

ORGANY W KOŚCIELE PW. NIEPOKALANEGO POCZĘCIA NMP W SPYTKOWICACH K. CHABÓWKI

HISTORIA PEWNEGO GRAJKA I JESZCZE O MIŁOSIERDZIU BOŻYM

PÓŁROCZNIK MUZYKÓW KOŚCIELNYCH ARCHIDIECEZJI KRAKOWSKIEJ

2 (9) 2024
ISSN 3071-7698

MUSICA ECCLESIAE

DRODZY KSIĘŻA, SIOSTRY ZAKONNE, PANIE I PANOWIE ORGANIŚCI!



KS. GRZEGORZ LENART

Drodzy Księża, siostry zakonne, panie i panowie organiści.

Oddajemy w Wasze ręce już dziewiąty numer czasopisma wychodzącego pod tytułem *Musica Ecclesiae*. Cieszymy się, że nasz periodyk wzbudza tak duże zainteresowanie nie tylko w archidiecezji krakowskiej, ale też poza jej granicami. Chcemy się pochwalić, co już zapewne zauważyliście na pierwszej stronie, że Biblioteka Narodowa zarejestrowała w swojej bazie czasopism nasz półrocznik, nadając mu właściwy numer.

A o czym przeczytamy w tym wydaniu?

Susi Ferfoglia przybliży nam teologiczne znaczenie II Niedzieli Adwentu zawarte w antyfonie na ten dzień. To zadziwiające, jak bardzo w śpiewie gregoriańskim muzyka podkreśla znaczenie słowa. Trzeba jednak dokonać analizy brzmieniowej, by się o tym przekonać i dostrzec głębokie teologiczne znaczenie w pojawiających się wysokościach neum. To już czwarty i ostatni introit adwentowy omawiany przez Panią Profesor na łamach naszego czasopisma. W kolejnym artykule Piotr Matoga opisuje historię 15-głosowego instrumentu z kościoła Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Maryi Panny w Spytkowicach i przedstawia go jako cenny przykład galicyjskiego budownictwa organowego. Głosy tego instrumentu posiadają pewną oryginalność i nie sposób ich porównać do innych o tej samej estetyce. Dla mnie zawsze brzmią wyjątkowo. Wyznam, że brzmienie tego instrumentu towarzyszyło mojej modlitwie od dziecięcych lat i niewątpliwie było inspiracją do podjęcia nauki gry na organach i zainteresowania muzyką organową. Następny artykuł autorstwa Piotra Matogi i Jana Szewczyka przeniesie nas na skalne Podhale, gdzie w ostatnim czasie miały miejsce bardzo ważne wydarzenia. W kościele w Małym Cichem, w którym od niedawna istnieje parafia, powstał instrument, wy-

budowany przez firmę organmistrzowską Kamińskich z Warszawy, a w kościele św. Magdaleny w Poroninie Ksiądz Arcybiskup Marek Jędraszewski pobłogosławił organy, poddane wcześniej gruntownemu remontowi. Z kolei podczas parafialnego odpustu w parafii w Białce Tatrzańskiej miałem zaszczyt w imieniu Metropolity Krakowskiego wręczyć siostrze Leonie Panasiak, organistce, złoty medal św. Jana Pawła II przyznawany zasłużonym dla archidiecezji krakowskiej. Dalej przeczytamy wybrane przez Dawida Rzepkę zasady prawodawstwa kościelnego, często – świadomie lub nieświadomie łamane. Zapoznanie się z nimi wyjaśni czytelnikowi wiele kwestii, które dotąd mogły być źle interpretowane albo wręcz nieznane. Następny artykuł to dalszy ciąg niekończących się dysput między Bartolinim i Bartłomiejem. Tym razem pojawi się kuchnia orientalna, czyli pentatonika na gorącym półmisku. Helena Borkowska zaprowadzi nas w swoim artykule do jednego z najstarszych krakowskich kościołów, by przedstawić postać grajka, znajdującego się na XVI-wiecznym obrazie Ukrzyżowanego. Krzysztof Dobosz, piszący po raz pierwszy na łamach naszego czasopisma, będzie próbował nas przekonać, dlaczego podczas nabożeństwa pogrzebu powinniśmy śpiewać pieśni za zmarłych.

Gorąco ufam, że artykuły zamieszczone w niniejszym numerze czasopisma zainteresują Państwa i wzbudzą niegasnącą ciekawość w oczekiwaniu na kolejny, jubileuszowy numer. ■

W TYM NUMERZE

II NIEDZIELA ADWENTU 4

ORGANY W KOŚCIELE
PW. NIEPOKALANEGO PO CZĘCIA NMP
W SPYTKOWICACH K. CHABÓWKI 7

Z KALENDARIUM ŻYCIA MUZYCZNEGO
ARCHIDIECEZJI KRAKOWSKIEJ 10

CO MÓWIĄ DOKUMENTY...
...O INSTRUMENTACH
ELEKTRONICZNYCH
I AUTOMATYCZNYCH ORGANISTACH
W LITURGII 26

IMPROWIZACJA „OD KUCHNI” CZYLI
LISTY STRYJA BARTOLINIEGO DO
BARTŁOMIEJA 28

HISTORIA PEWNEGO GRAJKA
I JESZCZE O MIŁOSIERDZIU BOŻYM 31

PIEŚNI WIELKANOCNE WE MSZY ZA
ZMARŁYCH 35



Zdjęcia na okładce i wewnątrz gazety przedstawiają organy w kościele pw. Matki Bożej Królowej Polski (tzw. Arce Pana) w Krakowie-Bieńczykach (firma *Rudolf von Beckerath Orgelbau* z Hamburga, 1979 r., 44 głosy, trzy manualy i pedały).

REDAKTOR NACZELNY:
KS. GRZEGORZ LENART

REDAKCJA:
SUSI FERFOGLIA
PIOTR MATOGA
MATEUSZ PECIAK
HELENA BORKOWSKA

KOREKTA:
DAWID RZEPKA
PIOTR MATOGA

SKŁAD:
TBC PROJECT

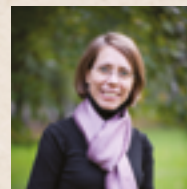
ZDJĘCIA:
KS. SEWERYN PUCHAŁA

WYDAWCA:
ARCHIDIECEZJALNA KOMISJA
MUZYKI KOŚCIELNEJ

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

E-MAIL:
MUZYKAWDIECEZJI@GMAIL.COM

II NIEDZIELA ADWENTU



SUSI FERFOGLIA

W poprzednich numerach *Musica Ecclesiae/Organisty* zostały już omówione introity na I (*Ad te levavi*: nr 2(3) 2021), III (*Gaudete in Domino semper*: nr 2 (7) 2023) i IV (*Rorate caeli*: nr 1(1) 2020) Niedzielę Adwentu. W niniejszym numerze zajmujemy się introitem na II Niedzielę Adwentu i w ten sposób zamkniemy pewne *itinerarium*, które Kościół nam wyznaczył w tekstach introitalnych na okres Adwentu.

Adwent jako okres przygotowujący Boże Narodzenie miał początkowo dwie różne tradycje. W Galii i Hiszpanii, gdzie Adwent został wprowadzony już w IV wieku, świętowanie narodzenia Chrystusa łączyło się z Epifanią (6 stycznia). W ten dzień udzielano również chrztów (podobnie jak w Wigilię Paschalną). Stąd okres poprzedzający świętowanie narodzin Chrystusa miał charakter pokutny, a teksty liturgiczne nawiązywały do tematów eschatologicznych. Oznacza to, że głównym tematem przygotowywania się do Świąt Bożego Narodzenia było drugie przyjście Chrystusa na końcu czasów.

W Rzymie natomiast nie odczuwano potrzeby poprzedzenia specjalnym okresem świętowania narodzin Chrystusa, które przypadało tam na 25 grudnia. Charakter oczekiwania na narodzenie Chrystusa był raczej radosny. Z czasem te dwie tradycje się połączyły. Ślady tej fuzji, są widoczne m.in. również w tym, że w aktualnej liturgii rzymskiej, zwłaszcza w doborze tekstów czytań i Ewangelii mszalnych, w I i II oraz częściowo także w III Niedzielę Adwentu, akcent położony jest na eschatologii. Natomiast w IV Niedzielę Adwentu, jak również przez cały tydzień poprzedzający Boże Narodzenie, nacisk jest położony na świętowanie narodzin Chrystusa w Betlejem.

Tekst antyfony na wejście II Niedzieli Adwentu, jak również jej muzykę możemy podzielić na trzy części:

Por. Iz 30, 19. 30

A. *Populus Sion, ecce Dominus veniet ad salvandas gentes* – Ludu Boży, oto Pan przyjdzie, by zbawić narody

B. *et auditam faciet Dominus gloriam vocis suae* – Pan da posłyszeć swój głos pełen chwały

C. *in laetitia cordis vestri* – i uraduje się wasze serce. Werset natomiast brzmi następująco:

Ps 79,2 V: *Qui regis Israel, intende : qui deducis, velut ovem, Ioseph* – Posłuchaj, Pasterzu Izraela, który jak owce wiesz ród Józefa.

Głównym tematem introitu jest rychłe nadejście Mesjasza dla zbawienia i radości nie tylko Izraela – narodu wybranego, ale dla wszystkich ludzi. Zbawienie, które przynosi Chrystus, stanie się udziałem wszystkich narodów. Pięknie jest to ukazane już w pierwszej frazie muzycznej: *Populus Sion, ecce Dominus veniet ad salvandas gentes* – melodia, po początkowym dość szybkim uniesieniu się na dominantę (skok SOL-RE na początku i utrzymanie się melodii na dominancie), powraca i uspokaja się na finalis SOL na słowie *gentes*. W neumach zauważamy charakterystyczną neumę o nazwie *virga strata* na sylabie –das (słowa *salvandas*), która ma na celu wskazać śpiewakowi, że to, co ważne, następuje po niej. W tym kontekście wskazuje ona, że Mesjasz rzeczywiście przychodzi dla wszystkich ludów.

Kolejna fraza *et auditam faciet Dominus gloriam vocis suae* wychodzi jeszcze wyżej ponad dominantę i przez to obrazuje potężny głos Pana pełen chwały.

W ostatniej frazie *in laetitia cordis vestri* melodia ponownie się uspokaja wracając do finalis SOL.

Wołanie proroka skierowane do ludu Syjonu jest zaproszeniem do głębokiej wiary w przyjście Pana, który nadejdzie we właściwym czasie i nie spóźni się. Autor

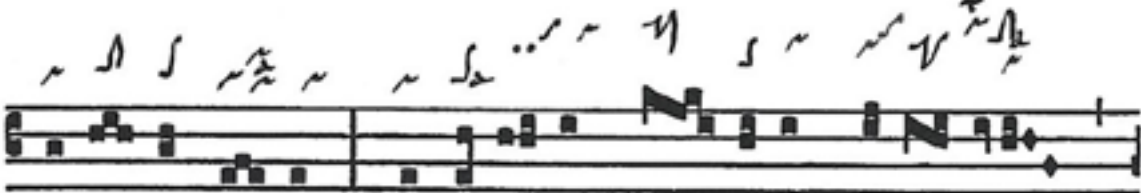
chce wyrazić za pomocą dźwięków pewność przybycia Pana. Można ją dostrzec w radosnej i pogodnej modalności utworu (ton VII), bowiem czas żałoby się skończył. ■

DOMINICA SECUNDA ADVENTUS

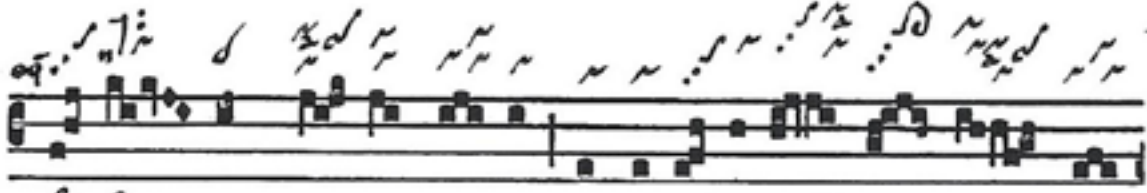
Intr.
VII.



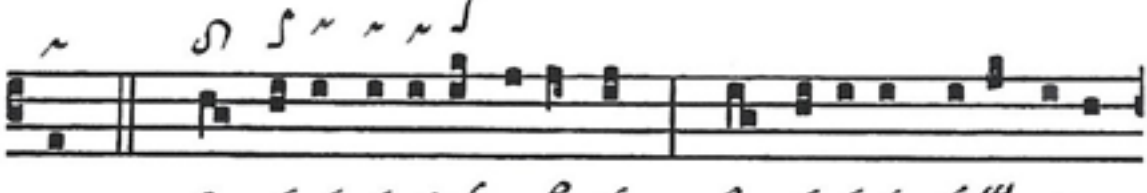
P O-PU-LUS Si-on, ec-ce Dó-mi-nus vé-ni-et ad



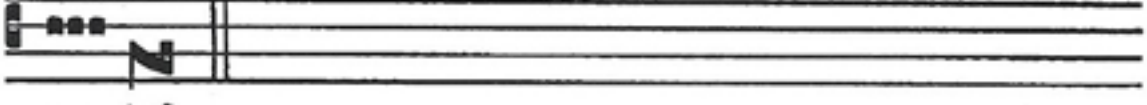
salván-das gen-tes: et audí-tam fá-ci-et Dómi-nus



gló-ri-am vo-cis su-ae, in laetíf-ti-a cor-dis ve-



stri. Ps. Qui re-gis Isra-el, inténde: * qui dedú-cis vel-ut ovem



Jo-seph.

lutaris meus et te sustinui to
ta die. Et enim.

