

COMMUNIO NA II NIEDZIELĘ ADWENTU: JERUSALEM SURGE

---

TRZY DEKADY W KRÓLEWSKIEJ KATEDRZE. JUBILEUSZ WITOLDA ZALEWSKIEGO

---

PÓŁROCZNIK MUZYKÓW KOŚCIELNYCH ARCHIDIECEZJI KRAKOWSKIEJ

2 (10) 2025

ISSN 3071-7698

# MUSICA ECCLESIAE



# DRODZY KSIĘŻA, SIOSTRY ZAKONNE, PANIE I PANOWIE ORGANIŚCI!



KS. GRZEGORZ LENART

Zanim oddamy w Państwa ręce kolejny numer naszego pisma, pragniemy wyrazić głęboką wdzięczność Jego Ekscelencji Księdzu Arcybiskupowi Markowi Jędraszewskiemu, Metropolicie Krakowskiemu. Osiem lat jego posługi w naszej diecezji to również osiem lat nieustannej troski o muzykę kościelną – o jej rozwój, godność i piękno. Dziękujemy za wszystkie inicjatywy, które wspierał; za obecność podczas dni skupienia muzyków kościelnych; za słowo umocnienia, które niejednokrotnie kierował w stronę tych, którzy swoją posługę opierają na wrażliwości i służbie liturgii. Jego otwartość i życzliwość pozwoliły wielu cennym dziełom rozkwitnąć, a środowisku muzyków znaleźć poczucie jedności i misji.

Jednocześnie z serca pragniemy powitać nowego Pasterza Archidiecezji, Księdza Kardynała Grzegorza Rysia. Życzymy, aby harmonia, która od wieków rozbrzmiewa w murach naszych świątyń, stała się również źródłem inspiracji w Jego codziennej posłudze. Niech Duch Święty prowadzi Go niczym delikatny, lecz pewny motyw przewodni – tak, aby wspólnie z nami mógł współtworzyć żywe, piękne i prawdziwie modlitewne oblicze muzyki sakralnej w Krakowie.

W niniejszym numerze kierujemy uwagę zarówno ku tradycji, jak i współczesnym wyzwaniom. Rozważanie „*Communio na II Niedzielę Adwentu: Jerusalem surge*” przypomina nam o rzymskiej tradycji stacji liturgicznych i o tym, jak głęboko zakorzeniona symbolika może wciąż kształtować nasze przeżywanie roku kościelnego. Z kolei obszerne studium poświęcone konserwacji zabytkowych organów w bazylice oo. Bernardynów w Kalwarii Zebrzydowskiej ukazuje, jak wielkim

skarbem są instrumenty, które od pokoleń niosą głos modlitwy – oraz jak wymagającym, lecz fascynującym procesem jest ich ochrona.

Warto również zwrócić uwagę na refleksję o pieśniach miłosierdzia, która prowadzi nas przez duchową i historyczną drogę związanych z nim śpiewów, oraz na poruszający jubileuszowy portret Witolda Zalewskiego, pierwszego organisty katedry wawelskiej. To opowieść o trudzie, wierności i pięknie, które rodzi się tam, gdzie talent spotyka się z powołaniem. W numerze znajdują Państwo także odrobinę lekkości – „Improwizację od kuchni”, list pełen humoru, przypraw i muzycznych metafor.

Niech te teksty staną się dla Państwa inspiracją do dalszego odkrywania, jak wielką przestrzenią wiary i kultury jest muzyka kościelna. Życzę owocnej lektury – i aby każdy dźwięk, który w naszych świątyniach wybrzmiewa na chwałę Boga, umacniał naszą wspólnotę i prowadził ku temu, co naprawdę wartościowe. ■

## W TYM NUMERZE

COMMUNIO NA II NIEDZIELĘ  
ADWENTU: JERUSALEM SURGE 4

INSTRUKCJA EPISKOPATU POLSKI  
O MUZYCE KOŚCIELNEJ 7

CO MÓWIĄ DOKUMENTY...  
...O PSALMIE RESPONSORYJNYM 17

KONSERWACJA ZABYTKOWYCH  
ORGANÓW W BAZYLICE  
OO. BERNARDYNÓW W KALWARII  
ZEBRZYDOWSKIEJ (CZ. I) 19

IMPROWIZACJA „OD KUCHNI” CZYLI  
LISTY STRYJA BARTOLINIEGO DO  
BARTŁOMIEJA 29

TRZY DEKADY W KRÓLEWSKIEJ  
KATEDRZE. JUBILEUSZ WITOLDA  
ZALEWSKIEGO 33

„A MIŁOSIERDZIE TWOJE JAK  
OGROMNE SŁOŃCE” – O PIEWCACH  
I PIEŚNIACH 36

LIST KSIĘDZA ARCYBISKUPA MARKA  
JĘDRASZEWSKIEGO 40

O, JANIE PAWLE, DZIŚ TWÓJ GŁOS 41

TOBIE, BOŻE, WZNOSIM PIENIA 42

Zdjęcia na okładce i wewnątrz gazety przedstawiają organy w bazylicy pw. Matki Bożej Anielskiej przy klasztorze oo. Bernardynów w Kalwarii Zebrzydowskiej (stan przed trwającą konserwacją oraz podczas prowadzonych prac).



REDAKTOR NACZELNY:  
**KS. GRZEGORZ LENART**

REDAKCJA:  
SUSI FERFOGLIA  
PIOTR MATOGA  
MATEUSZ PECIAK  
HELENA BORKOWSKA

KOREKTA:  
**DAWID RZEPKA**  
**PIOTR MATOGA**

SKŁAD:  
TBC PROJECT

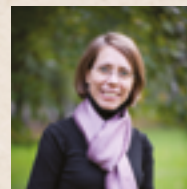
ZDJĘCIA:  
KS. SEWERYN PUCHAŁA

WYDAWCA:  
ARCHIDIECEZJALNA KOMISJA  
MUZYKI KOŚCIELNEJ

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

E-MAIL:  
MUZYKAWDIECEZJI@GMAIL.COM

# COMMUNIO NA II NIEDZIELĘ ADWENTU: JERUSALEM SURGE



SUSI FERFOGLIA

W drugą niedzielę Adwentu kościołem stacyjnym w Rzymie była **Bazylika Świętego Krzyża Jerozolimskiego** (Basilica di Santa Croce in Gerusalemme).

Tradycja rzymskich mszy stacyjnych (zbieranie się wiernych w konkretnym kościele Rzymu w danym dniu liturgicznym, a następnie odprawianie tam uroczystej liturgii, dawniej często z udziałem papieża) obejmuje zarówno okres Wielkiego Postu (co jest bardziej znane), jak i Adwentu.

W okresie Adwentu stacje rzymskie wypadają w następujących kościołach:

**I Niedziela Adwentu:** Bazylika Matki Bożej Większej (*Santa Maria Maggiore*)

**II Niedziela Adwentu:** Bazylika Świętego Krzyża Jerozolimskiego (*Santa Croce in Gerusalemme*)

**III Niedziela Adwentu:** Bazylika Świętego Piotra na Watykanie (*San Pietro in Vaticano*)

**IV Niedziela Adwentu:** Bazylika Świętych Apostołów (*Santi XII Apostoli*)

W związku z tym, zgodnie z historyczną i tradycyjną liturgią rzymską, w II Niedzielę Adwentu właśnie w bazylice *Santa Croce in Gerusalemme* odbywała się główna Msza stacyjna.

Połączenie II Niedzieli Adwentu z Bazyliką Świętego Krzyża Jerozolimskiego opiera się na głębokiej symbolice teologicznej i historycznej, stanowiąc integralną część rzymskiej tradycji stacyjnej.

Połączenie to można wyjaśnić w następujący sposób:

## 1. Przejście od żłóbka do krzyża

Okres Adwentu to czas oczekiwania na narodziny Chrystusa (żłóbek), ale liturgia rzymska przypomina, że ostatecznym celem przyjscia Zbawiciela na świat jest Jego Męka i Śmierć na krzyżu dla zbawienia ludzkości.

**I Niedziela Adwentu** miała swoją stację w Bazylice Matki Bożej Większej (*Santa Maria Maggiore*), gdzie czczone są relikwie żłóbka. Symbolizuje to początek drogi Zbawiciela.

**II Niedziela Adwentu** przenosi wiernych do Bazyliki Świętego Krzyża Jerozolimskiego, która przechowuje jedno z najważniejszych relikwii Męki Pańskiej (fragmenty Prawdziwego Krzyża, gwóźdź, *Titulus Crucis*, czyli tabliczkę z napisem INRI).

To przejście ma przypominać, że misterium Wcielenia i misterium Odkupienia są nierozdzielnie ze sobą związane. Radość adwentowego oczekiwania na narodzenie Dzieciątka Jezus jest radością z przyjścia Zbawiciela, który dokona zbawienia przez krzyż.

## 2. Wezwanie do odnowy Jerozolimy (teksty mszalne)

Teksty mszalne tej niedzieli, w szczególności antyfony na Komunię i pierwsze czytanie, wzywają do radości i odnowy Jerozolimy:

### Antyfony na Komunię (Bar 5, 5; 4, 36):

*Jerúsalem, surge et sta in excélsio,*

*et vide iucunditátem, quæ véniet tibi a Deo tuo.*

(Powstań, Jerozale, i stań na miejscu wysokim, i zobacz radość, którą otrzymasz od twego Boga.)

Teksty te odnoszą się zarówno do ziemskiego miasta Jerozolimy, skąd pochodziły relikwie przechowywane w rzymskiej bazylice, jak i do Niebiańskiej Jerozolimy, do której Kościół zmierza. Wzywają one do przygotowania drogi Panu, oczyszczenia serc i podniesienia wzroku ku nadchodzącej chwale.

Bazylika, nazwana "Świętego Krzyża w Jerozolimie", fizycznie ucieleśnia to wezwanie. Jest to symboliczna "Jerozolima" w Rzymie, miejsce, w którym pielgrzymi mogą czcić centralny punkt historii zbawienia – krzyż.

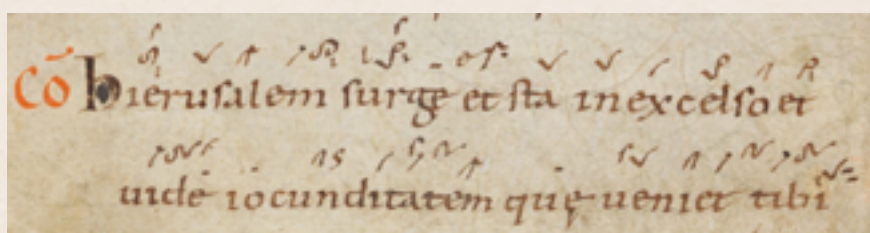
### 3. Konieczność nawrócenia i pokuty

Ewangelia tej niedzieli, koncentrująca się na postaci Jana Chrzciciela i jego wezwaniu do nawrócenia (*Przygotujcie drogę Panu, prostujcie ścieżki dla Niego*, por. Mt 3, 1-12), podkreśla potrzebę przemiany życia.

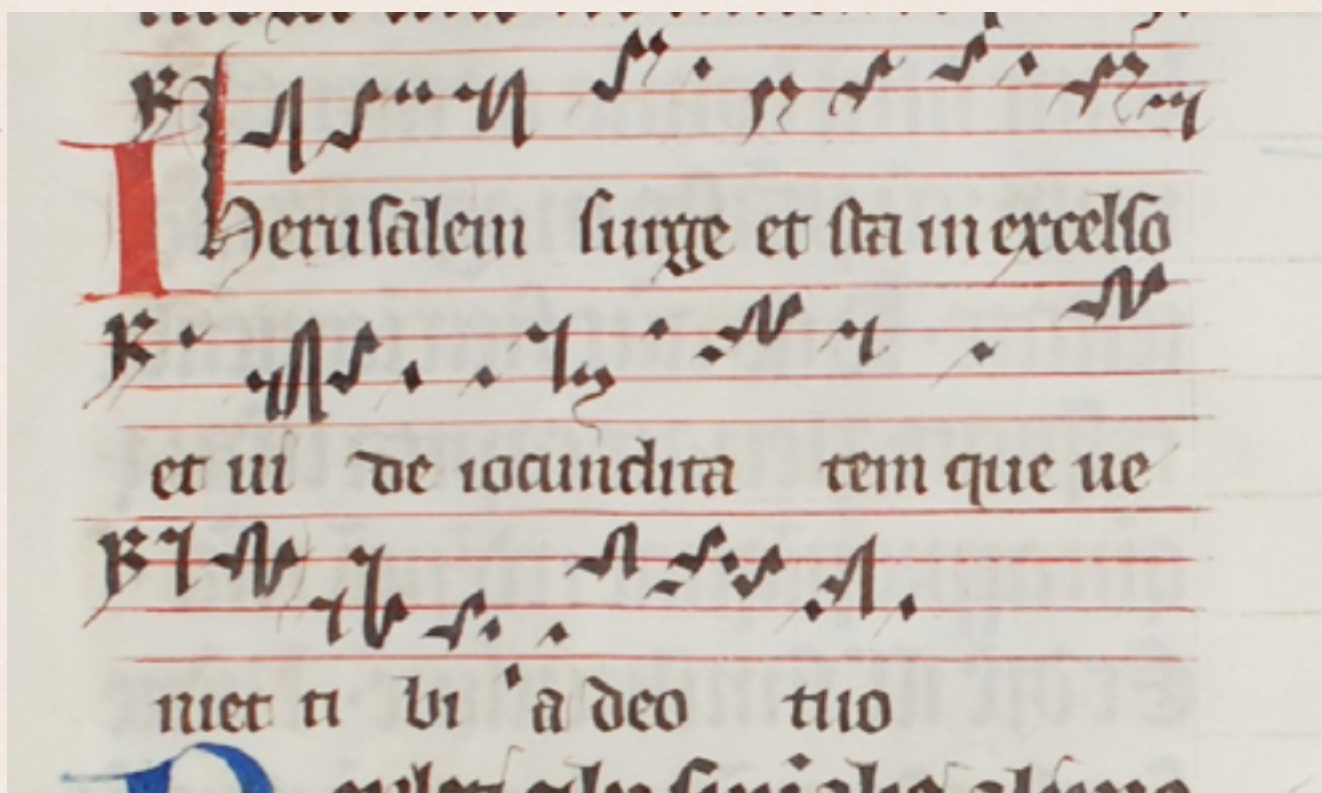
Kompozytor gregoriański stworzył jeden z najpiękniejszych i najbardziej wyrazistych śpiewów całego okresu Adwentu. *Jerusalem surge* (Powstań, Jerozolimie) zobrazowane jest poprzez melodię, która długimi wartościami postępuje ku górze i dotyka najwyższego dźwięku całego krótkiego utworu: dźwięku LA. Wystę-

pujące neумы są raczej niepotoczyste i w ten sposób wyrażają pewność i stabilność miasta Jeruzalem.

Po intonacji początkowej *Jerusalem surge* poprzez melodyjną, pełną rozmachu skalę, kolejna część utworu, aż do zakończenia, charakteryzuje się zmianą nastroju sugerowaną przez takie słowa jak „iucunditatem” (rozkosz), „veniet” (przyjdzie) i „a Deo tuo” (od twojego Boga). W rozwoju melodycznym i rytmicznym utworu charakter ten uzyskuje się między innymi dzięki częstym, falistym ruchom, które krążą wokół FA, dźwięku strukturalnego II modusu. ■



Fragment z rękopisu Einsiedeln 121, k. 4 (960-970)



Missale plenarium AiBKkk Ms 3, k.10 (po 1320)

Comm.  
II.

J E- RU-SA-LEM surge, et sta in excélso: et vi-

de ju-cun-di-tá- tem, quae vé-ni- et ti- bi a De-

o tu- o.

Graduale Novum, s. 10.

## ***Instrukcja Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej***

### **Wstęp**

1. Mija 50 lat od opublikowania Instrukcji *Musicam sacram* służącej wprowadzeniu w życie Konstytucji o liturgii świętej *Sacrosanctum Concilium* Soboru Watykańskiego II. Kościół jest wdzięczny Bogu za odnowę życia liturgicznego, którą umożliwiło nauczanie soborowe. Zaznaczono w nim, że muzyka, a zwłaszcza *śpiew kościelny związany ze słowami, jest nieodzowną oraz integralną częścią uroczystej liturgii*<sup>1</sup>. Już wcześniej Pius XII w encyklice o muzyce kościelnej *Musicae sacrae disciplina* podkreślił, że *inne rodzaje sztuki: architektura, malarstwo czy rzeźbiarstwo, przygotowują tylko godne miejsce świętym obrzędom, muzyka sakralna spełnia uprzywilejowaną rolę w samym sprawowaniu świętych ceremonii i obrzędów*<sup>2</sup>.
2. Wspomniana Instrukcja *Musicam sacram* Świętej Kongregacji Obrzędów z 1967 roku, a na gruncie polskim *Instrukcja Episkopatu Polski o muzyce liturgicznej po Soborze Watykańskim II* z 1979 roku, szczegółowo omówiły wskazania soborowej konstytucji. Po nich ukazały się jeszcze inne dokumenty Stolicy Apostolskiej poświęcone liturgii. Do wielu z nich odwołuje się niniejsza *Instrukcja*, przypominając zapisane tam normy, które powinny być realizowane w życiu liturgicznym.
3. Zachodzące przemiany społeczne i kulturowe oraz postępująca sekularyzacja życia dotyczą także liturgii. Przyczyna tego zjawiska tkwi przede wszystkim w fałszywym poczuciu wolności oraz nieznajomości nauki Kościoła<sup>3</sup>. *Wierni mają prawo, aby władza kościelna sprawowała kierownictwo nad świętą liturgią, aby liturgia nie była postrzegana jako prywatna własność kogokolwiek, ani samego celebransa, ani wspólnoty, w której sprawuje się sakramenty*<sup>4</sup>. W tym kontekście istnieje również potrzeba bardziej wnikliwego spojrzenia na problemy związane z muzyką w Kościele w Polsce.

### **I. Zasady ogólne**

4. Z obrzędami chrześcijańskimi zawsze związana była muzyka. Psalmi, hymny i pieśni stanowiące część Biblii, stają się nośnikiem prawd objawionych<sup>5</sup>. Już w Kościele apostoelskim śpiew traktowano jako dar Ducha, tak samo jak głoszenie kerygmatu. Kościół nadal otacza opieką wszelkie formy sztuki sakralnej. Przejawia się to także w trosce o zachowanie i powiększanie skarbcza muzyki sakralnej<sup>6</sup>.
5. Wskazania Kościoła dotyczące muzyki można lepiej rozumieć, gdy uściśli się znaczenie pojęć: muzyka religijna, kościelna, sakralna czy liturgiczna.

---

<sup>1</sup> Konstytucja o liturgii świętej Soboru Watykańskiego II (4.12.1963) [dalej: KL], 112.

<sup>2</sup> Pius XII, Encyklika *Musicae sacrae disciplina* (25.12.1955), II, 3.

<sup>3</sup> Kongregacja ds. Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów, Instrukcja *Redemptionis sacramentum* (25.03.2004) [dalej: RS], 7 i 9.

<sup>4</sup> RS 18.

<sup>5</sup> Zob. Wj 15, 1-21; 2 Sm 6, 5; 1 Km 23, 5; 25, 2-32; Ef 5, 18; Kol 3, 16; 1 Kor 14, 26.

<sup>6</sup> Zob. KL 114.

