

20
2022



Czasopismo Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie poświęcone muzyce kościelnej

Pro Musica Sacra

Rev. Robert Tyrata
625 years in the service of Homeland and Church!

ARTYKUŁY

Marta Kierska-Witczak
The Called. Church Musicians
in the Face of Cultural Changes

Rev. Szymon Bajon
Gregorian Chant Ordinary Rediscovered –
Examples of Using Gregorian Melodies of the Ordinary of the Mass
in the 20th- and 21st-Century Liturgical Compositions

Svitlana Huralna
Monodial stylistics in the liturgical works of Galician composers
of the end of the XIX – first half of the XX centuries

Krzysztof Dobosz
Między tradycją a liberalizmem. Wybrane problemy
związane z wykorzystaniem tekstów proprium mszalnego
we współczesnej praktyce muzyki liturgicznej

Krzysztof Musiał
César Franck (1822–1890): twórczość kompozytorska na organy –
wpływ – dziedzictwo

FLORILEGIUM CHORALE

Gionata Brusa
Some remarks about the “Liber Ordinarius” ms. 51
in the Library of the Krakow Cathedral Chapter

KOMUNIKATY

Dariusz Dyczewski
30 lat minęło jak jeden dzień...

Pro Musica Sacra

Czasopismo Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie
poświęcone muzyce kościelnej

ISSN 2083-4039

tom 20

2022

Redakcja (Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie, Kraków, Polska)
ks. prof. dr hab. Robert Tyrała (redaktor naczelny), prof. dr hab. Wiesław Delimat, s. dr hab. Susi Ferfogli
(prof. UPP2 w Krakowie), dr Eliza Krupińska, dr Filip Presseisen, dr Dawid Kusz OP (sekretarz redakcji)

Rada Naukowa

prof. dr hab. Tomasz Maria Dąbek OSB (Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie), Doc. Josef Dö-
eller (Kunstuniversität, Graz), prof. dr hab. Julian Gembalski (Akademia Muzyczna im. Karola Szymanow-
skiego w Katowicach), prof. dr hab. Bogusław Grabowski (Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki
w Gdańsku), prof. dr hab. Elżbieta Karolak (Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poz-
naniu), prof. dr (II st. kw.) Jerzy Kurcz (Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie),
Prof. Eberhard Lauer (Musikhochschule, Lubeka), prof. dr hab. Remigiusz Pośpiech (Uniwersytet Wrocławski),
ks. prof. dr hab. Antoni Reginek (Uniwersytet Śląski w Katowicach), ks. prof. dr hab. Kazimierz Szymonik
(Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie), prof. dr hab. Marta Kierska-Witczak (Akademia
Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu), prof. dr hab. Paweł Łukaszewski (Uniwersytet Muzyczny
Fryderyka Chopina, Warszawa), ks. dr hab. Jacek Bramorski, prof. AM w Gdańsku (Akademia Muzyczna
im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku), dr hab. Michał Sławecki (Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina,
Warszawa), Prof. Vincenzo de Gregorio (Pontificio Istituto di Musica Sacra, Rzym), ks. dr Marius Linnenborn
(Niemiecki Instytut Liturgiczny, Trewir; Hochschule für Musik und Tanz, Kolonia), dr Dominik Jurczak OP (Pon-
tificio Istituto Liturgico Sant'Anselmo, Papieski Uniwersytet „Angelicum”, Rzym), Prof. Juan Carlos Asensio
Palacios (Escuela superior de Catalunya, Barcelona), prof. Franz Karl Praßl (Pontificio Istituto di Musica Sa-
cra, Roma), Prof. Johannes Berchmans Göschl (Schola Gregoriana Monacensis, Monachium), prof. Lorenzo
Ghielmi (Scuola Civica di Milano), Juan Pablo Rubio Sadia (Pontificio Istituto Liturgico Sant'Anselmo, Roma)

Recenzenci

prof. dr hab. Władysław Szymański (Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach),
prof. dr hab. Czesław Grajewski (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie), prof. Luisa Nardini
(The University of Texas at Austin), ks. dr hab. Jacek Bramorski, profesor AM (Akademia Muzyczna im. Stanisława
Moniuszki w Gdańsku), ks. dr hab. Kazimierz Dąbrowski, profesor uczelni (Akademia Muzyczna im. Feliksa
Nowowiejskiego w Bydgoszczy), dr Jan Tarnawski (Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poz-
naniu), dr hab. Tomasz Ślusarczyk (Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie) dr Dominik
Jarczewski OP (Kolegium Filozoficzno-Teologiczne Polskiej Prowincji Dominikanów, Kraków), dr Małgorzata
Sternal (Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie), dr Przemysław Scheller (Akademia
Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach), ks. dr Bartosz Zygmunt (Uniwersytet Śląski w Katowicach)

Redakcja językowa (język polski)

dr Jadwiga Zięba

Redaktor językowy (język angielski)

Katarzyna Danilewicz

Projekt okładki

Marta Jaszczuk

ISSN 2083-4039 (wersja drukowana) · ISSN 2391-6729 (wersja online)

Copyright © 2022 by Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Wersją referencyjną jest wersja drukowana · Rocznik finansowany przez Uniwersytet Papieski Jana Pawła II
w Krakowie

Pełne teksty artykułów znajdują się na stronie www.czasopisma.upjp2.edu.pl/promusicasacra.

Czasopismo jest notowane w bazach: CEJSH (The Central European Journal of Social Sciences and Humanities,
www.cejsh.icm.edu.pl), BazHum (Baza Czasopism Humanistycznych i Społecznych, www.bazhum.icm.edu.pl),
Index Copernicus; Arianta (naukowe i branżowe polskie czasopisma elektroniczne).

Adres redakcji

Instytut Muzyki Kościelnej
ul. Kanoniczna 25
31-002 Kraków
muzyka@upjp2.edu.pl

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
ul. Kanoniczna 25
31-002 Kraków
wydawnictwo@upjp2.edu.pl

Spis treści

Rev. Robert Tyrąła	
625 years in the service of Homeland and Church!	5

ARTYKUŁY

Marta Kierska-Witczak	
The Called. Church Musicians in the Face of Cultural Changes	9

Rev. Szymon Bajon	
Gregorian Chant Ordinary Rediscovered – Examples of Using Gregorian Melodies of the Ordinary of the Mass in the 20 th - and 21 st -Century Liturgical Compositions	29

Svitlana Huralna	
Monodial stylistics in the liturgical works of Galician composers of the end of the XIX – first half of the XX centuries	49

Krzysztof Dobosz	
Między tradycją a liberalizmem. Wybrane problemy związane z wykorzystaniem tekstów proprium mszalnego we współczesnej praktyce muzyki liturgicznej	69

Krzysztof Musiał	
César Franck (1822–1890): twórczość kompozytorska na organy – wpływ – dziedzictwo	97

FLORILEGIUM CHORALE

Gionata Brusa

Some remarks about the “Liber Ordinarius” ms. 51 in the Library
of the Krakow Cathedral Chapter 125

KOMUNIKATY

Dariusz Dyczewski

30 lat minęło jak jeden dzień... 165

Krakow-Boston, 2 July 2022

General Assembly of IFCU

6th-anniversary of Cardinal Franciszek Macharski's departure
to the House of the Father

625 years in the service of Homeland and Church!

It is this year that The Pontifical University of John Paul II in Cracow is celebrating the 625th anniversary of establishing the Faculty of Theology. In 1397, owing to Queen [formal King] Hedwig, Pope Boniface IX decreed the establishment of the Faculty of Theology within the Cracow Academy (today's Jagiellonian University). Upon the liquidation of the Faculty by the communist authorities, it was transformed into the Pontifical Faculty and in 1981 Pope John Paul II established the Pontifical Academy of Theology to be finally elevated to the rank of the Pontifical University of John Paul II by Pope Benedict XVI (our doctor *honoris causa* of 2015 for sacred music). This jubilee appertains to the foundation of our university, as well as to its present and future. It also refers to the Institute of Church Music which publishes the scientific journal "Pro Musica Sacra", thus the latter become an important part of the celebration.

In this year's edition of our annual we can find interesting articles on the new responsibilities of church musicians in the context of cultural changes, the examples of using the Gregorian "Ordinarium Missae" chants in liturgical compositions of the 20th and 21st centuries. The other articles address the topic of monodic style of liturgical compositions of the Silesian artists from the end of the 19th c. to the first half of the 20th c., as well as the issues related to the employment of "proprium" in today's liturgical music practice or the article on C. Franck's compositions for an organ. There is also an important reference to the manuscript of MS 51 originated from the Archives of the Cracow Metropolitan Chapter. The journal presents as well the review of the CD featuring the congress hymns released on the 30th-anniversary of the Polish Federation of "Pueri Cantores". I would like to express my gratitude to all the authors of this year edition for their scientific approach to the subjects, to the reviewers for their job and to the editorial staff for

their assiduousness. The fact that the majority of the texts are in English is a great asset making our work reach a wider group of readers.

In his letter of 6th January 2022 addressed to the Pontifical University of John Paul II in Cracow on the occasion of 625th anniversary of the Faculty of Theology Pope Francis wrote: “faithful to centuries of tradition, you read the signs of the times, and courageously accept new challenges [...]. May your university be a community in which the acquisition of knowledge is combined with the promotion of respect for every person, [...] and with care for the formation of hearts, opening them to what is most important, what [...] does not pass away” (Pope Francis, 6 Jan 2022). Faithful to the above, the Institute of Church Music and the editorial staff of “Pro Musica Sacra” both want to continue their activity.

Rev. Prof. Robert Tyrała, PhD Habilitatus
Rector of the Pontifical University of John Paul II in Cracow
Editor-in-Chief of “Pro Musica Sacra”

ARTYKUŁY

Marta Kierska-Witczak

Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

<https://orcid.org/0000-0002-2610-2916>

marta.kierska-witczak@amkl.edu.pl

The Called. Church Musicians in the Face of Cultural Changes¹

We are living in a time of crisis. There are “many facts indicating that the united Europe is losing its political unity and cracking economically at the same time, and demographically, it is even annihilating, [...] it is weakening religiously and socially, and losing its cultural influence”². We are witnessing a widespread process of redefinition of concepts and values, establishment of laws that contradict the Decalogue, abandonment (or even rejection) of the Christian tradition, and disappearance (or even negation) of cultural references to Christianity.

Increasingly often a dramatic question: what next? is asked in the public space. In family and social conversations, we can sense painful rifts reflecting current social protests, decisions of politicians, reactions (or perhaps lack of reaction) from church authorities, comments from mainstream and social media that fuel mutual resentment. People who were previously close often distance themselves from each other because they cannot or are unable to overcome differences of opinion and to avoid bringing up difficult subjects in their conversations. Thus, issues that until recently were indisputable now become inconvenient: the value of a child’s life, the concern of schools for the moral condition of young people, the right of parents to bring up children in accordance with their system of values, the right to make professional choices according to the dictates of one’s conscience, the right to make choices regarding one’s own health, etc.

¹ The text was delivered on 22.11.2021 at the International Scientific Conference *Liturgical Music Yesterday, Today and Tomorrow – Fidelity to Tradition, Need for Renewal* as part of the 16th Days of Church Music in Krakow.

² M. Zięba, *Kłopot za kłopotem. Katolik w dryfującej Europie*, Poznań 2015, p. 9.

This article is an attempt to diagnose selected cultural and social threats and to relate them to the everyday life of Roman Catholic church musicians and their profession in Poland. In this regard, the reflection is based on the analysis presented in the book *Kłopot za kłopotem. Katolik w dryfującej Europie* [*Trouble follows trouble. A Catholic in a drifting Europe*] by Fr Maciej Zięba OP³. In the second part, the article refers to the tripartite model of sacred music, consisting of feeling, aesthetics and mystery, proposed by an eminent theologian, member of the Pontifical Academy of Theology, Professor Inos Biffi. This model might help to find answers to questions of interest to us: Can a Christian musician face the growing problems, and if so, then how?

A properly educated musician is aware of his heritage (tradition), has mastered relevant technique and shows artistic sensitivity to beauty. He has the knowledge, skills and awareness of contemporary professional conditions, including legal, venue-related, musical or repertoire factors. Finally, if he is a Christian, the musician should respect the spiritual element in both the individual and the community dimensions.

It can be said that the main task of the church musician is to draw from the past what is most valuable, to enliven it with his or her faith, enthusiasm and passion, and then transfer it to the next generation. The church musician balances on the borderline between secular and ecclesiastical realities and is a kind of link between them. He connects the two worlds, and at the same time – because of the close relation to each of them – he often sees and experiences greater difficulties than an average churchgoer.

1. “European troubles” and the work ethos of church musicians. Diagnosis from a hundred years ago

From the writings of Maria Renata of Christ CSIC⁴, a nun from the Congregation of Sisters of the Immaculate Conception who lived a century ago, we learn that for the Church (and liturgical art) the most important and dangerous legacy of the 19th century were – in her opinion – modernism and devotionalism.

The religion of modernists was based on individual feelings, it rejected dogmas and the element of intellectual reflection, negated the value of public worship (and thus of liturgy) in favour of religious individualism and being alone with God. In classical music, so-called “religious secular works” began to appear, which did not meet the liturgical requirements in terms of content and style.

³ M. Zięba, *Kłopot za kłopotem*, p. 9.

⁴ Maria Renata od Chrystusa CSIC, *Liturgia a sztuka*, Warszawa 2002.

In the name of individual freedom, people began to claim the right to define their own norms and to use art as a means of expressing ideas – such expression being devoid of not only aesthetic but also moral boundaries, thus elevating the human being to the sole and highest criterion of value, but at the same time disregarding the right of believers to a different view of reality. At the present time, we often witness various iconoclastic productions, theatrical plays or so-called performances which are inspired by this attitude.

On the other hand, as Sister Maria Renata of Christ claims – perhaps as a short-sighted response to the attitude of the modernists – an aesthetically and intellectually undemanding mass trend of piety developed in the form of devotionism, which “cluttered the altars like a shelf of trinkets”⁵ with painted plaster figures of saints and dilettante musical compositions. As a result, we have inherited uncritically reproduced forms of piety (such as gestures, texts, songs, paintings, cheap sculptures and devotional items), with little intellectual or aesthetic value, which from year to year are becoming increasingly worthless. To this day, in many Polish parishes, figures and images of saints crowd the side altars, arranged in a random fashion devoid of any order (let alone any aesthetic consideration), while the musical repertoire, unchanged for years, is supposed to enliven the singing community of the faithful with its erstwhile momentum.

2. Aftermath of the moral revolution of 1968

The remaining portion of this part of the article is based on the diagnosis made by Fr Maciej Zięba OP, who discusses the major cultural changes taking place in Europe today. The text, published in 2015, does not account for the rapid development of certain phenomena to which the pandemic contributed.

The author of the diagnosis puts forward the thesis that the problems Europe is experiencing are a simple consequence of the ideas of the moral revolution that swept through the minds of students in 1968, affecting also the activity of a whole host of influential scientists, postmodern artists, so-called social authorities and most of the media – at first mainly in France, the United States and West Germany, but then also in countries all over the world, from Australia to Mexico. The exceptions were the countries of the so-called Eastern Bloc, where these ideas started to be “implemented” several decades later, and we are experiencing their effects now. What is happening in Poland today is, according to Dr Ralph Martin, an example of such an “ideological hurricane”⁶.

⁵ Maria Renata od Chrystusa CSIC, *Liturgia a sztuka*, p. 183.

⁶ R. Martin, *Kościół w kryzysie*, Kraków 2021.

The key ideas of the moral revolution of 1968 postulating that “people are not only equal, but they are the same”, “autonomy is the right to define one’s own norms”, and “the source of value lies within each individual” still resonate in the public sphere today, and they are a glaring contradiction to the Christian view. They are the consequences of the Enlightenment view of man and of religion, according to which the latter “fosters violence” and thus becomes not only harmful but even dangerous to social life⁷. In this context, the meaning of such concepts as: “religion”, “family”, “father”, “fatherland” becomes clearly pejorative and associated with the perpetuation and transmission of tradition and faith, as well as with the restriction of “freedom”, “liberty”, “equality”, or “sexuality”⁸.

Bearing the above-mentioned context in mind, it is worth devoting special pastoral attention (also through music) to the endangered values. “Defend the family!” is what Pope John Paul II urged the nations to do seeing the approaching consequences of the systemic weakening of the family identity:

To tell the truth, today the very identity of the family is being subjected to dehumanizing threats. Loss of the “human” dimension in family life is leading people to dispute the anthropological roots of the family as a communion of persons. Thus, more or less everywhere in the world, deceptive alternatives are emerging which do not recognize the family as precious and essential for the social fabric. In this way, through irresponsibility and lack of commitment to the family, we run the risk, unfortunately, of having to pay a high social price, and it is the future generations in particular who will have to pay it, as victims of a harmful and bewildered mindset and lifestyles unworthy of man⁹.

The heirs of the revolutionary thought have implemented their ideas in an ideologically-inspired “march through institutions” in order to finally break with Christianity – which is identified with intolerance and violence – and (in the West) for several generations, they have been educating young people, who – in consequence – do not understand the concepts of “salvation”, “sin”, “faith” or “love”, do not recognise Christian iconography or symbolism, the texts of the musical works being performed, their complexity, depth and symbolism, who do not know

⁷ M. Zięba, *Kłopot za kłopotem*, p. 177.

⁸ M. Zięba, *Kłopot za kłopotem*, p. 6ff.

⁹ John Paul II, Address to those attending the convention of the Presidents of the Episcopal Commissions for the Family and Life of Europe, 13.06.2003, https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/en/speeches/2003/june/documents/hf_jp-ii_spe_20030613_pc-family.html (10.11.2021).

the Gospel either in its kerygmatic meaning or in its descriptive sense¹⁰. People are being raised without moral authority, lonely, unstable and, as a result, unable to cope with life's difficulties.

3. Enlightenment cliché

These actions are deliberate. Zięba quotes Voltaire's disconcerting words in which he calls for the "crushing of the abomination" [the Catholic Church] by all available means:

Let us not hesitate to defame the authors who have opposing views, let us insidiously ooze the venom of suspicion. Let the people learn of the wickedness of the enemy, let us present it in the worst possible light... If the facts deny it, let us fabricate the evidence – wrote Voltaire, adding – Attack stealthily, careful not be caught red-handed¹¹.

As a result, generations of people unaware of Christian references in culture and art are growing up, detached from the Christian cultural tradition, or even hostile to it. I omit here the very real financial and organisational difficulties one may encounter at cultural institutions and universities when discussing issues related to the culture of the Church, however I would like to point out that the academic discourse in art history, musicology or theatre studies is often reduced to a purely aesthetic aspect, not allowing for the possibility of discussing the true context, content or meaning of sacred works. A small though bothersome evidence of this tendency are the contemporary cover designs for CDs with sacred music, combining the works of strictly religious content with illustrations of storks, a circus artist on a rope or of ethnic curiosities. This shows both the spiritual ignorance of their authors and a lack of respect for Christian listeners.

4. European collapse "Threat to the cultural message"

It's difficult to disagree with the view, that

Western culture has lost its Christian orientation. Today, therefore, if we wish to continue to be true Christians, we must live counter-culturally, and

¹⁰ M. Zięba, *Kłopot za kłopotem*, p. 13.

¹¹ P. Gaxotte, *Revolucja francuska*, tłum. J. Furuhielm, Gdańsk 2001, p. 70, quoted after: M. Zięba, *Kłopot za kłopotem*, p. 163.

the Church must stop pretending to be an advocate of the surrounding culture. Instead, it needs to bear witness to its faith, often going against the tide. [...] A sober perspective is needed in order to discern the fundamental problem of today's disciples of the Risen Lord. This problem lies in the fact that the world seems to bring many poisons and impurities into the Church [...] [and the Church] is no longer [...] an organisation which has an influence on temporal matters. It should acknowledge this loss of influence, recognise its significance and stop clinging to it, instead concentrating on preaching the Gospel of Jesus Christ without expecting flattering reviews from the world's leading opinion formers¹².

I would like to emphasise that the author points to the Church as an institution – a community of clergy and laity who by undertaking specific roles (including musical ones) not only contribute to the preaching of the Gospel during the liturgy (developing their own competencies, preparing music suitable for the liturgy, selecting appropriate texts, caring for the beauty and accuracy of performance), but also fulfil various roles outside the church, in the public sphere (through concert initiatives, workshops, publications, conferences, broadcasts, presence in the media, etc.) – all these can become areas for the preaching of the Gospel. Public space, school education, the family, but also academic debate, are new mission areas, though this mission is a particularly difficult one since it is largely appropriated by the media and censored.

In the face of the above-mentioned difficulties, it is patient and systemic education and speaking out in the public debate that may help to slow down the changes. It is necessary to create a coherent counterbalance to the intellectual and spiritual ignorance found in the public sphere by caring for the cultural sphere, artistic education in our parishes being part of it. For it is there (and sometimes only there) that an average believer has fairly regular contact with art – the culture of the word, sound and image. What is more, they often contribute financially themselves, becoming anonymous patrons of culture, refunding renovations of paintings and altars or Stations of the Cross; it is thanks to their generosity that organs can be renovated and concerts organised. The one by whom art is received becomes its patron at the same time.

Therefore, it is extremely important that those whose task is to care for beauty of culture and for works of art (including musical art) in local centres should be professionals. When listing the causes of the crisis in church music, Fr Andrzej Filaber

¹² R. Skrzypczak, *Wstęp*, in: R. Martin, *Kościół w kryzysie*, p. 14–15.

mentions ignorance¹³ in the first place. He also points to the problem of employing undereducated musicians, as well as to the secularisation of liturgy due to the ignorance of the Church's teachings among both the laity and the clergy. From this point of view, religious and artistic education should go hand in hand, and the key to that seems to be a wisely conveyed evangelical message, supported by the testimony of the speaker and followed by "the touch on the heart" through art.

In order to be effective, educational activities should involve three interrelated areas: the general education of society, musical formation of the clergy and the training of specialists. The relationship between these three elements is obvious: if any of them is neglected, it will affect the others.

To translate the previous reflections into practice, it can be postulated that we should make use of various opportunities in order to reach out with valuable music and evangelising catechesis to different groups within the Church, as well as those who can be brought to the Church through music. The development of new, alternative forms of participation in culture should be combined with the recognition and use of traditional forms (such as scout movements, meetings with children and parents preparing for sacraments, Catholic youth movements, pilgrimages, renewal movements, prayer meetings, Taizé meetings, scholas, altar boy groups, choirs, choral societies, concerts with music-related talks, presentations of art works and instruments, etc.). Engaging children artistically by involving their parents seems an effective, though difficult option.

Proper musical formation of the clergy guarantees that there will be an adequate space for music in individual parishes. In this regard, it is not necessary to make any special changes in the seminary schedules (although there is increasingly less time allocated to music), but to develop in the young seminar students an attitude of love for the liturgy, to shift the focus from purely devotional practices towards a thorough celebration of the Mass and the Office¹⁴, and to help them understand that music has a liturgical as well as an evangelising value. What may prove to be particularly fruitful in this respect is the cooperation of the clergy and the laity during such activities as organising music workshops, preparing the Triduum celebrations, improving the musical skills of young clergy, joint singing in ensembles, undertaking and supporting local artistic initiatives – concert series, properly prepared musical services, and many others.

¹³ A. Filaber, *Drogi i bezdroża muzyki liturgicznej w Polsce w świetle nowej instrukcji Episkopatu Polski*, „Musica Ecclesiastica” (2019) nr 14, p. 70ff.

¹⁴ Por. *Błogosławione marnowanie, o Mszy świętej z Ojcem Tomaszem Kwietniem rozmawiają Jacek Borkowicz i Ireneusz Cieślak*, Kraków 2003, p. 249ff.

From the perspective of many years of academic experience, I can say that church music faculties and departments in Polish musical universities educate church musicians who are high-class professionals. This is achieved thanks to well-developed academic activities (annual national symposia, numerous publications, workshops, concert series, courses with the participation of distinguished guests, organological trips), as well as numerous artistic and educational activities in which students and teachers participate. Competent teaching staff, active and committed students, good curricula, including a large number of individual classes, are the factors thanks to which a church musician may develop in various areas: liturgical playing, instrumental performance, Gregorian chant and conducting. As a result, church music graduates are in great demand in the churches of the region and nationwide.

The education of musicians (organists, cantors, animators), but also of priests, is what halts the general trend towards the primitivisation of liturgical genres, which are increasingly often reduced to simple song forms, and this in turn threatens to destroy the cultural heritage of the previous centuries. In terms of genres and repertoire, today's liturgical music has become terribly impoverished – song forms, alternate chants and the so-called Taizé canons are often the only manifestations of genre diversity, which cannot even be compared with the genre richness of the Gregorian chant itself, with the different varieties of motet and mass works, annual cycles of offertories or communions created over the centuries. They have been replaced by simple stanzaic songs or several-bar ostinatos, which do not meet the requirements of the liturgy. Out of the desire to vary the repertoire, some organists try to embellish the liturgy with the so-called youth songs (a notion unknown to the contemporary non-singing youth), making attempts – which are doomed to failure – to adapt the organ accompaniment to suit the pieces which are intended for a pilgrimage bonfire or an evangelising meeting at best.

At this point, one should point out that it would be advisable to follow the centuries-old tradition of the Gregorian chant, especially with regard to its unparalleled connection to the liturgy. A return to the Word and appropriate meditation on it would enable a careful and proper choice of the repertoire.

What should be mentioned here is the fact that composers have rather little interest in creating high-quality liturgical music. The need to explore “what is new and avant-garde” – the flagship idea of most composers – is inherently at odds with the requirements (limitations?) imposed by the logic of the liturgy, which stresses such values as time, order, silence and appropriate musical language. The question is to what extent the young generations of composers are truly exploratory. According to Tomasz Kulikowski, a composer from Wrocław,

despite the enormous stylistic diversity, contemporary times have not produced many original compositional techniques [...]. It seems that all methods employed to shape the sound substance – with regard to traditional instrumentation – had their prototypes in history¹⁵.

Finding historical equivalents for serialism, aleatorism, sonorism, ostinato, canon, etc., Kulikowski goes on to say that:

The essence of contemporary compositional techniques is a combination of modern sound material and the historical way of processing it [...] in other words: it consists in dressing up old techniques in the garment of new timbre¹⁶.

The question to what extent this new type of sound is adequate for the style of contemporary liturgical music is left open; it is true, though, that sacred compositions often use traditional ways of selecting sound material and techniques characteristic of past eras. A further elaboration of the problem can be found in the text of Kulikowski's article that has been quoted here.

What could motivate composers to contribute more to the functional liturgical repertoire might be the realisation that there is some kind of mission to be accomplished. In the situation when professional composers do not undertake to create the kind of music in question, the resulting repertoire gap is filled with mediocre, amateurish "works" of poor artistic and aesthetic value.

Another issue is the fact that the technical means used by composers today often require high professional qualifications of performers. The lack of proper ensembles in Polish churches is sometimes used by composers as an excuse for not creating church music, although historically speaking, both composing and performing what we consider today the classics of sacred music (up until the 19th century) always required professionals and at least modest financial outlay. The question is why in Poland, where the level of all types of choral music has significantly increased in recent decades, this development does not translate (or translates only to a small extent) into the involvement of professional ensembles in important

¹⁵ T. Kulikowski, *Wybrane współczesne techniki kompozytorskie – możliwość zastosowania w akompaniamencie liturgicznym*, in: *Psalate synetos*, 2: *Twórca wobec wymogów współczesnej liturgii*, red. M. Kierska-Witczak, Wrocław 2019, p. 116.

¹⁶ T. Kulikowski, *Wybrane współczesne techniki kompozytorskie – możliwość zastosowania w akompaniamencie liturgicznym*, p. 116.

church centres. Does the cause lie in the reluctance to finance them, in the lack of interest and the hermetic attitude of the church circles?

“[The Church] – to reiterate – should acknowledge this loss of influence, recognise its significance and stop clinging to it, instead concentrating on preaching the Gospel of Jesus Christ”. For the church musician, it is the respect for the Word, for the liturgy and the place where it is celebrated, and for the faithful that is of importance here. It is necessary to ask oneself about the motivation behind practising one’s profession: Am I primarily driven by my own artistic and professional ambition or by concern for the spiritual growth of the congregation? To use biblical imagery – it is the choice between building the Tower of Babel or the Cenacle. Let us note that it was into the Cenacle (probably not even fully cleaned and painted) that the Spirit descended when the apostles, despite their fear, persisted in prayer.

It is of great importance that no one should remain alone in their endeavours – it is necessary to build cooperation between the laity and the clergy, to create a community of people with similar values, who can share and discuss current problems, but also support each other with prayer. It is necessary to build up – patiently but effectively, sometimes even against human hope – a community to which the cultural circles could be won over again.

5. Emergence of ethics in the capitalist economy?

Among the many issues addressed in his book, Father Maciej Zięba also presents a broad philosophical and historical perspective on the changes that have occurred in the way people think about money, arguing that the capitalist economy is based on the foundations of Christian anthropology and Christian ethics, which are deeply embedded in Western culture. He puts forward the following thesis:

As long as Western societies drew upon the resources [of Christian anthropology and ethics], the long-term unprecedented increase in prosperity obscured the structural problems. The break with Christian roots generated a paradigm of economics as a science devoid of ethical references and treating man like an object¹⁷.

At the same time, Zięba notices some positive symptoms – that is attempts to move from the aforementioned economics devoid of moral norms to some kind of economic reflection. For Zięba, the increasingly frequent use of such terms as “business ethics”, “brand reputation”, “human capital”, “relational capital”

¹⁷ M. Zięba, *Kłopot za kłopotem. Katolik w dryfującej Europie*, p. 99. According to Enlightenment scientism, the laws of economics excluded any moral and spiritual factors and were subject to the same strict laws as Newtonian mechanics in physics. “Knowledge free from doubt, morality, metaphysics, personal views”. Cf. M. Zięba, *Kłopot za kłopotem*, p. 89.

proves that we are beginning to notice the relationship between a proper appreciation of the value of man and the effectiveness and speed of work, the involvement of employees and even the reduction of business costs. One may be tempted to translate this tendency into Church practice and to suggest some simple postulates in this respect. Such postulates originate, on the one hand, from the principles of the management process and, on the other hand, from the most elementary Christian moral norms, which are often not observed with regard to the employment of church musicians. And so the following issues should be mentioned and examined in detail:

- respect for the potential of the employee (recognising and respecting the competencies and autonomy of the church musician),
- motivation to improve one's own qualifications (due rights and responsibilities in this respect),
- a model of cooperation and teamwork (time for the parish priest to talk with the musicians, the ability to engage in dialogue, mutual respect for one another's concerns and opinions, smooth and substantial cooperation in the preparation of important events, support and facilitation of cooperation between parish ensembles and groups and the parish council),
- a model of relations that may help the musician to identify with the institution (employer's interest in the musician's activities), and last but not least,
- adequate and decent financial compensation as well as a clear, fair form of employment securing the employee's rights and entitlements.

6. Between gender and genderism

Maciej Zięba OP puts the problems related to the contemporary Church's attitude to the issue of sex at the top of his list of troubles¹⁸. He is precise in his use of concepts and terms, treating sex as a psychophysical fact of being a woman or a man, a fact confirmed by genetics, neurobiology and medicine. However, he acknowledges the cultural and social aspect of experiencing and perceiving sexuality, which has changed, determined by historical circumstances, and here he uses the term *gender*. In his opinion, it is undeniable that in different epochs women and men have had different social positions, different influence on cultural events, and sometimes different opportunities.

The rejection of this way of thinking leaves one with a third concept, often related to some prejudicial fears – that of *genderism*, which is culturally very dangerous. It is as different from gender as science is from scientism, because based

¹⁸ M. Zięba, *Kłopot za kłopotem*, p. 35ff.

in ideology, which does not take into account the findings of science, it assumes that the obvious differences should be reduced to a cultural element, and that a culture must be introduced in which the roles of man and woman can be exchanged freely, at the discretion of an individual, even an under-age one (such cases being increasingly often reported in the foreign media). And this is the reality that impacts everyday life.

The problem I want to raise here is the recognition of the fact that culture in general, and the culture of the Church in particular, is, for obvious reasons, masculinised. According to Zięba, this cannot be changed through administrative decisions (and restrictions against those who think differently), neither by introducing artificial parity principles, which do not go hand in hand with the necessary competencies, nor by women adopting male attributes, but only by bringing out and emphasising the great significance of the female element in culture, the fact that it is as important as the male element and absolutely equal to it. To confirm his point of view, Zięba quotes a fragment of John Paul II's apostolic letter *Mulieris dignitatem* from 1988¹⁹.

Also with regard to this issue, one should postulate a change of view that would allow for noticing the role of women in the Church and for unlocking their great potential – this refers in particular to lay women who are professional church musicians: organists, conductors, specialists, and partners in conversation and discourse. It is necessary to recognise a woman's practical view of reality, her natural ability to build relationships, to efficiently manage and coordinate tasks, and to assume responsibilities. Unfortunately, women often meet with a certain disregard, or even condescension, which discourages them from full involvement in church activities. On the other hand, there is also an important question of exploiting the potential of lay men in our churches. It is an urgent problem, because – contrary to women, who are actually involved in many parish matters and activities, it is not that easy to find suitable and challenging tasks for men. An apt summary of this situation is an overheard statement claiming that today's Polish Church consists of priests and of women.

For this reason, it seems that men, and especially fathers, are an important group that might be the target of pastoral mission and that might be encouraged to become involved in liturgical and musical ministry. This can take various forms and functions, as men may become lectors, acolytes, psalmists, singers of the Prayer of the Faithful, members of small ensembles singing Gregorian chant, traditional songs or the so-called Dominican chants, or of scholas involved in the preparation of the Paschal Triduum, Tenebrae, the Rorate Masses, and various other

¹⁹ M. Zięba, *Kłopot za kłopotem*, p. 38–39.

services. Involving the parents of children that are preparing for sacraments might turn out to be particularly effective, and for children, their fathers' engagement in prayer and singing during the celebratory First Communion liturgy will be an unforgettable testimony.

7. Biffi's model

Let us repeat: we are living in a time of crisis. Tackling the above-mentioned challenges requires consistency and the effort to go "against the tide", the courage to return to the origin in order to realise the essence and purpose of the Christian artist's work. The model outlined below, in which Professor Inos Biffi distinguishes three closely interconnected components of sacred music, might be of help here. It offers a certain way out of the crisis of sacred culture²⁰. The three components are:

- the "feeling" in which the music originates,
- aesthetics, which gives the music the form and shape of a work of art,
- mystery – the last element which, according to Biffi, ultimately defines sacred music, orientating sacred art towards its ultimate goal, which is the glory of God and sanctification of the Church.

Each of these elements will now be described in terms of its key aspects: the notions that make up the element, the images associated with it, and its theological dimension, as well as in terms of the dangers that neglecting the given element might result in, followed by a discussion of the practical aspect (*praxis*).

7.1. "Feeling"

The key notion for the first component is not so much emotionality, but "experience" – man's personal experience of his relationship with his Creator, the experience from which music is born. Saint Ambrose will call it *ima cordis*, the deepest secrets of the heart, where individual inner praise and contemplation take place. It is a time dedicated to celebrating the Word and listening to it (according to the fundamental commandment: "Hear, O Israel" (Deut 6, 4)²¹), an intimate spiritual place where we "experience amazement" in the face of the Creator and His work. "O Lord, our Lord, how worthy of admiration is your name on the entire earth" (Ps 8, 2)²², exclaims the psalmist in sincere exultation. Three thousand years later

²⁰ I. Biffi, *Teologiczne refleksje nad muzyką sakralną*, "Communio. Międzynarodowy Przegląd Teologiczny" 21 (2001) nr 2, p. 29ff.

²¹ *Biblia pierwszego Kościoła*, tłum. R. Popowski SDB, Warszawa 2021, p. 216.

²² *Biblia pierwszego Kościoła*, p. 725.

John Paul II will write: “In the face of the holiness of man’s life, in the face of the wonders of the universe, admiration is the only satisfactory attitude”²³.

An image illustrating this attitude could be the figure of an orant standing with her hands raised high, deep in prayer, while in terms of the theological dimension, it is a striving for *metanoia*, an inner transformation of man who participates in the act of worship. He is called to holistic prayer that involves the soul, mind and all human senses. According to Inos Biffi,

the entire concrete anthropology [...] should be involved in the liturgical action: sight, hearing, word, voice and taste must perceive and reflect the Christian mystery, they must enjoy it, contemplate it, admire it, [...] experience it emotionally and turn it into worship. [...] in this way the anthropology, the soul and the body will be profoundly transformed²⁴.

The transformation of man, then, takes place in silence, during personal prayer and contemplation of the Word, and it is dynamically directed towards love. It is accomplished with a sense of complete freedom and with humility before God, who is the Truth. In the artistic sphere, this attitude is achieved through individually chosen means of expression.

Neglecting the “feeling” (individual experience of faith) leads to routine, performance of certain rituals (including music) out of habit, without due attention and “sensitivity”, and this in turn results in a growing sense of the meaninglessness of faith and a slow drift away from the Church.

As for *praxis*, an effective and, as it seems, the only solution is to return to the Logos. In the individual dimension, it means focusing on prayer and working towards “rediscovering the time and silence” necessary to hear the Word. In the social dimension, it entails evangelisation and powerful testimony, resulting from the experience of God’s intervention in one’s own life. These translate into a passion for the beauty of the liturgy, a desire to celebrate and “waste” time for God.

²³ List Ojca Świętego Jana Pawła II do artystów, “Zeszyty Niedzieli” (1999) No. 11, p. 33–34.

²⁴ I. Biffi, *Teologiczne refleksje nad muzyką sakralną*, “Communio. Międzynarodowy Przegląd Teologiczny” 21 (2001) nr 2, p. 35.

7.2. Aesthetics

The key concept for the second component under discussion is that of Ambrosian *gratia*, which St Augustine speaks of as: “gracefully adorned sound”²⁵, referring to the beauty of singing and image, the grace and perfection of form.

...singing is more than sound, it is harmonious sound. [...] for one does not harmonise singing to produce sound, but harmonises sound to accomplish singing²⁶.

An exemplary image here might be the complicated design of a gothic stained glass rosette or, in music, the concept of an elaborate polyphonic Frankish-Flemish mass. The aesthetic category applies to every type of art regardless of its complexity and the forms used, and its premise is that the melody, instinctively born in the depths of the heart, should be shaped with the right “proportion and measure”, the right harmony, form, style and properly selected technical means. This component entails training of instrumental and vocal technique, the composing and performing skills, as well as those necessary to properly care for the instruments. It calls for excellence of technique and form – the neglect of the aesthetic component leads to ugliness and kitsch, to the slow trivialisation of sacred works, which balance between mediocrity, exaggeration and disorderly noise. “Pastoral pragmatism” and pandering to the popular tastes of the audience (and performers), from whom little intellectual effort is expected, are a doubtful justification for such a situation.

As for *praxis*, musical education of the entire congregation by systematically showing them good artistic models should be considered an effective course of action. High aesthetic awareness and high competence of church musicians, their constant work on developing their technique²⁷ will allow for an appropriate selection of repertoire and a moderate choice of musical means, suited to a given community.

²⁵ Św. Augustyn, *O porządku*, II, 11, 13, tłum. W. Seńko, in: św. Augustyn, *Dialogi filozoficzne*, Kraków 1999, p. 215–216, quoted after: I. Biffi, *Teologiczne refleksje nad muzyką sakralną*, “Communio. Międzynarodowy Przegląd Teologiczny” 21 (2001) nr 2, p. 30–31.

²⁶ Św. Augustyn, *Wyznania*, XII, 29, tłum. Z. Kubiak, Kraków 2002, p. 377.

²⁷ I. Biffi, *Teologiczne refleksje nad muzyką sakralną*, “Communio. Międzynarodowy Przegląd Teologiczny” 21 (2001) nr 2, p. 29–38.

7.3. Mystery

Discussed by Biffi as the last component of the triad, as its culmination, mystery becomes a fundamental element of Christian artistic work. The key notions for this component are: liturgy, theology, participation, divine *gloria*, time of celebration, and the best image illustrating the concept is the heavenly Jerusalem, the heavenly liturgy.

In the theological dimension, the “mystery” is the source of and the basic motivation for every sacred action (including sacred art), and its conclusion at the same time.

To return to the model in question, if art fulfils the first two conditions (it grows out of “feeling” and meets the aesthetic requirements), during the liturgy it becomes a kind of confession of faith, it contributes to the glory of God and builds up the community²⁸.

The neglect of the “mystery” element results in aiming for other goals than the glory of God. What Fr Andrzej Filaber calls the instrumentalisation of liturgy²⁹, e.g. promoting oneself, a particular ensemble or one’s own musical works, stands in opposition to the liturgy oriented towards its original and only Addressee.

The signs of neglect also include haste, sloppiness, lack of adequate preparation of the celebration, carelessness, subjectivity in the choice of repertoire, inadequate treatment of the place of celebration, and individualization at the expense of community participation.

As for *praxis*, the solution again consists in deepening the spiritual life by turning to the Word and individual prayer, broadening knowledge about the liturgy, devoting time to its preparation, as well as building a community of people who jointly experience faith, who love the liturgy and its beauty, including coposers and performers.

