwania 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 się śpiewem, i przyzywa na pomoc także głosy kosmosu, aby niewypowiedziane stało się słyszalne. Oznacza to, że muzyka kościelna pochodząc ze słowa i dosłyszanego w nim milczenia, wymaga nasłuchiwania stale na nowo całej pełni Logosu²⁹⁹. Toteż droga uświęcenia realizowana poprzez materię muzyczną rozpoczyna się już w ciszy, która niczym pusta kartka oczekuje na ciągłe powstawanie dźwięków partytury życia kreślonych przez Stwórcę.

Zawarte powyżej myśli mogą stanowić wskazówki dla kompozytorów, szczególnie twórców mszy, lecz nieco szersze ujęcie znajdujące się w przymiotach muzyki liturgicznej staje się pomocne w rozumieniu istoty mszy muzycznej jako elementu *uświęcającego człowieka* (co będzie stanowiło rozwinięcie przytoczonych celów nadrzędnych) oraz rozświetleniu prawidłowości wynikających z technicznych aspektów tworzenia dzieła muzycznego w wymiarze praktycznym, a także w przestrzeni natury estetycznej.

²⁹⁷ Tamże, s. 195-196.

²⁹⁸ Zob. J. Waloszek, *Teologiczne wymiary piękna muzyki liturgicznej* [w:] *Modlitwy eucharystyczne Mszału Rzymskiego*, red. H. J. Sobeczko, Opole 2005, s. 47-78.

²⁹⁹ J. Ratzinger, *Nowa pieśń dla Pana*, dz. cyt., s. 215.

Papież Pius X w swoim *Motu Proprio Tra le Sollecitudini*³⁰⁰ z 1903 roku wymienia trzy przymioty muzyki liturgicznej: *sanctias, perfectio* i *universitas* (TS 2), które są konsekwencją związku muzyki z liturgią. O ile pierwsze dwa z nich pojawiają się w dokumentach posoborowych (zob. MS 4), to ostatni - powszechność - już nie. Świętość i doskonałość formy stanowią kierunek, którym należy się kierować 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 celowości muzyki oraz służebności i bliskości tekstu, do którego powstała. Należy zaznaczyć, że to co zostaje zaproponowane musi mieścić się ponadto w pewnych kategoriach estetycznych. Muzyka więc 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 mianowicie towarzyszące liturgii utwory muszą cechować się doskonałością formy, więc powinny nosić znamiona sztuki wysokiej, być prawdziwymi dziełami sztuki, które stają się pomocne w zrozumieniu tajemnicy wiary. 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 eliminując poczucie transcendentalności. 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

³⁰⁰ Zob. D. Hiley, *Chorał Kościoła Zachodniego*, dz. cyt., s. 685.

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, które charakteryzuje się doskonałością i wysokim kunsztem wykonania. Kościół nie może tolerować w przestrzeni sakralnej sztuki kiczowatej, trywialnej czy banalnej³⁰¹. Nie toleruje również nieodpowiedniego wykonawstwa bez względu na formę i poziom złożoności materii muzycznej³⁰². 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 przerostów subiektywizmu, co dotyczy może także wspomnianego wyżej wymiaru wykonawstwa. Natomiast istotny jest także 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 jej odbiorców. Tym bardziej istotne wydaje się podnoszenie poziomu jakości przyjmowanych treści artystycznych, które dokonuje się w tym wypadku na drodze implikacji 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 liturgicznej³⁰³. Można więc wyróżnić cztery funkcje: *wspólnoto-twórczą*, 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 Ewangelii³⁰⁴.

Wydaje się, że na pierwszym planie iluminuje znaczenie śpiewu w liturgii, co oczywiście ma ogromne znaczenie dla uroczystego wyznawania wiary oraz roli wspólnoto-twórczej. Jednakże muzyka pozbawiona słów, ale wykonywana przez chór

³⁰¹ Zob. Cz. Krakowiak, *Gdzie Kościół celebrowuje liturgię?* [w:] *Introibo ad altare Dei*, red. S. Koperek, Kraków 2008, s. 243-248.

³⁰² Zob. J. Waloszek, *Teologia Muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*, dz. cyt., s. 123.

³⁰³ Zob. J. Królikowski, *Muzyka sakralna w służbie tajemnic wiary* [w:] „Tarnowskie Studia Teologiczne”, 33 (2014), nr 2, s. 57-61.

³⁰⁴ Zob. L. Szewczyk, *Muzyka "najszlachetniejszą służebnicą" w liturgii. O muzyce jako źródle i tworzywie kaznodziejskim* [w:] „Studia Pastoralne” 12 (2016), s. 36-48.

w postaci wokaliz czy muzyka stricte instrumentalna zostaje często zmarginalizowana. 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 zawężyć wyłącznie do aspektu *participatio activa* (uczestnictwa czynnego)”³⁰⁵.

Aktywne słuchanie muzyki liturgicznej polega na doznaniach estetycznych oraz intuicyjnym pojmowaniu muzyki, docierając nie tylko do sfery intelektu, a również wymiaru emocjonalno-motywacyjnego osobowości odbiorcy³⁰⁶. Zjawisko to sprzyja więc uświęcającej roli muzyki w liturgii i posiada szerokie spectrum walorów edukacyjnych. Niemniej jednak można rozpatrywać misyjność muzyki liturgicznej poprzez jej funkcję jednoczącą, medytacyjną, ozdobną, czy kerygmatyczną.

Mówiąc o funkcji *wspólnoto-twórczej* 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 jak i osób praktycznie zaangażowanych w liturgię, więc czynne uczestnictwo zakłada przede wszystkim udział organisty, kantora, scholii i chóru. Wskazuje to na budowanie pewnej jedności w wyznawanych treściach, niezależnie od pełnionej funkcji i sprzyja eliminacji różnic pomiędzy tymi grupami i stanami. Uwypukla także znaczenie powołania zarówno w obszarze całego zgromadzenia jak i w wymiarze indywidualnym. Dzięki temu wytwarza się wyjątkowy nastrój, w którym muzyka może być też sugestywnym znakiem intuicyjno-symbolicznego wyrażania i przeżywania prawd wiary oraz znakiem chwały Bożej. Chwała ta jest wyrażana również w nowych utworach współczesnych kompozytorów, których obecność podczas liturgii napędza ich duchem i motywuje do dalszej pracy twórczej. Do skarbcza muzyki Kościoła spływają nieustannie nowe dzieła. Być może ich stworzenie nie miałyby miejsca, gdyby twórcy wraz ze zgromadzeniem nie uczestniczyli

³⁰⁵ E. Dudkiewicz, *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. 24.

³⁰⁶ Zob. J. Ratzinger, *Raport o stanie wiary*, Kraków 1986, s. 110.

wspólnie w Eucharystii³⁰⁷. To wspólnotowe działanie pozwala na nowo odkrywać tajemnice wiary i prowadzi do rozwoju jednostki jak i całej społeczności wiernych. Można więc rzec, że wspólnoto-twórcza funkcja muzyki odgrywa także istotną rolę w uaktualnianiu samej liturgii, ponieważ obecnych czasach, gdzie kryzys kultury staje się coraz większy, nowe oczyszczenie i zjednoczenie może wyłonić się tylko z wysp duchowego skupienia³⁰⁸.

Funkcja medytacyjna muzyki wynika z poszukiwań człowieka wrażliwego na prawdę 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 wokalne pozbawionej słów jako środków pogłębiających kontemplację. To poszukiwanie realizuje się w pełni podczas Eucharystii, która jest szczytem liturgii. Dlatego „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 dzieje się w wymiarze 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 wyłącznie możliwa dzięki zjednoczeniu siebie ze zmartwychwstałym Chrystusem.

Dzięki dostępności medytacji dla każdego człowieka jej zastosowanie w wierze umożliwia budowanie relacji personalnej z Bogiem poprzez wykorzystanie znaków.

³⁰⁷ Zob. R. Pośpiech, *Kulturotwórcza rola muzyki w liturgii* [w:] *Modlitwy eucharystyczne Mszału Rzymskiego*, red. H. J. Sobeczko, Opole 2005, s. 86-88.

³⁰⁸ J. Ratzinger, *Nowa pieśń dla Pana*, dz. cyt., s. 198-199.

Pierwszym z nich jest słowo głoszone publicznie, a zaraz obok niego stoi muzyka urzeczywistniana w postaci transmitowanej materii muzycznej. Te oba znaki zestawione razem bądź jako słowo lub muzyka, stają się elementami scalającymi niebo i ziemię w dwóch kierunkach: zstępującym i wstępującym. Działanie to można nazwać eschatologicznym ukierunkowaniem muzyki³⁰⁹. Przykładami momentów medytacyjnych w liturgii, gdzie właśnie słowo zespolone z muzyką umożliwia kontemplacje są psalmy śpiewane po czytaniach: „psalm responsoryjny jest medytacją nad usłyszonym 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 wyśpiewać *Graduał*. Śpiew po czytaniu wykonuje się jednogłosowo, refren może być także realizowany wielogłosowo” (IMK 19b). Wynikające z tego możliwości uczestnictwa samego ludu wskazują na obszerność przestrzeni wspierającej realizację zjednoczenia z Bogiem. W tym miejscu czynnikiem sprzyjającym jest również sama postawa wiernych, która w czasie wykonywania psalmu powinna być siedząca³¹⁰. 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.

Wskazuje to na wyjątkowy charakter tego gatunku, którego zastosowanie w liturgii słowa wpływa na dynamizm relacji ze Stwórcą. Z kolei kontemplacyjny charakter samej modlitwy, nie tylko recytowanej, a również śpiewanej, może pobudzać jej uczestników na płaszczyźnie twórczej. 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 przebiegu przemienia się ona 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 wskazania, którymi kierował się krocząc drogą życia. Od tego momentu zaczął się w jego życiu okres *Różańca* oraz pisania muzyki sakralnej, co spowodowało zwrot w stronę kompozycji mszy koncertowej, jako jednej

³⁰⁹ Zob. Z. Piasecki, *Rola śpiewów w liturgii w świetle Sacrosanctum Concilium* [w:] „Ateneum Kapłańskie” 2/427 (1980) 72/94, s. 215-223.

³¹⁰ Zob. K. Konecki, *Postawy w liturgii* [w:] „Seminare” 17 (2001), s. 145-156.

z najbardziej trudnych do zrealizowania dla kompozytorów form muzycznych³¹¹. Autor zachował suplikacyjny charakter 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 by powiedzieć więc, że to co się zradza 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 emitującej słowo można wskazać również dwa inne obszary sprzyjające kontemplacji. Pierwszym z nich jest cisza - milczenie, które należy także do liturgii. J. Ratzinger zauważał, że odpowiadając mówiącemu do nas Bogu, możemy wykorzystać poza śpiewem i modlitwą także ciszę, milczenie. Jednak musi być ona bogata w treści³¹². W liturgii jej zastosowanie jest więc możliwe np. zamiast psalmu responsoryjnego, który można zastąpić chwilą świętego milczenia (zob. sMR s. 168). Cisza ta oprócz sprzyjaniu medytacji posiada również charakter przygotowujący do dalszego odbioru muzyki w liturgii, którą wraz z nią uszlachetnia, więc jest także 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, pulsusa i metrum³¹³. Bez niej chorał gregoriański, czy niektóre współcześnie napisane dzieła muzyki sakralnej, takie jak np. *Stabat Mater* Arvo Pärt'a³¹⁴ nie cechowałyby się tak głębokim mistycyzmem w swym wydźwięku, więc to 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 istnieje możliwość wypełnienia go muzyką, która nie będzie działać

³¹¹ Zob. Łukaszuk R., *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*, Częstochowo 2003, s. 21 – 25.

³¹² Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Teologia liturgii. Sakramentalne podstawy życia chrześcijańskiego*, dz. cyt., s. 165.

³¹³ Zob. E. Klimas-Kuchtowa, *Sluchacz kreuje muzykę [w:] Psychologia muzyki. Pomiędzy wykonawcą a odbiorcą*, red. J. Kaleńska-Rodzaj, R. Lawendowski, Gdańsk 2015, s. 186.

³¹⁴ Zob. A. Pärt, *Magnificat / Stabat Mater*, 95807, Leeuwarden 2019.

inwazyjnie. Toteż wprowadzenie do liturgii muzyki czystej, wokalne pozbawionej słów bądź instrumentalnej, jest kolejnym obszarem 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 świętej (po antyfonie lub śpiewie zastępującym ją), w ramach uwielbienia po Komunii świętej i po zakończeniu liturgii” (IMK 37).

Warto zaznaczyć również, że brzmienie piszczałek - organów jako instrumentu mającego szczególne 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 z jej wspólnoto-twórczym wymiarem. Utwory wzbudzające kontemplację mogą obrazować odczucia niemożliwe do wyrażenia samymi słowami. Stąd niezwykle istotne jest, aby ze strony samej muzyki była ona napisana i wykonana w pełni profesjonalnie z najwyższą jakością.

Kolejną funkcją muzyki jest ozdoba liturgii. Jej przedstawienie wiąże się ze wskazaniem na jakość wykonywanej muzyki i jej konsekwencje, charakter związany 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 wspólnoto-twórczej i medytacyjnej, jest ściśle związane z jakością. Jednak nie zawsze tak się dzieje, ponieważ temu wymiarowi przeciwstawia się obszar minimalizmu, który wprowadza melodie proste, niewymagające większego zaangażowania w wykonywanej materii muzycznej. Zjawisko to często spotyka się z wyłączeniem 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, wysuwa się na przód niekiedy niski poziom przygotowania muzycznego. Problem ten dotyczy każdego z uczestników liturgii poczynając od celebransa, psalterzysty, ministrantów, organisty, scholii, zespołu instrumentalnego, a na wiernych kończąc. Historia pokazuje, że tego typu zjawiska potrafiły odcisnąć swoje piętno na poziomie jakości. Z powodu tego braku zaczęto podejmować kroki ku polepszeniu sytuacji i po uznaniu muzyki sakralnej za integralną część liturgii (zob. KL

112) jej funkcja nie była już tylko ozdobą. Wybór materiału muzycznego wykonywanego podczas roku liturgicznego można porównać do wyboru szat liturgicznych – muzyka, podobnie jak szaty, posiada swój wyjątkowy kolor. W takim wypadku można by przypuszczać, że utożsamiony z treściami liturgicznymi kolor, który oznaczałby np. biały - radość, niewinność; czerwień – ogień i krew; zielony - nadzieję; fiolet - żałobę, pokutę, umiarkowanie, skrucę, post, pokorę; czerń - noc i ciemność, zniszczenie i żałobę³¹⁵ mógłby, właściwie przetworzony na język muzyki, posłużyć w realizacji liturgicznego dzieła muzycznego na poziomie samego procesu twórczego jak i w praktyce wykonawczej oraz dzięki wprowadzeniu elementu klasyfikacji stanowić wyznacznik kierunku w wyborze odpowiedniej (danym obrzędem) treści muzycznej. Co więcej, kolor ten posiadałby pewne odcienie, których gradacja mogłaby dokonywać się nie w obrębie roku liturgicznego, a w obrębie danej formy np. części stałych mszy, gdzie zależności wynikające z ich relacji wpływałyby na całość dzieła³¹⁶. Warto dodać również, że bez względu na kolor, faktura dzieła muzycznego powinna zawsze cechować się najwyższym kunsztem wykonania, być starannie zaprojektowaną i utkaną *szatą* muzyczną i tylko wtedy funkcja ozdobna muzyki liturgicznej zostanie spełniona właściwie.

Muzyka liturgiczna to muzyka realizowana w przestrzeni duchowej, więc jest ona zrodzona z intuicji metafizycznych, dla których forma dźwiękowa, czyli urzeczywistnienie w materii brzmienia i jego strukturze jest równoznaczne z aktem wiary, który realizuje się w symbolach religijnych³¹⁷. Działanie to podczas Eucharystii wywyższa ją wśród wszelkich sztuk, a dzięki połączeniu ze słowem staje się doskonałym narzędziem do przekazywania treści wiary. Muzyka liturgiczna jest więc jednym z takich środków, pełni 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 uzyskałoby odpowiedniego rezultatu. Ma więc wyjątkową moc, dzięki której przekazywane treści mogą zostać wypowiedziane jedynie w języku sztuki i pozostać na dłużej w człowieku.

³¹⁵ Zob. Z. Wit, *Czy rozumiem liturgię Kościoła? Mini przewodnik po znakach i symbolach w liturgii*, dz. cyt., s. 79-82.

³¹⁶ Relacje zachodzące pomiędzy częściami stałymi mszy zostaną przedstawione w dalszej części dysertacji.

³¹⁷ Zob. B. Pocij, *Duchowość i zakorzenienie* [w:] *Duchowość Europy Środkowej i Wschodniej w muzyce końca XX wieku*, red. K. Droba, T. Malecka, K. Sz wajgier, Kraków 2004, s. 45.

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 pisanymi 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” (OWLG 103). Niektóre aklamację i doksologie posiadają także wymiar hymniczny, dzięki czemu materia muzyczna napędza te momenty doniosłością. Ponadto podczas liturgii wykonuje się także utwory powstałe w czasach teraźniejszych właśnie w formie hymnów towarzyszących ważnym wydarzeniom Kościoła, takim jak np. synody. W przypadku V Synodu diecezji tarnowskiej jego hymn jest wykonywany podczas niedziel synodalnych³¹⁸.

Kerygmaticzna funkcja muzyki liturgicznej pozostająca we właściwej relacji do słowa, dokonuje się również w przypadku muzyki instrumentalnej, która nie powinna się oddalać od wewnętrznego ukierunkowania tego słowa. Otwiera ona pewien obszar, ale wyznacza także pewne linie graniczne. Wynika z tego, że sama muzyka posiada jednak pewne ograniczenia pochodzące z jej posłannictwa. Nie jest ona zdolna do wypowiedzenia całej rzeczywistości nadprzyrodzonej. Jednak ułatwia lepiej poznać jej wartość i świętość. Dotyczy to każdej formy muzyki liturgicznej. Warto wskazać, 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

³¹⁸ Zob. S. Szymański, *Hymn V Synodu Diecezji Tarnowskiej Za Chrystusem* [w:] „Hosanna”, rok 13, nr 2 (29) 2018, wkładka nutowa, s. 3.

zrozumienia i doprowadzenia do interakcji różnych procesów poznawczych, które biorą udział w refleksji katechetycznej”³¹⁹.

Te więc funkcje muzyki liturgicznej jako zestawione razem ze sobą, skłaniają do refleksji nad aktualnym stanem muzyki Kościoła, która, aby spełniając swoje nadrzędne cele - realizować chwałę Bożą i uświęcać wiernych - winna także nieść nadzieję jej poszukującym. Nadzieja ta, niczym składowa *triady harmonicznej* 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 liturgii³²⁰ być predysponowana do świętości. 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)”³²¹.

Zachowanie trzeźwości umysłu w momencie wprowadzania danych dzieł muzycznych do kultu ma kluczowe znaczenie w przyszłościowym eksploatacji materii muzycznej w przestrzeni sakralnej, więc można 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.

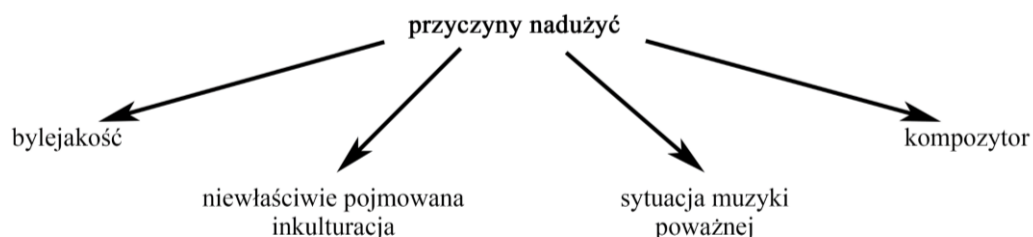
³¹⁹ R. Czekalski, *W poszukiwaniu współczesnego ujęcia katechetyki* [w:] „Studia Katechetyczne” 9 (2013), s. 29.

³²⁰ Zob. J. Bramorski, *Pieśń nowa człowieka nowego*, dz. cyt., s. 328-349.

³²¹ J. Ratzinger, *Opera Omnia. Teologia liturgii. Sakramentalne podstawy życia chrześcijańskiego*, dz. cyt., s. 123.

6. Przyczyny nadużyć w muzyce liturgicznej

Właściwa realizacja misyjności muzyki liturgicznej zależy w dużej mierze od jej jakości. 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 w stronę 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, a sama sytuacja muzyki klasycznej, poprzez implikację niektórych technik kompozytorskich tylko nasiliła jej destrukcyjne działanie; oraz postawa samego twórcy wraz ze stosunkiem do dzieła, które tworzy i które może ukazać wiele informacji o nim samym.



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

W celu ukazania tych przyczyn warto jest najpierw spróbować określić aktualną sytuację jakościową muzyki sakralnej. Dzięki temu obszary wymagające ingerencji być może zostaną rozświetlone. Zapoznanie się z tak zobrazowaną rzeczywistością mogłoby posłużyć dalszemu podnoszeniu jakości materii muzycznej w Kościele.

Na wstępie należy podkreślić, że muzyka liturgiczna znajduje się aktualnie w jednym z najlepszych momentów w historii pod kątem dostępu do możliwości twórczych. Współczesna teologia w przestrzeni kultury wskazuje, że muzyka to wyjątkowa ekspresja transcendentnej natury ludzkiego ducha³²². Jest to więc usytuowaniem jej na piedestale sztuki. O jej kondycji świadczą wciąż powstające nowe

³²² Zob. J. Waloszek, *Teologia Muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*, dz. cyt., s. 197.

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 w sposób subtelny eksploatują tkankę muzyczną zaszczipiając w niej elementy współczesnych technik kompozytorskich i wciąż kreując przestrzeń sprzyjającą kontemplacji. Wynika z tego, że wspomniane *continuum*, dzięki życiodajnej sile Eucharystii trwa nieprzerwalnie i daje nadzieję na przyszłość. Na szczególną uwagę zasługują dzieła polskich twórców powstałe po Soborze Watykańskim II. Wśród nazwisk 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 rozróżnić je od tych mniej wartościowych, a nawet bezwartościowych.

Ponadto o dobrej kondycji muzyki liturgicznej świadczą rozwijające się coraz prężniej państwowe i kościelne ośrodki kształcące młodych artystów z zakresu muzyki kościelnej na poziomie elementarnym jak i akademickim. Należą do nich seminaria, instytuty i wydziały muzyki sakralnej, gdzie także są organizowane warsztaty, kursy mistrzowskie oraz sympozja i tematyczne konferencje naukowe. Istotną funkcję pełnią także 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 np. *Międzynarodowy Konkurs Kompozytorski „Musica Sacra Nova”*, podczas to których często dochodzi do prawykonań wartościowych utworów przeznaczonych dla kultu. W tym świetle S. Dąbek zauważał, że: „twórczość mszalną inspirowały niekiedy konkursy kompozytorskie. Wspomniano już o (bliżej niezidentyfikowanym) konkursie Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego na kompozycję mszalną (także na polski tekst mszy)”³²³.

³²³ S. Dąbek, *Twórczość Mszalna Kompozytorów Polskich XX wieku*, dz. cyt., s. 44.

Istnieje coraz większe przekonanie o konieczności podnoszenia poziomu artystycznego. Jednak niekiedy obszar, 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. Ponadto w świetle nowej *Instrukcji Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej* Andrzej Filaber wskazywał na następujące problemy, które także są związane z jakością wykonywanej muzyki: ignorancję – odrzucenie głębszego sensu i nie rozpoznania historyczności również przez niektórych duchownych decyzyjnych w obszarze materii muzycznej; pojmowanie liturgii jako pewnego rodzaju spektakl 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 nie posiadających odpowiednich kompetencji³²⁴.

Odpowiednio napisana muzyka może wskazywać kierunek, którym należy się kierować, w dalszym dążeniu do właściwej weryfikacji i implikacji treści muzycznych. Jakościowa sztuka stoi w opozycji do kiczu, którego ciężko jest dzisiaj nie dostrzec. Wydaje się, że jego zauważenie, szczególnie w *mainstream'ie* kultury jest wręcz namacalne. Na polu muzyki należy podkreślić, że jego wytwory pozbawione są *muzyczności*, w której znaczenie wpisuje się to, co według Ingardena stanowiło nie dźwiękowe elementy dzieła muzycznego³²⁵. Tak przedstawione niskiej jakości wytwory sztuki rzutują na brak wzbudzania poszukiwań zmierzających w stronę głębi i wynikającą z tego jedynie powierzchownością - czyli nie poszukiwaniem autentycznego piękna, a uproszczeń i łatwizny. W obecnej sytuacji, zauważalny niski poziom edukacji kulturalnej w środowiskach rodzinnych i szkolnych nie potrafi odpowiednio przygotowywać odbiorcy do kontaktu z treściami sztuki wysokiej. Muzyka rozrywkowa

³²⁴ Zob. A. Filaber, *Drogi i bezdroża muzyki liturgicznej w Polsce w świetle nowej Instrukcji Episkopatu Polski* [w:] „Musica Ecclesiastica” 14 (2019), s. 72-75.

³²⁵ Zob. J. Skarbowski, *O zjawisku muzyczności*, dz. cyt., s. 200.

cechująca się coraz to niższym gatunkiem wypiera muzykę klasyczną. Jej odbiór coraz częściej nie wymaga praktycznie żadnego wysiłku duchowego czy intelektualnego, więc staje się pozbawiona refleksji. Tego typu przykłady kultury przenikają do obszarów, które dostępne były dotąd i predysponowane dla kultury wysokiej, takie jak Kościół. Niekiedy księża w celu przyciągnięcia młodzieży do kościoła zastępują organy gitarami, a chorał gregoriański piosenkami³²⁶. 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”³²⁷. Powyższe słowa stoją w zupełnej 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 znajdujących się w przepisach liturgiczno-muzycznych Kościoła³²⁸. Słowa te stają się również cennym drogowskazem dla kompozytora piszącego mszę muzyczną i ugruntowują w nim wagę jakości przygotowywanej materii muzycznej.