U Respice in me et miserere mei do
mine custodi animam meam et
eripe me non confundar quo
niam inuocaui te

C Dominus dabit benignitatem et
terra nostra da bit fructum suum.

D OMINUS. III. ANI. NAI
O P U L A S S I
O N E C C E D O M I N U S
ueniet ad saluandas gentes et au
ditam faciet dominus gloriam uo

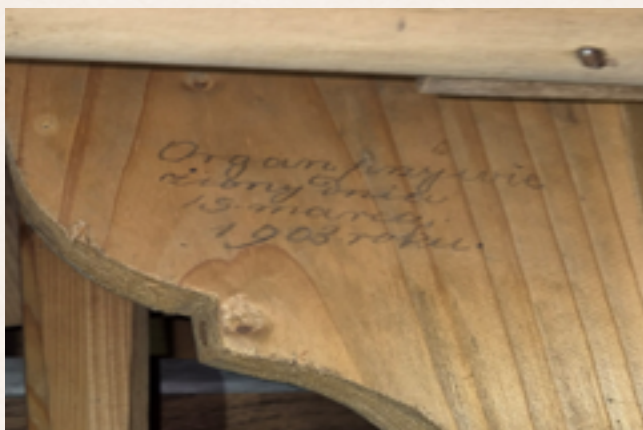
ORGANY W KOŚCIELE PW. NIEPOKALANEGO POCZĘCIA NMP W SPYTKOWICACH K. CHABÓWKI



PIOTR MATOGA

Zakończony w bieżącym roku gruntowny remont organów w rzeczonym kościele jest znakomitą okazją do opisania pokrótce instrumentu stanowiącego cenny przykład galicyjskiego budownictwa organowego.

Drewniany, trójnawowy kościół w Spytkowicach k. Chabówki został zbudowany w 1758 r. z fundacji Romana Sierakowskiego, chorążego krakowskiego, i jego żony Teresy. Wewnątrz zachowały się rokokowe ołtarze oraz ambona. Pierwszy, bliżej nieznany instrument sprawiono do świątyni jeszcze przed końcem XVIII w., natomiast organy, będące przedmiotem niniejszego artykułu, zbudował Tomasz Fall (1860–1922), organmistrz ze Szczyrzycy, który w swoich dziełach był wierny tradycyjnym rozwiązaniom technicznym oraz koncepcjom brzmieniowym wyrastającym z estetyki romantycznej. O autorstwie instrumentu informuje napis na oryginalnej tabliczce zachowanej w stole gry, natomiast datacja jest możliwa w oparciu o treść inskrypcji widniejącej wewnątrz szafy organowej: „Organ przywieziony dnia 15 marca 1903 roku”. Można śmiało przypuszczać, iż jeszcze w tymże roku instrument oddano do użytku.



Fot. 1. Inskrypcja wewnątrz szafy organowej, fot. Piotr Matoga.

Organy zostały wyposażone w trakturę mechaniczną oraz wiatrownice klapowo-zasurowe; mają 15 głosów rozdzielonych pomiędzy dwa manualy i pedał. Pierwotna dyspozycja, znana dzięki odnalezionym tabliczkom rejestrowym, prezentowała się następująco (z zachowaniem oryginalnej kolejności manubriów):

Manual I (Manual)	Manual II (Positiwa)	Pedał
Principal 8'	Amabilis 8'	Subbas 16' Flauto 8' Cello 8'
Octawa 4'	Voix Celeste 8'	
Viola de Gamba 8'	Salicional 8'	
Gemshorn 8'	Fugara 4'	
Quinta 3'		
Rohrflut 8'		
Flauto Minor 4'		
Mixtura		
Urządzenia dodatkowe:		
Manual Koppel, Expression		

Prospekt organowy, utrzymany w stylu neoklasycystycznym, jest charakterystyczny dla wielu zachowanych realizacji T. Falla. Składa się z trzech wieżyczek przedzielonych niższymi polami piszczalkowymi. Obecna kolorystyka prospektu, zharmonizowana z innymi elementami wyposażenia kościoła, została wprowadzona podczas ostatniego remontu, po przeprowadzeniu konserwacji elementów drewnianych.

Zabytkowy instrument zachował się do naszych czasów w niemal całkowicie oryginalnym kształcie technicznym i brzmieniowym. Jediną zmianą w zakresie dyspozycji, wprowadzoną najprawdopodobniej w drugiej połowie XX w., było usunięcie pierwotnego głosu Gemshorn 8' z sekcji I manualu. Początkowo w jego miej-



Fot. 2. Pierwotne tabliczki rejestrowe, fot. Piotr Matoga.

sce wstawiono Kwintadenę 8', którą podczas ostatniego remontu wymieniono na Piccolo 2'.

Wspomniany gruntowny remont organów przeprowadziła w latach 2023–2024 firma organmistrzowska Jacka i Tomasza Ziemiańskich ze Szczyrzycy, kontynuująca tradycje rodzinne Bartłomieja Ziemiańskiego, ucznia T. Falla. Należy w tym miejscu podkreślić, że wszystkie prace zostały wykonane starannie, z poszanowaniem historycznej wartości instrumentu, który po ich zakończeniu odzyskał pełnię możliwości brzmieniowych. Na szczególną uwagę zasługują wyeksponowane cechy charakterystyczne dla wszystkich dzieł T. Falla, mianowicie: solidne wykonanie poszczególnych elementów (łącznie z trakturą i wiatrownicami) oraz niezwykle szlachetne brzmienie, nawiązujące do wzorców romantycznych. Odbiór techniczny wyremontowanych organów miał miejsce 2 lipca 2024 r., a dokonali go przedstawiciele Podkomisji ds. Budownictwa Organowego w Ar-



Fot. 3. Prospekt organowy, fot. Piotr Matoga.

chidiecezji Krakowskiej. Obecnie dyspozycja organów jest następująca:

Manual I (Manual)	Manual II (Manual Positiwa)	Pedał
Principal 8'	Amabilis 8'	Subbas 16'
Octava 4'	Voice [sic!] Celeste 8'	Flauto 8'
Viola de Gamba 8'	Salicional 8'	Cello 8'
Piccolo 2'	Fugara 4'	
Quinta 3'		
Rohrflet 8'		
Flet Minor 4'		
Mixtura 3x		
Urządzenia dodatkowe: Manual Koppel, Manual-Ped		

Bibliografia:

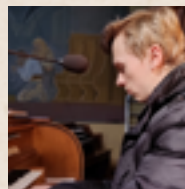
Archiwum Archidiecezjalnej Komisji Muzyki Kościelnej w Krakowie, b. sygn., teczka: Spytkowice k. Chabówki;

B. Kumor, *Dzieje diecezji krakowskiej do roku 1795*, t. IV, Kraków 2002. ■



Fot. 4. Stół gry, fot. Piotr Matoga.

Z KALENDARIUM ŻYCIA MUZYCZNEGO ARCHIDIECEZJI KRAKOWSKIEJ



JAN SZEWCZYK



PIOTR MATOGA

W ostatnich miesiącach na terenie archidiecezji krakowskiej miało miejsce wiele wydarzeń związanych z szeroko pojętym życiem muzycznym. Znaczna część z nich związana była z Podhalem i to właśnie tym uroczystościom poświęcony jest niniejszy artykuł.

Najpierw dnia 2 lipca 2024 r. przedstawiciele Podkomisji ds. Budownictwa Organowego w Archidiecezji Krakowskiej dokonali odbioru technicznego organów w kościele pw. św. Józefa Oblubieńca NMP przy Ośrodku Duszpasterskim prowadzonym przez Ojców Dominikanów w miejscowości Małe Ciche. Instrument został zbudowany w 2007 r. przez warszawską firmę Kamińskich i przez szereg lat znajdował się w tamtejszym warsztacie. Na obecnym miejscu montaż organów w 2023 r. przeprowadził Andrzej Kamiński z Warszawy. Mają one osiem głosów rozdysponowanych pomiędzy dwa manualy i pedały. Warto nadmienić, że piszczałki metalowe i drewniane wykonane są z materiałów wysokiej jakości. Instrument wyposażony jest w trakturę mechaniczną oraz wiatrownice klapowo-zasurowe, a jego dyspozycja ma cechy charakterystyczne dla organów wykorzystywanych w szkolnictwie muzycznym. Zakup instrumentu piszczałkowego dla potrzeb niewielkiego ośrodka duszpasterskiego, zainicjowany przez miejscowego proboszcza o. Artura Karkoszkę OP, zasługuje na uznanie oraz może stanowić motywację dla innych wspólnot na terenie archidiecezji.

Kolejną uroczystością związaną z budownictwem organowym na terenie Podhala było pobłogosławienie odrestaurowanego instrumentu w kościele parafialnym pw. św. Marii Magdaleny w Poroninie. Organy powstały w 1950 r. i są dziełem firmy Wacława Biernackiego z Krakowa. Mają 28 głosów, dwa manualy i pedały, trakturę pneumatyczną oraz wiatrownice stożkowe.



Fot. 1. Prospekt organowy w Małym Cichem, fot. Piotr Matoga.

Ich dyspozycję, mocno zakorzenioną w romantycznej estetyce brzmieniowej, zaprojektował wybitny polski muzykolog ks. prof. Hieronim Feicht ze Zgromadzenia Księża Misjonarzy św. Wincentego a Paulo. Gruntowny remont tego niezwykle cennego instrumentu, przeprowadzony przez firmę Andrzeja Sutowicza, zakończył się komisyjnym odbiorem, którego jeszcze w 2023 r. dokonali przedstawiciele Podkomisji ds. Budownictwa Organowego w Archidiecezji Krakowskiej. Wspomniana uroczystość pobłogosławienia odnowionego instrumentu celebrowana była natomiast dnia 27 października 2024 r., a przewodniczył jej Metropolita Krakowski Ksiądz Arcybiskup Marek Jędraszewski. Na początku liturgii miał miejsce wymowny obrzęd „budzenia organów”, odbywających się w ramach improwizacji dobranych tematycznie do wezwań wypowiedzianych przez Księdza Arcybiskupa, który następnie udał się na chór muzyczny, gdzie dokonał okadzenia instrumentu i pokropienia go wodą święconą. Podczas Mszy św. na organach grał Jan Szewczyk, organista parafii w Poroninie. Bezpośrednio po liturgii odbył się koncert,

podczas którego prof. dr hab. Dariusz Bąkowski-Kois, kierownik Katedry Organów na Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie wykonał szereg kompozycji korespondujących z romantycznym brzmieniem opisywanych organów. Zabrzmiąły mianowicie utwory: F. Liszta, M. Duprego, J.N. Lemmensa i C. Francka.

Doniosłą rolę w kształtowaniu życia muzycznego każdej parafii pełnią organiści. Wśród nich na szczególne wyróżnienie zasługują ci, których posługa trwa



Fot. 2. Pobłogosławienie organów w Poroninie, fot. Biuro Prasowe Archidiecezji Krakowskiej.



Fot. 3. Pobłogosławienie organów w Poroninie, fot. Biuro Prasowe Archidiecezji Krakowskiej.

już wiele lat. Niewątpliwie jedną z takich osób na terenie archidiecezji jest Siostra Leona Panasiak ze Zgromadzenia Sióstr Serafitek, odznaczona w ostatnim czasie Złotym Medalem Jana Pawła II za Zasługi dla Archidiecezji Krakowskiej, przyznany przez Metropolitę Krakowskiego Księdza Arcybiskupa Marka Jędraszewskiego. Siostra Leona pochodzi z Nowego Targu. Po wstąpieniu do zgromadzenia, za namową ówczesnej



Fot. 4. Pobłogosławienie organów w Poroninie, fot. Biuro Prasowe Archidiecezji Krakowskiej.

przełożonej, rozpoczęła naukę gry na organach u Władysława Groblickiego, organisty z Szaflar, będącego aktywnym członkiem związku organistów archidiecezji krakowskiej. Kontynuując edukację, ukończyła Studium Liturgiczno-Muzyczne im. św. Piusa X w Warszawie-Aninie, a następnie podjęła wieloletnią posługę organistki. Od 44 lat Siostra Leona gra w parafii pw. Świętych Apostołów Szymona i Judy Tadeusza w Białce Tatrzańskiej, gdzie dnia 28 października 2024 r. miała miejsce uroczystość odznaczenia jej wspomnianym medalem. Wydarzenie to wpisało się w obchody odpustu parafialnego. Medal wraz z pamiątkowym dyplomem wręczył ks. Grzegorz Lenart, przewodniczący Archidiecezjalnej Komisji Muzyki Kościelnej w Krakowie i zarazem główny celebrans liturgii. Wieloletnia posługa organistowska Siostry Leony zasługuje na wdzięczność i szacunek oraz może stanowić wzór ofiarnej służby Bogu i ludziom we wspólnocie parafialnej. ■



Fot. 5. Uroczystość w Białce Tatrzańskiej, fot. Jan Szewczyk.