The called

To reach the necessary conclusions, one should address the issue raised by Joseph Ratzinger: “It is necessary to return to the Logos as the only point of reference in order to save the human being”³⁰, which he sees as the only possibility of avoiding

²⁸ Cf. Second Vatican Council, Constitution on the Sacred Liturgy *Sacrosanctum concilium*, No. 112.

²⁹ A. Filaber, *Drogi i bezdroża muzyki liturgicznej w Polsce w świetle nowej instrukcji Episkopatu Polski*, “Musica Ecclesiastica” 14 (2019), p. 73.

³⁰ J. Ratzinger, *Muzyka a liturgia*, “Communio. Międzynarodowy Przegląd Teologiczny” 21 (2001) nr 2, p. 47.

an anthropological catastrophe. In both practical and spiritual terms, it means living the life of the Word and of personal prayer. For the participant of liturgy who is also a musician, the transformation of their heart, conscious inner participation in celebration, and finally a personal experience of faith will translate into an inner commitment to singing and prayer, and also to “the prayer of silence”, which respects the time of celebration and tones in with it, enhancing the inner experience. The celebration then becomes full of peace and joy.

It is extremely difficult to face the problems mentioned in the introduction alone – the cultural changes that are taking place right before our eyes “overwhelm”, in a way, the individual and are, according to Maciej Zięba, irreversible. All the more so, then, let us repeat after Ratzinger: “in order to save the human being”, it is necessary to return to the Word – the source that gives meaning to the work of every Christian artist and defends him against the temptation to redefine the existing values. The “feeling – aesthetics – mystery” model I have discussed urges us to reflect on the essence of the musician’s work in the Roman Catholic Church, on his own involvement in an increasingly conscious and full participation in the life of the Church, which he serves through his artistic competence. If the art he practises stems from a personal experience of faith, it will lead others to faith. Thanks to its closeness to the Word and its high aesthetic level, liturgical music will acquire a kerygmatic dimension – it will become a tool of evangelisation that will strengthen the Church community, also in the face of the aforementioned travails and “troubles” that we experience every day.

“If a pagan comes to you saying, show me your faith [...], bring him to a church and let him stand before the sacred paintings”³¹. May our musical icons be authentically spiritual, faithful to tradition, artistically alive and invigorating. This is what we – as church musicians – are called to.

transl. Ewa Skotnicka

³¹ Words of John Damascene, quoted after: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, Vol. 2, Warszawa 2014, e-book.

Abstract

The Called. Church Musicians in the Face of Cultural Changes

The article is an attempt to diagnose selected cultural and social threats and to relate them to the everyday life of church musicians and their profession. In this regard, the reflection is based on the analysis presented in the book *Kłopot za kłopotem. Katolik w dryfującej Europie* [Trouble follows trouble. A Catholic in a drifting Europe] by Fr Maciej Zięba OP. In the second part, the article refers to the tripartite model of sacred music, consisting of feeling, aesthetics and mystery, proposed by an eminent theologian, member of the Pontifical Academy of Theology, Professor Inos Biffi. This model should provide answers to questions of interest to us: How can a Christian musician plan and shape his professional future? Can he face the growing problems, and if so, then how?

Keywords: the work ethos, church musicians, Biffi's model, feeling, aesthetics, mystery

Abstrakt

Wezwani. Muzycy kościelni w obliczu zmian kulturowych

Artykuł jest próbą zdiagnozowania wybranych kulturowych i społecznych zagrożeń oraz odniesienia ich do zawodowej codzienności muzyków kościelnych w oparciu o analizę zawartą w książce Macieja Zięby OP *Kłopot za kłopotem. Katolik w dryfującej Europie*. Kolejno, tekst wykorzystuje model trzech głównych komponentów muzyki sakralnej: uczucia, estetyki i misterium, sformułowanego przez teologa, członka Papieskiej Akademii Teologicznej, prof. Inosa Biffiego, aby w tym modelu poszukać odpowiedzi na interesujące nas pytanie – w jaki sposób chrześcijański muzyk może planować i realizować swoją zawodową przyszłość, czy i w jaki sposób może mierzyć się z narastającymi problemami.

Słowa kluczowe: etos pracy, muzyk kościelny, model Biffiego, uczucie, estetyka, misterium

References

- Św. Augustyn, *O porządku*, II, 11, 13, tłum. W. Seńko, in: Św. Augustyn, *Dialogi filozoficzne*, Kraków 1999, p. 215–216.
- Św. Augustyn, *Wyznania*, XII, 29, tłum. Z. Kubiak, Kraków 2002.
- Biffi I., *Teologiczne refleksje nad muzyką sakralną*, “Communio. Międzynarodowy Przegląd Teologiczny” 21 (2001) nr 2, p. 29–38.
- Biblia pierwszego Kościoła*, tłum. R. Popowski SDB, Warszawa 2021.
- Błogosławione marnowanie, o Mszy świętej z Ojcem Tomaszem Kwietniem OP rozmawiają Jacek Borkowicz i Ireneusz Cieslik*, Kraków 2003.
- Filaber A., *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, Warszawa 1997.
- Filaber A., *Drogi i bezdroża muzyki liturgicznej w Polsce w świetle nowej instrukcji Episkopatu Polski*, “Musica Ecclesiastica” 14 (2019), p. 71–80.
- Gaxotte P., *Rewolucja francuska*, tłum. J. Furuhielm, Gdańsk 2001.
- John Paul II, Address to those attending the convention of the Presidents of the Episcopal Commissions for the Family and Life of Europe, 13.06.2003, https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/en/speeches/2003/june/documents/hf_jp-ii_spe_20030613_pc-family.html (10.11.2021).
- Kulikowski T., *Wybrane współczesne techniki kompozytorskie – możliwość zastosowania w akompaniamencie liturgicznym*, in: *Psalate synetos, 2: Twórca wobec wymogów współczesnej liturgii*, red. M. Kierska-Witczak, Wrocław 2019.
- List Ojca Świętego Jana Pawła II do artystów*, “Zeszyty Niedzieli” (1999) nr 11, p. 33–34.
- Maria Renata od Chrystusa CSIC, *Liturgia a sztuka*, Warszawa 2002.
- Martin R., *Kościół w kryzysie*, introduction by R. Skrzypczak, Kraków 2021.
- Ratzinger J., *Muzyka a liturgia*, “Communio. Międzynarodowy Przegląd Teologiczny” 21 (2001) nr 2, s. 39–53.
- Second Vatican Council, Constitution on the Sacred Liturgy *Sacrosanctum concilium*.
- Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, t. 2, Warszawa 2014.
- Zięba M. OP, *Kłopot za kłopotem. Katolik w dryfującej Europie*, Poznań 2015.

Marta Kierska-Witczak – A graduate of the Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław (diploma with honours, 1990), and a professor of musical arts (2011). As the head of the Chair of Church Music, she supervises teaching activities in the field of church music, organises and manages national symposia and workshops on church and choral music. Since 2019, she has been the head of the Doctoral School at her home Academy. She has been a jury member of international and national music competitions, the director of the International Choir Conducting Competition “Towards Polyphony” (2008–2019), the coordinator of the Lower Silesian Festival of Science (2008–2013), an expert of the State Accreditation Committee, an author of articles

on choral music, the editor of the “Psalate Synetos” publishing series (The Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław), and a member of, among others, the Association of Polish Church Musicians and the Polish Section of the International Society for Studies of Gregorian Chant (AISCGre). She has lectured and cooperated with ensembles at many European universities (in Germany, Italy, Bulgaria, Spain, Croatia, Romania, Bosnia and Herzegovina, as well as in Belarus and Lithuania). She has also conducted various choirs in Wrocław, with whom she has won top awards at Polish and European festivals and competitions. In the years 1993–2015, she was the artistic director of the “Consonanza” Chamber Choir of the Wrocław University of Technology, with whom she gave several hundred concerts with varied repertoires – from medieval monody to contemporary vocal-and-instrumental forms, and also took part in numerous music competitions in Poland, winning major awards (including individual ones).

Rev. Szymon Bajon

Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu

<https://orcid.org/0000-0002-9253-2746>

sbajon@amuz.edu.pl

Gregorian Chant Ordinary Rediscovered – Examples of Using Gregorian Melodies of the Ordinary of the Mass in the 20th- and 21st-Century Liturgical Compositions

The postulate to renew liturgical music in the contemporary times supposes a look in two directions: into the past that boasts a rich tradition of the liturgical music of the Roman Catholic Church and into the future as a plane to be developed wisely and constructively. History, and the history of the Church in particular, teaches us that building the future sagaciously never means quitting the past and abandoning the achievements of the previous generations. It is rather about following the evangelical disciple of the Kingdom who, like the owner of the house, brings out of his storeroom new treasures as well as old.¹

The “storeroom” of the Church liturgical music unquestionably treasures Gregorian chant including the settings of the Ordinary of the Mass.² Nonetheless, the treasury is still enriched by new compositions resulting from changing mentality, disparate sensitivity or different conception of composing music, but also a new perspective of the liturgy and people’s participation in it.

Therefore, the question arises whether it is feasible to combine the old and new treasures in this sphere. Is it possible to use fragments of plainsong in a new context which may delight those who remain aloof from it?

Such questions have been posed for years by many, including composers who attempted to meet the requirements of liturgy reformed at the Second Vatican

¹ Cf. Mt 13:52 NIV, <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Matthew%2013%3A52&version=NIV>, (13.04.2022).

² *Ordinarium Missae* or the Ordinary of the Mass includes *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, and *Agnus Dei*. The Gregorian chant settings for the Ordinary parts are collected in the *Kyriale Romanum*.

Council. They searched for ways of “slipping” Gregorian chant into their and our contemporary form of celebrating the Holy Mass, including music contributing to the liturgy. Considering the restrictions resulting from the liturgical principles, they were trying to figure out how to make more attractive Gregorian chant in order to show it in a new light.

Some undertook to satisfy the postulates of combining various forms of liturgical singing in the Ordinary and composed (or are still composing) works to engage all performers during the liturgy. This paper focuses on three composers, each of whom has tried to meet the needs of their contemporary time and avoid neglecting the liturgical music principles.

1. Liturgical Music Legislation

A number of official documents issued by the Church emphasize the primacy of Gregorian chant in liturgical music. However, while seeking ways of revising the primacy in our times it seems legitimate to refer to the document which is closely related to the introduction of the contemporary liturgical rite of the Holy Mass in the Roman Catholic Church. *Sacrosanctum Concilium*, Constitution on the Sacred Liturgy evolved by the Second Vatican Council, features the following statement: “The Church acknowledges Gregorian chant as specially suited to the Roman liturgy: therefore, other things being equal, it should be given pride of place in liturgical services.”³ The mentioned primacy of plainsong does not exclude other genres of church music, particularly polyphony highlighted by the constitution. However, in order to impart the beauty of both Gregorian chant and polyphony with due esteem, the performers are required to be properly educated and dedicated. It seems unimaginable for a regular participant of the liturgy of the Eucharist to be able to perform complicated melismas of Gregorian chant or join a choir singing works of renaissance masters. On the other hand, the post-concilliary liturgical renewal emphasized active participation of the faithful in the liturgy. *Musicam Sacram*, Instruction on Music in the Liturgy, contains the following statement:

One cannot find anything more religious and more joyful in sacred celebrations than a whole congregation expressing its faith and devotion in song.

³ Constitution on the sacred liturgy *Sacrosanctum Concilium*, https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_en.html (14.04.2022).

Therefore the active participation of the whole people, which is shown in singing, is to be carefully promoted.⁴

The question is how to combine plainsong, polyphony and singing of the whole people, the three elements mentioned by the quoted documents, in one liturgy. How to satisfy all performers of church music? This question acquires particular significance when referred to the Ordinary as plenty of settings for the Ordinary parts have been composed over the centuries, including Gregorian chant and those for polyphonic choir. While the quoted instruction allows for performing the Ordinary polyphonically, it stresses that “complete exclusion of the people’s participation in the singing is to be deprecated.”⁵ The same document indicates that it might be a solution to divide the Ordinary parts between the choir and the people. Are there any compositions that feature such a division?

2. Criteria for Selecting Compositions

The present study seeks to take an insight into those compositions of the Ordinary parts which contain elements of Gregorian chant and polyphonic singing, allowing the whole congregation to join in at certain moments. The division does not mean that each group of performers sings one of the parts independently (e.g., a choir sings the *Kyrie*, a schola cantorum sings the *Gloria*, and the people sing the *Credo*). Each part (e.g., the *Kyrie*) is required to engage all performers. The work must also feature the exact quotation of Gregorian chant and not just using it as an inspiration. The title Gregorian chant Ordinary rediscovered means that it is incorporated into one composition and accompanied by a choir and people singing.

Yet another essential criterion is the liturgical character of the compositions. Some of the post-concillinary pieces composed to the Ordinary parts should never be performed during the liturgy of the Eucharist. It must be remembered that the mere fact of using a fragment of Gregorian chant does not make a composition sacred. Regrettably, composers often tend to make the following mistakes which disqualify their works from liturgical use:

- oversimplifying plainsong melody,

⁴ *Musicam Sacram*. Instruction on Music in the Liturgy, https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_inst_19670305_musicam-sacram_en.html (14.04.2022).

⁵ *Musicam Sacram*. Instruction on Music in the Liturgy, https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_inst_19670305_musicam-sacram_en.html (14.04.2022).

- omitting or repeating part of text,
- building choral parts in a style that diverges from sacred music,
- extending the compositions, which disturbs the proper time proportions of individual Ordinary parts.

This criterion is also supposed to help select such compositions whose performance will not be perceived as a concert accompanying the liturgy.

Therefore, the undermentioned post-conciliar compositions may be performed by a cantor (schola), people, and choir.

3. Selected Compositions

The output of the 20th- and 21st-century composers includes quite a number of works that meet the above-mentioned requirements. The present article briefly describes pieces by three composers: Wolfram Menschick, Zdzisław Bernat, and Katarzyna Danel. The works have been selected following a surprisingly simple principle: all of them have been performed as part of the liturgy celebrated in the Archcathedral Basilica in Poznań. Thus, they can be heard as they contribute to the sacred liturgy.

3.1. Wolfram Menschick (1937–2010) – *Missa Choralis Minima*

A long-standing titular organist and music director of the Eichstätt Cathedral, Wolfram Menschick composed in the spirit of sacred music and his works were intended to be performed during the liturgy. Several out of his 36 masses bear direct allusions to the Gregorian chant Ordinary, including *Missa Choralis Minima*, *Missa “De Angelis”*, and *Missa “Lux et Origo”* (titles of the last two were taken directly from titles of Gregorian compositions on which Menschick based his pieces). The following remarks refer to his *Missa Choralis Minima*.

The piece consists of four parts: *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus*, and *Agnus Dei*, based on the Gregorian chant *Kyrie XVI*, *Gloria XV*, *Sanctus*, and *Agnus Dei XVIII*. In each part the composer precisely quotes the said Gregorian melodies.

Kyrie

Oprac. Wolfram Menschick

K: Ky - ri - e e - le - i - son. W: Ky - ri - e e - le - i - son. Ch: Ky - ri - e e - le - i - son.

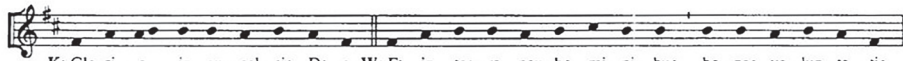
K: Chri - ste e - le - i - son. W: Chri - ste e - le - i - son. Ch: Chri - ste e - le - i - son.

K: Ky - ri - e e - le - i - son. W: Ky - ri - e e - le - i - son. Ch: Ky - ri - e e - le - i - son.

In the *Kyrie*, our attention is drawn to a clear division of performers: the Gregorian melody is first presented by the cantor (but it can also be successfully realized by male voices) to be repeated by the people participating in the liturgy and finally the choir performs the four-voice fragment. Thus all performers are engaged – the people are not excluded from singing, and the choir may subtly make its presence heard. The composer remains faithful to the Gregorian melody, although it is written on a staff in F major, which defines its absolute height (it is necessary as the Gregorian melody is connected with the four-voice fragment). The piece has no meter, so it can be performed in free rhythm adjusted to the sung words of Gregorian chant. The choir's response in the first *Kyrie* is surprisingly simple: sopranos repeat the melody previously performed by the cantor and people, and the other voices accompany them. Notwithstanding the included rhythmic values (quarter note and half note), the fragment may be performed in the rhythm of Gregorian chant. The choir's response in the *Christe* slightly diverges from the Gregorian melody presented earlier. The composer also sets the syllables of the *Christe* differently (in plainsong the second syllable is sung on two notes while Menschick sets two notes to the first syllable), probably driven by a desire to place proper word stress. The choir's response in the third part also does not quote the Gregorian melody, but features a very distinct allusion to it. Spread voicing is applied and the melody of the sopranos follows to base on f2.

Examining all three responses of the choir in the *Kyrie*, one may have the impression that the composer uses a kind of gradation, thanks to which the choir has a chance to present its possibilities, while retaining the Gregorian chant rhythm and scale, and, most of all, serving the liturgy.

Gloria



K: Glo-ri - a in ex - cel - sis De - o. W: Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis.



Ch: Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te. Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te.



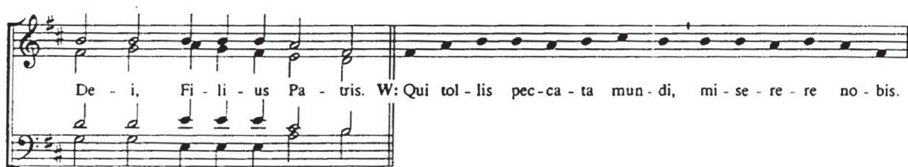
W: Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter mag - nam glo - ri - am tu - am.



Ch: Do - mi - ne De - us, Rex cae - le - stis, De - us Pa - ter om - ni - po - tens.



W: Do - mi - ne fi - li u - ni - ge - ni - te, Je - su Chri - ste. Ch: Do - mi - ne De - us, Ag - nus



De - i, Fi - li - us Pa - tris. W: Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis.

Ch: Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

W: Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris, mi - se - re - re no - bis. Ch: Quo - ni - am tu so - lus

san - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus Al - tis - si - mus, Je - su Chri - ste.

W: Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men.

The *Gloria* begins with a Gregorian chant incipit to be sung by the celebrant (cantor) and responded by the people. In the successive parts, the composer consistently writes a dialogue between the people and the choir. It is worth noting that the choral parts in the *Gloria* are very subdued. Composed in the *nota contra notam* technique, they expose the text as the melody is constructed to emphasize the stressed syllables of individual words. All these techniques result in an impression that the choir really dialogues with the congregation, and none of the participants dominates over the other. This part is crowned with a plainsong fragment, which constitutes a certain bridge with the beginning and leads smoothly to the prayer performed by the celebrant after the *Gloria*.

Sanctus

K: San - ctus, W: San - ctus, San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.

Ch: Ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo - ri - a tu - a. W: Ho - san - na in ex - cel - sis.

Ch: Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. W: Ho - san - na in ex - cel - sis.

As in the previously discussed parts, the *Sanctus* engages all three parties: the cantor, the people and the choir. Menschick wrote the first part of the text (*Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth*) for the cantor. The consecutive part (*Pleni sunt caeli et terra gloria tua*) realized by the choir contains quarter notes and half notes but it is rather performed according to the rhythm of individual words. The author is inspired by a Gregorian melody, but does not exactly cite it. The choral fragment is followed by the people's response (*Hosanna in excelsis*) in Gregorian chant. The choral *Benedictus qui venit* surprises the listener with a fourth degree raise in the tenor melody on the word *Domini*, which suggests certain archaizing or at least a modus change. The part is closed by a plainsong *Hosanna in excelsis*.

Agnus Dei

Ch: A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di; W: 1. mi - se - re - re no - bis.
2. mi - se - re - re no - bis.
3. do - na no - bis pa - cem.

The construction of the *Agnus Dei* is very simple. The fragment performed by the choir is followed by the people's response of the Gregorian chant *miserere nobis* and *dona nobis pacem*. In the choral part, the soprano first sings an exact quote from the Gregorian melody (*Agnus Dei*), and then the melody is slightly changed, but its rhythm and character are retained. Particularly noteworthy is the typical "church" cadence (S-T) in the word *mundi*.

The whole *Missa Choralis Minima* is characterized by simple form and austere texture, which makes the work subordinate to the Gregorian chant Ordinary. It may be stated that Menschick rediscovered it by attiring it in a new "robe". Owing to the nature of the composition and the space for the people's contribution, it can be defined as a strictly liturgical work where the performers are given the opportunity to pray with the sung text.

Missa Choralis Minima is the simplest mass compositions by Menschick. Also alluding to Gregorian chant, his *Missa "De Angelis"* and *Missa "Lux et Origo"* are longer and contain frequent imitations based directly on Gregorian melodies.

3.2. Zdzisław Bernat (1930–1994) – *Missa Brevissima*

An eminent musicologist and expert in choral art, Rev. Zdzisław Bernat was also a prolific composer and conductor of Poznań Cathedral Choir for twenty years. His *Missa Brevissima* is based on the Gregorian *Missa XI – Orbis Factor*. According to the Gregorian chant Ordinary, *Missa XI* is dedicated for Sundays of the second class of the year. Therefore, it may come as a surprise that Bernat developed only the *Kyrie*, *Sanctus* and *Agnus Dei*, neglecting the *Gloria* which is supposed to be rendered on Sunday. It seems that the composer reserved the *Gloria* to be fully performed as Gregorian chant.

MISSA BREVISSIMA

„ORBIS FACTOR”

Zdzisław Bernat

KYRIE

Chorak

*Ky - ri - e * e - - - - - le - i son.*

Lento

S *mf Ky-ri-e e - lei son*

A *p Ky-ri-e e - lei - son*

T *p Ky-ri-e e - lei - son*

B *mf Ky-ri-e e - lei - son*

Ky - ri - e e - lei - son.

Chri - ste e - - - - - le - i - son.

mf Chri - ste e - lei - son, e - lei - son.

mf Chri - ste e - lei - son e - lei - son.

p Chri - ste e - lei - son

Ky - ri - e e - - - - - le - i - son.

Ky - ri - e e - lei - son.

p Ky-ri-e e - lei - son

p cresc. Ky-ri-e e - lei - son

p cresc. Ky-ri-e e - lei - son

mf Ky-ri-e e - lei - son

Ky - ri - e e - lei - - - son e - lei - - - son.

The *Kyrie* constitutes a dialogue between the faithful and the choir. The former sing the Gregorian melody (both *Kyrie* and *Christe*), and the latter responds. In the sound material of each response the composer remains faithful to the authentic protus scale (the basis for a Gregorian chant composition), consistently avoiding the sixth degree of the scale. He also resorts to intriguing fourth-fifth consonances having the hallmarks of archaizing. Particularly noteworthy are the last chords of each of the choir's responses (especially the D minor chord with a seventh in the bass in the part of the *Kyrie*). Bernat also uses imitations, the most distinct to be found in the last *Kyrie*.

SANCTUS

Lento *f* *mf*

San-ctus San-ctus San-ctus Do-mi-nus De-us Sa-ba-oth.

San-ctus San-ctus San-ctus Do-mi-nus De-us Sa-ba-oth.

San-ctus San-ctus

Presto *mf* *Pleni sunt caeli*

Pleni sunt caeli et terra glo-ri-

Pleni sunt caeli et terra glo-ri-a

Pleni sunt caeli et terra glo-ri - a

et terra gloria tua *Andante*

tu-a Ho - san-na in ex-cel - sis.

tu-a Ho - san-na in ex-cel - sis.

tu-a

The image shows a musical score for a choral piece. The top staff is a single melodic line in 4/4 time, with the lyrics "Be-ne-di-ctus, qui ve-nit in no-mi-ne Do-mi-ni". Below this are three staves for a choir, also in 4/4 time, with the lyrics "Ho-san-na in ex-cel-sis." The first two staves are for Soprano and Alto, and the third is for Bass. The music features a mix of quarter and eighth notes, with some triplets and rests.

The *Sanctus* was written mostly for the choir. It begins with an imitation that quotes Gregorian chant (first rendered by the tenor, followed by the soprano and alto, and then the bass). Triplets in the word *Dominus* are used to put proper word stress in an even meter. The imitation in the words *Pleni sunt caeli et terra gloria tua* is interesting: the composer uses the 5/8 meter in presto, emphasizing the voices from the lowest to the highest, and then returns to the 4/4 meter to modulate on the words *Hosanna in excelsis*. The imitation is presumably supposed to harmonically approach the Gregorian chant *Benedictus, qui venit* following the *Hosanna* and rendered by the congregation. From the practical perspective, the approach is by no means explicit: the problem results from the change of the scale as the choral part is written in the authentic protus scale while the Gregorian chant is composed in the plagal protus.

The *Benedictus* is followed by a repetition of the choral *Hosanna in excelsis*.

AGNUS DEI

Lento *mf*

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

p

mi - se - re - re no - - bis.

mi - se - re - re no - - bis.

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

mi - se - re - re no - - bis. III Agnus - da capo al segno

mf *f*

Do - na no - bis pa - - cem...

Do - na no - bis pa - - cem, no - bis pa - - cem...

The *Agnus Dei* commences with a choral allusion to the Gregorian melody. The first *Agnus Dei* is fully rendered by the choir, with the consonances somewhat alluding to the sound material in the *Kyrie*. The composer adds dynamic markings which suggest softening the last chords to subtly evolve into the Gregorian melody of the second *Agnus Dei*. The third *Agnus Dei* up to the word *mundi* is a repetition of the first one, while the melody of the following *Dona nobis pacem* is an exact repetition of the last *Kyrie eleison*. Thanks to that, the listener has the impression that the composition is cohesive.

As opposed to Menschick's work, in Bernat's *Missa Brevissima* the parts written for the people and the choir are not so well-balanced: much more emphasis is placed on the latter. Parts written for the choir are also much more diverse in terms of harmony, rhythm and dynamics.

3.3. Katarzyna Danel (1992 –)

Ordinarium Missae na 1050-lecie Chrztu Polski

A contemporary Poznań-based organist and composer, Katarzyna Danel has composed a whole range of works, including choral, instrumental and vocal-instrumental pieces. She also applies electronic media in her output. In 2016, she wrote *Ordinarium Missae* for soloists, choir, wind ensemble and organ, which was performed in the Archcathedral Basilica in Poznań to mark the 1050th anniversary of the Baptism of Poland. In 2020, the composer arranged the piece for soloists, choir and organ. In both versions the performers also include a cantor and the people who render the Gregorian parts. The composition is based on the *Kyrie*, *Sanctus* and *Agnus Dei* from the *Missa XVIII* and *Gloria XV*. The composer justified her choice by attempting to engage the whole congregation in singing, which is why all participants, who might have difficulty performing the complex Gregorian melodies, received special liturgical booklets with highlighted fragments to be rendered by the faithful. The melodies of the Ordinary used by Danel may have been the first Gregorian compositions to be performed in Poland.

A detailed analysis of the whole work is far beyond the scope of the present study, but it is worth noting its construction.

The *Kyrie* follows a ternary form. The melody sung by the cantor is repeated by the people and then the choir renders the polyphonic part closed by a cadence.

Most of the material in the *Gloria* is composed. Gregorian quotations include litany-like invocations and responses of the congregation: *Qui tollis peccata mundi: miserere nobis / suscipe deprecationem nostram*.

*Kompozycja została przemyślana podczas
centralnych obchodów Jubileusza 1050-lecia Chrztu Polski
w Katedrze Poznańskiej w 2016 r.*

ORDINARIUM MISSAE
wersja *brevis*; w opracowaniu na chór i organy

KYRIE

Katarzyna Danel (2016, rev. 2020)
na podstawie Mszy XVII i Gloria XV

Kantor/głowy młkie **Chór + Wierni**

Tenor 

Ky ri e e lei son. Ky ri e e lei son.



A Maestoso $\text{♩} = 63$



S.
Ky ri e, Ky ri e, Ky ri e lei son.

A.
Ky ri e lei son.

T.
Ky ri e lei son.

B.
Ky ri e lei son.

Org.
Ped.



Kantor / głowy młkie **Chór + Wierni**

T. 

Chri ste e lei son. Chri ste e lei son.

2

B

S. Chri - ste... Chri - ste... e - lei - son.

A. Chri - ste... Chri - ste... Chri - ste, Chri - ste, e - lei - son.

T. Chri - ste... Chri - ste... Chri - ste, Chri - ste e - lei - son.

B. e - lei - son.

Org. *p*

Ped.

15 Kantor / glosy młkie Chór + Wierni

T. Ky - ri - e e - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son.

C

S. Ky - ri - e Ky - ri - e e - -

A. *mp* Ky - ri - e Ky - ri - e, Ky - ri - e e

T. *p* Ky - ri - e e - lei - son,

B. *p* Ky - ri - e Ky - ri - e e - lei -

Org. *p*

Ped.

23 *rall.* *ff* 3

S. lei son

A. lei son

T. e lei son

B. son, e lei son

Org.

Ped.

SANCTUS

28 Kantor/Schola Chór + Wierni

B. San - ctus San - ctus San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.

Moderato $\text{♩} = 90$

31 **D**

S. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra, ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a,

A. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra, ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a,

T. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra, ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a,

B. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra, ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a,

Org.

Ped.

The *Sanctus* features only a short plainsong quote: the incipit *Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth*. The sound material from *Pleni sunt caeli* alludes to renaissance music with predominant fourth-fifth consonances and distinctive, fanfare-like rhythm.

Every *Agnus Dei* begins with a soloist singing. In the first *Agnus Dei*, a baritone renders the plainsong melody and the people respond with a plainsong *miserere nobis*. The second *Agnus Dei* starts with a soprano solo which diverges from Gregorian chant, but the faithful respond with the same *miserere*. The third *Agnus Dei* is performed by the whole choir and soloists, while the conclusion is reserved for the people who sing the plainsong *dona nobis pacem*.

Compared to Menschick's and Bernat's compositions, Danel's work is the most elaborate but, at the same time, does not engage the congregation as much as the other two. However, as the people's participation in singing is not excluded, the composition fulfils the criteria of liturgical music formulated by the legislation. It also draws extensively from the treasury of the sacred music by quoting Gregorian melodies.

Summary

The Church incessantly underlines the significance of Gregorian chant and polyphony in sacred music. Still, contemporary times have revealed that many participants of the liturgy find it difficult to sing the plainsong Ordinary, and choirs also seem disinterested in performing it. On the other hand, polyphonic settings of the Ordinary that are attractive for choirs exclude the people's participation, which is unacceptable in the light of the binding liturgical regulations. Therefore, the compositions that include all the said elements: Gregorian chant, people's singing and polyphonic parts, may be seen as a certain compromise.

The works presented herein prove that such a combination is not only feasible but can also be noble and meet the requirements of sacred music.

transl. Beata Brodniewicz

Abstract

Gregorian Chant "Ordinarium" Rediscovered – Examples of Using Gregorian Melodies of the "Ordinarium Missae" in the 20th- and 21st-Century Liturgical Compositions

Official documents referring to laws and principles of music in the liturgy of the Roman Catholic Church in Roman Rite remind that the Church acknowledges primacy of Gregorian chant but also allows other forms of singing, especially polyphony. It is, however, recommended that people's participation in the singing of *Ordinarium Missae* should not be completely excluded. It can be slightly problematic to put those guidelines into practice. Certain suggestions of how to engage both people and a polyphonic choir may be found in selected compositions by Wolfram Menschick, Rev. Zdzisław Bernat and Katarzyna Danel.

Keywords: Gregorian chant Ordinary, liturgical music legislation, choral compositions

Abstrakt

Chorałowe „Ordinarium” w nowej odsłonie – przykłady wykorzystania gregoriańskich melodii „Ordinarium Missae” w liturgicznych kompozycjach XX i XXI wieku

W dokumentach z zakresu prawodawstwa muzyki liturgicznej Kościoła rzymskokatolickiego obrządku łacińskiego znaleźć można przypomnienie, iż Kościół uznaje prymat chorału gregoriańskiego, dopuszczając jednocześnie inne rodzaje śpiewu, zwłaszcza polifonię. Zaleca się jednak, aby w *Ordinarium Missae* nie wyłączać całkowicie ludu od udziału w śpiewie. Realizacja wszystkich tych wskazań w praktyce może okazać się nieco problematyczna. Pewną podpowiedzią, jak w wykonywaniu *Ordinarium* zaangażować zarówno lud, jak i chór wielogłosowy, mogą stanowić przykładowe kompozycje Wolframa Menschicka, ks. Zdzisława Bernata czy też Katarzyny Danel.

Słowa kluczowe: Chorałowe Ordinarium, Prawodawstwo muzyki liturgicznej, kompozycje choralne

References

- Filaber A., *Prawodawstwo muzyki kościelnej*, Warszawa 2011.
- Menschick W., *Missa choralis minima*, "Liturgia Sacra. Liturgia – Musica – Ars" 6 (2000) nr 1 (15), s. 161–163.
- Pawlak I., *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2001.
- Ratzinger J., *Nowa Pieśń dla Pana*, Kraków 2005.
- Sobór Watykański II, *Konstytucje. Dekrety. Deklaracje*, Poznań 2002.
- Włoszek J., *Teologia Muzyki*, Opole 1997.
- Zajac A., *Chór i schola w liturgii: wymagania Kościoła i sposób ich realizacji w Polsce*, "Liturgia Sacra. Liturgia – Musica – Ars" 6 (2000) nr 1 (15), s. 45–63.

Rev. Szymon Bajon – born on April 2nd, 1985, in Leszno, Poland. In the years 2005–2011, he studied theology in the Faculty of Theology of the Adam Mickiewicz University in Poznań and completed his priestly formation at the Archbishop Seminary in Poznań. He took holy orders on May 26th, 2011. In the years 2013–2018, he studied choral conducting under Professor Przemysław Pałka at the I. J. Paderewski Academy of Music in Poznań. He was granted the Master of Art degree after the defense exam of a thesis titled *Ewokacyjne "Lux aeterna" Wolfganga Amadeusza Mozarta* [Wolfgang Amadeus Mozart's Evocative *Lux aeterna*]. Member of the Polish Association of Church Musicians [Polski Związek Muzyków Kościelnych]. Reporter for Church Music in Poznań Archdiocese. Lecturer at the Ignacy Jan Paderewski Academy of Music in Poznań. Second conductor of Poznań Boys' and Men's Cathedral Choir.

Svitlana Huralna

Akademiia Humanistyczno-Pedagogiczna im. Tarasa Szewczenki w Krzemieńcu
(Ukraina)

<https://orcid.org/0000-0001-5056-1664>

sveta_gyralna@ukr.net

Monodial stylistics in the liturgical works of Galician composers of the end of the XIX – first half of the XX centuries

One of the priority areas of modern world humanities is socio-cultural research of individual countries and regions from the standpoint of determining their local features of development.

1. Historical background and relevance of the research

Ukraine is no exception, which during several centuries was divided between different empires: its eastern part was part of the Russian Tsar, and the western – under Lithuania, Poland and Austria. Under such conditions, the peculiarities of the political, economic and cultural life of the demarcated ethnic Ukrainian lands reveal certain differences, in particular of a confessional nature. This was also reflected in the peculiarities of church and musical ritual practice, in particular, in the liturgical composition of the era. Thus, the relevance of the study is related to the identification of characteristic trends of the Galician school of composition in the late nineteenth – first half of the twentieth century. Influenced by Latin polyphony and the Greek monody Middle Ages, the artists' work demonstrates the author's interpretation of canonical genres, which requires detailed study.

The methodological basis for understanding these features is created primarily in historical and stylistic research. They were started within this period (works of B. Kudryk,¹ Z. Lysk, F. Steshko, A. Olkhovsky,

¹ Б. Кудрик, *Огляд історії української церковної музики*, 1: *Дослідницька робота*, Львів 1995, р. 128 (Історія української музики).

S. Liudkevych,²) continued by modern scientists (S. Pavlyshyn, M. Zahaikivych), to a greater extent – by representatives of the middle (L. Kyianovska,³ Y. Yasinovsky, I. Bermes) and younger generations (J. Gorak, J. Zvarychuk,⁴ Z. Valikhnovska, N. Kushlyk, N. Syrotynska,⁵ etc.) of Ukrainian scientists.

The purpose of the article is to outline the leading stylistic direction of the most representative liturgical works of the spiritual heritage of Galician composers of the end of the XIX – first half of the XX centuries.

2. Prerequisites for the activation of compositional creativity

In the last decades of the XIX century important changes in the cultural and artistic development of Galicia took place under the leadership of the Ukrainian Greek Catholic Church (hereinafter UGCC). This period went down in history with the close cooperation of the clergy with representatives of musical circles, which manifested itself not only in the artistic progress of the region, but also in the tangible revival of educational processes.

An important event for the spiritual and musical sphere of life of Galicians in the late nineteenth century became an educational movement regulated by the reform of primary education in 1873–1874, which provided for compulsory teaching of singing and music in all categories of public schools. Subsequently, the resolutions of the Lviv Provincial Synod (Council) of the UGCC on September 23 – October 18, 1891, which approved a careful study of church songs in folk schools under the guidance of priests and contained recommendations for the use of three types of church singing: singing by ear, musical irmoloyngo and the so-called “figurative” (more melismatic singing, professional). In 1924, the driving force was the eparchial law issued by the metropolitan ordinariate in cooperation with

² С. Людкевич, *Справа нашого церковного співу*, “Український вісник” 1921, 2 серп – Чч. 150–151, р. 2–3, 151; С. Людкевич, *Дослідження, статті, рецензії, виступи*, Вип. 2, Упорядкування, редактування, переклади, примітки та бібліографія З. Штундер, Львів 2000, р. 244–248.

³ Л. Кияновська, *Стильова еволюція галицької музичної культури XIX-XX ст.*, Тернопіль 2000, р. 339.

⁴ Ж. Зваричук, *Богослужбове хорове виконавство Галичини XIX століття*, Київ 2009, р. 19.

⁵ Н. Сиротинська, *Біля витоків греко-візантійської гимнографії та церковної монодії*, in: *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство. Збірка статей*, Вип. 36, Київ 2011, р. 10–18.

the metropolitan chapter and the metropolitan consistory. It regulated the issue of obtaining the qualification of deacon, regent or conductor for Greek Catholics.

These reforms and decrees were primarily implemented in existing or reorganized educational institutions established in past centuries. These included: the Stauropean Institute, the Greek Catholic General and Small Theological Seminaries in Lviv; Deacon-Teacher Institute, Russian Institute for Girls (which had a choir that sang during services in the chapel, as well as gave concerts under the baton of S. Liudkevych, Fr. T. Pasichynsky, M. Danylevych⁶ and gymnasium in Przemyśl; I. Polotniuk's singing school at the department in Stanislaviv, etc.⁷

Among the schools of various types at the churches continued to operate a school of church singing with a women's choir under the direction of J. Radkevych and I. Turkevych at St. George's Cathedral in Lviv (founded in 1899),⁸ a school of music singing O. Bachynsky at the church in Gorodenko (founded in 1892),⁹ theological school at the Basilian monastery in Kristinopol (Cherwonograd since 1951), S. Rybak's deacon's school in the village of Klyusiv, Lviv region and others.

An important contribution to the development of church and music education was made by the activities of the Greek Catholic Theological Academy in Lviv, established in 1929, within the walls of which well-educated teachers paid great attention to the study of art disciplines. In particular, the history of church art was read by Dr. I. Svetsitsky, the history of the church by Dr. I. Chubaty, the Church Slavonic language by Dr. K. Chekhovych, the history of church music by B. Kudryk, V. Zalozetsky conducted an art criticism seminar, and Metropolitan of the UGCC Andrei (Sheptytsky) attached special importance to the study of sacred art, iconology and iconography.

In addition, the subject "Singing" was taught by professional musicians in numerous short-term courses for village conductors, as well as in schools organized by special cultural and educational (such as "Russian Pedagogical Society", "Prosvita", "Native School") and music societies, first of all "Boyan". During four years of study in educational institutions, they mastered the basics of voice production, studied the theoretical principles of music, church songs, paraliturgical and Ukrainian folk songs in one-voice and two-voice lectures. In high schools in the form

⁶ О. Попович, *Українське музичне життя Перемишля (1919–1999)*, Київ 2003, р. 39.

⁷ Б. а. (Without the author), *О інститутах для образования и виховання дяковъ въ Галицкой Руси, Дяковскій Гласъ*, Станиславовъ 1899, 1 януарія (сѣчня), Ч. 1, р. 5–7.

⁸ Б. н. (Without the author), *Галичанин*, 1899, 14/26 січня, Ч. 10, р. 3.

⁹ М. Черепанин, *Музична культура Галичини (друга половина XIX – перша половина XX ст.)*, Київ 1997, р. 96.

of short abstracts read “Music auditions”, during which students learned religious instrumental, vocal foreign music and national folklore. Particular attention was paid to the study of works by Ukrainian composers: M. Berezovsky, D. Bortnyansky, A. Wedel, K. Stetsenko, M. Verbytsky and I. Lavrovsky.¹⁰

Composers and clergymen, thanks to close cooperation with leading publishing centers of a wide range of practical implementation in Lviv, Zhovkva and Przemyśl, continued to preserve the monodic East-Byzantine tradition of church singing in the publications of various musical publications. A number of textbooks intended for institutions of deacon-regent education multiplied past achievements and contributed to the availability of a high-quality church-singing repertoire.