- a) Muzyka religijna jest sztuką, która odnosi się w swej inspiracji do tematyki dotyczącej Boga, Jego objawiania się w świecie, bądź też różnych przejawów życia wspólnoty wierzących.
  - b) Muzyka kościelna pochodzi z chrześcijańskiego kręgu kulturowego i jest związana z życiem chrześcijańskich wspólnot wyznaniowych.
  - c) Muzyka sakralna obejmuje wszelkie kompozycje powstałe w ciągu wieków z przeznaczeniem do liturgii w Kościele.
  - d) Muzyką liturgiczną są kompozycje, które zgodnie z przepisami kościelnymi współtworzą święte obrzędy. W wypełnianiu funkcji znaku liturgicznego muzyka posługuje się różnymi formami, gatunkami i rodzajami, zarówno wokalnymi, wokarno-instrumentalnymi, jak i instrumentalnymi.
6. Liturgia z natury swej jest nie tylko otwarta na muzykę, lecz wręcz się jej domaga. Muzyka w liturgii nie jest jej „oprawą”, ale integralnie wiąże się z celebracją świętych obrzędów. *Może być szczególnym sposobem uczestnictwa w świętych obrzędach, w tajemnicy wiary*<sup>7</sup>. Celem muzyki liturgicznej jest chwała Boża i uświęcenie wiernych<sup>8</sup> oraz budowanie wspólnoty wierzących.
  7. *Kościół uznaje wszystkie formy prawdziwej sztuki i dopuszcza je do służby Bożej, jeżeli tylko posiadają wymagane przymioty*<sup>9</sup>. Należy bezwzględnie stać na straży wykonywania takiej muzyki liturgicznej, która jest autentyczną sztuką nakierowaną zawsze na świętość kultu, i wprowadzać do liturgii tylko to, co odpowiada *świętości miejsca, godności obrzędów liturgicznych i pobożności wiernych*<sup>10</sup>. *Nie wolno w liturgii wykonywać utworów o charakterze świeckim*<sup>11</sup>.
  8. *W ramach ars celebrandi znaczące miejsce zajmuje śpiew liturgiczny*<sup>12</sup>. *Czynność liturgiczna przybiera godniejszą postać, gdy służba Boża odbywa się uroczyście ze śpiewem, przy udziale osób posługujących na mocy święceń, z czynnym uczestnictwem wiernych*<sup>13</sup>. W większym stopniu należy uwzględnić chorał gregoriański jako własny śpiew liturgii rzymskiej<sup>14</sup>.
  9. Teksty przeznaczone do śpiewów kościelnych należy *czerpać przede wszystkim z Pisma Świętego i źródeł liturgicznych*<sup>15</sup>. Tekst i melodia oraz ich wykonanie mają odpowiadać znaczeniu celebrowanej tajemnicy, częściom obrzędu, a także okresowi liturgicznemu<sup>16</sup>.

## II. Muzyczne funkcje w liturgii

10. W czynnościach liturgicznych każdy w zależności od święceń i funkcji pełni sobie właściwe zadanie: przewodniczący liturgii biskup lub prezbiter, diakon, lektor, psalterzysta, kantor, schola, chór, dyrygent, organista. Biskup diecezjalny jest pierwszym szafarzem Bożych misterii w powierzonym mu Kościele, dlatego czuwa nad stosowaniem odpowiedniej muzyki liturgicznej. W parafii proboszcz, a w innych wspólnotach ten, kto w imieniu biskupa spełnia urząd pasterski, odpowiada za kształt liturgii i jej przygotowanie. Nieodzowna jest harmonijna współpraca wszystkich pełniących różne funkcje.

<sup>7</sup> Przemówienie papieża seniora Benedykta XVI po nadaniu doktoratu *honoris causa*, Castel Gandolfo (5.07.2015), *Anamnesis* 21(2015), nr 4 (83), s. 8.

<sup>8</sup> Zob. KL 112.

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> Zob. Instrukcja Świętej Kongregacji Obrzędów *Musicam sacram* (5.03.1967) [dalej: MS], 60.

<sup>11</sup> *Instrukcja Episkopatu Polski o muzyce liturgicznej po Soborze Watykańskim II* (8.02.1979) [dalej: IEP], 10.

<sup>12</sup> Benedykt XVI, Adhortacja apostolska *Sacramentum caritatis* (22.02.2007) [dalej: SC], 42.

<sup>13</sup> KL 113.

<sup>14</sup> Zob. KL 116.

<sup>15</sup> KL 121.

<sup>16</sup> Zob. SC 42.

- a) Przewodniczący liturgii powinien wykorzystywać dopuszczone i zalecone przez przepisy możliwości w sprawowaniu świętych obrzędów i dostosowania ich do potrzeb wspólnoty. Zaleca się, aby uwzględniał stopnie uroczystej liturgii i śpiewał wszystkie części przeznaczone dla niego<sup>17</sup>.
  - b) Funkcją diakona związaną ze śpiewem jest: proklamowanie Ewangelii, podawanie intencji modlitwy powszechnej, wezwanie do znaku pokoju, rozesłanie i inne wezwania zawarte w obrzędach. Do diakona (a gdy go nie ma, do prezbitera lub kantora) należy wykonanie uroczystego orędzia wielkanocnego.
  - c) Lektor, który wykonuje czytania, może je zaśpiewać według melodii z *Lekcjonarza*<sup>18</sup>.
  - d) Psalterzysta<sup>19</sup> (psalmista, kantor psalmu) wykonuje psalm responsoryjny z ambony.
  - e) Do kantora należy: przygotowanie i kierowanie śpiewem zgromadzenia liturgicznego oraz solowe wykonywanie niektórych śpiewów. Funkcji tej nie może spełniać z ambony, z wyjątkiem śpiewu orędzia wielkanocnego<sup>20</sup>.
  - f) Schola prowadzi śpiew całego zgromadzenia liturgicznego. Może również samodzielnie wykonywać podczas celebracji śpiewy liturgiczne zgodnie z obowiązującymi przepisami.
  - g) Chór zasadniczo wykonuje muzykę wielogłosową. Jeżeli nie ma scholi, powinien przejąć jej zadania. Zawsze włącza się w śpiew całego zgromadzenia.
  - h) Dyrygentem zespołu śpiewaczego może być wyłącznie osoba posiadająca odpowiednie przygotowanie muzyczne i liturgiczne. Jeżeli nie ma kantora, kieruje śpiewem uczestników liturgii.
  - i) Organista akompaniuje do śpiewu całego zgromadzenia liturgicznego oraz wykonuje utwory organowe zgodnie z przepisami. Nie akompaniuje do śpiewów solowych przewodniczącego liturgii lub kogoś z asysty<sup>21</sup>. Jeżeli nie ma ani kantora, ani dyrygenta, organista akompaniując, intonuje i prowadzi śpiew całego zgromadzenia.
  - j) Nie ma nic bardziej podniosłego w świętych czynnościach niż zgromadzenie liturgiczne, które wyraża swą wiarę przez wspólny śpiew<sup>22</sup>. Dlatego należy bardzo starannie dobierać i łączyć te formy i elementy przez Kościół zaproponowane, które (...) bardziej sprzyjają czynnemu i pełnemu uczestnictwu wiernych<sup>23</sup>. Pełny udział nie ogranicza się do wspólnego śpiewania – słuchanie jest również formą uczestnictwa. W odpowiednim czasie należy zachować także pełne ciche milczenie<sup>24</sup>.
11. Należy szczególną troską otoczyć istniejące w parafii zespoły śpiewacze, a tam, gdzie ich nie ma, powoływać nowe. Ich udział w liturgii daje możliwość wzbogacenia i urozmaicenia repertuaru oraz zapewnia w kościołach żywotność utworów ze skarbca muzyki liturgicznej. Zawsze należy pamiętać o zachowaniu odpowiedniej proporcji pomiędzy śpiewami scholi, chóru i ludu.
- a) Zespoły śpiewacze powinny pełnić swoje funkcje w takim miejscu, aby ich członkowie mieli możliwość pełnego, sakramentalnego uczestnictwa w liturgii<sup>25</sup>.

<sup>17</sup> Zob. MS 27–31.

<sup>18</sup> *Lekcjonarz mszalny* [dalej: LM], t. I, Poznań 2015, s. 285–286.

<sup>19</sup> Terminem *psalterzysty* polskie dokumenty Kościoła tłumaczą łacińskie określenie *psalmista*.

<sup>20</sup> Zob. OWMR 309.

<sup>21</sup> Zob. MS 64.

<sup>22</sup> Zob. MS 16.

<sup>23</sup> *Ogólne wprowadzenie do Mszału rzymskiego* (6.11.2003) [dalej: OWMR], 20.

<sup>24</sup> KL 30; zob. OWMR 56, 88.

<sup>25</sup> Zob. MS 23 c; OWMR 312.

- b) Każdy kościelny zespół śpiewaczy powinien mieć opiekuna, którym jest rządcą parafii lub wyznaczony przez niego duchowny. Obowiązkiem opiekuna jest troska o stałą formację duchową członków zespołu<sup>26</sup>.
- 12. Organista ma obowiązek należycie przygotować muzykę do każdej liturgii. Jego zadaniem jest również kształcenie kantorów i psalterzystów. Jeśli nie czyni tego kantor, organista uczy wiernych (zwłaszcza dzieci i młodzież) śpiewów liturgicznych. Może także prowadzić zespoły śpiewacze.
  - a) Pełnienie funkcji organisty wymaga stałej formacji liturgicznej i duchowej oraz doskonalenia umiejętności muzycznych. Obowiązkiem organisty jest udział w spotkaniach formacyjnych organizowanych w diecezjach.
  - b) Warunkiem koniecznym do zatrudnienia na stanowisku organisty jest posiadanie kwalifikacji muzyka kościelnego, a nie tylko ogólne wykształcenie muzyczne. Szczegółowo normy te określa prawo diecezjalne. W większych parafiach zaleca się organizowanie konkursów na stanowisko organisty.

### III. Muzyka w liturgii Mszy świętej

- 13. Tajemnica Eucharystii jest zbyt wielka, *ażeby ktoś mógł pozwolić sobie na traktowanie jej wedle własnej oceny, która nie szanowałaby jej świętego charakteru i jej wymiaru powszechnego*<sup>27</sup>. Należy przestrzegać wszystkich norm dotyczących Mszy świętej, które znajdują się w *Ogólnym wprowadzeniu do Mszału rzymskiego*.
- 14. Wszystkie śpiewy mszalne powinny być zgodne z czynnością świętą, z treścią dnia lub okresu liturgicznego i zatwierdzone przez kompetentną władzę diecezjalną<sup>28</sup>. Pomocą w ich wyborze są teksty liturgiczne (antyfony, modlitwy, czytania). Należy korzystać z bogatego skarbca polskich pieśni kościelnych i troszczyć się o jego powiększanie. Części stałych Mszy świętej, a także psalmu responsoryjnego, nie wolno zastępować innymi śpiewami.
- 15. Niektóre części Mszy świętej mogą być śpiewane w różnych językach. Dotyczy to zwłaszcza liturgii z udziałem większej grupy obcokrajowców. Niezależnie od tego, szczególnie zaleca się śpiew w języku łacińskim<sup>29</sup>.
- 16. Należy zwrócić uwagę na dwojaki charakter śpiewów: jedne są samodzielnym obrzędem, inne towarzyszą obrzędowi<sup>30</sup>. Sprawowanie liturgii wymaga uzgodnienia czasu trwania śpiewu z akcją liturgiczną.
- 17. Przed rozpoczęciem celebracji zaleca się wykonywanie muzyki sakralnej. Podczas gromadzenia się wiernych ma ona pomóc w tworzeniu atmosfery modlitewnego skupienia.
- 18. Obrzędy wstępne:
  - a) Śpiew na wejście *rozpoczyna celebrację, umacnia jedność zgromadzonych, wprowadza ich umysły w przeżywanie misterium okresu liturgicznego lub święta oraz towarzyszy procesji kapłana i usługujących*<sup>31</sup>. Wykonuje się antyfonę lub inny śpiew zatwierdzony przez władzę kościelną.

<sup>26</sup> Zob. MS 24. Pomocą może być ogólnopolski program formacji służby liturgicznej.

<sup>27</sup> Jan Paweł II, Encyklika *Ecclesia de Eucharistia* (7.04.2003), 52.

<sup>28</sup> IEP 8, 10.

<sup>29</sup> Zob. MS 51.

<sup>30</sup> Por. OWMR 37.

<sup>31</sup> OWMR 47.

- b) *Panie, zmiłuj się nad nami (Kyrie)* jest śpiewem litanijnym wykonywanym naprzemiennie z uwzględnieniem całego zgromadzenia lub samodzielnie przez zespół śpiewaczy. Ta sama zasada dotyczy trzeciej formy aktu pokuty.
- c) Hymn *Chwała na wysokości Bogu (Gloria)* rozpoczyna kapłan, kantor lub zespół śpiewaczy. Śpiewają go wszyscy razem albo naprzemiennie. Może być wykonany także samodzielnie przez scholę lub chór<sup>32</sup>.
- d) Kolekta powinna być albo w całości śpiewana, albo w całości recytowana<sup>33</sup>; po wezwaniu do modlitwy należy zachować chwilę milczenia.

#### 19. Liturgia słowa Bożego

- a) Lekcje wolno śpiewać jedynie według melodii zamieszczonych w *Lekcjonarzu*<sup>34</sup>. Po czytaniu można odśpiewać kończącą formułę z aklamacją.
- b) Psalm responsoryjny jest medytacją nad usłyszanym słowem Bożym i stanowi integralną część liturgii słowa. Wykonuje go psalterzysta z miejsca proklamacji słowa Bożego w formie responsoryjnej (wierni odpowiadają refrenem) lub w sposób ciągły bez refrenu<sup>35</sup>. Zamiast psalmu można wyśpiewać *Graduał*. Śpiew po czytaniu wykonuje się jednogłosowo, refren może być także realizowany wielogłosowo.
- c) Sekwencję przed *Alleluja* śpiewa zespół śpiewaczy lub kantor. Może ją wykonać w postawie siedzącej całe zgromadzenie.
- d) Aklamacja przed czytaniem Ewangelii powinna być śpiewana, w przeciwnym razie można ją opuścić. *Wszyscy, stojąc, wykonują tę aklamację pod przewodnictwem scholi albo kantora oraz ją powtarzają; werset zaś śpiewa schola albo kantor*<sup>36</sup>. W uroczystych celebracjach po proklamacji Ewangelii można powtórzyć samą aklamację bez wersetu<sup>37</sup>.
- e) Ewangelię można śpiewać jedynie według melodii zamieszczonych w *Lekcjonarzu*<sup>38</sup>. W przypadku czytanej Ewangelii zaleca się śpiew dialogu i końcowej aklamacji.
- f) *Wyznanie wiary (Credo)* w celebracjach bardziej uroczystych zaleca się śpiewać. Intonuje je przewodniczący liturgii, kantor lub zespół śpiewaczy, a wykonuje całe zgromadzenie razem albo naprzemiennie<sup>39</sup>.
- g) Wezwania modlitwy powszechnej mogą być śpiewane przez diakona, kantora lub inną osobę. W przypadku czytanych intencji można śpiewać samo wezwanie z aklamacją. Zaleca się śpiew końcowej modlitwy.

#### 20. Liturgia eucharystyczna

- a) Śpiew na przygotowanie darów zasadniczo towarzyszy procesji. Może być wykonywany podczas obrzędów przygotowania darów także wówczas, gdy nie ma procesji. Obrzędowi temu może towarzyszyć muzyka wokalo-instrumentalna lub instrumentalna<sup>40</sup>.

<sup>32</sup> Por. OWMR 53.

<sup>33</sup> Dotyczy to również Modlitwy nad darami i Modlitwy po Komunii.

<sup>34</sup> LM, t. I, s. 285–286.

<sup>35</sup> Zob. OWMR 61; *Wskazania Episkopatu Polski po ogłoszeniu nowego wydania OWMR* (9.03.2005) [dalej: WEP], 14.

<sup>36</sup> OWMR 62.

<sup>37</sup> Zob. WEP 19.

<sup>38</sup> LM, t. I, s. 287–291.

<sup>39</sup> Zob. MS 34; OWMR 68.

<sup>40</sup> Zob. MS 65.

- b) Dialog przed prefacją, prefacja i aklamacja *Święty (Sanctus)* stanowią jedną całość i powinny być śpiewane. Nie należy rozróżniać sposobu wykonywania tych części, śpiewając dialog, a recytując prefację<sup>41</sup>. Śpiew aklamacji *Święty* należy do całego zgromadzenia<sup>42</sup>.
  - c) W celebracjach bardziej uroczystych zaleca się wykorzystanie zamieszczonych w *Mszale* melodii do tekstów Modlitwy eucharystycznej.
  - d) Po konsekracji, podczas ukazania świętych postaci, zasadniczo nie wykonuje się muzyki instrumentalnej.
  - e) Poleca się wykonywać zamiennie wszystkie cztery aklamacje po przeistoczeniu.
  - f) Doksologia kończąca Modlitwę eucharystyczną powinna być śpiewana. W uroczystych celebracjach aklamację *Amen* można wielokrotnie powtórzyć, a także wykonać wielogłosowo.
  - g) Modlitwa Pańska (*Pater noster*) wraz z wprowadzeniem i embolizmem może być śpiewana wyłącznie na melodie zamieszczone w *Mszale*<sup>43</sup>.
  - h) W czasie przekazywania znaku pokoju nie wykonuje się żadnego śpiewu.
  - i) Śpiew *Baranku Boży (Agnus Dei)* towarzyszy obrzędowi łamania chleba i powinien trwać do jego zakończenia. Może być wykonywany w formie dialogowanej.
  - j) Kiedy kapłan przyjmuje Najświętszy Sakrament, rozpoczyna się śpiew na Komunię. Wykonuje się antyfonę lub inny śpiew zatwierdzony przez władzę kościelną. Podczas procesji komunijnej, po śpiewie, może być wykonywana muzyka instrumentalna lub wokально-instrumentalna<sup>44</sup>.
  - k) Po Komunii świętej, zależnie od okoliczności, następuje akt uwielbienia. Nie należy w tym czasie wykonywać innych czynności. Zgromadzenie może wykonać psalm, inną pieśń pochwalną lub hymn<sup>45</sup>. Dopuszczalna jest również muzyka instrumentalna lub odpowiedni utwór wykonywany przez zespół śpiewaczy.
21. Po rozesłaniu, zwłaszcza gdy odbywa się uroczyste wyjście celebransa z asystą, należy wykonać śpiew, *aby każdy wrócił do swoich dobrych czynów, wielbiąc i błogosławiąc Boga*<sup>46</sup>. Zachęca się ponadto do wykonywania w tym czasie odpowiedniej muzyki instrumentalnej lub wokально-instrumentalnej.

#### IV. Muzyka w roku liturgicznym

22. Szczególnie uroczysty wydźwięk ma świętowanie niedzieli jako Dnia Pańskiego. Wyjątkowość zgromadzenia eucharystycznego w tym dniu zostaje podkreślona przez liturgię śpiewaną. Starannie przygotowane śpiewy, które sprzyjają dzieleniu się jedną wiarą i miłością, mają być owocem współpracy wszystkich osób odpowiedzialnych za muzyczne ukształtowanie świętych obrzędów. Stają się one wówczas wyrazem radości serca<sup>47</sup>. Także odpowiednio dobrana muzyka instrumentalna powinna podkreślać uroczysty charakter niedzielnej liturgii.
23. W roku liturgicznym, obchodząc misteria odkupienia, Kościół otwiera bogactwo zbawczych czynów i zasług Chrystusa, aby wierni zetknęli się z Nim i dostąpili łaski zbawienia<sup>48</sup>. Treść i

<sup>41</sup> Por. MS 29c.

<sup>42</sup> OWMR 216.

<sup>43</sup> *Mszal rzymski dla diecezji polskich*, Poznań 2010, s. 371\*.

<sup>44</sup> Zob. MS 65.

<sup>45</sup> Zob. OWMR 88.

<sup>46</sup> OWMR 90 c.

<sup>47</sup> Zob. Jan Paweł II List apostolski *Dies Domini* o świętowaniu niedzieli (31.05.1998), 50.

<sup>48</sup> Zob. KL 102.

charakter poszczególnych obchodów lub okresów liturgicznych powinny stanowić podstawę do wyboru właściwych śpiewów. Melodie refrenów psalmu responsoryjnego, tonów psalmowych i śpiewu przed Ewangelią należy różnicować, by nie miały charakteru uniwersalnego na cały rok. Zaleca się korzystać z bogactwa melodii, uwzględniając okresy liturgiczne oraz uroczystości. Niewskazane jest stosowanie kontrafaktur<sup>49</sup>.

