

SIEDEMNASTOWIECZNY POZYTYW SZKATULNY W KRAKOWIE

CO MÓWIĄ DOKUMENTY... O PIOSENKACH I GITARACH W LITURGII

PÓŁROCZNIK MUZYKÓW KOŚCIELNYCH ARCHIDIECEZJI KRAKOWSKIEJ

1 (6) 2024

MUSICA ECCLESIAE



DRODZY KSIĘŻA, SIOSTRY ZAKONNE, PANIE I PANOWIE ORGANIŚCI!



KS. GRZEGORZ LENART

W Wasze ręce oddajemy kolejny numer naszego czasopisma. Wychodzi ono w czasie, gdy w naszej Archidiecezji będą miały miejsce bardzo ważne wydarzenia, których echa znalazły się również na kolejnych stronach niniejszego pisma.

Od Wielkiego Czwartku przeżywamy Kongres Eucharystyczny, który zakończy się uroczystie 15 czerwca w Bazylice Miłosierdzia Bożego w Krakowskich Łagiewnikach podczas Mszy św. beatyfikacyjnej ks. Michała Rapacza. Na tę okoliczność powstał hymn z melodią mojej kompozycji. Autorem słów jest ks. Ireneusz Okarmus. Cieszę się, że Organiści zaangażowali się w kongres choćby poprzez próby nauczania swoich wspólnot tego utworu. Tym samym zakwalifikowany został on do stałego repertuaru pieśni wykonywanych na przygotowanie darów lub komunii św. Hymn w opracowaniu o. Dawida Kusza OP został też nagrany przez filharmoników krakowskich i jest dostępny w Internecie. Wersja z przeznaczeniem na organy znajduje się w części nutowej czasopisma. Są tam również cztery pieśni ku czci Sługi Bożego ks. Michała Rapacza posiadające imprimatur do wykonywania podczas liturgii. Podczas tej uroczystości zaśpiewają chóry z naszych parafii w ramach III Pielgrzymki Chórów Archidiecezji Krakowskiej. Będzie to dla nas wszystkich wielkie przeżycie, ogromna radość i wydarzenie, które przejdzie do historii.

Co znajdziecie w tym numerze? Na pewno przykuła Waszą uwagę grafika, piękne zdjęcia, do których przyzwyczaiał nas już ks. Seweryn Puchała. Tym razem fotografie zachwycają nie jak do tej pory wnętrzem nowych organów, ale wyglądem starego, nieodrestaurowanego jeszcze pozytywu szkatulnego, który po latach powrócił do kościoła Bożego Miłosierdzia w Krakowie. Niedawno przeżywaliśmy Uroczystość Zesłania Ducha Świętego. Z artykułu Susi Ferfoglii dowiemy się co łączy

to wydarzenie z żydowskim Świętem Żniw i poznamy słowa–klucze występujące w introicie *Spiritus Domini*. Piotr Matoga w trzecim swoim artykule na temat organów w Bazylice Mariackiej przedstawi ich najnowszą historię, pokazując jak i dlaczego doszło do przełomowej decyzji o rewitalizacji instrumentu. Ten sam Autor, zafascynowany historią dawnych instrumentów, wraz z Janem Szewczykiem pochylił się nad historią niezwyklego skarbu, jaki mamy w Krakowie – siedemnastowiecznego pozytywu szkatulnego, który wrócił na swoje miejsce, czyli do kościółka Bożego Miłosierdzia w Krakowie-Starym Mieście. Nic w naszym życiu nie dzieje się przypadkiem, bo oto w tym roku przypada 290 rocznica śmierci ks. Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego, znanego i cenionego na całym świecie kompozytora, polskiego Händla, grającego najprawdopodobniej na wspomnianym pozytywie. Wierzę, że to on w tajemnicy świętych obcowania zatroszczył się o ten niezwykle cenny instrument. Dawid Rzepka zebrał wszystkie informacje znajdujące się w dokumentach Kościoła na temat wykonywania piosenek religijnych i używania gitar. Doskonale wiemy, jak czasem trudno jest wiernym podporządkować się tym przepisom, dlatego przywołanie konkretnych kanonów powinno pomóc odpowiedzialnym za muzykę podczas liturgii w sytuacjach, kiedy muszą kogoś przekonać o słuszności ustalonych zasad. Mateusz Peciak nie gasi ducha organistów, ale mobilizuje swoimi kolejnymi ćwiczeniami do kształtowania w sobie sztuki improwizacji. Tym razem dorzuca do zestawu ćwiczeń rozśpiewki dla chórów. Helena Borkowska rozważa w swoim artykule tajemnicę cierpienia obecnego w szeroko pojętej sztuce. Warto zastanowić się nad wnioskiem i pomyśleć jak w naszym życiu duchowym postrzegamy cierpienie – zagrożenie, czy szansę?

Owocnej lektury!

W TYM NUMERZE

INTROIT *SPIRITUS DOMINI* NA
ZESŁANIE DUCHA ŚWIĘTEGO 4

NOWE ORGANY FIRMY RIEGER
ORGELBAU W BAZYLICE MARIACKIEJ
W KRAKOWIE. CZ. III 6

SIEDEMNASTOWIECZNY POZYTYW
SZKATULNY W KRAKOWIE 9

CO MÓWIĄ DOKUMENTY...
...O PIOSENKACH I GITARACH
W LITURGII 16

IMPROWIZACJA „OD KUCHNI” CZYLI
LISTY STRYJA BARTOLINIEGO DO
BARTŁOMIEJA 18

TAJEMNICA CIERPIENIA
W PIEŚNIACH PASYJNYCH
I IKONOGRAFII SAKRALNEJ 22

INWOKACJA KU CZCI
BŁ. KS. MICHAŁA RAPACZA 27

KOCHASZ NAS JEZU 28

TEŃCZYŃSKIEJ ZIEMI CHLUBO 29

BŁOGOSŁAWIONY
KSIĘŻE MICHAŁE 30

W DZIEŃ UROCZYSTY 31



REDAKTOR NACZELNY:
KS. GRZEGORZ LENART

ZDJĘCIA:
KS. SEWERYN PUCHAŁA

REDAKCJA:
SUSI FERFOGLIA
PIOTR MATOGA
MATEUSZ PECIAK
HELENA BORKOWSKA

WYDAWCA:
ARCHIDIECEZJALNA KOMISJA
MUZYKI KOŚCIELNEJ

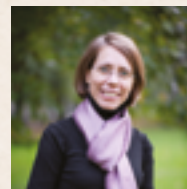
KOREKTA:
DAWID RZEPKA
PIOTR MATOGA

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

SKŁAD:
TBC PROJECT

E-MAIL:
MUZYKAWDIECEZJI@GMAIL.COM

INTROIT *SPIRITUS* DOMINI NA ZESŁANIE DUCHA ŚWIĘTEGO



SUSI FERFOGLIA

Początków uroczystości Zesłania Ducha Świętego należy szukać w obchodzeniu Święta Tygodni u narodu wybranego. Szawout – tak nazywano święto dziękczynienia za żniwa, które miały miejsce siedem tygodni po Pesach. Stąd można spotkać też nazwę Święto Żniw lub Święto Zbiorów. W okresie talmudycznym podczas obchodów Szawout ukształtowało się upamiętnienie nadania Tory Mojżeszowi na górze Synaj, które miała miejsce 50 dni po wyjściu narodu wybranego z Egiptu. Okres 50 dni znalazł swoje odzwierciedlenie także w zesłaniu Ducha Świętego na Apostołów, które zainaugurowało misję apostolską rodzącego się Kościoła.

W pierwszych wiekach chrześcijaństwa Pięćdziesiątnica była rozumiana w świetle Wielkanocy, stanowiąc jej przedłużenie i uroczyste zakończenie. Upamiętnienie Zesłania Ducha Świętego było zawsze w ścisłym połączeniu z Wniebowstąpieniem Pańskim. Jezus sam mówił o tych wydarzeniach jako o dwóch aspektach tej samej tajemnicy: J 16,7: *Jednakże mówię wam prawdę: Pożyteczne jest dla was moje odejście. Bo jeżeli nie odejdę, Poczieszyciel nie przyjdzie do was. A jeżeli odejdę, pošlę Go do was.* Z tego powodu uroczystość Wniebowstąpienia na początku była włączona w uroczystość Pięćdziesiątnicy, która nie zamyka tajemnicy paschalnej, ale rozszerza ją od Chrystusa na cały Kościół.

W IV wieku w wigilię Pięćdziesiątnicy udzielano chrztu tym, którzy z różnych powodów nie mogli zostać ochrzczeni w noc paschalną (św. Augustyn i św. Leon w swoich kazaniach na ten dzień zwracają się do neofitów). Początkowo liturgia Wigilii Zesłania Ducha Świętego była podobna do Wigilii Paschalnej: cztery czytania, przeplatane kantykami i modlitwami, błogosławieństwo wody, chrzest i bierzmowanie katechumenów, zaś na koniec uroczysta Msza, która rozpoczynała się po Litanii. W wiekach VII–IX liturgia ta została przeniesiona na

godziny popołudniowe soboty, natomiast w XII stuleciu nie było już czterech czytań, ale sześć.

Z uroczystością Zesłania Ducha Świętego kojarzy nam się hymn *Veni Creator Spiritus*. Jest to jeden z najpiękniejszych i najbardziej znanych hymnów brewiarzowych, przypisany Hrabanowi Maurovi, opatowi z Fuldy (zm. 856). W rzeczywistości jest on autorstwa innego nieznanego poety tego okresu. Melodia jest taka sama, jak w hymnie ambrojańskim *Hic est dies verus Dei*. Zwyczaj, żeby go śpiewać na tercji, czyli w godzinie zstąpienia Ducha Świętego na Apostołów, został wprowadzony w Cluny przez opata św. Hugona Wielkiego (zm. 1109).

INTROITUS DOMINICA PENTECOSTES TO: SPIRITUS DOMINI REPLEVIT ORBEM TERRARUM

Przyjrzyjmy mu się nieco. Kościół stacyjny tego dnia był u św. Piotra na Watykanie, a tekst tego introitu brzmi następująco:

Spiritus Domini replevit orbem terrarum, alleluia: et hoc quod continet omnia, scientiam habet vocis, alleluia, alleluia, alleluia.

V: *Exsurgat Deus, et dissipentur inimici eius: et fugiant, qui oderunt eum, a facie eius.*

Duch Pański nappełnił okrąg ziemi, alleluja.

