

„KRÓLOWEJ ANGIELSKIEJ ŚPIEWAJMY” – CZYLI LAPSUS LINGUAE WE WSPÓŁCZESNYM KOŚCIELE

WYWIAD Z DR. MIECZYŚLAWEM TULEJĄ, IKONĄ MUZYKI KOŚCIELNEJ W ARCHIDIECEZJI KRAKOWSKIEJ

PÓŁROCZNIK MUZYKÓW KOŚCIELNYCH ARCHIDIECEZJI KRAKOWSKIEJ

1 (4) 2022

MUSICA ECCLESIAE



DRODZY KSIĘŻA, SIOSTRY ZAKONNE, PANIE I PANOWIE ORGANIŚCI!



KS. GRZEGORZ LENART

Czerwiec to czas, w którym jedni przygotowują się do egzaminów, drudzy już je zdali i myślą o wyborze swojej drogi życiowej, a inni planują już swój zasłużony wypoczynek. Niezmiernie się cieszę i bardzo Wam dziękuję, że podczas planowania wakacji nie zapominacie o doładowaniu akumulatorów duchowych i tak chętnie zapisujecie się na rekolekcje dla organistów, które w tym roku odbędą się, podobnie jak w ubiegłym, w dwóch turnusach. Pierwszy od 3 do 5 lipca w Zakopanem w *Księżówce* (nasz pobyt w tym miejscu wpisze się w 25. rocznicę pielgrzymki Jana Pawła II do Zakopanego, podczas której Ojciec Święty również mieszkał w Księżówce), drugi w Krakowie w Domu Rekolekcyjnym Księży Sercanów *Domus Mater*. Zapisy wciąż trwają. Niech nie będzie nikogo, kto nie skorzystałby z rekolekcji i warsztatów. Pamiętajmy, że służymy pięknu liturgii, a w niej samemu Bogu, dlatego w duchu odpowiedzialności za ten piękny dar otrzymany od samego Stwórcy rozwijajmy swój talent muzyczny, byśmy potrafili jeszcze lepiej dzielić się nim z innymi. Serdecznie dziękuję wszystkim dyrygentom, którzy wzięli udział wraz ze swoimi zespołami w I Pielgrzymce Chórów Archidiecezji Krakowskiej. Będzie to cykliczna uroczystość w naszej archidiecezji, dlatego już teraz zachęcam, aby w przyszłym roku w czerwcu zaplanować udział w tym wyjątkowym i jedynym w swoim rodzaju spotkaniu chórów.

W naszym periodyku, jak zawsze, bardzo ciekawe artykuły. Siostra Susi Ferfoggia, miłośniczka i ceniona znawczyni śpiewu gregoriańskiego, pochyliła się nad introitem *Resurrexi* przeznaczonym na Niedzielę Zmartwychwstania Pańskiego.

Piotr Matoga, badacz instrumentów historycznych, przybliży nam niezwykle bujną historię odrestaurowanych ostatnio organów w Łopusznej. Helena Borkowska, polonistka, w swoim artykule uwrażliwi nas na błędy językowe, które często nieświadomie popełniamy podczas śpiewu pieśni. Maciej Kramarski, historyk sztuki i organmistrz, przedstawi organy w Sanktuarium św. Jana Pawła II w Krakowie-Białych Morzach, jedne z największych w naszej archidiecezji. Janusz Korczak, kompozytor, tym razem wyliczy grzechy, które zubożają piękno liturgii i zakłócają jej dynamikę. Mateusz Peciak, niezawodny improwizator znający się również na kulinariach, tym razem okaże się ekspertem również w dziedzinie remontów. Józef Łukasz, organista i dyrygent, znany na łamach naszego czasopisma m. in. ze swej dociekliwości, przedstawi nam kolejną ciekawą postać, tym razem – rzec by można – ikonę muzyki kościelnej w archidiecezji krakowskiej. Numer zamknie kronika ostatnich wydarzeń na polu muzyki kościelnej w naszej archidiecezji przygotowana przez Piotra Matogę.

Życzę Państwu owocnej lektury.

W TYM NUMERZE

INTROIT *RESURREXI*
NA NIEDZIELĘ
ZMARTWYCHWSTANIA 4

HISTORIA ORGANÓW
W KOŚCIELE
PW. PRZENAJŚWIĘTSZEJ
TRÓJCY W ŁOPUSZNEJ 7

„KRÓLOWEJ ANGIELSKIEJ
ŚPIEWAJMY” – CZYLI LAPSUS
LINGUAE WE WSPÓŁCZESNYM
KOŚCIELE 10

ORGANY W SANKTUARIUM
ŚWIĘTEGO JANA PAWŁA II
W KRAKOWIE 13

O WZGLĘDNOŚCI CZASU
W LITURGII 18

IMPROWIZACJA „OD KUCHNI”,
CZYLI LISTY STRYJA
BARTOLINIEGO
DO BARTŁOMIEJA 24

CAŁE ŻYCIE W SŁUŻBIE
KOŚCIOŁOWI 28

ŻYCIE MUZYCZNE
ARCHIDIECEZJI KRAKOWSKIEJ
OD LISTOPADA 2021 R.
DO MAJA 2022 R. 38



REDAKTOR NACZELNY:
KS. GRZEGORZ LENART

REDAKCJA:
S. SUSI FERFOGLIA
JANUSZ KRZYSZTOF KORCZAK
JÓZEF ŁUKASZ
PIOTR MATOGA
MATEUSZ PECIAK
HELENA BORKOWSKA
MACIEJ KRAMARSKI

KOREKTA:
DAWID RZEPKA
FAUSTYNA ZALEŚNA

SKŁAD:
TBC PROJECT

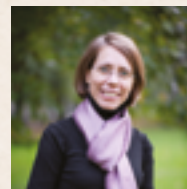
ZDJĘCIA:
KS. SEWERYN PUCHAŁA

WYDAWCA:
ARCHIDIECEZJALNA KOMISJA
MUZYKI KOŚCIELNEJ

KONTAKT Z REDAKCJĄ:
REDAKCJA CZASOPISMA
„MUSICA ECCLESIAE”
UL. FRANCISZKAŃSKA 3
31-004 KRAKÓW

E-MAIL:
MUZYKAWDIECEZJI@GMAIL.COM

INTROIT *RESURREXI* NA NIEDZIELĘ ZMARTWYCHWSTANIA



S. SUSI FERFOGLIA

Duża litera „R” czasownika *Resurrexi* – na początku introitu na Niedzielę Zmartwychwstania – zajmuje wiele miejsca w miniaturach w średniowiecznych rękopisach i jest bogato ozdobiona, co wyraźnie podkreśla rangę uroczystości Zmartwychwstania. Po dużej literze „A” introitu *Ad te levavi* na pierwszą Niedzielę Adwentu, rozpoczynającej cały rok liturgiczny, duża litera „R” przypomina, że Pascha jest sercem całego

roku liturgicznego. Kilka wersetów psalmu 139 w wersji Wulgaty św. Hieronima, które stanowią treść tej pięknej antyfony, staje się najważniejszym tekstem dla chrześcijanina.

Średniowieczny komentarz autorstwa teologa Guillaume’a d’Auxerre (1150-1230) do Introitu Wielkanocnego brzmi następująco: „I zaczyna Praecentor (pierwszy Kantor), używając swego głosu wielkiemu Kantorowi, to znaczy Chrystusowi: «Powstałem żywy i już zawsze z Tobą jestem», a Chrystus będzie *Praecentorem*, ponieważ po Nim i przez naśladowanie tego, co On czyni, także inni będą mogli chwalić Boga. «I już zawsze z Tobą jestem», podkreśla wieczność, w której On jest zawsze z Ojcem [i w której my również będziemy]”. Chrystus jest tu porównany do Wielkiego Kantora, który nawołuje swoim głosem lub ręką do śpiewania i skłania do naśladowania Go.

Ciekawym jest fakt, że tekst introitu występuje w pierwszej osobie w liczbie pojedynczej: „Powstałem żywy” – to nie Kościół stwierdza, że Pan zmartwychwstał, ale sam Chrystus, przez usta proroków, kieruje swoje słowo do Ojca.

Po długim milczeniu, które trwało cały Wielki Post, pojawia się w tym śpiewie ponownie Alleluja i tak będzie przez cały okres Wielkanocy: po każdej frazie powtarza się Alleluja, które wybrzmiało po raz pierwszy w oryginalnej melodii potrójnego Alleluja w Wigilię Paschalną.

Introit napisany jest w IV tonie, czyli w deuterusie plagalnym. Melodia jest dość skromna, trzymająca się w niższym rejestrze i – powiedzielibyśmy



BENEVENTO 34



VAT. R. 5319

– „smutna” w swoim charakterze. Dlaczego na tak wielką uroczystość Kościół nie przewiduje melodii bardziej radosnej? Jaki sens ma ogłoszenie Zmartwychwstania w IV tonie?

Introit ten stanowi zakończenie pewnego *itinerarium liturgicum*, spełnienie Triduum paschalnego, które się rozpoczęło w Wielki Czwartek. W Triduum trzy wydarzenia są ze sobą powiązane i stanowią jedną, nierozzerwalną całość: męka, śmierć i zmartwychwstanie. Jest to jedno i to samo spojrzenie wiary, które wyznajemy w Credo: *passus ET sepultus est ET resurrexit*. Całe Triduum rozpoczyna się śpiewem *Nos autem gloriari*, które jest również zapisane w deuterusie plagalnym i zawiera słynny tekst z Listu do Galatów 6,14: *A myśmy się chlubić powinni krzyżem Pana naszego Jezusa Chrystusa; w nim jest zmartwychwstanie nasze; przez niego jesteśmy zbawieni i oswobodzeni*. Krzyż i zmartwychwstanie są blisko siebie; perspektywa zbawienia jest „ogłoszona” w tonie deuterusa.

Melodia jest skromna, zwięzła, można ją zestawić z introitem *Dominus dixit* na Mszę o północy na Boże Narodzenie, która jest również bardzo skromna jak na tak wielką uroczystość. W obydwu przypadkach tekst wyraźnie uwypukla relację między Ojcem a Synem, który jest w odwiecznym planie Ojca, „przed jutrzeńką”, od wieków. Planem Ojca jest zbawienie człowieka, dlatego „On obarczył się naszym cierpieniem, On dźwigał nasze boleści” (Iz 53,4). Na tę tajemnicę trzeba patrzeć przez pryzmat całej „pedagogii zbawienia”, gdzie wszystko jest ze sobą związane i jedno z drugiego wypływa. W ten sam sposób należy rozumieć śpiewy gregoriańskie: są one częścią pewnej całości, pedagogii Boga w ciągu roku liturgicznego, gdzie wszystko jest powiązane tym Sensem i jest „pamiętką”, „przypomnieniem” historii zbawienia.

Kolekta wielkanocna pięknie podsumowuje tę prawdę: *Boże, Ty w dniu dzisiejszym pokonałeś śmierć i otworzyłeś nam bramy wieczności przez Jednorodzonego Syna Twojego; racz wspomagać nasze pragnienia, które uprzedzającą łaską Swoją sam obudziłeś*.

Wieczność, w której Syn jest z Ojcem, staje się teraz dostępna także dla nas, dlatego cały Kościół (Chrystus, Głowa i my, członkowie) może śpiewać z nieposkromioną radością: *Resurrexi et adhuc tecum sum!* Pieśń, w której nigdy nie zostaniemy opuszczeni, ponieważ zawsze będziemy mieli naszego Boskiego Mistrza chóru, pierwszego i wielkiego Kantora: Chrystusa Zmartwychwstałego. Jego najśłodszy głos uprzedza każdą naszą pieśń.



*Powstałem żywy i już zawsze z Tobą jestem, alleluja.
Włożyłeś na mnie wszechmocną rękę Twoją, alleluja.
Przedziwna jest wiedza Twoja, alleluja, alleluja.*

*V: Panie, Ty mnie przenikasz i znasz doskonałe,
wiesz o moim spoczynku i moim powstaniu.*

Ps 138, 18. 5-6; Ps 138, 1-2
GRADUAŁ JANA OLBRACHTA
(ARCHIWUM WAWELSKIE)

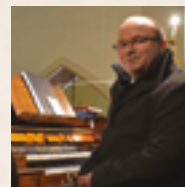
AD MISSAM IN DIE

Intr.
IV.

BE-SURRE-XI, et adhuc te-cum sum, al- le-
lú-ia: po- su- f-sti su- per me ma- num tu- am, al-
le- lú-ia: mi-rá- bi-lis fa- cta est sci- én- ti- a
tu- a, al-le- lú-ia, al- le- lú-ia. Ps. Dómi-ne pro-
básti me, et cogno-ví-sti me: *tu cognoví-sti sessi- ónem me- am,
et re-surrecti- ó-nem me- am.

GRADUALE NOVUM I/165.

HISTORIA ORGANÓW W KOŚCIELE PW. PRZENAJŚWIĘTSZEJ TRÓJCY W ŁOPUSZNEJ



PIOTR MATOGA

REMONT ORGANÓW W KOŚCIELE PW. PRZENAJŚWIĘTSZEJ TRÓJCY W ŁOPUSZNEJ, ZAKOŃCZONY W 2021 R., JEST ZNAKOMITĄ OKAZJĄ DO ZAPREZENTOWANIA DZIEJÓW TEGOŻ INSTRUMENTU W OPARCIU O ZACHOWANE DOKUMENTY ARCHIWALNE.