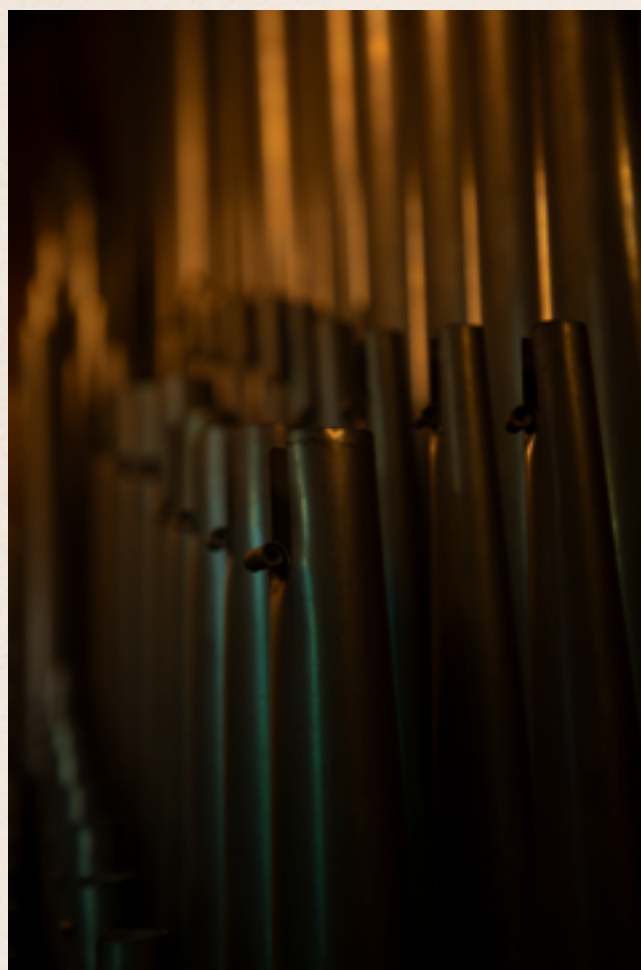
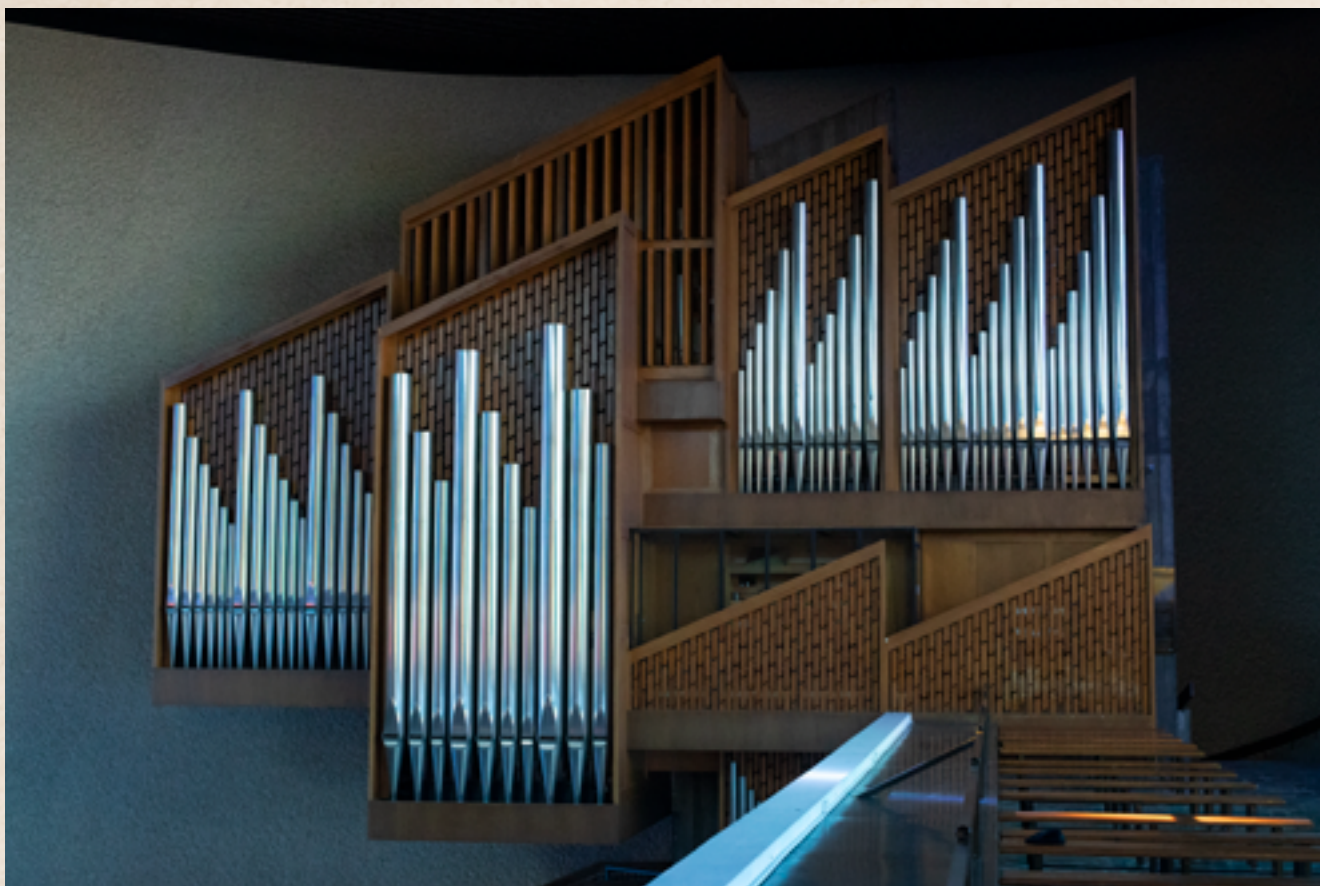
Fot. 6. Uroczystość w Białce Tatrzańskiej, fot. Barbara Kamińska.

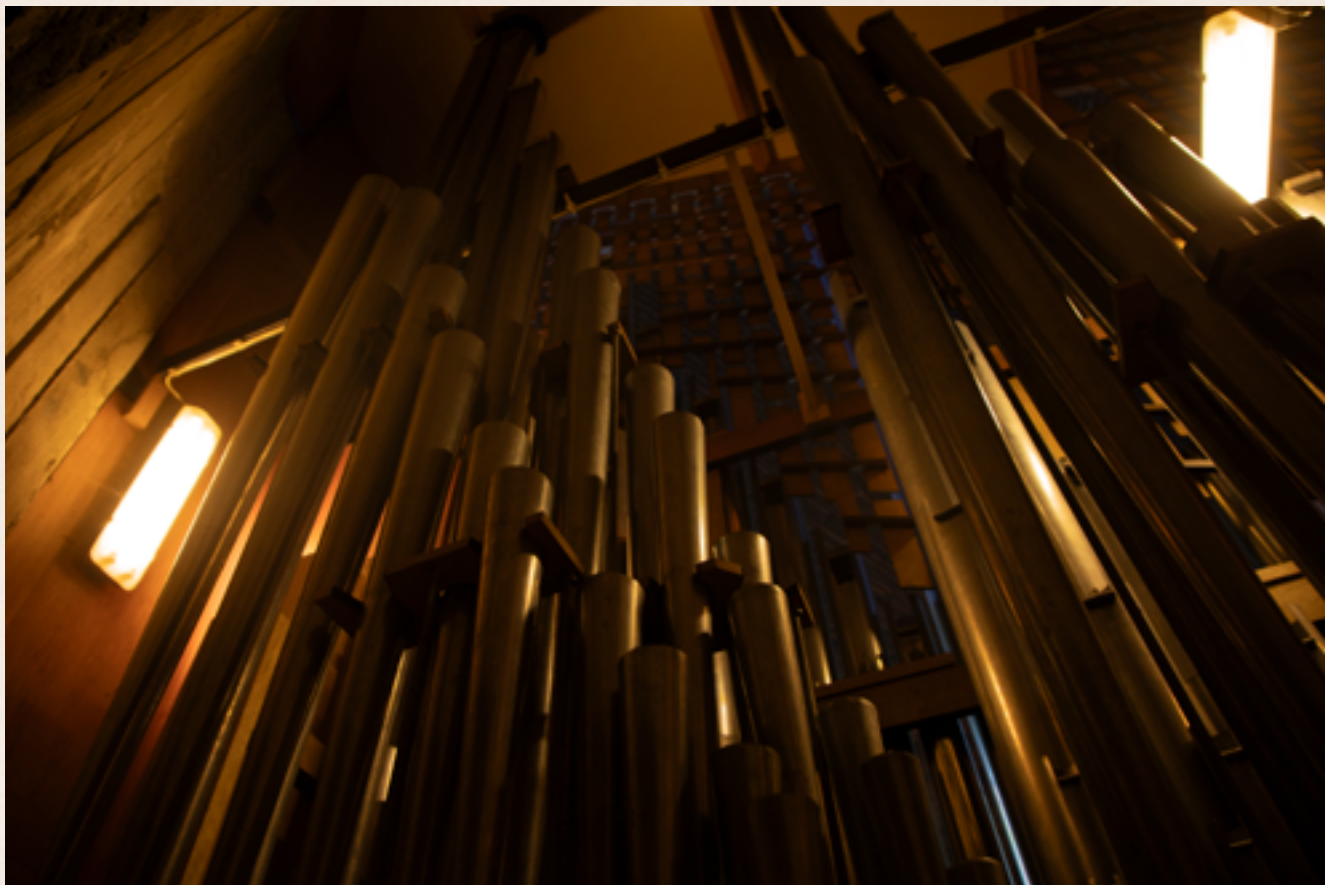
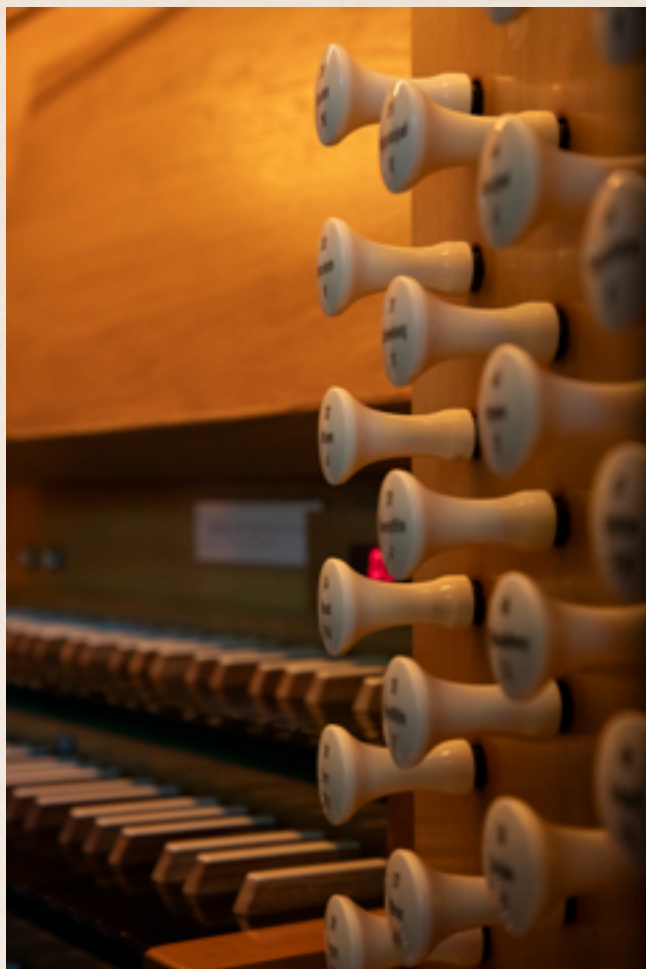


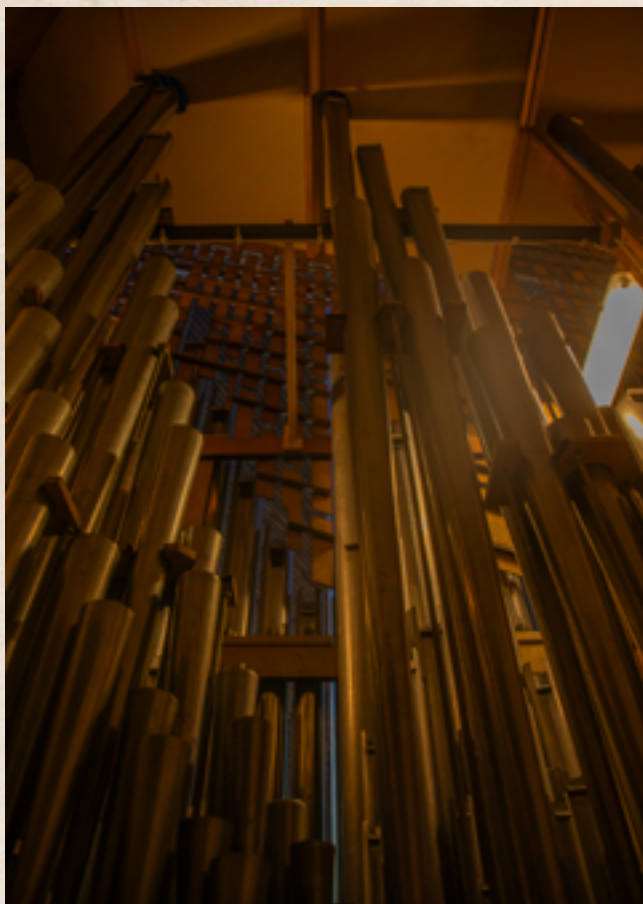
Fot. 7. Siostra Leona Panasiak, organistka w Białce Tatrzańskiej, fot. Barbara Kamińska.

