

DAWNE PIEŚNI – SKANSEN CZY SKARBIEC KOŚCIOŁA?

WYWIAD Z KSIĘDZEM PROFESOREM STANISŁAWEM ZIEMIAŃSKIM SJ

PÓŁROCZNIK MUZYKÓW KOŚCIELNYCH ARCHIDIECEZJI KRAKOWSKIEJ

2 (5) 2022

MUSICA ECCLESIAE

DRODZY KSIĘŻA, SIOSTRY ZAKONNE, PANIE I PANOWIE ORGANIŚCI!



KS. GRZEGORZ LENART

Wszystkim Państwu pragnę wyrazić ogromną wdzięczność za tak liczny udział w rekolekcjach wakacyjnych oraz dniu skupienia, który odbył się z okazji liturgicznego wspomnienia św. Cecylii, naszej patronki.

Bardzo się cieszę, że tak chętnie sięgacie po artykuły przygotowane przez naszą Redakcję i równie ochoczo dzielicie się swoimi przemyśleniami dotyczącymi podjętej w nich tematyki, osobiście czy drogą emailową. Zapraszamy więc do zapoznania się z kolejnym, adwentowo-bożonarodzeniowym wydaniem czasopisma.

O czym przeczytamy w tym numerze?

Susi Ferfaglia przedstawia nam pokrótce teologię każdej z Mszy Narodzenia Pańskiego, a następnie dokonana zwięzłej analizy trzech introitów – *Dominus dixit*, introit Mszy o północy, *Lux fulgebit*, introit Mszy o świcie oraz *Puer natus est*, introit Mszy w dzień. Artykuł pomoże Wam jeszcze głębiej wejść w misterium Logosu, *que caro factum est*; pozwoli postawić akcent na tym, co najważniejsze w przeżywaniu liturgii świąt Narodzenia Pańskiego.

Tekst Piotra Matogi pozwoli nam poznać niezwykle ciekawą historię organów w kościele św. Bartłomieja w Morawicy z perspektywy Stanisława Buszty, miejscowego organisty. Tak często przejeżdżamy obok tego kościoła i być może nie mamy świadomości, że w jego murach znajduje się jedno z największych dzieł organmistrza Tomasza Falla, który zmarł dokładnie 100 lat temu.

Być może pamiętacie artykuł na łamach „Gościa Niedzielnego”, w którym autorka podaje w wątpliwość wykonywanie podczas liturgii dawnych pieśni, m.in. z powodu zawartych w tekście archaizmów, zupełnie niezrozumiałych dla dziecka. Helena Borkowska, polonistka, literaturoznawca, polemizuje z przedstawionymi argumentami i wylicza korzyści płynące z sięgania przez muzyków kościelnych po pieśni powstałe przed laty.

W kolejnym artykule Dawid Rzepka opisuje historię organów znajdujących się w kościele Matki Bożej Ostrobramskiej w Krakowie u Ojców Pijarów, które pobłogosławiono i oddano do użytku 5 lat temu. Dzięki księdzu Sewerynowi Puchale w niniejszym numerze możemy podziwiać zdjęcia tego instrumentu.

Na kolejnych stronach czasopisma Janusz Korczak pochyla się nad sztuką kompozycji liturgicznej, która, jak pisze, *w swojej współczesnej niedookreśloności i uległości względem prymatu emocji ponad artystycznym wyrazem ulega skarłowaceni...* Tym samym rozpoczyna cykl refleksji na temat kompozycji liturgicznej, szczególnie choralnej.

Dalej Mateusz Peciak w rozważaniu sztuki improwizacji zaznacza, że wielkie rzeczy osiąga się pokonując trudności. Podczas przygotowywania repertuaru bożonarodzeniowego, proponuje skorzystać z dołączonej do tekstu instrukcji obsługi tokarki.

W następnym artykule Józef Łukasz przedstawia nam niezwykłą postać, znaną przede wszystkim z układania melodii pieśni (niejednokrotnie również i tekstów), których w swoim dorobku posiada dwa i pół tysiąca. Najbardziej znana wśród nich to *Jeden chleb*. Poznajcie historię życia i twórczości 92-letniego ks. prof. Stanisława Ziemiańskiego SJ.

Na końcu numeru znajdziecie przygrywkę chorałową do pieśni adwentowej *Spuśćcie nam na ziemskie niwy* przygotowaną przez Axela Tulickiego. Ufam, że zdążycie wykorzystać ją jeszcze w tym okresie liturgicznym. Kolejne nuty dotyczą dialogu (przed Ewangelią i po niej), który w najnowszym wydaniu lekcjonarza mszalnego z 2015 roku otrzymał nowe opracowanie muzyczne. Trzeba koniecznie się z nim zapoznać i nie dać się zaskoczyć podczas liturgii.

Owocnej lektury!

W TYM NUMERZE

INTROITY DO TRZECH MSZY NA BOŻE
NARODZENIE: *DOMINUS DIXIT*,
LUX FULGEBIT I *PUER NATUS* 4

ORGANY W KOŚCIELE PW.
ŚW. BARTŁOMIEJA W MORAWICY 7

DAWNE PIEŚNI – SKANSEN
CZY SKARBIEC KOŚCIOŁA? 10

ORGANY W KOŚCIELE MATKI BOŻEJ
OSTROBRAMSKIEJ W KRAKOWIE 14

SZKOŁA KOMPOZYCJI LITURGICZNEJ
– CZ. 1 19

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

CAŁE ŻYCIE W SŁUŻBIE
KOŚCIOŁOWI 26

SPUŚĆCIE NAM NA ZIEMSKIE NIWY 40

MELODIE DO EWANGELII E 41



REDAKTOR NACZELNY:
KS. GRZEGORZ LENART

REDAKCJA:
SUSI FERFOGLIA
JANUSZ KRZYSZTOF KORCZAK
JÓZEF ŁUKASZ
PIOTR MATOGA
MATEUSZ PECIAK
HELENA BORKOWSKA

KOREKTA:
DAWID RZEPKA
FAUSTYNA ZALEŚNA

SKŁAD:
TBC PROJECT

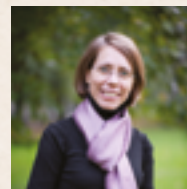
ZDJĘCIA:
KS. SEWERYN PUCHAŁA

WYDAWCA:
ARCHIDIECEZJALNA KOMISJA
MUZYKI KOŚCIELNEJ

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

E-MAIL:
MUZYKAWDIECEZJI@GMAIL.COM

INTROITY DO TRZECH MSZY NA BOŻE NARODZENIE: *DOMINUS DIXIT, LUX FULGEBIT I PUER NATUS*



SUSI FERFOGLIA

Tradycja liturgiczna na Boże Narodzenie mówi o sprawowaniu trzech Mszy św. Mistycy średniowiecza (IX w.) upatrywali w tych Mszach symbol «potrójnych narodzin Chrystusa». Pierwsza Msza św. w nocy: narodziny Chrystusa z Ojca Niebieskiego, druga: narodziny Chrystusa w ciele, trzecia: narodziny w sercu człowieka przez łaskę i miłość¹.

Jeśli chodzi o tradycję rzymską, źródła przekazują jedną Mszę w dzień – *Missa in die*, która pochodzi z IV wieku i którą sprawował papież o godzinie 9:00, 25 grudnia u św. Piotra. W V wieku po raz pierwszy została wymieniona Msza w nocy – *Missa in nocte*, którą papież odprawiał w bazylice Matki Bożej Większej². W VI wieku w końcu dodano jeszcze trzecią Mszę na Boże Narodzenie, którą papież odprawiał wcześniej rano 25 grudnia w kościele św. Anastazji – świętej, która była bardzo czczona przez Bizantyjczyków, i której wspomnienie już od starożytności przypada właśnie na 25 grudnia³.

W rycie rzymskim to się nie zmieniło: także w aktualnym posoborowym mszale obecne są trzy Msze na Boże Narodzenie oraz jeszcze jedna – wigilijna – dodana na 24 grudnia wieczorem.

Duchowa treść tych trzech Mszy znajduje swoje odzwierciedlenie w śpiewach na wejście, czyli w introitach. Spróbujmy więc się im przyjrzeć.

1 Por. B. Nadolski, *Liturgia i czas*, Poznań 2013, s. 168.

2 Bazylika ta została zbudowana w połowie V w. z okazji proklamacji dogmatu o Bożym macierzyństwie Maryi (która nastąpiła w tej bazylice) po Soborze Efeskim. Znajdowała się w niej replika Groty Narodzenia z Betlejem.

3 Należy wspomnieć, że w VI i VII wieku Rzym był pod panowaniem bizantyjskim, a nawet kilku papieży było Grekami.

INTROIT MSZY O PÓŁNOCY – *DOMINUS DIXIT*

Liturgia Słowa Mszy świętej o północy mówi o narodzeniu Chrystusa z Ojca Niebieskiego. Teksty śpiewów tej nocy, z wyjątkiem *offertorium*, odnoszą się do wiecznego zrodzenia Syna przez Ojca. Kościół zaprasza nas, abyśmy w małym Dziecięciu kontemplowali Odwieczne Słowo Ojca, drugą Osobę Trójcy Świętej.

Introit *Dominus dixit* wprowadza w liturgię nocy bożonarodzeniowej. Zachowuje ten sam modus (protus plagalny) występujący w graduach mszy ferialnych od 17 do 24 grudnia, które przygotowują nas do przyjścia Mesjasza. Graduały tych dni (jak również melodia wielkich antyfon „O” do Magnificat w niesporach) wykorzystują wzorzec modalny w *re*. Przypadek czy zamierzenie? Spróbujmy się nad tym zastanowić.

Zachowanie tego samego modusu podpowiada nam, że odwieczne zrodzenie Syna nie dokonuje się w tryumfie, lecz jest wynikiem intymnej relacji z Ojcem, przygotowane i oczekiwane przez pokolenia. Dlatego pierwszy śpiew na Boże Narodzenie – *Dominus dixit*, a także drugi śpiew – graduale *Tecum principium* – nie chcą się odróżniać modalnie od tego, co było w dniach poprzedzających przyjście Mesjasza. Syn Boży wchodzi w zastany świat nie siłą, ale pokornie, przyjmując ludzkie ciało z posłuszeństwa Ojcu, z Jego odwiecznego pragnienia, aby świat został zbawiony. Introit na wejście nie błyszczy wcale świątecznym nastrojem i jasnymi kolorami: przeciwnie, prezentuje się w bardzo prostej melodii, niemal spowitej mistycznym mrokiem. Wynika to z tajemniczego tekstu Psalmu 2, który stanowi treść omawianego introitu:

IN: *Dominus dixit ad me: Filius meus es tu, ego hodie genui te* (Ps 2,7).

Pan powiedział do mnie: Ty jesteś moim Synem, Ja Ciebie dziś zrodziłem.

Tekst należy interpretować jako wewnątrztrynitarny dialog między Ojcem a Synem, tekst, który opowiada o odwiecznym rodzeniu Syna przez Ojca, który prawie ucisza kompozytora melodii, nakłaniając go do użycia najbardziej oszczędnych środków, wyrzekając się wszelkiej świątecznej okazałości.

INTROIT MSZY O ŚWICIE

– LUX FULGEBIT

Bardzo żywy początkowy ruch melodyczny introitu – melodia wychodzi szybko na septymę; staje się jasne, czym się kompozytor inspirował – pojęciem światłości i jego połączeniem z Bożym Narodzeniem. Ta początkowa intonacja zmierza także do kolejnego punktu bardzo ważnego w utworze, do słowa *hodie* (dzisiaj). W dniu Bożego Narodzenia słowo to nabiera szczególnego znaczenia; przypomina nam również o jeszcze dwóch *hodie* – z Mszy wigilijnej oraz z Mszy w nocy. *Hodie* wyraża liturgiczne DZIŚ, które uobecnia się na naszych oczach: dzisiaj zabłyśnie światło nad nami, bo narodził się nam Zbawiciel. *Hodie* wyraża DZIŚ zbawienia, które się rozpoczęło od wcielenia Słowa. Wypełniła się długo oczekiwana obietnica, wcześniej zapowiedziana prorokom. W Adwencie słyszymy: *Ecce, Dominus, veniet*; a to się wypełnia DZIŚ przed naszymi oczami. I dlatego kompozytor na *hodie* postawił *tristrophe* (potrójną pulsację unisoniczną), żeby zwrócić uwagę na ten przysłówek, który się będzie powtarzał także w innych tekstach okresu Bożego Narodzenia.

Świadomość, że światło dziś zabłyśnie z powodu narodzenia Jedyne, Prawdziwego Światła, którym jest Chrystus, jest powodem głębokiej radości, ale także emocji, które nie są powierzchowne, lecz zakorzenione w pewności, że to DZIŚ wypełnia się w liturgii.

Oto tekst tego pięknego introitu:

Lux fulgebit hodie super nos: Quia natus est nobis Dominus: Et vocabitur Admirabilis, Deus, Princeps pacis, Pater futuri saeculi: Cuius regni non erit finis. (Por. Iz 9,2.6.7; Łk 1,33)

Światłość wielka zabłyśnie dzisiaj nad nami, albowiem narodził się nam Pan! Imię Jego Przedziwny, Bóg, Księżę Pokoju, Ojciec przyszłego wieku. Którego królestwu nie będzie końca.

INTROIT MSZY W DZIEŃ

– PUER NATUS EST

Na samym początku tego introitu występuje typowy skok o kwintę do góry, który zwraca uwagę na słowo *Puer* – Dziecię, Którego narodzenie obchodzimy. Skok kwinty jest w śpiewie gregoriańskim najszybszym i najbardziej przekonującym sposobem, żeby osiągnąć dominantę i wyrazić pełnię radości. Z tego skoku wypływa czasownik *natus est*, który prowadzi do zaimka *nobis*. Dziecię NAM się narodziło, Chrystus stał się człowiekiem dla nas i to jest powód do głębokiej radości.

Puer natus est nobis, et filius datus est nobis: cuius imperium super humerum eius: et vocabitur nomen eius magni consilii Angelus. (Por. Iz 9, 6; Ps 97, 1)

Dziecię (dosłownie: chłopiec) nam się narodziło i Syn jest nam dany. Na Jego ramionach władza królewska, a Jego imię: Wielkiej Rady Wysłannik.

Jak wynika z tych trzech krótkich opisów, widać pewne stopniowanie napięcia i emocji:

1. odwieczne narodzenie Syna przez Ojca;
2. Syn przychodzi jako Światło dziś;
3. Ten Syn to Dziecię narodzone dla naszego zbawienia.

Oto tylko niektóre duchowe treści, które wynikają ze śpiewów gregoriańskich i które pomagają nam wejść w głąb tekstów liturgicznych: w żłóbku kontemplujemy Boga-Człowieka, a w Nim całą Tróję, w której jest odwieczne pragnienie zbawienia świata. To się dokonuje DZIŚ w liturgii, która staje się rzeczywistym uobecnieniem Boga wśród nas.

■

Intr. II.

D O-MI-NUS di-xit ad me: Fi-li-us me-us es tu, e-go hó-di-e gé-nu-i te. Ps. Qua-

AD MISSAM IN NOCTE: DOMINUS DIXIT GRN I/20

Intr. VII.

L UX fulgé-bit hó-di-e su-per nos: qui-a na-tus est no-bis Dó-mi-nus: et vo-cá-bi-tur Admí-rá-bi-lis, De-us, Princeps pa-cis, Pa-ter fu-tú-ri saé-cu-li: cu-jus re-gni non e-rit fi-nis. Ps. Dó-mi-nus re-

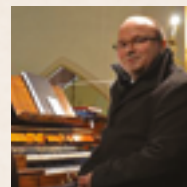
AD MISSAM AD AURORA: LUX FULGEBIT, GRN I/24

Intr. VII.

P U-er na-tus est no-bis, et fi-li-us da-tus est no-bis: cu-jus impé-ri-um super hó-me-rum e-jus: et vo-cá-bi-tur nomen e-jus, magni consí-lii An-gé-lus. Ps. Cantá-te Dómino cánti-cum no-vum: * qui-a

AD MISSAM IN DIE: PUER NATUS EST, GRN I/28

ORGANY W KOŚCIELE PW. ŚW. BARTŁOMIEJA W MORAWICY



PIOTR MATOGA

ORAZ ICH BUDOWNICZY TOMASZ FALL (1860–1922) ZE SZCZYRZYCA WE WSPOMNIENIACH MORAWICKIEGO ORGANISTY STANISŁAWA BUSZTY

Przypadająca w bieżącym roku setna rocznica śmierci Tomasza Falla ze Szczyrzycy jest znakomitą okazją do publikowania nowych faktów związanych z życiem i działalnością tego znanego i cenionego organmistrza.

Początki parafii w Morawicy sięgają okresu średniowiecza, bowiem wiadomo, iż była ona erygowana przed 1325 rokiem. Pierwotny kościół, przebudowany rzekomo w I połowie XI w. z części zamku Tęczyńskich, ustąpił miejsca obecnej budowli wzniesionej w latach 1743–1748 według projektu słynnego architekta Francesco Placidiego.

Dzieje miejscowych organów i kultury muzycznej nie były dotychczas przedmiotem zainteresowania historyków i muzykologów. Przedmiotem niniejszego artykułu są natomiast wyłącznie organy, które funkcjonują w kościele od 1908 roku. Bezpośrednim impulsem do podjęcia tego tematu było odnalezienie wspomnień morawickiego organisty Stanisława Buszty (ur. 1895), które

dostarczają cennych informacji zarówno o samym instrumencie, jak również o osobie jego budowniczego, którym był wspomniany T. Fall. Rzeczzone wspomnienia spisane są przez autora własnoręcznie na 31 stronach kratkowanego zeszytu o formacie A5. Rękopis, opatrzony datą 1 kwietnia 1970 r., przechowywany jest w Archiwum Archidiecezjalnej Komisji Muzyki Kościelnej w Krakowie.

