

Pieśń religijna na Śląsku

Stan zachowania i funkcje w kulturze



Pieśń religijna na Śląsku

Stan zachowania i funkcje w kulturze



NR 2243

Pieśń religijna na Śląsku

Stan zachowania i funkcje w kulturze

Pod redakcją
KRYSTYNY TUREK
przy współudziale
BOGUMIŁY MIKI



Redaktor serii: Publikacje Filii Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie
ROBERT MRÓZEK

Recenzent
JERZY POŚPIECH

N 286 / 2243



BG 329508

Spis treści

Wprowadzenie

7

REMIGIUSZ POŚPIECH

Pielęgnowanie tradycji pieśni religijnych w diecezji opolskiej

11

ANTONI REGINEK

Recepcja twórczości Franciszka Karpińskiego w cieszyńskich drukach religijnych —
katolickich i ewangelickich w XIX wieku

32

JÓZEF CHUDALLA

Repertuar śpiewów wykonywanych podczas górnośląskich pielgrzymek

51

KRYSTYNA TUREK

Pieśń religijna w obrzędach przedpogrzebowych na Śląsku

58

JOLANTA SZULAKOWSKA-KULAWIK

Utwory maryjne w twórczości kompozytorów śląskich

77

ANNA KOCHAŃSKA

Pieśń religijna w twórczości Józefa Świdra z uwzględnieniem *Ewokacji na fortepian i orkiestrę smyczkową*

91

BOGUMIŁA MIKA

Więziotwórczy wymiar pieśni religijnej na Śląsku — od tradycji po współczesność

101

WOJCIECH ODOJ

Śląskie *Te Deum*. Przyczynek do dalszych badań i analiz

114

MAGDALENA STAWOWY

Kult Świętego Mikołaja w Pierścicu i jego wymiar muzyczny

121

Wprowadzenie

Prezentowany tom stanowi wynik refleksji teoretycznej podjętej przez naukowców Śląska — koncentrującej się wokół zagadnień pieśni religijnej tego regionu. Tematyka ta bowiem, niezwykle ważna, gdyż dotycząca podtrzymywania i rozwoju kultury muzycznej omawianego terenu, acz trochę zaniedbana i pomijana, domaga się oglądu z rozmaitych perspektyw naukowych: muzykologicznej, analitycznej, folklorystycznej, kulturotwórczej, estetycznej czy socjologicznej.

Dokonanie przeglądu zarówno tradycyjnego, jak i współczesnego repertuaru pieśni ludowej ma miejsce, z czego winniśmy sobie zdawać sprawę, w czasach szczególnych przewartościowań aksjologicznych i estetycznych. Jakkolwiek bowiem muzyka i religia niemal zawsze były ze sobą związane (pierwsza przecież nierzadko powstawała za sprawą natchnienia, boskiego impulsu, jako rezultat religijnego uwznioślenia, nierzadko też towarzyszyła religijnym obrzędom; drugiej często doświadczało się pod wpływem „boskich” dzieł wielkich mistrzów dźwięku), to obecny ich mariaż nie jest wolny od wpływów masowych, od masowych gustów i preferencji. Słowem: od oddziaływań na sztukę społeczeństwa globalnego, medialnego.

Prezentowany tu zbiór muzycznych silesianów wzbogaci — mamy nadzieję — wiedzę Czytelników na temat zakresu religijnego repertuaru obecnego na Śląsku (Górnym, Cieszyńskim i Opolskim) w wiekach minionych oraz w czasach teraźniejszych, sposobu przenikania religijnych impulsów i inspiracji na grunt muzyki artystycznej oraz form, w jakich ona się przejawia, udziału pieśni religijnej w obrzędach ludowych regionu czy wreszcie funkcji integracyjnych, których wzmocnieniu i utrwaleniu owa pieśń sprzyjała.

Pamiętać chcemy także, iż pieśń religijna to pojęcie szerokie — to zarówno pieśń kościelna, liturgiczna, jak i pieśń ludowa, obrzędowa. Właśnie mnogość perspektyw, z jakich do omawianego zagadnienia podchodzą autorzy zebranych

tekstów, stanowi naturalną paralelę do owego bogactwa znaczeń zawartych w pojęciu „pieśń religijna”.

Tematyka tomu przedstawia się następująco: Remigiusz Pośpiech (*Pielegnowanie tradycji pieśni religijnej w diecezji opolskiej*) prezentuje dzieje pieśni kościelnej na Śląsku (od wieku XIV do czasów współczesnych) ze szczególnym uwzględnieniem kancjonałów i chorałów organowych. Antoni Reginek (*Recepcja twórczości Franciszka Karpińskiego w cieszyńskich drukach religijnych — katolickich i ewangelickich w XIX wieku*) porusza ważne zagadnienie recepcji religijnej twórczości Karpińskiego w modlitewnikach i kancjonałach cieszyńskich XIX wieku, analizując wszystkie dostępne dziś przekazy źródłowe tej proveniencji. Przeglądu repertuaru obecnego podczas górnośląskich spotkań pątniczych dokonuje Józef Chudalla (*Repertuar śpiewów wykonywanych podczas górnośląskich pielgrzymek*).

Krystyna Turek (*Pieśń religijna w obrzędach przedpogrzebowych na Śląsku*) podejmuje zagadnienia obecności religijnej pieśni w obyczajowości rodzinnej i społecznej Górnego Śląska, zwłaszcza w przedpogrzebowych spotkaniach żałobnych zwanych na omawianym terenie „czuwaniem przy zmarłym”, przeprowadza także analizę i klasyfikację zebranych przez siebie materiałów źródłowych.

Tematyką maryjną obecną w śląskiej twórczości artystycznej zajmuje się Jolanta Szulakowska-Kulawik (*Utwory maryjne w twórczości kompozytorów śląskich*). Przedstawia ona kompozycje powstałe zarówno do tekstów maryjnych (tradycyjnych i nietradycyjnych), jak i utworów instrumentalnych zawierających muzyczne motywy maryjne.

Anna Kochańska (*Pieśń religijna w twórczości Józefa Świdra z uwzględnieniem „Ewokacji na fortepian i orkiestrę smyczkową”*) przeprowadza analizę twórczości Józefa Świdra pod kątem obecności w niej elementu religijnego (w tekstach liturgicznych, Nieliturgicznych czy wręcz poetyckich), koncentrując się na *Ewokacjach na fortepian i orkiestrę smyczkową*.

Bogumiła Mika (*Więziotwórczy wymiar pieśni religijnej na Śląsku — od tradycji po nowoczesność*) zastanawia się, w jakim stopniu i na jakiej płaszczyźnie dokonywało się i dokonuje nadal wzmocnienie funkcji integracyjnej ludności Śląska przez uczestnictwo jej członków we wspólnym śpiewie pieśni religijnej. Z punktu widzenia socjologa muzyki stara się odpowiedzieć na pytanie, czy pieśń religijna pełnić może funkcję „atrakcyjnego” czynnika motywującego mieszkańców Śląska do wspólnych działań, solidarności, nawiązywania wzajemnych relacji.

Analizę muzykologiczną śląskiego *Te Deum* — hymnu opartego na niemieckiej pieśni pochodzącej z 1668 roku, a do dnia dzisiejszego używanego na Śląsku (w odróżnieniu od polskiego *Te Deum* skomponowanego przez Franciszka Wesołowskiego) — przedstawia Wojciech Odoj (*Śląskie „Te Deum”*). Tym samym daje asumpt do dalszych badań tego zagadnienia. Wreszcie Magdalena

Stawowy (*Kult świętego Mikołaja w Pierścu i jego wymiar muzyczny*) analizuje pieśniowy repertuar związany z kultem św. Mikołaja czczonego w Pierścu za sprawą cudownej figury obecnej w tym miejscu od XVII wieku.

Religijność śląska była i jest swoistym fenomenem. Nawet w obecnych czasach zamętu i aksjologicznego chaosu wydaje się stwarzać szansę ładu żyjącym tu pokoleniom. Śląska religijność i jej tradycja „społeczno-integracyjnych funkcji praktyk religijnych na taką skalę jest nieznana w innych regionach kraju”¹. Pieśń religijna kultywowana na Śląsku pomaga wzmocnić owe wymienione funkcje. Mamy więc nadzieję, że zaproponowana problematyka tomu zachęci jego Czytelników do dalszej, samodzielnej już refleksji.

Krystyna Turek
Bogumiła Mika

¹ W. Świątkiewicz: *Znaczenie religijności dla współczesnych przemian społecznych na Górnym Śląsku*. W: *Kultura i religia u progu III tysiąclecia. IX Sympozjum Naukowe*. Red. W. Świątkiewicz, A. Pethe. Katowice 2001, s. 68.

REMIGIUSZ POŚPIECH

Pielęgnowanie tradycji pieśni religijnych w diecezji opolskiej

Szczegółne umiłowanie, a dzięki temu pielęgnowanie bogatej i różnorodnej tradycji od dawna wyróżnia kulturę muzyczną na Śląsku, stanowiąc jeden z najbardziej specyficznych jej elementów¹. Bardzo wyraźnie możemy to dostrzec w rozwoju pieśni kościelnej, która jest istotną częścią całościowo pojętej śląskiej muzyki religijnej. W artykule chciałbym skupić uwagę na małym jedynie fragmencie wielowiekowego procesu tej tradycji, ograniczonej do diecezji opolskiej w 30-letnim okresie jej istnienia.

Z dziejów diecezji opolskiej

Istnienie diecezji opolskiej formalnie rozpoczyna się w roku 1972, a jej powstanie związane jest z procesem ostatecznego uregulowania sytuacji państwowo-prawnej i kościelnej na terytorium Ziemi Zachodnich i Północnych (tzw. Ziemia Odzyskane)². Niejako przygotowaniem do diecezjalnej samodzielności był etap wcześniejszy, od 15 sierpnia 1945 roku, kiedy to decyzją kard. Augusta

¹ Por. R. Pośpiech: *Muzyka śląska — mit czy rzeczywistość?* W: *Familok. Materiały II Sesji Śląskoznawczej Pracowników Naukowych, Studentów i Gości Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Śląskiego. Katowice, 15—16 maja 1997*. Red. T. Głogowski i in. Katowice 1998, s. 90—98.

² Informacje do dziejów diecezji opolskiej opracowano na podstawie: J. Kopiec: *Dzieje Kościoła katolickiego na Śląsku Opolskim*. Opole 1991, s. 96—148; I d e m: *Na 30-lecie diecezji opolskiej*. „Wiadomości Urzędowe Diecezji Opolskiej” 2002, nr 57, s. 309—313.

Hlonda ustanowiono Administrację Apostolską Śląska Opolskiego z siedzibą w Opolu. Jej pierwszym administratorem został pochodzący z Radlina ks. Bolesław Kominek (1903—1974), późniejszy metropolita wrocławski i kardynał. Od samego początku jednym z podstawowych zadań duszpasterskich była integracja ludności autochtonicznej z napływową, a więc — patrząc szerzej — także integracja różnych kultur i tradycji, w tym również muzycznych, w zakresie których pieśń religijna odgrywała wtedy decydującą rolę.

W trudnych czasach ingerencji państwa w sprawy Kościoła, w latach 1951—1956, rządy kościelne w Opolu sprawował — na prawach wikariusza generalnego prymasa Polski Stefana Wyszyńskiego — ks. Emil Kobierzycki (1892—1963). Po październikowej odwilży w 1956 roku do Opola przybył bp Franciszek Jop (1897—1976), dotychczasowy biskup pomocniczy w Sandomierzu. Należy dodać, iż został on mianowany biskupem opolskim już w 1951 roku, lecz władze państwowe nie godziły się na jego przyjazd do Opola. Stolica Apostolska 25 maja 1967 roku po raz pierwszy oficjalnie mianowała administratorów apostolskich „ad nutum S. Sedis” (w tym również bpa Jopa), jednakże dopiero po podpisaniu traktatu polsko-niemieckiego 7 grudnia 1970 roku zaistniały odpowiednie warunki do definitywnego, zgodnego z prawem państwowym i kościelnym, uregulowania skomplikowanej i tymczasowej, od strony kościelno-prawnej, sytuacji. Nastąpiło to na mocy bulli *Episcoporum Poloniae coetus*, którą podpisał 28 czerwca 1972 roku papież Paweł VI. Ustanowiona wtedy diecezja opolska została włączona do metropolii wrocławskiej, co było naturalnym wynikiem wielowiekowej przynależności tych terenów, jak i całego Śląska, do wspólnej organizacji kościelnej ze stolicą biskupią we Wrocławiu³.

Biskup Franciszek Jop, pierwszy ordynariusz opolski, kontynuował integracyjną działalność duszpasterską rozpoczętą przez ks. B. Kominka. W świetle naszych rozważań na szczególną uwagę zasługuje jego troska o liturgię, a więc również o sprawowaną w jej ramach muzykę⁴. Należy podkreślić, iż bp F. Jop, jako przewodniczący Komisji Liturgicznej przy Episkopacie Polski, należał do najbardziej zasłużonych realizatorów odnowy liturgii po Soborze Watykańskim II, w którego pracach zresztą osobiście uczestniczył (jako członek komisji liturgicznej). To właśnie za jego czasów powołana została w diecezji opolskiej Komisja Liturgiczna z Podkomisją ds. Muzyki Kościelnej oraz powstało Studium Organistowskie (1974).

Działalność integracyjna oraz pielęgnowanie bogactwa tradycji Kościoła na Śląsku, tradycji rozumianej bardzo szeroko, w pełnym, integralnym wręcz wymiarze, to podstawowe, najbardziej istotne cechy duszpasterskiej wizji abpa

³ Por. np. W. Urban: *Zarys dziejów diecezji wrocławskiej*. Wrocław 1962.

⁴ Szerzej na ten temat zob. w: H.J. Sobczko: *W trosce o liturgiczne dziedzictwo. Życie i działalność duszpastersko-liturgiczna biskupa Franciszka Jopa (1897—1976)*. Opole 1986.

Alfonsa Nossola (ur. 1932), drugiego ordynariusza diecezji opolskiej. Na szczególne wyróżnienie zasługują jego cenne inicjatywy w zakresie kultury i nauki. Istotny jest również konkretny wkład bpa Nossola w rozwój pieśni kościelnej. To z jego polecenia ukończono przeredagowane, uwzględniające posoborową odnowę liturgiczną, wydanie diecezjalnego modlitewnika *Droga do nieba* (1978), opublikowane zostały cztery tomy *Chorału opolskiego* (1985—1993), a także opracowano całkowicie nową — w układzie i treści — *Drogę do nieba* w wersji niemiecko-polskiej (1997) i polskiej (2001). Należy podkreślić, iż w obydwu wersjach zamieszczono nie tylko, jak dotychczas, teksty pieśni, ale też ich melodie w formie zapisu nutowego.

Dla pełności obrazu należy nadto dodać, iż w roku 1992, w wyniku reorganizacji Kościoła w Polsce, której dokonał papież Jan Paweł II, ze znacznej części terytorium diecezji opolskiej oraz kilku dekanatów diecezji katowickiej wyodrębniona została nowa diecezja gliwicka. Te trzy diecezje tworzą metropolię górnośląską ze stolicą arcybiskupią w Katowicach. Trzeba tu jednak podkreślić, iż diecezje opolska i gliwicka zachowały specyficzną, ścisłą łączność na różnych poziomach pracy duszpasterskiej. W odniesieniu do interesującej nas szczególnie kultury muzycznej wyraża się ona między innymi przez wspólną Komisję ds. Liturgii, Duszpasterstwa Liturgicznego i Muzyki Kościelnej oraz przyjęcie jako obowiązującego modlitewnika i śpiewnika *Droga do nieba*.

Z dziejów pieśni kościelnej na Śląsku

Religijna kultura muzyczna Śląska ma długą i chlubną tradycję sięgającą czasów średniowiecza⁵. Od XVI stulecia istotny element jej rozwoju stanowi pieśń kościelna, która dzięki swojej wielojęzyczności, a ściślej mówiąc trójjęzyczności (tworzona była do tekstów polskich, niemieckich i czesko-morawskich), tradycję tę znacznie ubogacała. Sytuacja ta stanowiła zresztą bezpośrednie odzwierciedlenie wielojęzycznego duszpasterstwa, tak charakterystycznego dla diecezji wrocławskiej. Dowodem tego są choćby wielojęzyczne (łacińsko-polsko-niemieckie bądź też łacińsko-czesko-niemieckie) wydania ksiąg li-

⁵ Por. F. Feldmann: *Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien*. Breslau 1938; A. Schmitz, F. Feldmann: *Musik im mittelalterlichen Schlesien*. In: *Geschichte Schlesiens*. Bd. 1: *Von der Urzeit bis zum Jahre 1526*. Hrsg. L. Petry u. a. Sigmaringen 1988, s. 464—479; K. Musioł: *Rozwój śląskiej muzyki artystycznej. Od średniowiecza do klasycyzmu*. W: *Tradycje śląskiej kultury muzycznej*. J. Elsner a polska kultura muzyczna XIX wieku. Red. K. Musioł. Katowice—Grodzów 1977, s. 5—16; W. Węgrzyn-Klisowska: *Muzyka w dawnym Wrocławiu*. Wrocław i in. 1987, s. 15—48.

turgicznych, szczególnie tzw. *Libri ordinarii* (agendy, rytuały itp.)⁶, katechizmów, a także — co dla nas najistotniejsze — modlitewników i śpiewników⁷.

Pieśń kościelna na Śląsku do końca XVIII wieku

Rozwój pieśni kościelnej od początku wiązał się ściśle z życiem liturgicznym. Stopniowe przenikanie śpiewów w językach narodowych do liturgii przyczyniło się z jednej strony do ożywienia śpiewu ludowego w kościołach, z drugiej zaś — do wzmożenia wydań pieśni religijnych⁸. Pierwsze zapisy pieśni religijnych spotykamy już w średniowiecznych rękopisach liturgicznych⁹. Dla naszych rozważań szczególnie istotne są rękopisy śląskie, zawierające najstarsze na tym terenie przekłady śpiewów łacińskich na język polski¹⁰:

- XV-wieczne *Sermones tam de dominicis quam de sanctis* z przekładem maryjnej antyfony *Salve Regina*¹¹;
- *Cursus de Beata Virgine Maria* z tłumaczeniem sekwencji do Ducha Świętego *Veni Sancte Spiritus*¹².

Dla pełności obrazu należy dodać, iż z tego samego, a nawet z wcześniejszego nieco okresu (koniec XIV w.), pochodzą również śląskie zapisy religijnych pieśni niemieckojęzycznych¹³. W kontekście tradycji górnośląskich warto wspomnieć franciszkańskiego mnicha Mikołaja z Koźła (ur. ok. 1390), który

⁶ Szerzej na ten temat zob. w: J. Kobienia: *Muttersprachliche Elemente im Rituale. Eine Studie zu den Breslauer Diözesanritualien von 1319 bis 1931*. Opole 2002.

⁷ Por. T. Ochot: *Modlitewniki górnośląskie do 1914 r.* „Roczniki Teologiczno-Historyczne Śląska Opolskiego” 1986, s. 357—408; A. Glaeser: *W służbie człowiekowi. Teologiczno-pastoralny wymiar modlitewnika „Droga do nieba”*. Opole 1994, s. 259—282; P. Tarlinski: *Das mehrsprachige Kirchenlied in Oberschlesien zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. „Kirchenmusikalisches Jahrbuch” 2000, Nr. 84, s. 117—128.

⁸ Por. np. W. Urban: *Rola kościelnych śpiewników i modlitewników w zachowaniu polskiego języka na Śląsku*. „Nasza Przyszłość” 1958, nr 8, s. 231—241.

⁹ Por. H. Feicht: *Polska pieśń średniowieczna*. W: „Musica Medii Aevi”. T. 2. Kraków 1968, s. 52—70; M. Korolko: *Wstęp*. W: *Średniowieczna pieśń religijna polska*. Oprac. M. Korolko. Wrocław i in. 1980, s. III—XV.

¹⁰ W. Urban: *Rola kościelnych śpiewników...*, s. 234—235. Por. także: Idem: *Nieznanne polskie teksty religijne z biblioteki św. Jakuba w Nysie (z XVI w.)*. „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 1956, nr 1—3, s. 106—124; J. Woronczak: *Teksty polskie w rękopisie nr 43 Biblioteki Kapitulnej we Wrocławiu z połowy XV wieku*. Wrocław 1956.

¹¹ Pochodzący z kolegiaty św. Krzyża w Opolu rękopiśmienny zbiór kazań przechowywany jest w Bibliotece Kapitulnej we Wrocławiu (sygn. 43).

¹² Rękopiśmienny zapis oficjum ku czci Najświętszej Panny Maryi, należący pierwotnie do kolegiaty św. Jakuba w Nysie, również przechowywany jest we wrocławskiej Bibliotece Kapitulnej (sygn. 79).

¹³ R. Walter: *Das schlesische katholische Kirchenlied in der Zeit der Gegenreformation*. „Oberschlesisches Jahrbuch” 1995, Bd. 11, s. 35; Idem: *Kirchenlied, kath.* In: *Schlesisches Musiklexikon*. Hrsg. L. Hoffmann-Erbrecht. Augsburg 2001, s. 825.

w swoim notatniku, pisanym w latach 1417—1421, zanotował między innymi tzw. Credo-lied *Wir glauben in eynen Got*.

Niemieckojęzyczne były również pierwsze drukowane na Śląsku zbiory pieśni religijnych. Z perspektywy tematyki niniejszego artykułu na uwagę zasługuje fakt, że do najwcześniejszych należy śpiewnik opublikowany w 1625 roku w Nysie: *Catholische Kirchengesänge und geistliche Lieder*, który zawiera 131 tekstów i 88 melodii zapisanych w notacji menzuralnej¹⁴. Z wydań wrocławskich trudno pominąć zbiór autorstwa Johannes Schefflera (1624—1677), znanego bardziej pod pseudonimem Angelus Silesius: *Heilige Seelen-Lust oder Geistliche Hirten-Lieder der in ihren Jesum verliebten Psyche* (Breslau 1657), zawierający 155 pieśni (wydanie drugie z roku 1668 zamieszcza już 205 pieśni), które śpiewane były zarówno w śląskich kościołach katolickich, jak i ewangelickich¹⁵, a kilka z nich pozostało w repertuarze do dnia dzisiejszego¹⁶. Dodajmy, że melodie do pieśni Angelusa Silesiusa, które zapisane są w formie tzw. generalbasu (*basso continuo*), skomponował muzyk ówczesnej kapeli biskupa wrocławskiego Georg Joseph (być może, iż niektóre wspólnie z autorem tekstów)¹⁷.