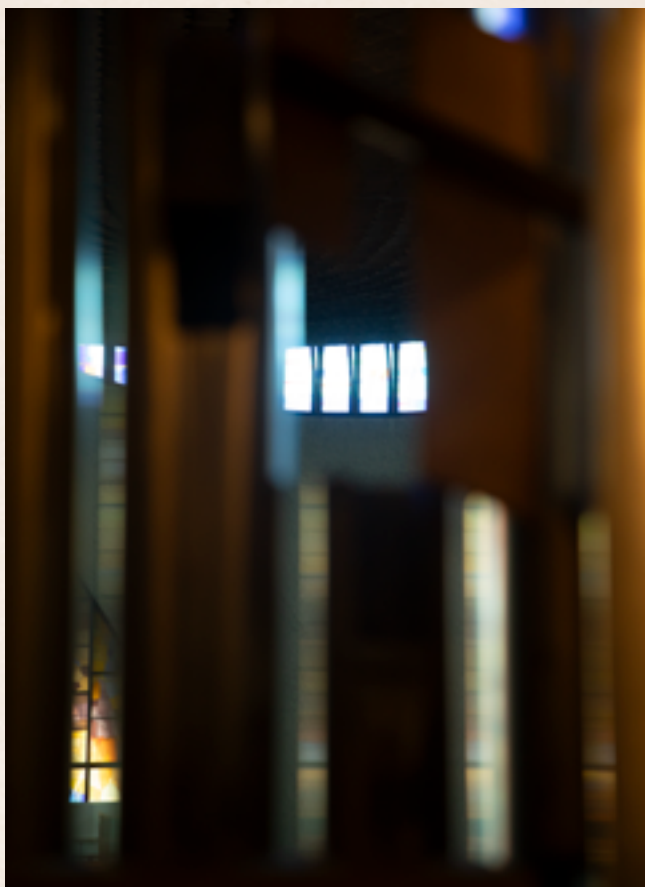


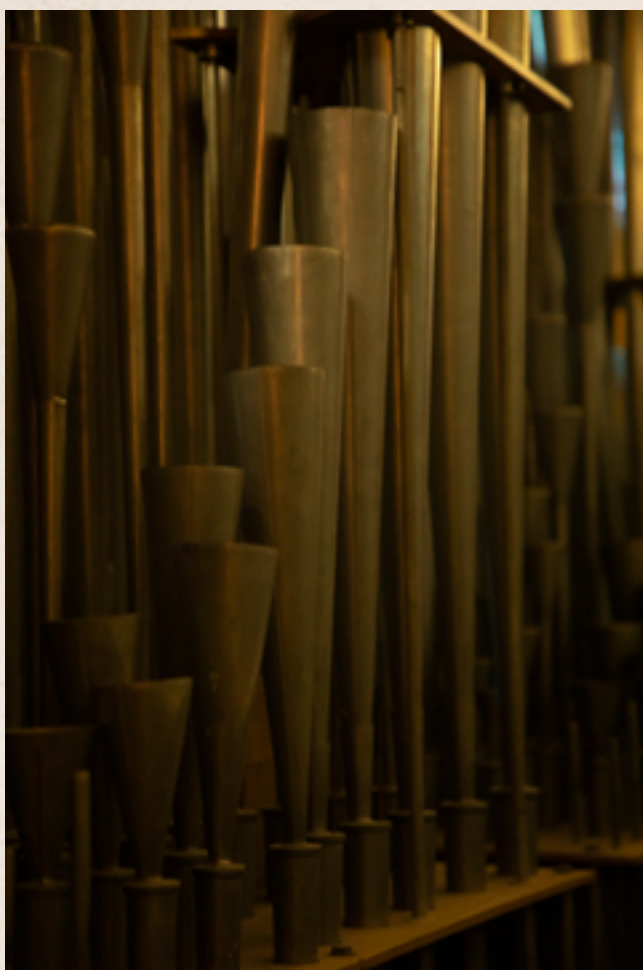
Fot. 8. Siostra Leona Panasiak, organistka w Białce Tatrzańskiej, fotografia archiwalna.

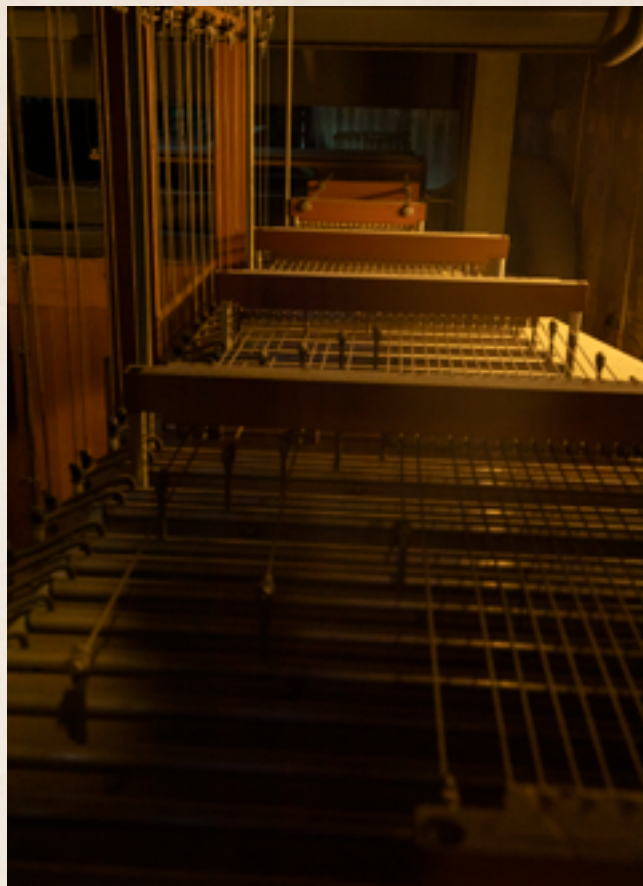










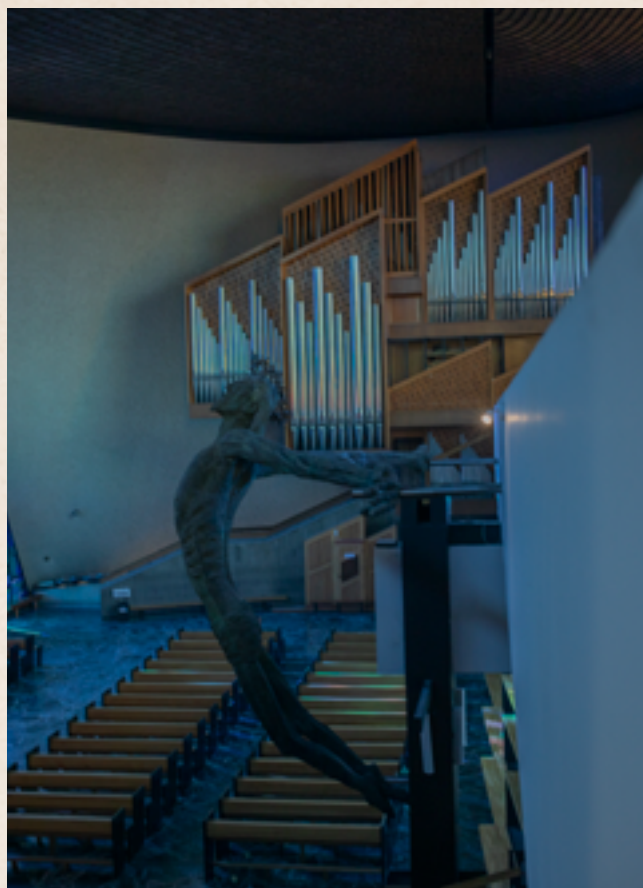














CO MÓWIĄ DOKUMENTY...

...O INSTRUMENTACH ELEKTRONICZNYCH I AUTOMATYCZNYCH ORGANISTACH W LITURGII

1. Elektroniczny instrument jako stały

Instrukcja Świętej Kongregacji Obrzędów o muzyce sakralnej i liturgii (1958):

„61. Właściwym i uroczystym instrumentem liturgicznym Kościoła łacińskiego były i pozostają nadal organy klasyczne czyli **piszczałkowe**.

62. Organy przeznaczone do użytku liturgicznego, nawet małe, winny być artystycznie wykonane i zaopatrzone w te głosy, które odpowiednie są do użytku sakralnego. Zanim zacznie się ich używać, należy je poświęcić i strzec pilnie jako rzecz świętej.

63. Poza organami klasycznymi, wolno używać instrumentu zwanego «harmonium», pod tym warunkiem, by jakością głosów i siłą brzmienia odpowiadał użytkowi sakralnemu.

64. **Używanie zaś przy czynnościach liturgicznych sztucznych organów, zwanych elektronowymi można tolerować do czasu, jeśli brak środków nie pozwala na nabycie choćby niewielkich organów piszczałkowych (...).**

Konstytucja o Liturgii Świętej „Sacrosanctum Concilium” (1963) 120: „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”.

Instrukcja Episkopatu Polski o muzyce kościelnej (1979) 28: „(...) Organy powinny znajdować się we wszystkich kościołach w Polsce. Tzw. **organy elektronowe dopuszcza się do użytku jako instrument tymczasowy**. Natomiast tam, gdzie ze względu na brak miejsca nie da się zbudować organów piszczałkowych, można je instalować zamiast fisharmonium”.

Instrukcja KEP o muzyce kościelnej (2017) 37 a: „(...) **Instrument elektroniczny dopuszcza się do użytku w liturgii jako tymczasowy. Nie należy więc dodawać do**

niego sztucznego prospektu, ale dążyć do budowy organów piszczałkowych”.

2. Elektroniczny organista

Instrukcja Świętej Kongregacji Obrzędów o muzyce sakralnej i liturgii (1958) 71: „**Zabrania się bezwzględnie używania instrumentów i aparatów «automatycznych», jakimi są organy automatyczne, gramofony, radio, dyktafon czyli magnetofon i inne podobne, w czynnościach liturgicznych i nabożeństwach**, odprawianych w kościele i poza nim, nawet w wypadku gdyby chodziło o nadawanie kazań czy muzyki sakralnej, albo o zastąpienie czy podtrzymanie śpiewu śpiewaków lub wiernych”.

Instrukcja Świętej Kongregacji Obrzędów o muzyce sakralnej i liturgii (1958) 91: „Należy starać się wszelkimi siłami, by wszystkie kościoły, kaplice publiczne i półpubliczne były zaopatrzone przynajmniej w jeden lub dwa dzwony, choćby niewielkie; **surowo zaś zabrania się, by zamiast poświęconych dzwonów używano jakiegokolwiek aparatu lub przyrządu, który by mechanicznie lub automatycznie naśladował lub wzmacniał głos dzwonów**, wolno jednak posługiwać się tego rodzaju aparatem czy przyrządem, jeżeli zgodnie z wyżej podanym przepisem używa się ich jako «carillon»”.

Instrukcja Episkopatu Polski o muzyce kościelnej (1979) 30: „Muzyka w czasie sprawowania czynności liturgicznych winna być wykonywana «na żywo», dlatego **nie wolno zastępować śpiewu zgromadzonych lub gry na instrumentach muzyką odtwarzaną za pomocą aparatów**, np. magnetofonu, adapteru, radia itp. (...)”.

Instrukcja KEP o muzyce kościelnej (2017) 30 g: „W czasie celebracji liturgii sakramentu małżeństwa należy pilnie wystrzegać się, by pod pozorem podnoszenia okazji nie wprowadzać do obrzędów czegoś niezgodnego z kultem. (...) Dobór repertuaru wokalne-

go i instrumentalnego musi odpowiadać charakterowi świętych czynności. **Nie wolno odtwarzać muzyki za pomocą urządzeń elektronicznych**”.