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 działanie Kościoła na tym polu odbywa się już od samego początku chrześcijaństwa. W świetle muzyki jej wpływy oddziaływały na ukształtowanie się repertuaru liturgicznego, czego przejawem są naprzemienny sposób wykonywania psalmów, teoria muzyki pochodzącej ze średniowiecza, wpływy śpiewu greckiego

³²⁶ Zob. W. Stróżewski, *O wielkości. Szkice z filozofii człowieka*, Kraków 2002, s. 184.

³²⁷ Tamże, s. 185.

³²⁸ Zob. A. Filaber, *Cantare Missam*, Warszawa 1993, s. 94.

i muzyki ludowej na liturgiczną materię muzyczną³²⁹. Dzięki inkulturacji Kościół realizuje działanie dwustronne, ponieważ wcielając słowo Boże w inne narody jednocześnie przyjmuje ich tradycję wprowadzając ją tym samym do swojej wspólnoty, co również obejmuje muzykę i śpiew. Jednak dokonuje się to w sposób rozważny i 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 kolejną przyczynę nadużyć, 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). Ukryta w nich powierzchowność, poprzez łatwość odbioru wynikającego z ich poznawania, 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 nosić 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 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 *plytkich* form wyrazu. Wzorem do naśladowania jest chorał gregoriański, który tworzy spójną jedność treści *ordinarium missae* i *proprium missae*³³⁰, i tylko zanurzenie się w jego istocie będzie mogło wyznaczyć właściwy kierunek zarówno w tworzeniu jak i wykonawstwie muzyki liturgicznej. Dlatego ważne jest, aby muzyka wprowadzała ludzi

³²⁹ Zob. P. Wiśniewski, *Inkulturacja muzyczna w liturgii po Soborze Watykańskim II* [w:] „Studia Płockie” 34 (2006), s. 59.

³³⁰ Zob. S. Ropiak, *Chorał gregoriański w służbie dialogu ze współczesnością w świetle nauczania Benedykta XVI* [w:] „Studia Redemptorystowskie” 9-1 (2011), s. 177-194.

modlących się w obcowanie z Chrystusem tu i teraz. Poza dostępnością powinna prowadzić ich dalej - na wyżyny Boga³³¹. Niestety utwory niewymagające głębszego poznania pozbawiają człowieka poczucia mistycyzmu i stają się ulotne nie wzbudzając tym samym refleksji.

Na przestrzeni czasu, źle pojmowana *inkulturacja* mogła wywołać w muzyce liturgicznej dwie tendencje związane z implikacją treści muzycznych: zachowawczą i postępową, które mogły i mogą być dzisiaj przyczyną nieścisłości i nadużyć. Pierwsza z nich związana jest z konserwatyzyzmem 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 z eliminacją dzieł dawnych i wprowadzanie jedynie muzyki nowej³³². Niestety obie te tendencje są zupełnie skrajne i powodują rozłam. Ponadto ze względu na towarzyszący w pierwszym przypadku wysoki poziom, który jest wymagany do wykonywania dzieł dawnych jak i zerwanie z tradycją w drugim przypadku, sukces realizacji pozostawia wiele wątpliwości, co może być niezgodne z prawdziwym i autentycznym duchem liturgii. Dochodzi do tego również trzeci kierunek polegający na sprowadzeniu wszystkich śpiewów liturgicznych do formy pieśni. Zatem muzyka liturgiczna może wydawać się *poligonem doświadczalnym inkulturacji*, w którym to 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 wraz 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 przynależącą do obszaru muzyki świeckiej, w wyniku czego słuchacze mogli prawdopodobnie usłyszeć niejednego 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

³³¹ Zob. J. Ratzinger, *Nowa pieśń dla Pana*, dz. cyt., s. 217.

³³² Zob. M. Szczepankiewicz, *Cantate Domino. Szkice o kulturze muzycznej Kościoła*, dz. cyt., s. 30.

obszar liturgii, staje się celem samym w sobie bądź też otwiera się na zupełnie odmienne sposoby przeżywania i odczuwania”³³³.

W związku z powyższym, zagrożenie poprzez niewłaściwe zrozumienie *inkulturacji* mogłoby dotyczyć zarówno obszarów przenikniętych kiczem, bylejakością i prostotą, jak również tych wysublimowanych i cechujących się złożonością konstrukcji muzycznej oraz stanowiących zupełną dowolność artystyczną. Ponadto sytuacja samej muzyki klasycznej, z której zasad wywodzi się szeroko pojęta muzyka kościelna jest również zagrożona ze strony przeeksperymentowania znajdującego się na polu współczesnych technik kompozytorskich. 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 znaczeniu 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 znaczeniu³³⁴. O ile implikacja jedynie elementów technik awangardowych przez kompozytorów do dzieł koncertowej muzyki sakralnej mogłaby być w jakimś stopniu akceptowalna, o tyle ich umieszczenie w muzyce liturgicznej wiąże 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 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

³³³ J. Ratzinger, *Duch liturgii*, dz. cyt., s. 131.

³³⁴ Zob. J. Dankowska, *W poszukiwaniu nowej klasyki* [w:] *Filozofia muzyki. Studia*, red. K. Guczalski, Kraków 2003, s. 320.

przeeksperymentowanie swojej istoty wydaje się wręcz absurdalny w zastosowaniu liturgicznym³³⁵. Oczywiście czas ten posiada również pozytywny wymiar przejawiający się np. rozwijającym się nurtem *tonalności odnowionej* implikowanej szczególnie w formy 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”³³⁶. 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 *mainstream*’owego kiczu, zagrożeń wynikających z niewłaściwego postrzegania *inkulturacji* jak i 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*³³⁷ na chór mieszany *a cappella* autorstwa Uğisa Prauliņa. Utwór charakteryzuje się przejmującym i logicznym umiejscowieniem tekstu w przestrzeni materii muzycznej, nawiązywaniem do tradycji oraz ciekawą proporcją tkanki brzmieniowej. Pomijając kwestię eksploatacji współczesnych technik wykonawczych można by przyjąć, że jego zastosowanie podczas liturgii nie wzbudzałoby nieścisłości. Jednak w części *Credo* kompozytor na słowa *crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato* wprowadza w strukturę melodyczno-rytmiczną pogodny, radosny i wręcz namiętny nastrój. Według autora zabieg ten miał

³³⁵ Zob. H. J. Botor, *Muzyka liturgiczna a nowoczesność* [w:] „Pro Musica Sacra” 15 (2017), s. 63-72.

³³⁶ P. Łukaszewski, *Moja droga do sacrum* [w:] „Pro Musica Sacra” 15 (2017), s. 97.

³³⁷ Zob. Program koncertu Polskiego Narodowego Chóru Młodzieżowego, Tyniec 2019.

obrazować drwiący i szyderczy charakter obecnych pod krzyżem przypadkowych ludzi. W świetle muzyki liturgicznej warto by się zastanowić czy tego typu 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 wsłuchania się w słowa libretto z ich zrozumieniem na tle emitowanej muzyki. Pomimo, iż jest to tylko szczegół, jednak i on wpływa na całość formy i jakość ogółu. 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”³³⁸. Porównanie to mogłoby dotyczyć także odbierania muzyki liturgicznej wraz z jej interpretacją na poziomie wprowadzania do kultu i dalszego jej wykorzystywania.

W tak przedstawionej sytuacji muzyki liturgicznej wydaje się konieczne przybliżenie znaczenia i roli jaką pełnią kompozytorzy jako związani bezpośrednio z zaistnieniem i wprowadzeniem materii muzycznej do tradycji Kościoła oraz wskazać jakich informacji o swoim twórcy może udzielić dzieło sztuki. Jak pisał 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 i gdzie 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, która uwypukla bogactwo mieszczące się w treściach duchowych, które mogą być wyrażane przez

³³⁸ T. Špidlík, *Prowadzeni przez Ducha*, Kraków 2000, s. 104.

tworzone przez nich dzieła³³⁹. 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. Przybliżając pracę kompozytora jako twórcy i odpowiedzialność jaka ciąży na nim, 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”³⁴⁰.

Istotna również wydaje się samoświadomość niedoskonałości wynikającej z ograniczenia człowieka, który nigdy nie będzie w stanie ująć w dziele sztuki elementu Boskiego oraz nadać mu wymiarów czasowych i przestrzennych, oraz nie będzie zdolny do końca zrozumieć i wyrazić piękna oraz doskonałości płynącej od Boga. Tworzenie dzieła muzycznego odbywa się w postawie pełnej pokory. Zrozumienie bogactwa muzyki dla kultu ma miejsce wyłącznie w momencie 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, to nie umożliwią zrealizowanie zamierzonych celów twórczych w sposób właściwy³⁴¹. Tego typu działanie może być również istotne w zachowaniu proporcji pomiędzy ekspresją, której przewaga stwarza ryzyko niezrozumienia, a komunikacją, gdzie zbyt wielki nacisk położony na nią może spowodować zaniżanie poziomu artystycznego transmitowanej materii muzycznej w trakcie liturgii. Dlatego w dzisiejszych czasach istnieje przekonanie, że położony zbyt wielki akcent na komunikatywności, ograniczając tym samym wartość ekspresji. Efektem tego jest wielka liczba utworów przeznaczonych do liturgii cechująca się mierną wartością artystyczną³⁴².

Obok notacji, w partyturze według M. Tomaszewskiego samo dzieło muzyczne może odkryć przed badaczami wiele cennych informacji o swoim twórcy.

³³⁹ Zob. J. Bramorski, *Muzyka sakralna jako via pulchritudinis wyzwaniem dla kompozytorów* [w:] „Pro Musica Sacra” 15 (2017), s. 84-86.

³⁴⁰ Tamże, s. 86.

³⁴¹ Zob. E. Dudkiewicz, *Artysta w służbie liturgii – w optyce teologicznej Josepha Ratzingera*, dz. cyt., s. 15-16.

³⁴² Zob. I. Pawlak, *Liturgia i Muzyka – wzajemne relacje* [w:] „Annales Lublinenses pro Musica Sacra” 5 (2014), s. 57.

Autor rozróżnia trzy obszary znajdujące się w dziele nazywając je momentami: „momenty auto-*biograficzne* dzieła uznać można za swego rodzaju dokumenty zdarzeń życia empirycznego autora dzieła; momenty auto-*ekspresyjne* (*sensu stricte*) - za ślady przeżyć życia emocjonalnego, wreszcie; momenty auto-*refleksyjne* zdają się być refleksem doświadczeń życia duchowego”³⁴³.

Rozwijając powyższą myśl można zauważyć, że w obszarze momentów autobiograficznych stanowiących dokumentację zdarzeń życia empirycznego będą dominować zdarzenia ze sfery życia społecznego, w którym to 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 udostępniający w dziele informacje o kompozytorze stanowią momenty auto ekspresywne stanowiące ślady przeżyć życia emocjonalnego. Jest to obszar ściśle osobisty każdego twórcy. Znajduje się on w sferach 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 swoistego podsumowania życia wraz z ogromną potrzebą spisania testamentu, pożegnania. Egzemplifikacja tych momentów dokonuje się raczej w późnych i ostatnich latach twórczości kompozytorów. Przejawiają się ona np. w postaci iluminacji (np. w *Stabat Mater* Karola Szymanowskiego), momentów soliloquialnych (np. utrata kontaktu ze światem przez postępującą głuchotę Beethovena), w transcendentowaniu własnych cierpień przez duchowe zestrojenie z cierpieniem innych (np. w dziełach Brahmsa i Dwořaka), w testamentarycznym (np. *Vier letzte Lieder* Richarda Straussa) i pożegnalnym charakterze (np. *Adagio lamentoso* z *VI Symfonii* Czajkowskiego)³⁴⁴. Momenty te mogą być źródłem informacji potrzebnych w próbie zidentyfikowania

³⁴³ M. Tomaszewski, *Muzyka w Dialogu ze Słowem*, Kraków 2003, s. 24.

³⁴⁴ Tamże, s. 24-31.

zamierzeń twórcy utworu muzycznego przeznaczonego dla liturgii jak i wnieść wiele o samym kompozytorze. Natomiast w jakościowym zbadaniu samego dzieła może być pomocna (wspomniana wcześniej w dysertacji) analiza R. Ingardena dotycząca *dźwiękowych i niedźwiękowych składników i momentów dzieła muzycznego*³⁴⁵. Dzięki temu zapoznanie się z sylwetką twórcy - kompozytora wraz z cechami, które mówią o nim przez jego dzieło, może być istotne we właściwym dokonywaniu wyborów przez osoby zlecające komponowanie utworów liturgicznych oraz poszerzaniu ich muzyczno-biograficznych horyzontów, co mogłoby również ograniczać ilość później wynikających nieścisłości.

Przedstawiona powyżej sytuacja wpływa na przyczyny nadużyć związanych z transmisją muzyki w Kościele. Największym problemem wydaje się być bylejąkość 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 odmiennych tendencji, a sama sytuacja muzyki klasycznej, poprzez implikację niektórych technik kompozytorskich tylko nasiliła jej destrukcyjne działanie. Dochodzi także do tego sama postawa twórcy oraz jego stosunku do dzieł tworzonych.

Z drugiej strony sytuacja ta za sprawą przedstawionych 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 napędza 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 poddanie się temu, co nas poprzedza, ustanawia rzeczywistą wolność prowadzi nas ku prawdziwym wyżynom naszego ludzkiego powołania”³⁴⁶. Dzięki temu efekty pracy *prześlągniętej* modlitwą być może sprostają wymogom liturgii i staną się prawdziwym świadectwem wiary.

³⁴⁵ Zob. R. Ingarden, *O dźwiękowych i niedźwiękowych składnikach i momentach dzieła muzycznego*, dz. cyt., s. 65-93.

³⁴⁶ J. Ratzinger, *Duch liturgii*, dz. cyt., s. 140.

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 kierunku tworzenia nowej muzyki liturgicznej zgodnie z dokumentami Kościoła w tej materii.

ROZDZIAŁ IV

MSZA - DZIEŁO MUZYCZNE - WYBRANE PRZYKŁADY

Msza jako dzieło muzyczne na przestrzeni czasów przybierała różnorakie formy. Bogactwo i ilość utworów, które powstały jest praktycznie niemożliwe do opisanie i scharakteryzowania, dlatego przedmiotem niniejszych badań będzie sześć utworów, które powstały po Soborze Watykańskim II i które zostały napisane przez polskich kompozytorów.

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), który skomponował *Mszę Polską* na mezzosopran, chór mieszany i orkiestrę instrumentów dętych (1993), Krzysztof Penderecki (1933) z jego kompozycją *Missa Brevis* na chór *a cappella*, Henryk Jan Botor (1960), który stworzył *Missa de Misericordias Domini* na chór mieszany, instrumenty dęte i perkusję (2007), Paweł Łukaszewski z kompozycją *Missa pro Patria* na sopran, mezzosopran, chór mieszany, perkusję i orkiestrę instrumentów dętych (1997) oraz autor niniejszej dysertacji z utworem *Missa Spei* na chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (2017-2019).

Wskazani powyżej twórcy, wraz ze swoimi dziełami muzycznymi, przedstawiają różnorakie i wyjątkowe interpretacje umiejscowienia tekstu Mszy świętej w przestrzeni muzycznej i liturgicznej. Przedstawienie każdej z tych mszy poprzedzone będzie ukazaniem kontekstu życia i twórczości każdego z kompozytorów.

1. *Missa Pro Pace* Wojciecha Kilara

Analizując dorobek Wojciecha Kilara³⁴⁷ można zauważyć, że jego drodze artystycznej towarzyszył dynamiczny i konsekwentny rozwój duchowy, którego progres żywo przejawiał się na kartach partytur tworzonych przez artystę. Świadoma rezygnacja z awangardy na rzecz piękna i harmonii, której dokonał w początkowym okresie twórczości umożliwiła mu wykrystalizowanie wyjątkowego stylu, którego dojrzałość zauważalna była szczególnie w utworach, w których poruszał temat sacrum. Stosunek Wojciech Kilara do nurtu awangardy przedstawiał się następująco: „przeżyłem króciutki

³⁴⁷ 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 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 ascetycznym i uproszczonym językiem muzyki, co można było dostrzec w *Kzesanym*, *Kościelcu 1909*. Wreszcie wielkie formy wokально-instrumentalne takie jak *Bogurodzica*, *Angelus*, *Exodus* oraz muzyka do ponad 100 filmów m.in. reżyserów A. Wajdy, K. Zanussiego, F. F. Coppoli, K. Kutza, K. Kieślowskiego umiejscowiła wysoko Kilara w ocenie odbiorców. Przeglądając 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), *Mala 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 ogromnej ilości powstałych utworów 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. Gawęł, P. Budny, A. Doboszevska, A. Górsk, 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.

okres fascynacji tym nurtem i jeszcze przed Darmstadem napisałem jedyny utwór pod jego wpływem - *Ode 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 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 podobnych³⁴⁸. Propozycją szkoły darmstacskiej 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 charakteryzuję ten nurt W. Lutosławski, który zaznaczał, że: „postawa awangardowca ma w sobie zawsze coś z rezygnacji. Polega ona bowiem na przrzuceniu 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 ograniczony”³⁴⁹.

Z punktu widzenia liturgisty i muzyka wykonującego muzykę kościelną implikacja zasad, którymi charakteryzuje się postawa nakreślona przez awangardę jest praktycznie niemożliwa do zaakceptowania, bowiem muzyka powinna uświęcać człowieka. To właśnie ona ułatwia modlitewne skupienie oraz sprzyja przeżywaniu wspólnotowości umacniając poczucie więzi³⁵⁰. Natomiast pewne jej elementy są możliwe do wprowadzenia w utwór liturgiczny w sposób odpowiedzialny. Jednym z przykładów może być repetytywność³⁵¹. Wojciech Kilar mówił, że w muzyce pozostała z niej powtarzalność fraz, kontemplacyjność. Warto podkreślić, że znajduje się ona na

³⁴⁸ K. Podobińska, L. Polony, *Cieszę się darem życia. Rozmowy z Wojciechem Kilarem*, Kraków 2007, s. 28.

³⁴⁹ D. Cichy, *Polak w Darmstacie* [w:] „Glissando” 6 (2005), s. 21.

³⁵⁰ Zob. R. Tyrała, *Soborowa odnowa muzyki kościelnej w Polsce*, dz. cyt., s. 149-151.

³⁵¹ Na potrzeby dysertacji terminem "repetytywność" autor, podobnie jak Wojciech Kilar, określa struktury liryczno-dźwiękowe cechujące się powtarzalnością, która jest tożsama dla powtarzalności znajdującej się w modlitwach typu różaniec, litanie, psalmy itd. W jego rozumieniu nie jest ona jednak tożsama z nurtem *New Age*, a charakteryzuje przestrzeń współczesnej muzyki liturgicznej.

niebezpiecznej granicy pomiędzy tradycją kościelną, a New Age³⁵². 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 głową”³⁵³. Cecha ta charakteryzowała kompozytora wychowanego i czerpiącego z tradycji religijnej, który sam zaznacza, że w Kościele katolickim występuje wiele modlitw i nabożeństw cechujących 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 zaadoptowana do celów znacznie przewyższających osiągnięcie innowacyjności w kontekście brzmienia i wynikającej z niego nowej mikroharmonii.

Dla Wojciecha Kilara wydają się być dwie kluczowe drogi dla 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 dzieła³⁵⁴. Punktem szczytowym dla tej dojrzałości było napisanie mszy *Missa pro pace* na sopran, alt, tenor, bas, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (1999-2000)³⁵⁵. Dlatego też temu utworowi należy poświęcić więcej uwagi w jego analizie, zwłaszcza że stanowi on ważny element w realizacji celu niniejszej dysertacji.

Missa pro pace to pierwszy liturgiczny utwór Wojciecha Kilara. Został on zamówiony z okazji 100-lecia działalności Filharmonii Narodowej przez Kazimierza Korda³⁵⁶ w intencji pokoju na nowe tysiąclecie i jak pisał B. Pocij: „Wojciech Kilar

³⁵² Zob. B. Gruszka-Zych, *Takie piękne życie, Portret Wojciecha Kilara*, dz. cyt., s. 187.

³⁵³ Tamże, s. 188.

³⁵⁴ Zob. M. Szymańska, S. Szymański, *Twórcza postawa człowieka wobec realizacji jego życiowego powołania*, dz. cyt., s. 225-237.

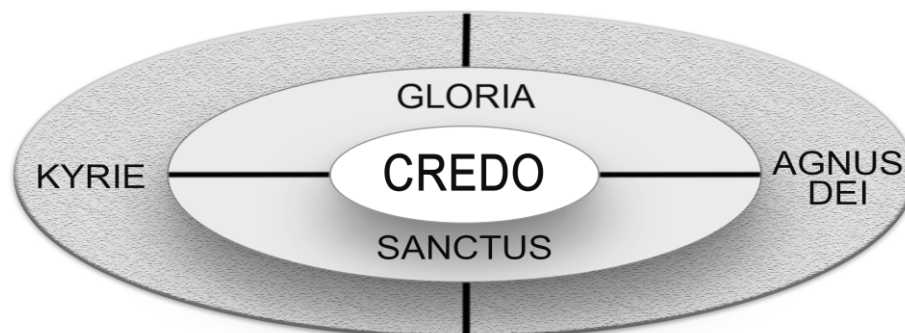
³⁵⁵ Zob. Wojciech Kilar, partytura utworu *Missa pro pace*, Warszawa 2001, s. 71.

³⁵⁶ 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 dyrekcją Kazimierza Korda. Utwór

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 składzie³⁵⁷. Szczegółowa obsada utworu przedstawia się następująco: SATB solo-coro misto-3333-4331-timp 2ar pf-archi³⁵⁸.

Kompozytor podczas pracy nad utworem analizował msze swoich poprzedników ze szczególnym zainteresowaniem *Mszę* 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”³⁵⁹.

Warto zauważyć, że struktura dzieła wraz z rozwojem pracy otrzymywała coraz bardziej widoczny i charakterystyczny kształt, który zaczął formować się w promienisty układ koncentryczny wokół *Credo* z pokrewieństwem *Kyrie* z *Agnus Dei* oraz *Gloria* z *Sanctus*³⁶⁰.



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

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. Przeglądając się partyturze i wsłuchując w nagranie można zauważyć wzajemną relację części związaną ze strukturą libretto utworu.

³⁵⁷ B. Pociąg, *Komentarz, program koncertu, 09.03.2001 r. w kościele św. Piotra i Pawła w Katowicach* [w:] Kilar W., *Missa pro pace*, Kraków 2005, s. 71.

³⁵⁸ Zob. W. Kilar, *Missa pro pace*, Kraków 2005, s. 4.

³⁵⁹ B. Gruszka-Zych, *Takie piękne życie, Portret Wojciecha Kilara*, dz. cyt., s. 192.

³⁶⁰ Zob. B. Pociąg, *Komentarz, program koncertu, 09.03.2001 r. w kościele św. Piotra i Pawła w Katowicach*, dz. cyt., s. 71.

Układ ten wyróżnia utwór Wojciecha Kilara na tle innych dzieł z gatunku mszy. W analizie utworu zostanie przyjęty wspomniany układ 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.

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

Kompozytor podkreślał, że *Kyrie* może posiadać różne odcienie – może być radosne, błagalne, ponure czy też dramatyczne³⁶¹, a opisujący je także Robert Łukaszuk napisał: „*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”³⁶². To zilustrowanie *Kyrie* może wynikać na początku utworu ze stanowiących podstawę harmoniczną wiolonczel i kontrabasów, 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

³⁶¹ Zob. B. Gruszka-Zych, *Takie piękne życie, Portret Wojciecha Kilara*, dz. cyt., s. 192.

³⁶² Łukaszuk R., *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. 83.

i metrycznej jednoczy się z Altem solo i milknie, a temat przejmuje i prowadzi do końca kwintet smyczkowy nadający *Kyrie* suplikacyjny charakter.

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

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 chwalebne³⁶³. 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 kompozytor umiejscawia tylko i wyłącznie partię Basu solo, którego melodia oznajmia 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*³⁶⁴, po czym, w sposób wznoszący a zarazem wciąż ascetyczny, ton dramaturgii ulega rozwojowi dzięki kwintetowi smyczkowemu już z głosami w *divisi*.

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

³⁶³ Zob. B. Gruszka-Zych, *Takie piękne życie, Portret Wojciecha Kilara*, dz. cyt., s. 192.

³⁶⁴ Zob. W. Kilar, *Missa pro pace*, dz. cyt., s. 53.

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 ilością śpiewanych słów - z trzech do sześciu razy. Analogicznie do poprzedniego prospektu frazy słów odpowiedniej dla tej części Mszy pojawią się głosy solo - najpierw Tenor, wraz z którym w dalszej części dołączające głosy - Sopran, Alt i Bas zmięrzają 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 features four solo voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and an orchestra. The vocal parts are marked 'mf' and 'ff'. The orchestra part is marked 'poco a poco' and 'crescendo'. A blue box highlights the vocal parts from measure 107 to 111, and a red box highlights the orchestra part from measure 107 to 111.

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

Od 112 taktu zauważyć można, 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 zmięrzając do finału.

The image shows a musical score for measures 112-117 of 'Missa pro pace' by Wojciech Kilar. It features four voices (Soprani, Alti, Tenori, Bassi) and an orchestra. The vocal parts are marked 'f'. The orchestra part is marked 'tutti' and 'sempre - molto'. The lyrics are: A - GNUS DE - I QUI TO - LLIS PE - CCA - TA MUN - DI A - GNUS DE - I QUI TO - LLIS PE - CCA TA MUN - DI.

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

W nim zostaje ukazany sens rozumienia całości dzieła - wyodrębniona część z litanijskie powtarzanych słowami sekwencji *Dona nobis pacem*, które można usłyszeć w poincju utworu 31 razy, co może świadczyć o chęci utrwalenia tego zwrotu w pamięci odbiorcy³⁶⁵. *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 ludzi³⁶⁶, więc 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 nakierowanego 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 pokoju”³⁶⁷.

