

МУЗИКА В ЛІТУРГІЇ

матеріали круглого столу
міжнародного формату

Кременець 2023

Тернопільська обласна рада
Департамент освіти і науки Тернопільської обласної військової адміністрації
Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія ім. Тараса Шевченка
Музичний університет Фридерика Шопена (Республіка Польща)
Товариство відродження польської культури
ім. Юліуша Словацького в Кременці
Обласний літературно-меморіальний музей Юліуша Словацького
в м. Кременці

МУЗИКА В ЛІТУРГІЇ

**матеріали
круглого столу
міжнародного формату**

Кременець 2023

Tarnopolska Rada Obwodowa
Departament Edukacji i Nauki Tarnopolskiej Obwodowej Administracji Wojskowej
Regionalna Akademia Humanistyczno-Pedagogiczna
im. Tarasa Szewczenki w Krzemieńcu (Ukraina)
Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina (Polska)
Towarzystwo Odrodzenia Kultury Polskiej
im. Juliusza Słowackiego w Krzemieńcu
Regionalne Muzeum Literacko-Memorialne Juliusza Słowackiego w Krzemieńcu

MUZYKA W LITURGII

materiały
Międzynarodowego Panelu Naukowego

Krzemieniec 2023

Рекомендовано до друку вченою радою факультету дошкільної і початкової освіти, історії та мистецтв Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка (протокол № 8 від 20.04.2023 р.)

Упорядник:

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка (далі – КОГПА ім. Тараса Шевченка)
Світлана Гуральна

Організаційний комітет:

Ломакович А. М., ректор КОГПА ім. Тараса Шевченка, кандидат фізико-математичних наук, професор, Заслужений працівник народної освіти України;

Курач М. С., проректор із стратегічного планування та наукової роботи КОГПА ім. Тараса Шевченка, доктор педагогічних наук, професор;

Сиротюк М. В., проректор із міжнародного співробітництва і виховної роботи КОГПА ім. Тараса Шевченка, кандидат педагогічних наук, доцент;

Гуральна С. С., кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання КОГПА ім. Тараса Шевченка;

Ратинська І. В., кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання КОГПА ім. Тараса Шевченка;

Славецький Міхал, доктор габілітований, професор, декан факультету церковної музики Університету музики Фридерика Шопена, органіст, композитор, диригент, григоріаніст (Республіка Польща);

Сеніна Т. Г., журналістка, Заслужена діячка культури Республіки Польща, членкиня Національної спілки журналістів, директорка обласного літературно-меморіального музею Юліуша Словацького в Кременці;

Каня Маріан, голова Товариства відродження польської культури ім. Юліуша Словацького в Кременці

Музика в літургії : збірник матеріалів круглого столу міжнародного формату (м. Кременець, 19 квітня 2023 р.) / За заг. ред. С. Гуральної. Кременець : ВЦ КОГПА ім. Тараса Шевченка. 2023. 96 с.

Збірник матеріалів дофінансований коштами Товариства відродження польської культури ім. Юліуша Словацького в Кременці, кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання КОГПА ім. Тараса Шевченка



UMFC Uniwersytet Muzyczny
Fryderyka Chopina



Rekomendowany do druku przez Radę Naukową Wydziału Wychowania Przedszkolnego i Szkolnictwa Podstawowego, Historii i Sztuki Regionalnej Akademii Humanistyczno-Pedagogicznej im. Tarasa Szewczenki w Krzemieńcu (protokół nr.8 od 20.04.2023)

Opracowanie:

doktor historii sztuki, docent, docent Katedry Dyscyplin Artystycznych i Metod Nauczania Regionalnej Akademii Humanistyczno-Pedagogicznej im. Tarasa Szewczenki w Krzemieńcu (dalej – RAHP im. Tarasa Szewczenki)
Svitlana Huralna

Komitet organizacyjny:

Afanasiy Lomakovich, rektor RAHP im. Tarasa Szewczenki w Krzemieńcu, doktor nauk fizycznych i matematycznych, profesor, Zasłużony pracownik edukacji narodowej Ukrainy;

Mykola Kurach, prorektor ds. planowania strategicznego i pracy naukowej RAHP im. Tarasa Szewczenki w Krzemieńcu, doktor nauk pedagogicznych, profesor;

Mykola Syrotyuk, prorektor ds. stosunków międzynarodowych i pracy dydaktycznej RAHP im. Tarasa Szewczenki w Krzemieńcu, doktor nauk pedagogicznych, docent;

Svitlana Huralna, doktor historii sztuki, docent, docent Katedry Dyscyplin Artystycznych i Metod Nauczania Regionalnej Akademii Humanitarno-Pedagogicznej im. Tarasa Szewczenki w Krzemieńcu;

Inna Ratyńska, kandydat nauk pedagogicznych (doctor filozofii), docent, kierownik Katedry Dyscyplin Artystycznych i Metod Nauczania RAHP im. Tarasa Szewczenki w Krzemieńcu;

Michał Sławecki, doktor habilitowany, profesor Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, dziekan Wydziału Muzyki Kościelnej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, organista, kompozytor, dyrygent, gregorianista (Polska);

Tamara Senina, dziennikarka, Zastępczyni Kultury Rzeczypospolitej Polskiej, członkini Narodowego Związku Dziennikarzy, dyrektor Regionalne Muzeum Literacko-Memoryjne Juliusza Słowackiego w Krzemieńcu;

Marian Kania, prezes Towarzystwa Odrodzenia Kultury Polskiej im. Juliusza Słowackiego w Krzemieńcu

Muzyka w liturgii: zbiór materiałów Międzynarodowego Panelu Naukowego (m. Krzemieniec, 19 kwietnia 2023) / pod red. S. Huralnej. Krzemieniec: CW RAHP im Tarasa Szewczenki. 2023. 96 str.

Zbiór materiałów dofinansowało Towarzystwo Odrodzenia Kultury Polskiej im. Juliusza Słowackiego w Krzemieńcu, Katedra Dyscyplin Artystycznych i Metod Nauczania RHPA im. Tarasa Szewczenki w Krzemieńcu



UMFC Uniwersytet Muzyczny
Fryderyka Chopina



ЗМІСТ / SPIS TREŚCI:

1. Гуральна Світлана Діяльність майстра-органобудівника Яна Сливінського	7
2. Зосім Ольга Пісня як базовий жанр літургичної музики Римо-Католицької Церкви в Україні.....	16
3. Ільчук Ліна Духовна музика як чинник виховання в контексті українського шкільництва	20
4. Мацелюх Олена Сакральне і світське в релігії, філософії та в органному мистецтві.....	25
5. Муравська Ольга Герменевтичні аспекти жанру реквієму в католицькій та німецькій протестантській традиціях	34
6. Сеніна Тамара Органна музика в Кременці: історія та сучасність	39
7. Соляр Лариса Виховний потенціал духовної музики українських композиторів як засіб формування морально-світоглядних якостей підлітків...	47
8. Arseniuk Piotr Kształcenie muzyków kościelnych w Polsce	53
9. Dudkiewicz Emilia «Muzyka potrzebna mu po to, żeby Panu Bogu śpiewać...» – wkład Feliksa Rączkowskiego w rozwój muzyki kościelnej w Polsce w XX wieku.....	57
10. Kamiński Piotr Prawodawstwo muzyki sakralnej a praktyka wykonawcza w Liturgii Kościoła Rzymskokatolickiego	63
11. Łyjak Wiktor Zbiór kompozycji na instrumenty klawiszowe sporządzony ręką Siostry Benedyktynki Jadwigi Dygulskiej z Sandomierza († 3 kwietnia 1796)	65
12. Sławecki Michał Śpiew gregoriański jako archetyp muzyki liturgicznej Kościoła Zachodniego	72
13. Szafrński Jakub <i>Requiem</i> J. A. Maklakiewicza (1932). Przykład muzyki liturgicznej w 20-leciu międzywojennym w Warszawie	83
Відомості про авторів / Informacje biograficzne o autorach.....	87



УДК 786.61+783.1

ДІЯЛЬНІСТЬ МАЙСТРА-ОРГАНОБУДІВНИКА ЯНА СЛИВІНСЬКОГО

Світлана Гуральна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри мистецьких дисциплін
та методик їх навчання
Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної
академії ім. Тараса Шевченка (Україна)

Органне мистецтво в Україні має свою історію та вирізняється несинхронним розвитком в регіональному аспекті. Його витoki були тісно пов'язані із історичними змінами загальнополітичної ситуації, а тому найбільш сприятливим ґрунтом для його поширення на території України стала Галичина, яка здавна відзначалася тісними контактами з Європою.

Органне мистецтво як правило культивується у світському та церковному середовищах. Рівень професійності освоєння інструмента залежить від конструкції, кількості регістрів, мануалів, наявності педалей тощо. За якість цих складових відповідають майстри-будівельники органів, які повинні володіти відповідними знаннями.

Відтак, у Галичині як історико-географічному регіоні, що займає західну частину України та південно-східну частину Польщі, виокремлюють два періоди в історії органного будівництва.

Перший період тривав від створення перших органів у XV ст. до 1850 року. Містом-центром органобудування у цей період був Краків (колишня столиця Польщі). У зазначений час відомими були такі органні будівничі як І. Зерніцький (I. Ziernicki, 1752-1829), І. Войцеховський (I. Wojciechowski 1813-1872), Р. Дученський та інші. Єдиним великим підприємством у Кракові був завод А. Сапальського (A. Sapalskiego), який діяв до 1855 року. Коли компанія припинила роботу, у Кракові не було жодного великого підприємства аж до 1907 року, доки майстер А. Жебровський (A. Żebrowski) не переніс сюди свій завод зі Львова.

Варто зауважити, що в архівах Латинського катедрального костелу, що на площі Ринок у Львові, зберігаються документи 600-літньої давності. Згідно з ними тут, у Архикатедральній базиліці Успіння Пресвятої Діви Марії з 1405 року грав на органі перший із відомих нам львівський органіст Петро



Енгельбрехт. Тому рік 1405-ий можна вважати початком розвитку органного мистецтва у Львові [1 с. 66].

Другий період тривав від 1850 року до 1939 року, допоки не відбувся поділ Галичини. Станом на 1901 рік Львів за чисельністю населення був п'ятим містом у габсбурзькій монархії та четвертим у Польщі. Саме тому, це місто стало не тільки культурною столицею, а й важливим церковним центром, де співпрацювали три католицьких архієпископства.

Важливо, що й сьогодні Галичина зберігає автентичність своїх музичних традицій і не втрачає наукової зацікавленості культурними процесами.

Серед українських та зарубіжних дослідників, які займалися вивченням органного мистецтва в Галичині як історико-географічному регіоні варто відзначити О. Мацелюх, М. Бабніса, Е. Кубалу, Ф. Каравацького, А. Карвацького та інших. Незважаючи на це, у їхніх працях частково висвітлюється якась грань органного мистецтва, опускаються музичні процеси в значимих містах, відсутні систематизовані показники творчої спадщини композиторів тощо. Відтак, цілісного ґрунтового вивчення потребує розвій органного мистецтва в Галичині в контексті європейських зв'язків, висвітлення окремих постатей та їх діяльності.

Маловідомою сучасним музикознавцям є постать відомого в Європі українського майстра органного будівництва **Яна Сливінського (Jan Śliwiński)**. Латинськими літерами він себе ще називав Шьлівінські, Слівинський. Заснована ним у Львові 1876 року органна фабрика стала першою в Східній Галичині та символізувала прорив у органобудуванні того часу. За 30 років своєї діяльності Ян Сливінський створив понад півтори сотні шедеврів, а дехто з дослідників вказує, що він став майстром 200 органів.

Цікаво, що будівничий відносився до шляхетного роду, про що твердять польські дослідники, зокрема – Мацей Бабніс [2]. Проте, згідно біографічних відомостей, Ян Сливінський походив із Коломиї, а за матеріалами дослідниці О. Мацелюх він походив із південно-східної окраїни Галичини, зі славного своїми народними традиціями містечка Пістинь, що на Покутті [1, с. 60].

Отож народився майбутній майстер 19 лютого 1844 року у Пістині, що на Гуцульщині. Відомо, що змалку він захоплювався органобудуванням. У своєму «Каталозі» на ст. 11, він пише таке: *«Моя любов і захоплення органом виникла в наймолодшому віці. З юних років я старався отримати максимальну інформацію про будову та функціонування органа. Я постійно відчував потребу здобувати знання у цій професії». В іншому місці того ж «Каталогу» майстер ніби ненароком згадує про свої столярські студії»* [2].



Після здобуття початкової освіти в якомусь із міст на батьківщині (ймовірно, що це був Львів) юний Ян Сливінський вирушив за кордон, за межі Галичини¹ для задоволення власної допитливості.

Професійну освіту він здобув у Відні. Переймаючи у практиці досвід провідних майстрів Європи, він набув глибоких технічних вмінь та мистецьких знань, що і вважається його рівнем освіти. Найбільшого професійного зростання йому надало відвідування закладів органобудування в Англії та в Німеччині.

У Європі майстер органів вивчив французьку, німецьку мови, певною мірою навчився грати на органі. Тут органобудівник познайомився із інструменталістами, майстрами піаніно (Я. Дроздовський, В. Янсен, Ф. і М. Шталь, А. Лещинський, С. Зембужський), які займалися ремісничою діяльністю та намагалися розвивати самостійну справу. Окрім них, закордонну практику органобудівництва проходили галичани Ю. Грохольський, А. Конечний, М. Янішевський. А Зебровський (навчався у Рігерів). У Лондоні подібною діяльністю займався будівельник фісгармоній М. Вітковський. За межами батьківщини відомим став Теофіл Котичківський.

Простежити життєвий шлях львів'янина Я. Сливінського дуже важко, оскільки він подорожував. Зі скупих біографічних відомостей (які подає Й. Пацан [3]) відомо, що Ян Сливінський був учасником Січневого повстання 1863 року у Варшаві, в якому брали участь добровольці з Галичини. Австрійська влада запровадила стан облоги на 14 місяців, протягом яких було засуджено 5227 осіб.

Ймовірно, що післяповтсанські репресії спонукали його виїхати за кордон. Це сталося між 1863 і 1865 роками. І хоча в Німеччині на той час діяло багато органістів, Я. Сливінський захоплюючись органобудівничими роботами Арістіда Кавайє-Колли (Aristide Cavaillé-Coll), вирішив поїхати до Франції.

У відомого органобудівника галичанин провів 10 років. Він перейняв найпередовіші досягнення в різних ділянках органобудівництва на центральному Паризькому відділенні фірми видатного майстра-винахідника. Працюючи у ній, Я. Сливінський спершу допомагав складати, пізніше монтувати та строїти орган. Відомо, що у 1872-1876 роках він працював в французькій компанії Le Vigan (dep. Gard), де самостійно збудував 12-регістровий орган для костелу Св. Петра. Набутий досвід навіть дозволив йому

¹ Із документів, які описували склад учасників Крайових виставок органів, можна зробити висновок, що галичани, які працювали за межами своєї батьківщини, на рівних правах із місцевими майстрами-органобудівниками брали участь у виставковому процесі. Найчастіше, це були ті галичани, які працювали у Франції, або ж у столиці імперії – Відні.



через декілька років стати керівником одного із відділень фірми Кавайє-Коль поза Парижем.

Окрім цього, органний будівник набув відповідних знань від майстрів піаніно, працюючи на парижській фабриці піанін Дюми.

Саме у Франції Я. Сливінський розгорнув власну органобудівничу діяльність, заснувавши компанію. Можливо тоді з ним співпрацював такий собі Борила, з яким він пізніше розпочав власну діяльність на батьківщині. Компанія була заснована в Німі – головному місті департаменту Гар на півдні Франції.

З французької діяльності Я. Сливінського задокументовано лише дві праці на півдні країни: реставрація органу у колегіальній церкві Сен-Совер в Грильяні (департамент Дром) і будівництво нового інструменту в Ле-Віган (департамент Гар). Вони датуються 1840-1845 роками. Перший згаданий орган був побудований Чарльзом Ле-Руаєр у 1662 році. Друга робота дійшла до нашого часу. Там і досі є фірмова табличка Я. Сливінського «Jean Sliwinski et Cie – Nîmes». Орган в Ле Віган (має два мануали, підвісну педаль, і 12 голосів) очевидно був збудований польським органобудівником між 1872 і 1876 роками.

У 1970-1971 роках французький органобудівник Анрі Сабі оновив і переробив інструмент у стилі необароко.

Згідно з некрологом органобудівник Я. Сливінський також працював у Каннах та Мадриді. Керування фірмою в чужій країні, де було багато інших компаній з виробництва органів, очевидно не принесли очікуваних результатів. І водночас сприятливі зміни для поляків у Габсбурській монархії, спонукали майстра повернутися до Польщі.

У 1876 році він перебував у Польщі. Водночас Я. Сливінський не поривав контактів із Віднем, про що свідчать замовлення у місцевого гравера Я. Мальхера гравіювання на дереві для каталогу фірми та фірмових табличок у Варбеля, а також виклик органобудівника з Відня для завершення органу у Львівській філармонії.

У жовтні 1876 року Я. Сливінський розпочав власну органобудівну діяльність у Львові. На той час у нього не було конкурентів. Діяла лише фірма Р. Дученського (відомості про діяльність відносяться до 1826-1862 рр.), а Р. Бохенський та органобудівник, механік А. Клемент не прагнули розширювати власну справу (діяли до 1894 року).

Завод Я. Сливінського спочатку знаходився в будинку Скарбковських, пізніше був перенесений на вулицю Коперника 16². Однак у документах згадуються ще дві адреси: вулиця Слюсарська 3 та вулиця Хоронщизни 1 (зараз

² Біля 1888 року Я. Сливінський купив будинок при вул. Коперника 16. Туди переїхала його компанія і реєструвалася починаючи з 1892 року до кінця своєї діяльності.



Мирослава Скорика). Це свідчить про те, що майстер постійно розширював свої майстерні та постійно покращував якість роботи.

Отож, оперуючи відомостями з першого оголошення, органний майстер прагнув будувати органи та продавати привезені з Франції піаніно. Пізніше він мав намір розширити діяльність і долучити до неї виробництво піанін. Переважна більшість замовлень до фабрики поступала від різних галицьких парафій.

Одразу після відкриття власної фірми у Львові Ян Сливінський взяв до себе на роботу Броніслава Маркевича, якого на той час вже добре знали у Львові як органного майстра. У «Каталозі» майстра-органобудівника на ст. 12 є така інформація: *«Для заспокоєння власної цікавості я поїхав до Англії та Німеччини, щоб порівняти власні знання у професії з тими запатентованими винаходами, які впроваджують у виробництво на найкращих фірмах цих країн»* [1, с. 61]. Це повідомлення завідує, що порівнювати власні професійні вміння з чужими може лише певного рівня спеціаліст, який дуже вимогливий до себе. Маючи тимчасову заміну, Я. Сливінський зміг поїхати за кордон для пізнання зарубіжного досвіду та суттєвого покращення технологій на власній фірмі.

Перші роботи в Україні виконані фірмою Яна Сливінського у серпні 1877 року в Яричові поблизу Львова та у Вижниці (відомий як Вишніч) на Буковині [2, с. 280].

У вересні 1877 року Я. Сливінський на Регіональній сільськогосподарській промисловій виставці у Львові представив свій третій інструмент – 5-голосий орган з клавіатурою в діапазоні чотирьох з половиною октав. Новинкою було використання шафи з жалюзіями, які урухомлювалися та керувалися педаллю. Цей інструмент приніс органісту справжній успіх. Журі нагородило його медаллю за заслуги. Цілком ймовірно, що після виставки інструмент було придбано для каплиці в Сигнівці біля Львова³.

Документальні свідчення дають змогу стверджувати, що майстер брав старі інструменти як частину оплати за нові. Така особливість очевидно забезпечила йому розголос та велику кількість замовлень. У своїх прайс-листах Я. Сливінський визначав такі ціни: 4-регістрові органи продавалися за 650 злотих, а великі – до 30-ти регістрів 3-мануальні – за 12 тисяч злотих. Кожен інструмент будувався за індивідуальним і оригінальним проектом. При чому вивчалася акустика костелу, в якому було заплановано його встановлення.

Підприємець першим почав використовувати нові технології виробництва, зважено впроваджувати новинки, думати про продаж. Ці ідеї

³Інструмент у Сигнівцях був збудований 1877 року і мав 5 голосів, саме стільки, скільки було представлено на виставці.



швидко поширювалися серед органних будівельників. Я. Сливінський відкрив нову еру органобудування і вже спочатку своєї діяльності обладнав навіть маленькі інструменти «Principiał 8» [2, с. 23].

Важливою подією було будівництво ним першого великого інструменту у Кракові для францисканського монастиря. Новий орган мав 20 голосів-регістрів, два мануали, педаль та шафу з віконцями. 12 квітня 1880 року відбулися публічні проби на органі, після яких інструмент був переданий у використання. Оцінювачем роботи Я. Сливінського став органіст собору Вінсент Рихлінг. Так зросла популярність органіста і він збудував для францисканців ще 6 інструментів: у Чижках, Ганачуві, Горинцю, Кросному, Перемишлі і в Саноку. Через 30 років після побудови органу в костелі францисканців у Кракові отець Антоній Карвацький писав про інструмент: *«Зробив його [орган] Слівінський зі Львова і для власної реклами зробив це дуже добре, налаштувавши його на красиві тони та відрегулювавши його силу відповідно до розміру храму [...] хор і орган залишаються в ідеальному стані»* [2, с. 281].

Також майстром був збудований 5-голосий орган при каплиці августинок в Кракові. Відомо також, що він збудував орган в костелі Пресвятої Діви Марії в Бурку в Тарнові. З 1878 р. походить 8-голосий (?) орган для консерваторії у Львові, 10-голосий для парафіяльних костелів у Туліговах біля Комарни та Галичі. 1880 року було завершено орган у греко-католицькій церкві в Лявчі.

У 1880 році 8-голосий орган збудовано у Зажечях (біля 1965 р. перенесено до Горжича). Нині інструмент має 7 голосів, один з яких вільно коливається. Також цього року збудовані органи у Шимбаку та Підгірцях.

На зламі 1880-1881 рр. Я. Сливінський перебував у Конгресовій Польщі (за межами Габсбурської монархії), де на північних околицях побудував два органи: у Пшасниші та у Кросному (10-голосий інструмент, з шафою XVIII ст.).

У 1881 році він повернувся до Львова і можливо купив майстерню якогось органіста. З 1881 року по 1887 р. компанія Я. Сливінського значилася на сьогоднішній вулиці Чайковського. У цей час він настроював фісгармонії інших виробників, а потім сам почав їх виготовляти. Також відомо, що в лютому 1886 року їздив до Варшави, що очевидно було пов'язане із продажем фісгармоній. Пізніше, з поштової листівки, адресованої Т. Войцеховському, ми дізнаємося, що 1894 року Я. Сливінський мав виїхати до Петербурга ймовірно також для вирішення питань з продажу фісгармоній або будівництва органів.

Впродовж 80-90-х рр. майстром збудовано: 15-голосий орган в парафіяльному костелі в Самборі (1888), 9-голосий орган в Бабіцах (1889), 14-голосий орган в парафіяльному костелі в Грибові (1890, тепер у Барчіцах),



9-голосий орган в парафіяльному костелі в Харті (1890), 10-голосий орган в Мільчицях (1889), 9-голосий орган в Ракшаві (1890), 20-голосий орган для собору в Луцьку, введений в експлуатацію у квітні 1890 року. 1886 року йому був замовлений інструмент для костелу в Перемишлі, який він закінчив 1887 року.

Одними із перших для Львова органів, збудованих Я. Сливінським, були інструменти костелів Марії Сніжної та Святого Казимира під Високим Замком. Важливою й дуже відповідальною роботою для фірми стала докорінна перебудова органу в гарнізонному храмі Святих Апостолів Петра і Павла в центрі Львова, що перебував під опікою отців-єзуїтів. Робота завершилася повним тріумфом. Тут було використано усі особливості та виготовлено усі елементи мистецтва органного будівництва Яна Сливінського, які знайшли своє сакральне й артистично-концертне життя на території всієї Європи: від Ляйпцігу до Тбілісі, від Кишенева до Вільнюса.

На замовлення Львівської міської ради Ян Сливінський 1898 року збудував за 25 000 злотих орган для костелу св. Непорочного Зачаття Пресвятої Діви Марії. Інструмент мав 14 регістрів, розділених на мануальні та педальні. Також, будучи приналежним до парафії кафедрального собору у Львові, Ян Сливінський виконав одну із своїх найпрестижніших робіт. Він замінив старий орган, виготовлений Р. Дученським, на новий. Інструмент до сьогодні має 23 голоси і розміщений у двох шафах.

1900 року для костелу Непорочного Зачаття у Станіславові (тепер – Івано-Франківськ) було встановлено 24-регістровий двомануальний з педальною клавіатурою інструмент.

Серед збудованих Я. Сливінським для Східної Галичини 74-х органів до сьогодні збереглося й надалі перебувають у робочому стані лише два: орган Латинського Римо-католицького кафедрального костелу у Львові⁴ та орган парафіяльного костелу міста Самбора. У Західній Галичині (зокрема – у Кракові, Тарнові, Ряшові та Замостю), інструменти збереглися значно краще. І тут Я. Сливінським було збудовано приблизно таку саму кількість інструментів, як і на Східній Галичині.

Свідченням поваги та авторитету у населення є той факт, що Яна Сливінського було призначено до групи суддів національної виставки 1894 року та запрошено висловити свою думку щодо будівництва органів у пресі для духовенства. Ймовірно він також став одним із засновників Австро-Угорської асоціації органістів, створеної у Відні 1896 року, оскільки входив до її правління. Можна припустити, що через 5 років львівський органобудівник

⁴ Рівнозначний йому за розмірами був орган костелу Отців Єзуїтів у Львові.



брав участь у роботі краківського комітету 1-го промислового конгресу. Я. Сливінського також особисто знав редактор львівських газет для духовенства о. Оттон Голинський. Часто там друкувалися оголошення, зокрема й інформація про потребу органу у церкві в Мільчицях. У громадському житті відомо, що майстер був членом Львівського Сокола.

Найкращими працівниками на підприємстві Яна Сливінського були органобудівники, які після смерті вчителя розпочали власну кар'єру і заклали свої фірми у Львові: Томаш Фалль (1860-1922)⁵ і Рудольф Гаазе (~1871-1933). Вчився у Яна Сливінського також і Францішек Зух, який згодом працював на фабриці М. Янішевського. Серед тих, хто спеціалізувався на виготовленні труб – особливо знаними стали Швентіковський і Вінярський. Останній ставив свої підписи, на майстерно виготовлених ним трубах різних розмірів. Його вироби знані по всій Європі⁶.

У монтажі органів особливим авторитетом користувалися майстри Броніслав Маркевич і Кароль Нагірний. Антоній Бар, натомість, був спеціалістом із виготовлення віндльд. Знаними в усій Галичині були і спеціалісти із монтажу органів Станіслав Гардинський та Ян Борусевич. Вони також здобули знання на фірмі у Яна Сливінського, де працювали.

У свої 59 років (29 січня 1903 року) у львівському санаторії доктора Вайгеля Ян Сливінський помер⁷, що завдало сильного удару по процвітаючій компанії. Ймовірно нею потім трохи ще керувала вдова Сливінського. Після смерті Яна було закінчено будівництво органу в Гурецьку, також у Вожучині та Нивці. Оголошення з 1904 року стосуються тільки фісгармонії. Це свідчить про те, що на підприємстві перестали займатися органами.

Невдовзі приміщення фірми Я. Сливінського зайняла християнська компанія Konrad Kaім, яка займалася торгівлею піаніно та можливо фісгармоній. Офіційно вона була згадана в 1910 році і провадила свою діяльність до 1929 року. Підприємство Я. Сливінського було викуплене і перейняте його ж учнем М. Янішевським. Остаточна ліквідація фабрики пов'язана із 1907 роком, коли товариство М. Янішевського організувало

⁵ Якщо до цього всього додати інформацію Е. Кубалі [4] про знаного львівського майстра Томаша Фалля, що він був цеховим майстром і всього навчився у Яна Сливінського – то можна зробити висновок: вже на початку власної підприємницької діяльності у Львові Ян Сливінський був як органобудівник на рівні найкращих європейських стандартів.

⁶ Наприклад, органи Ляйпціга є в основному оснащені трубами виробництва Вінярського.

⁷ Нещасний випадок стався з Яном Сливінським у 1903 році. Після падіння із риштувань під час настроювання органу він сильно побився. Здоров'я до майстра так і не повернулося. Він помер у стражданнях і страшних болях. Похований на Личаківському цвинтарі у Львові.



найкращі сили, закупило усі машини, інструменти та приладдя, сухі матеріали, резонанси тощо і розпочало інтенсивну діяльність.