These events significantly influenced the revival of concert activities of choirs, especially the Lviv Theological Seminary and the Stauropean Bursa at the Church of the Assumption in Lviv with the participation of parish choirs and music societies. Such creative cooperation especially promoted professional exchange not only of repertoire, but also of musical knowledge and performing experience of choristers,¹¹ which together raised the professional level of church and secular groups and led to raising the general level of choral performance in Galicia.

Thus, the reform of ceremonial-liturgical and church-singing practices, as well as a consistent system of music education in secondary and specialized (schools and fraternities in churches, seminaries, music societies) institutions contributed to the preservation of national characteristics of the greek catholic rite and tangible the growth of the level of choral art in Galicia at the end of the XIX – first half of the XX centuries, which ensured the active introduction to the liturgical rite of the spiritual choral heritage of amateur composers (mostly priests) and professional composers.

3. Stylistic aspects of the spiritual creation of Galician composers

Interpenetration of different performance styles at the turn of the XIX – XX centuries led to the continuation of the nationalization of church-singing art on the one hand, and to the unrestricted introduction of European concepts on the other. Against this background, Galician composers, given the importance of parts of worship in the church-ritual system, created works on authorial and folklore texts of religious themes of practical nature and compositions on the texts of Scripture

¹⁰ Н. Толошняк, *Система музичної освіти в навчально-виховних закладах «Рідної школи», “Musica Galiciana” (Музика Галичини)*, Львів 1999, р. 177.

¹¹ Ж. Зваричук, *Богослужбове хорове виконавство Галичини XIX століття*, Київ 2009, р. 15.

in concert style. Thus, the main genre and stylistic directions of composing spiritual choral works of the late XIX – first half of the XX centuries were harmonization or translation of traditional monophonic chants, original author's work within the church traditions (liturgy, memorial service, wedding) and paraliturgy (hymns, carols, cantatas on spiritual themes).

The basis of the stylistics of spiritual and choral music of Galician artists, as a rule, was an unison Eastern Byzantine monody, which, cause to ecclesiastical changes and strengthening the competitiveness of the Greek Catholic denomination was gradually saturated with stylistics of the Western European style, forming later a separate parallel existing a concert direction of its embodiment.

External and internal historically significant factors became a precondition for such style wide distribution and long existence. In particular, as is well known, with the adoption of christianity in Ukraine in 988, the traditions of Byzantine culture developed on church grounds, introducing antiphonal singing,¹² and bourdon performance. This contributed to the formation of an original a cappella monody (monophonic) church singing with a predominance of unison-heterophonic texture. However, in the XIV–XVIII centuries, under the influence of Western Renaissance-humanistic orientations and interpenetration of different cultures, there were a five-line system of notation (called “Kyiv square notation”), tonal-harmonic thinking, polyphony and virtuosity of diversity choral forms, polyphony introduced into choral art. Thus, in the church environment, a distinction was made between “artistic” and Western European features of polyphony and “traditional-voice” East-Byzantine monody accompaniment.

¹² Б. Кудрик, *Огляд історії української церковної музики*, р. 8.

СВЯТЫЙ БОЖЕ.

зложикъ П. Бажаньскій.

СВЯ ТЫЙ БО ЖЕ СВЯТЫЙ КРЪКІКІЙ СВЯ ТЫЙ БЕЗ СМІРТ НІЙ ПО МИ ЛШІ НАСЪ

СВЯ ТЫЙ БО ЖЕ СВЯ ТЫЙ КРЪКІКІЙ СВЯ ТЫЙ БЕЗ СМІРТНІЙ ПО МИ ЛШІ НАСЪ

СЛА ВА ОТ ЦЪ И СЫ НЪ И СВЯ ТО МЪ ДЪ ХЪ И НЫ КЪ И

ПОИ СНО И КЪ КЪ КИ КЪ КОКЪ А МННЬ.

Fig. 1. *Holy God* by Porphyriv Bazhansky.

Therefore, even through the prism of centuries, church-musical unanimity in Galicia in the late nineteenth and early twentieth centuries was preserved and traditionally embodied in two varieties of overall-folk singing: *samolivka* and *dyakivka* (deacon's *yerasalymka*). *Samolivka* was formed on the basis of established forms of amateur performance, with characteristic regional melodic features due to oral practice. In particular, this orientation was conceptually substantiated in the works of E. Turula ("The need to reform liturgical singing in the Greek Catholic churches,"¹³)

¹³ Ю. Турула, *Необхідність реформування літургійного співу в галицьких греко-католицьких церквах*, *Руслан*, Львів 1913, 8 березня, Ч. 52, р. 3–4; 9 березня, Ч. 53,

S. Liudkevych (“The case of our church singing”¹⁴) and many others. Peculiarities of samolivka singing are studied by P. Bazhansky, F. Steshko, B. Kudryk,¹⁵ L. Kiyanovska,¹⁶ J. Zvarychuk, which collectively generalizes the definition of samolivka singing as a complex performance system, which was developed from a unanimous form to polyphony, reflected in the duplication of the main psalmody melody sung by other voices that could converge in unison. Instead, the yerusalymka appeared among educated deacons, so she corresponded to polyphonic performance practice, contained components of the academic choral score, differed in the statics of the tenor part, using different metric and tempo parameters (fr. P. Bazhansky, M. Antonovich).

Academic polyphony, brought primarily by touring groups of the Dnieper region, who skillfully demonstrated the under-voice-polyphonic elements of group singing, became a significant impetus to the introduction of Western European style in church singing practice and its complexity in printed music.

In general, all the above-mentioned performance and stylistic preferences of the Ukrainian ethnos are vividly embodied in the author’s spiritual work of Galician artists of the late nineteenth – first half of the twentieth century, which is most represented by the genre of “Liturgy” or “Church Service” (*Divine Liturgy*). The cycle, established in Ukrainian music in the XVII century, carefully embodied the canonical sequences established by the provincial Synod (1891) and I. Dolnytsky’s *Tipik* (1899), as well as the millennial practice of traditional monody singing. That is why in the author’s Church Services it is important to trace not only the composers’ observance of norms or stylistics of authentic monodic melody, but also the level of complexity of harmonization of chants (songs), their choral score in order to spread and ensure various forms of national parish singing.

A striking example of such a synchronous combination in the musical embodiment are the four cycles “Liturgies of old church croons for four mixed voices for villages and towns” by Porphyriy Bazhansky, the composition of which was

р. 3–4; 11 березня, Ч. 54, р. 3–4; 12 березня, Ч. 55, р. 3–4; 13 березня, Ч. 56, р. 3–4; 14 березня, Ч. 57, р. 3–4; 15 березня, Ч. 58, р. 4; 16 березня, Ч. 59, р. 4.

¹⁴ С. Людкевич, *Справа нашого церковного співу*, „Український вісник” 1921, 2 серп., Чч. 150–151, р. 2–3; С. Людкевич, *Дослідження, статті, рецензії, виступи*, Вип. 2, Упорядкування, редактування, переклади, примітки та бібліографія З. Штундер, Львів 2000, р. 244–248.

¹⁵ Б. Кудрик, *Огляд історії української церковної музики*, р. 128.

¹⁶ Л. Кияновська, *Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст.*, Тернопіль 2000, р. 339.

completed in 1902 with subsequent reprints (Lviv, 1907;¹⁷ Przemyśl, 1907;¹⁸ 1911¹⁹). These cycles were concluded after many years of priestly and regent activity in his own parish of the church of the village of Soroky near Lviv and careful attention to new works on the history and theory of orthodox singing by Russian theorists (D. Razumovsky, I. Voznesensky and others). They clearly continue the tendency to create a stylistically representative branch of church-singing performance, initiated by P. Bazhansky himself in the “Divine Liturgy of St. John Chrysostom according to the ancient best croons in the irmological notes of the conclusion” of 1872 (published by the Stavropygian printing house).

In the structure of the four liturgies of the early twentieth century along with the observance of the traditional framework of numbers (litany, *Yedynorodnyy, Holy God, Izhe Cherubim, Mylost' myra, Svyat, Tebe poyem, Dostoyno yest', Otche nash* or *Our Father, Praise, Da yspolnyatsya* or *Let them be fulfilled, Be the name of the Lord*) contain references to the works of D. Bortnyanskiy “after Bortnyanskiy” – *Dostoyno yest'* in the First Liturgy, *Tebe poyem* in the Second Liturgy, “*Izhe Cherubim*”, *Dostoyno yest'* in the Third Liturgy, *Mylost' myra, Svyat, Otche nash* or *Our Father* in the Fourth Liturgy) and O. Lviv (“*Izhe Cherubim*” in the Second Liturgy). This indicates certain conceptual guidelines of the author’s approach, although the degree of adaptation of the compositional techniques of these composers to their own choral style and the lack of melodic coincidences even in the volume of musical phrases make such an appeal very relative. The closeness to the monodic practice is manifested due to such characteristic features as the absence of adventure signs, strokes and dynamic shades, a constant metric basis or even a variable bar size. Instead, we observe melodic phrasing associated with the structure of the sacred text and metrics, consistent with the verbal accent, and hence the basic compositional principles characteristic of monody chants (songs).²⁰ In particular, the basis of canonical chants is a repetitive three- or two-part, associated with the verse-strophic principles of the liturgical text, dominated by the

¹⁷ П. Бажанський, *Перша літургія старовинних напівів на чотири мішані голоси для сіл і містечок*, Львів 1907, р. 17.

¹⁸ П. Бажанський, *Друга літургія старовинних напівів на чотири мішані голоси для сіл і містечок*, Перемишль 1907, р. 18.

¹⁹ П. Бажанський, *Третя літургія староцерковних напівів на чотири мішані голоси для сіл і містечок для мішаного хору*, Перемишль 1911, р. 18; П. Бажанський, *Четверта літургія староцерковних напівів на чотири мішані голоси для сіл і містечок*, Перемишль 1911, р. 18.

²⁰ С. Гуральна, *Музично-стилістичний семіоз Літургій Порфирія Бажанського*, in: *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*, Тернопіль 2013, р. 116–124 (Мистецтвознавство, 1).

principles of chain forms. A typical illustration is “Holy God” from the Third Liturgy,²¹ where after the exposure and variational repetition of the first segment of the prayer (AA₁), the third (“Glory to the Father and the Son...”) in the intonation sense is its variant, but with a contrasting psalmodic “insert”.

The variance is related to the traditional for this part of the “Trisvyaty” (“Holy God”) manner of recitation, although the “rehearsal” three or four repetitions of one sound at the beginning of each phrase is continued by constructions of the type of chanting, which enlarges the original element of similar constructions of two initial phrases, while they themselves remain unchanged at their core. The next two (“both now and intrinsically”) are their variational repetition with a single sequential increase. This rather simple intonation and compositional structure provides accessibility for the perception of the text and reproduction by parishioners, whose involvement in temple singing was an important practice of church services.

In all other parts of the four Liturgies there is a dominance of smooth gradual melodic movement, the development of melody through the chanting of individual supporting steps with the chanting of the syllables of separate words. There are also frequent cases of using ascending jumps mostly on the fifth or fourth in the initial turns, less often – in different parts of the form, which is motivated by the content of the sacred text. In particular, melodic stitches on the sixth, seventh, and even octave, as in *Our Father* from the First Liturgy, are connected with such fragments of text as “give us today” and “from evil”.

The relative simplicity of harmonization determines the melodic range, concentrated mainly in convenient for performers tessitura’s conditions. Imitation of psalmody (recitative recitation, “lectio solemnis”), or so-called “singing with reading” in liturgical cycles is used only in antiphons, “Viruyu” and some hymns. The complete dominance of the horizontal is also reflected in the harmonic language, which is characterized by unconventional for academic four-part chords of that time with missed thirds and duplication of not only prima but also fifths, octave parallels, synchronous movement of fifths and quarters, which was natural for unison unfolding. The specificity of harmonious language is enhanced by diatonicity and parallel-variable harmony, which is also a characteristic feature of the monody tradition. Particularly noticeable in the cycles of Liturgies is the texture, saturated with contrasts of choral presentation, antiphonal comparisons of timbrally homogeneous groups, episodic duets (even to two-voice octave unison). In general, P. Bazhansky’s “Four Liturgies of old church croons for four mixed

²¹ П. Бажанський, *Третя літургія староцерковних напівів на чотири мішані голоси для сіл і містечок для мішаного хору*, 18 р.

voices for villages and towns” became an important contribution to the church-singing repertoire of the time.

A similar style is close to the 29-part two-voice Liturgy from the Church-Folk Singer for Folk Schools (Lviv, 1911) by Viktor Matyuk (a pupil of P. Bazhansky), intended for teaching church singing. General structural features, in comparison with the cycles of P. Bazhansky, indicate the complexity of the performance-ritual material: introduced variable songs and variants of specific text parts to match the capabilities of choirs of different levels.²²

In the cycle, the compactness of the choral texture is maximized, although the dichotomy is relative: in many parts the third voice is written constantly or episodically – in quality of the second viola, mainly with the harmonic function of the organ point based on the tonic triad. The ease of perception is facilitated by a fairly rich, albeit homogeneous color: the tonal plan of the cycle unfolds within the first (C, F, G) and second (D, g) degrees of kinship. The composer did not miss the typical for the Ukrainian tradition of frictional parallel variability (for example, d-F in the fourth version of “Cherubim”).

The image displays two fragments of a musical score for 'Cherubim' by Viktor Matyuk. Each fragment is presented as a two-voice setting, with a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a bass clef staff. The first fragment, labeled 'IV.', is in C major and 4/4 time, with lyrics: 'И-же Хе-ру-ви-ми Хе-ру-ви-ми Хе-ру-ви-ми та-и-по-о-бра-'. The second fragment is in F major and 4/4 time, with lyrics: 'теп-ску-ю о-твер-зъмъ о-твер-зъмъ пе-чаль.'

Fig. 2–3. *Cherubim* by Viktor Matyuk (fragments).

²² С. Гуральна, *Літургія із Співаника (1911) В. Матюка та її вплив на церковну музичну культуру Східної Галичини*, in: *Мистецтвознавчі записки*, Вип. 24, Київ 2013, р. 40–46.

4. Антифони недільні.

Мірно.

1-ий стих.

Во-скли-ки-ть-те Го-спо-де-ви вся зе-мля,
 пой-те же и-ме-ни Е-го да-ди-те сла-ву

Прітнів.

хва-лѣ Е-го. Мо-ли-тва-ми Бо-го-ро-ди-ци
 Спа-се спа-си насъ.

Fig. 4. Sunday's antiphon by Viktor Matyuk.

Kinship with everyday church singing, as in the creation of Fr. P. Bazhansky, is organically emphasized by irregular metrorhythmics, in particular by the use of simple bipartite and trifoliate and corresponding compound (alla breve, 6/4) sizes. In particular, in the first of Sunday's antiphons "Exclaim to the Lord all the earth" within the measure of 2/4 almost the whole phrase is stated in uniform quarter durations, and only the final syllables ("earth") and words ("praise be to Him") are metro-rhythmically. Thus, it is obvious that "reading" as a principle of rhythmic organization in traditionally psalmodic parts or their fragments is a means of bringing the stylistics of the cycle to local performance, and a means of emphasizing the meaning of the verbal text.

Interestingly, the cantilena melody in the vocalization of the text manifests itself almost immediately. Demonstration of the intonation core of the three-chord ambitus takes place in the initial litany, and then develops in the presented antiphon. Exactly here initial original melody performs not only an initial impulsive function, but also outlined in motives-chanting (in the first phrase – “Lord all earth”) and in final sentence (“Saver save us”), where expands to the range of quint. In the same parts of the Liturgy for the first time the technique of combining several sounds in the chant of one syllable is used, which we find in the following statement. From this moment on, plastic melodic inversions are more and more often intertwined in a simple intonation outline, and the present third repetition becomes the dominant means of melodic unfolding.

Thus, the Liturgy from V. Matyuk’s “Church-folk songbook for folk schools” is significantly related to the concept of P. Bazhansky’s creation, given the preservation of original intonations, simple forms, vocal convenience and textural simplicity, which emphasizes the essential connection with regional church-singing and folk-song traditions.

The stylistic renewal in Galician liturgical and musical creativity was determined by the “Liturgy” of the composer, musicologist and teacher Stanislav Liudkevych, published in the “Collection of liturgical and church songs based on folk croons”²³.

Stanislav Liudkevych’s cycle contains 22 parts of original works by composers of the XIX – early XX centuries: D. Bortnyanskiy (*Glory – Yedynorodnyy* II Kyiv croon, *Da ispolnyatsya* II), A. Nanke (*Yelytsy* and *Vsyachskaya*), V. Sersaviya (*Alylyuya* II), M. Verbyts’koho (*Svyat* II, *Our father* II, triple responsoriya Moderato from *Litany of the sububoyi*), I. Dol’nyts’koho (*Svyat* I, *Tebe poyem* I, *Dostoyno yes!*, *Our Father* I, *Yednyy svyat*), V. Matyuka (*Izhe Cherubs* in two versions – I, IV–Mourning, *Tebe poyem* I, *Da ispolnyatsya* III, *On many years Vladyko*), I. Kypriyana (*Da ispolnyatsya* I) and 18 author’s arrangements for a mixed four-part a cappella choir of traditional semi-songs (croons) widespread in Galicia²⁴. Their integral combination was facilitated by the use of melodic and recitative-psalmodic themes, which most clearly embodies the samolivka melody. All chants (songs) are characterized by the presence of simple harmonization, ostinato inversions, intonation important step-by-step ascending and descending interval third-quarter chants within

²³ С. Людкевич, *Літургія: Збірник літургічних і церковних пісень на основі народних напівів на мішаний хор*, Львів 1922.

²⁴ С. Антонюк-Гуральна, *Літургія, укладена Станіславом Людкевичем: стилістичні особливості*, in: *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*, Тернопіль 2012, р. 101–109 (Мистецтвознавство, 1).

the limits of soprano and tenor parties. In this way, a stable series of consonant parallelisms is formed, which are characteristic, on the one hand of samolivka chants and on the other hand of the Ukrainian song tradition.

In order to enrich the musical texture of the cycle, S. Liudkevych resorted to imitation polyphony with elements of contrasting themes with alternate introduction of voices (*Hallelujah I, Izbe Cherubs II and III, Tebe poyem II*). Along with this, in the repetition of individuals constant melodic inversions, intonations from a certain voice (pospivkas) and their combination with constantly used psalmodic fragments, shaded by long final sounds, the observance of the principles of strophic-variable structure can be traced.

Thus, focusing on the main principles of structuring samolivka croons (initial melodic inversion, psalmodic utterance of texts and the final inversion, which is often a mirror image of the original; maximum restraint in using even the smallest jumps), the composer not only achieves intonational unity of most parts stylistics of liturgical and choral performance of Galicia.

Ч. 8. Ектенія согуба

Lento recit.

а)
 Го - спо - ди по - ми - луй, Го - спо - ди по - ми - луй,
 Го - спо - ди по - ми - луй.
 б)
 Го - спо - ди по - ми - луй,
 Го - спо - ди по - ми - луй,

Fig. 5. *Litany* by Stanislav Lyudkevych.

Fig. 6. *Litany* by Stanislav Lyudkevych.

Thus, combining the recitative-psalmodic and melodic-thematic basis of the original sources with the editorial correction of linguistic stylistics (accents), intonation and harmonic spheres (mostly in cadence areas), the author renews the Greek Catholic church-singing tradition and raises it. At the same time, the professional embodiment of the *samolivka* demonstrates a high level of intonational unity, rhythmic-textural organization and conformity of melodic motives to the peculiarities of the liturgical text. All these features are consistent with the ancient monodic church-singing tradition.

With a distance of ten years, as a renewal of P. Bazhansky's concept and taking into account the results achieved by S. Liudkevych, priest Yosyf Kyshakevych addressed the composition of the liturgy exclusively in the canons of traditional church singing in the *Divine Liturgy of the Western Ukrainian Church and Folk croon* for mixed choir (Lviv 1932; 21st part of the series "Spiritual and musical works of Joseph Kishakevich"). The composer covered all the sung parts of the Divine Liturgy, significantly facilitating the regents' problem of selecting material in a single stylistic direction. This arrangement of the previously published Divine Liturgy in 1924 already took into account the peculiarities of the mixed composition, and the editing of the musical text was conditioned by the need to simplify the stylistics to different levels of musical training of performers. This is clearly embodied in the simplicity of intonation and texture, due to the imitation of the traditions of *samolivka*, in the melodic-developed horizontal with the unification of the rhythmic vertical, consistent with the academic choral quartet and in restricting the freedom of tonal and harmonic spheres. However, the composer managed to preserve the melody and a significant part of the spectacular fluidity of the musical material, which was inherent in his previous

work. This is clearly manifested in the hymn *Holy God*,²⁵ where the ascending sequential-variational repetition of the first pospivka leads to the culmination of the words “Holy Immortal” and a further decrease in tension in the melodic-rhythmic monotony of praise.

Fig. 7. *Holy God* by Joseph Kishakevich.

²⁵ Й. Кишакевич, *Служба Божя по західно-українському церковно-народньому напіву на мішаний хор*, Духовно-музичні твори Й. Кишакевича, Ч. 21, Львів, без дати, р. 32; on the mixed choir Ч. 21, Львів 1932, р. 32.

The mixed composition contributes to the melodic fluidity of the first part owing to the endowment of the tenor part with a sustained second function due to a significant simplification of intonation development in the violas and the use of a much larger range in the bass part. These features determine the transparency of the textural-timbre presentation with the preservation of its basic parameters, sustained in the traditions of regional church-singing performance.

In addition, in the parallel stylistic line of the cycle there is a reliance on the principle of psalmodic intonation, in particular in antiphons and in the chant (song) *Come worship* (*Pryydyte poklonimsya*), in which music is completely subject to the principles of the text, and polyphonic fabric is based on the principles of folk polyphony, implementation.

The intonational integrity of the Liturgy was ensured by the introduction into the text of the score of deacon and priestly proclamations, a full range of Sunday, daily and festive antiphons, as well as all the proper litanies and small chants. Along with this, the stylistic basis of the cycle is somewhat complicated by the introduction of chanting of word syllables and expansiveness of the bass part (wide interval moves, range of undecima).

In general, the work is dominated by the moderate parameters of the music organization. The numbers of psalmodic stylistics have become a noticeable factor in stabilizing the musical flow with the perceptible dominating of the verbal factor. That is why the Liturgy of 1932 was not so much a consequence of J. Kishakevych's artistic pursuits as their subordination to the needs of church performance at that time.

Thus, the mentioned liturgies of P. Bazhansky, V. Matyuk, S. Liyudkevych, J. Kyshakevych demonstrate a separate stylistic layer of liturgical and choral creativity aimed at preserving the monody traditional forms of church singing in Galicia. Adherence to this church-singing practice formed a solid foundation for the Ukrainian Greek Catholic Church, allowing all parishioners to participate in singing.

Conclusion

Greek Catholic priests and musicians in close cooperation contributed to the general enlightenment of Galician society in the late nineteenth and early twentieth centuries, including the development of education, spiritual and musical life of the region. The sponsor of such processes was the Church, which united the Ukrainian ethnic group with a common idea, values, mentality, and priorities. Therefore, even the response to numerous innovations ended with a flexible adaptation of the Greek Catholic community to the demands of society, the adaptation of church-singing traditions to the requirements of the time. The creation of amateur and

professional composers has become a shining example of such a response. Their separate stylistic layer of liturgical and choral creativity, which was aimed at preserving the traditional forms of church singing in Galicia, demonstrated a new, more professional level of embodiment of monody melody in the cycle of the Liturgy. The spiritual heritage of the artists not only renewed and enriched the church-singing music editions, but also ensured the melodic invariability of works of ancient origin, while helping to raise the level of liturgical culture in Galicia. Despite this, the study and characterization of the influence of Western European stylistics on the church singing practice and the work of composers today still needs a separate study.

Abstract

Monodial Stylistics in the Liturgical Works of Galician Composers of the end of the XIX – First Half of the XX Centuries

The article draws attention to the historical and social processes that influenced the peculiarities of the development of Ukrainian culture, in particular, formed the specifics of church-educational life and liturgical-choral practice of Galicia in the late nineteenth and first half of the twentieth centuries. The close cooperation of the spiritual and artistic elite was emphasized, which resulted in the improvement of the level of art education, intensification of the activities of numerous choral societies and composers. Based on the analysis of the liturgical works of P. Bazhansky, V. Matyuk, J. Kishakevych, S. Liudkevych, the prerogatives of the author's composition in the use of monody style were revealed.

Keywords: Galicia, composer, church-singing traditions, liturgy, chants, monody

Abstrakt

Stylistyka monodyczna w utworach liturgicznych kompozytorów galicyjskich końca XIX – pierwszej połowy XX wieku

Artykuł zwraca uwagę na procesy historyczno-społeczne, które wpłynęły na osobliwości rozwoju kultury ukraińskiej, w szczególności ukształtowały specyfikę życia kościelno-

-oświatowego i praktyki liturgiczno-chóralnej Galicji w końcu XIX i pierwszej połowie XX wieku. Podkreślano ścisłą współpracę elit duchowych i artystycznych, co zaowocowało podniesieniem poziomu edukacji artystycznej, intensyfikacją działalności licznych towarzystw chóralnych i kompozytorów. Na podstawie analizy utworów liturgicznych P. Bazhansky'ego, W. Matyuka, J. Kishakevycha, S. Liudkevycha ujawniono prerogatywy kompozycji autorskiej w wykorzystaniu stylu monodii.

Słowa kluczowe: Galicja, kompozytor, tradycje śpiewu kościelnego, liturgia, śpiewy, monodia

References

- B. a. (Without the author), *O instytucjach dlya obrazovanya and education dyakov*, in: *Halyska Rus, Dyakovskiy Hlas*, Stanyslavov 1899, Č. 1, p. 5–7.
- Antonjuk-Gural'na S., *Liturgija, ukladena Stanislavom Ljudkevičem: stilistični osoblivosti*, in: *Naukovi zapiski Ternopil'skogo nacional'nogo pedagogičnogo universitetu imeni Volodimira Gnatjuka*, Ternopil 2012, p. 101–109 (Mistectvoznavstvo, 1).
- B. n. (Without the author), *Galičanin*, 1899, 14/26 sičnja, Č. 10, p. 3.
- Bażans'kij P., *Druga liturgija starovinnix napiviv na čotiri mišani golosi dlja sil i mistečok*, Peremišl' 1907.
- Bażans'kij P., *Perša liturgija starovinnix napiviv na čotiri mišani golosi dlja sil i mistečok*, L'viv 1907.
- Bażans'kij P., *Tretja liturgija starocerkovnix napiviv na čotiri mišani golosi dlja sil i mistečok dlja mišanogo xoru*, Peremišl' 1911.
- Bażans'kij P., *Četverta liturgija starocerkovnix napiviv na čotiri mišani golosi dlja sil i mistečok*, Peremišl' 1911.
- Gyral'na S., *Muzično-stilističnij semioz Liturgij Porfrijja Bažans'kogo*, in: *Naukovi zapiski Ternopil'skogo nacional'nogo pedagogičnogo universitetu imeni Volodimira Gnatjuka*, Ternopil 2013, p. 116–124 (Mistectvoznavstvo, 1).
- Gural'na C., *Liturgija iz Spivanika (1911) V. Matjuka ta ii vpliv na cerkovnu muzičnu kul'turu Sxidnoi Galičini*, in: *Mistectvoznavčij zapiski*, Vip. 24, Kiiv 2013, p. 40–46.
- Zvaričuk Ž., *Bogoslužbove xorove vikonavstvo Galičini XIX stolittja*, Kiiv 2009.
- Kišakevič J., *Služba Boža po zaxidno-ukrains'komu cerkovno-narodn'omu napivu na mišanij xor*, Duxovno-muzični tvori J. Kišakeviča, Č. 21, L'viv, bez dati, p. 32.
- Kijanov'ska L., *Stil'ova evoljucija galic'koi muzičnoi kul'turi XIX-XX st.*, Ternopil' 2000.
- Kudrik B., *Ogljad istorii ukrains'koi cerkovnoi muziki*, 1: *Doslidnic'ka robota*, L'viv 1995, p. 8–128 (Istorija ukrains'koi muziki).
- Ljudkevič C., *Sprava našogo cerkovnogo spivu*, "Ukrains'kij visnik" 1921, 2 serp – Čč. 150–151, p. 2–3.

- Ljudkevič S., *Doslidžennja, statii, recenzii, vystupi*, Vip. 2, Uporjadkuvannja, redaguvannja, perekladi, primitki ta bibliografija Z. Štunder, L'viv 2000, p. 244–248.
- Ljudkevič S., *Liturgija: Zbirnik liturgičnix i cerkovnix pisen' na osnovi narodnix napiviv na mišanij xor*, L'viv 1922.
- Popovič O., *Ukrains'ke muzične žittja Peremišlja (1919–1999)*, Kiiiv 2003.
- Sirotnins'ka N., *Bilja vitokiv greko-vizantijs'koi gimnografii ta cerkovnoi monodii*, in: *Kiiiv'ske muzikoznavstvo. Kul'turologija ta mistectvoznaustvo. Zbirka statej*, Vip. 36, Kiiiv 2011, p. 10–18.
- Tološnjak N., *Sistema muzičnoi osviti v navčal'no-vixovnix zakladax «Ridnoi školi»*, “Musica Galiciana” (Muzika Galičini), L'viv 1999, p. 171–180.
- Turula Ju., *Neobxidnist' reformuvannja liturgijnogo spivu v galic'kix greko-katolic'kix cerkvax, Ruslan*, L'viv 1913.
- Čerepanin M., *Mužična kul'tura Galičini (druga polovina XIX – perša polovina XX st.)*, Kiiiv 1997.

Svitlana Huralna Stepanivna (born June 27, 1988, Tarnopol) – candidate of art studies (2019). She graduated Regional Experimental Art School in Ternopil (2003), Regional State School Music School named after Solomiya Krushelnytska in Ternopil (2007), National University Pedagogical named after Volodymyr Hnatiuk in Ternopil (2010). In 2010–2017, she studied in Higher School of the Institute of History of Art, Folklore and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine named after M. T. Rylski. In 2017–2018 – researcher of the Department of Music Medieval Studies and Ukrainian Studies of the Lviv National Academy of Music named after M. W. Łysenka. From 2011 and until now present – senior lecturer, candidate of art studies at the Regional Academy of Humanities and Pedagogy named after T. Shevchenko in Kremenets. From 2013 until now – a lecturer at the Professional College of the Regional Academy of Humanities and Pedagogy named after T. Shevchenko. Scholarship recipient of the Gaude Polonia program (2022). Author of more than 30 articles in magazines scientific papers, reviewer of scientific articles. She participated in the all-Ukrainian and international scientific and practical conferences. Laureate of many regional, nationwide piano competitions, nationwide Olympics, soloist-singer, poet, composer, active participant in cultural events.

Krzysztof Dobosz

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

<https://orcid.org/0000-0003-2805-3115>

krzysztof.dobosz@outlook.com

Między tradycją a liberalizmem. Wybrane problemy związane z wykorzystaniem tekstów proprium mszalnego we współczesnej praktyce muzyki liturgicznej¹

W połowie XX wieku wśród uczonych zajmujących się dziejami muzyki liturgicznej panowało przekonanie, że śpiew gregoriański w takiej formie, jaka zachowała się w średniowiecznych źródłach, wykazuje bardzo mało (jeśli jakiegokolwiek) cech kontynuacji wielkiego ruchu psalmodycznego z drugiej połowy IV wieku². Oddalił się on od ideałów wówczas panujących poprzez swoją melizmatyczność i poziom trudności. Z tego powodu nie mógł być wykonywany przez całe zgromadzenie. Dążąc do przywrócenia ideałów wczesnochrześcijańskich, ale także poprzez idee związane z *aggiornamento*, na fali przemian zapoczątkowanych przez Sobór Watykański II, starano się, by muzyka w liturgii była bliższa ludowi i bardziej inkluzywna. Idee te, wraz z wprowadzeniem na szeroką skalę języków narodowych w liturgii, miały usprawiedliwiać odejście od wykonywania śpiewu gregoriańskiego w czasie Mszy Świętej³. Jednak ze względu na ścisły związek śpiewu gregoriańskiego z tekstem i samą liturgia⁴ postulowane wycofywanie się z jego wykonywania musiało

¹ Tekst został ogłoszony 23.11.2021 roku podczas panelu młodego naukowca zatytułowanego *Muzyka liturgiczna wczoraj, dzisiaj i jutro – wierność tradycji, potrzeba odnowy* w ramach XVI Dni Muzyki Kościelnej w Krakowie.

² Na temat ruchu psalmodycznego w IV wieku zobacz: J. McKinnon, *Desert Monasticism and the Later Fourth-Century Psalmodic Movement*, „Music & Letters” 75 (1994) No. 4, s. 505–521.

³ P. Jeffery, *Monastic Reading and the Emerging Roman Chant Repertory*, w: *Western Plainchant in the First Millennium. Studies in Medieval Liturgy and its Music*, ed. by S. Gallagher and oth., Routledge, London–New York 2016, s. 52.

⁴ I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Polihymnia, Lublin 2001, s. 130; J. Waloszek, *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*, Wydział Teologiczny Uniwersytetu Opolskiego, Opole 1997, s. 278–283.

w jakimś zakresie odbić się na przekazywanej przy jego pomocy treści. Dotyczy to zwłaszcza części zmiennych Mszy Świętej składających się z antyfon i śpiewów międzyleckcyjnych.

Józef Ratzinger zauważył, że problemy muzyki kościelnej tylko w niewielkim stopniu mają swoje źródło w Kościele⁵. Na jej rozumienie wpływało wiele złożonych „procesów zachodzących zarówno w teologii, jak i w filozofii”⁶. Celem niniejszego artykułu jest zasygnalizowanie pewnych związków między zarzuceniem wykonywania antyfon mszalnych (*proprium missae*) a nurtami ideowymi nowożytności, zwłaszcza liberalizmem. Podejmiemy próbę wykazania, że brak pełnego wybrzmienia tekstów antyfon w posoborowej liturgii stanowi poważny uszczerbek dla treści formularzy mszalnych, których teksty niosą ze sobą w wielu wypadkach tradycję bardzo starą, jeśli nie późnoantyczną, to przynajmniej wczesnośredniowieczną.

1. Relacja słowa do muzyki w liturgii

Proklamowanie tekstów liturgicznych przy pomocy muzyki jest czymś niezbędnym dla właściwego przeżywania świętych misterii⁷. Odpowiedź na słowo Boże wymaga bowiem formy stojącej wyżej niż zwyczajny sposób porozumiewania się, którym jest mowa⁸. Dlatego też liturgia uroczysta jest liturgią śpiewaną⁹. Jednak to słowo ma fundamentalne znaczenie dla muzyki kościelnej¹⁰. Służebny charakter muzyki względem słowa w liturgii podkreślają niezmiennie dokumenty

⁵ J. Ratzinger, *Teologia liturgii*, przeł. W. Szymona OP, Wydawnictwo KUL, Lublin 2012, s. 539 (Opera Omnia, 11).

⁶ A. Karpowicz-Zbińkowska, *Idealna muzyka liturgiczna?*, „Christianitas” 60–61 (2015), s. 166.

⁷ J. Waloszek, *Teologia muzyki*, s. 113–114. J. Bramorski zwraca uwagę, że właściwie od początku istnienia Kościoła muzyka była integralną częścią liturgii; J. Bramorski, *Pieśń nowa człowieka nowego. Teologiczno-moralne aspekty muzyki w świetle myśli Josepha Ratzingera – Benedykta XVI*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2012, s. 342.

⁸ D. Jurczak OP, *Klasztor dla muzyki czy muzyka dla klasztoru? Refleksje na temat muzyki kościelnej*, „Pro Musica Sacra” 15 (2017), s. 177.

⁹ Sobór Watykański II, Konstytucja o liturgii świętej *Sacrosanctum Concilium*, nr 113; I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna*, s. 37–38; J. Waloszek, *Teologia muzyki*, s. 114. Kard. Gerhard Ludwig Müller zwrócił uwagę, że Tradycja katolicka, która pochodzi od św. Pawła, opiera się na dwóch filarach: wierze w Zmartwychwstanie i ustanowienie Eucharystii, a liturgia jest tym miejscem, gdzie ten przekaz wybrzmiewa w sposób pełny. Stawiając wiernych w obecności Boga i ukazując cel ostateczny jest rzeczywistością budującą Kościół i rzeczywistym *locus theologicus*; G. L. Müller, *Tradycja jako zasada katolickiej teologii*, „Teologia w Polsce” 12 (2018) nr 2, s. 12.

¹⁰ Zob. J. Waloszek, *Teologia muzyki*, s. 186–196, 272–276.

kościelne od IV–V wieku, kiedy to pojawiają się najstarsze orzeczenia w tej materii¹¹. Pierwszy dokument poświęcony w całości zagadnieniom związanym z muzyką liturgiczną, to wydana w Awinionie w 1324 roku bulla papieża Jana XXII *Docta Sanctorum Patrum*, która zawiera znamienne zdanie: „musimy być uważni w unikaniu wyrządzania szkody słowom”¹². Bardzo wyculony na tym punkcie był XVI-wieczny humanizm. Zrozumiałość tekstu była wówczas jednym z głównych postulatów kierowanych pod adresem muzyki kościelnej, co miało znaczący i widoczny wpływ na decyzje Soboru Trydenckiego¹³. Święty Pius X w motu proprio *Tra le sollecitudini* domagał się, by teksty były śpiewane dokładnie w takiej postaci jak są zapisane w księgach, bez zmian lub przestawiania słów, w sposób zrozumiały dla słuchaczy¹⁴.

Współcześnie jeszcze bardziej podkreśla się ten aspekt muzyki kościelnej¹⁵. Jeden z najznakomitszych znawców omawianej tematyki, Joseph Ratzinger, stwierdza, że muzyka odpowiadająca liturgii powinna być „podporządkowana słowu, w jakim wyraził siebie Logos” – odwieczne Słowo¹⁶. Jest tak, ponieważ muzyka ta „odnosi się do poświadczonych przez Biblię i uobecnianych w kulcie wydarzeń”¹⁷. Według ks. Ireneusza Pawłaka punktem wyjścia i fundamentem dla muzyki liturgicznej jest słowo rozumiane nie tylko literalnie jako teksty liturgii Mszy Świętej, ale także jako wymowa obrzędów i poszczególnych obchodów w roku kościelnym jak i całych okresów liturgicznych. Ten ceniony muzykolog i kompozytor stwierdza: „Mimo więc faktu, że muzyka współtworzy liturgię, jest ona przede wszystkim «służebnicą liturgii» (*ancilla liturgiae*)”¹⁸.

W drugiej połowie pierwszego tysiąclecia podstawą śpiewu kościelnego była monodia, najpierw w postaci chorału starorzymskiego, a następnie od epoki karolińskiej śpiewu gregoriańskiego¹⁹. Twórcom zostawiano swobodę w kwestii środków kompozytorskich, lecz wymagano od nich, by muzyka była inspirowana duchem

¹¹ J. Waloszek, *Teologia muzyki*, s. 100.

¹² R. F. Hayburn, *Papal Legislation on Sacred Music 95 A.D to 1977 A.D.*, The Liturgical Press, Collegeville 1978, s. 20 (tłum. własne).

¹³ K. G. Fellerer, M. Hadas, *Church Music and the Council of Trent*, „The Musical Quarterly” 39 (1953) No. 4, s. 581–585; J. Waloszek, *Teologia muzyki*, s. 103.

¹⁴ Pius X, *Tra le sollecitudini*, nr 9, „Acta Sanctae Sedis” 36 (1903–1904), s. 334–335.

¹⁵ J. Waloszek, *Teologia muzyki*, s. 187.

¹⁶ J. Ratzinger, *Nowa pieśń dla Pana. Wiara w Chrystusa a liturgia dzisiaj*, przeł. J. Zychowicz, Wydawnictwo Znak, Kraków 1999, s. 216; I. Pawlak, *Liturgia i muzyka – wzajemne relacje*, „Annales Lublinenses pro Musica Sacra” 5 (2014) nr 5, s. 56.

¹⁷ J. Ratzinger, *Teologia liturgii*, s. 121.

¹⁸ I. Pawlak, *Liturgia i muzyka*, s. 60.

¹⁹ I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna*, s. 127–128.

liturgii²⁰. W ten sposób powstał wzorcowy ze względu na spójność „muzycznej narracji z liturgicznym tekstem” gatunek muzyki liturgicznej²¹. Jego ścisły związek z tekstem i obrzędem przejawia „doskonałą zgodność ze strukturą chrześcijańskiej modlitwy oraz z formą i treścią wydarzeń liturgicznych”²².