Ten, który ogarnia wszystko, ma też znajomość wszelkiej mowy, alleluja, alleluja, alleluja.

V: Powstaje Bóg, a pierzchają nieprzyjaciele Jego i uciekają przed Nim ci, co Go nienawidzą.

Tekst *Spiritus Domini* jest adaptacją dla liturgii tekstu z księgi Mądrości 1,7: *Albowiem Duch Pański wypełnia*

ziemię. Ten, który ogarnia wszystko, ma znajomość mowy. Najważniejsze jest słowo *Duch*, które stanowi o całej celebracji. Tymczasem kompozytor nie umieścił punktu kulminacyjnego na słowie *Spiritus*, ale na słowach *replevit orbem* (wypełnił świat). Melodia wznosi się od razu do góry i na bardzo krótkiej przestrzeni muzycznie podkreśla nie Kim jest Duch Święty, ale CO ON CZYNI.

Kolejnym słowem, które jest uwypuklone i nieco bardziej rozwinięte muzycznie to *continet* (ogarnia). Duch Święty ogarnia wszystko w sobie i ma znajomość wszystkiego (*scientiam*).

Na początku więc tej celebracji przed naszymi oczami i uszami pojawia się teologia działania Ducha Świętego.

Werset introitu, pochodzący z psalmu 67 *Exurgat Deus*, śpiewany już w Oficjum (można byłoby go nazwać psalmem Pięćdziesiątnicy). Nawiązuje do Wniebowstąpienia (vv. 18-19): Chrystus po swoim wniebowstąpieniu, udziela ludziom swoich darów, które są darami Ducha Świętego; *scientiam habet vocis* odnosi się do daru języków udzielonego Apostołom, który doprowadzi ich do głoszenia Ewangelii wszystkim narodom. Znajomość wszelkiej mowy przedstawiona jest z kolei muzycznie poprzez pulsacje unisoniczne na samym słowie *vocis* (dosłownie – *ma głos*). ■

AD MISSAM IN DIE

Intr. VIII.

PI-RI- TUS Dómi- ni replé- vit orbem ter- rá-rum,

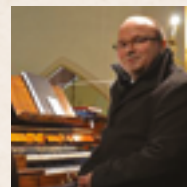
alle- lú- ia: et hoc quod cón- ti- net ómni- a, sci-én-

ti- am habet vo- cis, alle- lú- ia, al- le- lú- ia, al-

le- lú- ia. Ps. Exsúrgat De- us, et dissi- péntur in- i- mí- ci

e- jus: * et fú- gi- ant, qui odé- runt e- um, a fá- ci- e e- jus.

NOWE ORGANY FIRMY RIEGER ORGELBAU W BAZYLICE MARIACKIEJ W KRAKOWIE



PIOTR MATOGA

CZĘŚĆ III. BUDOWA NOWEGO INSTRUMENTU

Opisane w poprzednim numerze organy firmy Włodzimierza Truszczyńskiego z Warszawy, zbudowane w nawie głównej w latach 1987–1989, poprzez kolejne lata swego funkcjonowania generowały liczne problemy, zarówno w zakresie wykonawstwa, jak również bieżącej opieki i okresowego serwisowania. Już w latach dwudziestych XX w. krakowski organmistrz Lech Skoczylas, któremu powierzono troskę o przygotowywanie instrumentu do koncertów, zgłaszał istnienie szeregu wad konstrukcyjnych, uniemożliwiających naprawę niektórych usterek. Słowa niezadowolenia płynęły także ze strony organistów wykonujących recitale w Bazylice Mariackiej.

W 2000 r. zarząd świątyni we współpracy z Archidiecezjalną Komisją Muzyki Kościelnej w Krakowie podjął starania zmierzające do poprawy jakości organów w nawie głównej. Początkowo skłaniano się ku przeprowadzeniu gruntownego remontu, połączonego z szeregiem modyfikacji, takich jak: zmiana lokalizacji wiatrownic pedałowych, wykonanie nowej szafy ekspresyjnej oraz korekty w zakresie ciśnienia powietrza w poszczególnych sekcjach (wraz z poprawkami intonacji). Pod uwagę brana była także wymiana piszczałek w niektórych głosach zainstalowanych w latach 1987–1989. Równocześnie w 2000 r. wspomniany już organmistrz Lech Skoczylas naprawił dwa pozostałe instrumenty funkcjonujące w Bazylice Mariackiej: organy w prezbiterium oraz pozytyw w nawie południowej.

Dyskusje nad zakresem prac przy instrumencie w nawie głównej trwały jeszcze w kolejnych latach. W 2015 r. oprócz remontu istniejących organów rozważano także ich gruntowną przebudowę, natomiast w roku następnym podjęto wreszcie decyzję o budowie nowego instrumentu przez jedną z czołowych firm europejskich,

wyłonioną w konkursie ofert. Zaprośnienie do przygotowania projektu skierowano wówczas do ośmiu firm.

Ostatecznie w 2017 r. wybrana została oferta przedłożona przez austriacką firmę Rieger Orgelbau. Projekt dyspozycji był konsultowany przez organistę Bazyliki Mariackiej, dra hab. Krzysztofa Michałka. W nowych organach wykorzystanych zostało osiem głosów pochodzących z instrumentów, które funkcjonowały wcześniej w Bazylice Mariackiej. Są to w większości głosy z warsztatu Aleksandra i Kazimierza Żebrowskich, a także dwa głosy fletowe, których proveniencja wiązana jest z pracownią Ignacego Ziernickiego. Ponadto zachowano zażytkowy prospekt organowy z początku XIX w., który został rozbudowany o wieże pedałów z zachowaniem jednorodności stylistycznej. Przedsięwzięcie to było realizowane we współpracy ze służbami konserwatorskimi. Przywrócono także pierwotny kształt XIX-wiecznego chóru muzycznego, likwidując pozytyw wprowadzony wtórnie przez firmę W. Truszczyńskiego.

Montaż instrumentu w świątyni rozpoczął się w połowie 2020 r., a pewne opóźnienie w realizacji prac spowodowane było wybuchem pandemii COVID-19. Ostateczny odbiór techniczny, dokonany przez przedstawicieli Archidiecezjalnej Komisji Muzyki Kościelnej w Krakowie, miał miejsce 7 czerwca 2021 r. Stwierdzono wówczas pełną zgodność rezultatu prac z przedłożonym projektem, a także podkreślono wysoką jakość nowych organów, zarówno w kategoriach muzycznych, jak i technicznych.

Instrument wyposażony został w 61 głosów (rozdysonowanych pomiędzy cztery manualy i pedały), mechaniczną trakturę gry oraz elektryczną trakturę rejestrów współpracującą z systemem pamięci typu Setzer.

Manual I	Manual II	Manual III	Manual IV	Pedał
Hauptwerk	Positiv	Récit	Solo	
Principal 16'	Bourdon 16'	Cor de Chamois 16'	Tuba episcopalis 8'	Untersatz 32'
Principal 8'	Quintadena 8'	Bourdon 8'	Tuba sonora 8'	Majorbass 16'
Gedackt 8'	Principal 8'	Flûte armonioso 8'	Grand Cornet 8'	Violonbass 16'
Flûte harm. 8'	Flauto major 8'	Viole 8'	Campane	Subbass 16'
Viola da Gamba 8'	Prestant 4'	Aéoline 8'		Principal 8'
Octave 4'	Flauto minor 4'	Voix céleste 8'		Gedackt 8'
Blockflöte 4'	Sesquialtera 2 2/3'	Principal 4'		Cello 8'
Quinte 2 2/3'	Doublette 2'	Fugara 4'		Choralbass 4'
Superoctave 2'	Larigot 1 1/3'	Flûte traversière 4'		Kontraposaune 32'
Cornet 8'	Scharff 1'	Nazard 2 2/3'		Posaune 16'
Mixtur major 2'	Cromorne 8'	Octavin 2'		Fagott 16'
Mixtur minor 1 1/3'	Clarinette 8'	Tierce 1 3/5'		Trompette 8'
Trompette 16'		Piccolo 1'		Klarine 4'
Trompette 8'		Fourniture 2 2/3'		
		Basson 16'		
		Trompette harm. 8'		
		Hautbois 8'		
		Clairon harm. 4'		
		Voix humaine 8'		

Połączenia mechaniczne: II/I, III/II, I/P, II/P, III/P.

Połączenia elektryczne: III/I, I/I 16', II/II 16', II/I 16', III/III 16', III/I 16', III/II 16', IV/I, IV/II, IV/III II/P 4', III/P 4'.

Organy, których okoliczności budowy zostały po krótko przedstawione w cyklu artykułów, mogą być śmiało zaliczone w poczet najlepszych instrumentów w Krakowie. Od momentu oddania do użytku służą życiu liturgicznemu i artystycznemu Bazyliki Mariackiej, zarówno podczas nabożeństw, jak również koncertów z udziałem wybitnych organistów z Polski i zagranicy, którzy niejednokrotnie podkreślają ich wartość muzyczną.

Bibliografia:

Archiwum Archidiecezjalnej Komisji Muzyki Kościelnej w Krakowie, b. sygn., teczka *Bazylika Mariacka w Krakowie*. ■



Fot. 1. Stół gry, fot. Piotr Matoga.



Fot. 2. Prospekt organowy, fot. Piotr Matoga.

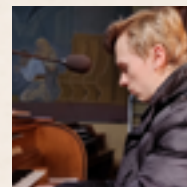


Fot. 3. Piszczalki sekcji pedału, fot. Piotr Matoga.

SIEDEMNASTOWIECZNY POZYTYW SZKATULNY W KRAKOWIE



PIOTR MATOGA



JAN SZEWCZYK

ZBLIŻA SIĘ MOŻLIWOŚĆ USŁYSZENIA ZABYTKOWEGO INSTRUMENTU

Niewielki, murowany kościół pw. Bożego Miłosierdzia w Krakowie powstał w latach 1626–1629 na miejscu wcześniejszej, XVI-wiecznej świątyni drewnianej, natomiast od 1649 r. stanowi on prebendę krakowskiej kapituły katedralnej, co zresztą będzie istotnym punktem odniesienia w dalszych rozważaniach nad dziejami miejscowego instrumentarium. Po zniszczeniach spowodowanych najazdem szwedzkim w 1655 r. kościół został odbudowany.