Instrukcja KEP o muzyce kościelnej (2017) 40: „**Muzyka w liturgii ma być wykonywana wyłącznie «na żywo».** Niedopuszczalne jest stosowanie tzw. **automatycznych organistów**. Muzyka odtwarzana elektronicznie nie może zastępować gry na instrumentach lub śpiewu zgromadzonych”. ■

Zebrał Dawid Rzepka

(pogrubienia w tekście pochodzą od redakcji)

IMPROWIZACJA „OD KUCHNI” CZYLI LISTY STRYJA BARTOLINIEGO DO BARTŁOMIEJA



MATEUSZ PECIAK

MÓJ DROGI BARTŁOMIEJU!

Pozwól na początku uczynić zadość naszym przodkom i staropolskim zwyczajem nieco ponarzekać. A, że moi czeladnicy pracują wytrwale i zawzięcie, skorzystam ze sposobności, by uczynić Ciebie obiektem tych narzekania. Z pewnością takowa profilaktyka zaszkodzić Ci nie powinna. Wręcz przeciwnie – pomoże zapobiec niejednej kulinarnej wpadce, która z dużą dozą prawdopodobieństwa jeszcze nieraz się zdarzy. Tylko nie mów, że stary i głowa nie ta. Dorównasz mi w wieku, siwiźnie i latach w kuchni, sam o wartości takiego życiowego podejścia przekonać się zdołasz. Ale szkoda czasu i atłasu na te dyrdymały – przejdźmy więc do rzeczy.

Powiadają, że Twoja kuchnia na wyżyny doskonałości się wznosi, żeś już niedościgłym mistrzem, jedynym w swym fachu, że nie ma lepszego, etc. Nie pochlebiaj zbyt sobie, chybaś zapomniał, że to moja szkoła i lepszym ode mnie nieprędko będziesz. Nie żebym był zazdrosny... Zazdrość to przecież paskudna przywara. Ja takiej nie posiadam. Zapamiętaj sobie więc jedno – do kuchni wuja Ci jeszcze daleko! Znasz się co prawda na kuchni polskiej, francuskiej, ale na tym koniec. Poznasz smaki Wschodu – będziesz wtedy jak Twój znakomity stryj.

Bartłomieju, chcąc poszerzyć swoje horyzonty i zachęcić Twoich podopiecznych do kulinarnych eksperymentów, wyślij ich na Wschód. Niech zakosztują wreszcie kuchni orientalnej. Tak, wiem – kosztowna wyprawa... Ale masz przecież mnie. Nie żebym się przechwalał, ale Twój stryj zna się na wszystkim najlepiej, jest skromny i wie o tym.

Zaraz wszystko Ci wyłożę na gorąco. Tak więc kuchnia orientalna to przede wszystkim niesłychana lekkość

i niskokaloryczne, pełne warzyw potrawy. Ale za to jak doprawione! Mamma mia – palce lizać! Do tego sos sojowy, rybny lub ostrygowy. Przyznaj, że Ci do mnie daleko...? Dla wprawy zacznij od pentatoniki na gorącym półmisku. Danie dla wybrańców. Zjednasz sobie klientów i poszerzysz skromny repertuar. Jak zawsze dołączam wyśmienity przepis.

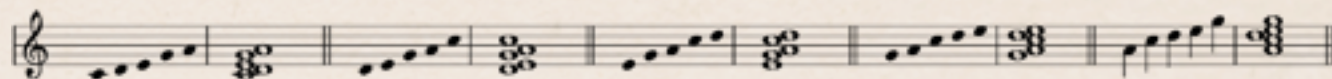
Nie gnuśniej już i bierz się z zapałem do roboty. ■

Mata aimashō!
Twój zabiegany,
nieprzeciętny,
zawsze pomocny,
stryj Bartolini

KUCHNIA ORIENTALNA – PENTATONIKA NA GORĄCYM PÓLMISKU

Pentatonika – jest skalą zbudowaną jedynie z pięciu dźwięków. Mimo jej ubogiej struktury możesz z niej wydobyć ciekawe współbrzmienia, a jej charakterystyczny rys melodyczny zaadaptować do własnych improwizacji.

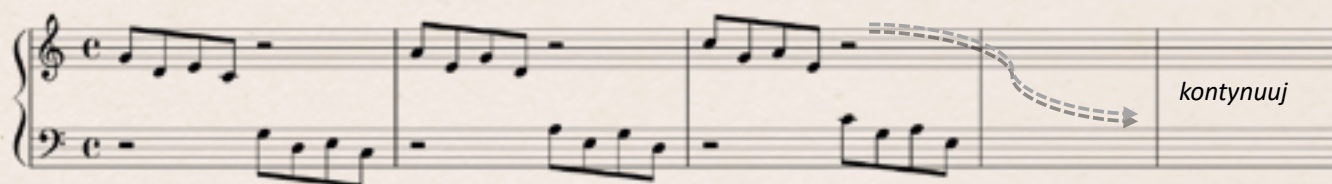
1. Na dobry początek zapoznaj się z budową skali w jednej transpozycji – zagraj dźwięki skali melodycznie oraz harmonicznie, rozpoczynając od różnych stopni skali:



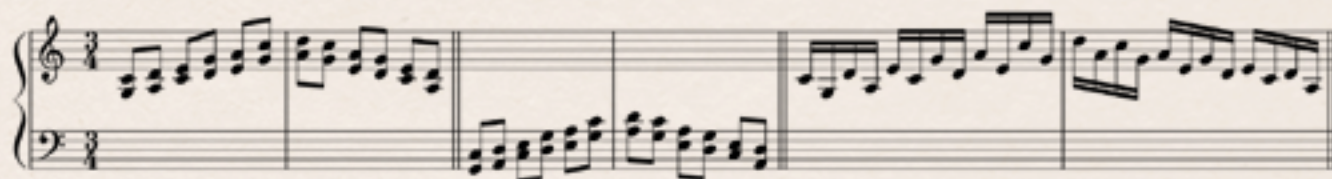
2. Na bazie pentatoniki **twórz etiudy** pomagające przyswoić materiał dźwiękowy skali. Możesz narzucić sobie konkretny problem, jak w poniższych przykładach lub swobodnie rozwijać myśli muzyczne, pamiętając, by ograniczać się (początkowo) do jednej transpozycji skali – aż ją dobrze opanujesz.



3. **Poszukuj, eksperymentuj i twórz własne faktury.** Te ciekawsze zapisz, tworząc katalogi swoich „ulubionych” faktur, zwrotów harmoniczych, itp.



4. W poszukiwaniach nie ograniczaj się do jednogłosowej melodii – interesujące są również **dwudźwięki, trójdźwięki i czterodźwięki**. Poniżej dwudźwięki prowadzone harmonicznie i melodycznie:



5. Po swobodnym opanowaniu skali, próbuj **przenosić powstałe akordy na różne wysokości**. Poniżej połączenia sekundowe (2w) i tercjowe (3m i 3w):



6. Improvizuj miniatury muzyczne oparte np. na stałym schemacie melorytmicznym, motywie znanych pieśni, itp., wykorzystując materiał dźwiękowy pentatoniki. Poniżej dwie improwizacje na motywie pieśni „Panie, pragnienia ludzkich serc” – do kontynuacji:

(Man. I Flûte harm 8', Man. III Viole de Gambe 8', Voix céleste 8', Ped. Flûte 4')

A

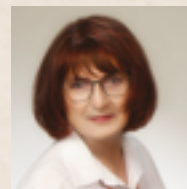
Melodia pieśni ukryta w figuracji w sopranie:

(Man. I Flûte harm 8', Man. II Flûte travers 8', Ped. Bourdon 8', Accouplements II-I)

B

Twórz miniatury muzyczne, wykorzystując znane motywy z pieśni liturgicznych, w których występuje częściowo pentatonika, np. „Błogosław Panie nas”, „Zbliżam się w pokorze”, „Jakże pójdziemy za Tobą, Chrystusie”, „Witaj, Królowo” i in. Poszukuj nowych, ciekawych współbrzmień, które wzbogacą Twą improwizację.

HISTORIA PEWNEGO GRAJKA I JESZCZE O MIŁOSIERDZIU BOŻYM



HELENA BORKOWSKA

Dzielnica Zwierzyniec to najstarsza osada w obrębie dzisiejszego Krakowa. Nazwą związana jest z terenami zielonymi, pełnymi kiedyś dzikiej zwierzyny. (Ogród zoologiczny został założony dopiero w 1929 roku z istniejących w różnych miejscach miasta zwierzyńców). Z bogatej historii tej dzielnicy zostały piękne tradycje, między innymi lajkonik czy Emaus.

Idąc ulubioną spacerową trasą krakowian, ulicą świętej Bronisławy w stronę Kopca Kościuszki podziwiamy nie tylko urokliwe wille osiedla Salwator, ogrody, przepiękny starodrzew kasztanowej alei. Mijamy bowiem dwa ciekawe, a mało znane zabytki. Po lewej stronie siedemnastowieczną ośmiokątną Kaplicę świętej Małgorzaty (później dodano św. Judytę) zwaną gontyną. Wyraz ten został błędnie utworzony, gdyż nazwa pogańskiej świątyni (m.in. kąciny) pochodzi od łac. *contina* (dosł. pojemnik), a więc od słowa kąt, a nie gont. Gontyną nazwano też salwatorską ulicę, bo miejsce to wiązano z pogańskimi obrzędami.

Po prawej stronie znajduje się kamiennie – ceglany XII-wieczny (a może nawet wcześniejszy, jak wykazują niektóre badania archeologiczne; w każdym razie uważany za jedną z najstarszych świątyni krakowską) Kościół Najświętszego Salwatora (nazwa często mylona z Kościołem św. Augustyna i św. Jana Chrzyciela przy klasztorze sióstr Norbertanek nad samą Wisłą, obecnie siedzibą Parafii). Przed nim – kamienna kazalnica (piękne polskie słowo zastąpione szybko amboną od łac. *ambo*, gr. *ambon*) w kształcie kielicha, z której wg. legendy, miał przemawiać św. Wojciech (zaprzeczają temu badania – kazalnica pochodzi z początku XVII w.). Współczesny wygląd budynek zawdzięcza renowacji po potopie szwedzkim (XVII w.) oraz dwudziestowiecznym pracom archeologiczno – konserwatorskim (m. in. odkrycie cennych malowideł ściennych z XVI w.).

Wiele podań budzących wciąż kontrowersje wśród badaczy – architektów, archeologów, historyków sztuki,

ki, wiąże się zarówno z historią kościoła jak i dziejami znajdującego się w nim obrazu Chrystusa na krzyżu oraz eksponowanego tu w średniowieczu krucyfiksu.

Obraz późnogotyckiego malarza Kacpra Kurcza z 1605 roku umieszczony w barokowym (bocznym) ołtarzu przedstawia ukrzyżowanego Chrystusa jako Króla w złotej, nie cierniowej koronie, bogatej srebrzystej długiej szacie ze złotymi brzegami, złotym pasem i w złotych trzewikach, z których jeden zsunięty jest ze stopy. Pan jest w pozycji statycznej, bez śladów cierpienia. Rana serca zaznaczona została złotym obramowaniem. Nie ma śladów krwi przy gwoździach. Twarz Jego jest spokojna, lekko schylona w dół ku klęczącemu skrzypkowi. Grajek patrzy na święte oblicze, a jego melodia zapewne jest modlitwą; w niektórych wersjach podania



podkreśla się, że zamiarem muzyka było ulżenie cierpieniom Ukrzyżowanego i pocieszenie Go. Instrument, na którym gra wąsaty mężczyzna (wnikliwi badacze porównując niewiele zresztą zachowanych dzieł malarza sugerują autoportret) opierając go w okolicy mostka, to prawdopodobnie polskie skrzypce (niem. *Polnische Geige*). Pudło rezonansowe jest duże, szerokie, co sugeruje niski dźwięk, adekwatny do smutnego, poważnego tonu.

Dlaczego więc utrwaliła się nazwa grajek? Słowo to pochodzi od igrac, grać, co początkowo oznaczało płąs, zabawę (nawet swawolną). Może dlatego więc, że dawniej grajek (nie tylko w znaczeniu muzykant, ale i kuglarz, magik) uważany był za amatora, co wiązałoby się też z prymitywną jeszcze budową skrzypiec.

Tło malowidła stanowi krajobraz zawierający wszystkie elementy stworzenia – łąd z roślinnością, wzgórze, zatokę o delikatnie zmarszczonej powierzchni wody z białawymi grzywami fal i wreszcie, na wysokości ramion krzyża horyzont. O ile obraz ziemi wprowadza światło, o tyle część górna jest ciemna: niebo pokryte brunatnymi chmurami, na tle których błyszczy biała tablica z tytułem INRI, złota korona Zbawiciela i odznaczają się jeszcze ciemniejsze brązowe ramiona krzyża. Całość wykończona jest łukiem bogato rzeźbionej ramy



wpisującej się w łagodną, oliwkowo-brunatną i złoto-srebrzystą tonację dzieła.