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 powtarzającymi nieustannie słowami: *Gloria in excelsis Deo*.

³⁶⁵ Zob. B. Gruszka-Zych, *Takie piękne życie, Portret Wojciecha Kilara*, dz. cyt., s. 190.

³⁶⁶ 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.

³⁶⁷ Tamże.

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

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, adormaus 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) 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 znajdują się w najbardziej zaawansowanej formie - 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 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 wymiaru symbolicznego. 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 Spiriu in gloria Dei Patris. Amen, metrum stabilizuje się do 4/4 z zauważalnymi niekiedy zmianami na 6/4, tak by od 174 do 182 - czyli do końca - pozostało statecznie w 8/8. W tym miejscu pozostają jedynie chóralne głosy męskie, które na tle dynamizującego i rozpoznawalnego dla *Glorii* motywu uwypuklają ośmiokrotnie sentencję *Gloria in excelsis Deo*³⁶⁸.

Przykł. 7. Wojciech Kilar *Missa pro pace*. *Tutti* chóru i orkiestry ze zmiennym i powracającym metrum (takty 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”³⁶⁹.

³⁶⁸ Zob. W. Kilar, *Missa pro pace*, dz. cyt., s. 11-33.

³⁶⁹ B. Gruszka-Zych, *Takie piękne życie, Portret Wojciecha Kilara*, dz. cyt., s. 192.

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 im 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 crescendo*. Jej punktem kulminacyjnym jest kończące utwór forte - od taktu 96 - w tonacji durowej ze słowami *Hosanna, Hosanna, Hosanna in excelsis*³⁷⁰.

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 kompozytor Wojciech Kilar napisał *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 interpretacje słowa poprowadzoną w sposób wyjątkowy. Jak wspomina kompozytor: „najtrudniejsze dla mnie było właśnie komponowanie *Credo*. Czułem wtedy

³⁷⁰ Zob. W. Kilar, *Missa pro pace*, dz. cyt., s. 48-50.

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*”³⁷¹.

Należy zaznaczyć, że *Credo* powstało wyłącznie na głosy ludzkie bez wykorzystania żadnego instrumentu orkiestrowego. Zabieg ten dodaje powagi wypływającym z ust śpiewaków słowom oraz samemu utworowi, a ze strony ściśle muzycznej wskazuje na właściwie przemyślaną i oryginalną koncepcję całego cyklu, co związane jest z przejawiającą się pełną dojrzałością twórczą artysty. R. Łukaszuk w świetle wspomnianego instrumentarium, które wybrał Kilar komponując *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”³⁷². Tak głębokie podejście wskazuje, że utwór powinien być przede wszystkim dobrze napisany technicznie. Jakość znajdująca się w warsztacie kompozytorskim twórcy ściśle wpływa na późniejszą interpretację dzieła przez aparat wykonawczy, a każde jej pominięcie może zostać zauważone zarówno przez współwykonawców dzieła jak i ich odbiorców, co w przypadku odgrywania jej podczas sprawowanej eucharystii jest praktycznie niedopuszczalne. *Credo* Wojciecha Kilara charakteryzuje mocne nawiązanie do tradycji, dawnej muzyki chóralnej, chorału gregoriańskiego. J. 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

³⁷¹ B. Gruszka-Zych, *Takie piękne życie, Portret Wojciecha Kilara*, dz. cyt., s. 192.

³⁷² Łukaszuk R., *Na Jasnej Górze odnalazłem wolną Polskę... i siebie. Z Wojciechem Kilarzem o jego zażyłości z Matką Jasnogóorską, spotkaniu z Najwyższym Twórcą, o życiu, ojczyźnie i muzyce – rozmawia o. Robert Łukaszuk OSPPE*, dz. cyt., s. 84.

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”³⁷³.

Nakreślone przez kompozytora w *Credo* dźwięki mogą stać się pomocne w przeżywaniu jego słów. Autor położył spory nacisk na sylabizację, która podobnie jak w *Glorii*, nadaje puls wynikającym z niej 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 *Sanctus*. Dalsza prezentacja tekstu (takty 26-33) odbywa się za sprawą głosu solowego - tenoru solo - podczas której autor zastosował specjalne oznaczenie wykonawcze związane z wybrzmieniem danej frazy³⁷⁴, a później z męskimi głosami chóralnymi, które w *rallentando* kończą tą część utworu (takty 34-69).

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 było to wcześniej zaznaczone w tej 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 poprzez solowy głos tenoru. Powyższe

³⁷³ J. Ratzinger, *Nowa Pieśń dla Pana*, dz. cyt., s. 195-196.

³⁷⁴ 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.

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*³⁷⁵, stosując *Quasi recitando - come una preghiera - tempo e ritmo giusto*, po których następuję 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. Świadczy to o wielkiej dojrzałości twórcy oraz o świadomym i odpowiedzialnym implikowaniu warstwy lirycznej w dzieło muzyczne”³⁷⁶. Marzeniem kompozytora było napisanie mszy koncertowej, a nie użytkowej, tzn. krótkiej napisanej z myślą o włączeniu w liturgię, a mimo to długość całego cyklu trwającego około 65 minut nie wpływa na zachowanie lekkości i nie sprawia wrażenia zbyt długiego utworu. Msza była wykonywana w trakcie liturgii, gdzie jako przykład można podać wykonanie 29 czerwca 2002 roku podczas X rocznicy ustanowienia Archidiecezji katowickiej, co było także połączone z rocznicą 70-tych urodzin kompozytora, który jak sam 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. Zawsze 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

³⁷⁵ Zob. W. Kilar, *Missa pro pace*, dz. cyt., s. 42-43.

³⁷⁶ M. Szymańska, S. Szymański, *Twórcza postawa człowieka wobec realizacji jego życiowego powołania*, dz. cyt., s. 233.

tylko pokornym sługą³⁷⁷. Ponadto utwór ten został wykonany w obecności papieża Jana Pawła II dnia 7 grudnia 2001 roku, który 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 wyrastające zeń polskiego ducha, sprawiają, że utwór ten dostarcza nie tylko estetycznych wrażeń, ale może wyzwać 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 przepeliła serca wszystkich³⁷⁸».

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 zadanie³⁷⁹». Ponadto należy podkreślić cel, którym kierował się kompozytor przed rozpoczęciem do pracy nad mszą: „nazwałem ją „dla pokoju”, gdyż ostatnie siedem minut utworu to nieustanne, litanijskie 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 tkwiło³⁸⁰». 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

³⁷⁷ 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. 73.

³⁷⁸ Tamże, s. 41.

³⁷⁹ M. Szymańska, S. Szymański, *Twórcza postawa człowieka wobec realizacji jego życiowego powołania*, dz. cyt., s. 233.

³⁸⁰ B. Gruszka-Zych, *Takie piękne życie, Portret Wojciecha Kilara*, dz. cyt., s. 190.

takich jak sale koncertowe w filharmoniach, nadaje mu funkcję narzędzia ewangelizacyjnego, co wydobywa także jego uniwersalny charakter.

Obecne w nim sacrum jest przeciwieństwem awangardy, ponieważ nie jest w nim istotna polemika twórców nad relacjami zachodzącymi pomiędzy ich własnymi wytworami. Jest ono przede wszystkim poszukiwaniem i zbliżaniem się do Boga. Poszukiwanie to jest związane z odkrywaniem i podążaniem własną, niepowtarzalną drogą rozwoju artystycznego i 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 umuzyczenie jest głębokim i dramatycznym wołaniem człowieka o pokój na świecie. Jest ono także szczerym zaproszeniem do udziału w misterium Chrystusa. Podobny charakter można odnaleźć także w leżącym na przeciwległym miejscu względem centrum cyklu *Agnus Dei*. Jednak tutaj posiada ono zdecydowanie bardziej zintensyfikowaną formę w obszarze melodycznym, dynamicznym i agogicznym. Natomiast w *Glorii* obiera zupełnie odmienną paletę barw - jest ono 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 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 znajdującemu się w wymiarze lirycznym całego cyklu mszalnego Słowa. W ostatniej części zatytułowanej *Dona nobis pacem* Kilar decyduje się na tonalność i melodyjność rozumianą w klasycznym wydaniu, przez co pokazuje, że prosta technika kompozytorska może być wciąż żywym i aktualnym środkiem wyrazu współczesnego twórcy.

Dlatego wydaje się, że sacrum mieści się 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 także aspekt jakości warsztatu kompozytorskiego i otwartości człowieka na transcendencję.

2. *Msza Polska* Juliusza Łuciuka

W dorobku Juliusza Łuciuka³⁸¹ 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 Wojska Polskiego w Warszawie, a prawykonanie odbyło się 1 maja 1993 roku podczas Inauguracji

³⁸¹ Zob. Juliusz Mieczysław Łuciuk był polskim kompozytorem muzyki poważnej, który również w swojej twórczości podejmował temat sacrum. Urodził się 1 stycznia 1927 roku w Brzeźnicy (k. Radomska), a zmarł 18 października 2020 roku w Krakowie. Edukację muzyczną 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 Juliusza Łuciuk, podobnie jak w przypadku biografii Wojciecha Kilara, dostrzec można charakterystyczny podział w okresach twórczości. Pierwszy z nich, silnie związany z czasem poszukiwaniami i gwałtownych przemian w materii języka dźwiękowego trwał do ok 1960 roku i charakteryzował się przewagą gatunków instrumentalnych, w których dostrzec można istnienie pewnych cech neoklasycyzmu dostrzegalnych 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. Następnie 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 wokalnej. Kompozytor w cyklach pieśni przeznaczonych na różnorodne obsady wielokrotnie sięgał do tekstów poetów związanych z awangardą (np. Julian Przyboś), a w późniejszych dziełach wykorzystywał przede wszystkim teksty refleksyjne, co pozwalało mu uzyskać wysoki stopień spójności w projekcji liryczno-wokalnej. Głęboka znajomość problematyki wokalnej oraz introwertyczny i dyskretny typ wyrazu muzycznego, umożliwiły twórcy właściwą i oryginalną implikację 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 nakreśloną motywiką, w której podstawową funkcję pełni wciągnięta w obszar barwy artykulacja tekstu; Zob. *Juliusz Łuciuk* <http://culture.pl/pl/tworca/juliusz-luciuk>, data pobrania: 30.01.2021 r.; *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t. kłł, część biograficzna, red. E. Dziębowska, Kraków 1997, s. 469-470.

Liturgicznej III Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Sakralnej *Gaude Mater* w bazylice Jasnogórskiej w Częstochowie³⁸².

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: quazi mazurek – *Kyrie*, quazi polonez – *Sanctus* oraz quazi kujawiak – *Agnus Dei*. W kontekście całości dzieła wskazuje to na zastosowanie wyjątkowej tkanki brzmieniowej.



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 quazi funkcyjną harmonikę opierającą się na ekspresji skierowanej w stronę muzyki ludowej, co wpływa na powierzchowne i formalne zaznaczenie duchowości tekstów mszalnych³⁸³. 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

³⁸² 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 Polowa - 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.

³⁸³ Zob. S. Dąbek, *Twórczość Mszalna Kompozytorów Polskich XX wieku*, dz. Cyt., s. 346.

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 mezzosoprano oraz coro misto³⁸⁴. Zauważyć można, że różnica w stosunku do mszy Wojciecha Kilara przejawia się również w konstrukcji utworu, w którym 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 trwający około 1'30" *Kyrie* stanowiąc tym samym istotę struktury melodyczno-rytmicznej rozpoczynającej części mszy. Jest to najkrótsza część mszy Juliusza Łuciuka.

The image shows a musical score for the beginning of the Kyrie in the Polish Mass by Juliusz Łuciuk. The score is in 4/4 time and marked 'quasi mazurek'. It features a mezzo-soprano solo part and a choral response by sopranos, altos, tenors, and basses. The lyrics are 'Ky-ri-e e-lei-son. Ky-ri-e e-lei-son, e-lei-son, e-lei-son, e-lei-son.' The score shows a dialogue between the soloist and the choir, with the choir entering in the 14th measure.

Przykł. 11. Juliusz Łuciuk *Msza polska*. Nawiązanie *quasi mazurek* jako istota struktury melodyczno-rytmicznej *Kyrie* i dialog w przestrzeni solistyczno-chóralnej (takty 14-23).

Rozpoczynające i dalej repetatywnie prezentowane libretto przez mezzosoprano solo odnajduje swoje odbicie w dialogującej odpowiedzi chór - 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

³⁸⁴ Zob. J. Łuciuk, *Msza polska*, Kraków 1993.

niezwykle klarowna, pełna światła i logicznie umiejscowiona faktura wokalna oraz ciepła, a zarazem oszczędna w środku wyrazu akompaniująca funkcja orkiestry, która swoją rolę może przypominać towarzyszenie głosom wokalnym w utworze estońskiego kompozytora Arvo Pärt'a *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, który jest intonowany przez mezzosopran solo zostaje powtórzony od 14 taktu do końca utworu.

Kyrie Juliusza Łuciuka wydaje się radosne przez co trudno jest porównywać je do utworu Wojciecha Kilara, które 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* w kwestii stosowania elementów tanecznych i folklorystycznych nie spełnia tego założenia i staje się autonomicznym utworem, który pomimo tego doskonale wpisuje się w całość cyklu. W odczuciu autora tej dysertacji jest ona kontynuacją radosnego nastroju, który skłania się wciąż ku wzniosłości, co mogłoby znaleźć potwierdzenie w określeniu agogicznym na początku tej części - *maestoso*³⁸⁵. Jest to zarazem najdłuższa – blisko 6' - z części *Mszy Polskiej* i pod tym względem przypominająca mszę *Missa Pro Pace* Wojciecha Kilara. Podobieństwo jest również zauważalne na polu radosnego i wzniosłego wyrazu.

Kompozytor, po krótkim czterotaktowym wstępie orkiestry inicjuje projekcie libretto *Glorii* za sprawą durowego *forte* całego chóru SATB. Dalej, słowa *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, a za trzecim razem przez wszystkie, a w przypadku słów *Adoramus te* (takty 22-25) w odwrotnej kolejności. Warto również zwrócić uwagę w tym miejscu na monofonię, która w sposób symboliczny nawiązuje do pierwotnej, muzycznej tradycji Kościoła.

³⁸⁵ Zob. J. Łuciuk, *Msza polska*, dz. cyt., s. 6.

Przykł. 12. Juliusz Łuciuk *Msza polska*. Dialogizująca (naprzemiennie) i monofoniczna faktura chóralna *Glorii* (takty 22-29).

W dalszej części kompozycji można dostrzec pominięcia niektórych słów tekstu *Glorii* np.: Twoja = Tuam z (chwała Twoja = gloriam Tuam), Ojciec = Pater (Boże Ojciec Wszechmogący = Deus Pater omnipotens) i Chryste = Christe (Jednorodzony, Jezu Chryste = Unigenite Iesu Christe)³⁸⁶.

Przykł. 13. Juliusz Łuciuk *Msza polska*. Pominięcie słowa *Tuam z gloriam Tuam* (takty 32-37).

Taki zabieg związany był z zastosowaną przez kompozytora rytmiką i melodyką, która w swojej strukturze wznosiła prezentowane słowa w fanfarowym stylu przygotowując tym samym odpowiednie miejsce do zaistnienia w utworze partii mezzosopranu 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 czterogłosowi solistów - jednak w tym przypadku wybrzmiały one do końca *Glorii*³⁸⁷. Fragment ten charakteryzuje się również specyficzną formą dialogu pomiędzy głosem solowym, a chórem i tym samym stanowi odrębny element struktury

³⁸⁶ Tamże, s. 13-15.

³⁸⁷ Zob. W. Kilar, *Missa pro pace*, dz. cyt., s. 32.

architektonicznej i dramatycznej dzieła. W warstwie instrumentalnej przejawia się to m.in. poprzez pokreślenie 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 tubular bells. The score includes staves for orchestra, campane tubolari, mezzo-soprano solo, and vocal parts (Soprani, Alti, Tenori, Bassi). The mezzo-soprano solo part is highlighted with a blue box, and the campane tubolari part is highlighted with a red box. Dynamics include p, mp, mf, and mm.

Przykł. 14. Juliusz Łuciuk *Msza polska*. Początek partii mezzosopranu 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 w stosunku do trzech innych części cyklu pozbawiona jest elementów folklorystycznych, a zarazem wpisuje się znakomicie w formę dzieła. W przekonaniu autora tej dysertacji, kompozytor piszący *missa brevis* z elementami ludowymi może mieć w sobie ogromną potrzebę ekspozycji jednej z części dzieła, którą wyróżni i nada wyjątkowe światło całości. Być może dzieje się to na wzór twórców mszy z pełnym cyklem, np. wspomniany Wojciech Kilar w *Missa Pro Pace*, którzy nawiązują w *Credo* do tradycji Kościoła stosując elementy chorału 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 przejawiając się w zmiennym i z różnorodnym instrumentarium, jednak dźwięk werbla w rytmie poloneza jest zdecydowanie dominującym i motorycznym elementem *Sanctus*.

The image shows a musical score for the beginning of the 'Sanctus' movement. It features a 'quasi polonez' section. The score includes parts for tamburo militare, orchestra, and vocal soloists (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The tamburo militare part is highlighted with a blue box, and the vocal parts are highlighted with a red box.

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 implikowany w dzieło 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 uroczyście 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 9 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, wręcz 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 radośnie³⁸⁸. 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 minut i nawiązujący do tańców polskich (do kujawiaka) *Agnus Dei*. Wyjątkowe, ambientowe brzmienie uzyskane dzięki wprowadzeniu triol szesnastkowych w instrumentach dętych drewnianych – fletach i klarnetach - 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, przygotowujący 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 displays a musical score for the 'quasi kujawiak' section of the Mass in Polish by Juliusz Łuciuk. The score is arranged in a standard format with five staves: Orchestra, mezzo-soprano solo, ALTI (Alto), TENORI (Tenors), and BASSI (Bass). The tempo is marked 'quasi kujawiak' and the time signature is 3/4. The orchestra part, highlighted with a red box, features a complex rhythmic pattern of triplets of sixteenth notes. The vocal parts, including the mezzo-soprano solo (highlighted with a blue box), enter with the lyrics 'A - gnus, De - i,'. The mezzo-soprano solo part is marked with a piano (*p*) dynamic. The vocal parts are marked with dynamics *p*, *mp*, and *pp*. The score is for measures 3-8.

Przykł. 16. Juliusz Łuciuk *Msza polska*. *Quasi kujawiak*, ambientowa paleta brzmieniowa orkiestry oraz ekspozycja mezzosopranu solo (takty 3-8).

³⁸⁸ Zob. J. Łuciuk, *Msza polska*, dz. cyt., s. 29-48.

Warto zauważyć, że motyw główny zostaje powtórzony 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 - włącznie 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 głos fletu więcej), prowadząc frazę analogicznie do pierwszej części utworu w stronę finału, który cechuje się pięciokrotnym powtórzeniem 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 swojego 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* - potrafi stanowić 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 ujmuje mu właściwego znaczenia. Ponadto utwór może cieszyć się powodzeniem podczas wykonań 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 na dziełem mając w świadomości specyficzne ujęcie tematu. Znajduje to odbicie w klarownym zrozumieniu przez odbiorcę - uczestnika liturgii, co prowadzić może 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 przejrzystości 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 tańca 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 zgodnie z konkretnie zastosowanym tekstem, co może wzbudzać w większym stopniu refleksyjność w odbiorcy. Natomiast sacrum w *Sanctus* występuje w wyjątkowości interpretacji tekstu, który kompozytor eksponuje w radosnym i wysublimowanym stylu. Wielką rolę odgrywa tutaj funkcja motoryki, a więc i 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 - tańca kujawiak.

Juliusz Łuciuk poprzez swoje poszukiwania udowadnia, że element patriotyczny jest równie istotny w kształtowaniu postawy człowieka wierzącego oraz poszukującego źródła swojej tożsamości, i że wymiar profesjonalizmu w zakresie procesu kompozycji musi występować w każdym przypadku zetknięcia się kompozytora ze świętymi tekstami.

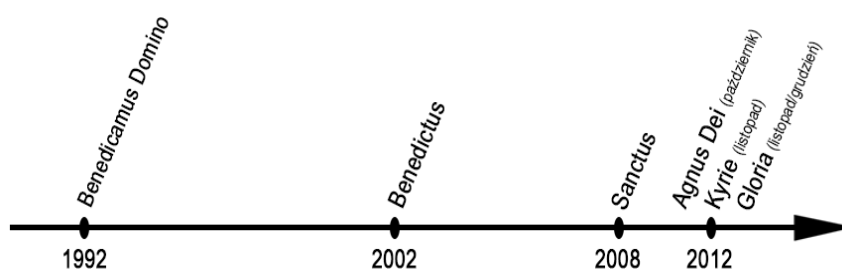
3. *Missa Brevis* Krzysztofa Pendereckiego

Krzysztof Penderecki ³⁸⁹ zakończył prace nad *Missa brevis* w 2012 roku. Została ona zamówiona przez *Bach-Archiv Leipzig* z okazji jubileuszu 800-lecia kościoła i chóru

³⁸⁹ 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 (dzisiejsze Iwano-Frankwisk). 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. Maławskiego (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 kilkudziesięciu uczelni wyższych na świecie; był członkiem wielu akademii artystycznych i naukowych oraz stowarzyszeń. Kompozytor stworzył wielce indywidualny język wypowiedzi muzycznej. Uznanie na świecie zdobył dzięki niezwyklej Fluorescencjami na wielką orkiestrę symfoniczną (1961-62), których prawykonanie odbyło 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, dzwonek 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 i sięga 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 nostri Jesu Christi secundum Lucam* (Pasja wg. św. Łukasza) na 3 głosy solo, recytatora, 3 chóry mieszane, chór chłopięcy 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: I. Złożenie Chrystusa do grobu* na głosy solo, 2 chóry i orkiestrę symfoniczną (1970), *II. Zmartwychwstanie Pańskie* na głosy solo, chór mieszany, chór chłopięcy i orkiestrę symfoniczną (1971), w których to 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

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 Lusławicach³⁹⁰. 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)³⁹¹. Jest to muzyka o określonej dramaturgii, w której można odnaleźć zróżnicowane tempa oraz wyrafinowane faktury tworzące określoną stylistycznie tkankę 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 odkrywanie drogi ukrytej w syntezie stosowanych tekstów poszczególnych części. Przyglądając się osi czasu procesu kompozycji można wnioskować, że kompozytor chętnie powracał do pracy nad utworem podejmując dialog z muzycznymi tradycjami muzyki wokalne w Europie, począwszy od średniowiecznej polifonii, aż do muzyki XX wieku oraz należy zaznaczyć, że pomimo tak rozciągniętego czasu powstawania części, ich stylistyka jest spójna i rozpoznawalna jako dzieło Krzysztofa Pendereckiego.



Ryc. 6. Krzysztof Penderecki *Missa brevis*. Oś czasu przedstawiająca kolejność powstawania części (opracowanie autorskie).

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.

³⁹⁰ Zob. R. Chłopicka, *Muzyka sakralna na chór a cappella Krzysztofa Pendereckiego* [w:] „Pro Musica Sacra” 11 (2013), s. 146.

³⁹¹ Zob. K. Penderecki, *Utwory Chóralne vol.2*, DUX 0964, Warszawa 2013.

Charakter *Benedictus* wraz z przebiegiem czasu ulega przeobrażeniom dynamiczno-harmonicznym bliskim stylowi kompozytora, a wspomniana polifonia poprzez zastosowanie *divisi* dotyczy praktycznie wszystkich głosów. Pomimo tego typu zastosowań utwór pozostaje w subtelnej równowadze wybrzmiałego i zrozumianego słowa, a jego palety barwne dowodzą autentyczności dzieła muzycznego.

Kolejną częścią *Missa Brevis*, którą Krzysztof Penderecki dołączył do cyklu jest powstała 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 ten sam, który widnieje w części poprzedzającej³⁹³. 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 łączącym 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 stosując nawet ozdobne nuty szesnastkowe (takt 35) czy *staccato* (takty 36-37). Utwór kończy hymniczna kadencja słowa *Gloria* zakończona durowym akordem.

³⁹³ Ze strony ciągłości tekstu to *Sanctus* poprzedza *Benedictus*.

ładunek emocjonalny zostaje rozwiązany dwukrotnie zaprezentowanymi słowami *miserere nobis* (takty 20-21).

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is in 4/4 time and is marked 'poco meno mosso'. The lyrics are 'do - na, do - - na no - bis, no - - bis pa - - cem.' The score is marked with 'morendo' and 'ada do'. The score is divided into two sections by a blue box: the first section (measures 37-40) is marked 'poco meno mosso' and the second section (measures 41-44) is marked 'ada do' and 'morendo'.

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 ta 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 wręcz ponadludzki, mistyczny. Natomiast R. 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”³⁹⁶.

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 szczytowym dzieła i może być pomocnym kluczem w interpretacji całości jak i pozostałych części utworu *Missa brevis*. Wydawać by się mogło, że *Agnus Dei* Krzysztofa Pendereckiego stoi w zupełnej opozycji do monumentalnego utworu Wojciecha Kilara. Jednak tak nie jest, czego przykładem może być wyjątkowe potraktowanie w sposób łagodny i świetlisty ostatniej sentencji *dona nobis pacem*.

³⁹⁶ Tamże, s. 148.

Otwierające *Kyrie* zostało napisane przez kompozytora na 5-głosowy chór mieszany SATTB (zawierający 2 partie głosów tenorowych³⁹⁷) w Krakowie w listopadzie 2012 roku. To również najkrótsza część z cyklu *Missa Brevis* trwająca zaledwie 2 minuty (2:07). Utwór jest utrzymany w charakterze spokojnym i suplikacyjnym. Rozpoczyna go podwójna partia tenorów z niską dynamiką, do której już po pierwszym takcie dołączają głosy basowe, a od 5. taktu również głosy żeńskie - sopranów oraz nieco bardziej ruchliwe altów. Poszczególne ujęcia chóralne przedstawiają libretto utworu polifonicznie w różnym tempie (jedynie miejscami spotykając się w partyturze) zmierzając do punktu kulminacyjnego, którym jest ujednolicenie słów - od 15. taktu - poprzez potrójną ekspozycję *Christe eleison* w tym samym czasie w każdym głosie (pionami) w *fortissimo*. Po tak wybrzmiałej frazie następuję 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 wynoszące 4/4 - co w żaden sposób nie koliduje ze zróżnicowaną prezentacją poszczególnych głosów - ale 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.