Organy T. Falla nie są pierwszym instrumentem w morawickiej świątyni. O zniszczeniu poprzednich organów tak pisze S. Buszta: „W 1902 roku pod koniec 40-godzinnego nabożeństwa we wtorek po nieszpiorach wybuchł pożar organów, spłonęły organy i cały chór [...]. Stało się gorzej jak po pogrzebie, smutek, żal, rozpacz, kościół bez organów. I tak było całe sześć lat”. Autor wspomnień nadmienia, że przyczyną pożaru było niedbalstwo organisty, jednakowoż nie określa, na czym ono polegało. Być może muzyk nie zadbał o zgaszenie świec na chórze.



STÓŁ GRY, STAN Z 1985 R.
(ŹRÓDŁO: ARCHIWUM ARCHIDIECEZJALNEJ
KOMISJI MUZYKI KOŚCIELNEJ W KRAKOWIE).

MANUAŁ I

Bourdon 16'
 Pryncypał 8'
 Flet 8'
 Róg leśny 8'
 Kwintaton 8'
 Gamba 8'
 Oktawa 4'
 Róg kozi 4'
 Kwinta 3'
 Mixtura 3/4

MANUAŁ II

Amabilis 8'
 Salicional 8'
 Vox coelestis 8'
 Flauto harmon. 4'

PEDAŁ

Subbass 16'
 Wiolonc. 16'
 Pryn. bass 8'
 Flet bass 8'

Połączenia: Manual Koppel, Pedal Koppel I, Pedal Koppel II.

Urządzenie dodatkowe: Tremolo manuału II.

W dalszej części swej relacji S. Buszta przechodzi już do okoliczności budowy nowego instrumentu, informując, że w 1908 r. „sprowadzono nowe organy z Szczyrzyca [...], budował je Pan Tomasz Fall, oczywiście on sam studiował w Regensburgu w Niemczech”. Na innej karcie morawicki organista pisze, jakoby organmistrz opowiadał mu, iż „w katedrze regensburskiej są piękne organy”. Teza o zagranicznej edukacji organmistrza, niepojawiająca się w dotychczasowych opracowaniach, budzi pewne wątpliwości. Niewykluczone, że odnosi się raczej do syna T. Falla, Wiktora, o którym wiadomo, iż kształcił się m.in. w Szwajcarii i Wiedniu. Wracając zaś do samego T. Falla, warto przytoczyć krótką charakterystykę jego osoby nakreśloną przez S. Busztę: „był to człowiek niskiego wzrostu, sympatyczny, bardzo grzeczny”. Nieco dalej czytamy, iż „w 1922 roku zakończył swój piękny żywot, w Polsce zbudował około 80 organów”.

Morawicki organista pozwala sobie na wzruszające osobiste wspomnienie: „Kiedy montowano organ, ja jako 12-sto letni chłopak wszystko obserwowałem i wpatrywałem się, pomagałem im tam przy strojeniu i mówiłem sam do siebie: ej żebym to ja mógł grać na takich pięknych organach”. Zaraz też dodaje: „I teraz dane mi było grać aż 50 lat, nie tylko grać, ale się cieszyć, kochać ten instrument, po prostu miłować nade wszystko ten piękny instrument”. Wart przytoczenia jest także następujący fragment wspomnień: „Ile

kosztowały obecne organy? 12.000 koron austriackich albo tyle, co 2500 dolarów. Ładna sumka, można było za to wieś kupić”. S. Buszta dodaje, iż całe sześć lat, a więc od czasu pożaru poprzedniego instrumentu, parafianie zbierali fundusze na nowe organy.

Znakomite dzieło T. Falla przez krótki czas pozostawało w dobrym stanie. Już bowiem w 1920 r. miejscowy organista, a więc poprzednik S. Buszty, w akcie zemsty dopuścił się dewastacji organów, a S. Buszta wylicza szczegółowo wszystkie dokonane wówczas uszkodzenia: „drążek do kalikowania zniszczył, miech rozerwał na połowę, piszczałki pomieszał, klawiaturę zniszczył zupełnie, kostki [okładziny klawiszy manuałowych wykonane z kości – P.M.] zerwał i co tylko było w jego mocy szatańskiej zniszczył”. Przy tak zdewastowanym instrumencie S. Buszta rozpoczął swoją pracę organisty w morawickiej parafii. Jeszcze jednak w tym samym roku miał miejsce remont organów, który kosztował 200 tysięcy marek polskich i trwał dziesięć dni. Instrument został naprawiony dzięki ofiarności parafian. Remont przeprowadził T. Fall, zaś S. Buszta odnotowuje, że organmistrz nie tylko go rozpoznał, lecz także „uściskał, ucałował jak własnego syna”. Wówczas również zainstalowano ponownie piszczałki prospektowe o wadze 400 kg, które zostały uprzednio wyjęte i starannie schowane z obawy przed rekwizycją podczas I wojny światowej.

Morawicki organista z wielkim pietyzmem opiekował się instrumentem, czemu dał wyraz chociażby w następującym opisie: „Zauważyłem, że do organów dostał się robak i tu cała katastrofa. Co robić? No, zrobiłem to sam, bez rozgłosu, bez szumu. 140 piszczałek, oczywiście z drewna, brałem w jasny dzień do słońca i tam azotoksem się z tymi gadami rozprawi[em]. Było tego do diabła i trochę [...]. Użyłem do tego celu 5 litrów azotoksu, [...] nie tylko w piszczałkach, ale i w całych organach [...]”. Dalej dodaje proste zdanie, które winni wziąć sobie do serca także współcześni organiści i organmistrzowie: „Jak matka dba o małe dziecko, tak trzeba dbać o organy”. Podkreśla, iż „Organy to kosztowny mebel, nie wszystko może znieść, jest wrażliwy na upał, na wilgoć”, a na dowód tego przytacza następujące wydarzenie: „W którymś to roku organy tak wyschły, że musiałem wszystko rozebrać i wszystkie śruby dokręcać”. Prace te organista wykonał z pomocą swoich synów, instalując przy okazji nową dźwignię do kalikowania. Pełne zaangażowanie i poświęcenie S. Buszty dobrze charakteryzują jego własne słowa: „50 lat opiekować się organami. I tu jest wielkie sedno: organy w ciągu tylu lat powinny być gorsze, przeciwnie, są lepsze, bo tu ciągle się musi robić i tak się też robi. Swoich pieniędzy dokładałem dość, nie mówię nikomu nic”.

Organy T. Falla w Morawicy mają 18 głosów, dwa manualy i pedały, trakturę mechaniczną, wiatrownice stożkowe, miech magazynowy oraz wolnostojący stół gry. Opisując rzeczony instrument, S. Buszta stwierdza, że „cały mechanizm jest po mistrzowsku wykonany”, a ponadto przytacza kilka interesujących szczegółów, podając m.in. wagę kontuaru (500 kg) i wagę miecha (1600 kg). Wspomina także, że „napęd elektryczny robiono własnym sumptem [...], był sam ksiądz dziekan Jan Danek, stolarz pan Czech z Mnikowa i ja jako przewodniczący”.

Na tym kończą się wspomnienia S. Buszty związane bezpośrednio z organami i osobą ich budowniczego. Całość rękopisu, dostarczająca wielu cennych informacji o historii parafii i życiu samego autora, będzie przedmiotem odrębnego opracowania. Z innych źródeł wiadomo natomiast, że latach 1976 i 1989 opisywany instrument został wyremontowany przez nieokreślonych organmistrzów, natomiast ostatni remont przeprowadził Andrzej Guziak z Zakopanego w latach 2007–2008. Morawickie organy należą do największych dzieł T. Falla i stanowią cenny zabytek małopolskiego budownictwa organowego.

PROSPEKT ORGANOWY, STAN Z 1985 R.
(ŹRÓDŁO: ARCHIWUM ARCHIDIECEZJALNEJ
KOMISJI MUZYKI KOŚCIELNEJ W KRAKOWIE.



BIBLIOGRAFIA

Źródła archiwalne:

Archiwum Archidiecezjalnej Komisji Muzyki Kościelnej w Krakowie, b. sygn.,
teczka Morawica;
Archiwum Archidiecezjalnej Komisji Muzyki Kościelnej w Krakowie, b. sygn.,
teczka Odznaczenia organistów.

Opracowania:

Babnis M., *Kultura organowa Galicji*, Słupsk 2012;
Natanek P., *Informator Archidiecezji Krakowskiej. Parafie i kościoły*, Kraków
2000;
Kubala E., *Organmistrz Tomasz Fall (1860–1922)*, w: *Organy i muzyka
organowa V*, red. J. Krassowski, Gdańsk 1984, s. 101–117.

DAWNE PIEŚNI – SKANSEN CZY SKARBIEC KOŚCIOŁA?



HELENA BORKOWSKA

OD PEWNEGO CZASU W KATOLICKICH CZASOPISMACH, NA BLOGACH I STRONACH INTERNETOWYCH (NAWET TYCH UZNAWANYCH ZA POWAŻNE I OPINIOTWÓRCZE) SPOTYKA SIĘ KRYTYCZNE GŁOSY DOTYCZĄCE DAWNYCH, TRADYCYJNYCH PIEŚNI RELIGIJNYCH ŚPIEWANYCH WSPÓŁCZEŚNIE W KOŚCIOŁACH. CZY SŁUSZNIE?

Obronę tychże zazwyczaj znajdujemy tylko w komentarzach, a przecież wartość historyczna, językowa, religijna starych pieśni jest niezaprzeczalna.

Są to utwory literackie (a literatura przede wszystkim jest sztuką słowa), rządzące się własnymi prawami. Stanowią zabytki literacko-muzyczne poszczególnych narodów, więc należy o nie dbać tak, jak o inne cenne artefakty. Podlegają przemianom kulturowym i społecznym, funkcjonującym obrzędowi, kultowi, symbolom, założeniom dogmatycznym.

Każde pokolenie wnosi swój wkład w rozwój pieśni religijnej, a tym samym w rozwój szeroko pojętej literatury i muzyki. Nie ma znaczenia, czy źródło utworu tkwi w twórczości ludowej, czy też autorem jest poeta, rozmodlony człowiek, bądź doktor Kościoła. Istotnie, dawne pieśni w większym stopniu są odzwierciedleniem ludowej pobożności i wyobraźni, w mniejszym – zgodne bywają z Ewangelią i teologią.

Cóż to jednak szkodzi? Różnorodność typów pobożności to bogactwo; widzimy, jak bardzo różnią się w tym względzie wielcy święci, Ojcowie Kościoła, a nawet sami Apostołowie. Każdy więc niech chwali Boga, jak potrafi.

Ojciec M. A. Krąpiec OP pisze: „Przeżycia religijne należą do najgłębszych w człowieku, [...] religia przenika wszelkie świadome regiony życia ludzkiego i ludzkiej psychiki – przeżycia te znajdują swój wyraz w świadomej religijnej postawie wyrażającej się także w śpiewie.

Pieśń jest jakby syntezą ludzkich przeżyć, albowiem i treści poznawcze i uczuciowe, język i melodia, składają się na religijną pieśń jako wyraz przeżycia człowieka i w samotności, i we wspólnocie”¹.

Na przestrzeni wieków wielu uczonych, badaczy literatury, humanistów zwracało uwagę na wartość pieśni religijnych, wielu je tworzyło. Nierzadko jest to twórczość religijno-patriotyczna, poczynając od średnio-wiecznej „Bogurodzicy”, przez późniejsze „Boże, coś Polskę” A. Felińskiego (nb. ciekawa jest historia tej pieśni), „Rotę” M. Konopnickiej, poezję C.K. Norwida, po Brandstaettera, ks. J. Twardowskiego i wielu współczesnych.

Przytoczę najsłynniejsze chyba słowa A. Mickiewicza podkreślające wartość tradycji, związek pieśni narodowej z religią i folklorem.

„[...] ty arko przymierza,
Między dawnymi a młodszy mi laty:
W tobie lud składa broń swego rycerza,
Swych myśli przędę i swych uczuć kwiaty [...]
O, pieśni gminna, ty stoisz na straży
Narodowego pamiątek kościoła,
Z archanielskimi skrzydłami i głosem -
Ty czasem dzierżysz i miecz archaniola”.

Dalej pisze wieszcz:

„Płomień rozgryzie malowane dzieje,

Skarby mieczowi spustoszą złodzieje,
Pieśń ujdzie cało...”²

Chciałoby się powiedzieć: Oby uszła cało!

Przykładowo, w październiku 2021 r. ukazał się w „Gościu Niedzielnym” artykuł pani Marzeny Pietroszek *Muzyczny skansen Kościoła*³. Autorka krytykuje tradycyjne pieśni kościelne, między innymi jako przeznaczone dla niewielkiego grona odbiorców – osób, które stanowią „najstarszy segment katolickiej społeczności”. I tu już mija się z prawdą.

Liczne chóry parafialne i przykościelne, stowarzyszenia śpiewacze (nie będę wymieniać, bo jest ich wiele) nie narzekają na niedobór młodych artystów ani na brak młodej widowni. Wręcz przeciwnie, ma się wrażenie, że coraz więcej jest miłośników muzyki i sztuki dawnej nie tylko wśród starszego pokolenia.

W 2017 r. na Zebraniu Plenarnym KEP w Lublinie za twierdzono opartą na wcześniejszej (z 1979 r.) *Instrukcję Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej*. Punkt 32. mówi: „z praktykami pobożności ludowej (a biskupi zachęcają do pielęgnowania tychże) nierozdzielnie łączą się śpiewy, często o wyrażeniu ludowym charakterze, jako *naturalny wyraz duszy narodu* [...] Śpiewy tradycyjne należy pielęgnować i ożywiać oraz uczyć ich wiernych, zwłaszcza młodzież i dzieci”⁴.

Warto zrobić tu dygresję o funkcji organisty. W punkcie 10. przywołanego dokumentu czytamy: „Organista **akompaniuje** do śpiewu całego zgromadzenia liturgicznego [...] Jeżeli nie ma ani kantora, ani dyrygenta, organista akompaniując, **intonuje i prowadzi** śpiew całego zgromadzenia”⁵. Niestety, coraz częściej słyszy się popis wokalny organisty (najczęściej gromki), a lud zapraszany jest do śpiewu refrenu.

W niektórych kościołach organista potrafi wyćwiczyc śpiew wspólnoty. Przecież przychodzą na liturgię w większości wciąż ci sami ludzie – parafianie.

Jako poważny argument za tym, iż „sytuacja muzyki kościelnej jest skostniała” (dalej cytuję artykuł pani M. Pietroszek), przytacza autorka występowanie archaizmów w dawnych pieśniach. Bulwersuje ją fakt, że córka (wtedy siedmioletnia) ich nie pojmuje i zadaje pyta-

nia. Oczywiście, dziecko jest ciekawe świata, otwarte, myślące, dlatego pyta. Chce zrozumieć.

W toku rozwoju i edukacji latorośl nauczy się wielu trudnych słów, pojmie niezwykle procesy i zjawiska, np. że „gwiazdy nie tam są, gdzie świecą...”⁶.

Skoro uczymy dzieci jeść nożem i widelcem, a nawet palczkami, odmieniać wyrazy przez przypadki, mnożyć, dzielić, potęgować itd., dlaczego nie wyjaśniać archaizmów, elementów historii języka, nie przybliżać źródeł kultury, skoro są to elementy wykształcenia? Bez tego dziecko nie zrozumie współczesnej kultury – licznych aluzji, ich funkcji we wszystkich przejawach życia, choćby potocznych frazeologizmów.

Pani Jagoda Cieszyńska – psycholog, logopeda, poetka, profesor Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie – stworzyła tak zwaną metodę krakowską w terapii dzieci. Zaleca ona **pobudzać** do zadawania pytań, aby stymulować rozwój młodego człowieka, w tym rozwój języka...⁷

O edukacyjnej wartości pytań dzieci (szczególnie w wieku wczesnoszkolnym) istnieje bogata literatura fachowa, dostępna na stronach internetowych i w naukowych księgarniach.

„Wyśmienita, ale jednak niezrozumiała” jest wg autorki *Muzycznego skansenu Kościoła Pieśń o narodzeniu Pańskim*, znana dziś jako kolęda *Bóg się rodzi* (incipit).

Jest to – nie waham się stwierdzić – najpiękniejsza z kolęd, o niezwykle głębokiej treści i wysokim stopniu artyzmu. Posługując się wieloma oryginalnymi środkami stylistycznymi (przede wszystkim antytezą i oksymoronem, np. „moc truchleje”, „ogień krzepnie”), poeta przedstawia cud narodzin Chrystusa – Boga, który staje się człowiekiem (czas teraźniejszy – „Bóg się rodzi”). Następnie mówi o Jego zbawczej misji (czas przeszły – „niemało cierpiał”). Wreszcie prosi o błogosławieństwo dla ojczyzny („błogosław ojczyznę miłą” – znów motyw narodowy łączy się z religijnym).

Myśl przewodnią utworu podkreśla refren: „A Słowo ciałem się stało”, pochodzący z Ewangelii św. Jana (J 1,14).

W tekście użyto tylko dwóch archaizmów – *truchleje* (słabnie, drętwieje ze strachu) i *ziemianny* (ziemianie).