Z publikacji XVIII-wiecznych warto wymienić opracowany w środowisku wrocławskich jezuitów *Cancyonał pieśni nabożnych, według obrzędów Kościoła Świętego Katolickiego na uroczystości całego roku z przydomkiem wielu nowych sporządzony y wydany*, opublikowany w 1733 roku (kolejne wydanie ukazało się w roku 1769), który nie wyszedł jednakże poza krąg tamtejszego kolegium¹⁸. O wiele większą popularnością cieszył się przygotowany przez ks. Ignatza Franza (1719—1790) *Allgemeines und vollständiges Catholisches Gesangbuch* (Breslau 1778), zawierający 368 tekstów pieśni religijnych¹⁹. Do śpiewnika tego prawie równolegle opracowano towarzyszenia organowe, które jeszcze w tym samym roku wydano jako *Choralbuch zum allgemeinen und vollständigen Catholischen Gesangbuche, so von Herrn P. Ignatz Franz [...] herausgegeben worden 1778. Breslau und Hirschberg, bey Johann Friedrich Korn dem Aelteren [...]*²⁰. Zamieszczone w tym zbiorze akompaniamenty do poszcze-

¹⁴ R. Walter: *Das schlesische katholische Kirchenlied...*, s. 37 i 41—44.

¹⁵ Por. ibidem, s. 38 i 45—46; A. Büchner: *Das Kirchenlied in Schlesien und der Oberlausitz*. Düsseldorf 1971, s. 155—164.

¹⁶ Np. pieśń *Ich will dich lieben, meine Stärke* do dziś śpiewana jest w kościołach diecezji opolskiej podczas mszy i nabożeństw sprawowanych w języku niemieckim.

¹⁷ Por. A. Büchner: *Das Kirchenlied in Schlesien...*, s. 163—164; K. Fischer: *Angelus Silesius: „Heilige Seelen-Lust”. Die Stellung der Gesangsweisen im generalbassbegleiteten Kirchengesang des 17. Jahrhunderts*. „Kirchenmusikalisches Jahrbuch” 2000, Nr. 84, s. 69—100.

¹⁸ W. Urban: *Rola kościelnych śpiewników...*, s. 236.

¹⁹ Biblioteka Kapitulna we Wrocławiu, sygn. XXXVIII 27 O. Szerzej na temat tego śpiewnika zob. w: H. Loos: *Ein Gesangbuch der Aufklärung von Ignatz Franz in Breslau*. In: *Aufklärung in Schlesien im europäischen Spannungsfeld. Traditionen-Diskurse-Wirkungen*. Hrsg. W. Kunicki. Wrocław 1996, s. 177—195.

²⁰ Biblioteka Kapitulna we Wrocławiu, sygn. XXXVIII 24 Qu. Por. ibidem, s. 182—183.

gólnych pieśni (w sumie 79 melodii) zapisane zostały, podobnie jak we wspomnianym już śpiewniku Angelusa Silesiusa, w typowej dla okresu wczesnego baroku formie basu cyfrowanego. Ponieważ jednak w XVIII wieku, szczególnie od drugiej połowy tego stulecia, umiejętności organistów w realizacji tego rodzaju zapisu były coraz mniejsze, zaczęto opracowywać towarzyszenia organowe do pieśni w — zakorzenionej w tradycji ewangelickiej — postaci czterogłosowej. Najwcześniejszym tego przykładem jest — powstały również jako towarzyszenie do wspomnianego już śpiewnika I. Franza — zbiór cenionego powszechnie pedagoga i organisty kościoła farnego w Kłodzku Johanna Franza Otto (1732—1805): *Neues vollständiges Choralbuch zu dem allgemeinen und vollständigen katholischen Gesangbuche des pl. tit. Hochwürdigten Herrn Alumnatsrectors Franz von Franz Otto, d. Z. Organisten bey der Pfarrkirche der Königl. Preußischen Festung und Stadt Glatz*. Breslau 1784²¹.

XIX-wieczne kancjonały i chorały organowe

Apogeum ruchu wydawniczego w zakresie śląskich śpiewników (zarówno w postaci samych tekstów, jak i w formie muzycznej, jedno- bądź wielogłosowej) zaobserwować możemy w XIX stuleciu. Opracowywali je najczęściej duszpasterze na użytek swoich parafian, w związku z czym wydawano je w różnych — zależnie od potrzeb — językach: niemieckim, polskim i czeskim (morawskim). Tylko w latach 1840—1914 pozycji takich ukazało się ponad 300!²²

Pierwsze XIX-wieczne zbiory katolickich pieśni religijnych, publikowane w sercu diecezji — we Wrocławiu, przeznaczone były głównie do użytku szkolnego. Należy tu wymienić wydrukowane w 1804 roku przez wrocławskiego organistę katedralnego Josepha Gottwalda (1754—1833) *Melodien zum Gebrauch für die lernende Jugend* oraz wydane w roku 1820 dzieło katedralnego kapelmistrza i pedagoga gimnazjum katolickiego Bernharda Hahna (1780—1852) *Gesänge zum Gebrauch beim sonn- und wochentäglichen Gottesdienst auf katholischen Gymnasien*²³.

²¹ Biblioteka Kapitulna we Wrocławiu, sygn. XXXVIII 24 Qu. Por. T. Hamacher: *Das Kirchenlied der Romantik*. In: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*. Hrsg. K.G. Fellerer. Bd. 2: *Vom Tridentinum bis zur Gegenwart*. Kassel i in. 1976, s. 266; R. Walter: *Johann Franz Otto (1732—1805). Ein Komponist der Grafschaft Glatz*. „Musik des Ostens” 1992, Nr. 12, s. 261—262; H. Loos: *Ein Gesangbuch...*, s. 183—186.

²² Z czego 21 w Opolu (13 polskich, 7 niemieckich i 1 niemiecko-polski), 62 na Górze św. Anny, 27 w Bytomiu, 9 w Oleśnie oraz po 6 w Głogówku i Raciborzu, by poprzestać tylko na miejscowościach z terenu dzisiejszej diecezji opolskiej (równie aktywne w tym względzie Bytom i Gliwice należą od 1992 r. do diecezji gliwickiej). Liczby poszczególnych wydań podano na podstawie: T. Ochot: *Modlitewniki górnośląskie...*, s. 383—408.

²³ Por. R. Walter: *Kirchenlied...*, s. 826.

Główny nurt rozwoju tradycji wydawniczych w zakresie pieśni kościelnych „przeniósł się” natomiast w tym okresie do innej części diecezji wrocławskiej — na Górny Śląsk (początkowo do Opola). Nadal wydawano tu modlitewniki oraz śpiewniki polsko- i niemieckojęzyczne, co stanowiło niewątpliwie kontynuację dawnych tradycji, jednakże z biegiem czasu wydawnictwa polskojęzyczne stały się na tym terenie dominujące²⁴. Jednym z pierwszych przykładów muzycznych publikacji dwujęzycznych jest wydany w 1827 roku w Opolu (w wydawnictwie I.F.W. Weilshausera) *Christkatholisches Gebet- und Gesangbuch*, od trzeciego wydania (1833) ukazujący się w wersji dwujęzycznej: niemiecko-polskiej (cz. 2. nosiła nazwę *Książka modlitewna i Kancjonał*)²⁵, wielokrotnie wznawiany (w 1864 ukazała się dziesiąta edycja), co dobitnie świadczy o jego popularności. Dodajmy, iż polska wersja została opublikowana już trzy lata wcześniej jako oddzielna pozycja (Opole 1830)²⁶. O recepcji omawianego kancjonału świadczy ponadto fakt, że prawie równocześnie ukazał się on w formie śpiewników z tekstami oraz w postaci tzw. chorałów organowych. I tak do wersji niemieckojęzycznej już w roku 1828 melodie w układzie 4-głosowym opracował organista opolskiego kościoła farnego pw. św. Krzyża Carl Julius Adolph Hoffmann (1801—1843), najprawdopodobniej jeden ze współtwórców kancjonału²⁷, znany głównie jako autor pierwszego leksykonu muzyków śląskich (*Die Tonkünstler Schlesien*. Breslau 1830). Zbiór ten, zawierający 171 melodii (w tym niektóre samego Hoffmanna), ukazał się w latach 1828—1829 pod tytułem: *Melodien zu den im Christkatholischen Gebet- und Gesangbuche Oppeln 1827 [...] enthaltenen Gesängen gesammelt und herausgegeben von C.J. Hoffmann Chor-Direktor an der katholische Pfarrkirche zu Oppeln*²⁸. Z kolei do wersji polskojęzycznej

²⁴ Na temat rozwoju tradycji polskich pieśni kościelnych na Górnym Śląsku, obok cytowanych artykułów T. Ochot i W. Urbana, zob. także: J. Ku d e r a: *Polska pieśń nabożna na Górnym Śląsku*. Bytom 1911; W. O g r o d z i ń s k i: *Dzieje piśmiennictwa śląskiego*. Katowice 1965; O. S ł o m c z y ń s k a: *Książka polska w Opolu 1800—1890*. Opole 1978; E a d e m: *Z badań nad pieśnią religijną w kancjonałach śląskich*. „Studia Śląskie” 1988, nr 46, s. 15—36; L. S o s n o w s k i: *Pieśni religijne w katolickich śpiewnikach śląskich z I połowy XIX wieku*. Praca magisterska. Biblioteka KUL. Lublin 1980, maszynopis; A. W i e c l e w s k a - B a c h: *Das polnische katholische Kirchenlied in oberschlesischen Gesangbüchern von 1823 bis 1922*. Sinzig 1999.

²⁵ T. O c h o t: *Modlitewniki górnośląskie...*, s. 385; A. W i e c l e w s k a - B a c h: *Das polnische...*, 46—47.

²⁶ *Książka modlitewna i Kancjonał dla pospolitego ludu katolickiego na potrzebę podczas nabożeństw w kościele, w domu i przy pogrzebach*. Opole 1830.

²⁷ Warto tu zauważyć, iż kancjonał ten oddaje w tym kontekście wzorową współpracę duszpasterza — był nim opolski proboszcz Anastazy Sedlag (1787—1850) — z muzykiem kościelnym, która była kontynuowana w późniejszych zbiorach (np. ks. B. Bogedein — J. Nachbar, ks. A. Skowronek — K. Hoppe, a w czasach powojennych ks. R. Rak — R. Dwornik).

²⁸ Zob. R. P o ś p i e c h: *Carl Julius Adolph Hoffmann (1801—1843) — zapomniana postać opolskiego życia muzycznego*. W: *Ad plenam unitatem. Księga pamiątkowa dedykowana księdzu arcybiskupowi Alfonsowi Nossolowi*. Red. P. J a s k ó ł a, R. P o r a d a. Opole 2002, s. 423—424.

akompaniamenty organowe do 101. pieśni opracował w 1830 roku bliżej nieznany muzyk G.E. Ronge²⁹, w zbiorze zatytułowanym *Melodye do Książki modlitewney i Kancyonatu dla pospolitego ludu katolickiego na potrzebę podczas nabożeństw w kościele, w domu i przy pogrzebach w Opolu 1830* wydanego za Dozwoleniem Zwierzchności ułożone przez G.E. Ronge, Prześw. Królewskiej Regencyi Sekretarza. W Opolu u Aloyisa Hruzika³⁰.

Dzieło Rongego stanowi jeden z pierwszych w ogóle chorałów organowych powstałych do polskiej pieśni kościelnej³¹. Z edycji śląskich wcześniejszy był wprawdzie zbiorek J. F. Kotzolta, opublikowany w 1823 roku w oficynie G. Manjacka w Prószkowie koło Opola³², ma on jednakże o wiele skromniejsze rozmiary (zawiera zaledwie 39 pieśni), natomiast zamieszczone w nim akompaniamenty utrzymane są ponadto w dość wyraźnej jeszcze fakturze fortepianowej³³.

W pierwszej połowie XIX wieku ukazał się jeszcze jeden śląski zbiór towarzyszeń organowych do polskich pieśni kościelnych: *Śpiewnik Powszedni z dowodzącemi składami, czyli Melodie i Cancyonat zawierający w sobie Pieśni na potrzebę podczas nabożeństw w kościele dla pospolitego ludu katolickiego ułożony przez E.F.W. Muthwilla. W Głogówku 1847. Nakładem Henryka Handla*³⁴.

Na uwagę zasługuje fakt, iż pierwsze polskojęzyczne chorały organowe opracowywali i wydawali w dużej części muzycy pochodzenia niemieckiego. Różne były przyczyny takiego stanu rzeczy. Najczęściej, jak się wydaje, wynikał po prostu z konkretnego zapotrzebowania na określony repertuar, który przydatny był zarówno organistom niemiecko-, jak i polskojęzycznym³⁵. Musimy tu pamiętać, iż oficjalnym językiem liturgii była w tym okresie powszechnie łacina, charakterystyczna zaś dla tych terenów „wielojęzyczność” dotyczyła

²⁹ Na podstawie karty tytułowej wiadomo jedynie, że był sekretarzem „Prześw. Królewskiej Regencyi”.

³⁰ Jedyne znany egzemplarz zachował się w Muzeum Śląskim w Opolu (b. sygn.).

³¹ Por. K. Mrowiec: *Polska pieśń kościelna w opracowaniu kompozytorów XIX wieku*. Lublin 1964, s. 62—63.

³² *Melodye do Pieśni znajdujących się w Książce modlitewney dla ludu pospolitego ułożone przez J. Kotzolta a drukowane przez G. Manjacka w Pruszkowie 1823*. Jedyne kompletny egzemplarz zachował się w Wojewódzkiej Bibliotece Publicznej w Opolu (sygn. 9771 Ś.).

³³ Por. R. Mrowiec: *Polska pieśń kościelna...*, s. 59—60.

³⁴ Szczegółowe omówienie zawartości poszczególnych chorałów zob. w: J. Chudalla: *Wartości historyczne i liturgiczne chorałów organowych wydawanych w języku polskim na Górnym Śląsku w XIX i początkach XX wieku*. W: *Kształcenie muzyków kościelnych na Śląsku*. Red. R. Pośpiech, P. Tarlinski. Opole 1997, s. 181—182; A. Więclewska-Bach: *Das polnische...*, s. 60—65.

³⁵ Charakterystyczne, że spośród autorów wymienionych wyżej zbiorów polskojęzycznych jedynie Emanuel F.W. Muthwill notowany jest jako organista (najpierw w Strzelcach Opolskich, później w Gliwicach. Por. J. Kuder: *Polska pieśń nabożna...*, s. 8.

głównie kazania i właśnie śpiewów. Specyfikę tę, a zarazem wskazaną tu różnorodność odzwierciedlają również wcześniejsze, jeszcze rękopiśmienne zbiory towarzyszeń organowych do polskiej pieśni kościelnej, w których znajdujemy wiele wskazówek i słów czeskich, niemieckich, jak i w dialekcie śląskim³⁶.

Górnośląską tradycję opracowywania towarzyszeń organowych do pieśni kościelnych kontynuowano również w drugiej połowie XIX stulecia. Z wydań polskojęzycznych należy wymienić przede wszystkim najbogatsze, jak dotąd, dzieło urodzonego w Bonicach na Dolnym Śląsku Józefa Nachbara (1819—1893)³⁷: *Chorał, czyli dostateczny zbiór melodyj do przeszło 700 pieśni kościelnych w języku polskim. Ułożony na cztery głosy do grania na organach i śpiewania przez Józefa Nachbar, Nauczyciela przy Król. katol. Seminarium naucz. w Paradyżu, a wydany przez Ks. Bernarda Bogedain, Radcę [sic!] re-jencyjnego, duchownego i szkolnego w Opolu. Drukiem W. Moser w Berlinie 1856. Do nabycia w Opolu u księgarza Alberta Moeser*³⁸. Chorał ten, wydany wprawdzie za granicą, przeznaczony jednakże dla kościołów na Śląsku, przewyższa wymienione poprzednio zbiory nie tylko zawartością (tamte zawierały około 100 pieśni, tu zaś mamy 265 melodii do ponad 700 pieśni!), ale też poziomem. Opracowane z uwzględnieniem założeń prądów odnowy muzyki kościelnej (m.in. cecylianismu) akompaniamenty Nachbara powszechnie zalicza się do najbardziej wartościowych towarzyszeń organowych do polskiej pieśni kościelnej spośród wszystkich wydań XIX-wiecznych³⁹. Omawiając *Chorał...* Nachbara, trudno pominąć wydawcę dzieła ks. Bernarda Bogedaina (1810—1860) — radcę re-jencyjnego i szkolnego w Opolu, późniejszego biskupa sufragana wrocławskiego, który był właściwym inspiratorem a zarazem współtwórcą tego niezwykle pożytecznego dzieła⁴⁰. Dodajmy ponadto, że boga-

³⁶ Należy tu wymienić przede wszystkim następujące zbiory: *Pieśni na wszystkie niedziele i święta* (Biblioteka Ossolineum we Wrocławiu, sygn. 13 567), pochodzący z przełomu XVIII/XIX w., oraz *Pieśni podczas codziennego nabożeństwa* (Muzeum Śląskie w Opolu, b. sygn.), z wypisaną datą (1812) oraz nazwiskiem właściciela (Joseph Sobeczko). Por. L. Sosnowski: *Pieśni religijne...*, s. 35—39.

³⁷ Twórca ten był wieloletnim organistą katedry gnieźnieńskiej, a następnie wykładowcą muzyki w seminariach nauczycielskich w Paradyżu i Pyskowicach. Zob. P. Świerc: *Nachbar Józef. W: Polski słownik biograficzny*. T. 22. Wrocław i in. 1977, s. 424—425.

³⁸ Chorał ten omawiają m.in.: P. Świerc: „Chorał” Bogedaina—Nachbara jako instrument w walce o zachowanie języka polskiego na Śląsku. W: *Tradycje śląskiej kultury muzycznej. V konferencja naukowa 26—28 listopada 1987 r.* Red. M. Zduniak. Wrocław 1990, s. 93—104; K. Mrowiec: *Polska pieśń kościelna...*, s. 70—72; J. Chudalla: *Wartości historyczne...*, s. 183; A. Więclewska-Bach: *Das polnische...*, s. 65—69.

³⁹ Por. np. K. Mrowiec: *Polska pieśń kościelna...*, s. 70—72.

⁴⁰ Ks. Bogedain już wcześniej opracował beznutowy śpiewnik: *Pieśni nabożne dla użytku katolików archidiecezji gnieźnieńskiej i poznańskiej*, wydany w Poznaniu w 1844 r. (przypomnijmy, że diecezja wrocławska należała wtedy do archidiecezji gnieźnieńskiej). Zob. P. Świerc: „Chorał” Bogedaina—Nachbara..., s. 94—97; Z. Bernat, A. Świerc: *Bogedain Bernard Józef*. W: *Encyklopedia katolicka*. T. 2. Lublin 1985, s. 712—714.

ty repertuar tego zbioru zaczerpnięty został — jak czytamy w przedmowie do *Choratu...* — głównie ze *Śpiewnika kościelnego* ks. Michała Mioduszeńskiego (Kraków 1838) oraz — co dla nas bardziej interesujące — popularnego na całym Górnym Śląsku *Dostatecznego Śpiewnika Kościelnego i Domowego* wraz z książką modlitewną dla wygody katolików z różnych ksiązek i śpiewników zebrany i ułożony, opracowanego z inicjatywy ks. J.A. Ficka (1790—1862) przez współpracującego z nim organistę Karola Piekoszowskiego, a wydane w Piekarach w roku 1850.

W tym miejscu należy wspomnieć także inne, wydawane na Śląsku w XIX stuleciu śpiewniki beznutowe, które również wniosły znaczący wkład w rozwój bogatych tradycji śpiewu kościelnego w ówczesnej diecezji wrocławskiej (zwłaszcza na Górnym Śląsku)⁴¹. Na szczególną uwagę zasługują tu: kancjonał opracowany przez ks. Petera Hlubka (1799—1845), najprawdopodobniej pierwszy oficjalny, polskojęzyczny śpiewnik diecezjalny⁴², a także kilkakrotnie wznowiane zbiory publikowane w oficynie Tomasza i Juliusza Nowackich w Mikołowie oraz modlitewnik i śpiewnik ks. Józefa Kühna z Gliwic⁴³.

Z kolei publikowane w drugiej połowie XIX wieku chorały niemieckojęzyczne reprezentuje przede wszystkim cieszący się wielką popularnością zbiór Bernharda Kotheho (1821—1897), dyrektora muzyki (*Kirchenmusikdirektor*) przy opolskim kościele św. Krzyża: *Melodien zu dem Oppelner Katholischen Gesangbuche, für die Orgel bearbeitet und herausgegeben von B. Kothe* (Oppeln 1865), który wznowiany był aż ośmiokrotnie⁴⁴.

⁴¹ Szczegółowo omawia je m.in. A. Więclewska-Bach: *Das polnische...*, s. 45—52.

⁴² Kancjonał katolicki zawierający Modlitwy i Pieśni na Zbudowanie i rozmnożenie pobożności w domach i w kościele, jakoli pod czas innych zwyczajnych odpraw kościelnych podług Rytuału Diecezji Wrocławskiej sporządzony a za pozwoleniem Duchownej Zwierzchności Pracą i nakładem Księdza P.H. w W. Sz. wydany. Dodajmy, iż jeszcze do niedawna jako autor tego zbioru podawany był w literaturze przedmiotu ks. Piotr Hawryłowicz SJ. Zob. J. Chudalla: *Autorstwo „Kancjonatu katolickiego zawierającego modlitwy i pieśni... Pracą i nakładem Księdza P.H. w W. Sz. wydany”*. Przyczynek do historii polskich śpiewników katolickich z I połowy XIX wieku na Śląsku. W: *Ut mysterium paschale vivendo exprimatur. Księga pamiątkowa dedykowana Księdzu Profesorowi Helmutowi Janowi Sobeczce*. Red. T. Dola, R. Pierskała. Opole 2000, s. 45—48.