³⁹⁷ W dalszym przebiegu utworu można zauważyć *divisi* również innych głosów.

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 grudnia 2012 roku. Trwająca nieco ponad 3 minuty część (3:19)³⁹⁸ rozpoczyna się kilkutaktową partią charakterystycznych głosów solowych tenorowych, do której dołączają już 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 trójdzwiękach motywów ich charakter zmienia się w stronę bardziej uroczystego, pochwalnego, wręcz radosnego. 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 Amen³⁹⁹. 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 Krzysztof Penderecki's *Missa brevis*, specifically the Gloria section. It features five vocal staves: Soprani, Alti, Tenori, and Bassi. The lyrics are in Latin. A blue rectangular box highlights the beginning of the 'Cum Sancto Spiritu in gloria Dei patris' section, starting at measure 56. A red rectangular box highlights the ornate vocal line for the word 'gloria' in the soprano part, occurring in measure 57. The score includes dynamic markings like 'rit.' and 'cresc.' and tempo markings like 'allegro'.

Przykł. 21. Krzysztof Penderecki *Missa brevis*. Jednoczące się głosy w finale *Gloria* (takt 56) oraz ornamentyka w sopranach na słowie „gloria” (takt 57).

³⁹⁸ 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.

³⁹⁹ Zob. R. Chłopicka, *Muzyka sakralna na chór a cappella Krzysztofa Pendereckiego*, dz. cyt., s. 146.

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*⁴⁰⁰. Taki 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* i został zadedykowany przyjaciołom Margit i Hansowi Rudolfom z okazji 70. urodzin⁴⁰¹. Prawykonanie utworu odbyło się podczas Festiwalu Wielkanocnego w Lucernie 18 kwietnia 1992 roku przez zespół Taverner Consort pod dyrekcją Adrew Parrott'a⁴⁰². 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”⁴⁰³.

The image shows a musical score for Krzysztof Penderecki's *Missa brevis*, specifically the organum for 'Benedicamus Domino' (tacts 55-57). The score is for a 5-voice male choir (Tenors and Basses) and organ. The organ part is highlighted with a blue box. The lyrics are: 'Be - ne - di - ca - mus Do - mi - no. Al - le - lu - ia.'

Przykł. 22. Krzysztof Penderecki *Missa brevis*. Średniowieczne organum *Benedicamus Domino* ze zmiernym do finału „Alleluja” (takty 55-57).

⁴⁰⁰ Zob. K. Penderecki, *Penderecki conducts Penderecki, Choral Music vol.2*, 01902 9 58195 5 2, Warszawa 2017.

⁴⁰¹ Tekst dedykacji: „Meinen lieben Freunden Margrit und Hans Rudolf zum 70. Geburstag gewidmet” [w:] K. Penderecki, *Missa brevis*, Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz 2013, s. 28.

⁴⁰² Zob. M. Tomaszewski, *Penderecki. Bunt i wyzwolenie. Rozpętanie żywiolów*, dz. cyt., s. 73.

⁴⁰³ R. Chłopicka, *Muzyka sakralna na chór a cappella Krzysztofa Pendereckiego*, dz. cyt., s. 147.

Kompozytor zastosował nuty stałe i pedałowe, które przypominają *canti firmi* szczególnie w długich wartościach oraz pierwsze próby menzurowania muzyki. Ponadto w melodiach tych słyhać echa śpiewów gregoriańskich⁴⁰⁴. Polifoniczna narracja z umiarkowanymi ujęciami atonalnymi zmierza w stronę modlitewnego 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 artysty. To również wyjątkowa synteza poszczególnych fragmentów tej mszy. Pomimo nietypowej kolejności powstawania części cyklu na przełomie 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 TTTBB; *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 tą atonalną - może przynosić wymierne 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.

Gdy ostatecznie podjąć należy próbę poszukania sacrum w *Missa brevis*, należy stwierdzić, iż 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 mieści

⁴⁰⁴ Zob. A. Draus, *Benedicamus Domino* [w:] *Twórczość Krzysztofa Pendereckiego. Od genezy do rezonansu*, 6. *Między musica adhaerens a musica libera 1985-1993. Faza Polskiego Requiem i Czarnej maski*, red. M. Tomaszewski, T. Malecka, Kraków 2013, s. 117.

się m.in. w klarownym i spójnym, mimo wprowadzania elementów atonalnych, materiale dźwiękowym. W *Kyrie* może być ono muzycznie zauważalne m.in. w miejscach nawiązujących do chorału gregoriańskiego. Nie bez znaczenia dla jego określenia jest tutaj pomocny 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 posłużenia się różnorodnym aparatem wykonawczym i wprowadzeniu elementów harmonicznym tożsamym z muzyką współczesną, kompozytor kreuje mistyczną przestrzeń sprzyjającą kontemplacji emitowanych treści. W ostatniej części *Agnus Dei* obecność sacrum w wymiarze muzycznym realizuje się w delikatności korespondujących ze sobą warstw głosów żeńskich i męskich dokonujących się w niebanalnym obszarze tkanki muzycznej.

Obecność sacrum w rozumieniu muzycznym w *Missa brevis* autorstwa Krzysztofa Pendereckiego przejawia się w precyzyjnie utkanej formie muzycznej, w której można odnaleźć kompozytora kładącego nacisk na sferę intelektualną i duchową w kreowanej przez siebie przestrzeni.

4. *Missa de Misericordias Domini* Henryka Jana Batora

Wśród znajdujących się w dorobku Henryka Jana Batora⁴⁰⁵ utworów ściśle związanych z liturgią ważne miejsce zajmuje *Missa de Misericordias Domini* na chór

⁴⁰⁵ 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). W 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 swoje 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.

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: *Misericordias Domini in aeternum cantabo*. Prawykonanie odbyło się podczas uroczystej Mszy św. na zakończenie Kongresu w bazylice Miłosierdzia Bożego w Krakowie przez blisko 4000 wykonawców z całego świata⁴⁰⁶.

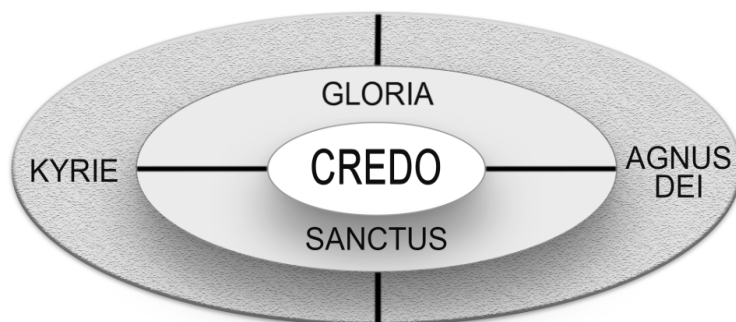
Dzieło to, jak w przypadku *Missa pro pace* Wojciecha Kilara, spełnia założenia pełnego cyklu mszalnego *ordinarium missae*. Zgodnie z nagraniem w wykonaniu Młodzieżowego Chóru *Scherzo* oraz Zespołu Instrumentalnego Państwowej Szkoły Muzycznej I i II st. w Nowym Sączu pod dyrekcją Andrzeja Citaka czas 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 minuty i 4 sekundy⁴⁰⁷.

Kompozytor posiada w swoim dorobku utwory symfoniczne, wokально-instrumentalne, kameralne, fortepianowe, organowe, chórne 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), *Wskreszenie Łazarza* na dwoje organów i chór mieszany (1987), *Judica me, Deus* na chór mieszany a a cappella (1988), Triduum paschalne na chór mieszany a 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), *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 Ojcu 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.

⁴⁰⁶ Zob. R. Tyrała, *Międzynarodowa Federacja Pueri Cantores w latach 1944–2017. Historia, ludzie, idee*, Kraków 2019, s. 310-315.

⁴⁰⁷ Zob. A. Draus, *Benedicamus Domino* [w:] *Twórczość Krzysztofa Pendereckiego. Od genezy do rezonansu, 6. Między musica adhaerens a musica libera 1985-1993. Faza Polskiego Requiem i Czarnej maski*, red. M. Tomaszewski, T. Malecka, Kraków 2013, s. 117.

W utworze można dostrzec podobieństwo 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 wyjątkowych walorów estetycznych. Umieszczenie *Credo* w centrum symetrycznej struktury określa charakter formy, a styl, którym posługuje się kompozytor w tej części może wskazywać, jak w przypadku niektórych elementów *Missa brevis* Krzysztofa Pendereckiego, na przykład syntezy muzyki dawnej - chorału gregoriańskiego - z muzyką współczesną, którą autor wplata w równie subtelny sposób. Pozostałe części utworu orbitujące na liniach-pierścieniach *Kyrie-Agnus Dei* i *Gloria-Sanctus* wykazują pewne podobieństwo w zakresie struktury tkanki brzmieniowej i przestrzeni, w której zostały osadzone.



Ryc. 7. Henryk Jan Botor *Missa de Misericordias Domini*. Promienisty układ koncentryczny

Przedstawienie poszczególnych ogniw cyklu *Missa de Misericordias 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 sformułowane przez autora gradacje i kulminacje oraz napięcia towarzyszące akcji muzycznej.

Znajdujące się w centrum dzieła *Credo* określa charakter utworu, który w wymiarze czasowym przenika muzyczne epoki nawiązując do tradycji muzyki kościelnej - jego *continuum* - jednocząc się zarazem ze swoistym tu i teraz, przejawiającym się w elementach współczesnego wymiaru fakturalnego. Tkanka brzmieniowa zostaje naznaczona przez kompozytora w ascetyczny sposób poprzez

redukcję aparatu wykonawczego do jedynie głosu ludzkiego. Dzięki temu implikowane słowa wyznania wiary w stylu chorałowym przeświełają fragmenty nacechowane współczesną harmonią tworząc logiczną i zamkniętą formę pełną emocjonalnego wyrazu.

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Soprano, Alto, and Bass parts are highlighted with a red box, and the Tenor part is highlighted with a blue box. The lyrics are: 'Cre-do in u-num De - um.(.....) de-scen-dit de cae-lis. Et in-car - na - tus est Et in-car - na - tus est Et in-car - na - tus est Et in-car - na - tus est Et in-car - na - tus est Et in-car - na - tus est'. The score includes dynamic markings like *f* and *p*.

Przykł. 23. Henryk Jan Botor *Missa de Misericordias Domini*. Cytat z *Credo III* oraz następujące po nim współczesne palety barwowe od słów „Et in carnatus est”.

Kompozytor w znacznej mierze 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*⁴⁰⁸, gdzie stosuje wyjątkowe palety brzmieniowe cechując frazę fakturą złożoną z wielogłosowej i specyficznej harmonii charakterystycznej dla jego własnego stylu, a zarazem traktując to współczesne odniesienie jako wciąż melodyjne i 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.

Napięcia towarzyszące akcji muzycznej w częściach *Gloria i Sanctus Missa de Misericordias Domini* Henryka Jana Batora najmniej oddalonych w koncentrycznym układzie skupionym od centrum dzieła - *Credo* - wydają się być podobne na płaszczyźnie muzycznej jak w przypadku omówionej wcześniej *Missa pro pace* Wojciecha Kilara. Jednak w *Missa de Misericordias 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 libretto. Wykorzystuje

⁴⁰⁸ Zob. H. J. Botor, *Missa de Misericordias Domini*, archiwum własne, Limanowa 2006-2007.

on pełny wolumen dźwięku w symbiozie orkiestry z chórem w miejscach kluczowych utworu, takich jak np.: *Gloria*: rozpoczęciu utworu *Gloria in excelsis Deo* - takty 1-24, od słów *Domine Deus Rex caelestis, Deus Pater omnipotens* - takty 42-49, potrójnie zaakcentowanych słowach *Jesu Christe* - takty 111-120, zakończeniu z frazą *in Gloria Dei Patris* - takty 135-149, triumfalnym *Amen* zamykającym utwór - takty 153-162; *Sanctus*: rozpoczęciu utworu *Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus, Deus Sabaoth, Pleni sunt caeli et terra gloria tua*⁴⁰⁹ - takty 1-31, zakończenie utworu *Hosanna in excelsis* - takty 73-79.

Warto zaznaczyć również, że autor dokonuje projekcji libretto niektórych fragmentów części mszy wykorzystując głosy chóralne w dialogującej formie jak np.: *Gloria*: 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: altzy, 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;

Przykł. 24. Henryk Jan Botor *Missa de Misericordias Domini*. Polirytmia w wyrażeniu „Cum Sancto Spiritu” (takty 124 – 129).

Sanctus: polirytmia początku utworu *anctus, Sanctus, Sanctus Dominus, Deus Sabaoth*, gdzie na tle *unisono* altów i basów występują konwersacja tenorów z sopranami

⁴⁰⁹ Wyrażenie *Benedictus qui venit in nomine Domini* w taktach 49-60 zostaje skontrastowane poprzez zastosowanie niskiej dynamiki - *piano*.

- 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.

Przykł. 25. Henryk Jan Botor *Missa de Misericordias 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 jego przestrzeni. Struktura ta wyróżnia się na tle pozostałych jasnością zaprojektowanych palet brzmieniowych i radosną atmosferą kreowaną przez słowa libretto, które oddziałują w decydujący sposób na obie części - *Gloria* i *Sanctus* - jak również na całe dzieło *Missa de Misericordias Domini* naznaczając je wyjątkowym akcentem, który podkreśla istotę i cel utworu.

Relacja i podobieństwo skrajnie zestawionych części utworu *Missa de Misericordias Domini* wydają się być jeszcze bardziej widoczne niż ma to miejsce w opisanych wcześniej przykładzie (*Gloria - Sanctus*). Henryk Jan Botor rozpoczyna obie części cyklu wolnym motywem przewodnim w tempie *lento*, którego faktura stworzona jest przez flet, obój, fagot i waltornie. 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 Misericordias 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 taktów, *Sanctus* - 55 taktów, co przenosi się na czas: *Kyrie* - 4'28"; *Agnus Dei* - 4'03"⁴¹⁰. Pojawiająca się różnica w ilości taktów wynika między innymi z innej sylabizacji tekstu, który zmienia rytm słów w taktach, co nie wpływa znacząco na charakter utworu.

Przykł. 27. Henryk Jan Botor *Missa de Misericordias Domini*. Początek projekcji libretto w *Kyrie* (takty 6-12).

⁴¹⁰ Zob. H. J. Botor, *Misericordias Domini*, SCH-06, Nowy Sącz 2008.

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 Misericordias Domini*. Początek projekcji libretto w *Agnus Dei* (takty 5-12).

Zmiany zachodzą również na innych płaszczyznach: w *Kyrie* od 36 taktu i 34 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 to miejsce cechuje się wprowadzeniem kilkakrotnie eksponowanej sentencji *dona nobis pace* poprzez bardziej statyczną figurę rytmiczną oraz dodatkowe *staccato* w taktach 47-50 podkreślające samo 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
Ky - ri - e Chri - ste Ky - ri - e Chri - ste e - le

Przykł. 29. Henryk Jan Botor *Missa de Misericordias Domini*. Charakterystyczna figura rytmiczna w *Kyrie* (takty 43-52).

SOPRANI
38 *mp*
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
mp
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
mp
do - na no - bis do - na no - bis do - na no - bis do - na no - bis

BASSI
mp
do - na no - bis do - na no - bis do - na no - bis do - na no - bis

Przykł. 30. Henryk Jan Botor *Missa de Misericordias Domini*. Charakterystyczna figura rytmiczna w *Agnus Dei* (takty 38-45).

SOPRANI
47 *4/4*
pa - cem pa - cem pa - cem pa - cem

ALTI
pa - cem pa - cem pa - cem pa - cem

TENORI
8
pa - cem pa - cem pa - cem pa - cem

BASSI
pa - cem pa - cem pa - cem pa - cem

Przykł. 31. Henryk Jan Botor *Missa de Misericordias Domini*. *Staccato* podkreślające słowo „pacem” w *Agnus Dei* (takty 47-50).

Na samym końcu *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 Misericordias Domini* na chór mieszany, instrumenty dęte i organy Henryka Jana Batora to muzyczny przykład, w którym na płaszczyźnie wokalo-instrumentalnej 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 - jak również w przypadku *Missa pro pace* Wojciecha Kilara - że konstrukcja tego typu cechuje się szlachetnością formy. Sacrum znajduje się również w wyjątkowej formie samego *Credo*, gdzie jej twórca korzystając z *Credo III* w jednym z momentów implikuje 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* niemal identycznej melodyki i struktury. W relacji *Gloria - Sanctus* przybiera ono formę świetlistego i radosnego wyrazu. Na uwagę zasługują także zjawiska obfite w ekspresję kreowane przez wyjątkową harmonię cechującą styl kompozytora.

Sacrum w wymiarze muzycznym w utworze *Missa de Misericordias 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 widocznej różnorodności emitowanych fraz i ukierunkowuje odbiorcę na głębsze doświadczenie miłosierdzia wypływającego ze słowa Bożego.

5. *Missa Pro Patria* Pawła Łukaszewskiego

Missa pro Patria - Msza za Ojczyznę - została napisana przez Pawła Łukaszewskiego⁴¹¹ w 1997 roku z okazji 80 rocznicy Odzyskania Niepodległości Polski

⁴¹¹ Paweł Łukaszewski 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 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 kadencji 2016-2020 oraz 2020-2024 pełnił i pełni funkcję prorektora ds. nauki UMFC. W latach 1992-2002 pełnił funkcję asystenta 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 festiwalu 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

i zamówiona przez Orkiestrę Koncertową Wojska Polskiego im. Stanisława Moniuszki w Warszawie. Kompozytor zadeedykował 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 jasnogórskiej bazylice podczas inauguracji liturgicznej VIII Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Sakralnej *Gaude Mater* w Częstochowie z udziałem bp Antoniego Długosza z Archidiecezji Częstochowskiej. Prawykonanie dzieła zostało okrzyknięte największym wydarzeniem festiwalu *Gaude Mater*, co odbiło się głośnym echem w prasie i 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 transmitowany przez Program Drugi Polskiego Radia oraz Telewizję Polską, a publikacja na płycie CD ukazała się w wydawnictwie Acte Préalable (AP 0009)⁴¹².

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

zarejestrowane i wydane na kilkadziesiąt płytach CD i DVD. Wśród wielu kompozycji Pawła Łukaszewskiego dominują utwory o tematyce religijnej, do urzeczywistniania 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. Wskazuje ona na 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*), pneumonologiczną (*Veni Creator*), maryjną (*Ave Maria*, *Ave Maris Stella*, *Stabat Mater*, *Magnificat*, *Salve Regina*); hagiograficzna (*Beatus Vir*, *Hommage à Edith Stein*, *litanie*); Zob. *Noty o autorach* [w:] „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.

⁴¹² Zob. P. Łukaszewski, <http://www.lukaszewski.org.uk>, data pobrania: 26.04.2018 r.

in si, 4 corni in fa, 4 trombe in si, 4 tromboni, tuba in si, tuba in fa; bateria (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 Alleluia*)⁴¹³.

Z powyżej wskazanego instrumentarium wynika, że wolumen dźwięku może znajdować się na wysokim poziomie, a tak liczna obsada daje spore możliwości konfiguracji koloru i spektrum tkanki brzmieniowej. Dzięki temu, w zależności od zapotrzebowania, w utworze można odnaleźć potężne kulminacje jak i momenty przepełnione subtelnością i liryzmem. Dzieje się tak dzięki syntezie mistrzowskiej instrumentacji i doskonałej znajomości faktury chóralnej.

W spisie cyklu wyłania się pięć części, na które składają się poszczególne elementy dzieła: Ritus Initiales (Obrzędy wstępne): Introit (*Pokój Tobie Polsko, Ojczyzna moja*, sł. 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, sł. autor nieznany), Sanctus, Amen*; Ritus Communionis (Obrzędy komunii): *Agnus Dei, Communio (Modlitwa za Ojczyznę, sł. Ks. Piotr Skarga)*; Ritus conclusionis (Obrzędy zakończenia): Cantus Finalis (*Antyfona - Da pacem Domine*)⁴¹⁴. Założeniem Pawła Łukaszewskiego było, aby utwór spełniał kryteria cyklu *ordinarium missae* i był jednocześnie dziełem koncertowym. Wynika to z precyzyjnie sporządzonego spisu utworów, w którym zaznacza on części przeznaczone wyłącznie do wykonywania podczas liturgii (wraz z częściami stałymi). Należą do nich: 4 - *Psalm*, 5 - *Alleluia*, 7 - *Te rogamus, audi nos, Domine* i 10 - *Amen*. Taki zabieg nadaje spójności dziełu koncertowemu, a w przypadku wykonywania podczas liturgii w pełni określa przestrzeń i charakter muzyczny celebracji. W partyturze czas całego cyklu zostaje określony na około 35-37 minut.

W analizie mszy *Missa pro Patria* Pawła Łukaszewskiego zostanie przyjęty opis charakteryzujący następujące po sobie części w porządku chronologicznym (począwszy od *Introit* w *Ritus Initiales*).

Poprzedzające Liturgię Słowa *Ritus Initiales - Obrzędy wstępne* i będące zarazem pierwszą częścią mszy świętej obejmują przygotowanie do Eucharystii, którą stanowią.

⁴¹³ Zob. P. Łukaszewski, *Missa pro Patria*, Warszawa 1997.

⁴¹⁴ Zob. P. Łukaszewski, *Missa pro Patria*, AP, 0009, Warszawa 1999.

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 rozpoczynający *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 zetknięcia się 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 przestrzeni agogiki - tempo zostaje zwolnione do *Larghetto* (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 dwie i pół 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 formy dialogującej przeplatając głos sopranowy z mezzosopranem wykorzystując triole ósemkowe, których melodia zostaje 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 the Kyrie eleison section. It features three staves: soprano (top, blue box), mezzo-soprano solo (middle, red box), and coro mixto (bottom, green box). The tempo is marked 'largo' with a quarter note equal to 40. The key signature has one sharp (F#). The time signature changes from 3/4 to 4/4 and back to 3/4. Dynamics range from *mf* to *p*. The lyrics are 'Christe eleison'.

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 puzonów w ostatnim akordzie, co staje się logicznym i sugestywnym działaniem. *Kyrie* Pawła Łukaszewskiego to forma oszczędna w środku wyrazu, która wraz z klarownie przekazanym tekstem zostaje misternie wpleciona w dzieło *Missa pro Patria*.

Kolejną i zarazem ostatnią częścią znajdującą się w bloku *Ritus Initiales* mszy *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 radosnego wybrzmienia, które od 82 do 91 taktu - podczas słów *Gratias agimus Tibi, propter magnam gloria Tuam, Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens* przemienia 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 wyśpiewywane 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.

Przykł. 33. Paweł Łukaszewski *Missa pro Patria*. Jedną z konstrukcji brzmieniowych zastosowanych w *Glorii* stanowi unison solistów, aklamacyjna funkcja chór 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 wybrzmiałych 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 występującej od 82 taktu w warstwie solistycznej oraz cechuje się subtelnym *Amen*.

Gloria kończy *Ritus Initiales* mszy *Missa pro Patria* Pawła Łukaszewskiego tworząc wraz z *Introit* i *Kyrie* wyjątkową przestrzeń do zaistnienia utworów znajdujących się w następnym 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*, *Alleluia*, *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*⁴¹⁵. *Psalm* rozpoczyna kantor intonujący melodię na tle kilku instrumentów, po czym jej powtórzenie zostaje powierzone chórowi z towarzyszeniem nieco większego instrumentarium. Chór wraz z orkiestrą powtarzają refren za każdym razem w ten sam sposób. Natomiast w dalszym przebiegu słowa psalmu⁴¹⁶ zostają zaprezentowane przez troje solistów z chóru - autor wybrał głosy męskie: tenor, baryton i bas.

Śpiew przed Ewangelią *Alleluia* 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. Alleluia* - for liturgy only* oraz *5A. (Alleluia po Ewangelii) * - for liturgy only*.

⁴¹⁵ *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*.

⁴¹⁶ W tym wypadku jest to: Ps 68 (67), 2 i 4. 6-7b. 20-21 (R.: por. 21a).

Powstałe wersje różnią się od siebie libretto - w wersji 5. *Alleluia* - zostaje dodany werset przed Ewangelią prezentowany przez *cantore* na tle orkiestry. Druga wersja 5A. (*Alleluia po Ewangelii*) stanowi lustrzane odbicie zakończenia pierwszej z zastosowaniem nieco większej dynamiki.

The image shows a musical score for a choral piece. It consists of two systems of staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The first system (measures 51-56) is for the 'Alleluia' and features a tempo of 'Comodo' (quarter note = 80). The second system (measures 57-62) is for the 'Chwała Tobie Słowo Boże' and is highlighted with a blue box. This second system includes Polish lyrics and is marked with 'ritenuto'. Dynamics range from *f* to *ff*. Time signatures change from 4/4 to 2/4, 3/4, and back to 4/4.

Przykł. 34. Paweł Łukaszewski *Missa pro Patria*. Dodatkowe systemy nutowe poniżej partii chóralnej z libretto w języku polskim w *Alleluia* (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.

Kolejną częścią *Missa pro Patria* jest *Credo*. Utwór ten utrzymany jest w mistycznym i wzniosłym charakterze. Pomimo rozpoczęcia utworu głosami męskimi kompozytor kładzie nacisk na ekspozycję libretto 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*.