Obecnie jednym z najcenniejszych zabytków tejże świątyni jest pozytyw szkatulny datowany na I ćwierć XVII stulecia. W literaturze przedmiotu przeważa hipoteza, iż pierwotnie znajdował się on w katedrze wawelskiej, a w późniejszym czasie trafił do kościoła pw. Bożego Miłosierdzia, który, jak już wspomniano, pozostawał prebendą kapituły katedralnej. Mogło to nastąpić w ramach odbudowy świątyni po najeździe szwedzkim. W tym miejscu warto nadmienić, iż od 1727 r. prepozytem i penitencjarzem kościoła był ks. Grzegorz Gerwazy Gorczycki, powszechnie uznawany za jednego z najwybitniejszych kompozytorów polskiej muzyki barokowej. Niewykluczone zatem, że ów znakomity muzyk mógł grywać na rzeczonym pozytywie.

Z pierwszej połowy XVIII w. pochodzą krótkie wzmianki o istnieniu w świątyni niewielkiego instrumentu. Według opisu z 1822 r. pozytyw dysponował klawiaturą o czterech oktawach. Ze względu na zły stan techniczny nie był wówczas użytkowany, a jego naprawa miała miejsce przed 1838 r. Już jednak z 1870 r. pochodzi informacja o złym stanie instrumentu. W inwentarzu z tegoż roku zawarto następujący opis obiektu: „Chór wspierający się na trzech belkach w tymże jest podłoga, parapet z desek i organy małe przenośne o 3½ oktaw”.

Niewykluczone, że podczas renowacji kościoła, prowadzonej w latach 1905–1910, miał miejsce także remont pozytywu. Z kolei w 1939 r. instrument został przeniesiony najpierw na Wawel, a następnie do klasztoru oo. Augustianów w Krakowie, jako przyszły eksponat planowanej ekspozycji Muzeum Archidiecezjalnego, którego utworzenie we wspomnianych lokalizacjach ostatecznie zostało zrealizowane, a pozytyw pozostał w rzeczonym klasztorze jako depozyt. Po odnalezieniu został odrestaurowany i częściowo zrekonstruowany w latach 1977–1978 przez Pracownię Konserwacji Organów Zabytkowych z Krakowa.

W 2023 r. podjęto działania zmierzające do przekazania instrumentu z klasztoru oo. Augustianów do kościoła pw. Bożego Miłosierdzia w Krakowie, co dzięki życzliwości Ojców Augustianów nastąpiło 23 lutego 2024 r.

Na obudowę pozytywu składają się dwie prostopadłościennne, drewniane skrzynie: w dolnej znajduje się para miechów klinowych, zaś w górnej – wiatrownica, traktura gry i rejestrow, piszczałki oraz klawiatura. Wiatrownica klapowo-zasuwowa jest wykonana w całości z drewna dębowego. Instrument wyposażony jest w sześć głosów, spośród których cztery funkcjonują zarówno w części basowej, jak i dyszkantowej, piąty – wyłącznie w części dyszkantowej, wreszcie szósty – w obrybie całej klawiatury.

Instrument działa w oparciu o mechaniczną trakturę gry i rejestrow, rozwiązana w sposób możliwie prosty, charakterystyczny dla tego rodzaju przenośnych pozytywów. Traktura gry składa się z drewnianych listewek, których jeden koniec jest naciskany przez klawisze, a drugi otwiera klapy. Traktura rejestrow złożona jest z drewnianych zasuw z przytwierdzonymi uchwytami rejestrowymi w formie metalowych pierścieni.

Klawiatura manualowa mieści się w obrębie wierzchniego blatu górnej skrzyni. Składa się z 45 klawiszy obejmujących zakres: CFDGEABH–c3 (z pierwszą oktawą krótką) i będących dźwigniami jednoramiennymi. Klawisze diatoniczne mają drewniane trzony pokryte okładziną z kości wołowej, zaś klawisze chromatyczne są klejone warstwami z dwóch rodzajów drewna: dębu (na spodzie) i śliwy (na wierzchu).

W dolnej skrzyni mieszczą się dwa miechy klinowe sześćciofałdowe, podnoszone za pomocą skórzanych pasów wyprowadzonych na zewnątrz obudowy. Miechy zbudowane są z jodłowych blatów oraz bukowych listew. Powietrze z miechów do wiatrownic transportowane jest za pośrednictwem kanałów zbudowanych z drewna dębowego.

Pozytyw wyposażony jest łącznie w 293 piszczałki rozmieszczone w sześciu głosach. Liczba piszczałek metalowych wynosi 261 sztuk, natomiast drewnianych – 32 sztuki. Dyspozycja instrumentu przedstawia się następująco:

Głos	Charakterystyka
Flet kryty 8'	Głos dzielony na część basową i dyszkantową
Pryncypał 2'	Głos dzielony na część basową i dyszkantową
Kwinta 2 2/3'	Głos niedzielony, funkcjonujący w części dyszkantowej
Kwinta 1 1/3'	Głos dzielony na część basową i dyszkantową
Flet kryty 4'	Głos dzielony na część basową i dyszkantową
Mixtura 2x	Głos niedzielony, obejmujący cały zakres klawiatury

Instrument, będący przedmiotem niniejszego artykułu, przedstawia wysoką wartość zabytkową, mimo iż część jego elementów została zrekonstruowana w latach 1977–1978. Przede wszystkim zachowała się w nim oryginalna mechanika, na czele z wiatrownicą, która w tego rodzaju przenośnych pozytywach może być śmiało uznana za centralną część instrumentu. Dość wspomnieć, iż to właśnie czas powstania wiatrownic jest powszechnie uznawany za podstawowy wyznacznik podczas datowania organów i przypisywania ich konkretnym budowniczym. Dodatkowym atutem jest pierwotna traktura gry i rejestrów, będąca doskonałym przykładem tego rodzaju rozwiązań stosowanych w pozytywach szkatulnych.

Również obie skrzynie instrumentu, decydujące bezpośrednio o jego autentycznej formie wizualnej,

zachowały się w stanie oryginalnym, a poczynione rekonstrukcje brakujących elementów dekoracyjnych zostały przeprowadzone ściśle w nawiązaniu do XVII-wiecznych pierwowzorów, z wiernym powtórzeniem ornamentyki.

Co zaś się tyczy aparatu brzmienia, to wszystkie piszczałki metalowe oraz część piszczałek drewnianych zostały zrekonstruowane w latach 1977–1978. Trzeba jednak podkreślić, iż odtworzenie brakujących egzemplarzy było poprzedzone wnikliwymi badaniami, obejmującymi odczytanie dwóch warstw napisów pod zasuwami rejestrowymi oraz szczegółową analizę kłoców i ławeczek piszczałek. Ponadto punktem odniesienia była dyspozycja zawarta w inwentarzu z 1870 r. Wobec powyższego zrekonstruowane głosy stanowią cenny przykład prac organmistrzowskich wykonywanych przez krakowską Pracownię Konserwacji Organów Zabytkowych, popartych rzetelnymi badaniami instrumentologicznymi i źródłowymi.

Obecnie instrument pozostaje w ogólnie dobrym stanie i jest należycie przechowywany w kościele. Planowane są prace organmistrzowskie, które przywrócą mu pełną sprawność umożliwiającą wykonywanie muzyki dawnej na historycznym instrumencie.

Bibliografia

Źródła archiwalne:

- Archiwum Archidiecezjalnej Komisji Muzyki Kościelnej w Krakowie, b. sygn., *Protokół przekazania zabytkowego pozytywu szkatulnego z klasztoru oo. Augustianów w Krakowie do kościoła rektoralnego pw. Bożego Miłosierdzia w Krakowie-Starym Mieście* z dn. 23 II 2024 r.;
- Archiwum Kurii Metropolitalnej w Krakowie, sygn. IPK. A 3, *Inwentarz Kościoła Prebendalnego Bożego Miłosierdzia na Smoleńsku w Krakowie*;
- Archiwum Zakładowe Małopolskiego Urzędu Wojewódzkiego w Krakowie (dalej: AZMUW), b. sygn., K. Ślawnski, *Kraków, kościół poaugustiański p.w. św. Katarzyny (d. kościele p.w. Bożego Miłosierdzia na*

Smoleńsku – organy z 1. ćw. XVII w. (pozytyw przenośny) – dokumentacja instrumentoznawczo-konserwatorska, Kraków 1978.

Opracowania:

Czepiel K., *Zapiski konserwatorskie „kierownika”* [w:] *Artificium Ars Scientia. Księga Jubileuszowa w 80. Rocznicę urodzin Ks. Profesora Jana Chwałka*, red. M Szymanowicz, Lublin 2010;

Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, t. IV Miasto Kraków, cz. VII Zwierzyniec, Nowy Świat, Półwie Zwierzynieckie – kościoły i klasztory, red. J. Baranowska-Łukaszewska i R. Henoch-Marendziuk, Warszawa 1995;

Krasnowolski B., *Restauracja zespołu augustiańskiego na Kazimierzu. Z dziejów ochrony krakowskich zabytków*, Kraków 2010;

Kulig J., *O organach historycznych Małopolski*, „Małopolska” 2018, t. XX. ■



Fot. 1. Ogólny widok instrumentu.



Fot. 2. Dźwignie rejestrowe.



Fot. 3. Wnętrze instrumentu.









CO MÓWIĄ DOKUMENTY...

...O PIOSENKACH I GITARACH W LITURGII

Instrukcja Świętej Kongregacji Obrzędów o muzyce sakralnej i liturgii (1958) 70: „**Ani w czynnościach liturgicznych, ani w nabożeństwach** nie należy używać instrumentów muzycznych, które według powszechnego mniemania i użytku nadają się tylko dla muzyki świeckiej”.

Instrukcja „Musicam Sacram” (1967) 43: „(...) Należy (...) pilnie czuwać nad tym, by dla rzekomego podniesienia uroczystości **nie wprowadzać do obrzędów czegoś całkiem świeckiego lub niezgodnego z powagą kultu Bożego**; dotyczy to szczególnie zawierania małżeństwa”.

60: „Nowe melodie dla tekstów w języku narodowym wymagają rzecz jasna próby i doświadczenia zanim dojrzeją i osiągną doskonałość. Nie wolno jednak dopuścić, by do kościoła, choćby tylko dla samej próby, zostało wprowadzone **cokolwiek, co nie odpowiada świętości miejsca, godności obrzędów liturgicznych i pobożności wiernych**”.

Instrukcja „Musicam Sacram” (1967):

62: „Instrumenty muzyczne mogą być bardzo pożyteczne przy sprawowaniu świętych obrzędów czy to do akompaniamentu, czy to do gry solowej.