⁴³ Dokładne tytuły oraz ich krótką charakterystykę zob. w: A. Więclewska-Bach: *Das polnische...*, s. 50—52, 248—249.

⁴⁴ Od drugiego wydania ukazywał się w należącej do jego brata oficynie C. Kothe's Erben Verlag w Leobschütz (Głubczyce). Sześć wznowień ukazało się jeszcze za życia autora (1868, 1876, 1881, 1886 — dwukrotnie, 1897), ostatnie natomiast już po jego śmierci (wyd. 8. pomiędzy rokiem 1904 a 1908). Por. J. Mańka: *Musiker des Raumes Leobschütz in Oberschlesien der letzten fünf Jahrhunderte. Ein biographisch-bibliographisches Nachschlagewerk*. Dülmen 1993, s. 151; R. Pośpiech: *Znaczenie Bernharda Kotheho (1821—1897) dla życia muzycznego kolegiaty św. Krzyża w Opolu w drugiej połowie XIX wieku*. W: *Ineffabile Eucharistiae donum. Księga pamiątkowa dedykowana księdzu biskupowi Alfonsowi Nossolowi*. Red. T. Dola. Opole 1997, s. 369.

Dla pełności obrazu należy jeszcze dodać, iż w parafiach Dolnego Śląska, w zdecydowanej większości niemieckojęzycznych, od przełomu XIX/XX wieku używane były powszechnie towarzyszenia organowe autorstwa Franza Dirschkego (1822—1899), organisty wrocławskiego kościoła NMP na Piasku. Opracowany przez niego *Orgelbuch zu dem vom Hochwürdigsten Herrn Fürstbischof Georg approbierten Breslauer Diözesan-Gesangbuch* opublikowany został po raz pierwszy we Wrocławiu w 1892 roku (wstęp autora datowany jest na dzień św. Cecylii 1891 r.) i wznawiany był kilkunastokrotnie do 1925 roku⁴⁵.

Pieśń kościelna na Górnym Śląsku w wydawnictwach z pierwszej połowy XX wieku

Dziewiętnastowieczne osiągnięcia w zakresie górnośląskich publikacji towarzyszeń organowych do pieśni kościelnych kontynuowane były od początku XX stulecia. Centrum wydawnicze przeniosło się początkowo do Bytomia. Już w 1903 roku organista tamtejszego kościoła NMP Ryszard (Richard) Gillar (1855—1939) opublikował zawierający ponad 800 pieśni *Zbiór Melodyi dla użytku kościelnego i prywatnego*⁴⁶, który oparł na własnym śpiewniku wydanym jeszcze w końcu XIX wieku wspólnie z innym bytomskim organistą Hoffmannem⁴⁷. Dwa lata później, w roku 1905, nakładem własnym autora (druk u C.G. Rödera G.m.b.H. w Lipsku) ukazało się towarzyszenie organowe Gillara do niemieckojęzycznej wersji modlitewnika ks. L. Skowronka⁴⁸, przystosowane następnie do poszerzonego wydania *Weg zum Himmel* z roku 1908⁴⁹.

⁴⁵ Por. R. Walter: *Dirschke, Franz*. In: *Schlesisches Musiklexikon...*, s. 127—128.

⁴⁶ *Zbiór Melodyi dla użytku kościelnego i prywatnego, zebrał i za pomocą szanownych współpracowników wydał Richard Gillar, Rektor śpiewu i organista przy kościele N.M. Panny w Bytomiu G.Śl.* Bytom 1903. Dodajmy, iż publikację tę poprzedza dwujęzyczna (polsko-niemiecka) karta tytułowa oraz przedmowa. Oprócz tego dzieło to ukazało się również z inną kartą tytułową, w całości w języku polskim (b.r.wyd.). Charakterystyczne, iż odautorska przedmowa pozostała w wersji dwujęzycznej. Wspólny pozostał również imprimatur Książecko-Biskupiego Wikariatu Generalnego we Wrocławiu z 10 listopada 1902. Chorał ten szczegółowo omawiają: J. Chudalla: *Wartości historyczne...*, s. 184—186; A. Więclewska-Bach: *Das polnische...*, s. 72—78.

⁴⁷ *Śpiewnik dla ludu katolickiego oraz książka do nabożeństwa. Ułożyli Gillar i Hoffmann, organiści z Bytomia. Nakładem i czcinkami wydawnictwa „Katolika”.* Bytom 1895. Śpiewnik ten doczekał się kilku wydań i wznawiany był jeszcze w początkach XX w.

⁴⁸ *Melodien zu dem von Pfarrer Ludwig Skowronek-Boguschütz, herausgegebenen katholischen Andachtsbuche „Weg zum Himmel”, nebst einem Anhang weiterer Melodien bekannter kirchlicher Texte. Mit kirchlicher Druckerlaubnis. (J. No. 10581. Breslau, den 24. Juli 1905.) Herausgeber und Verleger: Richard Gillar, Chorrekter an der St. Marien-Kirche in Beuthen, O/Schl.* [Beuthen 1905].

⁴⁹ Chorał ten został opublikowany z tym samym imprimatur, pod nieco tylko zmienionym tytułem: *Melodien zu dem von Pfarrer Ludwig Skowronek-Boguschütz, herausgegebenen katholischen Andachtsbuche „Weg zum Himmel”, ergänzt zur Normalausgabe 1908, nebst einem An-*

W tym samym — 1908 — roku ukazał się pierwszy tom *Zbioru pieśni religijnych ułożonych na cztery głosy do grania na organach przez Cieplika, dyrektora katolickiej szkoły dla organistów w Bytomiu*. W sumie Tomasz (Thomas) Cieplik (1861—1925) wydał pięć tomów zawierających melodie do ponad 900 pieśni kościelnych w języku polskim (ostatni tom ukazał się w 1922 r.)⁵⁰.

W największym jednak stopniu oraz w sposób najbardziej owocny do bogactwa i różnorodności tradycji śląskiej pieśni religijnej nawiązał wspomniany już ks. Ludwik Skowronek (1859—1934), proboszcz z Bogucic, opracowując również już wymieniony modlitewnik i śpiewnik, który od początku, czyli od roku 1902/1903, wydawany był dwujęzycznie — jako *Weg zum Himmel bądź Droga do nieba*⁵¹. Do 1945 roku modlitewnik ks. Skowronka zaspokajał również potrzeby duszpasterstwa dwujęzycznego na Górnym Śląsku. Należy tu dodać, że obydwie wersje: polska i niemiecka, nie były identyczne, zawierały jednak sporo tych samych modlitw, a około 40 pieśni miało wspólną melodię. W misji pielęgnowania a zarazem popularyzacji zamieszczonych w *Drodze do nieba* pieśni znaczącą rolę odegrały oddzielnie wydawane towarzyszenia organowe. Kolejnym, po Gillarze, ich autorem był bliski współpracownik ks. L. Skowronka, organista parafii w Bogucicach Karol Hoppe (1883—1946). Rozpoczął on swoją posługę muzyczną w bogucickim kościele w roku 1909⁵², a już dwa lata później ukazał się opracowany przez niego *Orgelbuch*⁵³. We wstępie do tego dzieła zaznaczono, że diecezjalny (*Diözesanandachtsbuch*) modlitewnik ks. Skowronka *Weg zum Himmel*, znany i w innych regionach, zawiera wybór najpiękniejszych pieśni kościelnych, dawnych i współczesnych⁵⁴. Na

hang weiterer Melodien bekannter kirchlicher Texte. Mit kirchlicher Druckerlaubnis. (J. No. 10581. Breslau, den 24. Juli 1905.) Herausgeber und Verleger: Richard Gillar, Chorrektor an der St. Marien-Kirche in Beuthen, O/Schl. [Beuthen 1909].

⁵⁰ Chorały te szczegółowo omawiają: J. Chudalla: *Wartości historyczne...*, s. 186—187; A. Więclewska-Bach: *Das polnische...*, s. 78—89. Na temat T. Cieplika zob. R. Pośpiech: *Znaczenie Konserwatorium Muzycznego Tomasza Cieplika dla rozwoju muzyki kościelnej na Górnym Śląsku*. W: *Kształcenie muzyków...*, s. 167—178.

⁵¹ Na temat pierwszych wydań modlitewników ks. L. Skowronka zob. A. Glaeser: *W służbie człowiekowi...*, s. 26—31; P. Tarlinski: „Weg zum Himmel” / „Droga do nieba”. *Anmerkungen zum Gebet- und Gesangbuch von Ludwig Skowronek*. „Jahrbuch der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau” 1997/1998, Nr. 38/39, s. 523—529.

⁵² S. Stebel: *W trosce o muzykę kościelną — życie, działalność pedagogiczna i kompozytorska Karola Hoppego*. Praca magisterska. Biblioteka PAT. Kraków 1989, maszynopis.

⁵³ *Orgelbuch zu dem von Pfarrer L. Skowronek, Geistl. Rat, Boguschütz, herausgegeben Diözesanandachtsbuche: „Weg zum Himmel” mit Berücksichtigung der 23 Einheitslieder der Deutschen Diözesan-Gesangbücher, bearbeitet von K. Hoppe. Ratibor. Druck und Verlag von Reinhard Meyer, Katholische Verlangsanstalt*. [Ratibor 1911].

⁵⁴ „Das von Pfarrer L. Skowronek in Boguschütz bearbeitete Andachtsbuch: »Weg zum Himmel« hat infolge seiner Gediegenheit weit über die Grenzen unserer Diözese hinaus Verbreitung gefunden. [...] Es bietet in seinem 2. Teile eine reiche Auswahl der anerkannt schönsten Kirchenlieder aus älterer und neuerer Zeit” (*Vorwort*, s. VIII).

podkreślenie zasługuje pomocny dla organistów zapis muzyczny, uwzględniający zarazem pełny tekst pieśni, co pozwala im na włączenie się do wspólnego śpiewu⁵⁵. Z kolei samo opracowanie harmoniczne umożliwia również, oprócz akompaniamentu organowego, 4-głosowe wykonanie wokalne zamieszczonych pieśni⁵⁶. Te same uwagi wstępne zamieścił też Hoppe w kolejnych wydaniach swojego zbioru, z roku 1920 i 1930⁵⁷. Bardziej znaczące zmiany nastąpiły w wydaniu z roku 1940⁵⁸, które zostało dostosowane do standardowego, opracowanego już po śmierci ks. Skowronka, wydania modlitewnika z 1939 roku⁵⁹.

Oprócz omówionych już chorałów do *Weg zum Himmel* K. Hoppe opracował także towarzyszenia organowe do polskiej wersji *Drogi do nieba*. Chorał taki, zawierający prawie 600 różnych melodii, ukazał się w roku 1920 (imprimatur z 14 czerwca 1920). Jego pełny tytuł brzmi: *Chorał, czyli towarzyszenie organ do książki parafialnej „Droga do Nieba”, wydania ks. radcy duchownego Ludwika Skowronka, proboszcza w Bogucicach, na Górnym Śląsku. Opracował Karol Hoppe, organista i rektor chóru kościelnego. Za pozwoleniem Zwierzchności Duchownej. Nakładem i drukiem wydawnictwa dzieł katolickich Reinharda Meyera w Raciborzu. 1920. Zamieszczone tu Słowo wstępne* (s. V—VI) stanowi częściowe tylko tłumaczenie wstępu wersji niemieckojęzycznej (głównie co do ogólnych wskazówek). Bardzo interesujące są przytoczone przez Hoppego uwagi bpa B. Bogedaina na temat polskich pieśni nabożnych, które „po nierównie większej części są płodem sztuki natchnionej żywą i głęboką pobożnością”. Dlatego też autor opracowania kończy słowami zaczerpniętymi z pierwszego wydania *Drogi do nieba* ks. L. Skowronka: „Śpiewaj więc, ludu kochany, dalej twoje prześliczne pieśni pobożne! Śpiewaj po do-

⁵⁵ „Auf vielseitig geäußerten Wunsch ist allen Liedern der vollständige Text beigelegt worden. Auf diese Weise ist der Organist in der Lage, den Text mitsingen zu können [...]” (*Vorwort*, s. VIII, pkt. 5).

⁵⁶ „Die partiturgemäße Bearbeitung des Orgelbuches ermöglicht den Kirchenchören auch, gelegentlich (z.B. in der Advents- und Fastenzeit, bei Trauerfeierlichkeiten) einzelne Kirchelieder vierstimmig im Satze für gemischten Chor a capella vorzutragen” (*Vorwort*, s. VIII, pkt. 6).

⁵⁷ Różnica w tytułach kolejnych wydań dotyczy właściwie jedynie godności ks. Skowronka (początkowo radcy duchownego, później prałata), co uwzględniono również w dedykacji, a także aprobaty władz diecezji. Wydanie drugie zostało ponadto poszerzone o dodatek (*Anhang*), w którym zamieszczone zostały melodie do tych pieśni, które w wydaniu pierwszym obecne były jedynie w formie incipitów tekstowych, jak również o inne melodie do śpiewanych już tekstów (w sumie prawie 100 nowych melodii). Z kolei wydanie trzecie ma już oficjalny imprimatur wrocławskiego Wikariatu Generalnego z dnia 26 marca 1930. Poszerzone jest ponadto o kolejny dodatek (*Anhang II*), który ma odrębny, wcześniejszy imprimatur z dnia 1 marca 1929 (następnych około 50 melodii).

⁵⁸ *Orgelbuch zum Andachtsbuche „Weg zum Himmel” von Ludwig Skowronek. Bearbeitet von Karl Hoppe, Musikprofessor. Druck und Verlag: Reinhard Meyer. Ratibor 1940.*

⁵⁹ *Katholisches Gebet-, Gesang- und Meßbuch „Weg zum Himmel” von Ludwig Skowronek. Standard-Ausgabe. Ratibor 1939.*

mach i kościołach! One bowiem świadczą o twojej wierze i o twojej miłości ku Bogu żywemu!” (s. VI)⁶⁰.

Warto na koniec tej krótkiej prezentacji podkreślić, że omówione chorały Gillara, Cieplika i Hoppego do dziś cieszą się jeszcze uznaniem i nadal używają je śląscy organiści, szczególnie starszego pokolenia, dzięki czemu stanowią symboliczny łącznik dawnych tradycji ze współczesnością.

Kontynuowanie tradycji

Po II wojnie światowej śląskie tradycje pielęgnowania i popularyzowania pieśni religijnej oraz związanych z nią wydawnictw odżyły bardzo szybko. Należy tu wymienić przede wszystkim znane na całym Górnym Śląsku, wydawane w dużych nakładach modlitewniki: *Skarbiec modlitw i pieśni* oraz *Chwalcie Pana* w diecezji katowickiej, a także *Droga do nieba* w diecezji opolskiej. Kontynuowane były również przedwojenne tradycje w dziedzinie towarzyszeń organowych do pieśni kościelnych. Powszechnie korzystano wprawdzie, jak już wspomniano, z chorałów Gillara, Cieplika i Hoppego, ale przygotowywano także nowe opracowania. Już w latach czterdziestych ks. Robert Gajda (1890—1952) wydał w Katowicach *Chorał do książki diecezjalnej „Skarbiec modlitw i pieśni”*, zawierający prawie 250 melodii, uzupełniając go kolejnymi zeszytami⁶¹. Największą popularność osiągnął jednakże tzw. chorał katowicki, który opracowali w latach 1966—1968 organiści Roman Dwornik (1913—1988) i Józef Jakac (1911—1995) pod przewodnictwem ks. Romualda Raka (1920—2003)⁶². To szeroko ujęte, trzytomowe dzieło zyskało sobie powszechne uznanie nie tylko na Śląsku, ale też w całej Polsce.

W dzisiejszej diecezji opolskiej szczególną popularność, spośród licznie wydawanych na Górnym Śląsku modlitewników i śpiewników, zyskała opracowana przez ks. L. Skowronka książeczka *Droga do nieba*. Modlitewnik ten ma niewątpliwie największe znaczenie dla rozwoju religijnej kultury muzycznej na Śląsku Opolskim w XX stuleciu. Kilkaset zawartych w nim pieśni wyznaczyło zakres repertuaru, który — stopniowo poszerzany — przetrwał do dnia dzisiejszego. To właśnie książeczka ks. Skowronka stała się od samych początków oficjalnym modlitewnikiem Kościoła opolskiego i niezmiennie do dziś nim pozostaje.

⁶⁰ Bardziej szczegółowe omówienie tego zbioru zob. A. Więclewska-Bach: *Das polnische...*, s. 89—95.

⁶¹ 71 melodii najbardziej znanych pieśni Eucharystycznych i do Serca Jezusowego. Katowice [b.r.w.], oraz 101 pieśni na cześć Matki Boskiej. [Katowice 1949].

⁶² *Chorał do modlitewników śląskich*. T. 1—3. Red. R. Rak. Katowice 1966—1968.

Do 1945 roku *Droga do nieba* zaspokajała również, jak wspomniano, potrzeby duszpasterstwa dwujęzycznego na Górnym Śląsku. Należy tu dodać, że obydwie wersje: polska i niemiecka, nie były identyczne, zawierały jednak sporo tych samych modlitw, a kilkadziesiąt pieśni miało wspólną melodię. Z kolei po roku 1945, dzięki dalszym wydaniom omawianego modlitewnika, w dużej mierze zachowana została ciągłość śląskiej tradycji (pomimo iż do dwujęzycznych wydań powrócić można było dopiero po roku 1989), która ubogacona została dodatkowo polskimi tradycjami Wschodu, kultywowanymi przez przesiedleńców z tamtych stron. Trzeba podkreślić, iż redakcje wszystkich powojennych wydań *Drogi do nieba*⁶³ zawsze uwzględniały bogatą mozaikę ludnościową Opolszczyzny, którą — oprócz autochtonów — tworzyli repatrianci dawnych Kresów Wschodnich oraz ludność napływowa z innych terenów Polski. Wspomniane na początku powody duszpasterskie sprawiły, że omawiany modlitewnik diecezjalny należało redagować z uwzględnieniem bogatej tradycji religijnej wszystkich warstw ludnościowych. Zaowocowało to „wyjątkowym bogactwem tekstów i melodii najnowszego wydania *Drogi do nieba*, która stała się modlitewnikiem i śpiewnikiem zarówno śląskim, jak i ogólnopolskim”⁶⁴.

W nawiązaniu do przedwojennego śląskiego „zwyczaju”, również po roku 1945 zamieszczone w *Drodze do nieba* pieśni opublikowane zostały w formie tzw. chorałów. Najszerzy, jak dotąd, zbiór towarzyszeń organowych do pieśni zawartych w tym modlitewniku i śpiewniku stanowi czterotomowy *Chorał opolski*, który bez wątpienia możemy uznać za udaną kontynuację bogatych na Śląsku Opolskim tradycji wydawniczych⁶⁵. Znamienne w tym kontekście są słowa biskupa opolskiego Alfonsa Nossola zawarte w przedmowie do pierwszego tomu chorału: „*Chorał opolski* nawiązuje z pewnością do dawnych tradycji wydawniczych na Śląsku i pragnie je kontynuować. Wykonywany w naszych kościołach śpiew ludowy, do dziś bardzo żywy i masowy, w przeszłości odegrał istotną rolę w umacnianiu życia religijno-narodowego. Odziedziczony skarbiec muzyki kościelnej pragniemy w całej pełni zabezpieczyć i nadal przekazywać nowym pokoleniom [...]”⁶⁶.

Omawiany chorał oparty został na zmienionym i gruntownie przeredagowanym — w porównaniu z przedwojennymi wydaniem ks. Skowronka — modli-

⁶³ Kolejne, „główne” (zrewidowane i przeredagowane) wydania modlitewnika ukazywały się w latach: 1948, 1958, 1978 i 2001. W sumie sprzedano prawie 4 miliony egzemplarzy! (dokładną liczbę trudno ustalić, gdyż w czasach reżimu komunistycznego oficjalnie podawane dane w tym zakresie nie odpowiadały rzeczywistości).

⁶⁴ H.J. Sobczko, J. Waloszek: *Nowe wydanie modlitewnika i śpiewnika „Droga do nieba”*. „Liturgia Sacra” 2001, nr 2, s. 196—197.

⁶⁵ Por. R. Pośpiech: *Chorał opolski — pielęgnowanie tradycji*. „Strony” 1994, nr 1, s. 88—91.