Wiedza o poetyckich środkach językowych jest w programie szkoły podstawowej, więc dlaczego od razu do skansenu?

Gdzie w takim razie umieścić Biblię, Godzinki, Gorzkie Żale, litanie, akatysty, literaturę antyczną, historyczną...? Tu nie tylko słowa, ale całe frazy są archaiczne, a poziom metaforyki wysoce abstrakcyjny lub aluzyjny, kontekstowy. Gdzie schować poezję lingwistyczną, malarstwo abstrakcyjne czy nawet impresjonistów z ich pomarańczową trawą i fioletowymi drzewami? Nie czytać „Pana Tadeusza”, „Trylogii”, wreszcie baśni i legend...? Wyrzucić z języka zapiecek, sień, świecący miesiąc? Zapomnieć, że parafianka to osoba z prowincji, a konterfekt – portrecik? Przecież to są piękne słowa!

Adepci każdej dziedziny sztuki czy nauki zapoznają się najpierw z jej historią i wybitnymi twórcami. Tak też w rozwoju każdego człowieka jest (powinno być?) miejsce na zdobywanie i doskonalenie także umiejętności językowych i rozumienie elementów wysokiej kultury.

Pieśni – w tym pieśni religijne – to poezja, której język rządzi się własnymi prawami. Podmiot mówiący przedstawia swój obraz świata, uczucia, refleksje w sposób bardzo zindywidualizowany, często mało dostępny dla przeciętnego odbiorcy. Po prostu trzeba się go uczyć, a uczymy się podobno całe życie. Poeta – mistrz słowa – korzysta z wszelkich językowych środków wyrazu, a często sam je tworzy (np. neologizmy artystyczne, słowa-klucze, metafory kontekstowe). Tu dochodzi jeszcze odbiór muzyki, a jest ona wielką tajemnicą. Działa na psychikę tak mocno, jak słowo, a może czasem mocniej.

Przyznam, że największe emocje wzbudziło we mnie nazwanie (w przywołanym tekście z „Gościa Niedzielnego”, choć spotkałam się też z taką nieprzemyślaną krytyką w innych katolickich pismach) fragmentów znanych pieśni Maryjnych **herezją**. Ze szczególną dezaprobatą autorki spotkał się fragment osiemnastowiecznej pieśni „Serdeczna Matko”:

„Lecz kiedy Ojciec rozgniewany siecze,
Szczęśliwy, kto się do Matki uciecze”.

To przecież motyw utrwalony w ówczesnej kulturze, a więc też w literaturze i sztuce. Tradycyjna ówczesna rodzina to pracujący ojciec – głowa domu, budzący szacunek i pewien dystans oraz matka – gospodyni wychowująca dzieci. Ona знаła każdy ich krok, smutek, przewinienie (często ukrywane przed ojcem w trosce o dobrą atmosferę wspólnych chwil).

Archetyp⁸ (abstrahując od problematyki nieświadomości Junga) matki rodzicielki obecny w literaturze i kulturze od zarania dziejów, ponadczasowy i uniwersalny, wiąże się przede wszystkim z miłością, czułością, dobrocią, ale także z poświęceniem i cierpieniem (Mater Dolorosa, Demeter, Niobe). Pozytywny wzorzec ojca – autorytet męskości – ma wyposażyć dziecko w siłę, odwagę, wytrwałość, samodzielność, chęć walki i podejmowania wyzwań. Ale to nie znaczy, że mniej kocha, ma po prostu inną rolę.

Zresztą dorosły katolik wie, że Bóg jest Matką i Ojcem (warto zerknąć na „Powrót syna marnotrawnego” Rembrandta) i może to wytłumaczyć dziecku.

Czy i całą historię społeczeństw mamy zamknąć do la-musa...? Ciekawe, że w wierszyku dla dzieci pod tytułem „Koziołeczek” Jan Brzechwa przedstawia ojca bardzo wymagającego:

„...a tam czekał ojciec srogi i ukarał koziołeczka...”

Więcej, ojciec – Kozioł wielokrotnie nazywa synka tchórzem: „Taki tchórz! Taki tchórz!” i do tego krzyczy! Nie słyszałam, żeby psychologowie, nauczyciele lub inne zainteresowane przemocą domową grupy domagały się zmiany czy usunięcia tekstu (jak to się stało z innym popularnym wierszykiem), a pokolenia dzieciaków nadal uwielbiają „Koziołeczka”, nie okazując strachu.

Podobnie w literaturze i sztuce widzimy obraz Świętej Rodziny – Matka Boża blisko Syna, św. Józef czuwający z boku lub przy pracy. Maryja, uznając w Józefie głowę rodziny, stawia go na pierwszym miejscu. Po znalezieniu Pana Jezusa w świątyni, mówi: „Twój ojciec i ja...”. Później, w Kanie, przyspieszając swą prośbą czas cudu, wstawia się za nowożeńcami. Pod krzyżem – „Oto Matka Twoja”. Nasza Matka...

Dlaczego nie miałyby wstawiać się za nami? Ta, która wszystko rozumie... Przecież Ona prowadzi do Boga, nie zaślania Go. Jest Służebnicą pokorną. „Jedyna ucieczka człowieka grzesznego” („Zawitaj, Królowo...”) – może łatwiej zwrócić się do Matki, niż wprost do Wszechmocnego?

I kolejne zwrotki pieśni „Serdeczna Matko” wyjaśniają rolę Maryi: „Ty masz za sobą najmilszego Syna, [...] Ła-two Go skłonisz”, „dla Twego Syna wszystko Bóg uczyni”, „pokaż nam, Matko, tor do nieba prosty”.

Dobrze rozumiana pobożność Maryjna na pewno nie jest herezją! I nie jest cechą tylko polskiej i ludowej duchowości. Święty Ludwik Maria Grignion de Montfort (XVII wiek) pisał w „Traktacie o prawdziwym nabożeństwie do Najświętszej Maryi Panny”:

„Bóg Duch Święty udzielił Maryi, swej wiernej Ob-lubienicy niewypowiedzianych darów, wybierając Ją na szafarkę swych dóbr [...]. Albowiem woła Boga jest, abyśmy wszystko mieli przez Maryję”.

Tekst ten posiada imprimatur, a ks. Adam Boniecki zauważył we wstępie: „forma, sposób argumentowania czy ilustrowania ma dziś wartość czysto historyczną; treść, idea przewodnia «Traktatu» uderza swą aktualnością i głębią”.

Punkt pierwszy traktatu brzmi: „Przez najświętszą Marię Pannę przyszedł na świat Jezus Chrystus i przez Nią też chce On w świecie panować” – jest to centralny temat dzieła i centrum Maryjnej pobożności.

Św. Jan Paweł II, od młodości oddany Maryi i zafascynowany dziełem św. Ludwika, swoją dewizą uczynił cytą z „Traktatu”: „Totus Tuus [Maria]”.

Wszyscy pamiętamy, jak przemożną opieką otoczyła go Matka Boża i jak w cudowny sposób ochroniła życie i posługę papieża Polaka.

Można by mnożyć przykłady cudów i szczególnych łask Bożych okazanych tym, którzy sercem przylgnęli do Maryi, którzy wołali o Jej pomoc.

Przywołam przykład słynnej litanii dominikańskiej, odmawianej w trudnych chwilach Zakonu, a tak skutecznej, że współcześni zwykli mawiać: „Strzeżcie się litanii braci kaznodziejów, gdyż czynią rzeczy dziwne”.

Przepiękną tę modlitwę Rodzina Dominikańska odmawia do dziś.

Tak więc dawne pieśni i modlitwy są skarbem Kościoła i narodów.

Że skansen? Cóż złego w skansenach? Zwiedzamy je z przyjemnością, czerpiąc wiedzę o realiach życia danej społeczności czy epoki, podziwiając kunszt ludowych mistrzów – stolarzy, rzeźbiarzy, hafciarek, koronczarek... Ciekawi nas piec chlebowy, kołowrotek, maślnica. Dlaczego więc mielibyśmy odmawiać dzieciom (i sobie) wiedzy o dawnym języku, dawnej pobożności?

Cieszymy się raczej, widząc coraz większą dbałość o to dziedzictwo kulturowe, jakim są dawne pieśni i dawna muzyka.

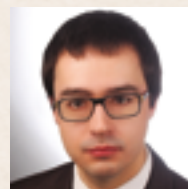
W swojej mądrości Kościół Święty jest jak dobry gospodarz, ojciec, „który ze swego skarbcza wydobywa rzeczy nowe i stare” (Mt 13,52).

■

Przypisy:

- 1) *Polskie śpiewy religijne społeczności katolickich. Studia i materiały*, T.1., red. nauk. B. Bartkowski, Lublin 1990.
- 2) A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, Wrocław 2017.
- 3) <https://blog.gosc.pl/MarzenaPietroszek/2021/10/05/MUZYCZNY-SKANSEN-KOSCIOLA>
- 4) <https://episkopat.pl/instrukcja-konferencji-episkopatu-polski-o-muzyce-koscielnej>
- 5) Ibidem
- 6) C.K. Norwid, *Kolebka pieśni*, w: *Dzieła Cyprjana Norwida*, red. Tadeusz Pini, Warszawa 1934.
- 7) https://czasdzieci.pl/eksperci/arttykul,3011d53-synek_nie_zadaje.html
- 8) „Słownik Terminów Literackich”, red. J. Sławiński, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1976.
- 9) <https://swieccy.dominikanie.pl/2014/09/08/litania-dominikanska>

ORGANY W KOŚCIELE MATKI BOŻEJ OSTROBRAMSKIEJ W KRAKOWIE



DAWID RZEPKA

Organy w kościele pw. Matki Bożej Ostrobramskiej należą do licznych w ostatnim czasie krakowskich realizacji firmy organmistrzowskiej Dariusza Zycha. Ich historia zaczęła się 30 listopada 2011 roku, kiedy to Archidiecezjalna Komisja Muzyki Kościelnej w składzie: ks. Robert Tyrała, Wiesław Delimat, Krzysztof Michałek, dokonała wizji lokalnej w kościele oo. pijarów przy ul. Meissnera 20 w Krakowie. Obecny był ks. proboszcz Andrzej Tupek, organista Bartłomiej Banek i dyrygentka chóru parafialnego Susi Ferfoglia.

Komisja stwierdziła, że bryła i architektura kościoła predestynują do wybudowania około czterdziesto-

głosowego instrumentu o romantycznym charakterze brzmienia. Zasugerowano zaproszenie do konkursu firm: Marka Cepki, Zdzisława Molina, Kamińskich, Jacka Siedlara i Dariusza Zycha. Termin rozstrzygnięcia konkursu ustalono na koniec marca 2012 roku, rozpoczęcie budowy na rok 2013, a zakończenie na 2014.

W konkursie wybrano firmę Zych. Rzeczywiste sfinalizowanie prac przypadło na rok 2017. 17 marca komisja w składzie: ks. Robert Tyrała, Witold Zalewski, Tomasz Kuc, Marek Walczak, Filip Presseisen, Susi Ferfoglia, w obecności ks. proboszcza Andrzeja Tupka



oraz miejscowego organisty Bartłomieja Banka odebrała organy do użytku.

Komisja zasugerowała korekty intonacyjne: zmniejszenie dynamiki w głosach Fourniture V (I man.) i Plein jeu IV 1 1/3' (II man.), „nadanie bardziej właściwego charakteru” głosowi Hautbois 8' (III man.) oraz wyrównanie brzmienia głosów alikwotowych w II i III manuale.

Instrument posiada 41 głosów i mechaniczną trakturę gry, z wyjątkiem części III manualu (traktura

elektryczna) oraz pierwszych czterech dźwięków głosu Bombarde 16' w sekcji pedałowej (traktura pneumatyczna). Traktura rejestrów i połączeń jest elektryczna, wiatrownice klapowo-zasurowe. Stół gry został wybudowany według stylistyki francuskiej. Zadbano o to, aby organy umieszczone symetrycznie na najwyższym stopniu empory nie zasłoniły centralnie usytuowanego witraża.

Uroczystego poświęcenia instrumentu dokonał bp Jan Zając 8 października 2017 roku.

DYSPOZYCJA ORGANÓW:

GRAND ORGUE	POSITIF	RÉCIT EXPRESSIF	PEDAŁ
Montre 16'	Bourdon 8'	Bourdon 16'	Contrebasse 16'
Montre 8'	Salicional 8'	Flute harmonique 8'	Soubasse 16'
Bourdon á cheminée 8'	Préstant 4'	Bourdon 8'	Flûte 8'
Flûte harmonique 8'	Flûte á cheminée 4'	Viole de Gambe 8'	Violoncelle 8'
Octave 4'	Nasard 2 2/3'	Voix Céleste 8'	Octave 4'
Flûte 4'	Quarte de Nasard 2'	Viole 4'	Bombarde 16'
Doublette 2'	Tierce 1 3/5'	Flûte traversière 4'	Trompette 8'
Fourniture V 2'	Plein Jeu IV 1 1/3'	Quinte 2 2/3'	
Cornet V	Cromorne 8'	Octavin 2'	
Trompette 8'		Tierce 1 3/5'	
		Basson 16'	
		Trompette harm. 8'	
		Hautbois 8'	
		Voix Humaine 8'	
		Clairon 4'	

Połączenia: Manual Koppel, Pedal Koppel I, Pedal Koppel II.

Połączenia:

I-P, II-P, III-P, Super III-P,

II-I, Sub III-I, III-I, Super III-I,

Sub III-II, III-II, Super III-II.

Urządzenie dodatkowe: Tremolo manualu II i III,

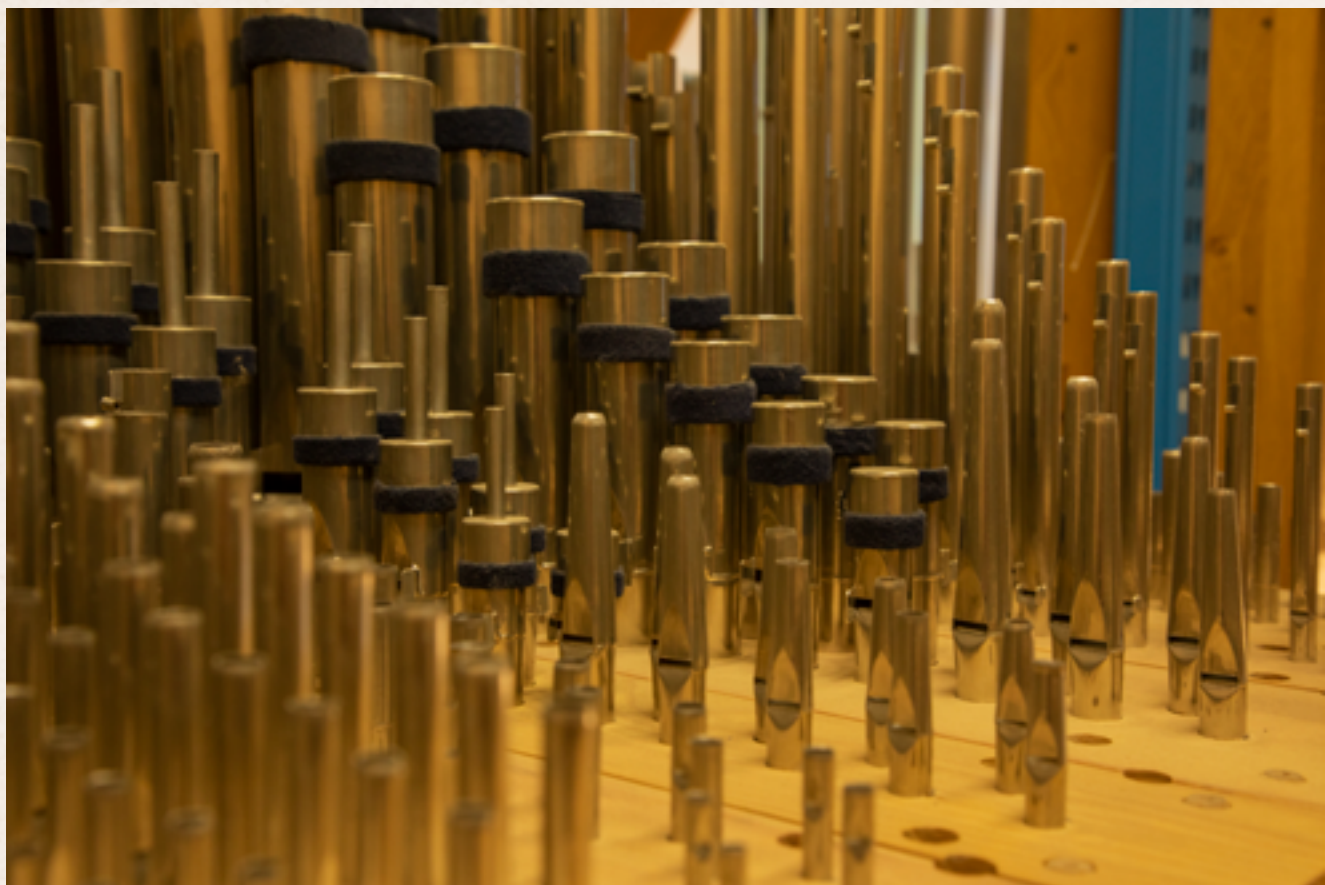
Żaluzja manualu III,

Tremblant (man. II) , Tremblant (man. III),

Setzer, Crescendo 1, Crescendo 2, Tutti, Wyłącznik głosów językowych.