Drewniana świątynia w Łopusznej, konsekrowana w 1504 r., dysponowała organami co najmniej od XVIII w., bowiem tego rodzaju instrument notowano przy okazji wizytacji kanonicznej w 1723 r., natomiast z 1765 r. pochodzi wzmianka, iż na chórze znajdował się ośmiogłosowy pozytyw. Niewykluczone, że był on tożsamy z instrumentem, który około 1911 r. kronikarz opisywał jako „organy stare z bączkiem i ptaszkami, pięknej na zewnątrz struktury, lecz zepsute i rozstrojone”. Wspomniane urządzenia do-

datkowe można niewątpliwie wiązać z barokowymi manierami w budownictwie organowym.

Niedługo później w 1913 r. Stanisław Toboła z Krakowa zbudował nowy instrument o ośmiu głosach i „trzech kopulacjach”, przy czym należy stwierdzić, że w rzeczywistości organy dysponowały tylko jedną kopulacją (połączeniem manualu z pedałem), podczas gdy dwa pozostałe urządzenia dodatkowe były włącznikami stałych kombinacji. Instrument wyposażono w mechaniczną trakturę gry i pneumatyczny system



STÓŁ GRY
FOT. P. MATOGA.

MANUAŁ (C–F3)

Principal 8’

Flet major 8’

Gamba 8’

Octav 4’

Doppelflet 4’

Mixtur 3 fach

POŁĄCZENIE: Pedal-Copplung

STAŁE KOMBINACJE: Mezzo-Forte, Forte

PEDAŁ (C–C1)

Subbass 16’

Octavbass 8’

uruchamiania rejestrów. W tym miejscu warto po-
nownie oddać głos kronikarzowi: „Organy łopusz-
niańskie są kombinacji złożonej. Znaczący powiada-
ją, że mają ustrój pneumatyczno-stożkowy, czyli są tak
zbudowane, aby w górskim klimacie, gdzie często
i gęsto jeden dzień reprezentuje wszystkie pory
roku, były rzadko dobre, lecz prawie zawsze zepsute.
Podobno stare organy były o wiele lepsze, oprócz ład-
nego głosu posiadały kukułki”.

Wieczorem 24 grudnia 1948 r. w kościele od-
bywała się próba śpiewu jutrzni na Boże Narodze-
nie. Posługiwano się wówczas świecami ze względu
na przerwę w dostawie energii elektrycznej. Prawdo-
podobnie niedogaszona świeca stała się przyczyną
pożaru, który częściowo objął chór i organy, jednak
dzięki szybkiej interwencji nie strawił całej świąty-
ni. Instrument, uszkodzony przez ogień oraz wodę
 użytą do jego gaszenia, był wyłączony z użytku przez
kilka miesięcy. Naprawił go br. Teodor Wrzesień
z zakonu franciszkanów-reformatów, który już przed
pożarem dokonał czyszczenia rzeczonych organów.

W bliżej nieznanym czasie dobudowano tremolo
oraz zredukowano głos Mixtur 3 fach do jednorzę-
dowego głosu pryncypałowego 2’, przebudowując
kloc na wiatrownicy manualowej. Niewykluczo-
ne, że przynajmniej część tych modyfikacji została
wprowadzona przez br. Teodora Września. W 1996 r.
instrument wyremontowała firma Jacka Siedlarskiego

z Modlnicy k. Krakowa.

Kolejny gruntowny remont, przeprowadzony
przez firmę Tomasza Barcika i Michała Dźwigonia,
rozpoczął się w listopadzie 2020 r. i trwał do listo-
pada roku następnego. Oprócz prac renowacyjnych
i konserwatorskich przeprowadzono wówczas rekon-
strukcję zniszczonych elementów, m.in. stołu gry,
na którym stwierdzono ślady nadpalenia spowodo-
wanego pożarem, jaki wybuchł w 1948 r. Ponadto
zrekonstruowano głos Mixtur 3 fach, pozostawia-
jąc dotychczasowy głos pryncypałowy 2’ jako jeden
z rzędów odtworzonego głosu mieszanego. Neokla-
sycystyczny prospekt organowy odnowiła firma kon-
serwatorska Marii Sokół-Augustyńskiej z Krakowa.
Dnia 19 listopada 2021 r. miał miejsce odbiór tech-
niczny wyremontowanych organów, którego dokona-
li przedstawiciele Archidiecezjalnej Komisji Muzyki
Kościelnej w Krakowie.

Rzeczony instrument, będący jednym z niewielu
zachowanych dzieł Stanisława Toboli, jest znakomi-
tym przykładem postromantycznego budownictwa
organowego na terenie archidiecezji krakowskiej.

■



PROSPEKT ORGANOWY
FOT. P. MATOGA.

BIBLIOGRAFIA

Źródła archiwalne:

Archiwum Archidiecezjalnej Komisji Muzyki Kościelnej w Krakowie:
b. sygn., Protokół oględzin organów piszczałkowych firmy Tobola w kościele pw. Świętej Trójcy i św. Antoniego Opata w Łopusznej w dniu 8 marca 2019 roku;
b. sygn., Sprawozdanie z prac remontowych organów Stanisława Toboli w kościele św. Trójcy i św. Antoniego Opata w Łopusznej, Poznań 2021;
b. sygn., Zabytkowe organy firmy Tobola w kościele Świętej Trójcy i św. Antoniego Opata w Łopusznej. Dokumentacja fotograficzna, Kraków 2019.

Archiwum Kurii Metropolitalnej w Krakowie:
sygn. AV Cap 60, Visitatio interna et externa officialatus Sandecensis;
sygn. AV 52, Visitatio decanatus Neoforiensis.

Archiwum Parafii pw. Przenajświętszej Trójcy w Łopusznej:
b. sygn., Kronika Parafii Łopuszna od 1911 roku.

Narodowe Archiwum Cyfrowe: sygn. 3/1/0/15/623/1, Brat Teodor Wrzesień podczas naprawy zegara z kurantem fletowym, 1935 r.

Opracowania:

A. Skorupa, W. Bonowicz, R. Monita, *Łopuszna. Kościół drewniany*, Kraków 2017;
M. Smarduch, *Łopuszna – mała ojczyzna*, Kraków 2008.

„KRÓLOWEJ ANGIELSKIEJ ŚPIEWAJMY” – CZYLI LAPSUS LINGUAE WE WSPÓŁCZESNYM KOŚCIELE



HELENA BORKOWSKA

TROSKA O POPRAWNOŚĆ TEKSTÓW PIEŚNI I MODLITW ORAZ DBAŁOŚĆ
O PRAWIDŁOWE ICH ROZUMIENIE PRZEZ WIERNYCH WYDAJĄ SIĘ BYĆ
NIEWYSTARCZAJĄCO POWAŻNIE TRAKTOWANE.
WSZAK „NA POCZĄTKU BYŁO S Ł O W O” (J 1,1).

Sytuacja nieco się poprawiła, odkąd w większości kościołów praktykuje się wyświetlanie tekstów. Jednak na ekranach pojawiają się błędy (także ortograficzne) i niestety bywają one wielokrotnie powielane. Niezwykle jest bogactwo treściowe i formalne pieśni religijnych. Warto zadbać o to dziedzictwo kulturowe. W tych pieśniach jest wszystko – elementy liturgii, obrzędowość, założenia dogmatyczne, wreszcie ekspresja ludowej pobożności, a także wątki świeckie (np. w kolędach). Od najdawniejszych czasów były to utwory słowno-muzyczne wyrażające przeżycia religijne¹.

Tytułowa „angielska królowa” („Królowej Anielskiej śpiewajmy”) jest bezmyślnym przejęzyczeniem, podobnie jak wiele innych, na przykład „pod polskim Piłatem” (zamiast Ponckim) w Credo, „rondel z głowy zdjęła” (zamiast rąbek), „Tyś na pustkowiu chleb rozwoził/rozmroził, Panie” (zamiast rozmnożył).

Nasz mózg szybko zapełnia pustkę niewiedzy, tworząc własne, pozornie prawidłowe, logiczne tłumaczenia. Najczęściej obserwujemy to u dzieci. W modlitwie „Aniele Boży, strózu mój”, nie rozumiejąc archaicznego przyimka *ku*, młodzi chrześcijanie mówią: „bądź mi zawsze kupą mocy”, zgodnie z wyobraźnią ukształtowaną przez współczesną ikonologię. Zastanawiają się też, dlaczego Baranek Boży gładzi (czyli głaszcze łapką) grzechy świata...

W ostatnim czasie najbardziej rażącym błędem jest zmiana w pieśni XXV Jana Kochanowskiego „Czego chcesz od nas, Panie”.

Zamiast „Wdzięcznym Cię tedy sercem, Panie, wyznawamy,

Bo nad to przystojniejszej ofiary nie mamy” (zaimek *to* wskazuje na wyznawanie wdzięcznym sercem), śpiewa się „bo nad nie” (Czyli nad co? A może *na dnie*? Niektórzy są przekonani, iż *nadnieprzystojniejszej* to jedno słowo).

Tak tekst jest wyświetlany w wielu kościołach. Tak jest również śpiewany w niektórych katolickich mediach. Większość wiernych nie wie też, że przymiotnik *przystojny* znaczył w staropolszczyźnie tyle co godny, obyczajny².

Tak jak odbiór muzyki jest intuicyjny (zależy od wrażliwości słuchaczy) lub profesjonalny (u osób wykształconych w tym kierunku), tak percepcja tekstu literackiego może się odbywać w warstwie emocjonalnej, ale do pełnego przeżywania potrzebne jest właściwe zrozumienie treści.

Jaka jest świadomość modlitwy, której sensu nie pojmujemy? Wielu myśli: „skoro tak się śpiewa, to tak musi być”. Mało kto wnika w znaczenie i zastanawia się nad nim. To prawda, iż wiara i świadomość obecności Boga są kluczowe w modlitewnych sytuacjach, ale bez zrozumienia sensu, słowa stają się często rodzajem zaklęcia czy mantrą.

Z badań przeprowadzonych przez międzynarodowe organizacje PISA (Program Międzynarodowej Oceny Umiejętności Uczniów) i OECD (Organizacja Współpracy Gospodarczej i Rozwoju) wynika, że 40% Polaków (również z wyższym wykształceniem) nie rozumie tego, co czyta (gazet, ulotek, instrukcji, itp.)



ani komunikatów, które słyszy³.

Zgodnie z reformą szkolnictwa z 1999 roku wprowadzono przy egzaminie z języka polskiego na wszystkich poziomach edukacji ocenę umiejętności czytania ze zrozumieniem (najczęściej artykułu popularnonaukowego). W drugiej części sprawdzianów uczeń ma wykazać się wiedzą, a rozumienie tekstu stanowi podstawę analizy fragmentów, sposobu ich interpretacji i redagowania własnej wypowiedzi na zadany temat. Nie chwałę tutaj reformy oświaty (problem jest złożony), ale jest ona dowodem na zauważenie problemu analfabetyzmu funkcjonalnego w społeczeństwie.

Tak samo więc, jak zachodzi konieczność uczenia wiernych znaczenia obrzędów i znaków sakramentalnych, tak niezbędnym wydaje się permanentne wyjaśnianie tekstów religijnych; zawartych w nich metafor, aluzji (szczególnie biblijnych), archaizmów czy fragmentów o zawikłanej, pełnej przerzutni lub kwiecistej (barokowej) składni.

Publikacje mówiące o tekstach pieśni czy mo-

dlitw pojawiają się sporadycznie, zazwyczaj w artykułach internetowych nieznanymi większości wiernych. Czasami temat ten poruszają rekolekcjoniści lub chrześcijańscy blogerzy czy youtuberzy – znów na stronach internetowych, dla dość wąskiego grona odbiorców. Nie słyszałam nigdy kazania, które odnosiłoby się do trudnych fragmentów.

We współczesnym kościele obserwuje się też zjawisko dziwnego „ulepszania” niektórych znanych od lat pieśni.

„Panno święta, co Jasnej bronisz Częstochowy” – napisał Mickiewicz w „Panu Tadeuszu”, a nikt nie ma zamiaru go poprawiać.

Jednocześnie w pieśni „O, zbawcza Hostio” pozostawiono zaimek *co* – „co lud do niebios wiedziesz bram” – nie jest to więc działalność upo-

rządkowana... W Modlitwie Rzymskiej pojawiło się słowo *z a k l i n a m* (kojarzące się z magią!) zamiast błagam (Ciebie więc, o Matko Nieustającej Pomocy (...) błagam najgoręcej...”).

Można też znaleźć (rzadko) przykłady uzasadnionych zmian. Wydaje się słuszne i szybko zostało zaakceptowane poprawienie epitetu *stary* na *święty* (w odniesieniu do świętego Józefa) w kolędzie „Dzisiaj w Betlejem”.

Warto przyrzeć się też jedenastozwrotkowej adwentowej pieśni „Archanioł Boży, Gabriel”. Zwyczajowo śpiewa się dwie pierwsze strofy, zostawiając przeciętnego odbiorcę w błędnym przekonaniu, iż Maryja „nic nie rzekła Aniołowi” (sic!), chociaż dalszy ciąg tekstu bardzo dokładnie relacjonuje przebieg Zwiastowania i dialog Najświętszej Pani z archaniołem. Notabene może należałoby zmienić szyk w pierwszym wersie na „Boży archanioł, Gabriel”, by uniknąć niesmacznego zestawienia zgłosek, podkreślonego akcentem melodycznym.