⁶⁶ A. Nossol: *Przedmowa*. W: *Chorał opolski*. T. 1: *Adwent, Boże Narodzenie, Wielki Post, Wielkanoc*. Opole 1985, s. 5.

tewniku *Droga do nieba*, konkretnie zaś na wydaniu z roku 1982⁶⁷. Początki *Chorału opolskiego* wiążą się z omówionym już, opublikowanym w latach sześćdziesiątych, chorałem katowickim. W tym samym bowiem czasie na terenie ówczesnej Administracji Apostolskiej Śląska Opolskiego (przypomnijmy, że diecezja opolska powstała dopiero w 1972 r.) rozpoczęto, pod kierunkiem ks. Jana Posta (1903—1980)⁶⁸ — proboszcza kościoła NSPJ w Raciborzu — prace nad zbiorem towarzyszeń organowych do pieśni z *Drogi do nieba*. Na szczęblu międzydiecezjalnym uzgodniono jednakże, że nie ma potrzeby wydawania dwóch różnych chorałów dla sąsiednich śląskich diecezji, dlatego też materiały opolskie miały być wykorzystane przy redakcji bardziej już zaawansowanego zbioru katowickiego. Nie wszystkie jednak pieśni, a tym bardziej ich harmoniczne opracowania zostały uwzględnione⁶⁹. Ponadto nakład chorału katowickiego bardzo szybko wyczerpano, tymczasem zaś powstało sporo nowych pieśni liturgicznych, które nie były najczęściej publikowane (rozprowadzano je w formie różnego rodzaju odbitek powielaczowych czy fotograficznych). Ponadto, co wydaje się najbardziej istotne, przeobrażeniom treściowo-repertuarowym uległ opolski modlitewnik *Droga do nieba* (wspomniane wydanie z 1978 r.). To wszystko sprawiło, że muzycy kościelni ponownie zaczęli odczuwać brak odpowiedniego, dostosowanego do zreformowanej liturgii i uwzględniającego najnowszy repertuar, zbioru towarzyszeń organowych. Dlatego też diecezjalna komisja liturgiczno-muzyczna postanowiła kontynuować rozpoczęte prace nad *Chorałem opolskim*. Zespołowi redakcyjnemu, w skład którego weszli pracownicy opolskiego Studium Muzyki Kościelnej przy Instytucie Teologiczno-Pastoralnym i członkowie Diecezjalnej Komisji Muzyki Kościelnej w Opolu, przewodniczył ks. Helmut Jan Sobeczko (ur. 1939), nad stroną zaś muzyczną czuwał początkowo ks. Jerzy Kowolik (ur. 1936), a od drugiego tomu ks. Joachim Waloszek (ur. 1953). Od samego początku autorom wydania przyświecały następujące cele:

- przygotowanie konkretnej pomocy w formie akompaniamentów organowych do śpiewów liturgicznych celem podniesienia poziomu kultury muzycznej w kościołach diecezji opolskiej;

⁶⁷ *Droga do nieba. Modlitewnik i śpiewnik opracowany przez kapłanów diecezji opolskiej*. Wyd. 44. Opole 1982. Wydanie to było w zasadzie przedrukiem tzw. wersji posoborowej z roku 1978. Ponadto uwzględniono również studyjne wydanie diecezjalnej agendy liturgicznej: *Agenda liturgiczna diecezji opolskiej. Nabożeństwa, poświęcenia i błogosławieństwa*. Red. H.J. Sobeczko. Oprac. zbiorowe Diecezjalnej Komisji Liturgicznej. Opole 1981 (nieznacznie poszerzone wyd. 2. ukazało się w 1986).

⁶⁸ Z ks. Postem, jako autorzy harmonizacji, współpracowali: Paweł Kowol — organista kościoła NSPJ w Raciborzu — i Józef Siwy — organista kościoła NMP w Bytomiu.

⁶⁹ Ostatecznie w *Dodatk*u do t. I. zamieszczono kilkanaście zaledwie pieśni, które znajdują się tylko w *Drodze do nieba*, w nowych jednakże harmonizacjach. Należy jednak pamiętać, iż podstawowy trzon repertuaru był wspólny dla *Skarbca* i *Drogi do nieba*.

- zachowanie a zarazem podtrzymanie żywej tradycji śpiewu kościelnego oraz najbardziej wartościowego repertuaru;
- upowszechnienie nowych kompozycji liturgicznych, spełniających zalecenia posoborowej reformy liturgiczno-muzycznej;
- pielęgnowanie i kontynuacja bogatych tradycji wydawniczych w zakresie śląskich chorałów organowych.

Tak szerokie uwzględnienie różnorodnych celów sprawiło, że *Chorał opolski* stanowi swego rodzaju antologię polskiej pieśni kościelnej. Zgromadzono w nim bowiem ponad tysiąc różnych śpiewów liturgicznych, które opracowano w formie towarzyszeń organowych. Podstawę repertuaru zamieszczonych w chorale pieśni i nabożeństw stanowił, jak wspomniano, diecezjalny modlitewnik *Droga do nieba*, który został jednakże mocno ubogacony nowo powstałymi, wartościowymi kompozycjami liturgicznymi. W zamierzeniu bowiem redakcji *Chorał opolski* miał stać się z kolei podstawą nowego, gruntownie przepracowanego wydania „nowej” *Drogi do nieba*, która ukazała się — co godne szczególnego podkreślenia, w wersji z zapisem nutowym — w roku 2001⁷⁰. Poszczególne tomy omawianego chorału obejmują następujące działy śpiewów: t. 1: *Adwent, Boże Narodzenie, Wielki Post, Wielkanoc* (1985); t. 2: *Śpiewy mszalne* (1987); t. 3: *Uświęcenie dnia. Święta i nabożeństwa Pańskie* (1989); t. 4: *Śpiewy ku czci Najświętszej Maryi Panny i świętych Pańskich* (1993)⁷¹.

Na uwagę zasługuje fakt, iż prawie wszystkie melodie zharmonizowane zostały przez muzyków kościelnych diecezji opolskiej i gliwickiej, organistów i wykładowców Studium Muzyki Kościelnej w Opolu. Zdecydowaną większość wszystkich zawartych w poszczególnych tomach pieśni opracował Józef Siwy (1921—2001), długoletni organista kościoła NMP w Bytomiu⁷². Ponadto autorami harmonizacji są organiści opolscy: Alfred Bączkiewicz (ur. 1939), Józef Chudalla (ur. 1958) oraz Hubert Prochota (ur. 1958).

Jak już wspomniano, *Chorał opolski* w zamierzeniu miał stanowić podstawę nowego wydania *Drogi do nieba*, tym razem już jako modlitewnika i śpiewnika międzydiecezjalnego — dla diecezji opolskiej i nowo powstałej diecezji gliwickiej⁷³. Od samego początku równolegle pracowano nad dwoma wersjami: polsko- i niemieckojęzyczną, co stanowiło bezpośrednie nawiązanie do dawnych, przedwojennych tradycji, do których można było powrócić po politycznym

⁷⁰ *Droga do nieba. Katolicki modlitewnik i śpiewnik*. Oprac. Międzydiecezjalna Komisja do spraw Liturgii, Duszpasterstwa Liturgicznego i Muzyki Kościelnej Diecezji Opolskiej i Gliwickiej. Opole 2001. Zob. H.J. Sobczko, J. Waloszek: *Nowe wydanie...*, s. 195—201.

⁷¹ Należy dodać, iż planowany był jeszcze t. 5. (zawierający śpiewy związane z liturgią sakramentów świętych, pogrzebu oraz pieśni za zmarłych), który nie doczekał się, jak dotąd, realizacji.

⁷² Warto tu przypomnieć, iż organistą tego kościoła był również wspomniany wcześniej R. Gillar.

⁷³ Nie powiodły się, niestety, plany opracowania modlitewnika i śpiewnika dla całej metropolii górnośląskiej: *Droga do nieba. Skarbiec modlitw i pieśni*.

przełomie w 1989 roku. Efektem tych prac są wzorcowe, jak można sądzić po pierwszych recenzjach, edycje *Drogi do nieba*, każda z konsekwentnym zapisem nutowym dla wszystkich pieśni⁷⁴.

Jako pierwsza w kolejności ukazała się w roku 1997 skromniejsza objętościowo niemiecko-polska wersja modlitewnika⁷⁵, w której część modlitewna jest w przeważającej części dwujęzyczna, natomiast w części śpiewnikowej przeważają pieśni niemieckojęzyczne; na 409 pieśni dwujęzyczny tekst występuje w 96. wypadkach. Zamieszczono tu przede wszystkim te teksty, które od dawna śpiewano z tymi samymi melodiami zarówno po niemiecku, jak i po polsku (np. *Großer Gott wir loben Dich* — *Ciebie Boże wielbimy*; *Liebe hier sind deine Höhen* — *Miłość tu jest cel kochania*, *Fest soll mein Taufbund* — *Com przyrzekł Bogu* czy *O Speise der Engel* — *Pokarmie Aniołów*). Oprócz tego, na potrzeby omawianego wydania specjalnie przetłumaczono kilkanaście najpopularniejszych pieśni polskich na język niemiecki (np. *Pod Twą obronę* — *In deiner Obhut* czy niektóre kolędy⁷⁶). Podstawowym źródłem przy wyborze repertuaru części śpiewnikowej było przede wszystkim ostatnie wydanie opracowanego do *Weg zum Himmel* chorału K. Hoppego (z 1940 r.), choć sięgano również do innych śląskich śpiewników niemieckojęzycznych, zarówno tych przedwojennych (np. B. Kothego czy M. Brosiga), jak i wydawanych po wojnie w Niemczech (np. *Unterwegs* wydane w 1967 r. w Kolonii). Aby nawiązać do liturgii w krajach języka niemieckiego, wzięto także pod uwagę tamtejsze śpiewniki wydane po Soborze Watykańskim II, na czele z *Gotteslob*⁷⁷. Trzeba tu ponadto dodać, że dopełnieniem edycji omówionego dwujęzycznego wydania *Drogi do nieba* jest zbiór towarzyszeń organowych do zamieszczonych tu pieśni, który ukazał się równo 100 lat od pierwszego wydania książeczki ks. Skowronka⁷⁸. Część harmonizacji przejęto z chorału wydanego do niemieckiego *Gotteslob* oraz z ostatniego wydania niemieckojęzycznej wersji chorału Hoppego (z 1940 r.), reszta zaś jest autorstwa — znanych już z *Chorału opolskiego* — A. Bączkowicza, J. Chudalli, J. Siwego i H. Prochoty.

Ostatni wreszcie zbiór pieśni kościelnych opublikowany w Opolu (jak wszystkie powojenne publikacje również w Diecezjalnym Wydawnictwie św. Krzyża) to wspomniana już polskojęzyczna wersja *Drogi do nieba*, wydana pierwotnie

⁷⁴ Zob. np. recenzję ks. Andrzeja Filabera zamieszczoną w: „Studia Teologiczno-Historyczne Śląska Opolskiego” 2002, nr 22, s. 347—352.

⁷⁵ „Weg zum Himmel”. *Katholisches Gebet- und Gesangbuch* — „Droga do nieba”. *Katolicki modlitewnik i śpiewnik*. Red. ks. W. Globisch, ks. J. Waloszek. Opole 1997.

⁷⁶ W odniesieniu do kilku kolęd wykorzystano istniejące już wcześniej tłumaczenia L. Holzmeistera i M. Zöllnera.

⁷⁷ *Gotteslob. Katholisches Gebet- und Gesangbuch Stammausgabe*. Stuttgart 1975.

⁷⁸ *Orgelbuch zum Katholischen Gebet- und Gesangbuch „Weg zum Himmel”* — *Chorał do katolickiego modlitewnika i śpiewnika „Droga do nieba”*. Red. ks. W. Globisch, H. Prochota, ks. P. Tarlinski. Opole 2002.

z zapisem muzycznym pieśni (2001), a ostatnio również w postaci beznutowej (2003). Jest to, jak dotąd, najobszerniejszy zbiór pieśni kościelnych, zawierający w sumie ponad 1000 różnych śpiewów. Jak zauważają główni redaktorzy tego wydania, cytowani już ks. H.J. Sobeczko i ks. J. Waloszek, wraz z najnowszą redakcją *Drogi do nieba* „wierni gliwickiej i opolskiej diecezji, ale również całej Polski, otrzymali do rąk gruntownie przepracowane i poszerzone jej wydanie. Jest to nieoceniona pomoc w pielęgnowaniu wiary i modlitwy na pielgrzymich drogach do domu Ojca. Nowe opracowanie jest odpowiedzią na wyzwania nowych czasów, które uświadamia nam zwłaszcza przełom tysiącleci, a przede wszystkim konieczność sprostania wymogom odnowionej liturgii posoborowej oraz pielęgnowania i pogłębiania pobożności ludowej, która powinna być coraz głębiej zakorzeniona w liturgii i odpowiadać współczesnej mentalności”⁷⁹.

Podstawę repertuaru pieśniowego omawianego wydania stanowił, jak wspomniano, wydany wcześniej *Chorał opolski*, nieco jednak zrewidowany (niektóre, zdaniem redakcji, mniej wartościowe śpiewy pominięto) i uzupełniony o najnowsze kompozycje liturgiczne, publikowane w wielu innych śpiewnikach ogólnopolskich (przede wszystkim opracowany w środowisku KUL *Śpiewnik liturgiczny* oraz związany z ruchem oazowym — *Exultate Deo*). Dodatkową wartością edycji są — oprócz zapisu nutowego — metryczki informujące o autorach tekstu i melodii poszczególnych pieśni, a przynajmniej wskazujące wydawnictwa, z jakiego je zaczerpnięto (dotyczy to również wersji niemiecko-polskiej). Zaproponowano ponadto dość szeroki, jak na dzisiejszą sytuację, zestaw łacińskich śpiewów gregoriańskich. Należy wreszcie zwrócić uwagę na podział treści modlitewnika i śpiewnika, który podporządkowany został wymogom posoborowej reformy liturgicznej. Ułatwia to korzystającym z niego właściwy dobór śpiewów do codziennej i niedzielnej Eucharystii. Warto w tym kontekście przytoczyć słowa jednej z opublikowanych recenzji nowego wydania *Drogi do nieba*: „Katolicki modlitewnik i śpiewnik *Droga do nieba*, wydanie 1. z 2001 r., jest bez wątpienia jednym z najbogatszych pod względem zamieszczonego repertuaru polskim śpiewnikiem kościelnym. Po Soborze Watykańskim II ukazało się już wiele tego typu publikacji, ale tylko nieliczne uwzględniły w układzie swym soborową reformę liturgiczną”⁸⁰.

Zarówno *Chorał opolski*, jak i najnowsze edycje *Drogi do nieba* należą niewątpliwie do najbardziej wartościowych inicjatyw wydawniczych w ostatnim czasie na Śląsku. Mają one nie tylko wartość użytkową, wychodząc naprzeciw zapotrzebowaniu na tego rodzaju pozycje, ale także historyczną — jako kontynuacja bogatych tradycji śpiewaczych i wydawniczych naszego regionu. Stanowią w końcu świadectwo pielęgnowania tych tradycji, a zarazem przekonania o ich trwałej i nieprzemijającej wartości.

⁷⁹ H.J. Sobeczko, J. Waloszek: *Nowe wydanie...*, s. 196.

⁸⁰ Cytowana już recenzja ks. A. Filabera (por. przyp. 74), s. 350—351.

Remigiusz Pośpiech

Fostering of the tradition of religious songs in the Opole diocese

S u m m a r y

The article presents the foster of the tradition and development of religious songs in the Opole diocese (founded in 1972). Its development inscribes itself into the rich past of the Silesian Church, especially into its musical traditions. The history of the Catholic religious song in national languages go back to the 17th and 18th centuries, and was conditioned by the development of this particular type of sacral music in the Evangelic environments. The first accompaniments of organs appear in the 18th century. The peak in the development of this type of publications (psalm-books and so-called organ chorals) took place in the 19th and at the beginning of the 20th centuries. These publications were mainly in German (here: Wrocław), and Polish (Opole and its neighboring areas, Bytom, Gliwice, Mikołów). The chorals of J. Nachbar (1856), R. Gillar (1903), and T. Cieplik (vol. 1 in 1908) were the most popular in the diocese of Opole, and the German-language chorals of B. Kothy (1865), and F. Dirschke (1892).

A turning point in the history of the church song in the Upper Silesia took place in 1902—1903, when Rev. Ludwik Skowronek published the bilingual prayer book, and songbook entitled *Way to Heaven / Weg zum Himmel*. The organ-accompaniment books were published simultaneously to the two publications. They were first drawn up by R. Gillar (1905) and then by K. Hoppy (1911, 1920, 1930, and 1940 — German versions, 1920 — Polish version). The work of K. Hoppy became the basic liturgical and musical guidebook for the Upper Silesian organ players.

After the Second World War, the *Way to Heaven* became the major and only prayer book and songbook in the area of the Silesia of Opole (*The Vault of Prayers and Songs* was its equivalent in the diocese of Katowice). Hundreds of songs included in the books determined the range of repertoire, which — gradually modified — survived to this very day. The most recent editions of the work of Rev. Skowronek, with musical scores of all songs, published in German (1997), and in Polish (2001), are the crowns of this almost a centurial development. The four volumes of *The Opole Chorals* (1985—1993), which were based on the earlier (mainly post-council) publications of the discussed song and prayer book, were the basis of the Polish version.

Remigiusz Pośpiech

Die Pflege vom traditionellen Kirchenlied in Oppelner Diözese

Z u s a m m e n f a s s u n g

Im vorliegenden Artikel wurde gezeigt, wie das Kirchenlied in ziemlich junger (im Jahre 1972 entstandener) Oppelner Diözese, die zur reichen Geschichte der Kirche in Schlesien, besonders aber zu dessen Musiktradition beigetragen hat, gepflegt wird. Die Geschichte des auf diesem Gebiet in nationalen Sprachen ausgeführten Kirchenliedes reicht bis ins 15. Jh. zurück; im 17. und 18. Jh. wurde diese Tradition besonders verstärkt, was in hohem Maße mit der sich in evangelischen Kreisen entwickelten sakralen Musik verbunden war. Im 18. Jh. wurde Kirchenlied zum ersten Mal von der Orgel begleitet. Derartige Schriften (Kirchengesangbücher und sog. Orgelchorale) erreichten ihren Höhepunkt im 19. und zu Beginn des 20. Jhs. Sie waren sowohl in der deutschen (v.a. Breslau), wie auch in der polnischen Sprache (zuerst Oppeln und dessen Um-

gebung, dann auch Beuthen, Gleiwitz u. Nikolai) veröffentlicht. Auf dem Gebiet der heutigen Oppelner Diözese erfreuten sich der größten Beliebtheit die Chorale von J. Nachbar (1856), R. Gillar (1903) und T. Cieplik (1. Band, 1908); unter den deutschen — die Chorale von B. Kothe (1865) und F. Dirschke (1892).

Der entscheidende Augenblick in der Geschichte des Kirchenliedes in Oberschlesien war der Zeitraum 1902—1903, als der Priester Ludwik Skowronek mit der Veröffentlichung des zweisprachigen (zwei separate Versionen) Gebet — und Gesangbuches *Der Weg zum Himmel* begonnen hat. Parallel zur Textversion erschienen die Orgelbegleitungen zu den sich dort befindenden Liedern, die zunächst von R. Gillar (1905) und dann von K. Hoppe (1911, 1920, 1930, 1940 — deutsche Versionen, 1920 — die polnische Version) bearbeitet wurden. Hoppes Werk war lange Zeit hindurch das grundlegende liturgische Musiklehrmittel für oberschlesische Orgelspieler.

Nach dem zweiten Weltkrieg wurde *Der Weg zum Himmel* das einzige Hauptgebet — u. Gesangbuch in Oppelner Schlesien (in Kattowitzer Diözese war es *Der Schatz von Gebeten* und Liedern). Einige hundert dort enthaltener Lieder bildeten ein Repertoire, das allmählich modifiziert, bis zum heutigen Tage erhalten geblieben ist. Die Krone des schon fast hundertjährigen Werkes vom Priester Skowronek, das in der Auflage von einigen Millionen Exemplaren erschienen ist, sind die neuesten, in deutsch — polnischer (1997) und polnischer (2001) Version veröffentlichten Ausgaben *Des Wegs zum Himmel* mit Notenaufzeichnung von allen geistlichen Gesängen. Als die Grundlage des letztgenannten Werkes dienten der früher herausgegebene vierbändige *Oppelner Choral* (1985—1993), der sich selbst auch auf frühere (postkonziliare) Veröffentlichungen des besprochenen Gebet — u. Gesangbuches stützte.

ANTONI REGINEK

Recepcja twórczości Franciszka Karpińskiego w cieszyńskich drukach religijnych — katolickich i ewangelickich w XIX wieku

Wstęp

 1792 roku w Oficynie Wydawniczej Ojców Bazylianów w Supraślu został opublikowany zbiór *Pieśni nabożnych* Franciszka Karpińskiego, nazywanego „poetą serca” i uznanego za twórcę polskiego sentymentalizmu. Kancjonał został zadedykowany królowi Stanisławowi Augustowi między innymi w następujących słowach: „Najjaśniejszy Panie! Składam przy podnóżku Tronu pieśni nabożne do śpiewania w kościołach [...]. Chcę nimi Krajowi zrobić przysługę”. W odpowiedzi monarcha wyraził nadzieję, że dzieło to, „stawszy się z czasem powszechnym głosem, będzie uczyć naród obowiązków względem Boga, ludzi, czystych obyczajów i miłości do Ojczyzny”¹. Nieco wcześniej, bo w 1786 roku, podczas pobytu w Warszawie, za radą zatroskanych o wychowanie młodzieży księży ze zgromadzenia pijarów, Karpiński opublikował nowy przekład *Psalterza Dawidowego*, współpracując przy jego redakcji z zaprzyjaźnionym poetą Franciszkiem Dionizym Książninem. Pełne wydanie *Psalterza...* Karpiński dedykował księciu Michałowi Poniatowskiemu — ówczesnemu prymasowi Polski, a publikacja uzyskała nie tylko aprobatę władz kościelnych, ale towarzyszyły jej też życzliwe słowa pod adresem autora i jego dzieła².

¹ *Korespondencja Franciszka Karpińskiego z lat 1763—1825*. Zebrał i do druku przygotował T. Mikulski, komentarz opracował R. Sobol. W: „Archiwum Literackie”. T. 4. Red. K. Budzyk i in. Wrocław 1958, s. 50—51.

² Zob. M. Kossowska: *Biblia w języku polskim*. T. 2. Poznań 1969, s. 262 i n.

Podczas gdy adresatami nowego *Psalterza*... mieli być najpierw uczniowie szkół pijarskich³, to z kolei odbiorcami *Pieśni nabożnych* miał być cały lud, nazywany w dedykacji „pospółstwem”, w znaczeniu całego społeczeństwa⁴.

Śpiewnik religijny — *Pieśni nabożne* — okazał się wybitnym osiągnięciem Karpińskiego w zakresie adaptacji folklorystycznej. Nowatorstwo stało się tu źródłem niezwyklej popularności⁵. Najbardziej upowszechnione z tego zbioru — *Pieśń poranna* i *Pieśń wieczorna* — są od pokoleń śpiewane przez ludzi, którzy być może nawet nigdy nie interesowali się nazwiskiem ich twórcy⁶. Z kolei *Pieśń o Narodzeniu Pańskim*, całkowicie już oderwaną od swego autora, umieszczano w zestawieniu znacznie starszych pieśni bożonarodzeniowych⁷.