SZKOŁA KOMPOZYCJI LITURGICZNEJ – CZ. 1



JANUSZ KRZYSZTOF KORCZAK

Czytając wrześniowy numer znanego muzycznego periodyku, natrafiłem na interesujący artykuł dotyczący pojęcia oraz roli kanonu w muzyce. W jednym z jego akapitów można było przeczytać następującą opinię autora: „Świat anglosaski poszedł dalej XIX-wieczną logiką rynku – nie tylko o amerykańskiej proweniencji (w Anglii istniała już stulecie wcześniej – przypomnijmy sobie choćby londyńskie sukcesy Händla). Z tego powodu nowe kompozycje grane w tamtejszych filharmoniach mają głównie charakter konserwatywny, imitują dawne kanoniczne gesty i formy na zasadzie »umowy pozorów« zawartej z publicznością, nieoczekującą zresztą zbyt dużych zaskoczeń”¹. Niedługo czas po lekturze powyższych słów zdałem sobie sprawę z faktu, iż wspomniana „umowa pozorów” zdominowała nie tylko świat zawodowych filharmoników, ale także przestrzeń muzyki liturgicznej i sakralnej oraz niekiedy (o zgrozo) tej wykonywanej w katolickich świątyniach podczas koncertów.

Niegdyś Kościół będący mecenasem sztuki prawdziwie (jak na tamte czasy) nowatorskiej był miejscem, w którym człowiek odkrywał Boga poprzez czuły dotyk „brzmiającej mistyki”, przy pomocy swoich uszu, niejako wsłuchując się w swoistą *Bibliam pauperum*. Sytuacja dramatycznie zmieniła się po reformie liturgicznej czasów Soboru Watykańskiego II, w efekcie czego znakomita większość form wokalnych oraz wokalo-instrumentalnych została „zesłana” do sal koncertowych, co Kościół usiłuje uzasadnić w *Instrukcji o koncertach w kościołach* z roku 1987. W dokumencie tym czytamy, że „muzyka sakralna, czyli skomponowana dla celów liturgicznych, która z przyczyn obiektywnych nie może być wykonywana podczas nabożeństwa, a także muzyka religijna, to znaczy oparta na tekstach biblijnych lub

mszalnych, bądź odnosząca się do Boga, Najświętszej Panny, świętych czy Kościoła, może być wykonywana w świątyni poza obrzędami liturgicznymi”. Pojawia się zatem znaczny problem na poziomie jakościowym, gdyż o ile podczas Mszy Świętej opieramy się na (zazwyczaj) najbanalniejszych formach muzycznych, których prostota wynika z braku czasu i przestrzeni niezbędnej dla rozwoju narracji muzycznej, to (w teorii) podczas koncertów sakralnych powinniśmy móc usłyszeć autentyczne arcydzieła.

Obserwuję jednak dwa niepokojące trendy, które albo stopniowo dominują poszczególne przestrzenie muzyki kościelnej, albo już je zdominowały. Nie sposób oprzeć się wrażeniu, iż swego rodzaju liturgiczny *mainstream* został zagospodarowany nieznośnie powtarzalną muzyką homofoniczną, monostylistyczną (najczęściej opartą na klasycznym systemie dur-moll z domieszką ekspresji właściwej muzyce filmowej), z możliwie nieskomplikowaną metryką oraz melodiami tworzącymi „kanon” monotonnych zaśpiewów, których motywy przewijają się niemal przez całą współczesną twórczość liturgiczną, operującą równie powtarzalnym zestawem tonacji (na ogół do 2 znaków przykluczowych z dodatkiem tonacji Es-dur oraz c-moll). W wyniku powyższego, muzyka towarzysząca obrzędom liturgicznym balansuje na stale obniżającym się poziomie, zaś koncerty w polskich świątyniach coraz bardziej opierają się na repertuarze świeckim, gdzie nasz archidiecezalny prym wiedzie kościół św. Katarzyny w Krakowie, w którym mogliśmy niedawno usłyszeć m.in. *Koncert na akordeon i orkiestrę kameralną* Macieja Zimki, *Koncert na orkiestrę smyczkową* Grażyny Bacewicz i inne. Zaiste, ceglane mury tej gotyckiej świątyni niejedno słyszały, dzięki czemu „zapracowała” sobie na osobne miejsce w kilku serwisach zajmujących się sprzedażą biletów na koncerty, festiwale etc.,

¹ T. Biernacki, *Śmierć kanonu*, w: „Ruch Muzyczny”, nr 19/2022.

a przecież wedle wspomnianej wcześniej *Instrukcji o koncertach w kościołach* nie wolno organizować w świątyniach wydarzeń biletowanych (co obecnie próbuje się obchodzić na różne sposoby przy pomocy tzw. „cegiełek”).

Powyższy zbiór problemów generuje potrzebę podjęcia próby ponownego pochylenia się nad sztuką kompozycji liturgicznej, która w swej współczesnej niedookreśloności i uległości względem prymatu emocji ponad artystycznym wyrazem uległa skarlłowaceni i pewnej degeneracji (wszak to, co nie jest używane, stopniowo zanika). Współczesny organista bardzo często pełni dodatkowo rolę dyrygenta chóru kościoła, przy którym jest zatrudniony, i nie zawsze jest on w stanie skompletować zespół wpisujący się w najbardziej typową obsadę 4-głosowego chóru mieszanego (SATB). Jest on zatem zmuszony do opanowania kompozytorskich pryncypiów celem dostosowania muzyki wielogłosowej do rodzaju oraz możliwości prowadzonego przez siebie zespołu śpiewaczego. Przechodząc już z części bardziej popularnej do fragmentów nieco bardziej naukowych, dodam, iż niniejszy artykuł otwiera zapowiadany już wcześniej cykl krótkich refleksji na temat niektórych aspektów kompozycji liturgicznej (głównie chóralnej), który stworzy zbiór myśli i wskazówek technicznych dotyczący polifonii oraz kontrapunktu.

Najogólniej rzecz ujmując, polifonia to równoczesne brzmienie co najmniej dwóch niezależnych od siebie melodii, które, choć często podporządkowują się jakiemuś motywowi lub myśli przewodniej, zachowują swój autonomiczny charakter. Podstawowa różnica między homofonią i polifonią wynika z aspektu rytmicznego oraz poziomu niezależności poszczególnych partii wokalnych (lub instrumentalnych) względem siebie, co łatwo zaobserwować na podstawie wybranych części mszy renesansowej. Części takie jak *Kyrie* oraz *Agnus Dei* opracowywane były zazwyczaj na sposób polifoniczny, zaś znaczne fragmenty *Gloria* i *Credo* realizowano homofonicznie (różnica ta wynikała rzecz jasna z ilości tekstu, który kompozytor musiał muzycznie przeprowadzić). Na samym początku należy jednak stanowczo stwierdzić, iż nie da się opanować sztuki polifonii na podstawie kilku mocno ograniczonych przestrzeni artykułów. Nie da się jej opanować także poprzez lekturę podręcznika do kontrapunktu, gdyż wszelkie publikacje na ogół stanowią syntezę pełną uproszczeń

i subiektywizmów, a prawdziwa nauka polega na wytrwałej analizie partytur kompozytorów minionych epok. Analiza pomaga nie tylko poznać warsztat techniczny, który stale ewoluował nawet wewnątrz różnych generacji szkoły franko-flamandzkiej, ale również daje nam bezcenną możliwość wniknięcia w styl myślenia twórców tamtych czasów. Rzecz jasna w niniejszym tekście nie ma przestrzeni na podobne rozważania, jakkolwiek warto pokusić się o sformułowanie kilku wskazówek, które mogą pomóc otworzyć wyobraźnię i zainspirować ku głębszym poszukiwaniom oraz skłonić ku indywidualnemu rozwojowi warsztatu kompozytorskiego. Wskazówki te będą stanowić pewien zbiór zabiegów technicznych pomagających płynnie przejść od homofonicznego akompaniamentu o charakterze instrumentalnym do podstawowej polifonii chóralnej i kontrapunktycznego myślenia linearnego.

Po pierwsze, należy uzmysłowić sobie prostą, choć paradoksalnie nieoczywistą prawdę, że opracowanie pieśni stanowi pełnowartościową kompozycję liturgiczną. Nie jest to zatem jakaś podkategoria, którą zwyczajowo należy traktować „po macoszemu” i nie jest to także „uboższy krewny” autonomicznego utworu sakralnego. Zrozumienie i akceptacja tego faktu pomoże otworzyć umysł i zdobyć się na odwagę w stosowaniu coraz bardziej wyrafinowanych środków muzycznych, którym wcale nie musi przeszkadzać udział opracowywanej melodii. A to właśnie melodia jakiejś pieśni (lub też piosenki, np. *L'homme armé*) stanowiła podstawowe źródło inspiracji dla kompozytorów doby renesansu, którzy próbowali niejako odczytać przekaz wybranego *cantus firmus* i w sposób twórczy przedstawić jego treść (najczęściej poprzez imitację lub kanon). Materiał melodyczny ma szczególne znaczenie w działaniach polifonicznych, gdyż jego struktura jest najczytelniejszą odpowiedzią dla kompozytora, czy daną pieśń (lub jej fragment) można jakkolwiek podjąć na zasadach myślenia kontrapunktycznego. Dobrym przykładem takiej pieśni jest śpiew z okresu wielkanocnego *Dziś Chrystus, Król*, którego kolejne początkowe takty można śmiało zestawić w formie kanonu, dopisując dodatkowe głosy dla dopełnienia harmonii i różnicowania warstwy rytmicznej, lub też pozostając przy obsadzie 2-głosowej.

Można powiedzieć, że zabiegi polifoniczne stanowią swego rodzaju rozrywkę intelektualną i częstokroć za-



stosowanie pewnych układów melodycznych może być mniej lub bardziej wymagającym zadaniem dla kompozytora, który uzyskane interwały usiłuje „ubrać” w konkretną harmonię przy pomocy głosów lub instrumentów mniej zaangażowanych w wybrane strategie kontrapunktyczne. Należy pamiętać, że o ile w nauce harmonii funkcyjnej rozpoczynano pisanie opracowania od ustalenia akordów (tzw. funkcji) tak we wczesnej polifonii czynnikiem dominującym była melodia i harmonia stanowiąca niejako wypadkowy element zełknięcia różnych motywów. Oczywiście z czasem zaczęto podchodzić do kwestii układów pionowych z coraz większą świadomością, jakkolwiek była w tym znacznie większa wolność, którą zapewniało właśnie myślenie linearne. Wobec powyższego, mianem specyficznej ciekawostki należy określić sytuację, w której muzyk potrafi napisać opracowanie melodii na tradycyjny zespół 4-głosowy (SATB), ale problemem staje się taka sama aranżacja przeznaczona na zespół 2-głosowy lub 3-głosowy (czy też 5-głosowy i więcej). Prawdopodobnie wynika to z faktu unifikacji nauki harmonii w polskim szkolnictwie muzycznym, w której dominuje jeden rodzaj obsady wokalne (i tak zresztą sprowadzonej do klawiatury fortepianu...), zaś nauka najprostszych zasad kontrapunktu została przeznaczona dla działu muzykologicznych ciekawostek, dzięki czemu „spoży-

wa się” skondensowany i mocno przetworzony „owoc” harmonii funkcyjnej bez świadomości „składu i wartości odżywczych”. Warto zatem przybliżyć najbardziej podstawową (w subiektywnym odczuciu autora) zasadę kontrapunktu, która pomoże podejmować proste próby kompozycji 2-głosów wokalnych i instrumentalnych. Zasada ta opiera się na pewnym ograniczeniu w doborze interwałów w ramach konkretnych jednostek metrycznych. Otóż nie wolno rozpoczynać i kończyć frazy dysonansem (uwaga: w fakturze dwugłosowej interwał kwarty czystej również jest uznawany za dysonans wymagający rozwiązania, zaś w większej obsadzie należy unikać tego interwału w najniższych głosach, jeżeli nie jest on rozwiązany jako opóźnienie np. na tercję). Należy również unikać dysonansów na mocnych częściach taktów, o ile nie jest to dysonans wcześniej przygotowany i dążący do konkretnego rozwiązania na konsonans. Oczywiście obowiązują również ważniejsze zakazy znane z nauki harmonii klasycznej (jak np. kwinty oraz oktawy równoległe, które w kontrapunkcie opierają się na bardziej rygorystycznych zasadach, przez co należy unikać dwóch różnych oktaw lub kwint na dwóch kolejnych mocnych częściach taktu). W poniższych przykładach posłużono się początkowym fragmentem pieśni pasyjnej *Króla wznoszą się znamiona*, której melodia znalazła się w głosie najwyższym, zaś kontrapunkt poprowadzono w głosie niższym.

Wersja 1.

Wersja 2.

W wersji pierwszej potraktowano kontrapunkt w dość surowy sposób, stawiając wyłącznie na interwały konsonansowe (w tzw. *gatunku nota contra notam*, co oznacza, że na jedną nutę opracowywanej melodii przypada jedna nuta kontrapunktu – można zatem powiedzieć, że jest to gatunek generujący fakturę homofoniczną) i pisanie tego typu ćwiczeń polecam na sam początek. Opieranie się wyłącznie na współbrzmieniach konsonansowych otwiera możliwość zastosowania tzw. kontrapunktu podwójnego, który umożliwia zamianę melodii pomiędzy głosami i oktawami. W drugiej wersji dopuszczono możliwość wystąpienia dysonansów jako dźwięków przejściowych na słabych miarach taktów. Warto jednak zdać sobie sprawę, że „prawdziwa wolność” rozpoczyna się w momencie umieszczenia opracowywanej melodii w innym głosie niż najwyższy, gdyż wtedy początkujący kompozytor wykwalifikowany w ramach harmonii funkcyjnej może zdecydowanie odciąć się od dobrze mu znanych obszarów, w których prym wiódł głos najwyższy (sopran). W takiej sytuacji zasady kontrapunktu określające sposób prowadzenia melodii względem *cantus firmus* okazują się nieodzowne ze względu na swoją uniwersalność i adaptacyjność. Poniższy przykład wykorzystujący znaną pieśń eucharystyczną *Kłaniam się, Tobie*, obrazuje

The image shows a musical score for three voices: Soprano (top staff), Alto (middle staff), and Bass (bottom staff). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are written below each staff. The Soprano part starts on a high note, the Alto on a middle note, and the Bass on a low note. The lyrics are: 'Kła - niam się To - bie, przed - wie - czny Bo - że,'.

sytuację, w której opracowywana melodia znajduje się w głosie najniższym, zaś kontrapunkt w głosie wyższym.

Łatwo zaobserwować, że wyższy głos współ z niższym tworzą w zdecydowanej większości harmoniczne konsonanse, z wyjątkiem ostatniego taktu, w którym zastosowano dźwięk przejściowy na drugiej mierze (choć rozwiązanie nony wielkiej na oktawę może budzić pewne wątpliwości w fakturze 2-głosowej ze względu na jakość brzmienia, jakkolwiek, gwoźli zachowania pewnej logiki melodycznej w głosie wyższym, warto sobie niekiedy pozwolić na drobną stylistyczną nieścisłość).

Warto także pamiętać, że *cantus firmus* może znajdować się w dowolnym głosie, zaś poszczególne partie kontrapunktu wcale nie muszą śpiewać od początku do końca i bezpośrednio odpowiadać opracowywanej melodii pod względem rytmicznym. To właśnie stało się cechą renesansowego motetu, który stanowił mozaikę przeróżnych motywów melodycznych, które raz po raz wymieniały się między sobą, pojawiając się i znikając, aby znów po chwili wrócić z nową treścią. Poniższy przykład ilustruje, jak w prosty sposób przeprowadzić melodię w głosie środkowym i wprowadzić z opóźnieniem głos najniższy.

Na koniec wypada krótko poruszyć temat najważniejszej zdobyczy technicznej w zakresie kontrapunktu czasu renesansu – mowa, rzecz jasna, o tzw. imitacji. Jest to technika, która, umiejętnie wykorzystana, potrafi podjąć niemal każdy motyw melodyczny i przeprowadzić go w atrakcyjny artystycznie sposób, tworząc przy tym z prostej pieśni miniaturowy motet. Wykorzystanie techniki imitacyjnej nadaje każdemu głosowi autonomiczny i równorzędny charakter względem reszty obsady, czego nie można było powiedzieć o homofonicznych opracowaniach sprowadzających resztę tzw. „głosów” (gdyż w istocie były to kolejne dźwięki jakiegoś akordu w układzie pionowym) do roli akompaniamentu, uza-

leźnionego przy tym od głosu sopranowego, w którym znajdowała się zasadnicza melodia. Najbardziej typowa imitacja może zostać zrealizowana na dwa sposoby – będzie to albo rodzaj kanonu, w którym temat przeprowadzany jest często w interwale prymy lub oktawy, albo też zrealizowana będzie na wzór *fugato*, w którym kolejne głosy pojawiają się w interwale kwarty lub kwinty względem poprzedniego. W takim *fugato*, głos lub instrument po dokonaniu ekspozycji opracowywanego fragmentu melodycznego przechodzi płynnie do roli kontrapunktu dla następnego głosu śpiewającego identyczny temat

muzyczny. Powyższą sytuację obrazuje poniższy przykład, w którym przeprowadzono pierwszą frazę pieśni *Idźcie na cały świat*. Warto zauważyć, że ze względu na charakter i strukturę melodyczną refrenu, kolejne odpowiedzi pojawiają się w interwale tercji lub seksty i są dosyć nieregularne, co, chociaż nie jest najbardziej typowym sposobem imitowania, nie stanowi samo w sobie błędu, gdyż często to właśnie melodia i jej ar-

podejmowane również na łamach kolejnych numerów archidiecezjalnego półrocznika. Warto jednak w najbliższym czasie pokusić się o zakup nawet małego zeszytu nutowego, celem tworzenia prostych, a następnie coraz bardziej skomplikowanych 2-głosów oraz 3-głosów, aby doskonalić się w podstawach kontrapunktu i rozwijać myślenie polifoniczne. Być może dobrze by było opracować wybraną pieśń dwukrot-

chitektonika dyktuje kompozytorowi możliwości jej wykorzystania w ramach polifonii. Poniżej natomiast prezentowany jest przykład zastosowania techniki kanonicznej w kontrapunkcie śpiewanym przez głosy żeńskie, który pełni rolę tła względem *cantus firmus* znajdującego się w głosach męskich (najpierw w basie, później w tenorze). W opracowaniu wykorzystano melodię pieśni adwentowej *Niech się radują niebiosa i ziemia*.