Legendę przytacza m.in. autor pierwszego przewodnika po Krakowie, Piotr Hiacynt Pruszc (XVII wiek): „Przed laty miał ten kościół krucyfiks wielce cudowny przysłany prawdopodobnie z Moraw pierwszemu chrześcijańskiemu księciu...” Mieszko, wzruszony, ubrał krucyfiks w królewski strój. Pod tym wizerunkiem modlił się często ubogi skrzypek. Chrystus ulitował się; chcąc pomóc grajkowi, podarował mu jeden z drogocennych trzewików. Ten uradowany, pobiegł zaraz na targ sprzedać nieoczekiwany dar. Jednak skarb biedaka zwrócił powszechną uwagę. Ludzie oskarżyli go o świętokradstwo, co równało się skazaniu na śmierć. Pantofelek z powrotem założyli na stopę Pana. Nieszczęśnik poprosił tylko o jedną łaskę – aby ostatni raz mógł zagrać przed krucyfiksem. Tym razem Chrystus na oczach tłumu powtórnie zrzucił grajkowi złoty trzewik nie tylko wspomagając jego ubóstwo, ale też ratując od kary za kradzież. Widząc ten cud, nikt już nie miał wątpliwości...

„Krucyfiks ten wzięty jest do Włoch do Syrołu, miła od Loretu” czytamy dalej w „Klejnotach stołecznego miasta Krakowa” Pruszcza (według innych źródeł do Numany lub Lukki, gdzie również są czczone cudowne krucyfiksy o tajemniczej historii). Krzyż opuścił nasze miasto najprawdopodobniej w XV wieku. Nie można więc zakładać, że obraz Kurcza ukazuje rzeczywisty wygląd Ukrzyżowanego z krakowskiego kościółka. Malowidło nazwane łaskami słynącym obrazem Pana Jezusa Bogatego w Miłosierdzie obrastało w legendy, czczone (tak jak przedtem krucyfiks) przez mieszkańców nie tylko Zwierzyńca. Wsławione uproszonymi darami do dziś umacnia przekonanie, że kto się przed nim modli, zostanie wysłuchany. Krucyfiks, który w średniowieczu miał się tu znajdować, to wizerunek w typie *Volto Santo* (Święte Oblicze) popularny w XII i XIII wieku. Z najsłynniejszym (z Lukki) związane są legendy o jego cudownym pochodzeniu (*acheiropoietos*) i niezwykłych losach, zanim znalazł się w katedrze San Martino.

Z biegiem czasu zaczęto przedstawiać Chrystusa tylko w perizonium (przepasce biodrowej), a pamięć o dawnych wizerunkach zatarła się w świadomości ludu. Bogato odzianą postać na krzyżu uznano za kobietę i tak powstała legenda o Wilgefortis (łac. *virgo fortis* – silna dziewczyna), dziewczynie z brodą, która otrzymała zarost



po modlitwie o uratowanie przed małżeństwem z muzułmańskim królem Sycylii. Oczywiście, kandydat zobaczywszy narzeczoną rezygnował ze związku, a okrutny ojciec kazał dziewczynę ukrzyżować.

Kult jej rozpowszechnił się w średniowiecznej Europie prócz Włoch, gdzie przetrwały wizerunki Chrystusa w królewskiej czy kapłańskiej szacie. Jest dużo późniejszy, co potwierdza, że źródło legendy o ukrzyżowanej pannie tkwi w wizerunkach Volto Santo. Nawet w Polsce mamy ikonograficzne ślady tej świętej (m.in. w Nysie, Wambierzycach, Kwidzynie). Na tryptyku „Ukrzyżowanie św. Julii” Hieronima Boscha (1497) św. Julia identyfikowana jest jako Wilgefortis. Postać tej świętej została wykreślona z Martyrologium Romanum w 2001 roku, ale nie zapomniana. W Anglii znana jest jako Uncumber – ang. *unencumber* – pozbyć się jarzma, uwolnić od ciężaru uciążliwego męża; inne wyjaśnienie odnosi się do wierzenia, że kto wezwie tę świętą w godzinie śmierci, umrze bez lęku (niem. *ohne Kummer*).

Wilgefortis chętnie określana jest jako „patronka” osób transpłciowych i homoseksualnych, a także femi-

nistek walczących o niezależność (w tym kontekście niebagatelną rolę gra broda). W sprzedaży dostępna jest koszulka z napisem „St. Wilgefortis: Patron Saint of Gender Equality and Protection” (Św. Wilgefortis: patronka równości płci i jej ochrony) z wizerunkiem ukrzyżowanej męczennicy. Znany jest współczesny komiks – „St. Wilgefortis – Women’s Liberator” (Św. Wilgefortis – wyzwolicielka kobiet) i piosenka Rebeccy Clamb. Motyw ten wykorzystuje O. Tokarczuk w powieści „Dom dzienny, dom nocny” („Żywot Kummernis z Schonau”).

Co więcej, na większości wizerunków Wilgefortis ma zsunięty jeden trzewik (stopy, tak jak na krucyfikсах, przybite dwoma gwoździami osobno), a na wielu widzimy też skrzypka, który wg ludowych przekazów, miał pocieszać cierpiącą dziewczynę. Na osiemnastowiecznym obrazie „Legenda o Wilgefortis” (Muzeum Narodowe w Poznaniu) święta ma już wyraźnie kobiecą suknię z dekoltem, a skrzypek dostatnie szaty i eleganckie skrzypce barokowe.

Wiele zresztą bliźniaczych opowieści krąży po świecie; przypomnijmy choćby „Trębacza z Samarkandy” Ksawerego Pruszyńskiego. Francuski epos „Aliscans” z II poł. XII w. wspomina o grajku (kuglarzu), który miał być ob-

darowany przez Chrystusa w Lukce.

Pani prof. dr hab. Katarzyna Dybel (Instytut Filologii Romańskiej UJ) i pani dr hab. Wanda Rapacka (specjalistka literatury porównawczej) przełożyły wspomniany fragment z języka starofrancuskiego na potrzeby niniejszego artykułu:

Człowiek prawy nie powinien wcale słuchać grajka,
Jeśli ze względu na Boga nie chce mu dać ze swego.
Bo grajek pracować inaczej nie umie -
Za służbę Bogu nie poczyta mu się tego.
Jeśli mu się nic nie da, to lepiej go nie słuchać.
Przy Najświętszym Obliczu w Lukce mógł
doświadczyć tego,
Kiedy nasz Pan w klasztorze rzucił mu swój trzewik,
Za który później drogo przyszło mu zapłacić.

Jest to prawdopodobnie najstarszy ślad podania o ubogim skrzypku i miłosierdziu Ukrzyżowanego.

Nie tylko muzycy „skrzypią” przez wieki u stóp Jezusa. Wszyscy Mu gramy i śpiewamy na różne nuty, tworząc symfonię uwielbienia, dziękczynienia, prośby, przebiegania. Wszyscy jesteśmy grajkami żebzącymi o miłosierdzie Pańskie w sprawach duchowych bądź życiowych czy materialnych i wszyscy jesteśmy wysłuchani. Według Jego woli każdy z nas dostał złoty pantofelek łask Bożych.

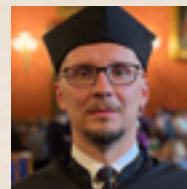
Ten sam Zbawiciel – król w cierniowej koronie, unieruchomiony na krzyżu dla odkupienia świata. Ten sam, który się wcielił i narodził, który przyjął hołdy Maryi i Józefa, pasterzy i mędrców, który zamieszkał w tabernakulum, w naszych sercach, w sercach i w duszach wszystkich stworzeń.

Pięknie pisze pani Bronisława Gumińska („Tygodnik Salwatorski” z 1996 r.) wspominając swojego ojca (na chórze Kościoła Najświętszego Salwatora znajduje się 4-głosowy pozytyw organowy): „Kiedy patrzę na klęczącego pod krzyżem grajka słyszę Ojca, który wtórował mu na organach tego kościoła. Przez tyle lat słyszę, jak wyśpiewuje przed Panem swoją najgłębszą nadzieję i wiarę, że „Chrystus Zmartwychwstan jest, nam na przykład dan jest” i myślę, że każdy kto w jakikolwiek sposób śpiewał Panu w cieniu salwatorskiego kościoła był jak ten grajek, ku któremu Pan się pochylił”. ■

Bibliografia:

silesiacum.pl/Wilgefortis
www.luccacitta.net/html-amp/922/il-volto-santo
polona.pl/item-view/46765ac2-16e2-450f-9e-51-944896b6f0e0?page=4
web.archive.org/web/20160305101603/http://tygodnik-salwatorski.icm.com.pl/print.php?sid=812
polona.pl/preview/90cf9d78-76a3-4a32-9fc3-e-1dafd0756b8
J. Adamczewski, *Kraków od A do Z*, KAW Kraków
Encyklopedia Krakowa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa – Kraków 2000
T. Dobrowolski, *Sztuka Krakowa*, Wydawnictwo Literackie Kraków 1978
www.swzygmunt.knc.pl/extraordinaryEFFIGIES/CRUCIFIXesWORLD/HTMs/NUMANA_CRUCIFIX_01.htm

PIEŚNI WIELKANOCNE WE MSZY ZA ZMARŁYCH



KRZYSZTOF DOBOSZ

Konstytucja o liturgii II Soboru Watykańskiego *Sacro-sanctum Concilium*, a także zalecenia posoborowe wskazywały na konieczność jaśniejszego wyrażenia w liturgii paschalnego wymiaru śmierci chrześcijanina¹. Chodziło o to, by katolicy pamiętali o zwycięstwie Chrystusa nad śmiercią, dzięki któremu mamy nadzieję, że „kiedyś wszyscy zmartwychwstaną z Chrystusem”². W praktyce liturgicznej reformy posoborowej ta idea znalazła wyraz m. in. w usunięciu sekwencji *Dies irae*, wprowadzeniu do Mszy za zmarłych aklamacji „Alleluja” (wcześniej śpiewano tractus *Absolve Domine*), wprowadzeniu doksológii „Chwała Ojcu” do psalmów śpiewanych w czasie liturgii pogrzebowej, a także celebracji przy zapalonym paschale, czy też figurze Chrystusa Zmartwychwstałego³. Niektórzy posuwali się jeszcze dalej, postulując, by pogrzeb chrześcijański był „mniej żałobny, a raczej wesoły”⁴. Być może w duchu tego nurtu niektórzy kantorzy

i organiści wykonujący śpiewy podczas Mszy za zmarłych starają się jeszcze bardziej podkreślić paschalny wymiar celebracji i stosują pieśni związane z Wielkanocą. Czy słusznie? Rozpatrzmy ten temat w odniesieniu do Mszy sprawowanych podczas pogrzebu, albowiem po usunięciu – w ramach reformy posoborowej – codziennych Mszy za zmarłych, formularze tej kategorii są wykorzystywane wyłącznie na pogrzebie oraz w Dzień Zaduszny.

Jest kilka powodów, które każą być niezwykle ostrożnym w używaniu pieśni wielkanocnych na pogrzebach. Po pierwsze: pieśni te nie odpowiadają treści antyfon. Nawet jeśli formularze Mszy za zmarłych zawierają wzmianki o zmartwychwstaniu⁵, to w swoim charakterze teksty te odbiegają od sposobu przeżywania Wielkanocy, zwłaszcza takiego, jaki obserwujemy w pieśniach wielkanocnych. Podkreślają one przejście przez śmierć wraz z Chrystusem i nadzieję na zmartwychwstanie do życia⁶. Co więcej, w tekstach Mszy za zmarłych w okre-

wykonywanych podczas procesji na cmentarz widział narzędzie zmiany nastroju polskich pogrzebów (domyślnie: na mniej smutny). S. Hartlieb, *Nowe obrzędy pogrzebowe a zwyczaje polskie*, „Ruch biblijny i liturgiczny” t. 27 nr. 1-2 (1974), s. 61.

5 Zob. Antyfony Mszy pogrzebowej w okresie wielkanocnym. Introit: „Jezus umarł i zmartwychwstał, * a Bóg przez Niego przywróci do życia tych, którzy umarli w Jezusie. * Jak w Adamie wszyscy umierają, * tak w Chrystusie wszyscy będą ożywieni. (Alleluja.). Antyfona na Komunię: „Ja jestem zmartwychwstanie i życie, * kto wierzy we Mnie, choćby i umarł, żyć będzie, * a każdy, kto żyje i wierzy we Mnie, nie umrze na wieki. (Alleluja.)”. *Mszał rzymski dla diecezji polskich*, Poznań 2013, s. 206-207.