- a) W Adwencie w doborze śpiewów należy uwzględnić dwie części tego okresu. Do 16 grudnia treści liturgii nawiązują do historii Izraela oczekującego na przyjście Mesjasza. Jest to czas duchowego przygotowania się Kościoła na Paruzję. Od 17 grudnia następuje bezpośrednie przygotowanie do uroczystości Narodzenia Pańskiego; podobne treści liturgiczne towarzyszą celebracjom Mszy świętych o Najświętszej Maryi Pannie w Adwencie, zwanych *roratami*.
  - b) W okresie Narodzenia Pańskiego (od 25 grudnia do święta Chrztu Pańskiego) podczas liturgii należy śpiewać kolędy. Pastoralki (kolędy domowe) mogą być śpiewane wyłącznie poza liturgią: podczas wspólnego kolędowania, jasełek czy na koncertach.
  - c) Po święcie Chrztu Pańskiego następuje pierwsza część okresu zwykłego. Należy wówczas śpiewać pieśni związane z treścią liturgii tego okresu. W przypadku utrwalonej tradycji śpiewania kolęd aż do święta Ofiarowania Pańskiego dopuszcza się wykorzystywanie zwrotek, których treść koresponduje z liturgią pierwszych tygodni okresu zwykłego. Można także śpiewać kolędy po zakończeniu liturgii.
  - d) *Okres Wielkiego Postu trwa od Środy Popielcowej do Wielkiego Czwartku (bez Mszy Wieczery Pańskiej). Czas ten służy przygotowaniu do obchodu Świąt Wielkanocnych, czyli męki, śmierci i zmartwychwstania naszego Pana. Dominują w nim trzy tematy: pokuta, chrzest i męka Pańska, przy czym w liturgii temat pasyjny przeważa dopiero w Wielkim Tygodniu, a w polskiej tradycji – od poniedziałku piątego tygodnia*<sup>50</sup>. W doborze śpiewów należy uwzględnić to zróżnicowanie. Śpiew pieśni pasyjnych należy stosować zawsze w sprawowaniu nabożeństw *Gorzkich żalów* i *Drogi krzyżowej*.
  - e) Triduum Paschalne stanowi szczyt roku liturgicznego. Należy szczególnie zatroszczyć się o przygotowanie muzyki na każdą liturgię Triduum Paschalnego, zwłaszcza: Mszy Wieczery Pańskiej, Liturgii na cześć Męki Pańskiej i Wigilii Paschalnej. Te trzy wydarzenia zbawcze znalazły szczególne odzwierciedlenie w muzyce powstałej przez wieki dla oddania chwały Bogu i dla pożytku duchowego wiernych. Należy korzystać z tego skarbcza i dziś tymi kompozycjami pomagać wiernym w oddaniu chwały Bogu. W obrzędach Triduum Paschalnego powinny czynnie uczestniczyć zespoły śpiewacze.
  - f) Przez cały okres wielkanocny celebracjom eucharystycznym mają zasadniczo towarzyszyć śpiewy o zmartwychwstaniu Pańskim.
  - g) W okresie zwykłym świętuje się misterium Chrystusa w Jego pełni<sup>51</sup>. Śpiewy stosowane w świętych obrzędach, zgodnie z liturgiczną treścią tego okresu, mają przypominać prawdy chrześcijańskiej wiary, nauczanie Chrystusa i Jego zbawcze dzieła.
24. Pośród wielu obchodów liturgicznych w okresie zwykłym na uwagę zasługuje uroczystość Najświętszego Ciała i Krwi Chrystusa (Boże Ciałło). Msza święta i następująca po niej procesja eucharystyczna powinny być sprawowane w sposób szczególnie uroczysty z udziałem zespołów śpiewaczych. Podczas procesji wskazany jest udział orkiestry, która wzbogaca celebrację grą na przemian ze śpiewem wiernych. Ewangelie przy czterech ołtarzach powinny być śpiewane. Należy zadbać, aby uczestniczący w procesji mieli przygotowane teksty pieśni eucharystycznych.

<sup>49</sup> Wykorzystywanie fragmentów pieśni.

<sup>50</sup> J. Siedlecki, *Śpiewnik kościelny* (wydanie XLI), Kraków 2017, s. 153.

<sup>51</sup> Zob. *Ogólne normy roku liturgicznego i kalendarza*, 43.

## V. Śpiew *Liturgii godzin*

25. *Liturgia godzin* jest publiczną modlitwą Kościoła, która *rozciąga na poszczególne pory dnia uwielbienie i dziękczynienie oraz wspomnienie tajemnic zbawienia*<sup>52</sup>. Zaleca się celebrowanie ze śpiewem przynajmniej Jutrzni i Nieszporów we wspólnotach Kościoła, w parafiach, zgromadzeniach zakonnych i seminariach duchownych, zwłaszcza w niedziele i święta<sup>53</sup>.
- a) Hymn ze swej natury domaga się śpiewu. Wykonuje się go wspólnie lub naprzemiennie na dwa chóry. Może być zastąpiony odpowiednim śpiewem podanym w księgach *Liturgii godzin*.
  - b) Psalmodia stanowi zasadniczą część *Liturgii godzin* i z natury swej przeznaczona jest do śpiewu<sup>54</sup>. Jej poprawne wykonanie ma pomóc w kontemplacji, jest świadectwem wiary oraz znakiem wspólnoty. Zaleca się stosowanie różnych melodii, szczególnie tonów gregoriańskich. Dopuszczone są trzy zasadnicze sposoby śpiewania psalmodii: antyfonalny – wykonywany naprzemiennie przez dwa chóry, responsorialny – polegający na dialogu solisty z ludem, oraz ciągły.
  - c) Kantyki ewangeliczne (Zachariasza, Maryi i Symeona) wykonuje się na sposób psalmodii, zachowując w tonach gregoriańskich *intonatio* w każdym wersecie. Właściwą praktyką jest wyróżnianie tych części celebracji nie tylko znakiem krzyża, ale także wykonaniem ich w sposób uroczysty, np. wielogłosowo.
  - d) Antyfony poprzedzające kantyki ewangeliczne powinny odróżniać się melodycznie od antyfon stosowanych w psalmodii.
  - e) *Czytania nie są przeznaczone do śpiewu. Należy je wykonywać godnie, wyraźnie i dokładnie, tak by wszyscy dobrze je słyszeli i rozumieli. Można je śpiewać tylko wtedy, gdy zastosowana melodia nie przesłania słów i zrozumienia tekstu*<sup>55</sup>. Stosuje się wówczas melodie z *Lekcjonarza*<sup>56</sup>.
  - f) Odpowiedzią na usłyszane słowo Boże jest responsorium, które *domaga się śpiewu, i to śpiewu wspólnego*<sup>57</sup>. Melodie do responsoriów można zaczerpnąć ze źródeł liturgicznych, jak również mogą być nowymi kompozycjami<sup>58</sup>. Responsorium można zastąpić medytacją w ciszy lub wykonać inny odpowiedni śpiew zatwierdzony przez władzę kościelną<sup>59</sup>.
  - g) Prośby w uroczystych celebracjach mogą być śpiewane przez przewodniczącego liturgii lub jednego z posługujących na dwa sposoby. Pierwszy polega na śpiewie solowym, wtedy zgromadzeni powtarzają stałą aklamację; w drugim można wykorzystać dwuczęściową strukturę prośby – pierwszą śpiewa kantor, drugą wszyscy.
  - h) Śpiew *Ojcze nasz* wykonuje całe zgromadzenie liturgiczne na melodie z *Mszалу rzymskiego*. Jeżeli prośby i *Ojcze nasz* są śpiewane, wskazane jest, aby modlitwę końcową i błogosławieństwo celebrans również odśpiewał.
26. W celu pogłębienia modlitwy w Triduum Paschalnym zachęca się do uroczystego celebrowania *Liturgii godzin*, zwłaszcza Jutrzni z Godziną czytań w Wielki Piątek i w Wielką Sobotę oraz Nieszporów w uroczystość Zmartwychwstania Pańskiego.

<sup>52</sup> *Ogólne wprowadzenie do Liturgii godzin* [dalej: OWLG], 2, 12.

<sup>53</sup> Zob. OWLG 21.

<sup>54</sup> Zob. OWLG 103.

<sup>55</sup> OWLG 283.

<sup>56</sup> LM, t. 1, s. 283.

<sup>57</sup> OWLG 281.

<sup>58</sup> Zob. OWLG 282.

<sup>59</sup> Zob. OWLG 49.

27. Należy przywrócić zwyczaj śpiewania Nieszporów w niedziele i uroczystości<sup>60</sup> z zastosowaniem tonów gregoriańskich. Można wykorzystać tradycyjne polskie przekłady tekstów psalmów z melodiami bądź współczesne opracowania Nieszporów niedzielnych.
28. W sprawowaniu *Liturgii godzin*, podobnie jak we Mszy świętej, można pewne części śpiewać w różnych językach<sup>61</sup>.
29. Z szacunkiem trzeba odnieść się do wielowiekowej muzycznej tradycji Kościoła, w której powstało wiele kompozycji z wielogłosowym i wokально-instrumentalnym opracowaniem całej *Liturgii godzin* lub wybranych części. Zachęca się współczesnych twórców do tego rodzaju kompozycji.

## VI. Muzyka w liturgii sakramentów i sakramentaliów oraz w nabożeństwach

30. Ustanowione przez Chrystusa sakramenty *obejmują wszystkie etapy i wszystkie ważne momenty życia chrześcijanina*<sup>62</sup>. Właściwy dobór repertuaru śpiewów oraz odpowiednie miejsce ich wykonywania pomagają w rozumieniu znaków sakramentalnych.
  - a) Śpiewy podczas liturgii sakramentu chrztu powinny nawiązywać do prawd wiary chrześcijańskiej i tajemnicy Najświętszej Trójcy. Należy zwrócić uwagę, aby aklamacje bezpośrednio po udzieleniu sakramentu chrztu oraz na zakończenie obrzędu były wykonywane przez całą wspólnotę. Podczas udzielania sakramentu większej grupie dzieci można wykorzystać stosowną muzykę organową, którą wieńczy wspólny śpiew doksologii.
  - b) Po odnowieniu przyrzeczeń chrzcielnych, w czasie liturgii sakramentu bierzmowania, można wykonać śpiew, w którym *wspólnota jednogłośnie wyraziłaby swoją wiarę*<sup>63</sup>. W czasie namaszczenia może śpiewać całe zgromadzenie, jak również schola czy chór. Dopuszczalna jest też muzyka instrumentalna. Spotkania przygotowujące kandydatów do bierzmowania powinny być połączone z nauką śpiewów liturgicznych.
  - 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.
  - d) Zachęca się do drugiej formy celebrowania sakramentu pokuty, którą stanowi *obrzęd pojednania wielu penitentów z indywidualną spowiedzią i rozgrzeszeniem*<sup>64</sup>. Śpiewy podczas liturgii pokutnej powinny ukazywać prawdę o Bożym miłosierdziu. Można w tym czasie wykonywać także odpowiednią muzykę instrumentalną, która powinna pomagać w kontemplacji, a nie przeszkadzać w spowiedzi. Obrzęd kończy się wspólnym śpiewem uwielbienia.
  - e) Kościół ogarnia modlitwą szczególnie ludzi cierpiących i przychodzi im z pomocą przez sprawowanie sakramentu namaszczenia chorych. Podczas wspólnotowej formy celebracji tego sakramentu w kościele śpiewami należy podkreślać prawdę o miłości Chrystusa i chrześcijańskiej nadziei.
  - f) Sakrament święceń – biskupa, prezbitera, diakona – jest szczególnym wydarzeniem w życiu Kościoła. Podczas celebracji tego sakramentu oprócz uroczystej muzyki instrumentalnej i chóralnej należy uwzględniać śpiewy całego zgromadzenia.

<sup>60</sup> Zob. IEP 22.

<sup>61</sup> Zob. MS 51; OWLG 276.

<sup>62</sup> *Katechizm Kościoła Katolickiego*, Poznań 2009, 1210.

<sup>63</sup> *Obrzędy bierzmowania dostosowane do zwyczajów diecezji polskich*, Katowice 2004, 23.

<sup>64</sup> *Obrzędy pokuty dostosowane do zwyczajów diecezji polskich*, Katowice 1981, s. 42.

- g) W czasie celebracji liturgii sakramentu małżeństwa *należy pilnie wystrzegać się, by pod pozorem podnoszenia okazałości nie wprowadzać do obrzędów czegoś niezgodnego z kultem*<sup>65</sup>. Trzeba zachować odpowiednią równowagę pomiędzy śpiewem ludu a muzyką instrumentalną, śpiewem solowym lub chóralnym, tak aby wierni nie byli wyłączeni z czynnego uczestnictwa w śpiewie<sup>66</sup>. Dobór repertuaru wokalnego i instrumentalnego musi odpowiadać charakterowi świętych czynności. Nie wolno odtwarzać muzyki za pomocą urządzeń elektronicznych.
31. *W obrzędach pogrzebowych swoich dzieci Kościół obchodzi z wiarą paschalne misterium Chrystusa*<sup>67</sup> i wyraża prawdę, że życie wiernych *zmienia się, ale się nie kończy*<sup>68</sup>. Liturgia pogrzebu ma ścisły związek z przeżyciami wiernych, a jej celem jest nie tylko modlitwa za zmarłych, lecz także obudzenie wiary i nadziei uczestników pogrzebu<sup>69</sup>. Wykonywane śpiewy *powinny wyrażać nadzieję i wiarę w zmartwychwstanie*<sup>70</sup>. Śpiew pożegnalny<sup>71</sup> jest obrzędem, dlatego nie może być skracany ani zastępowany. Wykonuje go przewodniczący liturgii wraz z całym zgromadzeniem lub naprzemiennie. Godna pochwały jest praktyka wykonywania Oficjum za zmarłych<sup>72</sup>.
32. Oprócz celebracji liturgicznych ważną rolę w życiu Kościoła spełniają praktyki pobożności ludowej. Prowadzą one *lud chrześcijański zarówno do częstego korzystania z sakramentów, zwłaszcza Eucharystii, jak i do rozmyślania nad tajemnicami naszego odkupienia oraz do naśladowania chwalebnych przykładów Świętych Pańskich*<sup>73</sup>.
- a) Biskupi zachęcają do pielęgnowania wszystkich nabożeństw, które są świadectwem żywej wiary naszego narodu. Należą do nich nabożeństwa pasyjne, do Najświętszego Serca Pana Jezusa z praktyką spowiedzi i Komunii świętej wynagradzającej w pierwsze piątki miesiąca, nabożeństwa do Matki Bożej (majowe, październikowe, nowenny do Matki Bożej Nieustającej Pomocy, pierwsze soboty miesiąca), nabożeństwa do Świętych Pańskich (litanie, nowenny). Zaleca się podtrzymywanie zwyczaju śpiewu Godzinek (o Najświętszym Sercu Pana Jezusa, Męce Pańskiej, Niepokalanym Poczęciu Najświętszej Maryi Panny). Należy rozpowszechniać we wspólnotach parafialnych nabożeństwo do Miłosierdzia Bożego połączone ze śpiewem Koronki.
- b) Wielką wagę należy przywiązywać do nabożeństw eucharystycznych pogłębiających cześć do Najświętszego Sakramentu (adoracje, procesje eucharystyczne).
- c) Z praktykami pobożności ludowej nierozdzielnie łączą się śpiewy, często o wyraznie ludowym charakterze jako *naturalny wyraz duszy narodu*<sup>74</sup>, a także muzyka instrumentalna sprzyjająca kontemplacji. Śpiewy tradycyjne należy pielęgnować i ożywiać oraz uczyć ich wiernych, zwłaszcza młodzież i dzieci. *Troska o zachowanie dziedzictwa śpiewów z dawnej tradycji powinna być zgodna z duchem Biblii i Kościoła*<sup>75</sup>. Dopuszczalne są odpowiednie piosenki religijne.

<sup>65</sup> MS 43.

<sup>66</sup> Zob. IEP 20.

<sup>67</sup> *Wprowadzenie teologiczne i pastoralne*, 1, w: *Obrzędy pogrzebu dostosowane do zwyczajów diecezji polskich*, Katowice 1978, s. 9.

<sup>68</sup> 1. prefacja o zmarłych (nr 86); w: *Mszal rzymski dla diecezji polskich*, Pallottinum 2010, s. 103\*.

<sup>69</sup> Zob. *Instrukcja liturgiczno-duszpasterska Episkopatu o pogrzebie i modlitwach za zmarłych* (5.05.1978), 5, w: *Wiadomości Diecezjalne. Organ Urzędowy Kurii Diecezjalnej w Katowicach* 46(1978) Nr 11, s. 252.

<sup>70</sup> Tamże, 4.

<sup>71</sup> *Przybądźcie z nieba* lub inny śpiew. Zob. *Obrzędy pogrzebu dostosowane do zwyczajów diecezji polskich*, Katowice 1978, s. 188-195.

<sup>72</sup> Zob. OWLG 245.

<sup>73</sup> RS 41; zob. także KL 13.

<sup>74</sup> Kongregacja ds. Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów, *Dyrektorium o pobożności ludowej i liturgii* (17.12.2001), 17.

<sup>75</sup> Tamże.

- d) W trakcie nabożeństw można wykonywać stosowną muzykę instrumentalną towarzyszącą wiernym w kontemplacji.
- e) Do form pobożności ludowej należą także różnego rodzaju pielgrzymki, połączone najczęściej z „rekolekcjami w drodze”. W zależności od potrzeb, w czasie pielgrzymek można korzystać z bogatego repertuaru piosenek religijnych, które spełniają ważną rolę ewangelizacyjną.

## VII. Muzyka w liturgii transmitowanej przez media

- 33. Liturgia transmitowana przez media powinna mieć charakter pewnego wzorca<sup>76</sup>, dlatego należy zadbać o jej poprawne przygotowanie pod kierunkiem osoby kompetentnej, wyznaczonej do tego zadania przez biskupa<sup>77</sup>. Trzeba dokładnie przygotowywać każdą transmisję z troską o zachowanie obowiązujących norm liturgicznych<sup>78</sup>.
  - a) Śpiewy wykonywane podczas transmisji muszą mieć aprobatę władzy kościelnej. Należy starannie i profesjonalnie przygotować wszystkie formy muzyki. Dotyczy to zarówno doboru repertuaru, wykonawców, jak i sposobu wykonania<sup>79</sup>.
  - b) Transmisja liturgii nie może być okazją do medialnej promocji osób lub zespołów muzycznych. Przy wyborze wykonawców muzyki trzeba uwzględnić ich umiejętności, które są niezbędne do zachowania uroczystego charakteru i piękna liturgii transmitowanej przez media. *Należy wybierać osoby biegłejsze w śpiewie, a nie kierować się jedynie względem na ich godność i urzqd<sup>80</sup>.*
- 34. Organizatorzy transmisji Mszy świętej (realizatorzy, proboszczowie i rektorzy kościołów) powinni uzgadniać repertuar muzyczny z diecezjalną Komisją Muzyki Kościelnej. Zadaniem komisji jest także staranne weryfikowanie kompetencji osób i zespołów, którym powierza się funkcje muzyczne podczas transmitowanej liturgii.
- 35. Ważną rolę spełnia komentarz dobrze przygotowany i zrealizowany przed rozpoczęciem liturgii, ale nie podczas wykonywania śpiewów i muzyki instrumentalnej. Redaktorzy (sprawozdawcy) powinni mieć odpowiednie przygotowanie liturgiczne lub zaprosić do współpracy osoby kompetentne.

## VIII. Muzyka instrumentalna

- 36. W liturgii głos ludzki ma pierwszeństwo przed wszelkimi instrumentami. Akompaniament na organach i innych instrumentach ma ułatwiać Ludowi Bożemu udział w świętych obrzędach, przyczyniać się do głębszego zjednoczenia wiernych, podtrzymywać ich śpiew, ale nigdy go nie zagłuszać<sup>81</sup>. Zawsze pełni funkcję służebną wobec słowa. Przygrywki i tzw. postludia<sup>82</sup> są integralną częścią śpiewów.
- 37. Muzyka instrumentalna (kompozycje instrumentalne i improwizacje organowe) stosowana zgodnie ze wskazaniami Kościoła, wzbogaca liturgię. We Mszy świętej wykonanie muzyki instrumentalnej

---

<sup>76</sup> Zob. SC 57.

<sup>77</sup> Zob. Dyrektorium Konferencji Episkopatu Polski w sprawie celebracji Mszy świętej transmitowanej przez telewizję, 5.

<sup>78</sup> Zob. tamże, 48-55.

<sup>79</sup> Zob. tamże, 56-62.

<sup>80</sup> MS 8.

<sup>81</sup> Zob. MS 64.

<sup>82</sup> Krótki fragment instrumentalny po zakończonym śpiewie.

możliwe jest: przed rozpoczęciem śpiewu na wejście, na przygotowanie darów, podczas przystępowania do Komunii świętej (po antyfonie lub śpiewie zastępującym ją), w ramach uwielbienia po Komunii świętej i po zakończeniu liturgii<sup>83</sup>.