Można śmiało uznać, że wspomniane tu pieśni: *Kiedy ranne wstają zorze*, *Wszystkie nasze dzienne sprawy*, czy kolęda *Bóg się rodzi* dzięki swej powszechności zasłużyły wręcz na miano pieśni narodowych⁸.

Pierwodruk kancjonału z 1792 roku zawiera 29 pieśni oraz 20 psalmów, które poeta włączył do zbioru z wcześniej wydanego *Psalterza*. Autorowi udało się w ten sposób zrealizować naczelną ideę kancjonału, zarysowując w zbiorze wyraźne grupy tematyczne, związane z rokiem liturgicznym, kalendarzowym, porą dnia, z poszczególnymi etapami życia człowieka, a także z nurtem pieśni religijno-etycznych i patriotycznych⁹.

Osobne zagadnienie stanowi dobór melodii do poszczególnych tekstów poetyckich. Sam pisarz dawał wskazówkę przy niektórych utworach, na jaką „nutę” należy je wykonywać, odwołując się do znanych w tamtym czasie pieśni religijnych. W sumie 20 utworów (spośród 29 pieśni) ma oznaczenie melodyczne. Nieraz właśnie te melodie, z którymi poeta wiązał swoje wiersze, wpływały na społeczny zasięg utworu. Do innych tekstów, pozbawionych muzycznych

³ W. S m a s z c z: *Rzecz o Franciszku Karpińskim. Obsypany Twymi dary*. Białystok 2000, s. 182.

⁴ „Pospółstwo” — towarzystwo, społeczność, społeczeństwo. Termin ten należy rozumieć szerzej aniżeli tylko w rozumieniu ludu wiejskiego czy miejskiego. Zob. *Słownik języka polskiego*. Red. A. Kryński, W. N i e d ź w i e d z k i. T. 4. Warszawa 1908, s. 755.

⁵ R. Sobol: *Karpiński Franciszek*. W: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*. T. 1. Red. J. Krzyżanowski, Cz. Hernas. Warszawa 1984, s. 421. Oskar Kolberg, gromadząc pieśni ludowe, wprowadzał również do wydawanych przez siebie zbiorów pieśni popularne, autorstwa wybitniejszych poetów, w tym również Franciszka Karpińskiego, wykonywane w dworach ziemiańskich i miastach. Były one publikowane w osobnym rozdziale: *Dwory i miasta*. E. Millerowa, A. Skrukwa: *Oskar Kolberg (1814—1890)*. W: *Dzieje folklorystyki polskiej 1864—1918*. Red. H. Kapełus, J. Krzyżanowski. Warszawa 1982, s. 85—86.

⁶ Cz. Miłosz: *Historia literatury polskiej do roku 1939*. Przeł. M. Tarnowska. Kraków 1993, s. 219.

⁷ Ibidem, s. 219.

⁸ R. Wojciechowski: *Ludowość*. W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa. Wrocław 1991, s. 516.

⁹ M. Pawłowiczowa: *Wstęp*. W: *Wybór „Pieśni nabożnych” Franciszka Karpińskiego oraz „Psalmów” w jego tłumaczeniu*. Oprac. ks. A. Reginek. Katowice 2001, s. 7 nlb.

wskazówek, próbowano później opracowywać nowe czy też dostosowywać znane wersje melodyczne, tak jak w wypadku wspomnianej już pieśni bożonarodzeniowej *Bóg się rodzi*, do której tekstu albo dostosowywano jedną z anonimowych wersji melodycznych kolędy *W żłobie leży*¹⁰, albo też adaptowano melodię poloneza koronacyjnego królów polskich, popularnego od czasów Stefana Batorego¹¹. Fakt, że Karpiński układał swoje poetyckie teksty pod melodie, stanowi potwierdzenie muzycznych zamiłowań poety. Wspominał o nich Julian Ursyn Niemcewicz, opisując w swych pamiętnikach odwiedziny u Karpińskiego: „Już było późno w wieczór; zajechałem do skromnego białego domku, otwieram drzwi i postrzegam męża ze 30 lat mającego, w podwłosniku, z rozpuszczonymi włosami, grającego na gęśli i śpiewającego. Nie można było w przyzwoitszej postawie znaleźć poety” (*Pamiętnik czasów moich*. T. 1. Warszawa 1957, s. 147)¹². Być może Karpiński grał także na gitarze, gdyż w pierwszej połowie XIX wieku był to instrument bardzo popularny i znajdował się w licznych domach mieszczańskich i drobnoszlacheckich¹³.

Niewątpliwie pisarz był entuzjastą śpiewów, rozmiłowanym w pieśniach. Potwierdził to osobistym wyznaniem, iż „w pieśni mojej szczere serce najwięcej mówi”, zawartym w liście z 20 maja 1792 roku, pisanym z Zabłudowa¹⁴ do Marcina Poczobuta-Odlanickiego, matematyka, astronoma, profesora i rektora Akademii Wileńskiej. Temu przyjacielowi Karpiński przesłał, jeszcze podczas pobytu w Białymstoku 6 sierpnia 1787 roku, pierwsze 3 utwory z cyklu *Pieśni nabożnych* (*Pieśń poranną*, *Pieśń podczas pracy*, *Pieśń wieczorną*). Poeta wysyłał te świeżo napisane *Pieśni nabożne* z nadzieją, że „śpiewać je wkrótce w kościele będą”¹⁵.

Od tamtego czasu zbiorek wydawano już ponad 30 razy. Na uwagę zasługują miejsca druku. W XVIII wieku były to: Supraśl, Wilno, Kraków; w XIX wieku: Warszawa, Wilno, Wrocław, Bochnia, Lipsk, Kraków, Kołomyja, Lwów, przy czym na Śląsku edycja ukazała się po raz pierwszy we Wrocławiu w 1826 roku, to jest w rok po śmierci poety. Utwory z tomu *Pieśni nabożnych*, a także przekłady psalmów zaczerpnięte z *Psalterza* Karpińskiego wcześniej

¹⁰ T. Chachulski: *Franciszek Karpiński jako poeta religijny*. W: *Motywy religijne w twórczości pisarzy polskiego Oświecenia*. Red. T. Kostkiewiczowa. Lublin 1995, s. 187.

¹¹ W Polsce XVII w. daje się zauważyć sarmatyzację muzyki kościelnej. Wchłania ona świecką muzykę wokально-instrumentalną do tego stopnia, iż wiele pieśni nabożnych śpiewano na popularne świeckie melodie. Stąd prawdopodobne przypisanie melodii koronacyjnego poloneza królów polskich do słów kolędy *Bóg się rodzi*. Zob. J. Tańbier: *Szlachta i teologowie. Studia z dziejów polskiej kontrreformacji*. Warszawa 1987, s. 255–256.

¹² *Franciszek Karpiński. Historia mego wieku i ludzi, z którymi żyłem*. Oprac. R. Sobol. Warszawa 1987, s. 232, przypis 74.

¹³ Por. T. Strumiłło: *Szkice z polskiego życia muzycznego XIX w.* Kraków 1954, s. 144.

¹⁴ List Franciszka Karpińskiego do Marcina Poczobuta, podaje za: J. Platt: *Karpinszciana wileńskie*. W: *Miscellanea z doby Oświecenia*. Red. R. Kaleta. T. 2. Wrocław—Warszawa—Kraków 1965, s. 264.

¹⁵ *Korespondencja Franciszka Karpińskiego...*, s. 30–33.

wprowadzano do modlitewników i kancjonałów, w tym również ewangelickich, np. pojawiają się już w *Pieśnioksięgu...* Mrongowiusza z 1803 roku¹⁶, a żywa recepcja tych utworów może stanowić potwierdzenie ich ponadczasowych walorów poetyckich, religijnych i patriotycznych.

Niniejszy artykuł przedstawia częściowe wyniki szerzej zakrojonych badań nad recepcją religijnej twórczości Karpińskiego. Ta fragmentaryczność dotyczy zarówno miejsca pochodzenia przekazów źródłowych, zawężonego do terenu Śląska Cieszyńskiego, jak i ram czasowych — XIX wiek.

W przeprowadzeniu badań próbowano dotrzeć do wszelkich dostępnych dziś przekazów źródłowych: modlitewników, kancjonałów, chorałów, zarówno katolickich, jak i ewangelickich, wydanych na Śląsku Cieszyńskim w XIX wieku. Te wszystkie, aktualnie dostępne źródła zostają przedstawione w osobnym wykazie — jest ich w sumie 36, w tym 28 katolickich, 8 ewangelickich, przy czym pominięto w tym zestawieniu wielokrotne wydania niektórych zbiorów, mające charakter stereotypowy, nie wnoszące zmian w interesującym nas zasobie utworów.

Większość publikacji wyszła z uruchomionej w 1806 roku pierwszej drukarni w Cieszynie i w całym Księstwie Cieszyńskim, należącej do rodziny Prochasków. Był to jeden z największych i najnowocześniejszych zakładów typograficznych w monarchii austriackiej, a jego druki przenikały do rozbiorowej Polski¹⁷. Sporo też zbiorów wychodziło z drukarni Edwarda Feitzingera, specjalizującej się w wydawaniu wielkich śpiewników¹⁸. Z usług oficyn Prochaski i Feitzingera korzystało także, w początkowym etapie swej działalności, bardzo zasłużone w publikacji modlitewników i kancjonałów „Dziedzictwo Błogosławionego Jana Sarkandra” założone w 1873 roku¹⁹.

¹⁶ Pełny tytuł tego zbioru: *Pieśnioksiąg, czyli Kancjonał gdański zamykający w sobie treść i wybór pieśni nabożnych, z większej części starych, tak teraz wyporzędzonych, iż może obok Prusko-Polskiego tudzież łącznie z Nowym Pruskim Pieśnioksięgiem przy nabożeństwie być używany, oraz modlitwami, kollektami i dogodnymi trzema rejestrami opatrzony*. Gdańsk 1803, drukował J.E.F. Müller. W. Chojnacki: *Bibliografia polskich druków ewangelickich Ziem Zachodnich i Północnych 1530—1939*. Warszawa 1966, s. 150, nr 1723.

¹⁷ M. Pawłowiczowa: *Książka polska i biblioteka na Śląsku Cieszyńskim w latach 1740—1920*. Katowice 1986, s. 27. Twórcą tej oficyny był Fabian Beinhauer, ale krótko po zainicjowaniu działalności przejął ją pochodzący z Pragi typograf Tomasz Prochaska, a jego potomkowie prowadzili drukarnię, z pewnymi przerwami, aż do II wojny światowej. Zob. również Eadem: *Cieszyńskie druki religijne XIX wieku. Przegląd zagadnień w świetle dotychczasowych badań*. W: „Śląskie Miscellanea”. T. 12. Red. J. Malicki, K. Heská-Kwaśniewicz. Katowice 1999, s. 37.

¹⁸ M. Pawłowiczowa: *Dzieje Polski i Śląska w drukach regionalnych z drugiej połowy XIX wieku*. W: *Książka polska na Śląsku w drugiej połowie XIX wieku. Zarys problematyki*. Red. M. Pawłowiczowa. Katowice 1992, s. 108; J. Broda: *Wydawnictwa ludowe Edwarda Feitzingera*. W: *Z dziejów cieszyńskiego drukarstwa*. Red. A. Gładysz. Bielsko-Biała 1982, s. 94—107.

¹⁹ W. Pawłowiczówna: *Działalność wydawnicza „Dziedzictwa Błogosławionego Jana Sarkandra” w Cieszynie w XIX wieku*. W: *Książka polska na Śląsku...*, s. 176.

Przekazy źródłowe

Chronologiczne zestawienie źródeł zawierających teksty utworów religijnych Karpińskiego

Przekazy źródłowe katolickie

- Książka Modlitewna dla Katolickiej Młodzieży szkolnej iako też Dorostej Od pewnego Księdza Świeckiego* [ks. Jan Brzuska], diecezji Wrocławskiej austriackiego Cesarzkiego Krolewskiego Słońska. Za pozwoleniem duchownej i świeckiej Zwierzchności. W Cieszynie 1823, w drukarni Tomasza Prochaski.
- Praca codzienna, coroczna i całowznowna każdego Chrzęścianina katolickiego, albo Książka modlitewna i Kancjonał dla katolików, z różnych ksiąg nabożnych i śpiewników zebrana.* [ks. Antoni Janusz]. Za zezwoleniem Najprzewielebniejszego Pasterza Naszego Henryka, Księcia Biskupa Wrocławskiego, w Cieszynie. Drukiem Karola Prochaski 1857; drugie wyd. z dodatkiem, Cieszyn 1858 [do 1905 r. — 6 wydań].
- Kancjonał katolicki mniejszy i razem Książka modlitewna wyjęta z „Pracy” śp. Ks. Antoniego Janusza, Plebana Zebrzydowskiego i z dodatkiem osobliwych nabożeństw i pieśni* wydana przez ks. Jana Żmijkę, Wikarego w Frysztacie. Za zezwoleniem Przewielebnego K. B. Wikariatu Jeneralnego w Cieszynie. Opawa 1862, czcionkami Antoniego Pawliczka; drugie wyd. poprawne i pomnożone, Opawa 1863; wyd. trzecie, Opawa 1868; kolejne 6 wydań: Cieszyn 1871, 1875, 1877, 1883, 1885, 1887.
- Kancjonał i książka modlitewna na cały rok. Do nabożeństwa kościelnego i domowego.* (Zbiór anonimowy). Cieszyn 1865, drukiem i nakładem Karola Prochaski.
- Kancjonał katolicki i razem Książka modlitewna pierwotnie ułożona przez śp. Ks. Antoniego Janusza, Plebana Zebrzydowskiego, a teraz dla większej wygody katolików śląskich opracowana i po trzeci raz wydana przez ks. Jana Żmijkę, Wikarego w Frysztacie.* Za pozwoleniem zwierzchności Duchownej. Opawa 1868, czcionkami Antoniego Pawliczka, nakładem wydawcy [tzw. *Kancjonał Wielki*]; wyd. czwarte dokonane przez „Dziedzictwo bł. Jana Sarkandra”, Cieszyn 1878, nakład Feitzingera i dodatek do *Wielkiego Kancjonatu* ks. Janusza; następne wyd., Cieszyn 1891.
- Droga do niebieskiej Ojczyzny, czyli Książka do nabożeństwa dla chrześcian prawowiernych rzymsko-katolickich ułożył i wydał ks. Józef Guziur, pleban w Jaworzu.* Wiedeń 1868, drukiem Mechitarystów; drugie wyd., Bielsko 1873.
- Śpiewnik dla młodzieży i razem kancjonał katolicki i Książka modlitewna. W Fraszcie* [Frysztacie] [1871?], nakładem Jana Wrany; czwarte wyd., Frydek [b. r.], nakładem Józefa Zawadzkiego.

Śpiewnik kościelny i książeczka dla młodzieży, razem Kancjonałek katolicki. Za pozwoleniem Zwierzchności Duchownej przewielebnego k. b. wikarjatu je-neralnego w Cieszynie, nakładem Edwarda Feitzingera [tzw. Kancjonałek katolicki]. Wyd. piąte, Cieszyn 1873; cztery wyd. w latach 1878—1891.

Mały kancjonał najużywańszych do nabożeństwa Pieśni z dodatkiem zwykłych modlitw [oprac. ks. Jan Żmijka], wydany przez „Dziedzictwo błog. Jana Sarkandra”. Za pozwoleniem Zwierzchności Duchownej. Cieszyn 1886, nakładem „Dziedzictwa”, czcionkami G. Axtmanna w Frysztacie.

Przekazy źródłowe ewangelickie

Kancjonał, czyli Śpiewnik dla Chrześcian ewangelickich, zebrany i ułożony za staraniem ewangelickiego duchowieństwa w C. K. Śląsku. Cieszyn 1865, nakładca ks. Jerzy Heczko, czcionkami Karola Prochaski [zbiór miał 16 wydań do r. 1914, a w sumie do 1983 r. doczekał się 25 wydań]²⁰.

Kancjonał zawierający w sobie Pieśni chrześcijańskie z przydatkiem Modlitew dla użytku młodzieży ewangelickiej. Cieszyn 1882, nakład E. Feitzingera, druk H. Feitzingera.

Chronologiczne zestawienie źródeł zawierających melodie do utworów religijnych Karpińskiego

Przekazy źródłowe katolickie

Chorał, czyli zbiór melodyj do kancjonału katolickiego ks. A. Janusza używanego na Śląsku i w Galicji ułożony na cztery głosy do grania na organach i śpiewania. Lipsk 1873. F.A. Brockhaus [zbiór anonimowy, zawierający melodie między innymi do 10. utworów religijnych Karpińskiego oraz tony psalmów].

Chorbuch A. [Emiliana] Schindlera²¹ do kancjonałów Lehnera, Ondereka i Janusza. Cieszyn 1890, Verlag von Eduard Feitzinger [zbiór obejmuje dwie części: czeską i polską, i zawiera melodie między innymi do 5. utworów religijnych Karpińskiego oraz tony psalmów].

²⁰ Według innych opinii *Kancjonał* Heczki miał 21 wydań — ostatnie w 1954 r. Zob. J. Szturc: *Ewangelicy w Polsce. Słownik biograficzny XVI—XX wieku*. Bielsko-Biała 1998, s. 118. Faktem jest, że w roku 1956 został wydany nowy śpiewnik ewangelicki z przeznaczeniem dla całego kraju, opublikowany przez Naczelną Radę Kościoła (Konsystorz), ale niektóre parafie diecezji cieszyńskiej nadal trwały przy *Kancjonale* Heczki. J. Gross: *Historia powstania nowego „Śpiewnika ewangelickiego”* (2002). W: *Życie i działalność ks. Rudolfa Tomanka. W trosce o zachowanie religijnej i kulturowej tożsamości Śląska Cieszyńskiego*. Red. ks. J. Budnik. Cieszyn 2002, s. 84.

²¹ Inicjał odnosi się do imienia Emilian (Aemilian), a wynika z używanej w zbiorze pisowni.

Przekazy źródłowe ewangelickie

Chorały — zbiorek melodii używanych w Kościele ewangelickim, prawdopodobnie przepisanych z *Choralnika* J. Winklera z Nawsia. Cieszyn 1845 (?), albo z *Choralnika* Jerzego Klusa²². W zbiorze znajdują się między innymi 3 melodie pieśni, do których odwołuje się Jerzy Heczko w swoim *Kancjonale*, przy utworach Karpińskiego.

Melodie pieśni kościelnych używanych w zborach ewangelickich na Szląsku. Wydał Jerzy Klus, nauczyciel i organista przy kościele ewangelickim w Cieszyńcu. Cieszyn. Nakładem wydawcy 1886 [wyd. drugie — 1903 (?)]. Zbiorek zawiera między innymi 4 melodie pieśni, do których odwołuje się Jerzy Heczko przy utworach Karpińskiego.

Najważniejsze przekazy źródłowe porównawcze — pozacieszyńskie**Katolickie**

Śpiewnik. Ks. Pankracy Folwarski. Kraków 1802.

Kancjonał katolicki [...]. P. H. [Petrus Hlubek] Opole 1840.

Śpiewnik kościelny [...], X. M.M. Mioduszewski. Kraków 1838—1853.

Dostateczny śpiewnik kościelny [...]. Wyd. K. Piekoszowski. Piekary 1850 (wyd. 2. z 1856).

Chorał. Józef Nachbar—Bernard Bogedain. Berlin—Opole 1856.

Zbiór pieśni z melodiami [...]. Teofil Klonowski. Z. 7 i 8. Poznań 1859.

Szczeble do nieba. Teofil Klonowski. Poznań 1867.

Ewangelickie

Kancjonał zawierający pieśni chrześcijańskie [...]. Brzeg 1802.

Kancjonał zawierający pieśni [...]. Wyd. R. Fiedler. Brzeg, druk. Klockau 1859 (wyd. kolejne 1880).

Śpiewnik Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego w Królestwie Polskim. Warszawa 1899.

²² Taką uwagę umieścić na wstępnej karcie zbioru Tadeusz Sikora, będący posiadaczem jedynego znanego egzemplarza. Por. „Rocznik Ewangelicki” [Warszawa] 1925.

Analiza tekstów

Utwory religijne (pieśni, psalmy) Karpińskiego występujące w przekazach źródłowych

Szczegółowa analiza badanych przekazów źródłowych pozwoliła na wyodrębnienie w nich w sumie 28 utworów religijnych Karpińskiego, pochodzących ze zbioru *Pieśni nabożnych* i księgi *Psalterza*.

Zasób ten tworzy 15 pieśni (z 29. znajdujących się w pierwotnej edycji *Pieśni nabożnych*) oraz 13 psalmów (w tym 3 z grupy 20. psalmów znajdujących się we wspomnianym zbiorze). Tak więc w sumie z 49. utworów całego zbioru *Pieśni nabożnych*, w cieszyńskich modlitewnikach i kancjonatach XIX wieku pojawia się 18, co stanowi ponad jedną trzecią całego zasobu i wskazuje na dość żywą recepcję religijnej twórczości Karpińskiego na terenie Śląska Cieszyńskiego.

Najczęściej pojawiającym się w cieszyńskich zbiorach utworem religijnym Karpińskiego jest *Pieśń poranna — Kiedy ranne wstają zorze* — odnotowana 11 razy pośród 12. przekazów źródłowych. Równie popularną pieśnią jest *Boże z Twoich rąk żyjemy*, z przeznaczeniem jako *Pieśń podczas pracy w polu* czy też jako *Pieśń żniwna* — występuje ona w 8. źródłach. Kolejna znana *Pieśń wieczorna — Wszystkie nasze dzienne sprawy* — pojawia się siedmiokrotnie, a królowa polskich kolęd *Pieśń o Narodzeniu Pańskim — Bóg się rodzi, moc truchleje* — jest odnotowana pięciokrotnie.