Przedstawione w tym artykule myśli na temat polifonii absolutnie nie wyczerpują zagadnienia, które będzie

nie, umieszczając jej melodię raz w głosie najniższym a następnie w głosie najwyższym? Tego typu aranżacja sprawdzi się nawet w niewielkich parafiach, gdzie śpiewaków jest niewielu, ale za to może ucieszyć ich możliwość naprzemiennego śpiewu melodii dobrze znanej sobie pieśni. Zachęcam do podejmowania podobnych prób i zgłębiania tematu na własną rękę, poprzez cierpliwe słuchanie dzieł klasycznych kompozytorów oraz wczytywanie się w wartościowe partytury.

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



MATEUSZ PECIAK

MÓJ DROGI BARTŁOMIEJU!

Żywię niespożytą nadzieję, że Twoja wytrwała nauka nie idzie w las i nie poddajesz się znużeniu, wciąż doskonaląc swoje umiejętności i podnosząc coraz to wyższe kwalifikacje. No, no..., dochodzą mnie nawet słuchy, że zacieranie fugi tak sprawnie Ci idzie, iż rychło prześcigniesz w tym samego mistrza Bacha.

Tym razem zmuszony jestem nieco Cię rozczarować. Tak, jak obawiałem się, jeszcze sporo czasu minie, nim remont tak drogiej mi kuchni będzie się miał ku końcowi... Nie zrozum mnie źle, ale ta ciągła krzątania, rozgardiasz, zamieszanie... Nie mam chwili wytchnienia... Ten szalony rwetes zapewne jeszcze do świąt potrwa. Miej więc szczyptę wyrozumiałości i zrozumienia dla swego zatroskanego stryja i wybac, ale nie w głowie mi teraz przepisy!

Mój Bartłomieju, Twój niezwykle wytrwały w kuchennych remontach wuj odkrył nową pasję! Oczywiście nie omieszką podzielić się nią z Tobą, udzielając Ci przy tym drobiazgowych rad, jak w nieskomplikowany sposób obsługiwać tokarkę tworząc zwiewne toccaty a'la Pachelbel. Jak mi nie mam, przysporzą Ci nieco kłopotu, jednakowoż dodadzą uroku Twojej kuchni. Ta rzadka, niespotykana umiejętność pozwoli Ci wykończyć i udekorować Twoje miejsce pracy według własnego, niczym nieskrępowanego smaku i uznania. A więc – do dzieła!

Po pierwsze, zmuszony jesteś dokonać wyboru odpowiedniego, nadającego się do obróbki drewnianego klocka [wybierz np. początkowy motyw pieśni]. Następnie zamocuj go bardzo starannie w tokarce [na bazie nuty pedałowej rozwijaj motyw pieśni przeprowadzając go np. w 2-głosowej imitacji]. Tak stabilnie przymocowane drewno obrabiaj z różnych stron, aż otrzyma ostateczny, zadowalający kształt [rozwijany motyw do-

prowadź do kadencji, zmień nutę pedałową na inną i przeprowadź imitację kolejny raz]. Aby to skromne dzieło odpowiednio wykończyć dodaj odrobinę zdobień i zakończ wytworną drewnianą wstawką [dodaj ozdobniki oraz wirtuozowską kadencję]. Wszelkie wątpliwości w tym względzie winna rozjaśnić Ci dołączona do listu, własnoręcznie przeze mnie sporządzona, instrukcja obsługi tokarki.

Mój kochany Bartłomieju, zapamiętaj dobrze słowa mego prapradziada: *ad augusta per angusta* – do wielkich osiągnięć idziemy jedynie przez trudności. Wytrwaj więc w tym znoju codziennej, wytężonej pracy – śmiem twierdzić – nie dla własnej chwały, lecz dla Twórcy wspaniałego piękna i przeróżnych smaków. Naśladując w tym mnie, wykończ wreszcie swoją kuchnię jak należy. Gdy zaś chodzi o moją własną, jedyną w swoim rodzaju, obiecuję – koniec jest już bliski. Jak dobrze wszystko pójdzie, by nieco poszerzyć Twoje kulinarne zapędy – już ja o to zadbam – w niedługim czasie zdradzę Ci kilka wytrawnych przepisów z kuchni francuskiej – rodem z samego średniowiecza. Powiem, jak pełnymi garściami czerpać radość z kulinarnych omyłek Leoninusa i Perotinususa. Czyli kilka słów o farszach, pasztetach, zapiekankach, bulionach i auszpikach.

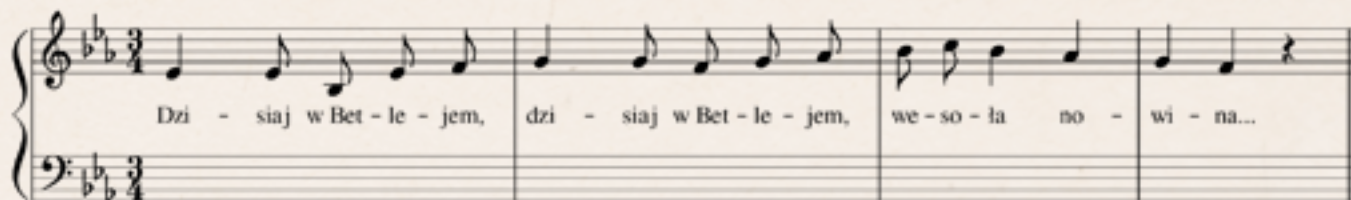
Bywaj zdrow, nieustannie dbaj o linię, by była szeroka i wypukła. Pamiętaj – każdy gram będzie zbawiony. Im więcej, tym lepiej!

Twój, zagoniony w kuchennych remontach, stryj Bartolini

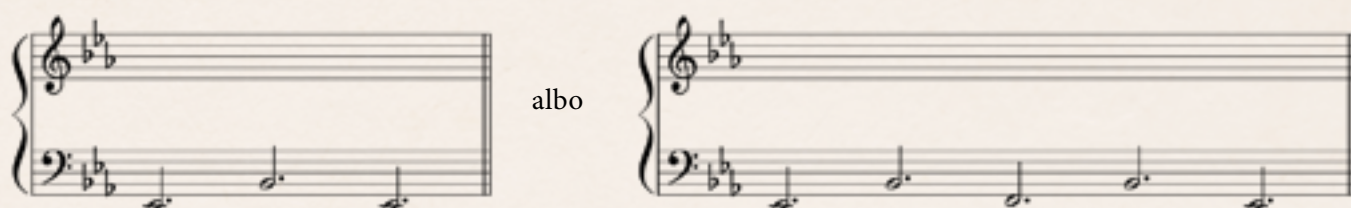
■

JAK OBSŁUGIWAĆ TOKARKE I TOCZYĆ NA NIEJ ZWIEWNE TOCCATY

1. Przygotuj odpowiedni temat (np.: początkowy fragment kolędy *Dzisiaj w Betlejem*).



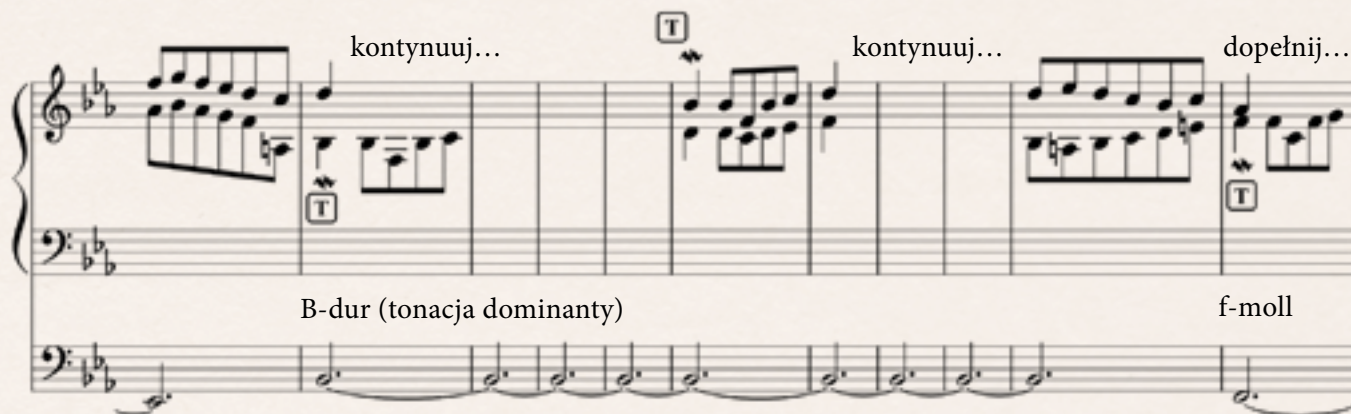
2. Trenując improwizowanie toccat, wykorzystuj i zgłębiaj wzorce zaczerpnięte z literatury (np. J. Pachelbela). Schemat oparty na nucie pedałowej może wyglądać jak w przykładach poniżej:



3. Temat wprowadzaj imitacyjnie. Rozwijając myśl muzyczną, wykorzystuj interwały równoległych tercji i sekt, prowadząc melodie sekwencyjnie (progresje) to w górę, to w dół.



4. Gdy zamarudzisz zbyt długo w jednej tonacji, zmoduluj do innej, zmieniając jednocześnie nutę pedałową na inną.



kontynuuj...

kontynuuj...

dopełnij...

(tonacja II stopnia)

B-dur (po chwili powracamy do tonacji głównej)

5. Na końcu dodaj nieco żywszą w charakterze kadencję, może być oparta na motywach pieśni, jak w przykładzie poniżej:

pas - te - rze śpie - wa - ją., byd - le - ta klę - ka - ją., cu - da, cu - da...

6. Teraz czas na twoje eksperymenty. Możesz wykorzystać poniższe warianty tematu zaczerpniętego z pieśni:

a)

b)

c)

d)

CAŁE ŻYCIE W SŁUŻBIE KOŚCIOŁOWI



JÓZEF ŁUKASZ

WYWIAD Z KSIĘDZEM PROFESOREM STANISŁAWEM ZIEMIAŃSKIM SJ – FILOZOFEM, TEOLOGIEM, MUZYKIEM, TWÓRCĄ OK. 2500 PIEŚNI KOŚCIELNYCH.

Jeżeli wydaje wam się, że dużo pracujecie – macie rację, tylko wam się wydaje. Gdybyśmy zadaniami, które wykonuje ksiądz Stanisław obdarzyli trzy osoby – zapewne zaczęłyby narzekać, że mają zbyt dużo pracy, a przecież potrzeba jeszcze odpocząć! Szeroki zakres zainteresowań, kilka języków obcych, do tego codzienna praca duszpasterska, wykłady, badania, komponowanie, prowadzenie chóru, pisanie artykułów, recenzowanie śpiewników... można wymienić jeszcze kilka z nich, ale przecież nie o to chodzi. Chociaż w środowisku muzycznym znany głównie z komponowania pieśni, to jednak medal „Pro Ecclesia et Pontifice” otrzymał za swój niebagatelny dorobek naukowy z filozofii. Jak sam mówi: sprawca kilku trzęsień ziemi, specjalista od wywracania – wydawałoby się – oczywistych rzeczy do góry nogami, człowiek niesamowicie skromny, ale też stanowczy w tezach, które głosi. Jeżeli komuś wydaje się, że Sobór Watykański II był rewolucją, to jest w błędzie – rewolucja dopiero przed nami...

Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus! Na początku chciałbym bardzo podziękować za to, że zgodził się ksiądz udzielić wywiadu do naszego czasopisma. Przechodząc od razu do rzeczy: w świecie akademickim, naukowym jest ksiądz bardziej znany jako filozof.

Bardzo możliwe, tak...

Cała księdza ścieżka naukowa to pogłębianie tej właśnie dziedziny wiedzy, o czym jest mnóstwo

wzmianek w internecie, nie ma natomiast za wiele informacji o tym, jak zaczęła się księdza przygoda z muzyką.

Kontakt z muzyką miałem już od dzieciństwa, ponieważ cała moja rodzina była muzykalna. Tata grał na klarynie i saksofonie, stryjkowie: jeden na skrzypcach, drugi na perkusji, jeszcze ojciec chrzestny na trąbce i tworzyli tzw. partię – na zabawy, na wesela. Objeżdżali całą okolicę i grali. Tata był majstrem stolarskim, umiał robić dobre rzeczy z drewna, więc zrobił mi małe skrzypce, takie na moje ręce. Z drutu telefonicznego zrobił struny, smyczek z końskiego ogona i tak dalej. Od tego się zaczęło. Na początku grałem bez nut, potem tata zaczął mnie już uczyć grać z nut. Najpierw sam mi stroił skrzypce, potem powiedział: „Nie będę za ciebie stroił, musisz się sam nauczyć!”, więc musiałem ten próg przeskoczyć i sam tymi kwintami stroić. Potem z tych skrzypiec już wyrosłem, więc sprzedał je tam jakiemuś koledze i zrobił mi drugie! Przyszła wojna, pół wsi się paliło, bo Ukraińcy Niemców witali – Niemcy podpalili domy, chcieli rozstrzelać całą grupę ludzi – bo ktoś strzelał do samolotu! Prawdopodobnie żołnierze wycofujący się strzelali do jakiegoś samolotu niemieckiego, więc Niemcy uznali, że wieś jest wrogo nastawiona. Myśmy meble i różne rzeczy powynosili do ogrodu, między innymi te skrzypce – deszcz przyszedł i się rozkleiły! (śmiech) Ale jakoś tam potem tatuś te skrzypce pokleił. Może nie było to zbyt chwalebne, ale graliśmy z tatą tzw. chałturę, na potańcówkach młodzież tańczyła – i z kim? Nawet z Niemcami, z chłopakami niemieckimi – „dali go do wojska, to trudno, ale on jest

chłopakiem normalnym”. Nie traktowaliśmy tego jako zdradę i graliśmy na tych potańcówkach.

Jeszcze dopytam, ksiądz pochodzi z których rejonów naszego kraju?

To jest południowa Polska, pomiędzy Krosnem i Sannikiem nad Wisłokiem. Swoje wspomnienia z wojny opublikowałem w gminnej gazetce, potem *Ignatianum* to przedrukowało, dodałem tam opis dzieciństwa, powołania i tym podobne.

Czy chodził ksiądz do jakiejś szkoły muzycznej?

Nie, wszystkiego nauczył mnie tatuś. On mi dawał nuty, pożyczał nuty od innego nauczyciela, no i też stryjek Władek miał nuty i z tych nut zacząłem grać. Potem pojechałem do tzw. Małego Seminarium jako kandydat do jezuitów, była taka wstępna przymiarka i tam skrzypce też były – czy to w szkole, w gimnazjum, grałem na różnych akademiach, grałem w orkiestrze – gdzieś tam jakieś trzecie skrzypce, no ale grałem! Co ciekawe, z muzyki dostałem dwóję, ponieważ raz nie przyszedłem na jakąś lekcję, nauczyciel to sobie zapamiętał. Co prawda przepisałem z zeszytu od kolegi, ale jakiś błąd zrobiłem, prawdopodobnie zamiast *unisono* powiedziałem *misono* czy coś... Ten się wściekł i mnie już nie pytał. Potem była tzw. mała matura i komisja miała problem: wszystko z góry na dół bardzo dobrze, z muzyki dwójka – więc dali mi z łaski na uciechę dobry (*śmiech*).

I kto by pomyślał w tamtym momencie, że będzie ksiądz jednym z najbardziej znanych kompozytorów pieśni religijnej w Polsce?

(*śmiech*) W 1949 roku wstąpiłem już do nowicjatu w Starej Wsi, koło Brzozowa. Tam był taki ojciec Franciszek Lesiński, on zaraz organizował orkiestrę, grałem w tej orkiestrze. Chór jakiś tam był... Trochę to śmieszne było, bo my tak od krów wzięci ledwo, no i do chóru... (*śmiech*). Pamiętam 15 sierpnia odpust na Matki Bożej Wniebowziętej, on wybrał mszę Perosięgo z organami na 3 głosy. *Kyrie* to jeszcze jakoś szło, *Gloria* w miarę dobrze. Przy *Credo* zaczęliśmy się rozchodzić z organami, więc doszedł do miejsca *cuius regni non erit finis* – [a królestwu Jego nie będzie końca],

zgasił chór i powiedział „Będzie koniec!” (*śmiech*). Tak się skończyło nasze *Credo! Sanctus* tośmy już jakoś pociągnęli... Przez cały okres seminarium grałem i śpiewałem, nawet umiałem zakładać włosie do smyczków – był taki ojciec Wojciech Piecuch, który mnie tego uczył.

Czyli cały czas te skrzypce się przewijały, a jakieś inne instrumenty?