- a) *W Kościele łacińskim organy piszczałkowe należy mieć w wielkim poszanowaniu jako tradycyjny instrument muzyczny, którego brzmienie potęguje wzniosłość kościelnych obrzędów, a umysł wiernych porusza ku Bogu i rzeczywistości nadziemskiej*<sup>84</sup>. Organy należy tak umieścić, by służyły ludowi i zespołowi śpiewaczemu, a także by były dobrze słyszane<sup>85</sup>. Instrument elektroniczny dopuszcza się do użytku w liturgii jako tymczasowy. Nie należy więc dodawać do niego sztucznego prospektu, ale dążyć do budowy organów piszczałkowych.
  - b) Według zasad dotyczących gry na organach, mogą rozbrzmiewać w liturgii również inne instrumenty<sup>86</sup>. Jednak nie każdy instrument odpowiada godności świątyni i jest w jednakowym stopniu zdalny do wzmacniania ducha modlitwy<sup>87</sup>. 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.
  - c) Wykorzystanie różnych instrumentów poza liturgią jest możliwe z uwzględnieniem sakralnego charakteru świątyni. W doborze instrumentów należy wystrzegać się uzasadnianego często racjami duszpasterskimi ulegania popularnym trendom, niewłaściwym w miejscu świętym. Na pierwszym miejscu trzeba stawiać sztukę muzyczną jako środek oddawania chwały Bogu.
38. Zgodnie ze wskazaniem *Ogólnego wprowadzenia do Mszału rzymskiego – w okresie Adwentu należy używać organów i innych instrumentów muzycznych z umiarem odpowiadającym charakterowi tego czasu, bez uprzedzania pełnej radości płynącej z obchodu uroczystości Narodzenia Pańskiego. W okresie Wielkiego Postu gra na organach i innych instrumentach jest dozwolona tylko w celu podtrzymania śpiewu. Wyjątek od tej zasady stanowią: Niedziela Laetare (4. Niedziela Wielkiego Postu), uroczystości i święta*<sup>88</sup>. Zaleca się nieużywanie instrumentów po odśpiewaniu hymnu *Chwała* w czasie Mszy świętej Wieczery Pańskiej, do rozpoczęcia tego śpiewu w czasie liturgii Wigilii Paschalnej.
39. Podczas uroczystych obchodów liturgicznych we wnętrzu kościoła dopuszczalny jest udział orkiestry. W czasie celebracji poza kościołem oraz podczas procesji ważną rolę może spełnić zwłaszcza orkiestra dęta.
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. Może ona jednak, poza celebracją, pomagać w tworzeniu klimatu *sacrum* we wnętrzu kościoła. Odtwarzanie jej wówczas powinno być czynione z właściwym umiarem, by świątynia pozostawała przede wszystkim miejscem modlitewnego milczenia.

## IX. Śpiewniki i materiały pomocnicze

41. W kształtowaniu i przeżywaniu liturgii szczególne znaczenie ma udział wiernych. Śpiewy wykonywane podczas liturgii muszą być zatwierdzone przez władzę kościelną. Wynika stąd obowiązek weryfikacji tekstów i melodii. Pomocą w tym zakresie służą diecezjalne Komisje

---

<sup>83</sup> Zob. MS 65.

<sup>84</sup> KL 120.

<sup>85</sup> Zob. OWMR 313.

<sup>86</sup> Zob. MS 62-63.

<sup>87</sup> Zob. Kongregacji Obrzędów, Instrukcja *Liturgicae instaurationes* (5.09.1970), 3.

<sup>88</sup> OWMR 313.

#### Muzyki Kościelnej.

- a) Duszpasterze powinni zatroszczyć się o zaopatrzenie kościołów i kaplic w odpowiednie pomoce do śpiewu. Mogą to być śpiewniki dostępne dla wiernych lub elektroniczna edycja tekstów na ekranie. Podczas obrzędów należy wyświetlać wyłącznie teksty liturgiczne. Wszelkie komentarze (nazwiska kompozytorów, wykonawców, daty itp.) można podać przed lub po zakończonej liturgii.
  - b) Edycje śpiewników liturgicznych (ogólnopolskie, diecezjalne, zakonne, parafialne, inne) powinny zawierać wyłącznie śpiewy zatwierdzone przez kompetentną władzę kościelną<sup>89</sup>, w tym wybrany repertuar chorału gregoriańskiego<sup>90</sup>.
  - c) *Śpiewnik kościelny* ks. Jana Siedleckiego (wydanie XLI) został przyjęty przez Konferencję Episkopatu Polski jako ogólnopolski śpiewnik liturgiczny<sup>91</sup>.
42. Istnieje potrzeba tworzenia nowych melodii do tekstów antyfon na wejście i na Komunię, a także pieśni będących ich parafrazą<sup>92</sup>. Niech przejęci duchem chrześcijańskim muzycy tworzą kompozycje liturgiczne<sup>93</sup>. Biskupi zachęcają do organizowania konkursów kompozytorskich.
43. Godne pochwały jest zachowywanie istniejących i tworzenie nowych parafialnych zbiorów nutowych (organowych, chóralnych)<sup>94</sup>. Na uznanie zasługują także wszelkie inicjatywy tworzenia bibliotek internetowych ze zbiorami muzyki sakralnej.

#### X. Koncerty muzyki religijnej

44. *Muzyka religijna jest w wysokim stopniu skutecznym środkiem dla ożywienia pobożności wiernych, dlatego w nabożeństwach odprawianych poza liturgią można wykorzystać te utwory muzyczne, które utraciły już wprawdzie miejsce w liturgii, ale ze względu na swoją wartość artystyczną i duszpasterską nie powinny popaść w zapomnienie. Jedną z form takich nabożeństw mogą być godziny lub koncerty muzyki religijnej*<sup>95</sup>. Za organizacją koncertów w kościołach przemawia też wiele innych względów, jak: akustyka, estetyka wnętrza, miejsce wykonywania. Stwarza to organistom oraz zespołom działającym przy kościołach możliwość dzielenia się owocami swej pracy i prezentowania różnorodnych form muzyki religijnej.
- a) Trzeba pamiętać, że kościoły nie są zwyczajnymi miejscami „publicznymi” mogącymi służyć wszelkim zgromadzeniom. *Są to miejsca święte, przeznaczone wyłącznie i na stałe, od momentu ich konsekracji lub poświęcenia, do sprawowania kultu Bożego. Pozostają one miejscem świętym również wtedy, gdy nie odbywają się w nim obrzędy liturgiczne*<sup>96</sup>. W Ewangelii czytamy: *Mój dom będzie domem modlitwy*<sup>97</sup> (Łk 19, 46).
  - b) *Każde wielkie dzieło sztuki w swojej inspiracji i w swych korzeniach jest religijne*<sup>98</sup>. *Autentyczna forma sztuki jest swoistą drogą dostępu do głębszej rzeczywistości człowieka i świata. Tym*

<sup>89</sup> Zob. KPK kan. 824 § 1.

<sup>90</sup> Zob. KL 116; MS 50; IEP 17.

<sup>91</sup> Uchwała nr 13/372/2016 Konferencji Episkopatu Polski z dnia 16 kwietnia 2016 roku, *Anamnesis* 22(2016), nr 3 (86), s. 23.

<sup>92</sup> Zob. MS 59–60.

<sup>93</sup> Zob. KL 121.

<sup>94</sup> Zob. IEP 37.

<sup>95</sup> Tamże 27.

<sup>96</sup> Kongregacja ds. Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów, *Instrukcja Koncerty w kościołach* (5.11.1987), 5.

<sup>97</sup> Łk 19, 46.

<sup>98</sup> Jan Paweł II, *Wiara i kultura*, Rzym 1986, s. 217.

*samym stanowi też bardzo trafne wprowadzenie w perspektywę wiary*<sup>99</sup>. Zachwyt nad pięknem może prowadzić do doświadczenia religijnego. *Kościół musi być ojczyzną piękna*<sup>100</sup>. Pasterze Kościoła w Polsce zachęcają do takich prezentacji muzyki, które będą rozbudzać poczucie duchowego wymiaru piękna. Piękno wraz z blaskiem prawdy i siłą dobra jest przymiotem samego Boga.

- c) Kościół jako żywa wspólnota wiary wskazująca na Chrystusa, choć popiera rozwój sztuki, nie zastępuje instytucji służących kulturze muzycznej. Nie może aprobować organizowania w kościołach koncertów muzyki o charakterze wyraźnie rozrywkowym – nawet o wysokich walorach artystycznych.
  - d) Przy organizowaniu koncertów ewangelizacyjnych szczególną uwagę należy zwrócić na poprawność teologiczną tekstów śpiewów oraz na to, by nie było w kościele promowania muzyki świeckiej.
45. W czasie koncertu artyści powinni występować poza prezbiterium. Najświętszy Sakrament należy w miarę możliwości przechowywać w odrębnej kaplicy lub innym stosownym miejscu.
46. Prelekcji ani komentarza do koncertu nie należy prowadzić z ambony. Jest ona bowiem miejscem proklamacji słowa Bożego.
47. Celem koncertów muzyki religijnej jest skierowanie serc słuchaczy ku Bogu, a nie promowanie wykonawców czy kompozytorów. Strój i zachowanie, zarówno wykonawców jak i słuchaczy, muszą odpowiadać sakralnemu charakterowi kościoła.
48. Koncerty w kościołach mają służyć duchowemu dobru słuchaczy, dlatego nie mogą być zwykłą działalnością gospodarczą. Organizator ponoszący określone koszty (np. godziwe honorarium dla artystów zawodowych) może zadbać o formę ich zwrotu, zachowując odpowiednie przepisy prawa.
49. Decyzja o wykonywaniu koncertu w kościele należy do biskupa diecezjalnego. Może on wyznaczyć osobę lub komisję, do której proboszcz lub rektor kościoła ma obowiązek odpowiednio wcześniej zgłosić chęć zorganizowania koncertu, przedstawiając pisemnie jego datę, szczegółowy program oraz wykonawców. Konieczne jest spisanie z organizatorem koncertu umowy zawierającej zobowiązanie do pokrycia kosztów i ewentualnych szkód. Zasady zawarte w niniejszym punkcie nie dotyczą koncertów muzyki religijnej wykonywanych przez chóry i schola parafialne oraz organistów.
50. Należy popierać, we współpracy z lokalnymi instytucjami kultury, inicjatywy organizowania koncertów muzyki religijnej i przygotowywać je z odpowiednim komentarzem pastoralnym. Ma on pomagać w głębszym rozumieniu samej muzyki i być pożytkiem duchowym dla słuchaczy. W celu podnoszenia poziomu artystycznego kościelnych zespołów muzycznych, trzeba troszczyć się o ich udział w organizowanych koncertach, konkursach, przeglądach czy festiwalach.

## **XI. Edukacja i formacja muzyczna**

51. Troska o należyty stan muzyki w Kościele spoczywa na biskupach diecezjalnych, przełożonych zakonnych, rektorach seminariów duchownych, proboszczach i rektorach kościołów. Edukacją i formacją muzyczną powinni być objęci: alumni seminariów duchownych diecezjalnych i zakonnych, kandydaci do pełnienia funkcji organisty, kantora, psalterzysty, dyrygenta chóru i scholi, duchowieństwo diecezjalne i zakonne oraz pozostali wierni<sup>101</sup>.

<sup>99</sup> Tenże, *List do artystów* (4.03.1999), 6.

<sup>100</sup> J. Ratzinger, *Opera omnia. Teologia liturgii*, t. 11, Lublin 2012, s. 492.

<sup>101</sup> Zob. IEP 31–36.

52. Formacja muzyczna duchowieństwa prowadzona podczas zjazdów, sympozjów, kongregacji, rekolekcji sprzyja przypominaniu norm liturgicznych, a także prawidłowej praktyce śpiewów, zwłaszcza przeznaczonych dla przewodniczącego liturgii.
53. W seminariach duchownych powinien być realizowany program nauczania muzyki kościelnej zgodnie z przyjętym *Ratio studiorum*<sup>102</sup>. Należy prowadzić systematyczne ćwiczenia śpiewu gregoriańskiego, a także śpiewów w języku polskim w celu poznania repertuaru oraz pogłębienia ogólnej wrażliwości muzycznej alumnów<sup>103</sup>.
54. Wielkie znaczenie ma edukacja i formacja muzyków kościelnych. Organiści, dyrygenci, kantorzy, psalterzyści, członkowie zespołów śpiewaczych spełniają funkcje liturgiczne, a zarazem są w parafiach animatorami życia muzycznego. Od nich w dużej mierze zależy poziom kultury muzycznej wiernych<sup>104</sup>.
- a) Kształcenie muzyków kościelnych w Polsce odbywa się w szkołach państwowych i kościelnych zarówno na poziomie akademickim, średnim, jak i podstawowym<sup>105</sup>. Z wielkim uznaniem należy przyjąć wszelkie inicjatywy edukacji w tym zakresie podejmowane w publicznych średnich i wyższych szkołach muzycznych, a także tworzenia instytutów muzyki kościelnej<sup>106</sup>. Bardzo ważna jest troska o gruntowne kształcenie liturgiczne uczniów i studentów tych szkół. Biskupi zachęcają kierujących diecezjalnymi ośrodkami kształcenia organistów do podejmowania starań o uzyskanie statusu szkół publicznych.
- b) Nauczyciele prowadzący przedmioty muzyczne w ośrodkach diecezjalnych, seminariach duchownych i zakonnych domach formacyjnych powinni mieć wyższe wykształcenie muzyczne, a co najważniejsze – mają być autentycznymi świadkami wiary<sup>107</sup>.
- c) Zaleca się organizowanie diecezjalnych kursów dla psalterzystów i kantorów. Ich przygotowanie musi obejmować zarówno formację liturgiczną, jak i muzyczną.
55. Należy zwracać większą uwagę na przygotowanie muzyczne katechetów, którzy mają znaczący wpływ na właściwą formację liturgiczno-muzyczną dzieci i młodzieży<sup>108</sup>.
56. Szczególną troską o formację muzyczną należy otoczyć młode pokolenie. Zachęcamy kompetentne osoby (duchownych i świeckich) do zakładania chórów dziecięcych i młodzieżowych, w których formacja osobowa i chrześcijańska opiera się na muzyce liturgicznej i katechezie mistagogicznej.
57. Godne polecenia jest organizowanie warsztatów muzyki liturgicznej, które powinny promować wartościowe kompozycje sakralne. Zawsze muszą one mieć aprobatę biskupa diecezjalnego.
58. Od harmonijnej współpracy organistów, dyrygentów, zespołów muzycznych, kantorów, psalterzystów, duszpasterzy i katechetów zależy dobra formacja muzyczna wiernych w parafii. Trzeba systematycznie nauczać tradycyjnych i nowych śpiewów liturgicznych, w tym także prostych form chorału gregoriańskiego.

<sup>102</sup> Zob. *Zasady formacji kapłańskiej w Polsce*, w: *Ratio institutionis sacerdotalis pro Polonia*, Częstochowa 1999, s. 197–199.

<sup>103</sup> *Teolog niekochający sztuki, poezji, muzyki, natury, może być niebezpieczny. Ta bowiem ślepotą i głuchotą na piękno nie jest sprawą drugorzędną, lecz może wycisnąć piętno także na jego teologii*. J. Ratzinger, *Raport o stanie wiary*, Warszawa-Struga 1986, s. 111–112.

<sup>104</sup> Zob. *Normy ogólne dotyczące muzyków kościelnych posługujących w diecezjach Kościoła katolickiego w Polsce* [dalej: NO], „Biuletyn Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych” 2009, nr 4: *Muzyk kościelny*, s. 55–57.

<sup>105</sup> Zob. NO 7–9; *Podstawy programowe dla diecezjalnych instytucji kształcenia muzyków kościelnych*, w: tamże, s. 64–88.

<sup>106</sup> Zob. KL 115.

<sup>107</sup> Zob. *Kodeks Prawa Kanonicznego*, kan. 810 § 1.

<sup>108</sup> Zob. IEP 33.

59. *Liturgia (...) jest szczytem, do którego zmierza działalność Kościoła, i jednocześnie jest źródłem, z którego wypływa cała jego moc*<sup>109</sup>. W sposobie jej sprawowania decyduje się przyszłość Kościoła. Wszelkie formy przygotowania muzycznego muszą odbywać się poza liturgią, która nie może być traktowana marginalnie.

## XII. Komisje Muzyki Kościelnej i inne organizacje pomocnicze

60. Diecezjalne Komisje Muzyki Kościelnej<sup>110</sup> dbają o właściwy poziom muzyki w ośrodkach duszpasterskich, pomagają zachowywać prawidłowe relacje między duchownymi i muzykami kościelnymi, troszczą się o odpowiednie regulacje prawne, gwarantujące możliwość należytego wykonywania zadań przez muzyków kościelnych. Szczegółowo zadania komisji określają regulaminy diecezjalne. Komisje powinny pełnić istotną rolę w realizacji wszystkich wskazań zawartych w niniejszej *Instrukcji*.
61. Komisje Muzyki Kościelnej są organami doradczymi biskupa diecezjalnego, który mianuje ich przewodniczącego i pozostałych członków. Niezbędna jest współpraca z Komisją Liturgiczną, do której z urzędu należy przewodniczący Komisji Muzyki Kościelnej. Komisje diecezjalne powinny współpracować ze sobą oraz z Podkomisją ds. Muzyki Kościelnej przy Komisji ds. Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów Konferencji Episkopatu Polski.
62. Z uznaniem należy przyjąć oddziaływanie na polu muzyki w obrębie struktur kościelnych w Polsce takich organizacji, jak: *Stowarzyszenie Polskich Muzyków Kościelnych*, Federacja *Caecilianum* czy Polska Federacja *Pueri Cantores*. Zadania i zakres działalności każdej z tych organizacji określa ich statut. Opiekę nad wymienionymi podmiotami z ramienia Episkopatu Polski sprawuje przewodniczący Podkomisji ds. Muzyki Kościelnej przy Komisji ds. Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów. Konferencja Episkopatu Polski zatwierdza asystentów kościelnych *Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych*, Federacji *Caecilianum* i Polskiej Federacji *Pueri Cantores*, zgodnie z ich statutami.

## Zakończenie

63. Celem konsekwentnego wprowadzenia w życie duszpasterskie niniejszej *Instrukcji* biskupi polecają oprócz wcześniej zapisanych wskazań zwrócić uwagę na następujące sprawy:
- a) We wszystkich kościołach katedralnych, bazylikach i sanktuariach powinny być: sprawne i wartościowe pod względem brzmieniowym organy piszczałkowe, zatrudniony organista I stopnia<sup>111</sup>, chór kościelny prowadzony przez kompetentnego dyrygenta, Msza święta w języku łacińskim z udziałem scholi gregoriańskiej<sup>112</sup>, celebrowanie ze śpiewem *Liturgii godzin* (Jutrznia, Nieszpory).
  - b) W każdej parafii powinna pełnić służbę liturgiczną schola prowadzona przez muzyka kościelnego.
  - c) Chorał gregoriański jako śpiew własny Kościoła rzymskokatolickiego powinien mieć szczególne miejsce w uroczystościach sprawowanych liturgiach w Kościele w Polsce. Godne pochwały jest każde

<sup>109</sup> KL 10.

<sup>110</sup> Zob. KL 46; MS 68.

<sup>111</sup> Zob. NO 9 a.

<sup>112</sup> Zob. Kongregacja ds. Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów, *O tytule bazyliki mniejszej* (9.11.1989), *Anamnesis* 1997/1998, nr 3(14), s. 9–12.

działanie służące rozpowszechnianiu tej muzycznej tradycji, w tym organizowanie kursów i studiów.

- d) Podkomisja ds. Muzyki Kościelnej Konferencji Episkopatu Polski powinna opracować pozostałe melodie do tekstów *Mszалу rzymskiego* w języku polskim, w tym melodie do całych Modlitw eucharystycznych oraz prefacje w tonie prostym.
- 64. Biskupi zachęcają *Stowarzyszenie Polskich Muzyków Kościelnych*, aby przygotowało szczegółowy komentarz do niniejszej *Instrukcji*. Niezmiernie cenne będą wyjaśnienia i zwrócenie uwagi na wszystkie aspekty duszpasterskiej troski Kościoła o muzykę sakralną.
- 65. Biskupi wyrażają wdzięczność wszystkim zatroskanym o wysoki poziom muzyki kościelnej. Zobowiązują do zapoznania się z treścią *Instrukcji* oraz starannego jej przestrzegania wszystkich odpowiedzialnych za muzykę kościelną w Polsce, w tym szczególnie duszpasterzy, organistów, katechetów, dyrygentów zespołów śpiewaczych i instrumentalnych, członków chórów kościelnych, kompozytorów. Równocześnie zachęcają do twórczej współpracy wszystkich, dla których piękno liturgii jest nadrzędną ideą artystycznej działalności.
- 66. Normy określone w niniejszej *Instrukcji* Konferencja Episkopatu Polski wprowadza z nadzieją na podniesienie poziomu wykonywanej muzyki kościelnej, a także nadanie należytej godności i powagi świętym obrzędom sprawowanym na chwałę Bożą i uświęcenie wiernych.