„(...) I niech mają właściwie poprawione księgi

katolickie...” napominał już Karol Wielki (VIII/IX w.).

Jakże porównać problemy z pomyłkami niezręcznych kopistów czy niedouczonej skrybów ze współczesnymi możliwościami technicznymi, gdy program komputerowy może wskazać i poprawić błędy...?

Inną grupę w kościołach stanowi hiperpoprawność lub brak poprawności. Pierwsze zjawisko dotyczy przede wszystkim błędów fonetycznych, np. zbyt wyraźnego akcentowania głosek nosowych (męka zamiast [mēŋka], wzięli zamiast [vźel’i]), a także niepoprawne wymawianie głosek dźwięcznych na końcu wyrazu. W języku polskim (inaczej niż np. w angielskim) głoski dźwięczne w wygłosie ulegają ubezdźwięcznieniu. Powinno się więc słowa chleb, Bóg, ślub wymawiać [xlep], [buk], [ślup]⁴.

Dość często słyszy się błędne stosowanie paroksytonicznego akcentu w wyrazach zakończonych na -yka, -ika (muzyka, logika) czy -liście, -liśmy (myśleliście, chodziliśmy) oraz w zestrojach akcentowych (np. Pan Bóg) – akcentowanie obu członów. Nagminne są błę-

dy w odmianie nazwisk (polskie nazwiska z zasady odmieniają się), np. „w intencji Jana *Nowak*” (zamiast Nowaka).

Zwykle zaniedbania – czymże je usprawiedliwić? Powodują rozdrażnienie i niepokój wiernych, rozproszenia i różne wątpliwości.

W niektórych parafiach nie zdołano jeszcze dodać nowych wezwań do Litanii Loretańskiej i Litanii do Świętego Józefa. Co gorsze, często brak reakcji na uwagi czy prośby parafian, ale to już inny temat, również palący i również wymagający rozważenia i naprawy.

Poważne zadanie zadbania o poprawność językową pieśni i modlitw spoczywa na kapłanach, katechetach, organistach (nie pomijając oczywiście rodziców) jako desygnowanych do nauczania.

Może warto byłoby zastanowić się nad powołaniem Archidiecezjalnej Komisji Poprawności Językowej, analogicznie do istniejących komisji...?

Potrzeba wyjaśniania, uczenia, wskazywania sensu – niech będzie równa dbałość o inne elementy liturgii.

■



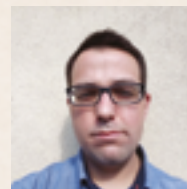
¹ Słownik terminów literackich pod redakcją Janusza Sławińskiego, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1976, s.303.

² www.sjp.pl

³ www.ibe.edu.pl/download/PISA_2015-20lipca_final.pdf

⁵ Sławistyczny alfabet fonetyczny (AS)

ORGANY W SANKTUARIUM ŚWIĘTEGO JANA PAWŁA II W KRAKOWIE



MACIEJ KRAMARSKI

Zapewne większość z nas miała już nieraz okazję gościć w Sanktuarium Świętego Jana Pawła II i uczestniczyć tam w uroczystej liturgii. Można więc założyć z dużym prawdopodobieństwem, że wszyscy przynajmniej raz słyszeliśmy organy znajdujące się w tym wyjątkowym miejscu. Jest to jeden z większych instrumentów wybudowanych w ostatnich latach w naszej archidiecezji, i choćby z tego powodu warto poświęcić mu trochę uwagi.

Jak całe sanktuarium, tak i organy wybudowane zostały w dość krótkim jak na polskie realia czasie. Już w 2012 roku Archidiecezjalna Komisja Muzyki Kościelnej wraz z kustoszem sanktuarium ks. prałatem Janem Kabzińskim podjęła decyzję o budowie organów i rozpisaniu konkursu ofert, do którego zaproszono firmy organmistrzowskie zarówno z Polski, jak i z zagranicy. Komisja od początku sugerowała, że powinien w tym miejscu powstać instrument liczący około 50 głosów. W planach była także budowa mniejszych organów do dolnego kościoła, która jak dotąd pozostaje niezrealizowana. W wyniku konkursu do realizacji zamówienia wybrano ofertę firmy Zych z Wołomina k. Warszawy, mającą już w swoim dorobku kilka instrumentów porównywalnej wielkości. Projekt prospektu nawiązujący ściśle do architektury wnętrza został dostarczony przez architekta świątyni, co z pewnością nie ułatwiało wykonawcy zadania. Przy projektowaniu dyspozycji i układu instrumentu zdecydowano się na budowę organów nawiązujących w swych założeniach brzmieniowych do estetyki romantycznej, z przewagą elementów o proveniencji niemieckiej. Biorąc pod uwagę skalę i koszty przedsięwzięcia, instrument udało się wybudować

w stosunkowo krótkim czasie dwóch lat, a odbioru dokonano w dniu 14 czerwca 2016 r. Ostatecznie powstał instrument o 52 głosach rozdzielonych na trzy manualy i pedały. W protokole z odbioru organów napisano, że: „są to jedne z najlepszych w powojennej historii Polski organów zbudowanych przez polską firmę organmistrzowską”.





Jak już wspomniano wyżej, architektura wnętrza kościoła narzuciła dość sztywne ramy dla nowo budowanego instrumentu. Pomimo sporych rozmiarów sanktuarium, przeznaczona na organy przestrzeń na chórze muzycznym jest stosunkowo niewielka, zwłaszcza na głębokość. Wymusza to rozciągnięcie całego instrumentu na dużej szerokości i rozbudowanie go wwyż. Wysmukły i dość ascetyczny w wyrazie prospekt z piszczałkami głosu Pryncypała 16' biegnącymi przez jego całą wysokość nie pozwala odczytać układu poszczególnych sekcji, co wpisuje się dobrze w typową dla budownictwa organowego XIX i wczesnego XX wieku konwencję, kiedy to prospekty były kształtowane najczęściej dość niezależnie od wewnętrznego układu instrumentu. Pewnym mankamentem może się wydawać zastosowanie stołu gry wbudowanego centralnie w szafę organów – w instrumencie tej wielkości byłoby łatwiej kontrolować dźwięk od stołu gry nieco oddalonego od korpusu organów. Niestety niewielka głębokość chóru wymusza zastosowanie kontuaru wbudowanego w szafę. Pomimo to organista dobrze słyszy poszczególne sekcje, co jest w dużym stopniu zasługą udanej intonacji.

Dużą zaletą instrumentu jest klarowne i przemysłane rozlokowanie poszczególnych sekcji, w czym dopatrzeć się można pewnego nawiązania do tradycji francuskiej. Najniżej tuż nad stołem gry znajduje się sekcja II manualu, zamknięta w szafie ekspresyjnej. Powyżej po obu stronach są symetrycznie rozlokowane wiatrownice manualu I (głównego) oraz pedału, podzielone na stronę C i Cis. Jeszcze wyżej, w drugiej szafie ekspresyjnej umieszczono sekcję manualu III (Recit expressif). Trzeba podkreślić, że do wszystkich wiatrownic jest łatwy i wygodny dostęp – co nie w każdym organach jest spotykane. Imponujący system powietrzny organów tworzą dwa miechy magazynowe, połączone z wiatrownicami solidnymi drewnianymi kanałami. Instrument posiada w pełni mechaniczną trakturę gry oraz elektryczną trakturę rejestrową, obsługującą wiatrownice klapowo-zasuwowe. Klawiatury manualów obejmują skalę pełnych pięciu oktaw (C–c³), zaś klawiatura pedałowa C – g¹.

Na uwagę zasługuje duża elegancja wykonania stołu gry oraz lekkie i precyzyjne działanie traktury, pomimo dużych rozmiarów instrumentu i stosunkowo wysokiego ciśnienia na wiatrownicach (ponad 90 mm sw dla manualów i ponad 110 dla pedału). W celu ułatwienia rejestracji w instrumencie zastosowano Setzer na 4000 kombinacji. Żaluzje szaf ekspresyjnych sterowane są mechanicznie, co być może nieco utrudnia ich użycie, jednak przyczynia się do większej niezawodności tego urządzenia. Podkreślić trzeba wyraziste działanie szaf ekspresyjnych,

które umożliwiają uzyskanie dużych kontrastów dynamicznych, a także bardzo dobre funkcjonowanie systemu powietrznego, który radzi sobie z dostarczaniem powietrza do wszystkich sekcji nawet przy dużym obciążeniu. Piszczalki labialne ze stopu ołowiu i cyny o różnych proporcjach oraz z drewna sosnowego i dębowego wykonane zostały w warsztacie firmy Zych, zaś piszczalki językowe dostarczyła renomowana firma Stinkens z Holandii. Na uwagę zasługuje wykonanie prospektu ze stopu o zawartości 85% cyny.

DYSPOZYCJA INSTRUMENTU PRZEDSTAWIA SIĘ NASTĘPUJĄCO:

MANUAŁ I (GŁÓWNY)	MANUAŁ II (SCHWELLWERK)	MANUAŁ III (RECIT EXPRESSIF)	PEDAŁ
Pryncypał 16'	Geigenprincipal 8'	Bourdon 16'	Kontrabas 32' (akustyczny)
Pryncypał 8'	Doppelflöte 8'	Flute harmonique 8'	Pryncypał 16'
Holflet 8'	Salizional 8'	Bourdon 8'	Subbas 16'
Gamba 8'	Aeoline 8'	Gambe 8'	Zartbas 16' (transmisja Bourdon 16' z III man.)
Gedeckt 8'	Unda Maris od c ⁰ 8'	Voix celeste od c ⁰ 8'	Violonbas 16' (C-H drewno, w prospekcie)
Oktawa 4'	Fugara 4'	Flute octaviante 4'	Oktawbas 8'
Szpicflet 4'	Flöte 4'	Prestant 4'	Cello 8'
Kwinta 2 ² / ₃ '	Sesquialtera 2x	Nasard 2 ² / ₃ '	Fletbas 8'
Oktawa 2'	Piccolo 2'	Octavin 2'	Chorał 4'
Kornet od g ⁰ 5x	Harmonia Aetheria 3x	Tierce 1 ³ / ₅ '	Puzon 16'
Mikstura 2' 5x	Oboe 8'	Plein Jeu 3-6x	Trompet 8'
Trompet 16'	Klarinette 8'	Basson 16'	
Trompet 8'		Trompette harm. 8'	
		Hautbois 8'	
		Voix Humaine 8'	
		Clairon 4'	

POŁĄCZENIA

I/P, II/P, III/P, Super III/P, Sub II/I, II/I, Super II/I, Sub III/I, III/I, Super III/I, Sub II, Super II, III/II
Tremolo dla Man. II i Man. III



Jak widać, dyspozycja organów jest próbą połączenia elementów niemieckiej i francuskiej tradycji romantyczno-symfonicznej, z przewagą tych pierwszych. Szczególnie przekonująco brzmi sekcja II manualu, wyposażona w obój typu niemieckiego oraz Klarinette, a także rzadko spotykaną wąskomenzurowaną miksturę typu Harmonia Aethera, której subtelne brzmienie dodaje instrumentowi wiele uroku. Także głosy językowe sekcji I manualu i pedału przekonują swoim głębokim i pełnym, ale nie brutalnym brzmieniem. Bogate obsadzenie dyspozycji głosami 16' i 8' daje instrumentowi solidny fun-

dament, pozwalający poprowadzić śpiew nawet licznie zgromadzonej wspólnoty wiernych, jak również wykorzystać instrument dla wsparcia dużego chóru i orkiestry. Dalsze opisywanie brzmienia organów w sanktuarium wydaje się zbędne, gdyż każdy może sam się o nim przekonać podczas dni skupienia organistów. Myślę, że nie będzie przesadą stwierdzenie, że jest to muzycznie przekonujący i udany instrument, który stanowi jeden z ważniejszych punktów na organowej mapie Krakowa i Małopolski.

■



O WZGLĘDNOŚCI CZASU W LITURGII



JANUSZ KRZYSZTOF KORCZAK

Kiedyś usłyszałem od pewnego człowieka, że aniołowie najbardziej zazdroszczą ludziom posiadania czasu. Jest to pewien paradoks, iż pielgrzymi tej ziemi funkcjonują pod dyktando zegara, aby dojść do wieczności oraz do Boga, który nie ma początku ani końca, bo sam jest *Alfą i Omega*. Jako ludzie żyjemy w ściśle sprecyzowanych kanonów chronologicznych zdefiniowanych przez układy dni, tygodni, miesięcy, lat, wieków, epok, etc. i z jednej strony traktujemy czas jako coś oczywistego oraz pierwotnego, z drugiej zaś – bez końca uczymy się mądrego zarządzania tym bezcennym kapitałem. Innego rodzaju paradoks stanowi fakt, że chociaż czas kiedyś osiągnie swój kres, to posiada przy tym coś z wieczności, gdyż stanowi on walutę, która nigdy nie straciła i nie straci na wartości względem różnorodnych dóbr ziemskich. Kolejna jego niezwykła cecha polega na tym, że chociaż nie potrafimy nad nim zapanować, to mamy ogromny wpływ na jego wartość, czego najlepszymi dowodami są intymne wspomnienia niezwykłych chwil, które zwykliśmy określać jako „bezcenne” (niezależnie od tego, ile faktycznie one trwały) lub system zarobków, który diametralnie dywersyfikuje „wartość” godziny życia programisty wykonującego zlecenie dla potentata Big Techu z godziną pracy nieocenionego pana woźnego doglądającego najbardziej przyziemnych kwestii w szkolnej szatni i na korytarzach.