Incipity pozostałych pieśni:

Będę cierpiał, bom zasłużył	— <i>Pieśń o cierpliwości chrześcijańskiej</i>
Ciebie, Boże, lud Twój wzywa	— <i>Pieśń o deszcz</i>
Dosyć, Boże, deszcze lały	— <i>Pieśń o pogodę</i>
Duchu Boży mieszkaj z nami	— <i>O Duchu Świętym</i>
Nie próżność Boga	— <i>Pieśń o dniu sądnym</i>
Niebieskiego dworu Pani	— <i>Pieśń do Najświętszej Maryi Panny</i>
Opatrzny Boże	— <i>O Opatrzności Boskiej</i>
Oto, Boże, serc tych dwoje	— <i>Pieśń podczas ślubów małżeńskich</i>
We dnie i w nocy	— <i>Pieśń o powinnościach chrześcijańskich</i>
Zmarły człowiecze	— <i>Pieśń przy pogrzebie zmarłego</i>
Zróbcie Mu miejsce	— <i>Pieśń na procesję Bożego Ciała</i>

Zasób psalmów wiąże się przede wszystkim z nabożeństwem niesporów niedzielnych i Maryjnych, wchodzących w skład Liturgii godzin Kościoła katolickiego. Pierwotnie liczba psalmów stosowanych w tym nabożeństwie była zmienna i wahała się od 4. do 18. wybranych ze 150. utworów starotestamental-

nej *Księgi Psalmów*²³. Od XVII wieku utrwalił się pewien cykl, którego podstawę stanowi pięć psalmów i ten schemat obowiązywał aż do Soboru Watykańskiego II. W ramach tego cyklu ustalony został pewien kanon psalmów od 109. do 116. oraz w nieszporych Maryjnych psalmy: 121., 126. i 147. Oprócz tych „kanonicznych” psalmów, związanych ściśle z nieszporymi, w badanych przekazach źródłowych pojawiają się także jeszcze inne: psalm 8., 127., 129. i 131., przy czym w tej grupie najczęściej występującym w modlitewnikach i kancjonalach jest psalm 129., oznaczony jako psalm pokutny.

Spośród badanych źródeł najwięcej utworów Karpińskiego znajduje się w *Kancjonale* Janusza, tzw. *Wielkim*, opracowanym przez ks. Żmijkę, wydany w 1868 roku. Zbiór ten zawiera 10 pieśni i 12 psalmów. Następny większy zasób utworów można wyodrębnić w anonimowym *Kancjonale* z 1865 roku — w sumie 12 pieśni i 9 psalmów, nieco mniej utworów znajduje się w pierwszym wydaniu *Kancjonatu* Janusza — *Pracy codziennej* z 1857 roku — jest tam 9 tekstów *Pieśni nabożnych*, ale tylko jeden psalm w przekładzie Karpińskiego. Jeszcze dwa zbiory zasługują na podkreślenie: modlitewnik ks. Guziura, wydany w Bielsku w 1873 roku, zawierający 7 pieśni i 9 psalmów, oraz ewangelicki *Kancjonał* ks. pastora Heczki z 1865 roku, w którym znajduje się 7 pieśni. Pozostałe modlitewniki i kancjonały charakteryzują się mniejszym zasobem pieśni, zawierają też uboższy zasób utworów Karpińskiego, chociaż w niektórych zbiorach (np. w kancjonale Żmijki z 1868 r.) pojawia się większa liczba psalmów (11).

Wariabilność tekstów w porównywanych źródłach

Szczegółowa analiza tekstów utworów religijnych Karpińskiego, występujących w badanych przekazach źródłowych, i porównanie tych wersji z pierwowzorem, pozwalają na sformułowanie pewnych wniosków natury ogólniejszej. Z utworów zaczerpniętych ze zbioru *Pieśni nabożnych* największą wariabilność wykazuje pieśń *Boże z Twoich rąk żyjemy*. W pierwowzorze nosi ona tytuł *Pieśń podczas pracy w polu* i liczy 4 strofy²⁴. Natomiast w *Kancjonale* Janusza z 1857 roku oraz w *Kancjonale* tzw. *Wielkim* z 1868 roku, a także w anonimowym *Kancjonale* z roku 1865 pieśń ta pojawia się dwukrotnie: pierwszy raz w dziale *Pieśni przy pracy*, z dołączonymi trzema nowymi strofami tekstu, drugi raz w dziale *Pieśni przygodne. Na podziękowanie za żniwa* — w tym wypadku opuszczono czwartą strofę pierwowzoru Karpińskiego, wprowadzając sześć

²³ J. Gładysz: *Nieszpory — wokalnie-instrumentalna forma w polskiej muzyce religijnej XVIII wieku na przykładzie twórczości S.F. Lechleitnera*. „Rocznik Teologiczno-Kanoniczny” 1987, T. 34, z. 7, s. 339.

²⁴ [F. Karpiński]: *Pieśni nabożne*. Supraśl 1792, s. 76—77.

zupełnie nowych zwrotek tekstu, tematycznie związanych z podziękowaniem za ziemskie plony²⁵.

Identyczne zjawisko rozbudowywania oryginalnego, pierwotnego tekstu Karpińskiego we wspomnianej pieśni znajdujemy w przekazie porównawczym — w *Dostatecznym śpiewniku kościelnym* K. Piekoszowskiego, wydanego w Piekarach w 1850 roku. W *Kancjonale katolickim mniejszym* ks. Żmijki pojawia się tylko jedna, żniwna wersja tego śpiewu z równie rozbudowaną strukturą.

Wersja przedstawiona w obydwu kancjonałach ewangelickich jest natomiast zdecydowanie bliższa pierwowzorowi, obejmuje, tak jak u Karpińskiego, cztery strofy, z tym, że w *Kancjonale* Heczki występuje w dziale: *Pory roku. Wiosna*, podczas gdy w kancjonale młodzieżowym w dziale: *Różne potrzebne pieśni. Pieśni szczególne. Rolnik podczas pracy w polu*. Niewielkie warianty tekstowe w tych dwóch zbiorach są identyczne z tekstem w porównywanym *Kancjonale* ewangelickim, wydanym przez Fiedlera w Brzegu w 1859 roku.

Kolejna wariabilność tekstu dotyczy popularnej pieśni bożonarodzeniowej z incipitem „Bóg się rodzi, moc truchleje”. W *Kancjonale* Janusza drugi wers brzmi „moc słabnieje”²⁶, ponadto duże zmiany pojawiają się w ostatniej, piątej strofie, sformułowanej następująco²⁷:

Podnieś rękę Boże Dziecię!
Pobłogosław nas łaskawie!
W dobrych radach, w dobrym bycie,
A najbardziej w dusznej sprawie;
By się nam niebo dostało,
Oto Cię dziś upraszamy:
A Słowo Ciałem się stało
I mieszkało między nami.

Prawie identyczne zmiany (oprócz rozdzielnie zapisanego *O to* w 5,6) występują w katolickim *Kancjonałku* z 1873 roku, ale także w znacznie wcześniej-

²⁵ Zob. *Praca codzienna. Książka modlitwenna i Kancjonał* ks. A. Janusza. Cieszyn 1857, s. 111 i 950.

²⁶ „Truchleć” — przenośnie: niknąć w oczach, wtleć, schnąć, słabieć, spadać z sił (wg: J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki: *Słownik języka polskiego ułożony przez Wł. Niedźwiedzkiego*. T. 7: T—Y. Warszawa 1919, s. 123. W *Kancjonale* z 1865 r., przywrócono autentyczną wersję „truchleje” i tak jest w większości porównywanych przekazów źródłowych. Może to stanowić pewien argument za proveniencją tego kancjonału spoza terenu Śląska Cieszyńskiego. Por. E. Poloczek: *Z dziejów polskich śpiewników katolickich na Śląsku Cieszyńskim — Kancjonał i Książka Modlitwenna na cały rok z 1865 roku*. „Śląskie Studia Historyczno-Teologiczne” 1992/1993, T. 25—26, s. 253.

²⁷ *Praca codzienna...*, s. 326.

szym przekazie źródłowym — *Kancyonale* wydany w Opolu w 1840 roku²⁸. Tak więc termin „słabnieje” nie byłby wyłącznie stosowanym w przekazach cieszyńskich.

Najczęściej występującym w badanych źródłach utworem Karpińskiego jest pieśń poranna *Kiedy ranne wstają zorze*. Charakterystyczną cechą cieszyńskich przekazów katolickich stanowi rozszerzenie tekstu o dołączoną piątą strofę, mającą charakter hymnicznej doksologii:

Boże! w Trójcy niepojęty,
Ojcze, Synu, Duchu Święty
Tobie chwałę oddajemy,
Byś nas poświęcił prosimy.

Taką samą strukturę pieśni przedstawia śpiewnik Piekoszowskiego, a nie ukazują jej ważniejsze źródła porównawcze, a także przekazy ewangelickie.

Interesujące wnioski można wysnuć również, porównując wersje tekstowe popularnej pieśni wieczornej *Wszystkie nasze dzienne sprawy*. Cieszyńskie druki katolickie, w tym również wydany w Bielsku modlitewnik Guziura, konsekwentnie przedstawiają wersję z dodaną czwartą strofą, której nie ma w pierwowzorze, nie ma jej także w źródłach ewangelickich oraz w znaczących przekazach porównawczych, takich jak śpiewnik Folwarskiego czy Mioduszewskiego. Pojawia się natomiast dosyć często w przekazach górnośląskich, począwszy od śpiewnika Piekoszowskiego. Dołączona strofa ma charakter doksologii, typowej dla struktury hymnów brewiarzowych:

A gdy już niebo osiędziem,
Tobie wspólnie śpiewać będziem,
Boże w Trójcy niepojęty,
Święty na wiek wieków Święty!

Porównanie poszczególnych wersji psalmów pozwala wyodrębnić nieliczne warianty w stosunku do pierwowzoru. Najbardziej charakterystyczne zmiany w cieszyńskich przekazach źródłowych dotyczą psalmu 113 (112) — *Chwalcie o dziatki najwyższego Pana*. Następujące warianty tekstowe zdecydowanie odróżniają tę wersję od innych źródeł porównawczych, w tym np. od śpiewnika Piekoszowskiego, gdzie tekst psalmu jest identyczny z pierwowzorem²⁹, a zbliżają do krakowskiego śpiewnika Folwarskiego:

²⁸ *Kancjonał katolicki zawierający Modlitwy i Pieśni [...] Podług Rytułu Diecezji Wrocławskiej sporządzony [...] nakładem Księdza P. H. [Petrus Hlubek, dawniej interpretowano jako Piotr Hawryłowicz] wydany. W Opolu 1840, drukowano u H.F. Erdmanna Raabe, Pieśni godowa na s. 150—151.*

²⁹ 1, 3—4: Jego niech imię w uszach ludzkich słynie, Póki wiek późny swoim torem płynie; 3, 1: Kto się wždy; 4, 2: ławie.

- 1,3 Niech Imię Pańskie przebłogosławione
 1,4 Po wszystkie wieki będzie pochwalone
 3,1 I któż się
 4,2 na krześle

Ponadto nieco większą wariabilność tekstu w odniesieniu do pierwowzoru, można zauważyć w przekazach cieszyńskich w wypadku psalmu 115 z incipitem „W zapędzie myśli”, mającego zastosowanie w nieszpórach na uroczystość Bożego Ciała. Źródła cieszyńskie ukazują ten psalm konsekwentnie ze zmianą układu wersetów psalmowych, wynikającą ze zmiany rymu z przeplatane go abab (tak jest w pierwowzorze) na rym parzysty aabb. Należy przypuszczać, że taka zmiana była wynikiem przystosowania tekstu do przebiegu melodycznego.

Przykładowo, pierwsza strofa psalmu w przekazach cieszyńskich brzmi:

W zapędzie myśli tak mi się zdało; Gdy to na ludzi wyznają śmiało!
 Upokarzam się ustami memi: Że każdy człowiek kłamca na ziemi.

W *Psalterzu* Karpińskiego układ wersetów jest następujący:

W zapędzie myśli tak mi się zdało, Upokarzam się ustami memi;
 Gdy to na ludzi wyznają śmiało, Że każdy człowiek kłamca na ziemi.

Recepcja psalmów w przekładzie Karpińskiego, zwłaszcza w nieszpórach niedzielnych i świątecznych badanych modlitewników i kancjonałów XIX-wiecznych, zaprzecza opiniiom, że *Psalterz* ten nigdy się nie upowszechnił albo że nie występował samodzielnie³⁰. Wersje tekstowe psalmów w drukach cieszyńskich są bardzo zbliżone do pierwowzoru, ale przedstawiają również charakterystyczne zmiany, które mogą wskazywać na pośrednie źródła proveniencji.

³⁰ Taką negatywną opinię co do upowszechnienia *Psalterza* podaje m.in. T. Chachulski: *Franciszek Karpiński jako poeta religijny...*, s. 177—178, powołując się na wcześniejsze, krytyczne wypowiedzi P. Kwoczyńskiego w jego publikacji „*Psalterz*” Karpińskiego i jego stosunek do „*Psalterza*” Kochanowskiego. Lublin 1907. Cały *Psalterz* Karpińskiego został włączony np. do śpiewnika P. Folwarskiego, s. 1—98, a w nabożeństwach nieszpórów zamieszczonych w modlitewnikach XIX-wiecznych i późniejszych zauważa się wręcz dominację przekładu psalmów Karpińskiego.

Analiza melodii

Według dotychczasowych badań pierwszym zbiorem melodii polskich pieśni katolickich na Śląsku Cieszyńskim jest anonimowy *Chorał do kancjonatu katolickiego* ks. Janusza, wydany w Lipsku w 1873 roku. Zgodnie z informacją podaną w słowie wstępnym autor zbioru czerpał zarówno opracowania melodyczne, jak i towarzyszenia organowe ze znanych już zbiorów ks. Bogedaina (Nachbara), Klonowskiego, ks. Bradacza, ks. Fryczaja, Muthwilli i innych nie wymienionych autorów, niektóre z pieśni opracował osobiście. W sumie zbiór zawiera incipity 550. ponumerowanych melodii; z wyjątkiem jednej (nr 550) wszystkie pozostałe mają opracowane towarzyszenie organowe. Z interesującego nas zbioru pieśni Karpińskiego *Chorał do kancjonatu...* zawiera opracowania melodyczne 10. utworów i są to wersje ściśle związane z oryginalnym tekstem, występujące w zbiorze jednorazowo.

Ksiądz Janusz w dodatku do przedmowy (*Uwiedomienie względem melodyj*), zamieszczonym w drugim wydaniu swego kancjonatu, podaje ważną informację dotyczącą źródeł melodii, odwołując się do *Chorału*, który wydał w 1856 roku ks. Bernard Bogedain z Opola, a opracował muzycznie Józef Nachbar. Dodatkowe inne melodie, nie występujące w *Chorale*, znajdowały się u nieznanego bliżej nauczyciela szkoły parafialnej w Zebrzydowicach. Należy przyjąć, że melodie w anonimowym *Chorale do kancjonatu...* z 1873 roku, w dużej mierze pokrywały się z wersjami rozpowszechnionymi w innych częściach Śląska, ale są też wersje melodyczne identyczne z bardzo popularnymi opracowaniami Teofila Klonowskiego, wydawanymi w Poznaniu. Na przykład wersja pieśni *Kiedy ranne wstają zorze*, zanotowana w *Chorale do kancjonatu...* Janusza, jest identyczna z wersją melodii ze zbioru Klonowskiego z 1859 roku³¹, a odbiega znacznie od wersji *Chorału* Nachbara³².

Chorał Schindlera z 1890 roku jest dwukrotnie uboższy w zasób melodii od *Chorału do kancjonatu...* i zawiera 259 śpiewów, w tym są tylko 4 melodie do tekstów Karpińskiego. W słowie wstępnym ks. Schindler zaznaczył, że polska część chorału stanowi zasadniczo melodyczne opracowanie *Kancjonatu katolickiego* ks. Janusza, przy czym wersje melodyczne wywodzą się z chorałów Bo-

³¹ Por. *Zbiór pieśni z melodyjami w Kościele rzymsko-katolickim od najdawniejszych czasów używanych; uskuteczniiony przez Teofila Klonowskiego, Nauczyciela przy Król. Katol. Naucz. Seminarium w Poznaniu. Zeszyt 7 i 8. Poznań 1859. Nakładem i drukiem Ludwika Merzbacha, nr 358, s. 838—839.*

³² *Chorał, czyli dostateczny zbiór melodyj do przeszło 700 pieśni katolickich w języku polskim. Ułożony na cztery głosy do grania na organach i śpiewania przez Józefa Nachbar, Nauczyciela przy Król. Katol. Seminarium naucz. w Paradyżu, a wydany przez Ks. Bernarda Bogedain, Radcę [sic!] rejencyjnego, duchowego i szkolnego w Opolu. Drukiem W. Moeser w Berlinie 1856, mel. 93 na s. 56 i mel. 21 na s. 8.*

gedaina (Nachbara), Klonowskiego, w nieznaczej mierze ze zbioru Fryczaja, a także pewna część została opracowana przez samego Schindlera.

Melodie odnoszące się do tekstów Karpińskiego, zamieszczone w chorale Schindlera, wykazują zasadniczo wpływ innych, wcześniejszych opracowań. Przykładowo — oryginalna wersja melodyczna kolędy *Bóg się rodzi*, zdecydowanie odbiegająca od znanej dziś melodii w rytmie polonezowym, pojawia się też w *Chorale do kanjonatu...*, a została prawdopodobnie przejęta z *Chorału* Nachbara.

Na omówienie zasługują również opracowania melodyczne zawarte w małych zbiorach ewangelickich: anonimowym chorale (może Winklera z 1845?) oraz chorale Klusa z 1886 roku. Zbiory te przedstawiają na ogół typiczne melodie do tekstów pieśni, do których z kolei odsyła Heczko, a w wypadku utworów Karpińskiego są to adaptacje do melodii egzystujących z licznymi tekstami; tak np. pieśni *Boże z Twoich rąk* czy *Wszystkie nasze codzienne sprawy* mają odniesienie do wersji melodycznej związanej z tekstem popularnej pieśni *Panie Boże, niechże będzie*, którą Heczko określa jako pochodzenia czeskiego³³.

Podsumowanie

Niniejszy artykuł ukazuje wyniki przeprowadzonych dotąd badań nad recepcją religijnej twórczości Karpińskiego w modlitewnikach i kancjonałach cieszyńskich XIX wieku, z uwzględnieniem wszystkich dostępnych dziś przekazów źródłowych tej proveniencji. W sumie przeanalizowano 36 zbiorów, w tym 28 katolickich i 8 ewangelickich, przy czym pominięto w tym wykazie wielokrotne wydania stereotypowe. Spośród tych źródeł 9 przekazów katolickich i 2 zbiory ewangelickie zawierają teksty utworów religijnych Karpińskiego, natomiast wersje melodyczne dotyczące interesującej nas twórczości znajdują się w dwóch zbiorach katolickich i dwóch ewangelickich.

W wyniku przeprowadzonych analiz można potwierdzić dosyć żywą recepcję pieśni i psalmów Karpińskiego na Śląsku Cieszyńskim w XIX wieku — w sumie z 49. utworów całego zbioru *Pieśni nabożnych*, w cieszyńskich modlitewnikach i kancjonałach tego wieku występuje 18 pieśni, co stanowi ponad jedną trzecią całego zasobu. Bardzo wymowny jest fakt zamieszczania utworów Karpińskiego w zbiorach ewangelickich, w tym 7. pieśni w najbardziej rozpowszechnionym *Kancjonale* Heczki. Trudno dziś odpowiedzieć na pytanie, jaki-

³³ Por. *Cithara Sanctorum* ks. Jerzego Trzanowskiego (1592—1637), zbiór zawierający 412 religijnych pieśni protestanckich po słowacku, wydany w Lewoczy w 1635 r.

mi kryteriami kierowali się redaktorzy kancjonałów zarówno katolickich, jak i ewangelickich, dokonując wyboru owych utworów.

Największą popularność zyskały te pieśni, które wydają się dominować w ogólnopolskiej tradycji śpiewów religijnych. Najczęściej pojawiającym się w cieszyńskich zbiorach utworem religijnym Karpińskiego jest *Pieśń poranna* — *Kiedy ranne wstają zorze* — odnotowana 11 razy pośród 12. przekazów źródłowych. Równie popularna okazuje się *Pieśń podczas pracy w polu* — *Boże z Twoich rąk żyjemy*, następnie *Pieśń wieczorna* — *Wszystkie nasze dzienne sprawy* — czy *Pieśń o Narodzeniu Pańskim* — *Bóg się rodzi, moc truchleje*.

Charakterystyczną cechą badanego repertuaru stanowi dwukrotne występowanie w danym jednym zbiorze, z dość znaczną wariabilnością tekstu, pieśni *Boże z Twoich rąk żyjemy*: pierwszy raz w dziale *Pieśni przy pracy* z dołączonymi trzema nowymi strofami tekstu, drugi raz w dziale *Pieśni przygodne. Na podziękowanie za żniwa*, z sześcioma nowymi strofami tekstu. Identyczne zmiany znajdujemy w materiale porównawczym — *Dostatecznym śpiewniku kościelnym* Piekoszowskiego, rozpowszechnionym na Górnym Śląsku w połowie XIX wieku. Podobne powiązania źródłowe może potwierdzać wzbogacenie tekstów o strofę doksolologiczną w *Pieśni porannej i wieczornej*. Warianty tekstowe (m.in. sformułowanie „moc słabnieje” oraz znaczne zmiany w ostatniej strofie) w kolędzie *Bóg się rodzi* odróżniają natomiast zbiory cieszyńskie od śpiewnika Piekoszowskiego, a przybliżają z kolei do *Kancjonatu...* opolskiego z 1840 roku. Pominięcie w końcowej strofie oryginalnych słów „Błogosław ojczyznę miłą” było z pewnością spowodowane sytuacją zaborów, co zresztą potwierdzają inne źródła porównawcze, zmieniające termin „ojczyznę” na „krajnę”.

Warto jeszcze podkreślić, że zasób pieśni Karpińskiego w ewangelickim *Kancjonale* ks. Heczki obejmuje między innymi dwa utwory, których nie ma w badanych przekazach źródłowych katolickich. Chodzi tu o pieśń o pogodzie — *Dosyć, Boże, deszcze lały* — oraz pieśń o powinnościach chrześcijańskich — *We dnie i w nocy*.