Począwszy od XII wieku monodia łacińska zaczęła dzielić przestrzeń liturgiczną z utworami polifonicznymi. Cytowana wyżej bulla *Docta Sanctorum Patrum*, która stała się sprzeciwem papieża Jana XXII wobec nurtu Ars Nova i jego nowinek, nie doprowadziła do usunięcia polifonii z przestrzeni sakralnej²³. Przez to uważa się, że sprzeciw ten nie odniósł zamierzonego skutku²⁴. Jednak dokument ten wprowadził polifonię sakralną na nowe tory i pozwolił jej na dalszy rozwój²⁵. Jeszcze dalej w ilości ścisłych zaleceń poszedł Sobór Trydencki²⁶. Z czasem polifonia ustąpiła miejsca homofonii i szerokiemu użyciu systemu dur-moll. Styl dworski i teatralny przenikały w mury kościołów. Zmiany te, będące odbiciem klimatu epoki, zostały z pewnymi ograniczeniami zaakceptowane w encyklice *Annus qui* ogłoszonej przez Benedykta XIV w 1749 roku²⁷. Dążenie do stanowczego ograniczenia wpływów stylu teatralnego na muzykę liturgiczną oraz powrót do jej tradycyjnych form legły u podstaw wydania wspomnianego motu proprio *Tra le sollecitudini* św. Piusa X²⁸.

Zmieniała się zatem ogólna zasada, zmieniała się stylistyka, zmieniał się język muzyczny. To warstwa muzyczna była najbardziej zmiennym elementem muzyki kościelnej, którego ewolucja postępowała, mimo prób jej ograniczania.

²⁰ A. Karpowicz-Zbińkowska, *Idealna muzyka liturgiczna?*, s. 169.

²¹ J. Waloszek, *Teologia liturgii*, s. 279.

²² I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna*, s. 130; J. Waloszek, *Teologia liturgii*, s. 278–283.

²³ Por. J. Ratzinger, *Teologia liturgii*, s. 546–547.

²⁴ Por. R. F. Hayburn, *Papal Legislation*, s. 17–30.

²⁵ Por. J. Waloszek, *Teologia muzyki*, s. 102, 191. Jan XXII zezwolił na okazjonalne użycie dwugłosowej polifonii pod warunkiem, że melodia gregoriańska pozostanie niezmieniona; D. Leech-Wilkinson, *Ars Antiqua – Ars Nova – Ars Subtilior*, w: *Antiquity and the Middle Ages. From Ancient Greece to the 15th Century*, ed. by J. McKinnon, Macmillan Press, Basingstoke–London 1990, s. 235.

²⁶ Por. J. Ratzinger, *Teologia liturgii*, s. 547; A. Karpowicz-Zbińkowska, *Idealna muzyka liturgiczna?*, s. 169.

²⁷ Por. J. Waloszek, *Teologia muzyki*, s. 103–104.

²⁸ Por. Pius X, *Tra le sollecitudini*, nr 3–6, „Acta Sanctae Sedis” 36 (1903–1904), s. 332–334.

2. Psalmi i inne teksty biblijne jako podstawa tradycyjnej muzyki kościelnej

W pierwszych wiekach modlitwa Kościoła opierała się w większości na tekstach biblijnych, zaczerpniętych przede wszystkim z Księgi Psalmów. Obok tego funkcjonowały utwory takie jak hymny czy pieśni o proveniencji niebiblijnej²⁹, jednak utwory te były podatnym gruntem dla rozwoju herezji. Z tego powodu zdecydowano się na ich radykalne ograniczenie. Jak pisze Ratzinger:

Kanon 59. synodu w Laodycei (ok. 360 r.) zakazuje używania w liturgii prywatnych psalmidii i pism niekanonicznych. Kanon 15. na śpiewanie psalmów zezwala wyłącznie chórowi psalmistów [...]. W konsekwencji zaginęły niemal wszystkie pobiblijne kompozycje hymnodyczne. [...] Powrót do pozornego ubóstwa kulturowego ocalił tożsamość wiary biblijnej i właśnie poprzez odrzucenie fałszywej inkulturacji otworzył na przyszłość kulturową pojemność chrześcijaństwa³⁰.

W tym samym okresie Kościoły Wschodu i Zachodu przeżywały wielką fascynację psalmodią. Zjawisko to, które miało swój początek wśród mnichów żyjących na pustyniach egipskiej, syryjskiej i palestyńskiej zapoczątkowało szerokie korzystanie z psalmów w liturgii i dało początek liturgii godzin³¹.

Do IV wieku w Mszy Świętej nie używano psalmodii. Wprowadzenie jej na fali wielkiego ruchu psalmodycznego James McKinnon nazywa nowinką, która pojawiła się właśnie w drugiej połowie IV stulecia³². Z tego okresu pochodzą pierwsze wzmianki o funkcjonowaniu w liturgii gradualu i *communio*³³. Jest to okres początkowy kształtowania się poszczególnych elementów *proprium* mszalnego. Śpiew alleluja z drugim fragmentem psalmu (pierwszy to gradual) jako werselem pojawia się pomiędzy czytaniem dopiero w V wieku na Wschodzie – w kręgu ormiańskim, a stamtąd dociera do Jerozolimy. Nie jest on wówczas jeszcze obecny

²⁹ B. Venable, *Church Singing: The Fathers and Beyond* „Contemporary Music Review” 12 (1995) No. 2, s. 77–92.

³⁰ J. Ratzinger, *Teologia liturgii*, s. 118.

³¹ J. McKinnon, *Desert Monasticism*, s. 505–511, 516–521.

³² J. McKinnon, *The Advent Project. The Later-Seventh-Century Creation of the Roman Mass Propers*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2000, s. 39.

³³ J. McKinnon, *Christian Antiquity*, w: *Antiquity and the Middle Ages. From Ancient Greece to the 15th Century*, ed. by J. McKinnon, Macmillan Press, Basingstoke–London 1990, s. 76–78; J. McKinnon, *The Fourth-Century Origin of the Gradual*, „Early Music History” 7 (1987), s. 101–106; J. McKinnon, *The Advent Project*, s. 42–53.

w liturgii zachodniej. Wchodzi do niej nie wcześniej niż w VII wieku³⁴. Całe cykle *proprium*, takie jak znamy je dzisiaj, kształtują się dopiero w połowie tego stulecia, a odpowiedzialność za przypisanie poszczególnych śpiewów do odpowiednich formularzy spoczywała na barkach kantorów papieskiej *scholae cantorum* utworzonej w drugiej połowie VII wieku. Najprawdopodobniej za pontyfikatu papieża św. Sergiusza I (687–701) proces tworzenia cykli *proprium* na cały rok kościelny został zakończony³⁵.

Sposób, w jaki fragmenty psalmów oraz innych tekstów biblijnych wcielano do formularzy mszalnych był dobrze przemyślany³⁶. Jak zauważa Mikołaj Gihř:

Myśli przewodniej w tym wyborze dostarczył rok kościelny ze swymi świętami i okresami świętymi, względnie specjalny, nadzwyczajny powód i cel składania ofiary Mszy św. [...] Introit jako „barwna uwertura” nadaje ton kościelnemu obchodowi dnia i sprawowaniu Mszy św. Uderzona w ten sposób struna dźwięczy później po mniejszych lub większych przerwach wciąż na nowo – to w graduale, to w ofiarowaniu, to w wierszu komunii. Ponieważ z tymi utworami śpiewanymi harmonizują również zmienne modlitwy i pouczające czytania, poprzez cały więc formularz mszalny daje się słyszeć jednolity ton podstawowy – myśl przewodnią danego święta lub danego dnia³⁷.

Z tej spójności wynika wielkie znaczenie dla Mszy Świętej. Według Yvesa Congara OP konkretna interpretacja Pisma, której depozytariuszem jest Kościół, także jest elementem Tradycji³⁸. Należy zwrócić uwagę, że konkretne zestawy śpiewów tworzące poszczególne formularze, stanowią swoistą interpretację tajemnicy dnia.

³⁴ J. McKinnon, *Christian Antiquity*, s. 79; J. McKinnon, *The Advent Project*, s. 249–252.

³⁵ J. McKinnon, *The Advent Project*, s. 356–374.

³⁶ Trzeba dodać, że nie każdy element roku kościelnego został przygotowany z jednakową pieczołowitością. Według J. McKinnona, rzymscy kantorzy poświęcili najwięcej wysiłku na cykle związane z Adwentem, Bożym Narodzeniem i Wielkanocą. Cykle na okres po Zesłaniu Ducha Świętego wykazuje wiele powtórzeń, co może świadczyć o mniejszym zaangażowaniu w jego skompletowanie. Więcej informacji na ten temat zob. J. McKinnon, *The Advent Project*, s. 10–11.

³⁷ M. Gihř, *Ofiara mszy świętej. Wykład dogmatyczny, liturgiczny i ascetyczny dla duchowieństwa i świeckich*, t. 2, przeł. A. Kuleszo, Te Deum, Warszawa 2012, s. 188, 191.

³⁸ Y. Congar, *Tradycja i tradycje*, t. 1: *Esej historyczny*, przeł. A. Ziernicki, W drodze – Instytut Tomistyczny, Poznań–Warszawa 2018, s. 41–42.

Przykładem ciągłości tradycji niech będzie I niedziela Wielkiego Postu, której *proprium* tradycyjnie oparte było na Psalmie 90 („Qui habitat in adiutorio Altissimi”). Świadcstwo tego można znaleźć w najstarszych znanych antyfonarzach, jak np. pochodzący z drugiej połowy VIII wieku graduał z Monzy³⁹, czy antyfonarze z Rheinau i Mont-Blandin, które powstały około 800 roku⁴⁰. Zawierają one dokładnie te same teksty⁴¹, które znajdują się w poniższej tabeli stanowiącej wyciąg z *Graduale Novum*. Wymienione wyżej księgi z epoki karolińskiej nie posiadają notacji muzycznej. Najstarsze zachowane graduały z notacją pochodzą z końca IX wieku. Układ śpiewów w tych ostatnich jest w zasadzie taki sam – pojawiające się drobne różnice nie dotyczą śpiewów omawianej niedzieli⁴².

Udokumentowana tradycja powiązania Psalmu 90 z I Niedzielą Wielkiego Postu jest jeszcze starsza. Zachowane iryjskie manuskrypty Biblii z VI wieku poświadczają użycie psalmów w konkretne dni roku liturgicznego. Znajdujące się w nich *Tituli psalmorum* są krótkimi tekstami objaśniającymi alegoryczny podmiot mówiący w psalmie. Niektóre z nich zawierają wzmiankę, że Psalm 90 śpiewa się wówczas, gdy czytana jest Ewangelia o kuszeniu Jezusa. Perykopę tę czyta się właśnie w I niedzielę Wielkiego Postu⁴³.

³⁹ Graduał z Monzy zawiera tylko śpiewy międzylekcyjne to jest: graduały, alleluja i traktusy. *Antiphonale Missarum Sextuplex*, éd. par R.-J. Hesbert, Herder, Rome 1967, s. IX; D. Hiley, *Western Plainchant. A Handbook*, Clarendon Press, Oxford 1993, s. 298.

⁴⁰ *Antiphonale Missarum Sextuplex*, s. XII, XV.

⁴¹ Jedynym wyjątkiem jest antyfonarz z Mont-Blandin, który w miejsce graduału *Angelis suis mandavit* zawiera tekst *Tenuisti manum*; *Antiphonale Missarum Sextuplex*, s. 52.

⁴² Różnice dotyczą wersetów alleluja w tygodniach po Wielkanocy i Białej Niedzieli, wyboru wersetów do introitu i ofertorium, oraz wyboru śpiewów we wspomnienia świętych, zob. D. Hiley, *Western Plainchant*, s. 299.

⁴³ P. Jeffery, *Monastic Reading*, s. 68–69.

Tablica 1. Antyfony | Niedzieli Wielkiego Postu. Źródło: *Graduale Novum. Editio magis critica iuxta SC 117, T. 1: De dominicis et festis*, ConBrio Verlagsgesellschaft–Libreria Editrice Vaticana, Regensburg–Vaticanium 2011, s. 60–69. Przekład: *Mszal Rzymski*, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 1963, s. 165–168.

I niedziela Wielkiego Postu		
Introitus	<p>Invocabit me, et ego exaudiam eum: eripiam eum, et glorificabo eum: longitūdine dierum adimplebo eum.</p> <p><i>V.: Qui habitat in adiutorio Altissimi, in protectione Dei coeli commorabitur.</i></p>	<p>Będzie mnie wzywał, a Ja go wysłucham. Wyzwolę go i obdarzę sławą, nasycę go długimi dniami.</p> <p><i>V.: Kto się w opiekę oddał Najwyższemu, pod osłoną Boga niebios bezpiecznie przeżywa.</i></p>
Graduale	<p>Angelis suis Deus mandavit de te, ut custodiant te in omnibus viis tuis.</p> <p><i>V.: In manibus portabunt te, ne umquam offendas ad lapidem pedem tuum.</i></p>	<p>Swoim Aniołom Bóg dał rozkaz o tobie, aby cię strzegli na wszystkich twych drogach.</p> <p><i>V.: Na rękach swoich będą cię nosili, abys nie uraził swej stopy o kamień.</i></p>
Tractus	<p>Qui habitat in adiutorio Altissimi, in protectione Dei coeli commoratur.</p> <p><i>V. Dicit Dominus: Susceptor meus es tu et refugium meum: Deus meus, sperabo in eum. Quoniam ipse liberavit me de laqueo venantium et a verbo aspero.</i></p> <p><i>V. Scapulis suis obumbrabit tibi, et sub pennis eius sperabis.</i></p> <p><i>V. Scuto circumdabit te veritas eius: non timebis a timore nocturno.</i></p> <p><i>V. A sagitta volante per diem, a negotio perambulante in tenebris, a ruina et demonio meridiano.</i></p> <p><i>V. Cadent a latere tuo mille, et decem milia a dextris tuis: tibi autem non appropinquabit.</i></p> <p><i>V. Quoniam Angelis suis mandavit de te, ut custodiant te in omnibus viis tuis.</i></p> <p><i>V. In manibus portabunt te, ne umquam offendas ad lapidem pedem tuum,</i></p> <p><i>V. Super aspidem et basiliscum ambulabis, et conculcabis leonem et draconem.</i></p> <p><i>V. Quoniam in me speravit, liberabo eum: protegam eum, quoniam cognovit nomen meum,</i></p> <p><i>V. Invocabit me, et ego exaudiam eum: cum ipso sum in tribulatione,</i></p> <p><i>V. Eripiam eum et glorificabo eum: longitūdine dierum adimplebo eum, et ostendam illi salutarem meum.</i></p>	<p>Kto się w opiekę oddał Najwyższemu, pod osłoną Boga niebios bezpiecznie przeżywa.</p> <p><i>V.: Rzecze Panu: «Ucieczko moja i warownia moja, mój Boże, któremu ufam».</i></p> <p><i>V.: Bo On sam wyzwolił mię z sidła łowców i od złośliwej zarazy.</i></p> <p><i>V.: On cię swymi piórami, i pod skrzydła Jego się schronisz.</i></p> <p><i>V.: Jego wierność to puklerz i tarcza, nie ułękiesz się strachu nocnego.</i></p> <p><i>V.: Ni strząży za dnia lecącej, ani zarazy, co błąka się w mroku, ni zagłady niszczącej w południe.</i></p> <p><i>V.: A choćby tysiąc padł u twego boku, a dziesięć tysięcy po prawicy twojej, do ciebie się nie przybliży.</i></p> <p><i>V.: Bo swoim Aniołom dał rozkaz o tobie, aby cię strzegli na wszystkich twych drogach.</i></p> <p><i>V.: Na rękach swoich będą cię nosili, abys nie uraził swej stopy o kamień.</i></p> <p><i>V.: Będziesz stapał po wężach i żmijach, a lwa i smoka podepczesz.</i></p> <p><i>V.: Ja go wybawię, bo przylgnął do mnie, ostłonię go, bo poznał me imię.</i></p> <p><i>V.: Będzie mnie wzywał, a Ja go wysłucham i będę z nim w utrapieniu.</i></p> <p><i>V.: Wyzwolę go i obdarzę sławą. Długimi dniami go nasycę i ukażę mu moje zbawienie.</i></p>
Offertorium	<p>Scapulis suis obumbrabit tibi Dominus, et sub pennis eius sperabis: scuto circumdabit te veritas eius.</p>	<p>Piórami swymi Pan cię okryje i pod skrzydła Jego się schronisz, wierność Jego za tarczę ci stanie.</p>
Communio	<p>Scapulis suis obumbrabit tibi Dominus, et sub pennis eius sperabis: scuto circumdabit te veritas eius.</p>	<p>Piórami swymi Pan cię okryje i pod skrzydła Jego się schronisz, wierność Jego za tarczę ci stanie.</p>

Podobnie wygląda kwestia antyfon i ich układu w okresie Bożego Narodzenia. Cykl części zmiennych okresów Adwentu i Bożego Narodzenia jest szczególnie wśród rzymskich propriów mszalnych. Powstał on w ostatnich dekadach VII wieku lub w pierwszych dekadach VIII wieku. Jego układ zaplanowano i poszczególne

elementy połączono z perfekcją niespotykaną w żadnym innym cyklu w ciągu roku kościelnego⁴⁴.

Wymienione wyżej najstarsze antyfonarze przytaczają niemal dokładnie te same antyfony, które widnieją w przedsoborowych księgach liturgicznych⁴⁵. Jedyna poważna różnica występująca między źródłami przytaczanymi w *Antiphonale Missarum Sextuplex* a ostatnim przedsoborowym *Graduale Romanum* występuje w antyfonie na ofiarowanie w święto św. Szczepana⁴⁶. Antyfonarze z VIII i IX wieku mają w tym miejscu „In virtute tua Domine letabitur iustus et super salutare tuum exultavit vehementer desiderium anime ejus tribuisti ei”⁴⁷. Mniej istotny wydaje się być brak w najstarszych źródłach wersetu alleluja na dzień Świętych Młodzianków⁴⁸.

Układ antyfon zmienił się nieco w wyniku reformy liturgii po Soborze Watykańskim II. Introit, graduał i alleluja dawnej niedzieli w oktawie Bożego Narodzenia obecnie wchodzi w skład *proprium* II Niedzieli po Bożym Narodzeniu, a jedynie *communio* „Tolle puerum” jest śpiewane w I niedzielę po tejże uroczystości, gdy wypada cykl A⁴⁹. Dla pełnego obrazu tradycyjnego porządku układ antyfon niedzieli po Narodzeniu Pańskim został przytoczony w wersji sprzed reformy.

Poszczególne antyfony tworzą narrację nie tylko w obrębie formularza, ale także w obrębie całego obchodu. Odo Casel OSB zwracając uwagę na introity Mszy w dzień, celebrowanej w uroczystość Bożego Narodzenia oraz Mszy Epi-fanii, pokazuje jak te dwa teksty obrazują dwa aspekty tajemnicy Narodzenia Pańskiego. Pierwszy z nich mówi o przyjęciu przez Boga ludzkiego ciała oraz Jego fizycznej obecności na ziemi w osobie Dziecka. Drugi pogłębia tę rzeczywistość poprzez nawiązanie do obrazu cesarskiego pochodu triumfalnego po odniesionym zwycięstwie. Chłopiec, który się narodził to nie tylko mały *puer*, ale jednocześnie *dominator Dominus*, w którego rękę są *regnum, potestas* oraz *imperium*⁵⁰.

⁴⁴ J. McKinnon, *The Advent Project*, s. 137, 152–153.

⁴⁵ *Antiphonale Missarum Sextuplex*, s. 12–25.

⁴⁶ *Graduale Romanum*, Desclée & Socii, Paris–Tornaci–Romae–Neo Eboraci 1961, s. 44–46.

⁴⁷ *Antiphonale Missarum Sextuplex*, s. 16–17; *Graduale Novum. Editio magis critica iuxta SC 117*, T. 1: *De dominicis et festis*, ConBrio Verlagsgesellschaft-Libreria Editrice Vaticana, Regensburg–Vaticanum 2011, s. 406–407.

⁴⁸ *Antiphonale Missarum Sextuplex*, s. 20–21.

⁴⁹ *Graduale Novum*, T. 1, s. 36, 40–42.

⁵⁰ O. Casel OSB, *Misterium świąt chrześcijańskich*, przeł. A. Ziernicki, TYNIEC Wydawnictwo Benedyktynów, Kraków 2014, s. 46, 162–165; O. Casel OSB, *Misterium przychodzącego Boga*, przeł. A. Ziernicki, TYNIEC Wydawnictwo Benedyktynów, Kraków 2018, s. 143.

Tablica 2. Antyfony wigilii Bożego Narodzenia „Hodie scietis”. Źródło: *Mszał Rzymski*, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 1963, s. 71–73.

Boże Narodzenie – Msza wigilii „Hodie scietis” (Missa in vigilia)		
Introitus	Hodie scietis, quia venit Dominus, et salvabit nos: et mane videbitis gloriam eius. <i>V.: Domini est terra, et plenitudo eius: orbis terrarum, et universi qui habitant in eo.</i>	Dziś poznacie, że przyjdzie Pan i zbawi nas; a rano ujrzycie chwałę Jego. <i>V.: Pana jest ziemia i co ją napelnia, krąg ziemi i jego mieszkańcy.</i>
Graduale	Hodie scietis, quia venit Dominus, et salvabit nos: et mane videbitis gloriam eius. <i>V.: Qui regis Israel, intende: qui deducis velut ovem Ioseph: qui sedes super Cherubim, appare coram Ephraim, Benjamin et Manasse.</i>	Dziś poznacie, że przyjdzie Pan i zbawi nas; a rano ujrzycie chwałę Jego. <i>V.: Pasterzu Izraela, posłuchaj: Ty, co jak trzodę wiesziesz ród Józefa. Zabłyśnij, który siedzisz na Cherubach, przed Efraimem, Beniaminem i Manassesem.</i>
Alleluia	Crastina die delebitur iniquitas terrae: et regnabit super nos Salvator mundi.	Jutro zgładzona będzie nieprawość ziemi i Zbawiciel świata będzie panował nad nami.
Offertorium	Tollite portas, principes, vestras: et elevamini, portae aeternales: et introibit Rex gloriae.	Bramy, podnieście swe szczyty i rozstąpcie się, odwieczne podwoje, aby mógł wkroczyć Król chwały.
Communio	Revelabitur gloria Domini et videbit omnis caro salutare Dei nostri.	Objawi się chwała Pańska i ujrzy wszelkie ciało zbawienie Boga naszego.

Tablica 3. Antyfony mszy w nocy (pasterki) w Uroczystość Bożego Narodzenia. Źródło: *Mszał Rzymski*, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 1963, s. 77–79.

Boże Narodzenie – Msza w nocy „Dominus dixit” (Missa in nocte – potocznie zwana Pasterką)		
Introitus	Dominus dixit ad me: Filius meus es tu, ego hodie genui te. <i>V.: Quare fremuerunt gentes: et populi meditati sunt inania?</i>	Pan rzekł do mnie: „Tyś Synem moim, Ja Cię dziś zrodziłem”. <i>V.: Dlaczego burzą się narody, czemu ludy knują daremnie zamysły?</i>
Graduale	Tecum principium in die virtutis tuae: in splendoribus sanctorum, ex utero ante luciferum genui te. <i>V.: Dixit Dominus Domino meo: Sede a dexteris meis: donec ponam inimicos tuos scabellum pedum tuorum.</i>	Przy Tobie panowanie od dnia Twych narodzin; w blaskach świętości przed jutrzrenką zrodziłem Cię. <i>V.: Rzekł Pan do Pana mego: „Siądź po prawicy mojej, aż nieprzyjaciół Twych położę jako podnózek pod Twe stopy”.</i>
Alleluia	Dominus dixit ad me: Filius meus es tu, ego hodie genui te.	Pan rzekł do mnie: „Tyś Synem moim, Ja Cię dziś zrodziłem”.
Offertorium	Laetentur caeli, et exultet terra ane faciem Domini: quoniam venit.	Niech cieszy się niebo i ziemia raduje przed Panem, dlatego, że nadchodzi.
Communio	In splendoribus sanctorum, ex utero ante luciferum genui te.	W blaskach świętości przed jutrzrenką zrodziłem Ciebie.

Tablica 4. Antyfony mszy o świcie w Uroczystość Bożego Narodzenia „Lux fulgebit”. Źródło: *Mszal Rzymski*, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 1963, s. 80–82.

Boże Narodzenie – Msza o świcie „Lux fulgebit” (Missa in aurora)		
Introitus	Lux fulgebit hodie super nos: quia natus est nobis Dominus: et vocabitur Admirabilis, Deus, Princeps pacis, Pater futuri saeculi: cuius regni non erit finis. <i>V.: Dominus regnavit, decorem indutus est: indutus est Dominus fortitudinem, et precinxit se virtute.</i>	Światłość zabyłśnie dzisiaj nad nami, albowiem narodził się nam Pan! A imię Jego nazwano: Przedziwny, Bóg, Książę pokoju, Ojciec przyszłego wieku. A królestwu Jego nie będzie końca. <i>V.: Pan króluje, w majestat się obłókł. Odział się Pan w potęgę i przepasał się mocą.</i>
Graduale	Benedictus qui venit in nomine Domini: Deus Dominus, et illuxit nobis. <i>V.: A Domino factum est: et est mirabile in oculis nostris.</i>	Błogosławiony, który przybywa w imię Pańskie: Pan jest Bogiem i zajaśniał nam. <i>V.: Stało się to przez Pana; cudem jest w oczach naszych.</i>
Alleluia	Dominus regnavit, decorem induit: induit Dominus fortitudinem, et precinxit se virtute.	Pan króluje, w majestat się obłókł, odział się Pan w potęgę i przepasał się mocą.
Offertorium	Deus firmavit orbem terrae, qui non commovebitur: parata sedes tua, Deus, ex tunc, a saeculo tu es.	Bóg okrąg ziemi utwierdził, że się nie poruszy. Od wieków tron Twój niewzruszony, o Boże, Ty od wieków jesteś.
Communio	Exulta, filia Sion, lauda, filia Ierusalem: ecce Rex tuus venit sanctus et Salvator mundi.	Raduj się wielce, córko syjońska! Wołaj radośnie, córko Jeruzalem! Oto przychodzi twój Król: On, sprawiedliwy i Zbawiciel świata.

Tablica 5. Antyfony mszy w dzień w Uroczystość Bożego Narodzenia „Puer natus”. Źródło: *Mszal Rzymski*, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 1963, s. 82–85.

Boże Narodzenie – Msza w dzień „Puer natus” (Missa in die)		
Introitus	Puer natus est nobis, et filius datus est nobis: cuius imperium super humerum eius: et vocabitur nomen eius, magni consilii Angelus. <i>V.: Cantate Domino canticum novum, quia mirabilia fecit.</i>	Dziecię nam się narodziło i Syn został nam dany; władza spoczęła na Jego ramionach, i nazwano go imieniem: Zwiastun Wielkiego Planu. <i>V.: Śpiewajcie Panu pieśń nową, albowiem cuda uczynił.</i>
Graduale	Viderunt omnes fines terrae salutare Dei nostri: iubilate Deo, omnis terra. <i>V.: Notum fecit Dominus salutare suum: ante conspectum gentium revelavit iustitiam suam.</i>	Ujrzały wszystkie krańce ziemi zbawienie Boga naszego: radośnie wykrzykujcie Panu, wszystkie ziemie. <i>V. Okazał Pan swoje zbawienie, w oczach pogan objawił sprawiedliwość swoją.</i>
Alleluia	Dies sanctificatus illuxit nobis: venite, gentes, et adorare Dominum: quia hodie descendit lux magna super terram.	Dzień święty nam zajaśniał: pójďte, narody, oddajcie pokłon Panu: albowiem światłość wielka zstąpiła dziś na ziemię.
Offertorium	Tui sunt caeli, et tua est terra: orbem terrarum, et plenitudinem eius tu fundasti: iustitia et iudicium praeparatio sedis tuae.	Twoimi są niebiosa, Twoja też jest ziemia: Ty okrąg świata założyłeś i co go napełnia. Podstawą Twego tronu sprawiedliwość i prawo.
Communio	Viderunt omnes fines terrae salutare Dei nostri.	Ujrzały wszystkie krańce ziemi zbawienie Boga naszego.

Tablica 6. Antyfony mszy niedzieli w oktawie Bożego Narodzenia „Dum medium”. Źródło: *Mszal Rzymski*, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 1963, s. 86–88.

Niedziela w oktawie Bożego Narodzenia „Dum medium” (obecnie II niedziela po Bożym Narodzeniu)		
Introitus	Dum medium silentium tenerent omnia, et nox in suo cursu medium iter haberet, omnipotens sermo tuus, Domine, de caelis a regalibus sedibus venit. <i>V.: Dominus regnavit, decorem indutus est: indutus est Dominus fortitudinem, et precinxit se virtute.</i>	Gdy wszystko było w głębokim milczeniu, a noc w swym biegu połowy drogi dosięgła, wszechmocne Słowo Twoje, Panie, zstąpiło z nieba, z królewskiego tronu. <i>V.: Pan króluje, w majestat się obłókł, odział się Pan w potęgę i przepasał się mocą.</i>
Graduale	Speciosus forma prae filiis hominum: diffusa est gratia in labiis tuis. <i>V. Eructavit cor meum verbum bonum, dico ego opera mea Regi: lingua mea calamus scribae, velociter scribentis.</i>	Postacią Tyś piękniejszy nad synów ludzkich, wdzięk rozlał się na Twoich wargach. <i>V.: Z mego serca płynie piękne słowo; pieśń moją śpiewam dla Króla; mój język jest jak ryłce sprawnego pisarza.</i>
Alleluia	Dominus regnavit, decorem induit: induit Dominus fortitudinem, et precinxit se virtute.	Pan króluje, w majestat się obłókł, odział się Pan w potęgę i przepasał się mocą.
Offertorium	Deus firmavit orbem terrae, qui non commovebitur: parata sedes tua, Deus, ex tunc, a saeculo tu es.	Bóg okrąg ziemi utwierdził, że się nie poruszy. Od wieków tron Twój niewzruszony, o Boże, Ty od wieków jesteś.
Communio	Tolle puerum, et matrem eius, ed vade in terram Israel: defuncti sunt enim, qui quaerebant animam pueri.	Weźmij Dziecię i Matkę Jego, a idź do ziemi izraelskiej, pomarli bowiem ci, którzy czyhali na życie Dziecięcia.

Tablica 7. Antyfony mszy Epifanii „Ecce advenit”. Źródło: *Mszal Rzymski*, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 1963, s. 107–110.

Objawienie Pańskie (Epiphania)		
Introitus	Ecce advenit dominator Dominus: et regnum in manu eius, et potestas, et imperium. <i>V.: Deus, iudicium tuum Regi da: et iustitiam tuam Filio Regis.</i>	Oto przybył Pan i Władca, a w rękę Jego królewska władza i moc, i rządy. <i>V.: O Boże, daj Twój sąd Królowi i Synowi Króla Twoją sprawiedliwość.</i>
Graduale	Omnes de Saba venient, aurum et thus deferentes, et laudem Domino annuntiantes. <i>V.: Surge, et illuminare Ierusalem: quia gloria Domini super te orta est.</i>	Wszyscy z Saby przybędą, przynosząc złoto i kadzidło i głosząc chwałę Panu. <i>V.: Powstań, Jerozalem, i rozbłyśnij jasnością, bo chwała Pańska weszła nad Tobą.</i>
Alleluia	Vidimus stellam eius in Oriente, et venimus cum muneribus adorare Dominum.	Ujrzeliśmy gwiazdę Jego na wschodzie i przybyliśmy z darami pokłonić się Panu.
Offertorium	Reges Tharsis, et insulae munera offerent: reges Arabum et Saba dona adducent: et adorabunt eum omnes gentes servient ei.	Królowie Tarszisz i wysp przyniosą mu dary, królowie Arabów i Saby złożą upominki i uwielbią Go wszyscy królowie, wszystkie narody będą Mu służyły.
Communio	Vidimus stellam eius in Oriente, et venimus cum muneribus adorare Dominum.	Ujrzeliśmy gwiazdę Jego na wschodzie i przybyliśmy z darami pokłonić się Panu.

Tablica 8. Msza o św. Szczepanie Męczenniku „Sederunt principes”. Źródło: *Mszał Rzymski*, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 1963, s. 89–91.

Święto św. Szczepana – pierwszego męczennika (26 grudnia)		
Introitus	Sederunt principes, et adversum me loquebantur: et iniqui persecuti sunt me: adiuva me, Domine, Deus meus, quia servus tuus exercebatur in tuis iustificationibus. <i>V.: Beati immaculati in via, qui ambulant in lege Domini.</i>	Zasiedli możni i zmówili się przeciw mnie, niesłusznie mię prześladują. Ty wspomóż mnie, Panie, Boże mój, gdyż Twój sługa przestrzegaj Twych przykazań. <i>V.: Błogosławieni, których droga jest nieskalana, którzy postępują zgodnie z prawem Pana.</i>
Graduale	Sederunt principes, et adversum me loquebantur: et iniqui persecuti sunt me. <i>V.: Adiuva me, Domine, Deus meus: salvum me fac propter misericordiam tuam.</i>	Zasiedli możni i zmówili się przeciw mnie, niesłusznie mię prześladują. <i>V.: Ty wspomóż mnie, Panie, Boże mój, przez miłosierdzie Twoje mnie wybaw.</i>
Alleluia	Video caelos apertos, et Iesum stantem a dextris virtutis Dei.	Widzę niebiosa otwarte i Jezusa stojącego po prawicy mocy Bożej.
Offertorium	Elegerunt Apostoli Stephanum Levitam, plenum fide et Spiritu Sancto: quem lapidaverunt Iudaei orantem, et dicentem: Domine Iesu, accipe spiritum meum.	Wybrali Apostołowie diakonem Szczepana, męża pełnego wiary i Ducha Świętego, ukamienowali go zaś Żydzi modlącego się i mówiącego: Panie Jezu, przyjmij Ducha mego.
Communio	Video caelos apertos, et Iesum stantem a dextris virtutis Dei: Domine Iesu, accipe spiritum meum, et ne statuas illis hoc peccatum.	Widzę niebiosa otwarte i Jezusa stojącego po prawicy mocy Bożej. Panie Jezu, przyjmij ducha mego i nie policz im tego grzechu.

Tablica 9. Msza na święto Świętych Młodzianków „Ex ore infantium”. Źródło: *Mszał Rzymski*, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 1963, s. 95–97.

Święto św. Młodzianków (28 grudnia)		
Introitus	Ex ore infantium, Deus, et lactentium perfectisti laudem propter inimicos tuos. <i>V.: Domine, Dominus noster: quam admirabile est nomen tuum in universa terra!</i>	Z ust dzieci i niemowląt zgotowałeś sobie chwałę, Boże, wbrew przeciwnikom Twoim. <i>V.: O Panie, Panie nasz, jak przedziwne Twe imię po całej ziemi.</i>
Graduale	Anima nostra, sicut passer, erepta est de laqueo venantium. <i>V.: Laqueo contritus est, et nos liberati sumus: adiutorium nostrum in nomine Domini, qui fecit caelum et terram.</i>	Dusza nasza niby ptak wyrwała się z sidła łowców. <i>V.: Sidło się podarło, a my zostaliśmy uwolnieni. Wspomożenie nasze w imieniu Pana, który stworzył niebo i ziemię.</i>
Alleluia	Laudate, pueri, Dominum, laudate nomen Domini.	Chwalcie, o dzieci, Pana, chwalcie imię Pańskie.
Offertorium	Anima nostra, sicut passer, erepta est de laqueo venantium: laqueo contritus est, et nos liberati sumus.	Dusza nasza niby ptak wyrwała się z sidła łowców. Sidło się podarło, a my zostaliśmy uwolnieni.
Communio	Vox in Rama audita est, ploratus, et ululatus: Rachel plorans filios suos, et noluit consolari, quia non sunt.	Głos usłyszano w Rama, płacz i wielkie narzekanie: to Rachel oplakująca swoich synów i nie chciała się dać pocieszyć, bo ich nie ma.

3. Zewnętrzne czynniki wpływające na rozumienie tradycji w Kościele

Pojęcie Tradycji w dyskursie przednowoczesnym było ściśle związane z teologią katolicką i odnosiło się do doktryny, która służyła zabezpieczeniu integralności nauki wobec różnego rodzaju nurtów heterodoksyjnych. Cechy konstytutywne tak rozumianej tradycji to „uznanie przez odpowiedni autorytet i pochodzenie od naocznego świadka”. Starożytność była elementem immanentnym tradycji, lecz nie najważniejszym⁵¹. W wyniku postępującej uniwersalizacji pojęcia tradycji, stało się ono synonimem „przeszłości jako takiej w świecie przyspieszającej zmiany”⁵². Tradycję, jako coś statycznego zaczęto przeciwstawiać historii rozumianej jako proces, którego zasadniczym elementem jest postęp. Stała się ona zaprzeczeniem historii i postępu⁵³. Stąd negatywna konotacja tego pojęcia i jako takie jej odrzucenie. Elementarna nowożytna definicja słowa *tradycja* jest zogniskowana na przekazywaniu czegoś z przeszłości do terażniejszości⁵⁴.

Zmiana, która zaszła w sposobie myślenia o tradycji na przełomie średniowiecza i nowożytności, doprowadziła do zerwania wyłącznego związku omawianego pojęcia z teologią⁵⁵. Wpisuje się ona w szerszy proces zmiany znaczenia przednowoczesnych toposów przy jednoczesnym używaniu wciąż dawnej terminologii. Nasilił się on szczególnie po roku 1700⁵⁶.

Uczynienie tradycji czymś wyabstrahowanym z terażniejszości miało wpływ także na myślenie Kościoła o tym zjawisku. W wyniku sporów doktrynalnych późnego średniowiecza do głosu doszło przekonanie, że ojcowie Kościoła i sobory korzystają z aktualnego natchnienia Ducha Świętego, który podpowiada interpretację Objawienia lub rozstrzygnięcia konkretnych spraw. W ten sposób osłabiono ideę wiernego zachowywania tego, co zostało przekazane od starożytności. Utożsamiono tradycję i magisterium, co poskutkowało przeświadczeniem, że aprobatą autorytetu Kościoła jest konieczna dla tego, by coś uzyskało charakter normatywny. Oznaczało to przyjęcie nowożytnego punktu widzenia na stosunek normatywnych orzeczeń do tradycji, czyli dziedzictwa przeszłości, wydawanych przez Kościół na bieżąco⁵⁷.

⁵¹ P. Grad, *O pojęciu tradycji. Studium krytyczne kultury pamięci*, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa 2017, s. 23–26.

⁵² P. Grad, *O pojęciu tradycji*, s. 27–28.

⁵³ P. Grad, *O pojęciu tradycji*, s. 21.

⁵⁴ E. Shils, *Tradition*, University of Chicago Press, Chicago 1981, s. 12.

⁵⁵ P. Grad, *O pojęciu tradycji*, s. 26–27.

⁵⁶ R. Koselleck, *Podstawowe pojęcia historii. Wprowadzenie*, w: R. Koselleck, *Semantyka historyczna*, przeł. W. Kunicki, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012, s. 26–29.

⁵⁷ Por. Y. Congar, *Tradycja i tradycje*, s. 307–312.

W omawianych wyżej procesach należy zwrócić uwagę na wpływ idei liberalizmu z jego podstawowymi założeniami i definicją wolności rozumianej jako „nieskrępowane działanie na obszarze nieograniczonym przez prawo pozytywne”⁵⁸. W myśl tej idei człowiek staje się autonomiczną jednostką, indywidualistą wyabstrahowanym z sieci zależności i więzi uznanych za opresyjne. Mając możliwość wyboru, w myśl idei woluntarystycznej, nie jest zobowiązany do przyjmowania tradycji. Może wybrać to, co zostanie uznane za tradycję. Zgodnie z definicją Edwarda Shilsa, tradycją musi być coś z przeszłości, ale co to będzie, zależy jedynie od jednostki⁵⁹. Patrick Deneen zwraca uwagę, że liberalizm tworzy wszechogarniającą antykulturę, dążącą do zniszczenia kultur partykularnych. Jedynym jej celem jest powszechna konsumpcja, a opiera się ona na trzech filarach:

po pierwsze, na całościowym podboju natury skutkującym przekształceniem jej w niezależną rzecz wymagającą ocalenia poprzez hipotetyczne wykluczenie człowieka; po drugie, na nowym doświadczeniu czasu jako terażniejszości bez przeszłości, w której przyszłość stanowi obcą krainę; i po trzecie, na porządku, w którym związek z miejscem jest przypadkowy i pozbawiony określonego znaczenia⁶⁰.

Wyzwoleniem z ograniczeń, jakie narzuca kultura jest czymś zasadniczym dla liberalizmu. Wiąże się to z brakiem względu na przeszłość, w której kultura została wypracowana. Cechą myśli liberalnej jest prezentyzm: liczy się to, co tu i teraz. Nie uznaje się zobowiązań wobec przodków i potomków („fractured time – przełamanie czasu”)⁶¹.