Chociaż zagadnienie czasu we wszechświecie stanowi od zarania dziejów niewyczerpane źródło inspiracji dla filozoficznych dociekań, to jednak refleksje zawarte w tym krótkim artykule muszą stanowczo oprzeć się pokusie dołożenia kolejnego kamyczka do tego pięknego ogrodu, którego doglądały najtęższe umysły myślicieli wszystkich epok i któremu początek dał Ten, który jest

Źródłem czasu. Na tym etapie w zupełności wystarczy przyjąć proste założenie, że choć czas jest „walutą” bezcenną, to jesteśmy w stanie bezpośrednio wpływać na jego wartość poprzez nasze codzienne wybory i decyzje.

Może to się wydawać dziwne, ale naczelną inspiracją do napisania niniejszego tekstu wcale nie był swego rodzaju zachwyt nad powyższymi kwestiami, bowiem *primus motor* stanowił pewien wszechogarniający dysonans wybrzmiewający pomiędzy zestawem spraw, na które podczas Liturgii Mszy Świętej trzeba nam koniecznie znaleźć odpowiednią ilość czasu, a sprawami, które można bez żalu pomijać lub też okazjonalnie dopuścić do głosu. Niestety – ośmielię się rzec – chyba każdy intuicyjnie wyczuwa, że największym priorytetem cieszą się czynności niezwiązane stricte z kultem Bożym. I chyba należy również zgodzić się z faktem, iż reforma liturgiczna przeprowadzona przez Sobór Watykański II dokonała zasadniczej redefinicji czasu, a co za tym idzie – odwrócenia pewnych priorytetów, albowiem to w istocie ma faktyczną wartość, czemu konsekwentnie poświęcamy swoje godziny, dni i życie. Instrukcja o koncertach w kościołach (*Lex Romae datur*) z roku 1987 stanowi, iż: *muzyka sakralna, czyli skomponowana dla celów liturgicznych, która z przyczyn obiektywnych nie może być wykonywana podczas nabożeństwa [...] może być wykonywana w świątyni poza obrzędami liturgicznymi, a zatem w sposób pośredni stwierdza się, iż Msza Święta nie jest już przestrzenią dla wielu form muzycznych (niezależnie od ich duchowej i artystycznej wagi), jeżeli nie wpisują się one w tzw. „dynamikę celebracji liturgicznej”*. Czy jednak dynamika ta współgra z autentycznym i głębokim przeżywaniem Najświętszej Ofiary i umożliwia spokojne wniknięcie w jej wielowymiarową mistykę? Przyjrzyjmy



się pokrótce temu zagadnieniu od strony muzycznej oraz praktycznej.

Na początku należy postawić pytanie, jakie formy muzyczne odpowiadają wyżej wspomnianej „dynamice celebracji liturgicznej”, jeżeli trwa ona przeciętnie od 25 do 45 minut? Generalnie konstrukcja *Novus Ordo Missae* utkana jest z określonego zestawu czynności, które następują bezpośrednio po sobie i charakteryzują się stosunkowo krótkim czasem trwania. Przyjęło się zatem w praktyce, iż jedynymi chwilami sprzyjającymi dłuższym (czyt. trwającym do 4-5 minut) formom muzycznym są momenty: poprzedzające śpiew na wejście, podczas Komunii Świętej (co również jest całkowicie uzależnione od miejsca oraz ilości rozdawanych komunikantów), rzadziej w ramach uwielbienia po Komunii Świętej oraz po rozesłaniu. Czy jednak należy tłumaczyć taki stan rzeczy architektoniką posoborowej liturgii? Mimo pewnego zubożenia nie zabrania ona zgromadzeniu wiernych dłuższych momentów kontemplacji (i to niekoniecznie muzycznej, bowiem cisza również powinna zdecydowanie dłużej „wybrzmiewać”),

a zatem problem wydaje się leżeć w ludziach, którzy sprawują Święte Mistaria oraz w nich uczestniczą. Bo czy naprawdę brakuje nam czasu (zwłaszcza w niedzielę), aby zaśpiewać *Gloria*, *Credo* oraz dłuższy cykl mszalny (choćby przy udziale chóru)? Czy moment przygotowania darów musi trwać maksymalnie dwie minuty? Czy nie potrafimy wygospodarować kilkunastu minut więcej w niedzielę, aby przyjść wcześniej do kościoła i nauczyć się nowych pieśni? Czy faktycznie czas wykonywania określonej czynności liturgicznej musi wyznaczać czas trwania formy muzycznej? Być może powyższe dociekania nie mają najmniejszego sensu i po prostu tak być po prostu musi. Jakkolwiek lata posługi muzycznej w Kościele pokazały, że istnieje pewien zestaw spraw, na które zawsze znajdzie się odpowiednia ilość czasu, choćby miało go zabraknąć na głębokie przeżycie Mszy Świętej oraz wszelkie czynności temu przeżyciu towarzyszące. Przyjrzyjmy się pokrótce tymże „priorytetom”, które po części wyrugowały autentyczną sztukę muzyczną z liturgii.

Choć nie usłyszymy już dzisiaj przejmującej sekwencji *Dies irae* podczas pogrzebu, to przynajmniej dowiemy







się, kto raczył był zamówić Mszę Świętą za osobę zmarłą, bowiem jest to czynność nad wyraz nieodzowna i taka uroczysta proklamacja zwyczajnie nie może się nie odbyć (zwłaszcza w obliczu wszelkiej maści rodzinnych sporów, które przecież szczerą wiara winna łagodzić).

Nie zaśpiewamy również *Gloria* i *Credo* podczas uroczystej liturgii, ale dzięki temu zaoszczędzimy czas na odpowiednie podziękowanie księdzu biskupowi za udzielenie sakramentu bierzmowania lub, jak na prawdziwą wspólnotę przystało, złożymy wspaniałe życzenia imieninowe księdzu proboszczowi. Nie może przy tym zabraknąć płomiennych przemówień i kwiatów (przemowy później ze szczerym nabożeństwem przez ceremoniarza lub ministranta) od każdej grupy parafialnej oraz „zabawnych” anegdotek i rzewnych wspomnień z życia czcigodnego jubilata. Kiedy bowiem należy honorować ważne dla Kościoła osoby, jak nie właśnie podczas Najświętszej Ofiary Chrystusa Pana? Wszak „Pan Bóg zrozumie, a nawet się ucieszy”.

Nie należy również nadto przedłużać Mszy Świętej na zbyt dużą poufałość z zastępami Aniołów i Świętych podczas uroczystego śpiewu *Sanctus*, bo cóż jest bardziej godne i doniosłe niż wręczanie medali i odznaczeń? Odpowiednia przemowa podkreślająca zasługi takiego kawalera orderu winna cieszyć się zdecydowanie większą atencją niż prefacja wysławiająca zasługi Boga i Jego Świętych, których treść każdy z nas podobno świetnie zna i rozumie (bo przecież Msza w językach narodowych miała załatwić tę sprawę raz na zawsze), dlatego nie należy jej śpiewać, wystarczy recytacja (skoro już nie da się prefacji pominąć...).

Zdecydowanie zabraknie czasu na skorzystanie z innej modlitwy eucharystycznej niż druga, bowiem ktoś

dysponuje czasem na modlitwę Kanonem Rzymskim i zawartymi w nim wezwaniami orędownictwa kolejnych Świętych Pańskich, skoro rzeczą niezbędną jest odczytanie wszystkich prośb złożonych do „nowennowych skarbon” i bez tego Msza w środę nie będzie ważna, zaś Matka Najświętsza Nieustającej Pomocy zaniecha swego orędownictwa wskutek podobnego zaniechania.

Ponadczasowe cykle mszalne autorstwa np. Josquina des Prés pozostaną ponadczasowymi, ale tylko na YouTube albo Spotify, gdyż ich śpiewanie podczas Liturgii zabrałoby cenne minuty na prezentację muzycznych dokonań wszelkiej maści scholi młodzieżowych, których obecność skutecznie umiliła czas ludziom nie do końca rozumiejącym, w jakim celu znaleźli się w świątyni. Powyższa sytuacja stanowi również interesujący precedens, gdyż o ile często odmawia się czasu na wykonanie arcydzieł szkoły niderlandzkiej, o tyle nie brakuje go na kontemplację dzieł „szkoły lednickiej”.

Sytuacje wyżej wymienione, jak też wiele innych, konsekwentnie utwierdzają w ludziach to nieszczęsne przeakcentowanie i sprawiają, że wierni usiłują odbyć Mszę Świętą, nie zaś ją przeżyć. A skoro do spełnienia obowiązku wystarczy odbycie czynności, to nie należy sobie niepotrzebnie utrudniać życia, zwłaszcza staroświecką muzyką, która od dekad traci na wartości w uszach „pokolenia MTV”. Logiczną konsekwencją takiego stanu rzeczy są starania muzyków kościelnych, które uchronią ich przed definitywnym skazaniem na niebyt. W związku z tym starają się oni dostosować do sytuacji m.in. poprzez wejście w samopowielający się nurt współczesnej kompozycji liturgicznej, w którym zwyczajnie brakuje czasu na rozbudowane procesy dźwiękowe i wszystko musi się skomasować w granicach

homofonicznych rozwiązań, pozwalających zmieścić teksty dłuższych modlitw w ramach krótkiego utworu o przeznaczeniu mszalnym. Bez wątplenia jest to stan rzeczy przerażający oraz bezperspektywiczny pod kątem duchowym i muzycznym (i tutaj już autor nie ironizuje po sokratejsku), zaś dalsze próby „zdobycia i zatrzymania młodzieży w Kościele” będą wciąż przynosić odwrotny skutek, gdyż wszelkie usilne próby „uatrakcyjniania” Liturgii Mszy Świętej oraz dostosowywanie jej do coraz uboższych oczekiwań audialnych (bo trudno tu mówić o artyzmie) sprawia, że pośrednio uznamy Ofiarę Chrystusa za sprawę absolutnie niewartą naszej uwagi i wymagającą głębokiego znieczulania się tworam i tego świata, ewentualnie w dalszym ciągu będziemy szukać oszczędności czasowych, aż w konsekwencji Kościół zwyczajnie

opustoszeje, bowiem Źródło Czasu przegra w końcu z naszym zegarkiem.

Królestwo niebieskie podobne jest do króla, który wyprawił ucztę weselną swemu synowi. Posłał więc swoje sługi, żeby zaproszonych zwołali na ucztę, lecz ci nie chcieli przyjść. Posłał jeszcze raz inne sługi z poleceniem: "Powiedzcie zaproszonym: Oto przygotowałem moją ucztę: woły i tuczne zwierzęta pobite i wszystko jest gotowe. Przyjdźcie na ucztę!" Lecz oni zlekceważyli to i poszli: jeden na swoje pole, drugi do swego kupiectwa, a inni pochwycili jego sługi i znieważywszy [ich], pozabijali. Na to król uniósł się gniewem. Posłał swe wojska i kazał wytracić owych zabójców, a miasto ich spalić. Wtedy rzekł swoim sługom: "Uczta wprawdzie jest gotowa, lecz zaproszeni nie byli jej godni".

Mt 22,2-8

■



IMPROWIZACJA „OD KUCHNI”, CZYLI LISTY STRYJA BARTOLINIEGO DO BARTŁOMIEJA



MATEUSZ PECIAK

MÓJ DROGI BARTŁOMIEJU!

Jak już zapewne wiesz, w mojej kuchni zapanował straszliwy rozgardiasz. Nie myśl bynajmniej, że to wina Twego stryja. Jakby to wyglądało...? W końcu każda kuchnia potrzebuje niekiedy gruntownego remontu. Zapamiętaj więc sobie raz na zawsze: każdy szanujący się kucharz przynajmniej raz na 10-15 lat funduje sobie remont, by zniknął wszelki kurz i wszystko grało jak należy. Nie rób jednak nic na przekór innym, na własną rękę (i ku własnej zgubie), lecz pod okiem znawców tej sztuki – AKMK (Aktywnych Kreatorów Mistrzowskiej Kuchni) – i wtedy wszystko będzie wrzało na odpowiednim poziomie.

Jak wspominałem Ci w poprzednim liście, Twój znający się na wszystkim, o niebywałej skromności, wiedzy i talencie stryj, zdradzi Ci jak ze smakiem i odpowiednim wyczuciem wyremontować swoją kuchnię. Słowem – wszystko o sztuce kuchennego fugowania.

Mój drogi Bartłomieju, zarówno podczas fugowania płytek ściennych, jak i podłogowych, musisz postawić na odpowiednie przygotowanie. Wyposaż się we właściwe materiały i dużą precyzję w wykonywaniu kolejnych kroków. Fugowanie płytek to zaiste proces bardzo istotny, tak ze względów estetycznych, jak i użytkowych. Tak więc przystępując do fugowania płytek ściennych lub podłogowych, powinieneś wyposażyć się w takie rzeczy jak:

- notatnik do fug;
- pióro;
- wzorce fug z literatury;
- anielską cierpliwość.

Wszystko po kolei przedstawiam w pięciu krokach i instrukcji, którą dołączam do listu:

KROK 1: PRZYGOTOWANIE PODŁOŻA.