*Instrukcja została zatwierdzona na 377. Zebraniu Plenarnym Konferencji Episkopatu Polski  
Lublin, 14 października 2017 r.*

# CO MÓWIĄ DOKUMENTY...

## ...O PSALMIE RESPONSORYJNYM

### 1. Z jakiego miejsca wykonuje się psalm responsoryjny?

*Wprowadzenie teologiczno-pastoralne do Lekcjonarza mszalnego (Ordo Lectionum Missae, 1981): „22. Jeśli po czytaniu nie śpiewa się psalmu, należy go recytować w sposób sprzyjający rozważaniu słowa Bożego. Psalterzysta lub kantor śpiewają lub recytują psalm responsoryjny na ambonie”.*

*Instrukcja Episkopatu Polski dla duchowieństwa w związku z wydaniem nowego mszału ołtarzowego (1987) 23: „(...) Psalm responsoryjny winien śpiewać psalterzysta. W wypadkach szczególnych funkcję lektora i psalterzysty może pełnić kobieta, wykonując czytania i śpiewy z miejsca głoszenia słowa Bożego”.*

*Ogólne wprowadzenie do Mszału Rzymskiego (2002) 61: „Psalterzysta więc, czyli kantor psalmu, stojąc na ambonie lub w innym odpowiednim miejscu<sup>1</sup>, wykonuje wersety psalmu, podczas gdy całe zgromadzenie siedzi i słucha oraz uczestniczy w śpiewie poprzez refren, chyba że psalm jest wykonywany w sposób ciągły, czyli bez refrenu. (...) Jeśli nie można śpiewać psalmu, recytuje się go w sposób możliwie najbardziej sprzyjający medytacji nad słowem Bożym”.*

*OWMR (2002) 135: „Gdyby nie było lektora, sam kapłan, stojąc na ambonie, wygłasza wszystkie czytania i psalm (...)”.*

*OWMR (2002) 309: „Godność słowa Bożego wymaga, by w kościele było ono głoszone z miejsca, na którym w czasie liturgii słowa spontanicznie skupia się uwaga wiernych.*

<sup>1</sup> Jak objaśnia ks. prof. Ireneusz Pawlak, możliwość wykonania psalmu „z innego odpowiedniego miejsca” dotyczy sytuacji, kiedy w kościele nie ma ambony, a czytania wykonuje się np. od ołtarza (zob. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2001, s. 242).

Z zasady powinna to być stała ambona, a nie zwykły, przenośny pulpit. Ambona odpowiednio wkomponowana we wnętrze kościoła powinna być tak umieszczona, by czytający i mówiący byli dobrze widziani i słyszani przez wiernych.

Z ambony wykonuje się jedynie czytania, psalm responsoryjny oraz orędzie wielkanocne; można też stąd wygłaszać homilię i intencje modlitwy powszechnej. Godność ambony wymaga, aby wstępował na nią tylko sługa słowa (...)”.

*Wskazania Episkopatu Polski po ogłoszeniu nowego wydania OWMR (2005) 14: „Psalm responsoryjny, który następuje po pierwszym czytaniu, powinien być śpiewany cały lub przynajmniej jego refren. Psalterzysta, czyli kantor psalmu, stojąc na ambonie, wykonuje wersety psalmu, podczas gdy całe zgromadzenie siedzi i słucha oraz uczestniczy w śpiewie refrenu. Psalm może wykonywać mężczyzna lub kobieta. Jest to proklamacja słowa Bożego - co czyni jedna osoba – więc nie należy tego śpiewu powierzać scholi ani chórowi. «Czytać ani psalmu responsoryjnego, w których zawiera się słowo Boże, nie wolno zastępować innymi tekstami, niebiblijnymi» (OWMR 57)”.*

*Instrukcja Konferencji Episkopatu Polski o Muzyce Kościelnej (2017) 10 d: „Psalterzysta (psalmista, kantor psalmu) wykonuje psalm responsoryjny z ambony”.*

*Instrukcja Konferencji Episkopatu Polski o Muzyce Kościelnej (2017) 19 b: „Psalm responsoryjny jest medytacją nad usłyszonym słowem Bożym i stanowi integralną część liturgii słowa. Wykonuje go psalterzysta z miejsca proklamacji słowa Bożego w formie responsoryjnej (wierni odpowiadają refrenem) lub w sposób ciągły bez refrenu. Zamiast psalmu można wyśpiewać Graduał. Śpiew po czytaniu wykonuje się jednogłosowo, refren może być także realizowany wielogłosowo”.*

Szczególnie niewłaściwe wydaje się wykonywanie psalmu z miejsca nie tylko innego niż ambona, ale też położonego zazwyczaj na drugim końcu kościoła, niewidocznego dla wiernych, w dodatku na siedząco, a często nawet tyłem lub bokiem do ołtarza.

## 2. Ile osób może wykonywać psalm responsoryjny?

Wskazania Episkopatu Polski po ogłoszeniu nowego wydania OWMR (2005) 14: „(...) Psalterzysta, czyli kantor psalmu, stojąc na ambonie, wykonuje wersety psalmu, podczas gdy całe zgromadzenie siedzi i słucha oraz uczestniczy w śpiewie refrenu. Psalm może wykonywać mężczyzna lub kobieta. **Jest to proklamacja słowa Bożego - co czyni jedna osoba** – więc nie należy tego śpiewu powierzać scholi ani chórowi (...)”.

Instrukcja Konferencji Episkopatu Polski o Muzyce Kościelnej (2017) 19 b: „(...) **Śpiew po czytaniu wykonuje się jednogłosowo**, refren może być także realizowany wielogłosowo”.

Instrukcja KEP o muzyce kościelnej (2017) 30 c: „(...) **Niewłaściwe jest także wykonywanie przez grupę dzieci wersetów psalmu responsoryjnego** oraz odtwarzanie muzyki za pomocą urządzeń elektronicznych”.

## 3. Czy można zastępować psalm innymi śpiewami, np. w okresie bożonarodzeniowym albo podczas Wigilii Paschalnej (tzw. Kantyk Mojżesza ze śpiewnika „Niepojęta Trójco”)?

Instrukcja Episkopatu Polski o muzyce kościelnej (1979) 13: „Śpiewu stałych części Mszy św., a także psalmu responsoryjnego i śpiewu przed Ewangelią, które stanowią integralną część Liturgii słowa, **nie wolno zastępować pieśniami** nawet mającymi «imprimatur» władzy kościelnej”.

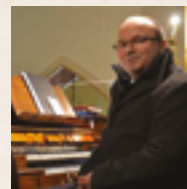
Instrukcja Episkopatu Polski dla duchowieństwa w związku z wydaniem nowego mszału ołtarzowego (1987) 21: „Psalm responsoryjny stanowi integralną część liturgii słowa i ma doniosłe znaczenie liturgiczne i pastoralne. „Trzeba się starać, by lud Boży umiłował na nowo modlitwę psalmów, które wciąż głoszą i przedstawiają działanie Boże w historii zbawienia”. Psalm

zawsze były autentyczną szkołą modlitwy chrześcijańskiej. **Psalmu responsoryjnego nie wolno zastępować pieśnią**”.

OWMR (2002) 57: „Czytań ani psalmu responsoryjnego, w których zawiera się słowo Boże, nie wolno zastępować innymi tekstami, niebiblijnymi”.

Instrukcja KEP o muzyce kościelnej (2017) 14: „(...) Części stałych Mszy świętej, a także psalmu responsoryjnego, nie wolno zastępować innymi śpiewami”. ■

# KONSERWACJA ZABYTKOWYCH ORGANÓW W BAZYLICE OO. BERNARDYNÓW W KALWARII ZEBRZYDOWSKIEJ (CZ. I)



PIOTR MATOGA

## Wstęp

Kompleks kościelno-klasztorny w Kalwarii Zebrzydowskiej jest wyjątkowym miejscem na mapie archidiecezji krakowskiej. Przede wszystkim słynie on jako sanktuarium pasyjno-maryjne, które nieprzerwanie przyciąga rzesze pielgrzymów. Jego stróżami są ojcowie bernardyni, stanowiący gałąź zakonu franciszkańskiego wyodrębnioną w XV w. pod wpływem kazań św. Jana Kapistrana. W kaplicy przy kościele klasztornym pw. Matki Bożej Anielskiej, podniesionym w 1979 r. do godności bazyliki mniejszej, należną cześć odbiera cudowny obraz Matki Bożej Kalwaryjskiej. Ponadto w sąsiedztwie klasztoru rozciągają się tzw. dróżki, naśladujące topografię Jerozolimy, na terenie których wybudowano 41 budowli sakralnych celem upamiętnienia poszczególnych etapów Męki Pańskiej oraz wydarzeń z życia Najświętszej Maryi Panny. Zarówno bazylika, jak również świątynie dróżkowe i zabudowania klasztorne są cennymi obiektami zabytkowymi, wpisanymi na Listę Światowego Dziedzictwa Kultury UNESCO.

W specyfikę miejsca, naznaczoną dużą liczbą obiektów sakralnych rozsianych po stosunkowo niewielkim obszarze, wpisuje się niezwykle bogactwo instrumentarium organowego. Obecnie zachowało się sześć instrumentów; znajdują się one w bazylice oraz w kościele Trzeciego Upadku Pana Jezusa, w kościele Ukrzyżowania Pana Jezusa, w kościele Grobu Matki Bożej (służącym parafii bernardyńskiej w Brodach), w kaplicy Wieczernika oraz w kaplicy Domku Matki Bożej, przy czym instrumenty w dwóch ostatnich świątyniach są nieczynne i pozbawione wszystkich piszczałek. Z przekazów historycznych wiadomo o niegdysiejszym istnie-

niu organów także w Ratuszu Piłata oraz w oficynie po dawnym pałacu książąt Czartoryskich. Ponadto w kaplicy pw. św. Antoniego, mieszczącej się w sąsiedztwie chóru zakonnego, funkcjonuje fisharmonia firmy Mannborg z 1907 r., natomiast z zachowanego rachunku wiadomo, że w 1887 r. zakonnicy nabyli fisharmonię firmy Jana Śliwińskiego ze Lwowa. Już nawet takie pogładowe, niepełne zestawienie jasno dowodzi, że muzyka organowa odgrywała istotną rolę w życiu muzycznym kalwaryjskiego klasztoru.

W bieżącym roku (2025) rozpoczęła się długo oczekiwana konserwacja zabytkowego instrumentu w bazylice pw. Matki Bożej Anielskiej. Okoliczność ta stała się bezpośrednim przyczynkiem do napisania niniejszego artykułu, w którym Czytelnik znajdzie zarys historii rzeczonych organów, uzasadnienie ich wartości historycznej i muzycznej, a także ogólne założenia trwających prac organmistrzowskich. W tekście uwzględnione nowe ustalenia oparte na rezultatach trwającej kwerendy archiwalnej oraz badań instrumentoznawczych. W miarę postępu konserwacji planowane jest kontynuowanie podjętej obecnie tematyki.

## 1. Zarys historii organów

Kościół klasztorny w swoim obecnym kształcie architektonicznym wznoszony był w dwóch etapach: do pierwotnej świątyni (obecnego prezbiterium), konsekrowanej w 1609 r., po upływie stulecia dobudowano nawę główną ukończoną w 1702 r. Zachowane źródła dowodzą, że organy istniały już w pierwszym kościele, jednak szczegółowe opisanie dziejów kalwaryjskiego instrumentarium wykracza poza ramy niniejszego

szkicu (Czytelnik bliżej zainteresowany tematem ze-  
chce sięgnąć do opracowania autorstwa o. Juliana Mie-  
czysława Śmierciaka OFM – zob. bibliografia).



Fot. 1. Nawa główna z widokiem na prospekt organowy, stan z 1933 r. (NAC, sygn. 3/1/0/9/1977/9).

Przystępując do prezentacji obecnego instrumentu, należy wpięrow odnieść się do jego najstarszych elementów, a mianowicie prospektu oraz części głosów, które pochodzą z początku XVIII w. Wiadomo bowiem, że w 1706 r. Teresa z Brzezia Kamocka, pisarzowa ziem-  
ska sądecka, przekazała zakonnikom tysiąc florenów, a połowę tej kwoty przeznaczono na „strukturę” organów w nowopowstałej nawie kościoła. Prawdopodobnie finalizowano wówczas budowę instrumentu, którego twórcą był bernardyn, o. Euzebiusz Pasierbski. Dotychczas jego autorstwo pozostawało w sferze hipotez, natomiast kwerenda w Archiwum Prowincji oo. Bernardynów w Krakowie przyniosła rezultaty w postaci zapisu inwentarzowego stwierdzającego jasno, iż

na chórze muzycznym znajdowały się organy, „które ręką swoją wystawił VP. Eusebius Pasierbski uti Organarius et Orga[n]magister”. Pierwotnie instrument ten był wyposażony w jeden manual i pedał. Dekoracja barokowego prospektu organowego przypisywana jest snycerzom z kręgu zakonnego.



Fot. 2. Prospekt organowy, stan z 1986 r. (fot. Wiktor Łyjak).

Po 1812 r. miała miejsce gruntowna przebudowa organów, która w kronice klasztornej została nawet określona mianem budowy nowego instrumentu. Dotychczasowe opracowania podają, że to właśnie wówczas znacząco zwiększono liczbę głosów poprzez dobudowanie pozytywu (w formie kronwerku) obsługiwanej dodaną klawiaturą drugiego manualu; przypuszczalnie wymieniono także wiatrownice. Kronikarz nie podaje wprawdzie nazwiska wykonawcy prac, jednak na obecnym etapie badań przypisuje się je Jakubowi Stankiewiczowi z Zatora, który na przełomie XVIII i XIX w. wybudował szereg instrumentów na drózkach

kalwaryjskich. O ile ten domysł odpowiada prawdzie, prospekt wspomnianego pozytywu może być natomiast dziełem miejscowego zakonnika, br. Jana Nepomucena Tulińskiego, który współpracował z rzeczonym organmistrzem w Kalwarii Zebrzydowskiej.

Z kolei w 1846 r. remont organów przeprowadził Jan Długi z Nowego Targu, dodając dwa nowe głosy. Prawdopodobnie tych samych prac dotyczy inwentarzowa wzmianka o strojeniu „do kamertonu” i naprawie wykonanej w 1845 r. kosztem 600 florenów, nie licząc materiałów. Niewykluczone, że remont odnotowany w 1860 r. również zrealizował J. Długi. (nowe przyczynki do biografii tegoż organmistrza Czytelnik znajdzie w opracowaniu traktującym o organach i życiu muzycznym w nowotarskiej parafii pw. św. Katarzyny – zob. bibliografia).

W latach 1902–1903 firma Aleksandra Żebrowskiego ze Lwowa dokonała znaczącej przebudowy, której

zakres precyzuje odrębna inskrypcja odnaleziona podczas trwającej konserwacji: „Organ ten gruntownie odrestaurowany, to jest ze systemu schleifowego na stożkowy”. Wymieniono wówczas wiatrownice kłapowo-zasurowe na stożkowe, a ponadto zmodyfikowano dyspozycję, dodając nowe głosy o charakterze romantycznym oraz zmieniając charakter intonacji w zachowanych głosach starszych. Można stwierdzić, że w rezultacie prac zrealizowanych przez A. Żebrowskiego powstał właściwie nowy instrument utrzymany w estetyce romantycznej, przy którego budowie wykorzystano prospekt z ok. 1706 r. wraz z częścią głosów datowanych na XVIII i XIX w. Swoistym podsumowaniem tegoż przedsięwzięcia jest druga inskrypcja, odnaleziona wewnątrz organów: „Organ ten restaurowa[ł] za w roku 1903 za x. Kustosza [Stefana] Podworskiego Aleksander Żebrowski organmistrz ze Lwowa”. Odtąd dyspozycja przedstawiała się następująco:

| <b>Manual I (C–f<sup>3</sup>)</b>           | <b>Manual II (C–f<sup>3</sup>)</b> | <b>Pedał (C–c)</b> |
|---------------------------------------------|------------------------------------|--------------------|
| Burdon 16’                                  | Flet maior 8’                      | Kontrabass 16’     |
| Principal 8’                                | Portunał 8’                        | Subbass 16’        |
| Flaut maior 8’                              | Salicional 8’                      | Violonbass 16’     |
| Gemshorn 8’                                 | Vox coelestis 8’                   | Principal 8’       |
| Gamba 8’                                    | Flet minor 4’                      | Violoncello 8’     |
| Octava 4’                                   | Flet 4’                            | Octava 4’          |
| Rohrflet 4’                                 | Octava 2’                          | Bombardon 16’      |
| Spitzflet 4’                                |                                    |                    |
| Quinta 2 2/3’                               |                                    |                    |
| Waldflet 2’                                 |                                    |                    |
| Piccolo 2’                                  |                                    |                    |
| Mixtura 2’                                  |                                    |                    |
| <b>Połączenia:</b> Manualcopel, Pedalcopel. |                                    |                    |
| <b>Stała kombinacja:</b> Forte.             |                                    |                    |
| <b>Urządzenie dodatkowe:</b> Expression.    |                                    |                    |



Fot. 3. Inskrypcja wewnątrz instrumentu (fot. Andrzej Sutowicz).

Gwoli ciekawostki warto nadmienić, że po koronacji cudownego obrazu Matki Bożej Kalwaryjskiej w 1887 r. znacząco nasilił się ruch pielgrzymkowy na terenie sanktuarium. W zaistniałej sytuacji zrodziła się idea rozbudowy istniejącego kościoła lub nawet wybudowania nowego. W latach 1908–1910 trzech architektów: Jan Sas-Zubrzycki, Edgar Kovats i Zygmunt Hendel przygotowali projekty powiększenia świątyni. Żaden z zachowanych rysunków

nie uwzględnia prospektu organowego w nawie głównej, toteż nie sposób jednoznacznie określić, czy zamierzano wówczas zachować niedawno zmodernizowany instrument. Na przekroju sporządzonym przez E. Kovatsa widoczny jest natomiast inny, neobarokowy, jednoczęściowy prospekt organowy w transepcie (nawie poprzecznej). W 1910 r. Krakowskie Koło Konserwatorów Zabytków negatywnie zaopiniowało wszelkie plany rozbudowy, toteż przedsięwzięcie ostatecznie nie zostało zrealizowane.

Wracając do historii organów, należy odnotować, że były one remontowane w latach 1924 i 1936 przez Teodora Treścińskiego z Kalwarii Zebrzydowskiej. W 1967 r. Henryk Siedlar z Krakowa przeprowadził kolejny remont instrumentu, wprowadzając w dyspozycji zmiany naznaczone ówczesnym rozumieniem reformy Orgelbewegung. Usunięto wtedy głosy o charakterze romantycznym: Burdon 16' z I manualu oraz Vox coelestis 8' z II manualu, a zainstalowano rejestry neobarokowe: Sifflet 1' w I manuale oraz Prestant 4' i Cymbel 1 1/3' 3 ch. w II manuale. Ponadto w I manuale zmieniono wysokość głosu Spitzflet z 4' na 2' oraz dodano głos językowy Trąbka 8'. Ostatecznie zachowano jednak większość starych głosów oraz ich intonację nadaną przez A. Żebrowskiego, toteż trzon brzmienia organów pozostał nadal romantyczny. Odtąd dyspozycja miała następujący kształt:

| Manual I (C–f <sup>3</sup> )                       | Manual II (C–f <sup>3</sup> ) | Pedal (C–c)   |
|----------------------------------------------------|-------------------------------|---------------|
| Principal 8'                                       | Flet major 8'                 | Kontrabas 16' |
| Flet major 8'                                      | Portunał 8'                   | Subbas 16'    |
| Gemshorn 8'                                        | Aeolina 8'                    | Violonbas 16' |
| Gamba 8'                                           | Prestant 4'                   | Oktawbas 8'   |
| Oktawa 4'                                          | Flet minor 4'                 | Czelo 8'      |
| Rurflet 4'                                         | Rurflet 2'                    | Chorałbas 4'  |
| Kwinta 2 2/3'                                      | Cymbel 1 1/3' 3 ch.           | Bombardon 16' |
| Szpic flet 2'                                      |                               |               |
| Piccolo 2'                                         |                               |               |
| Sifflet 1'                                         |                               |               |
| Mixtura 2' 4 ch.                                   |                               |               |
| Trompet 8'                                         |                               |               |
| <b>Połączenia:</b> Manualkopel [sic!], Pedalcopel. |                               |               |
| <b>Stała kombinacja:</b> Forte.                    |                               |               |
| <b>Urządzenie dodatkowe:</b> Expression.           |                               |               |



Fot. 4. Stół gry, stan z 1986 r. (fot. Wiktor Łyjak).