«W Kościele łacińskim należy mieć w wielkim poszanowaniu **organy piszczałkowe** jako tradycyjny instrument muzyczny, którego brzmienie ceremoniom kościelnym dodaje majestatu, a umysły wiernych porywa do Boga i spraw niebieskich.

Inne natomiast instrumenty można dopuścić do kultu Bożego według uznania i za zgodą kompetentnej władzy terytorialnej, jeżeli nadają się albo mogą być przystosowane do użytku sakralnego, jeżeli odpowiadają godności świątyni i rzeczywiście przyczyniają się do zbudowania wiernych»¹.

¹ Konstytucja o Liturgii Świętej *Sacrosanctum Concilium* (1963), nr 120.

63: „Przy dopuszczaniu i używaniu instrumentów muzycznych należy brać pod uwagę ducha i tradycję poszczególnych narodów. Jednakże **to, co według ogólnego przekonania i faktycznego używania odpowiednie jest tylko dla muzyki świeckiej, należy bezwzględnie wyłączyć z wszelkich czynności liturgicznych i ćwiczeń pobożnych**.

Wszystkie zaś instrumenty muzyczne dopuszczane do kultu Bożego powinny być używane w ten sposób, by odpowiadały świętości obrzędów, dodawały blasku kultowi Bożemu i służyły zbudowaniu wiernych”.

Instrukcja Episkopatu Polski o muzyce kościelnej (1979):

10: „Wszystkie śpiewy przeznaczone do użytku liturgicznego mają mieć aprobatę Konferencji Episkopatu Polski, albo przynajmniej Władzy Diecezjalnej. **Nie wolno w liturgii wykonywać utworów o charakterze świeckim**”.

15: „**Zabrania się wykonywania w ramach liturgii piosenek religijnych**, których tekst często nie jest w ogóle religijny, a **muzyka z reguły posiada charakter świecki**”.

20: „**Podczas liturgii nie wolno wykonywać muzyki mającej charakter wyraźnie świecki**, np. jazzu, big-beatu itp. Muzyka ta nie jest zgodna z duchem i powagą liturgii, nie sprzyja jej refleksyjnemu przeżywaniu, a ponadto często wyłącza całe zgromadzenie wiernych od udziału w śpiewie. Poza liturgią można urządzać specjalne nabożeństwa gromadzące młodych ludzi uprawiających ten rodzaj muzyki. Duszpasterze mają obowiązek tak kierować tymi nabożeństwami, by miały one charakter religijny i by zawsze z nich płynęło dobro duchowe uczestników”.

29: „Poza organami wolno używać w liturgii innych instrumentów z wyjątkiem tych, które są **zbyt hałaśliwe lub wprost przeznaczone do wykonywania współczesnej muzyki rozrywkowej**. Wyłącza się z użytku liturgicznego, zgodnie z tradycją, takie instrumenty, jak fortepian, akordeon, mandolina, **gitara elektryczna**, perkusja, wibrafon itp.”

Wskazania Episkopatu Polski po ogłoszeniu nowego wydania OWMR (2005) 4: „Należy dbać o odpowiedni dobór śpiewów na poszczególne części Mszy świętej. **Odpowiednie pieśni znajdują się w zatwierdzonych śpiewnikach liturgicznych.** Wśród śpiewów mszalnych do najważniejszych należą pieśni na wejście i Komunię, które zastępują antyfony podane w formularzu. Powinny być tak starannie dobrane, aby nawiązywały do myśli zawartej w antyfonie i zgadzały się z przeżywaną tajemnicą. «Wśród cieszących się równym szacunkiem rodzajów śpiewu pierwsze miejsce winien zajmować śpiew gregoriański jako własny śpiew liturgii rzymskiej. Nie są bynajmniej wykluczone inne rodzaje muzyki, zwłaszcza wielogłosowa, byleby odpowiadały duchowi czynności liturgicznej i sprzyjały uczestnictwu wszystkich wiernych» (OWMR 41). **Warunków tych nie spełniają piosenki religijne, dlatego nie można ich śpiewać w czasie liturgii**”.

Instrukcja KEP o muzyce kościelnej (2017) 30 c: „Na szczególną uwagę zasługuje Msza święta z Pierwszą Komunią świętą dzieci. Dobór repertuaru śpiewów powinien uwzględniać możliwości percepcyjne i wykonawcze dzieci, ale **nie może to usprawiedliwiać wprowadzania do liturgii piosenek religijnych.** Niewłaściwe jest także wykonywanie przez grupę dzieci wersetów psalmu responsoryjnego oraz odtwarzanie muzyki za pomocą urządzeń elektronicznych”.

Instrukcja KEP o muzyce kościelnej (2017) 30 g: „W czasie celebracji liturgii sakramentu małżeństwa należy pilnie wystrzegać się, by pod pozorem podnoszenia okazałości nie wprowadzać do obrzędów czegoś niezgodnego z kultem. (...) Dobór repertuaru wokalnego i instrumentalnego musi odpowiadać charakterowi świętych czynności. Nie wolno odtwarzać muzyki za pomocą urządzeń elektronicznych”.

Instrukcja KEP o muzyce kościelnej (2017) 37 b: „Według zasad dotyczących gry na organach, mogą rozbrzmiewać w liturgii również inne instrumenty. Jednak **nie każdy instrument odpowiada godności świątyni i jest w jednakowym stopniu zdalny do wzmacniania ducha modlitwy. Nie wolno używać w liturgii instrumentów przeznaczonych do wykonywania muzyki**

świeckiej (np. gitara elektryczna, perkusja, fortepian, syntezator). Zawsze decydujące znaczenie ma sposób wykorzystania instrumentu oraz wysoka jakość artystyczna wykonania z troską o szlachetne piękno muzyki sakralnej”.

Instrukcja KEP o muzyce kościelnej (2017) 37 c: „Wykorzystanie różnych instrumentów poza liturgią jest możliwe z uwzględnieniem sakralnego charakteru świątyni. W doborze instrumentów należy wystrzegać się uzasadnianego często racjami duszpasterskimi **ulegania popularyzarnemu trendom, niewłaściwym w miejscu świętym**”.

Instrukcja Kongregacji Kultu Bożego „O koncertach w kościołach” (1987): „8. Użytkowanie kościołów reguluje kanon 1210 Kodeksu Prawa Kanonicznego: «W miejscu świętym dopuszcza się tylko to, co służy sprawowaniu i szerzeniu kultu, pobożności i religii, a **zabrania się tego, co jest obce świętości miejsca**». Zasada, że kościół może być wykorzystywany do celów, które nie sprzeciwiają się świętości miejsca, stanowi kryterium pozwalające otwierać podwoje kościoła przed koncertami muzyki sakralnej lub religijnej bądź je zamykać przed muzyką innego rodzaju. Wszak najpiękniejsza nawet muzyka symfoniczna sama w sobie nie jest muzyką religijną. Takie określenie musi wyraźnie wynikać **z pierwotnego przeznaczenia** utworów muzycznych lub pieśni, a także z ich treści. **Jest niezgodne z prawem wykonywanie w kościele muzyki, która nie zrodziła się z inspiracji religijnej i została skomponowana z myślą o określonych środowiskach świeckich,** niezależnie od tego, czy jest to muzyka dawna, czy współczesna, czy stanowi dzieło reprezentujące najwyższy poziom, czy też posiada charakter sztuki ludowej. Jej wykonywanie oznaczałoby brak szacunku wobec świętości kościoła, a także samego utworu muzycznego, który nie powinien być wykonywany w niestosownym dla niego kontekście. Na władzy kościelnej spoczywa obowiązek swobodnego wykonywania swoich uprawnień w miejscach świętych, a więc także podejmowania decyzji w sprawie użytkowania kościoła i troszczenia się o zachowanie jego sakralnego charakteru”. ■

*Zebrał Dawid Rzepka
(pogrubienia w tekście pochodzą od redakcji)*

IMPROWIZACJA „OD KUCHNI” CZYLI LISTY STRYJA BARTOLINIEGO DO BARTŁOMIEJA



MATEUSZ PECIAK

MÓJ DROGI BARTŁOMIEJU!

Jak zawsze, mam same dobre i złe wieści.

Dumą, ale i strachem, napawają mnie moi nowi czeladnicy. Dumą – bo wytrwale trenują, gotują zawzięcie, wszystko wrze na wysokim poziomie; strachem – bo konkurencja rośnie i klientela miast do mnie, do nich przychodzi! Mało tego, i ja z ich powodu zmuszony jestem – mimo starego wieku, mimo różnych chorób, w tym tak rzadkich, jak choroba o dziwnej nazwie... jak to lekarz mówił... pesel! – ciągle zmuszony jestem poszukiwać, eksperymentować i narzekać. Ach, daj kurze przędę, a ona: wyżej siędę. I wciąż im mało, i mało...

Mam także duże powody do zmartwienia Twoją gnuśną, leniwą – choć z wielkimi aspiracjami – osobą. Bartłomieju, Twoje znamienite kucharzowanie już niedługo tak wielką sławę Ci przyniesie, że w konkursie Poland 100 Best Restaurants pobijesz najlepszych. Wszak po mieście chodzą od dawna słuchy, że Twoje „wyśmienite” kulinarne eksperymenty klientom dały się we znaki, a i Ciebie zwiodły na manowce. Ciasto francuskie nie wyrośnięte, nie dopieczone, za kulisami rozpowiadają, żeś już mistrzem – w tworzeniu zakalców! Kurczę pieczone – tak po prostu być nie może!

Postanowiłem więc być miłosiernym, podać Ci rękę i udzielić kilku wskazań w jaki sposób winien jesteś korzystać z przepisów mistrzów, by wyrabiać odpowiednio ciasto i kształtować właściwy smak. Rad będę, jeśli wcielisz te pomysły w życie i nie będziesz przynosił mi więcej wstydu. Gorliwie przykładaj się do pracy, bądź wytrwały i staranny. Dobrze wiesz, że bez pracy nie ma ani kołaczy, ani francuskich bagietek. Z kolei apetyt u naszych drogich gości rośnie i rośnie w miarę jedzenia. Toć i trzeba niemało natrudzić się, by osiąść

umiejętność zjednywania sobie klienteli. Nie może być w żadnym razie demagogii i liczących na poklask, łatwo osiągalnych efektów. Trud i ciężka praca – to się opłaca! Wkładaj więc w to, co przyrządzasz w kuchni, całe swoje serce i serwuj gościom tylko wyśmienite przysmaki.