Fugowanie zaczynaj zawsze po znalezieniu odpowiedniego tematu. W pierwszej kolejności pozbądź się niepotrzebnych, skomplikowanych i trudnych zwrotów, dążąc do maksymalnego uproszczenia tematu. Następnie wyeliminuj pozostały brud i kurz, ćwicząc temat w różnych pokrewnych, paralelnych tonacjach. Najlepiej przysłuży Ci się w tym celu jednogłosowy nożyk z wymiennym ostrzem – pracuj raz lewą ręką, raz prawą ręką, innym razem nogami. Potem, podnosząc poziom swych dokonań, wykonaj pracę dwu- i trzygłosowym odkurzaczem lub czterogłosową zmiotką. Podczas przygotowywania podłoża dobrze będzie, jeśli zwrócisz szczególną uwagę na to, by nie uszkodzić naroży płytek, dbając o wszelkie kadencje, wykończenia i ozdobniki. Na koniec warto, byś delikatnie zwilżył krawędzie płytek i otarł pot z czoła, używając ściereczki. Rób to jednak tak, aby woda nie dostała się do spoin i nie zniszczyła Twoich własnych notatek.

Jeśli przeprowadzasz remont i konieczne jest uprzednie usunięcie starej fugi, dobrze, abyś wyposażył się w specjalne pióro i notatnik do fug. To świetne narzędzie, które pozwoli Ci uprościć fugę – sprowadzić ją do nieskomplikowanego schematu, a przy tym łatwiej pójdzie Ci z zapamiętaniem formy i wzorców zaczerpniętych z fachowej literatury (np. mistrza Bacha).

KROK 2: PRZYGOTOWANIE FUGI

Ilekoć przygotowujesz fugę, powinieneś pamiętać o zachowaniu odpowiednich proporcji: ilości przeprowadzeń tematów do ilości łączników. Fuga do płytek będzie miała dzięki temu taki sam kolor oraz identyczne właściwości techniczne, co jej wzorzec – będzie zwięzła i konkretna! Tak gotowy produkt nie powinien być ani za gęsty, ani za rzadki. Ważne, byś zastosował się do zaleceń producenta danego wyrobu, które znajdziesz zawsze na opakowaniu lub w dziełach któregoś mistrza.

KROK 3: APLIKOWANIE I ZACIERANIE FUGI

Od razu po przygotowaniu fugi do płytek nakładaj ją na powierzchnię ściany lub podłogi używając gumowej pacy, dzięki której nie uszkodzisz warstwy dekoracyjnej. Jakość dźwięku jest naprawdę istotna! Zaprawę aplikuj na niewielkie fragmenty, na zasadzie, którą już poznałeś – konstruowania imitacji T – O – T – O, stosunkowo mocno wcierając ją w spoiny, by równomiernie je wypełnić kontrapunktem, a jednocześnie zaoszczędzić materiał wykorzystując motywikę zaczerpniętą z tematu. Nakładając fugę, pacę prowadź zawsze pod kątem, mając na uwadze narzucony sobie schemat, który – jak jestem o tym głęboko przekonany – w mniejszym lub większym stopniu w końcu zdołasz zrealizować.

Oczywiście zamiast pacy możesz zastosować specjalny pistolet do fugowania, przez co praca będzie wydajniejsza, ale w przypadku pojedynczego remontu czy wykończenia mieszkania będzie on raczej zbędnym wydatkiem. Przyda się z kolei, kiedy będziesz fugował płytki na bardzo dużej powierzchni, co da Ci możliwość lepszego opanowania formy fugi. Im więcej ich wykonasz, tym kolejne będą przychodziły z większą łatwością, *ad hoc*.

KROK 4: ZBIERANIE NADMIARU FUGI I CZYSZCZENIE PŁYTEK

Po przeprowadzeniu zaprawy i jej wyschnięciu

możesz przystąpić do zebrania nadmiaru fugi – usuń to, co niepotrzebne, w czym Ci pomoże chłonny i wytrzymały dyktafon, który po uprzedniej słuchowej analizie pozwoli nadać formie idealny kształt. Podczas tego zadania nie powinieneś używać zbyt dużej ilości samokrytyki, aby nie doprowadzić do powstania przebarwień i nie popaść w jakiś marazm z powodu niezadowalających efektów. Bartłomieju, jeśli zauważysz, że zaprawa została nierównomiernie rozłożona, powinieneś poczekać, odpocząć ok. 20-30 minut, do wstępnego związania, i dopiero wtedy wykonać ją jeszcze raz.

Podczas zbierania nadmiaru fugi i czyszczenia płytek, abyś nie uległ znużeniu, skorzystaj z pomysłów mistrza Frobergera, które zademonstrował w swoich pięknych *Canzonach* i według jego wzorca zmodyfikuj nieco temat, ponieważ pozostałości zaprawy ciężko jest zmyć ze skóry i usunąć z pamięci. Praca nie może być nudna i prowadzić do zniechęcenia – musi być twórcza!

KROK 5: USUWANIE OSADU I NADAWANIE OSTATECZNEGO KSZTAŁTU

Zazwyczaj po zakończeniu fugowania na powierzchni płytek zauważysz lekki osad. Pozbądź się go, jednak dopiero po dwóch tygodniach intensywnego trenowania, używając w tym celu specjalnego środka, który jest polecany przez producenta fugi. Dbaj o artykulację bachowską, dodaj ozdobniki, próbuj zrealizować przez zagęszczoną masę choćby niewielkie *stretto*, nakładając tematy na siebie. Na koniec dodaj nutę pedałową na dominancie oraz, wedle uznania, wirtuozowską kadencję według wzorów lipskiego fachowca.

Bartłomieju, *tempus fugit* – więc bierz się do roboty i nie marnuj czasu! Prawdopodobnie szybko nie skończę remontu kuchni, więc przy następnej okazji zdradzę Ci, jak toczyć na tokarce zwiewne toccaty al’la Pachelbel.

Twój wierny, niezmordowany w kuchennych krzątaninach, stryj Bartolini

JAK „UGRYŹĆ” FUGĘ, BY BYŁA NIESKOMPLIKOWANIE PROSTA

1. Po przygotowaniu tematu fugi (np.: *Wysławiamy Chrysta Pana*), ćwicz krótkie imitacje w oktawie i kwincie, nie ograniczając się do poniższych przykładów, lecz wciąż poszukując nowych dróg. Początkowo trenuj w dwugłosie, następnie trzy-, cztero-, i pięciogłosie.



2. Wykonuj ćwiczenie również w paralelnych tonacjach, jak w poniższym przykładzie. Gdy już nabierzesz wprawy w improwizowaniu fugi, trenuj także w innych tonacjach (np. F, A, g, h itp.).

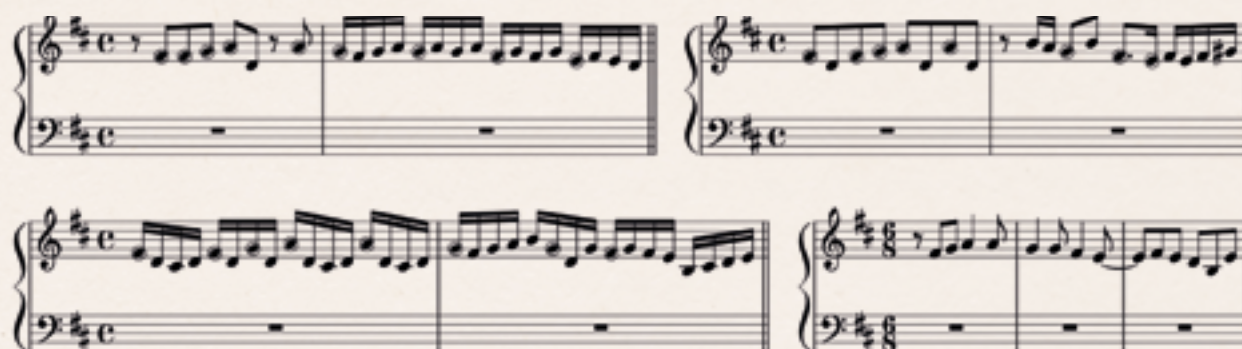


3. W poszukiwaniu schematów, mogących służyć za wzór do improwizacji, sięgaj do literatury, przede wszystkim do dzieł mistrza fugi J. S. Bacha. Analizując te kompozycje, staraj się uchwycić formę w postaci prostego schematu, mogącego pomóc w naśladowaniu formy fugi.

4. Aby pomóc sobie w uchwyceniu formy, wykonuj jednogłosowe fugi: samą prawą, samą lewą ręką lub tylko w pedale. Kolejnym krokiem będzie zwiększanie ilości głosów: od 2 do 3, 4 i 5. Trzygłosową fugę możesz ćwiczyć na zasadzie: lewa ręka dwa głosy, trzeci głos pedał. Poszukuj własnych dróg!



5. Po nabraniu pewnej biegłości spróbuj nieco zmienić temat poprzez figurację lub zmianę rytmiczną, bazując na wzorze zaczerpniętym z pieśni. Warto również byś wykorzystał inwersję, augmentację tematu, jak i stretto.



6. Dla jeszcze lepszego efektu doimprovizuj końcową kadencję, która może wyglądać jak w poniższym przykładzie. Warto by korespondowała z tematem fugi.



7. A teraz wybierz kolejną pieśń i spróbuj wykonać ad hoc fugę na jej temat. Nie zrażaj się – trening czyni mistrza! Każda kolejna wersja będzie coraz doskonalsza.

CAŁE ŻYCIE W SŁUŻBIE KOŚCIOŁOWI



JÓZEF ŁUKASZ

WYWIAD Z PROF. MIECZYŚLAWEM TULEJĄ – ORGANISTĄ Z KOŚCIOŁA PW. ŚW. STANISŁAWA KOSTKI NA DĘBNIKACH, WYKŁADOWCĄ, NAUCZYCIELEM I WYCHOWAWCĄ WIELU POKOLEŃ ORGANISTÓW.

Sumienny, pracowity, rzetelny, posiadający doskonałe poczucie harmonii, kochający pracę z młodzieżą, życzliwy, szczery i przede wszystkim kochający Kościół. To tylko kilka określeń, opisujących osobę prof. Mieczysława Tulei. Za swoją działalność odznaczony wieloma medalami, m.in. „Pro Ecclesia et Pontifice”, „Złotym medalem św. Jana Pawła II za zasługi dla Archidiecezji Krakowskiej”, „Honoris Gratia”, „Zasłużony dla Kultury Polskiej” i innymi. Z pewnością jest osobą, która ma niebagatelny wpływ na stan muzyki kościelnej w archidiecezji Krakowskiej.

J. Ł.: Dzień dobry! Bardzo dziękuję, że zgodził się pan udzielić wywiadu do naszego czasopisma.

M.T.: Zobaczymy co z tego wszystkiego wyjdzie (śmiech).

J. Ł.: A więc na początek: jak rozpoczęła się pańska przygoda z muzyką?

M.T.: U mnie? Ha! Ja rozpocząłem naukę muzyki dopiero mając lat czternaście. W siódmej klasie wziąłem lekcje prywatne u organisty w Niegowici. Później dostałem się do Przemyśla i tam zacząłem moją muzyczną edukację.

J. Ł.: Czy ktoś pana tam wysłał, czy to tak z własnego zainteresowania?

M.T.: To była tradycja rodzinna, zwłaszcza dziadkowie byli silnie związani z Kościołem, a dziadek, jak pamiętam, zawsze aktywnie uczestniczył w liturgii pięknym śpiewem. Ojciec brał mnie też na chór, to był piękny

barokowy kościół, patrzyłem jak organy wyglądają. Dzisiaj nie wiadomo jakiej firmy był ten instrument, bo tych organów już nie ma, ale pamiętam, że był kontuar wolnostojący z przodu, dwa manualy i pedał. Mnie się wydaje dzisiaj, że to były organy Riegera, typowo romantyczne. Dostałem się do szkoły w Przemyśle, choć nie przypuszczałem, że mnie przyjmą, bo nie miałem dobrego przygotowania muzycznego. Ale muszę przyznać, że miałem niestety pod górkę nieprawdopodobnie!

J. Ł.: Trzeba było gonić...

M.T.: Trzeba było w szybkim tempie nadrabiać zaległości! Ale to było możliwe tylko i wyłącznie u salezjanów. Tam była nieprawdopodobna dyscyplina! Nie w tym sensie, że jakieś okrutne działania, tylko było pilnowanie dobrego wykorzystania czasu! Był czas na zabawę, był czas na naukę przedmiotów i były wyznaczone ćwiczenia na fisharmonii, na fortepianie i na organach.

J. Ł.: Czyli równocześnie na wszystkich trzech instrumentach?

M.T.: Tak, tak, oczywiście! A w kolejnych latach dochodziły inne przedmioty. Pieśni graliśmy zawsze ze śpiewnika Rączkowskiego, bo w tamtych latach był ogólnie dostępny i popularny. Wydanie tego śpiewnika w latach pięćdziesiątych było bardzo dużym osiągnięciem ze względu na nowe podejście do sposobu harmonizowania pieśni. Uczniowie korzystający z tego opracowania musieli umieć transponować je do tonacji o sekundę i tercję w dół. Przykładowo pieśń opracowana w C-dur

była transponowana do B-dur lub A-dur. Wiązało się to z tym, że często graliśmy na Mszach przeznaczonych dla dzieci – dzieci mają oczywiście dużo mniejszą skalę – i stąd była konieczność takiego transponowania.