W 1986 r. odnotowano, że szafa organowa była pomalowana na kolor ciemnobrązowy ze złoceniami, a same organy były jeszcze w dobrym stanie. Gruntowny remont instrumentu przeprowadził Lech Skoczylas z Krakowa w 1998 r. W tym samym roku firma braci Stanisława i Łukasza Stawowiaków z Krakowa dokonała konserwacji prospektu organowego, przywracając jego pierwotną kolorystykę, czyli niebieską i czerwoną marmoryzację ze złoceniami.

## 2. Wartość historyczna i muzyczna organów

Jak już wspomniano, do najstarszych elementów istniejącego instrumentu należy zasadniczy trzon barokowego prospektu organowego zbudowanego ok. 1706 r., złożony z dwóch części rozmieszczonych symetrycznie po bokach centralnego okna na osi nawy głównej. Górny pozytyw pomiędzy szafami organowymi został dodany najprawdopodobniej po 1812 r., jednak w swoim rozplanowaniu i dekoracji nawiązuje on do epoki baroku. Warto wspomnieć, że wprowadzenie pozytywu spowodowało, iż całość założenia przestrzennego nabrała cech łuku triumfalnego, a umieszczona nad pozytywem rzeźba św. Franciszka z Asyżu z krucyfiksem w dłoni wyraźnie nawiązała do franciszkańskiej tradycji zakonu bernardynów. Nie tylko zewnętrzna struktura szaf organowych przedstawia wysoką wartość historyczną (choćby ze względu na czas powstania), bowiem wewnątrz obudowy zachowały się

cenne relikty rozwiązań konstrukcyjnych (pozostałości mechanicznej traktury i gry i rejestrów) sprzed prac A. Żebrowskiego, stanowiące cenny materiał do badań instrumentologicznych i dokumentujące dzieje zabytku.



Fot. 5. Demontaż instrumentu w 2025 r. (fot. Andrzej Sutowicz).

Oprócz prospektu w instrumencie zachowały się także XVIII-wieczne piszczałki kilku głosów, które wraz z tymi pochodzącymi zapewne z XIX w. wtórnie wykorzystał A. Żebrowski, dodając do nich ostatecznie część nowych głosów. Współistnienie piszczałek pochodzących z różnych epok wzbogaca brzmienie organów, które mimo tych nawarstwień cechuje się homogenicznością, a ponadto szlachetnością oraz znacznymi możliwościami rejestracyjnymi. Trzeba podkreślić, że intonacja starszych głosów została na początku XX w. umiejętnie dostosowana do nowych wiatrownic stożkowych oraz panującego wówczas wyobrażenia o estetyce brzmieniowej. Połączenie traktury mechanicznej z wiatrownicami stożkowymi umożliwia organiście wyjątkowo precyzyjną, artystyczną grę. Same wiatrownice, wykonane z zastosowaniem dawnych połączeń stolarskich, świadczą o kunszcie warsztatu organmistrzowskiego i poszanowaniu tradycyjnych wzorców. W tej postaci instrument należy do największych zachowanych realizacji A. Żebrowskiego, będąc równocześnie przykładem myśli technicznej i brzmie-

niowej organmistrzostwa galicyjskiego związanego z ośrodkiem lwowskim.

### 3. Konserwacja zabytkowego instrumentu i jej założenia

Pod koniec 2024 r. rozstrzygnięto konkurs ofert na konserwację organów, który wygrała firma organmistrzowska Andrzeja Sutowicza z miejscowości Brzeski. Przedsięwzięcie będzie docelowo obejmować prace konserwatorskie, restauratorskie oraz rekonstrukcyjne. Podstawowym założeniem jest przywrócenie stanu, jaki kalwaryjskiemu instrumentowi nadał A. Żebrowski w 1903 r. Usunięte zostaną zatem naleciałości neo-barokowe w postaci głosów zainstalowanych w 1967 r. przez firmę H. Siedlara, a w ich miejsce planowane jest wstawienie głosów zrekonstruowanych na podstawie innych zachowanych dzieł A. Żebrowskiego. Gruntowna renowacja mechaniki i piszczałek przywróci pełną sprawność techniczną instrumentu oraz jego walory brzmieniowe. Naprawione zostaną defekty, jakie w ciągu dziesięcioleci pojawiły się wskutek nieumiejętnie prowadzonych napraw. Obecnie, równoległe z pracami organmistrzowskimi, realizowana jest stopniowa inwentaryzacja poszczególnych elementów, w której uczestniczy dr hab. Filip Presseisen, autor ekspertyzy stanu zachowania organów. Zgodnie z przyjętym harmonogramem prace powinny zakończyć się w połowie 2026 r., a ich postęp będzie przedmiotem kolejnych części niniejszego artykułu.

Ciąg dalszy nastąpi...



Fot. 6. Demontaż instrumentu w 2025 r. (fot. Andrzej Sutowicz)

### Bibliografia

#### Archiwalia

Archiwum Archidiecezjalnej Komisji Muzyki Kościelnej w Krakowie:

- b. sygn., F. Presseisen, *Ekspertyza stanu zachowania organów piszczałkowych Aleksandra Żebrowskiego (26/II+P, 1903 r.) w bazylice pw. Matki Bożej Anielskiej oo. Bernardynów w Kalwarii Zebrzydowskiej zawierająca program prac konserwatorskich*, Kraków 2022;
- b. sygn. Zapytanie ofertowe z dn. 26 IX 2024 r.; sygn. XI/2/32, *Karta ewidencyjna zabytkowych organów w bazylice pw. Matki Bożej Anielskiej w Kalwarii Zebrzydowskiej*, opr. W. Łyjak, 1986.

Archiwum Prowincji oo. Bernardynów w Krakowie:  
sygn. IV-a-I, *Historia Calvariae* [...] (1600–1904);  
sygn. IV-g-7, *Inwentarze klasztoru Bernardynów  
w Kalwarii Zebrzydowskiej* (1741–1886).

### Opracowania

J. Gołos, *Polskie organy i muzyka organowa*, Warszawa 1972;

J. Gołos, *Zarys historii budowy organów w Polsce*, Bydgoszcz 1966;

B. Krasnowolski [i in.], *Stan ewidencji zabytkowych organów i prospektów organowych województwa krakowskiego*, „Materiały i sprawozdania konserwatorskie” 1975, s. 103–213;

J.A. Nowobilski, *Niezrealizowane projekty przebudowy kościoła oo. Bernardynów w Kalwarii Zebrzydowskiej w latach 1908–1910*, Kalwaria Zebrzydowska 1992;

E. Smulikowska, *Prospekty organowe w dawnej Polsce*, Wrocław 1989;

J. Szewczyk, P. Matoga, *Historia organów i życia muzycznego w parafii pw. św. Katarzyny w Nowym Targu*, „Almanach Nowotarski” 2024, nr 28, s. 11–30;

J.M. Śmierciak, *Organy na terenie sanktuarium w Kalwarii Zebrzydowskiej*, w: *Organy i muzyka organowa XI*, red. J. Krassowski, Gdańsk 2000, s. 265–280;

H.E. Wyczawski, *Kalwaria Zebrzydowska*, Kalwaria Zebrzydowska 2006;

M. Zgliński, *Nowożytny prospekt organowy i jego twórcy*, Warszawa 2012.







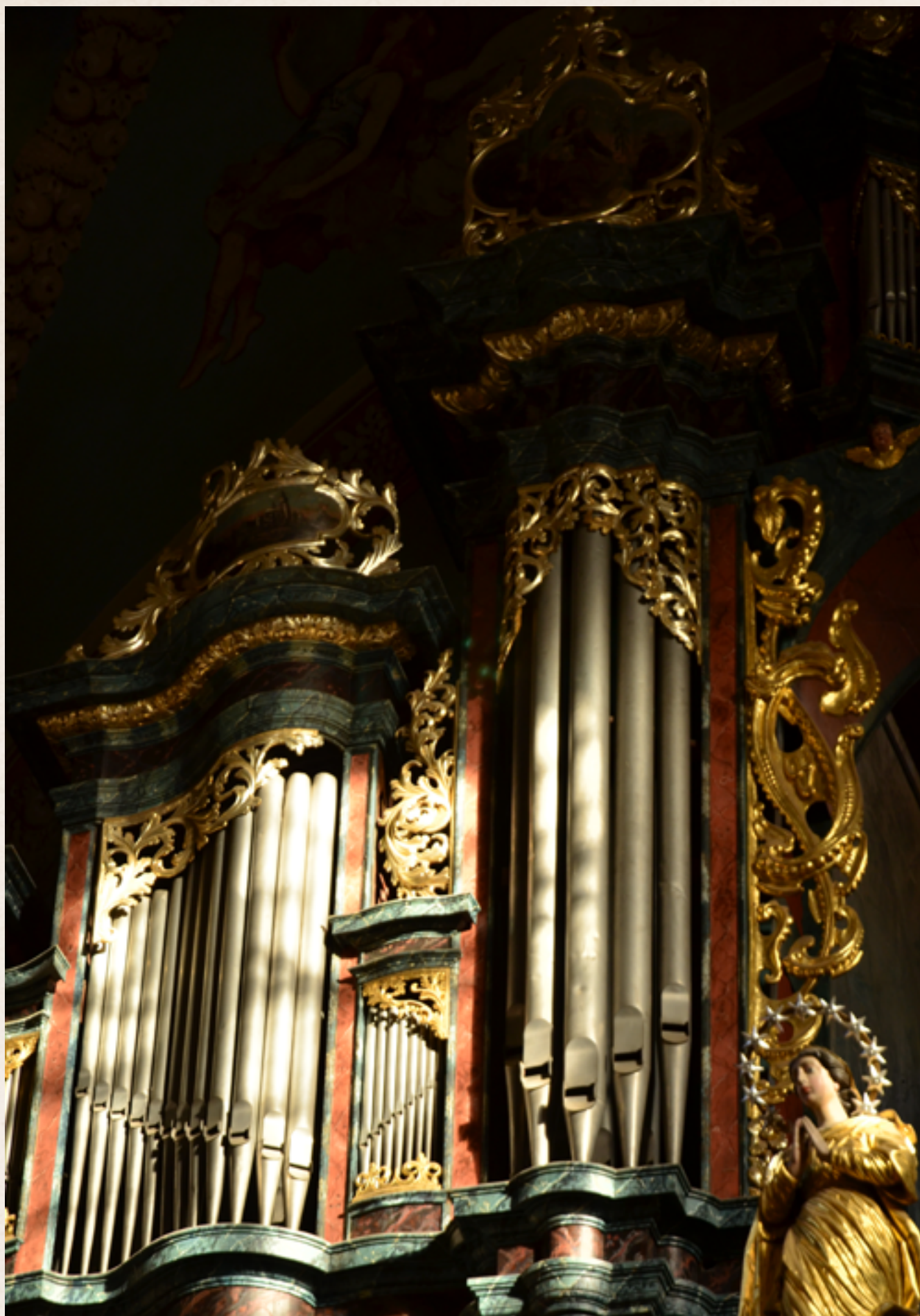












# IMPROWIZACJA „OD KUCHNI” CZYLI LISTY STRYJA BARTOLINIEGO DO BARTŁOMIEJA



MATEUSZ PECIAK

## MÓJ DROGI BARTŁOMIEJU!

Trudno nie oprzeć się pokusie, gdy takowa sama się nadarza, by udzielić Ci – prócz cennych rad, jakich zawsze pełna jest moja nieprzeciętnie skromna głowa – nagany.

O, tak! Zasłużyłeś sobie wielce na nią. Rok cały nie odzywać się do swego wuja to szczyt zabiegania, samowoli i swawoli. Bartłomieju, miarka przebrała się! Pytasz mię, w co? Nie wiem. Wiem jednak, że kuchenne miarki bywają różne: większe i mniejsze. Teraz to nawet takie z elektryczną wagą bywają. A waga – jak to waga – dużo od nas wyrzeczeń wymaga. Niemały czas temu, po zbyt obfitym obiedzie, chcąc nie chcąc na nią właśnie napotczyłem się, a ona zawzięcie zawyła: „proszę wchodzić pojedynczo, proszę wchodzić pojedynczo...” No cóż..., otyłość, w naszym wyjątkowym rzemiośle, to i zaleta, i choroba w jednym, a tyczy się każdego typowego kucharza.

Nie o tym jednak chciałem pisać. Słuchaj więc dalej, Bartłomieju. Całkiem niedawno, w starej, pokrytej grubą warstwą kurzu księdze kucharskiej, wydanej w 1807 roku, znalazłem niepowtarzalny przepis na niezwykłą *rôti sans pareil*, czyli – jeśli pamięć mnie nie myli – „pieczeń niezrównaną”. Otóż tym oto właśnie odkryciem zapragnąłem się z Twoją zacną osobistością podzielić. „Pieczeń niezrównana” – brzmi, jak się zapewne domyślasz – interesująco. Niemniej niezrównany był jednakowoż sam jej autor, niejaki Alexandre Balthazar Laurent Grimod de La Reynière. Chodzą po Paryżu o nim plotki, że upozorował własną śmierć tylko po to, by zobaczyć kto przyszedł na jego pogrzeb. I gotuj tu na stypę, po której reklamować z pewnością będą. A co dopiero grajkowie mają powiedzieć? Co na to organiści...? Hmm... pewnie za drugim razem będzie zniżka.

Ale tu o przepisie miałem mówić. Wygląda on następująco: „*Rôti sans pareil* to drop faszerowany indykiem faszerowanym gęsią faszerowanym bażantem faszerowanym kurczakiem faszerowanym kaczką faszerowaną perliczką faszerowaną cyraneczką faszerowaną beką sem faszerowanym kuropatwą faszerowaną siewką faszerowaną czajką faszerowaną przepiórką faszerowaną drozdem faszerowanym skowronkiem faszerowanym ortolanem faszerowanym gajówką faszerowanym oliwką faszerowaną anchois z kaparem w środku. Każdą warstwę przetykano nadzieniem mięsno-chlebowo-kasztanowym, a następnie całość duszono na wolnym ogniu przez co najmniej 24 godziny w hermetycznie zamkniętym garnku z cebulą, goździkami, marchewką, siekaną szynką, selerem, tymiankiem, natką pietruszki, rezedą, soloną słoniną, solą, pieprzem, kolendrą, czosnkiem i innymi przyprawami”. Proste jak drut. Alexandre to miał głowę! Takie dania są nieprzeciętne, wyśmienite i najlepsze. Sam zaimprovizuj takie arcydzieło: dwadzieścia warstw, siedemnaście gatunków ptaków; kto by pomyślał...

Jednak w naszych dzisiejszych czasach, przeróżnych eko-dyrektyw, ekologizmów, ekostrategii, ekoplanów, ekoterroru, itd. nie znajdziesz wszystkich składników na tę wyśmienitą potrawę. Ale Twój wspianiały stryj i z tego problemu z tarczą cię wyprowadzi. Zawrzyj znajomość z najlepszym ornitologiem na świecie, który ponad osiemdziesiąt gatunków ptaków potrafił rozpoznać na słuch. Mało tego, że je potrafił rozpoznać, ale jak wspianiałe je przyrządzał! Poznaj choćby *Catalogue d'oiseaux* – każdy ptak smakowicie przyprawiony. Domyślasz się zapewne, o kim mowa? Tym wybitnym znawcą ptasiej

kuchni jest bez cienia wątpliwości Olivier Messiaen, nie-  
dościgły francuski kucharz.

Abyś mógł nieco zasmakować tych wspaniałych po-  
traw, do listu dołączam skromny przepis, na bazie które-

go możesz tworzyć przeróżne panierki i fuszarki. (Tfu!)  
Chciałem powiedzieć faszarki – tych drugich unikaj, jak  
tylko zdołasz.

Bywaj zdrow i pracuj wytrwale.

Twój, zabiegany,  
czasem zawzięty,  
niekiedy pomocny,  
stryj Bartolini

## RÔTI SANS PAREIL – FASZEROWANIE 2 MODI MESSIAENA

**2 modi** – zbudowane jest z dwóch na przemian po sobie występujących interwałów: sekundy małej i sekundy wielkiej. Możliwości transponowania są ograniczone do trzech układów (np. od c, cis i d). Niezwykle bogata struktura 2 modi daje ogromne możliwości barwowe, tak melodyczne, jak i harmoniczne, które możesz śmiało stosować we własnych improwizacjach.

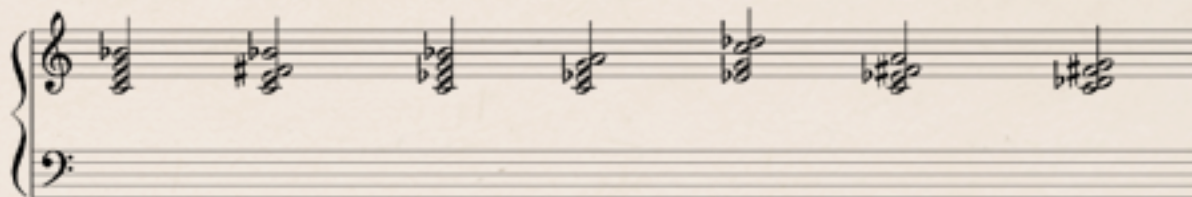
1. Na dobry początek zapoznaj się z budową skali. Początkowo ogranicz się wyłącznie do jednej transpozycji – wykonuj dźwięki skali melodycznie, rozpoczynając od różnych stopni skali – w górę i następnie w dół:



2. Bardzo pomocnym ćwiczeniem w zapoznaniu się z materiałem dźwiękowym modi jest **gra z wykorzystaniem różnych interwałów**: sekund małych i wielkich (a), tercji małych (b), tercji wielkich na przemian z kwartami czystymi (c), pochodzących z kwart zwiększonych (lub kwint zmniejszonych) (d), itd. Możesz je wykonywać harmonicznie i melodycznie, ręką prawą, lewą, obiema, w pedale, a także w „głowie” – w wyobraźni.



3. Po interwałach przejdź do **trójdźwięków i czterodźwięków**. Poniżej przedstawione są możliwości tworzenia czterodźwięków dla dźwięku „c”. W analogiczny sposób możesz je utworzyć dla dźwięków „es”, „fis” oraz „a”.



4. Niezwykły koloryt mają dwa **charakterystyczne akordy** (a) możliwe do zbudowania w tej skali od dźwięków „c”, „es”, „fis”, „a”. Dla przejrzystości łatwiej posługiwać się w nazewnictwie akordów ich enharmonicznymi odpowiednikami (b).



5. Po swobodnym opanowaniu skali próbuj **przenosić poznane akordy na różne wysokości** zmieniając ich przewroty i pozycje (a). Do tego ćwiczenia możesz wykorzystać znane faktury (b):



6. Warto, byś zapoznał się także z **progresją messiaenowską**, złożoną z dwóch na przemian następujących po sobie akordów: durowego z kwartą zwiększoną oraz molowego z noną małą. Poniżej wersja akordowa i na dolnej pięciolinii z fakturą (b). Poszukuj własnych pomysłów na adaptację tej progresji.



7. Poniżej trzy pochody akordowe zaproponowane przez P. Ewersa. Przykładowe faktury tocatowe, które możesz wykorzystać do treningu, znajdują się na niższej pięciolinii.



W kolejnym numerze pokażę bardziej praktyczne sposoby adaptacji 2 modi Messiaena do pieśni. Tymczasem dobrze zapoznaj się z jego pierwszą transpozycją.