Yves de Maeseneer, przykładając teorię estetyzacji Wolfganga Welscha do religii, ujął wyżej wymienione zjawiska nieco inaczej, aczkolwiek jego wnioski są podobne. Według Maeseneera własne doświadczenie człowieka kształtuje jego tożsamość. To jednostka kształtuje swoją rzeczywistość. Wyrwawszy się spod kurateli autorytetów sama jest autorem własnego życia i własnego świata. Porzucenie wzorców zmusza ją do kreatywności. Odnosząc się do religii, Maeseneer zauważa, że postmodernistyczny człowiek jest konsumentem dóbr religijnych o niezobowiązującym stosunku do religii. Jest kreatywny, a tradycję traktuje jak repozytorium materiałów

⁵⁸ P. J. Deneen, *Dlaczego liberalizm zawiodł?*, przeł. M. J. Czarnecki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2021, s. 77.

⁵⁹ Por. P. J. Deneen, *Dlaczego liberalizm zawiodł?*, s. 77–78; P. Grad, *O pojęciu tradycji*, s. 29; E. Shils, *Tradition*, s. 12.

⁶⁰ P. J. Deneen, *Dlaczego liberalizm zawiodł?*, s. 112.

⁶¹ P. J. Deneen, *Dlaczego liberalizm zawiodł?*, s. 113–133.

do tworzenia własnej tożsamości. Motywy religijne są używane instrumentalnie do tworzenia brikolażu. Doświadczenia natury religijnej są pożądaną o tyle, o ile wspierają subiektywną tożsamość. Religia traci moc autorytatywną, a staje się funkcjonalnością jednostki postrzegającej samą siebie jako autora swego życia. Jest pod kontrolą. Postęp w subiektywizacji skutkuje drastyczną dewaluacją religii i negocjowaniem jej autorytetu⁶².

Mysłiciele postmodernistyczni dostrzegali jednak, że pewne elementy tradycji są pożądaną dla funkcjonowania ponowoczesnych społeczeństw. Karl Popper mówił o możliwości krytycznej akceptacji tradycji jako alternatywie dla jej odrzucenia⁶³. Przemiany kulturowe lat sześćdziesiątych XX wieku nie usunęły w sposób zupełny elementów tradycyjnych. Jak stwierdził Hayden White,

pokolenie lat sześćdziesiątych było pierwszą generacją dorastającą pod wpływem nowych mediów, których naczelnym zadaniem było podsyćanie orgii konsumeryzmu i jednocześnie podtrzymywanie iluzji tradycyjnej rodziny, pracy i wiedzy, wartości starej daty, sięgających epoki przedindustrialnej, gdy podstawą gospodarki było rolnictwo⁶⁴.

Maeseneer zauważa w tym kontekście, że rzeczywistość przestaje być obiektywna. Przechodzi ona proces wirtualizacji, dzięki czemu można nią manipulować przy pomocy środków masowego przekazu, technologii genetycznych i tym podobnie. Prawda nie jest odnajdywana, lecz tworzona, co daje kontrolę tym, którzy ją kreują⁶⁵.

To, co White scharakteryzował jako podtrzymywanie iluzji tradycyjnych wartości, Shils wpisuje w szerszy kult radykalnego progresywizmu, który jednak nigdy nie był konkretny, stwierdzając:

Dzieła artystyczne, literackie i filozoficzne tworzone w przeszłości są podziwiane, pomimo że nie są postrzegane jako wzór dla przyszłej twórczości. Poszczególne tradycje sztuki i literatury są często mocno doceniane przez koneserów, a także szerszą publiczność, ale artyści i pisarze nie

⁶² Y. de Maeseneer, *The Art of Disappearing: Religion and Aestheticization*, w: *New Visibility of Religion. Studies in Religion and Cultural Hermeneutics*, ed. by M. Hoelzl, G. Ward, Continuum, London–New York 2008, s. 99–100.

⁶³ P. Grad, *O pojęciu tradycji*, s. 63–64.

⁶⁴ H. White, *Substancja lat sześćdziesiątych*, w: H. White, *Przeszłość praktyczna*, przeł. A. Ostolski i in., Universitas, Kraków 2014, s. 20 (Horyzonty Nowoczesności, 111).

⁶⁵ Y. de Maeseneer, *The Art of Disappearing*, s. 99–100.

czują się zobligowani, by pracować zgodnie z ich porządkiem. Działanie tradycji, które wpływa na tworzenie dzieł intelektu, wyobraźni i ekspresji jest uznane, a jego rezultaty są doceniane, ale tradycje jako normatywne modele działania i przekonań są postrzegane jako bezużyteczne i uciążliwe⁶⁶.

4. Wpływy idei nowożytnych na muzykę liturgiczną

Uważa się, że rozerwanie bezpośredniego związku muzyki kościelnej z liturgią nastąpiło jeszcze w średniowieczu. Jego podstawową przyczyną było posługiwanie się tekstami Nieliturgicznymi (tj. niewchodzącymi w skład danego formularza), a nawet świeckimi⁶⁷. Rozwój polifonii wiązał się bowiem z problemem wielotekstowych utworów⁶⁸. Próby jego rozwiązania podjął się w XIV wieku papież Jan XXII we wspomnianej bulli *Docta Sanctorum Patrum*⁶⁹. Zjawisko to było mocno krytykowane przez synody na przełomie XV i XVI wieku⁷⁰. Emancypacja i autonomizowanie elementu artystycznego doprowadziło do tego, że sztuka stała się celem samym w sobie⁷¹. Uważano, że taka muzyka stała się tylko ozdobą liturgii, czymś oddalonym od niej, elementem w gruncie rzeczy niekoniecznym⁷². W drugiej połowie XIX wieku i pierwszej połowie XX wieku elementów odnowy doszukiwano się w ruchach, które próbowały tworzyć „zbliżoną do liturgii” pieśń kościelną⁷³. Ta postawa współcześnie mocno zaznacza swą obecność w praktyce liturgicznej.

Jednak do reformy liturgicznej, która dokonała się po Soborze Watykańskim II w latach 1967–1969, istniał obowiązek wykonywania antyfon w mszach śpiewanych i uroczystych, czy to w formie gregoriańskiej, czy polifonicznej, chociaż w rzeczywistości zapewne napotykało to trudności⁷⁴. Po 1969 roku w praktyce liturgicznej⁷⁵ psalmy oraz inne teksty biblijne tworzące antyfony Mszy Świętej

⁶⁶ E. Shils, *Tradition*, s. 3 (przeł. własny).

⁶⁷ M. Kunzler, *Liturgia Kościoła*, przeł. ks. L. Balter, Pallottinum, Poznań 1999, s. 204.

⁶⁸ M. Kunzler, *Liturgia Kościoła*, s. 204.

⁶⁹ R. F. Hayburn, *Papal Legislation*, s. 20.

⁷⁰ K. G. Fellerer, M. Hadas, *Church Music*, s. 577–578.

⁷¹ J. Ratzinger, *Teologia liturgii*, s. 119.

⁷² M. Kunzler, *Liturgia Kościoła*, s. 204.

⁷³ M. Kunzler, *Liturgia Kościoła*, s. 209.

⁷⁴ Św. Pius X pisze o konieczności przywrócenia śpiewu gregoriańskiego. Zob. Pius X, *Tra le sollecitudini*, nr 3, s. 332–333.

⁷⁵ Celowo w tym miejscu został podkreślony aspekt praktyczny, albowiem z punktu widzenia prawodawstwa liturgicznego istnieje równowaga między różnymi rodzajami muzyki kościelnej,

są zastępowane niemal w całości pieśnią ludową. Tę tendencję ks. Pawlak nazywa postępową i sytuuje ją w opozycji do tendencji zachowawczej, której zwolennicy starają się poszukiwać kompromisu między tradycyjnymi formami muzyki kościelnej a wymogami zreformowanej liturgii. Słusznie zauważa on, że z różnych powodów wprowadzanie jej założeń w polskich kościołach napotykało na trudności⁷⁶. Wydaje się więc dosyć naturalne, że wobec tego pierwsza z wymienionych wyżej tendencji jest w nich powszechnie obecna⁷⁷.

Po reformie w wielu wypadkach związek *proprium* z tekstami liturgii dnia został rozerwany lub stał się nieczytelny. Wpływ na to miało tylko poniekąd wydanie nowych ksiąg liturgicznych, a to z racji braku wzorców melodycznych do wykonywania antyfon w językach narodowych. Na gruncie polskim należy zwrócić uwagę na niespójność Graduału Rzymskiego z Mszalem⁷⁸ oraz zmianę układu czytań w związku z wprowadzeniem *lectio continua*, a także cykli

wśród których pierwsze miejsce zajmuje śpiew gregoriański, będący własnym śpiewem liturgii rzymskiej; Konstytucja o liturgii świętej *Sacrosanctum concilium*, nr 116. Jak słusznie zauważa ks. Joachim Waloszek, właściwie od Soboru Trydenckiego Kościół w ważniejszych dokumentach dotyczących muzyki liturgicznej nieustannie zwraca uwagę na uprzywilejowaną pozycję śpiewu gregoriańskiego wśród innych rodzajów śpiewu, zob. J. Waloszek, *Teologia muzyki*, s. 276. A zatem wykonywanie antyfon nie tylko nie zostało prawnie ograniczone (może poza nieobowiązkowym wykonaniem Offertorium), lecz utrzymane i podkreślone.

⁷⁶ I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna*, s. 41–42.

⁷⁷ Warto w tym kontekście przytoczyć opinię ks. Wojciecha Kałamarza: „Nie ukrywam, iż ogromnym błędem w polskim duszpasterstwie było przerwanie tradycji w latach posoborowych. W sposób dość nagły bowiem zaniechano podczas liturgii praktyki śpiewu gregoriańskiego. Zanikła jakby łączność z tradycją, przez co dzisiaj o wiele trudniej jest przekonywać do śpiewów gregoriańskich i wprowadzać je do liturgii. Tymczasem Kościół zezwolił na wprowadzenie do liturgii języków ojczystych, ale jednocześnie wiele uwagi poświęcił śpiewom w języku łacińskim” (W. Kałamarz, *Śpiew wiernych w liturgii w świetle watykańskiej instrukcji „Musicam sacram”*, „Pro Musica Sacra” 16 (2018), s. 122). Także inni badacze zwracają uwagę na rzeczywistość, która dla polskich katolików jest codziennością: „Obecnie śpiewy ludowe stanowią powszechną normę i ważny element każdej Mszy Świętej” (M. Stachyra, *Znaczenie pieśni religijnej w liturgii Kościoła Katolickiego*, „Studia Elbląskie” 17 (2016), s. 232).

⁷⁸ Peter Kwasniewski zwraca uwagę na podobne aspekty tego zjawiska na gruncie amerykańskim. Pierwszym jest niejednokrotna niespójność tekstów antyfon w zreformowanym Mszale Rzymskim i *Graduale Romanum*, co skutkuje osłabieniem integralności tych ksiąg, a w konsekwencji liturgii. Drugim jest pozbawienie wiernych możliwości wysłuchania tekstów *proprium* mszalnego. Zob. P. Kwasniewski, *Kryzys i odrodzenie. Tradycyjna liturgia łacińska a odnowa Kościoła*, przeł. P. Kaznowski, TYNIEC Wydawnictwo Benedyktynów, Tyniec 2016, s. 220.

trzy- i dwuletniego⁷⁹. W wielu wypadkach antyfony zostały te same, natomiast czytania się zmieniły⁸⁰.

Powołując się na instrukcję *Musicam Sacram*, regulującą funkcjonowanie muzyki liturgicznej, Michael Kunzler pisze:

Śpiew i muzyka przestają być zatem traktowane jako ozdoba liturgii uroczystej; prawdziwa uroczystość nie polega bowiem na wyszukanyim śpiewie i ceremoniale, lecz na odpowiadającym istocie rzeczy przebiegu czynności liturgicznych⁸¹.

Tego typu stwierdzenia należy uznać za pewnego rodzaju próbę uzasadnienia *ex post* zmian wprowadzonych po roku 1969 w *ordo missae*, w tym ograniczenia miejsca dla muzyki⁸², oraz uczynienia z pieśni kościelnej *de facto* jedynego pożądanego gatunku muzyki w liturgii.

Ten ostatni element wynika z położenia współcześnie akcentu na funkcjonalność muzyki liturgicznej. Musi ona posiadać tę cechę nawet za cenę zerwania wszelkich powiązań z historią⁸³, ze względu na to, że czynny udział wiernych stał się podstawowym kryterium zbliżenia muzyki do czynności liturgicznej⁸⁴. Takie podejście w sposób zasadniczy utrudnia przyjęcie postawy wierności Tradycji oraz nosi zasadnicze cechy wyżej scharakteryzowanego prezentyzmu.

Ratzinger wyróżnia dwa rodzaje funkcjonalizmu. Pierwszy to purytański funkcjonalizm, którego celem jest pozabawienie liturgii wymiaru kultowego i sprowadzenie jej do praktycznego uczestnictwa całej wspólnoty. Drugi to funkcjonalizm dostosowawczy, w myśl którego kulturę przekazywaną przez pokolenia uznaje się za coś przeszłego, za obiekt muzealny, przez co niszczy się jej potencjał

⁷⁹ Dla przykładu msza *Ecce Deus adiuvat me* z IX niedzieli po Zesłaniu Ducha Świętego po reformie liturgicznej stała się treścią XVI niedzieli zwykłej. O ile jednak przed reformą w tę niedzielę czytano perykopę ewangeliczną Łk 19, 41–47, o tyle po reformie została ona zamieniona na inne. Do repertuaru XVI niedzieli zwykłej wprowadzono także *communio* „Acceptabis sacrificium” z X niedzieli po Zesłaniu Ducha Świętego w miejsce „Qui manducat”, które funkcjonowało w IX niedzielę po Zesłaniu Ducha Świętego.

⁸⁰ Na problem ten zwraca uwagę Kwasniewski, zob. P. Kwasniewski, *Kryzys i odrodzenie*, s. 223–230.

⁸¹ M. Kunzler, *Liturgia Kościoła*, s. 211.

⁸² Za przykład takiego działania niech posłuży wydatne skrócenie przygotowania darów w stosunku do dawnego ofertorium, co jest bezpośrednio związane z znacznym skróceniem modlitw kapłana.

⁸³ Por. J. Ratzinger, *Teologia liturgii*, s. 534.

⁸⁴ Por. M. Kunzler, *Liturgia Kościoła*, s. 210.

do kształtowania życia⁸⁵. Zwłaszcza ten drugi rodzaj odpowiada postawie prezytyzmu. To, co zostało odziedziczone jest o tyle istotne, o ile stymuluje czynny udział wiernych w liturgii. Jeśli tego nie czyni, to należy to uznać za element czcigodny, ale już nieprzydatny.

Zastępowanie antyfon pieśniami rodzi konieczność ich doboru. Można to czynić, starając się dopasować utwory niosące tę samą treść, co antyfony, czyniąc jednocześnie zadość postulatowi aktywizowania wiernych poprzez śpiew⁸⁶. Nie zawsze jest to jednak łatwe, a czasami wręcz niemożliwe w związku z tym, że brakuje repertuaru, który mógłby wypełnić lukę po treści niesionej przez teksty antyfon. Efektem może być zerwanie więzi poszczególnych obchodów z konkretnymi psalmami.

Aby zobrazować ten problem powróćmy do wyżej cytowanego przykładu powiązania I niedzieli Wielkiego Postu z psalmem 90. W warunkach polskich łatwo zastąpić antyfony tego dnia pieśnią *Kto się w opiekę odda Panu swemu*, która jest poetyckim przekładem psalmu 90 pióra Jana Kochanowskiego. Jednak przede wszystkim trzeba znać powiązanie tego tekstu z konkretną niedzielą, a następnie zmierzyć się z zarzutem, że używa się w ten sposób pieśni w potocznym przekonaniu niezwiązanej z okresem roku kościelnego, jakim jest Wielki Post.

Na przykładzie prezentowanego wyżej *proprium* okresu Bożego Narodzenia można unaocznic inny problem wynikający z zamiany antyfony na pieśń. Jest nim zatracenie bogactwa treści części zmiennych. Szanując skarb, jaki stanowią w polskiej tradycji kolędy, należy stwierdzić, że nie są one w stanie zastąpić treści części zmiennych przeznaczonych do śpiewania w omawianym okresie. Dotyczy to zwłaszcza wspomnień świętych wypadających w tygodniu po Bożym Narodzeniu, takich jak święto św. Szczepana, czy Świętych Młodzianków.

Istnieje więc ryzyko, że praktyka doboru pieśni zastępujących antyfony może doprowadzać do sytuacji, w której do liturgii wkrada się element kreowania, w najgorszym wypadku nastawiony na negowanie wzorców i wyrażanie siebie. Teksty, które Kościół w swej mądrości przez wiele wieków łączył z konkretnymi momentami roku oraz uznawał za sprawdzone, zostają porzucone na rzecz kreatywności i aktywizmu. W tak funkcjonującej praktyce doboru pieśni można dostrzec element woluntaryzmu, którego istotą jest prawo do nieskrępowanego i autonomicznego

⁸⁵ Por. J. Ratzinger, *Teologia liturgii*, s. 534–535. W tym kontekście należy przyznać rację Kwasniewskiemu, który zwraca uwagę, że „śpiew gregoriański został wyrzucony z kościołów nie dlatego, że jest po łacinie (można było przecież zaadaptować melodie do języków narodowych), lecz dlatego, że nie jest wesoły i nie pobudza jak muzyka popularna” (P. Kwasniewski, *Krzyżys i odrodzenie*, s. 49–50).

⁸⁶ Por. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna*, s. 41–42.

wyboru z uwzględnieniem własnego interesu⁸⁷. Na fali indywidualizmu pozwala się jednostkom zamieniać teksty i wykorzystywać jedynie pewne tradycyjne motywy dla uzyskania jakiegoś poczucia związku z ponadczasową instytucją, jaką jest Kościół. W ten sposób nie tylko pozbawia się wiernych możliwości wysłuchania *proprium* danego dnia⁸⁸, lecz przez zamianę tekstów z konieczności wprowadza zmiany do treści liturgii⁸⁹.

Zauważał to niewątpliwie Ratzinger, który stwierdza, że słowo w liturgii „wydobywa nas z izolacji indywidualizmu i włącza we wspólnotę świętych, przekraczającą czasy i miejsca”⁹⁰. Odo Casel OSB pod koniec drugiego dziesięciolecia XX wieku ocenił przetrwanie starożytnych modlitw mszalnych do tego czasu jako najlepszy dowód na to, że Kościół „znalazł w nich to, co najwłaściwsze”⁹¹. Zdanie to daje się zastosować także do *proprium* mszalnego.

Należy zwrócić uwagę także na fakt, że obok wielu pieśni o wysokiej wartości tekstu i warstwy muzycznej, pojawiają się inne, które bardzo celnie scharakteryzował Dietrich von Hildebrand, gdy pisał:

Pomyśleć tylko, w jakie bagno trywialności i sentymentalizmu wpadały nie raz w najnowszych czasach nawet całkiem dobre i pobożne w zamyśle pieśni religijne, skoro człowieka wierzącego wprost nakłaniają do obsunięcia się w powierzchowność, nieobeznanego wiodą na bezdroża, stawiając mu przed oczyma zamiast prawdziwego oblicza Chrystusa, takiego, jakie promienieje w liturgii, jakie zupełnie ckleiwe i sentymentalnie zafalszowane⁹².

Co ciekawe, książka, z której pochodzi ten fragment, powstała w 1955 roku, tym samym, w którym Pius XII ogłosił encyklikę *Musicae Sacrae Disciplina*, gdzie oficjalnie uznał *cantus sacer popularis* za jeden z rodzajów muzyki kościelnej (*musica sacra*)⁹³.

⁸⁷ Por. P. J. Deneen, *Dlaczego liberalizm zawiódł?*, s. 31–34.

⁸⁸ P. Kwasniewski, *Kryzys i odrodzenie*, s. 220.

⁸⁹ A. Karpowicz-Zbińkowska, *Muzyka – zagubiona forma liturgii*, w: A. Karpowicz-Zbińkowska, *Rozbite zwierciadło. O muzyce w czasach ponowoczesnych*, TYNIEC Wydawnictwo Benedyktynów, Kraków 2021, s. 195–196.

⁹⁰ J. Ratzinger, *Teologia liturgii*, s. 123.

⁹¹ O. Casel OSB, *Pamiętka Pana w liturgii pierwotnego Kościoła*, przeł. A. Ziernicki, D. Świderski OSB, TYNIEC Wydawnictwo Benedyktynów, Kraków 2014, s. 30.

⁹² D. von Hildebrand, *Liturgia a osobowość*, przeł. M. Grabowska, Fundacja Dominikański Ośrodek Liturgiczny – Wydawnictwo M, Kraków 2014, s. 130.

⁹³ Pius XII, Encyklika *Musicae Sacrae Disciplina*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 8 (1955) nr 6, s. 348–349.

5. Dostosowanie myśli do słów, które tworzą liturgię

Konstytucja o liturgii Soboru Watykańskiego II mówi: „Jest konieczne, aby wierni przystępowali do świętej liturgii z właściwą dyspozycją duszy; **niech myśli swoje dostosują do słów** i niech współpracują z niebieską łaską, aby jej nie otrzymywali na próżno”⁹⁴. Ratzinger rozwija tę myśl, gdy pisze, że w liturgii „język naszej Matki staje się naszym; uczymy się mówić wraz z nią, a stopniowo jej słowa na naszych ustach stają się naszymi”⁹⁵. Istotą rzeczy jest więc dostosowanie się człowieka do liturgii, a nie na odwrót⁹⁶. Ratzinger podkreśla, że „wielkość liturgii polega właśnie [...] na jej niedowolności”⁹⁷. Z tego powodu „muzyka nie może narzucać liturgii repertuaru. To liturgia podsuwa i niejako dyktuje odpowiedni zestaw utworów”⁹⁸. Nie chodzi o absolutne spetryfikowanie form. Jak słusznie zauważa komentator dzieł kard. Ratzingera, Aidan Nichols OP, „sprzeciw wobec wszelkich reform liturgicznych dla zasady byłby tak samo idiotyczny jak sugerowanie, że wszystkie reformy, do których doszło, są *eo ipso* rzeczą dobrą”⁹⁹.

Konieczność „dostosowania siebie” z punktu widzenia świata przesiąkniętego liberalną definicją wolności może być uznana za czynnik opresyjny. Receptę na to, jak przekuć ją w czynnik działający pozytywnie, można znaleźć w myśli Hansa Ursa von Balthasara. Zwracał on uwagę, że nowoczesne ubóstwo doświadczenia jest blisko związane z powstaniem modernistycznych podmiotów instrumentalizujących świat, jako funkcje ich samych. Przeciwstawia się temu fenomen estetycznego doświadczenia jako analogia doświadczenia chrześcijańskiego (bycie samo w sobie versus bycie dla mnie). Piękno samo w sobie musi zostać takie, jakie jest. Aby doświadczyć radości z piękna, należy porzucić próby kontrolowania, czy manipulowania nim. Jest to samo poddanie się w służbie piękna. Doświadczenie estetyczne jest więc pasywne: człowiek pozbawia się swojej autonomii, by poddać się prawu piękna. Według Balthasara człowiek

⁹⁴ „Necessarium est ut fideles cum recti animi dispositionibus ad sacram Liturgiam accedant, **mentem suam voci accommodent**, et supernae gratiae cooperentur, ne eam in vacuum recipiant” (Sobór Watykański II, Konstytucja o świętej liturgii *Sacrosanctum Concilium*, nr 11, tłum. własne).

⁹⁵ Przekład własny. J. Ratzinger, *The Feast of Faith*, trans. by G. Harrison, Ignatius Press, San Francisco 1986, s. 30; A. Nichols, *The Thought of Pope Benedict XVI. New Edition. An Introduction to the Theology of Joseph Ratzinger*, Burns & Oates, London–New York 2007, s. 151.

⁹⁶ A. Karpowicz-Zbińkowska, *Idealna muzyka liturgiczna?*, s. 166.

⁹⁷ J. Ratzinger, *Teologia liturgii*, s. 133.

⁹⁸ I. Pawlak, *Liturgia i muzyka*, s. 60.

⁹⁹ Przekład własny. A. Nichols, *The Thought*, s. 147.

poruszony przez piękno, zostaje przez nie całkowicie zagarnięty. Wówczas taki podmiot jest całościowo wciągnięty w rzeczywistość piękna i staje się mu całkowicie poddany, determinowany przez nie i animowany. Taki proces jest najbliższy doświadczeniu chrześcijańskiemu. Pozostawienie przestrzeni dla dzieła/piękna oznacza przyzwolenie na bycie kształtowanym przez nie. W ten sam sposób pozostawienie przestrzeni dla Chrystusa oznacza przyzwolenie na bycie kształtowanym przez niego. Rdzeniem chrześcijańskiego doświadczenia jest transformacja. By uniknąć funkcjonalizacji Boga Balthasar proponuje opozycję: człowiek jako instrument Boga¹⁰⁰. Według Maeseneera grozi to dehumanizacją. Obiekt, który wciąga człowieka, sprawia, że staje się on marionetką. Podmiot jest zredukowany jedynie do „echa”¹⁰¹. Przeciwnego zdania jest jednak Ratzinger, który pisze, że

tylko jeśli człowiek, każdy człowiek, staje przed obliczem Boga i jest gotów mu odpowiedzieć, może być bezpieczny w swej godności jako osoby ludzkiej¹⁰².

Wnioski

Staość tekstów części zmiennych mszy świętej przeznaczonych do śpiewania stoi w opozycji do zmienności w muzyce używanej do ich wykonywania. Teksty te przypisane do poszczególnych formularzy mszalnych w drugiej połowie VII wieku, jednak w wielu wypadkach powiązane z obchodami nawet w wieku IV, nie zmieniły swego miejsca w Mszałe przez stulecia. Można zatem mówić o tradycji sięgającej półtorej tysiąca lat wstecz. Z kolei warstwa muzyczna jest tym, co przez wieki się zmieniało. Poszukiwanie nowych muzycznych form wyrazu jest więc podejściem w pewnym sensie tradycyjnym. Jednak przemiany w myśleniu o tradycji i związkach z przeszłością, jakie zaszły w świecie w epoce nowożytnej, miały wpływ na zmiany, jakie zaszły w podejściu do wykonywania muzyki liturgicznej. Postrzeganie depozytu przekazanego przez przodków za coś z przeszłości, co stoi w opozycji do postępu dziejącego się w terażniejszości, prowadziło do uznania tradycji za ograniczający autonomiczną jednostkę element opresyjny. Pomimo że Kościół bronił się przed skutkami tych przemian przez kilkaset lat, to jednak reforma liturgii, która

¹⁰⁰ H. U. von Balthasar, *The Glory of the Lord. A Theological Aesthetics*, Vol. 1: *Seeing the Form*, transl. by E. Leiva-Merikakis, Ignatius Press-Crossroad Publications, San Francisco–New York 1982, s. 152–153, 224; Y. de Maeseneer, *The Art of Disappearing*, s. 103–104.

¹⁰¹ Y. de Maeseneer, *The Art of Disappearing*, s. 105–106.

¹⁰² J. Ratzinger, *The Feast of Faith*, s. 7 (tłum. własne).

się dokonała w drugiej połowie lat 60. XX wieku i zwyczaje, które pojawiły się w jej następstwie, doprowadziły w praktyce do rezygnacji z używania tradycyjnych tekstów *proprium* mszalnego w ostatnim 50-leciu. W ten sposób doszło do zerwania pewnej więzi z poprzednią praktyką i zubożenia treści, jakie niesie ze sobą liturgia, co można stwierdzić, porównując na przykład treść części zmiennych Mszy Świętej okresu Bożego Narodzenia i polskich kołęd najczęściej śpiewanych w tym okresie. W konsekwencji nastąpiło jeszcze większe oddalenie się muzyki od tekstu liturgicznego. Uznając w całej pełni wartość pieśni ludowej śpiewanej w czasie Mszy Świętej, należy skonstatować, że skoro odejściem muzyki od liturgii było wykorzystanie w praktyce odrębnych tekstów od tych ściśle określonych w Mszale, to powrotem i ponownym zintegrowaniem powinno być właśnie wykorzystanie tekstów liturgicznych, czyli *proprium*. Zupełne odejście od tych schematów grozi zmianą treści danej liturgii, a na dłuższą metę wykorzeniem z wielowiekowej tradycji, która stała się podstawą katolickiej kultury. Wykorzystywanie w czasie liturgii tekstów antyfon, które są zamieszczone w Mszale Rzymskim, jest konieczne dla właściwego kształtowania wiary, albowiem wierni powinni zgodnie z ich treścią współpracować z łaską Bożą we wzrastaniu w niej. Dla muzyków i kompozytorów katolickich w dzisiejszych czasach antyfony mszalne są wyzwaniem, które należy podjąć, by pomóc całemu Kościołowi w odkryciu bogactwa treści, jakie niesie ze sobą katolicka liturgia.

Abstrakt

Między tradycją a liberalizmem. Wybrane problemy związane z wykorzystaniem tekstów *proprium* mszalnego we współczesnej praktyce muzyki liturgicznej

Niezmiennosc sporej części tekstów, które funkcjonowały w liturgii łacińskiej była zasadą przez całą historię Kościoła. W warstwie muzycznej przeciwnie, stosowano coraz nowsze formy i style. Nie wykazywano się ostrożnością we wprowadzaniu nowinek, taką jak w przypadku nowych tekstów mszalnych. Dlatego można powiedzieć, że tradycja muzyki kościelnej opiera się przede wszystkim na związku z tekstem liturgicznym. W warstwie muzycznej podejściem „tradycyjnym” jest poszukiwanie nowych form wyrazu. W praktyce liturgicznej po Soborze Watykańskim II teksty antyfon oparte w dużej części na psalmach najczęściej zastępowane są pieśniami, w znakomitej większości o proveniencji ludowej. Powiązanie niektórych psalmów z konkretnymi momentami roku liturgicznego stało się nieczytelne. To wszystko doprowadziło do osłabienia więzi z Tradycją Kościoła zachodniego,

a warunkiem jej odbudowy jest poszukiwanie form wyrazu adekwatnych do tego, czym jest liturgia w oparciu o jej tradycyjne teksty.

Słowa kluczowe: muzyka kościelna, Tradycja, Msza Święta, proprium, antyfony

Abstract

Between Tradition and Liberalism. Selected Issues of Using the Texts of the Mass "Proprium" in the Contemporary Practice of Liturgical Music

The immutability of a large part of the texts that functioned in the Latin liturgy has been a rule throughout the history of the Church. On the contrary, in terms of music, newer and newer forms and styles were used. The caution was not shown in introducing novelities, as in the case of new texts for the masses, therefore it can be said that the tradition of church music is based primarily on the connection with the liturgical text. In terms of music, the "traditional" approach is the search for new forms of expression. In liturgical practice after the Second Vatican Council, texts of the antiphon, largely based on psalms, are most often replaced with songs, the vast majority of folk origin. The connection of some psalms with specific moments of the liturgical year has become illegible. All this has led to the weakening of ties with the tradition of the Western Church. The condition for reconstruction of mentioned ties is the search for forms of expression adequate to what the liturgy is, based on its traditional texts.

Keywords: sacred music, Tradition, Holy Mass, propers, antiphons

Bibliografia

- Antiphonale Missarum Sextuplex*, éd. par R.-J. Hesbert, Herder, Rome 1967.
- Balthasar H. U. von, *The Glory of the Lord. A Theological Aesthetics*, t. 1: *Seeing the Form*, transl. by E. Leiva-Merikakis, Ignatius Press-Crossroad Publications, San Francisco-New York 1982.
- Bramorski J., *Pieśń nowa człowieka nowego. Teologiczno-moralne aspekty muzyki w świetle myśli Josepha Ratzingera – Benedykta XVI*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2012.
- Casel O., *Misterium przychodzącego Boga*, przeł. A. Ziernicki, TYNIEC Wydawnictwo Benedyktynów, Kraków 2018.

- Casel O., *Misterium świąt chrześcijańskich*, przeł. A. Ziernicki, TYNIEC Wydawnictwo Benedyktynów, Kraków 2014.
- Casel O., *Pamiętka Pana w liturgii pierwotnego Kościoła*, przeł. A. Ziernicki, D. Świdorski OSB, TYNIEC Wydawnictwo Benedyktynów, Kraków 2014.
- Congar Y., *Tradycja i tradycje*, t. 1: *Esej historyczny*, przeł. A. Ziernicki, W drodze – Instytut Tomistyczny, Poznań–Warszawa 2018.
- Deneen P. J., *Dlaczego liberalizm zawiódł?*, przeł. M. J. Czarnecki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2021.
- Fellerer K. G., Hadas M., *Church Music and the Council of Trent*, „The Musical Quarterly” 39 (1953) No. 4, s. 576–594.
- Gihř M., *Ofiara mszy świętej. Wykład dogmatyczny, liturgiczny i ascetyczny dla duchowieństwa i świeckich*, t. 2, przeł. A. Kuleszo, Te Deum, Warszawa 2012.
- Grad P., *O pojęciu tradycji. Studium krytyczne kultury pamięci*, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa 2017.
- Graduale Novum. Editio magis critica iuxta SC 117*, vol. 1: *De dominicis et festis*, ConBrio Verlagsgesellschaft-Libreria Editrice Vaticana, Regensburg–Vaticanum 2011.
- Graduale Romanum*, Desclée & Socii, Paris–Tornaci–Romae–Neo Eboraci 1961.
- Hayburn R. F., *Papal Legislation on Sacred Music 95 A.D. to 1977 A.D.*, The Liturgical Press, Collegeville 1978.
- Hildebrand D. von, *Liturgia a osobowość*, przeł. M. Grabowska, Fundacja Dominikański Ośrodek Liturgiczny–Wydawnictwo M, Kraków 2014.
- Hiley D., *Western Plainchant. A Handbook*, Clarendon Press, Oxford 1993.
- Jeffery P., *Monastic Reading and the Emerging Roman Chant Repertory*, w: *Western Plainchant in the First Millenium. Studies in Medieval Liturgy and its Music*, ed. by S. Gallagher and oth., Routledge, London–New York 2016, s. 45–103.
- Jurczak D., *Klasztor dla muzyki czy muzyka dla klasztoru? Refleksje na temat muzyki kościelnej*, „Pro Musica Sacra” 15 (2017), s. 177–183.
- Kałamorz W., *Śpiew wiernych w liturgii w świetle watykańskiej instrukcji „Musicam Sacram”*, „Pro Musica Sacra” 16 (2018), s. 113–125.
- Karpowicz-Zbińkowska A., *Idealna muzyka liturgiczna?*, „Christianitas” 60–61 (2015), s. 165–179.
- Karpowicz-Zbińkowska A., *Muzyka – zagubiona forma liturgii*, w: A. Karpowicz-Zbińkowska, *Rozbite zwierciadło. O muzyce w czasach ponowoczesnych*, TYNIEC Wydawnictwo Benedyktynów, Kraków 2021, s. 195–203.
- Koselleck R., *Podstawowe pojęcia historii. Wprowadzenie*, w: R. Koselleck, *Semantyka historyczna*, przeł. W. Kunicki, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012, s. 25–48.
- Kunzler M., *Liturgia Kościoła*, przeł. ks. L. Balter, Pallottinum, Poznań 1999.
- Kwasniewski P., *Kryzys i odrodzenie. Tradycyjna liturgia łacińska a odnowa Kościoła*, przeł. P. Kaznowski, TYNIEC Wydawnictwo Benedyktynów, Kraków 2016.

- Leech-Wilkinson D., *Ars Antiqua – Ars Nova – Ars Subtilior*, w: *Antiquity and the Middle Ages. From Ancient Greece to the 15th Century*, ed. by J. McKinnon, Macmillan Press, Basingstoke–London 1990, s. 218–240.
- Maeseener Y. de, *The Art of Disappearing: Religion and Aestheticization*, w: *New Visibility of Religion. Studies in Religion and Cultural Hermeneutics*, ed. by M. Hoelzl, G. Ward, Continuum, London–New York 2008, s. 99–116.
- McKinnon J., *The Advent Project. The Later–Seventh–Century Creation of the Roman Mass Propers*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2000.
- McKinnon J., *Christian Antiquity*, w: *Antiquity and the Middle Ages. From Ancient Greece to the 15th Century*, ed. by J. McKinnon, Macmillan Press, Basingstoke–London 1990, s. 68–87.
- McKinnon J., *Desert Monasticism and the Later Fourth–Century Psalmodic Movement*, „Music & Letters” 75 (1994) No. 4, s. 505–521.
- McKinnon J., *The Fourth-Century Origin of the Gradual*, „Early Music History” 7 (1987), s. 91–106.
- Mszal Rzymski*, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 1963.
- Müller G. L., *Tradycja jako zasada katolickiej teologii*, „Teologia w Polsce” 12 (2018) nr 2, s. 5–17.
- Nichols A., *The Thought of Pope Benedict XVI. New Edition. An Introduction to the Theology of Joseph Ratzinger*, Burns & Oates, London–New York 2007.
- Pawlak I., *Liturgia i muzyka – wzajemne relacje*, „Annales Lublinenses pro Musica Sacra” 5 (2014) nr 5, s. 49–62.
- Pawlak I., *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Polihymnia, Lublin 2001.
- Ogólne wprowadzenie do Mszału Rzymskiego*, Pallottinum, Poznań 2004.
- Pius X, *Tra le sollecitudini*, „Acta Sanctae Sedis” 36 (1903–1904), s. 329–345.
- Pius XII, Encyklika *Musicae Sacrae Disciplina*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 8 (1955) nr 6, s. 335–353.
- Ratzinger J., *The Feast of Faith*, transl. by G. Harrison, Ignatius Press, San Francisco 1986.
- Ratzinger J., *Nowa pieśń dla Pana. Wiara w Chrystusa a liturgia dzisiaj*, przeł. J. Zychowicz, Wydawnictwo Znak, Kraków 1999.
- Ratzinger J., *Teologia liturgii*, przeł. W. Szymona OP, Wydawnictwo KUL, Lublin 2012 (Opera Omnia, 11).
- Shils E., *Tradition*, University of Chicago Press, Chicago 1981.
- Sobór Watykański II, *Sacrosanctum Concilium*.
- Stachyra M., *Znaczenie pieśni religijnej w liturgii Kościoła Katolickiego*, „Studia Elbląskie” 17 (2016), s. 227–236.
- Venable B., *Church Singing: The Fathers and Beyond*, „Contemporary Music Review” 12 (1995) No. 2, s. 77–92.

Walołek J., *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*, Wydział Teologiczny Uniwersytetu Opolskiego, Opole 1997.

White H., *Substancja lat sześćdziesiątych*, w: H. White, *Przeszłość praktyczna*, przeł. A. Ostolski i in., Universitas, Kraków 2014, s. 17–34 (Horyzonty Nowoczesności, 111).

Krzysztof Dobosz – historyk, orientalista, organista. Absolwent Uniwersytetu Jagiellońskiego na kierunkach historia (2011) oraz filologia orientalna (2013) – specjalność turkologia, a także Międzyuczelnianego Instytutu Muzyki Kościelnej w Krakowie (2019).

Krzysztof Musiał

Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi

<https://orcid.org/0000-0002-6475-7999>

krzysztof.musial@amuz.lodz.pl

César Franck (1822–1890): twórczość kompozytorska na organy – wpływ – dziedzictwo

W bieżącym roku obchodzimy dwusetną rocznicę urodzin Césara Francka (1822–1890), jednego z najwybitniejszych kompozytorów muzyki organowej XIX wieku. Jego twórczość jest obecna w programach recitali polskich festiwali organowych oraz w średnim i wyższym szkolnictwie muzycznym. Należałoby jednak zadać pytanie: ile współczesny polski organista wie na temat życia organisty Sainte-Clotilde, jego pozycji w paryskim środowisku, czy tradycji i praktyce wykonawczej utworów? W związku z tym „okrągłym” jubileuszem, autor niniejszego tekstu, na podstawie przeglądu literatury oraz własnych refleksji organisty wykonującego jego kompozycje, postanowił przybliżyć czytelnikowi wybrane zagadnienia związane z życiem i twórczością Césara Francka, mogące stanowić zachętę do większego zainteresowania muzyką tego kompozytora oraz własnych badań.

1. Francuska muzyka organowa przed pojawieniem się Césara Francka

Francja zapisała się w historii muzyki organowej złotymi zgłoskami już w epoce baroku. Świadczy o tym przede wszystkim duża ilość druków z muzyką przeznaczoną ściśle na ten instrument¹, które ukazały się w latach 1660–1740². W kraju tym, szczególnie za czasów panowania Ludwika XIV (1638–1715), panował

¹ Poza kilkoma wyjątkami, np. druk Charlesa Piroya (1668–1730), przeznaczony na klawesyn lub organy, czy *noëls* Louisa-Claude’a D’Aquina (1694–1772), mogące być wykonywane również zespołowo.

² E. Higginbottom, *The French Classical Organ School*, w: *The Cambridge Companion to the Organ*, ed. by N. Thistlethwaite, G. Webber, Cambridge University Press, Cambridge 1998, s. 177.

klimat sprzyjający wystawnej liturgii czy budowaniu wielkich organów w kościołach³. Francuscy organmistrzowie wypracowali wówczas charakterystyczny typ kilkumanuałowego instrumentu, posiadającego szerokie spektrum kolorystyczne, głównie dzięki dużej ilości głosów językowych, alikwotów oraz przestrzennemu rozplanowaniu poszczególnych sekcji instrumentu⁴. Umożliwiło to rozwinięcie gatunków muzyki organowej, które były ściśle związane z określonymi zestawami brzmieniowymi, np. *Plein Jeu*, *Grand Jeu*, *Fond d'orgue* czy *Flûtes*⁵, łączonych następnie w suitę. Zwykle okres ten w literaturze przedmiotu jest nazywany „klasycznym”⁶.