No, później trochę! Jak już tu przyszedłem do Krakowa w 1953 roku na filozofię, to tutaj też mieliśmy orkiestrę – taki ojciec Józef Łas prowadził, góral z Czarnego Dunajca. Wtedy grałem na altówce i na wiolonczeli.

Ksiądz Łas to też kompozytor, prawda?

Tak, miał wykształcenie muzyczne, które uzyskał w konserwatorium we Lwowie, pisał rzeczy teoretyczne na temat chorału gregoriańskiego, na temat prozodii... Wydaliśmy razem śpiewnik dla organistów, takich nowszych pieśni kościelnych.



Z tego co kojarzę, to są jego opracowania na chór różnych pieśni?

Tak, kolędy, pieśni na chór... Współpracowałem z nim. Czasem się mnie pytał, która harmonia będzie lepsza, to mu podpowiadałem.

Czy można powiedzieć, że był on niedoceniany?

Tak! Napisał on monografię na temat tonalności melodii gregoriańskich. Wykrył tam, że są tonalności o wiele bogatsze niż się wydaje, od es do g. Jak była wystawa rzeczy gregoriańskich na KULu, to jego [książki] nie było! Jest niedoceniany... Napisałem taki artykuł o księdzu Łasiu, o jego trosce o prozodję. Wniósł dużo dobrych rzeczy!

Trzeba by teraz jakąś pracę o nim napisać, żeby to wszystko zebrać.

Tak, koniecznie! Trzeba przyznać, że on był dobry w harmonizacji. Kiedyś był konkurs na harmonizację w duchu Bacha. Odrzucili, bo powiedzieli, że za bardzo skomplikowane i za bardzo w duchu Bacha! A taki był warunek na początku! Ksiądz Łas niedużo ma pieśni, ale ma dużo opracowań.

A ksiądz się gdzieś harmonii uczył, czy to też jako taki samorodek?

Tak samorodnie, sam się uczyłem.

Czy teraz jeszcze w zakonie macie jakieś orkiestry?

Nie, teraz jest za mało kleryków. Nas było osiemdziesięciu tutaj. Sześćdziesięciu śpiewało, po piętnastu w jednym głosie – potężny to był chór! Wtedy w Krakowie nie było jakichś większych imprez. Ksiądz Łas organizował kolędowanie, pożyczał muzyków z filharmonii i z radia, napisał piękne opracowania kolęd na chór męski i orkiestrę i wtedy dwa razy śpiewaliśmy w tym samym dniu. O 10.00 pierwszy raz, potem było śniadanie z napitkiem [mruga okiem i przykłada rękę prostopadłe do szyi], ale dla chóru nie! Tylko orkiestra! Potem grali z jeszcze większym zapalem.

Wspominając tamte czasy, należy również wymienić ówczesnego organistę, p. Radwana.

Tak, on tutaj wtedy grał. Mieszkał w tym domku obok, tzw. Zofiówce. Ponad 30 lat był tutaj organistą.

Podobno bazylika o jezuitów był to najlepiej rozśpiewany kościół w Krakowie.

No, bardzo możliwe... W tamtych czasach śpiewaliśmy jako chór około sześćdziesiąt razy w roku! Nie było telewizji, próby się odbywały wieczorami, nie było żadnych rozstrzygnięć.

Jak się zaczęła księdza przygoda z komponowaniem pieśni? Czy Sobór Watykański II miał jakiś wpływ na podjęcie tych działań?

Tak, jak się pokazała nowa liturgia, była potrzeba śpiewania psalmu [responsoryjnego] i tworzenia nowych pieśni. Ponieważ było zapotrzebowanie, zacząłem pisać pieśni w oparciu o pieśni ks. Josefa Gelineau SJ, Francuza. Poprosiłem go o pozwolenie, czy mogę jego psalmy zaaplikować do języka polskiego. Zgodził się. Była jednak pewna różnica: on na jedną nutę taką ciągnioną dawał tyle sylab, ile mu tam pasowało. Ja robiłem inaczej. Brałem te melodie, ale dawałem jedną zwrotkę o pewnej ilości sylab i dalsze zwrotki też o tej samej ilości sylab¹. Zaczęły się one przyjmować – dodawaliśmy je do katechizmów jako dodatek muzyczny. Zrobiłem cały śpiewniczek, on został wydany – oczywiście z pewnymi problemami z cenzurą, bo cenzura nie chciała np. puścić Psalmu 1, bo tam jest tekst: „Szczęśliwy mąż, który nie idzie za radą występnych, nie wchodzi na drogę grzeszników i nie siada w kole szyderców” itd. (śmiech). Poza tym nic o Fatimie nie wolno było!

Strasznie ich to bolało...

Tak, bolało, bo tam była przepowiednia, że Rosja się nawróci. Wracając: od Gelineau się zaczęło, a potem niektóre psalmy już na swoją modłę robiłem. W tych pierwszych znalazła się jedna, która jest teraz dość popularna, to znaczy „Jeden chleb”.

I tu muszę dopytać, bo są pewne tarcia i nawet sprzeczki wśród muzyków, która wersja jest tą poprawną?

¹ Przykładem tej charakterystycznej dbałości o stałą liczbę sylab w każdej zwrotce jest pieśń ks. Ziemiańskiego *Jeden chleb* w wersji oryginalnej (bez refrenu). Zmienna liczba sylab pojawia się dopiero w wersji z refrenem (*Jak ten chleb...*) zawartej w śpiewniku Siedleckiego, prawdopodobnie na skutek błędu drukarskiego w wydaniu ks. Wendelina Świerczka z 1973 r. (oznaczenie „3.” pojawiło się w połowie drugiej zwrotki, choć nie dodano oznaczenia „Ref.”) – przyp. red.

W śpiewniku Siedleckiego znajduje się wersja z refrenem „Jak ten chleb...”, natomiast w śpiewniku „Śpiewam i gram Bogu” wydanym przez księdza ze wszystkimi wymaganymi stemplami prawnymi jest wersja, gdzie nie ma powtarzanego refrenu, natomiast pojawia się nowa trzecia zwrotka, zupełnie inna.

Tak, dlatego, że to był oryginał, on jest opublikowany w śpiewniku „Śpiewam i gram Bogu” (zeszyt 2). Czyli oryginał był 3-zwrotkowy, bez refrenu, druga część była „quasi refrenem”. Kontrastująca, ale to nie był refren! Potem w śpiewniku „Wysławiajmy Pana” była ograniczona do dwóch zwrotek, ale zawsze bez refrenu. Refren zrobił ktoś bez upoważnienia! Tytuł tej pieśni to był: „Pieśń ekumeniczna”, ona była przeznaczona na nabożeństwa ekumeniczne. Trzecia zwrotka brzmiała: „Tylko jeden Kościół Chrystus Pan założył, * Jedną prawdę boskim słowem głosił, * Za owczarnię jedną życie swe położył * I o jedność swego Ojca prosił. * Daj nam, Boże, dożyć takiej chwili, * Gdy Twa prawda zajaśnieje w mroku! * Spraw, by wszyscy z sobą się zgodzili, * I na ziemi zapanował pokój!”

Nie wiemy, dlaczego w śpiewniku ks. Siedleckiego pod redakcją ks. Wendelina Świerczka, nie ma tej zwrotki.

No nie wiem, być może ja ją później dopisałem? Musiałbym sięgnąć do tego zeszytu pierwotnego, czy tam są dwie czy trzy. Teraz tego nie pamiętam...

A więc jak tę pieśń wykonywać?

Tak jak jest w śpiewniku, Wisły się kijem nie zawróci... Skoro ta wersja się przyjęła z refrenem, to ja nie protestuję... Chociaż kiedyś jakaś firma to chciała wydać, to wtedy im powiedziałem, że albo tę pierwszą wersję, albo żadną!² (*śmiech*)

A gdyby tak teraz, po tym wywiadzie, ludzie zaczęli wykonywać tę pieśń, tak jak ksiądz napisał oryginalnie?

Niech sobie grają! (*śmiech*) Co ciekawe, ją rozpowszechnił niejaki ksiądz Hartlib, on był proboszczem w Konarzewie koło Poznania, przyjechał do Krakowa,

² Wersję oryginalną pieśni „Jeden chleb” dołączamy do niniejszego wywiadu.

bo chciał coś z księdzem Łasiem załatwić. Jego nie było, to powiedzieli mu, że to może Ziemiański załatwi! No więc ja przyszedłem, a on do mnie: „proszę księdza, potrzebuję jakichś pieśni do św. Marcina na odpust”. Potrzebny mu był kantykt Mojżesza – no to ja to miałem, no i coś o świętym Marcinie, jakąś antyfonę, to ja mu to zrobiłem, już dokładnie nie pamiętam, nie zapisałem nawet. Pokazałem mu ten zeszyt, on to zobaczył i sobie też przepisał. On to rozpowszechnił, potem poprzez Oazy poszło, przez katechizmy. Był jeszcze taki mały mszalik, tam też moje niektóre pieśni poszły. Potem z księdzem Piaseckim miałem kontakt...

Tych kompozytorów po soborze trochę było...

Tak, tak (*śmiech*). No i ten duet: Zawitkowski i Kądziera, ten pisał teksty, a tamten melodie.

Wyczytałem, że pieśni napisanych przez księdza jest 2300. Czy to prawdziwa liczba?

No... Już jest 2500 (*śmiech*), a może i więcej... Do kanonu weszło kilkadziesiąt. Przełożeni naciskają mnie, żeby opublikować to, co jest jeszcze nieopublikowane. A jest tego kilkaset! I to na cztery głosy mieszane, na chór! Teraz jest problem, co zrobić... jedna kartka przepisania na komputerze kosztuje 25 złotych albo i więcej, zrobić choćby 100 utworów to jest już 2500 zł... A jakby chcieć przepisać 200, to już 5000 zł... No to ja dziękuję, za samo przepisywanie 5000? Musiałby być jakiś grant, to wtedy można by to zrobić. Może dam to do WAMu, niech wydadzą to na zasadzie rękopisu. A jak ktoś będzie chciał, to niech sobie przepisze.

Wspominał ksiądz, że pieśń „Jeden chleb” rozeszła się m. in. przez Oazę, która u swoich początków szła z tym, nazwijmy to „duchem soboru”. Oazy korzystały z repertuaru zatwierdzonego przez Kościół, tak jak to jest wymagane.

Tak, tak.

Obserwuje ksiądz te sześćdziesiąt lat po soborze, wszystkie te przemiany... Jak to się stało, że do kościelnego repertuaru zaczęły wchodzić piosenki religijne, piosenki o błahych tekstach, o melodyce

nieprzystającej do godności obrzędów... Gdzie była ta granica?

Więc ja napisałem taki artykuł „Pieśni i piosenki religijne” i dałem kryteria: co zaliczyć do pieśni, co zaliczyć do piosenek, w takich kategoriach jak tekst, melodia, harmonizacja. A te piosenki wchodziły tak prawem kaduka, poza wiedzą duszpasterzy. Przenosiły się ze spotkań przy ogniskach, z wieczornic, bo młodzież to umiała, więc to śpiewali... Liturgia się rozwijała pod opieką tych różnych komisji, ja też przez chwilę działałem w takiej komisji, potem mnie wyrzucili, bo już tam ktoś inny wszedł. Naszym zadaniem było cenzurowanie pieśni, które ktoś dawał do publikowania.



Która z tych wszystkich pieśni jest księdza ulubioną?

Lubię dosyć tę pieśń do Matki Bożej „Do Ciebie wznoszę oczy”, uważam, że jest dobra. Mało znana, ale jest dobra. Dość dobra była pieśń o Matce Bożej Nieustającej Pomocy („Do Ciebie, Matko, wołamy” – przyp. red.), którą redemptoryści wzięli do swojego śpiewnika. Tam była taka śmieszna sytuacja, bo usłyszałem w Radiu Maryja jedną z pieśni do Matki Bożej

Nieustającej Pomocy, no i mi się to spodobało, chciałem to do chóru wziąć. No więc maila puszczałem do Tuchowa, bo tam myślałem, że może będą mieli. Nie mieli! Pan Jasiu Gładysz – nie ma! Trzeba w Krakowie na Zamoyskiego, na któregoś z nich – nie, nie, on nie ma, ale może bibliotekarz będzie miał, dał mi znowu namiar... Ten się zgłosił, zaprosił mnie do siebie, pokazał – rzeczywiście miał! Miał jakiś taki śpiewnik dosyć dawny jakiegoś księdza Foleja (najprawdopodobniej chodziło o ojca Alfonsa Klamanna CSsR – przyp. red) czy jakiegoś takiego, no i tam była ta pieśń. No więc się ucieszyłem i pomyślałem, że jak on mi daje swoje nuty, to ja mu dam swoje. I w tych nutach była ta moja pieśń, ale nie była ona chyba podpisana, i on dzwoni po kilku dniach i mówi: „Proszę księdza! Bo tu jest jedna taka pieśń, która jest niepodpisana, przydałaby mi się do naszego śpiewnika! Nie wie ksiądz, kto jest autorem?”, odpowiadam, że ja! I tak ona się tam znalazła.

Skoro ksiądz komponuje, nie wypada mi nie zapytać o ulubionego kompozytora.

Frisina, Marco Frisina. Bardzo go lubię, pewne rzeczy przetłumaczyłem. Tak... Ten mi odpowiada.

Jakie są związki filozofii z muzyką?

Tekst, nie sama melodia. Melodie nie są ani bardziej, ani mniej filozoficzne. W artykule o psychologii muzyki to opisałem, był spór o modusach między Platonem a Arystotelesem, oni różnie pewne modusy definiowali, co innego uznawali za smutne, co innego za wesołe. Potem wpływ na to, co jest traktowane jako sakralne, a co jest jako świeckie, to jest temat bardzo gorący! Ile u nas jest pieśni na świeckie melodie z Europy!

Wracając do kompozycji, czy komponując pieśni, stara się ksiądz nawiązać do tradycji muzyki religijnej, czy to chorałowej czy innych nurtów, gdzie melodia była rozwinięciem słowa, ale nie dodawała mu innych znaczeń? Czy były to bardziej osobiste pomysły, inspiracje...

To różnie, ale nawiązuję też do gregorianistyki. Na przykład gdy chodzi o sekwencję wielkanocną, jestem zmartwiony i przeciwny temu, że dali do lekcjonarza

taką, jaka jest. Uważam, że jest źle zrobiona, źle są akcenty położone... Ojciec Łaś próbował ją jakoś ugłaskać, nie wiem, czy ona się gdziekolwiek przyjęła³. Ja zrobiłem zupełnie nową wersję opartą na melodii gregoriańskiej ściśle, w zupełnie inny sposób, dopasowaną do tych akcentów. Wydaje mi się, że to ksiądz Pikulik w Warszawie, bo to on tam był gregorianistą, przepchnął. Ojciec Łaś z nim polemizował, on potem bardzo ostro potraktował nasz śpiewnik „Wysławiamy Pana”, zarzutów niesamowicie dużo, myśmy na każdy zarzut odpowiedzieli wspólnie, posłaliśmy to do ruchu biblijnego i liturgicznego, a potem wybuchł stan wojenny i on nie mógł odpowiedzieć. I przez to myśmy wygrali, przez stan wojenny (*śmiech*).

Czy dziedzina, którą się ksiądz zajmuje – czyli filozofia – miała jakiś wpływ na tworzenie pieśni, czy było to raczej hobby?

To raczej oddzielone... Chociaż w jednym punkcie się to zetknęło, mianowicie: ja jestem przeciwny Platonowi i jego platonizmowi, czyli jego systemowi, a lubię Arystotelesa, jego ucznia, który go krytykował. Jestem arystotelikiem. Niestety platonizm wlaźł do liturgii, poprzez Ojców Kościoła, tych starożytnych, i jest bardzo zakorzeniony w liturgii. I w pieśniach też! Napisałem specjalny artykuł: „Platonizm w pieśniach kościelnych” i opublikowałem to w *Musica Ecclesiastica*. To jest bomba z opóźnionym zapłonem, bo to również jest w liturgii! Dużo elementów liturgicznych jest platońskich! Niebo-ziemia-podziemie, dusza-ciało – dualizm dwóch bytów połączonych przypadkowo, to jest platonizm!

Jeszcze tego artykułu nie czytałem, ale czy byłby ksiądz wtedy za usunięciem tych treści z liturgii? I jakby ta liturgia wtedy wyglądała? Czy byłby to wtedy powrót do tej liturgii przedsoborowej, czy to coś nowego musiałyby być?

Nie, to musiałyby być coś zupełnie nowego, i właśnie ci koledzy moi, muzycy, pytali się mnie, co zrobić z tymi

pieśniami, które są w duchu platońskim. Traktować je jako zabytek, pomału w cień usunąć, a jak będą już nowe kompozycje, to już unikać platonizmu!

A w pieśniach kościelnych, które możemy wymienić?

Na przykład, że „Pan zstąpił z nieba, wstąpił do piekła”...



Ale te zwroty przecież są w wyznaniu wiary! W Credo!

No tak! Platonizm! Nawet w liturgii, nawet w *Credo*!

No to tu już naprawdę...