В історії українського музикознавства є ще багато невідомих важливих непересічних постатей. Тому перед сучасними науковцями постає важливе завдання впроваджувати нові дані у науковий обіг. Важливо, щоб інформація про відомих людей розповсюджувалася та мала широкий розголос. Тоді ми свідомо цінуватимемо свою культуру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Мацелюх Олена. Ян Сливінський і його фабрика органів у Львові. *Українська музика: науковий часопис. Щоквартальник*. 2017. Число 2 (24). С. 59–67.
2. Babnis Maciej. Kulura organowa Galicji ze szczególnym uwzględnieniem działalności organmistrza lwowskiego Jana Śliwińskiego. Słupsk: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, 2012. 673 s.
3. Blaszczyk L. Życie muzyczne Lwowa w XIX wieku. Przegląd Wschodni. Warszawa, 1991. 197 s.
4. Kubala E. Organmistrz Tomasz Fall. Życie i twórczość. Kraków, 1984. 128 s.



УДК 783.2 (477)

ПІСНЯ ЯК БАЗОВИЙ ЖАНР ЛІТУРГІЧНОЇ МУЗИКИ РИМО-КАТОЛИЦЬКОЇ ЦЕРКВИ В УКРАЇНІ

Ольга Зосім

*доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри академічного і естрадного
вокалу та звукорежисури
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв (Україна)*

Історія літургичної музики налічує два тисячоліття, і протягом цього часу її музична складова зазнавала трансформації, іноді радикальної. Римо-католицька музично-літургична традиція на сьогоднішній день є найбільш розмаїтою, оскільки саме на християнському Заході найбільш активно йшов розвиток музичного мистецтва, змінюлися жанрово-стильові орієнтири, що не могло не відбитися навіть у такій його консервативній гілці як сакральна музика.

Найбільш значимими трансформації були у добу бароко, коли музична складова урочистих богослужінь кафедральних соборів за стилем наблизилася до світської – театральної або концертної музики. У цей час великі за обсягом та складні літургичні твори виконували професійні музиканти. З іншого боку, богослужіння в невеликих храмах, особливо в будні дні, у більшості випадків супроводжувалися простим співом. Часто це був спів громади, основу якого складали релігійні пісні національними мовами. Окрім класичних духовнопісенних творів до церковних свят, пісенний жанр репрезентували і т. зв. *pieśni mszalne*, в яких богослужбові нестрофічні та невіршовані тексти ординарія були трансформовані у строфічні віршовані форми, що виконувалися на ту ж саму мелодію і фактично ставали пісенними творами. Отже, пісенний жанр в останні століття поступово набував усе більшого значення у літургії латинського обряду.

Римо-католицька літургична традиція на українських землях у ХІХ – на початку ХХ століття розвивалася відповідно до практик інших центральноєвропейських католицьких країн, але майже виключно в польських осередках, а тому, окрім латинських, була репрезентована польськомовними піснеспівами, у тому числі й піснями. Зміна літургичних форм після II Ватиканського Собору (1962-1965), де пріоритетність надавалась національним мовам та богослужбовому співу усієї громади, мало вплинула на



богослужіння на теренах СРСР, де Римо-католицька Церква зазнавала системних переслідувань. У часи її напівпідпільного існування літургійний спів, за рідкісним виключенням, був максимально простим і спирався на акламаційні та пісенні форми, які були актуальними і до II Ватиканського Собору. Щодо мови, то в більшості українських парафій (за винятком Закарпаття) мовою римо-католицького богослужіння в радянські часи була польська, передусім тому, що атеїстична комуністична влада дозволяла римо-католикам відправляти літургію майже виключно в польських осередках або в осередках інших національних меншин. Саме тому не йшлося про відправи українською мовою і формування україномовного пісенного літургійного репертуару для римо-католицького богослужіння.

Ситуація змінюється у 1990-ті роки після падіння атеїстичного комуністичного режиму та отримання Україною незалежності. У цей час розпочинається формування українського римо-католицького літургійного репертуару. У своїх формах він орієнтувався передусім на польський: найчастіше це були переклади, а подекуди й просто кириличні транслітерації польських пісень, а також інших частин літургії з польських співаників. У «Християнському пісеннику» 1995 року [6] більшість пісенних творів написано українською мовою, а польські пісні були транслітеровані кирилицею відповідно до українського правопису. Сама збірка є ненотованою (під текстами пісень розміщено цифрові позначення акордів) містила передусім пісні, хоча на її початку подано незмінні тексти літургії та інших обрядів і молитов.

На польську літургійну традицію орієнтувалася й збірка «Церковний співаник» 2002 року [7], в якій більшу частину посідали переклади польських літургійних пісень. Орієнтація на апробований часом польський духовнопісенний репертуар богослужбового призначення дозволила видати нотований співаник (мелодії пісенних творів подано в одноголосному або двоголосному вигляді), що було рідкістю у 1990-х роках та на межі тисячоліть. Відзначимо й той момент, що в цій збірці відсутня традиційна для багатьох українських співаників початкова частина з богослужбовими текстами.

У ненотованій збірці «Парафіяльний пісенник» 1999 року [3] непісенні тексти літургії та інших обрядів розміщено на початку та наприкінці співаника, а більшу її частину становлять тексти літургійних пісень. Після них розміщено інші релігійні пісні, призначені для співу молоді на різного роду молитовних зібрання, прощах тощо. Завершується блок популярними світськими піснями (народними, естрадними), і не лише українськими, а й російськими.



В оновленому виданні «Парафіяльного пісенника» 2006 року [4] в цілому збережено зміст та структуру першого видання, проте світських пісень вже немає.

Серед перших українських римо-католицьких видань відзначимо збірку **«Літургійні співи»** 1998 року [2]. Вона є концептуально відмінною від попередніх, передусім своїм змістом. Назва видання свідчить про те, що це не просто твори релігійного змісту, а твори, які відповідають усім критеріям богослужбової музики. Проте, через певний перфекціонізм видавців у збірнику мало пісенних творів. Значне місце у ньому посідають співи, що не відносяться до пісенного жанру. Також це видання як нотоване призначалося передусім церковним музикантам, а не громаді, відтак було недостатньо функційним. Саме тому, в 2001 році на його основі було видано пісенник **«Вгору серця»** [1], де було суттєво розширено пісенний репертуар. Саме ця нотована збірка, де одноголосні мелодії пісень записані з цифровими позначеннями акордів, стала найбільш універсальною для богослужбових відправ для римо-католиків українською мовою. Її універсальність полягала в можливості використання і церковним органістом, і прихожанами, а сам пісенний репертуар хоча й не був однорідним і високовартісним з теологічної та художньої точки зору, став базовим для української римо-католицької літургії XXI століття. Також пісенник **«Вгору серця»** став свого роду дороговказом для формування українського римо-католицького духовнопісенного репертуару з позицій поєднання конфесійного й національного та його першим підсумком. Окрім пісень, збірка **«Вгору серця»** містила мелодії неписаних частин богослужіння та інших церковних відправ, однак її основою був пісенний жанр.

У 2010 роках виходять з друку кілька видань для літургійних відправ. Збірка **«Співаймо Господу»** 2014 року [5] призначалася для церковних музикантів, оскільки усі церковні піснеспіви незмінних частин літургії неписаної форми, літанії, процесії, молебні та ін. було гармонізовано на чотири голоси для виконання церковним органістом. Однак у цій збірці, на жаль, повністю відсутні твори пісенного жанру. Аналогічно з літургійної та музичної точки зору було побудовано видання **«Requiem aeternam»** [9], яке містило співи для похоронних обрядів і жалобних церемоній. У збірці також немає творів, що належать до пісенного жанру. Таким чином, у середині 2010-х років так і не було створено книгу для церковних органістів, де було б запропоновано зразки гармонізації (не у вигляді цифрових позначень акордів) церковних пісень, які б формували основу сучасної римо-католицької богослужбової музики, що значною мірою базується на церковних піснях.



Збірник «Psallite Deo» 2016 року [8] також призначений для органіста, про що свідчить формат А4 та обсяг близько 700 сторінок. Проте, на відміну від двох попередніх, це видання містить виключно пісенні твори. Однак на відміну від останніх, в них музичні тексти подано не у чотириголосній гармонізації, що можна було б очікувати, а в одноголосому, іноді двоголосому вигляді з цифровими позначеннями акордів, як було у збірнику «Вгору серця». З точки зору змісту у збірнику «Psallite Deo» зібрано усі відомі на той момент пісні українською мовою, що використовуються українськими римо-католиками як на богослужінні, так й у інших молитовних практиках. Концепційно це видання є продовженням співаника «Вгору серця», але надмірне розширення репертуару стало не кроком уперед, а назад, оскільки такий підхід не сприяв кристалізації літургійного пісенного репертуару Римо-католицької Церкви в Україні. З іншого боку, саме за цим збірником можна вивчати український римо-католицький духовнопісенний репертуар у його повноті, який на сьогоднішній день є базовим для сучасної літургійної музики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Вгору серця: церковний співник Римсько-католицької Церкви / уклад. та музич. редагування: К. Бабенко ; літ. редагування та худож. обробка текстів: М. Луцюк. Київ, 2001. 938 с.
2. Літургійні співи / упорядкування та редагування К. Бабенка та ін. Київ, 1998. 155 с.
3. Парафіяльний пісенник. Опрацьовано в Римсько-католицькій парафії Пресвятої Діви Марії Матері Церкви у Києві. Київ, 1999. 534 с.
4. Парафіяльний пісенник. Опрацьовано в Римсько-католицькій парафії Пресвятої Діви Марії Матері Церкви у Києві. Київ : Clara Studio, 2006. 442 с.
5. Співаймо Господу. Т. 1. Луцьк : Luceoria books, 2014. 234 с.
6. Християнський пісенник. Вид. 2-е, виправлене і доповнене. Познань-Гнівань, 1995. 224 с.
7. Церковний співаник / переклад з польської та нотографія Кузьми Смаля. Чернівці : Wydawnictwo WAM, 2002. 217 с.
8. Psallite Deo. Ноти до літургійних пісень «Християнського пісенника». Одеса, 2016. 688 с.
9. Requiem aeternam. Літургійні співи та музика під час похоронних обрядів та жалобних церемоній. Луцьк : Luceoria books, 2015. 162 с.



УДК 373.5.016:78

ДУХОВНА МУЗИКА ЯК ЧИННИК ВИХОВАННЯ В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО ШКІЛЬНИЦТВА

*Ліна Ільчук,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри мистецьких дисциплін
та методик їх навчання
Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної
академії ім. Тараса Шевченка (Україна)*

В останні роки у країні суттєво погіршилася соціальна ситуація. Під впливом низки об'єктивних обставин відбулися зміни у суспільній свідомості українців. На жаль деградувала духовність молодого покоління. Це актуалізує пошуки нових підходів до моделювання сприятливого освітнього середовища і створення умов для формування ціннісних орієнтацій підростаючої особистості. Не останню роль у цьому процесі відіграє сприймання духовної музики на заняттях музичного мистецтва в школі. Адже дитина, слухаючи й аналізуючи духовні музичні твори, які безумовно містять виховний потенціал, починає краще розуміти їхній глибокий сакральний зміст.

Проблема виховання майбутнього покоління засобами духовної музики віддавна стала темою досліджень багатьох науковців, мистецтвознавців і педагогів. Феномен духовної музики вивчали Н. Александрова, А. Болгарський, І. Власенко, О. Демченко, І. Кошміна, Л. Кустарьова, О. Мельник, Л. Радковська, О. Самойленко. Інші відомі дослідники-музикознавці (Д. Антонович, О. Гнатюк, О. Кошиць, І. Крип'якевич, М. Семчишин, О. Цалай-Якименко, Ю. Ясіновський) наголошують на важливості відродження національних традицій, у тому числі шляхом введення сакральних музичних творів в освітній процес українських шкіл. Питання теоретико-методичних аспектів сприймання духовних творів розкрито в працях І. Гарднера, І. Григорчука, Л. Корній, Б. Кудрик, І. Кошміної, В. Мартинова, М. Маріо, П. Маценко, Л. Москальової, Л. Остапенко, Л. Чугунової, О. Якутіної й інших. Однак, незважаючи на посилену увагу до цієї проблематики українських науковців, досі залишаються малодосліджені площини означеного питання.

У державних освітніх документах акцентовано на відродженні духовних цінностей підростаючого покоління. Так, у законі України «Про повну загальну середню освіту» наголошується на збереженні та збагаченні українських культурно-історичних традицій, плеканні шанобливого ставлення до



національних святинь, вихованні особистості, яка з повагою ставиться до культурної спадщини свого народу [1]. Зокрема, у Типовій освітній програмі (авт. О. Савченко) йдеться про формування культурної компетентності в учнів, а саме: опанування народних традицій, мистецтва рідного краю, толерантного ставлення до мистецтва різних народів [6, с. 57]. Таким чином, сучасне українське виховання зорієнтоване на залучення молодого покоління до відродження традицій, звичаїв, активної участі у розвитку рідної культури, в якій представлено менталітет українського народу, а саме – його релігійність. Вона виявляється в різних формах буття, зокрема, у сакральній обрядовості складовою якої є духовна музика. Отож, духовну культуру, традиції, що формують загальнолюдські цінності розглядаємо складовою ментальності української нації, а духовна музика є тим культурно-історичним пластом, який виховує в підростаючій особистості найкращі морально-духовні якості тощо.

Метою і завданнями мистецької освітньої галузі у Новій українській школі є виховання емоційного, інтелектуального, творчого потенціалу, збагачення духовного світогляду учня/учениці під час сприймання мистецтва та художньої творчості [6, с. 71]. У певній мірі твори сакрального змісту представлені в підручниках з мистецтва для закладів загальної середньої освіти (авт. Л. Аристова, Л. Кондратова, Л. Масол та ін.). Аналіз дидактичного забезпечення згаданих авторів засвідчив, що вивченню духовних творів на уроках музичного мистецтва приділяється недостатня увага. Відомо, що такий музичний матеріал є важким для сприймання, його сакральна глибина не зрозуміла сучасній дитині, тому пропонуємо деякі шляхи активізації пізнавального інтересу школярів до духовної музики.

Науковці Л. Москальова та Л. Радковська тлумачать духовну музику як синонім церковної й обов'язкову частину богослужіння. Звідси зрозуміло, що духовна музика є частиною релігійно-духовної культури, зокрема, це явище розглядається у нерозривному поєднанні з національними музичними традиціями та народною творчістю» [3; 5]. Дослідники виокремлюють два види духовної музики для учнів: позабогослужбового та богослужбового спрямування [3, с. 332]. До першого виду належать пісні календарно-обрядового циклу (колядки, щедрівки, гаївки), до другого – богослужбові твори (Всенічна, Літургія, Меса, Хорал). Мелодика останніх відзначається складністю музично-виразових засобів, а саме: метро-ритмічною нестабільністю, кантиленним розспівуванням мелодії, ускладненою гармонічною і поліфонічною мовою.



Слухання духовних творів з подальшим художньо-педагогічним аналізом пропонується на уроках музичного мистецтва у 6 класі закладів загальної середньої освіти. У контексті вивчення тем: «Духовна музика. Меса. Хорал» та «Історія реквієму. Літургія» школярі знайомляться з історією розвитку, характерними ознаками (композиційна будова) жанру меси, літургії, реквієму, їх літературною основою і засобами музичної виразності [2, с. 86–92]. На заняттях учням пропонуються наступні твори для слухання: Й. Бах «Меса сі мінор» 1 ч. («Kyrie eleison» / «Господи, помилуй») для п'ятиголосого хору – Soprano I, II, Alto, Tenor, Bass), «Страсті за Матвієм» (заклучний хорал), «Хоральні прелюдії», «Німецька органна Меса», В. Моцарт «Lacrimosa» з «Реквієму», Л. Дичко «Святий Боже» з «Урочистої Літургії». Аналізувати такі музичні зразки складно, тому вчитель повинен відшукувати різні шляхи (методи, форми, засоби) задля досягнення кінцевої мети аналізу. Для обговорення духовних музичних творів пропонуємо наступні запитання для учнів: 1) Розкажіть про особливості звучання хору в месі та хоралі. 2) Охарактеризуйте засоби музичної виразності меси та хоралу. 3) Чим відрізняється хоральна прелюдія від меси та хоралу? 4) У супроводі яких музичних інструментів прозвучали твори? 5) Як доповнює музика органу звучання хору, оркестру в цих творах?

Для стимулювання позитивної мотивації та інтересу школярів до глибшого пізнання духовної музики радимо проводити нетрадиційні заняття з музичного мистецтва у формі екскурсії в храм, де учні безпосередньо зможуть стати учасниками сакрального дійства. Адже варто пам'ятати про особливе значення в народному виховному досвіді релігійних звичаїв і традицій, церковного обряду, що є гарантом зміцнення духовного життя людини. Таким чином, реалізуючи принцип взаємозв'язку навчання з життєвими ситуаціями одночасно вирішуємо завдання формування ціннісних орієнтацій школярів засобами духовної музики, її кращого сприймання та розуміння.

Доцільно зауважити, що у римо-католицькому обряді давньою традицією є звучання духовних творів у супроводі органу, що значно доповнює богослужіння. Таким чином, сприйняття стає глибшим, осмисленішим, музика повноцінно та різнобічно впливає на духовний стан особистості, формується її художній смак. З історією створення органу – короля музичних інструментів, його звучанням учні також знайомляться на заняттях в школі. Для кращого засвоєння матеріалу пропонуємо проведення дискусій на тему органного мистецтва, як от: «Звідки почало розповсюджуватися органне мистецтво?», «Назвіть фактори, що впливають на поширення органного мистецтва?», «Яке



значення має орган для меси?», «У чому полягає феномен звучання органу?» тощо.

Ураховуючи те, що крім релігійної функції орган набув також і концертного значення доцільним буде організація для учнів реальних чи віртуальних подорожей на щорічні фестивалі органного мистецтва, які проходять у Кременці й інших містах. Це стане ще одним стимулом до кращого пізнання духовних, і не лише, творів у супроводі органу. При організації слухання школярами органної музики, важливо акцентувати увагу на особливостях її впливу на психофізіологію людини (музичний ритм, динаміку й висоту, тембр) як підґрунтя дії комплексних чинників (інтонаційних та ладових властивостей, прояв просторовості в музиці й слухо-зорової синестезії, музичний рух). Це, водночас, збільшує інтерес слухачів до духовних композицій.

Сучасний освітній процес у школі передбачає впровадження ефективних педагогічних технологій, які будуть сприяти формуванню пошуково-дослідницьких навичок учнів, стимулюватимуть їх до саморозвитку та самоосвіти. Результативною у цьому плані є проєктна діяльність школярів на уроках музичного мистецтва. Метод проєктів – досить поширена освітня технологія, яка спрямована на здобуття учнями знань у тісному зв'язку з реальною життєвою практикою, формування в них специфічних умінь і навичок завдяки системній організації проблемно-орієнтованого навчального пошуку [4, с. 39]. Тематика проєктів може бути досить різноманітною, тому, як узагальнення та закріплення знань у царині духовного музичного мистецтва, пропонуємо школярам виконання проєктних досліджень у цьому напрямку. Орієнтовними векторами учнівських розвідок визначили наступні: «Стежками духовної музики рідного краю», «Органна музика у месі», «Відомі майстри-органобудівники», «Духовна творчість українських композиторів», «Жанрова палітра сакрального музичного мистецтва». Кінцевий результат виконаних проєктів учні можуть презентувати у різних формах, як от: збірка духовних творів, демонстрація відеофільму, порівняльний аналіз з теми дослідження, довідник, ілюстроване видання тощо.

Перспективним виховним чинником у контексті формування інтересу учнів до сакрального мистецтва та його ґрунтовнішого пізнання стане участь шкільних колективів у щорічному Міжнародному молодіжному фестивалі духовного співу кременецькі хорові вечори «Ave Maria» та фестивалі-конкурси духовної пісні «Молитва за Україну» (м. Кременець). Постійними учасниками останнього є хорові колективи закладів загальної середньої освіти Кременця та району. Такі заходи мають на меті популяризацію та відродження



духовної вокально-хорової музики шляхом залучення до цього прекрасного мистецтва молоді, виявлення та підтримку талановитих виконавців.

Підсумовуючи зазначимо, що проблема відродження духовності українського суспільства потребує використання різних засобів, їхнього вмілого поєднання у виховній роботі з підростаючою особистістю. Певне місце серед них займає виховний потенціал духовної музики, народні звичаї і традиції плекання шанобливого ставлення до сакрального обряду. Запропоновані нетрадиційні форми, методи і засоби пізнання школярами духовного музичного мистецтва однозначно допомагатимуть кращому розумінню його глибокого змісту, сприятимуть естетичному та морально-духовному розвитку учнів.

Подальші дослідження у контексті даної проблематики можуть бути орієнтовані на практичні аспекти реалізації педагогічного потенціалу духовної музики в освітньому процесі українських шкіл. Перспективним напрямом також вбачається ґрунтовне вивчення кращих зразків сакрального мистецтва та пошук ефективного методичного інструментарію виховання молодого покоління.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Закон України «Про повну загальну середню освіту» (від 16.01.2020 № 463-IX, поточна редакція від 15.03.2023). Електронний ресурс. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/463-20#Text>.
2. Кондратова Л. Г. Музичне мистецтво: підручник для 6 класу загальноосвіт. навч. закл. Тернопіль-Навчальна книга Богдан. 2014. 216 с.
3. Московчук Л. М. Духовна музика та її роль у вихованні особистості здобувача початкової освіти. *Педагогічна освіта: теорія і практика: зб. наук. пр. Кам'янець-Подільського нац. ун-ту ім. Івана Огієнка; Інститут педагогіки НАПН України* [гол. ред. Лабунець В.М.]. Кам'янець-Подільський, 2019. Вип. 27 (2). С. 329–334.
4. Науково-педагогічна майстерня: наук.-метод. посібн. / за заг. ред. О.І.Чернишова, Т.Б. Волобуєвої. Донецьк: Витоки, 2008. 260 с.
5. Радковська Л. М. Формування музичного сприйняття студентів вищих мистецьких закладів засобами духовної музики: дис. .. канд. пед. наук: 13.00.02 / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2006. 263 с.
6. Савченко О. Я. Типова освітня програма для учнів 1–2 класу: *Наказ Міністерства освіти і науки України від 12.08.2022 № 743-22*. Київ, 2022. 68 с.



УДК 786.61

САКРАЛЬНЕ І СВІТСЬКЕ В РЕЛІГІЇ, ФІЛОСОФІЇ ТА В ОРГАННОМУ МИСТЕЦТВІ

*Олена Мацелюх
доктор, українська органістка,
викладачка кафедри мистецьких дисциплін
та методик їх навчання КОГПА ім. Тараса Шевченка,
науковий працівник Львівського музею історії релігії,
Інституту Філософії АНУ (Україна)*

Терміни «сакральне» та «світське», які виступають поруч – найчастіше трактуються як поняття, що протиставляються одне одному. У цьому співвідношенні поняття «світське» може бути замінене на «мирське», або «профанне» (лат. *profanus* – непосвячений). Точне визначення і розуміння опозиційності поняття «профанне», або «світське» до поняття «сакральне» допоможе адекватно подати й з науковою точністю встановити межі сакральності. У процесі дослідження це дозволить подати якомога детальнішу характеристику тому контексту, на який поширюється поняття «сакральне» у найрізноманітніших трактуваннях.

Будь-яка релігія – найрозвиненіша чи найпримітивніша – передбачає визнання такої сили, з якою людина має рахуватися. Все, що на думку людини є вмістилищем даної сили, постає перед нею як САКРАЛЬНЕ. Процес сакралізації передбачає відмову від світського чи профанного. Тобто, щоб мати змогу увійти до світу божественного – спочатку потрібно відмовитися від мирського.

Будь-яке релігійне уявлення про світ передбачає протиставлення сакрального і профанного. Через логічні висновки чи констатацію фактів кожен повинен визнати, що релігійна людина – це та, в житті якої існують дві взаємодоповнюючі сфери. Сфера профанного або земного дозволяє діяти без тривоги за можливість здійснення помилки. Противагою до неї є сфера сакрального, яка повністю охоплює глибини людського буття. Вона вбирає всі земні пориви та бажання. Ці два світи – світ сакрального та світ профанного чи світського – можуть бути ідентифіковані лише один через одного. Вони взаємно заперечують і взаємно творять свої частини через частини іншого. Подібне протистояння або подібну опозицію неможливо виразити в будь-якій іншій формі, якби ми не намагались.



Розкриття релігійних ідей, що закладені людиною в образи, звуки, слова чи дії – тобто, в поняття «сакральне» – це одне із найвагоміших завдань для розв’язання філософами і релігієзнавцями. До цієї теми, починаючи із часів Середньовіччя, постійно звертаються провідні мислителі. Питання сакрального і світського стало пробним каменем і для етимології (від грец. ἔτος – правда, істина і λόγος – слово, наука) як однієї з фундаментальних наук, що вивчає походження слів, прийомів дослідження та з’ясовує його результати.

Сучасний французький мислитель-інтелектуал Жан ле Гофф розквіт середньовічної етимології пов’язує зі засновником середньовічного енциклопедизму Ісидором Севільським (Isidorus Hispalensis чи San Isidoro de Sevilla, 560-636). Назвати речі вже означає їх пояснити – це думка Ісидора Севільського, на яку спирається етимологія як фундаментальна наука. Таким чином, в залежності від того, чи назвемо ми певне явище чи дію сакральною або профанною – зміниться і наше ставлення до них. У дискусіях середньовічних європейських мислителів *res i verba* (діло і слово) не взаємовиключні поняття, вони навзаєм символічні. *«Якщо мова для середньовічних інтелектуалів є покровом реальності, то вона також є водночас і ключем до цієї реальності, і відповідним для неї інструментом»* [10, с. 59].

А звідси і відома думка Алена Лілльського про мову як інструмент розуму, і теза Данте *rationale signum et sensuale*, що окреслює слово як універсальний знак, здатний розкривати сутність, яку можна пізнати і розумом, і відчуттям [15, с. 3]. Символіка слова всеосяжна, а отже інтелектуальне пізнання полягає в заглибленні у слово, його приховані смисли, значення, що є ідеальною суттю світу. *«Тому що прихований світ є священним, а мислення символами було лише розробкою і проясненням ученими людьми мислення магічними образами, яке властиве ментальності людей неосвічених»* [10, с. 107].

Інша аргументація пов’язана з канонізацією християнства. Домінуючий статус у суспільстві, обов’язковість сприяють входженню в культурний обіг Середньовіччя ідей, образів, текстових асоціацій чи й просто цитування зі Священного Письма. Сакральна символіка поза Біблією починає жити власним життям, змінюючи характер мислення людини і її мову. Традиційний світ уявлень зазнає при цьому впливу інтелектуально домінуючої системи.

Поняття «священність» в історичному плані неодноразово експлуатовалося як своєрідна данина традиції. Святість ідеї тоді виходила на перший план. Так занепад Римської імперії не перекреслив усіх її цивілізаційних завоювань, а лише надав їм рис своєрідної сакральності на рівні



ідеї. Усю систему імперських ідей тоді трактували не стільки як державницькі постулати, а як уставлену систему загального порядку. Тому у Середньовіччі сакральність ідеї порядку було відроджено через синтез римських і германських елементів у новому наддержавному утворенні Священній Римській імперії німецької нації (лат. *Sacrum Imperium Romanum Nationis Germanicae*; 962-1806).

Парадоксально, але приклад «святих» знайшов своє місце навіть у атеїстичній державі комуністів, коли на боротьбу із фашизмом Сталін проголосив Вітчизняну війну СВЯЩЕННОЮ. Мета була та сама: відмова від усього мирського і буденного в ім'я перемоги над ворогом. Ця опозиція між сакральним і профанним повстає перед нами як невимовна даність свідомості. Розкриття питання взаємодії чи взаємодоповнення між поняттями «святих» чи «сакральність» і «буденність», «неосвіченість» чи «профанність» у культурі, мистецтві й музиці – це проблема, яка далеко виходить за рамки суто музикознавчого чи культурологічного вимірів.

Для встановлення місця, меж і значення сакральності в органічній музиці, та й у культурі взагалі – необхідно дати точне термінологічне визначення цим поняттям. Термін «сакральне» етимологічно пов'язаний із латинським словом «*sacrum*», яке, незважаючи на різноманітність трактувань, найчастіше розуміється як «*священне*» – тобто «те, що призначене богам». У сучасній науці цей термін розглядався як досить багатозначний і в багатьох випадках наділений можливостями модифікації в залежності від умов його застосування. Для розкриття багатозначності цього змісту зробимо короткий екскурс у світ філософсько-наукових і теологічних думок з приводу розуміння суті сакральності. Наведемо висловлювання, декількох видатних вчених і філософів, які надали терміну «сакральне» досить різнополюсне трактування.

Одним із перших у науковий дискурс термін «сакральне» ввів **Еміль Дюркгейм**. У своїй праці «*Elementary forms of religious life*» Дюркгейм пояснював, що у будь-якій релігії можна емпірично прослідкувати дві речі: по-перше, всі релігійні вірування та дії відокремлені від інших соціальних дій та інститутів у вигляді особливого відношення до них, вони є «забороненими» і не мають бути приниженими в будь-який спосіб, а по-друге – ці самі релігійні вірування й дії є об'єктами особливого шанування і любові людей. Саме ці дві речі є невіддільними одна від одної в будь-якій релігії. Вони й утворюють поняття «сакрального» [16, с. 32]. Таким чином, сакральне у Дюркгеймівському трактуванні є нерозривно пов'язане зі суспільно-общинними діями та свідомістю.