J.Ł.: Którego wykładowcę od salezjanów najbardziej pan wspomina?

M.T.: Reformatorem tej szkoły był niewątpliwie ksiądz Idzi Mański, wspaniały pedagog, wychowawca i kompozytor. Kompozycję ukończył w Warszawie u Kazimierza Sikorskiego.

J.Ł.: Tego, który napisał podręcznik do harmonii?

M.T.: Tak jest! Równocześnie miał organy u Bronisława Rutkowskiego, który w tych latach był w Warszawie. Do Krakowa przeniósł się dopiero po wojnie.

J.Ł.: A skąd u pana zamiłowanie do harmonii? Z rozmów z różnymi organistami wynika, że jest pan niekwestionowanym autorytetem w tej dziedzinie i wszyscy starają się na pana wzorować. To od księdza Mańskiego, czy ktoś inny miał wpływ jeszcze na pana w tej dziedzinie?

M.T.: Ja bym nie przesadzał, że aż takim jestem bożyszczem, nie wiem jakim (uśmiech). To, co słyszę, to realizuję. Ale oczywiście trzeba sobie uświadomić, że całe sedno słyszenia i później realizowania akompaniamentów do pieśni to dopiero początek zdobywania umiejętności. I powtarzam jeszcze raz, to, co uczniom i studentom zawsze mówiłem: w pierwszych latach pełnienia funkcji organisty, pomimo dobrej znajomości harmonii, postanowiłem przez rok korzystać wyłącznie z opracowań. Korzystałem między innymi ze śpiewnika F. Rączkowskiego, Siedleckiego i ze śpiewników salezjańskich, w tym z opracowań ks. Mańskiego. Z tego jakaś kondensacja nastąpiła i dopiero na tej podstawie jakiś swój styl, sposób harmonizowania wypracowałem. Ale niewątpliwie olbrzymi wpływ na kształtowanie się mojego stylu miał nauczyciel harmonii, ks. Mański. Harmonia w tej szkole była najistotniejszym przedmiotem, oczywiście oprócz organów i śpiewu gregoriańskiego. Zadania z harmonii były robione codziennie. Obojętnie, czy to była niedziela, czy to była sobota, czy świętek, czy piątek. Każdy przed modli-

twami wieczornymi oddawał zrealizowane zadanie do poprawy, a ksiądz Mański na następny dzień rano, po Mszy Świętej, która była o godzinie siódmej, oddawał zeszyty poprawione i z ocenami. Tak było na co dzień!

J.Ł.: Dzisiaj to jest nie do pomyślenia...

M.T.: Jest to nie do pomyślenia, na pewno! Ale trzeba



sobie uzmysłowić, że duży procent uczniów, który tam był, miał bardzo małe przygotowanie. Tak, jak ja – w zasadzie bez przygotowania muzycznego poszedłem do tej szkoły! Na przykład Wacław Kubicki, późniejszy organista katedry w Koszalinie, on też przyszedł goły i wesoły, przepraszam, że tak powiem (śmiech). Przyszedł bez żadnego przygotowania. Ale były możliwości – kto chciał, to na pewno się nauczył.

J.Ł.: Kto jeszcze z tutejszych organistów był wtedy w tamtej szkole?

M.T.: Na przykład był Jan Rybarski, organista u misjonarzy w Krakowie, świetny dyrygent. Był też Jerzy Kurcz, Z. Rybka, E. Woźny, którego wujek był organistą na Wawelu przez długie lata. Był też Józef Oliwa i Antoni Bylica. To byli bardzo zdolni, utalentowani i dobrzy uczniowie. Tyle, że nie udało im się skończyć, bo władze komunistyczne w 1963 r. szkołę rozwiązały... Na szczęście była możliwość zdania eksternistycznego egzaminu, dzięki czemu można było dostać z tej szkoły dyplom. Z tamtej szkoły wyszło bardzo wielu znanych i cenionych organistów oraz kompozytorów. Feliks Rączkowski był wychowankiem tej szkoły, a nawet przez krótki czas był tam nauczycielem organów. Potem przeniósł się do Warszawy i ściągał zdolnych uczniów tej szkoły do środowiska warszawskiego, m.in. Tadeusza Jarzęckiego, Zdzisława Nowackiego, Mariana Sawę. Kończyli u niego studia. Kompozycje tych organistów coraz częściej wykonywane są na koncertach, zwłaszcza przez młodych organistów.

J.Ł.: A jak chodzi o parafię św. Stanisława Kostki na Dębnikach – kiedy dokładnie pan ją objął?

M.T.: Bezpośrednio po Szkole Salezjańskiej w 1963 r. i pełnił tam funkcję organisty nieprzerwanie do dziś.

J.Ł.: Od razu po Feliksie Nowowiejskim?

M.T.: Nie, nie, nie... To jest troszeczkę inaczej, ja to muszę wyjaśnić. Początkowo w Dębnikach organistami byli klerycy i księża salezjanie. Obok, na Łosiówce, na ulicy Tynieckiej, mieli seminarium. Salezjanie między innymi przez muzykę wychowywali młodzież – stąd przy parafiach chóry, orkiestry, zabawy przy muzyce itd., itp. Po wybudowaniu kościoła w Dębnikach,

sprowadzono w 1938 r. organy Terletzkiego z bożnicy żydowskiej z Gdańska. Ten instrument był aż do lat osiemdziesiątych. Na tym instrumencie w czasie wojny grał Feliks Nowowiejski. Skomponował dwa utwory związane z tym miejscem. IV Koncert organowy którego pierwsza część zacytowana jest *Książd Bosko Święty*, druga *Książd Bosko wśród młodzieży*, a trzecia *Rezurekcja na Dębnikach* (oparta na pieśni *Zwycięzca śmierci*) oraz Motet Salezjański na chór mieszany i organy, oparty na melodii pieśni A. Chlondowskiego *Radośnie biją dzwony*.

J.Ł.: Zawsze mówimy o „Pasterce na Wawelu” i innych dziełach...

M.T.: Znamy Pasterkę, a nie pamiętamy o Rezurekcji... (śmiech). Nowowiejski w czasie wojny ukrywał się przed Niemcami, dlatego przyjechał z Poznania do Krakowa, bo tu znał środowisko muzyczne, miał wielu przyjaciół, również u salezjanów. Był on przecież poszukiwany przez Gestapo za działalność patriotyczną, m.in. za *Rotę* do słów M. Konopnickiej. W kościele dębnickim grał na sumie w każdą niedzielę oraz na głównych uroczystościach salezjańskich. Współpracował bardzo blisko z chórem seminaryjnym i bardzo chętnie improwizował po Mszach na tematy zadane przez kleryków. Kolejnymi organistami w dębnickim kościele byli: Bernard Trzaska, którego bardzo wysoko cenił F. Nowowiejski, Andrzej Dobrowolski, nauczyciel akademicki, który później był prezesem Stowarzyszenia Polskich Muzyków w Warszawie, w latach sześćdziesiątych wyjechał do Wiednia, a następnie do Grazu – prowadził klasę kompozycji na tamtejszych uczelniach. Trzecim organistą był Franciszek Widełka, nauczyciel przedmiotów teoretycznych w Średniej Szkole Muzycznej. W latach sześćdziesiątych grał w dębnickim kościele prof. Włodzimierz Poźniak, muzykolog zaprzyjaźniony ze św. Janem Pawłem II. W roku 1963 stanowisko organisty w kościele św. Stanisława Kostki objął wówczas młody Mieczysław Tuleja.

J.Ł.: Na Dębnikach wylądował pan od razu po szkole, a później kształcił się pan dalej na Akademii Muzycznej?

M.T.: Oczywiście! Wtenczas była to Wyższa Szkoła Muzyczna. Mnie przyjął prof. Chwedczuk. Początk-

kowo musiałem uzupełnić maturę, bo mi władze nie uznały. Przez dwa lata mnie prowadził w szkole średniej na Basztowej, a później dostałem się na studia, organy kończyłem u prof. Józefa Chwedczuka i równocześnie studiowałem teorię muzyki. Pracę magisterską pisałem u prof. Tadeusza Mahla. Jeżeli chodzi o instrumentarium w Krakowie, to prof. Chwedczuk uważał, że najlepsze organy – zaraz po wojnie – były na Dębnikach i u jezuitów na ul. Kopernika. Inne instrumenty były w bardzo kiepskim stanie. Te dwa instrumenty wyróżniały się, jak na ówczesne czasy.

J.Ł.: Czy doktorat rozpoczął pan od razu po studiach?

M.T.: Nie, dostałem stypendium i byłem na kursach podyplomowych u Rheinbergera w Pradze, a później sporo koncertowałem. Bardzo dużo, najpierw w kraju, a potem zaczęło się i za granicą. Przypadek sprawił, że spotkał mnie prof. Jargoń i zapytał mnie, czy chciałbym uczyć teorii w liceum muzycznym. Odpowiedziałem mu: „proszę bardzo!”, i tak się zaczęła współpraca ze średnią szkołą, z liceum muzycznym, w którym do dzisiaj pracuję... to było w 1972 roku! Nie będę mówił, ile to lat już minęło... (śmiech). Tam spotkałem prof. Machurę, który również uczył w liceum muzycznym. Wtedy właśnie powstało studium organistowskie

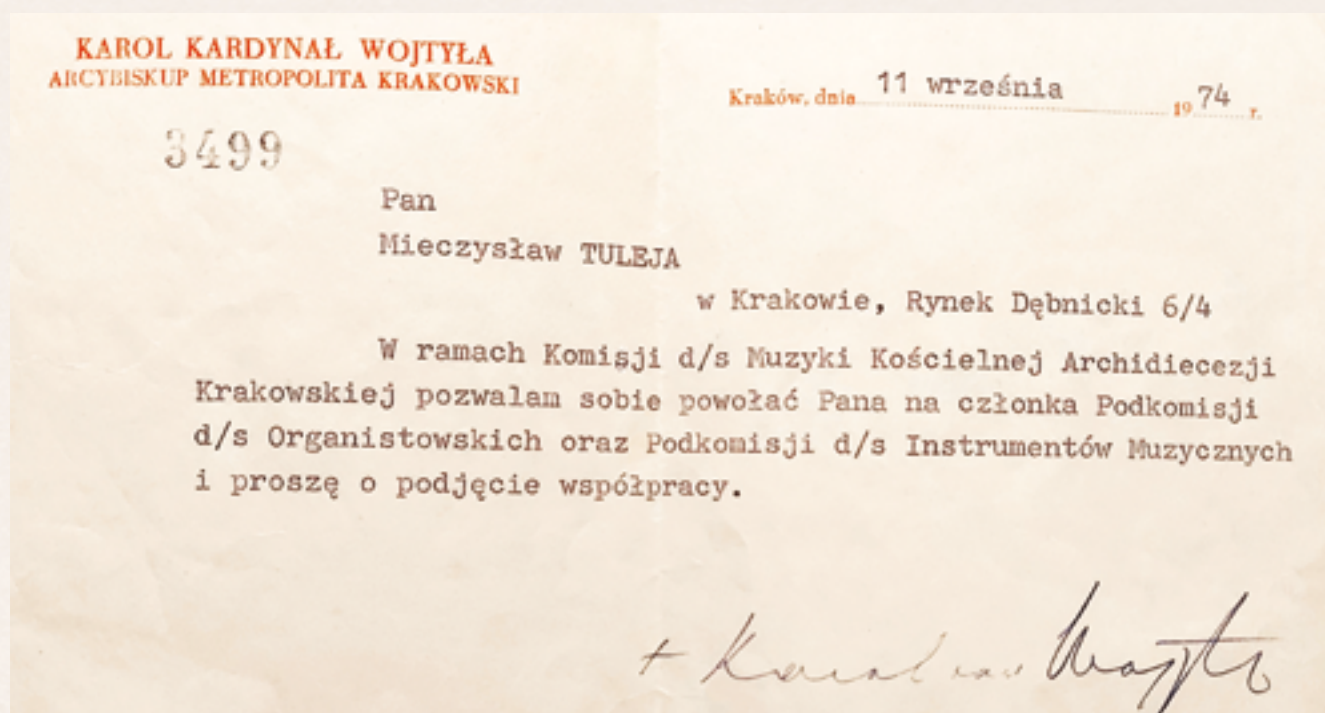
i pan Machura mnie też tam ściągnął – uczyłem tam przedmiotów teoretycznych i organów.

J.Ł.: A jak chodzi o samą pracę organisty. Uczył się pan u salezjanów i to była gra jeszcze do starego rytu Mszy Świętej. Jak to wyglądało? Grało się polskie pieśni na każdą część Mszy? Jak was uczyli?

M.T.: U nas zaczęto już wprowadzać te posoborowe reformy. Był nawet jakiś konkurs na ten temat w Przemysłu... W każdym razie u salezjanów bardzo często śpiewało się chorał gregoriański. Na każdą niedzielę na sumę przychodzili klerycy i wykonywali pieśni, ale w większej ilości chorał gregoriański. To była jeszcze ta stara szkoła. Były jeszcze Msze śpiewane i były te – jak ja to nazywam – szeptane, bez śpiewania, a grane. Właśnie z tego powodu w „warszawskiej szkole Rączkowskiego” młodzi kompozytorzy pisali msze instrumentalne dla organistów „Na Kyrie”, „Na Gloria” itd., na same organy!