Interesujące wnioski przynosi analiza tekstów psalmów w przekładzie Karpińskiego. Zbiory cieszyńskie zawierają 13 psalmów, w tym 3 z grupy 20. psalmów znajdujących się w zbiorze *Pieśni nabożnych*. Dobór psalmów jest w tym wypadku uzależniony od struktury nabożeństwa nieszpórów, które w omawianych źródłach, poczynawszy od anonimowego *Kancjonatu...* z 1865 roku, konsekwentnie zamieszczają przekład psalmów Karpińskiego, oznaczając je czasem, jako *Nieszpory wierszem ułożone* (*Mały kancjonał* z 1886 r.). Oznacza to, że wersja przekładu psalmów ks. Wujka w wypadku nabożeństwa nieszpórów była już w tym czasie w dużym stopniu wypierana przez wersję przekładu Karpińskiego, prawdopodobnie ze względu na nowy, bardziej komunikatywny język i łatwiejszą przyswajalność w śpiewie. Tymczasem zbiory ewangelickie, w których z racji praktyki wyznaniowej nie występują nabożeństwa nieszpórów, nie zawierają też psalmów w przekładzie Karpińskiego. Pozostają one przy tłu-

maczeniach wcześniejszych, czerpiąc między innymi z *Psałterza* Kochanowskiego.

Osobne zagadnienie stanowi dobór melodii do interesujących nas pieśni. Badane zbiory nutowe nie przedstawiają zbyt obszernego repertuaru tych utworów. Najwięcej pieśni Karpińskiego zamieszcza *Chorał do kancjonału...* ks. Janusza, natomiast w drugim znaczącym przekazie materiałów nutowych — chorale Schindlera — znajdujemy melodie tonów psalmowych używanych w nieszpórach oraz odrębną, mało znaną wersję melodyczną kolędy *Bóg się rodzi*. Opracowania melodyczne śpiewów ewangelickich — chorały Klusa (czy Winklera?) — zawierają melodie typiczne, stosowane nieraz do różnych tekstów, taką też praktykę zauważamy w odniesieniu do utworów Karpińskiego, które za wskazaniami *Kancjonału* pastora Heczki śpiewano na znane melodie z innymi tekstami.

Reasumując, można stwierdzić, iż niewątpliwie dosyć żywy jest odzew religijnej twórczości Franciszka Karpińskiego w cieszyńskich drukach XIX wieku, i to zarówno katolickich, jak i ewangelickich. Utwory religijne, które „poeta serca” zamieścił w swym zbiorze mogły faktycznie poruszać uczucia wszystkich stanów ówczesnego społeczeństwa. Niejednokrotnie na społeczny zasięg utworów wpływały też melodie, z którymi wiązano dane teksty. Ta recepcja pieśni i psalmów Karpińskiego w badanych modlitewnikach i kancjonałach Śląska Cieszyńskiego dotyczy jednak głównie pojedynczych utworów, a nie całego czy większych działów zbioru. Omawiane zbiory mają charakter użytkowy i korespondują z podobnym zasobem śpiewów w innych źródłach pieśni tego czasu.

Aneks

Wprowadzenie do aneksu

Aneks przedstawia wszystkie pieśni i psalmy Karpińskiego znajdujące się w badanych modlitewnikach i kancjonałach Śląska Cieszyńskiego z XIX wieku. Przekazy źródłowe katolickie i ewangelickie, oznaczone skrótami, zestawiono w porządku chronologicznym; w poszczególnych rubrykach zaznaczono numer strony danego zbioru, na której występuje utwór. W rubrykach obejmujących przekazy melodyczne zaznaczono numer danej melodii lub stronę w zbiorze (/s). Znak (+) umieszczony w rubryce psalmów wskazuje na zastosowanie w danym zbiorze przekładu psalmów Karpińskiego. W poniższym natomiast zestawieniu poszczególnych źródeł podano liczbę występujących w nich pieśni i psalmów, oznaczając skrótem T — teksty i M — wersję melodyczną.

Modlitewnik Brzuski (B 23)	—	1 T + 1 Ps
Kancjonał Janusza (J 57)	—	9 T + 1 Ps
Kancjonał Żmijki (Żm 63)	—	2 T + 12 Ps
Kancjonał Heczki (H 65)	—	7 T
Kancjonał anonim. (Kan 65)	—	12 T + 9 Ps
Kancjonał Janusza II (J II 68)	—	10 T + 12 Ps
Kancjonał Żmijki (Żm 68)	—	2 T + 12 Ps
Śpiewnik młodzież. (Sm 71)	—	1 T + 8 Ps
Modlitewnik Guziura (G 73)	—	7 T + 8 Ps
Kancjonałek (Kk 73)	—	2 T + 8 Ps
Kancjonał mł. ew. (Kml 82)	—	3 T
Mały kancjonał (Mkn 86)	—	2 T + 5 Ps
Chorały ewang. (Winklera?) (Ch 45)	—	3 M
Chorał do kancj. Janusza ChJ 73)	—	10 M + Ps
Chorały Klusa, ewang. (Kl 86)	—	4 M
Chorbuch Schindlera (ChS 90)	—	4 M + Ps
Chorały Klusa (2. wyd.) (Kl II 03)	—	4 M

Zestaw utworów Karpińskiego w badanych przekazach źródłowych

Incipit pieśni	Przekaz źródłowy z tekstem — nr strony												Przekaz melodii — nr mel. lub strony = /s				
	B 23	J 57	Żm 63	H 65	Kan 65	J II 68	Żm 68	Sm 71	G 73	Kk 73	Kml 82	Mkn 86	Ch 45	ChJ 73	Kl 86	ChS 90/s	K II 03
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
Będę cierpieć		947			389	947			738					507			
Boże, z Twoich rąk żyjemy		111 950	471	500	8 375	126 1118	486		713		213		81	19	109		107
Bóg się rodzi		325			97	325			624	178				180		242	
Ciebie, Boże				452	381										100		99
Dosyć, Boże,				450											100		99
Duchu Boży,		636			188	636								318		145	
Kiedy ranne		95	27	522	4	95	21	183	11	4	162	320	84	13	113		112
Nie próżność					425												
Niebieskiego					239	876								406			
Opatrzny Boże	224																
Oto Boże, serc		915			377	915			267					498		131	
We dnie				372									57		74		73
Wszystkie		969		560	10	969			61		185	323	81	515	109		107
Zmarły		1016		629	414	1016			824				57	540	74		73
Zróbcie Mu		711			211	711								362		311	

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
Psalmy	+	+	+		+	+	+	+	+	+		+		+		+	
8	216																
109			540		516	287	130	96	158	130		85		126		60	
110			541		517	288	131	97		130		86		127		60	
111			541		517 545	288	132	98	159	131		87		128		61	
112			542		518	289	133	98	161	132		88		129		61	
113																61	
115			553			301	144										
116		593	542		518	290 655	133	99	161	132		89		130		62	
121			556		525	305	148	101	176	134				123		62	
126			556		526	306	149	102	177	135				124		62	
127			553			302	145							116		63	
129			547		529 589 1044	294	137		165					116		63	
131			548			295	138							125		63	
147			554		527	302	146	102	173 178	135				69		64	

Antoni Reginek

Reception of the output of Franciszek Karpiński in religious — Catholic and Evangelic — printed matters of Cieszyn

Summary

The collection entitled *Pieśni Nabożne* [Hymns], published for the first time in Supraśl in 1792 belongs to the most important publications of the religious output of Franciszek Karpiński. These hymns were — apart from numerous typically poetic editions — printed in prayer and songbooks, both Catholic as well as Evangelic. This study is a part of a larger research work into the reception of the religious output of the 'poet of the heart', and reveals the response of his hymns and psalms in the printed matters of Cieszyn of the 19th century for both religions. All available sources of texts and melodies are considered in the work, and particularly those of discussed hymns. Fifteen source-transmissions, including four Evangelic ones, were distinguished this way. Moreover, the most important comparative sources of the times were used in the work.

The researches confirmed the vivid reception of the religious output of Franciszek Karpiński in the prayer and songbooks of Cieszyn of the 19th century. Eighteen pieces of the forty-nine-piece collection of the whole collection of *Hymns* are used in the research work, which constitutes over one-third of the whole collection.

The fact of inclusion of the discussed pieces in Evangelic collections, and especially the seven hymns in the Songbook of Heczka, is telling. *Kiedy ranne wstają zorze, Boże z twoich rąk żyjemy, Wszystkie nasze dzienne sprawy, Bóg się rodzi* are the most popular songs written by Karpiński. The resource of psalms is mainly associated with Sunday and Virgin Mary vespers, that belong to the Liturgy of Hours of the Catholic Church. Starting from the anonymous *Songbook* of 1865, the translation of psalms of Karpiński has been consequently included in other songbooks, and were sometimes entitled *Nieszpory wierszem ułożone*. The annex included in the article presents the detailed results of the research.

Antoni Reginek

Die Rezeption des Werkes von Franciszek Karpiński in Teschener — katholischen und evangelischen Kirchenschriften im 19.Jh.

Z u s a m m e n f a s s u n g

Die zum ersten Mal in Supraśl im Jahre 1792 veröffentlichte Sammlung *Fromme Lieder* gehört zu wichtigsten geistlichen Werken von Franciszek Karpiński. Neben zahlreichen typisch poetischen Werken waren diese Lieder schon von Anfang an sowohl in katholischen, wie auch in evangelischen Gebetbüchern und Gesangbüchern herausgebracht. Die vorliegende Studie gehört zu großzügigen Forschungen über die Rezeption des geistlichen Werkes vom „Dichter des Herzens“ und zeigt, welchen Widerhall seine Lieder und Psalmen in Teschener Schriften des 19.Jhs bei den beiden Konfessionen gefunden haben. In den Forschungen berücksichtigte man alle zugänglichen Quellentexte und Melodien. Auf diese Weise wurden 15, darunter 4 evangelische, Quellenüberlieferungen unterschieden. Dabei wurden auch die wichtigsten Vergleichsquellen aus dieser Zeit benutzt.

Diese Forschungen haben eine ziemlich lebendige Rezeption der geistlichen Werke von Franciszek Karpiński in Teschener Gebetbüchern und Kirchengesangbüchern im 19.Jh. bestätigt. Von 49, das Werk *Fromme Lieder* bildenden Liedern, erscheinen 18 in den Forschungsquellen, was ein Drittel der ganzen Sammlung bildet.

Es ist sehr bezeichnend, dass die besprochenen Werke auch in evangelischen Sammlungen veröffentlicht wurden, darunter 7 Lieder im weit verbreiteten *Kirchengesangbuch* von Heczka. Zu bekanntesten Liedern von Karpiński, die sich in Teschener Sammlungen befinden, gehören: *Wenn die Morgenröte aufgeht, Gott wir leben von Deinen Händen, Unsere alltäglichen Sachen* und das Weihnachtslied *Es wird der Gott geboren*. Die Psalmen werden vor allem mit Sonntags — und Marienvesperandachten verbunden, die die Stundengebetliturgie in katholischer Kirche bilden. Beginnend mit dem anonymen *Kirchengebetbuch* von 1865 wurden die Übertragungen von Karpińskis Psalmen zielstrebig veröffentlicht und ab und zu als *Gereimte Vesper* bezeichnet. Ausführliche Forschungsergebnisse wurden im Anhang zum vorliegenden Artikel veranschaulicht.

Repertuar śpiewów wykonywanych podczas górnośląskich pielgrzymek*

Pielgrzymki do miejsc szczególnej czci tajemnicy Bożej, osoby Najświętszej Maryi Panny lub świętych należą do integralnych elementów życia religijnego człowieka. Korzeniami swymi sięgają starożytności chrześcijańskiej i już wówczas traktowano je jako funkcję wyznawanej wiary. Uwydatniał się obraz i świadomość Kościoła, a chrześcijaństwo wpisywało się w wielkie systemy kulturowe. Pielgrzymka stawiała się nośnikiem chrześcijańskich treści religijnych. Swoje apogeum ruch pielgrzymkowy osiągnął w XIV i XV wieku (tzw. gorączka pątnicza); powstała wówczas gęsta sieć szlaków pielgrzymkowych, które w większości przetrwały do czasów nam współczesnych¹.

Wraz z przyjęciem chrześcijaństwa przez Polskę pielgrzymowanie stało się jednym z przejawów szeroko pojętej kultury w jej wymiarze religijnym, nabierając jednak w przeciągu historii specyficznych, właściwych sobie cech. Jedną z najistotniejszych było powiązanie treści chrześcijańskich i narodowych, co szczególnie zaobserwować można w XIX wieku na terenie Górnego Śląska. Aspekt religijny był decydujący — jako swoista odpowiedź na proces zeświecczenia, który ogarniał Europę. Jego konsekwencją były: podważanie autorytetu papieżstwa, odmawianie czci Matce Bożej, krytyka odpustów, ale także pielgrzymki do świętych miejsc². Jednocześnie budziła się świadomość narodowa, a pielgrzymki górnośląskie stanowiły czynnik, który jednoczył ich uczestników

* Na podstawie wybranych polskich śpiewników katolickich z drugiej połowy XIX i początku XX wieku. Komunikat.

¹ J. Górecki: *Pielgrzymki na Górnym Śląsku w latach 1869—1914*. Katowice 1994; por. N. Ohler: *Pilgerstab und Jakobsmuschel. Wallfahren in Mittelalter und Neuzeit*. Düsseldorf—Zürich 2000.

² J. Górecki: *Pielgrzymki...*, s. 12.

— ponad różnicami kulturowymi i mentalnością — z ludnością innych ziem polskich³.

Górnoślązacy nawiedzali przede wszystkim miejsca, którym patronuje Najświętsza Maryja Panna: Piekary, Częstochowę, Wambierzyce, Bardo, Pszów, Jastrzębie. Odnosi się to również do Góry św. Anny i Kalwarii Zebrzydowskiej, gdzie liczne rzesze pątników, oprócz udziału w uroczystościach maryjnych, chętnie pielgrzymowały również w Wielkim Tygodniu⁴.

Celem niniejszego komunikatu jest przybliżenie jednego z istotnych komponentów składających się na całokształt pielgrzymiego obrazu — wykonywanych śpiewów. Ramy takiej formy wypowiedzi nie pozwalają, oczywiście, na całościowe przedstawienie tej problematyki, dlatego uwaga zostanie skoncentrowana na repertuarze śpiewów pielgrzymkowych w języku polskim na podstawie literatury i wybranych zbiorów z pieśniami, zawsze w odniesieniu do specyfiki danego miejsca świętego (sanktuarium).

„Duszą” górnośląskiej pielgrzymki byli tzw. śpiewocy. Ich rolę — jako organizatorów, przewodników trudno przecenić. Oprócz spełniania wielu różnych funkcji⁵ pobudzali uczestników do śpiewu. Korzystali przy tym z wielu pomocy. Obok drukowanych zbiorów, tzw. kalwaryjek⁶, źródło ich repertuaru stanowiła własna aktywność: przejmowali lub sami tworzyli odpowiednie teksty i melodie, które wydawali w formie broszur, zeszytów lub druków ulotnych, dostosowując je do specyfiki danej społeczności⁷. Pielgrzymom bardzo często to

³ Ibidem, s. 170. Pielgrzymowanie na Górnym Śląsku nie było, oczywiście, „zarezerwowane” tylko dla Polaków. Najpierw paralelnie z polskimi, potem w pewnych odstępach czasu do miejsc świętych pielgrzymowały również grupy, których „językiem serca” był niemiecki. Zob. np. A. H a n i c h: *Dwujęzyczne pielgrzymowanie na Górę Św. Anny w latach 1928—1940 w świetle rejestrów sanktuarium*. „Wiadomości Urzędowe Diecezji Opolskiej” 1990, nr 8, s. 4—5.

⁴ Już w pierwszej połowie ubiegłego wieku ukazało się немало prac przedstawiających śląskie miejsca pątnicze, jednak nie uwzględniały one interesującego nas zagadnienia. Do ważniejszych można zaliczyć: W. N o w a k o w s k i: *O cudownych obrazach w Polsce Przenajświętszej Matki Bożej*. Kraków 1902; A. F r i d r i c h: *Historie cudownych obrazów Najświętszej Maryi Panny*. T. 4. Kraków 1911 (opis śląskich wizerunków — s. 379—454); A. N o w a c k: *Schlesische Wallfahrstorte älterer und neuerer Zeit in Erzbistum Breslau*. Breslau 1937. Po II wojnie światowej wykaz wszystkich miejsc pielgrzymkowych tego regionu zestawiał W. U r b a n: *Zarys dziejów diecezji wrocławskiej*. Wrocław 1962, s. 104—169.

⁵ J. G ó r e c k i: *Pielgrzymki...*, s. 42—53. Wydaje się jednak, że pierwotnie, w pierwszej połowie XIX w., był on odpowiedzialny zasadniczo tylko za wybór i przewodniczenie śpiewom (stąd: śpiewok), natomiast wszystkie inne obowiązki, które spełniał w okresie późniejszym, wynikały raczej z określonej sytuacji, np. nierzadkie były sytuacje, gdy w pielgrzymce nie uczestniczył kapłan; wówczas śpiewok przyjmował na siebie ciężar jej organizacji w wymiarze zarówno administracyjnym, jak i religijnym.

⁶ Były to modlitewniki służące pątnikom podczas obchodów w tych miejscach, gdzie usytuowane były kalwarie. Ich analiza pod względem repertuaru pieśniowego będzie przedmiotem osobnego opracowania, dlatego w niniejszym komunikacie zostanie pominięta.

⁷ Śpiewocy nie sygnowali swoich pieśni nazwiskiem, stąd ich twórczość pozostaje anonimowa — por. J. G ó r e c k i: *Pielgrzymki...*, s. 51.

warzyszyły również orkiestry, których zadaniem było zharmonizowanie wspólnego śpiewu.

Każdą pielgrzymkę poprzedzało duchowe przygotowanie, najczęściej przez uczestnictwo we Mszy św., po której proboszcz udzielał specjalnego błogosławieństwa na drogę⁸. Pielgrzymi na swojej drodze szczególniejszą uwagę zwracali na pojawiające się krzyże, kapliczki i kościoły. Przy krzyżu, oprócz modlitw, śpiewano *Ach, pójdźcie chrześcijanie; Krzyżu Chrystusów, bądźże pochwalony; Krzyżu święty, coś nam złotym lub Krzyżu święty nade wszystko*⁹. Zatrzymując się wokół kapliczki śpiewano Litanię loretańską, pieśni maryjne i związane z kultem tego miejsca¹⁰, zbliżając się zaś do kościoła — *Niechaj będzie pochwalony Przenajświętszy Sakrament* i odpowiadające wezwaniu świątyni. Znamienny jest fakt umieszczenia w śpiewniku Piekoszowskiego działu: *Gdy kompanija wychodzi do Częstochowy*, gdzie wymienione są: *Pomnijmy, że z łaski Boga ku Częstochowie idziemy; W drogę pokoju wszelkiej szczęśliwości oraz Wejrzyjcie dziś niebios*¹¹.

Spróbujmy spojrzeć na śpiewy wykonywane w wybranych miejscach pielgrzymkowych: Częstochowie, Górze św. Anny, Kalwarii Zebrzydowskiej, Piekarach i Wambierzycach, oraz na odpowiedni repertuar zawarty w śpiewnikach¹².

1

Kiedy pielgrzymka dotarła na Jasną Górę, witający paulin po przywitaniu intonował *Gwiazdo śliczna, wspaniała* i pielgrzymi wchodzili do kaplicy Cudownego Obrazu, rozpoczynając bogaty program pobytu (spowiedź, Msza św., Droga Krzyżowa, jak również zwiedzanie jasnogórskich obiektów).

⁸ Tekst (*Benedictio peregrinorum ad loca sancta prodeuntium*) zamieszczony był w rytuale obowiązującym na terenie diecezji wrocławskiej, jednak w niektórych zbiorach pojawia się polskie tłumaczenie — zob. K. Piekoszowski: *Dostateczny śpiewnik kościelny i domowy wraz z książką modlitewną*. Wyd. 3. Piekary 1859, s. 825—826 — dalej: *Piek*; *Zupełny śpiewnik katolicki oraz książka do nabożeństwa dla chrześcijan-katolików*. Mikołów [b.r.w. — jest tylko imprintur uzyskany 27 marca 1898 r. w Przemyślu (sic!)], s. 512—513 — dalej: *ZŚK*.

⁹ *Pobożny pielgrzym. Przewodnik dla pielgrzymujących na Górę Świętej Anny i do innych miejsc cudownych*. Góra św. Anny. Wyd. O. Andrzej 1897, s. 46.

¹⁰ J. Górecki: *Pielgrzymki...*, s. 89.

¹¹ Ibidem, s. 820—823.

¹² Przy prezentacji miejsc, do których zdąжали pielgrzymi z Górnego Śląska, pominięto Karków, ponieważ pobyt w tym mieście nie ograniczał się do jednego, konkretnego miejsca. Oprócz świątyni odwiedzano także wiele miejsc związanych z polską tradycją narodową. Repertuar wykonywanych śpiewów obejmował te o treściach religijnych, jak i patriotycznych, a nawet ludowych. Wymaga to osobnego opracowania.

Przy pożegnaniu śpiewano *Kto się w opiekę odda Pannie świętej*. Śpiewnik Piekoszewskiego zawiera trzy pieśni umieszczone w dziale: *Odchodząc od Obrazu cudownego Najś. Maryi P.: Ciesz się niebo, słuchaj ziemio; Gdy już wychodzimy teraz oraz Już ci już odchodzić muszę*¹³.