Французький науковець **Марсель Мосс** звузив поняття сакральності до конкретних образів у свідомості людини. Він був першим, хто звільнив сакральність від релігійнознавчого контексту. На думку Мосса *«сакральні дії – це не релігійні дії, а лише особливі дії, яким приписуються «незвичайні» властивості»* [11, с. 76]. Натомість інший французький філософ **Жорж Батай** стверджував, що сакральність не має жодного відношення до суспільства і суспільних дій. У цей спосіб Батай зменшив поняття «сакральне» до особливого індивідуального переживання [1, с. 131–147]. Зовсім інший – **теоцентричний підхід до розуміння сакральності** – запропонували філософи Рудольф Отто та Мірча Еліаде.

За словами **Рудольфа Отто** *«Усвідомлення та признання чогось «священним» є в першу чергу своєрідною оцінкою, яку можна здійснити лише в релігійній області»* [12, с. 11]. Його позицію розділяє відомий румунський релігійнознавець, філософ і письменник **Мірча Еліаде** (1907-1986), який емігрував до США, де був професором Чиказького університету. Сакральне для Еліаде є також і філософським поняттям. Людина сприймає сакральне як універсальну структуру свідомості. У різний час вона по різному проявляє себе, але завжди з позиції усвідомлення власного «Я» у житті. *«Немає нічого більш сакрального, – твердить Еліаде, – ніж життя зі сенсом».*

Унікальним у роботах румунського філософа є його підхід до розуміння **творення сакрального**. Для нього кожна окрема релігія є своєрідною маніфестацією культурної традиції. А культурна традиція є сакральною вже сама по собі. Таким чином: у рамках теоцентричного підходу поняття сакрального може використовуватися: 1) для обмежування базового рівня реальності; 2) для упорядкування істинного буття, або 3) для уявлення про справжність буття в реальному світі. Саме такий ракурс трактування сакрального дозволяє нам проводити порівняльний аналіз різних релігійнознавчих систем [16, с. 125–151].

У своєму визначенні сакральності дослідник **Роже Каюа** пише: *«Сакральність, як стабільна або мінлива властивість по відношенню до деяких речей (наприклад – предметів культу), деяких людей (наприклад – царів чи жерців), деяких просторів (наприклад – храмів, церков, святилищ), деяких моментів часу (наприклад – неділі, свята Паски чи Різдва та ін.) має свою конкретну атрибутику. Усе, що завгодно, може стати носієм сакральності й тим самим знайти собі в очах індивіда чи цілого колективу ні з чим не порівнюваний престиж. Також усе, що завгодно, може і втратити сакральність. Цієї якості речі не мають самі по собі. Цим їх наділяє якась містична благодать»* [8, с. 16].



Варто наголосити на тому, що орган – це не просто один із предметів культу, якому сакральність є притаманна чи то як стабільна, чи як мінлива властивість. Швидше за все можна погодитися з Роже Каюа, що саме орган (як музичний інструмент) і є вже апріорі сам по собі наділений тими якостями, які по-іншому, ніж містична благодать не можуть бути названими.

За герменевтичною традицією, мистецтво і художню творчість взагалі вважають певним таїнством. Звучання органа взагалі й органна музика в храмі зокрема – це і є одне з тих найдивніших таїнств, що й до цього часу не здобули свого остаточного тлумачення в музикознавчій науці як феномен сакральності. Дослідження сакральності ще в дохристиянські часи було прерогативою лише жреців, які були наділені здатністю проникати за межі людської свідомості. Як наслідок – змінюючи власну свідомість, жреці проникали у свідомість іншої людини і цьому процесу надавали певне **тлумачення**. Завдяки постійному розширенню свідомості і сформувалася сучасна наука.

Герменевтика (від грец. Ερμηνεύειν – тлумачити) своїм корінням походить із герметизму – вчення, яке було зачинене для стороннього вуха. Тому тлумачення цього вчення дістало назву «герменевтика». Тлумачення змістовної, смислової суті будь-якого з явищ чи понять поступово переросло в дослідницьку діяльність і отримало своє визначення як **інтерпретація**. Для формулювання смислової різниці між сакральністю та світськістю в органному мистецтві необхідним є максимальне заглиблення дослідника в герменевтичну теорію інтерпретації. Подібно до літературного твору органна музика є результатом «діалогу» або «інтерації» між музичним текстом і його реципієнтом.

На цю раціональну тенденцію в герменевтичній теорії інтерпретації вперше звернув увагу ще видатний німецький філософ-ідеаліст і релігієзнавець **Фрідріх Шеллінг** (*Friedrich Schelling; 1775-1854*). Критикуючи раціоналістичне ставлення до дійсності, він розробляв свою позитивну філософію, або «Філософію одкровення та міфології». Вже цей підхід Шеллінга до визначення сутності речей дав можливість усвідомити, що одкровення існує в будь-якій формі релігії. Згідно висновків Шеллінга *«різниця між Богом і людиною у тому, що Бог як особистість абсолютно вільний і нескінченний, а людина обмежена»* [17].

Якраз обмеженість людини і відводить її від сакрального в сторону світськості. Виходячи з даної позиції, отримуємо апарат аналізу і тлумачення текстуальної різниці між сакральним і світським в тому числі й у органній музиці. У XIX ст. ідеї Фрідріха Шеллінга розвинув видатний український



мовознавець і філософ **Олександр Потебня (1835-1891)**, а поглибив їх та естетизував у ХХ ст. – професор Львівського університету феноменолог, онтолог і естет **Роман Інгарден (1893-1970)**.

Один із засновників сучасної герменевтики **Мартін Гайдеггер (Martin Heidegger, 1889-1976)** онтологізував цю науку – тобто, у своїх працях переродив герменевтику із мистецтва тлумачення, чи із методу інтерпретації історичних текстів у апарат для «здійснення буття». Цим апаратом варто скористатися при розкритті скритих смислів та феноменів сакральності в аналізі органних творів, що повстали внаслідок композиторського звернення до Всевишнього через засоби музичного висловлювання.

Основні положення філософської герменевтики були сформульовані у 70-80-х рр. ХХ ст. французьким філософом **Полем Рікером (Paul Ricœur, 1913-2005)**, який окремо звернув увагу на ще одне велике таїнство – таїнство виникнення мистецького висловлювання внаслідок діяльності людини. Як послідовник філософії рефлексії Декарта, а також феноменології Едмунда Гуссерля і герменевтики Гайдеггера та Гадамера – Поль Рікер вважав за необхідне доповнити філософські постулати своїх попередників вивченням суті самого РОЗУМІННЯ. Таким чином дослідженню піддається не лише культурне явище, але й процес його творення. На цьому етапі важливу роль відіграє особа творця мистецького твору. У цьому випадку «розуміння» поруч із «тлумаченням» стає провідною думкою сучасної герменевтичної теорії інтерпретації.

Дослідники творчих процесів одним із найбільших таїнств споконвічно визнавали людину-творця (тобто, автора твору мистецтва), якого возводили до рівня бога-людини. Мистецтво завжди було засобом, спроможним задовольнити почуття сакрального у людини, але яскраві профанні сутності щораз епізодично з'являються упродовж усієї історії людства [7]. Художня творчість – це таємниця, яка наділяється сакральним змістом, адже не випадково довгий час мистецтво і релігія перебували в єдиному сакральному просторі – аж до початку процесу секуляризації. І лише тоді, коли звільнення від релігійних традицій набуло ваги у суспільних відносинах – в багатьох випадках було розірвано зв'язки між мистецтвом і релігією [9]. З цього часу мистецтво можна сприймати як частину світського, тобто профанного простору.

Це стосується і органного мистецтва зокрема. Часткові виходи за рамки сакрального простору були властиві для органної музики ще в епоху бароко, але повноцінно – як світський музичний інструмент – орган зазвучав аж у ХІХ



столітті. Буденна праця органістів найчастіше була пов'язана з виконанням службових обов'язків у храмах. Тому й тематика їх органної творчості була цілком пов'язана з релігійною сферою звучань. Сакральність для органа була невід'ємною характеристикою звучання аж до його появи у концертних програмах. Цей фактор сприяв зміні впливу на ставлення слухацької аудиторії до релігійних органних творів.

Образи і мотиви, які так часто зустрічаються в мистецтві, сучасна свідомість сприймає як профанне. Але раніше вони могли сприйматися абсолютно інакше. Так, грецька статуя – це художній образ, що втілює гармонію буття в цілому і тим самим для стародавніх греків вона однозначно набувала рис сакральності. Однак, для наших сучасників це поняття сакрального, що було таким у давні часи змінюється на профанне. Рис світськості воно набуває через нове естетичне відчуття.

У мирському сприйнятті простір є однорідним і нейтральним. Але це не заважає наділяти особистісними якісними характеристиками окремі частини простору – батьківський дім, рідний край та інше. Тому можна погодитися зі словами М. Еліаде *«Якою б не була ступінь десакралізації Всесвіту, людина, яка обрала мирський спосіб життя, не здатна повністю звільнитися від релігійної поведінки»* [6, с. 16]. У світі немає нічого, що було б священне саме по собі, і що було б однаково священним для всіх. Профанний предмет, що є світським у своєму утилітарному призначенні, може отримати сакральний статус, якщо буде наближений до поля сакральних смислів, пов'язаних із його власником. Зовні вони не змінюються, але стають в уявленні віруючих зовсім іншими. Із цими речами не можна поводитися так, як колись – на свій розсуд. Вони викликають страх і повагу, стають небезпечними і забороненими, перетворюючись у символи, до яких не можна наблизитися, не загинувши.

Орган – своєю величчю, надзвичайним діапазоном звучань і тембрів, презентабельністю і святістю споруди, в якій він існує і звучить – спонукає людину до підсвідомого визнання вищої сили, з якою не рахуватися людина немає змоги. Велич і помпезність релігійних споруд ще із часів Середньовіччя була зумовлена втіленням провідної культової ідеї: поставити людину в такі умови, щоб вона на підсвідомому рівні дійшла висновку стосовно мізерності й нікчемності власної істоти. Це завдання найбільш ефективно втілюється в житті в ході обряду спілкування зі Всевишнім у готичному храмі в супроводі органного звучання. Потуга звуку, багатство й різноманіття тембрів у поєднанні з розлогістю акустичних ефектів та вібрацій – це ті чинники, що в комплексі часово-просторових відчуттів формують у людини суть сакральності.



Святістю обряду спілкування з Господом віряни проймаються навіть на чисто фізіологічному рівні.

Сакральне та профанне – це полюси, на яких утримується глобальний зміст існування людства. Між цими полюсами проходить життя, історія та взагалі всі людські відносини. Структурні зсуви можуть відбуватися від профанного до сакрального й навпаки. Внаслідок цих коливань змінюються напрями розвитку суспільства. Перевага цінностей сакрального змісту дає надію на продовження людського буття у вирі глобальних проблем.

Ці два полюси – сакральне і профанне – не можуть зближуватися між собою: від зіткнення з профанним сакральне втрачає свої особливі якості. *«Священні речі водночас і приваблюють, і відштовхують, можуть бути корисними, але також вони таять у собі й небезпеку. Ця двоїстість – атрибут могутньої, непідвладної людині сили, яка потенційно несе і благо, і зло»* [5, с. 47]. Сакральне має свої підйоми і поступове згасання, що призводить до переходу духовної культури від сакральних цінностей до профанних. Але щоразу ми переконуємося, що в час особливих життєвих випробовувань і загроз людина незмінно навіть у найбуденнішому шукає таємний і непідвладний її свідомості прихований смисл. Таким чином відбувається зворотний процес – процес сакралізації неосвяченого і мирського. Ця двоїстість у протиставленні світського і сакрального і є визначальним рушієм у еволюції людини як особистості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Батай Ж. Проклятая часть. Сакральная социология. Москва : Ладомир, 2006. 742 с.
2. Брудный А. А. Психологическая герменевтика. Москва : Лабиринт, 1998. 336 с.
3. Гайдеггер М. Будувати, проживати, мислити. *Тексти та переклади* / пер. та худож. оформлення Т. Возняка. Харків : Фоліо, 1998. С. 313–332.
4. Гайдеггер М. Буття в околі речей. *Тексти та переклади* / пер. та худож. оформлення Т. Возняка. Харків : Фоліо, 1998. С. 332–345.
5. Гараджа В. И. Социология религии : учеб. пособие для студентов и аспирантов гуманитарных специальностей. Изд. 3-е., перераб. и доп. Москва : ИНФРА-М, 2005. 348 с.
6. Еліаде М. Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і андрогін. Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / пер. Г. Кьорян, В. Сахна. Київ : Основи, 2001. 592 с.
7. Ермаш Г. Л. Искусство как мышление. Москва : Искусство, 1982. 276 с.



8. Каюа Р. Миф и человек. Человек и сакральное. Москва : ОГИ, 2003. 296 с.
9. Кисельов О. Феномен екуменізму в сучасному християнстві. URL : http://risu.org.ua/ua/index/studios/announcements_of_publications/29834/ (дата звернення: 17.03.2023)
10. Ле Гофф Жак. Цивілізація середньовікового заходу. Москва, 1992. С. 308.
11. Мосс М. Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии. Москва : КДУ, 2011. 416 с.
12. Отто Р. Священное. Об иррациональном и идее божественного и его соотношении с рациональным. Санкт-Петербург : АНО «Издательство Санкт-Петербургского Университета», 2008. 272 с.
13. Рикер П. Герменевтика и метод социальных наук. *Герменевтика. Этика. Политика*. Москва : АО «КАМІ» Изд. центр Academia, 1995. С. 3–18.
14. Тофтул М. Г. Сучасний словник з етики. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2014. 416 с.
15. Шевченко Л. І. Сакральне і профанне. Когнітивні аспекти мови в українській філології. *Актуальні проблеми української лінгвістики: теорія і практика*. 2003. Вип. 8. С. 3–8. URL : http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=apyl_2003_8_3 (дата звернення: 22.02.2023)
16. Durkheim E. The Elementary Forms of Religious Life. New York : Oxford University Press, 2001. 416 p.
17. Schelling F. J. Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit. München, 1927. 309 p. URL : http://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/19Jh/Schelling/sch_frei.html (дата звернення: 08.03.2023)



УДК 783.29

ГЕРМЕНЕВТИЧНІ АСПЕКТИ ЖАНРУ РЕКВІЕМУ В КАТОЛИЦЬКІЙ ТА НІМЕЦЬКІЙ ПРОТЕСТАНТСЬКІЙ ТРАДИЦІЯХ

Ольга Муравська

*доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри теоретичної та прикладної культурології
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової (Україна)*

Видатний український поет початку XVIII століття Іван Величковський свого часу зазначав: «Блажен, хто пам'ять смерті у серцеві мав». Алегорія смерті – одна з найголовніших складових філософії та культури різних народів, літератури та образотворчого мистецтва. Але в різні часи цей образ творці розкривали по-своєму. Отже, кожна епоха має два обличчя: обличчя життя та обличчя смерті. Вони дивляться одне на одного і відбиваються одне в одному. Не зрозумівши одного, ми не зрозуміємо іншого.

Зазначена вічна тема світової культури знайшла різноманітне втілення, в тому числі й у жанрі реквієму, який і нині потребує узагальнень духовно-конфесійного, мистецтвознавчого та герменевтичного порядку. Відносно останнього чинника зазначимо, що мова йде не стільки про трансформовану у XX ст. герменевтику, що викладає давню проблему розуміння в дусі *особистісного тлумачення* в галузі філософії мистецтва та літературознавства (по суті – естетики), а про **духовно-концепційну** її якість, яка сформувалася на рівні середньовічно-християнської екзегетики. У рамках останньої методологічна установка середньовічної герменевтики орієнтована на **«анагогічну»** «передбачуваність» розуміння тексту. Вищеприродна, надіндивідуальна висота сенсу завжди становила основний оцінний критерій тексту. Априорна присутність (або міра присутності) піднесеного сенсу, як невід'ємна якість, пов'язувалася спочатку саме з релігійними текстами, а потім і з творами мистецтва, регламентуючи основу їхньої художньої глибини. Сказане співставне й з поетикою реквієму у всій множинності його конфесійних «моделей», сконцентрованою на ключових «вічних» ідеях духовного буття людини.

Бібліографія, присвячена історії реквієму, дуже багата та різноманітна. Історико-еволюційні шляхи його розвитку узагальнено представлені в численних енциклопедичних виданнях. Більш детально історію жанру розглянуто в монографіях А. Робертсона [9], І. Гулеско [2]. Інтерес викликають



також дисертаційні дослідження та супутні публікації І. Вербецької-Шокот [1], А. Єфименко [3; 4], що охоплюють еволюцію латинського реквієму у культурно-історичних реаліях різних епох. Дисертації та дослідницькі матеріали робіт О. Муравської [7; 8, с. 49–63], Ю. Кучурівського [5; 6] зосереджені як на вивченні типології даного жанру, так і перш за все на його *конфесійній специфіці*, генетично пов'язаній з культовою практикою німецького протестантизму, православ'я та англіканства. Зазначимо, що подібний конфесійний підхід у дослідженні реквієму є принципово новаційним та перспективним і дозволяє виявити нові «герменевтичні кола» його жанрово-інтонаційної та духовно-сміслової специфіки.

Узагальнення сукупної інформації, зосередженої в названих бібліографічних джерелах, свідчить, що історія західноєвропейської музичної культури останніх 4-х століть відзначена існуванням принаймні двох традицій християнської заупокійної музики. Перша з них пов'язана з **латинським католицьким реквіємом**, що виник в епоху Середньовіччя, і являв собою урочисту частину великого похоронного католицького ритуалу, який виконував специфічну для даної церкви функцію посередництва між Богом і людьми. Кожен з його розділів виконував відповідну функцію в обряді. Канонізований Тридентським собором, католицький реквієм концентрував у собі деякі найбільш сутнісні аспекти європейського світогляду на рубежі ренесансної «гуманістичної» переорієнтації західної свідомості. Він символізував своєрідне єднання світу земного і потойбічного і як акт «спокути» у ритуально-обрядовій формі став втіленням християнського уявлення про **смерть як перехід** від тимчасового до вічного, від страху, каяття до Спокою, Світла, надії на Спасіння.

У період свого формування жанр латинського реквієму характеризувався осередням традицій християнської церковної музики, гранично обмеженим впливом на нього поліфонічної техніки, ознак світської музики, що виявлялося в емоційній стриманості вислову у всіх його розділах. Еволюція католицького реквієму безпосередньо пов'язана з наступними рубіжними моментами західноєвропейського культурного руху. Бурхливе становлення протестантизму створило особливі умови для секуляризації жанру у XVII ст., що знаходить відображення:

- у виділенні «*Dies irae*» як драматичної кульмінації жанру і носія його концептуальної установки;
- в активній взаємодії реквієму з оперою і жанрами інструментальної музики;



- у тяжінні до фіксації граничних емоційних станів, концентрації внутрішнього психологізму.

Даний процес «гуманізації» змістовно-суттєвої сторони католицького реквієму продовжувався й у XX ст. Він привів до виділення його окремих частин як самостійних творів, про що свідчить композиторська практика.

Латинський реквієм, таким чином, становить одну з «моделей способу думки» західноєвропейської людини. Іншу іпостась його знаходимо у традиціях **траурної протестантської (лютеранської) музики**, узагальнених у так званому **«Німецькому реквіємі»** або в «Німецькій погребальній месі» («Teutschen Begräbnis Missa»). Тобто у західноєвропейській християнській культовій та музичній практиці XVII-XIX ст. відома інша традиція – німецька протестантська, яка поки що не стала предметом вітчизняних мистецтвознавчих та музикознавчих узагальнень. Вона знайшла втілення в «Заупокійних піснеспівах» Г. Шютца, у траурних кантатах Й. С. Баха (№№ 60, 82, 106, 161 та ін.), в «Deutsche Seelenmessen» Г. Хенкеля, в «Реквіємі за Міньюною» Р. Шумана і, нарешті, у «Німецькому реквіємі» Й. Брамса. Показово, що дана традиція виявилася актуальною і в музичній культурі XX століття, про що свідчать духовно-сміслові концепції реквіємів Г. Ейслера, П. Хіндемита, Е. Денисова та ін., виявляючи при цьому першорядну роль саме протестантського конфесійного фактору.

На відміну від латинського реквієму, для якого характерне стійке коло текстів і наспівів, їх чітка послідовність, обумовлена багатовіковою ритуальною практикою, протестантська заупокійна традиція і названі твори, що репрезентують її типологію, не символізує закінченого канонізованого обряду, оскільки в такому не було потреби: протестантизм не приймає молитов за померлих. Виділені твори скоріш являють собою вільну інтерпретацію заупокійної меси, своєрідне «освячення» цивільного обряду, позбавлене суворой церковної ортодоксії. При цьому композитору надавалася повна свобода у відборі та komponуванні текстів, запозичених найчастіше із Біблії у перекладі Мартіна Лютера.

В той час, як латинський католицький реквієм, що у численних авторських композиціях різних епох Нового часу тяжіє до театральності, антитез індивіда і надособистісного початків, в траурній протестантській музиці акцент зроблено на єдності свідомості індивіда і громади, в якій він становить невід'ємну і духовно рівну частину, на принциповому співпаданні Божественного промислу та життєвих діянь людей. Установка на корпоративність, «вирівняність» емоційного тону всіх розділів зазначених



вище творів даного жанру, опора на протестантський хорал – саме ці риси й становлять типологічну основу німецької заупокійної протестантської музики.

Аналізований різновид траурної музики стає художнім еквівалентом християнської ідеї смерті як і людського земного шляху, споконвічного закону буття. Поняття «Смерті-Підсумка», «Смерті-Заспокоєння» підкреслює неминущу цінність людини, **високий сенс земного шляху**, як Богом дарованого і орієнтованого на найвищі духовні авторитети. В моделі «Німецького реквієму» відсутні яскраво виражені драматичні антитези «Бог – Людина», характерні для католицької традиції. Вони компенсовані вірою в милосердя персонально-індивідуально осяганого Бога і зумовлюють уявлення про «Друге Пришестя» не як про «Страшний Суд», але як про «всезагальне воскресіння», духовне перетворення-преображення людського ества і знищення факту смерті як такого.

Аналізований жанр орієнтований на ідею корпоративності, передбачаючи духовну єдність «Я» і «Ми», виражений у вирівняності емоційного тону більшості його розділів, що виключає авторську самодостатню індивідуалізацію висловлювання і, одночасно, передбачає свободу вибору структурної концепції жанру. Музична мова творів даної жанрової області траурної музики відповідно тяжіє до всебічного відображення принципу «різноманітність в єдності» і «єдності у різноманітності», що проявляється в широкому використанні типових, загальнозначущих для даної епохи прийомів виразності (хоральний мелос, пов'язаний із нею тип фактури, адаптовані у межах духовної музики елементи оперного письма, прийоми музичної риторики тощо).

Таким чином, латинський католицький реквієм та «Німецька погребальна меса», узагальнена як «Німецький реквієм» в їх історичному розвитку являють собою різні конфесійні «моделі» втілення християнського уявлення про смерть. Латинський реквієм на рівні сформованої ритуально-обрядової практики символізував своєрідне єднання світу земного і потойбічного і як акт «спокути» у ритуально-обрядовій формі став втіленням християнського уявлення про смерть як перехід від тимчасового до вічного. Еволюційні шляхи його розвитку характеризуються показовим виділенням розділу «Dies irae» як драматичної кульмінації жанру і носія його концептуальної установки, а також контактністю реквієму з оперою і жанрами інструментальної музики, що підкреслює його тяжіння до фіксації граничних емоційних станів у відтворенні протистояння Сакрального та людського світів.

Творча ініціатива протестантизму, первісно орієнтована на створення общинної церкви, зверненої до персохристиянських духовних джерел, повною



мірою торкнулася самого богослужіння і його музичної частини, визначивши буття спеціальних духовних жанрів на самостійній літературній і музичній основах, що підтверджується зокрема історією «Німецького реквієму». Як складова частина лютеранського траурного погребального акту, він набуває сенсу «дару-меморіалу» та «втішання». Змістовно-значеннева сторона розглянутих зразків лютеранської траурної музики базується на уявленні про смерть як підсумок діяльного життя індивіда.

Значущість цього підсумку осяяна визнанням безсмертя людських справ, опорою на високі духовні авторитети. Останнє визначає принципове уникнення в ньому оперності, компенсоване тяжінням до надособово-хоральних принципів музичного втілення його ідеї-змісту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Вербецька-Шокот І. Жанр реквієму в хоровій творчості українських композиторів порубіжжя тисячоліть : дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. 217 с.
2. Гулеско І. Музично-художня типологія Реквієму в європейському культурному контексті. Харків : ХДАК. 2003. 76 с.
3. Єфіменко А. Г. Еволюція жанру реквієму в аспекті трактовки теми смерті (реквієм доби романтизму) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 1996. 26 с.
4. Єфіменко А. Г. Формування змістовного комплексу реквієма на основі латинського канонічного тексту. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*, 2003. Вип. 28 : Семантичні аспекти слова в музичному творі. С. 81–90.
5. Кучуривский Ю. Жанровая стилистика реквиемов Дж. Раттера, Б. Чилкотта и Дж. Тавенера в контексте традиций английской хоровой музыки. *Музичне мистецтво і культура. Music art and culture: Науковий вісник*. Одеса : Астропринт, 2017. Вип. 25. С. 54–66.
6. Кучурівський Ю. С. Жанрова традиція реквієму у творчості композиторів Великобританії останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. : автореф. дис. ... канд. Мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 20 с.
7. Муравская О. В. Немецкая траурная погребальная музыка лютеранской традиции как феномен европейской культуры XVII – XX веков : дисс. ... канд. Искусствоведения : 17.00.03 – Музыкальное искусство / Одесская государственная музыкальная академия имени А. В. Неждановой. Одесса, 2004. 181 с.



8. Муравська О. В. Нариси з історії зарубіжної музичної культури. Одеса : Друкарський дім, 2010. Вип. 1. 214 с.
9. Robertson A. Requiem. Music of mourning and consolation. New York, Washington : Frederick A. Praeger Publisher, 1967. 300 p.

УДК 783.61 (091)

ОРГАННА МУЗИКА В КРЕМЕНЦІ: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

Тамара Сеніна

*директор обласного літературно-меморіального
музею Юліуша Словацького в м. Кременці (Україна)*

Ідея дослідження і написання цієї теми народилася після реставрації органу в костелі св. Станіслава Біскупа і Мученика в Кременці.

Якщо зануритися думками у світ музики, перегорнути масу літератури в пошуках знань про її надзвичайно багате і розмаїте життя, відчуваєш наскільки правим був **Вольфганг Амадей Моцарт** – видатний австрійський композитор і музикант-віртуоз XVIII століття, який вважав орган «королем усіх музичних інструментів» [1]. Саме Моцарт прийшов до такого висновку, маючи тактильний дотик до струн і клавішів арфи, ліри, цимбалів, фортепіано, скрипки, з допомогою яких у нього народжувались шедеври симфонічної, концертної, камерної, оперної, хорової музики. Орган для Моцарта був не лише значущим музичним інструментом, який від VII століття використовувався в церквах (католицьких храмах) для церковного співу, а й тим знаряддям, на якому згодом виконувались твори світського характеру. Удосконалюючись, орган від XVI століття набирав ще більшого авторитету і його доля серед інших музичних інструментів світу ставала найщасливішою. Вишукане звучання органу в поєднанні з космічним летом людських думок наповнювало всесвіт.

То ж поява органу у Кременці, стала особливою подією не тільки для міста, а й для всього тодішнього Кременецького повіту, навколишнього регіону. Нині – він єдиний у Тернопільській області (!) . Виготовлений у 1886 році в Литві і перевезений сюди наприкінці XIX століття, він знайшов своє постійне місце в костелі св. Станіслава, на вулиці Широкій, нині – Тараса Шевченка, 30. У храмі з цікавою історією, де, безперечно, минувшина органними звуками зливається із сучасністю. І ці два поняття (минувшину та сучасність) стіни храму століттями вбирали в себе.

Згідно з історичною довідкою під назвою «Костел Святого Станіслава» архіву Кременецько-Почаївського державного історико-архітектурного



заповідника «костел Святого Станіслава був збудований у 1854-1857 рр. католицькою громадою. Причому частину коштів їй виділив царський уряд, в особі тодішнього, значно ліберальнішого до віри (на відмінно від своїх попередників царів) російського імператора Олександра II, який і дав дозвіл на його будівництво. Сума, виділена Олександром II із казни, становила 16 тисяч рублів, яка на той час була досить значною. Відтоді католики, котрі довгий час підпільно збиралися на молитву (на теперішньому провулку Словацького), вже мали свій прихисток. Храм збудували за зразком костелу святої Катерини, що в Санкт-Петербурзі, за проектом відомого французького зодчого Жана Тома де Томона. В 1908 році його оздобили чеськими вітражами. При вході до костелу привертає увагу високохудожня мармурова кропельниця з барельєфом Богоматері, виготовлена 1872 року відомим скульптором із Волині Віктором Бродським.