Ale koniec z tym utyskiwaniem. W końcu popełniać błędy – prawo młodości.

Chcąc wyrobić doskonale ciasto, kieruj się następującymi wskazówkami:

1. Idź za pomysłami mistrzów, analizuj ich przepisy, formę i na nich się wzoruj.
2. Korzystaj często z transpozycji wzorców – na rozmaite sposoby.
3. Gotowe ciasto układaj sekwencyjnie, w progresji – to ma również pięknie wyglądać.
4. Rozwijaj swobodnie wg własnego uznania i smaku przepisy wielkich mistrzów.
5. Upraszczaj – gdyby coś sprawiało Ci trudność.

Jak zawsze, gdybyś nie pojął, co powyżej napisałem, dołączam do listu konkretny przepis. Tam wszystko skrupulatnie zapodałem. Jeśli będziesz kiedyś w tych stronach, nie omieszkaj odwiedzić mnie – wtedy osobiście coś doradzę.

Bywaj zdrów!
Twój, pełen zapału,
choć niekiedy narzekający,
ale dobrze życzący,
stryj Bartolini



JAK WYKORZYSTAĆ GOTOWE PRZEPISY I WYRABIAĆ ODPOWIEDNI SMAK?

Aby doskonalić interesujący Cię styl – język muzyczny w którym pragniesz się wypowiadać – potrzebujesz narzędzia, które pomoże Ci poznawać dany język i rozwijać intuicję. Tym narzędziem są zabawy w oparciu o literaturę muzyczną:

1. **Transpozycja oktawaowa** – po wybraniu fragmentu z utworu, przenosisz go na różne wysokości.



2. **Transpozycja półtonowa** – jej mankamentem jest niekiedy bezmyślne, mechaniczne, powtarzanie schematu. Próbuń zmienić tempo, dynamikę, artykulację – takie urozmaicenie sprzyja koncentracji i pozwala skupić uwagę.



3. **Transpozycja za kołem kwintowym** – wymaga większego wysiłku, stąd i korzyści są większe (łatwiej, szybciej oraz na dłużej zapamiętuje się interesujący fragment, doskonali się znajomość budowy tonacji).



4. **Progresje diatoniczne** – rozwijają znajomość języka muzycznego, uczą schematów gotowych do wykorzystania w improwizacji. Pamiętaj, by improwizując nie powtarzać schematu więcej niż trzykrotnie – modyfikuj go.



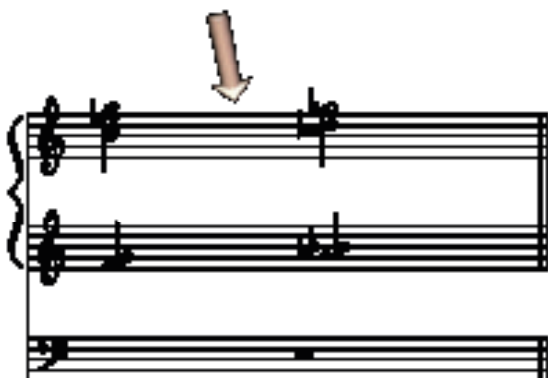
5. **Schematy rytmiczno-melodyczne** – dają najwięcej satysfakcji i są bardzo twórcze. Wybierz jeden takt z kompozycji i następnie, zachowując wzorzec rozwijaj myśl dokonując niekiedy skromnych zmian.



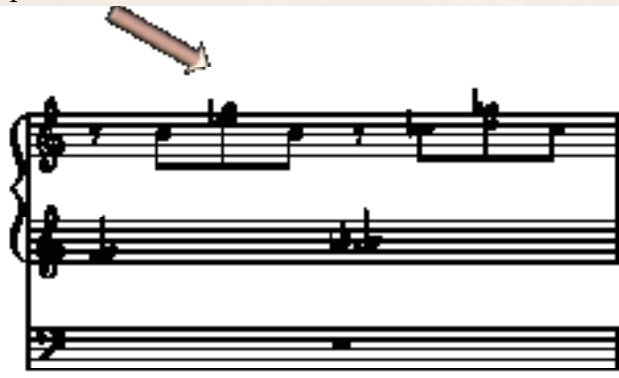
6. **Uproszczenie.** Niekiedy fragment, który chciałbyś opanować jest trudny do wykonania i zrozumienia. Warto wtedy uprościć maksymalnie fakturę, tak aby nauka sprawiała Ci radość. Do wersji bardziej wymagającej możesz powrócić później.



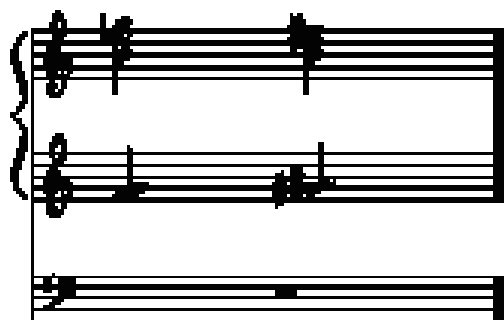
sam szkielet harmoniczny:



uproszczona faktura:



Niekiedy łatwiej uprościć trudny do zrozumienia fragment literatury zamieniając go enharmonicznie (w głowie) na taki, który jesteśmy w stanie zrozumieć – łatwiej nam stosować w improwizacji rzeczy, które rozumiemy.



Jako przykłady – wykorzystano fragmenty utworów Charlesa Tournemira (*L'Orgue mystique*).

ROZŚPIEWKI 2-3 DŹWIĘKOWE Z NOTATEK PEWNEJ NIEZWYKŁEJ SIOSTRY

1

na na si no na ne ni so na
do re mi re do re mi re do

2

mi mi m mo m ma m me m na m
p f (simile)

3

na - na na na - na na na
do (na)

4

na -
do (na, mi)

5

mi-mo mi-mo mi-mo mi-mo to

6

mi - ja -
(na-ja, na-ja, na-ja)

7

hi hi hi hi hi hi hi hi

8

mi mi mi mi mi mi mi mi mi
(do, na, na)

9

z z z z z z z z z z

10

bei-ju, bei-ju, bei-ju, bei-ju bei-ju

11

U ko-le-gi ce-lemi-ja, u mnie się roz-wi-ja (Z. Adamkiewicz)

TAJEMNICA CIERPIENIA W PIEŚNIACH PASYJNYCH I IKONOGRAFII SAKRALNEJ



HELENA BORKOWSKA

Cierpienie jest tajemnicą, ale też nieodłączną częścią życia. Kiedy dotyka niespodziewanie, kiedy jest niezawinione, kiedy przekracza możliwość ludzkiej wytrzymałości fizycznej, psychicznej i duchowej, pojawiają się różnorakie refleksje, wątpliwości, frustracje, a najczęściej pytanie: Dlaczego...?

Pan nasz Jezus Chrystus, prawdziwy Bóg i prawdziwy Człowiek, zgodził się cierpieć najokrutniejsze, niewyobrażalne męki, aby być posłusznym Ojcu, aby okazać miłość i zbawić świat. Nie ma większej miłości, większej boleści i większej tajemnicy.

Od wieków filozofowie i twórcy starają się medytować nad męką Chrystusa i współcierpieniem Jego Matki. W kulturze utrwaliły się różne obrazy Ich cierpienia – od dosłownych, realistycznych, po mistyczne i symboliczne, a nawet surrealistyczne.

Pieśni pasyjne (łac. *passio* – cierpienie, męka) treścią nawiązują do męki Chrystusa opisanej w Ewangeliach i apokryfach (od modlitwy i pojmania w Ogrójcu do śmierci na Golgocie, zdjęcia z krzyża i złożenia w grobie). Rozpamiętywanie tych zdarzeń wiąże się przede wszystkim z przeżywaniem i medytacją Liturgii Wielkiego Tygodnia, Drogi Krzyżowej, a w Polsce także z Gorzkimi Żalami.

Najstarsze śpiewane współcześnie teksty (najczęściej anonimowe) zapisano w XV wieku, a wiele z nich przetłumaczono z łaciny. Muzykę komponowano zazwyczaj później, poczynając od epoki renesansu, a melodie są proste, spokojne, w tonacji molowej i wolnym tempie. Podkreślają nastrój powagi i zadumy.

Prócz literatury religijnej od średniowiecza powstawały liczne dzieła o tej tematyce: rzeźby, obrazy, wreszcie (ok. XII w.) kanon muzyki liturgicznej zwany pasją, który na początku XVII wieku stał się formą wokalnoinstrumentalną. Arcydzieła tego gatunku są wykonywane i komponowane do dziś (np. „Pasja wg św. Łukasza”

K. Pendereckiego nawiązująca do tradycji gatunku, lecz nowoczesna muzycznie).

W centrum literatury i ikonografii pasyjnej jest krzyż – najważniejszy symbol chrześcijaństwa.

Początkowo przedstawiano Zbawiciela na krzyżu bez oznak cierpienia (na przykład Krzyż Mogilski, prawdopodobnie z XII w., gdzie Chrystus ma łagodny, pełen miłości wyraz twarzy), a nawet w koronie na głowie lub wręcz w królewskim w stroju (przykładem jest szesna-



*Pan Jezus Ukrzyżowany z gajkiem,
Kasper Kurcz, 1605 r.*

stowieczny obraz Chrystusa Bogatego w Miłosierdzie z krakowskiego Kościoła Najświętszego Salwatora).

Począwszy od XIV wieku (np. Giotto, później El Greco) pojawiły się wizerunki coraz bardziej realistyczne, dorystyczne (łac. *dolor* – ból, cierpienie), niekiedy aż przerażające (np. M. Grünewald – *Ołtarz z Isenheim*, XVI w.).

Pod krzyżem Chrystusa pojawia się często czaszka. Szczegół ten pobudza do refleksji i wskazuje na historię odkupienia. Według apokryfów, Golgota (Miejsce Czaszki) to miejsce pochówku praojca Adama, a więc Krew Zbawiciela, spływając, oczyszcza z grzechu pierworodnego.

Salvador Dali (XX w.) namalował obraz ukrzyżowanego Chrystusa zainspirowany szkicem św. Jana od Krzyża. Święty zakonnik (XVI w.) wykonał go na podstawie swojej wizji, ukazując krzyż widziany z perspektywy niebiosów, jakby z wysoka patrzył na niego Bóg Ojciec. Dali zatrudnił kaskadera z Hollywood i fotografie jego ciała przywiązanego do krzyża posłużyły malarzowi za model ciała Chrystusa. W obu przedstawieniach nie ma krwi, ran, cierniowej korony, ale kąt widzenia pokazuje ogromny ból typowy dla tej egzekucji: wygięte, muskułarne ciało, napięte mięśnie rąk, ramion, nóg, brak siły, aby Skazaniec mógł jeszcze podnieść głowę i zaczerpnąć powietrza...