Stopniowy spadek zainteresowania muzyką organową we Francji zaobserwować można od około połowy XVIII wieku⁷, po śmierci wielkich mistrzów epoki klasycznej między innymi Louisa Marchanda (1669–1732), François Couperina (1688–1733) czy Louisa-Nicolas Clérambaulta (1676–1749). Sytuacja francuskiego środowiska organowego zmieniła się jednak diametralnie dopiero po wielkiej rewolucji z 1789 roku. Obliczono, że zniszczono lub uszkodzono w tym czasie ponad dwa tysiące klasycznych instrumentów⁸. Wielu paryskich organistów straciło wówczas pracę lub wykonywało swoje obowiązki w kościołach przejętych przez teofilantropistów, reprezentujących nowy ruch religijny popierany przez rząd Dyrektoriatu (1795–1799). Dopiero po podpisaniu konkordatu w 1801 roku rozpoczęto w świątyniach przywracać kult katolicki, a muzycy mogli wrócić na swoje dawne posady⁹. Za najważniejsze postacie francuskiej muzyki przełomu XVIII i XVII wieku uważa się Claude’a-Benigne’a Balbastre’a (1727–1799), Guillaume’a Lasceuxa (1740–1831) oraz Jacques’a-Marie Charpentiera (1766–1834)¹⁰.

³ F. Douglass, *The Language of the Classical French Organ. A Musical Tradition before 1800. New and Expanded Edition*, Yale University Press, New Haven/Londyn 1995, s. 3.

⁴ F. Douglass, *The Language of the Classical French Organ*, s. 70–73.

⁵ J. Laukvik, *Historical Performance Practice in Organ Playing. An Introduction Based on Selected Organ Works of the 16th–18th Centuries*, vol. 1, Carus, Stuttgart 1996, s. 162.

⁶ E. Higginbottom, *The French Classical Organ School*, s. 176; F. Douglass, *The Language of the Classical French Organ*, s. 70.

⁷ B. van Oosten, *Charles-Marie Widor: Vater der Orgelsymphonie*, Verlag Peter Ewers, Paderborn 1997, s. 15.

⁸ K. Marshall, W. J. Peterson, *Evolutionary Schemes: Organists and Their Revolutionary Music, w: French Organ Music from the Revolution to Franck and Widor*, ed. by L. Archbold, W. J. Peterson, University of Rochester Press, Rochester 1995, s. 4.

⁹ K. Marshall, W. J. Peterson, *Evolutionary Schemes: Organists and Their Revolutionary Music*, s. 6.

¹⁰ K. Marshall, W. J. Peterson, *Evolutionary Schemes: Organists and Their Revolutionary Music*, s. 5–6.

Twórczość owego czasu, dosyć słabo znaną i rzadko wykonywaną¹¹ zaklasyfikować można do *stylu galant*. Ben van Oosten wskazuje na panującą wówczas „tendencję do sekularyzacji”, jak również „wyparcie polifonii przez homofonię oraz *bel canto*”; prócz tego zauważa, że „w pierwszej połowie XIX wieku mało który organista we Francji opanował umiejętność gry na klawiaturze pedałowej”¹².

Mianem „łącznika pomiędzy epoką klasyczną i Césarem Franckiem” określa na bywa twórczość Alexandre’a-Pierre’a-François’a Boëlyego (1785–1858)¹³. Był on autorem kilkunastu zbiorów z muzyką organową, z których sześć zostało wydanych za jego życia¹⁴. Wśród nich należy wyróżnić przede wszystkim *Quatorze Préludes sur des cantiques de Denizot*, nazwany przez Craiga Cramera „francuskim Orgelbüchlein”¹⁵ ze względu na liczne podobieństwa z bachowskim pierwowzorem. Boëly jako pierwszy organista francuski wykorzystywał niemiecki typ klawiatury pedałowej, umożliwiając w ogóle wykonywanie dzieł lipskiego kantora¹⁶, co niewątpliwie przyczyniło się do promocji muzyki Bacha w tym kraju. Prócz muzyki polifonicznej w twórczości organowej Boëly’ego odnaleźć można również dzieła o zacięciu wirtuozowskim, w których wprowadza on elementy faktury fortepianowej. Jednym z najbardziej znanych utworów w tym typie jest popularna *Fantazja i fuga B-dur* z cyklu *Douze pièces pour l’orgue op. 18*¹⁷.

Twórczość Boëlyego nie znalazła jednak zbyt wielkiego uznania, a sam kompozytor został zwolniony w 1851 roku z posady organisty tytularnego kościoła Saint-Germain-l’Auxerrois w Paryżu ze względu na „zbyt surowy” styl gry¹⁸. O tym jak bardzo zlaicyzowana i spłycona została muzyka organowa we Francji niech

¹¹ Może o tym świadczyć całkowite pominięcie jej w *Handbuch Orgelmusik*, jednym z najbardziej popularnych przeglądów literatury organowej.

¹² B. van Oosten, *Charles-Marie Widor: Vater der Orgelsymphonie*, s. 16.

¹³ C. Cramer, *Boëly’s Quatorze Préludes sur des Cantiques de Denizot, op. 15, and the Creation of a French „Christmas” Orgelbüchlein*, w: *French Organ Music from the Revolution to Franck and Widor*, ed. by L. Archbold, W. J. Peterson, University of Rochester Press, Rochester 1995, s. 37.

¹⁴ C. Cramer, *Boëly’s Quatorze Préludes sur des Cantiques de Denizot, op. 15, and the Creation of a French „Christmas” Orgelbüchlein*, s. 37.

¹⁵ C. Cramer, *Boëly’s Quatorze Préludes sur des Cantiques de Denizot, op. 15, and the Creation of a French „Christmas” Orgelbüchlein*, s. 37.

¹⁶ C. Cramer, *Boëly’s Quatorze Préludes sur des Cantiques de Denizot, op. 15, and the Creation of a French „Christmas” Orgelbüchlein*, s. 40–41; francuska klawiatura pedałowa z instrumentów okresu klasycznego posiada bardzo wąskie klawisze, na których wykonywano wyłącznie chorałowe *cantus firmus* w długich wartościach lub proste partie z wykorzystaniem głosu *Flûte 8’*.

¹⁷ H. Schauerte-Maubouet, *Alexandre Pierre François Boëly*, w: *Handbuch Orgelmusik*, Hrsg. R. Faber, P. Hartmann, Bärenreiter, Kassel 2018, s. 380–381.

¹⁸ H. Schauerte-Maubouet, *Alexandre Pierre François Boëly*, s. 379.

zaświadczy stwierdzenie autora artykułu, publikowanego w *Revue et Gazette musicale de Paris* (1845), według którego tylko Boëly i François Benoist (1794–1878) nie kalają organów poprzez wykonywanie na nich „barkaroli, kontredansu, galopu, walca czy polki”¹⁹.

2. Twórczość organowa Césara Francka i jej recepcja

César Franck urodził się w belgijskim Liège i tam spędził pierwsze lata swojego życia oraz odebrał podstawowe wykształcenie muzyczne²⁰. Od 1837 roku kontynuował naukę w Konserwatorium Paryskim w klasach kompozycji i fugi (Aimé Leborne) oraz fortepianu (Pierre Zimmerman), otrzymując pierwsze nagrody²¹. Uczył się również gry na organach i improwizacji u wspomnianego wyżej François Benoista, jednak w tej dziedzinie zdobył tylko drugą nagrodę. Miał zamiar ubiegać się o prestiżową *Prix de Rome*, lecz ostatecznie zrezygnował i opuścił konserwatorium w 1842 roku²². Jako organista pracował najpierw w paryskim kościele Notre-Dame de Lorette, a później w Saint-Jean-Saint-François-au-Maraais, mając pierwszy raz do dyspozycji organy autorstwa Aristide’a Cavaillé-Colla (1811–1899). W 1858 roku został organistą tytularnym bazyliki Sainte-Clotilde, gdzie działał do końca życia²³.

Wśród ogólnych cech muzyki Francka wymienia się przede wszystkim improwizacyjny charakter, a zarazem częste stosowanie polifonii²⁴, zamiłowanie do formy cyklicznej, koncentrację na materiale tematycznym²⁵, stosowanie typu melodyki „kołującej”, czyli „zakotwiczonej na jednym dźwięku z odchyleniami od niego w górę i w dół”²⁶, schromatyzowanej harmoniki, będącej wynikiem melodycznego prowadzenia głosów²⁷ oraz odczuwalny pierwiastek emocjonalny²⁸.

¹⁹ Cyt. za: B. van Oosten, *Charles-Marie Widor: Vater der Orgelsymphonie*, s. 19.

²⁰ V. d’Indy, *César Franck*, transl. from the French of V. d’Indy, Londyn [1909], s. 29–30.

²¹ V. d’Indy, *César Franck*, s. 32–33.

²² V. d’Indy, *César Franck*, s. 34.

²³ V. d’Indy, *César Franck*, s. 40–42.

²⁴ R. M. Longyear, *Nineteenth–Century Romanticism in Music*, Prentice–Hall, New Jersey 1973, s. 209.

²⁵ R. M. Longyear, *Nineteenth–Century Romanticism in Music*, s. 210.

²⁶ L. Stawowa, *Franck César*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna*, efg, red. E. Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987, s. 147.

²⁷ R. M. Longyear, *Nineteenth–Century Romanticism in Music*, s. 209.

²⁸ G. Brooks, *French and Belgian Organ Music after 1800*, w: *The Cambridge Companion to the Organ*, ed. by N. Thistlethwaite, G. Webber, Cambridge University Press, Cambridge 1998, s. 273.

Grając na organach Franck miał wyróżniać się na tle innych wykonawców wielką ekspresją i agogiczną elastycznością²⁹. Jeden z jego uczniów wspominał nawet, że „nie mamy pojęcia, z jaką swobodą wykonywał swoje utwory”³⁰. Trzeba jednak zaznaczyć, że organista Sainte-Clotilde nie był wirtuozem w ścisłym tego słowa znaczeniu. Jego technika oparta była przede wszystkim na umiejętności gry na fortepianie – nie wahał się arpeggiować akordów i nie zwracał szczególnej uwagi na dokładną realizację tekstu, czy inne detale wykonawcze³¹.

Uważa się, że jedną z największych inspiracji przy tworzeniu dzieł organowych były dla Francka instrumenty Cavaillé-Colla³². Oryginalna dyspozycja instrumentu z 1859 roku w Sainte-Clotilde przedstawia się następująco³³:

Tablica 1. Dyspozycja organów Cavaillé-Colla w Sainte-Clotilde (1859)

I manual (Grand Orgue) C–f3	II manual (Positif) C–f3	III manual (Récit) C–f3	Pedał (Pédale) C–d1
Montre 16' Bourdon 16' Montre 8' Flûte harmonique 8' Gambe 8' Bourdon 8' Prestant 4' Octave 4' Quinte 2 2/3' Doublette 2' Plein jeu VII Bombarde 16' Trompette 8' Clairon 4'	Bourdon 16' Montre 8' Bourdon 8' Flûte harmonique 8' Gambe 8' Salicional 8' Prestant 4' Flûte octaviante 4' Quinte 2 2/3' Doublette 2' Plein jeu harmonique V Trompette 8' Cromorne 8' Clairon 4'	Flûte harmonique 8' Bourdon 8' Viole de Gambe 8' Voix céleste 8' Flûte octaviante 4' Octavin 2' Trompette harmonique 8' Basson–Hautbois 8' Voix humaine 8' Clairon 4'	Sousbasse 32' <u>Contrebasse 16'</u> Flûte 8' Octave 8' Bombarde 16' Basson 16' Trompette 8' Clairon 4'
Urządzenia pomocnicze (Pédales de Combinaison): Tirasse Grand Orgue; Tirasse Positif; Positif au Grand Orgue; Récit au Positif; Octaves graves Grand Orgue; Octaves graves Positif; Octaves graves Récit au Positif; Anches Pédale; Anches Grand Orgue; Anches Positif; Anches Récit; Tremblant Récit; Orage; Expression Récit.			

²⁹ H. Schauerte-Maubouet, *César Franck*, w: *Handbuch Orgelmusik*, s. 384.

³⁰ M.-L. Jaquet-Langlais, *The Organ Works of Franck: A Survey of Editorial and Performance Problems*, w: *French Organ Music from the Revolution to Franck and Widor*, s. 170.

³¹ B. van Oosten, *Charles-Marie Widor: Vater der Orgelsymphonie*, s. 219.

³² G. Kauzinger, *Preface*, w: C. Franck, *Complete Works for Organ I. Six pièces pour Grand Orgue. Book I*, ed. by G. Kauzinger, Schott/Universal Edition, Wien 1990, s. 7 (Wiener Urtext Edition).

³³ Tabela za: G. Kauzinger, *Notes on Interpretation*, w: C. Franck, *Complete Works for Organ I. Six pièces pour Grand Orgue. Book I*, s. 79.

Za najważniejsze cechy instrumentów Cavallé-Colla można uznać między innymi³⁴:

- ciepłe, miękkie i pełne brzmienie oparte na dużej ilości głosów ośmiostopowych o różnej charakterystyce brzmieniowej,
- obecność przedętych głosów językowych i fletowych,
- redukcję głosów mieszanych na rzecz głosów językowych,
- zamknięcie trzeciego manualu w szafie ekspresyjnej,
- wprowadzenie dźwigni Barkera, czego skutkiem jest lżejszy opór traktury gry,
- system wentyli, umożliwiających natychmiastowe włączenie przygotowanych wcześniej głosów z grupy *Anches*³⁵,
- klawiaturę pedałową typu niemieckiego.

Zbiór *Six pièces* op. 16–21 (1856–1864) składający się z *Fantazji C-dur*, *Grande pièce symphonique*, *Preludium fugi i wariacji*, *Pastorale*, *Prière* oraz *Finatu* ma prawdopodobnie źródło w improwizacjach Francka, eksplorujących możliwości organów Cavallé-Colla³⁶. Kompozytor kontynuuje tradycję obecną we francuskiej muzyce organowej, dokładnie precyzując registrację każdego z utworów. Podane przez Francka zestawy głosów są przeznaczone na nowoczesny trzymanualowy instrument, z pełnym wykorzystaniem jego możliwości między innymi wentyli uruchamiających sekcje *Anches*. Już w tym pierwszym zbiorze kompozytor prezentuje podstawowe registracje, które zakorzenią się we francuskiej muzyce organowej, takie jak:

- *Fonds 8'* na wszystkich manualach oraz *Hautbois 8'* na manuale *Récit*,
- *Fonds 8'* na wszystkich manualach oraz *Hautbois 8'* i *Trompette 8'* na manuale *Récit*,
- *Fonds 8'* na wszystkich manualach oraz *Anches* na manuale *Récit*,
- *Fonds 16'* i *8'* na wszystkich manualach oraz *Anches* na manuale *Récit*,
- głosy *Voix humaine* lub *Voix céleste* wykorzystywane do lirycznych fragmentów w fakturze akordowej,
- głosy *Hautbois* bądź *Trompette* z manualu *Récit* wykorzystywane solowo przy akompaniamencie fletów na pobocznych manualach.

Franck prezentuje również podstawowy schemat *crescenda* osiąganego poprzez uruchamianie kolejno wentyli – *Anches Récit*, *Anches Positiv* oraz *Anches Grand Orgue* wraz z *Anches Pédale*. Kompozytor precyzyjnie zaznacza również dynamikę, którą osiągać należy za pomocą szafy ekspresyjnej.

³⁴ A. Sung, *The Cavallé-Coll Organ and César Franck's Six pièces*, Arizona State University, Tempe, Arizona 2012, s. 4–7 (praca doktorska); H. Schauerte-Maubouet, *Frankreich. Einleitung. Zum Orgelbau*, w: *Handbuch Orgelmusik*, s. 375–377.

³⁵ Zaznaczone pochyłą czcionką na powyższej dyspozycji.

³⁶ A. Sung, *The Cavallé-Coll Organ and César Franck's Six pièces*, s. 14.

Helga Schauerte-Maubouet wskazuje na „wpływ Mozarta, Beethovena i Schuberta w zakresie kształtowania formy, w szczególności wyczuwalny w złożonym i cyklicznym ukształtowaniu dzieł organowych”³⁷. Pod tym względem najważniejszym utworem w zbiorze *Six pièces* jest z pewnością utwór *Grande pièce symphonique*, który Vincent d’Indy (1851–1931), uczeń i pierwszy biograf Francka uznał za „pierwszą z wszystkich symfonii organowych”³⁸. Dzieło to wyróżnia się szczególnie swoim rozmiarem (trwa ok. 25 minut), kunsztownym rozplanowaniem formalnym i tematycznym, wprowadzeniem technik imitacyjnych (kanon, fuga), zachowanym balansem pomiędzy pierwiastkiem lirycznym i wirtuozowskim, zróżnicowaniem rejestracji oraz głębią emocjonalną³⁹. Nie oznacza to jednak, że elementów nowatorskich nie można odnaleźć w pozostałych utworach ze zbioru. Ciekawą budowę posiada *Fantazja C-dur*, zawierająca trzy zróżnicowane fakturalnie sekcje⁴⁰, połączone ze sobą poprzez krótkie interludia. *Preludium, fuga i wariacja*, jeden z najbardziej popularnych utworów Francka jest w gruncie rzeczy bardzo oryginalnym tryptykiem, łączącym w sobie element liryczny oraz kontrapunktyczny⁴¹. Wirtuozowski *Finale* zawiera z kolei długie solo pedałowe, niespotykane wcześniej we francuskiej muzyce organowej ze względu na ograniczenia klasycznych instrumentów⁴².

Recepcja *Six pièces* była bardzo pozytywna. W *Revue et Gazette musicale de Paris* po koncercie Francka, na którym wykonał on całość zbioru pisano, że dał się on poznać jako „doświadczony kompozytor oraz zręczny instrumentalista”⁴³. Recenzent zaznaczył również, że „poziom sztuki gry na organach rośnie we Francji z dnia na dzień”⁴⁴. Pozytywną opinię na temat zbioru wydał Franz Liszt (1811–1886), twierdząc, że kompozycje w nim zawarte „mają swoje miejsce obok arcydzieł Sebastiana Bacha”⁴⁵. *Six pièces* zostały opublikowane najpierw w małym paryskim wydawnictwie Mayenes-Couvreur, które zostało później kupione przez Durand wraz z prawami do utworów. Zbiór można było kupić zarówno w komplecie, jak

³⁷ H. Schauerte-Maubouet, *César Franck*, s. 384.

³⁸ V. d’Indy, *César Franck*, s. 134–135.

³⁹ H. Schauerte-Maubouet, *César Franck*, s. 386.

⁴⁰ A. Sung, *The Cavaillé-Coll Organ and César Franck’s Six pièces*, s. 14–15.

⁴¹ H. Schauerte-Maubouet, *César Franck*, s. 386–387.

⁴² A. Sung, *The Cavaillé-Coll Organ and César Franck’s Six pièces*, s. 28.

⁴³ C. Strucken-Paland, *Symphonische Züge in César Franck’s Grande pièce symphonique*, w: *César Franck im Kontext. Epoche, Werk und Wirkung*, Hrsg. C. Strucken-Paland, R. Paland, Dohr, Kolonia 2015, s. 107.

⁴⁴ C. Strucken-Paland, *Symphonische Züge in César Franck’s Grande pièce symphonique*, s. 107.

⁴⁵ V. d’Indy, *César Franck*, s. 137.

i w pojedynczych zeszytach. Największą popularnością wśród nabywców cieszyły się *Preludium, fuga i wariacja* oraz *Pastorale*⁴⁶.

Drugi zbiór Francka z dziełami organowymi *Trois pièces* został ukończony we wrześniu 1878 roku. Prawykonanie tych utworów przez kompozytora miało miejsce niecały miesiąc później, w pałacu Trocadéro⁴⁷, podczas serii recitali na nowo wybudowanych organach Cavaillé-Colla⁴⁸. W skład zbioru wchodzi *Fantazja A-dur, Cantabile* oraz *Pièce héroïque*. Podczas prapremiery Franck nie zdecydował się jednak na zaprezentowanie swoich nowych utworów w postaci cyklu, lecz przedzielił je improwizacjami oraz znanym już publiczności *Grande pièce symphonique*⁴⁹.

Fantazja A-dur jest kolejnym bardzo kunsztownie ukształtowanym formalnie utworem Francka osnutym wokół trzech myśli motywicznych⁵⁰. Ze względu na odcinkowy charakter dzieła wyczuwalny jest jego improwizacyjny rodowód. Badacze wskazują również, że obecność quasi-chorałowej melodii oraz rodzaj brzmieniowości sprawia, że utwór ten zbliża się koncepcyjnie do ostatniego zbioru Francka *Trois chorals*⁵¹. Włoska nazwa drugiej kompozycji – *Cantabile* sugerować mogłaby, że słuchacz będzie miał do czynienia z melodyjnym, lekkim i śpiewnym utworem. Istotnie, element kantylenowy dominuje w tym dziele, jednak nie należy zapominać o wysublimowanej konstrukcji formalnej tej kompozycji, zawierającej między innymi krótkie interludia bez melodii solowej, prowadzenie kantyleny w sopranie i tenorze czy odczuwalny pierwiastek kontrapunktyczny⁵². *Pièce héroïque*, jeden z najbardziej popularnych utworów Francka, poprzez swoją wymowę i „heroiczność” zawartą w tytule jest wiązany czasem z uczczeniem ofiar wojny francusko-pruskiej (1870–1871) lub Komuny Paryskiej (1871)⁵³. W kompozycji przewijają się trzy tematy, z których pierwsze dwa, molowe, interpretowane są jako symbole walki i cierpienia, zaś trzeci, durowy, jako rodzaj pochwalnego hymnu–chorału⁵⁴.

⁴⁶ M.-L. Jaquet-Langlais, *The Organ Works of Franck*, s. 148–149.

⁴⁷ M.-L. Jaquet-Langlais, *The Organ Works of Franck*, s. 176.

⁴⁸ R. Smith, *The Organ of Trocadéro and Its Players*, w: *French Organ Music from the Revolution to Franck and Widor*, ed. by L. Archbold, W. J. Peterson, University of Rochester Press, Rochester 1995, s. 296.

⁴⁹ R. Smith, *The Organ of Trocadéro and Its Players*, s. 296.

⁵⁰ H. Schauerte-Maubouet, *César Franck*, s. 388.

⁵¹ H. Schauerte-Maubouet, *César Franck*, s. 389.

⁵² H. Schauerte-Maubouet, *César Franck*, s. 389.

⁵³ H. Schauerte-Maubouet, *César Franck*, s. 389.

⁵⁴ H. Schauerte-Maubouet, *César Franck*, s. 389.

Odbiór *Trois pièces* po koncercie był pozytywny, lecz krytyk z *Revue et Gazette musicale de Paris* stwierdził, że *Pièce héroïque* „zawierało co prawda znakomite fragmenty, jednak wydało się mniej interesujące niż dwa poprzednie utwory”⁵⁵. Franck nigdy później nie wykonał już tej kompozycji publicznie⁵⁶. Co ciekawe, jej pierwsza wersja zawiera zupełnie inne zakończenie⁵⁷.

Trois chorals zostały napisane przez Francka w ostatnim roku jego życia (1890) i zwane są niekiedy „muzycznym testamentem”⁵⁸ organisty Sainte-Clotilde. Kompozytor nie zaczerpnął jednak tematów do swoich chorałów z pieśni religijnych, co mógłby sugerować tytuł zbioru. Należy podkreślić, że gatunek fantazji chorałowej, znany od XVII wieku, doczekał się swojej romantycznej interpretacji, zaprezentowanej po raz pierwszy przez Franza Liszta w jego *Fantazji i fudze na temat chorału „Ad nos, ad salutarem undam”*⁵⁹. W literaturze akcentuje się wpływ, jaki wywarła na innych kompozytorów (w tym Francka) ta kompozycja⁶⁰, wykonywana wielokrotnie we Francji, między innymi przez Camille’a Saint-Saënsa (1835–1921)⁶¹. Chorały autorstwa organisty Saint-Clotilde nie podążają jednak wzorem Liszta *sensu stricto*. Sam kompozytor zwracał uwagę na to, że chorał rozwija się dopiero w trakcie trwania utworu⁶², to znaczy nie jest od początku podany jako temat do wariacji czy przekształceń ewolucyjnych. Charles Tournemire (1870–1939), uczeń Francka, opisał z kolei te kompozycje w następujący sposób: „Jest to niezwykle interesujące połączenie dwóch form – wariacji chorałowej oraz fantazji beethovenowskiej”⁶³.

Chorały zostały opublikowane na początku 1892 roku w stosunkowo dużym nakładzie 300 egzemplarzy⁶⁴. Warto dodać, że Vincent d’Indy informuje o błędnych dedykacjach kompozycji, które zostały wydrukowane w pierwszym wydaniu *Trois chorals*. Według niego oryginalnymi adresatami chorałów mieli być

⁵⁵ R. Smith, *The Organ of Trocadéro and Its Players*, s. 296.

⁵⁶ R. Smith, *The Organ of Trocadéro and Its Players*, s. 296.

⁵⁷ C. Franck, *Complete Works for Organ III. Trois pièces pour Grand Orgue*, ed. by G. Kauzinger, Schott/Universal Edition, Wien 1990, s. 52 (Wiener Urtext Edition).

⁵⁸ H. Schauerte-Maubouet, *César Franck*, s. 390.

⁵⁹ M. Haselböck, *Franz Liszt und die Orgel, Sämtliche Orgelwerke*, Bd. Xa, Universal Edition [Wien 1998], s. 9.

⁶⁰ M. Haselböck, *Franz Liszt und die Orgel, Sämtliche Orgelwerke*, s. 9.

⁶¹ R. Smith, *The Organ of Trocadéro and Its Players*, s. 294.

⁶² H. Schauerte-Maubouet, *César Franck*, s. 390.

⁶³ Cyt. za: Z. A. Cobb, *César Franck and Joseph Jongen: Their Approaches to Writing and Playing the Organ with Historical and Contemporary Considerations of Performance Practice*, Florida State University, Florida, Tallahassee 2021, s. 16 (praca doktorska).

⁶⁴ H. Schauerte-Maubouet, *César Franck*, s. 390.

Alexandre Guilmant (1837–1911), Théodore Dubois (1837–1924) i Eugène Gigout (1844–1925)⁶⁵.

Oprócz trzech opisanych powyżej zbiorów, Franck jest autorem cyklu *L'organiste* opublikowanego pośmiertnie i zawierającego 59 krótkich kompozycji do użytku liturgicznego⁶⁶ oraz kilku drobniejszych utworów o mniejszym znaczeniu.

3. César Franck i jego kontakty z innymi organistami Paryża

Dedykacje utworów Francka nie dotyczą jedynie zbioru *Trois chorals*, gdyż kompozycje ze zbioru *Six pièces* również mają swoich adresatów. Są nimi odpowiednio – Alexis Chauvet (1837–1871), Charles-Valentin Alkan (1813–1888), Camille Saint-Saëns, Aristide Cavaillé-Coll, François Benoist i Louis James Alfred Lefébure-Wély (1817–1869).

Alexis Chauvet, podobnie jak główny bohater tego artykułu, był uczniem Benoista i pracował w kilku kościołach Paryża, między innymi Sainte-Trinité⁶⁷. Wspólnie z Franckiem występowali podczas koncertów inauguracyjnych kilka nowych instrumentów w stolicy Francji, w tym także Notre-Dame (1868), gdzie autor *Six pièces* wykonywał najprawdopodobniej ostateczną wersję *Fantazji C-dur*. Hermann Busch sugeruje, że dedykacja tego utworu Chauvetowi „może być rodzajem pamiątki po wspólnym występie w Notre-Dame”⁶⁸. Organista ten miał też pomagać Franckowi w studiowaniu dzieł Johanna Sebastiana Bacha⁶⁹, którego był wielkim admiratorem⁷⁰.

Charles-Valentin Alkan, także uczeń Benoista, nie pracował jako organista (poza krótkim epizodem w synagodze paryskiej⁷¹). Jest jednak znany jako propagator nieco zapomnianego dziś instrumentu, mianowicie fortepianu z pedałem. Alkan napisał nań szereg preludium i etiud na pedał solo, które mogą być również grane na organach⁷². Wiadomo też, że wykonywał on na tego typu instrumencie organo-

⁶⁵ V. d'Indy, *César Franck*, s. 198; pierwotnie Eugène Gigout, Auguste Durand, Augusta Holmes.

⁶⁶ E. Zimmerman, L. Archbold, „*Why Should We Not Do the Same with Our Catholic Melodies?*” *Guilmant's L'organiste liturgiste*, op. 65, w: *French Organ Music from the Revolution to Franck and Widor*, s. 209.

⁶⁷ H. J. Busch, *Francks Orgelwerke und die Pariser Orgelszene seiner Zeit*, w: *César Franck im Kontext. Epoche, Werk und Wirkung*, s. 28.

⁶⁸ H. J. Busch, *Francks Orgelwerke und die Pariser Orgelszene seiner Zeit*, s. 28.

⁶⁹ L. Davies, *César Franck and his Circle*, Barrie & Jenkins, Londyn 1970, s. 87.

⁷⁰ H. J. Busch, *Francks Orgelwerke und die Pariser Orgelszene seiner Zeit*, s. 28.

⁷¹ H. Schauerte-Maubouet, *Charles-Valentin Alkan*, w: *Handbuch Orgelmusik*, s. 381.

⁷² A. Adler, *Geschichte der Klavier- und Orgelmusik*, Bd. 3, Laaber Verlag, Laaber 2007, s. 1617.

we dzieła Bacha⁷³. Franck bardzo cenil Alkana⁷⁴ i zadedykował mu jeden ze swoich najtrudniejszych utworów na organy – *Grande piece symphonique*. Kompozycja ta zawiera w finale skomplikowaną partię pedału w tonacji Fis–dur, opartą przede wszystkim na gamach, co może być również ukłonem w stronę wyżej wspomnianych etiud. Alkan poświęcił Franckowi z kolei swoje preludia z op. 66 przeznaczone na organy, fortepian z pedałem lub duet fortepianowy⁷⁵. Co ciekawe, ten wirtuoz *piano-pédalier* jest autorem eksperymentalnej *Symfonii na fortepian solo*⁷⁶.

Twórczość organowa Camille’a Saint-Saënsa, kolejnego z uczniów Benoïsta, jest dzisiaj nieco przyćmiona przez kompozycje Francka, Widora czy Vierne’a. Warto jednak zauważyć, że sam Liszt był zachwycony jego interpretacją *Ad nos, ad salutarem undam*, którą autor *Karnawału zwierząt* wykonywał podczas jednego ze wspomnianych wcześniej koncertów organowych w pałacu Trocadéro⁷⁷. Relacja Saint-Saënsa z Franckiem była nieco skomplikowana. Z jednej strony chwalił on grę organisty Sainte-Clotilde⁷⁸, jednak z drugiej strony potrafił zepsuć prapremierę *Kwintetu fortepianowego* Francka, występując w nim jako solista⁷⁹. Wiadomo również, że Saint-Saëns zazdrościł autorowi *Six pièces* estymy i atmosfery pietyzmu, która wokół niego panowała⁸⁰. Według Hermanna Buscha dedykacja *Preludium, fugi i wariacji* może być nawiązaniem do cyklu *6 duetów na fortepian i fisharmonię op. 8*, skomponowanych w 1857 roku przez Saint-Saënsa⁸¹. Franck napisał wszak wersję swojego utworu na taki właśnie skład⁸².

Wspomniany już wcześniej wielokrotnie Aristide Cavaillé-Coll był adresatem dedykacji *Pastorale z Six pièces*. Franck współpracował z tym wybitnym organmistrzem i uczestniczył jako wykonawca w wielu koncertach inauguracyjnych jego instrumenty (m.in. Saint-Sulpice, Saint-Etienne-du-Mont, Sainte-Trinité⁸³). *Pastorale*, będące pogodną, niezbyt długą kompozycją, eksponuje w szczególności charakterystyczne głosy językowe z manualu *Récit* w ciekawych, gęstych fakturach

⁷³ R. Smith, *Playing the Organ Works of César Franck*, Pendragon Press, New York, Stuyvesant 1997, s. 81.

⁷⁴ H. J. Busch, *Francks Orgelwerke und die Pariser Orgelszene seiner Zeit*, s. 30.

⁷⁵ Ch.-V. Alkan, *11 Grands préludes et 1 transcription du Messie de Haendel, op.66*, Richault, Paris 1867, strona tytułowa.

⁷⁶ R. Smith, *Playing the Organ Works of César Franck*, s. 81.

⁷⁷ R. Smith, *The Organ of Trocadéro and Its Players*, s. 295.

⁷⁸ L. Davies, *César Franck and his Circle*, s. 111.

⁷⁹ L. Davies, *César Franck and his Circle*, s. 228–229.

⁸⁰ L. Davies, *César Franck and his Circle*, s. 157.

⁸¹ H. J. Busch, *Francks Orgelwerke und die Pariser Orgelszene seiner Zeit*, s. 29.

⁸² H. Schauerte-Maubouet, *César Franck*, s. 386–387.

⁸³ H. J. Busch, *Francks Orgelwerke und die Pariser Orgelszene seiner Zeit*, s. 30.

z użyciem szafy ekspresyjnej. Utwór ten mógł wspaniale rozbrzmiewać podczas recitali prezentujących instrument i uwypuklać szczególnie dobre cechy organów Cavaillé-Colla⁸⁴.

François Benoist, nauczyciel Francka oraz innych wybitnych francuskich organistów epoki romantyzmu, był adresatem dedykacji jednego z najbardziej intymnych utworów organowych Francka – *Prière*. Ten zasłużony dydaktyk pracował w Konserwatorium Paryskim przez prawie pół wieku, lecz pewnym momencie jego metody nauczania były uważane za przestarzałe⁸⁵. Sytuacji nie poprawiał fakt, że brakowało współczesnego podręcznika oraz odpowiedniego instrumentu dla studentów⁸⁶. Trudno znaleźć konkretny powód, dla którego Franck zadedykował swojemu mistrzowi akurat ten utwór. Być może chodziło o szacunek, który Benoist żywił do swojego instrumentu, wyrażony w cytacie z *Revue et Gazette musicale de Paris*, przytoczonym w pierwszej części tego artykułu⁸⁷. Znamienne jest w tym kontekście również to, że Benoist był autorem piszącym przede wszystkim muzykę religijną, w tym kilku kompozycji o tytule *Prière*⁸⁸.

Jak pisze Busch, „Franck i Lefébure-Wély jawią się nam jako antypody stylu organowego”⁸⁹. Istotnie, Lefébure-Wély był uważany za jednego z najpopularniejszych wirtuozów sceny paryskiej, głównie ze względu na jego brawurowe improwizacje i kompozycje organowe często opierające się na programie, bądź przybierające charakter marsza czy tańców⁹⁰. Muzyka Francka jest z kolei bardziej intymna, głęboka i nieepatująca wirtuozerią. Lefébure-Wély, podobnie jak organista Sainte-Clotilde, skomponował kilka zbiorów przeznaczonych do użytku liturgicznego, między innymi obszerny *L'organiste moderne*⁹¹. Relacja obu kompozytorów nie jest dość gruntownie przebadana. Wiadomo, że zapoczątkowali wspólnie użycie kilku instrumentów Cavaillé-Colla, a Franck nazywa Lefébure-Wély'ego w dedykacji *Finalu* „przyjacielem” („ami”), podobnie jak Chauveta, Saint-Saënsa i Cavaillé-Colla⁹². Wirtuozowski i nieco pompatyczny styl tego ostatniego utworu ze zbioru

⁸⁴ H. J. Busch, *Francks Orgelwerke und die Pariser Orgelszene seiner Zeit*, s. 30.

⁸⁵ L. Davis, *César Franck and his Circle*, s. 76.

⁸⁶ B. van Oosten, *Charles-Marie Widor: Vater der Orgelsymphonie*, s. 17.

⁸⁷ H. J. Busch, *Francks Orgelwerke und die Pariser Orgelszene seiner Zeit*, s. 29.

⁸⁸ K. Beckmann, *Repertorium Orgelmusik 1150–2000*, Bd. 1: *Orgel solo*, Schott, Mainz [u.a.], s. 445–446.

⁸⁹ H. J. Busch, *Francks Orgelwerke und die Pariser Orgelszene seiner Zeit*, s. 30.

⁹⁰ H. Schauerte-Maubouet, *Louis James Alfred Lefébure-Wély*, w: *Handbuch Orgelmusik*, s. 382.

⁹¹ H. Schauerte-Maubouet, *Louis James Alfred Lefébure-Wély*, w: *Handbuch Orgelmusik*, s. 382–383.

⁹² H. J. Busch, *Francks Orgelwerke und die Pariser Orgelszene seiner Zeit*, s. 30.

Six pièces nie pozostawia jednak wątpliwości, dlaczego organista Sainte-Clotilde zdecydował się poświęcić tę kompozycję Lefébure-Wély'emu.

Warto wspomnieć jeszcze o dwóch uczniach Jacquesa-Nicolasa Lemmensa (1823–1881), profesora organów w Konserwatorium Brukselskim, wirtuoza i wykonawcy dzieł Bacha, propagatora absolutnego legata na organach, którego grę Franck miał okazję słyszeć co najmniej raz⁹³.

Pierwszy z nich, Alexandre Guilmant, również występował z Franckiem podczas koncertów inauguracyjnych i był przez niego bardzo ceniony⁹⁴. Marcel Dupré (1886–1971) przekazuje bardzo ciekawą historię dotyczącą znajomości obu kompozytorów:

Po publikacji *Trois pièces* w 1878, Guilmant zagrał [...] Franckowi jego dziewięć utworów, które do tej pory zostały wydrukowane [czyli *Six pièces* oraz *Trois pièces*]. Był on bardzo poruszony, gdyż nigdy wcześniej nie słyszał tych kompozycji wykonanych w ten sposób. Guilmant nie omieszkał zapytać go o wszystkie możliwe szczegóły interpretacji, które Franck chętnie mu podał, a które on następnie skrupulatnie zapisał⁹⁵.

Na podstawie tych przekazów wytworzyła się jedna z głównych linii interpretacji muzyki organowej kompozytora *Six pièces*⁹⁶, przekazywana dalej przez Duprégo i zawarta w jego edycji dzieł organisty Sainte-Clotilde⁹⁷.

Ciekawa relacja łączyła Francka z drugim znanym uczniem Lemmensa, Charlesem-Marią Widorem (1844–1937). Oboje ubiegali się o stanowisko organisty kościoła Saint-Sulpice po śmierci Lefébure-Wély'ego. Cavaillé-Coll zarekomendował jednak młodszego Widora, którego cenił za technikę i muzyczny temperament⁹⁸. Z tego powodu Franck nie miał żalu do swojego przyjaciela organmistrza oraz nowowybranego organisty Saint-Sulpice. Widor z kolei był pod wrażeniem muzykalności autora *Six pièces*, jednak krytykował jego technikę gry:

Był bardzo dobrym muzykiem, ale nie specjalistą. [...] Zagrał nam prawie wszystkie swoje organowe kompozycje w warsztacie Cavaillé-Colla. [...] Przypominam sobie m.in. *Pièce heroïque*, które wykonywał z trudem, gdyż

⁹³ L. Davis, *César Franck and his Circle*, s. 76.

⁹⁴ H. J. Busch, *Francks Orgelwerke und die Pariser Orgelszene seiner Zeit*, s. 34.

⁹⁵ M.-L. Jaquet-Langlais, *The Organ Works of Franck*, s. 152.

⁹⁶ M.-L. Jaquet-Langlais, *The Organ Works of Franck*, s. 170.

⁹⁷ M.-L. Jaquet-Langlais, *The Organ Works of Franck*, s. 151–155.

⁹⁸ B. van Oosten, *Charles-Marie Widor: Vater der Orgelsymphonie*, s. 102.

bardzo dużo nauczał i nie miał czasu na ćwiczenie. [...] Tworzył nie tyle czysto organową muzykę, co raczej muzyczne myśli wyrażane z pomocą organów⁹⁹.

Franck często zaglądał do Saint-Sulpice i przysłuchiwał się grze Widora¹⁰⁰, który później został jego następcą na stanowisku profesora klasy organów Konserwatorium Paryskiego.