В 1910 році в костелі встановили пам'ятник геніальному польському поету, кременчанину Юліушу Словацькому, який був споруджений у Парижі знаменитим польським скульптором Вацлавом Шимановським у 1909 році, на відзначення століття з дня народження поета» [2]. Костел не був закритим у роки релігійного гоніння і був єдиним діючим костелом у всій Луцькій дієцезії. Найбільшою святинею костелу є реліквії св. Феліціана, привезені в середині XVIII ст. з Риму для кременецького ордену єзуїтів. У храмі зберігається кілька оригінальних пам'яток-деталей декору, перенесених сюди з Єзуїтського костелу.

Для органа було виділено почесне місце на узвишші, під куполом храму, де відтоді він насправді відчувається королем. Упродовж XIX-XXI століть інструмент дарує звучання літургійних мелодій, силу музичного мистецтва Західної Європи в поєднанні з божественним Словом і Духом. Король музичних інструментів поселився тут назавжди. З перших днів перебуває під надійним захистом Всевишнього і костелу, який, наче непідступна фортеця, непідвладна ніяким вітрам і катаклізмам стоїть впевнено і твердо. Храм пережив Першу світову війну, Другу світову, нині разом з українським народом долає чорні дні російської агресії. У костелі і досі звучать молитва та орган. Вони зливаються з історичним та політичним настроєм держави, живуть в унісон з нею, наповнюють разом із його настоятелем **Лукашем Грохлею** душі людей добром. І, як завжди, сприяють цьому настрою органісти.

Якщо історія музичного мистецтва зафіксувала на світовій арені імена найвидатніших органістів подібних Моцарту: німецького композитора, органіста і скрипаля Йоганна Себастьяна Баха, німецького та англійського композитора Фрідріха Генделя, італійського композитора, римо-католицького



священника Антоніо Лучіо Вівальді і багатьох інших, то костел св. Станіслава у Кременці має теж своїх особистостей, про кожного з яких можна писати книги. Здавалося б, це звичайні прості люди, але за кожним із них – своя історія.

Одним із перших органістів костьолу св. Станіслава був **Пьотр Борісевич**. Можна припустити, що роль органіста він виконував у 1910-1930-их роках ХХ століття. Така інформація зафіксована в книзі «Nekropolie krzemienieckie» [3], виданій польськими дослідниками Щепаном Рудкою та Беатою Марціш у Варшаві 1999 року, за сприяння Міністерства культури і Національної Спадщини Республіки Польща. Тут подана схема розміщення могил на Польському цвинтарі з детальним описом місця поховання померлих, серед яких згадується і його могила. На могильній плиті зберігся напис: *«Пьотр Борісевич – довголітній органіст Кременецького костьолу, народився 14. II. 1880 р. в Житомирі на Волині, помер 13. II. 1935 року у Кременці». У книзі дослідники залишили свій запис: «Могила земляна, в бетонній рамі, з хрестом на трьохярусному цоколі і з таблицею та написом і котра повідомляє хто в ній знаходиться» [3].*

Кременчани часто згадують іншу органістку, яку віддавна величають Кременецькою легендою. Це – **Ірена Сандецька (1912-2010)**, яка народилася в Умані, в інтелігентній родині, але виростала в місті Словацького. Як оповідають про неї документальні джерела, що знаходяться в фондах обласного літературно-меморіального музею Юліуша Словацького, її мати працювала вчителькою у Кременецькому ліцеї. Сама ж Ірена навчалася в Кракові, де здобула педагогічну освіту по спеціальностях біології та філософії. Одержавши в 1936 році диплом магістра біології в галузі педагогіки Ягеллонського університету, пані Ірена працювала в Рівному, Кременці, в Соснівці. Ще під час шкільного навчання в Кременці була активними учасником загону водних скаутів (водолазів-розвідників). Під час літніх канікул їздила в табори вітрильного спорту на озеро Нароч під Вільно, де кременчани мали свій елінг (човнярський будиночок), гартували силу і дух. В 1939 році на яхті «Сварожиц» Ірена Сандецька вирушила з приятелями з яхтового порту ім. Маріуша Заруського у Гдині в рейс до Стокгольму, а звідти – до Бельгії, де застав їх вибух війни. В еміграції не залишилась, але окружною дорогою через Францію, Швейцарію, Італію, Румунію повернулася до Львова, щоби під час війни добровільно працювати у складі «Жіночої Волонтерської Служби». Через два роки, прожитих у Львові, повернулася на постійне проживання до Кременця, де пережила німецьку окупацію. З 1942 року співпрацювала з Армією Крайовою, надавала допомогу нужденним. Після визволення Кременця від німецько-фашистських загарбників, з грудня 1944 року керувала парафіяльним хором в



римо-католицькому костелі Св. Станіслава і понад тридцять років була його органісткою. Оскільки нот для виконання літургійних мелодій, пісень в костелі не було, пані Ірена грала на слух. Варто зауважити, що костел у Кременці був на той час і надалі єдиним не закритим храмом зі 169 костелів на Волині. Після війни пані Ірена працювала лаборанткою у Кременецькому обласному протитуберкульозному диспансері, аж до виходу в 1969 році на пенсію. Всі роки навчала польських дітей рідної мови по унікальному, власноруч виготовленому, букварі. У 2002 році, в опрацюванні Мечислава Адамчика, буквар був виданий під назвою «Irena Sandecka. Elementarz krzemieniecki» – в Кельцах (РП), який незабаром був осучаснений і побачив світ в іншому поліграфічному сприйнятті. У пані Ірени – чимало й інших заслуг, проте, це вже інша тема для розмови. Діяльності парафіяльного хору та грі на органі вона присвятила **27 років**.

На початку 1973 року Ірена Сандецька передала усі свої творчі справи чотирнадцятирічній **Марії Камінській** – тодішній учениці 6 класу фортепіано Кременецької музичної школи ім. Михайла Вериківського, яка стала її гідною послідовницею, незмінною органісткою костелу. До нинішніх днів пані Марія дарує прихожанам костелу свою гру на органі. Відтоді пройшло **50 років**. Починала з Різдвяних колядок, які їй добре вдавалися. Через відсутність нот виконувала літургійні мелодії на слух. З 1974 року, з призначенням настоятелем костелу **Маркіяна Трофим'яка**, все змінилось. Маючи музичну освіту, він написав для літургійних творів ноти, після чого орган у виконанні Марії зазвучав зі значним успіхом. Все було б добре, якби їй на заваді не стали жорсткі радянські порядки. Вже тоді, у шкільному віці, за те, що грала в костелі, вона разом з мамою відчула на собі гніт переслідувань місцевою владою. Щоб не було гірших проблем, її виступи доводилось імітувати. Маскували під старшу жінку. За орган сідала в хустині, або ж у капелюшку, в окулярах... Але світ і тоді був не без добрих людей. Відчувала велику підтримку від директора музичної школи Гіпського Івана Івановича і викладачки Урлюк Людмили Миколаївни, які щиро раділи за юну органістку. Невдовзі пані Марія стала ще й художнім керівником хору «Кременецькі барви» і танцювального колективу «Кременецькі барвінки» при костелі. В 1990–2000 роках вони були досить популярними в Кременці, області, в Польщі. За цей час, у 1978 році, вийшла заміж. Подружжя Камінських подарувало 10 дітей. Нині мають 28 внуків. Усі 40 чоловік збираються в рідному домі на Різдво та Великодні свята. Усі нащадки стали гідними своїх батьків. Без сумніву, велику долю в цьому зіграв орган, мелодії якого увійшли в душу кожного з них із молоком матері.



На все життя найдорожчим другом для цієї сім'ї залишився тодішній настоятель костелу, ксьондз **Маркіян Трофим'як**. Адже він не тільки вінчав Марію та Антона, а й згодом охрещував усіх їхніх десятих дітей. А, перебуваючи в чині єпископа-ординарія Луцької дієцезії, став свідком здійснення високого духовного обряду – благословіння Папою Римським Іоанном Другим у Римі подружжя Камінських – в річницю їх срібного весілля (18 травня 2003 року).

Протягом 1974-1991-их років служби у кременецькому римо-католицькому костелі св. Станіслава **Маркіян Трофим'як** також грав на органі. Такі не заплановані міні-концерти давав, здебільшого, на прохання туристів з України, Польщі, всього Радянського Союзу – у вільний від служби час. Його грою захоплювались тисячі туристів та інші відвідувачі храму, які масово приїжджали до Кременця протягом 17 років його самовідданої праці. Крім духовної музики, ксьондз Маркіян виконував українську, польську, зарубіжну класику: Ф. Шопена, Й. Баха, В. Моцарта...

«Його преосвященство **Маркіян Трофим'як** народився 16.04.1947 року в селищі Козова, Тернопільської області. В 1965-1969 роках навчався на музичному факультеті Львівського педагогічного училища. В 1969 році вступив до Вищої Духовної Семінарії в Ризі. Був висвячений на диякона 8 грудня 1973 року єпископом Юліансом Ваїводсом у Ризі. Прийняв освячення пресвітерату 26 травня 1974 року. **В 1974-1991 рр. став настоятелем парафії у Кременці**, де вперше після відкриття костелу (в 1857 році), здійснив його ремонт. Згодом служив у парафіях Волинської, Тернопільської, Рівненської та Хмельницької областей. Надзвичайно порядний, глибоко духовний, інтелігентний. В січні 1991 року Маркіяна Трофим'яка призначили єпископом-помічником Львівської архідієцезії. В березні 1991 року у Львівському кафедральному соборі був konsekрований архієпископом Мар'яном Яворським. В березні 1998 року став єпископом-ординарієм Луцької дієцезії. В 1998-2008 роках – заступником Голови Конференції Єпископату, головою Комісії Літургії і Сакрального Мистецтва. 7 вересня 1999 року його нагородили орденом Заслуги III ступеня. Чудовий музикант і меценат багатьох музикантів Волині. Його стараннями утримувався симфонічний оркестр і камерний хор, що діють при Луцькій дієцезії. Саме владику Маркіян очолив і з успіхом здійснив титанічну працю перекладу церковних текстів богослужінь латинського обряду.

Єпископ Маркіян Трофим'як був ординарієм Луцької дієцезії Римо-Католицької церкви до 1 серпня 2012 року» [4].

За всі роки панування костелу св. Станіслава органістів було зовсім не багато. Та всі вони відповідали своєму покликанню. Орган ніколи не мовчав.



Нині майстерно оволоділа ним і наймолодша від своїх попередників **Надія Залюбовська**.

Вона вперше торкнулася його клавішів п'ять років тому, і, мабуть, не замітила як звуки цього дивного інструменту її приворожили до себе. То ж і в ній розквітла достойна своїх попередників, талановита, володарка цього незмінного довгожителя «короля». Надія Залюбовська – активістка Товариства Відродження польської культури ім. Юліуша Словацького в Кременці, колишня випускниця музичного відділу Кременецької гуманітарно-педагогічної академії імені Тараса Шевченка. Нині вона – організатор позашкільної роботи Волинського ліцею імені Нестора Літописця Кременецької міської ради.

Відтоді, як Україна здобула свою незалежність, у Кременецькому костелі періодично служило кілька ксьондзів. А це: Чеслав Щерба, Тадеуш Мелешко, Владислав Івацак. Кожен з них вносив щось своє в розвиток храму, польського Товариства, активізував життя поляків міста, району, регіону. І, безперечно, кожен їхній вклад був по-особливому цінним.

Підтримка храму була постійною. Та винятково хочеться виділити діяльність останнього з них – **ксьондза Лукаша Грохлі**, якого призначили настоятелем цього храму у 2014 році на початку військових дій в Україні.

Всупереч російсько-українській війні, яка з кожним роком набирала темпу, він створював у колі своїх прихожан неймовірну атмосферу добра і непокори ворогу. Кожна з його служб, проведена польською та українською мовами, ставала яскравим підтвердженням цього. Не будучи органістом, але, володіючи талантом музиканта, він організував у костьолі разом із молоддю вокально-інструментальний ансамбль і сам став його керівником. Участь згуртованої ним молоді, в українсько-польських літературно-мистецьких «Діалогах двох культур» завжди сприймалася науковцями, письменниками, музейниками, представниками мистецтва обох країн на висоті. Саме він у роки війни став не тільки охоронцем костельного органу в Кременці, а й втілювачем історичної місії – ініціатором його реставрації, реалізатором надзвичайно важливого Проєкту. Адже орган із днів його виготовлення в Литві – від **1886 року** – не зазнав ніякого оновлення. Таку думку ксьондз виношував віддавна. І тут у 2020 році на допомогу прийшов польський органіст – професор Віктор Лияк із Польщі, доктор гуманітарних наук у галузі мистецтвознавства, автор більше, ніж 160 книг і статей з історії органобудування та історії польської музики. Він, до речі, єдиний у Польщі, який має «Золотий диск» (1999) і «Платиновий диск» (2000 р.) за компакт – диск із творами Баха. Віктор Лияк і розробив Проєкт реставрації органу. Минуло кілька місяців від початку праці над інструментом, і 4 вересня 2021 року, в день народження Юліуша



Словацького, в перший день традиційного українсько-польського літературно-мистецького «Діалогу двох культур» у костелі відбулася презентація оновленого органу. Віктор Лияк подарував присутнім декілька органних композицій та емоційну втіху. В його виконанні звучали: Адажіо соль мінор, Фантазія та fuga соль мінор, BWV 542, Страсті за Св. Матвієм. Фінал BWV244 Йогана Себастьяна Баха й інші.

Про те, як здійснювався ремонт органу, було чимало оприлюднень у соціальних мережах. Цікавилися робочим процесом представники преси, українського та тернопільського телебачення, Кременецької міської ради, районної адміністрації. Адже з часу виготовлення органу в Литві минуло 135 років.

Згодом розповіли детально про цей творчо-робочий процес настоятель костелу Лукаш Грохля і професор Віктор Лияк. До реставрації костельного органу, котрий вважається нині історичною спадщиною, вимагався особливий підхід. То ж і майстри були висококваліфікованими професіоналами. Кожен з них мав свою ділянку роботи. Органіст і **соліст Литовської національної консерваторії Олександр Ісаков** розповідав, що під час реставрації чистив органні труби, налаштовував звучання інструменту. Деякі ж частини органу тимчасово вивозилися за кордон, тобто в майстерню Вільнюса для більш ретельнішого їх опрацювання. Таким чином, кожна труба органу була досконало відреставрована, орган вичищений і налаштований для роботи. Зараз у органа є мотор і міх, достатній тиск, повітря, які підходять йому ідеально. Олександр Ісаков запевнив, що він, як органіст, може передбачити, що в теперішньому стані після капітального ремонту орган служитиме багато років.

Над реставрацією інструменту цілий рік працював органний майстер **Бернард Термен**, який теж приїхав із Литви. В процесі своєї роботи він зосереджувався на внутрішній частині органної шафи: на корках та коминцях через які і налаштовується робота органу. Через комин, наприклад, налаштовується труба. Тут є також і металеві трубки, які дотягуються спеціальним інструментом до відповідного тону. Бернард Термен ділився, що саме цей момент і є фінальним на етапі реконструкції.

Роботу оновленого органу приймали представники Міністерства культури і Національної Спадщини Республіки Польща із Варшави, які і записали на компакт-диск першу гру на цьому органі. Вони ж мали запис гри на органі до реконструкції. Дореставраційне звучання органу, котре звучало під час кожної з попередніх літургій залишилося і в архіві настоятеля костельного отця Лукаша Грохлі. Адже, незважаючи ні на що, службу правили кожного дня і орган грав постійно. *«Скільки мав років, стільки і грав, – говорить ксьондз*



Лукаш, – а душа постійно боліла, коли спостерігали, як короїд з'їдав його дерев'яні частини». Таким чином, на реставрацію органу Польський Інститут «Полоніка», що діє при Міністерстві культури Польщі, виділив понад 20 тисяч євро.

Кременець, безумовно, вдячний кожному за всю проведену роботу, за збереження органу, який дихає століттями. За те, що органна музика і надалі житиме в храмі, в лоні Кременецьких гір і видаватиме космічні звуки, котрі здатний вловити кожен, хто прислухається до її акордів... До невмирущого голосу Короля музичних інструментів, який розмовляє із Всесвітом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Вольфганг Амадей Моцарт. *Вікіпедія : вільна енциклопедія*. URL : uk.wikipedia.org/wiki/Вольфганг_Амадей_Моцарт (дата звернення : 23.02.2023)
2. Костел Святого Станіслава. *Кременецько-Почаївський ДІАЗ*. URL : <http://kremndiaz.com/pamiatky-istorii-ta-kultury/kostel-sviatoho-stanislava> (дата звернення : 10.03.2023)
3. Nekropolie krzemienieckie. *Wspólne dziedzictwo*. Warszawa, 1999. S. 49.
4. Єпископ Маркіян Трофим'як передав владу. *ВолиньPost*. URL : <https://www.volynpost.com/news/6235-iepyskop-markiian-trofymiak-peredav-vladu> (дата звернення : 02.04.2023)



УДК 78 (092)

ВИХОВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ДУХОВНОЇ МУЗИКИ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ МОРАЛЬНО- СВІТОГЛЯДНИХ ЯКОСТЕЙ ПІДЛІТКІВ

Лариса Соляр

*кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри мистецьких дисциплін*

та методик їх навчання

*Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної
академії ім. Тараса Шевченка (Україна)*

Актуальність формування світоглядних позицій учнівської молоді визначається сьогодні перш за все масштабами змін нашого суспільства на всіх рівнях, що вимагають перебудови свідомості. Успішне розв'язання цієї проблеми має значення як для самої особистості, так і для суспільства, якому вкрай необхідні ініціативні люди з активною соціальною позицією, творчим мисленням, самостійним, гнучким і нестереотипним.

Упродовж тисячоліть, з часу виникнення людського суспільства, в житті людей поряд з матеріальними інтересами, визначну роль відігравала духовність у різних її формах. Причому її значення, як доводить історія, з часом невпинно зростало.

Методологічним підґрунтям розробки означеної проблеми для нас стали праці філософів, культурологів, мистецтвознавців, педагогів, музикантів з питань духовного життя культури суспільства в контексті культуротворчої діяльності людини: В. Рубського, С. Якименко, В. Цвіркун, Е. Помиткіна, О. Климишин, М. Кагана, В. Медушевського, Л. Виготського, І. Булах, І. Бега, О. Зосім, О. Кириченко, О. Горбенка, І. Карпенко, М. Марію, Л. Москальової, О. Рудницької, Л. Ороновської, Л. Московчук, І. Харитон.

Мета дослідження полягає у розкритті виховного потенціалу духовної музики українських композиторів як засобу формування морально-світоглядних якостей підлітків.

Українська сакральна музика, зберігаючи упродовж століть канони, не змінюючи тексту, зазнавала величного еволюційного розвитку і стала відомою та виконуваною в усьому світі. Цей шлях прикрашений іменами більш чи менш відомих творців-композиторів – Максима Березовського, Артемія Веделя, Дмитра Бортнянського, Йосипа Кишакевича, Миколи Леонтовича, Кирила Стеценка, Ісидора Воробкевича, Арсена Річинського та багатьох інших. Кожен



з них залишив по собі власний неповторний відбиток, ніхто з них не мав слави за життя, та й вони її не шукали – вони творили, і це задовольняло їхні духовні потреби. А музичні шедеври, маючи дивовижну силу, западали в душі слухачів і залишали там не загладжувані, незабутні відчуття.

Зупинимось на детальному аналізі виховного потенціалу творчості декількох відомих постатей.

Життя **Максима Березовського** (1745-1777) – спалах, сповнений душевним горінням, прагненням до знань, боротьбою з долею, невтомною працею. Його постать до сих пір є полем для розвідок, досліджень щодо перебігу життя та творчості. Музична спадщина дуже повільно відкривається нащадкам, бо існувала лише в рукописах. Єдиний документ, що належить митцеві – рукопис антифону його випускного іспиту у Болонській музичній академії на звання *Maestro di musica*.

На переконання Л. Кияновської, творчість М. Березовського вперше в історії слов'янської музичної культури має яскраво виражений авторський почерк, що дозволяє вирізнити його особисту творчу манеру [5, с. 57]. Його твори «позначені глибоким драматизмом, тонким відчуттям гармонії та ладового колориту, високим рівнем володіння поліфонічною технікою. Уміло використовуючи інтенсивний внутрішній гармонічний рух, вільне застосування поліфонічних протиставлень, напружене протистояння частин форми, митець досягає високого рівня образної драматизації», – пише Л. Корній [6, с. 188]. Н. Супрун-Яременко відзначає, що М. Березовський сформував індивідуальний хоровий стиль а *capella* з ознаками національної належності, що виявляються і в інтонаційному характері мелодики, у якій відчувуються фольклорні витoki, і в розгортанні тематичного матеріалу в дусі підголоскової поліфонії, наближеної до народнопісенної, і в орієнтації на українське кантове триголосся, де своєрідно синтезувались український пісенний матеріал і європейські засоби побудови музичної композиції [7, с. 418–419]. Вперше у вітчизняній музиці прозвучали мотиви високого гуманістичного пафосу, протесту проти сваволі, неприйняття зла та утвердження ідеї справедливості, відзначає Н. Топська [10, с. 8]. Ці судження дають нам підстави визначати музику М. Березовського як вагомий засіб формування духовних якостей особистості підлітків.

Приєднання підлітків до світу божественної краси і любові у царині звуків М. Березовського пропонуємо розпочати із «маленьких шедеврів православного церковного співу», в яких українські пісенні мотиви впізнаються у дуже виразних і красивих піснеспівах із хорового циклу Літургії («Вірую», «Святий Боже», «Отче наш») [1, с. 43]. Сприймання та аналіз учнями причасних віршів («Во всю землю», «Твориай ангелы», «Хвалите Господа с



небес № 1-3», «Блажени яже избрал» та ін.), вершинних досягнень митця, заповнить їх душу і серце милозвучною благодаттю.

Не може, на нашу думку, відбутися становлення молодого людини без сприймання найвідомішого чотириголосного хорового концерту «Не отвержи мене во время старости» М. Березовського, що ознаменував епоху у європейській хоровій музиці та приніс композитору світову славу. Близькість цього шедевру нашому сучасному музичному та естетичному сприйняттю вражаюча. Концерт здійснює надзвичайний емоційний вплив: не можна не повірити в таку довершену, сповнену сердечного болю, туги і страждання музику. Музика твору настільки ємка та глибоко образна, що кожне покоління прочитуватиме цей твір по-своєму, відшукуючи у ньому співзвуччя сучасності. Концерт «Не отвержи мене во время старости» є етапним твором, який не тільки збагатив європейську музичну скарбницю, але й відкрив світові прекрасну душу української музики, музики Максима Березовського.

Таким чином, сприймання учнями музики М. Березовського розкриє надзвичайні багатства музичного таланту композитора, наповнить почуттями добра, радості та світла, прагненням досягти висот у творчій діяльності.

Дмитро Степанович Бортнянський (1751-1825) – один із найталановитіших митців, який здобув щире любов та повагу своїх співвітчизників як композитор, чий твори, передусім хорові, користувалися значною популярністю, і як різносторонньо обдарована, наділена особливим шармом, особистість.

Як автор духовної музики Д. Бортнянський написав 45 хорових концертів, серед яких 35 однокорних (чотириголосих), 10 двохорних (восьмиголосих); 14 «хвалебних» («Тебе Бога хвалимо»), 2 Літургії, 9 «Херувимських», окремі одностайні літургійні твори; обробки для чотириголосого хору київського, болгарського та грецького церковних наспівів. У хорових композиціях а cappella митець втілює філософську лірику з теплим почуттям, створивши новий тип хорового концерту, в якому використані досягнення опери, інструментальної музики, поліфонічного мистецтва XVIII ст. [2, с. 19–20]. У творчості композитора цей жанр остаточно викристалізувався і став класичним зразком для послідовників.

У ранніх концертах (№ 2, 4, 5) М. Бортнянського підлітки почують урочистість, епічне славлення. Тут звучать інтонації масових музичних жанрів: канту, маршу (у фіналах), танцю (менует, вальс). Урочиста, пожвавлена музика концерту № 1 «Воспойте Господеви песнь нову» сповнить учнів душевним спокоєм та радістю; рухлива, заклична музика першої і третьої частин концерту



№ 4 «Воскликните Господеви вся земля» – наситить бадьорістю, енергійністю, середня частина – трепетною урочистістю.

В пізніх концертах, на переконання Н. Супрун-Яременко, композитор поглиблює лірико-гімнічне начало, їх музика – джерело задушевної ліричної пісенності, піднесеної ламентозності, філософських роздумів; тематизм виразніший, більш розвинуті вражаючі сольо-ансамблеві епізоди [8, с. 272–273]. Особливо виразні концерти скорботно-елегійного, споглядального та інтимно-ліричного характеру (№ 21, 25, 27, 30, 32, 33). Тут учні почують музику, сповнену глибоким, зосередженим роздумом. Концерт № 25 «Не умолчим никогда, Богородице» спричинить піднесений емоційний стан учнів і надихне на піднесені зображувальні образи. Музика концерту № 32, що сповнена драматичного хвилювання, роздумів про скороминучість життя, зворушить учнів, спрямує до прагнення морального вдосконалення, піднесеності устремлінь і шляхетності почуттів. Сприймання концерту № 35 «Господи, кто обитает в жилищи Твоем» дасть можливість дітям пізнати втілений композитором ідеал моральної чистоти та правдивості, етичне кредо композитора. Особливу увагу привертає концерт № 35 «Господи, кто обитает в жилищи Твоем». На відміну від скорботно-елегійних творів, він відзначається світлим, умиротвореним характером. У цьому концерті втілений ідеал моральної чистоти та правдивості.

Отже, духовна музика Д. Бортнянського викликати у підлітків потребу у гармонізації власної емоційної сфери, пізнання високих етичних ідеалів.

Особистість, життя та творчість **Артемія Веделя** – одна з найзагадковіших, містичних постатей в українській культурі XVIII століття. Музикант, чиє мистецтво підкорювало серця усіх, хто чув його музику та спів; монах у миру, благочестиве життя якого вражало тих, хто з ним спілкувався, юродивий, провидець, божевільний... Самостійно навчившись грати на скрипці, працював у студентському оркестрі; співав, а в старших класах керував академічною капелою. Згодом непересічне музичне обдарування забезпечило можливість А. Веделю працювати регентом хорових капел Москви, Києва, Харкова і писати музику [6, с. 307].

Вершин композиторської майстерності Артемій досяг у жанрі духовного концерту. Для музики митця характерні поєднання ліричності і драматизму, мелодичного різнобарв'я і композиційної стрункості. Мелодика його концертів приваблює широтою й співучістю і за своїм інтонаційним складом наближається до народних наспівів. Композиторський стиль А. Веделя, відзначає Л. Корній, поєднує риси бароко, класицизму та сентименталізму,



своїм джерелом має православну співочу традицію, українську народну пісенність і побутову міську культуру.

Композитор жив в епоху складних і в своїй більшості трагічних історичних перетворень: це був період царювання Катерини II і Павла I, коли українські землі остаточно втратили свої автономні права. Не менш драматичною, переповненою трагічних подій, рокових обставин, була і доля такої неординарної особистості як Артем Ведель. Отримавши широку популярність своїх творів, митець поступає послушником в Києво-Печерську лавру. Не знайшовши душевної рівноваги, згодом залишає її. За нез'ясованих достеменно причин, підлягає арешту. Останні роки життя проводить в будинку для душевно хворих.

У більшості творів А. Веделя виразно превалує фактор внутрішньої експресії. На переконання дослідниці творчості митця Т. Гусарчук, композитор вбачав у релігії, а через неї і в мистецтві, «душевний прихисток від гострих суперечностей своєї епохи, згладжуючи і нівелюючи, таким чином, дисгармонію між багатогранним суб'єктивним світом власної особистості та об'єктивними факторами зовнішнього буття» [3, с. 123]. Дана обставина є визначальною у процесі сприймання веделівських музичних образів, сприяючи виникненню «душевного катарсису». Це засвідчує органічну вкоріненість художнього мислення композитора в реліктові пласти давньослов'янської магічної культури, віддзеркалюючи прагнення митця «пробитися силою власного таланту та емоційного натхнення до вищих сил, здатних підтримати і втішити людину в її безкінечній життєвій боротьбі» [9, с. 96]. А. Ведель був глибоко віруючою людиною, прагнув до моральної досконалості і спонукав до цього інших. Музика його відзначається сердечністю і щирістю.

Для хорових концертів А. Веделя, стверджує Т. Гусарчук, характерний розвиток думки не стільки через контрастне зіставлення образів в частинах циклу, скільки через поглиблення певного настрою, емоції протягом усього твору [4, с. 23]. Наприклад, учням цікаво буде почути хоровий концерт № 3 «Доколе, господи, забудеши мя», де всі три частини показують різні грані ліричних образів. Даний твір цікавий широким розвитком мелодії, що увібрала в себе багаті фольклорні традиції: пісенно-романсові, лірницькі, кобзарські інтонації. Тут відчутні й інтонації інструментальних награвань народних музикантів, вільний імпровізаційний речитатив українських дум – перегри, що було абсолютно новим у професіональному музичному мистецтві того часу. Хорові концерти А. Веделя свідчать, що композитор розумів і відчував дух та образи народної творчості, сміливо привносячи їх у церковну музику.