Przykł. 35. Paweł Łukaszewski *Missa pro Patria*. Nadające *Credo* motoryki 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 libretto przez solistów i chór, jak i pracę samego chóru, a w szczególności głosów męskich, które subtelnie, a zarazem stabilnie stają się nierozzerwalnym fundamentem 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 po każdym wezwaniu⁴¹⁷. Ta krótka fraza została napisana w wolnym tempie (*Larghetto* - ćwierćnuta = 60) na chór mieszany z towarzyszeniem czterech głosów waltorni, gdzie libretto podobnie jak w przypadku *Alleluia* 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 bliskich jego stylowi.

Następną grupę utworów cyklu *Missa pro Patria* stanowią części przeznaczone na czas sprawowania *Liturgii Eucharystyczne - 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 kreślą dzwony rurowe *campane tubolari*, które przez cały czas wskazują drogę solistom: sopranowi i mezzosopranowi. Oba głosy nierozzerwalnie (w unisonie) prezentują swoim śpiewem następujące słowa: *Boże, Ojcze 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 nadaje 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* nadają motoryki oraz szkicują horyzontalnie przestrzeń dla instrumentów dętych oraz partii wokalnych całego chóru. Kompozytor frazie *Pleni sunt caeli et terra gloria tua* nadaje wyjątkowego brzmienia prezentując libretto parowanymi głosami: sopraną z tenorami i altą z basami oraz ograniczając spektrum orkiestry. Kolejna zmiana w przestrzeni wokalne dokonuje się w dalszym przebiegu, gdzie autor eksponuje słowa

⁴¹⁷ Zob. P. Łukaszewski, *Missa pro Patria*, dz. cyt.

ówiercnutę). Subtelnie utkana materia dźwiękowa wskazuje na zrezygnowanie 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. Ta rezygnacja znajduje swoje 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 w środku wyrazu eksponuje słowa libretto 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 muzyczne zilustrowanie utworu literackiego ks. Piotra Skargi *Modlitwy za Ojczyznę*. 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 Imieniowi Twemu a syny swe wiodła ku szczęśliwości. Wszechmogący wieczny Boże, spuść nam szeroką i głęboką miłość ku braciom i najmilszej 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. Amen”⁴¹⁸.

Kompozytor nawiązuje do *continuum* Kościoła - chorału gregoriańskiego stosując miejscowo oznaczenia *quasi canto gregoriano*⁴¹⁹. Dzieje się tak w pięciu momentach partytury, których ramy są określone podwójną kreską taktową: w takcie 33 w głosach: sopranie i tenorze - gdzie alt i bas towarzyszą i pozostają na długim, statecznym dźwięku - eksponując słowa: *a za przyczyną Najświętszej Panny, Królowej nasze*”; 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 - *spuść nam szeroką i głęboką miłość ku braciom i Najmilszej Matce*; w takcie 50 podobnie na słowa: *swoich pożytków zapomniawszy*; w takcie 61 podobnie na słowa: *ludem sobie powierzonym mądrze i sprawiedliwie*.

Lento, ♩ = 50, religioso

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The tempo is marked 'Lento, ♩ = 50, religioso'. The score is in 2/4 and 4/4 time signatures. A blue box highlights a section from measure 33 to 35, labeled 'quasi canto gregoriano'. The lyrics are: 'racz nas nie wy - pu - szczać, a za przy - czy ną Naj-świę-tszej Pan-ny, Kró-lo-wej na - szej, ... bło - go-sław Oj-czy - źnie na - szej, ...'. The highlighted section shows a long, sustained note in the Soprano and Tenor parts, with the other voices providing a harmonic accompaniment.

Przykł. 38. Paweł Łukaszewski *Missa pro Patria*. Oznaczenie *quasi canto gregoriano* stanowi nawiązanie do *continuum* Kościoła – chorału gregoriańskiego w *Communio* (takty 31-35).

⁴¹⁸ Zob. J. Okoń, *Modlitwa za Ojczyznę ks. Piotra Skargi – w poszukiwaniu autora i gatunku* [w:] „Acta Universitatis Lodziensis, Folia Litteraria Polonica” 3 (2013) 21, s. 19-42.

⁴¹⁹ Zob. P. Łukaszewski, *Missa pro Patria*, dz. cyt.

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.

Ritus conclusionis, czyli *Obrzędy zakończenia* w cyklu *Missa pro Patria* zostają przedstawione muzycznie w dziele 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 chór⁴²⁰. Natomiast w drugiej części przestrzeń napięć wydaje się być już stonowana, 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!* emitowane przez chór pojawiają się również w partii mezzosopranu w taktach 35 i 37, jak gdyby pomimo panującego pokoju nie dać 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 częściami zmiennymi. Na uwagę zasługują 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. Zawarta w tkance brzmieniowej tonalność odnowiona, zmienne podziały rytmiczne zależne od sylabizacji tekstu, perfekcyjne posługiwanie się fakturą chóralną czy znakomite wyczucie orkiestry naznaczają *Missa pro Patria* jako owoc sztuki wysokiej, który w połączeniu ze świętymi tekstami mszy może z powodzeniem kreślić przestrzenie przybliżające odbiorcę - uczestnika mszy w kościele czy melomana w filharmonii - do tajemnicy Eucharystii.

⁴²⁰ Być może autor tym elementem symbolicznie wskazuje na aspekt cierpienia w historii Narodu Polskiego.

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 stosunku do wcześniej omawianych utworów. W obszarze *ordinarium missae* jest ono obecne w *Kyrie* m.in. w specyficznej strukturze harmoniczej, budowaniu napięcia poprzez elementy motoryki czy proste formy (ABA). W *Glorii* stanowi świetlisty i radosny wymiar chóralnych struktur akcentowanych przez triumfalne akordy orkiestry oraz ekspozycję konkretnego tekstu powierzoną solistom. Natomiast w *Credo* jest ono umiejscowione w wyrazie pełnym dramaturgii, który został zbudowany z 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 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 spełnianej przez nie funkcji, jak również w samym tytule dzieła, przez pryzmat którego należy je rozpatrywać.

Z związku z powyższym, sacrum w *Missa pro Patria* Pawła Łukaszewskiego jest poszukiwaniem drogi coraz głębszego zbliżania się do Boga kompozytora, który angażuje nie tylko swój intelekt, ale i sferę duchową do zamierzonej realizacji cyklu mszalnego.

6. *Missa Spei* Sebastiana Szymańskiego

Prace kompozytorskie nad utworem *Missa Spei* autora dysertacji zostały rozpoczęte w październiku 2017 roku. Po analizie tekstu, kompozytor zdecydował, że do zobrazowania *Kyrie* zastosuje w przeważającej mierze 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 dyrekcją Jana Łukaszewskiego we wrześniu 2014 r. 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 bębmem *Gran cassa*, który występuje również w sposób ciągły – nie zatrzymuje się nawet na chwilę. To działanie jest alegorią do podjętego trudu i męstwa arcybiskupa. Utwór otwiera 44-taktowy wstęp orkiestry przygotowujący przestrzeń do zaistnienia warstwy lirycznej, która pojawia się dopiero od 45. taktu 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, gdzie 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 cechuje się formą ABC. Praca nad wokalną sferą została ukończona tuż przed Świętami Bożego Narodzenia w 2017 r., 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 libretto zostaje powierzona głosom żeńskim. Na końcu poszczególnych wyrazów bądź fraz widnieją oznaczenie podobne do oznaczenia z *Missa Pro Pace* Wojciecha Kilara⁴²¹, 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 ze 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 wkraczając w obszar litanijno-repetytywny. Ekspozycja libretto 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, do których należy m.in. moment, w którym 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, a ich obecności towarzyszą 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 trzon. Dalej harmonia zyskuje większej przestrzeni 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.

⁴²¹ Przedłużenie półnuty wraz z poprzedzającym je dwunutowym zwolnieniem.

358 25 *f* rit. *p*

SOPRANI
Et ex-pec-to-re-sur-re-ctio-nem mor-tu-o-rum, et vi-tam ven-tu-ri sae-cu-li. A-men.

ALTI
Et ex-pec-to-re-sur-re-ctio-nem mor-tu-o-rum, et vi-tam ven-tu-ri sae-cu-li. A-men.

TENORI
Et ex-pec-to-re-sur-re-ctio-nem mor-tu-o-rum, et vi-tam ven-tu-ri sae-cu-li. A-men.

BASSI
Et ex-pec-to-re-sur-re-ctio-nem mor-tu-o-rum, et vi-tam ven-tu-ri sae-cu-li. A-men.

ca 9'30"

Przykł. 40. Sebastian Szymański *Missa Spei*. Specyficzna konstrukcja harmoniczna w finale *Credo* (takty 358-368).

Podczas pracy nad utworem powstawało wiele wersji poszczególnych odcinków, które później nie były satysfakcjonujące, więc nie zostały wprowadzone. Kluczowym działaniem w wyborze okazało się podążanie za pulsem kompozycji, który został zapoczątkowany w *Kyrie*. Jego motoryka przeniknęła wszystkie części *Missa Spei*, więc stała się jedną z cech charakterystycznych dla całego cyklu. Puls ten nie wynikał bezpośrednio z zasad muzycznych, ale kryjąc się pomiędzy nimi nakreślał postać abpa Antoniego Baraniaka⁴²² i właśnie w tym miejscu kompozytor uświadomił sobie, jak bardzo ważna jest pasyjność w jego twórczości. Działanie to podkreśliło także, że ucieczka w zupełnie obce przestrzenie muzyczne, w kontekście kompozycji mszy, nie jest w ogóle potrzebna, ponieważ nawiązując do tradycji można podążać drogą, która odkrywa coraz piękniejsze obszary palet brzmieniowych jednocześnie nie pozbawiając ich nowatorskiego ujęcia. To zakorzenienie w tradycji dawało i daje twórcom ogromną wolność. Praca nad *Credo* została odłożona i osiągnęła swój finał dopiero w maju 2019 roku. Dla 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. W trakcie pracy nad nim nie było tego w planach, ale po dłuższej refleksji

⁴²² Zob. K. Bialecki, R. Łatka, R. Reczek, E. Wojcieszek, *Arcybiskup Antoni Baraniak 1904-1977*, Poznań-Warszawa 2017; J. Hajdasz, *Zapomniany męczennik. Przewodnik Katolicki*, Poznań 2013; J. Hajdasz, *Żołnierz Niezłomny Kościoła*, Poznań 2016.

wynikającej z modlitwy jego implikacja okazała się odpowiednia. Tekst stanowiła *Modlitwa do Maryi, Matki Miłosierdzia* będąca zakończeniem encykliki „Veritatis Splendor” papieża 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”, 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 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 libretto. Fraza „nie utracił” oraz „świadomości grzechu” cechuje się wyodrębnieniem poprzez zastosowanie pauz, dzięki którym miejsca te nabierają szczególnego wydźwięku. Istotna jest również harmonia i niska dynamika, które rzutują 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 the vocal parts of 'Matko Miłosierdzia'. It includes staves for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are in Polish. The score features dynamic markings such as *pp*, *p*, *mp*, and *f*. Two blue boxes highlight specific pauses in the vocal lines, corresponding to the text 'nie utracił' and 'świadomości grzechu'.

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* napisany z przeznaczeniem do wykonywania w trakcie przygotowywania darów ofiarnych. Praca

nad tą częścią rozpoczęła się tuż po świętach Wielkiej Nocy 3 kwietnia 2018 r. Libretto stanowi zawołanie biskupie 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 utworem, w którym do tak krótkiego tekstu napisał muzykę, więc w jego konstrukcji występuje repetytywność. Czas trwania utworu wynosi około 3’30”. Kompozycja cechuje się litanijną konstrukcją, w której słowa libretto przedstawione są poprzez powtarzające się frazy melodyczne o suplikacyjnym charakterze. Mają one tendencję wzrostową w zakresie dynamiki począwszy od *piano pianissimo ppp*, a na *fortissimo ff* 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.

The image shows a musical score for the beginning of the 'Da mihi animas, caetera tolle' section. It features five vocal parts: Soprani (Soprano), ALTI (Alto), TENORI (Tenor), BASSI (Bass), and a soloist Soprano. The score is in 4/4 time with a tempo marking of '2 più mosso (♩ = 76)'. The lyrics are distributed across the parts as follows:

- Soprani (blue box):** cae - te - ra - tol - le, cae - te - ra - tol -
- ALTI (red box):** ni - mas, mi - hi a - ni - mas, mi - hi a - ni - mas, mi - hi a - ni - mas, mi - hi a -
- TENORI (green box):** hi, Da mi - hi, Da mi - hi, Da mi - hi, Da mi -
- BASSI (purple box):** a - ni - mas, a - ni - mas, a - ni - mas, a - ni - mas,
- Soloist Soprano (cyan box):** cae - te - ra - tol - le, cae - te - ra - tol -

Przykł. 42. Sebastian Szymański *Missa Spei*. Wykorzystanie odmiennych 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 głośnej projekcji słów „caetera tolle”, które wybrzmiewają już nieprzerwalnie do samego końca utworu zwalniając i z malejącą dynamiką.

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, jego autor zdecydował, że dopisze do niego również orkiestrę symfoniczną. Kompozycja otwiera się partią tenoru solo

z fakultatywnym wykorzystaniem tercetu. Zrezygnowanie z pełnej obsady głosów było podyktowane podkreśleniem osobowej relacji człowieka do Boga. Ze strony muzycznej ekspozycja ta wpłynęła na czytelność libretto. Praca nad trzonem utworu zajęła niespełna tydzień czasu. Zgodnie z sugestią kryjącą się w konstrukcji tekstu, kompozytor wykorzystał najprostsze rozwiązanie stosując formę AAB. Część A zostaje powtórzona i cechuje się ekspozycją głosów męskich, których dopełnieniem są głosy żeńskie stanowiące zarówno aklamację jaki i pogłębienie znaczenia emitowanej treści. Metrum to 4/4 z niewielkimi zmianami dostrzegalnymi podczas śpiewania słów „miserere nobis”, gdzie rozpoczynające frazę głosy męskie dialogują z żeńskimi. Ostatecznie ta sentencja zostaje zaprezentowana czterokrotnie w ramach wykonywania 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 przemieniły się w swoją 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”, których obecność utwierdza się 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 powtarzanie zwrotu „dona nobis pacem” z użyciem charakterystycznej dla utworu melodyczno-rytmicznej figury muzycznej z *crescendo* prowadzącym do *fortissimo* (takty 477-501).

36 più mosso (♩ = 96)

SOPRANI
ALTI
TENORI
BASSI

do - na no - bis pa - - - cem, do - na no - bis pa - - - cem,
do - na no - bis pa - - - cem, do - na no - bis pa - - - cem,
do - na no - bis pa - - - cem, do - na no - bis pa - - - cem,
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).

Warte zaznaczenia jest nagłe zatrzymanie śpiewu w 501 takcie i następująca po nim cisza zaakcentowana 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 zupełnego 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 wnioskować, że nawiązują do wołania człowieka proszącego o pomoc w trudnych chwilach. Początkowo następuje odkrywanie swojej bezsilności i skierowanie się ku Bogu; potem prośba o pomoc przemienia się w błaganie, a nawet krzyk; z kolei na końcu dokonuje się zrozumienie, że tylko Bóg może ukoić ból człowieka. Zaakceptowanie tego działania świadczy o dojrzałości osobowej człowieka. Czas trwania *Agnus Dei* wynosi 5'15”.

Kolejnym działaniem twórczym było rozpoczęcie w uroczystość św. Piotra i Pawła 29 czerwca 2018 roku prac kompozytorskich nad *Sanctus*. Pomimo wcześniej doświadczanego 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 narracji była kontynuacją działania zaznaczonego już na początku w *Kyrie*. Ta myśl to czytelny puls wskazujący na usilność modlitwy i na niezachwianą nadzieję w Boże Miłosierdzie. Warto zaznaczyć, że utwór ten jak i poprzedni *Agnus Dei* we wstępnej fazie istniał tylko i wyłącznie 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. To 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. Przyglądając się momentowi 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 zastępów aniołów na Ziemię oraz rozświetlić drogę do coraz głębszego odkrywania Chrystusowego misterium.

387 $\text{♩} = 82$ rit. $\text{♩} = 96$

flauti

oboi

clarinetti in Sib

fagotti

CORO

San - ctus, San - ctus, San - ctus - ctus, Do - mi - mus, De - us Sa - ba - oth.

Przykł. 44. Sebastian Szymański *Missa Spei*. Pasaże instrumentów dętych drewnianych na tle choralnej sentencji „Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus, Deus Sabaoth” w *Sanctus* (takty 387-393).

Poszczególne odcinki utworu zostały napisane w przeróżnych wersjach i konfiguracjach. Ich forma i podział w całej mszy wynikał z konstrukcji samego tekstu, który nadał puls kompozycji. Działanie to uświadomiło autorowi jak bardzo inspirujący i plastyczny jest tekst liturgiczny.

28 $\text{♩} = 92$ rit. $\text{♩} = 82$

404 $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$

SOPRANI

ALTI

TENORI

BASSI

Ho - san - na, Ho - san - na, Ho - san - na.

in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, Ho - san - na.

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 (♩ = 116) molto rit.

SOPRANI
ALTI
TENORI
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. W utworze należy zwrócić uwagę na zastosowane ciężenia - kompozycja jest lekka i wręcz radosna, a jej konstrukcja prosta i przejrzysta. Na tle pozostałych części wyróżnia się również 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 *Gloria* została rozpoczęta 9 lutego 2019 roku. Wykrystalizowana struktura charakteryzuje się dominacją instrumentów dętych drewnianych i blaszanych, a udział instrumentów smyczkowych, jedynie wiolonczel i kontrabasów, ogranicza się wyłącznie do funkcji wspierającej podstawę harmoniczną oraz barwowość i fakturę dolnych rejestrów brzmieniowych. Praca nad *Glorią* była najbardziej kłopotliwym okresem komponowania *Missa Spei*. Towarzysząca temu czasowi niemoc twórcza zdominowała prawie w całości chęć dalszego pisania utworu. 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

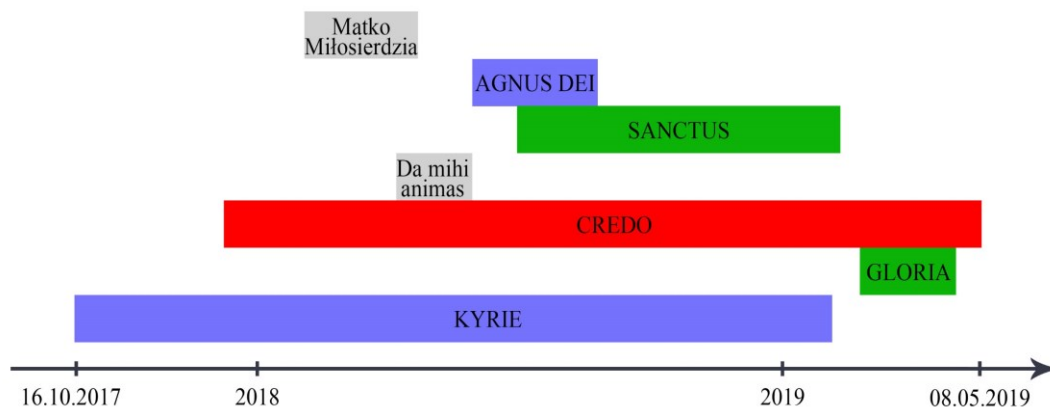
forte tutti chóru ze słowami „Gloria, Gloria, Gloria in excelsis Deo”. Fraza ta jest powtórzona dwa razy (drugi raz z pełnym składem instrumentów dętych drewnianych i blaszanych, perkusją i kontrabasami), a zaraz po niej zostają wprowadzone delikatnie brzmiące słowa głosów żeńskich „Et in terra pax hominibus 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. W utworze można dostrzec, że na jego budowę składają się moduły sformalizowane 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”.

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 samym 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 nawiązaniu do kolejności w jakiej są wykonywane, a zaznaczyły różne punkty na osi

czasu procesu twórczego obejmującego lata 2017-2019. Przyczyną tego działania była indywidualna metoda pracy kompozytora, która przełożyła się na spójność utworu.



Ryc. 8. Sebastian Szymański *Missa Spei*. Kolejność powstawania części utworu.

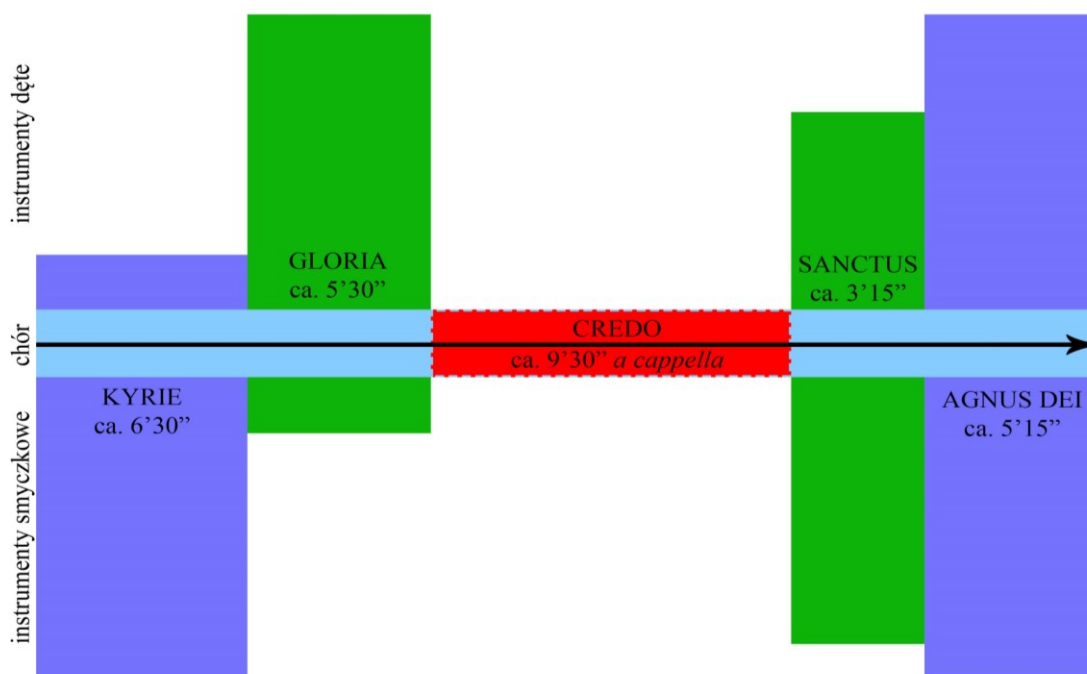
Struktura kompozycji sugeruje, że kompozytor oddzielił w zapisie części stałe mszy od zmiennych. W wyniku tego powstały trzy odrębne utwory konstytuujące *Missa Spei*: pięcioczęściowy cykl części stałych, offertorium *Da mihi animas* oraz utwór na wyjście *Matko Miłosierdzia*.

Na pierwszych stronach partytury *Missa Spei* znajduje się spis instrumentów wraz z ich ilościową obsadą. Ich nazwy zostały zamieszczone w języku włoskim. W związku z tym obsada przedstawia się następująco⁴²³: 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, violoncelli, contrabbassi. W przypadku instrumentów smyczkowych brak liczby wskazuje na konieczność dobrania ich ilości 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 zminimalizowanej do chóru

⁴²³ W nawiasie podana jest liczbowa obsada muzyków.

i organów wersji. 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, względem której osadzone odcinki cechują się 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 trwała blisko 40'.



Ryc. 9. Sebastian Szymański *Missa Spei*. Proporcje wykorzystanego instrumentarium oraz czasy trwania poszczególnych części stałych mszy.

Proporcje zastosowanej instrumentacji powstały w trakcie prac kompozytorskich w wyniku analizy tekstu jako najistotniejszej części dzieła muzycznego. Analiza ta dokonywała się w przestrzeni, którą stanowiła myśl przewodnia utworu będąca nadzieją. Dlatego też jej wpływ na konstrukcję brzmieniową był istotny. W wyklarowanym prospekcie umiejscowienie i styl części zmiennych stał się klarowny. Ich konstrukcja jest

spójna w całości utworu, a pojedyncze części zmienne przenikają się z częściami stałymi nie tylko na płaszczyźnie muzycznej, a również lirycznej.

Także i w tej kompozycji trzeba podsumować owe poszukiwania sacrum. Dlatego sacrum w wymiarze muzycznym utworu *Missa Spei* jest obecne w poszukiwaniu przez kompozytora odpowiedniej drogi prowadzącej do odnalezienia nadziei znajdującej się w misterium Chrystusa. Wybranie tego tematu przez kompozytora spowodowało specyficzne ukierunkowanie w materii muzycznej całego cyklu. Sacrum w wymiarze muzycznym w *Kyrie* znajduje się m.in. w motoryce, która jest określona przez przebiegający od początku do końca puls. Jest ono obecne również w konkretnej ilości powtórzeń fraz wraz z ich symbolicznym znaczeniem, 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. Kryje się ono także w szczególnym doborze instrumentacji, momentach 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* znajduje 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 oraz prostotą formy 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 pełnym 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.

Zatem, sacrum w *Missa Spei* kompozytora i autora niniejszej dysertacji jest poszukiwaniem drogi zbliżania się do Boga. Dokonuje się ono poprzez sferę intelektualną, duchową i kulturową, czerpiącą z tradycji muzycznych i nauczania Kościoła; profesjonalizmu warsztatu twórczego wielkich twórców, 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 zostało przybliżonych sześć skomponowanych mszy powstałych po Soborze Watykańskim II autorstwa polskich kompozytorów sklasyfikowanych w porządku chronologicznym. Należą do nich: Wojciech Kilar, Juliusz Łuciuk, Krzysztof Penderecki, Henryk Jan Botor, Paweł Łukaszewski oraz autor niniejszej dysertacji. Każda msza cechuje się mocno zaakcentowaną odmiennością, 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 jak i zastosowanego aparatu wykonawczego staje się dziełem najobszerniejszym, a mimo to przeprowadzona w nim projekcja słowa wydaje się służyć z prostotą formie mszalnej określając mistyczny charakter dzieła. Obecne w *Missa pro pace* sacrum wyraża się w poszukiwaniu i zbliżaniu się do Boga, w którym jakoś warsztatu kompozytorskiego i otwartości na transcendencję są kluczowymi czynnikami.