No, mocne, mocne trzęsienie ziemi musiałyby być! Ja zresztą parę takich trzęsień ziemi zrobiłem. Napisałem artykuł „Świętych obcowanie”, gdzie zarzuciłem, że jest to dowolna interpretacja łacińskiego tekstu *Communio Sanctorum*. *Communio Sanctorum*, jest to liczba mnoga albo męska, albo nijaka. Wybrali męską, a gdzie nijaka? Nie wolno wybierać, jak są dwie możliwe! No to co zrobić? Ja jestem za tą *neutrum*! Byłoby to: „wspólnota sakramentalna”. Kościół równa się

³ Wersję tekstu uzgodnioną z akcentami melodii (głównie przy pomocy zmiany szyku zdania) opublikował też ks. Kazimierz Pasionek w zeszycie *Śpiewy międzylekcyjne*, Tarnów 2002.

wspólnota sakramentalna. Wtedy w *Credo* (tutaj chodzi o *Skład apostołski* – przyp. red.) znalazłby się Najświętszy Sakrament. Nie ma go nigdzie w wyznaniach wiary, a tak to by był!

Nie wiem czy dobrze rozumiuję, ale czy to jest zarzut, że teksty liturgiczne zostały przetłumaczone zbyt pochopnie?

Nie, nie, nie! Nie tłumaczone! Tworzyły się bez refleksji! Refleksja była niedokładna. Jak się do tego filozoficznie podejrze, to widać te luki, te niedokładności.

To jest zarzut do pierwotnych tekstów, używanych w liturgii?

Tak, też! Też, też. Były robione w duchu platonizmu. W duchu platonizmu, który przeważał w kulturze europejskiej, arystotelizm przyszedł później, nie zakorzenił się w liturgii, bo przyszedł dopiero w XIII wieku, a już Kościół istniał.

A te teksty już były...

Były platońskie!

Czyli rewolucja dopiero przed nami?

Podobno Benedykt XVI już zaczął tę rewolucję, mianowicie zaczął debatować nad liturgią za zmarłych. Już nie ma „za dusze zmarłych”, tylko jest „za zmarłych”, żeby uniknąć tego dualizmu dusze-ciała. Już były próby odplatonizowania, ale to dopiero były początki i nie wiadomo, co będzie dalej.

Czyli tym stwierdzeniem to wywraca ksiądz do góry nogami wszystkie obecne w Kościele Powszechnym nurty, od tradycjonalistów na neokatechumenacie kończąc!

No trudno! Taka jest rzeczywistość i ja się tutaj nie cofam. Ja się trzymam tego, co jezuici mają w zasadzie, że jeżeli [ktoś] jest przekonany do jakiejś tezy, to niech się nie patrzy, czy jest ktoś przeciwny czy nie, lecz ma ją głosić! Jeżeli jest przekonany o prawdzie danej tezy. Więc ja głoszę.

Mam taką refleksję, że może się okazać, że wszystkie spory dzisiejsze, mogą się okazać jałowe,

niepotrzebne, bo w zasadzie dotyczą rzeczywistości platońskiej, a jak już jej nie będzie...

...to będzie arystotelizm! Tomizm... Tomasz był też w rozkroku, pewne rzeczy rozumiał po platońsku, pewne po arystotelesku. Nie był jednolity. Nie był zdecydowany. Ja zresztą pisałem na ten temat, i o duszy, i o dualizmie... Zresztą, dużo jest jeszcze do zrobienia w Kościele. Przede wszystkim w teologii. Bo co to jest teologia? To jest rozumienie Pisma Świętego w jakimś systemie – jak nas ksiądz Kamiński na KULu uczył. W jakim systemie? Zależy. Czy to geograficzny, czy to lingwistyczny, czy to filozoficzny itp. Zależy, jaki się system zastosuje do tekstu biblijnego, taka będzie teologia. To jeszcze jest robota przed nami. Jest wiele różnych systemów, które z sobą konkurują, w zależności od tego, który będzie lepszy, który zwycięży, taka będzie teologia. To jest jeszcze do roboty!

Kto się tego podejmie?

Teologowie! Na przykład tomizm nie jest już tak do przyjęcia, jak sam Tomasz myślał, ja w swoim podręczniku filozofii Boga zupełnie Tomasza wywróciłem i zrobiłem zupełnie po swojemu. Także tam jest zupełnie coś innego. Też jest pięć dróg, tylko inaczej ujęte, jest to już jakaś robota. Teologia naturalna, nie nadprzyrodzona, ale już jest inna! Nietomaszowa. Tomizm już odszedł do lamusa, już mało kto się nim zajmuje. Natomiast transcendentalizm kantowski i heglowski odżywa... Tischner, Rahner i inne te wielkie nazwiska – oni nie poszli już w kierunku tomizmu, tylko w kierunku transcendentalizmu pokantowskiego. Czy to zostanie? No coś z tego zostanie, bo oni się zajmują fenomenem człowieka, to jest ważne... ale czy tam Bóg się zmieści?

Jak obserwuje się to, co się w Niemczech teraz wyprawia... Jawna herezja...

Co najmniej schizma! Teologowie mają jeszcze dużo do roboty. Też z tej teologicznej branży: napisałem artykuł na temat przeistoczenia, czyli Eucharystia. Stwierdziłem, że termin przeistoczenie nie funkcjonuje! Zaproponowałem transmaterializację, udowadniając dlaczego. To jest podobnie jak z tym platonizmem... Czyli materia chleba, materia wina ucieka,

wchodzi Pan Jezus. Forma chleba, forma wina zostaje. Nie da się utrzymać tego, co jest po soborze trydenckim, że przypadłości zostają, a forma ucieka. Nie da się tego przyjąć. Bo w tej chwili przypadłości zostają zakwestionowane... Tak zresztą Arystotelesa zinterpretowałem, bo Arystoteles jeszcze przyjmował realność w przypadłości, a jak się im dobrze przyjrzy, to one nie



mają racji bytu ontologicznego, tylko to jest językowa kategoria, a nie bytowa. Nie można językowej kategorii zastosować do rzeczywistości, nawet do rzeczywistości sakramentalnej, dlatego zaproponowałem, żeby pominąć tę dawną nomenklaturę transsubstancjacji, a dać nową, która by bardziej odpowiadała tej interpretacji filozoficznej. Transmaterializacja, czyli przematerializowanie. Materia chleba, materia wina odpada, wchodzi Pan Jezus. Forma chleba, forma wina zostaje. Na razie cisza jest, nikt mnie jeszcze na stosie nie spalił za to.

To są bardzo ciekawe rzeczy, o których ksiądz mówi. Nie wiem czy jestem na tyle kompetentny, żeby dalej

drażyć ten temat. Chciałbym natomiast zapytać o papieża Jana Pawła II, bo z pewnością niejednokrotnie ksiądz się z nim spotykał. Jak ksiądz wspomina tę postać?

Miałem dużo do czynienia z nim. Jeszcze w czasie komunistycznym zapraszał nas na Franciszkańską 3, tam były różne narady. Pamiętam, była też narada dotycząca liturgii. Nie wiem, kto zaproponował, czy ja czy ktoś inny, już nie pamiętam... żeby refreny psalmów były o równej ilości sylab. Przyjęto jedenaście sylab. To jest bardzo dobra myśl, Skwarnicki prawdopodobnie ułożył te refreny, jemu to dali jako poecie, literatowi. Miałem już do czynienia i z Niemcami, Amerykanami, Czechami, Słowakami i innymi... Nigdzie tego nie ma! Nie śpiewają, bo jeżeli jest refren na przykład dwudziestosylabowy czy też piętnastosylabowy, to trzeba by każdy osobno uczyć! To był bardzo dobry pomysł. Myśmy chodzili na tę Franciszkańską, on słuchał, co myśmy sobie tam rozmawiali, potem dwa słowa powiedział... Miałem z nim jeszcze do czynienia na KULu, miałem z nim etykę, byłem jego studentem. Mam nawet podpis w indeksie! Spotykałem się z nim również na tzw. MWIKu, na obecnej ulicy Starowiślniej. Miałem tam wykłady z filozofii Boga. Tam się spotykałem z Karolem Wojtyłą na Mszach, a po Bożym Narodzeniu zawsze było śpiewanie kolęd. Ja przychodziłem ze skrzypcami, on zaczynał, ja musiałem się dostosować, tonację dobierać. Akompaniowałem co roku Wojtyłę do kolęd na skrzypcach. Zawsze kończyło się kolędą „Oj, maluśki, maluśki”, to była kanoniczna kolęda, która musiała być na koniec. Jak skończyliśmy te paręnaście zwrotek, to jedna z siostrzulanek jedną zwroteczkę dokończyła, że „księdza kardynała tu mamy, wszystkie się cieszymy i wszystkiego najlepszego z serca mu życzymy”, potem był refren, tala la la la la la... i on na to „uwaj, uwaj, moja droga siostrzulanko i do księdza kardynała nie bierz się tak ostro!”, tala la la la la la... (śmiech), no dobrze, prześpiewaliśmy i siostra znowu coś „niech ten narodził się Pan Jezus, ta dzieciątka mała, zdrowiem, szczęściem obdarzy księdza kardynała”, no więc znowu tala la la la la... a on zobaczył, że taki ksiądz Dowsilas, wizytator katechetyczny – drzemie! Nie śpiewa! I on do niego: „cóż to tak drzemiecie, mój księżuś prałacie,

my wszyscy śpiewamy, a wy nie śpiewacie” tala la la la la la... (*śmiech*), i potem on znowu „nie śpiewajcie siostry na tym samym tonie, bo wam ksiądz kardynał tu ducha wyzionie!”, to była ostatnia zwrotka. One sobie to nagrały na taśmę, i potem ją skasowały – bo nie wiedziały, że to będzie papież! Ale ja pamiętam. W mojej głowie to siedzi jeszcze.

Wysoko wyniesiony człowiek, na wysokim stanowisku – ale wciąż z każdym potrafił normalnie porozmawiać i spędzać czas.

Tak. Pamiętam również poświęcenie kościoła w Nowej Hucie...

Arki Pana?

Tak. Dzieci siedziały na kupie piasku, trochę padało wtedy. Chyba nawet Wyszyński wtedy też był... Wojtyła mówił do tych dzieci: „to będzie wasz kościół”... Potem chyba z nim wracałem do Krakowa, bo mnie wziął do auta z powrotem. Przychodził tutaj też do nas na nieszpory, na odpust Pana Jezusa, bardzo często przychodził do studentów... Ostatni raz przed wyborem to się widziałem z nim w Monachium, ja tam zastępowałem proboszcza. Ktoś powiedział, że biskupi z Polski będą, więc skończyłem Mszę w sobotę wieczorem, szybko do trolejbusu, do u-bahna i do katedry! Zdążyłem jeszcze przed Mszą, był kardynał Wyszyński, chyba Stroba był i kardynał Wojtyła. Trzech. Msza się zaczęła. Kardynał Wyszyński miał kazanie, nie pamiętam, czy po polsku czy po niemiecku, ale treść była taka, że przed wojną Polacy i Niemcy w miarę żyli w pokoju, ale wojna zniszczyła tę przyjaźń. Po wojnie katedra warszawska była zniszczona, monachijska uszkodzona, ale myśmy odbudowali katedrę w Warszawie, a wy katedrę w Monachium. Oby tak samo przyjaźń polsko-niemiecka się odbudowała. Potem wszyscy zeszli do krypty do podziemi, ja tam wlałem też i słuchałem chóru niemieckiego jak śpiewali (*nuci*) „Pod tną obhrone ojce na niebie, ghrono tich dzieci swój powieża los”, śpiewałem z nimi razem. Oni skończyli się modlić, a Wojtyła do mnie: „a ty co tu robisz?” „ja zastępuję proboszcza!” „To dobrze” (*śmiech*). Później wróciliśmy do Krakowa, to był już październik, a potem słyszymy: kardynał Wojtyła wybrany papieżem. Raz się z nim

widziałem w Castel Gandolfo, to było w 100-lecie encykliki *Aeterni patris* Leona XIII, która wprowadzała tomizm. Ja tam miałem referat na temat celowości według Arystotelesa i Tomasza, później nas zawieźli do Castel Gandolfo, i też taka śmieszna scena: papież siedzi przy takim biurku – VIPy, kardynałowie koło niego, a te profesory z żonami, dziećmi na sali siedzą i gadają, i gadają, i gadają. Uderzył pięścią i krzyknął: „Silentio!” i oni się uciszyli. I mówi tak: „że dzieci gadają, to się nie dziwię, że panie gadają, też się nie dziwię, ale profesory że gadają to się dziwię!”. Potem już było cichutko! (*śmiech*) Miał jeszcze taką konferencję, wywiad. Raz się spotkałem z nim u św. Anny, ja należałem do PATu, jako jeden z profesorów, myśmy w ławkach siedzieli, on się przedarł przez ten kordon dziekanów, rektorów, wlał tam pomiędzy nas, z każdym się przywitał. To było takie bezpośrednie!

Jak z perspektywy czasu ocenia ksiądz muzyków i muzykę w kościele? Słuchał ksiądz niejednego chóru, niejednego muzyka. Czy poziom muzyki kościelnej się podnosi, idziemy do przodu?

Nie, poziom nie jest coraz wyższy. Poziom jest dobry. Uważam, że liturgia jest dobrze rozwinięta, te refreony spełniają swoją rolę... Jeden mój zarzut i trochę żal, jest taki, że chóry nie mają zbyt bogatego repertuaru. Ja się staram tę lukę uzupełnić. Te wszystkie mniejsze święta, maryjne, wspomnienia, mało pieśni do świętych... Chóry mają ten problem, że śpiewają w poprzek liturgii, dane święto jest, a oni śpiewają to, co umieją! Repertuar powinien być bardziej dostosowany do liturgii.

Może problemem jest zbyt ambicjonalne podejście kompozytorów, którzy chcą na nowo wynaleźć koło, szukają różnych dziwnych rozwiązań, ciekawych współbrzmień, a żeby to później chór nauczyć w krótkim czasie... No nie da się! Może trzeba komponować prostsze rzeczy?

Pamiętam, jak pan Widłak napisał taki psalm... Bardzo trudny. Myśmy to śpiewali ze studentami i organistami... Pięknie brzmiało! Ale przeciętny chór musi mieć dobre rzeczy, ale łatwe. Tak, jak Górecki robił potem. Nie na początku, ale już później. I ja taką ideę też mam,

żeby chóry miały dużo repertuaru, żeby te luki zapełniać, żeby na każdy dzień mogły inny repertuar brać.

A co ksiądz sądzi o tej idei, która gdzieś u protestantów się przewijała, żeby tworzyć opracowania znanych pieśni, *cantus* nie musi być w najwyższym głosie, tak żeby chór był „motorem” całego zgromadzenia?

Ja byłem świadkiem, i pozytywnie byłem zaskoczony, bo pojechaliśmy z chórem *Cantores Cracovienses* do Francji... więc mnie umieścili u dominikanów i chcieliśmy Mszę odprawić po południu. Powiedzieli, że nie można, bo zaraz będą nieszpory! Jakie nieszpory? Czterogłosowe, śpiewniki leżą, kto się poczuwa do którego głosu, to śpiewa tym głosem, którym mu wygodnie. Cały kościół śpiewał na 4 głosy!

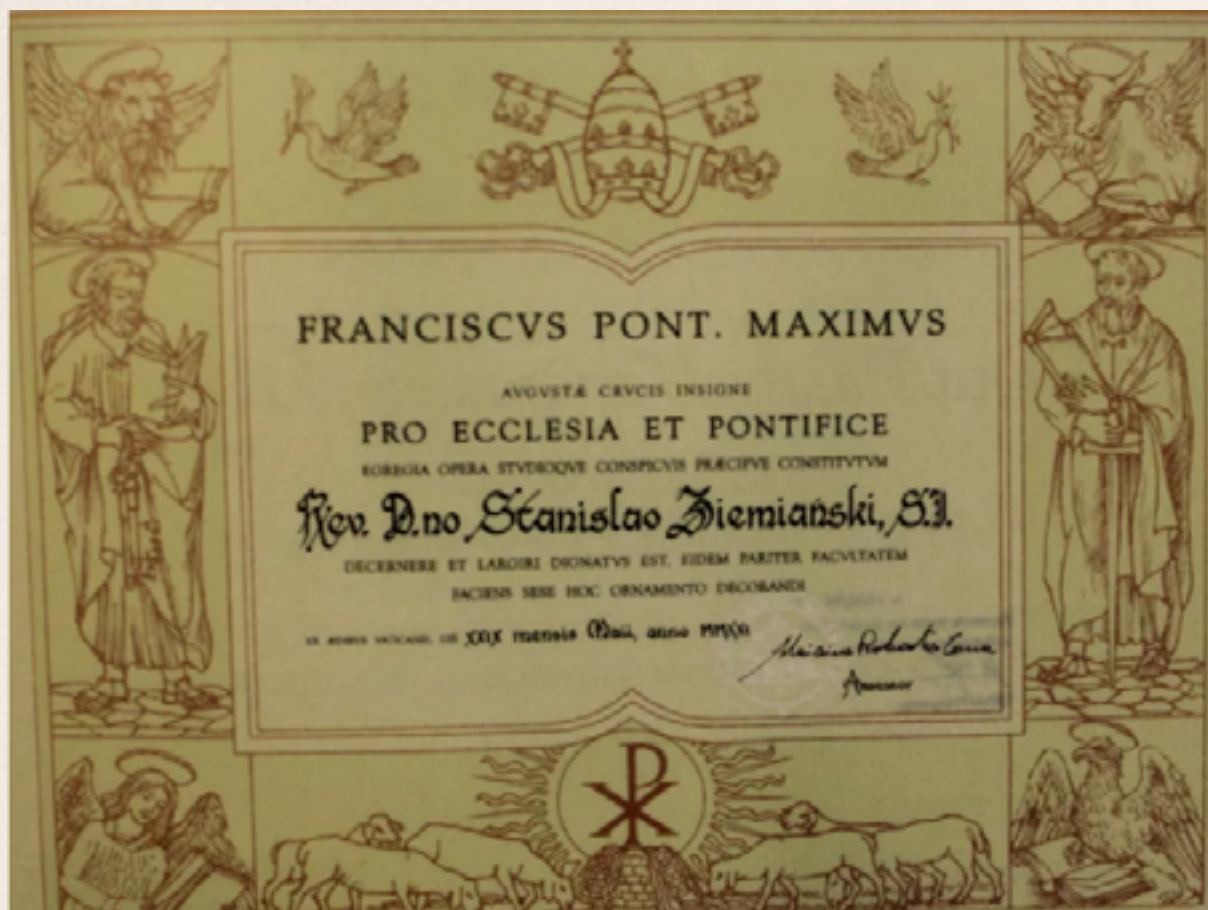
Kiedy to mogło być?