6 W Polsce już w epoce przedtrydenckiej obok Mszy *Requiem* funkcjonował drugi formularz mszalny *Si enim credimus* o dużo bardziej paschalnym wydźwięku niż *Requiem*. Dotyczy to zwłaszcza introitu, którego przewodnim tematem jest zmartwychwstanie, jak i gradułu, który wyraża nadzieję. Jednak *offertorium* i *communio* są już tekstami o charakterze wstawieniowej modlitwy za dusze zmarłych. Trydencki Mszał św. Piusa V z 1570 r. (oraz jego następne edycje aż po 1962 r.) zawierał jedynie formularz *Requiem*, który co prawda proponował różne oracje i czytania na Dzień Zaduszny, po-

1 KL 81, Dekret Świętej Kongregacji Kultu Bożego z dn. 15.08.1969 r. o ogłoszeniu nowych „obrzędów pogrzebu”. Już w pierwszych latach po ukazaniu się rzeczono go dekretu pojawiły się liczne omówienia i komentarze. Zbiera je M. Pisarzak MIC, *Teologia modlitwy za zmarłych według rytuału „Obrzędy pogrzebu”*, „Ruch biblijny i liturgiczny” t. 27 nr 1-2 (1974), s. 127, przyp. 1.

2 Dekret Świętej Kongregacji Kultu Bożego z dn. 15.08.1969 r. o ogłoszeniu nowych „obrzędów pogrzebu”.

3 S. Szamota, *Odnowiony ryt chrześcijańskiego pogrzebu*, „Ruch biblijny i liturgiczny” t. 25 nr 4-5 (1972), s. 249.

4 Podkreśla to w swoim artykule z 1972 r. ks. Stanisław Szamota – orędownik wesołego charakteru pogrzebu chrześcijańskiego. Zob. S. Szamota, *Odnowiony ryt chrześcijańskiego pogrzebu*, „Ruch biblijny i liturgiczny” t. 25 nr 4-5 (1972), s. 249: „Chociaż nikt nie odmawia rodzinie zmarłego prawa do bardziej intensywnego przeżywania uczuciowego obrzędów pogrzebowych, to jednak liturgia w oparciu o zasadę reformy *veritas rerum*, dąży raczej do tego, aby pogrzeb chrześcijanina, który zasnął w Panu, był mniej żałobny, a raczej wesoły i rodzina «w bólu swoim otrzymała konieczną pociechę wiary» (Praenotanda, 13)”. Także ks. Stanisław Hartlieb uważał, że Msza pogrzebowa „zależnie od konkretnego wypadku może w swojej zasadniczej «tonacji» być [...] pełnym radości paschalnej dziełczynieniem”. W pieśniach paschalnych

sie wielkanocnym nie brakuje elementu wstawienniczego – zwłaszcza w modlitwie nad darami i modlitwie po Komunii⁷. Oznacza to ni mniej, ni więcej, tylko prośbę o zmiłowanie i skrócenie kary dla dusz przebywających w Czyśćcu. Warto zwrócić uwagę na drugi formularz Mszy pogrzebowej za zmarłych poza okresem wielkanocnym („Otwórz im, Panie, bramy raju”), w którym antyfona na wejście, modlitwa nad darami i modlitwa po Komunii mają charakter wstawienniczy, zaś kolekta i antyfona na Komunię podkreślają wymiar paschalny śmierci chrześcijanina⁸. Wynika z tego, że poświęcenie uwagi sprawie Sądu i Czyśćca nie neguje jednocześnie perspektywy zmartwychwstania ciał na końcu czasu. Te dwa tematy wzajemnie się dopełniają.

Jednym wielkim wołaniem o „światłość wiekuistą” dla zmarłych jest pierwsza z Mszy pogrzebowych poza okresem wielkanocnym („Wieczny odpoczynek”, czyli *Requiem*)⁹. Msza ta jest czysto wstawiennicza. Katolik włącza się w nieskończenie doskonałą Ofiarę Syna Bożego, mającą moc skrócić karę Czyśćca duszom w nim przebywającym. Obok bezdyskusyjnej wartości dla dusz, ma to wielki sens dla żyjących, ponieważ buduje poczucie łączności ze zmarłymi. Bardzo blisko praktyki modlitwy wstawienniczej za zmarłych są pieśni mszalne. Wśród nich szczególnie wierna antyfonom Mszy *Requiem* jest

grzeb, dzień śmierci oraz rocznicę śmierci, a także dla Mszy codziennej za zmarłych, jednak antyfony i śpiewy międzylekcyjne pozostawały te same. W posoborowym Mszale papieża Pawła VI powrócono do formularzy wyrażających paschalny wymiar śmierci chrześcijanina. *Missale Romanum ex decreto sacrosancti Concilii Tridentini restitutum*, Ratisbonae, Romae, Neo Eboraci 1898, s. [110]–[119]; A. Labudda SVD, Msza za zmarłych „Ruch biblijny i liturgiczny” t. 27 nr. 1-2 (1974), s. 31-35.

7 Modlitwa nad darami: „Wszeczmogący Boże, daj się przebłagać naszymi darami i przyjmij swojego sługę (swoją służebnicę) N., do chwały Twojego Syna, * z którym łączymy się w wielkim Sakramencie miłości”. Modlitwa po Komunii: „Boże, nasz Ojczy, złożyliśmy paschalną Ofiarę za Twojego sługę (Twoją służebnicę) N., * daj mu (jej) udział w Twojej światłości i pokoju”. *Mszał rzymski dla diecezji polskich*, Poznań 2013, s. 207.

8 Wymiar paschalny jest uwzględniony bardzo mocno w antyfonie na Komunię tej Mszy: „Oczekujemy naszego Zbawiciela, Jezusa Chrystusa, * który przekształci nasze ciała śmiertelne * na podobne do swojego ciała uwielbionego”. Ibidem, s. 206.

9 Pierwszy z formularzy Mszy *Requiem* ma teksty niemal identyczne z tym, który tak doskonale opracowywali Mozart, Faure, Durufle i in. Drugi formularz to „Otwórz im, Panie, bramy raju”, którego oracje również mają w większości charakter błagalny. Ibidem, s. 204-206.

pieśń „Wieczny pokój daj, o Panie”¹⁰. Bogatą treść powiązaną z wyżej przywołanym formularzem prezentują także utwory takie jak „Racz wiekuiste dać odpoczywanie”¹¹, czy „Ach, Ojczy pełen litości”¹². W drugiej zwrotce tej ostatniej pieśni śpiewamy: „Patrz, Ojczy nasz miłośny, na ołtarza ofiarę, którą Ci składa lud wierny i skróć czyśćcową karę. Spójrz na konającego Jezusa, Twego Syna, przez gorzką niech mękę Jego zniknie kaźni przyczyna”. Nawiązując do tego tekstu należy zwrócić uwagę, że nigdy nie mamy pewności zbawienia zmarłego (pewność taka jest zjawiskiem typowym dla protestantyzmu¹³). Nie wiemy, jaki bagaż odpuszczonych, lecz nie odpokutowanych grzechów ze sobą niesie i ile zostało mu do odpokutowania. Zbyt optymistyczne zakładając, że nasi zmarli natychmiast mogą znaleźć się w Niebie, możemy im niezwykle zaszkodzić poprzez zaniechanie modlitwy za nich¹⁴. Związek między naszą modlitwą a Bożym zmiłowaniem wyrażają pięknie zwrotki pieśni „Boże, Sędzio sprawiedliwy” przeznaczone na Ofiarowanie: „Myśl jest święta i zbawienna modlić się za zmarłymi, a Tobie Boże przyjemna zmiłowanie nad nimi”¹⁵. Należy podkreślić, że tekst ten nosi znamiona inspiracji tekstem biblijnym 12. rozdziału Drugiej Księgi Machabejskiej opowiadającego o ofierze złożonej przez Judę Machabeusza za poległych towarzyszy, u których pod odzieniem znaleziono przedmioty poświęcone pogańskim bóstwom. Wódz żydowski chciał zadośćuczynić w ten sposób za ich grzech, by mogli zmartwychwstać. Jak zauważa autor natchniony, „gdyby bowiem nie był przekonany, że ci zabici zmartwychwstaną, to modlitwa za zmarłych byłaby czymś zbędnym i niedorzecznym, lecz jeśli uważał, że dla tych, którzy pobożnie zasnęli, jest przygotowana najwspanialsza nagroda – była to

10 J. Siedlecki, *Śpiewnik kościelny*, pod red. W. Świerczka CM, Opole 1973, s. 354.

11 J. Siedlecki, *Śpiewnik kościelny*, pod red. W. Kałamarza CM i A. Ziółkowskiego CM, Kraków 2014, s. 905.

12 J. Siedlecki, *Śpiewnik kościelny*, pod red. K. Mrowca CM, Kraków 1990, s. 820-821.

13 Protestanci uważają, że uczynki nie mają wpływu na zbawienie, którego można dostąpić tylko dzięki łasce Bożej.

14 W uznanych przez Kościół objawieniach w Fatimie pojawia się dramatyczna wizja Czyśćca i Piekła, co w jakiś sposób powinno dać do myślenia w obliczu pojawiających się opinii np. o pustym Piekło, czy też wątpliwym istnieniu Czyśćca.

15 J. Siedlecki, *Śpiewnik kościelny*, pod red. W. Kałamarza CM i A. Ziółkowskiego CM, Kraków 2014, s. 896.

myśl święta i pobożna”¹⁶. Można więc powiedzieć, że Pismo Święte broni idei modlitwy wstawienniczej za zmarłych, połączonej z ofiarą za nich składaną.

Drugi powód nieestosowności używania pieśni wielkanocnych w Mszach za zmarłych jest związany z poprzednim. Msza taka, mając na celu wyproszenie życia wiecznego dla zmarłych, ma charakter pokutny. Prosząc, umartwiamy się – przez wieki było to czymś normalnym w liturgii rzymskiej. Liturgia za zmarłych nie ma blasku radości liturgii zmartwychwstania. Stąd wciskanie na siłę pieśni wielkanocnych, które mają ten charakter, jest wprowadzaniem niespójności, pewnego dysonansu do całego wydarzenia i jego przebiegu. Śpiew pieśni wielkanocnych na pogrzebie co do zasady ma podkreślać wymiar paschalny celebracji, a więc przypominać i uświadamiać uczestnikom liturgii, że Chrystus pokonał śmierć. Gdzie tu jednak stonowany wydzźwięk antyfon mszalnych? Gdzie prośba o skrócenie kar czyścicowych? Gdzie myśl o pomocy duszom w jak najszybszym dostąpieniu chwały Nieba? Śpiewając pieśni wielkanocne skupiamy się na sobie, na własnej samoświadomości i jej budowaniu. Czyż to nie jest poniekąd samolubne?

Trzeci powód to okoliczność, jaką jest pogrzeb oraz żałoba rodziny po śmierci zmarłego. Kościół szanuje smutek po stracie bliskiego i przeżywa go wraz z żałobnikami. Dawniej miało to swój wyraz między innymi w konsekwentnym używaniu szat liturgicznych o czarnej kolorystyce¹⁷. Tymczasem melodie pieśni wielkanocnych są wesołe, ponieważ służą wspólnotowemu wyrażaniu radości świąt paschalnych. Smutek po stracie kogoś bliskiego wcale nie oznacza negowania tajemnicy zmartwychwstania czy negowania zwycięstwa Chrystusa nad śmiercią. Za to zmuszanie do tłumienia własnych uczuć czy też okazywania radości na siłę jest co najmniej nie na miejscu.

Byłem w ostatnim czasie świadkiem dwóch sytuacji, które są smutnym przykładem bardzo nietrafnego doboru repertuaru do Mszy za zmarłych. Pierwsza to pogrzeb młodego, 35-letniego mężczyzny – męża, ojca dwójki małych dzieci. Kaznodzieja wywiązał się z trud-

16 2 Mch 12, 38-45.

17 Dzisiaj dopuszcza się zarówno używanie podczas pogrzebu szat liturgicznych koloru fioletowego jak i czarnego, zob. *Ogólne wprowadzenie do Mszału Rzymskiego*, nr 346 d-e. Pomimo tego w znakomitej większości wypadków w użyciu są szaty fioletowe.

nego dla siebie zadania bardzo dobrze – powiedział piękne kazanie wzbudzając wśród ogółu uczestników liturgii wielkie współczucie dla najbliższej rodziny. Dzieci szlochają, żona zmarłego także z trudem powstrzymuje się od płaczu. A organista na przygotowanie darów intonuje „Otrzyjcie już łzy płaczący, żale z serca wyzujcie. Wszyscy w Chrystusa wierzący weselcie się, radujcie...”. Młoda kobieta zostaje sama z małymi dziećmi, które tracą ojca – jak mają się weselić i radować? Wykonanie tej pieśni było wielce niefrasobliwe ze strony owego muzyka. Druga sytuacja: pogrzeb niemowlęcia. Z kaplicy cmentarnej po Komunii dochodzi głos: „Wstał Pan Chrystus z martwych ninie, alleluja, alleluja, uweselił lud swój mile...”. Nie wydaje mi się, żeby rodzice, którzy dopiero co stracili Bogu ducha winne dziecko byli szczególnie uweseleni, nawet jeśli mocno wierzą w zmartwychwstanie i życie wieczne. Te dwa przykłady pokazują, z jak delikatnymi okolicznościami mamy do czynienia podczas pogrzebu.