Його музика виходила далеко за межі богослужіння і відбивала гуманістичні тенденції передової культури тієї епохи.

Таким чином, у музиці А. Веделя підлітки відчують втілення найтонших нюансів психологічного стану, щирих молитовних почуттів, що забезпечується багатим арсеналом засобів виразності – мелодичних, динамічних, гармонічних, фактурних, на основі української народно-пісенної традиції.

Отже, сакральна музика М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя та інших українських композиторів має великий виховний потенціал і може служити засобом формування морально-світоглядних якостей особистості підлітків, оскільки активізує їх чуттєво емоційну діяльність, викликає позитивні природно-натуральні емоції, ціннісну спрямованість емоційно-почуттєвих мотивів переживати й співпереживати прекрасне в мистецтві, приєднує до загальнолюдського духовного досвіду.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Березовский М. Хоровые произведения / сост., ред. и вст. ст. М. Юрченко. Київ : Музична Україна, 1989. 156 с.
2. Бойко В. Г. Особливості творчості Д. С. Бортнянського у віддзеркаленні західноєвропейських традицій 2-ї половини XVII–XVIII ст. *Культура України*. 2012. Випуск 37. С. 18–22.
3. Гусарчук Т. В. Артем Ведель. Божественна Літургія святого Іоанна Золотоустого та 12 духовних хорових концертів. Київ-Едмонтон-Торонто, 2000. 418 с.
4. Гусарчук Т. В. Хоровое наследие А. Л. Веделя: стилевые и текстологические проблемы: ... дис. канд. искусствоведения : 17.00.02 / Киев : КГК имени П. И. Чайковского, 1992. 203 с.
5. Кияновська Л. Максим Березовський. *Розповіді про композиторів*. 1994. Вип. 1. С. 57–70.
6. Корній Л. Історія української музики. Т.2. Київ; Харків; Нью-Йорк : М. П. Коць, 1998. 304 с.
7. Супрун-Яременко Н. Поліфонія. Вінниця : Нова книга, 2014. 512 с.
8. Супрун-Яремко Н. Духовна спадщина Максима Березовського, Дмитра Бортнянського і Артема Веделя. *Музикознавчі праці. Збірник наукових статей*. Рівне : видавець О. Зень, 2010. С. 270–303.
9. Тилик І. В. Релігійно-містичні аспекти творчості А. Веделя. *Науковий вісник Національного університету біоресурсів і природокористування України. Серія: Філологічні науки*. 2015. Вип. 225. С. 91–100.
10. Топська Н. Максим Березовський. Київ : ТОВ «Книжкова база «Альфа», 2018. 64 с.



UKD 378.014.522

KSZTAŁCENIE MUZYKÓW KOŚCIELNYCH W POLSCE***Mgr Piotr Arseniuk******absolwent Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina (Polska)***

Muzyka jest nieodłącznym elementem liturgii a zwłaszcza uroczystych celebracji. Konieczność zapewnienia jej możliwie najwyższego poziomu wiąże się z potrzebą edukacji muzyków kościelnych. Przygotowanie do posługi muzycznej powinno obejmować zarówno sferę artystyczną jak i liturgiczną. Mówią o tym wprost dokumenty Soboru Watykańskiego II:

«Należy przywiązywać dużą wagę do teoretycznego i praktycznego wykształcenia muzycznego w seminariach, nowicjatch oraz domach studiów dla zakonników i zakonnic, a także w innych instytutach i szkołach katolickich. [...] Zaleca się ponadto tworzenie [...] wyższych instytutów muzyki kościelnej. Muzycy zaś [...] powinni także otrzymać rzetelną formację liturgiczną» [2, nr 115].

Muzyków kościelnych można podzielić na trzy grupy: instrumentalistów (przede wszystkim organistów), śpiewaków i dyrygentów. W Polsce «muzyk kościelny» zwykle jest utożsamiany z organistą. Odpowiada on za podtrzymywanie i prowadzenie śpiewu zgromadzenia za pomocą gry na organach. W praktyce liturgicznej niezbędna jest też umiejętność improwizowania przygrywek do pieśni i postludziów, a także znajomość i umiejętność wykonywania sakralnej literatury organowej. Zdarza się również, że organista musi podczas liturgii zaakompaniować chórowi lub innemu instrumentalistom. W większości polskich parafii organista pełni także funkcję kantora. Poza grą na organach rozpoczyna on śpiew pieśni, wykonuje zwrotki w pieśniach o budowie responsorialnej czy też kompozycje z repertuaru gregoriańskiego. Zdarza się również, że organista odpowiada za prowadzenie chóru parafialnego. Odpowiednie przygotowanie do posługi w kościele wymaga zatem nabycia kompetencji z wielu obszarów muzyki, m.in. gry na organach, improwizacji, dyrygentury, emisji głosu czy wykonawstwa śpiewu gregoriańskiego, a także znajomości przepisów liturgicznych. Taki stopień wymagań stawianych muzykom kościelnym tłumaczy potrzebę tworzenia odrębnych jednostek, zajmujących się nauczaniem tej dyscypliny muzyki.

Współcześnie w Polsce kształcenie muzyków kościelnych odbywa się na dwóch poziomach. Podstawowe przygotowanie zapewniają diecezjalne szkoły organistowskie oraz ogólnokształcące szkoły muzyki kościelnej. Zapewniają one nabycie kompetencji na poziomie szkoły muzycznej pierwszego lub drugiego stopnia.



Kolejny stopień edukacji jest realizowany na akademiach muzycznych i innych uczelniach wyższych, prowadzących studia na kierunku bądź specjalności «muzyka kościelna». Ich absolwenci uzyskują tytuł zawodowy licencjata lub magistra sztuki.

Diecezjalne szkoły organistowskie. Podstawową jednostką administracyjną Kościoła rzymskokatolickiego jest diecezja. Obecnie w Polsce znajduje się 41 diecezji i archidiecezji [5]. Na terenie większości z nich prowadzona jest nauka w szkołach muzyki kościelnej, zwanych zwykle diecezjalnymi szkołami (studiami) organistowskimi. Są one powoływane do istnienia przez biskupów diecezjalnych. Ich oferta edukacyjna jest skierowana zarówno do osób, które nie miały wcześniej styczności z muzyką kościelną, jak i do tych, którzy pracują w parafiach, ale nie uzyskali wcześniej stosownego wykształcenia. Egzamin wstępny polega na sprawdzeniu słuchu muzycznego, poczucia rytmu i predyspozycji głosowych. Umiejętność gry na instrumencie nie jest wymagana. Nauka w szkołach organistowskich jest płatna. Obejmuje ona przedmioty teoretyczne, takie jak zasady muzyki, harmonia czy kształcenie słuchu, zajęcia indywidualne (np. organy, fortepian, emisja głosu, dyrygentura), a także specjalistyczne zajęcia zbiorowe (np. chorał gregoriański, liturgika, chór, organoznawstwo). Słuchacze przygotowują się do pełnienia funkcji kantora lub organisty. Przykładowo, w Diecezjalnym Studium Muzyki Kościelnej w Siedlcach nauka w specjalności «kantor» trwa trzy lata. Na koniec trzeciego roku odbywa się egzamin kantorski. Osoby, które wówczas zdadzą pomyślnie również egzamin z organów, zostają dopuszczone do dalszej dwuletniej nauki w studium w specjalności «organista» [4]. W niektórych diecezjach dyplom ukończenia diecezjalnego studium organistowskiego jest wymagany przy podjęciu pracy jako organista lub kantor [1 ; 3].

Oddzielną grupę stanowią szkoły muzyki kościelnej, przeznaczone dla młodzieży. Funkcjonują one na zasadzie ogólnokształcących szkół muzycznych, w których oprócz przedmiotów muzycznych wykładane są również przedmioty ogólnokształcące. Uczeń jest przygotowywany do zdania zarówno egzaminu maturalnego jak i egzaminów wstępnych na akademie muzyczne. Przykładem tego typu szkół są Salezjańska Ogólnokształcąca Szkoła Muzyczna w Lutomiersku czy Archidiecezjalna Szkoła Muzyczna I i II stopnia im. ks. Kardynała Franciszka Macharskiego w Krakowie.

Uczelnie wyższe. Obecnie w Polsce funkcjonuje 8 akademii muzycznych. W każdej z nich prowadzone są studia na kierunku «muzyka kościelna». Dodatkowo na tym kierunku kształcą niektóre uczelnie katolickie, takie jak Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie czy Akademia Katolicka w Warszawie. Muzyka kościelna jest również jedną z obieralnych specjalności na kierunkach muzykologicznych, np. na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim czy Uniwersytecie Opolskim. W tym



wypadku kształcenie jest jednak skupione w większym stopniu wokół zagadnień teoretycznych niż praktycznych. Należy też wspomnieć o filii Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Białymstoku, która poza specjalnością «muzyka kościelna» oferuje studia w specjalności «muzyka cerkiewna».

Studia na uczelni artystycznej są możliwe po pomyślnym zdaniu egzaminu wstępnego. Obejmuje on sprawdzian z gry organowej, kształcenia słuchu i harmonii (czasem również sprawdzenie predyspozycji wokalnych i dyrygenckich). Podobnie jak w diecezjalnych szkołach organistowskich, program nauczania oparty jest o cztery główne przedmioty indywidualne: organy, improwizację organową z akompaniamentem liturgicznym, dyrygenturę i emisję głosu. Jest on rozszerzony o szereg przedmiotów specjalistycznych, takich jak chorał gregoriański, zespoły wokalne, realizacja basso continuo czy literatura specjalistyczna. Warto zaznaczyć, że w warszawskim Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina funkcjonuje jedyny w Polsce Wydział Muzyki Kościelnej. Studenci tego wydziału na studiach magisterskich mogą wybrać jedną z trzech specjalności w zależności od swoich zainteresowań: organista, kantor-dyrygent lub monodia liturgiczna. Program studiów jest wówczas ukierunkowany na naukę przedmiotów związanych z daną specjalnością. Egzamin końcowy obejmuje recital organowy, przygotowanie muzycznej oprawy liturgii oraz obronę pisemnej pracy dyplomowej.

Wykształcenie a zatrudnienie w kościele. W trosce o zachowanie możliwie wysokiego poziomu muzyczno-liturgicznego w polskich kościołach, niektóre z diecezji zdecydowały się na wprowadzenie regulaminu pracy organistów [1 ; 3]. W tych dokumentach organiści zostali zaszeregowani do poszczególnych kategorii w zależności od uzyskanego wykształcenia:

- Kategoria I: organiści z wyższym wykształceniem muzycznym i przygotowaniem liturgicznym;
- Kategoria II: organiści ze średnim wykształceniem muzycznym i przygotowaniem liturgicznym;
- Kategoria III: absolwenci diecezjalnych szkół organistowskich.

Dokumenty zalecają, aby w kościele katedralnym i ważniejszych kościołach diecezji zatrudnieni byli organiści Kategorii I. Ponadto organiści, którzy nie posiadają wymaganego wykształcenia, a pełnią funkcję organisty w parafii, zobowiązani są do niezwłocznego uzupełnienia swoich kwalifikacji. Dodatkowo regulamin pracy organistów Diecezji Siedleckiej precyzuje minimalne zarobki organisty każdej z kategorii, zatrudnionego na umowie o pracę [1]:

- Kategoria I: co najmniej 200% krajowej płacy minimalnej;
- Kategoria II: co najmniej 150% krajowej płacy minimalnej;
- Kategoria III: co najmniej krajowa płaca minimalna.



Działania tego typu niewątpliwie powinny być wprowadzane również w pozostałych diecezjach. Jest to dobry krok w kierunku poprawy poziomu artystycznego muzyki kościelnej oraz godziwego wynagrodzenia wykształconych muzyków.

BIBLIOGRAFIA

1. II Synod Diecezji Siedleckiej, Regulamin pracy organistów w parafiach diecezji siedleckiej. URL : https://muzykadiecezjisiedleckiej.pl/wp-content/uploads/2021/11/II-Synod-Diecezji-Siedleckiej_-_Regulamin-Pracy-Organistoww-Parafiach-Diecezji-Siedleckiej.pdf. (dostęp: 31.03.2023).
2. Konstytucja o liturgii świętej Sacrosanctum Concilium.
3. Regulamin Organistów Diecezji Tarnowskiej. URL : <https://www.muzyka.diecezja.tarnow.pl/index.php/zadania-i-instancyjnosc> [dostęp: 31.03.2023].
4. Strona internetowa Diecezjalnego Studium Muzyki Kościelnej w Siedlcach. URL : <https://muzyka-diecezjasiedlce.pl/studium/> [dostęp: 31.03.2023].
5. Wikipedia, wolna encyklopedia, hasło: Diecezja. URL : <https://pl.wikipedia.org/wiki/Diecezja> [dostęp: 31.03.2023].



UKD 783 (092)

**«MUZYKA POTRZEBNA MU PO TO, ŻEBY PANU BOGU ŚPIEWAĆ...»
– WKŁAD FELIKSA RĄCZKOWSKIEGO W ROZWÓJ MUZYKI
KOŚCIELNEJ W POLSCE W XX WIEKU**

dr Emilia Dudkiewicz
kierownik i redaktor wydawnictwa Chopin University Pressna
Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina (Polska)

Feliks Rączkowski (1906–1989) – organista, improwizator, kompozytor, pedagog i animator życia muzycznego – w znaczący sposób przyczynił się do rozwoju i promocji polskiej kultury muzycznej w XX wieku. Z zaangażowaniem dążył do rozpowszechnienia i nobilitacji polskiej muzyki organowej na każdym szczeblu wychowawczym i społecznym. Popularyzował ją przez koncerty (ponad osiemset recitali w Polsce, w większości krajów europejskich i w Stanach Zjednoczonych), nagrania radiowe (dla Polskiego Radia i rozgłośni zagranicznych oraz dla Telewizji Polskiej), publikacje. Był dyrektorem artystycznym (częściowo również inicjatorem) wielu festiwali organowych, m.in. w Kamieniu Pomorskim, Koszalinie, Gdańsku-Oliwie i Kazimierzu Dolnym.

Przez swoją twórczość kompozytorską i posługę muzyka kościelnego (m.in. jako organista w kościele św. Krzyża w Warszawie) walczył o podniesienie poziomu muzyki religijnej w Polsce. Od połowy XX wieku był uznawany za jednego z najpłodniejszych twórców muzyki kościelnej. Jego utwory były wykonywane zarówno przez profesjonalne chóry i cenionych solistów, jak i przez amatorskie zespoły parafialne i zakonne. Znany jest przede wszystkim jako autor śpiewników kościelnych, które nadal stanowią podstawowy materiał dla organistów kościelnych w Polsce.

Jako pedagog był m.in. profesorem w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie – późniejszej Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie (obecnie Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina) oraz w Akademii Teologii Katolickiej (obecnie Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego).

Wykształcił grono organistów, do których należą m.in.: Augustyn Bloch, Andrzej Chorośiński, Jerzy Erdman, Marietta Kruzel-Sosnowska, Stanisław Moryto, Tadeusz Olszewski, Urszula Ptaszyńska-Graham, Gabriela Rzechowska-Klauza, Marian Sawa, Andrzej Siekierski i Maria Terlecka. Z zapisków pozostawionych w «Dziennikach» oraz ze wspomnień uczniów i przyjaciół Rączkowskiego wyłania się obraz człowieka wyjątkowej sumienności i głębokiej duchowości, która przekładała się na życie codzienne i aktywność twórczą.



Piśmiennictwo o Feliksie Rączkowskim obejmuje kilka haseł encyklopedycznych niewielkich rozmiarów, artykuły przyczynkarskie oraz kilka niepublikowanych prac dyplomatycznych. W książkach i artykułach podejmujących różne aspekty muzyki religijnej i dotyczących budownictwa organowego pojawiają się jedynie wzmianki o jego działalności. Większość artykułów poświęconych życiu i twórczości Rączkowskiego ma charakter wspomnieniowy. Oprócz wywiadów z kompozytorem, recenzji z jego koncertów, ukazujących się w prasie muzycznej (np. w «Ruchu Muzycznym»), religijno-społecznej (jak «Słowo Powszechne») i codziennej (typu «Express Ilustrowany»), ogłoszono kilka pozycji napisanych przez jego uczniów i przyjaciół z okazji różnorodnych jubileuszy obchodzonych za życia i po śmierci artysty. Należą do nich artykuły Stanisława Dybowskiego [1], Andrzeja Filabera [2], Marietty Kruzel-Sosnowskiej [5], Marcina T. Łukaszewskiego [6], Krzysztofa Niegowskiego, Zofii Peret-Ziemlańskiej [7] oraz Renaty Popkowicz-Tajchert [9]. Przywołane publikacje akcentują wybrane aspekty życia i działalności Rączkowskiego, natomiast w niewielkim stopniu dotyczą jego twórczości. Próbę zbadania i uporządkowania twórczości religijnej Rączkowskiego w kontekście jego biografii oraz postawy duchowej podjęłam w ramach pracy doktorskiej pt. *Twórczość religijna Feliksa Rączkowskiego w kontekście artystycznej, życiowej i duchowej postawy kompozytora*, obronionej w warszawskim Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w 2020 roku. W zasadniczym stopniu praca opierała się na materiale źródłowym pochodzącym z bibliotek oraz archiwów prywatnych, kościelnych i państwowych w Polsce. Obecnie praca ta jest przygotowywana do wydania drukiem.

Troska o muzykę kościelną była jednym z najbardziej istotnych celów działalności Rączkowskiego. Z posługi kościelnej wyrosło jego zainteresowanie organami, a przez formację w Salezjańskiej Szkole Organistów w Przemyślu (prowadzonej m.in. przez ks. Antoniego Chlondowskiego – brata ówczesnego prymasa Polski, kard. Augusta Hlonda) zyskało solidne podwaliny duchowe, w świetle których muzyk kościelny powinien reprezentować wysoki poziom artystyczny. Wirtuozeria i postawa służebna wzajemnie się przenikały i uzupełniały.

Poprzez swoją działalność kontynuował przedwojenną tradycję skoncentrowaną na dążeniu do nobilitacji zawodu organisty jako człowieka wykształconego, fachowca w swojej dziedzinie, animatora życia muzycznego parafii wpływającego na umuzykalnienie danego środowiska i podwyższającego jego poziom kulturalny, cieszącego się poważaniem i prestiżem społecznym, wreszcie odznaczającego się uczciwością oraz nienaganną postawą moralną i życiową. Zachowanie i podnoszenie etosu organisty miało ogromne znaczenie w kontekście historycznym, bowiem władze komunistyczne robiły wszystko, by zawód ten



zdyskredytować do poziomu podrzędnego grajka. Postawa i działalność Rączkowskiego, potwierdzającego swą jakość w obszarze wirtuozowskim i pedagogicznym na poziomie światowym, odgrywała tu zatem kluczową rolę.

W początkowym (przedwojennym i wojennym) etapie działalności Rączkowskiego twórczość kompozytorska odgrywała istotną rolę w jego rozwoju artystycznym. Do 1945 r. próby kompozytorskie młodego organisty obejmowały dwa nurty: wysoki – przeznaczony do wykonawstwa wirtuozowskiego oraz użytkowy – podporządkowany możliwościom wykonawczym nieprofesjonalnych muzyków, związany przede wszystkim ze środowiskiem kościelnym. Z tego okresu zachowały się dwa wirtuozowskie utwory organowe Rączkowskiego: *Wariacje organowe A-dur* (1936) oraz *Suita kolęd* (1943/1945). Inne, prawdopodobnie również należące do wirtuozowskiego nurtu formy, m.in. kwartety, sonaty, pieśni, spłonęły podczas wojny i nie zostały później przez niego odtworzone. Co prawda, zarówno do 1945 r., jak i później Rączkowski tworzył utwory wykorzystywane w praktyce koncertowej, jednak żadne poza wspomnianymi dwoma nie odznaczają się tak zaawansowaną oryginalnością języka muzycznego i poziomem trudności. Po wojnie bowiem jego działania były skupione na wielopłaszczyznowym odbudowaniu organistyki polskiej, komponowanie zaś – choć uprawiane stale – stanowiło dodatek, najczęściej wynikający z praktycznych potrzeb zaprzyjaźnionych zespołów należących do kręgów kościelnych oraz z działań ukierunkowanych na podniesienie poziomu muzyki służącej świętym obrzędom.

Rączkowski komponował przede wszystkim utwory użytkowe, przystępne pod względem wykonawczym, przystosowane do potrzeb liturgii, odznaczające się sakralnym charakterem i wysokimi walorami artystycznymi. Dzięki temu dzieła te cieszyły się zainteresowaniem i popularnością. Utwory chóralne (*a cappella* i z organami) wykonywane były zarówno przez parafialne zespoły w ramach liturgii, jak i przez profesjonalne chóry i cenionych solistów podczas koncertów. Mimo bogatej fantazji twórczej, której przejaw dał w wirtuozowskich kompozycjach organowych, w utworach liturgicznych świadomie dokonywał uproszczeń na rzecz respektowania kanonów obowiązujących w sztuce sakralnej. Przygotowane przez niego śpiewniki liturgiczne do dziś pozostają podstawowymi podręcznikami gry liturgicznej. Wszyscy dobrzy organiści uczyli się harmonizacji kościelnych na opracowaniach Rączkowskiego. Działania kompozytorskie wspomagał artykułami prasowymi, w których edukował organistów oraz prelekcjami, przez które uświadamiał wiernych, słuchaczy i miłośników muzyki. Dzięki zwyczajowi grania krótkich koncertów po niedzielnych sumach wprowadzał w świat wielkiej literatury organowej, otwierał horyzonty, uczył dobrego smaku.



Różnorodność omawianego dorobku skłania do podziału go na siedem głównych kategorii: 1) wielogłosową twórczość wokálną *a cappella*, 2) twórczość wokálno-instrumentálną, 3) twórczość instrumentálną, 4) melodie i harmonizacje, 5) zbiory, 6) utwory niedokończone oraz 7) opracowania utworów innych kompozytorów. Twórczość sakralna Feliksa Rączkowskiego, to zbiór homogeniczny, skupiony i trafny formalnie, a jednocześnie bogaty fakturalnie i zróżnicowany tematycznie. Cechuje go styl liturgiczny – który sprzyja modlitewnemu skupieniu i koncentracji na warstwie treści przesłania oraz nadrzędna rola tekstu sakralnego – z czym łączy się celność użytych środków i zwięzłość muzycznej wypowiedzi. Użytkowy charakter determinuje świadomie stosowane uproszczonego języka harmonicznego i faktury, harmonijne prowadzenie głosów w zgodzie ze stylem kompozycji oraz miniaturyzację formy. W utworach wokálnych muzyka podporządkowana jest słowu.

Rączkowski zasłynął przede wszystkim jako autor trzech opublikowanych zbiorów towarzyszeń organowych, na których wychowało się kilka pokoleń organistów parafialnych. *Msze gregoriańskie* (wydane w 1957 r.), to pierwsza po wojnie polska publikacja prezentująca akompaniamenty do pełnego *ordinarium missae* według porządku wzorowanego na księgach edycji watykańskiej, jak *Kyrie* (1905), czy *Graduale Romanum* (1908); zbiór ten postrzegany jest jako dobry materiał do oswojenia się z harmonią modalną oraz przykład wyeksponowania duchowego charakteru muzyki.

W 1958 r. ukazało się towarzyszenie organowe do wydanego w 1956 r. w wersji jednogłosowej śpiewnika *Wielbij duszo moja Pana*. To także pierwsza w powojennej Polsce tak obszerna i powszechnie dostępna publikacja tego typu. Wersja z akompaniamentem została wydana w twardej oprawie, w wygodnym do grania formacie (poziomy układ); liczy 335 stron, obejmuje 255 pieśni i śpiewów podzielonych na 18 rozdziałów. Pozycja była przygotowana z myślą o osobach mających trudności w samodzielnym opracowaniu akompaniamentu – mniej zaawansowanych organistach oraz siostrach zakonnych posługujących w klasztornych kaplicach. Założenie to wpływa na charakter opracowania – wszystkie harmonizacje zostały zapisane w czterogłosie i przystosowane do grania *manualiter*, bez konieczności używania pedału. Większość pieśni zawiera kilkutaktowe przygrywki o charakterze wstępu i kilkutaktowe zakończenia. Przytoczone zostały pojedyncze zwrotki każdej z pieśni. Styl harmonizacji został dostosowany do charakteru melodii zamieszczonej w sopranie. Dodatkowy atut śpiewnika stanowi fakt, że harmonizacje, po wprowadzeniu niewielkich zmian, nadają się również do wykorzystania wokálnego, jako materiał dla czterogłosowego chóru mieszanego.



Trzeci, najbardziej obszerny i znaczący w dorobku Rączkowskiego śpiewnik zatytułowany *Śpiewajmy Panu* został przygotowany z myślą o słuchaczach warszawskiego Instytutu Szkolenia Organistów. Pierwsza wersja (z 1978 r.) zawierała 723 pieśni i śpiewy, w tym 146 oryginalnych kompozycji Rączkowskiego. Po wielu perypetiach szerzej dostępna wersja duplikowana metodą powielaczową ukazała się dzięki staraniom ks. Andrzeja Filabera w roku 1983. Blisko 500-stronicowy zbiór zawiera 466 pieśni i śpiewów (odpowiedzi mszalnych, melodii typicznych do śpiewów międzylekcyjnych, części stałych mszy św. – pojedynczych i cykli, nabożeństw i innych), w tym 61 skomponowanych przez Rączkowskiego, zapisanych ręcznie i podzielonych na 28 rozdziałów.

Twórczość Rączkowskiego wniosła trwałe wartości do polskiej kultury muzycznej, szczególnie w aspekcie podniesienia poziomu muzyki kościelnej, a o jej ponadczasowości i żywotności świadczy stała obecność w życiu muzycznym kraju. Dążył do tego, by jego sztuka religijna prowadziła ku Transcendencji. Doskonale znał nowoczesne nurty muzyczne – był w centrum wydarzeń europejskich, interesował się literaturą, miał dostęp do trudnych do zdobycia w Polsce źródeł, mimo to świadomie odrzucił styl awangardowy. W kompozycjach dopuszczał nowatorstwo, ale osadzone w tradycji i oparte o rzetelny warsztat. Bliskie były mu idee romantyczne, oparte na melodyce, harmonice, wyrazistości konstrukcyjnej (formalno-dramaturgicznej), eksponujące emocje oraz szerokie plany narracji dźwiękowej. Wszystkie elementy twórcze i artystyczne podporządkowywał idei muzycznego piękna, pozostając na marginesie dokonujących się wówczas w głównym nurcie zasadniczych przemian.

Cieszył się autorytetem zarówno w kręgach profesjonalnych muzyków, jak i niewykształconych melomanów. Jako jeden z nielicznych w trudnym historycznie i politycznie okresie w równym stopniu był szanowany przez władze świeckie i kościelne, dzięki czemu potrafił zorganizować liczne koncerty muzyki organowej i religijnej, częściowo przekształcone w festiwale o randze międzynarodowej. Muzykę traktował jako swoje powołanie i drogę do duchowego doskonalenia. Religijność i przeżywanie wiary stanowiło źródło jego działalności, nadawało sens pracy i życiu, a także w naturalny sposób znalazło odzwierciedlenie w jego kompozycjach. «Całe swoje życie związał z Bogiem i z muzyką, a to, co zdziałał, czynione było zawsze «ku większej chwale Boga», czynione było z miłością, uśmiechem i radością. Więc pewnie dlatego tyle było w tym artyście harmonii, spokoju, ujmującej serdeczności i pogody».

Feliks Rączkowski szczyty kariery muzycznej osiągnął dzięki talentowi popartemu rzetelną, codzienną pracą i praktykami pobożnościowymi. Koherencja życiowej i twórczej drogi artysty miała podwaliny w jego postawie duchowej.



Spuścizna Rączkowskiego, szczególnie w zakresie twórczości kościelnej i muzyki organowej, jest cennym świadectwem jego twórczej osobowości oraz czasów, w których przyszło mu żyć.