Szkic ukrzyżowania św. Jana od Krzyża, którym zainspirował się Dali.

Przychodzą na myśl słowa: „Dobranoc, ręce święte, na krzyż wyciągnięne * jako struny na lutni, gdy są wystrojone.”

Ta przejmująca pieśń („Dobranoc, głowo święta”) ma charakter kołysanki – spokojna melodia, refren, apostrofy, powtórzenia, paralelizmy składniowe, anafora „dobranoc”, epitety: święty, najświętszy, piękny, miły, kochany, różany. Treść – opis ran Chrystusa od głowy zranionej „do mózgu samego” i włosów potarganych, „krwią zafarbowanych” (farba – dawniej krew, a więc zakrwawionych i krwawiących), aż do nóg „na wylot przeszytych” stanowi kontrast uwydatniający ogrom cierpienia tym bardziej, że pojawia się na koniec postać zapłakanej Matki.

Podobnie w innych tekstach pasyjnych widzimy też rany, krew, ból, opis mąk, epitety wzmacniające: gorzka męka, srodze, okrutnie zakrwawiony, ostra korona, głowa wszystka (czyli cała) we krwi tonie, bardzo ciężko upadasz („Ach, mój Jezu, jak ty kłęczysz”). Ach, och- powtórzone wykrzykniki (także znaki wykrzyknienia) podkreślające emocje – tu ból, współczucie, żal za grzechy, są często używanym środkiem językowym w tych tekstach, m.in. „Ach, ach, dla mojej swawoli (swej woli) Jezus umiera i boli” („Wisi na krzyżu”).

„Mąż boleści oswojony z cierpieniem” (Iz 53,3) – czy można przywyknąć do cierpienia...?

Dziś we wszystkich kościołach katolickich spotykamy stacje Drogi Krzyżowej (zatwierdzone w XVIII w. przez papieża Benedykta XIV) i choć nie zawsze prezentują wysoki poziom artystyczny, są znakiem nabożeństwa i medytacji nad męką Pańską. Prawdopodobnie przy oficjalnym zatwierdzaniu drogi krzyżowej pominięta została stacja, gdy umęczony Pan Jezus oczekuje na ukrzyżowanie. Ludowe wizerunki Chrystusa Frasobliwego – poranionego, zamyślonego, siedzącego z głową opartą na dłoni, bardzo człowieczego i samotnego w swoim zamyśleniu i pozie są jej śladem.

„Lament duszy nad cierpiącym Jezusem” z Gorzkich Żali (po raz pierwszy wykonanych w Warszawie w 1702 r., opartych na osiemnastowiecznej jutrzni matutinum i elementach średniowiecznych pasyjnych misterii) także jest szczegółowym opisem zadanych Mu mąk. Pojawiają się tu wątki uwielbienia, miłości, wdzięczności za poświęcenie Pana Jezusa: „bądź uwielbiony, bądź wysławiony, Boże nieskończony”.

Na uwagę zasługuje też pieśń „Płaczcie, anieli” będąca ciągiem pięknych, poetyckich wezwań do aniołów i kolejno do całego świata – wszystkich stworzeń Bożych, by lamentowały nad śmiercią Chrystusa. Podkreślono tu Jego majestat poprzez nagromadzenie określeń: Król wasz, Bóg na niebie, Pan, Syn Boga, Stworzyciel, Król nad królami.

Popularny tekst „Ludu mój, ludu” (łacińska wersja „Popule meus...”) to poetycka parafraza improperiów. Podmiotem lirycznym jest sam Jezus. Zadaje On wciąż pytanie: „cóżem ci uczynił?” (nawiązanie do Mi 6,3), skarży się, a paralelna budowa tekstu pozwala zauważyć ogromną niesprawiedliwość i niewdzięczność narodu wybranego. Każda strofa zawiera antytezę – Pan wyświadcza dobro – uwalnia, ochrania, czyni cuda, prowadzi, karmi, wywyższa swój lud, a w zamian otrzymuje, wyrok, mękę, śmierć, upokorzenie.

Pieśń ta (podobnie jak inne fragmenty dawnych tekstów, które dotyczyły sprawców ukrzyżowania) została uznana w pewnym momencie za antysemicką, a w 2006 r. niektóre środowiska domagały się zakazu jej wykonywania. Dobrze, że przetrwała; skłania odbiorcę przemyśleń, przybliża mękę Jezusa budząc głębokie współczucie.

Oprócz opisu mąk cielesnych, mamy tu (także w innych tekstach) obraz równie ogromnych duchowych i psychicznych cierpień Pana. Oto Bóg – Zbawiciel ponizony w swoim majestacie został postawiony przed sądem, wyśmiany, upokorzony, potraktowany jak przestępca umarł wśród łotrów... „Serce Jezusa, zelżywością (od lżyć – obrażać, obrzucać obelgami) napelnione, zmiłuj się nad nami” (Litania do Najświętszego Serca Pana Jezusa, początek XVIII w.).

W ikonografii symbolicznie przedstawiano Serce Jezusa otoczone cierniami, opływające krwią, z płomieniem miłości czy małym krzyżem u góry. Analogicznie serce Maryi – otoczone wieńcem z róż i przebite mieczem boleści (wg przepowiedni Symeona, Łk 2,35). Takie wizerunki były znane jeszcze przed objawieniem M.M. Alacoque (XVII w.).

W wielu pieśniach pasyjnych zwraca się uwagę na dobroć, łagodność, ofiarność Jezusa: „niewinnego Baranka na ofiarę dają”, „odsyła Piłatowi Baranka cichego”, „Pan za swych zabójców czyni Ojcu modły” („Witaj, Jezu w Ogrójcu”), „miłosierny Pan”, „wszystko

skromnie cierpieć” („Judasza Jezusa sprzedał”). W Liście do Hebrajczyków czytamy te słowa: „...nauczył się posłuszeństwa przez to, co wycierpiał...”

Ofiara Chrystusa upamiętniona i uobecniona w każdej Eucharystii znalazła swoje mistyczno – teologiczne zobrazowanie już w XII wieku (najpierw na Zachodzie). Do najciekawszych i najbardziej złożonych treściowo dzieł sztuki średniowiecznej należą obrazy Tłoczni Mistycznej (*Torcular Christi*). Chrystus dźwigający krzyż (belka krzyża jednocześnie jest prasą dociskaną przez Boga Ojca) stoi w kadzi pełnej winogron, a sok owoców i jednocześnie krew z Jego ran spływają do kielicha mszalnego (obraz przeistoczenia). Widać też gołębicę, symbol Ducha Świętego, a więc cała Trójca uczestniczy w tajemnicy zbawczego cierpienia Jezusa (pojawia się z boku także Maryja oraz aniołowie).

Nawiązania pasyjno – eucharystyczne widzimy też w tekstach pieśni, np. „Trójco, źródłem coś żywota (...) przez Krzyż Święty otwórz wrota...” (Króla wznosząc się znamiona), „...chleb przemienię w Ciało, a wino w Krew własną, na pamiątkę Mego umęczenia...” („Jużem dość pracował”).

Ukazywano więc relację, jaka zachodzi między ofiarnym wylaniem krwi Chrystusa w czasie odkupieńczej męki, a przemianą substancji wina w czasie każdej Mszy świętej nawiązując do słów z księgi Izajasza (63,3) „...*torcular calcari solus...*” oraz Rdz 49,11: „...w winie prac będzie swą odzież, i w krwi winogron – swą szatę”.

Na krużgankach krakowskiej Bazyliki św. Franciszka zachował się późnogotycki (I poł. XV w.) fresk przedstawiający tłocznnię mistyczną.

Wątek współcierpienia Maryi i Jej szczególny udział w zbawczym dziele wiodącym przez krzyż znalazł odzwierciedlenie przede wszystkim w motywie mater dolorosa, od XIII-wiecznej sekwencji *Stabat Mater Dolorosa*, której autorstwo przypisuje się franciszkaninowi Jacopone di Todi. Tekst doczekał się wielu opracowań muzycznych i kilku tłumaczeń. Najciekawszy językowo jest przekład Mirona Białoszewskiego z 1965 roku („Stoi Matka obolała, / Łzy pod krzyżem przeplakała, / Gdy na krzyżu Syn jej mrze”), który jednak nie znalazł się w Śpiewniku Kościelnym.

Do najstarszych arcydzieł lirycznych tego nurtu na gruncie polskim zalicza się piętnastowieczny „Lament



Fresk w skrzydle krużganków bazyliki św. Franciszka w Krakowie: *Tłocznia mistyczna* – XV w.

świętokrzyski” (znany pod tytułami „Żale Matki Bożej pod krzyżem”, „Posłuchajcie, bracia miła” (mili bracia) lub Plankt). Męka Chrystusa jest tu przedstawiona z punktu widzenia Maryi (utwór jest jej monologiem) a w opisie dominuje obraz krwi: „krwawa głowa”, „krwawe zabójstwo”, „krwawa godzina”, „krew po tobie płynie”...

Do Jezusa zwraca się: me miłe narodzenie, Synku miły i wybrany (drogi), Syn krasny (piękny), moja nadzieja miła (mianownik w funkcji wołacza), w żadnej winie (niewinny).

Jak każda ziemska matka cierpi i lamentuje widząc nieszczęście Syna. O sobie mówi: mój zametek (smutek), uboga żena (uboga lub nieboga – dawniej – niemająca nic, nieszczęśliwa, w przeciwieństwie do np. bog-aty; a więc współcześnie – nieszczęśliwa kobieta), sprochniało we mnie ciało (obróciło się w proch).

Zwraca się też Maryja do Archanioła Gabriela jakby z pretensją, że obiecywał jej radość, a przyszedł ból, wreszcie poucza inne matki: „Proścież Boga (...)

by wam nad dziatkami (dziećmi) nie były takie to pozory” (by nie dane wam było oglądać takich widoków waszych dzieci).