J.Ł.: W zasadzie jest pan jedną z pierwszych osób, które uczyły się już nowych melodii odpowiedzi mszalnych.

M.T.: Ja się jeszcze uczyłem i tak, i tak. Uczyłem się po łacinie, a później po polsku.



J.Ł.: Z pewnością odcisnął pan też swoje piętno, jeśli chodzi o myślenie o akompaniamencie liturgicznym. Całe generacje organistów wzorują się na pańskim sposobie myślenia.

M.T.: Najważniejsze, żeby podejść do tego z szacunkiem i z rozsądkiem. Warto powiedzieć, że znajomość skal kościelnych, a już nie mówię o tonach gregoriańskich i tak dalej, jest bardzo ważna. W zasadzie nie ma podręcznika do tego. Jest tylko Lewkowicza *Harmonia gregoriańska*. Jak ks. Mański nam to wyjaśniał, to pokazywał różne nieścisłości w tej książce, ale to jest jedyny wydany podręcznik do tego. Są jakieś prace magisterskie, doktorskie i tak dalej, ale to nie jest wydane, jak mi się wydaje.



ORDER RYCERSKI
św. SYLWESTRA

J.Ł.: A jak było z pańskim zaangażowaniem w prace Komisji Muzyki Kościelnej w Archidiecezji? Przecież długie lata był pan w tym organie kurialnym.

M.T.: Mam jeszcze, na szczęście z datownikiem, koperkę. Proszę przeczytać.

J.Ł.: 16 września 1974 roku. Zaproszenie do udziału w pracach komisji.

M.T.: Proszę sobie przeczytać z namaszczeniem!

J.Ł.: To podpis kardynała Karola Wojtyły.

M.T.: Tak!

J.Ł.: Podpisane przez kardynała 11 września.

M.T.: „Pozwalam sobie powołać Pana na członka Podkomisji”, itd.

J.Ł.: Czyli od tamtego czasu nieprzerwanie ma pan ucho przyłożone i wie dokładnie, co piszczy w diecezji.

M.T.: Jak na owe czasy działało się dosyć dużo, w archidiecezji Krakowskiej powstawało wiele nowych instrumentów.

J.Ł.: Nowych instrumentów to jedno, ale mamy przecież w kurii regulamin organistów podpisany przez kard. Karola Wojtyłę i on jest rewelacyjny! Są tam m. in. wzmianki, że organista powinien pilnować, żeby stare pieśni nie uległy zapomnieniu. Jest tam też adnotacja, żeby niepowołani ludzie nie wchodzili na chór i nie śpiewali byle czego podczas Mszy Świętych.

M.T.: To jest zrozumiałe!

J.Ł.: Teraz znowu zaczyna się to odradzać, szczególnie na ślubach...

M.T.: Jest to problem... Ten punkt jest stale aktualny. Trzeba sobie przypomnieć, że niechętnie były niektóre rzeczy przyjmowane po Soborze Watykańskim II. Niektórzy nie mogli się przekonać do tego, że trzeba śpiewać

pieśni dopasowane do treści liturgii. Bardzo często się śpiewało maryjne pieśni nawet w czasie komunii!

J.Ł.: Pozostałość na wsiach gdzieś tam jest. Maj się zaczął, więc śpiewają na Mszach tylko o Matce Bożej, a – jak wiadomo – trwa przecież okres wielkanocny.

M.T.: No to jest właśnie ta tradycja i to jest też problem! Bo łamanie tej tradycji definitywnie, całkiem, nie jest dobre! Ale te pieśni można przecież śpiewać po Mszy Świętej, a zwłaszcza podczas nabożeństw majowych.

J.Ł.: W 1978 roku kard. Karol Wojtyła zostaje papieżem, rozpoczynają się pielgrzymki. Pan niejednokrotnie siedział za kontuarem podczas tych uroczystości.

M.T.: Uczestniczyłem w graniu na wszystkich pielgrzymkach Jana Pawła II w Krakowie. Początkowo razem z panem Machurą, a później z panem Witoldem Zalewskim. A jak przyjechał papież Benedykt XVI to wtenczas wysłali mnie do czynności liturgicznych, a już inni grali (śmiech).

J.Ł.: A jak pan wspomina pielgrzymkę w 2002 roku – Łagiewniki, poświęcenie Sanktuarium Bożego Miłosierdzia?

M.T.: To było wielkie przeżycie. Do dzisiaj pamiętam, że jak zszedłem z chóru, to nie wiedziałem, w którym kierunku iść, bo było takie nasycenie uwagi.

J.Ł.: Przenieśmy się na Błonia. Profesor Bogusław Grzybek wspominał, że dyrygował połączonymi chórami, czy wtedy pan też służył swoimi umiejętnościami podczas liturgii? Kto jeszcze przyłożył rękę do tych wydarzeń?

M.T.: No, kto inny by się chwalił, ja tylko opowiadam (śmiech). Pan Rybarski miał świetny chór, prof. Kurcz był dyrygentem w Polskim Radiu. Oni wszyscy dyrygowali podczas tych wydarzeń.

J.Ł.: Na co kładliście szczególny nacisk podczas organizacji tych celebracji?

M.T.: To było bardzo długo konsultowane, zatwierdzane, ustalane. Był ścisły reżim, minutaż podawany. Wszystko musiało być ustalone bardzo precyzyjnie.

To nie było takie sobie, o! Program był o wiele wcześniej przygotowywany. To było wielkie święto, które jednoczyło wszystkich, także poprzez śpiew, który był podstawą uroczystości.

J.Ł.: Powstały przecież nowe pieśni, pańskie harmonizacje znalazły się również w wydawanych śpiewnikach.

M.T.: Śpiewniki to jest bardzo ważna rzecz. Poszliśmy wtedy do kard. Macharskiego przedstawić swoją inicjatywę, żeby na rok dwutysięczny opracować śpiewnik, tylko nie wiedzieliśmy jak go nazwać. A kardynał mówi: „Jak to? Wawelski!” Wszyscyśmy to podchwycili



MEDAL
BENEDYKTA XVI

i opracowania wszystkich pieśni liturgicznych zostały zebrane w tak zwanym *Śpiewniku Wawelskim*.

J.Ł.: Jest to kolejny kamień milowy – coraz częściej słychać te opracowania w kościołach.

M.T.: Muszę przypomnieć przy tej okazji o tradycji, którą wprowadził Rączkowski w swoim śpiewniku. Najczęściej przed pieśnią wprowadzał wstęp, a w niektórych pieśniach również zakończenie. Myśmy poszli w tym kierunku i wprowadziliśmy wstępy do każdej pieśni.

J.Ł.: Takie krótkie, ale jednoznacznie wprowadzające w melodykę i rytmikę danej pieśni.

M.T.: Tak jest, krótkie, bo nie było miejsca na więcej. Rączkowski wprowadził to do wybranych pieśni, a myśmy wprowadzili do każdej pieśni.

J.Ł.: W dzisiejszych czasach nikt sobie nie wyobraża pieśni bez chociaż krótkiej przygrywki. Jak to wyglądało dawniej?

M.T.: Dawniej nie przestrzegano się tego. Ta tradycja była bardziej znana na Śląsku. Tutaj mogę wtrącić, że zaraz po wojnie, aż do lat siedemdziesiątych było bardzo ciężko z kształceniem organistów. Uczniowie w trudnych warunkach zdobywali umiejętności organistowskie, tułali się po całym Krakowie, lekcje z organów odbywały się po kościołach. Bywały nawet takie sytuacje, że ja zajęcia z uczniami prowadziłem w łazience! Dzisiaj to jest po prostu niemożliwe, nie do pomyślenia! Dzisiaj nie doceniamy tego, co mamy i czym dysponujemy jako nauczyciele. A wtedy zajęcia odbywały się na instrumentach bardzo kiepskich. Nie ma porównania z tym, co w tej chwili mamy.

J.Ł.: A jak to było z powstaniem szkoły organistowskiej?

M.T.: Było tak zwane studium organistowskie, które powstało przy jednym z instytutów PAT-u w 1973 roku. To było przejęcie studium organistowskiego, które było prowadzone przez Profica – organistę kościoła Mariackiego. Zajęcia były prowadzone dorywczo, uczniowie przyjeżdżali tylko w sobotę na kilka godzin, natomiast pan Machura (w momencie, kiedy Profic odszedł z kościoła Mariackiego) przejął to studium i zrobił program nauczania. W tym studium rozpocząłem pracę

nauczyciela, którą kontynuuję do dzisiaj. W studium tym pracowali wybitni nauczyciele szkół muzycznych oraz organiści, m.in. Poziorski z kościoła Karmelitów, Radwan z kościoła Jezuitów. Jako ciekawostkę mogę podać, że zaraz po wojnie organistą u jezuitów był Józef Chwedczuk! Pan Machura stworzył program, ale były straszne problemy z bazą, z instrumentami... Jak w sali zostały postawione pneumatyczne organy Truszczyńskiego, to było święto i mieliśmy wreszcie gdzie prowadzić zajęcia.

J.Ł.: Jak było z dostępem do nut? Było to coś normalnego jak teraz, czy trzeba było kombinować?

M.T.: Ależ skąd! Przecież wtenczas jeszcze ksera nie było dostępnego! Niektóre zakłady pracy miały ksera, to się kombinowało. Jak ja potrzebowałem kiedyś do dyplomu nuty Tournemire'a, to proszę sobie wyobrazić, że ja robiłem zdjęcia i powiększałem na wielkość A4 – mnie to kosztowało majątek! I to jeszcze na grubym papierze! Takie były czasy!

J.Ł.: Jak wyglądała kwestia organów na Dębnikach? Jest to kwestia, która nurtuje organologów i organistów.

M.T.: Te organy, które były sprowadzone, to były firmy Terletzki.

J.Ł.: A nie Goebła?

M.T.: Nie! Już jest udowodnione, że to Terletzki zbudował. To były organy, które miały 39 głosów, z typowo romantyczną dyspozycją, ale miały też nieprawdopodobnie ciekawie rozwiązaną trakturę, trakturę mechaniczną połączoną z pneumatyczną. To był czas przejścia od organów mechanicznych do pneumatycznych.

J.Ł.: Dlaczego ten instrument został rozebrany?

M.T.: To na początku był bardzo dobry instrument, ale nie dało się go naprawić. Czas swoje robi. Piszczalki były z bardzo cienkiego materiału. „Siadały” tak, że nie dało się tego nastroić. Odształcały się i miały jeszcze coś w rodzaju choroby cynowej. Dlatego organy musiały zostać rozebrane. Miały zostać przeniesione do Oświęcimia, do nowej kaplicy, która tam powstawała.

J.Ł.: Z tymi malarzami to historia była...

M.T.: Nie tylko z malarzami... Instrument był źle przewożony, piszczałki rzucali na samochód. W rezultacie wszystkie były jeszcze bardziej pogięte i spłaszczone. W drewnie był też robak, trzeba by go było truć. Mimo wszystko, niewiele było do uratowania.

J.Ł.: Jak zatem było z budową nowego instrumentu? To była pańska osobista inicjatywa czy salezianie sami chcieli budować?

M.T.: Powiem szczerze: salezianie widzieli, że ja bardzo często wyjeżdżam na koncerty. Współpracowałem zresztą z orkiestrą Polskiego Radia i Telewizji w Krakowie, długie lata. Tak samo z filharmonią w Krakowie, z WOSPR'em w Katowicach. Miałem bardzo szeroką działalność artystyczną i salezianie to doceniali. Poprzedni instrument, mocno wypracowany, nie nada-

wał się do remontu. Pomijając już, że te organy miały taką cechę, która śmieszyła wszystkich, że czarne klawisze zapadały się poniżej białych. Naprawdę dużą sztuką było grać na takim instrumencie. Była długa dyskusja. Parafii nie było stać na sprowadzenie instrumentu z Zachodu. Więc cierpliwie czekałem dwadzieścia lat, żeby ten instrument powstał. A teraz cierpliwie czekam na bardzo poważny remont i reintonację obecnego instrumentu.

J.Ł.: Jak wyglądał sam proces budowy?

M.T.: Nowy proboszcz, ks. Józef Grzyb, doskonale rozumiał konieczność budowy nowego instrumentu. Pochodził ze Śląska, miał rodzinę za granicą, i on rozumiał, że musimy sprowadzać części z zagranicy. Firma Truszczyński i prof. Jargoń poszli na to, że większość części będzie z zagranicy – a więc: i stół gry, i głosy języ-



OZNAKA HONOROWA
"ZASŁUŻONY DLA KULTURY POLSKIEJ"

kowe od najlepszej firmy (od Gieseckego), podzespoły do wiatrownic, klapy, elementy do traktury – wszystko było sprowadzane z zagranicy. Tylko piszczałki drewniane i labialne, szafa organowa i jakieś drobne elementy drewniane były wykonane przez Truszczyńskiego.

J.Ł.: Kto układał dyspozycję?

M.T.: Dyspozycję nowych organów układaliśmy razem z prof. Jargoniem. Komisja była, myśmy wtenczas długo nad tym dyskutowali. Spotkania były kilkakrotne. W każdym razie, jak padła cena, ile co kosztuje – to zapadła cisza. Jeden z księży mówi: „robimy!”. I tak to się zaczęło.

J.Ł.: Jak długo trwała budowa? Koło roku? Dwóch?