4. Uczniowie Francka i jego dziedzictwo

Autor *Six pièces* objął klasę organów w Konserwatorium Paryskim w 1872 roku dzięki rekomendacji Duboisa oraz Saint-Saënsa¹⁰¹. Podczas swoich lekcji skupiał się przede wszystkim na nauce improwizacji i kompozycji, pomijając typowo organowe aspekty techniczne¹⁰². Pochwalał umiejętność płynnej i pięknej modulacji oraz używanie ciekawych i niebanalnych połączeń harmonicznyc¹⁰³. Repertuar egzaminów składał się z utworów Bacha, Mendelssohna oraz prowadzącego klasę, które ponoć studenci przygotowywali krótko przed przesłuchaniami¹⁰⁴. Vincent d'Indy nazwał w związku z tym pracownię Francka raczej „centrum studiów nad kompozycją w Konserwatorium” niż typową klasą organów¹⁰⁵. Docenić należy jednak indywidualne podejście organisty Sainte-Clotilde do każdego ze swoich studentów, brak tworzenia presji oraz atmosfery rywalizacji, pasję do nauczania, umiejętność konstruktywnej krytyki czy zwracanie uwagi na liczne szczegóły kompozycji, w tym jakość materiałów tematycznych, kontrapunktów oraz konstrukcję formalną utworu¹⁰⁶. Ze względu na ojcowskie podejście kompozytora *Six pièces* do swoich uczniów nazywano go „Père Franck”¹⁰⁷.

Wśród jego uczniów–organistów, na których odcisnął szczególne piętno należy wymienić przede wszystkim Charlesa Tournemire’a (1870–1939) oraz Louisa Vierne’a (1870–1937)¹⁰⁸. Zwłaszcza ten pierwszy przyczynił się do stworzenia „legendy

⁹⁹ B. van Oosten, *Charles-Marie Widor: Vater der Orgelsymphonie*, s. 221.

¹⁰⁰ B. van Oosten, *Charles-Marie Widor: Vater der Orgelsymphonie*, s. 104.

¹⁰¹ L. Davis, *César Franck and his Circle*, s. 202–203.

¹⁰² B. van Oosten, *Charles-Marie Widor: Vater der Orgelsymphonie*, s. 219.

¹⁰³ B. van Oosten, *Charles-Marie Widor: Vater der Orgelsymphonie*, s. 220.

¹⁰⁴ B. van Oosten, *Charles-Marie Widor: Vater der Orgelsymphonie*, s. 220.

¹⁰⁵ V. d'Indy, *César Franck*, s. 244.

¹⁰⁶ V. d'Indy, *César Franck*, s. 233–250.

¹⁰⁷ V. d'Indy, *César Franck*, s. 235.

¹⁰⁸ B. van Oosten, *Charles-Marie Widor: Vater der Orgelsymphonie*, s. 221.

Francka” poprzez publikację biograficzną na temat swojego mistrza¹⁰⁹. Osobowość oraz muzyczny styl Tournemire’a różniły się zupełnie od tego, co zaobserwować można w twórczości Francka¹¹⁰. Zacerpnął on od swojego nauczyciela jednak dążenie do stworzenia atmosfery religijnego „mistycyzmu” w kompozycji, co widać w takich utworach jak *Triple Choral op. 41* (poświęcony pamięci Francka¹¹¹), *L’Orgue Mystique op. 51*, *Symphonie sacrée op. 74*. W przypadku Vierne’a wpływ stylu Francka jest szczególnie odczuwalny w charakterystycznej, bardzo schromatyzowanej harmonice, sposobach modulacji, prowadzeniu melodii oraz użyciu kontrapunktu (zwłaszcza kanonu)¹¹².

Po śmierci Francka jego następcami na stanowisku w kościele Sainte-Clotilde byli wybitni organiści i kompozytorzy tacy jak Gabriel Pierné (1863–1937), wspomniany Tournemire czy Jean Langlais (1907–1991)¹¹³. Tamtejsze organy Cavaillé-Colla zostały jednak kilkukrotnie poddane przeróbkom, przez co niemożliwe jest dokładne odwzorowanie ich brzmienia z czasów Francka¹¹⁴. Wytworzyło się kilka szkół interpretacji jego muzyki organowej; Marie-Louise Jaquet-Langlais wyróżnia cztery grupy¹¹⁵: Tournemire, Guilmant–Pierné–Dupré, Mahaut–Marchal–Tournemire–Langlais, Tournemire–Duruflé, podając za przykład różnice w tempach *Trois chorals*¹¹⁶, które istnieją pomiędzy tymi interpretatorami. Inne rozbieżności dotyczą na przykład stosowania *notes communes*, rubata, reguł frazowania, sposobu realizacji łuków czy stosowania absolutnego legata¹¹⁷.

¹⁰⁹ S. Keym, *Erbe der „Franck–Tradition”. Charles Tournemire und sein Triple Choral für Orgel*, w: *César Franck im Kontext. Epoche, Werk und Wirkung*, s. 37.

¹¹⁰ Należałoby wspomnieć tu niezwykle ekspresyjne improwizacje Tournemire’a, które ponoć potrafiły powodować wzburzenie pośród uczestników nabożeństw, por. S. Keym, *Erbe der „Franck–Tradition”*, s. 37.

¹¹¹ H. Schauerte-Maubouet, *Charles Tournemire*, w: *Handbuch Orgelmusik*, s. 411.

¹¹² H. K. Lee, *Louis Vierne’s Pièces de Fantaisie, opp. 51, 53, 54, and 55: Influence from Claude Debussy and Standard Nineteenth-Century Practices*, University of North Texas, Texas, Denton 2016, s. 28, 34 (praca doktorska).

¹¹³ *Sainte-Clotilde. The Consecutive Titulars and Their Assistants in Charge of the Great Organ*, <https://www.orgue-clotilde-paris.info/uk/musiciens-a.htm> (05.04.2022).

¹¹⁴ *Sainte-Clotilde. Le Grand Orgue*, <https://www.orgue-clotilde-paris.info/uk/orgues-a.htm> (05.04.2022).

¹¹⁵ M.-L. Jaquet-Langlais, *The Organ Works of Franck*, s. 170.

¹¹⁶ M.-L. Jaquet-Langlais, *The Organ Works of Franck*, s. 171.

¹¹⁷ D. Roth, *Some Thoughts on the Interpretation of the Organ Works of Franck, on His Organ, and on the Lemmens Traditions*, w: *French Organ Music from the Revolution to Franck and Widor*, s. 189–197.

Wynikiem popularności muzyki Francka i rozważań nad interpretacją jego muzyki były edycje, wśród których wymienić należy przede wszystkim¹¹⁸:

- opracowanie *Six pièces, Trois pièces* oraz *Trois chorals* Marcela Duprégo dla wydawnictwa Bornemann,
- opracowanie *Six pièces, Trois pièces, Trois chorals* Otto Barblana dla wydawnictwa Peters,
- opracowanie *Trois chorals* Maurice'a Duruflégo dla wydawnictwa Durand.

Pierwszą edycję *urtextową*, składającą się z pięciu zeszytów przygotował Günther Kauzinger dla Wiener Urtext Edition (Schott/Universal Edition). Oparta jest ona na manuskryptach oraz zawiera szczegółowy komentarz krytyczny¹¹⁹. Pomimo nazwy *Complete Works for Organ* brakuje w niej jednakowoż wczesnych utworów Francka, takich jak *Andantino g-moll* czy *Pièce Es-dur*.

Inna krytyczna edycja współczesna dostępna jest w wydawnictwie Wayne Leupold i przygotowana została przez właściciela przedsiębiorstwa¹²⁰. Zawiera ona zbiory *Six pièces, Trois pièces* oraz *Trois chorals*, zaś poprawki naniesione są na faksymile oryginalnego wydania (Durand).

W 2018 roku wydawnictwo Bärenreiter opublikowało pierwszy tom nowej edycji dzieł organowych Francka, zawierający jego wczesne kompozycje oraz zachowane szkice, po raz pierwszy z komentarzem krytycznym¹²¹. W planach jest drugi zeszyt, mający obejmować pierwszą część *Six pièces* wraz z niepublikowanymi wcześniejszymi wersjami *Fantazji C-dur* oraz *Preludium, fugę i wariację* w opracowaniu kompozytora na fisharmonię i fortepian¹²².

Wiek XX obfitował w wiele nagrań fonograficznych dzieł organowych Francka. W pierwszej kolejności należy wymienić *Pastorale, Cantabile, Chorał a-moll* zarejestrowane przez Tournemire'a na organach Sainte-Clotilde w roku 1930, które można posłuchać obecnie bezpłatnie w serwisie YouTube¹²³. Wśród innych historycznych nagrań szczególnie ciekawe są, w opinii autora niniejszego artykułu,

¹¹⁸ M.-L. Jaquet-Langlais, *The Organ Works of Franck*, s. 148–159.

¹¹⁹ *César Franck. Complete Works for Organ I–V*, ed. by G. Kauzinger, Schott/Universal Edition, Wien 1990–1997 (Wiener Urtext Edition).

¹²⁰ *The Complete Organ Works of César Franck, Series I (Original Compositions)*, vol. 1–2, ed. by W. Leupold, Wayne Leupold Editions, North Carolina, Colfax 2002 (Series I, Original Compositions).

¹²¹ *César Franck. Complete Works for Organ and for Harmonium, 1: Early Organ Works/Fragments*, ed. by C. Strucken-Paland, Bärenreiter, Kassel 2018.

¹²² Zapowiedź na stronie, [https://www.baerenreiter.com/en/shop/product/details/BA9292/\(05.04.2022\)](https://www.baerenreiter.com/en/shop/product/details/BA9292/(05.04.2022)).

¹²³ Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=-3sJnuU086U&list=PLUkp2GgFi3feQmyImDKlk46gLfDf-lKDGg> (05.04.2022).

rejestracje Marcela Duprégo (w paryskim Saint-Sulpice oraz kościele św. Tomasza w Nowym Jorku)¹²⁴, jak również dwanaście głównych dzieł organowych wykonanych przez Jeana Langlaisa na organach Sainte-Clotilde¹²⁵. Kompozycje Francka nagrywali też wybitni organiści dwudziestowieczni, przede wszystkim spadkobiercy generacji „symfoników francuskich”, takich jak: Marie-Claire Alain, Jean Gillou, Daniel Roth, Ben van Oosten, Olivier Latry czy Eric Lebrun.

Oprócz wspomnianych wcześniej publikacji biograficznych napisanych przez Tournemire’a i d’Indy’ego powstały książki Roberta Stove’a – *César Franck: His Life and Times*¹²⁶ czy Timothy’ego Flynna – *César Franck: An Annotated Biography*¹²⁷. Do badań nad interpretacją muzyki organowej autora *Six pièces* przyczynił się w szczególności Rollin Smith poprzez swoje dwie publikacje – *Toward an Authentic Interpretation of the Organ Works of César Franck* oraz *Playing the Organ Works of César Franck*. Omawia w nich każdą z kompozycji organisty Saint-Clotilde, przedstawia jej historię, podaje przykłady rejestracji oraz sposoby rozwiązania zagadnień technicznych¹²⁸.

5. Rezonans twórczości Césara Francka i francuskiej szkoły organowej w Polsce

Jerzy Erdman odnalazł ślady inspiracji francuską muzyką organową XIX wieku w polskim środowisku organowym już w twórczości Mieczysława Surzyńskiego (1866–1924), a szczególnie w jego cyklu *Improvisations pour orgue op. 36*¹²⁹. Świadczyć mają o tym użyte formy i gatunki (*Toccata, Pastorale, Noël*), francuska pisownia tytułów kompozycji i fakturalne nawiązania do fragmentów symfonii Widora. Erdman wskazuje również na francuskie oznaczenia rejestrów (*Flûte harmonique, Clairon, Hautbois, Montre*), które obecne są w *Choral varié op. 50* tego kompozytora¹³⁰.

¹²⁴ Wykaz nagrań Marcela Duprégo, <https://www.discogs.com/artist/962968-Marcel-Dupré> (05.04.2022).

¹²⁵ Wykaz nagrań Jeana Langlaisa, <https://www.discogs.com/artist/1442163-Jean-Langlais> (05.04.2022).

¹²⁶ R. Stove, *César Franck. His Life & Times*, Scarecrow Press, Lanham/Toronto/Plymouth 2012.

¹²⁷ T. Flynn, *César Franck. An Annotated Bibliography*, Pendragon Press, New York, Stuyvesant 2019.

¹²⁸ R. Smith, *Playing the Organ Works of César Franck*, s. X.

¹²⁹ J. Erdman, *Polska muzyka organowa epoki romantycznej*, Wydawnictwo Konsultacja, Warszawa [1993], s. 184–192.

¹³⁰ J. Erdman, *Polska muzyka organowa epoki romantycznej*, s. 194.

Ważną rolę w promocji francuskiego repertuaru na organy solo (Dubois, Dupré, Franck, Gigout, Guilmant, Saint-Saëns) w Polsce odegrał z pewnością Feliks Nowowiejski (1877–1946)¹³¹. Kompozytor ten wykonywał utwory wyżej wymienionych twórców na falach Radia Poznań oraz w trakcie swoich licznych recitali w kraju. Posiadał również pokaźną bibliotekę nutową i był zorientowany nawet w najnowszych kompozycjach (m.in. grał *Drogę krzyżową* M. Duprégo¹³²). Nie sposób nie wspomnieć w tym miejscu o dziewięciu symfoniach organowych Nowowiejskiego, reprezentujących typowo francuski gatunek, noszących jednak ślady inspiracji muzyką niemiecką, w tym Maxa Regera¹³³.

Francuska muzyka organowa zdomowała się na dobre w Polsce dopiero od czasów dwudziestolecia międzywojennego dzięki „ojcu polskiej szkoły organowej”¹³⁴, Bronisławowi Rutkowskiemu (1898–1964), który był uczniem Louisa Vierne’a¹³⁵. Wykonywał on utwory Francka, między innymi *Chorał a-moll*¹³⁶ i zadawał je swoim studentom¹³⁷. Nie bez znaczenia jest fakt, że w drugiej części *Zeszytów organowych* przygotowanych przez Rutkowskiego dla Polskiego Wydawnictwa Muzycznego znajdują się aż dwa utwory organisty Sainte-Clotilde – *Pastorale* oraz *Cantabile*¹³⁸. Oprócz tego, w późniejszych latach, w tym samym wydawnictwie ukazały się *Cantabile* w opracowaniu Józefa Chwedczuka¹³⁹ w serii „Miniatury Organowe” oraz *Preludium, fuga i wariacja* pod redakcją Wojciecha Widłaka¹⁴⁰.

Kontynuatorem tradycji Bronisława Rutkowskiego był jeden z jego najwybitniejszych uczniów – Joachim Grubich. Najprawdopodobniej nagrał on najwięcej utworów Francka spośród wszystkich polskich organistów. Z jego dorobku

¹³¹ I. Wyrwa, *Problematyka wykonawcza utworów organowych Feliksa Nowowiejskiego w świetle poglądów estetycznych kompozytora*, Wydawnictwo KUL, Lublin, 2011, s. 107.

¹³² I. Wyrwa, *Problematyka wykonawcza utworów organowych Feliksa Nowowiejskiego*, s. 165.

¹³³ I. Wyrwa, *Problematyka wykonawcza utworów organowych Feliksa Nowowiejskiego*, s. 235.

¹³⁴ D. Bąkowski-Kois, *Bronisław Rutkowski*, <https://www.amuz.krakow.pl/o-nas/poczet-rektorow/rektorzy-akademii-muzycznej/bronislaw-rutkowski-1955-1964/> (05.04.2022).

¹³⁵ M. Stefański, *Dziedzictwo*, Petrus, Kraków, 2021, s. 77.

¹³⁶ W. Falk, *Bronisław Rutkowski. Organista, wirtuoz i muzyk kościelny w aspekcie jego artystycznej estetyki, aktywności publicystycznej, upowszechnieniowej i pedagogicznej*, w: *Organy i muzyka organowa IX*, red. J. Krassowski, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 1994, s. 110 (Prace Specjalne, 52).

¹³⁷ M. Stefański, *Dziedzictwo*, s. 97.

¹³⁸ *Zeszyty organowe II*, red. B. Rutkowski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1965.

¹³⁹ C. Franck, *Cantabile*, red. J. Chwedczuk, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1958.

¹⁴⁰ C. Franck, *Preludium, fuga i wariacja op. 18*, red. W. Widłak, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1999.

fonograficznego wyróżnia się szczególnie monograficzna płyta poświęcona organiście Sainte-Clotilde z kompletem *Trois Chorals* oraz *Cantabile, Pièce heroïque, Prière* i *Pastorale*, zarejestrowana na organach Katedry Poznańskiej w 2004 roku¹⁴¹. Grubich nagrał również *Grande pièce symphonique*¹⁴² oraz *Preludium, fugę i wariację*¹⁴³.

Ślady inspiracji twórczością i osobą Césara Francka odnaleźć można również w polskich współczesnych kompozycjach na organy solo, takich jak *Hommage a César Franck* Mariana Sawy¹⁴⁴ czy *Tryptyk na duże organy* Tadeusza Machla¹⁴⁵ (poświęcony pamięci organisty Saint-Clotilde).

W swojej pracy na temat kultury organowej w powojennej Polsce Ilona Kubiaczyk-Adler wymienia dzieła Francka jako jedne z najczęściej występujących podczas programów recitali¹⁴⁶. Tezę tę można potwierdzić prześledziwszy historię dwóch najstarszych krakowskich festiwali – Tynieckich Recitali Organowych oraz Dni Muzyki Organowej. Na instrumencie podkrakowskiego opactwa benedyktynów zostały wykonane wszystkie z dwunastu „wielkich” utworów organisty Saint-Clotilde. Jego muzyka pojawiała się nieomal w każdej edycji festiwalu, który odbywał się od 1972 roku¹⁴⁷. Nieco rzadziej kompozycje Francka wykonywano podczas Dni Muzyki Organowej, niemniej pojawiały się one w programach koncertów w miarę regularnie, średnio co 2–3 lata¹⁴⁸. Podczas tych dwóch festiwali najczęściej grano *Trois chorals*, w szczególności *Chorał a-moll*, jak również *Preludium, fugę i wariację* i *Grande pièce symphonique*. Tylko jeden raz w programach koncertów Tynieckich Recitali Organowych pojawiły się *Fantazja C-dur* oraz *Finale*.

¹⁴¹ J. Grubich, *César Franck. Joachim Grubich gra na organach Katedry Poznańskiej*, Studio S Production, 2004, CD.

¹⁴² J. Grubich, *Duc in altum. Joachim Grubich gra na organach Katedry Poznańskiej*, Studio S Production, 2003, CD.

¹⁴³ J. Grubich, *Wieczór organowy w Filharmonii Lubelskiej*, DUX, 2004, CD.

¹⁴⁴ Spis utworów Mariana Sawy na stronie: <http://mariansawa.org/marian-sawa/kompozycje/muzyka-instrumentalna/> (05.04.2022).

¹⁴⁵ T. Machl, *Tryptyk na duże organy*, Agencja Autorska, Warszawa 1976.

¹⁴⁶ I. Kubiaczyk-Adler, *Organ Culture in Post-War Poland: 1945–2012*, Arizona State University, Arizona, Tempe 2012, s. 60 (praca doktorska).

¹⁴⁷ J. Woszczalski, *Tynieckie Recitale Organowe w latach 1972–2018: geneza, przebieg, znaczenie festiwalu w kontekście prezentacji kompozycji organowych w przestrzeni sakralnej*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2019, s. 129–130 (praca magisterska).

¹⁴⁸ M. Białko, *Krakowskie Dni Muzyki Organowej (1966–2005): geneza, przebieg oraz wpływ festiwalu na wykonawstwo i budownictwo organowe w Krakowie*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2011, s. 129 (praca magisterska).

Konkluzja

Z powyższych rozważań wynika, jak wielką rolę odegrał César Franck w historii muzyki organowej i jak duży rezonans osiągnęła jego twórczość. Wprawdzie Widor czy Guilmant byli organistami biegłszymi technicznie, jednak to właśnie *Père Franck* przetrwał szlaki, publikując kompozycje o zupełnie nowej jakości brzmieniowej i artystycznej. Christiane Strucken-Paland zauważa, że „Franck prawdopodobnie jako pierwszy we Francji przeniósł orkiestrowe techniki kompozytorskie [...] na grunt muzyki organowej”¹⁴⁹. Autorka zwraca również uwagę na to, jak nowatorska była prezentacja *Six pièces* Francka – „koncertowej muzyki solistycznej w przestrzeni sakralnej”¹⁵⁰.

Organista Saint-Clotilde może stanowić dla współczesnych muzyków wzór twórcy bezkonfliktowego, pokornego, o czym świadczą chociażby jego dobre relacje z osobami o zupełnie odmiennej osobowości artystycznej (Saint-Saëns, Lefébure-Wély). Docenić należy również jego talent pedagogiczny i umiejętność indywidualnego podejścia do ucznia.

Na popularność jego kompozycji wskazują zaś liczne nagrania, edycje nutowe dzieł oraz nawiązania w kompozycjach późniejszych autorów do jego stylu. Wiele z jego utworów stanowić może dla młodych adeptów doskonały wstęp do problematyki wykonawczej francuskiej muzyki organowej (choćby fragmenty *L'organiste* czy *Preludium, fuga i wariacja*), z kolei dzieła takie jak *Grande pièce symphonique* czy *Trois chorals* potrafią stanowić wyzwanie nawet dla wirtuozów.

Warto zastanowić się, czy w rezultacie jubileuszu dwusetnej rocznicy urodzin kompozytora mogłoby powstać pierwsze polskie kompletne nagranie wszystkich dzieł organowych Francka bądź pierwsza polska monografia na temat jego muzyki.

Abstrakt

César Franck (1822–1890): twórczość kompozytorska na organy – wpływ – dziedzictwo

Autor porusza w tekście zagadnienia dotyczące muzyki organowej Césara Francka oraz wpływu jego osoby i twórczości na środowisko organowe we Francji. W pierwszej części

¹⁴⁹ C. Strucken-Paland, *Symphonische Züge in César Francks Grande pièce symphonique*, s. 111.

¹⁵⁰ C. Strucken-Paland, *Symphonische Züge in César Francks Grande pièce symphonique*, s. 107.

artykułu przedstawiona została sytuacja środowiska organowego w kraju przed pojawieniem się autora *Six pièces*. W kompleksowy sposób scharakteryzowana jest francuska muzyka organowa okresu „klasycznego” oraz porewolucyjna wraz z jej najwybitniejszymi przedstawicielami. Druga część tekstu dotyczy muzyki organowej Césara Francka. Na początku przedstawiono najważniejsze informacje dotyczące jego życiorysu oraz krótką charakterystykę stylu kompozytorskiego i wykonawczego. Następnie autor wymienia najważniejsze cechy stylistyczne i konstrukcyjne organów kościoła Sainte-Clotilde autorstwa wybitnego organmistrza Cavaillé-Colla. Wreszcie omówione zostają syntetycznie trzy najważniejsze zbiory autorstwa organisty Saint-Clotilde – *Six pièces*, *Trois pièces* oraz *Trois chorals*. Kolejna część tekstu dotyczy kontaktów Césara Francka z ówczesnym środowiskiem organowym Paryża. Przedstawiono relacje kompozytora z osobami, którym zadedykował swoje *Six pièces* na organy solo oraz jego kontakty z uczniami Jacquesa-Nicolasa Lemmensa. W czwartej części tekstu opisana została klasa organów Francka w Konserwatorium Paryskim, jego metody nauczania oraz wpływ na studentów. Przedstawiono poszczególne szkoły interpretacji muzyki organisty Sainte-Clotilde, które wytworzyły się po jego śmierci oraz wybrane edycje dzieł, publikacje na jego temat i najważniejsze nagrania. Ostatnia część tekstu zawiera informację na temat wpływu francuskiej szkoły organowej oraz Césara Francka na organistów i kompozytorów polskich, między innymi Mieczysława Surzyńskiego, Feliksa Nowowiejskiego oraz Bronisława Rutkowskiego. Wskazano również na obecność jego dzieł podczas polskich festiwali organowych.

Słowa kluczowe: muzyka, organy, romantyzm, francuska szkoła organowa, symfonizm organowy, Francja, César Franck, Aristide Cavaillé-Coll

Abstract

César Franck (1822–1890): Compositions for Organ – Influences – Legacy

In this text the author talks about topics involving César Franck's organ music and the influence he and his work had on the French organ music. The first part of the article describes the climate of the organ music in that country before the appearance of the *Six pièces* author. It also contains a comprehensive description of French organ music of the “classical” and post-revolution periods along with their finest representatives. The second part is about César Franck's organ music. The beginning showcases highlights from his biography and a short description of his composing and performing style. Next, the author talks about the most important stylistic and structural characteristics of the Sainte-Clotilde

organ, constructed by the exceptional builder Cavaillé-Coll. Finally, shortly presented are three of his finest piece collections – *Six pièces*, *Trois pièces* and *Trois chorals*. The next part talks about César Franck's relations with members of the Paris organ music circle at the time. Showcased are the relationships between the composer and the people he dedicated his organ solo work *Six pièces*. Briefly described are also contacts between Franck and two brilliant students of Jacques-Nicolas Lemmens. The fourth part describes Franck's class from the Paris Conservatory, his teaching methods and the influence he had on his students. Presented are also schools of interpreting the Saint-Clotilde organists' music that have been developed after his death as well as select editions of his works, publications about him and the most prominent recordings. The last part consists of information about the influence that the French organ school and César Franck had on Polish organists and composers such as Mieczysław Surzyński, Feliks Nowowiejski and Bronisław Rutkowski. Also, pointed out is the presence of his works on Polish organ festivals.

transl. Tomasz Mika

Keywords: music, organs, romanticism, French organ school, organ symphony, France, César Franck, Aristide Cavaillé-Coll

Bibliografia

- Alkan Ch.-V., *11 Grands préludes et 1 transcription du Messie de Haendel, op.66*, Richault, Paris 1867.
- Bąkowski-Kois D., *Bronisław Rutkowski*, <https://www.amuz.krakow.pl/o-nas/poczet-rektorow/rektorzy-akademii-muzycznej/bronislaw-rutkowski-1955-1964/> (05.04.2022).
- Beckmann K., *Repertorium Orgelmusik 1150–2000*, Bd. 1: *Orgel solo*, Schott, Mainz [u.a.].
- Białko M., *Krakowskie Dni Muzyki Organowej (1966–2005): geneza, przebieg oraz wpływ festiwalu na wykonawstwo i budownictwo organowe w Krakowie*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2011 (praca magisterska).
- César Franck im Kontext. Epoche, Werk und Wirkung*, Hrsg. C. Strucken-Paland, R. Paland, Dohr, Kolonia 2015.
- Cobb Z. A., *César Franck and Joseph Jongen: Their Approaches to Writing and Playing the Organ with Historical and Contemporary Considerations of Performance Practice*, Florida State University, Florida, Tallahassee 2021 (praca doktorska).
- D'Indy V., *César Franck*, transl. from the French of V. d'Indy, Londyn 1909.
- Davies L., *César Franck and his Circle*, Barrie & Jenkins, Londyn 1970.
- Douglass F., *The Language of the Classical French Organ. A Musical Tradition before 1800*, Yale University Press, New Haven/Londyn 1995.
- Edler A., *Geschichte der Klavier- und Orgelmusik*, Bd. 3, Laaber Verlag, Laaber 2007.
- Erdman J., *Polska muzyka organowa epoki romantycznej*, Wydawnictwo Konsultacja, Warszawa [1993].

- Flynn T., *César Franck. An Annotated Bibliography*, Pendragon Press, New York, Stuyvesant 2019.
- Franck C., *Cantabile*, red. J. Chwedczuk, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1958.
- Franck C., *Complete Works for Organ and for Harmonium*, 1: *Early Organ Works/Fragments*, ed. by C. Strucke-Paland, Bärenreiter, Kassel 2018.
- Franck C., *Complete Works for Organ I–V*, ed. by G. Kauzinger, Schott/Universal Edition, Wien 1990–1997 (Wiener Urtext Edition).
- Franck C., *Preludium, fuga i wariacja op. 18*, ed. by W. Wiślak, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1999.
- Franck C., *The Complete Organ Works of Cesar Franck*, vol. 1–2, ed. by W. Leupold, Wayne Leupold Editions, North Carolina, Colfax 2002 (Series I, Original Compositions).
- French Organ Music from the Revolution to Franck and Widor*, ed. by A. Lawrence Archbold, W. J. Peterson, University of Rochester Press, Rochester 1995.
- Grubich J., *César Franck. Joachim Grubich gra na organach Katedry Poznańskiej*, Studio S Production, 2004, CD.
- Grubich J., *Duc in altum. Joachim Grubich gra na organach Katedry Poznańskiej*, Studio S Production, 2003, CD.
- Grubich, Joachim, *Wieczór organowy w Filharmonii Lubelskiej*, DUX, 2004, CD.
- Handbuch Orgelmusik*, Hrsg. R. Faber, Rudolf, Ph. Hartmann, Bärenreiter, Kassel 2018.
- Haselböck M., *Franz Liszt und die Orgel. Sämtliche Orgelwerke*, Bd. Xa, Universal Edition [Wien 1998].
- Kubiacyk-Adler I., *Organ Culture in Post-War Poland: 1945–2012*, Arizona State University, Arizona, Tempe 2012 (praca doktorska).
- Laukvik J., *Historical Performance Practice in Organ Playing. An Introduction Based on Selected Organ Works of the 16th–18th Centuries*, vol. 1, Carus, Stuttgart 1996.
- Lee H. K., *Louis Vierne's Pièces de Fantaisie, opp. 51, 53, 54, and 55: Influence from Claude Debussy and Standard Nineteenth-Century Practices*, University of North Texas, Teksas, Denton 2016 (praca doktorska).
- Longyear R. M., *Nineteenth-Century Romanticism in Music. Second Edition*, Prentice-Hall, New Jersey, Englewood Cliffs 1973.
- Machl T., *Tryptyk na duże organy*, Agencja Autorska, Warszawa 1976.
- Nagrania Charlesa Tournemire'a: <https://www.youtube.com/watch?v=-3sJnuU086U&list=PLUkp2GgFi3feQmyImDKlk46gLdF-IKDGg> (05.04.2022).
- Oosten B. van, *Charles-Marie Widor: Vater der Orgelsymphonie*, Verlag Peter Ewers, Paderborn 1997.
- Organy i muzyka organowa IX*, red. J. Krassowski, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 1994 (Prace Specjalne, 52).
- Sainte-Clotilde. Le Grand Orgue*, <https://www.orgue-clotilde-paris.info/uk/orgues-a.htm> (05.04.2022).

- Sainte-Clotilde. The Consecutive Titulars and Their Assistants in Charge of the Great Organ*, <https://www.orgue-clotilde-paris.info/uk/musiciens-a.htm> (05.04.2022).
- Smith R., *Playing the Organ Works of César Franck*, Pendragon Press, New York, Stuyvesant 1997.
- Spis utworów Mariana Sawy, <http://mariansawa.org/marian-sawa/kompozycje/muzyka-instrumentalna/> (05.04.2022).
- Stawowa L., *Franck César*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna, efg*, red. E. Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987.
- Stefański M., *Dziedzictwo*, Petrus, Kraków 2021.
- Stove R., *César Franck. His Life & Times*, Scarecrow Press, Lanham/Toronto/Plymouth 2012.
- Sung A., *The Cavallé-Coll Organ and César Franck's Six pièces*, Arizona State University, Tempe, Arizona 2012 (praca doktorska).
- The Cambridge Companion to the Organ*, ed. by N. Thistlethwaite, G. Webber, Cambridge University Press, Cambridge 1998.
- Woszczalski J., *Tynieckie Recitale Organowe w latach 1972–2018: geneza, przebieg, znaczenie festiwalu w kontekście prezentacji kompozycji organowych w przestrzeni sakralnej*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2019 (praca magisterska).
- Wykaz nagrań Jeana Langlaisa, <https://www.discogs.com/artist/1442163-Jean-Langlais> (05.04.2022).
- Wykaz nagrań Marcela Duprégo, <https://www.discogs.com/artist/962968-Marcel-Dupré> (05.04.2022).
- Wyrwa I., *Problematyka wykonawcza utworów organowych Feliksa Nowowiejskiego w świetle poglądów estetycznych kompozytora*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2011.
- Zeszyty organowe II*, red. B. Rutkowski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1965.

Krzysztof Musiał – organista, pedagog, animator życia muzycznego. Laureat kilku międzynarodowych i ogólnopolskich konkursów organowych, między innymi III nagrody na X Międzynarodowym Konkursie im. Mikaela Tariverdieva w Kaliningradzie (2017), III nagrody na VI Międzynarodowym Konkursie im. Feliksa Nowowiejskiego w Poznaniu (2017). Jest absolwentem krakowskiej Akademii Muzycznej w klasie organów prof. dr. hab. Andrzeja Białki (dyplom z wyróżnieniem). Aktualnie w Akademii Muzycznej w Krakowie przygotowuje pracę doktorską związaną z ostatnim cyklem Petra Ebena – *Labiryntem świata i rajem serca*. Występował jako solista i kameralista podczas międzynarodowych i ogólnopolskich festiwali (m.in. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Organowej i Kameralnej w Kamieniu Pomorskim, Staromiejskich Koncertów Organowych w Poznaniu, Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Organowej i Kameralnej w Leżajsku, Tynieckich Recitali Organowych i Dniach Muzyki Organowej w Krakowie czy Wieczorach Tumskich we Wrocławiu). Koncertował również poza granicami kraju – we Francji, Holandii, Libanie, Niemczech, Rosji i na Litwie. Pracuje w Akademii

Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Archidiecezjalnej Szkole Muzycznej II stopnia w Krakowie oraz Miejskim Ośrodku Kultury w Brzesku. Jest również członkiem Komisji Muzyki Kościelnej w Archidiecezji Krakowskiej.

FLORILEGIUM CHORALE

Gionata Brusa

Institute of Musicology of the University of Würzburg

<https://orcid.org/0000-0003-1649-1708>

brusa.gionata@gmail.com

Some remarks about the “*Liber Ordinarius*” ms. 51 in the Library of the Krakow Cathedral Chapter

“In nomine Domini. Incipit libellus [...] per circulum [anni] [...] divinum officium [...] que vituperio cele[...] est”. This introductory sentence, unfortunately incomplete due to the imperfect condition of the parchment, marks the beginning of ms. 51 preserved in the Chapter Library of Krakow Cathedral (from here onward LO). As previous studies have already shown¹, this manuscript, from the point of view of liturgical book terminology, is a *Liber Ordinarius*. Copied at the end of the 12th or the beginning of the following century, this codex is currently the oldest source in our possession for the study of the liturgical-musical repertoire of the office in Krakow Cathedral.

But before examining the manuscript, it is first necessary to clarify what a *Liber Ordinarius* is. Scholarly interest in this type of liturgical manuscript has grown considerably in recent decades, and an increasingly clear understanding of their importance is emerging.

The *Liber Ordinarius* is the effort of a cathedral church, a monastery, a collegiate church, or a well-defined religious community (monastic or canonical

¹ S. Windakiewicz, *Dramat liturgiczny w Polsce średniowiecznej*, “Rozprawy Wydziału Filologicznego Akademii Umiejętności w Krakowie” 34 (1903), p. 349–495; *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele*, 6: *Nachträge, Handschriftenverzeichnis, Bibliographie*, Nr. 603, Hrsg. W. Lipphardt, Berlin–New York 1981, p. 311; J. W. Boguniowski, *Ordinarium Olomucense-Cracoviense. Studium krytyczne*, “*Nasza Przeszłość*” 95 (2001), p. 5–27; H. J. Sobeczko, *Liturgia katedry wrocławskiej według przedtrydenckiego Liber Ordinarius z 1563 roku*, Opole 1993; *Corpus Antiphonalium Officii Ecclesiarum Centralis Europae*, VII/A: *Kraków (Temporale)*, red. J. Kubienc, Z. Czagány, P. Fodor, Budapest 2018, p. 35, 38 et passim.

congregations) to set down their liturgical customs in written form². This type of book, which usually consists of a series of liturgical incipits with explanatory rubrics, provides us with details that we might not otherwise find: the degree of solemnity of the various feasts, the colour of the liturgical vestments used, the rites connected with the veneration of relics, the way the bells were rung, the places and paths of processions, or information about musical practices. As a result, interest in the *Libri Ordinarii* goes beyond the liturgical sphere and extends to architecture, musicology, art history and more. The main beneficiary of this type of book was the cantor, whose chief task was to determine and regulate the day's office celebrations; a figure that today we might define as a true "director" of liturgical celebrations, and in this sense the *Liber Ordinarius* became his director's book³. This kind of liturgical book, often chained in the sacristy, was consulted daily by the cantor, who regulated the liturgical service in accordance with its instructions.

² For a first general approach to the *Libri Ordinarii*, see: E. B. Foley, *The "Libri Ordinarii". An Introduction*, "Ephemerides Liturgicae" 102 (1988), p. 129–137; A. G. Martimort, *Les "ordines", les ordinaires et les cérémoniaux*, Turnhout 1991, p. 51–83 (Typologie des Sources du Moyen Âge Occidental, 56); É. Palazzo, *Histoire des livres liturgiques. Le Moyen Âge: des origines au XIII^e siècle*, Paris 1993, p. 233–240; P. Collomb, *Le "Liber Ordinarius": un livre liturgique, une source historique*, in: *Comprendre le XIII^e siècle. Mélanges offerts à Marie-Thérèse Lorcin*, sous la direction de P. Guichard, D. Alexandre-Bidon, Lyon 1995, p. 97–109; J. Bärsch, *Liber Ordinarius – Zur Bedeutung eines liturgischen Buchtyps für die Erforschung des Mittelalters*, "Archa Verbi" 2 (2005), p. 9–58; T. Lohse, *Stand und Perspektiven der Liber Ordinarius-Forschung*, in: *Liturgie in mittelalterlichen Frauenstiften. Forschungen zum "Liber Ordinarius"*, Hrsg. von K. G. Beuckers, Essen 2012, p. 215–255 (Essener Forschungen zum Frauenstift, 10); C. Caspers, *Libri Ordinarii as a Source for Cultural History. Introduction*, in: *Unitas in pluralitate: Libri Ordinarii als Quelle für die Kulturgeschichte*, Hrsg. von L. Van Tongeren, C. Caspers, Münster 2015, p. 15–28 (Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen, 103); T. Lohse, *Éditer des Libri Ordinarii. Réflexions et suggestions autour d'un type particulier des livres liturgiques*, "Revue Mabillon" n.s. 26 (2015), p. 155–177.

An introductory catalogue of *Libri Ordinarii* is provided in: *Le Graduel Romain. Edition critique par les Moines de Solesmes*, 2: *Les Sources*, Solesmes 1957, p. 189–196; followed by Hänggi's introduction to the Rheinau *Liber Ordinarius* with an indication of the manuscripts published so far: A. Hänggi, *Der Rheinauer Liber Ordinarius (Zürich Rh 80, Anfang 12. Jh.)*, Freiburg 1957, p. xxv–xxxvi (Spicilegium Friburgense, 1); and lastly the recent first extensive inventory: A. W. Suski, M. Sodi, G. Brusa, *Liber qui dicitur Ordinarius. Inventario dei manoscritti*, Roma 2022 (Veritatem Inquirere, 8).

³ Concerning the role of the cantor, see: M. Schuler, *Zur Geschichte des Kantors im Mittelalter*, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress*, Leipzig 1966, Hrsg. von C. Dahlhaus, Kassel–Leipzig 1970, p. 169–173; M. E. Fassler, *The Office of the Cantor in Early Western Monastic Rules and Customaries: A Preliminary Investigation*, "Early Music History" 5 (1985), p. 29–51; F. K. Praßl, *Kantor, Kantorin*, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 5, Freiburg im Breisgau 1996, col. 1205.

Despite the great variability of their contents, it is possible to identify some common features in the *Libri Ordinarii*:

- They describe in great detail the liturgical customs of a specific cathedral, collegiate church, monastery, parish or congregation.
- They follow in a precise way the course of the liturgical year, in which the Temporal and the Sanctoral may be integrated or clearly separated. Within the liturgical year they usually describe all the celebrations that are proper to the single days, both the office and the Mass; the latter is usually inserted within the hours of the office, in its usual liturgical place. However, there are *Libri Ordinarii* that deal with Mass and the Office in two separate sections, such as that of Salzburg Cathedral (c. 1198), and others that refer to only one of them.
- They usually contains only the incipits of the texts (chants, prayers or readings), arranged according to their succession within the celebrations. In addition there are rubrics, sometimes very detailed, whose purpose is to describe the course of the services. A third component, present above all in the Germanic area, is musical notation, which is sometimes provided for the incipits of musical pieces.
- Not being a volume used during the actual liturgical service, but only as a work of reference, the *Liber Ordinarius* usually looks modest, lacking any embellishment, and written in a not very neat handwriting.

Conceived as a book for immediate consultation, summarising the many manuscripts necessary for the celebration of Mass, the Office or other particular rites, the *Liber Ordinarius* has its ancestor in the *Ordines Romani*. While the latter were concerned with describing individual, more or less Roman rites intended to be adopted everywhere, the *Liber Ordinarius*, on the other hand, focuses on the local level, regulating celebrations that took place even within a small parish.

From the historical point of view they appeared relatively late on the scene, starting around the middle of the 11th century; like missals, breviaries and pontificals, they belong to the second generation of liturgical books, and developed mainly between the 13th and 14th centuries, surviving even the Council of Trent, albeit in a partially modified form compared to their medieval predecessors.