BIBLIOGRAFIA

1. Dybowski S. Jubileusz 80-lecia prof. Feliksa Rączkowskiego. «*Słowo Powszechne*». 10.04.1986.
2. Filaber A. Feliks Rączkowski. *Przegląd Katolicki*. 1989. Nr 50. s. 6.
3. Gołos J. Recitale organowe w Polskim Radio 1927–1939: częstotliwość, wykonawcy, repertuar. *Pisma Teoretyczne Wydziału Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki*. z. 2 / red. J. Erdman. Warszawa : AMFC, 1995. S. 54–108.
4. Hudek W. Muzyka liturgiczna w sanktuarium piekarskim 1925–2000. *Polska muzyka religijna – między epokami i kulturami* / red. K. Turek, B. Mika. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2006. S. 59–70.
5. Kruzel-Sosnowska M. Jubileusz Profesora Rączkowskiego. *Ruch Muzyczny*. 1986. Nr 24 (23.11.1986). S. 16–17; też, Ukochał organy. Feliks Rączkowski, 12 czerwca 1906–16 września 1989. *Ruch Muzyczny*. 2006. Nr 8 (16.04.2006). S. 26–27.
6. Łukaszewski M. T. «Feliksa będziemy kształcić na organistę». 10. rocznica śmierci prof. Feliksa Rączkowskiego. *Niedziela*. 1999. Nr 41. S. 18; tenże, Feliks Rączkowski – organista, kompozytor, pedagog. *Muzyka* 21. 2001. Nr 14.
7. Peret-Ziemiańska Z. Feliks Rączkowski we wspomnieniach. *Ruch Muzyczny*. 1989. Nr 27. S. 3–5 / przedruk w: Wspomnienia o muzykach, absolwentach i pedagogach Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Warszawa : AMFC, 2002. S. 69–77.
8. Pietkiewicz M. Jan Kucharski – organista, wirtuoz i pedagog (w setną rocznicę urodzin). *Artificium Ars Scientia. Księga Jubileuszowa w 80. Rocznice urodzin Ks. Profesora Jana Chwałka* / red. M. Szymanowicz. Lublin : Wydawnictwo «Polihymnia», 2010. S. 747–764.
9. Popkowicz-Tajchert R. Całe swe życie związał z Bogiem. Śp. Feliks Rączkowski. *Słowo Powszechne*. 1989. Nr 185.
10. Sprawozdanie z sympozjum naukowego poświęconego Rączkowskiemu: Feliks Rączkowski – In memoriam (UKSW, Warszawa, 17 stycznia 2007). *Musica Sacra Nova*. 2007. Nr 1. S. 489–495.
11. Szczepański Z. Nuty podziemia, Oficyna Wydawnicza «Stopka», Łomża 1999 i inne.
12. Szymański W. Wkład polskich organistów w popularyzację muzyki organowej w Polsce po II wojnie światowej. *Artificium Ars Scientia. Księga Jubileuszowa w 80. Rocznice urodzin Ks. Profesora Jana Chwałka* / red. M. Szymanowicz. Lublin : Wydawnictwo «Polihymnia», 2010. S. 783–788.



UKD 783 (091)

PRAWODAWSTWO MUZYKI SAKRALNEJ A PRAKTYKA WYKONAWCZA W LITURGII KOŚCIOŁA RZYMSKOKATOLICKIEGO

Piotr Kamiński

absolwent Uniwersytetu Muzycznego

Fryderyka Chopina w Warszawie,

organista parafii rzymskokatolickiej p.w NMP Matki Miłosierdzia

w Wasilkowie k. Białegostoku (Polska)

«W Kościele łacińskim należy mieć w wielkim poszanowaniu organy piszczałkowe jako tradycyjny instrument muzyczny, którego brzmienie ceremoniom kościelnym dodaje majestatu, a umysły wiernych podnosi do Boga i spraw niebieskich» [1].

Od najdawniejszych czasów Kościół rzymski szczególnym uznaniem otaczał muzykę, która towarzyszyła liturgii i świętym obrzędom. Jak napisał w swoim *motu proprio* z roku 1903 święty Pius X, papież: *«Muzyka kościelna, jako część składowa uroczystej liturgii, dzieli z nią cel ogólny, jakim jest chwała Boża, uświęcenie i zbudowanie wiernych»* [2, s. 2]. Za wzorzec muzyki kościelnej podaje papież śpiew gregoriański oraz muzykę polifoniczną w stylu palestrinowskim. Te dwa filary niejako do czasów dzisiejszych stanowią punkt odniesienia dla muzyków kościelnych czy to w formie chóralnych opracowań pieśni i hymnów czy utworach bądź improwizacjach organowych. W niniejszej pracy poświęcę się omówieniu zagadnień związanych z muzyką organową i jej relacjach z dokumentami prawnymi, odnoszącymi się do muzyki w liturgii.

We wspomnianym na początku dokumencie z roku 1903 św. Pius X podkreśla pierwszorzędną rolę śpiewu w trakcie czynności liturgicznych, zaś zadaniem organów jest w głównej mierze akompaniowanie i podtrzymywanie śpiewu. Za solową grę na organach można przyjąć wykonywanie preludiów, interludiów i innych form, zgodnych z wzorcami przyjętymi na początku (śpiew gregoriański, polifonia rzymska). Zgodnie z tym duchem nawiązano niejako do utrwalonej po soborze trydenckim praktyki *alternatim*, która polegała na przeplataniu wersetów gregoriańskich krótkimi odcinkami muzycznymi. W dokumencie tym zostaje poddany krytyce tzw. styl teatralny, który możemy rozumieć jako wykonywanie w trakcie liturgii modnej w tamtym czasie muzyki operowej. Do stylu tego odnosiły się kompozycje organowe XIX-wiecznych twórców takich jak Padre Davide da Bergamo czy Louis-James-Alfred Lefebvre-Vély.

W swojej encyklice *Musica sacrae disciplina* z roku 1955 Sługa Boży papież



Pius XII zaznacza pierwszeństwo organów jako instrumentu w liturgii, podkreślając iż : «*tony ich wybornie harmonizują ze świętymi pieśniami i obrzędami, dodając im prawdziwej wspaniałości i przepychu; wzniosłością zaś swoją i słodczą wzruszają serca wiernych, napędlając je jakoby niebiańską radością i mocno pociągają ku Bogu i rzeczom wyższym*» [3, s. 8]. W odróżnieniu od swojego poprzednika Pius XII dopuszcza do użycia w liturgii także innych instrumentów, jednakże zastrzega aby w ich użyciu nie mogło być niczego *światowego, hałaśliwego czy krzykliwego* a co mogłoby uchybić powadze i świętości czynnościom liturgicznym.

Na aspekt gry solowej na organach w trakcie liturgii zwraca uwagę **Instrukcja o muzyce w świętej liturgii** wydanej przez Świętą Kongregację Obrzędów w roku 1967. Ten powstały po Soborze Watykańskim II dokument wskazuje jasno momenty, w których możliwa jest gra solowa: początek przed przybyciem celebransa do ołtarza, ofiarowanie (ukłon w stronę tradycji francuskiego *Offertoire*), podczas komunii oraz na zakończenie Mszy świętej. Instrukcja zwraca szczególną uwagę na aspekt umiejętności organistów w zakresie gry na instrumencie oraz znajomość liturgii aby: «*spełniając swój urząd choćby tylko czasowo, uświetniali obrzęd, zgodnie z naturą poszczególnych jego części i ułatwiali wiernym udział w liturgicznej czynności*». Warto także zwrócić uwagę, iż wydana w roku 1979 *Instrukcja o koncertach w kościołach* wskazuje, ażeby «*muzyka organowa rozbrzmiewała nawet przez dłuższy czas jako przygotowanie do liturgii i po jej zakończeniu*» [4, s. 16].

Można niejako stwierdzić, iż zmiany zaszły na niwie muzyki liturgicznej po Vaticanum II pozwoliły na swobodne wykonywanie muzyki organowej w ramach samej Świętej Liturgii. Niezwykle ważną rolę odgrywa tu sztuka improwizacji organowej, której rozpowszechnianie czy w ramach liturgii czy w trakcie koncertów muzyki organowej możemy zaobserwować. Ważne jest jednak to, cytując Piusa XII aby: «*artysta, który sam jest prawdziwie wierzący i prowadzi życie godne chrześcijanina, pod wpływem ożywiającej go miłości Bożej, posługując się danymi przez Stwórcę uzdolnieniami, będzie chciał i umiał barwami, liniami, dźwiękami i pieśniami tak umiejętnie, słodko i wdzięcznie wyrażać wyznawaną przez siebie prawdę i żywioną pobożność, że samo to uprawianie sztuki będzie mu jakby życiem z wiary i oddawaniem czci Bogu, wiernych zaś wyznawców Chrystusa waleśnie pobudzać i zapalać będzie do należytego wyznawania wiary i prowadzenia pobożnego życia*» [3, s. 4].

BIBLIOGRAFIA

1. Konstytucja o Liturgii Świętej, Rozdział VI – Muzyka sakralna (KL). 1963.
2. Pius X. *Motu Proprio. Inter Pastoralis Officii Sollicitudines* 1903 (tł. A. Filaber). Warszawa, 1997. s. 2.



3. Pius XII. Encyklika. *Musica Sacrae Disciplina*. 1955. s. 4.
Źródło : <https://www.dsorzeszow.pl/files/Dokumenty-Kosciola/4. Pius XII - Musicae sacrae disciplina1955.pdf>. (dostęp: 12.04.2023).
4. Święta Kongregacja Obrzędów. *Instrukcja o muzyce w Świętej Liturgii* (przedruk: A. Filaber). Warszawa, 1997. s. 16.

UKD 78 (092)

ZBIÓR KOMPOZYCJI NA INSTRUMENTY KŁAWISZOWE SPORZĄDZONY RĘKĄ SIOSTRY BENEDYKTYNKI JADWIGI DYGULSKIEJ Z SANDOMIERZA († 3 KWIETNIA 1796)

Dr hab., prof. Wiktor Łyjak

*Przewodniczy Radzie Naukowej Muzeum Historycznego
Skierniewic im. Jana Olszewskiego, polski organista (Polska)*

Zakon Sióstr Benedyktynek (Ordo Monialium Sancti Benedicti) pojawił się na ziemiach polskich w 1250 roku. Pierwszym ich domem były Staniatki pod Krakowem. Kolejne klasztory powstawały w całej ówczesnej Polsce – około 1772 roku było ich 23. Kasaty zakonów doprowadziły do znacznego zmniejszenia tej liczby – obecnie jest ich tylko dziewięć.

Na bliższych Krzemieńcowi ziemiach wschodnich Rzeczypospolitej Obojga Narodów, Benedyktynki notowano w Drohiczynie, we Lwowie, w Nieświeżu, Słoniemiu i w Przemyślu.

W Sandomierzu, skąd pochodzi rękopiśmienna księga zawierająca uwagi teoretyczne i kompozycje na instrumenty klawiszowe, Benedyktynki osiadły w 1615 roku. Były tutaj do kasaty w 1903 roku. Opuszczając Sandomierz, zostawiły bibliotekę w gmachu klasztorным przejętym przez Seminarium Duchowne, a w niej m.in. omawiany obszerny rękopis muzyczny [11]. Teoretycznie liczy on 164 numerowane stronice, lecz w rzeczywistości jest ich mniej. Siostra wpisująca paginację (chyba nie osoba świecka, gdyż księga należała do zakonnic), oznaczyła stronicę 77 jako 78, po czym błąd ten czyniła konsekwentnie, aż do stronicy 91, która powinna mieć numer 90. Dalej, faktyczna stronica 90 ma numer 92, 91 to 93, a 92 ma już swoją własną i prawidłową liczbę – 92. Nadto z księgi wyrwano dwie karty, które jako stronice powinny nosić numery – od 117 do 120, co jednak w sumie nie zakłóciło porządku ogólnej paginacji.

Intrygująca jest faktyczna ilość utworów, które zawierała nieuszkodzona księga. Obecnie są 142 kompletne dziełka i koniec jednego utworu. Pozostaje tajemnicą, ile mogło jeszcze znajdować się na wyrwanych dwóch kartach – może



dwa, trzy, a może więcej. Przecież są tutaj i króciutkie utworki, obejmujące mniej niż 10 taktów.

Analizując materiał muzyczny można nabrać przekonania, że wszystkie utwory napisał ten sam kompozytor bądź kompozytorka. Powstały na instrumenty klawiszowe, takie jak Piano-Forte, klawesyn i pozytyw (małe organy). Nie ma tutaj monumentalnych dzieł na organy wyposażone w klawiaturę nożną. Obok kompozycji przeznaczonych do grania podczas Mszy św. czytanych, np. *Lectio 1ma*, są tutaj arie i arietty, koncerty, preludia, a nawet tańce – francuskie i jeden niemal rodzimy, pod tytułem *Kozak*.

Życie Sióstr Benedyktynek, które pozostawały w klasztorach zamkniętych dla osób świeckich, nie ograniczało się tylko do modlitwy. Zakonnice czynnie uprawiały muzykę: ćwicząc i grając w zespołach, tworzyły nawet kapele wokально-instrumentalne, w których nie brakowało instrumentów dętych [14]. W stosownych okresach roku kościelnego mogły zabawiać się tańcem w murach klasztornych, i stąd, w omawianym zbiorze jest także repertuar świecki, nie licujący z powagą obrzędów liturgicznych.

Nieznany jest autor kompozycji umieszczonych w księdze, lecz niewątpliwie, nie wyszły one spod ręki siostry Jadwigi Dygulskiej. Przepisała ona nuty z jakiegoś innego źródła, na tyle nieudolnie, że utworów nie sposób wykonywać bezpośrednio z jej rękopisu. Są tutaj nagminne błędy, polegające na umieszczaniu poszczególnych nut w innych miejscach na pięcioliniach, opuszczenia taktów, linii poszczególnych głosów, bądź ich powtórzenia.

Utwory zanotowano na dwóch pięcioliniach: na górnej najczęściej w kluczu C (sporadycznie w wiolinowym), na dolnej w kluczu basowym.

O siostrze Jadwidze Dygulskiej wiadomo nieco z zachowanych źródeł zakonnych. Urodzona w 1722 roku, *Przyszła do Nowicyatu ... R[oku] P[ąńskiego] 1738. Dnia 20 kwietnia*. Profesję zakonną złożyła 24 maja 1739 roku, a konsekrowano (poświęcono ją Bogu) 21 września 1743 roku, wraz z dziewięcioma innymi pannami [3].

Niewykluczone, że była bliższą krewną Walentego Dygulskiego, który w 1699 roku był psalterzystą, a 1710 roku ich starszym w kolegiacie sandomierskiej. Wiadomo, że Jadwiga Dygulska była córką *Pana Dygulskiego*, lecz nie wskazano, jakie miał on imię. Matka Jadwigi – Marianna, nosiła w stanie panieńskim nazwisko Filipiska [12].

Jadwiga Dygulska, jako wyświęcona zakonnica działała w Sandomierzu od 21 września 1743 do 3 kwietnia 1796 roku. Na ten właśnie okres może przypadać sporządzenie rękopisu, który z racji obszerności niewątpliwie powstawał przez wiele lat założywszy nawet, że Dygulska przepisywała go z jakichś luźnych kart.



Faktura tych kompozycji wskazuje na klasycyzm, panujący w muzyce europejskiej m.in. za sprawą Carla Philippa Emanuela Bacha (1714-1788), Wolfganga Amadeusa Mozarta (1756-1791) czy Franza Josepha Haydna (1732-1809). W kolegiacie sandomierskiej działała kapela, a znając jej inwentarze nutowe można z całą pewnością stwierdzić, że grywano tutaj kompozycje polskich i czeskich twórców epoki klasycyzmu.

Może właśnie na bazie klasycystycznych kompozycji wokalnie-instrumentalnych oraz instrumentalnych-orkiestrowych powstał omawiany zbiór. Na pewno nie rewidował zapisów w księdze sam ich kompozytor – jest w nich ogromna ilość błędów, choć w niektórych miejscach Dygulska [?] sporządzała korekty pisząc literami nad wadliwie wpisanymi nutami ich właściwe wysokości. Trudno dociec, po co powstał zbiór takich kompozycji, skoro - przynajmniej w większości - nie nadawały się do grania bez dokonania korekt. Może jedynie w takim celu, by utwory ocalić dla potomnych? Może po to, by wzbogacił biblioteczny zasób chóru? A może dlatego, że siostra Jadwiga znalazła taki sposób na spędzanie wolnego czasu, a przy tym, może jej właśnie dedykowano te dziełka?

Siostra Jadwiga Dygulska wpisana została pod numerem 179 do księgi zmarłych zakonnic, co świadczy o tym, że 178 poprzedziło ją do wieczności w Sandomierzu. Zapis ów prezentuje się następująco:

Roku 1796. Dnia 3. Kwietnia o Godzinie w poł do Pierwszey z Południa, Umarła Panna Jadwiga Dygulska Konsekratka, mająca Lat Wieku swego 74. Zakonnego Lat 58. Kończące się Dnia 20. Tegoż Miesiąca Kwietnia. Była zawsze z Bogiem złączona, Miłości Siostrzeńskiej nayscisley przestrzegająca, gdy w całym Życiu przykładną zawsze Każdey okazywała powolność. Była użyteczną Zakonowi S.[więtemu] z Talentow swoich, to iest, w graniu na Pozytywie naydoskonaley, do czego naywięcey zostawiła własną Ręką pisanych Not i Xiąg do Choru. Powinności i Zwyczaie Zakonne naypilniey uważała, i gorliwie utrzymywała, opisując ie własną Ręką. Do Robot nayprzednieyszych, była naysposobnieyszą, Ktoremi nayznaczniey przyozdabiała Ołtarze, aparaty, i różne do Ołtarzow Relikwiarze. Dla tych Jey Talentow nie była odrywana nigdy od choru do zadnych Zabaw, ale aż do śmierci wiernie temiż Talentami pracowała. Dla defektu Raka odłączona od stołu siostr, cierpliwie to dopuszczenie Boskie znosiła, a po Pięciodniowey tylko ciężkiej chorobie, opatrzona SS. Sakramentami o Ktore sama prosiła, w obecności Spowiednika oddała Ducha Oblubieńcowi swemu [4].

Już 10 dni po śmierci siostry Jadwigi Dygulskiej, na rewersie okładki omawianego rękopisu umieszczono wklejkę z następującą inskrypcją:

Roku Pan:[skiego] 1796. Dnia 13 Aprilis.



Daie się nazawsze do Choru Xięga Pisana ze Mszami y rożnemi Notami Która pracą iest własnych Rąk Jadwigi Dygulski Z.[akonnicy] R.[eguły] S.[więtego] O.[jca] B.[enedykta] zostawiła wielką pamiętkę posobie, dla tego obowiązek iest pamiętać o Jey Duszy.

Obliguie Przełożona aby niebyła w poniewierce ale w Konserwie Wielkiej bo zapewne nikt się nie zdobędzie na zostawienie tak Sliczney pamiętki po Sobie, Oprócz Panny Maryanny Moszyński y Jadwigi Dygulski. Ktore Xięgi do Spiewania y do Grania Naylepsze dla pamiętki y Chwały Boskiej zostawiły. za Ktorych Dusze niech będzie Pamięć przed Bogiem nazawsze. M. Siemianowska Xsie.[ni] Z[akonnu] O[jca] B[enedykta] m[anu pro]pria [10].

Trudno dziś stwierdzić, czy od tego czasu korzystano z omawianej książki. Wydaje się to mało możliwe, gdyż zapisy muzyki instrumentalnej zawierają tak liczne błędy, że wyklucza to wykonywanie ich z tego właśnie źródła. Może właśnie dlatego, że niebawem księga znalazła się w bibliotece klasztornej wraz z innymi nutami, nieużywana, szczęśliwie przetrwała do naszych czasów.

Należy także zająć się instrumentami klawiszowymi, które pozostawały w kościele i w klasztorze sandomierskich Sióstr Benedyktynek. Znany jest kontrakt na ośmiogłosowe organy/pozytyw z 16 maja 1752 roku. Czytając go, można zwrócić uwagę na podwójną klawiaturę do tego samego instrumentu: z jednej korzystały siostry znajdujące się za klauzurą, z drugiej organiści świeccy mający osobne wejście na chór muzyczny. Pozostawało to w zgodzie z regułą zakonu, zabraniającą kontaktów sióstr z mężczyznami, wyjąwszy księży-spowiedników.

Między PP.[annami] Zakonnemi y P[anem] Bittnerem Orgarmistrzem o Organy. Kontrakt 16 Maja. 1752.

Między Nayprzewielebniejszą w Bogu JeyM[oś]c[ia] Panną Franciszką Tarłowną Xienią Konwentu Sandomierskiego z iedney, a J[ego]m[oś]cią Panem Janem Bittner Orgarmistrzem z drugiej strony. Stanął takowy Kontrakt y w niczym na potym nieodmienne postanowienie w ten nizey opisany sposob. Iz pomieniony J[ego]m[oś]c P.[an] Jan Bittner obliguie się nowe w Kosciele PP. Zakonnych wystawic Organy według abrysu Podanego Ręką Nay[przewielebniejszej] Jey M[oś]c[ia] P.[anny] Xieni podpisanego, wszelkie reqwizyta do tych Organ należące iako to Cyna Ołow y Tarcice roznego gatunku aby swoim kosztem prokurował, ktore organy powinny bydz na głosow Osm wydane. Miechy nowe y wentlady doskonałe do przyimowania wiatrow sporządzic powinien. Klawiatura ma bydz na dwa chory iedna dla Swieckich a druga dla IchMc PP. Zakonnych wystawiona, a to za Summę Złł Poll: Siedmset Dwadziescia to iest Czerwonych Złł: Czerdziesci, którą to Summę deklaruie się Nay[przewielebniejsza] Jey M[oś]c Panna Xieni przerzeczonemu P. Janowi Bittnerowi wypłacic Dwiema ratami, to jest przy Kontrakcie daie



czerwonych złotych Dwadzieścia. Zas przy skończeniu dobrze y doskonale Organ y wystawienie Ich deklaruie dać drugą ratę to iest Czerwonych Zł: Dwadzieścia Ktore Organy deklaruie wystawic P. Bittner zewszyskim na S. Marcina procz Szynczyrskiej roboty. Przestrzega sobie Nay[przewielebniejsza] JeyM[os]c P.[anna] Xieni aby P.[an] Bittner skonczywszy robotę y reparacyą Organ w Kollegiacie zaraz bez odwłoki zaczął, nikomu się nieobiecuiąc ale bez odrywki kontynuował z wielką pilnością. Ludzi do postawienia rusztowania y jego zdeymowania Takze y podwody pod materyały z Stancyi P.[ana] Bittnera kiedy będzie potrzeba deklaruie dac Nay[przewielebniejsza] JeyM[os]c Panna Xieni. Ktory to Kontrakt y Kazdą w nim opisaną Kondycyą obydwie Strony ziscic y dotrzymac deklaruia się pod Zakładem takiej drugiej Summy to iest 40. Czerwonych złotych Co ze dotrzymaia podpisem rąk swych własnych stwierdzaia

Działo się w Sandomierzu Dnia 16 Maja. RP. 1752.

Joann Büttner

Orgelbauer

d 22 Maj Empfangen 20 ducaten [7].

O innych instrumentach wiadomo z zapisu księgi rachunkowej dokonanego w sierpniu 1765 roku. W kompleksie klasztornym pozostawały wówczas Organ [,] Pozytyw [i] Klawicymbał [2]. Był tam także *Forte Piano*, notowany od 1789 roku [6]. Może właśnie z taką datą należy wiązać powstanie zbioru siostry Dygulskiej, gdyż znajdują się w nim utwory przeznaczone są również na *Forte Piano*. W klasztorze grano także na szpincie, o czym świadczy zapis z 1735 roku [5]. W 1748 roku zakupiono struny do pozytywu [13], co nie powinno zbytnio dziwić, skoro wiadomo, że w tamtych czasach łączono w jeden dwa takie instrumenty: na jednej z klawiatur grano na zestawie piszczałek, na drugiej – używając strun.

Niezwykle ciekawie przedstawia się zapis kontraktu z 30 lipca 1774 roku, który prawidłowo odczytałem jako pierwszy i w takiej formie dokonuję tutaj jego prezentacji.

Kontrakt o zRobienie Klawikortu uCzyniony w Roku 1774 dnia 30 Lipca w Sandomierzu

Daie na Siebie te Assekuracyią w Ręce NPJMCi Panny Maryanny Siemianowskiej Xieni Reguły Oyca S. Benedykta Klasztoru Sandomierskiego Iż Podeymuie się dla tey że NP. JMCPDobro: zrobic KlawiKort w ktorym ma bydz Trzy sztuki Bandurowy Klawicymbałowy y artowy Ten KlawiKort bydz ma z drzewa Lipowego Klawisze Zas spud Sosnowy Materyał tak drewniany Jako y Inny wszystek Bydz Ma Moy także y strony Zawiaski ZaMęczek Wszystko moim Kosztem bydz Powinno y Deklaruie zrobic Grontownie Mocno y Należycie y za niedziel Trzy tę robotę zKonczyc a to Za Summę Złotych Polskich Siedmdziesiąt dwa dico Zło: 72 w



Niedotrzymaniu Zas tego Kontraktu albo zawodzie Jakim Bądź to Przez niewygotowaną Podług oPisania się robotę Bądź Przez złe y niedobre tey roboty zrobienie Wolno mnie będzie Aresztowac y Satysfakcyią że mnie uCzynic na Co się własną Podpisuię Ręką Działo się w Sandomierzu dnia 30 Lipca Roku Panskiego 1774 IGnaCy Skurski

na ten Kontrakt biorę złotych Siedm ktoremi z Wyżey Wyrazoney Summy Potrącone bydz Powinny IGnaCy Skurski

y tem na ten Kontrakt biorę złotych Jednascie dico

Odebrałem nad Kontrakt Złotych szesc Dyko 6 [8].

Jakkolwiek jest w nim mowa o wykonaniu klawikordu, w literaturze przedmiotu figuruje on jako pierwszy polski fortepian. Nic bardziej błędnego, choć jego konstrukcja opiera się na mechanizmie tangencyjnym. Instrument miał liczyć trzy rejestry: bandurowy (zatem lutniowy, a nie jak błędnie odczytano przed kilku laty – *basdurowy*), klawesynowy (*klawicymbałowy*) i harfowy (*artowy*) [9]. Podobieństwo do mechaniki fortepianowej polega w nim jedynie na tym, że struny są uderzane, a nie szarpane.

Rzeczony klawikord autorstwa Ignacego Skórskiego zachował się (jakkolwiek w bardzo złym stanie) do naszych czasów. Można więc podać na jego temat bliższe szczegóły.

Przede wszystkim nie ma on pierwszej *krótkiej* oktawy, zbudowanej w taki sposób, że pozornie – biorąc pod uwagę jej wygląd - klawiatura zaczyna się od dźwięku *E*. W rzeczywistości jest tutaj *C* a zaraz za nim *F*. Dźwięk *Fis* to *D*, a *Gis* – *E*. Kształt takiej oktawy, obejmującej jedynie dziewięć tonów, prezentujących się następująco: $CF^D G^E A^B HC$. W tak zwanym dyszkancie instrumentu autorstwa Ignacego Skórskiego klawiatura osiąga dźwięk *f*, a przy typowych pozytywach organowych z tamtych czasów jest najczęściej krótsza, jedynie do *c*. W konsekwencji, zamiast organowej klawiatury o 45 klawiszach jest tutaj pełny zakres 54 dźwięków obejmujący cztery pełne i pół oktawy.

Przytoczona analiza zdaje się być kluczem do wyjaśnienia tajemnicy, na jakie instrumenty przeznaczony był zbiór Jadwigi Dygulskiej. Niewątpliwie, część kompozycji powstała z myślą o muzycznie mniej doskonałym pozytywie, lecz pozostałe, i to w znacznej większości, były na klawikord bądź *Forte Piano*. Świadczą o tym dźwięki nieosiągalne na klasycznym pozytywie, np. *Fis* w najniższej oktawie, które brzmi jako *D* lub *Gis* tożsame z *E*. Podobnie w dyszkancie, skala utworów na pozytyw nie powinna przekroczyć *c*, a tutaj bywa rozleglejsza. Nie wyklucza to – co oczywiste – grywania utworów ze zbioru Jadwigi Dygulskiej na małych organach z epoki, lecz wymaga to przenoszenia dźwięków o oktawę – w górę lub w dół, w odpowiednie miejsca. Nie jest to zabieg zbyt skomplikowany.



Siostra Jadwiga Dygulska zmarła 3 kwietnia 1796 roku, a już po 10 dniach jej rękopiśmienną księgę przekazano na użytek chóru. Być może wkrótce dokonywał w niej korekty zapisów nieznany z nazwiska, kierujący miejscowym zespołem muzycznym, co może w nikły sposób sugerować zapis z września 1796 roku: *Kapeli Magistrowi od przepisania Not Chorowy 7 [złoty]* [1].

Dzieło siostry Jadwigi Dygulskiej na długo uległo zapomnieniu, a teraz w 2023 roku, po przeszło dwuwiekowej przerwie, może już świadczyć o kunszcie anonimowego, lecz niewątpliwie polskiego kompozytora zapewne związanego z Sandomierzem. Ukończone już opracowanie tego źródła ma szansę zaistnieć jako drukowana księga w przyszłym roku.