W *Mszy Polskiej* Juliusza Łuciuka, kompozytor bazując na trzech polskich tańcach ludowych - *mazurku*, *polonezie* i *kujawiaku* - subtelnie jednoczy swoistym językiem muzycznym patriotyczny wydźwięk utworu z sakralnymi tekstami. Obecne w utworze sacrum jest drogą poszukiwania Boga, w której poczucie tożsamości także w wymiarze patriotycznym jest równie 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.

Natomiast 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 wraz z postawą samego twórcy mogą wskazywać na uduchowiony wymiar 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 całokształcie utworu 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 drogi coraz głębszego zbliżania się do Boga.

Natomiast *Missa Spei* autora rozprawy ze względu na nią przewodnią utworu, którą jest Nadzieja charakteryzuje się specyficznym i zarazem czytelnym wyrazem, spójną formą oraz zróżnicowaną kolorystyką. Zatem sacrum w tym utworze jest poszukiwaniem drogi zbliżania się do Boga, co dokonuje się za pomocą sfer: intelektualnej, duchowej i kulturowej.

Pomimo różnorodności wszystkich kompozycji cechą jednoczącą wszystkie te dzieła jest centrum, wokół którego dokonuje 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 wymiary spotkają się na swojej drodze, wtedy dopiero cykl mszalny będzie mógł być realizowany właściwie i będzie w nim możliwe odnalezienie sacrum, które jest przede wszystkim poszukiwaniem drogi i zbliżaniem do Boga. Sacrum dla każdego twórcy ma wyjątkowy charakter, dlatego też droga, którą podążają jest niepowtarzalna i specyficzna.

ROZDZIAŁ V

SAKRALNOŚĆ MSZY JAKO GATUNKU MUZYCZNEGO

Po przywołaniu przykładów muzycznych, w tym rozdziale nastąpi syntetyczne ujęcie całości problemu i podsumowanie tego jakie winny być cechy sacrum w gatunku mszy. To niezwykle ważne, ale i trudne do ujęcia słowem doświadczenie sacrum jest nieodzowną częścią muzyki kościelnej. Jeśli bowiem muzyka ma być nośnikiem sacrum to musi być przygotowana na najwyższym poziomie artystycznym, a nade wszystko powinna nosić znamiona transcendencji. Posłużyć się w tym należy podstawowymi kryteriami, a więc: doskonałością formy, rezonansem piękna – muzycznym rezonansem 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 w Kościele rzymsko-katolickim podczas liturgii⁴²⁴. Jest ona zarówno trwającym darem Kościoła, jak i darem, dzięki któremu jej twórca przekracza granice swoich możliwości przemierzając przestrzenie własnej wyobraźni na drodze poszukiwań w sposób mniej lub bardziej świadomy, a jednocześnie prowadzony naturalnie przez Najwyższego Boga ku wypełnieniu Jego woli objawiającej się w słowie. Pełna pokory służebność Słowu winna być jedną z charakterystycznych cech twórców sięgających do tego gatunku.

Na przestrzeni czasu wielu kompozytorów próbowało mierzyć się z tym fundamentalnym gatunkiem muzyki liturgicznej, tworząc pewną ciągłość w różnorodności odkrywania i wyrażania myśli opiewających tajemnicę eucharystyczną, co wpisywało się i wciąż wpisuje w wielkie, kilkusetletnie *continuum*. Spoiwem tego dziedzictwa w każdym przypadku jest *Logos*, również w przypadku wyłącznie

⁴²⁴ Zob. S. Dąbek, *Twórczość Mszalna Kompozytorów Polskich XX wieku*, Warszawa 1996, s. 9-14.

instrumentalnych form mszalnych, w których jasno wskazuje tendencje dążeń. „Muzyka liturgiczna powinna w swoim wewnętrznym charakterze odpowiadać 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 wypowiedzi”⁴²⁵. Wymienione powyżej przez kard. J. Ratzingera stałe części mszy zawierające tekst łaciński *ordinarium missae* wraz ze wskazaniem celu poszukiwań, one kreślą fundamentalną strukturę utworu, która jako trzon pozostaje nierozzerwalna i stanowi dla twórcy punkt wyjścia w procesie tworzenia dzieła muzycznego, a w przypadku odtwórcy-wykonawcy i bezpośrednio odbiorcy syntetycznie iluminuje właściwy obszar istotny w pogłębianiu przeżywania owej tajemnicy. Skupiając się na mszy jako utworze muzycznym występującym w formie wyłącznie wokalne i wokalo-instrumentalne dostrzec można ścisłą zależność, a nawet nierozzerwalność słowa od muzyki. Utwór nie należy dzielić na osobny tekst i muzykę, ale traktować go zawsze jako idealne połączenie słów i dźwięków⁴²⁶. Z tego wynika, że zespalająca jedność przejawia się również w różnorodności i odmienności wyrazu.

Msza jako dzieło muzyczne występowało i występuje w różnorodnych odmianach, więc próbując ją charakteryzować należałoby dokonać usystematyzowania formowanych typów korzystając z wybranego kryterium podziału. Skupiając się na muzyce współczesnych kompozytorów polskich, gdzie etapem rozpoczynającym omawiany okres czasowy jest Sobór Watykański 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 libretto z podziałem na osiem grup: grupa struktur słownych zawierających tekst łaciński *ordinarium missae*. Wyróżnić w niej można utwory zawierające pełny cykl z tekstem kompletnym jaki 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 dodaną częścią *proprium missae*; utwory z tekstem łacińskim *missae pro defunctis*

⁴²⁵ J. Ratzinger, *Nowa Pieśń dla Pana*, dz. cyt., s. 197.

⁴²⁶ Zob. N. Harnoncourt, *Dialog muzyczny*, Warszawa 1999, s. 84.

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 wariancie 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 cyklem mszalnym. Warto zauważyć, że najczęściej wykorzystywanym wariantem wśród polskich kompozytorów był cykl pełny (grupa I) z kompletnym tekstem rozbudowany w części *Sanctus* o *Benedictus* - więc nie pięcioczęściowy, a sześcioczęściowy cykl - co wyłoniło się z tradycyjnej praktyki⁴²⁷. Bogata różnorodność przejawiająca się w wyżej opisanych strukturach literackich utworów, która jest zauważalna wśród dzieł mszalnych polskich kompozytorów, staje się zrozumiała w wymiarze indywidualizmu artystycznego oraz wyobraźni twórcy.

Kolejną płaszczyzną umożliwiającą dokonanie klasyfikacji mszy jako dzieła muzycznego jest wybór zastosowanego przez kompozytora aparatu wykonawczego. Korzystając z obszernego podziału, można jednak ograniczyć się jedynie 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 przestrzeniach, wśród kompozytorów polskich po Soborze Watykańskim II, można zauważyć tendencję wyboru aparatu wykonawczego, w dużej mierze 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 relacja kompozytora jako twórcy do sfery sacrum w kontekście służebności Kościołowi, niechętnie pozbawiać by mogła uczestnictwa samego ludu w sprawowaniu sakramentu, a wręcz przeciwnie twórczość ta winna w swoim wyjątkowym wymiarze zbliżać i pogłębiać przeżycia mistyczne jednostek. Z drugiego punktu widzenia warto zauważyć,

⁴²⁷ Zob. S. Dąbek, *Twórczość Mszalna Kompozytorów Polskich XX wieku*, dz. cyt., s. 16-17.

że badanie i czerpanie ze sztuki muzycznej, szczególnie tej *nieustannie 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 fal dźwiękowych powróci wzbogacony o doświadczenie możliwe do implikacji w utwór muzyczny w sposób zrozumiały dla ogółu odbiorców. To otwarcie w stronę *novum* w sposób bezpieczny i wyważony daje spore możliwości twórcy muzycznemu, który za sprawą swojej wiary 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”⁴²⁸.

Jakość muzyki⁴²⁹ sakralnej jest zależna od jakości sprawowanej liturgii, ale tej aktualizacji sztuki w kościele mogłoby grozić pewne niebezpieczeństwo wynikające z trudnej do zweryfikowania intencji twórcy. Skoro msza jako autonomiczny gatunek muzyczny charakteryzuje się ze strony teologicznej miejscem spotkania treści najważniejszych, a ze strony muzycznej może być uznawana jako jedna z najistotniejszych form muzyki sakralnej, należy więc odpowiedzieć w takim razie na pytanie kim powinien być jej twórca, a raczej jakimi cechami powinien się charakteryzować, by w sposób czysty i wolny mógł przekazywać zamysł bożych intencji. 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”⁴³⁰. Kompozytor powinien być świadomy, że msza jako najistotniejsza forma muzyki sakralnej nierozzerwalnie związana z liturgią staje się normą estetyczną, będącą drogowskazem i znowu darem dla niego

⁴²⁸ J. Ratzinger, *Nowa Pieśń dla Pana*, dz. cyt., s. 214.

⁴²⁹ 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.

⁴³⁰ Benedykt XVI, *Bądźcie zwiastunami i świadkami nadziei. Przemówienie podczas spotkania z artystami*, Rzym 21.11.2009.

samego. Wskazuje to na nowy wymiar *transportu* wartości uniwersalnych w przestrzeni społecznej. Ta wykładnia istnieje realnie, a jej indywidualny mechanizm promieniuje na inne gałęzie 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 samego twórcy nie tylko określania konturów będących formalnymi ramami dzieła, ale również dokonania w pełni przestrzennej analizy literacko-muzycznej *wnętrza* utworu. Głębsze zrozumienie czym jest sama forma muzyczna wymaga odniesienia się do pojęcia formy.

W analizie ujęcia formy przez Arystotelesa, w rozumieniu W. Tatarkiewicza należy powiązać formę z materią, które konstytuują 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 *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 szczególnie, a dziejowo doniosłe pojęcie *formy pojęciowej*”⁴³¹. Arystoteles ewoluował w swoim rozumieniu formy uznając 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 miała priorytetowy charakter przed materią, ponieważ pojmował ją jako realny odpowiednik pojęcia, zupełnie tak jak Platon ideę transcendentną⁴³². 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

⁴³¹ W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii, tom I, Filozofia starożytna i średniowieczna*, Warszawa 2003, s. 111.

⁴³² Zob. D. Facca, *Arystotelesowskie pojęcie formy i jego zastosowanie we współczesnej filozofii* [w:] „Filozofia i nauka. Studia filozoficzne i interdyscyplinarne” 4 (2016), s. 305-314.

intelektualno-poznawczą, determinującą intelekt do procesu poznania tej treści, która jest wyrażona w formie”⁴³³. Ujęcie formy przez Arystotelesa wydaje się komplementarne do rozumienia formy przez Krapca. Obydwa terminy wskazują, iż forma nie jest *czymś* nieokreślonym, niezidentyfikowanym. Jej wyobrażenie nie może być zatem interpretowane zbyt subiektywnie, zbyt 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 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 tej formie 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.

W. Tatarkiewicz podaje pięć następujących, 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 przedmiotu⁴³⁴. Można przyjąć zatem, iż formą jest układ - kontur części poddany

⁴³³ M. A. Krapiec, *Ja - Człowiek*, Lublin 2005, s. 217-218.

⁴³⁴ 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*. Przeciwnieństwem 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 przeciwnieństwem 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 przeciwnieństwem – 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.

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 do tego, co człowiek współczesny wyobraża sobie, słysząc słowo *formalny*”⁴³⁵. Autor wydobywa nieco inne rozumienie *formy* niż W. Tatarkiewicz, aczkolwiek te dwa rozumienia nie są przeciwstawne wobec siebie, a raczej komplementarne. H. U. Balthasar podkreśla znaczenie jedności jako doskonałości wiążącej świat życia organicznego ze światem twórczości techniczno-artystycznej. Z powyższych słów wynika, że forma może zawierać wiele znaczeń, które jednocześnie można przypisać terminowi *forma muzyczna*.

W świetle muzyki określenie forma to wypadkowa działania elementów muzycznych, która jest środkiem urzeczywistniającym realizację pozamuzycznej treści dzieła przy pomocy narzędzi techniki kompozytorskiej i jest to twór nierozzerwalnie związany z danym środkiem wykonawczym i charakterystyczną fakturą⁴³⁶. Równocześnie utwór może charakteryzować się takimi formami jak np.: dwuczęściowa forma, fuga, passacaglia, rondo czy sonatowa forma 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

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”.

⁴³⁵ H. U. Balthasar, *Pisma wybrane*, t. 1, *Pisma filozoficzne*, wybór i oprac. M. Urban, tłum. M. Urban, D. Jankowska, Kraków 2006, s. 101.

⁴³⁶ Zob. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Teoria formy. Małe formy instrumentalne*, Kraków 1987, s. 13-24.

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 będą one widoczne zależy od powagi traktowania muzyki jako służebnej Słowu przez jej twórcę oraz od jego stylu. Wyłaniająca się wizja formy muzycznej w miarę postępu pracy krystalizuje się i zaczyna iluminować w coraz to większym stopniu 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, gdzie na jego końcu wyłania się ostateczna 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. Ponadto warto podkreślić, że aby wzajemna relacja wykonawcy (odtwórcy) i odbiorcy (słuchacza) zaistniała właściwie konieczne jest świadome, klarowne i zdecydowane określanie wszystkich elementów dzieła muzycznego, a przede wszystkim jego przeznaczenia i formy przez jego twórcę (kompozytora) w procesie zachodzącym podczas przygotowania utworu do prawykonania przez aparat wykonawczy. Dzięki temu określenie formy będzie bliskie ideałowi i w ten sposób stanie się pierwowzorem do dalszych przedstawień utworu. Termin „forma muzyczna” może charakteryzować się różnymi określeniami, więc można go rozumieć jako pierwotną wizję dzieła daną kompozytorowi; schemat budowy konkretnego dzieła muzycznego lub jego części; model konstrukcyjny wyznaczony przez zespół właściwości, które musi spełniać dana forma, by mogła być przyporządkowana danemu modelowi⁴³⁷.

Architektura libretto formy cyklu mszalnego, składająca się z liturgicznych tekstów istniejących we właściwym porządku i następstwie oraz emanującym charakterze, określa różne koncepcje formy stwarzając dla kompozytora szerokie możliwości realizacji zadania z uwzględnieniem oddania odpowiedniej i proporcjonalnej - co do nich samych - struktury brzmieniowej. Dostrzega się odmienne rozwiązywanie problemów formy w mszach wykorzystujących ordinarium missae, żałobnych, tzw. polskich czy w kompozycji bazujących na pojedynczych częściach mszalnych. Wiąże się to także z różnorodnością w zakresie struktury, dramaturgii czy rozumienia aspektu

⁴³⁷ Zob. M. Podhajski, *Formy muzyczne*, Warszawa 1991, s. 8-9.

duchowości tekstu⁴³⁸. Z punktu widzenia współczesnego kompozytora forma ta staje się wciąż atrakcyjna ze względu na możliwość realizacji własnych zastosowań technicznych oraz możliwość 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 wykrystalizowała, dzięki potrzebie istnienia, typowe dla określonej epoki i stylu formy. W tym przypadku określenie formy należy rozumieć w zdecydowanie szerszym znaczeniu obejmującym także również 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 taneczne⁴³⁹.

Warto zauważyć, że poza wyżej 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 utwory, 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 jest się zastanowić w jakim stopniu spełniają one swoją rolę w przypadku wykorzystania w liturgii. W instrukcji *Musicam Sacram* czytamy, że pod pojęciem 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 towarzyszących sprawowaniu sakramentu Eucharystii, nie może przekraczać granic. Za jej przyczyną liturgia nie powinna nabierać znaczenia zmierzającego w przeważającym stopniu ku teatralności. I. Pawlak jasno więc określał przeznaczenie muzyki liturgicznej: „muzyka została jakby predystynowana do ciągłego

⁴³⁸ Zob. S. Dąbek, *Twórczość Mszalna Kompozytorów Polskich XX wieku*, dz. cyt., s. 48.

⁴³⁹ Tamże, s. 74.

oddawania czci Bogu. Poszczególne jej elementy, takie jak melodia, harmonia, rytm, szczególnie zaś gdy są związane ze śpiewem, nierozdzielnie 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”⁴⁴⁰. Z powyższych słów wynikać by mogło, że muzyka liturgiczna, a zawężając pole badania do tematu tej rozprawy - forma mszalna powinna cechować się również doskonałością. O ile w estetyce trudno jest określić 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.

Zatem *forma* określa pewne granice dla treści, które są tworzone, a następnie odbierane przez podmioty poznające ją. Co więcej, implikuje ona 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 zostało to już wcześniej zaznaczone papież Pius X w swoim motu proprio *Inter pastoralis officii sollicitudines* wydanym 22 listopada 1903 roku wskazuje na warunki konieczne dla tej realizacji, którymi są świętość, powszechność i doskonałość formy. Również przywołana konstytucja o liturgii świętej *Sacrosanctum Concilium* wpisuje się w nauczanie Kościoła zaznaczając powagę i rolę jakościowej muzyki⁴⁴¹. Forma doskonała cechuje się idealną proporcją, o czym świadczy twórczość wielkich mistrzów: J. S. Bacha, W. A. Mozarta, L. Beethovena czy A. L. Vivaldiego. Utwory cechujące się nią potrafią dotknąć każdego człowieka, bez względu na stan,

⁴⁴⁰ I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, dz. cyt., s. 61.

⁴⁴¹ Zob. K. Kurnik, *Muzyka czy „pioseneczki łatwe i modne”? Spojrzenie na muzyczną sztukę w liturgii w oparciu o wybrane wypowiedzi Josepha Ratzingera – Benedykta XVI [w:] „Pro Musica Sacra” 13 (2015), s. 71-84.*

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 żałosnych)* H. M. Góreckiego⁴⁴², która odniosła niespotykany sukces i znalazła się na liście dziesięciu największych symfonii wszechczasów opublikowanej przez brytyjski „The Guardian”. W jednym z wywiadów kompozytor przyznawał się, że tworzy muzykę głęboko zakorzenioną w tradycji polskiej, zwłaszcza ludowej i religijnej, która jest źródłem inspiracji⁴⁴³. Ponadto każdy z kompozytorów omawianych mszy muzycznych miał więcej niż jedno wykonanie swojego utworu w różnych okolicznościach, podczas rozmaitych uroczystości. Utwory te, pomimo wielkiej odmienności 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 - czym jest, 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 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 jakie są rezonowane przez piękno duchowe. Zakładając, że źródłem tego piękna jest sam Stwórca, można przyjąć, że rezonans jest w pewnym sensie szczególnym, dynamicznie działającym transformatorem tej wartości na jego adresatów. Jego właściwe działanie uzależnione jest między innymi od otwartości i gotowości

⁴⁴² Zob. M. Karwaszewska, *Czwarta Symfonia Henryka Mikołaja Góreckiego jako przejaw „muzyki w muzyce”* [w:] „Edukacja muzyczna” 10 (2015), s. 93-105.

⁴⁴³ Zob. W. Siedlik, *Henryk Mikołaj Górecki i jego muzyka* [w:] „Pro Musica Sacra” 10 (2012), s. 89-103.

podmiotów osobowych do przyjęcia całym sobą tego, co sobą 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 *wprawiony 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 pomocą muzyki będącej nośnikiem wartości jakie przekazuje innym 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), wprawia w twórcze *drżania* wrażliwość człowieka dostarczając mu nowych doświadczeń estetycznych, duchowych itd. Tak postawione 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, które jest spowodowane pobudzeniem ciała sprężystego znajdującego się w sąsiedztwie źródła emitowanego dźwięku o tej samej częstotliwości drgań⁴⁴⁴. 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. Ponadto wyróżnia się dwa rodzaje rezonansu z perspektywy właściwości ciała rezonującego. Pierwszym z nich jest przypadek, kiedy to ciało nie posiada określonej częstotliwości swych drgań i rezonuje różnymi częstotliwościami. Fala dźwiękowa narzuca mu wtedy swoją częstotliwość, ale może on także rezonować na wiele różnych fal dźwiękowych. Ten typ rezonansu został określony jako *rezonans wymuszony*. Natomiast drugim przypadkiem jest działanie, w którym ciało rezonujące posiada ze swojej natury konkretną częstotliwość drgań i tylko fala dźwiękowa o tej samej częstotliwości potrafi wzbudzić drżania. Ten typ jest określony jako *rezonans swobodny*⁴⁴⁵. Niemniej w obu przypadkach istotne jest, aby ciało rezonujące znalazło się

⁴⁴⁴ 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.

⁴⁴⁵ Zob. M. Drobner, *Instrumentoznawstwo i akustyka*, Kraków 1997, s. 18.

przede wszystkim w strefie działania fali dźwiękowej, nawet w sposób niepełny. Z punktu widzenia akustyki to ciało zostaje wprowadzone w ruch poprzez aktywność źródła fali dźwiękowej i zaczyna drgać zależnie od swych właściwości upodobniając się tym samym do swojego protoplasty. Nigdy nie osiągnie stanu jednakowości w tym działaniu, ale w swym finale będzie mogło w sposób wierny naśladować to źródło i dodatkowo emanować na inne ciała przypisaną sobie i jednocześnie tożsamą częstotliwością wprowadzając je tym samym w rezonans. Będzie ono więc rezonatorem fali, który na płaszczyźnie działań akustycznych zostaje określony jako przestrzeń jednostronnie otwarta, umożliwiającą wzmacnianie dźwięków, co może znaleźć przełożenie na dynamikę i intensywność doświadczenia 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 skupienie się na jego istocie jest istotne, z uwagi na fakt, iż cechuje się ono harmonią oraz blaskiem⁴⁴⁶.

Sama jego obecność 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 *domagający 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. Zachodząca relacja intrapersonalna i interpersonalna zbiega się ze sobą w jednym akcie uwielbienia Boga, dziękczynienia *napędzającego* żywe odniesienia do innych istot. Tak zachodząca międzyosobowa transakcja wartości wpisuje się w rozumienie istoty rezonansu *wymuszonego* twórczym działaniem Boga 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, pośród których można wymienić i mszę muzyczną. Odzwierciedleniem takiego mechanizmu działania

⁴⁴⁶ Zob. S. Kowalczyk, *Człowiek w poszukiwaniu wartości. Elementy Aksjologii personalistycznej*, 2006, s. 21, 40.

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 osiągnąć tego boskiego”⁴⁴⁷. 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 konkretnych odbiorców. M. Tomaszewski mówiąc o rodzajach muzyki naznaczonych kontaktem z *sacrum* i dalej dokonując ich gradacji, wskazywał w muzyce religijnej na dwie formy, w których przejawiała i przejawia się ona w postaci muzyki kościelnej i pozakościelnej. W skład pierwszej wchodzi *musica ecclesiastica*, czyli wykonywana w przestrzeni kościoła, a w drugiej muzyka przeznaczona do wykonywania w miejscach pozakościelnych (muzyka kantatowo-oratoryjna)⁴⁴⁸.

Przykładem obejmującym wykonanie mszy zarówno w przestrzeni sakralnej jak i poza sakralnej może być *Missa pro Patria* na sopran, mezzosopran, chór mieszany z solistami, perkusję i orkiestrę instrumentów dętych (1997) autorstwa Pawła Łukaszewskiego. Jak zostało podane wcześniej kompozytor już w strukturze utworu wyodrębnia grupę części, których nie należy wykonywać podczas koncertu. Ponadto cykl ten, podobnie jak utwór Juliusza Łuciuka *Msza Polska* na mezzosopran, chór mieszany i orkiestrę instrumentów dętych (1993) był częściej wykonywany właśnie podczas sprawowanej liturgii. Muzyka wykonywana w kościele podczas liturgii dzięki zjednoczeniu z tekstami liturgicznymi nabiera wyjątkowego znaczenia i rezonuje na swojego odbiorcę. Warto zaznaczyć, że prawie każda z przeanalizowanych wcześniej mszy muzycznych⁴⁴⁹ 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: (2) *sacrum* doświadczone we wspólnocie. *Sacrum* przeżyte osobiście sprawia, iż muzyka nabiera charakteru, który w swoim najwyższym stężeniu bywa określany jako mistyczny.

⁴⁴⁷ D. Radziechowski, *Zapomniane piękno*, Kraków 2015, s. 23.

⁴⁴⁸ Zob. M. Tomaszewski, *Muzyka wobec sacrum. Próba rozeznania*, dz. cyt., s. 42.

⁴⁴⁹ Poza utworem Wojciecha Kilara *Missa pro pace*.

(...) 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 wspólne”⁴⁵⁰. 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 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 jako pierwsi 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) to 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 pozostawać 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 ze swoich 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 zgłębienia⁴⁵¹. Kompozytor stykający się ze świętymi tekstami mszy i jednocześnie obcuując z cnotą trynitarną muzyki - rytmem, melodią i harmonią - dokonuje wyboru na każdym kroku swojej drogi twórczej. Dzieje się to tak często, że

⁴⁵⁰ M. Tomaszewski, *Muzyka wobec sacrum. Próba rozeznania*, dz. cyt., s. 43.