1. The Sanctoral of the LO

After this necessary introduction, a first step for the study of our manuscript is the analysis of the Sanctoral, with particular attention to highlighting the festivities of major solemnity (nine lessons at Matins = 9), and the possible presence of a proper office or *Historia* (= H).

- 5r – Stephani protom. (9, H)
 5v – Iohannis evang. (9, H)
 6r – Innocentium (9, H)
 7r – Silvestri
 40r – Andreae (9, H)
 40v – Nicolai (9, H)
 41r – Lucia (9, H)
 41v – Thome apost. (9)
 42r – Silvestri
 42r – Felicis
 42r – Marcelli
 42r – Priscæ
 42r – Sebastiani (9, H)
 42v – Agnetis (9, H)
 43r – Vincentii (9, H)
 43v – Conversio Pauli (9, H)
 44r – Purificatio Mariæ (9, H)
 45r – Agathae (9, H)
 45v – Cathedra Petri (9, H)
 46r – Matthiæ (9)
 46r – Gregorii (9, H)
 46v – Annuntiatio Mariæ (9, H)
 47r – De sanctis Temp. Pasch.
 47v – Philippi et Iacobi (3 with double vespers)
 48r – Inventio Crucis (3 with double vespers, H)
 48v – Iohannis Bapt. (9, H)
 49r – Iohannis et Pauli (3, H)
 49v – Petri (9, H)
 50r – Pauli (9, H)
 50v – Octava apost.
 50v – Mariæ Magd. (9, H)
 51r – Iacobi (9)
 51r – Vincula Petri (9, H)
 51v – Laurentii (9, H)
 52r – Tyburtii
 52r – Hippoliti
 52r – Assumptio Mariæ (9, H)
 52v – Bartholomei (9)
 53r – Decollatio Iohannis (9, H)

- 53v – Nativitas Mariæ (9, H)
- 54r – Exaltatio Crucis + Cornelii, Cipriani (9, H)
- 54v – Lamberti (9, H)
- 55r – Matthæi (9)
- 55v – Wenczeslai (9)
- 55v – Michaelis (9, H)
- 56v – Simonis, Iudæ (9)
- 56v – Omnium Sanctorum (9, H)
- 57r – Martini (9, H)
- 57v – Briccii
- 58r – Cæciliæ (9, H)
- 58r – Clementis (9, H)

Within the small and rather commonplace Sanctorale, two saints are particularly noteworthy: Lambert and Wenceslas. While Jakub Kubieniec had already drawn attention to the latter as one of the possible reasons for the manuscript’s provenance from Krakow⁴, nothing has yet been said about Lambert, bishop of Maastricht. What makes it particularly interesting is that the whole text of his *Historia* is transmitted for his office. Among the sources indexed in Cantus the proper office *Erat vere dignus*, in its complete version, is found in only two sources: the Antiphoner Utrecht, Universiteitsbibliotheek, Ms. 406 (shelfmark 3 J 7), copied in the 12th century for the church of St. Mary in Utrecht, and in the Antiphoner Aachen (Aix-la-Chapelle), Domarchiv, G 20 from the second half of the thirteenth century, likely written for use at the collegiate church of St. Mary in Aachen. The office is also attested in a reduced form, without first Vespers, at Cambrai Cathedral in the Antiphoner Cambrai, Bibliothèque municipale, 38 (olim 40), written around 1230–1250, and in the 12th century Benedictine Breviary Prague, Národní knihovna České republiky (shelfmark VI E 13) from St. George’s Convent in Prague.

⁴ *Corpus Antiphonalium Officii*, p. 35: “The biggest and the most elaborate initial letter in what is otherwise a very modestly ornamented manuscript can be found in the formulary for St. Wenceslas – the first patron of Krakow Cathedral”.

Table 1. The *Historia Erat vere dignus* for the office of St. Lambert

		LO	Utrecht 406	Aachen 20	Cambrai 38	Prague 13
IV-A1	Erat vere dignus	+	+	+		
IV-A2	Consilium et opus	+	+	+		
IV-A3	Lambertus Christi	+	+	+		
IV-A4	Magnum triumphum	+	+	+		
IV-A5	Laudemus Dominum	+	+	+		
IV-R	Consilium et opus			+		
IV-AM	Magna vox laude	+	+	+	+	
M-INV	Aeternum trinumque	+	+	+	+	
M-A1	Orbita solaris	+	+	+	+	
M-A2	Hic fuit ad tempus	+	+	+	+	
M-A3	Sed post ut fidei	+	+	+	+	
M-R1	Gloriosus martyr	+	+	+	+	
M-R2	Sanctus Lambertus	+	+	+	+	
M-R3	Sanctum Domini	+	+	+	+	
M-A4	Is si vectus	+	+	+	+	
M-A5	Dignus honore	+	+	+	+	
M-A6	Fortis in adversis	+	+	+	+	
M-R4	Almi filius	+	+	+	+	
M-R5	Lambertus Christi	+	+	+	+	
M-R6	Sacerdos Dei	+	+	+	+	
M-A7	Sollicitus plebis	+	+	+	+	
M-A8	Hic indeficiens	+	+	+	+	
M-A9	Ultima namque dies	+	+	+	+	
M-R7	Egregius præsul	+	+	+	+	
M-R8	Iste miles	+	+	+	+	
M-R9	Pretiosus Domini	+	+	+	+	
L-A1	Contigit ergo virum	+	+	+	+	+

		LO	Utrecht 406	Aachen 20	Cambrai 38	Prague 13
L-A2	Quod cum præsirent	+	+	+	+	+
L-A3	Ecce propinquantes	+	+	+	+	+
L-A4	Unus et ex illis	+	+	+	+	+
L-A5	Sic animam	+	+	+	+	+
L-AB	Ex impræclaris	+	+	+	+	+
2V-AM	Sacerdos Dei Lamberte	+				

2. The liturgical repertoire of the LO

A well-established method of comparing the chant repertoire of different institutions and identifying their relationships with each other is to list selected series of Mass and Divine Office chants. In this context, due to the “normative” nature of this type of book, the selection and order of the texts listed in the *Libri ordinarii* is clearly more representative of the tradition of a particular institution than other types of liturgical manuscripts. In other words, these books take on an authoritative role in determining the characteristics of the liturgical-musical repertoire of the institution for which they were compiled. However, the results that emerge from the comparison of the indications should not be regarded as absolute and definitive, but always critically assessed in the context of the genesis of the manuscripts studied. Some circumstantial evidence suggests that the liturgical-musical repertoire of a church or religious community within a diocese does not always fully correspond to that of the respective cathedral church⁵.

⁵ For example such discrepancies in the repertory between the diocese and a cathedral church seem to be indicated in particular by a remarks that can be read in the *Liber Ordinarius* of Freising. According to it the responsories and antiphons ad evangelium of Holy Week are arranged according to Freising’s own tradition, but “in multis libris invenitur quod aliter ordinentur seu assumuntur”, i.e. many manuscripts transmit a different arrangement. And it continues by stating that the order of the pieces is not so important as long as they come from the same historia or at least fit the same time of the day or the same feast. So there is no reason to change them; they can be sung even if they diverge from the tradition of the cathedral church. See G. Brusa, *Der Liber Ordinarius der Diözese Freising. Eine textkritische Edition des mittelalterlichen Regelbuchs der Diözese Freising*, Purkersdorf 2020, p. xxv–xxvi (Codices Manuscripti & Impressi. Supplementum, 17).

The repertory of the Divine Office is usually more varied and less constant in the various traditions than that of the Mass. In this area, the individual dioceses had greater autonomy in selecting the chants and determining their order. For this reason the differences between the individual traditions are much more evident. It would be necessary to study the repertory of the Divine Office in a comprehensive way and to the smallest detail, but the large amount of data has so far been an obstacle to fulfilling this goal in the field of liturgical-musical research. To overcome this difficulty, studies have focused their analyses on specific sections of the liturgical cycle. Gabriel Beyssac, a monk of Solesmes, was the first to elaborate a method for identifying antiphonaries based on the list of responsories for Advent, Annunciation and Assumption of the Blessed Virgin Mary, All Saints and the Dedication of a Church⁶. Since then, this comparative procedure has had a firm place in the study of liturgical manuscripts of the Office. René-Jean Hesbert presented a first systematic analysis of approximately 800 sources based on the responsorial series for the four Sundays of Advent in 1975⁷. Subsequently, in 1993, Knud Ottosen analysed and prepared the series of responsories of the Office of the Dead in c. 2000 handwritten textual witnesses⁸. These are only the two most significant and best-known works among the numerous studies that have taken up and further developed Gabriel Beyssac's approach⁹.

In the context of this process of analysis of the musical repertoire transmitted in the LO, we will compare some significant sections of the Temporale and the Sanctorale with other local sources and other particularly significant traditions. The following will be examined (see the Appendix):

- Responsories for the Sundays of Advent (Tables 2.1–2.4)
- Responsories for the Sunday after Christmas (Table 3)
- Responsories on Monday, Tuesday and Wednesday of Holy Week (Table 4)
- Responsories for Maundy Thursday (Table 5)
- Responsories for Good Friday (Table 6)

⁶ M. Huglo, *Les sources de plain-chant et de la musique médiévale*, Aldershot 2004, p. X.

⁷ R.-J. Hesbert, *Corpus Antiphonalium Officii*, Vol. 5: *Fontes earumque prima ordinatio*, Roma 1975 (Rerum Ecclesiasticarum Documenta, Maior. Fontes, 11).

⁸ K. Ottosen, *The Responsories and Versicles of the Latin Office of the Dead*, Aarhus 1993.

⁹ To give a few more examples: R. Le Roux, *Les Répons "de Psalmis" pour les Matines de l'Épiphanie à la Septuagésime selon les Cursus Romain et Monastique. Etude de l'office dominical et ferial, "Études Grégoriennes"* 6 (1963), p. 39–148; R. Le Roux, *Répons du Triduo Sacro et de Pâques, "Études Grégoriennes"* 18 (1979), p. 157–176; S. Gasser, *Les antiennes O, "Études Grégoriennes"* 24 (1992), p. 53–84; R. Steiner, *Lenten Antiphons in evangelio*, in: *Studies in Medieval Chant and Liturgy in Honour of David Hiley*, ed. by T. Bailey, L. Dobszay, Budapest–Ottawa 2007, p. 385–412 (Musicological Studies, 87).

- Responsorie for Holy Saturday (Table 7)
- Antiphons and responsories for the Annunciation (Tables 8.1–8.2)
- Antiphons and responsories for Mary Magdalene (Tables 9.1–9.2)
- Antiphons and responsorie for the Assumption (Tables 10.1–10.2)
- Responsories for All Saints (Table 11)

3. Primary and contextual sources used

A first important choice to be made is to identify which sources should be used in the comparative tables. These should not be taken at random, but in context with the historical background. Only in this way will it be possible to highlight the characteristic features of the liturgical-musical repertoire transmitted in the LO. First of all, the primary sources, i.e. manuscripts or printed texts from Krakow and neighbouring dioceses (Kielce, Płock and Wrocław). To these should be added witnesses from the archdiocese to which they belong, that of Gniezno, in order to highlight a possible common fund. Before the Council of Gniezno (1000 A.D.), which decreed the foundation of this archdiocese, the region in which Krakow is located was part of the Olomouc bishopric, which in turn belonged to the Archdiocese of Mainz. It is therefore important to extend our research to sources from both Olomouc and Mainz, in order to highlight whether there are still liturgical relics transmitted from there into the Krakow liturgy. As noted by Kubienc, the order of the responsories for the Sundays of Advent in the Krakow liturgy seems to be directly related to the tradition of Saxony (Magdeburg and Meissen)¹⁰. For this reason, it was considered advisable to also include sources from that area, in order to possibly confirm whether the same observations can be applied to other periods of the liturgical cycle.

Conclusion

The analysis of the portions of the office listed above seems mainly to confirm what has already been observed by Kubienc in the introduction to the volume dedicated to the Krakow Tempore: that is, the concordance between the oldest sources of the Krakow tradition and that of the nearby episcopal see of Wrocław. The reason for this phenomenon is explained to us by the fifteenth century historian and canon of the Krakow chapter Jan Długosz. According to his chronicle *Vitae episcoporum Poloniae*, Siroslav, bishop of Wrocław from 1112 to 1120, in order to standardise and stabilise the liturgical tradition of his episcopal see, adopted

¹⁰ R.-J. Hesbert, *Corpus Antiphonalium Officii*, p. 39.

the Krakow liturgical customs. A second hypothesis of Kubieniec also seems to be confirmed: that a liturgical reform took place in Krakow in the 13th century at the latest, which led to some major changes in the office repertoire. Thus, if on the one hand we have an older custom (those followed by our LO, Krakow-28 and Wrocław), on the other hand more recent local sources, starting with the Krakow-53 antiphoner, clearly change some elements.

Sources

pr. = printed; p.h. = pars hyemalis; p.a. = pars æstivalis; C = Cantus <<https://cantus.uwaterloo.ca/>>; CPP = Cantus Planus Poloniae <<http://cantus.ispan.pl/>>; SEMS = Slovakian Early Music Database <<http://cantus.sk/>>; CAO-ECE = Corpus Antiphonarium Offici Ecclesiarum Centralis Europae. VII/A: Kraków (Temporale)

Sigla	Shelfmark			Usus	Edition
LO	Kraków, Archiwum i Biblioteka Krakowskiej Kapituły Katedralnej, Ms. 51				
Kielce-1	Kielce, Biblioteka Kapituły Katedralnej, 1	Antiphonarium	1372	Kielcensis	CPP ¹¹
Kraków-28	Kraków, Archiwum i Biblioteka Krakowskiej Kapituły Katedralnej, Ms. 28	Breviarium	1300–1400	Cracoviensis	CAO-ECE ¹²
Kraków-53	Kraków, Archiwum i Biblioteka Krakowskiej Kapituły Katedralnej, Ms. 53	Antiphonarium (p.h.)	1471 ca.	Cracoviensis	CAO-ECE
Kraków-1255	Kraków, Biblioteka Jagiellońska, Rkp. 1255 III	Breviarium	1500–1600	Cracoviensis	
Kraków-1538 pr.	Venetiis, Petrus Liechtenstein	Breviarium	1538	Cracoviensis	on-line ¹³
Gniezno-1502 pr.		Breviarium	1502	Gnesnensis	
Płock-35	Płock, Archiwum i Biblioteka Seminarium Duchownego, 35	Antiphonarium (p.h.)	1498 before	Plocensis	CPP ¹⁴

¹¹ <http://cantus.ispan.pl/source/4557> (16.04.2022).

¹² Source not consulted personally. In the following tables only the chants of the Temporale, taken from Kubieniec's volume, have been included.

¹³ <https://www.dbc.wroc.pl/publication/7526> (16.04.2022).

¹⁴ <http://cantus.ispan.pl/source/14457> (16.04.2022).

Sigla	Shelfmark			Usus	Edition
Płock-36	Płock, Archiwum i Biblioteka Seminarium Duchownego, 36	Antiphonarium (p.a.)	1498 before	Plocensis	CPP ¹⁵
Wrocław-442	Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, I F 442	Breviarium	1400–1500	Vratislaviensis	on-line ¹⁶
Wrocław-503	Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, R 503	Antiphonarium	1350–1400	Vratislaviensis	C ¹⁷
Esztergom-7	Praha, Strahovská knihovna, DE I 7	Breviarium (temp)	1200–1300	Strigoniensis	C ¹⁸
Esztergom-42	Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi, Deissmann 42	Antiphonarium	1360 ca.	Strigoniensis	C ¹⁹
Magd-1514 pr.		Breviarium	1514	Magdeburgensis	
Mainz-1487 pr.		Breviarium	1487	Moguntinus	
Meißen-1502 pr.		Breviarium	1502	Misnensis	
Olomouc-1499 pr.		Breviarium	1499	Olomucensis	
Prague-1502 pr.		Breviarium	1502	Pragensis	
Spišská-2	Spišská Kapitula, Knižnica Spišskej Kapituly, Nr. 2	Antiphonarium (p.a.)	1400–1500	Scepusiensis	SEMD ²⁰

¹⁵ <http://cantus.ispan.pl/source/14458> (16.04.2022).

¹⁶ <https://dk.bu.uni.wroc.pl/cymelia/displayDocumentFotos.htm?docId=5002000148> (April 2022).

¹⁷ <https://cantus.uwaterloo.ca/source/123756> (16.04.2022).

¹⁸ <https://cantus.uwaterloo.ca/source/649450> (16.04.2022).

¹⁹ <https://cantus.uwaterloo.ca/source/123706> (16.04.2022).

²⁰ <http://cantus.sk/source/6777> (16.04.2022).

Appendix²¹

Table 2.1 Responsories for the 1st Sunday of Advent

	R1	R2	R3	R4	R5	R6	R7	R8	R9
LO Kraków-23 Kraków-53 Kraków-1255 Kraków-1538 pr. Gniezno-1502 pr. Wrocław-442 Wrocław-503 Magd-1514 pr. Mainz-1487 pr. Meißen-1502 pr. Olomouc-1499 pr. Prague-1502 pr.	11	12	13	14	15	16	17	18	19
Esztergom-42	11	12	13	17	18	16	15	14	60
Kielce-1	<i>lac.</i>	<i>lac.</i>	<i>lac.</i>	<i>lac.</i>	<i>lac.</i>	<i>lac.</i>	<i>lac.</i>	<i>lac.</i>	<i>lac.</i>
Płock-35	<i>lac.</i>	<i>lac.</i>	<i>lac.</i>	<i>lac.</i>	<i>lac.</i>	<i>lac.</i>	<i>lac.</i>	<i>lac.</i>	<i>lac.</i>
Esztergom-7	<i>lac.</i>	<i>lac.</i>	<i>lac.</i>	<i>lac.</i>	<i>lac.</i>	<i>lac.</i>	<i>lac.</i>	<i>lac.</i>	<i>lac.</i>
Płock-36	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Spišská-2	–	–	–	–	–	–	–	–	–

²¹ For the responsories of the four Sundays of Advent, Hesbert's numerical method was followed. For references to each responsory see the online database made available by David Hiley and Robert Klugseder, <https://www.cantusplanus.de/databases/Hesbert/index.html> (16.04.2022).

Table 3. Responses for the Sunday after Christmas

Beata – Beata/Benedicta et venerabilis
 Bened – Benedictus qui venit
 Benedicta – Benedicta et venerabilis virgo
 Ecce – Ecce agnus Dei
 Confirm – Confirmatum est cor virginis
 Congrat – Congratulemini mihi omnes
 Continet – Continet in gremio
 Hic qui – Hic qui advenit nemo scit
 In princ – In principio erat verbum
 Nesciens – Nesciens mater
 O regem – O regem caeli cui talia
 Verbum – Verbum caro

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
LO ¹	Ecce	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Esztergom-7 Esztergom-42	Ecce	Bened	Hic qui	Beata	Congrat	Continet	Confirm	O regem	In princ	
Kraków-23	Ecce	Continet	Nesciens	Confirm	Congrat	Bened	Beata	Hic qui	O regem	Verbum
Olomouc-1499 pr.	Ecce	Congrat	Continet	In princ	Confirm	Beata	Nesciens	Bened	Hic qui	O regem
Gniezno-1502 pr.	Ecce	Congrat	Hic qui	Continet	Beata	Confirm	Nesciens	O regem	Verbum	
Płock-35	Ecce	Hic qui	Confirm	Beata	Nesciens	Bened	Congrat	Continet	Verbum	
Kielce-1 Kraków-53	Ecce	Hic qui	Nesciens	Continet	Confirm	Congrat	Bened	Beata	O regem	
Kraków-1538 pr.	Ecce	Hic qui	Nesciens	Continet	Confirm	Congrat	Bened	O regem	Verbum	

Prague-1502 pr.	Ecce	In princ	Nesciens	Continet	Confirm	Bened	Beata	Congrat	O regem	Hic qui
Mainz-1487 pr.	Ecce	Nesciens	Continet	Confirm	Bened	Beata	Congrat	Beata	O regem	
Magd-1514 pr. Meißen-1502 pr.2	Ecce	Nesciens	Continet	Confirm	Congrat	Bened	Beata	Hic qui	O regem	
Wrocław-442 Wrocław-503	Ecce	Nesciens	Continet	Confirm	Congrat	Bened	Beata	Hic qui	O regem	
Kraków-1255	Ecce	Nesciens	Continet	Confirm	Congrat	Bened	Hic qui	O regem	Verbum	
Płock-36	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
Spiska-2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	

¹ Responsoria novem de historia *Ecce agnus*.

² Meißen-1502 pr. distributes the nine responsories between the three days 29–31 December.

Table 4. Responsories for Monday, Tuesday, Wednesday of the Holy Week

Ami – Amicus meus osculi
 Anim – Animam meam dilectam
 Att – Attende Domine ad me
 Concl – Conclusit vias meas
 Cont – Contumelias et terrores
 Deus – Deus Israel propter te
 Dix – Dixerunt impii apud se
 Dom – Dominus mecum est
 Ecce – Ecce turba et qui vocabatur
 Eram – Eram quasi agnus innocens
 Fratres – Fratres mei elongaverunt a me
 Insurr – Insurrexerunt in me viri
 Ingr – Ingressus Pilatus cum Iesu
 Iudas – Iudas mercator pessimus
 Noli – Noli esse mihi
 Opp – Opprobrium factus sum
 Salv – Salvum me fac Deus
 Syn – Synagoga populorum
 Una – Una hora non potuistis
 Viri – Viri impii dixerunt

	feria 21	feria 22	feria 23	feria 31	feria 32	feria 33	feria 41	feria 42	feria 43
Płock-35	Att	Noli	Concl	Dom	Insurr	Dix	Deus	Viri	Cont
Esztergom-7 Esztergom-42	Concl	Dix	Dom	Cont	Viri	Insurr	Ami	Iudas	Ecce
Kraków-1255	Concl	Dix	Viri	Cont	Insurr	Dom	Syn	Eram	Iudas
Gniezno-1502 pr.	Concl	Insurr	Dix	Deus	Viri	Cont	Anim	Eram	Iudas
LO Kraków-23 Wrocław-442 Wrocław-503	Deus	Concl	Salv	Insurr	Viri	Noli	Dix	Cont	Dom
Prague-1502 pr.	Deus	Opp	Dom	Dix	Viri	Concl	Cont	Insurr	Anim
Kielce-1 Kraków-53 Kraków-1538 pr.	Dix	Viri	Concl	Cont	Insurr	Una	Syn	Eram	Iudas

Table 7. Responsories for Holy Saturday

Aestim – Aestimatus sum cum
 Agnus – Agnus Dei Christus
 Ecce – Ecce quomodo moritur
 Hierus – Hierusalem luge et
 O vos – O vos omnes qui
 Plange – Plange quasi virgo
 Recessit – Recessit pastor noster
 Sepulto – Sepulto Domino
 Sicut – Sicut ovis ad occisionem

	1	2	3	4	5	6	7	8	9
LO all sources except Płock-36, Spišská-2	Sepulto	Hierus	Plange	Recessit	O vos	Ecce	Aestim	Agnus	Sicut

Table 8.1. Antiphons for the Annunciation

Dabit – Dabit illi Deus
 Dix... ecce – Dixit autem Maria... ecce ancilla
 Dix... quio – Dixit autem Maria... quomodo
 Ecce conc – Ecce concipies et paries
 Ideo – Ideoque et quod nascetur
 Ingr – Ingressus angelus ad Mariam
 Maria turb – Maria turbatur/turbata est in sermone
 Miss – Missus est angelus Gabriel
 Resp – Respondens autem angelus

	1	2	3	4	5	6	7	8	9
LO all sources except Płock-35, Płock-36, Esztergom-7, Spišská-2	Miss	Ingr	Maria turb	Resp	Ecce conc	Dabit	Dix... quo	Ideo	Dix... ecce

Table 9.1. Antiphons for Mary Magdalene

Adiuu – Adiuuabit eam Deus qui refugium
 Capillos – Capillos ad compositionem
 Conversus – Conversus (est) Dominus ad Simonem
 Cum disc – Cum discubisset
 Dei m – Dei magnificentia Mariæ pænitentia
 Et conv – Et conversus Dominus
 Et resp – Et respondens statim dixit
 Hec a – Hæc a delicto maximo
 Huius – Huius labiis gratiam
 Iam – Iam nova cantat cantica
 Irrigabat – Irrigabat igitur dominicos Iesus pedes
 Ista – Ista propter iudicia exultat
 Iudicans – Iudicans in æquitate dicit
 Lampas – Lampas tua fideliter succensa
 M ergo unx – Maria ergo unxit pedes
 M pio – Maria pio coniuncta
 Mittens – Mittens hæm mulier in corpus
 Non est – Non est Martha inquit
 Plus – Pius ergo pænitens mulier
 Quoniam – Quoniam multum dilexeras
 Quot – Quot(quot)/Quod ergo in se habuit
 Rogabat – Rogabat Iesum quidam pharisæus
 Satag – Satagebat circa frequens ministerium
 Simon aut – Simon autem intra se
 Secus – Secus pedes ipius adstans
 Stans – Stans retro Maria
 Sua – Sua benedictione propria devotione
 Talia – Talia speret fidelis memor
 Videns – Videns autem pharisæus

	1	2	3	4	5	6	7	8	9
LO Gniezno-1502 pr. Wrocław-442 Wrocław-503 Mainz-1487 pr.	Cum disc	Secus	Irrigabat	Simon aut	Et conv	Quoniam	Satag	Non est	Et resp
Meißen-1502 pr.	Dei m	Hec a	Sua	Huius	Adiuu	Talia	Iudicans	Ista	Iam
Magd-1514 pr.	Roga- bat	–	–	Stans	–	–	Videns	–	–
Esztergom-42	Roga- bat	Stans	Videns	Cum disc	Secus	Irrigabat	Con- uersus	Lampas	Mittens

Table 9.2. Responsories for Mary Magdalene

Accessit – Accessit ad pedes
 Accepit – Accepit Maria libram
 Aeternis – Aeternis accumulata muneribus
 Arm dom – Armilla Domini/Dominus maxillam
 Arm perf – Armilla perforata est
 Aspexit – Aspexit Maria quod fecit
 Celestis – Cælestis medicus ægram
 Conv – Conversa Maria ad pedes Iesu
 Cuius – Cuius ergo vel saxeum pectus
 Cum ven – Cum venisset Maria ubi
 Discumb – Discumbente Iesu in domo Simonis
 Dix Ies – Dixit Iesus discipulis suis
 Ecce M – Ecce Maria quæ ad medicum
 Emit – Emit Maria pretiosum unguentum
 Felix M – Felix Maria unxit pedes Iesu
 Flavit – Flavit auster et fugavit
 Fragrans – Fragrans Iesus muneribus
 Hanc – Hanc vero quam Lucas
 Hic certe – Hic certe præcipuus
 Intravit – Intravit Iesus in quoddam castellum
 Laetetur – Lætetur omne sæculum
 Martha – Martha stetit et
 M magd que – Maria Magdalena quæ fuerat
 M ut – Maria ut Iesum Iesum adesse
 O felix h – O felix huius peccatricis
 O felix s – O felix sacrorum lacrimis
 O mirum – O mirum et magnum miraculum
 O quali – O quali ardore ardet Maria
 Optimam... el – Optimam partem elegit sibi
 Pectore – Pectore sincero
 Quod – Quod sibi Maria turpiter
 Soror – Soror Marthæ Maria sedens
 Super – Super convivantes ingressa
 Surgens – Surgens Iesus mane prima
 Tulerunt – Tulerunt Dominum meum
 Ubicum – Ubicumque prædicatum fuerit
 Venit – Venit mane Maria Magdalena
 Vidit – Vidit Maria duos angelos

Table 10.1 Antiphons for the Assumption

Adiuu – Adiuuabit eam Deus
 Ante – Ante torum huius uirginis
 Bened – Benedicta tu in mulieribus
 Comedi – Comedi fauum cum melle
 Dignare – Dignare me laudare
 Ecce – Ecce tu puchra es
 Emiss – Emissione tuæ paradisus
 Exaltata – Exaltata es sancta Dei
 Favus – Favus distillans
 Fons – Fons hortorum puteus
 Gaude M – Gaude Maria
 Hec est – Hæc est quæ nesciuit
 Paradisi – Paradisi portæ per te
 Post – Post partun uirgo
 Sicut let – Sicut lætantium omnium
 Sicut lil – Sicut lilium inter spinas
 Sicut myr – Sicut myrrha electa
 Specie – Specie tua et pulchritudine
 Speciosa – Speciosa facta es
 Super – Super salutem et omnem
 Talis – Talis est dilectus meus
 Veni in h – Veni in hortum hortum
 Veniat di – Veniat dilectus meus

	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Mainz-1487 pr.	Ecce	Sicut lil	Favus	Emiss	Fons	Veniat di	Veni in h	Comedi	Talis
Esztergom-42	Exal- tata	Bened	Para- disi	Specie	Adiuu	Sicut let	Gaude M	Dignare	Post
Prague-1502 pr.	Exal- tata	Para- disi	Bened	Sicut myr	Ante	Hec est	Gaude M	Dignare	Post
Olomouc-1499 pr.	Exal- tata	Para- disi	Bened	Specie	Adiuu	Sicut let	Gaude M	Dignare	Post
Gniezno-1502 pr.	Exal- tata	Para- disi	Bened	Specie	Adiuu	Sicut let	Gaude M	Dignare	Speciosa
Płock-36 Meißen-1502 pr.	Exal- tata	Para- disi	Bened	Specie	Adiuu	Sicut let	Gaude M	Dignare	Super
Magd-1514 pr.	Exal- tata	Para- disi	Sicut myr	Bened	Spe- ciosa	Ante	Gaude M	Dignare	Super

Table 12. Antiphons for the office of the Dedication of a church

Addux – Adduxisti sanctos tuos
 Ben... – edif – Benedic Domine... quam ædificavi
 Ben... – omn – Benedic Domine... et omnes
 Bened – Benedictus es Domine in templo
 Domus – Domus mea domus orationis
 In ded – In dedicatione templi
 Fundata – Fundata est domus Domini
 Hec est – Hæc est domus Domini et
 Lapides – Lapides pretiosi omnes muri
 Mane – Mane surgens Iacob
 O quam – O quam metuendus est locus
 Sanct – Sanctificavit Moyses tabernaculum
 Terrib – Terribilis est locus iste
 Tu dom – Tu Domine universorum
 Vidi – Vidi civitatem sanctam
 Visita – Visita quæsumus Domine

	1	2	3	4	5	6	7	8	9
LO	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Mainz-1487 pr.	In ded	Fundata	Ben... edif	Addux	Bened	Mane	O quam	Vidi	Terrib
Spišská-2	In ded	Fundata	Ben... edif	Addux	Domus	Visita	Mane	Sanct	Terrib
Olomouc-1499 pr.	In ded	Fundata	Ben... edif	Addux	Sanct	Mane	Bened	O quam	Ben... omn
Esztergom-42	In ded	Fundata	Ben... edif	Addux	Tu dom	Bened	Mane	Terrib	O quam
Gniezno-1502 pr.	In ded	Fundata	Ben... edif	Domus	O quam	Mane	Lapides	Addux	Terrib / Bened
Kielce-1	In ded	Fundata	Ben... edif	Mane	O quam	Bened	Addux	Hec est	Terrib
Płock-35	In ded	Fundata	Ben... edif	Mane	<i>lac.</i>	<i>lac.</i>	<i>lac.</i>	<i>lac.</i>	<i>lac.</i>
Kraków-53 Kraków-1538 pr.	In ded	Fundata	Ben... edif	Mane	O quam	Bened	Addux	Sanct	Ben... omn
Prague-1502 pr.	In ded	Fundata	Ben... edif	Mane	Sanct	Bened	Addux	O quam	Ben... omn

Abstract

Some remarks about the "Liber Ordinarius" ms. 51 in the Library of the Krakow Cathedral Chapter

Manuscript 51 of the Chapter Library of Krakow Cathedral is, according to the modern terminology for liturgical manuscripts, a *Liber Ordinarius*. Written at the end of the 12th century or the beginning of the 13th for Krakow Cathedral, the manuscript has already received attention from some scholars. In the present essay we offer some remarks about the presence of the proper office for St. Lambert and a concise analysis of some sections of its liturgical-musical repertoire.

Keywords: Liber Ordinarius, Krakow, liturgical manuscripts, Historia, St. Lambert

Abstrakt

Kilka uwag o „Liber Ordinarius” ms. 51 w Bibliotece Krakowskiej Kapituły Katedralnej

Manuskrypt 51. z Biblioteki Kapitulnej Katedry Krakowskiej, według współczesnej terminologii dotyczącej rękopisów liturgicznych, to *Liber Ordinarius*. Napisany pod koniec XII lub na początku XIII wieku dla katedry krakowskiej, manuskrypt ten był już przedmiotem zainteresowania niektórych badaczy. W niniejszym eseju proponujemy kilka uwag na temat obecności właściwego oficjum ku czci św. Lamberta oraz zwięzłą analizę niektórych sekcji jego repertuaru liturgiczno-muzycznego.

Słowa kluczowe: Liber Ordinarius, Kraków, rękopisy liturgiczne, Historia, św. Lambert

References

- Bärsch J., *Liber Ordinarius – Zur Bedeutung eines liturgischen Buchtyps für die Erforschung des Mittelalters*, "Archa Verbi" 2 (2005), p. 9–58.
- Boguniowski J. W., *Ordinarium Olomucense-Cracoviense. Studium krytyczne*, "Nasza Przeszłość" 95 (2001), p. 5–27.

- Brusa G., *Der Liber Ordinarius der Diözese Freising. Eine textkritische Edition des mittelalterlichen Regelbuchs der Diözese Freising*, Purkersdorf 2020 (Codices Manuscripti & Impressi. Supplementum, 17).
- Caspers C., *Libri Ordinarii as a Source for Cultural History. Introduction*, in: *Unitas in pluralitate: Libri Ordinarii als Quelle für die Kulturgeschichte*, Hrsg. von L. Van Tongeren, C. Caspers, Münster 2015, p. 15–28 (Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen, 103).
- Collomb P., *Le “Liber Ordinarius”: un livre liturgique, une source historique*, in: *Comprendre le XIII^e siècle. Mélanges offerts à Marie-Thérèse Lorcin*, sous la direction de P. Guichard, D. Alexandre-Bidon, Lyon 1995, p. 97–109.
- Corpus Antiphonarium Officii Ecclesiarum Centralis Europae*, VII/A: *Kraków (Temporale)*, red. J. Kubienc, Z. Czagány, P. Fodor, Budapest 2018.
- Fassler M. E., *The Office of the Cantor in Early Western Monastic Rules and Customaries: A Preliminary Investigation*, “Early Music History” 5 (1985), p. 29–51.
- Foley E. B., *The “Libri Ordinarii”. An Introduction*, “Ephemerides Liturgicae” 102 (1988), p. 129–37.
- Gasser S., *Les antiennes O*, “Études Grégoriennes” 24 (1992), p. 53–84.
- Hänggi A., *Der Rheinauer Liber Ordinarius (Zürich Rh 80, Anfang 12. Jh.)*, Freiburg 1957 (Spicilegium Friburgense, 1).
- Hesbert R.-J., *Corpus Antiphonarium Officii*, Vol. 5: *Fontes earumque prima ordinatio*, Roma 1975 (Rerum Ecclesiasticarum Documenta. Series Maior. Fontes, 11).
- Huglo M., *Les sources de plain-chant et de la musique médiévale*, Aldershot 2004.
- Le Graduel Romain. Edition critique par les Moines de Solesmes*, 2: *Les Sources*, Solesmes 1957.
- Le Roux R., *Les Répons “de Psalmis” pour les Matines de l’Épiphanie à la Septuagésime selon les Cursus Romain et Monastique. Étude de l’office dominical et ferial*, “Études Grégoriennes” 6 (1963), p. 39–148.
- Le Roux R., *Répons du Triduo Sacro et de Pâques*, “Études Grégoriennes” 18 (1979), p. 157–176.
- Lipphardt W., *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele*, 6: *Nachträge, Handschriftenverzeichnis, Bibliographie*, Berlin–New York 1981.
- Lohse T., *Éditer des Libri Ordinarii. Réflexions et suggestions autour d’un type particulier des livres liturgiques*, “Revue Mabillon” 26 (2015), p. 155–177.
- Lohse T., *Stand und Perspektiven der Liber Ordinarius-Forschung*, in: *Liturgie in mittelalterlichen Frauenstiften. Forschungen zum “Liber Ordinarius”*, Hrsg. von K. G. Beuckers, Essen 2012 (Essener Forschungen zum Frauenstift, 10), p. 215–255.
- Martimort A. G., *Les “ordines”, les ordinaires et les cérémoniaux*, Turnhout 1991 (Typologie des Sources du Moyen Âge Occidental, 56).
- Ottosen K., *The Responsories and Versicles of the Latin Office of the Dead*, Aarhus 1993.
- Palazzo É., *Histoire des livres liturgiques. Le Moyen Âge: des origines au XIII^e siècle*, Paris 1993, p. 233–40.

- Praßl F. K., *Kantor, Kantorin*, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 5, Freiburg im Breisgau 1996, col. 1205.
- Schuler M., *Zur Geschichte des Kantors im Mittelalter*, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress, Leipzig 1966*, Hrsg. von C. Dahlhaus, Kassel–Leipzig 1970, p. 169–173.
- Sobeczko H. J., *Liturgia katedry wrocławskiej według przedtrydenckiego Liber Ordinarius z 1563 roku*, Opole 1993.
- Steiner R., *Lenten Antiphons in evangelio*, in: *Studies in Medieval Chant and Liturgy in Honour of David Hiley*, ed. by T. Bailey, L. Dobszay, Budapest–Ottawa 2007, p. 385–412 (Musicological Studies, 87).
- Suski A. W., Sodi M., Brusa G., *Liber qui dicitur Ordinarius. Inventario dei manoscritti*, Roma 2022 (Veritatem Inquirere, 8).
- Windakiewicz S., *Dramat liturgiczny w Polsce średniowiecznej*, "Rozprawy Wydziału Filologicznego Akademii Umiejętności w Krakowie" 34 (1903), p. 349–495.

Gionata Brusa – studied Latin and music paleography at Università Cattolica del Sacro Cuore in Milan. Brusa is currently a researcher at the Corpus Monodicum at Julius-Maximilians University in Würzburg (Institut für Musikforschung). He has worked on liturgical connections between the dioceses of Brixen and Freising and the Collegiate Monastery of Innichen (San Candido). In 2013, Brusa received a research grant from the Università degli Studi di Padova (project Censimento e catalogazione dei manoscritti datati del Valle d'Aosta). In 2015 he was a research assistant at the University of Bozen-Brixen (project I frammenti musicali medievali di Novacella), from 2017 to 2018 he was a research assistant in the project CANTUS NETWORK. Semantically enhanced digital edition of Libri ordinarii Metropolis Salzburg (from 2018).

KOMUNIKATY

Prof. dr hab. Dariusz Dyczewski

Akademia Sztuki w Szczecinie

<https://orcid.org/0000-0002-6152-5498>

30 lat minęło jak jeden dzień...

Z okazji urodzin 30-lecia Polskiej Federacji Pueri Cantores, obecne władze naszej organizacji postanowiły uczcić ten wspólny jubileusz, wydając płytę CD z 12 hymnami, które towarzyszyły rozśpiewanej młodzieży podczas Kongresów odbywających się na przestrzeni lat w różnych miejscach naszej Ojczyzny.

Płyta ta, to także hołd wszystkim tym osobom, które przed laty tworzyły struktury Federacji. Mam tu na myśli ks. prof. dr. hab. Andrzeja Zająca, który poświęcił wiele lat pracy dla dobra Pueri Cantores, pierwszego naszego prezydenta i kolejnych, którzy przy organizacji następnych Kongresów byli inicjatorami powstania kolejnych hymnów. Twórcami ich była znakomita plejada polskich kompozytorów.

Hymny zostały ułożone zgodnie z terminami kolejnych polskich Kongresów. Tworzą więc logiczną całość. Zaczynając od *Cantate Domino in laetitia* (Śpiewajcie z radością Panu), przez *Misericordias Domini* (Miłosierdzie Pana), *Magnificat* i kończąc na *Da pacem, Domine* (Daj pokój, Panie) i ostatni, którego prapremiera będzie miała miejsce w Krakowie na inauguracji XI Krakowskiego Kongresu Polskiej Federacji Pueri Cantores – *Veni Creator* (O Stworzycielu, Duchu, przyjdź) Pawła Łukaszewskiego.

Hymny Federacji Pueri Cantores to uczta duchowa dla wszystkich, którzy zapragną w skupieniu, ale także w radości serca wysłuchać tych wspólnych wykonań.

Perfekcja intonacji, doskonała dykcja, wielka muzykalność i wprawna ręka dyrygenta Wiesława Delimata – to atuty tej płyty.

Stopliwe brzmienie czterech zespołów chóralnych (Biała Podlaska, Kraków, Wrocław) to zasługa znakomitych chórmistrzów, którzy prowadząc na co dzień swoje chóry, potrafili przy wspólnym nagraniu stworzyć anielskie i wyrównane brzmienie młodych wokalistów.

Brawo!!!

ISSN 2083-4039



20220



9 772083 403009