M.T.: To nie było długo. Niecały rok. Montaż kilka miesięcy. Ale to dlatego, że Truszczyńskiemu zależało, żeby w Krakowie wybudować instrument – i to w papieskiej parafii.

J.Ł.: Kto intonował organy?

M.T.: To był Jakubowski, bardzo dobry intonator z Włocławka (nie ten, który teraz działa koło Bielska). On już teraz nie żyje. Wszyscy, którzy grają, mówią, że to są najlepsze organy wybudowane przez Truszczyńskiego.

J.Ł.: Przejdźmy do innej sprawy: jak pan ocenia poziom muzyki kościelnej i organistów obecnie?

M.T.: Dzisiaj poziom jest zdecydowanie lepszy, cały czas idzie w górę. Ostatnie jakieś 10 lat to poszło wyraźnie. Możemy konkurować z najlepszymi uczelniami w Europie.

J.Ł.: Jak pan widzi zagrożenia dla rozwoju muzyki kościelnej?

M.T.: Tandetne piosenki! A z tych bardziej przyziemnych: wielu proboszczów nie zdaje sobie sprawy, że organista ma rodzinę i kiedyś będzie na emeryturze! Proboszczowie nie dbają o organistów za bardzo. Druga sprawa: organista jest dyspozycyjny, musi ćwiczyć, musi przygotowywać, musi żyć w parafii. Musi uczestniczyć

w liturgii, w omawianiu problemów, które są związane z liturgią i tak dalej. To jest bardzo szeroki zakres.

J.Ł.: Przez pańskie ręce przeszło bardzo wiele osób. Chyba nie będzie dużą przesadą, jeżeli powiem, że około 90% obecnie grających w archidiecezji Krakowskiej organistów miało do czynienia z panem: czy to na zajęciach, czy to na praktykach, czy na kursach doszkalających... Na każdym odcisnął pan piętno.

M.T.: No mogło tak być, mogło się uzbierać... jest to możliwe. Ja zawsze szczerze starałem się do każdego podchodzić i szczerze rozmawiać.

J.Ł.: Sam pamiętam, jak przychodziło się na praktyki, pan profesor schodził na dół i słuchał. Po Mszy otrzymywało się werdykt – i karteczkę!

M.T.: No, powiem szczerze, karteczka jest najważniejsza! Co innego jak się mówi, to jednym uchem wleci, drugim wyleci. Jak praktykant dostanie kartkę, to on to lepiej zapamięta. Ja bardzo lubię pracować z młodzieżą. Wydaje mi się, że nie jestem konfliktowy. Nawet nie przypuszczałem, że tak wszyscy odbierają te uwagi. Muszę tu podkreślić – ja akompaniowania pieśniom nauczyłem się przy pracy z Chórem Polskiego Radia. To mnie nauczyło dyscypliny. Mówię swoim uczniom: zapisz się do dobrego chóru jako akompaniator, nawet za darmo, to ci się bardzo przyda.

J.Ł.: Czy jest pan w stanie wskazać jedną osobę, z której jest najbardziej dumny?

M.T.: Ja bym nie różnicował. Bardzo dużo miałem wspaniałych uczniów i studentów, którzy teraz pracują na akademiach, np.: Wiesław Delimat, Witold Zalewski, ksiądz Robert Tyrała, Włodzimierz Siedlik, Stanisław Krawczyński, Ireneusz Wyrwa, Marek Pilch, Marcin Szelest, Agata Augustyn, Andrzej Guziak i jeszcze wielu innych.

J.Ł.: A Wojciech Widłak?

M.T.: Wojciech Widłak wyraził się kiedyś, że wiele zaczerpnął ode mnie, zwłaszcza z harmonii, słu-

chając mnie grającego w kościele w czasie liturgii. Na Dębnikach przez kilka lat w latach osiemdziesiątych grał również ze mną jako drugi organista.

J.Ł.: Czyli pan robił to, co pan najbardziej lubił i umiał, a teraz wszyscy z tego dorobku korzystamy.

M.T.: No, to jest bardzo wysoko powiedziane... A ja muszę powiedzieć, że wielu rzeczy uczę się również od uczniów. Mówię szczerze! Czasami zadaję sobie

pytanie, czy gdybym nie był nauczycielem, czy ja też bym nie wpadł w takie maniery, jak przeważnie starsi organiści mają. Jak nie ma dyscypliny, jak nie ma kto przypilnować, to tak się niestety dzieje. To jest obopólna korzyść.

J.Ł.: Bardzo dziękuję za udzielenie wywiadu!

M.T.: Również dziękuję za rozmowę!



ODZNAKA
„HONORIS GRATIA”

Z ŻYCIA MUZYCZNEGO ARCHIDIECEZJI KRAKOWSKIEJ OD LISTOPADA 2021 R. DO MAJA 2022 R.

27 XI 2021 R. – Dzień Skupienia Muzyków Kościelnych Archidiecezji Krakowskiej w Sanktuarium św. Jana Pawła II w Krakowie. Mszy św. ku czci św. Cecylii przewodniczył ks. bp Janusz Mastalski; konferencję wygłosił o. dr Nikodem Kilnar OSPPE, krajowy duszpasterz muzyków kościelnych; koncert organowy wykonał dr Filip Presseisen.

2 XII 2021 R. – pobłogosławienie nowych organów firmy AerisOrgona w kościele pw. Miłosierdzia Bożego w Krakowie-Prokocimiu przez ks. abp. Marka Jędraszewskiego, metropolitę krakowskiego; unikatowy instrument ma 36 głosów, 3 manualy i pedały, mechaniczno-pneumatyczną trakturę gry (dźwignia Barquera) oraz mechaniczną trakturę rejestrów; organy są pierwszym w Polsce przykładem wiernej kopii instrumentów romantycznych budowanych przez Artistide’a Cavaillé-Colla.

4 XII 2021 R. – przyznanie prof. dr. hab. Wiesławowi Delimatowi Nagrody Miasta Krakowa.

5 XII 2021 R. – koncert adwentowy w uniwersyteckiej kolegiacie pw. św. Anny w Krakowie; wystąpiły zespoły: Schola Cantorum Cracoviensis i Flores Rosarum.

8 XII 2021 R. – koncert adwentowy z cyklu Karmelitańskie Spotkania z Muzyką Organową w kościele pw. Niepokalanego Poczęcia NMP (oo. Karmelitów Bosych) w Krakowie; wystąpili: Agnieszka Tarnawska (organy) i Jarosław Tarnawski (organy).

12 XII 2021 R. – koncert adwentowy w uniwersyteckiej kolegiacie pw. św. Anny w Krakowie; wystąpił Łukasz Kmiecik (organy).

19 XII 2021 R. – koncert adwentowy w uniwersyteckiej kolegiacie pw. św. Anny w Krakowie; wystąpiła Schola Cantorum Cracoviensis.

26 XII 2021 R. – koncert bożonarodzeniowy z cyklu Karmelitańskie Spotkania z Muzyką Organową w kościele pw. Niepokalanego Poczęcia NMP (oo. Karmelitów Bosych) w Krakowie; wystąpił M. Kocot (organy).

6 I 2022 R. – koncert kolęd w bazylice pw. św. Floriana w Krakowie; wystąpił Chór Mieszany Salawa (dyr. Andrzej Edward Godek) i Artur Szczerbinin (organy).

10 I 2022 R. – śmierć śp. Józefa Łukasza, wieloletniego organisty parafii pw. św. Marcina w Krępachach, w ostatnich latach posługującego w kościele rektoralnym pw. św. Anny w Nowym Targu (pogrzeb 15 I).

16 I 2022 R. – koncert kolęd w kościele pw. bł. Anieli Salawy w Krakowie; wystąpił Chór Mieszany Salawa (dyr. Andrzej Edward Godek) i Artur Szczerbinin (organy).

22 I 2022 R. – koncert kolęd polskich i ukraińskich z cyklu Koncerty Mariackie w Bazylice Mariackiej w Krakowie; wystąpili: Chór LimaNovum (dyr. Ivan Wrublewskyi), Capella Marialis (dyr. Krzysztof Michałek) i Krzysztof Michałek (organy).

29 I 2022 R. – śmierć śp. Marcina Cupiała, wieloletniego organisty parafii pw. MB Różańcowej w Chrzanowie, następnie w Ostrężnicy i Babicach, ostatnio posługującego w parafii pw. św. Anny w Luszowicach (pogrzeb 3 III).

12 III 2022 R. – Dzień Skupienia Muzyków Kościelnych Archidiecezji Krakowskiej w Sanktuarium św. Jana Pawła II w Krakowie. Mszy św. przewodniczył ks. abp Marek Jędraszewski, metropolita krakowski; konferencję ascetyczną wygłosił ks. dr hab. Mariusz Białkowski, wykładowca, pedagog, wiceprezes Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych, referent ds. organistów Kurii Metropolitalnej w Poznaniu.

17 III 2022 R. – odbiór odrestaurowanych i zrekonstruowanych organów w kościele pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa (Zgromadzenia Służebnic Najświętszego Serca Jezusowego) w Krakowie, dokonany przez Podkomisję ds. Budownictwa Organowego w Archidiecezji Krakowskiej. Instrument, zbudowany w 1910 r. przez Kazimierza Żebrowskiego z Krakowa, pierwotnie miał 12 głosów, trakturę pneumatyczną oraz eklektyczny prospekt. W II połowie XX w. organy rozbudowano o jeden głos, dokonano zmian w dyspozycji, wprowadzono trakturę elektropneumatyczną oraz zlikwidowano pierwotny prospekt, zastępując go konstrukcją pozbawioną obudowy architektonicznej. W bieżącym roku dobiegł końca remont instrumentu połączony z przywróceniem wszystkich pierwotnych rozwiązań, łącznie z trakturą i prospektem. Prekursorskie w tym zakresie prace renowacyjne i rekonstrukcyjne przeprowadziła firma organmistrza Ars Organum Adama Olejnika z Głogusza. Znakomicie odrestaurowane organy należą do cennych zabytków postromantycznego budownictwa organowego w Krakowie i Małopolsce.

19 III 2022 R. – pobłogosławienie odrestaurowanych i zrekonstruowanych organów w kościele pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa (Zgromadzenia Służebnic Najświętszego Serca Jezusowego) w Krakowie.

27 III 2022 R. – wielkopostny koncert organowy w kościele pw. Najświętszego Imienia Maryi (księży Piłjarów) w Krakowie; wystąpił Krzysztof Dobosz (organy).

27 III 2022 R. – koncert pasyjny w Sanktuarium św. Jana Pawła II w Krakowie; wystąpili: chór „Nie lękajcie się” i Orkiestra Sanktuarium św. Jana Pawła II w Krakowie (dyr. Marek Kluza) oraz Milena Sołtys-Walosik (śpiew solowy).

23 IV 2022 R. – koncert organowy w kościele pw. Miłosierdzia Bożego w Krakowie-Prokocimiu; wystąpił David Cassan (organy).

24 IV 2022 R. – koncert paschalny z cyklu Muzyczne Spotkania na Wzgórzach Krzesławickich w kościele

pw. Miłosierdzia Bożego w Krakowie na Wzgórzach Krzesławickich; wystąpili: Classic Ensemble Choir and Orchestra, Audivi Cracow Vocal Quartet, Tomasz Ślusarczyk (dyrygent) i Marek Pawełek (organy).

14 V 2022 R. – pobłogosławienie nowych organów głównych w Bazylice Mariackiej w Krakowie przez metropolitę krakowskiego ks. abpa Marka Jędraszewskiego. Instrument, zbudowany przez firmę Rieger Orgelbau, ma 62 głosy (w tym 8 zabytkowych), 4 manualy i pedały, mechaniczną trakturę gry oraz elektryczną trakturę rejestrów. Muzykę podczas liturgii wykonały: Rzemieślnicze Towarzystwo Śpiewackie „Hasło” (dyr. Teresa Majka-Pacanek), Schola Mariacka „18:30 w Kościele Mariackim” (dyr. Marcin Wasilewski-Kruk), Capella Marialis (dyr. Krzysztof Michałek). Koncert organowy po liturgii wykonali organiści mariaccy: Bogusław Grzybek, Krzysztof Michałek, Michał Piechnik i Zygmunt Kokoszka.

15 V 2022 R. – w Bazylice oo. Cystersów w Krakowie-Mogile jubileusz 30-lecia posługi organistowskiej Stanisława Kowalczyka, zarazem dyrygenta miejscowego chóru mieszanego i orkiestry symfonicznej, a także członka Archidiecezjalnej Komisji Muzyki Kościelnej w Krakowie.

15 V 2022 R. – koncert w Bazylice Mariackiej w Krakowie inaugurujący nową edycję Mariackich Koncertów Organowych; wystąpił Karol Mossakowski (organy).

21 V 2022 R. – koncert w Bazylice Mariackiej w Krakowie z cyklu Mariackie Koncerty Organowe; wystąpiła Sarah Kim (organy).

Opracował Piotr Matoga

REKOLEKCJE DLA ORGANISTÓW

3-5 lipca

Centrum Formacyjno-Szkoleniowe

Księżówka Zakopane

21-23 sierpnia

Dom Rekolekcyjny Księży Sercanów

Domus Mater Kraków

Zapisy

za pomocą formularza:

<https://tiny.pl/9vb68>



w sekretariacie Kurii Metropolitalnej
w Krakowie:

12 628 81 00

drogą mailową:

muzykawdiecezji@gmail.com

Zapraszamy