Jeszcze na początku lat 90-tych! Potem już nie jeździliśmy, bo się chór rozleciał. Pożenili się, podzielicili, więc nie miał kto śpiewać. Maciek Tworek został tylko z tego chóru – on poszedł wysoko, prawa ręka Pendereckiego przeciw... Marek Kluza... To byli nasi dyrygenci. Swoją drogą, dużo

pieśni swoich dałem do „Śpiewnika Wawelskiego”, pan Michałek – organista z Łagiewnik – mnie o to prosił. Tam jest dużo błędów jednak, ja te wszystkie błędy wytknąłem i powiedziałem, że korektorzy powinni pieniądze oddać, bo nie spełnili swojej funkcji! Oczywiście nie mówię tutaj o harmonizacjach, bo na tym to aż tak dobrze się nie znam. Natomiast jak chodzi o harmonizację, to księża dominikanie przesłali mi ten drugi tom śpiewnika „Niepojęta Trójco”, żeby im tam te swoje uwagi dał. Ja im dałem swoje uwagi, natomiast zaznaczyłem wyrażenie, że co do harmonizacji, to się nie wypowiadam, bo po pierwsze nie jestem specem, po drugie każdy ma swoje upodobania... To zostawiłem im, no i ksiądz Tyrąła mnie dorwał i mówi: „jak ksiądz mógł dopuścić takie harmonizacje?!” (*śmiech*), trochę oberwałem od niego (*śmiech*). Nie był wtedy jeszcze rektorem, teraz to jest wielka szczycha!

Trzeba zaznaczyć, że oni nie mają *imprimatur* na ten drugi tom, tylko jest to zatwierdzone do wewnątrzkościelnego użytku...

Tak! Oni teraz mają problem z tym Gouzesem, co został



oskarżony o pedofilię. Oni uważają, że powinno się wycofać jego pieśni. Ja uważam, że nie powinno się wycofywać, jeżeli są dobre! Gdybyśmy taką politykę zastosowali, musielibyśmy całego Mickiewicza wyrzucić, bo się źle prowadził jako młody człowiek, Chopina musielibyśmy wyrzucić...

No jednak jest to troszkę inna para kaloszy, wszak Mickiewicza i Chopina nie wykonujemy w kościele (śmiech).

Ale wszystkie dzieła tych, co się źle prowadzili, musielibyśmy wycofywać!

Uczniowie by się ucieszyli, kanon lektur znacząco zmniejszyłby swoją objętość! (śmiech)

No dobrze, tak samo jak chodzi o różne opery... No może jeden Moniuszko był wzorowym tatą, miał dziesięcioro dzieci – jemu nie można by nic zarzucić! (śmiech) Uważam, że jak coś jest dobrze zrobione, dobra pieśń, to niech idzie! Nawet gdy autor grzeszy! Święty Piotr też się nawrócił, Mickiewicz, Słowacki... Uważam, że nie powinno się wyrzucać czyjegoś dzieła ze względu na to, że on zgrzeszył. Oni tłumaczą, że jak ktoś nie wie o tych występkach, to niby może wykonywać, a jak wie, to lepiej niech nie wykonuje.

Dużo mówiliśmy o kompozycjach i różnych kwestiach, natomiast wiem, że ksiądz też jeszcze prowadzi chór. Od kogo ksiądz się uczył dyrygowania?

Sam, sam... Wszystko sam... Mam taką książeczkę o dyrygowaniu, różne nuty. Wszystko się da opanować.

Którego kompozytora muzyki kościelnej w Polsce ksiądz najbardziej ceni?

Botor! Lubię jego kompozycje. Podłożyłem trochę inne słowa pod jego kompozycje i to wykonujemy, trochę taka kontrafaktura.

No, to ksiądz Kałamarz kręciłby nosem. (śmiech) Czyli jest ksiądz za wykorzystywaniem kontrafaktur?

(śmiech) My dobrze z księdzem Kałamarzem żyjemy. Tak, jestem za wykorzystaniem kontrafaktur, bo uważam, że tekst jest ważniejszy. Jak jest rzadko

wykorzystana pieśń, to jest to lepsze, niż miałby nikt nie śpiewać.

A czy można wyróżnić jakieś kryteria, kiedy można wykorzystać kontrafakturę?

Na pewno muszą zgadzać się akcenty słowne z akcentem muzycznym, no i melodia nie może się kojarzyć, np. wykorzystać pieśń za zmarłych na melodię kolędy, to nie! Dla chóru też kilka pieśni przerobiłem i teraz śpiewają. Była też taka praktyka w śpiewnikach. Było napisane: „na melodię...”. Jestem przede wszystkim za tym, żeby dopasowywać teksty do liturgii. Nie można tak sobie śpiewać na wiwat, co się umie! A księdzu Kałamarzowi pomagałem przy śpiewniku Siedleckiego. Miałem swoje trzy grosze przy tym... między innymi doprowadziłem do wyrzucenia pieśni „O milcząca Hostia biała”.

To ksiądz to zrobił... A taka piękna pieśń była... (śmiech)

Nie szkodzi, jest druga pieśń na podobną melodię „O mój Jezu w Hostii skryty”. Ta jest poprawna! Bo do Pana Jezusa. Bo do oplatka się nie modlimy, tylko do Pana Jezusa. To była w każdym razie moja wina, uważam, że szczęśliwa wina i teraz jest dobrze. Tak samo moją robotą jest nowa wersja „Przed oczy Twoje”, ksiądz Kałamarz poprosił, więc zrobiłem. Wymieniamy sobie czasem maile, mam inne zdanie niż on na niektóre tematy (śmiech). On jest tam niedoceniony u tych swoich misjonarzy... Oni się boją, że stracą na tym swoim Siedleckim... Nie stracą! Został przecież śpiewnikiem ogólnopolskim, liturgicznym! Jedno mi się nie udało, ale to jest mały pikuś, to znaczy, że łacińskie teksty w brewiarzu mają *ae*, *oe* jako jedną czcionkę – tak samo chciałem zrobić w śpiewniku, ale jakiś profesor powiedział że nie, no i to się nie udało... Drobiazg. Próbowałem jeszcze korygować jedną z części godzinek do Matki Bożej. Napisałem do *Liturgia Sacra* list, jeszcze w latach 70-tych. Ani to jest teologia, ani logika... Bo co to jest: „Witaj światło z Gabaon, coś zwycięstwo dało?”. Zupełnie do niczego! Napisałem list z protestem, no więc utonął ten list. Potem na zjeździe Muzyków Kościelnych dałem ten list księdzu Cichemu.

A co tam trzeba było zmienić?

Zupełnie całą treść albo wrócić do poprzedniej: „Witaj zegarze, w którym nazad jest cofnione * Słońce dziesięcią linii, gdy Słowo wcielone. * Aby człowiek z padołu powstał wywyższony, * Niewiele od Aniołów jest coś umniejszony”. Bo to jest zegar Achaza, cień się cofnął i to jest symbol Niepokalanego Poczęcia! A to światło z Gabaon? W ogóle wszystko pomyłone! Nie wiadomo co to jest za światło, czy to słońce, czy zorza? Bo Pan Jezus jest słońcem, a Maryja zorzą zapowiadającą. W ogóle logika cała się załamała. Dalej, kenoza! Z nieba zstępuje, przyjmuje ludzką naturę, więc jakby się obniżył, bo bóstwo swoje zapomniał, a mamy go jako człowieka. Ale człowiek przez to został wywyższony do natury Bożej. I taka była treść. Tak, jak św. Grzegorz, papież pisze – „Pan Jezus się uniżył po to, żeby człowiek został wywyższony”. Co oni zrobili? Zupełnie zapomniana myśl teologiczna, że kenoza po to, żeby człowieka wywyższyc. Nie ma teraz tego! Dałem tę kopię księdzu Cichemu. Po roku się pytam, a on: „Zgubiłem!”, to dałem mu jeszcze jedną kopię, po roku znowu pytam... Też gdzieś zapomniał. To już trzeci raz nie powiedziałem... Nic nie uzyskałem, więc dalej ta kwestia jest, natomiast ksiądz Kałamarz jak komentował godzinki to zacytował mój ten list. Ale cóż to... Wisły kijem nie zawróci...

No tu akurat by się przydało!

Tak, tutaj trzeba by... To już tak idzie i bezmyślnie śpiewają. I bezmyślnie wydają.

Czy nie załamuje się ksiądz, słysząc w kościołach interpretacje swoich pieśni?

Tak! Załamuję się! Na przykład napisałem taką pieśń: „O Boże, dzięki Ci składamy za ten wielki cud”.

Tak, bardzo piękna pieśń!

No i co się okazało? Ja to napisałem w mollowej tonacji (nuci), a ksiądz Michalec czy któryś tam dorobił durów! Też jest dobra, ale to mnie tak... No oryginał był mollowy! W każdym razie nie protestuję, jak tak się przyjęła, to niech tak funkcjonuje...

Mam takie pytanie odnośnie pieśni na uwielbienie. Wiadomo, że jest to nowy obrzęd dodany do Mszy świętej po Soborze Watykańskim II, wiecznie trwa spór co można grać, a co nie. Mamy tylko interpretację ks. Pawlaka, natomiast dyskusja trwa nadal. Czy uważa ksiądz, że można wykonać hymny, które posiadają doksologię, np. „Stwórco gwiazdzistych przestworzy” w Adwencie?

Oczywiście! Tylko doksologia jest daleko...

No tak, ale to trzeba cały hymn zaśpiewać!

No pewnie, oczywiście!

Nie mógłbym uznać tego wywiadu za kompletny, gdybym nie dopytał o działalność w Polskim Stowarzyszeniu Muzyków Kościelnych.

Jeżdżę co roku na to, zabieram głos, daję artykuły... Wcześniej jeździłem też do Cieszyńska i tam wygłaszałem referaty na tematy muzyczne. Dostałem już trzeci raz z rzędu taką nagrodę (zdjęcie na dole strony).

Ma też ksiądz medal „Pro Ecclesia et Pontifice”.

Ale to bardziej za filozofię, to nie z muzyki.

Bardzo dziękuję za poświęcony czas i obszerne odpowiedzi!

Również dziękuję!



Jeden chleb

Pieśń ekumeniczna

t. i mel.: ks. Stanisław Ziemiański SJ

1. Je - den chleb co zmie - nia się w Chry - stu - sa Cia - ło,
 Je - dno wi - no co się Krwią Chry - stu - sa sta - ło,
 2. O Pa - ste - rzu, zgro - madź w je - dnej swej ow - czar - ni
 W je - den Koś - ciół zbierz na no - wo i przy - gar - nij,
 3. Tyl - ko je - den Koś - ciół Chrys - tus Pan za - ło - żył,
 Za ow - czar - nie jed - ną ży - cie swe po - ło - żył

2

1. Z wie - lu zia - ren prze - ni - cznych się ro - dzi.
 Z so - ku wie - lu win - nych gron po - cho - dzi.
 2. Za - błą - ka - ne ow - ce, któ - re gi - na,
 Byś - my jed - ną sta - li się ro - dzi - na.
 3. Jed - ną praw - dę bos - kim sło - wem gło - sił,
 I o jed - ność swe - go Oj - ca pro - sił.

3

1. Jak ten chleb, co zła - czył zło - te ziar - na,
 2. Na ra - mio - na swo - je weź, o Pa - nie,
 3. Daj nam, Bo - że, do - żyć ta - kiej chwi - li,

4

1. Tak niech mi - łość zła - czy nas o - fiar - na.
 2. Tych, co sa - mi wró - cić już nie mo - ga!
 3. Gdy Twa praw - da za - jaś - nie - je w mro - ku!

5

1. Jak ten kie - lich łą - czy kro - pel wie - le,
 2. Nie - chaj zje - dno - cze - nia cud się sta - nie,
 3. Spraw, by wszys - cy z so - bą się zgo - dzi - li

6

1. Tak nas, Chry - ste, w swo - im złącz Ko - ście - le.
 2. Pro - wadź nas ku nie - bu wspól - ną dro - gą!
 3. I na zie - mi za - pa - no - wał po - kój!

Spuśćcie nam na ziemskie niwy

Przygrywka chorałowa

Axel Tulicki, 2020

The musical score is a piano introduction in G major, 4/4 time, consisting of 13 measures. It is written for piano with a treble and bass staff. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The score is divided into four systems, with measure numbers 5, 9, and 13 indicated at the start of the second, third, and fourth systems respectively.

Ton I (wg tonus A z *Graduale Romanum*)

K. Pan z wa - mi. W. I z du - chem two - im.

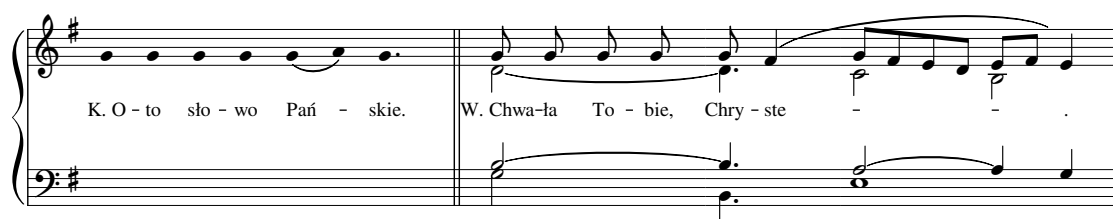
K. Sło-wa E - wan - ge - li - i we - dług Świę - te - go Ma - te - u - sza. W. Chwa-ła To - bie, Pa - nie.

K. O - to sło - wo Pań - skie. W. Chwa-ła To - bie, Chry - ste.

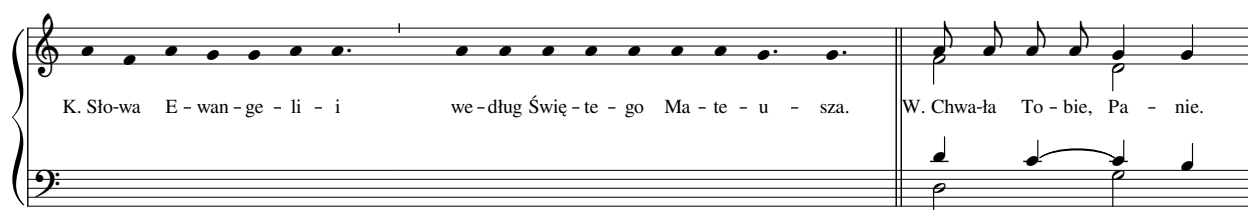
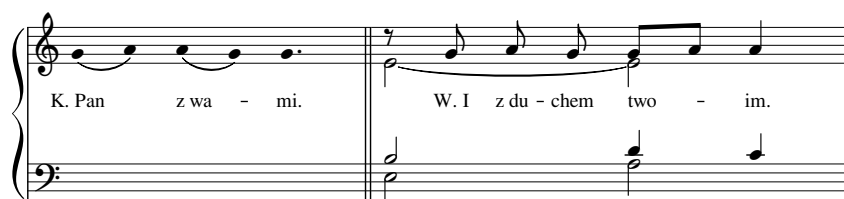
Ton II (wg tonus B z *Graduale Romanum*)

K. Pan z wa - mi. W. I z du - chem two - im.

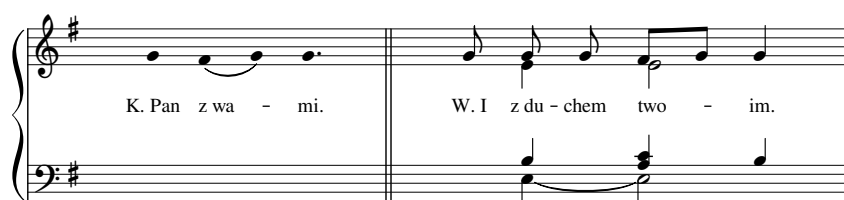
K. Sło-wa E - wan - ge - li - i we - dług Świę - te - go Ma - te - u - sza. W. Chwa-ła To - bie, Pa - nie.



Ton III (wg tonus C z *Graduale Romanum*)



Ton IV (*ton piotrkowski*)



K. Sło-wa E-wan-ge-li-i we-dług Świę-te-go Ma-te-u-sza - . W. Chwa-ła To-bie, Pa-nie - .

K. O-to sło - wo Pań - skie - . W. Chwa-ła To - bie, Chry - ste - .

Ton V

K. Pan z wa - mi. W. I z du - chem two - im.

K. Sło-wa E-wan-ge-li-i we - dług Świę-te-go Ma-te-u-sza. W. Chwa-ła To-bie, Pa-nie.

K. O-to sło - wo Pań - skie. W. Chwa-ła To - bie, Chry - ste.

Archidiecezjalna Szkoła Muzyczna im. ks. kard. Franciszka Macharskiego w Krakowie

Paweł Grabczyński

**Przygrywki
do pieśni
kościelnych**
na cały rok liturgiczny

MKK 2022