## TRZY DEKADY W KRÓLEWSKIEJ KATEDRZE. JUBILEUSZ WITOLDA ZALEWSKIEGO

– ORGANY NIE LUBIĄ NIEPRZYGOTOWANIA. TO INSTRUMENT, KTÓRY WSZYSTKO OBNAŻA, ALE JEDNOCZEŚNIE DAJE NIEZWYKŁĄ SATYSFAKCJĘ, GDY ZACZYNA SIĘ NAD NIM PANOWAĆ – MÓWI WITOLD ZALEWSKI. HISTORIA PIERWSZEGO ORGANISTY KATEDRY NA WAWELU TO OPOWIEŚĆ NIE TYLKO O DRODZE ZAWODOWEJ, ALE RÓWNIEŻ O KONSEKWENCJI, ODPOWIEDZIALNOŚCI I O MUZYCE, KTÓRA NA STAŁE WPISAŁA SIĘ W RYTM LITURGII SPRAWOWANYCH NA WAWELSKIM WZGÓRZU.



Fot. z prywatnego archiwum Witolda Zalewskiego

### Od rodzinnego domu do własnej drogi

Zrozumienie historii Witolda Zalewskiego wymaga powrotu do Brzeska, gdzie dorastał w domu wypełnionym muzyką kościelną. Choć jako chłopiec bronił się przed pójściem do szkoły muzycznej, ostatecznie dał się namówić, rozpoczynając edukację w placówce w Bochni. – To było wielkie marzenie mojego taty, który był organistą ponad 50 lat – wspomina Witold Zalewski.

Kolejnym przystankiem była Państwowa Szkoła Muzyczna II stopnia im. Władysława Żeleńskiego w Kra-

kowie, jedna z najbardziej wymagających w tamtych czasach. Jak podkreśla organista, to właśnie tam spotkał nauczyciela, który ukształtował jego muzyczną wrażliwość. – Profesor Mieczysław Tuleja nauczył mnie słyszeć harmonię i myśleć muzyką, a nie tylko grać dźwięki – wyjaśnia. Droga nie była jednak pozbawiona trudności. Zmagając się z wymagającą literaturą organową, odkrył, że jego leworęczność staje się przeszkodą. Większość trudnych technicznie fragmentów wymaga bowiem sprawności prawej ręki. – Lewa da-

wała sobie radę, a prawa odmawiała posłuszeństwa. To była moja pierwsza i niezwykle ważna lekcja pokory – podkreśla Witold Zalewski.

Jeszcze podczas nauki w liceum zaczął zastępować swojego profesora podczas Mszy św. w kościele pw. św. Stanisława Kostki na krakowskich Dębnikach. W tym czasie repertuar liturgiczny był bardzo ograniczony. – W kościołach korzystało się wyłącznie ze śpiewnika Rączkowskiego, organisty ze Świętego Krzyża w Warszawie – tłumaczy. Równocześnie podpatrywał styl swojego nauczyciela, grającego po „czarnych klawiszach”, jak żartobliwie mówi Witold Zalewski, czyli w tonacjach krzyżkowych, które początkującemu organiście trudno było powtórzyć. – Muzyka polega na powtarzaniu, a te tonacje wcale nie były łatwe do odtworzenia – dodaje. Właśnie wtedy uczył się prowadzenia melodii, słyszenia harmonii i liturgicznego stylu, który stał się podstawą jego dalszej pracy.

Równolegle rozwijał swoje zamiłowanie do polskiej muzyki religijnej, czego owocem stały się jego opracowania pieśni kościelnych, później wydane przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne. – Ten śpiewnik do dziś służy wielu początkującym muzykom – przyznaje Witold Zalewski.

### **Droga na Wawel**

Po studiach wydawało się, że pozostanie w Krakowie będzie trudne, jednak pojawiła się propozycja pracy w kościele pw. Świętych Apostołów Piotra i Pawła. – Było siedmiu kandydatów, a jakimś trafem wybrano mnie – wspomina muzyk.

Kilka lat później przyszło kolejne, przełomowe zaproszenie. Został poproszony o objęcie posługi organisty w katedrze wawelskiej. – To było 1 kwietnia 1995 roku. Choć był to dzień Prima Aprilis, decyzja była całkowicie poważna – mówi Zalewski. Tak rozpoczął się rozdział, który trwa już trzy dekady.

Pytamy o to, co najbardziej fascynuje go w organach. – Lubię grać na organach piszczałkowych – odpowiada z prostotą. Nie ukrywa jednak, że to instrument wymagający nie tylko talentu, lecz przede wszystkim odpor-

ności na stres, doświadczenia i umiejętności radzenia sobie w sytuacjach kryzysowych. – Organy potrzebują pracowitości i odwagi. Czasem przychodzi się na próbę i okazuje się, że instrument nie działa, a koncert za chwilę – wyjaśnia. Tak właśnie było podczas jego ostatniego wyjazdu do Edynburga. Zaplanowane dwie próby nie mogły się odbyć, bo po przyjeździe okazało się, że połowa instrumentu nie działa. – Pojawiło się pytanie, czy ten koncert w ogóle się odbędzie – wspomina. – Dopiero, gdy ściągnięty w pośpiechu miejscowy organista sprawdził instrument, okazało się, że „nie działa jedna faza”. Włączył zasilanie i organy odżyły – mówi Zalewski. Przypomina przy tym, że organista często siada do instrumentu, którego wcześniej nie zna; musi go „okiełznać”, wyczuć klawiaturę, odpowiedzieć na akustykę. – To proces czasochłonny – dodaje. – Dostępność organów w kościołach jest ograniczona, a prób i tak jest zawsze za mało. Koncert przygotowujemy w pustej świątyni, więc trzeba wyobrazić sobie, jak to zabrzmiałoby przy pełnym kościele – wyjaśnia.

Różnice w budownictwie organowym na świecie, inne systemy zapisywania sekwencji czy ustawiania registrów sprawiają, że każde nowe miejsce wymaga szczególnej czujności. – Im więcej się gra, tym większe doświadczenie i tym większa umiejętność poradzenia sobie nawet wtedy, gdy wszystko wskazuje, że koncert się nie odbędzie – podkreśla pierwszy organista wawelskiej katedry.

### **Fantazja wawelska**

Poza codzienną posługą Witold Zalewski prowadzi intensywną działalność koncertową. Grał w wielu prestiżowych miejscach świata, spełniając swoje marzenia jedno po drugim. – Największym z nich była katedra Notre-Dame w Paryżu. Na swoją kolej czekałem dwa lata – wspomina. Jak dodaje, nie każdy organista ma szansę, by w ogóle znaleźć się na liście oczekujących. W najbliższym czasie czeka go kolejna zagraniczna trasa, m.in. występ w bazylice pw. św. Patryka na nowojorskim Manhattanie.

Choć koncertuje na całym świecie, niezwykle ważne miejsce w jego działalności zajmuje polska muzyka

organowa. Szczególnym wyrazem tej pasji był koncert jubileuszowy, który odbył się w sobotę 22 listopada o godz. 19.30 w bazylice Mariackiej w Krakowie. Wydarzenie wpisało się w obchody 30-lecia jego pracy artystyczno-liturgicznej oraz XX Dni Muzyki Kościelnej w Archidiecezji Krakowskiej. Program został pomyślany jako podróż przez najcenniejsze nurty rodzimej tradycji organowej: zabrzmiały trzy opracowania pieśni „Zdrowaś bądź, Maryja” (Kazimierza Garbusińskiego, Franciszka Przysła i Józefa Surzyńskiego), monumentalna passacaglia na temat „Roty” Bronisława Kazimierza Przybylskiego oraz „Fantazja Wawel” Aleksandra Namysłowskiego, utwór szczególnie bliski artyście. Nie zabrakło także twórczości Mieczysława Surzyńskiego; dość wymienić następujące utwory: „Improwizacje na temat pieśni Święty Boże op. 38”, „Capriccio”, „Chant Triste” i „Toccata op. 36”. Wieczór dopełniła ekspresyjna „Fantazja op. 14” Jana Gawłasa. To program, który jasno pokazuje, jak głęboko Witold Zalewski zakorzeniony jest w polskiej tradycji organowej. – Cudze chwalicie, swego nie znacie. Polska muzyka liturgiczna i organowa to mój obowiązek, pasja i misja – mówi.

### **Czego uczą organy?**

Wieloletnia praca przy instrumencie jest dla niego nie tylko zawodem, ale także szkołą charakteru. – Organy uczą pracowitości i wytrwałości. Ten instrument nie lubi ludzi nieprzygotowanych – podkreśla Witold Zalewski. Mimo stresu i odpowiedzialności to właśnie w muzyce odnajduję największą satysfakcję. – W pewnym momencie koncertu przychodzi chwila, kiedy zaczynasz panować nad instrumentem i możesz tworzyć. To jest moment, dla którego warto żyć – dzieli się. Pytamy, co powiedziałby początkującym organistom. – Każdy człowiek musi znaleźć swoją pasję. Czy będą to organy, czy cokolwiek innego – ważne, by robić coś, co daje spokój, radość i poczucie sensu. Jeśli robi się to, czego się nie lubi, prędzej czy później odbije się to na całym życiu – odpowiada bez wahania.

Trzydzieści lat pracy na Wawelu traktuje dziś przede wszystkim jako cenne doświadczenie. Wspomina ten czas z wdzięcznością, ale bez przesadnej celebracji – jako naturalny etap swojej zawodowej drogi. Na przyszłość patrzy spokojnie, z planami, które chce realizować we własnym rytmie. Najważniejsze jest dla niego to, by dalej robić to, co przynosi mu satysfakcję i pozwala rozwijać się jako muzykowi. Tak zamyka trzy dekady swojej pracy, otwierając się na to, co przyniosą kolejne lata. ■

# „A MIŁOSIERDZIE TWOJE JAK OGROMNE SŁOŃCE” – O PIEWCACH I PIEŚNIACH



HELENA BORKOWSKA

Wszystkich piewców Bożego Miłosierdzia nie sposób wymienić, tak więc artykuł ten nie ma na celu ukazania pełnej ich galerii. Zwraca uwagę na niektóre wątki osobiste, artystyczne i historyczne w działalności bliższych naszym czasom krzewicieli kultu. Bóg miłosierny objawia się już w księgach Starego Testamentu, także poprzez dobroć odzwierciedloną w ludzkich czynach (np. Wj 34, Iz 30, Jon 4, Psalmy). Piękno i bogactwo miłosierdzia w pełni ukazuje Jezus w swoim życiu i nauczaniu.

Kult Miłosierdzia Bożego rozwijał się dynamicznie po śmierci św. s. Faustyny i w czasie okupacji hitlerowskiej, przede wszystkim w związku z objawieniami zakonnic, ale także działalnością jej spowiedników: bł. ks. Michała Sopočki i Sługi Bożego ks. Józefa Andrasza (kierownika duchowego również bł. Anieli Salawy i matki Pauli Zofii Tajber, założycielki Zgromadzenia Sióstr Najświętszej Duszy Chrystusa Pana). Ks. Andrasz zapoczątkował w łagiewnickim sanktuarium nabożeństwo do Miłosierdzia Bożego, pod jego kierunkiem Adolf Hyła namalował najbardziej znany obraz Jezusa Miłosiernego „Jezu, ufam Tobie” wg wizji św. s. Faustyny. Malarz ofiarował go sanktuarium jako wotum za ocalenie życia podczas wojny.

Obfitość łask zyskiwanych przez nabożeństwo do Miłosierdzia Bożego i kult tego obrazu wciąż przyczyniają się żywo do nawracania i uświęcania ludzi. Słynny dominikanin, śp. o. Jan Góra, wspomina: „Pamiętam szary obraz Jezusa Miłosiernego, stojący na kredensie w moim rodzinnym domu w Prudniku. Pamiętam księdza, który podczas kolędy, ujrawszy go, powiedział: «No, wiecie państwo, Stolica Apostolska negatywnie się o nim wypowiedziała...». Ale rodzice obrazka nie usunęli. Stał nadal na swoim miejscu. Szary, brzydki, naklejony na tekturkę. (...) Nic nie wiedziałem o jego pochodzeniu. Nie zdawałem sobie sprawy z istnienia ani Faustyny, ani ks. Sopočki”.

Wielkie są zasługi bł. ks. Michała Sopočki dla szerzenia przesłania i misji, jaką św. s. Faustyna otrzymała od Jezusa. Ten wymodlony, wskazany przez Boga spowiednik i przewodnik duchowy był przyjacielem, który do końca jej życia towarzyszył świętej. Nakazał jej spisywanie notatek, zadbał o namalowanie pierwszego obrazu „Jezu, ufam Tobie”, a także wystawienie go w Ostrej Bramie (w 1934 r. w Wilnie), opracował teologiczne i liturgiczne podstawy dla kultu, ułożył Litanię do Miłosierdzia Bożego (na podstawie zapisów zakonnic). Już na początku lat czterdziestych podjął działania zmierzające do utworzenia zgromadzenia zakonnego wg żądań Pana Jezusa zapisanych w Dzienniczku. Formował „pierwszą szóstkę” sióstr, nawet korespondencyjnie, z miejsca odosobnienia w Czarnym Borze, a pod koniec lat czterdziestych w Myśliborzu rozpoczęło się wspólnotowe życie Zgromadzenia Sióstr Jezusa Miłosiernego. Wiele przykładów tego, jak współczesne „Faustynki” żyją charyzmatem miłości, przedstawił Jan Grzegorzczak w swojej „pełnej cudów” książce „Dziurawy kajak i Boże Miłosierdzie”. Tytułowy kajak dostały siostry od kogoś na opał, jednak pewnego dnia zauważyły przez okno, że kilku chłopców ucieka z nim, prawdopodobnie w przekonaniu, że jest sprawny i będzie można nim popłynąć... Jedna z nich szybko otworzyła okno, wdrapała się na stołek i krzyknęła: „Chłopaki, ja wam daruję ten kajak!”. Po co krzyczała? Żeby grzechu nie mieli... Od Zgromadzenia oddzieliła się w 2001 roku klauzurowa Wspólnota Sióstr Służebnic Bożego Miłosierdzia i zakonnice w czerwonych welonach zamieszkały w Rybnie k. Sochaczewa. Ich modlitwa, życie codzienne i strój są ściśle wzorowane na treściach zawartych w Dzienniczku, podyktowanych przez Pana Jezusa.

W 1980 r. Ojciec Święty Jan Paweł II napisał pierwszą w historii Kościoła encyklikę o Bożym miłosierdziu (*Dives in misericordia*), dokonał beatyfikacji (1993 r.) i kanonizacji s. Faustyny (2000 r.) oraz wprowadził do liturgii święto Miłosierdzia Bożego. Dwa lata później, podczas uroczystej konsekracji sanktuarium w Łagiewnikach, dokonał aktu zawierzenia świata Bożemu miłosierdziu. Był to jego ostatni pobyt w Ojczyźnie – pielgrzymka pod hasłem „Bóg bogaty w miłosierdzie”. Pierwszy raz o Faustynie i jej objawieniach usłyszał ok. 1940 r. w krakowskim seminarium, już po śmierci świętej. Jako młody kapłan modlił się często w łagiewnickim kościółku i nie miał wątpliwości co do prawdy objawień. Jako biskup krakowski starał się usilnie o uchylenie ograniczeń rozpowszechniania kultu Bożego Miłosierdzia wg wizji s. Faustyny. Zakaz Stolicy Apostolskiej z 1959 r. (notyfikacja Świętego Oficjum) został cofnięty ostatecznie w 1978 r., choć proces beatyfikacyjny rozpoczął się już w 1968 r. „Była jego ulubioną świętą, łączyło ich duchowe pokrewieństwo” – napisze E. Czackowska, autorka najpełniejszej biografii Heleny Kowalskiej.

Papież Franciszek od początku swego pontyfikatu wzywał do ukazywania miłosiernego oblicza Boga, a w 2015 r. uroczystie ogłosił Święty Rok Miłosierdzia (bullą *Misericordiae vultus*). Rok później w Krakowie odbyły się Światowe Dni Młodzieży pod hasłem „Błogosławieni miłosierni, albowiem oni miłosierdzia dostąpią” (Mt 5,7). Kardynał Stanisław Dziwisz podczas Mszy św. za duszę papieża Franciszka zauważył, że obaj – Jan Paweł II i Franciszek – byli papieżami miłosierdzia. Choć pozostawali odmienni w swoim charyzmie, temperamentie, wrażliwości, kulturze narodowej, to wyróżniało i łączyło ich zaangażowanie w głoszenie miłosierdzia, a ich czas odejścia w Tygodniu Miłosierdzia ma wymiar symboliczny.

Siostra Faustyna (Helena Kowalska) umarła w 1938 r. po ośmiomiesięcznym (z przerwami) leczeniu w nieistniejącym dziś budynku białoprądnickiego szpitala. Osiemnastoletni wtedy Karol Wojtyła właśnie rozpoczął studia polonistyczne, a nieopodal czterdziesto-ośmioletnia, mało znana matka Paula Zofia Tajber szeroko rozwijała działalność. Założyła właśnie na Białym Prądniku (obecnej dzielnicy Krakowa) pierwszy, ist-

niejący do dziś dom Zgromadzenia Sióstr Najświętszej Duszy Chrystusa Pana, a zachwycona nazwą Białego Prądnika, zapisała: „Tutaj popłynie prąd, który będzie wybielał dusze”. Niebawem zaczęły powstawać liczne dzieła miłosierdzia wobec bliźnich: ochronka, punkt katechetyczny, kuchnia dla ubogich. Przede wszystkim jednak szerzył się kult Duszy Chrystusowej. Znak Jej uwielbienia pojawiają się choćby w pochodzącej z XIV w. modlitwie „Anima Christi” (niesłusznie przypisywanej św. Ignacemu z Loyoli), a także w tekście zapisanej przez s. Faustynę koronki: „Ojcze Przedwieczny, ofiaruję Ci Ciało i Krew, Duszę i Bóstwo”.

Wcześniej, w 1919 r. Zofia Tajber miała objawienie – zobaczyła w czasie modlitwy promienną postać Pana Jezusa, który powiedział: „Najmilsza, oddaję ci Duszę Moją Boską ku uczczeniu, byś Ją i Jej żądania przekazała światu całemu”. Żądania dotyczyły szerzenia kultu, a także powstania obrazu, który byłby dla ludzi pomocą i zachętą do walki o stan własnej nieśmiertelnej duszy. Opisała tę wizję w następujący sposób: „Promienie światła, przenikające Jego postać, najpotężniej wychodziły z Jego piersi, tworząc jakby krąg słońca. Obejmowały nie tylko ludzi będących w kościele, lecz przebijały się przez mury świątyni i falami trafiały w ludzi przechodzących obok kościoła”.

Ten sam Adolf Hyla, autor obrazów „Jezu, ufam Tobie”, namalował też postać Jezusa Promieniującego według wizji Zofii Tajber. Umieścił wokół Jego świetlistej postaci w różnej odległości przezroczyste okręgi, symbolizujące dusze ludzkie. Pan w pozycji stojącej patrzy z niezwykłą łagodnością i wyciąga obie ręce do człowieka. Malowidło poświęcone w 1953 r. znajduje się w kaplicy domu rekolekcyjnego Zgromadzenia Sióstr Najświętszej Duszy Chrystusa Pana w Siedlcu k. Krzeszowic.

Dziś prężnie działa katolicki ruch odnowy dusz ludzkich w Duszy Jezusa „Solaris” (łac. sol – słońce). Nazwa oczywiście budzi różnorakie skojarzenia: literackie, techniczne, ogrodnicze (solaris to m.in. hodowana w Polsce odmiana winorośli). Jednocześnie jednak jest to symboliczne imię, które wypowiedział sam Pan do Zofii Pauli Tajber. Usłyszała je „z głębi Niebios” w czasie modlitwy i stopniowo odkrywała duchowe znaczenie tego imienia. Wyraża ono to, kim chcemy

być – słonecznymi, będącymi „odblaskiem” światła Chrystusa w świecie. On jest jedynym źródłem dobra i świętości, a my staramy się odbijać to światło tak, jak księżyc odbija blask słońca, „by te Promienie ciepła, dobra, doskonałości, mogły wszystkich przenikać i radość sprawiać”. Tę misję później papież Jan Paweł II wskazał w liście apostolskim *Novo millennio ineunte* (NMI 54). Duchowe dzieci Pauli pozdrawiają się słowami: „Niech żyje Jezus w duszach naszych – teraz i na wieki” i powtarzają często ułożoną przez nią modlitwę „Jezu, żyjący we mnie...”.