⁴⁵¹ Zob. M. Tomaszewski, *Muzyka wobec sacrum. Próba rozeznania*, dz. cyt., s. 39.

chęć poszukiwań drzemiąca w autorze partytury może zostać wzmocniona dzięki Łasce, która rezonuje ze swojego Źródła i dzięki któremu istnieje i co ważne - nie gaśnie, więc 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”⁴⁵². Dlatego praca twórcza ma być wspomagana również dzięki pogłębianiu wiedzy z zakresu teologii i z gatunku muzyki np. poprzez gruntowe analizy architektury dramatyczno-lirycznej i struktury, na których rozpościera się jego materia muzyczna, 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 ta pełni także funkcję kerygmatyczną, czego autor partytury powinien być świadomy. W tym miejscu nośność słowa Bożego może zostać wspomagana np. przez przedstawienie założeń samego twórcy, jego komentarza, porównań do mistrzów gatunku czy poprzez wyświetlanie przetłumaczonego libretto 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 w momencie koncertu muzyki sakralnej odbywającego się w gmachach filharmonii, mniejszych salach koncertowych jak i we wnętrzu samego kościoła, gdzie 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

⁴⁵² J. Ratzinger, *Opera Omnia. Teologia liturgii. Sakramentalne podstawy życia chrześcijańskiego*, dz. cyt., s. 115.

form muzyki religijnej” (IMK 44). Warto podkreślić, aby takie koncerty przygotowywać z właściwym komentarzem o charakterze pastoralnym, którego obecność pomoże w głębszym zrozumieniu samej muzyki (zob. IMK 50). Zabieg ten dodaje jakości wydarzeniu artystycznemu, 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 emitujący słowo Boże. Zostaje on umiejscowiony w muzycznej przestrzeni w sposób solistyczny poprzez przewodniczącego liturgii biskupa lub prezbitera, diakona, lektora, psalterzystę, kantora i organistę, bądź w sposób grupowy przez scholę, czy chór wraz z dyrygentem - stąd znajomość proporcji w budowaniu fraz solistycznych jak i biegłość w konstruowaniu faktury chóralnej wydają się być konieczne w warsztacie kompozytora obcującego z formą mszalną. K. 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 temu”⁴⁵³. W tym kontekście wydaje się istotne wskazanie na język libretto, który wraz ze swoim oddziaływaniem posiada ogromne znaczenie w projekcji materii muzycznej. W związku z reformą soborową dotyczącą wprowadzenia języka narodowego do liturgii, wprowadzenie tekstów liturgicznych w języku polskim było przełomowym działaniem, z którego mogli skorzystać także kompozytorzy polscy. Jednak wprowadzenie do swoich utworów języka

⁴⁵³ M. Korbut, *Polskie prawykonanie Missa Brevis Krzysztofa Pendereckiego. Rozmowa z kompozytorem*, <https://dziennikbaltycki.pl/polskie-prawykonanie-missa-brevis-krzysztofa-pendereckiego-rozmowa-z-kompozytorem/ar/739141/3>, data pobrania: 30.10.2018 r.

polskiego odbywało się niezbyt często, a powstałe cykle rzadko można było uznać za znaczące. Natomiast w okresie posoborowym istotna jest wciąż łacina⁴⁵⁴.

Wynika z tego, że w formach chóralnych i chóralno-orkiestrowych wciąż dominuje język łaciński, będący również wyjątkowym środkiem artystycznego wyrazu. Jego melodyjność i tajemniczy charakter w połączeniu z tekstami mszy wręcz 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 chóralu gregoriańskiego we Francji powiedział, że: „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”⁴⁵⁵.

Dzięki dojrzałym wyborom i właściwemu przygotowaniu warsztatowemu kompozytor kreśli obraz wybrzmiałych słów tekstu mszy, którego umuzycznieniu 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 samego twórcy i potrzeba wyciszenia wynikająca ze zgiełku 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 niesie z sobą mocne nawiązania do tradycji syntezującej z nowoczesnością, co w świetle innowacyjności staje się żywym przykładem aktualizacji twórczej nowej muzyki. W tym

⁴⁵⁴ Zob. S. Dąbek, *Twórczość Mszalna Kompozytorów Polskich XX wieku*, dz. cyt., s. 376.

⁴⁵⁵ D. Krupińska, *Łacina jest językiem przyszłości. Rozmowa z Marcelem Pérèsem, muzykologiem, kompozytorem, założycielem zespołu Ensemble Organum* [w:] „Christianitas”, 63/64 (2016), s. 229.

kierunku S. Dąbek zaznaczał: „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 w. trwa proces wypadania tzw. moderny ze zrozumiącej w sposób oczywisty wspólnoty humanistyczno-chrześcijańskiej 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 wypowiedanie siebie sam sobie tworzy własną wspólnotę»⁴⁵⁶.

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.

Rysy patriotyczne mogą zostać dostrzeżone w przypadku utworu *Missa pro Patria* na sopran, mezzosopran, chór mieszany z solistami, perkusję i orkiestrę instrumentów dętych (1997) Pawła Łukaszewskiego, który może być podobnie jak utwór Juliusza Łuciuka - *Msza Polska* - przykładem tożsamości narodowej w coraz bardziej unifikacyjnym świecie, co zgodnie z treścią dokumentu Episkopatu Polski zatytułowanego *Chrześcijański kształt patriotyzmu*: „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

⁴⁵⁶ S. Dąbek, *Twórczość Mszalna Kompozytorów Polskich XX wieku*, dz. cyt., s. 376.

spotkają się z doświadczeniami dnia dzisiejszego, a także nadziejami i niepokojami pokoleń najmłodszych”⁴⁵⁷.

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 i 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, 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 oczyszcza”⁴⁵⁸.

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, wiążące się z 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 kultury⁴⁵⁹.

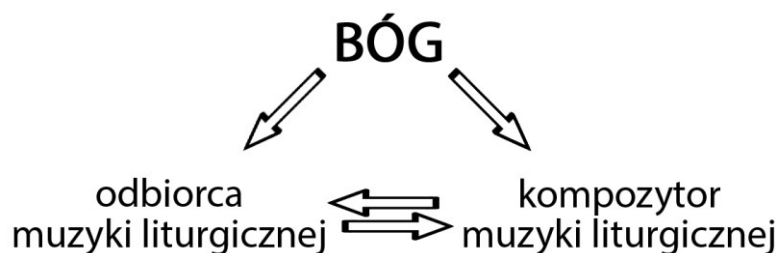
Blask rezonującego piękna wydobywający się z prawidłowo napisanego i co ważne wykonanego utworu z pomocą Ducha może działać owocnie niczym woda wypływająca ze świątyni z Księgi Ezechiela. Ma ona niezwykłą, przemieniającą moc i jak mówi prorok w usłyszanych od anioła słowach: „woda ta płynie na obszar wschodni, wzdłuż stepów i rozlewa się w wodach słonych, a wtedy wody stają się zdrowe.

⁴⁵⁷ Rada ds. Społecznych Konferencji Episkopatu Polski, *Chrześcijański kształt patriotyzmu*, Warszawa 2017, pkt. 11.

⁴⁵⁸ J. Ratzinger, *Nowa Pieśń dla Pana*, dz. cyt., s. 196-197.

⁴⁵⁹ Zob. S. Szymański, *Potęga Losu w wybranych utworach pasyjnych współczesnych kompozytorów muzyki sakralnej. Perspektywa personalistyczna*, dz. cyt., s. 228.

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 rosnać 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, wprowadzany 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 konkretnej 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 swobodę poddania się strumieniowi doświadczenia dobra i piękna. To poddanie się prądowi, jakie niesie ten strumień 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 w tej formie określony już jako *muzyczny rezonans sacrum* jest szczególnym i dynamicznie działającym środkiem przekazu tego piękna na wszystkich swoich adresatów. Jego działanie ma kierunek zstępujący zawsze od strony Boga,

a dwustronny w obrębie odbiorcy i twórcy 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. To rezonowanie dokonuje się także poprzez utwory wspomnianych w niniejszej dysertacji kompozytorów, jak i 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 w pewien sposób pięknem i mogą oddziaływać na uczestników zgromadzenia liturgicznego, czy nawet słuchaczy w filharmonii, jak również na ich twórców dzięki kierunkowi zwrotnemu. Kompozytor jako świadek piękna wiary⁴⁶⁰, będący uczestnikiem liturgii jest również odbiorcą jej muzycznego wymiaru. Dzięki muzycznemu rezonansowi sacrum, stworzone przez siebie samego 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 i tylko wtedy wspomniana w powyższej wizji proroka Ezechiela słona woda stanie się na nowo „zdrową”.

3. Sacrum w gatunku Mszy

Doskonałość formy wraz z rezonansem Bożego piękna emanujących 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 tekstach mszy. Natomiast punkt widzenia odbiorcy może się zasadniczo różnić i ze względu na wielorakość czynników, może być trudnym do określenia. Warto zaznaczyć również, że spojrzenie to będzie przebiegać w duchu wiary, więc jego ukazanie odbędzie się z perspektywy osoby wierzącej. Wyjaśnienie tego działania wymaga przybliżenia znaczenia terminu *sacrum*. Definicja jednoznacznie określa, że *sacrum* (świętość)

⁴⁶⁰ Zob. J. Bramorski, *Muzyka sakralna jako via pulchritudinis wyzwaniem dla kompozytorów* [w:] „Pro Musica Sacra” 15 (2017), s. 84-88.

oznacza, to co święte, wzniosłe, niezwykle i przeciwstawne profanum. Termin ten został wprowadzony przez F. D. E. Schleiermachera⁴⁶¹.

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* jest odnoszona przede wszystkim do Boga będącego przedmiotem najwyższej oceny religijnej i czci oraz źródła wszelkiej świętości. Jako uczestnictwo w świętości Boga jest ona odnoszona także do człowieka, do miejsc czy obrzędów związanych z kultem oddawanym Bogu⁴⁶².

Z przedstawionych powyżej myśli wynika, że proces dochodzenia do *sacrum* w kontekście realizacji własnej drogi życiowej oznacza pełne pokory wsłuchanie się w głos Boga oraz podporządkowanie się Jego zamysłom tym samym wypełniając Jego wolę. Zatem w świetle dokumentów kościelnych dotyczących muzyki liturgicznej, w kompozycji mszy jest nim wykorzystanie w pełni i z najwyższą precyzją swoich umiejętności warsztatowych wraz z zanurzeniem 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 w jego zapisanych 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. Wprawdzie atrybut ten jest istotny, ponieważ jak pisał 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 wpływała 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

⁴⁶¹ Zob. K. Pilarz, *Sekularyzacja Sacrum i jej konsekwencje pastoralno-wychowawcze* [w:] „Teologia i Człowiek” 28 (2014) 4, s. 11-25; *Słownik teologiczny*, t. 2, red. A. Zuberbier, Katowice 1989, s. 301.

⁴⁶² Zob. R. Krawczyk, *Biblijna koncepcja świętości* [w:] „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 67 (2014) nr 4, s. 345-346.

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 uczestnictwo⁴⁶³.

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 świece, ponieważ żyją w światłości Boga i ją odbijają. Prorocy, apostołowie, „święci Jerozolimy” są święci przez charyzmaty swojej posługi⁴⁶⁴. Zatem można przyjąć, że *sacrum* 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 otworzenie 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 odmiennie, więc trudno jest określić te momenty⁴⁶⁵. 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 i *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

⁴⁶³ Zob. P. Evdokimov, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, Warszawa 2006, s. 107.

⁴⁶⁴ Tamże, s. 108.

⁴⁶⁵ Mogą one stać się tematem badań w przyszłości.

modlitwie, są cudownym doświadczeniem, które transcenduje wszelką sytuację i aktualizacją troskę ostateczną⁴⁶⁶.

Przeniesione powyżej działanie na sferę kompozycji dzieła muzycznego dowodzi, że modlitwa jako jedna z części procesu kompozycji mszy muzycznej, pomaga we wskazywaniu drogi i podobnie jak w przypadku pisania 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”⁴⁶⁷. Wynika z tego, że tworzeniu ikony towarzyszy modlitwa człowieka poszukującego Prawdy. Podobnie podczas procesu kompozycji utworu muzycznego autor również jej poszukuje, co może wynikać z wielu przyczyn i być spowodowane np. potrzebą wyzwolenia się z momentów niemocy czy beznadziejności. W profesję tę wpisane jest ciągle dokonywanie wyborów, więc powierzenie w modlitwie swoich spraw i problemów, zarówno związanych z twórczością jak i życiem osobistym wydaje się naturalne. Światło modlitwy powoduje, że droga, którą kroczy twórca w labiryncie wyborów staje się rozświetlona. Jak mówił Krzysztof Penderecki labirynt oznaczał poszukiwanie, błądzenie i dochodzenie do celu drogą okrężną. Oznacza to, że prawdziwa twórczość wiąże się z wędrówką⁴⁶⁸, więc jeżeli muzyka ma służyć jako miejsce poznanie samego Boga to musi być podporządkowana teologii, a jej twórca powinien być świadomy ponoszenia trudu i ciężaru „uchrystusowania” przestrzeni dźwiękowej. Trwanie w modlitwie podczas całego procesu twórczego, a więc nie tylko w chwilach zwątpienia, lecz nieustannie - również w momentach radości – jest niewątpliwie wspomagającą formą zaangażowania duchowego w krystalizacji kompozycji dla twórcy

⁴⁶⁶ Zob. M. Bogdalczyk, *Wiara jako troska ostateczna. W nawiązaniu do myśli Paula Tillicha* [w:] „Logos i Ethos” 2 (33) 2012, s. 96.

⁴⁶⁷ J. Różycka – Klejnowska, D. Klejnowski – Różycki, *Studium ikony*, Zabrze 2011, s. 239.

⁴⁶⁸ Zob. I. Lindstedt, *Artysta w labiryncie* [w:] „Ruch Muzyczny” 8 (2020), s. 7.

poszukującego. Bowiem wtedy pojawiające się wątpliwości mogą zostać rozwiane, a owoc pracy może nabrać 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 określić, 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, skryształowaną, dojrzałą oraz wybitną⁴⁶⁹.

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)⁴⁷⁰. 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 skryształowana. 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 dziedzinie⁴⁷¹: „w tym względzie wypełnianie zadań wynikających z odczytywanego i realizowanego powołania życiowego, pomimo krótko- i długotrwałych trudności, jakie mogą wystąpić, będzie przebiegała pomyślnie, gdyż świadomość możliwości ich pojawienia się wpisuje się w konkretne projektowanie działań służących aktualizacji tego powołania”⁴⁷². W powyższym kontekście można przyjąć, że komponowanie utworu muzycznego o tematyce dotyczącej sfery *sacrum*, czyli np. mszy muzycznej, będzie dokonywało się świadomie, gdyż droga do celu, do którego dąży twórca będzie iluminować umiejscowionymi na niej drogowskazami, np. zdobytą wiedzą z zakresu prawodawstwa liturgicznego, teologii i teorii muzyki, czy nabytym doświadczeniem kompozytorskim

⁴⁶⁹ Zob. E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, Gdańsk 2005, s. 216.

⁴⁷⁰ Tamże.

⁴⁷¹ Tamże.

⁴⁷² M. Szymańska, S. Szymański, *Twórcza postawa człowieka wobec realizacji jego życiowego powołania*, dz. cyt., s. 229-230.

wraz z specyficznymi i odpowiednimi umiejętnościami warsztatowymi. Jednak poziom ten wciąż nie zakłada dojrzałego spojrzenia na zadany temat.

Trzeci rodzaj stanowi twórczość dojrzała, która polega na podejmowaniu ważnych celów i znaczących problemów oraz na wypracowywaniu rozwiązań cechujących się statusem 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 wyboru⁴⁷³.

Kompozytor może mieć do dyspozycji wielorakie techniki budowy dzieła muzycznego, a pomimo 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 transformacyjne⁴⁷⁴.

Toteż w kontekście kompozycji mszy muzycznej ukazany powyżej poziom może oddawać najpełniej dojrzałość twórcy dotykającego ukrytego w muzyce *sacrum*, którego wydobywanie będzie sprzyjało konstruktywnej transformacji postaw jego odbiorców. Twórczość wybitna wprowadza w danej dziedzinie, czyli w przypadku muzyki liturgicznej zmiany o charakterze fundamentalnym, nie łamiąc przy tym istniejących zasad z nią związanych. Przestrzeń ta wskazuje na najwyższy poziom dojrzałości

⁴⁷³ Zob. E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, Gdańsk 2005, s. 217-218.

⁴⁷⁴ Zob. M. Szymańska, S. Szymański, *Twórcza postawa człowieka wobec realizacji jego życiowego powołania*, dz. cyt., s. 230.

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”⁴⁷⁵. 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 w 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”⁴⁷⁶. 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 jednym

⁴⁷⁵ P. Łukaszewski, *Moja droga do sacrum*, dz. cyt., s. 99.

⁴⁷⁶ św. Augustyn z Hippony, *Wyznania*, tłum. Z. Kubiak, Kraków 2000, s. 436.

ze sztandarowych przykładów podkreślających to zjawisko był utwór 4'33" amerykańskiego kompozytora muzyki współczesnej John'a Cage'a, napisany na dowolny instrument w 1952 roku. Prawykonanie z udziałem pianisty David'a Tudor'a 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 posiada tylko jedną wskazówkę wykonawczą - *tacet* - co oznacza „milczy”. Cage jako ekstrawagancki artysta na rok przed napisaniem swojego kontrowersyjnego utworu zapragnął usłyszenia ciszy absolutnej i zamknął się w komorze bezechowej. Efektem było rozczarowanie, gdyż nawet w tak sterylnych warunkach akustycznych nie mógł jej usłyszeć. Dobiegały 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, a zmanifestowanie faktu, że cisza absolutna nie istnieje. Podobnie cisza w partyturach napisanych nie tylko w utworach z kręgu kameralistyki, a również w formach skonstruowanych z większych składów instrumentalnych czy wokalnoinstrumentalnych nie pozostaje bez znaczenia. Struktura systemów tych utworów wskazuje na różnorodność barwową, gdzie nie zawsze zespół gra *tutti*, więc nie zawsze grają wszystkie instrumenty na raz. W tych miejscach do pewnego czasu kompozytorzy umiejscawiali pauzy, lecz w dzisiejszych czasach nie zapisuje się pauz we wszystkich miejscach w partyturze, gdzie występują. Dzieje się tak ze względu na podwyższenie jakości 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 ciszy⁴⁷⁷.

Z przedstawionych powyżej myśli wynika, że cisza absolutna nie istnieje w obecności człowieka, więc nie jest on w stanie w jakimkolwiek stopniu jej doświadczyć, oraz nie może zostać ona utożsamiana z beczynnością czy nicością. Jej trwanie ma formę 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

⁴⁷⁷ Zob. T. Olearczyk, *Cisza w edukacji szkolnej*, Kraków 2016, s. 11.

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 takim razie może być ona przedmiotem filozofii i pedagogiki umożliwiającym rozumienie zjawiska ciszy w świetle kształcącym i wychowawczym. Może także być rozpatrywana na polu ekologii jako element kształtujący środowisko życia człowieka, gdzie 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 czy określania reakcji społecznych. Jako pewna ludzka rzeczywistość metafizyczna powiązana z narodzinami, istnieniem czy śmiercią posiada 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 człowieka⁴⁷⁸. To właśnie ostatnie ujęcie wydaje się najistotniejsze w określeniu znaczenia *sacrum* w kompozycji formy mszalnej, ponieważ momenty poszukiwawcze ugruntowane w obszarze wymagającym uwagi, skupienia oraz dialogu wewnętrznego rodzą się 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, więc jest gotowością na przyjęcie bezgłośnie działającego Boga i pozwala człowiekowi poznać Boga bez konieczności mówienia nowych rzeczy. Podążanie tą drogą odsuwa udział intelektu i zmysłowości ukierunkowując tą niezwykłą podróż w stronę komunii całego jestestwa człowieka z obecnością życiodajnego i przemieniającego życie w miłość Stwórcy⁴⁷⁹. 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

⁴⁷⁸ 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.

⁴⁷⁹ Zob. *Rana Miłości. Konferencje Kartuskie*, przekł. T. Lubowiecka, M. Sokalski, Kraków 2004, s. 81-85.

naśladujący 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. 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 Pocij pisał, 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 wesprzeć”⁴⁸⁰. 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, ponieważ 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 otrzymujących”⁴⁸¹. 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 zadanym tematem. Kompozytor wsłuchujący się w ciszy w głos Boga otrzyma odpowiedź, która będzie drogowskazem podczas nawet najtrudniejszych

⁴⁸⁰ Łukaszuk R., *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.

⁴⁸¹ J. Ratzinger, *Bóg i świat, wiara i życie w dzisiejszych czasach*, rozm. P. Seewald, tłum. G. Sowiński, Kraków 2005, s. 384.

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 przedstawionych twórców, warto dostrzec jeszcze inne. W zrozumieniu i odnalezieniu sacrum w twórczości Henryka Jana Batora może być pomocna analiza dorobku artystycznego kompozytora, okoliczności powstawania i przeznaczenia danych utworów 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. (...)”⁴⁸². Z tego wynika, że sacrum w wymiarze muzycznym nie musi znajdować się w wyjątkowo skomplikowanych formach, ale konieczne jest 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 w następujący sposób: „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 majorem Dei gloriam* – jak u Haydna, u którego ową intencję

⁴⁸² 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.

wyrażaną literami „AMDG” znaleźć można w rękopisach. Jak u Haydna, mimo iż Górecki owymi literami swoich rękopisów nie znaczy”⁴⁸³.

Pisanie muzyki na chwałę bożą wiąże się z koniecznością wejścia w tajemnicę Zbawienia, z poszukiwaniem drogi do jego zrozumienia. Nawet jeżeli dotyczy to pisanie muzyki niezwiązanej ze świętymi tekstami. Wspomniany powyżej muzykolog w kolejnej literackiej pozycji 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 (...). 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 sakralnej”⁴⁸⁴; oraz: „mój dorobek kompozytorski znaczony 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 rozwijać”⁴⁸⁵. Zatem poszukiwanie przyjmuje często formy na pozór oddalone od „głównego nurtu” muzyki sakralnej. Niemniej ich obecność jest konieczna dla właściwego zrozumienia tradycji gatunku – *continuum* przez twórców, wykonawców jak i odbiorców. Pomimo ogromnej perspektywy i możliwości w przekraczaniu 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, np. zamówiona przez Jana Pawła II msza 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 latka 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 krztań od razu po pierwszym akordzie, jak u Bacha albo u Mozarta. A on co, w dwudziestym pierwszym

⁴⁸³ B. Bolesławska-Lewandowska, *Górecki. Portret w pamięci*, Kraków 2013, s. 125.

⁴⁸⁴ M. Tomaszewski, *Penderecki. Bunt i wyzwolenie. Rozpętanie żywiołów*, Kraków 2008, s. 190.

⁴⁸⁵ K. Penderecki, *Kulturotwórcza moc chrześcijaństwa* [w:] „Tygodnik Powszechny” 1 (1988), s. 3.

wieku będzie pisał Solemnisy jak Beethoven czy Bruckner?”⁴⁸⁶ Tak więc zetknięcie się z wizją artystyczną znajdującą się w *Kyrie* Góreckiego może wpływać na rozumienie postrzegania sfery sacrum przez samego kompozytora, co wiąże się również z poszerzaniem horyzontów w wymiarze teologiczno-muzykologicznym i twórczym odbiorców dzieła.

Rozumienie więc sacrum przez kompozytorów może cechować się różnorodnością ubogającą twórczy warsztat w zakresie tworzenia mszy muzycznej. Takie podejście jest komplementarne w pewien sposób do wyrażania sacrum przez kompozytorów analizowanych mszy. Dzieła te stanowią jedynie znikomy pierwiastek w postrzeganiu sacrum w wymiarze muzycznym. Ogrom złożoności utworów i tekstów oraz płynących z nich myśli i odczuć wskazuje na konieczność prowadzenia dalszych badań w zakresie zadanego tematu.

4. Perspektywy ...

Praca kompozytorska nad przedstawioną *Mszą Nadziei – Missa Spei* nie mogłaby zostać urzeczywistniona, 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 twórczej, którego wprowadzenie do procesu twórczego silnie dotyka ostatecznego kształtu 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.

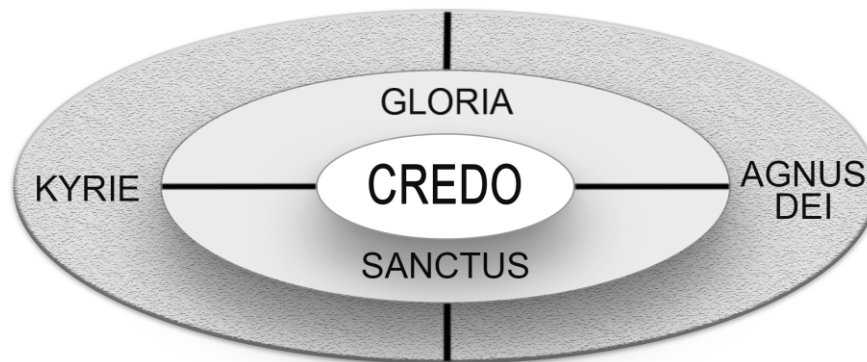
⁴⁸⁶ M. Wilczek-Krupa, *Górecki. Geniusz i upór*, Kraków 2018, s. 321.

Drugi obszar odnosi się właśnie do samej sfery materii dźwięku, która jest służebna Słowu⁴⁸⁷. Analiza poszczególnych mszy muzycznych polskich kompozytorów rzuciła światło na formę, styl i architekturę słowno-muzyczną 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 zadanego 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 odnowionej*⁴⁸⁸, a także: często zmienne 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 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*; czy 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

⁴⁸⁷ Zob. J. Bramorski, *Pieśń nowa człowieka nowego*, dz. cyt., s. 328-349.

⁴⁸⁸ „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 *quasi-tercjowymi*, o pokrewnym kolorycie (...)”. R. Borowiecka, *Twórczość religijna Pawła Łukaszewskiego. Muzyka jak wyraz zmysłu wiary artysty*, Kraków 2019, s. 528 – 529.

muzyki mogą nadażyć za tokiem symfonii czy kwartetu smyczkowego i zrozumieć przekaz skierowany poprzez tony do ich emocji”⁴⁸⁹. 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.