BIBLIOGRAFIA

1. BDS, sygn. 1148 (obecnie S 2164 t. 55), k. 24, *Kapeli Magistrowi od przepisania Not Chorowy 7 [zapewne złoty]*.
2. BDS, sygn. BDS, sygn. S 2163/21 (dawna 891), k. 122 v, *Orgamistrzowi od Naprawy Organ Pozitywu Klawicymbału*.
3. BDS, sygn. G 1392, *Księga przyjęć do zakonu, profesji, konsekracji i zgonów klasztoru Benedyktyn w Sandomierzu z lat 1615-1865*, k. 21, 65, 115 v.
4. BDS, sygn. G 1392, *Księga przyjęć do zakonu, profesji, konsekracji i zgonów klasztoru Benedyktyn w Sandomierzu z lat 1615-1865*, k. 190 v.
5. BDS, sygn. G 886, *Regestra podskarbskie klasztoru Benedyktyn w Sandomierzu z lat 1739-1753*, k. 129.
6. BDS, sygn. G. 889. *Regestra podskarbskie klasztoru Benedyktyn w Sandomierzu z lat 1769-1794*, k. 194, 202v, 205v.
7. BDS, sygn. S 2163/12.
8. BDS, sygn. S 2164/11.
9. Beniamin Vogel. «Szpinet ze strunami i klawiszami» Najstarszy zachowany fortepian polski. «Zeszyty Sandomierskie», *Biuletyn Towarzystwa Naukowego Sandomierskiego*. Wrzesień 2015. Rok XXI, nr 39. s. 31–36.
10. Biblioteka Diecezjalna w Sandomierzu (dalej BDS), sygn. L. 1668, zapis na papierowej wklejce umieszczonej na awersie oryginalne okładki.
11. Biblioteka Diecezjalna w Sandomierzu (dalej BDS), sygn. L. 1668.
12. BSD, sygn. G 875, *Catalogus ecclesiae parochialis S.[ancti] Pauli [...]* 1694-1721, s. 17, 48.
13. Ibidem, k. 90 v.
14. Łyjak Wiktor Z. Przyczyńki do dziejów muzyki u panien benedyktyn w Sandomierzu. *Ruch Muzyczny*. 1983. Nr 16. S. 26–27.



UKD 783.23

ŚPIEW GREGORIAŃSKI JAKO ARCHETYP MUZYKI LITURGICZNEJ KOŚCIOŁA ZACHODNIEGO

*Dr hab., prof. Michał Sławecki,
Dziekan Wydziału Muzyki Kościelnej
Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina (Polska)*

Śpiew od początku był nieodłącznym elementem liturgii sprawowanej przez Kościół Zachodni – powstawał razem z liturgią *in statu nascendi*. Świadcstwo o tym daje na początku III w. Tertulian, opisując w swym dziele *De anima* strukturę niedzielного zgromadzenia liturgicznego: «*Czyta się Pisma, śpiewa się psalmy, mówi się homilie i zanoszą się modlitwy*» [7, s. 21]. Do dzisiaj każda liturgia zawiera te same elementy: czytanie – śpiew – modlitwa. Obecne są zarówno we mszy świętej, jak i liturgii godzin. Śpiew – najczęściej psalm – jest odpowiedzią na Słowo i jego medytacją.

Od czasu powstania śpiewu gregoriańskiego w VIII wieku – co zapoczątkowała reforma karolińska poprzez połączenie repertuaru rzymskiego i frankońskiego podczas okrągłego stołu w Metz – dysponujemy całym korpusem kompozycji na każdy dzień roku liturgicznego. Na przestrzeni wieków, w związku z różnymi reformami liturgii, mieliśmy do czynienia z wprowadzaniem zmian dotyczących ulokowania poszczególnych śpiewów, obserwowaliśmy najpierw korozję ich warstwy melodyczno-rytmicznej, następnie powrót do pierwotnego kształtu i blasku. Wszystkie dokumenty *magisterium* Kościoła Zachodniego z szacunkiem wyrażały się o śpiewie gregoriańskim, podkreślały jego znaczenie i doniosłą funkcję kerygmatyczną, wskazywały na jego pierwszeństwo i stawiały za wzór wszelkiej muzyki sakralnej.

Według zmarłego niedawno papieża Benedykta XVI trzy czynniki decydują o pięknie i sakralności muzyki oraz jej liturgicznej przydatności. Są nimi: tekst, kompozycja i wykonanie – *powinny odpowiadać znaczeniu celebrowanej tajemnicy, poszczególnym częściom obrzędu oraz okresowi liturgicznemu* [2, s. 59].

Podstawowym punktem odniesienia w średniowieczu była Biblia, w szczególności Księga Psalmów, ale używane były również teksty zaczerpnięte z innych ksiąg, jak np. Księga Proroka Izajasza czy Księga Wyjścia. Dopelnieniem jest Nowy Testament: Ewangelie i listy, jak również pisma Ojców Kościoła. Użyte teksty akcentują najważniejsze wydarzenia w historii zbawienia, towarzyszą liturgii poszczególnych okresów roku kościelnego, opisują tęsknotę człowieka za



transcendentną rzeczywistością, ale są też blisko jego problemów – trosk i pragnień, uczuć i bolesnych doświadczeń dnia codziennego [8]. Możemy zatem uznać, że warstwa tekstu jest doskonała.

W zakresie kompozycji jesteśmy na etapie, którego nie spotkaliśmy nigdy wcześniej w historii liturgii i śpiewu gregoriańskiego. Po etapie rękopisów preneumatycznych do VIII w. (notujących wyłącznie tekst śpiewów) i adiastrmatycznych – VIII-XII w. (złoty wiek kompozycji gregoriańskiej), niezliczonej ilości rękopisów diastematycznych, obserwowaliśmy deformację repertuaru – *editio medicea* (będzie o tym jeszcze mowa). Działania papieża Piusa X w 1905 roku, doprowadziły do przygotowania oficjalnego wydania śpiewu gregoriańskiego – tzw. *editio tipica* – był to krok milowy na drodze do restauracji śpiewu gregoriańskiego. Repertuar został odnowiony dokładnie tak samo, jak podchodzi się do restauracji każdego dzieła sztuki. Nino Albarosa ponad 20 lat temu mówił: *Jak fasada gotyckiej katedry, poczerniała od zniszczenia, po oczyszczeniu staje się jasna, tak śpiew gregoriański, dzięki badaniom ostatnich czterdziestu lat zbliżył się do swojego pierwotnego sensu* [1, s. 125]. Po ostatnim soborze, dysponujemy w zasadzie całym repertuarem w kształcie najbardziej zbliżonym na dzisiejszy stan wiedzy do czasów jego powstania – *Graduale Novum editio magis critica juxta Sacrosanctum consilium 117*.⁸

Jedyną kwestią, o której mówi papież – dodajmy, że subiektywną i dyskusyjną – jest wykonanie śpiewu gregoriańskiego, ale i tutaj przychodzi z pomocą nauka, która dzięki badaniom zapoczątkowanym przez Dom Eugene’a Cardine’a dała klucz do interpretacji zapisów neum adiastrmatycznych.

Przejdźmy zatem do głównej myśli zawartej w temacie wystąpienia. Powiedzieliśmy już, że śpiew gregoriański jest doskonały w swoich tekstach i kompozycji. Stanowi najwyższy i najjaśniejszy przykład kompozycji wpisującej się w charakter i ducha liturgii. Jest również uważany za archetyp muzyki liturgicznej Kościoła Zachodniego. Drugim równoprawnym określeniem jest słowo «topos», które Wielki Słownik Wyrazów Obcych definiuje następująco: [jest to] «motyw» lub temat pojawiający się pod różnymi postaciami w kulturze wielu epok i kultur, będący świadectwem ciągłości i wspólnoty kulturowej oraz archetypicznego charakteru kultury [11, s. 1265].

Kultura, a więc i muzyka, jest fenomenem trwale związanym ze światem człowieka. Mao ona «wymiar wybitnie indywidualny, ale i społeczny: jest tworzona przez konkretnych ludzi – zwykle dynamicznych i twórczych, którzy działają w

⁸ W roku 2011 nakładem Libreria Editrice Vaticana oraz Conbrio Verlagsgesellschaft Regensburg ukazał się *Graduale Nouvm*, t. I, *De dominicis et festis*, a w roku 2018 *Graduale Novum*, t. II, *De feriis et sanctis*.



społecznym kontekście przestrzenno-czasowym. [...] Społeczny wymiar kultury jest zobowiązaniem dla każdej generacji ludzkiej, aby poprzez mądry trud pedagogiczny przekazała ją następnym pokoleniom» [4, s. 89]. W naszym wypadku kontekstem przestrzenno-czasowym staje się liturgia, dlatego też słowa te nabierają szczególnego, nie tylko symbolicznego sensu. Fakty historyczne mówią, że śpiew gregoriański stał się bazą dla rozwoju muzyki. Był traktowany jako silna inspiracja, a pierwotna polifonia właśnie w nim widziała swoje źródło melodyczno-rytmiczne.

XX wiek w nauczaniu papieża Piusa X przyniósł definicję muzyki liturgicznej: *«[...] śpiew gregoriański był zawsze uważany za pierwowzór muzyki kościelnej tak, że można z całą pewnością postawić prawidło ogólne, że: o tyle kompozycja jakaś dla kościoła przeznaczona jest świętsza i bardziej liturgiczna, o ile więcej, w przebiegu swym, w natchnieniu i smaku zbliża się do melodii gregoriańskiej, o tyle zaś mniej jest godna świątyni, o ile więcej z tym najwyższym wzorcem staje się niezgodna. [...] Klasyczna polifonia w wysokim stopniu zbliża się do śpiewu gregoriańskiego, tego wzoru muzyki kościelnej i dlatego zasługuje, aby obok śpiewu gregoriańskiego była przyjęta w nabożeństwach kościelnych bardziej uroczystych, jakimi są nabożeństwa ze współudziałem Kapeli Papieskiej.» [6, s. 331].*

Dlatego też w świetle powyższych słów topiczną i archetypiczną funkcję śpiewu gregoriańskiego należy rozpatrywać w bardzo szerokim kontekście. Dla celów niniejszego przedłożenia ograniczmy się do wyróżnienia czterech najbardziej istotnych warstw:

- a) cytaty melodyczne – kiedy autentyczne formuły i tematy pojawiają się *explicite*, najczęściej jednak w zrytmizowanej formie. Cytowany materiał ma wpływ na kształtowanie formy utworu. Jest to typowe dla muzyki z użyciem techniki *alternatim*. Zjawisko to S. Dąbek określa mianem *fondamento*[3];
- b) nawiązanie do pierwowzoru poprzez użycie konkretnego tekstu – wszystkie specyficzne teksty, które towarzyszą dzisiejszej muzyce liturgicznej, zostały wykorzystane w kompozycjach gregoriańskich;
- c) nawiązanie do formy muzycznej typowej dla liturgicznej muzyki monodycznej, jak na przykład antyfona i wersety psalmu, czy formy responsorialne jak *graduale*;
- d) stylizacja/inspiracja – taki sposób prowadzenia narracji muzycznej i melodii, aby swoim kształtem i ornamentacją przypominały repertuar gregoriański – mowa więc głównie o stronie estetycznej, w której na pierwszy plan wysuwa się szacunek do słowa – nie-odłączna cecha kompozycji gregoriańskich.

Co do cytatu melodycznego – zagadnienie to wydaje się nader oczywiste, dlatego ograniczmy się do stwierdzenia, że kompozytorzy na przestrzeni wieków

wykorzystywali różnego rodzaju melodie, motywy i całe formuły i przeplatali je z własnymi pomysłami. Melodie cytowali w wariantach lokalnych, gdyż nie było jednej obowiązującej wersji, a repertuar był «rozproszony» w rękopisach rozsianych po całej Europie. Nie istniał również druk, za pomocą którego można by było zwielokrotnić księgi liturgiczne, ale tak naprawdę dopiero sobór trydencki (1545-1563) i potrzeba odnowy liturgii, stworzyły precedens do opracowywania oficjalnego repertuaru rzymskiego. W latach 1612-1614 opublikowano tzw. *editio medicea*⁹, która dzięki przywilejom papieskim była wydaniem obowiązującym aż do roku 1901. Bardzo znaną w tamtym okresie i chętnie stosowaną przez kompozytorów techniką było umieszczanie melodii gregoriańskiej jako *cantus firmus* w jednym z głosów (najczęściej tenorowym) i budowanie wokół niego niejednokrotnie skomplikowanej konstrukcji polifonicznej. Ponieważ melodia otrzymywała bardzo długie wartości rytmiczne (stąd przymiotnik *firmus*), w zasadzie była nierozpoznawalna. Technika ta była jednak szeroko stosowana, bo takie wykorzystanie melodii gregoriańskiej uważano za wskrzeszenie śpiewu gregoriańskiego i przywrócenie go do użytku. Przez bardzo długi czas był to wyznacznik «liturgiczności» muzycznej, zdefiniowany w oparciu o styl palestrinowski, wychodzący daleko poza *cantus firmus*, ale niewątpliwie inspirujący się wcześniejszą muzyką liturgiczną nawet, jeśli zdeformowaną i skorodowaną.



1) Ant. Ave Maria (fragment rękopisu WBANL F22-101)¹⁰.

⁹ Nowe działanie zainspirował papież Grzegorz XIII (1572-1585), a pracy nad stroną muzyczną podjęło się dwóch kompozytorów: Giovanni Pierluigi da Palestrina (*proprium de tempore*) i Annibale Zoilo (*proprium de sanctis*), którzy «przekształcili» autentyczne melodie gregoriańskie i przerobili poprzez usunięcie ich zdaniem niepotrzebnych melizm (zaciemniających czytelność tekstu), przesunięcia neum rozwiniętych na sylaby akcentowane (wg rozumienia łaciny klasycznej a nie średniowiecznej łaciny liturgicznej), różnego rodzaju poprawki kompozycyjne stanowiące bardzo poważne ingerencję w oryginalną strukturę melodyczną. Wymienieni kompozytorzy byli bardzo uznanymi twórcami w swej epoce, ale niestety nie znali specyfiki repertuaru gregoriańskiego, nie wykonywali go (traktowali go raczej jak zabytek, który należy w przywrócić do użytku) i nie rozumieli jego stylu. Zob. szerzej na ten temat: A. Sobczak, Graduał rkp 7021 Biblioteki Uniwersyteckiej w Poznaniu jako przykład recepcji potrdenckiej reformy chorału gregoriańskiego w polskim obrządku liturgicznym [9].

¹⁰ Fragmenty gregoriańskie zostały dobrane adekwatnie do czasów, w których żyli kompozytorzy.



IV. Dominica quarta Adventus.

Cantus. A - ve Ma - ri - a, a - ve Ma - ri - a,

Altus. A - ve Ma - ri - a, a - ve Ma - ri - a,

Tenor. A - ve Ma - ri -

Quintus.

Bassus. A - ve

2) G.P. da Palestrina, *Ave Maria* (1-7).

W czasach bardziej nam współczesnych mamy kompozytorów, którzy całą swoją twórczość chóralną oparli o tematykę gregoriańską. Maurice Duruflé (1902-1986) cytuje w całości kompozycje gregoriańskie, dając przy okazji świadectwo epoki. Dla przykładu w *Requiem* użył części zmiennych mszy za zmarłych w wersji melodycznej obowiązującej w roku 1905 (oficjalne wydanie *Kyrieale Romanum* w wydawnictwie watykańskim zwane *editio vaticana*). Dodatkowo zastosował menzurálną rytmiczację zainspirowaną teorią rytmiczną rozpowszechnioną dzięki działalności Opactwa św. Piotra w Solesmes [5].

Intr. 6.

R E - qui - em * ae - tér - nam

3) In. *Requiem aeternam* (fragm.).

Andante moderato (♩ = 60-66)

S. *pp*

A. *pp*

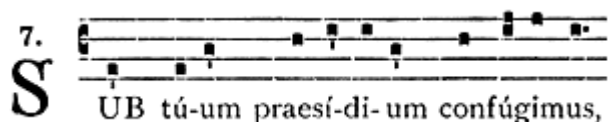
T. *pp* *moderato* Re - qui - em ae - ter - nam

B. *pp* *moderato* Re - qui - em ae - ter - nam

4) M. Duruflé, *Requiem*, cz. I, *Introit* (t. 1-5).



Podobnie Domenico Bartolucci (1917-2013) – legendarny dyrygent i kompozytor zespołu *Cappella Musicale Pontificia Sistina* – jego muzyka ma swoje korzenie w wielkiej tradycji śpiewu gregoriańskiego i polifonii palestrinowskiej, z przywiązaniem do ich języka modalnego, ubogaconego współczesną wrażliwością szczególnie bliską śpiewności «szkoły rzymskiej» oraz środkami, które na przestrzeni lat przyniósł rozwój języka muzycznego. Cytuje całe frazy gregoriańskie, dostosowując je do potrzeb zaplanowanej wcześniej polifonii. W temacie czołowym jednej ze swoich antyfon maryjnych – *Sub tuum praesidium confugimus*, w której cytuje chorał *in crudo*, dokonał tylko jednej adaptacji – w miejscu dwunutowej neumy *pes* na sylabie *gi* w słowie *confugimus* zastosował tylko nutę niższą z *pesa*, jak to widać w poniższym przykładzie:



5) Ant. *Sub tuum praesidium* (fragm.).

6) D. Bartolucci, *Sub tuum praesidium* (t. 1-5).

Jak już wcześniej zauważono, wszystkie teksty wykorzystywane w muzyce liturgicznej mają swoje odzwierciedlenie w kompozycjach gregoriańskich (za wyjątkiem tekstów naj-nowszych powstających dla potrzeb lokalnych albo tych związanych ze wspomnieniami nowych świętych). Niektóre z nich wykorzystywane były wielokrotnie w obrębie kompozycji gregoriańskich, za każdym razem przyjmując nową formę liturgiczno-muzyczną. Za przykład niech posłuży tekst *Ave, Maria, gratia plena, Dominus tecum, benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus*



ventris tui, który pojawia się wielokrotnie jako antyfona i responsorium w oficjum oraz jako offertorium mszalne. W takim rozumieniu każdy utwór, któremu kompozytor nadał tytuł *Ave, Maria* może być rozpatrywany w kontekście jego gregoriańskiego archetypu, nawet, jeśli jego warstwa melodyczna nie ma z nim nic wspólnego. Aby określić jego archetyp i odnaleźć inspirację autentyczną tradycją, wystarczy sama obecność łacińskiego tytułu. Poniżej przedstawiono fragmenty trzech form liturgiczno-muzycznych w trzech odrębnych stylach kompozytorskich – sylabicznym, oligotonicznym i melizmatycznym oraz początek *Ave Maria* Stanisława Moryto:



7) Ant. *Ave Maria* (fragm.).



8) Resp. *Ave Maria* (fragm.).



9) Of. *Ave Maria* (fragm.).



SI
A - ve Ma - ri - a gra - ti-a ple —

SII
A - ve Ma - ri - a A - ve Ma - ri - a

Mz
A - ve Ma - ri - a A - ve Ma - ri - a

AI
A - ve Ma - ri - a A - ve Ma - ri - a

AII
A - ve Ma - ri - a A - ve Ma - ri - a

10) S. Moryto, Ave Maria (t. 1-4).

Pierwotne formy liturgiczno-muzyczne, które zakorzeniły się w liturgii mszy św. (*proprium missae*), a następnie dały początek współczesnym formom muzycznym, opierają się na powtarzalności tekstu. Generalną zasadą jest tu odrębność antyfony i wersetu psalmowego, które dopiero odpowiednio ze sobą zestawione, mają określoną funkcję w liturgii. Niezależnie od koncepcji stylistycznej wszystkie kompozycje gregoriańskie łączy element psalmodii i kantylacji (będącej sposobem jej wykonania). Śpiewy procesyjne – *introitus* i *communio*, a także śpiewy międzylekcyjne *responsorium-graduale* i *alleluia* rozpoczynają się antyfoną (lub odpowiednio responsem), po której następuje werset psalmowy i powtórzenie antyfony w całości *a capite*, to znaczy od początku. Inaczej *offertorium* – po otwierającej utwór antyfonie i wersecie solistycznym, powtarza się antyfonę *a latere*, czyli od pewnego momentu. Wyjątkiem jest *tractus* (śpiew międzylekcyjny okresu wielkiego postu), w którym przynajmniej trzy wersety psalmowe następują bezpośrednio jeden po drugim. Poniższa kompozycja, z której ze względu na ograniczenia, cytujemy jedynie incipit, oprócz adaptacji oryginalnej antyfony o tym samym tytule, prezentuje układ typowy dla introitów, w którym następują naprzemiennie: antyfona – werset psalmowy – antyfona:



Andante solenne

Cantus

Ten. I

Ten. II

Bassi

Organo

Ped.

Man.

f In - tro - i - bo ad al - ta - re

f In - tro - i - bo ad al - ta - re

f In - tro - i - bo ad al - ta - re

f In - tro - i - bo ad al - ta - re

f In - tro - i - bo ad al - ta - re

11) V. Miserachs, *Introibo ad altare Dei* (t. 1-5).

Ostatnia z wymienionych przeze mnie warstw dotyczy inspiracji / stylizacji. To pojęcie bardzo szerokie. Zastosowane przez kompozytora środki techniczne jak rozwiązania melodyczne, materiał modalny, specyficzna rytmika, respektowanie słowa i jego akcentów mogą być bardzo różne, ale na tyle istotne, że wyczuwalny staje się związek kulturowy o charakterze archetypicznym. Bardzo często kompozytorzy umieszczają w partyturze do-datkowe określenia, jak: *alla canto gregoriano*, *tempo canto gregoriano*, czy bardziej odległe – ale wciąż w granicach muzyki liturgicznej – *religioso* czy *misterioso*. Dwa ostatnie przykłady, choć widać w nich różne podejścia, są nader czytelne. Ola Gjeilo (ur. 1978) zastosował taki profil melodii, który łudząco przypomina gregoriański sposób prowadzenia. Stanisław Moryto (1947-2018) z kolei świadomie ograniczył fakturę do dwóch głosów, które multiplikuje w oktawie, ale na uwagę zasługuje również zmienność metro-rytmiczna, która podąża za słowem.



Handwritten musical score for Soprano and Alto voices. The tempo is marked $\text{♩} = 52$ and the dynamics are *p* (piano). The lyrics are: "U - bi ca - ri - tas et a - mor, De - us i - bi est. Con - gre -".

Handwritten musical score for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.) voices. The tempo is marked $\text{♩} = 52$ and the dynamics are *p* (piano). The lyrics are: "Chris - ti a - mor. U - bi ga - vit nos in u - num Chris - ti a - mor. U - bi U - bi U - bi".

12) O. Gjeilo, *Ubi caritas et amor* (t. 1-8).

Handwritten musical score for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.) voices. The tempo is marked *Larghetto cantabile*. The lyrics are: "Do - mi - ne se - cun - dum ac - tum me - um no - bi - ne".

Handwritten musical score for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.) voices. The tempo is marked *mp* (mezzo-piano). The lyrics are: "Do - mi - ne se - cun - dum ac - tum me - um ju - di - ca - re Do - mi - ne se - cun - dum ac - tum me - um".

13) S. Moryto, *Domine secundum actum meum* (t. 1-10).



Warto zadać sobie trud powrotu do korzeni średniowiecznego śpiewu liturgicznego po to, aby dostrzec świadectwa *ciągłości i wspólnoty kulturowej oraz archetypicznego charakteru kultury*. Tak samo jak średniowieczne budowle sakralne zbudowane na solidnych fundamentach, również zrozumienie środków techniki kompozytorskiej muzyki liturgicznej Kościoła Zachodniego, a także przyczyn jej powstawania i celu jej tworzenia, wymaga zaangażowania ze strony wszystkich wykonawców. Takie spojrzenie na muzykę – poprzez pryzmat rytualnego traktowania kompozycji – pozwala zrozumieć sposób traktowania konstrukcji formalnej i właściwe odczytanie jej założeń.

BIBLIOGRAFIA

1. Albarosa N. Śpiew gregoriański dzisiaj w: *Liber vigrensis* / red. M. Sławecki. Wigry, 2009. S. 125–126.
2. Benedykt XVI. *Sacramentum Caritatis*. Posynodalna adhortacja apostolska Ojca świętego Benedykta XVI do biskupów, kapłanów i diakonów, do zakonników i zakonnic oraz wszystkich wiernych świeckich o Eucharystii, Źródle i Szczycie życia i misji Kościoła. Warszawa, 2007.
3. Dąbek S. Chorałowe fondamento i inspiracja chorałowa we współczesnej wielogłosowej muzyce religijnej – próba typologii. Na materiale Missa corale (2003) Józefa Świdra i Mszy legnickiej (2000) Stanisława Moryty, w: *Monodia et harmonia Polonica Sacra Gregorio Pikulik cordis donum* / red. S. Dąbek, Cz. Grajewski, Z. Kołodziejczak, K. Niegowski. Warszawa, 2013. S. 335–352.
4. Kowalczyk S. *Filozofia kultury*. Lublin, 2005.
5. Mocquereau A. *Le nombre musical*. T. I-II. Solesmes, 1908-1927.
6. Pius X. *Motu proprio Inter pastoralis officii sollicitudines*, Acta Pii X, w: *Acta Apostolicae Sedis*, XXXVI, 1903-4; *Motu proprio św. Piusa X o muzyce świętej Inter pastoralis officii sollicitudines*. *Prawodawstwo muzyki kościelnej*. Warszawa, 2008. (tekst polski).
7. Saulnier D. *Il canto gregoriano*. Solesmes, 2002.
8. Sławecki M. O kanonach piękna w interpretacji śpiewu gregoriańskiego. *Muzyka sakralna – piękno ocalone i ocalające, seria: Musica Sacra* / red. J. Bramorski. 2016. t. XII. S. 129–142.
9. Sobczak A. Graduał rkp 7021 Biblioteki Uniwersyteckiej w Poznaniu jako przykład recepcji potrydenckiej reformy chorału gregoriańskiego w polskim obrządku liturgicznym. *Biblioteka*. 2015. Nr. 19 (28). S. 9–12.
10. Tyrała R. *Soborowa odnowa muzyki kościelnej w Polsce*. Kraków, 2000.
11. *Wielki Słownik Wyrazów Obcych PWN* / red. M. Bańko. Warszawa, 2005.



UKD 783.2

**REQUIEM J. A. MAKŁAKIEWICZA (1932). PRZYKŁAD MUZYKI
LITURGICZNEJ W 20-LECIE MIĘDZYWOJENNYM W WARSZAWIE**

Dr. Jakub Szafrński
wykładowca Wydziału Muzyki Kościelnej
Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina,
kierownik i dyrygent Zespołu Wokalnego
Polskiej Opery Królewskiej, kompozytor (Polska)

Jan Adam Maklakiewicz – kompozytor, organista, wykładowca Warszawskiego Konserwatorium Muzycznego, uznawany jest za jednego z najwybitniejszych polskich twórców pierwszej połowy XX wieku. Muzyka religijna stanowi ważny dział w twórczości Jana Maklakiewicza, charakteryzując się wybitnymi walorami artystycznymi oraz indywidualnym stylem wypowiedzi. Największą popularność zdobyły kolędy oraz cztery cykle mszalne na chór mieszany i organy: *Msza Świętokrzyska* (1932), *Msza ku czci św. Franciszka* (1940), *Msza Częstochowska* (1942) i *Msza Polska* (1944).

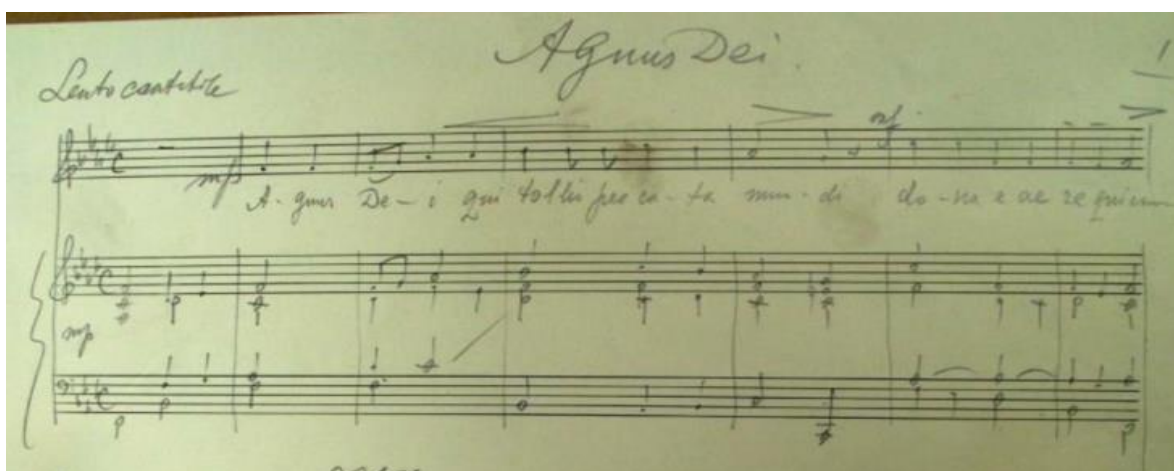
Styl muzyczny Maklakiewicza zaliczany jest do nurtu neoklasycznego z elementami wpływów szkoły ratyzbońskiej. Język muzyczny kompozytora wykazuje dużą inwencję melodyczną i harmoniczną, nie wykraczając poza system tonalny dur-moll. Znaczący wpływ na powstanie wielu dzieł sakralnych Maklakiewicza miała jego współpraca z chórem Świętokrzyskim i praca na stanowisku organisty w kościele św. Krzyża w Warszawie (1932-1935).