W 1960 r. oceniono negatywnie zapiski Pauli. Prymas Stefan Wyszyński podjął decyzję o zwolnieniu jej z funkcji przełożonej generalnej. Był to moment dramatyczny. Wydawało się, że zgromadzenie zostanie rozwiązane. „Będziemy zawsze posłuszne Kościołowi, choćby i do tego doszło, że skasowaliby nasz zakon zupełnie” – powiedziała wtedy założycielka. Nie oczekiwała swojej rehabilitacji. W 1963 r. odeszła z tego świata w opinii świętości. Przed śmiercią spotkała się w Siedlcu, gdzie zamieszkała, z bpem Karolem Wojtyłą. Przepowiedziała wtedy, że zostanie on papieżem. Została pochowana na białoprądnickim cmentarzu w Krakowie (później szczątki przeniesiono do kaplicy Domu Generalnego). Jej wierność Bogu i Kościołowi podkreślił bp K. Wojtyła w pogrzebowym kazaniu. Wtedy też wskazał głębię kontemplatywnej duchowości Pauli. Nazwał ją apostołką czci Najświętszej Duszy Chrystusa. W 1993 r. został otwarty proces beatyfikacyjny i odtąd przysługuje jej tytuł Służebnicy Bożej.

Wizja Pauli (wcześniejsza) jest jakby kontynuacją i pogłębieniem przesłania Miłosierdzia. Siostra Faustyna skupiała się na przymiotach Miłosierdzia Bożego, wykonywaniu dzieł miłosierdzia wg wskazań Jezusa (czyn, słowo, modlitwa). Zofia Tajber kładła nacisk na świadomość stałej obecności Jezusa w duszy ludzkiej, z czego ma wynikać konieczność „promieniowania” Jego miłosierdną miłością.

Obie zakonnice – Faustyna i Paula – żyły pragnieniem spełniania woli Bożej, a losy ich przeplatają się... Obie były mistyczkami. W czasie wizji Pan Jezus każdej z nich objawiał swoją wolę. Obie pisały dzienniki duchowe i układały modlitwy będące owocem adoracji, rozważań i spotkań z Panem. Każda z nich dążyła do założenia nowego zgromadzenia i namalowania obra-

zu według wskazówek Chrystusa. Znały tych samych kapłanów. Przeżyły brak akceptacji Kościoła i niezrozumienie środowiska. Nie spotkały się nigdy, a bywały blisko siebie. Tak wiele je łączy. Żadna z nich nie doczekała w pełni realizacji swoich zamierzeń, ale owoce ich życia trwają.

Wspomniane wydarzenia, związane z oddawaniem czci Bożemu Miłosierdziu, były i są impulsem do pisania niezliczonych prac naukowych, rozpraw, szkiców, esejów, referatów, organizowania konferencji (np. „Miłosierdzie międzyludzkie w Starym Testamencie”). Warto przywołać np. trzy książki ks. Jana Twardowskiego, zwanego poetą miłości: „Będziesz miłował”, „Wytrwajcie w miłości” i „Bądźcie miłosierni”. Zostały wydane w Roku Miłosierdzia i stanowią wybór rozważań i homilii mówiących o miłości Boga, Bożym Sercu, miłosierdziu i życiu miłosierdziem.

W galerii piewców Bożego Miłosierdzia nie sposób pominąć muzyków, i to nie tylko kościelnych. Liczne utwory związane z tą tematyką – pieśni, piosenki i inne kompozycje muzyczne – przyczyniają się do propagowania i rozwoju kultu. Tworzy się teledyski (np. „Błogosławieni miłosierni”), organizuje koncerty („Symfonia Miłosierdzia”), powstało pop-oratorium (s. M.E. Siepak ZMBM, Z. Małkowicz), symfonia wokalnie-instrumentalna (P. Łukaszewski), dzieła plastyczne, teatralne, filmowe (najsłynniejsza „Faustyna” z muzyką W. Kilara). W tworzeniu nowych śpiewów liturgicznych dużą rolę odgrywa współcześnie duszpasterstwo dominikanów, skupiające znakomitych muzyków.

W „Śpiewniku Kościelnym” ks. J. Siedleckiego znajdziemy tylko 11 tekstów o miłosierdziu Bożym. Stanowią one podrozdział pieśni przeznaczonych na okres wielkanocny. Bogatsze pod tym względem są inne zbiory, np. „Do miłosierdzia Twego” zredagowany przez siostry ze Zgromadzenia Matki Bożej Miłosierdzia, czy autorski zbiór Romualda Twardowskiego „Jezu, ufam Tobie. Pieśni do Miłosierdzia Bożego na głos i organy”. We wstępie autor (urodzony w Wilnie w 1930 r.) umieścił osobiste świadectwo. Jako dziecko często uczestniczył z matką w wieczornych nabożeństwach, niejednokrotnie w bezpośrednim sąsiedztwie s. Faustyny. Wspomina: „Zajmowała ona zazwyczaj miejsce w pierwszej ławce po prawej stronie kościoła. Po krótkim kazaniu ks. Sopoćki, gorliwego orędowni-

ka nowego kultu, s. Faustyna w skupieniu opuszczała świątynię i ginęła w mroku wieczoru”.

Treść większości pieśni jest wzięta dosłownie z Dzieniczka św. s. Faustyny, bądź stanowi ich parafrazę. Niektóre z nich nawiązują do Biblii treścią (np. Ps 13, Ps 103) lub symboliką (przebity bok Jezusa). Tematem tekstów o Miłosierdziu Bożym jest dziękczynienie, cześć i chwała, wezwanie do szerzenia kultu miłosierdzia, pokora i błaganie o miłosierdzie, a także wyrażanie ufności. Zazwyczaj mają budowę stroficzną z refrenem, licznymi powtórzeniami słów i paralelnymi frazami, co ułatwia śpiew i zapamiętywanie. W tekście „W każdym strapieniu i o każdej porze” np. zwrotki druga i trzecia nawiązują do tej samej sceny („Gdy krew i woda z Serca się połączy”, „Krew z wodą trysnęła falą przeobfitą”). Wiele pieśni zawiera powtarzające się epitety.

Na uwagę na pewno zasługuje przepiękna, podniosła pieśń „Bądź uwielbiony, miłosierny Boże”, w której każda zwrotka zaczyna się tytułową anaforyczną apostrofą. Najczęściej śpiewane są: koronka do Miłosierdzia Bożego, „Jezu, ufam Tobie” oraz „O Krwi i Wodo”, opracowane w kilku wersjach. Mają one wszystkie modlitewny charakter, podkreślony łagodną, powtarzalną linią melodyczną, sprzyjającą medytacji. Nowoczesne aranżacje są bardziej dynamiczne i wprowadzają więcej instrumentów, nie zawsze jednak akceptowanych w liturgii.

„A miłosierdzie Twoje jak ogromne słońce” – śpiewa ks. Paweł Szerłowski. To porównanie ma uzasadnienie w cechach – przenikaniu, ogrzewaniu, promieniowaniu, rozświetlaniu, dawaniu i podtrzymywaniu życia. Nawiązuje do symbolu Boga-Słońca, który pojawia się już u starotestamentalnych proroków: „Słońce sprawiedliwości” (Ml 3,20), „Tam słońcu namiot wystawił” (Ps 19) oraz Jezusa-Słońca, np. w Pieśni Zachariasza: „z wysoka Wschodzące Słońce” (Łk 1,68), „światło na oświecenie pogan” (Łk 2,32). Obecność (bliskość) Boga wiąże się więc z najpotężniejszym światłem, jakie widzimy na ziemi, a Chrystus-Zbawiciel, przychodząc na świat, rozświetlił mroki grzechów i wrócił ludziom życie. Stąd Maryja nazwana jest Jutrzenką zwiastującą wschód Słońca-Chrystusa. Symbolika ta nie ma nic wspólnego z pogańskimi bóstwami solarnymi (Sol, Helios, Mitra), co potwierdza wielu badaczy. Biblijny poemat o stworzeniu świata interpretowany jest czasami

jako antymit (Rdz 1,14-19). Pokazuje bowiem wyrażenie, że słońce, jak i cały kosmos z ziemią, roślinnością, zwierzyzną i człowiekiem „stały się” na rozkaz Boga. Są stworzeniem, nie posiadają więc cech nadprzyrodzonych i nie mogą być przedmiotem kultu. Później św. Jan napisze: „była światłość prawdziwa” (J 1,9).

Galeria piewców miłosierdzia Bożego i różnorodnych dzieł inspirowanych miłosierdziem nie jest zamknięta. Tak jak wciąż dynamicznie rozwija się kult, tak pojawiają się wielorakie aktywności. Niektóre znamy, ale zaryzykowałabym tezę, że o większości nie wiemy lub nie uświadamiamy ich sobie. Włączają się przecież w dzieła miłosierdzia cisi święci, modlący się w swoich izdebkach, w celach klasztornych, w zimnych salach szpitali i domów opieki. Ci, którzy co dzień ofiarują swoje niezawinione cierpienie i „utrzymują ten świat” (Dz 286) i ci, którzy ukrytymi czynami miłosierdzia stają się współpracownikami Boga.

## Bibliografia:

- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* (Biblia Tysiąclecia), Pallotinum 2022;
- Dzienniczek. Miłosierdzie Boże w duszy mojej*, [różne wydania];
- Do miłosierdzia Twego. Śpiewnik*, Kraków 2012;
- J. Grzegorzczak, *Dziurawy kajak i Boże miłosierdzie*, Poznań 2016;
- B. Młynarz, *Łuskanie kłosów*, Katowice 2013;
- B. Młynarz, *To Bóg szuka człowieka*, Kraków, 2015;
- J. Siedlecki, *Śpiewnik Kościelny*, wyd. XLI, Kraków 2015;
- D. Smolarek, *Kult miłosierdzia Bożego w twórczości polskich muzyków*, w: „Seminare” 2020, nr 3, s. 125–140;
- R. Twardowski, *Jezu ufam Tobie. Pieśni do Miłosierdzia Bożego na głos i organy*, Płock 2003;
- <https://domrekolekcyjnysiedlec.pl/index.html> [dostęp: 1.12.2025];
- <https://www.vaticannews.va/pl.html> [dostęp: 1.12.2025].

# LIST KSIĘDZA ARCYBISKUPA MARKA JĘDRASZEWSKIEGO DO MUZYKÓW KOŚCIELNYCH ARCHIDIECEZJI KRAKOWSKIEJ Z OKAZJI LITURGICZNEGO WSPOMNIENIA ŚW. CECYLII

Drodzy Siostry i Bracia posługujący muzyce w liturgii: organiści, dyrygenci, chórzyscy, kantorzy, psalterzyści, wszyscy, którzy każdego dnia troszczycie się o to, aby święta liturgia Kościoła rozbrzmiewała pięknem należnym Bogu.

W dniu liturgicznego wspomnienia świętej Cecylii pragnę zwrócić się do Was ze słowem wdzięczności i umocnienia. Czynię to w Roku Jubileuszowym, w którym również wspominamy setną rocznicę podniesienia diecezji krakowskiej do rangi Archidiecezji i ustanowienia Metropolii Krakowskiej. Te okoliczności dają nam sposobność, aby spojrzeć wstecz na drogę minionego wieku i jednocześnie skierować wzrok ku temu, do czego Bóg nas prowadzi dziś. W Polsce, w okresie międzywojennym, miał miejsce rozkwit życia muzycznego Kościoła, co objawiało się w rozwoju szkół, kształceniu organistów, powstawaniu chórów i pielęgnowaniu śpiewu liturgicznego. Druga wojna światowa przerwała ciągłość wielu dzieł. Zburzyła to, co budowano z prostotą i wytrwałością. Zabrała Kościołowi i naszej Ojczyźnie ludzi, miejsca i możliwości.

Po wojnie przyszło jednak wydarzenie, które stało się jednym z najbardziej przełomowych momentów w historii Kościoła – Sobór Watykański II. Ojcowie Soborowi byli świadomi tego, że liturgia jest sercem życia Kościoła, a muzyka jej nierozdzielalną częścią, poświęcili cały rozdział Konstytucji o Liturgii Świętej *Sacrosanctum Concilium* muzyce kościelnej. Było to wskazaniem fundamentalnej prawdy, że muzyka należy do samej natury liturgii, nie jest jej dodatkiem, lecz jej integralną częścią. Liturgia bowiem ma własny język, a muzyka jest jednym z jej najsztudniejszych i najdelikatniejszych narzędzi.

W naszej Archidiecezji rozwinęły się instytucje formujące muzyków kościelnych, odnowiono wrażliwość na śpiew liturgiczny, powstały chóry i zespoły, które nie tylko wykonują muzykę, ale modlą się nią, stając się narzędziami działania Bożej łaski. Wiele udało się dokonać i w wielu miejscach widać ogromne zaangażowanie oraz rzetelność. Za to z serca Wam dziękuję.

Jednocześnie proszę Was, abyście troszczyli się o to, by w liturgii rozbrzmiewała muzyka zakorzeniona w tradycji, wierna tekstom i formom Kościoła, prowadząca lud Boży ku modlitwie, wewnętrznemu skupieniu i uwielbieniu Stwórcy. Proszę Was, abyście dbali o piękno śpiewów proprialnych, o wierność psalmom, o staranność w wykonywaniu śpiewów *ordinarium*, o kulturę wykonywania pieśni liturgicznych.

Drodzy Muzycy Kościelni, dziękuję Wam za posługę pokorną, wierną i wymagającą. Dziękuję za każdą godzinę ćwiczeń, za każdy trud podjęty w przygotowaniu liturgii, za modlitwę wpisaną w śpiew, za Wasze umiłowanie liturgii, która jest najpiękniejszą szkołą wiary.

Z serca Wam błogosławię  
i powierzam Was opiece świętej Cecylii,

† Arcybiskup Marek Jędraszewski  
Metropolita Krakowski

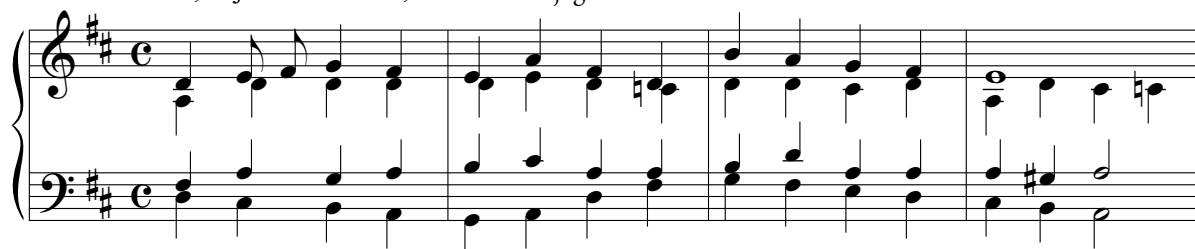
■

# O, Janie Pawle, dziś Twój głos

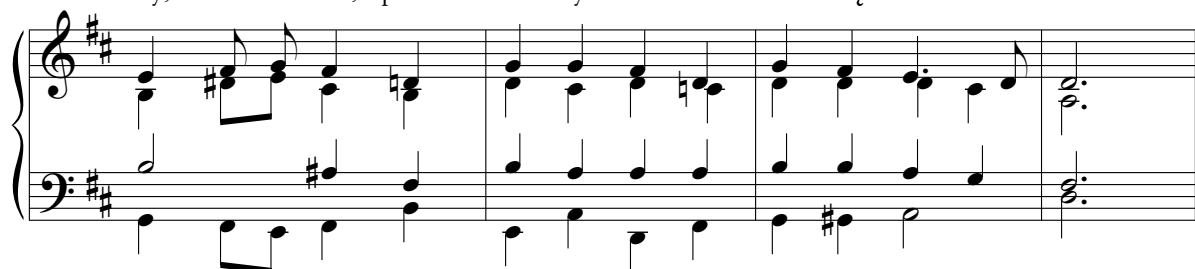
t. i m.: M. Żebrowski

opr.: D. Rzepka

1. O, Ja - nie Paw - le, dziś Twój głos na no - wo w ser - cach brzmi!



My, dzie - ci Twe, przed Bo - ży tron mo - dli - twę nie - siem Ci.



Ref.: Ja - nie Paw - le, pro - wadź do Bo - ga, o - twórz Chry - stu - so - wi drzwi do serc. Nie - chaj



zstą - pi Duch i od - no - wi nas, i ob - li - cze zie - mi <sup>1.</sup> tej. <sup>2.</sup> tej.



2. Gdy Twoje słowo z mocą brzmi i kruszy każdy mur,  
Ty Ewangelię niesiesz nam i pojednania cud. *Ref.*

3. To w ręce Twoje Chrystus Pan powierzył Kościół Swoj,  
byś miłosierdzia głosił dar, prowadził wierny lud. *Ref.*

# Tobie, Boże, wznosim pienia

## *Pieśń mszalna za zmarłych*

t. i m.: (Miod.)

opr.: D. Rzepka

*Na wejście:*

1. To - bie, Bo - że, wzno-sim pie - nia, co miesz-kasz na Sy - jo - nie;



Od - puść zmar - łym prze - wi - nie - nia, u - mieść ich w świę - tych gro - nie.



\* Niech po - dzo - ces - nym bo - ju, Spocz - ną w wiecz - nym po - ko - ju,



spocz - ną w wiecz - nym po - ko - ju.



Niech po do - zes - nym bo - ju, Spocz - ną w wiecznym po - ko - ju,

*\* Albo:*

spocz - ną w wiecz - nym po - ko - ju.

2. 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. 2x
3. Boże, któremu tysiące duchów świętych cześć dają,  
Wyzwól z mąk dusze cierpiące, niech wraz z nimi śpiewają:  
Święty, święty, o święty!  
Boże nasz niepojęty. 2x

#### *Na Komunię:*

1. Zbawicielu utajony w znakach chleba i wina,  
Tyś był za nas umęczony, w Tobie ufność jedyna:  
Przyjmij od nas cześć, dzięki,  
A wyzwól dusze z męki. 2x
2. Coś na okup świata dany, Baranku Boży, Panie,  
Pomnij na Twą mękę, rany, daruj zmarłym karanie!  
Ugaś czyśca upały,  
Wprowadź ich do Swojej chwały. 2x
3. Wszak według Twojej wiary, pełniąc onej ustawy,  
Daruj im ostatek kary, nagródź ich dobre sprawy:  
Niech przez Cię odkupieni,  
Przez Cię będą zbawieni. 2x
4. Tyś ich swoim karmił Ciałem, by żywot wieczny mieli,  
I aby Cię w szczęściu trwałem po swej śmierci widzieli.  
Umieść ich już w niebie,  
Niech wiecznie widzą Ciebie. 2x

Wielebne Siostry,  
Szanowni Państwo,  
Drogie Organistki i Drodzy Organiści,  
Muzycy Kościołni Archidiecezji Krakowskiej,

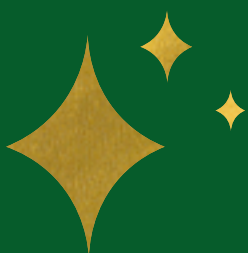


gdy Kościół z wiarą rozważa tajemnicę Słowa, które stało się ciałem i zamieszkało między nami, pragnę z głęboką wdzięcznością spojrzeć na Waszą posługę — na Was, którzy odczytane w liturgii Słowo przyodziewacie w dźwięk i pozwalacie mu jeszcze pełniej rozbrzmieć w sercach wierzących. Dzięki Waszej muzycznej modlitwie Wcielone Słowo staje się nie tylko słyszane, lecz także doświadczane, przenikające wspólnotę harmonią, która pochodzi od samego Boga.

W tym nadchodzącym czasie Narodzenia Pańskiego życzę Wam, aby Chrystus — Przedwieczny Logos, który w betlejemskiej ciszy objawia swoją bliskość — umacniał Was w pięknie Waszej misji. Niech każdy Wasz akord i każdy zaintonowany śpiew będzie przestrzenią Jego światła, które rozprasza mrok i rodzi pokój.

Kończąc rok jubileuszowy, dziękujemy za to, że jako „pielgrzymi nadziei” wprowadzaliście w rytm liturgicznego życia naszej Archidiecezji melodię wiary, która buduje jedność i otwiera serca na działanie łaski. Niech owoce tego roku pozostaną w Was — w formie odnowionego zapału, głębszej ufności oraz radości płynącej z pewności, że wasza służba dotyka tego, co w Kościele najistotniejsze: prowadzenia ludzi ku spotkaniu z Bogiem.

Niech Emmanuel — Bóg z nami napełnia Wasze domy pokojem, Wasze serca nadzieją, a Waszą muzykę — nową, Bożą inspiracją. Niech w Nowym Roku 2026 On sam będzie Waszym Mistrzem, źródłem piękna i miłości, które wyrażacie poprzez sztukę.



Z modlitwą i błogosławieństwem,  
ks. Grzegorz Lenart  
wraz z Archidiecezjalną Komisją Muzyki Kościelnej