Znajdujące się w centrum mszy *Credo* na nowo ugruntowuje muzyczną tradycję Kościoła. Projekcja słów przez cały czas jej trwania dokonuje się za sprawą chóru bez towarzyszenia innych instrumentów. Część ta stanowi także symboliczne ukazanie muzycznej drogi jaką ewoluowała *Credo* w historii muzyki: utwór rozpoczynają głosy męski, a w partyturze znajduje się oznaczenie *cantabile, in stilo canto gregoriano*, dalej głosy łączą się, dialogują, a modyfikująca się z każdym następnym taktem harmonia, w której są osadzone, przemienia koloryt tej części zmierzając do obszaru charakterystycznego dla współczesnej muzyki poważnej. Samo zakończenie – szczególnie dobór akordów na słowie „Amen” – także symbolicznie wskazuje na fakt, że muzyka liturgiczna będzie pisana nieustannie, więc będzie stanowiła 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 opieczętowana identycznymi ramami, które rozpoczynają i kończą utwór. Jest nimi fraza *Gloria, in excelsis Deo*. Oczywiście za drugim razem jej konstrukcja zmierza do triumfalnego

⁴⁸⁹ R. Borowiecka, *Twórczość religijna Pawła Łukaszewskiego. Muzyka jak wyraz zmysłu wiary artysty*, dz. cyt., s. 531.

zakończenia. To właśnie w tej części wspomniane powyżej elementy charakterystyczne i konstytuujące dzieło zostały rozbudowane pod największym kątem, co wyniknęło z personalnego i literackiego odbioru samego tekstu, ale również z możliwości muzycznych jakie on dostarcza, a analiza dzieł innych kompozytorów umocniła tylko ten zamiar. Znajdujący się po przeciwległej stronie układu *Sanctus* został osadzony w radosnym klimacie, z delikatnością, której obraz najlepiej mogą oddać aniołowie zstępujący na ołtarz w tym momencie Eucharystii. Ta właśnie wizja towarzyszyła podczas pracy kompozytorskiej i pomogła w zobrazowaniu go muzyką. Cechuje się on przejrzystą konstrukcją, wciąż właściwą dla założeń nowej muzyki. Jego delikatność i zarazem zauważalna 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 względem pozostałych. *Kyrie* rozpoczyna się cichym „biciem serca” emitowanym przez bęben *gran-cassa*, które może być tożsame z biciem serca Maryi znajdującej się pod krzyżem. Temat pasyjności pojawiał się wielokrotnie w twórczości 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 wypływa 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, zdradza 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 tak po takcie orkiestrą. Kulminacja cechuje się ostatnią frazą słowną wykonywaną przez cały zespół i ostrym zerwaniem, po którym projekcja libretto zostaje osadzona jedynie w przestrzeni chóralnej. Taki zabieg ożywia muzyczną mszę, a kończąca partia wokalna wycisza odbiorcę tworząc kontemplacyjny nastrój, przez co staje się głosem wypełnionym nadzieją. Utwór *Missa Spei* przejawiający

się wspomnianymi elementami tonalności odnowionej dowodzi, że współczesna muzyka liturgiczna może czerpać z tradycji Kościoła i jednocześnie aktualizować jej wymiar.

Trzecim obszarem, który wpłynął na istotę i kształt *Mszy Nadziei* jest po prostu modlitwa. Bez niej każdy z momentów 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 droga ta, pomimo wielu napotkanych trudności, wskazywała światło, za którym podążał i będzie podążał w swoich dalszych artystyczno-personalnych 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 strukturą, która wciąż „staje się” w procesie ubogacania kompozytora. Jest ona dla niego z jednej strony niewyczerpującym się 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 percepcji istoty Mszy świętej przez innych jej uczestników i tym samym zmienia się w nim również ta percepcja w wymiarze wertykalnym i horyzontalnym. Dokonuje się specyficzna polifonia uczuć, której formę może nadać tylko sam Pan Bóg, bowiem „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 różnorodności”⁴⁹⁰.

⁴⁹⁰ H. U. Balthasar, *Prawda jest symfoniczna. Aspekty chrześcijańskiego pluralizmu*, tłum. I. Bokwa, Poznań 1998, s. 6.

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. Towarzyszą temu różne stany psychiczno-duchowe, co w trakcie czasu poświęconego na kompozycję *Missa Spei* miało niejednokrotnie miejsce. Jej autor przeżywał okresy pozbawione wszelkiej radości płynącej z jakiegokolwiek muzyki, jak też okresy obojętności i rzadko zdarzające się momenty wzniesienia, tak jak w przypadku pisania części *Sanctus*. Niemniej jednak praca ta stała się dla niego transparentnym elementem życia, powiewem wiatru wspomagającym budowanie jego relacji z Bogiem, w ciszy. Zatem, kompozycja dzieła muzycznego ściśle związanego z liturgią, w której to zawsze będzie chodziło o przeświadczenie, że właśnie w niej dokonuje się coś świętego, co jest niezależne od człowieka⁴⁹¹, powinna zostać poprzedzona poszerzeniem teoretycznych horyzontów zadanego tematu oraz analizą muzyczną powstałych wcześniej utworów wpisujących się w obszar pracy twórczej. Spoiwem jednoczącym 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 Boga”⁴⁹².

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 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

⁴⁹¹ Zob. J. Ratzinger, *Zur Lage des Glaubens*, Monachium 1985, s. 130.

⁴⁹² 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.

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”⁴⁹³.

Odnalezienie tego języka wcale nie musi być tak skomplikowane. Zjawisko muzyki konsumpcyjnej występuje w coraz większym stopniu w liturgii. Dochodzi do arbitralnego umiejscowienia śpiewu podczas celebracji. Pojawiające się utwory, które wchodzi w skład 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 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 kompozytora, do jego dzieła podczas procesu twórczego, elementów tonalności odnowionej w sposób ściśle korelujący z materią liryczną, a w obszarze wykonawczym ciągle podnoszenie kwalifikacji muzyków, by ich posługa dźwiękowa stała zawsze na najwyższym poziomie. Emitowana materia muzyczna nie będzie pozbawiona wartości estetycznych, czy istoty przekazu słownego, a wciąż będzie się wpisywać w sztukę wysoką pobudzając refleksję wszystkich jej odbiorców. To właśnie indywidualne spojrzenie na muzykę przez kompozytora czerpiącego z tonalności odnowionej i wprowadzającego tym samym swoje własne, oryginalne rozwiązania w architekturze liryczno-dźwiękowej i mającego na uwadze muzyczną tradycję Kościoła, ma szansę stać się nowym językiem muzyki liturgicznej, który dźwiękowo odda chwałę Bogu przez Kościół. Język ten nie będzie nośnikiem zredukowanej tradycji muzycznej, w której piękno zostanie sprowadzone 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. J. Ratzinger w kwestii własnego doświadczenia piękna zauważał: „mam wciąż w pamięci koncert, który po przedwczesnej śmierci Karla Richtera prowadził w Monachium Leonard Bernstein. Siedziałem obok ewangelickiego biskupa Johannes Hanselmann. Kiedy triumfalnie wybrzmiał ostatni dźwięk jednej z wielkich kantat Bacha, spontanicznie popatrzyliśmy na siebie i równie spontanicznie

⁴⁹³ C. M. Azevedo, *Aktualne oczekiwania i wzywania dotyczące muzyki w Kościele*, dz. cyt., s. 24.

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 wnioski, ale przez wstrząs – że coś takiego nie może pochodzić z pustki; mogło się to zrodzić jedynie z mocy prawdy, która uobecnia się w natchnieniu kompozytora»⁴⁹⁴. Dlatego też, 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 Chrystusa⁴⁹⁵, w którym znajduje się źródło wszelkiego natchnienia. To właśnie dzięki niemu ten 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 ciągłości*⁴⁹⁶. Czerpie ona dogłębnie z tradycji i jednocześnie ubogaca ją swoją nową szatą barw i przestrzeni, z poszanowaniem wszelkich i aktualnie obowiązujących zasad z nią związanych zataczając hermeneutyczne koło. To działanie będzie chronić ją w przyszłości od katastrofalnej w skutkach rewolucji i od drastycznych w skutkach błędów. Niestety zerwanie z ciągłością może spowodować nieodwracalne z skutkach zmiany, a skoro jest ona integralną częścią liturgii – zmiany te wpłyną również na samą liturgię. Ponadto, rozerwanie to może odbić się również negatywnie na muzykę liturgiczną, będącą integralną częścią Eucharystii, ponieważ nowe pokolenia kompozytorów będą od początku poszukiwać drogi do jej stworzenia, która nigdy nie będzie już taka sama. Prawdziwa nowa muzyka sakralna staje się nadzieją na przyszłość, staje się realnym i żywym drogowskazem na drodze piękna, staje się kolejną autentyczną kolumną w katedrze Stwórcy, w co wpisuje się pojmowanie sacrum w gatunku mszy, jako poszukiwanie i podążanie drogą ku Bogu.

⁴⁹⁴ J. Ratzinger, *W drodze do Jezusa Chrystusa*, tłum. J. Merecki, Kraków 2004, s. 38n.

⁴⁹⁵ Zob. A. Michalik, *Zraniony strzałą piękna. Piękno i misja Kościoła według Josepha Ratzingera* [w:] „Tarnowskie Studia Teologiczne” 33 (2014) nr 2, s. 79-90.

⁴⁹⁶ Zob. S. Zatwardnicki, *Hermeneutyka reformy – hermeneutyka wiary* [w:] „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* przedstawiał się następująco: 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; 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 nieodzowną jej częścią, wciąż domaga się nieustannej eksploracji w zakresie interdyscyplinarnego podejścia do rozumienia czym ono jest. Poszukiwanie to otwiera zatem 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 z punktu widzenia podmiotów zaangażowanych w partycypacyjno-duchowy charakter uczestnictwa w niej. Należy tu wymienić nie tylko osoby bezpośrednio uczestniczące w liturgii, ale osobę 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. Dlatego istotnym jest tutaj wydobyć roli i znaczenia wkładu kompozytora w podniesienie jakości przeżywanej liturgii nie może zostać pominięte, ponieważ to właśnie on jest pierwszym ogniwem, które urzeczywistnia i jednocześnie aktualizuje muzyczny wyraz Wcielonego Słowa. Pisał o tym m.in. Józef Ratzinger powołując się na znakomitego niemieckiego kompozytora Paul'a Hindemith'a, 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”⁴⁹⁷. Ponadto Tomasz

⁴⁹⁷ J. Ratzinger, *Nowa Pieśń dla Pana*, dz. cyt., s. 172.

Samulnik rozwijając analizę 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*”⁴⁹⁸. W związku z tym troska o jakość utworów przeznaczonych dla kultu jest uzasadniona i przejawia się w poruszanej tematyce 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 tematyce niesakralnej, takich jak sale koncertowe, czy filharmonie, co niewątpliwie poszerza obszar oddziaływania Słowa Bożego na człowieka, a zatem staje się narzędziem na polu ewangelizacji. Obecne w nim sacrum znajduje się w poszukiwaniu i zbliżaniu się do Boga przez kompozytora, gdzie 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*, to stanowi odpowiednią materię muzyczną towarzyszącą liturgii. Dowodem na to są przede wszystkim wykonania podczas wielu uroczystości kościelnych. Ponadto utwór ten, dzięki aspektowi rytmicznemu oraz swojej melodyce, jest mocno zakorzeniony w tradycji i kulturze narodowej, a jego koneksja z wymiarem literackim realizuje się w sposób subtelny i klarowny. Tutaj sacrum jest drogą poszukiwania Boga, w której poczucie tożsamości, również w wymiarze patriotycznym, jest także istotne w kształtowaniu postawy człowieka wierzącego.

Natomiast *Missa Brevis* Krzysztofa Pendereckiego, będąca syntezą muzyki chóralnej kompozytora, uwidacznia fakt, iż wciąż możliwe i uniwersalne jest połączenie

⁴⁹⁸ T. Samulnik, *Główne Tezy Teologii Muzyki Josepha Ratzingera/Benedykta XVI* [w:] „Teologia w Polsce” 11, 2 (2017), s. 229.

muzyki dawnej z muzyką współczesną, również tą atonalną, co wskazuje na potrzebę czerpania z muzycznego skarbca Kościoła, wpisując się jednocześnie w jego *continuum*. Dzieło to imponuje mistrzowskim prowadzeniem głosów każdej z części oraz wyjątkowym kształtowaniem się dramaturgii słowa w sposób niemalże ascetyczny. Dlatego też, obecne w nim sacrum jest poszukiwaniem Boga ze szczególnym zaangażowaniem intelektu i sfery duchowej.

Missa de Misericordias 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 określa za pomocą promienistego układu koncentrycznego jego centrum, którym jest *Credo*. Poprzez to, dzieło cechuje się szlachetnością formy, a dzięki odpowiednio wyselekcjonowanej palecie 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 lirycznowokalnej posiada uniwersalny charakter. Ponadto, dzieło to podczas wykonania w trakcie liturgii wskazuje drogę odbiorcy, której celem nadrzędnym jest przybliżenie go do misterium Eucharystii, a obecne w nim sacrum znajduje się w poszukiwaniu 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 sam zaznaczył w partyturze, które z części mogą być wykonane podczas liturgii, a które podczas koncertu. Na uwagę zasługują 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 także 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 wyraz artystyczny związany niewątpliwie z odpowiednim warsztatem i wyobraźnią przedstawionych powyżej 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 równolegle 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 specyficzny dla siebie sposób przetwarzają je na materię muzyczną. Miało to także miejsce w przypadku kompozytora *Missa Spei*, gdzie proces twórczy przebiegał równolegle do rozwoju duchowego. Na decyzję napisania *Mszy Nadziei* i wprowadzenia do niej motywu pasyjności miały wpływ wielorakie czynniki takie jak: indywidualne doświadczenia kompozytora w zakresie religijnym, kulturowym, społecznym budowanym na fundamencie aksjologii chrześcijańskiej. Poszukiwania własnej drogi życiowej, którym towarzyszyły refleksje natury zarówno egzystencjalnej jak i metafizycznej na pewno nie zostały obojętne dla kształtującej się perspektywy i kontekstu dokonania przyszłego wyboru konkretnego charakteru formy *Missa Spei*. Kompozytor nieprzypadkowo dobrał materię pasyjności do postawy, którą reprezentował abp. Antoni Baraniak, który pomimo ogromu cierpienia, upokorzenia, a wręcz upodlenia nie stracił wiary, nadziei i miłości oraz wytrwał w wierności nauce Kościoła stając się wiarygodnym, żywym świadkiem na drodze swojego powołania kapłańskiego. Warto dodać, że motywy pasyjności były zawsze obecne w muzycznej twórczości autora dysertacji, dlatego też zagłębienie się w biografię abp. Antoniego Baraniaka korelowało z jego zainteresowaniami muzycznymi.

Zatem, zasygnalizowane powyżej zagadnienia uzasadniają wagę twórczej inspiracji utworu *Missa Spei*, będącego *novum* w *continuum* materii muzycznej Kościoła. Synchronizacja teologii i muzyki spowodowała powstanie siedmioczęściowego 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 pasyjności 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, a 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, jak i powstałych utworach muzycznych, wybrzmiewa nadzieja i Miłosierdzie Boże w suplikacyjnym charakterze, które domaga się traktowania z najwyższą jakością architektury dzieła, posiadającego jednak indywidualny wymiar twórczy. To też świadome zastosowanie przez autora utworu współczesnych technik kompozytorskich np. tonalności odnowionej, nieodbiegających od istoty muzyki liturgicznej, nie ograniczy, lecz wzbogaci materię muzyczną Kościoła. Zatem sacrum w wymiarze muzycznym cyklu *Missa Spei* jest poszukiwaniem drogi zbliżania się do Boga, co dokonuje się za pomocą sfer: intelektualnej, duchowej i kulturowej.

Nowy język muzyki dla kultu niekoniecznie musi czerpać z awangardy, eksperymentalizmu czy innych im pochodnych, a może być wciąż dostępny dla każdego odbiorcy dzięki zachowaniu melodyjności, jednakże umiejscowionej w specyficznej przestrzeni muzycznej. Takie podejście, z jednej strony, charakteryzuje się uniwersalnością w dostępie, a z drugiej zapobiega degradacji jakości utworu, jak i sztuki wysokiej. Wymaga ono wciąż aktualizacji wiedzy nie tylko na polu stricte muzycznym, a również teologicznym, 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 niewłaściwie wykorzystanej muzyki z punktu widzenia teologii, co niejednokrotnie ma miejsce podczas Eucharystii.

Powiązanie wiedzy teologiczno-muzycznej z umiejętnościami kompozytorskiego warsztatu twórczego oraz z postawą artysty poszukującego prawdy jest istotne w odnalezieniu odpowiedzi na pytanie, czym jest sacrum w kompozycji mszy muzycznej. Autor dysertacji poszukując odpowiedzi na to pytanie dostrzegł, że magnetyzacja wynikająca z właściwie tworzonej relacji pomiędzy członkami zgromadzenia liturgicznego, a kompozytorem rezonuje na ich wspólne przeżywanie treści Mszy świętej. Co więcej, wywołany rezonans zyskuje charakter ponadczasowy, dodając nadziei 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 i 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. Należy zauważyć, że tożsamość twórcza jest „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”⁴⁹⁹.

Właściwe urzeczywistnienie się sacrum w kompozycji mszy wymaga następujących warunków: zgłębienie wiedzy związanej z historią i teologią liturgii oraz historią, teologią i prawodawstwem dotyczącym muzyki dla kultu; refleksyjna analiza powstałych dotychczas wybranych dzieł muzycznych będących cyklami mszalnymi; wysoka jakość w posługiwaniu się warsztatem kompozytorskim; otwartość duchowa 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 bardziej dogłębnie dokonać analizy historii i teologii Eucharystii, aczkolwiek poruszana tematyka i jej zakres w pewien sposób stanowiła ograniczenie tej możliwości.

Poszukiwania i nadzieje związane z sacrum w kompozycji mszy *Missa Spei* zainicjowane w niniejszej rozprawie stanowią wyzwania dla kompozytorów, muzyków

⁴⁹⁹ M. Krasuska-Betiuk, Z. Zbróg, *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. 55.

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 dobierany repertuar muzyczny dla liturgii; muzyków mających wysokie kompetencje w wykonawstwie muzyki, 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 odpowiedzi⁵⁰⁰.

Wykonywanie muzyki w Kościele staje się doświadczeniem wiary, która oświecona estetyką dociera w najgłębsze obszary duszy człowieka⁵⁰¹. Toteż, podczas liturgii, muzyka musi być piękna, ale żeby nią się stała potrzeba odpowiedniej formacji rozpoczynającej się już w latach młodości. Równoległe do jakościowego procesu kształcenia w szkołach czy instytucjach w zakresie muzyki i nierozzerwalnie związanej z nią kultury, warunkiem koniecznym jest równoległy rozwój i troska Kościoła w tym zakresie. S. Garnczarski powołując się na aktualne także dziś myśli Harnoncourt'a 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

⁵⁰⁰ Zob. E. Dudkiewicz, *Artysta w służbie liturgii – w optyce teologicznej Josepha Ratzingera*, dz. cyt., s. 19.

⁵⁰¹ Zob. V. De Gregorio, *Kościół, sztuka i muzyka: doświadczenie poszukiwań i odnajdywanie zawsze nowych horyzontów* [w:] „Pro Musica Sacra” 16 (2018), s. 71-84.

różnorodności⁵⁰². Dzięki temu możliwe będzie głębsze zrozumienie sacrum mieszczącego się w nowopowstających 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 zakresie⁵⁰³. 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 i jakościowej muzyki przeznaczonej na potrzeby kultu. Wybitne dzieła muzyczne były niejednokrotnie prezentowane podczas wyjątkowych okoliczności i zdarzeń w życiu Kościoła⁵⁰⁴.

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 i specyficzna. Zrozumieniu tej istoty 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 wywołał w nim samym kolejne i nowe tematy do opracowania. Z całą pewnością istnieją więc nowe perspektywy zarówno do teoretycznego jak i muzycznego opracowania kolejnych zagadnień, a przedstawiona przez niego koncepcja nie ogranicza innych dróg umożliwiających dotarcie do istoty sacrum w kompozycji mszy jako gatunku muzycznego. Ponadto stosowanie elementów tonalności odnowionej w rozumieniu autora-kompozytora nie jest jedyną drogą dla współczesnej muzyki liturgicznej, ale może stanowić wyzwanie dla innych twórców poszukujących sacrum.

⁵⁰² Zob. S. Garnczarski, *Rola muzyki w życiu człowieka* [w:] *Cantate Domino Canticum Novum*, red. S. Garnczarski, Tarnów 2004, s. 89-97.

⁵⁰³ Zob. K. Szabela, *Chorał gregoriański w odnowionej liturgii Mszy św. po Soborze Watykańskim II*, dz. cyt., s. 147-151.

⁵⁰⁴ Zob. R. Tyrała, *Muzyka kościelna w archidiecezji krakowskiej w latach 1997–2017* [w:] „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 71 (2018) 3, s. 197-219.

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 Misericordias 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 libretto przez chór i orkiestrę (takty 112-117).
- Przykł. 6. Wojciech Kilar *Missa pro pace*. Charakterystyczna dla części *Gloria* figura harmoniczo-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 gloriám 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” – soprany i altys 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 Misericordias 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 Misericordias Domini. Polirytmia* w wyrażeniu „Cum Sancto Spiritu” (takty 124 – 129).

- Przykł. 25. Henryk Jan Botor *Missa de Misericordias Domini*. Polirytmia w ostinatowym fragmencie „Hosanna in excelsis” (takty 32 – 37).
- Przykł. 26. Henryk Jan Botor *Missa de Misericordias Domini*. Motyw główny, który rozpoczyna zarówno *Kyrie* jak i *Agnus Dei* (takty 1-5).
- Przykł. 27. Henryk Jan Botor *Missa de Misericordias Domini*. Początek projekcji libretto w *Kyrie* (takty 6-12).
- Przykł. 28. Henryk Jan Botor *Missa de Misericordias Domini*. Początek projekcji libretto w *Agnus Dei* (takty 5-12).
- Przykł. 29. Henryk Jan Botor *Missa de Misericordias Domini*. Charakterystyczna figura rytmiczna w *Kyrie* (takty 43-52).
- Przykł. 30. Henryk Jan Botor *Missa de Misericordias Domini*. Charakterystyczna figura rytmiczna w *Agnus Dei* (takty 38-45).
- Przykł. 31. Henryk Jan Botor *Missa de Misericordias 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 chór 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 libretto w języku polskim w *Alleluia* (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 odmiennych 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

29

The score is divided into three systems. The first system includes parts for 2 flutes (2 fl), 2 oboes (2 ob), 2 clarinets (2 cl), 2 bassoons (2 fg), and violin (vln). The second system includes parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) voices. The third system includes parts for Violin I (vn I), Violin II (vn II), Viola (vi), Violoncello (vc), and Contrabass (cb). The tempo is marked $\text{♩} = 82$. The time signatures are $\frac{5}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{3}{4}$, and $\frac{4}{4}$. The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *mp*, *ppp*, and *sim.* (sostenuto). The lyrics 'San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus,' are written under the vocal staves. A rehearsal mark '26' is present at the end of each system.

rit. $\text{♩} = 96$ più mosso ($\text{♩} = 110$)

27 $\frac{4}{4}$

389

2 fl *mf* *f* *p* *p*

2 ob *mf* *f* *p* *p*

2 cl *mf* *f* *p* *p*

2 fg *mf* *f* *p* *p*

tmp *pp* *mf*

cmpli *mp*

vcl *f* *pp* *mp*

ap *mf* *f* *p*

rit. $\text{♩} = 96$ più mosso ($\text{♩} = 110$)

27 $\frac{4}{4}$ *mf*

S *mf* *f* *p* *mf*
San - ctus Do - mi - nus, De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo - ria

A *mf* *f* *p* *mf*
San - ctus Do - mi - nus, De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo - ria

T *mf* *f* *p*
San - ctus Do - mi - nus, De - us Sa - ba - oth.

B *mf* *f* *p*
San - ctus Do - mi - nus, De - us Sa - ba - oth.

rit. $\text{♩} = 96$ più mosso ($\text{♩} = 110$)

27 $\frac{4}{4}$

vn I *mf* *f* *p* *mf*
legato *sim.*

vn II *mf* *f* *p* *mf*
div. *legato* *sim.*

vi *mf* *f* *p* *mf*
legato *sim.*

vc *mf* *f* *p* *mf*
legato *sim.*

cb *mf* *f* *p* *mf*
legato *sim.*

32 399

2 fl *mf* *f* *mp* <

2 ob *mf* *f* *mp* <

2 cl *mf* *f* *mp* <

2 fg *mf* *f* *mp* <

(1-2) tr *pp*

(3) tr *pp*

tmp *p* *f*

cmpli *mp*

cmprn *f*

vbf *mp*

ap *mp* < *f* *mp* < *f* *mp* <

S *mf* *f* *mp* <

A *mf* *f* *mp* <

T *mf* *f* *mp* <

B *mf* *f* *mp* <

28 più mosso (♩ = 116) rit. 29 ♩ = 96 5/4

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]

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]

Ple - 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]

Ple - 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]

28 più mosso (♩ = 116) rit. 29 ♩ = 96 5/4

div. *f* *mp* <

div. *f* *mp* <

div. *f* *mp* <

div. *f* *mp* <

div. *f* *mp* <

4/2 2/4 3/4

30 più mosso (♩ = 108)

33

2 fl *sim.* *pp*

2 ob *sim.* *pp*

2 cl *sim.* *pp* a2 3

2 fg *sim.* *p*

cr (1-2) *pp* I

cr (3-4) *pp* III

tn (1-2) *mp*

tn (3) *mp*

tup *pp* *mf* *p* *mp*

ti *mp* *mf*

cmpli *mf*

cmrne *mf*

vbf *mf*

pf *mf*

ap *mf*

30 *pp* più mosso (♩ = 108)

S *sim.* [o] *pp* *mp* *mf* Be-ne di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do -

A *sim.* [o] *pp* *mp* *mf* Be-ne di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do -

T *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 -

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 -

30 più mosso (♩ = 108)

vn I *sim.* *pp* *p* *mf* div.

vn II *sim.* *pp* *p* *mf*

vi *sim.* *mp* *mf*

vc *sim.* *mp* *mf*

cb *sim.* *mp* *mf*

430 *molto rit.* $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ 35 $\frac{4}{4}$

2 fl
2 ob
2 cl
2 fg

cr (1-2)
cr (3-4)
tr (1-2)
tr (3)
tn (1-2)
tn (3)
tb

tmp
gr c

empli
empne

pf
ap

gliss.

molto rit. $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$

S
A
T
B

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.

molto rit. $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$

vn I
vn II
vi
vc
cb

ca 315°