Z tego okresu pochodzi *Missa pro defunctis* na tenor solo, 3-głosowy chór męski i organy (1932) [6, s. 131–132]. Jest to sześcioczęściowy cykl mszy żałobnej na który składają się: *Introit*, *Kyrie*, *Offertorium*, *Sanctus*, *Agnus Dei* i *Lux aeterna*. Wykorzystany tekst liturgiczny nie uwzględnia części *Dies irae* oraz *Benedictus* [3, s. 58, 71]. Pozostała treść wiernie odpowiada rytowi mszy żałobnej w Kościele Rzymskokatolickim z okresu powstania utworu, czyli sprzed Soboru Watykańskiego II (1962-5).

Partytura utworu przetrwała jedynie w formie rękopisu przechowywanego w Gabinecie Zbiorów Muzycznych Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego (BUW). Następujące części mszy zachowane zostały w formie autografu atramentowego: *Introit*, *Kyrie*, *Offertorium*, *Sanctus*. Pozostałe dwie części, *Agnus Dei* i *Lux aeterna*, kompozytor pozostawił w formie autografu ołówkowego.



W 2012 roku przeprowadziłem badania nad autografami poszczególnych części partytury *Missa pro defunctis* i sporządziłem komputerowy skład zapisu utworu. Podczas pracy nad edycją zapisu nutowego, musiałem podejmować wybory dotyczące uwzględniania lub odrzucenia poprawek naniesionych przez kompozytora. Przeszkodą w odczytaniu utworu były też: zniszczony papier, niewyraźny zapis ołówkiem, pomyłki kompozytora w zapisie tekstu. W autografie partytury widać też szkice sporządzone przez kompozytora służące prawdopodobnie przy opracowywaniu utworu na 4-głosowy chór mieszany.



Przykład 1. Autograf ołówkowy fragmentu *Agnus Dei* z *Missa pro defunctis* J.A. Maklakiewicza, t. 1-7.

12

AGNUS DEI

Lento cantabile

Solo

Organy

mp **mf**

A-gnus De-i qui tol-lis pec-ca-ta mun-di do-na e-is

Przykład 2. Przepisany fragment *Agnus Dei* z *Missa pro defunctis* J.A. Maklakiewicza, t. 1-6. Edycja J. Szafrński.

W przykładzie 2. zaznaczone zostały owalnie elementy, które w edycji zostały dodane.



Requiem J.A. Maklakiewicza – to utwór użytkowy o małych rozmiarach, z wpływami reformy cecylińskiej, a także postromantymi przejawiającymi się w chromatycznych pochodach w partii organów. Mszę charakteryzuje spójna i zwarta forma. Na jej integrację wpływa stosowanie takich technik warsztatu kompozytorskiego, jak *falsobordone* i stylizacje chorału gregoriańskiego.

Ruch cecyliński w Polsce zapoczątkowany został pod koniec XIX wieku za sprawą ks. Józefa Surzyńskiego. Stał on wówczas na czele Towarzystwa św. Wojciecha w Poznaniu. W swoich poczynaniach wzorował się na niemieckim towarzystwie św. Cecyli oraz działalności szkoły organistowskiej w Regensburgu. W ślad jego inicjatywy w całej Polsce zaczęły powstawać Związki Chórów Kościelnych. Jednymi z elementów szkoły cecylińskiej było promowanie monodii chorałowej i «palestrinowskiej» polifonii i faktury [5, s. 31–32].

Requiem J.A. Maklakiewicza to utwór utrzymany w przejrzystej fakturze, przystępny pod względem trudności wykonawczych dla chórów amatorskich, przede wszystkim dla zespołów parafialnych, dla których prawdopodobnie był napisany. Kompozytor w swoich notatkach na materiałach nutowych, sporządził też listę nazwisk z podziałem na głosy. Wskazuje to duże prawdopodobieństwo wykonania *Missa pro defunctis* lub jej fragmentów za życia kompozytora.

21 kwietnia 2013 r. jako dyrygent poprowadziłem wykonanie zrekonstruowanej mszy w Kościele pw. św. Marcina przy ulicy Piwnej 9/11 w Warszawie. Prawdopodobnie było to pierwsze wykonanie tej kompozycji po II wojnie światowej. Koncert został zarejestrowany cyfrowo, stanowiąc pierwszy zapis fonograficzny dzieła.

Istotnym zagadnieniem z punktu historycznego jest obsada wykonawcza *Missa pro defunctis* z wyłączeniem głosów żeńskich. Miały na nią wpływ zasady wytyczone przez Watykan oraz wskazania Archidiecezji warszawskiej.

W 1908 r. Papież Pius X w swoim *motu proprio* – *Inter pastoralis officii sollicitudines* w rozdziale dotyczącym śpiewaków zaznaczył, że prawie wszystkie śpiewy poza tymi wykonywanymi przez celebransa, powinny być realizowane zbiorowo przez chór kościelny. Zaraz potem określił skład zespołu śpiewaczego z wyłączeniem roli kobiet – «Z tej samej zasady wynika, że śpiewacy w kościele mają prawdziwe oficjum liturgiczne i dlatego niewiasty, jako niezdolne do takiego oficjum, nie mogą być dopuszczone do uczestnictwa w chórze lub kapeli kościelnej.» [4]. Opisane regulacje nałożone przez Watykan, spowodowały rozwój męskich i chłopięco-męskich zespołów śpiewaczych, działających przy kościołach w całej Europie w tym i w Polsce. Później w 1908 roku orzeczenie Kongregacji Świętych Obrzędów dopuściło kobiety do śpiewu w chórach kościelnych, jednak w wielu diecezjach konserwatywnie stosowano stare zasady.



W Archidiecezji warszawskiej w 1902 r. władza duchowna poleciła rozwiązanie chórów mieszanych, a w ich miejscu utworzenie wyłącznie chórów męskich. Na temat udziału kobiet toczyła się polemika również między księżmi na łamach czasopisma «Muzyka Kościelna» jeszcze w 1926 r. [7, s. 69]. Pokazuje to bardzo silne przywiązanie duchowieństwa do chórów męskich, które działały wówczas przy kościołach. Zespoły te wykazywały również wielkie zapotrzebowanie na użytkowy repertuar do wykonywania podczas liturgii.

Missa pro defunctis J.A. Maklakiewicza jest przykładem mszy żałobnej o skróconym układzie części wykorzystywanej podczas liturgii sprawowanej w okresie międzywojennym w kościele św. Krzyża w Warszawie. Utwór przeznaczony został na chór męski – obsadę wykonawczą, która była preferowana w Archidiecezji warszawskiej na początku XX w. Stylistyka utworu przejawia pewne tendencje obecne w polskiej muzyce sakralnej na początku XX wieku. Mieszały się w niej wówczas nurty postromantyczne, neoklasyczne oraz cecylikańskie implementowane przez polskich absolwentów Szkoły Muzyki Kościelnej w Regensburgu.

BIBLIOGRAFIA:

1. Chomiński J. Słownik muzyków polskich. T. II. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1967. S. 15–16.
2. Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K. Formy muzyczne. T. V. Wielkie formy wokalne. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1984.
3. Dąbek S. Twórczość mszalna kompozytorów polskich XX wieku 1900-1995. Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 1996.
4. Św. Pius X. *Inter pastoralis officii sollicitudines* : strona internetowa Komisji d.s. Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów Episkopatu Polski. URL : <http://www.kkbids.episkopat.pl/?id=84> (dostęp 08.04.2015).
5. Tyrała R. Cecylikański ruch odnowy muzyki kościelnej na ziemiach polskich do 1939 roku. Kraków : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie, 2010.
6. Wacholc M. Jan Adam Maklakiewicz : monografia. Warszawa : Wydawnictwo Triangel, 2012.
7. Wiśniewski Jan ks. Udział niewiast w chórach kościelnych. *Muzyka Kościelna*. 1926. Nr 4. s. 69.



ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ INFORMACJE BIOGRAFICZNE O AUTORACH

Гуральна Світлана Степанівна (1988 р. н.) – українська музикознавиця, педагог, громадська діячка. У 2007 р. закінчила Тернопільське обласне державне музичне училище імені Соломії Крушельницької (спеціалізація фортепіано), де отримала диплом молодшого спеціаліста з відзнакою. У 2010 р. закінчила Тернопільський національний педагогічний університет ім. Володимира Гнатюка та отримала диплом магістра з відзнакою. З 2010 по 2017 рр. навчалася в аспірантурі Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Впродовж 2017-2018 рр. була пошукувачем кафедри музичної медієвістики та україністики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

У 2019 р. захистила кандидатську дисертацію «Духовна творчість галицьких композиторів кінця XIX – першої половини XX століть в контексті літургійно-хорової практики регіону» (спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво). У грудні 2022 року отримала вчене звання доцента.

З 2011 року і досі працює викладачем фортепіано та музично-теоретичних дисциплін у навчальних структурах тепер Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка (коледж та академія). З 28.04.2023 р. переведена на посаду доцента кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання КОГПА ім. Тараса Шевченка.

Стипендіатка програми *Gaude Polonia* Міністра культури та національної спадщини Республіки Польща у 2022 році.

Авторка навчального посібника «Сучасна українська музика» (2021), практичного посібника «Виховання духовності і культури дітей дошкільної та початкової освіти» (2021), двомовної монографії «Духовні твори галицьких композиторів римо-католицької конфесії кінця XIX – першої половини XX століть» (2022). За видання останньої праці стала переможцем всеукраїнського конкурсу наукових робіт молодих вчених та отримала премію Національної Академії Наук України (постанова Президії НАН України від 22.02.2023 р.)

Авторка понад 40 наукових публікацій, рецензент наукових статей та кваліфікаційних досліджень, учасниця всеукраїнських і міжнародних науково-практичних конференцій. Організатор круглого столу міжнародного формату «Музика в літургії», різноматематичних концертів.

Переможниця багатьох конкурсів піаністів, солістка-вокалістка, поетеса, виконавиця власних пісень, активна учасниця мистецьких, духовних та просвітницьких заходів Центральної та Східної Європи.



Зосім Ольга Леонідівна (1970 р.н.) – українська музикознавиця. Фахову освіту здобула у Київській державній консерваторії імені П. І. Чайковського (1994 р.) за спеціальністю «Музикознавство». У 2005 році захистила дисертацію «Українська духовна пісня західноєвропейського походження в історичному розвитку (XVII – XX ст.)» на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво). У 2018 році захистила докторську дисертацію на тему: «Сакральний вимір східнослов'янської духовної пісенності другої половини XVI – початку XXI століття» (спеціальність 26.00.01 – теорія та історія культури). Керівник ансамблю григоріанського співу «Dominica».

Автор 200 наукових та музично-критичних публікацій, з них 5 монографій – одноосібних і колективних. Важливі наукові досягнення – розробка теоретичних засад дослідження сакральної музики, зокрема методологічних підвалин паралітургії; створення цілісної історії української духовної пісні різних християнських конфесій.

Ільчук Ліна Петрівна (1976 р. н.) – педагог, науковець, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання. У 2008 році закінчила мистецький факультет Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту імені Тараса Шевченка з відзнакою, отримала повну вищу освіту за спеціальністю «Педагогіка і методика середньої освіти. Музика» та здобула кваліфікацію вчителя музики, хореографії, етики і естетики.

У навчальному закладі працює з 01 вересня 2008 р.

Упродовж 2010 – 2012 рр. працювала за сумісництвом учителем музики у Кременецькій спеціалізованій школі I – III ступенів № 2.

У 2018 р. захистила кандидатську дисертацію на тему: «Підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва до виховання підлітків засобами дзвонарства» зі спеціальності 13.00.04 – теорія та методика професійної освіти.

У 2019 році нагороджена грамотою Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка за вагомі здобутки у науковій діяльності з нагоди відзначення Дня науки в Україні.

У 2022 р. за рішенням атестаційної колегії МОН України отримала вчене звання доцента.

Авторка 49 публікацій, у тому числі 16 наукових праць, опублікованих у вітчизняних і міжнародних рецензованих фахових виданнях. Видає навчально-методичні посібники і методичні рекомендації до вивчення освітніх



компонентів. Здійснює керівництво науково-дослідницькою роботою здобувачів вищої освіти, виконанням курсових і магістерських робіт. Займається редакційною роботою.

Керівник постійно діючого студентського наукового семінару «Шляхи вдосконалення вивчення мистецтв у Новій українській школі».

Мацелюх Олена Володимирівна (1970 р.н.) — українська органістка, солістка Львівської національної філармонії імені М.Скорика, Рівненської філармонії, Волинської філармонії, а також Львівського Будинку органної та камерної музики, науковий працівник Львівського музею історії релігії, Інституту Філософії АНУ, доктор (2021), викладачка кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка.

У 2021 році захистила докторську дисертацію на тему: «Сакральне і профанне в органній творчості композиторів України та Чехії», в Чехії – Palacký University Olomouc. Її дослідження в області органного мистецтва систематично публікуються в українських та закордонних альманахах, музикознавчих наукових збірниках і журналах.

Виступає зі своїми концертними програмами по всій Україні і постійно гастролює у Швейцарії, Німеччині, Франції, Іспанії, Польщі, Чехії, Данії та США. Прод'юсерка і співорганізаторка Міжнародних Фестивалів органної музики у Львові, Рівному, Луцьку, Чернівцях та Кременці.

Муравська Ольга Вікторівна (1963 р. н.) – українська музикознавиця, педагог. Випускниця Одеської державної консерваторії імені А. В. Нежданової за спеціальністю «Музикознавство» (1987).

20 лютого 2004 року успішно захистила кандидатську дисертацію на тему: «Німецька траурна погребальна музика лютеранської традиції як феномен європейської культури XVII – XX століть» (спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво). Вчене звання доцента присвоєно 2008 року.

Докторську дисертацію на тему: «Вплив східнохристиянської культури на європейське музичне мистецтво XIX-XX століть» захищено 26 квітня 2018 року (спеціальність 26.00.01 – Теорія та історія культури (мистецтвознавство)). У 2022 року присвоєно вчене звання професора кафедри теоретичної та прикладної культурології Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

З 2006 року працювала на посаді в. о. доцента кафедри сучасної музики і



культурології (нині – теоретичної та прикладної культурології) Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової. З березня 2014 року і по теперішній час працює на посаді професора кафедри теоретичної та прикладної культурології Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Наукові інтереси Муравської О. В. охоплюють широке коло музикознавчих, мистецтвознавчих та культурологічних питань, які стосуються проблематики, пов'язаної з духовними культовими настановами європейської культури і музики Нового часу та її жанрової сфери, що є предметом активної дослідницької уваги вчених сучасної України та Європи.

Сеніна Тамара Григорівна (1949 р. н.) – журналістка, Заслужена діячка культури Республіки Польща (2000, 2014), членкиня Національної спілки журналістів, директорка обласного літературно-меморіального музею Юліуша Словацького в Кременці. Лауреатка міжнародної премії «Культурна дипломатія». Реалізувала ряд успішних міжнародних проектів, резонантними з яких стали «Діалог двох культур» та «Літературна кав'ярня». Організаторка концертів, флешмобів, літературних читань, поетичних презентацій, едукативних онлайн-імпрез.

Соляр Лариса Віталіївна (1985 р. н.) – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання. У 2006 році закінчила з відзнакою Кременецький обласний гуманітарно-педагогічний інститут ім. Тараса Шевченка за спеціальністю «Педагогіка середньої освіти. Музика», отримала диплом спеціаліста за кваліфікацією «Вчителя музики, хореографії, етики та естетики». У грудні 2018 р. захистила дисертацію «Формування етнокультурної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва» на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук у ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника».

З 2006 р. працює викладачем музичних дисциплін у Кременецькому обласному гуманітарно-педагогічному інституті ім. Тараса Шевченка (з 2014 р. академії).

Автор наукових праць в українських та зарубіжних наукових виданнях, колективних монографій «Програма формування етнокультурної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва на засадах креативності» (2017), «Методичні аспекти проблеми формування етнокультурної компетентності фахівців музичного мистецтва: андрагогічний



підхід» (2018) та навчального посібника «Етнокультурна компетентність майбутніх учителів музичного мистецтва» (2018).

З 2018 року редактор збірника наукових статей кафедри «Креативний підхід у сучасній освіті». Керівник наукових студентських семінарів. Приймає участь у гуртках художньої самодіяльності: капела бандуристів, ансамбль бандуристів, камерний хор, тріо «Вишиванка», оркестр народних інструментів.

Piotr Arseniuk (ur. w roku 1997) – absolwent Wydziału Muzyki Kościelnej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, organista-wirtuoz.

Edukację muzyczną rozpoczął w Białej Podlaskiej pod kierunkiem Ireneusza Parafiniuka. Ukończył z wyróżnieniem PSM II st. im Józefa Elsnera w Warszawie w klasie organów dr. Romana Szlaużysa, a także studia na Wydziale Instrumentalnym Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie w klasie organów prof. Bartosza Jakubczaka. Jest również absolwentem Wydziału Inżynierii Materiałowej Politechniki Warszawskiej, który ukończył z tytułem magistra inżyniera. Obecnie studiuje na Wydziale Muzyki Kościelnej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w klasie organów dr. hab. Michała Markuszewskiego.

Swoje umiejętności w grze na organach doskonalił na kursach mistrzowskich, prowadzonych m.in. przez Lorenza Ghielmiego, Daniela Rotha, Martina Sandera, Martina Schmedinga, Wolfganga Seifena czy Balysa Vaitkusa. Brał udział w licznych konkursach organowych. Do najważniejszych osiągnięć należą m.in. II miejsce na Konkursie Organowym im. Andreasa Hildebrandta w Pasłęku, I miejsce na I Ogólnopolskim Konkursie Organowym «Lux Organi» w Chorzowie, II miejsce na XI Krakowskim Konkursie Młodych Organistów, II miejsce na XI Ogólnopolskim Konkursie Organowym w Krasnobrodzie czy III miejsce na II Transgranicznym Konkursie Organowym w Raciborzu. Dwukrotnie był stypendystą Prezydenta Miasta Biała Podlaska.

W latach 2020–2022 pełnił funkcję organisty Katedry pw. Niepokalanego Poczęcia NMP w Siedlcach. W 2020 roku wydał swój solowy dwupłytowy album CD z utworami organowymi polskich kompozytorów. Album ten doczekał się pozytywnej recenzji w najstarszym polskim czasopiśmie, poświęconym muzyce klasycznej – Ruchu Muzycznym.

Emilia Dudkiewicz (ur. w roku 1982) – doktor sztuk muzycznych, muzykolog, teolog, bibliotekarz. Absolwentka muzykologii (2006) i teologii (2008) w Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie (dyplomy z wyróżnieniem) oraz podyplomowych studiów w zakresie informacji naukowej w Uniwersytecie Warszawskim (2013). Stopień doktora uzyskała w Uniwersytecie



Muzycznym Fryderyka Chopina na podstawie pracy *Twórczość religijna Feliksa Rączkowskiego w kontekście artystycznej, życiowej i duchowej postawy kompozytora*. Pracuje w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina na Wydziale Muzyki Kościelnej na stanowisku adiunkta oraz pełni funkcję kierownika i redaktor naczelnej wydawnictwa Chopin University Press.

Jest autorką 10 haseł do *Encyklopedii Katolickiej KUL*, ponad 20 artykułów naukowych, przeszło 200 artykułów popularnonaukowych oraz komentarzy koncertowych, programowych i omówień do płyt. Zrealizowała ponad 120 muzycznych audycji radiowych.

Od 2013 roku wykłada w Studium Śpiewu Gregoriańskiego w Niepokalanowie. Działa w stowarzyszeniach naukowych (m.in. w Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych). Jest laureatką wielu nagród i stypendiów, m.in. stypendium dla wybitnych młodych naukowców Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego oraz Grand Prix Rektora UMFC.

Artystycznie działa jako chórzystka, śpiewa m.in. w scholi gregoriańskiej Clamaverunt Iusti, z którą zdobyła nagrody w międzynarodowych i ogólnopolskich konkursach. Wzięła udział w licznych prawykonaniach, festiwalach i nagraniu płyt CD. Płyta rejestrująca jej autorski projekt *Verbum Incarnatum. Tajemnica Słowa Wcielonego w śpiewie gregoriańskim i ambrozjańskim z improwizacjami saksofonowymi* (z udziałem Pawła Gusnara i scholi Clamaverunt Iusti pod dyrekcją Michała Sławeckiego) zdobyła nagrodę Fryderyk 2016.

Piotr Kamiński (ur. w roku 1994) – absolwent Wydziału Muzyki Kościelnej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie (2022) oraz jego filii w Białymstoku (2018). Grę na organach doskonalił pod kierunkiem ad dra Rafała Sulimy (studia w Białymstoku) oraz dra hab. Piotra Wilczyńskiego, prof. UMFC (studia w Warszawie), zaś sztukę improwizacji organowej rozwijał pod kierunkiem dra Adama Tańskiego oraz dra hab. Michała Markuszewskiego.

Uczestnik 31 Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Religijnej im. ks. Stanisława Ormińskiego w Rumi w kategorii muzyka organowa.

Od roku 2017 pełni funkcję organisty parafii pw. NMP Matki Miłosierdzia w Wasilkowie. organista parafii rzymskokatolickiej p.w NMP Matki Miłosierdzia w Wasilkowie k. Białegostoku.



Wiktor Łyjak (ur. w roku 1954) – profesor sztuki w dyscyplinie sztuki muzyczne, doktor habilitowany nauk humanistycznych, polski organista, organolog, rzeczoznawca.

Studiował w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie, w klasie organów Prof. Joachima Grubicha.

Posiada doktorat nauk humanistycznych w zakresie Historii - nauki o sztuce (promotor Prof. dr hab. Jerzy Kowalczyk, 2002). Stopień doktora habilitowanego nauk humanistycznych w zakresie nauki o sztuce uzyskał na Uniwersytecie Wrocławskim w 2008 roku.

Opublikował ponad sto siedemdziesiąt artykułów i książek z zakresu dziejów budownictwa organowego, historii muzyki polskiej i historii, m.in. jest autorem prac: «Organy na Mazowszu» (I nagroda Generalnego Konserwatora Zabytków 2006), «Organy w kościołach ewangelickich w Królestwie Polskim w latach 1815-1864, Organy na Mazowszu» (tom II) oraz hasła o polskich organach w znanej encyklopedii «Die Musik Geschichte und Gegenwart». Dla Telewizji Polonia zrealizował cykl programów ARS ORGANI traktujących o dawnych organach w Polsce.

Był organizatorem letnich koncertów organowych w kościele Św. Krzyża w Warszawie, a w latach 1976-1983 pełnił tam obowiązki organisty grając na Mszach św. transmitowanych przez Polskie Radio. Przez przeszło trzydzieści lat, do 2015 roku był tytularnym organistą Kościoła Prokatedralnego (Seminarijnego). Kieruje Międzynarodowym Festiwalem Organowym «Johann Sebastian Bach», organizowanym przez Warszawskie Towarzystwo Muzyczne, w którym jest wiceprezesem. Przewodniczy Radzie Naukowej Muzeum Historycznego Skierniewic im. Jana Olszewskiego.

Jako jedyny polski organista posiada Złotą Płytę (1999) i Platynową Płytę (obecnie jest to równowartość Podwójnej Platynowej Płyty) przyznaną w 2000 r. za CD z utworami J.S. Bacha. Ma w repertuarze wszystkie dzieła organowe J.S. Bacha, J. Brahmsa, A. Freyera, C. Francka, F. Mendelssohna-Bartholdy'ego i W.A. Mozarta, a także wszystkie koncerty organowe J.F. Händla i Josefa Haydna. Zasiada w jury konkursów krajowych i zagranicznych. Uczy gry organowej w Samorządowej Szkole Muzycznej II stopnia w Skierniewicach.

Koncertuje w swoim kraju oraz za granicą: w Austrii, Belgii, na Białorusi, w Bułgarii, Czechach, Danii, Estonii, Finlandii, we Francji, w Gruzji, Hiszpanii, Holandii, Korei Płd., na Litwie, w Norwegii, Niemczech, Rosji, na Słowacji, w Szwajcarii, Szwecji, Turcji, w Ukrainie i we Włoszech.



Michał Sławecki (ur. w roku 1982) – doktor habilitowany, profesor Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, dziekan Wydziału Muzyki Kościelnej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie, organista, kompozytor, dyrygent, gregorianista. Absolwent Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie w zakresie muzyki kościelnej (organy – Magdalena Czajka, dyrygentura – Sławek A. Wróblewski) oraz Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w klasie kompozycji Stanisława Moryty (dyplomy z wyróżnieniem). Kontynuował studia w Conservatorio di Musica A. Casella w L'Aquila we Włoszech oraz w Pontificio Istituto di Musica Sacra w Rzymie. Specjalizował się w zakresie wykonawstwa śpiewu gregoriańskiego u Nino Albarosy (Cremona), Alberto Turco (Verona) i Johannes B. Göschla (Kiel).

Doktorat w dziedzinie sztuk muzycznych w zakresie dyrygentury uzyskał na podstawie pracy *Topos romano-frankoński*. Aspekt wykonawczy na przykładzie wybranych utworów (2012, UMFC, promotor ks. prof. dr hab. Kazimierz Szymonik), habilitacja w dyscyplinie artystycznej dyrygentura, na podstawie oceny ogólnego dorobku oraz osiągnięcia artystycznego – płyty CD *Martyrum Polonorum Laudes*, DUX 1230 (2016, UMFC).

Laureat nagród i wyróżnień w konkursach kompozytorskich i chóralnych. Laureat stypendiów Młoda Polska oraz Stypendium dla wybitnych młodych naukowców. Redaktor naukowy serii wydawniczej *Thesaurus Musicae Sacrae*. Dyrektor artystyczny i dyrygent Chóru Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie oraz dwóch zespołów gregoriańskich: *Mulierum Schola Gregoriana Clamaverunt Iusti* i *Schola Gregoriana Cardinalis Stephani Wyszyński*. Jest profesorem Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, od 2019 roku pełni również funkcję dziekana Wydziału Muzyki Kościelnej.

Koncertuje jako solista, kameralista, akompaniator i dyrygent. Prowadzi ożywioną działalność naukową i artystyczną – jest zapraszany w charakterze prelegenta na sympozja konferencje i seminaria naukowe, a także na kursy interpretacji śpiewu gregoriańskiego w kraju i za granicą.

Jakub Szafranski (ur. w roku 1988) – doktor sztuk muzycznych, wykładowca Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina (UMFC), kierownik i dyrygent Zespołu Wokalnego Polskiej Opery Królewskiej, kompozytor. Absolwent ZPSM im. Grażyny Bacewicz w Warszawie. Uzyskał stopień licencjata w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina (UMFC) w specjalnościach Gra na Trąbce oraz Prowadzenie Zespołów Muzycznych. Na tej samej uczelni 2015 r. ukończył studia magisterskie w specjalności Dyrygentura Chóralna w klasie prof. zw. Ryszarda



Zimaka oraz w specjalności kompozycja w klasie prof. zw. dra hab. Pawła Łukaszewskiego w 2017 r. (dyplomy z wyróżnieniem).

W 2012 r. założył Męski Zespół Wokalny Foyer. W latach 2016-2018 prowadził Chór Żeński Szkoły Głównej Handlowej w Warszawie (SGH), a w 2016-2021 był drugim dyrygentem Mieszanego Chóru SGH. Również jako drugi dyrygent współpracuje z Archikatedralnym Chórem Męskim Cantores Minores, działającym przy Archikatedrze św. Jana Chrzciciela w Warszawie, będąc jednocześnie kompozytorem zespołu, Założyciel Koła Artystyczno-Naukowego Dyrygentury Chóralnej w UMFC (2016). Laureat kilkunastu konkursów kompozytorskich m.in. I nagrody na 57. Konkursie Młodych Kompozytorów im. Tadeusza Bairda (2016).

Наукове видання • Naukowe wydanie

**Музика в літургії :
збірник матеріалів круглого столу
міжнародного формату (м. Кременець, 19 квітня 2023 р.)**

**Muzyka w liturgii:
zbiór materiałów Międzynarodowego
Panelu Naukowego (m. Krzemieniec, 19 kwietnia 2023)**

Збірник статей • Zbiór artykułów

Редагування текстів — Світлана Гуральна
Redagowanie tekstów — Svitlana Huralna

Фото на обкладинці – Світлана Гуральна
Zdjęcie na okładce – Svitlana Huralna

Оформлення обкладинки — Вікторія Горголь
Projekt okładki — Victoriia Horhol

Підписано до друку 20.04.2023 р. Формат $60 \times 84 \frac{1}{16}$.
Гарнітура Times New Roman. Папір офсетний. Друк офсетний.
Ум. друк. арк. 5,58. Зам. № 346

Віддруковано у редакційно-видавничому центрі Кременецької
обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка
47003, м. Кременець, вул. Ліцейна, 1

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до
державного реєстру видавців, виготовлювачів
і розповсюджувачів видавничої продукції ДК №6074 від 13.03.2018 р.