Przejmujący dialog duszy z Matką Bożą jest częścią Gorzkich Żali. Ciąg pytań anaforycznych („czemu blednieje twarz Twoja?”, „Czemu gorzkie łyzy lejesz?”) oraz odpowiedzi Maryi opisujące cierpienie Syna oddają dramatyzm sytuacji. Dusza człowieka, przejęta żalem i trwogą, na koniec prosi o łaskę współcierpienia: „Niech Jezusa rany noszę i serdecznie rozważam”, „Dozwól mi z sobą płakać”. Podobnie jest np. w pieśni „Stała Matka Bolesniwa” – „pragnę stać pod krzyżem z Tobą”, „jeden niech nas łączy płacz”.

W ikonografii, Matka Bolesna przedstawiana jest nie tylko w stacjach Drogi Krzyżowej, ale stanowi główny temat dzieł artystów polskich i zagranicznych.

W kaplicy kościoła oo. Franciszkanów w Krakowie zobaczyć możemy przepiękny późnogotycki obraz (I poł. XV w.) Matki Bożej Bolesnej (Smętnej Dobrodziejki Krakowa). Załamiona twarz Madonny, zaczerwienione oczy, modlitewna poza, miecz przeszywający serce – te elementy są wyrazem uczucia głębokiego bólu i współcierpienia z Chrystusem. Cztery anioły wokół Maryi trzymają narzędzia męki Pana (arma Christi).

Najsłynniejsza Pieta dłuta Michała Anioła (II poł. XIV w.) to klasyczny przykład stylu renesansowego – statyczna, harmonijna rzeźba ukazująca Maryję jako młodą kobietę o spokojnym, niewzruszonym wyrazie twarzy, odzianą w fałdzistą szatę. Piękny, jakby śpiący Chrystus spoczywa na jej kolanach, a Jego rany zaznaczone są delikatnie tylko na rękach, nogach i boku. Piękne Piety (np. w kościele św. Barbary w Krakowie), podobnie jak Piękne Madonny (najsłynniejsza – z Krużlowej) stanowią przykład tzw. stylu miękkiego (lub pięknego) w sztuce przełomu XIV i XV w. Jednak widząc piękną pietę, nie tylko zachwycamy się kunsztem artysty, urodą Maryi czy muskulaturą Jezusa. W duszy i w sercu przywołujemy sytuację – to obraz Matki nad ciałem syna. Odczuwamy ból, choć nie patrzymy na rany.

Warto dla kontrastu przywołać gotycką Pietę z Lubiąża (XIV w., obecnie eksponowana w Muzeum Narodowym w Warszawie). Tu twarz Matki zastygła w grymasie ogromnego bólu, a ciało Pana jest nienaturalnie



*Matka Boża Bolesna
Smętna Dobrodziejka Krakowa*

wychudłe, zdeformowane, pokryte ranami i krwią.

Ikongrafia piety sięga XIII wieku, a inspiracją były prawdopodobnie literackie opisy Matki Bożej oplakującej Syna po zdjęciu z krzyża.

W sztukach plastycznych o tematyce sakralnej, obok wielu tradycyjnych i nowoczesnych nurtów, do dziś ujawnia się realizm, ekspresjonizm i doryzm (przykładem – „Pasja” M. Gibsona, inspirowana również Ewangelią św. Jana jak i objawieniami św. K. Emmerich).

Niezwykła w swej treści, formie i wymowie jest współczesna „Golgota Jasnogórska” Jerzego Dudy-Gracza, gdzie na obraz mąk Chrystusa nakłada się cierpienie wielu pokoleń. „Ta Golgota jest dzisiaj, teraz i tutaj, w katolickiej Polsce” – powiedział autor. W tym przejmującym dziele na drodze krzyżowej widzimy m.in. postacie polskich świętych (w tym męczenników II wojny światowej), papieża, biskupów, Matkę Bożą

w wizerunku jasnogórskim, autora w osobie Cyrenejczyka (to nienowoty pomysł w sztuce). Stacji jest 18; np. druga ma tytuł *Ecce Homo* (nawiązuje do słynnych wizerunków Pana Jezusa). Powstały też do każdej wiersze E. Brylla wykonywane często z muzyką (Joanny Lewandowskiej i Marcina Stycznia).

Im bliżej współczesności natomiast datuje się powstanie tekstu pieśni, tym mniej jest w nim okrucieństwa i tortur, a więcej elementów duchowych, refleksyjnych, kontekstowych, biblijnych, wywołujących u odbiorcy określone skojarzenia i zadumę. Przykładem może być „Hymn o krzyżu” ks. Jerzego Szymika czy „Odszedł Pasterz od nas” ks. Wojciecha Lewkowicza.

Celem ukazania mąk Jezusa i Maryi jest uświadomienie ceny i sposobu odkupienia ludzkości. Rozpamiętywanie cierpień ma wzbudzić żal za grzechy, chęć pokuty, współtowarzyszenia Chrystusowi i Matce, ale też innym ludziom – bliźnim, tym, którzy źle się mają (Łk 5,31).

Sztuka wywołuje określone odczucia, skłania wiernych do głębokiego rozumienia sensu Męki Pańskiej, pogłębienia wrażliwości na Pasję; pobudza do modlitwy, pobożności, tłumaczy prawdy wiary i dogmaty. Jest też źródłem refleksji nad życiem każdego człowieka, gdyż każdy z nas „weźmie swój krzyż” (Mk 8,34).

Nie przenikniemy w tym życiu tajemnicy cierpienia. Możemy ją rozważać, a w ból oddawać Bogu i wzbudzać intencje, a jednocześnie mieć nadzieję, że w przyszłym życiu dowiemy się, dlaczego i po co...

Podobno aniołowie, prócz Komunii św., zazdroszczą nam cierpienia – tak wielką ma ono wartość (Dz.104). Święty Jan Paweł II nie wahał się pokazać światu w chorobie, cierpieniu, niesprawności. Kilka lat przed śmiercią powiedział do chorych: „cierpienie i choroba są częścią tajemnicy człowieka na ziemi...”

Święta Bernadetta Soubirous pisze w swoim testamentie: „za biedę (...), za to, że się nam nic nie udawało”, „za ciągłe zmęczenie”, „za drwiny”, „za chleb upokorzenia”, „za to ciało (...) gnijące”, „za spróchniałe kości” – „dziękuję Ci, Jezu”, „dziękuję Ci, Boże”, „dziękuję Ci, Matko”...

Święta siostra Faustyna, świadoma zbawczej wartości cierpienia, prosiła: „Mistrzu mój (...) daj mi jakie Ci się podoba cierpienie i słabości, ja pragnę cierpieć przez dzień i noc całą” (Dz. 876).

Św. o. Pio: „Nie kocham cierpienia samego w sobie; proszę o nie Boga, pragnę go z powodu owoców, które mi daje”.

Bóg, który dla nas – stworzeń jest Tajemnicą, w swoim niezmiernym miłosierdziu nie daje cierpienia większego niż człowiek potrafi znieść (por. 1 Kor 10,13), a „Ten, który was powołał do wiecznej swojej chwały w Chrystusie, gdy trochę pocierpieć, sam was udoskonali, utwierdzi, umocni i ugruntuje” (1 P 5,10).

Chrześcijanin rozpatruje mękę i śmierć Chrystusa, jak również swoje cierpienia (w łączności z Nim) w perspektywie Zmartwychwstania i życia wiecznego, w świadomości niezmiernego Miłości Boga, który „tak umiłował świat, że Syna swego Jednorodzonego dał...” (J 3,16).

Bibliografia:

1. Ks. J. Siedlecki, *Śpiewnik Kościelny*, wyd. XLI, Kraków 2018.
2. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* (Biblia Tysiąclecia), Pallotinum 2022.
3. www.sjp.pl
4. A. Bruckner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1989.
5. K. Estreicher, *Historia sztuki w zarysie*, PWN, Warszawa 1982.
6. J. Adamczewski, *Kraków od A do Z*, KAW, Kraków.
7. m.jasnagora.com/wydarzenie-2093
8. Św. s. M. Faustyna Kowalska, *Dzienniczek*, MIC, Warszawa 2006. ■

Inwokacja ku czci bł. ks. Michała Rapacza 2024

Janusz K. Korczak

♩ = 65

Ho - go - śla - wo - ry ko - śc - ie Mi - cha - le,

5 wo - ry pa - śla - rza, na - cze - ście przy - kła - dze, co - ści wś za - ni - ci.

Kochasz nas Jezu

skł: ks. Ignacy Okarmus

Hymn Kongresu Eucharystycznego
w Krakowie w 2024 roku

mel: ks. Grzegorz Lemaś
op: Marek Pawełek

1. Młó - wiec zno ko - chasz, wy - szan - je: mi - łeś ciał - tu - go
2. Młó - wiec zno ko - chasz, więc chętnie nas ka - mi, miłi chęć zła
3. Młó - wiec zno ko - chasz, więc je - steś bli - śni, bar - dziej zła

7
cia - ła od - chęci ser - sy - cha Na bla - tyz wra - żem Gol - go - ty w świą - ty - tacha, gdzie na - ser
mo - że te - go cu Ty chę - jasz. Po - kar - zasz je - steś, byś - my zła - li si - ły ko - chasz mi -
mo - żesz mi - łeś się do ku - das. Ca - łasz się wro - ci, ten kto Cię znać zła chęć, a na - wet

11
wi - zy ser - je krwi ob - my - wasz, byś - my po ka - der - ci ko - chasz Cię wie - cnie. Ref. Ko - chasz nas
to - ście, któ - re zła po - mi - ła, po - mi - ła, wie - cnie ciał - tu - go zła sy - ja
wie - dy, gdy zła po - ra - zło - sy, Chę - cie ob - wi - ła o słońcu tym świą - cie.