W tym miejscu należy wspomnieć, że dominującym motywem oracji Mszy zarówno podczas pogrzebu dziecka ochrzczonego, jak i nieochrzczonego jest przedstawienie Bogu smutku rodziców – doskonałym przykładem takiego postawienia sprawy jest kolekta Mszy podczas pogrzebu dziecka ochrzczonego¹⁸. Modlitwy nad darami¹⁹ i po Komunii²⁰ są prośbą o pocieszenie rodziców. Podobnie są ukształtowane oracje Mszy na pogrzebie dziecka nieochrzczonego. Kolekta tej Mszy jest prośbą o miłosierdzie nad dzieckiem²¹; modlitwa nad darami prośbą o pociechę dla rodziców²². Także w mo-

18 „Boże, Ty wiesz, że ból przenika nasze serca z powodu śmierci tego dziecka, które tak prędko zakończyło życie doczesne, † spraw, aby nas pocieszyła wiara, * że ono znalazło w niebie wieczne szczęście”. *Mszał rzymski dla diecezji polskich*, Poznań 2013, s. 239.

19 „Panie, nasz Boże, uświęć złożone Tobie dary i w swojej ojcowskiej dobroci pociesz zasmuconych rodziców N., † oni oddają Tobie dziecko, które otrzymali od Ciebie * spraw, aby z radością mogli je znowu zobaczyć w Twoim Królestwie”; ibidem.

20 „Boże, nasz Ojczy, przyjęliśmy w Komunii świętej Ciało i Krew Twojego Syna † z ufnością Ciebie prosimy, abyś udzielił pociechy Twoim wiernym, oplakującym zmarłe dziecko, * niech Najświętszy Sakrament utwierdzi w nich nadzieję życia wiecznego”; ibidem, s. 240.

21 „Wszchemogący Boże, przyjmij modlitwy Twoich wiernych, którzy smucą się z powodu straty dziecka, * i umocnij ich ufność w Twoje miłosierdzie”; ibidem, s. 241”.

22 „Panie, nasz Boże, przyjmij te dary jako znak naszego poddania się zrządzeniom Twojej opatrności * i udziel nam Twojej ojcowskiej pociechy”; ibidem.

dlitwie po Komunii dominuje temat pocieszenia, jednak jej treść została wzbogacona o motyw nadziei na życie wieczne²³. Jak widać z powyższego zestawienia, Kościół bardzo poważnie traktuje smutek rodziców po stracie dziecka i raczej prosi o pocieszenie dla nich, niż sugeruje, że powinni się już cieszyć z jego zbawienia.

Przy okazji wprowadzenia nowych obrzędów pogrzebu z początkiem lat 70-tych XX w. pojawił się szereg publikacji omawiających nowe *Ordo exequiarum*, m.in. na łamach czasopisma pt. „Ruch biblijny i liturgiczny”. Wśród komentujących je od strony muzycznej byli ks. Stanisław Hartlieb i ks. Romuald Rak. Ks. S. Hartlieb zastanawiając się nad możliwymi zamiennikami dla antyfon na procesję do kościoła oraz z kościoła na cmentarz, zadał pytanie, czy mogą wśród nich być pieśni paschalne? W jego opinii, poprzedzonej analizą antyfon z rytuału, można byłoby tego typu pieśni wykonywać podczas procesji na cmentarz, jednak każdorazowo wymagałoby to oceny konkretnego przypadku przez duszpasterza i wspólnotę²⁴. Opinie autora cechuje duża ostrożność w zalecaniu śpiewów ściśle wielkanocnych. Co więcej, ks. S. Hartlieb nie proponuje wykonywania pieśni wielkanocnych podczas Mszy Świętej.

Ks. Romuald Rak przy okazji wprowadzenia nowych obrzędów pogrzebu podjął się oceny sytuacji panującej w zakresie treści śpiewów podczas liturgii za zmarłych na Śląsku na początku lat 70-tych XX wieku²⁵. Wśród wniosków znajduje się spostrzeżenie, że znakomitą większość stanowią teksty o charakterze wstawienniczym. Pomimo, iż znalazł kilka utworów nawiązujących do wiary w zmartwychwstanie, to jednak były one w zdecydowanej mniejszości. W związku z tym postulował zrównoważenie śpiewów o charakterze wstawienniczym poprzez skomponowanie nowych, o treści wyrażającej wiarę w zmartwychwstanie, oraz zawierających napomnienie dla uczestników liturgii. W jego zamysle te trzy rodzaje śpiewów na pogrzeb miały funkcjonować równocześnie²⁶. Należy zwrócić uwa-

23 „Boże, nasz Ojczy, przyjęliśmy w Komunii świętej Ciało i Krew Twojego Syna † z ufnością Ciebie prosimy, abyś udzielił pociechy Twoim wiernym, opłakującym zmarłe dziecko, * niech Najświętszy Sakrament utwierdzi w nich nadzieję życia wiecznego”; ibidem, 242”.

24 S. Hartlieb, *Nowe obrzędy pogrzebowe a zwyczaje polskie*, „Ruch biblijny i liturgiczny” t. 27 nr. 1-2 (1974), s. 59-61.

25 R. Rak, *Dawne i nowe śpiewy pogrzebowe na Śląsku*, „Ruch biblijny i liturgiczny” t. 27 nr. 1-2 (1974), s. 65-73.

26 Ibidem, s. 72-73.

gę, że ks. R. Rak nie postuluje wprowadzania utworów wesołych, ani nie podpowiada pieśni wielkanocnych jako możliwego repertuaru pogrzebowego.

Co zatem zrobić, aby uwypuklić paschalny wymiar tajemnicy śmierci chrześcijanina, nie naruszając jednocześnie błagalnego charakteru Mszy za zmarłych i smutku żałobników? Jedną z możliwości jest używanie pieśni nie-wielkanocnych nawiązujących do tematu paschalnego. Do takich należą „Jam jest chlebem żywym”²⁷ czy też „Panie, umocnij wiarę naszą”²⁸. Ponadto w ostatnich zwrotekach pieśni za zmarłych znajdujemy nieco treści o zmartwychwstaniu. Taką jest np. „Jezu Chryste, Boże w ciele”, której ostatnia zwrotka mówi: „Przyjmij mą duszę do siebie, niech się z Tobą cieszy w niebie; i ciało, gdy zmartwychwstanie, niech Ci wiecznie służy, Panie”²⁹. Ostatnie dwie zwrotki pieśni „Jezu w Ogroju mdlejący” nawiązują do wiecznej szczęśliwości: „Przez swą, Chryste, srogą mękę, podaj duszom w Czyśćcu rękę, wyciągnij je do swobody, policz między świętych trzody, O Jezu! Wprowadź do rajskiej wieczności, do niebieskiej szczęśliwości, tam gdzie święci pieśń śpiewają, Trójcę Świętą wychwalają, O Jezu!”³⁰. Motyw zmartwychwstania jest wyraźnie obecny w „Tobie, Boże, wznosim pienia”. W drugiej zwrotce czytamy: „Dobry Jezu! kto w Cię wierzy, ten nie umrze na wieki, choć biegu życia domierzy, chociaż zamknie powieki, boś Ty Żywot, wskreszenie, a śmierć tylko zaśnienie”³¹. Z nowszych pieśni za zmarłych bardzo mocny rys paschalny nosi „Mój Odkupiciel, Chrystus zmartwychwstał”³². Spośród pieśni wielkanocnych możliwym wyborem jest użycie pierwszych dwóch zwrotek pieśni „Chrystus zmartwychwstan jest”³³

27 J. Siedlecki, *Śpiewnik kościelny*, pod red. W. Kałamarza CM i A. Ziółkowskiego CM, Kraków 2014, s. 352.

28 Ibidem, s. 855.

29 *Wielbij duszo moja Pana. Śpiewnik kościelnych*, oprac. F. Rączkowski, Warszawa [1957], s. 356.

30 J. Siedlecki, *Śpiewnik kościelny*, pod red. W. Kałamarza CM i A. Ziółkowskiego CM, Kraków 2014, s. 900-901.

31 J. Siedlecki, *Śpiewnik kościelny*, pod red. W. Świerczka CM, Warszawa 1953, s. 326.

32 J. Siedlecki, *Śpiewnik kościelny*, pod red. W. Kałamarza CM i A. Ziółkowskiego CM, Kraków 2014, s. 902.

33 Ibidem, s. 268. Pieśni „Chrystus zmartwychwstan jest”, a obok niej „Przez Twoje święte zmartwychpowstanie”, znajdują się wśród propozycji śpiewów procesyjnych w liturgii pogrzebowej podanych przez ks. S. Hartlieba, *Nowe obrzędy pogrzebowe a zwyczaje polskie*, „Ruch biblijny i liturgiczny” t. 27 nr. 1-2 (1974), s. 59.

jako zamiennik dla antyfony na wejście Mszy pogrzebowej w okresie wielkanocnym. Poza tym pieśń „Chrystus Pan zmartwychwstał” w swoim charakterze nie wprowadza nieuzasadnionej wesołości, a przypomina o tym, że zmartwychwstanie Chrystusa otwiera podwoje „wiecznej krainy”³⁴.

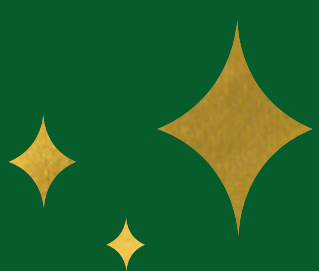
Można także o wiele subtelniej pokazać to, o co nam chodzi np. poprzez dobór części stałych Mszy. Jak wiadomo, polskie opracowanie *ordinarium* autorstwa docenta Mariana Machury³⁵ jest oparte na motywach sekwencji *Victimae paschali laudes*. Pojawiają się one w „Panie zmiłuj się nad nami” oraz w „Baranku Boży”. Czyż można znaleźć subtelniejszy sposób przypomnienia o prawdziwym zmartwychwstaniu, niż wprowadzenie do prośb o zmiłowanie „(Panie, zmiłuj się...”, „Baranku Boży, [...] zmiłuj się...” melodii, która szczególnie pielęgnuje pamięć o Wielkanocy? Jest to fantastyczne połączenie tego, co przeżywamy tu i teraz, z tym, co góruje ponad naszą codziennością, jednocześnie jej nie negując. Radosny charakter „Święty, święty” podkreśla prawdę o wieczności Boga, do której zmierza każdy człowiek poprzez bramę śmierci. Tekst nie jest jednak nachalną próbą „wymuszenia” radości na żałobnikach. Nie koliduje z żałobą, ponieważ jest on obecny w każdej Mszy świętej.

Dobieranie pieśni jako zamienników antyfon w liturgii jest wbrew pozorom czynnością bardzo trudną. Roztropność, ale także praktyka, nakazują ostrożność, aby nie umniejszyć zarówno słowu liturgii, jak i przeżywaniu pewnych wyjątkowych wydarzeń przez członków wspólnoty. Jest bardzo ważnym, aby przekaz liturgii był spójny, a jednocześnie, by nie próbować na siłę wprowadzać elementów, które są nienaturalne dla przeżywania smutku po śmierci człowieka. Nie należy także osłabiać poczucia konieczności modlitwy wstawienniczej za zmarłych, wszak bardzo jej oni potrzebują. Pieśni wielkanocne nie są dobrym pomysłem na dostosowywanie się do zaleceń ojców II Soboru Watykańskiego. Warto szukać innych rozwiązań, subtelnych, ale znaczących. Jak zwracał uwagę ks. I. Pawlak, „muzyka nie może narzucać liturgii repertuaru. To liturgia podsuwa i niejako dyktuje odpowiedni zestaw utworów”³⁶. ■

34 Ibidem, s. 267.

35 Ibidem, s. 924-928.

36 I. Pawlak, *Liturgia i muzyka – wzajemne relacje*, „Annales Lublinenses pro Musica Sacra” 5 (2014) nr 5, s. 60.



Wielebne Siostry,
Szanowni Państwo
Panie i Panowie Organiści,

z okazji zbliżających się Świąt Bożego Narodzenia pragniemy wyrazić wdzięczność za Waszą posługę, która ubogaca liturgię i prowadzi wiernych bliżej Tajemnicy Wcielenia. Swoją muzyką i śpiewem głosicie Dobrą Nowinę o narodzeniu Zbawiciela, podobnie jak aniołowie, którzy śpiewali:

„Chwała Bogu na wysokościach, a na ziemi pokój ludziom Jego upodobania” (Łk 2,14).

Niech czas Świąt Narodzenia Pańskiego będzie dla Was momentem szczególnego doświadczenia pokoju i radości, które przynosi nowonarodzony Jezus Chrystus. Życzymy, abyście w duchu hasła roku jubileuszowego „Pielgrzymi nadziei” odnajdowali w Nim źródło siły i nadziei w Waszej codziennej posłudze.

Niech w Waszych sercach i domach rozbrzmiewa harmonia miłości, jaką przynosi Emmanuel – Bóg z nami.

Z darem modlitwy i błogosławieństwa,

*ks. Grzegorz Lenart
wraz z Archidiecezjalną Komisją Muzyki Kościelnej*