15
Je - su a mi - łeś Two - je po - kar - za jest jak kra - sy - ła ciał - tu bez si -

19
zła - ser od zno - cy wroch - dzie - la po - mi - ła Chę - cie ob - wi - ła ciał - tu ka - der - ci zry - ła - do - mi

Tenczyńskiej ziemi chlubo

Pieśń do bł. ks. Michała Rapacza

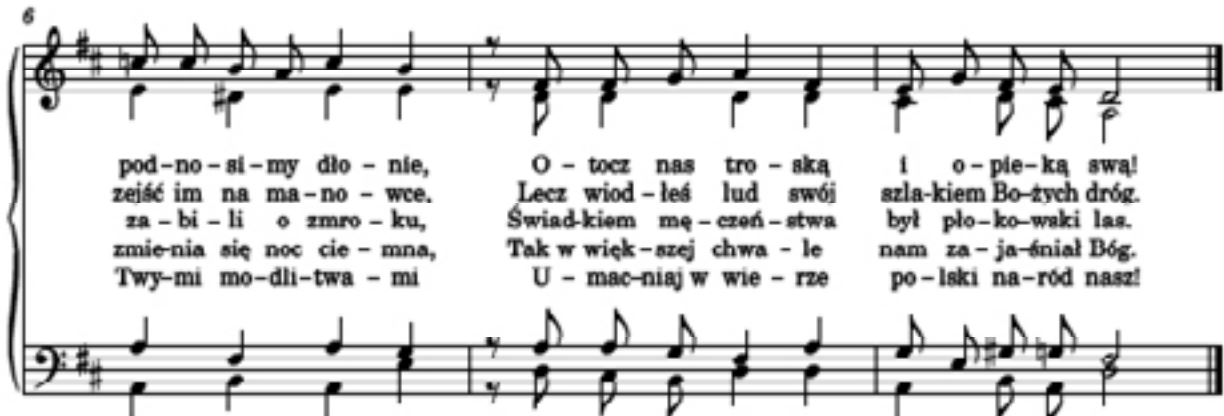
t. i m.: S. Ziemiański SJ



1. Ten-czyń-skiej zie - mi chlu - bo i pa - tro - nie,
2. Jak do - bry pa - sterz dba - leś o swe o - wee,
3. Two - ja gor - li - wość by - ła so - łą w o - ku
4. Lecz twa o - fia - ra nie by - ła da - re - mna.
5. Książ - ę Mi - cha - le, wsta - wiaj się za na - mi



coś ja u - zy - znił swą mę - czeń - ską krewią. Ku To - bie u - fne
by ich zło - śli - wy nie roz - pro - szył wróg. Nie do - pu - ści - leś
zdrajców na - ro - du w po - wo - jen - ny czas. O - ni to Cie - bie
bo jak po bu - rzy świe - ci tę - czy łuk, A w dzień sło - ne - czny
przed tro - nem Bo - żym gdzie na - gro - dę masz. Two - im przy - kła - dem,



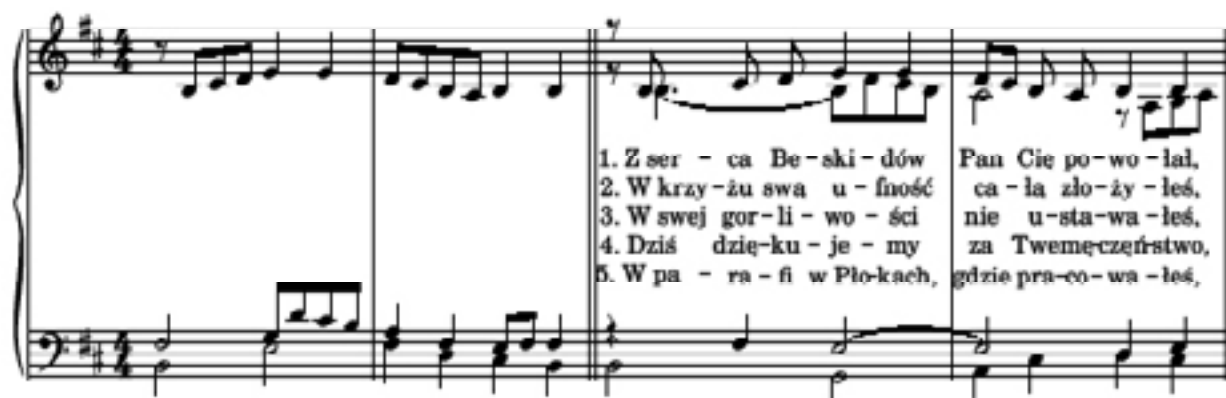
pod - no - si - my dło - nie, O - tocz nas tro - ską i o - pie - ką swą!
zejść im na ma - no - wee. Lecz wiod - leś lud swój szła - kiem Bo - żych dróg.
za - bi - li o zmro - ku, Świad - kiem mę - czeń - stwa był pło - ko - waki las.
zmie - nia się noc cie - mna, Tak w więk - szej chwa - le nam za - ja - śniał Bóg.
Twy - mi mo - dli - twa - mi U - mac - niaj w wie - rze po - lski na - ród nasz!

Błogosławiony Księżę Michale

pieśń ku czci bł. księdza Michała Rapacza

sł. ks. A. Czepiel

mel. ks. G. Lenart



1. Z ser - ca Be - ski - dów Pan Cie po - wo - lał,
2. W krzy - żu swa u - fność ca - ła zło - ży - leś,
3. W swej gor - li - wo - ści nie u - sta - wa - leś,
4. Dziś dzie - ku - je - my za Twem cześć - stwo,
5. W pa - ra - fi w Pło - kach, gdzie pra - co - wa - leś,



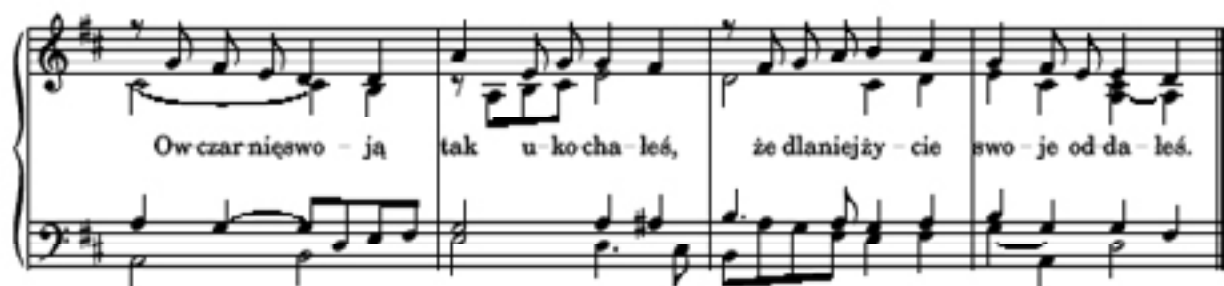
byś się ow - ca - mi je - go są - mo - wał. Bę - dąc wpa - trzo - ny
dro - gą krzy - żo - wą czę - sto cho - dzi - leś. I ser - ce Two - je
dróg do serc wier - nych cia - gle szu - ka - leś. Nie po - rzu - ci - leś
któ - re Ci da - ło w nie - bie zwy - cie - stwo. Za pię - kny przy - kład
o - braz Ma - ry - i czcia o - ta - cza - leś. Wiedzieć ja - ki - mi



w blask ser - ca Je - go, sta - leś się słu - gą lu - du Bo - że - go.
się kształ - to - wa - ło, by w cza - sie pró - by wy - trwać u - mia - ło.
praw - dy gło - sze - nia, na - wet wśród le - ku i za - gro - że - nia.
zy - cia Two - je - go, wiel - bi - my Bo - ga Tró - je - dy - ne - go.
sły - nie ła - ska - mi, z Nią się dzie - li - leś swy - mi tro - ska - mi.



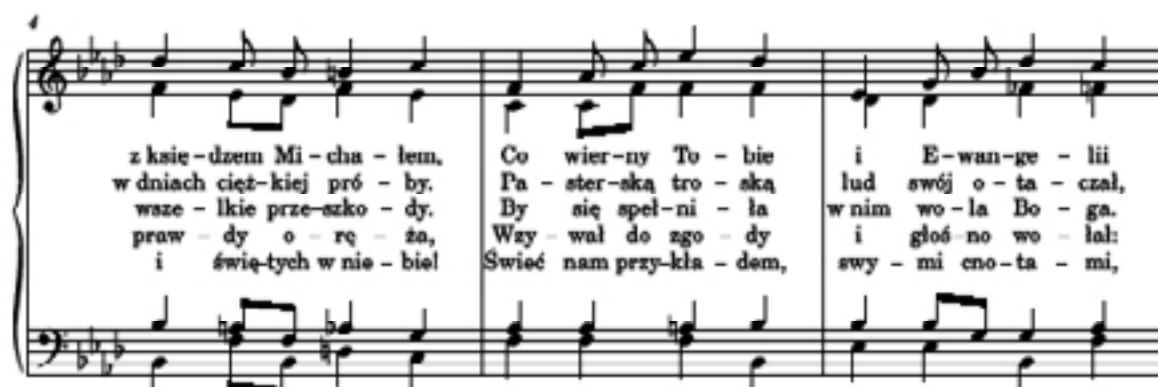
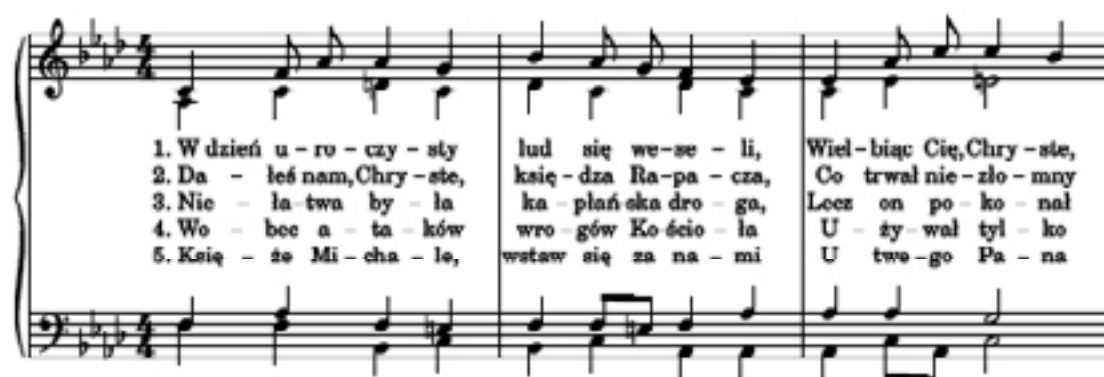
Ref. Błogo - śła - wio - ny księ - że Mi - cha - le słu - ży - leś Pa - nu wiernie wy - trwa - le.



opr. M. Peciak

W dzień uroczysty Pieśń o bł. ks. Michale Rapaczu

t. i m.: S. Ziemiański SJ



Rekolekcje dla organistów

I turnus – od 5 do 7 lipca
w Centrum Formacyjno-Szkoleniowym
Księżówka w Zakopanem

II turnus – od 25 do 27 sierpnia
w Domu Rekolekcyjnym Księży
Sercanów Domus Mater w Krakowie

**Zapisy w sekretariacie
Kurii Metropolitalnej w Krakowie**
tel. 12 628 81 00 lub drogą emailową:
muzykawdiecezji@gmail.com