Analizując śpiewniki pod względem odniesień do konkretnego obiektu kultu, trzeba zauważyć, że każdy ma osobny dział pieśni poświęconych Matce Boskiej Częstochowskiej. W wybranych śpiewnikach występują¹⁴:

- *Ciesz się wierny narodzie* (Piek, KŚB, ZŚK, Gillar i Hoffmann);
- *Gdyśmy przyszli do kościoła* (KŚB, ZŚK);
- *Gwiazdo śliczna wspinała* (Piek, Gillar i Hoffmann);
- *Już się teraz zabierajmy, do Częstochowy pospieszajmy* (KŚB, ZŚK);
- *Królowa nieba od Boga obrana* (Piek, ZŚK, Gillar i Hoffmann, Cieplik);
- *Królowa polska od Boga obrana na Jasnej Górze* (KŚB);
- *Najpotężniejsza, najmocniejsza Pani* (KŚB);
- *Na Jasnej Górze nad słońce jaśniejsza* (Piek, ZŚK);
- *O ty, miła Jasnogóro* (ZŚK);
- *Pomnijmy, że z łaski Boga ku Częstochowie idziemy* (KŚB, ZŚK, Gillar i Hoffmann, Cieplik);
- *Przeradosna a miłosna nastąpiła nam godzina* (KŚB, ZŚK);
- *Słyszałem wdzięczny [śliczny] głos, Marya woła nas* (KŚB, ZŚK);
- *Śpiewa mi słowiczek na rajskim dworze* (ZŚK, Gillar i Hoffmann, Cieplik);
- *Witaj Jutrzenko rano powstająca* (Piek, ZŚK, Gillar i Hoffmann, Cieplik).
- *Żaden nie wie, co jest łaska* (KŚB)¹⁵.

2

Pielgrzymki na Górę św. Anny związane były przede wszystkim z obchodami kalwaryjskimi. Powitanie każdej następowało przy stacji IX, przy trzech krzyżach lub przed bramą prowadzącą na Rajski Plac. W momencie procesji do kościoła śpiewano *Święta Anno, witam Cię*. Natomiast podczas powitania wszystkich pielgrzymów przybyłych na obchody wykonywano w świątyni *Ja*

¹³ Ibidem, s. 826—831.

¹⁴ Poza wymienionymi wyżej uwzględniono: *Książka św. Barbary. Zbiór najlepszych modlitw i pieśni na wszelkie uroczystości kościelne i do użytku w pielgrzymkach*. Mikołów [1892] — dalej: KŚB; R. Gillar i Hoffmann: *Śpiewnik dla ludu katolickiego oraz książka do nabożeństwa*. Bytom [1908] — dalej: Gillar i Hoffmann; T. Cieplik: *Zbiór pieśni kościelnych i nabożnych oraz pieśni dla członków Kongregacji Marjańskiej, Straży Honorowej, Przen. Oblicza Pana Jezusa, św. Antoniego itd.* Bytom [1924] — dalej: Cieplik.

¹⁵ Zestawienie pozostałych pieśni (19) przedstawia J. Górecki: *Pielgrzymki...*, s. 197.

sobie wybrałem. W czasie obchodów wielkoczwartkowych śpiewano Gorzkie żale oraz pieśni postne. Na odpust Wniebowzięcia NMP, kiedy gromadzono się przy Domku Maryi, brzmiała pieśń *Zasnęła na czas*. Po dojściu do kościoła NMP w Porębie pielgrzymi śpiewali pieśń pożegnalną *Dobranoc*. Przed błogosławieństwem kończącym uroczystości kalwaryjskie wykonywano *Przed tak wielkim sakramentem*, a po nim uroczyste *Ciebie, Boże, wielbimy (Ciebie, Boże, chwalimy)*¹⁶.

W śpiewnikach znajdują się pieśni ku czci św. Anny, wykonywane najczęściej podczas głównej uroczystości patronalnej:

- *Chwalmy Boga z wysokości* (ZŚK, Gillar i Hoffmann, Cieplik);
- *Czyńmy św. Annie* (Piek, ZŚK, Gillar i Hoffmann, Cieplik);
- *Ja sierota opuszczona* (ZŚK, Gillar i Hoffmann, Cieplik);
- *Ja sobie wybrałem za obronę* (Piek, ZŚK, Gillar i Hoffmann, Cieplik);
- *Samopiąta, Anno święta* (Cieplik);
- *Tysiąc kroć bądź pozdrowiona, milion kroć uwielbiona* (ZŚK, Gillar i Hoffmann, Cieplik);
- *Tysiąc kroć was pozdrawiamy, Jezus, Maryja, Anna* (ZŚK, Gillar i Hoffmann, Cieplik);
- *Witaj Pani, Matko Matki* (Piek, ZŚK, Gillar i Hoffmann, Cieplik);
- *Z upadnięciem przed Imieniem niebieskiej pary* (Piek, ZŚK, Gillar i Hoffmann, Cieplik).

3

Pielgrzymowanie do Kalwarii Zebrzydowskiej, podobnie jak na Górę św. Anny, związane było z obchodami kalwaryjskimi. Podczas ceremonii przywitania pod Górą Ukrzyżowania rozbrzmiewały w święta maryjne *Gwiazdo śliczna, wspaniała; Serdeczna Matko*, natomiast w Wielkim Poście — *Wisi na krzyżu i Jezu Chryste, Panie miły*. Repertuar pieśni, które wykonywali górnośląscy pielgrzymi podczas obchodów, był bardzo bogaty. Idąc na kalwarię, śpiewano *Witaj, przezacna goro, nad inne wybrana*, natomiast w kościele można było usłyszeć: *Boże Ojczy Wszechmogący; Rozmyślajmy dziś wierni chrześcijanie; Uważ pobożny człowiecze u siebie; Dobranoc Głowo święta Jezusa mego; Już Cię żegnam najmilszy Synu Chrystusie; Wielka to miłość Boga Ojca była; Przystąpcie bliżej grzesznicy; O Najświętsza Twarzy mego Pana; Gdy miły Jezus był w Betanii; Pamiętaj człowiecze na Jezusa; Ach, pójdźcie chrześcijanie; Po*

¹⁶ Ibidem, s. 201—203. Ten sam autor wymienia jeszcze *Skacz moje serce z radości, pójdź pątniku do wieczności*, jako związaną z kultem św. Anny w tym miejsku.

*górach, dolinach; Śpiewa mi słowiczek; Dobranoc Ci Panno święta miłość moja. Przy wyjściu zaś intonowano Już wprowadzie Cię żegnamy, o Kalwaryjsko Góro*¹⁷.

4

Piekary były ulubionym miejscem, do którego zdążali górnoląscy pielgrzymi. Zgodnie z panującym zwyczajem na zakończenie pierwszego dnia pobytu, po Mszy św. i błogosławieństwie, miejscowa orkiestra grała pieśni maryjne. Nazajutrz już wszystkie orkiestry grały również pieśni maryjne oraz *Zastanów się, o człowiecze*, która rozpoczynała Drogę Krzyżową. Charakterystyczne dla kultu Matki Bożej Piekarskiej są między innymi następujące pieśni, wykonywane przez pątników: *Ach, już się troskliwa godzina zbliżyła; O, jakaś piękna Panienko Piekarska* oraz *Pożądana godzina już się zbliżyła*¹⁸.

W niektórych śpiewnikach (ZŚk, Gillar i Hoffmann, Cieplik) znajdujemy dwie pieśni do Matki Boskiej Piekarskiej: *Boga chwalcie, pozdrawiajcie Maryję Pannę* oraz *Witaj, witaj i zawitaj Panienko Piekarska*.

5

W czasie powitania pielgrzymów w Wambierzycach śpiewok intonował strofy *Ciebie, Panno, sławimy*, które wykonywano również podczas wieczornego nabożeństwa na rozpoczęcie procesji po gankach. Po niej odbywała się okazała procesja ze świecami w krążgankach, w czasie której śpiewano Litanię loretańską z refrenem *Tys jest róży kwiat, do Ciebie woła, Jezus Maryja! cały nędzny świat*. Natomiast podczas śpiewu *Po górach dolinach* na słowo „Ave” podnoszono do góry świece. O Matce Boskiej Wambierzyckiej traktowała również pieśń *Winszowana wiosno, o niebieski raju*¹⁹. Warto nadmienić, że każdy dzień pobytu rozpoczynał się Godzinkami ku czci Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Maryi Panny, które wykonywano o godz. 5.00 rano.

¹⁷ Ibidem, s. 204.

¹⁸ Ibidem, s. 197.

¹⁹ Ibidem.

Ta krótka prezentacja repertuaru śpiewów wykonywanych przez górnośląskich pielgrzymów, jak również tych, które znajdują się w wybranych śpiewnikach, pozwala zauważyć ich różnorodność: śpiewano zarówno w drodze, jak i w miejscu świętym; charakterystyczne są pieśni skierowane do Świętych Osób, czczonych w cudownych wizerunkach, jak i podczas poszczególnych etapów pobytu. To między innymi stanowi specyfikę śląskiego pielgrzymowania. Należy żywić nadzieję, że bardziej wnikliwe badania dotyczące tego tematu, wykorzystujące wszystkie zachowane źródła drukowane, rękopiśmienne, relacje śpiewoków, pozwolą ukazać to całe bogactwo śpiewów pielgrzymujących Górnoślązaków, idących na „pąć”.

Józef Chudalla

Repertoire of singing performed during the Upper Silesian pilgrimages

S u m m a r y

Pilgrimages became one of the main manifestations of religious culture. One of the most significant features of pilgrimages in the area of Silesia was the establishment of a relation between the Christian and national essence, particularly in the 19th century. This article presents a collection of information on the theme of signing repertoire of the Upper Silesian pilgrimages to places such as Jasna Góra, Góra Świętej Anny, Kalwaria Zebrzydowska, Piekary Śląskie, and Wambierzyce.

Józef Chudalla

Das Repertoire der während der oberschlesischen Wallfahrten vorgetragenen Lieder

Z u s a m m e n f a s s u n g

Mit dem durch Polen angenommenen Christentum ist Pilgern ein besonderer Ausdruck der weit begriffenen geistlichen Kultur geworden. Auf dem Gebiet Schlesiens war es durch die Verbindung der christlichen und nationalen Werte gekennzeichnet, was besonders im 19. Jh. zum Vorschein kam. Der vorliegende Artikel ist eine Sammlung von Informationen über das Liederrepertoire während der oberschlesischen Wallfahrten zu solchen Zielen, wie: Jasna Góra, Annaberg, Kalvarienberg, Piekary Śląskie und Wambierzyce.

KRYSTYNA TUREK

Pieśń religijna w obrzędach przedpogrzebowych na Śląsku

Współczesne obszary religijnej kultury muzycznej stanowią mogą nie tylko wdzięczne pole obserwacji, ale wypełniać powinny katalog zadań i refleksji naukowych wielu dziedzin wiedzy. W sytuacji nasilających się procesów cywilizacyjnych, postępującej unifikacji i uniformizacji kultury badanie wszelkich zachowań społecznych, obyczajowych i religijnych należy do pilnych zadań nauki. Podjęty temat może mieć charakter rozważań poznawczo ważkich, odzwierciedlających z jednej strony postawy ludzkie wobec zjawiska śmierci, z drugiej — dokumentujących zanikające z wolna tradycyjne zwyczaje i obrzędy czasu śmierci i żałoby.

Przeprowadzone przeze mnie badania i obserwacje terenowe dowiodły, iż we współczesnej rzeczywistości społeczno-kulturowej obserwujemy stopniowy zanik przedpogrzebowych spotkań żałobnych, zwanych na Śląsku czuwaniem przy zmarłym. Regres obyczajowości ma miejsce przede wszystkim w aglomeracjach miejskich oraz osiedlach o zabudowie wielopiętrowej. W tych środowiskach śmierć wyrugowana została z życia społeczno-obyczajowego, co ma bezpośredni związek z faktem częstego umierania ludzi poza domem rodzinnym, najczęściej w szpitalach lub domach opieki społecznej, oraz z obiektywnymi warunkami mieszkaniowymi, uniemożliwiającymi pozostawienie w domu rodzinnym ciała zmarłego. Tradycyjna obrzędowość przedpogrzebowa pielęgnowana jest jeszcze wśród społeczności lokalnych Górnego Śląska, zwłaszcza wśród rodzin katolickich, stanowiących przedmiot moich obserwacji badawczych. Czuwania przy zmarłym mają już tylko zasięg lokalny, środowiskowy, wioskowy i małomiasteczkowy, najczęściej rodzinno-sąsiedzki, dzielnicowy i parafialny. Do dnia dzisiejszego większość rodzin śląskich po zgonie kogoś bliskiego organizuje przedpogrzebowe spotkania modlitewne. W tym celu

przedstawiciel rodziny kontaktuje się z osobą dobrze znaną w środowisku lokalnym, która spełnia posługę przewodnika spotkania żałobnego, oraz ustala z nią termin modlitewnych czuwań przy zmarłym. Przedpogrzebowe, pozaliturgiczne obrzędy odbywają się w domu zmarłego, ale także w przycementarnej lub przykościelnej kaplicy. O określonej porze, często w godzinach wieczornych, przez trzy kolejne dni, wokół trumny zmarłego gromadzą się żałobnicy, tj. najbliższa rodzina, sąsiedzi i znajomi. Wspólnotę modlitewną prowadzi przewodnik, zwany na Śląsku „śpiewokiem” lub „rzykaczką”, gdyż spotkaniu może przewodniczyć starszy wiekiem mężczyzna lub kobieta. Przewodnik organizuje przebieg spotkania, dobiera odpowiedni repertuar modlitw i śpiewów religijnych, decyduje o ich kolejności, układzie oraz czasie trwania obrzędu, odgrywa więc rolę pierwszoplanową. On jest reżyserem i wykonawcą własnych układów modlitewno-pieśniowych. W całym przebiegu obrzędowym przewodnik rozpoczyna poszczególne części spotkania oraz intonuje wszystkie pieśni. On też informuje wspólnotę żałobników o następstwie różnorodnych modlitw i śpiewów religijnych. Przebieg oraz cała oprawa słowno-muzyczna przedpogrzebowego spotkania przy zmarłym zależy od zdolności i talentu, wiedzy religijnej i dyspozycji muzycznych przewodnika. To jego umiejętności i religijne zaangażowanie decydują o atmosferze spotkania oraz duchowym skupieniu i aktywności zebranych uczestników uroczystości żałobnych. Prowadzący jest więc kreatorem ludowej religijności czasu śmierci. Podkreślić trzeba, iż w wielu okolicznościach przedpogrzebowe czuwania ograniczają się do jednorazowych spotkań, poprzedzających często oficjalny, kościelny rytuał pogrzebowy. Ograniczony jest wówczas zasób odmawianych modlitw i wykonywanych pieśni.

Przedpogrzebowe czuwania rodzinno-sąsiedzkie mają charakter pozaliturgicznych spotkań żałobnych, kreowanych według modelu tradycyjnej religijności ludowej, zespalającej akty modlitewne ze śpiewami religijnymi. Podobnie jak w całym systemie polskiej kultury religijnej, tak i w obrzędzie przedpogrzebowym ważne miejsce zajmują śpiewy religijne, obejmujące szerszy zakres znaczeniowy, a więc psalmodie, recytatywy czy formy litanijne¹.

Refleksje wokół tematu określonego w tytule skoncentrują się na nieco węższym pojęciu pieśni religijnej. Przypomnieć należy, że pieśni są utworami słowno-muzycznymi wyrażającymi treści i przeżycia religijne, często utrzymanymi w formie zwrotu do Boga, utworami wierszowanymi, wokalnymi, zazwyczaj jednogłosowymi (rzadziej wielogłosowymi) o budowie zwrotkowej, gdzie każda następna strofa wykonywana jest z tą samą melodią².

¹ B. Bartkowski: *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*. Kraków 1987, s. 12—25.

² Ibidem, s. 12; por. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1988, s. 354—355.

Pieśni religijne wykonywane przez przewodników (śpiewoków) podczas spotkań przedpogrzebowych mają charakter śpiewów pozakościelnych. Pochodzą one najczęściej z działów pieśni pogrzebowych, żałobnych lub za zmarłych, publikowanych w licznych modlitewnikach, kantyczkach i edycjach śpiewnikowych. Nie pełnią więc one funkcji śpiewów liturgicznych i nie mają charakteru kościelnego. Znajdują bowiem zastosowanie w konkretnych sytuacjach życia społeczno-obyczajowego, indywidualnego i grupowego, łączącego się ze zwyczajami religijnymi czasu śmierci i żałoby. Należy jednak pamiętać o tym, że choć pieśni tego rodzaju funkcjonują poza kościołem, poza oficjalnymi formami liturgii, to znaczna ich część należy do repertuaru tzw. pieśni kościelnych (dokumentowanych w śpiewnikach i modlitewnikach kościelnych), ale wykonywanych w okolicznościach ludowych obrzędów religijnych. Jak podkreślił Bolesław Bartkowski, pieśni kościelne spełniają wówczas funkcję wtórną³.

Pieśni religijne, które wykorzystuje grono śpiewaków-przewodników w czasie czuwań przy trumnie zmarłego, pełnią funkcję pieśni obrzędowej, zwłaszcza pieśni pogrzebowej i żałobnej, określonej konkretną sytuacją wykonawczą. Są więc organicznie splecione z przebiegiem spotkania, stanowiąc jego część nieodłączną. Obserwacje badawcze potwierdziły, iż religijne wątki pieśniowe są bardzo wyraźnie wpisane w scenariusz obrzędowy, one wyznaczają poszczególne jego części i człony, organizują i rytmizują przebieg całej akcji modlitewnej oraz ubogacają ceremonię żałobną, nadając jej charakter podniosły, godny i uroczysty. Repertuar pieśni religijnych, jakkolwiek ma określone znaczenie w obrzędzie przedpogrzebowym, jest zróżnicowany pod względem treści, formy i stylu wypowiedzi.

Analityczny ogląd zebranych materiałów źródłowych wskazuje, iż w żywym do dnia dzisiejszego repertuarze pieśniowym wyodrębnić można kilka zespołów tematycznych i treściowych. Do wyróżniających się grup utworów należą pieśni związane z okresem Wielkiego Postu, zwłaszcza wątki pasyjne, o Męce Pańskiej. Do ulubionych w ludowej praktyce wykonawczej należą kompozycje podejmujące tematykę męki i śmierci Chrystusa. Wielu wykonawców sięga do tekstu pieśni pochodzącej z XVIII wieku:

Jezu w Ogroju mdlejący,
krwawy pot wylewający,
dusze w czyśćcu omdlewają,
Twoje ochłody wyglądają
O Jezu!

Przez Twój pot, o Jezu drogi,
wyzwól dusze z męki srogiej,
niechaj Twojej krwi strumienie

³ B. Bartkowski: *Polskie śpiewy religijne...*, s. 25.

czyśćca zgaszą im płomienie,
O Jezu!

Najczęściej wykonywane są dwie początkowe strofy pieśni, ale niektórzy wykonawcy sięgają jeszcze do strof końcowych o charakterze prośalnym:

Przez Twą, Chryste, srogą mękę,
podaj duszom w czyśćcu rękę,
wyciągnij je do swobody,
policz między Świętych trzody,
O Jezu!

Wprowadź do rajskiej wieczności,
do niebieskiej szczęśliwości,
tam gdzie święci pieśń śpiewają,
Trójęc Świętą wychwalają,
O Jezu!⁴

Bardzo żywotne są pieśni wielkopostne, — *Ach, mój Jezu, jak ty klęczysz* oraz pochodząca z XVII wieku pieśń *Dobranoc, Głowo święta*. Niekтары przewodnicy sięgają do innych jeszcze wzorów, wykorzystując wybrane przez siebie strofy. Intonują wówczas wersy pieśni *Bądź mi litościw, Boże nieskończony* oraz drugą strofę pieśni *O Jezu mój, o Zbawco mój*:

O Jezu nasz, o Zbawco nasz,
o ratuj nas przy śmierci,
przyciągnij nas, gdy przyjdzie czas,
do wiekuistej chwały⁵.

Bliski związek z utworami wielkopostnymi wykazuje pieśń z incipitem *Chwała bądź Bogu w Trójcy jedynemu*, wykonywana z melodią *Ty, któryś gorzko na krzyżu umierał*, pochodzącą z XVII wieku. W domowej liturgii przedpogrzebowej przewodnicy wykonują zazwyczaj następne zwrotki pieśni, pomijając pierwszą:

A kiedy przyjdzie ostatnia godzina,
uprosz nam łaskę u swojego Syna
i żał za grzechy, bez zmaży poczęta,
Panienko święta.

⁴ Zob. K. Turek: *Ludowe zwyczaje, obrzędy i pieśni pogrzebowe na Górnym Śląsku*. Katowice 1993, s. 76—77, tam też melodie i komentarze.

⁵ *Droga do nieba. Modlitewnik dla osób starszych diecezji gliwickiej i opolskiej*. Opole 1997, s. 485, nr 300; por. K. Turek: *Współczesne obrzędy przedpogrzebowe społeczności lokalnych Górnego Śląska*. W: *Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna — antropologia kultury — humanistyka*. Red. J. Kolbuszewski. Wrocław 1977, s. 441—444.

A ci, którzy już dni swoje skończyli
i ów straszliwy termin odprawili,
niech mają pokój, pokój pożądanym,
Jezu kochany.

Słodki Jezu, dobry Panie,
daj im wieczne spoczywanie,
światłość wieczna niech im świeci,
gdzie królują wszyscy święci⁶.

Żałobny charakter pieśni ma odległą tradycję. Analiza publikacji dowodzi, że pieśń *Chwała bądź Bogu* wykonywana była po modlitwie *Anioł Pański*, a melodia towarzyszyła innym tekstom pogrzebowym, jak np. *Barbaro święta, patronko konania* czy *Barbaro święta, perło Jezusowa*⁷. Dwudziestowieczne oraz współczesne wydania modlitewników śląskich prezentują tekst pieśni w dziale pieśni wieczornych⁸.

W repertuarze wykonywanym podczas spotkań przedpogrzebowych odrębny zespół tworzą pieśni skierowane do Matki Bożej. Należą one do ulubionych utworów i najczęściej stosowanych przez przewodników spotkań żałobnych. To silne przywiązanie do postaci Matki Bożej jest powszechnie znane. Wielu badaczy mocno akcentuje stałą obecność Maryi w polskiej kulturze religijnej, w tym również ludowej⁹. Już od pierwszych wieków chrześcijaństwa Maryję czczono jako Matkę Boga oraz rozpamiętywano tajemnice Jej życia. Fenomenem polskiej religijności jest kult Maryi — Matki Boga. Nie dziwi przeto obecność Jej postaci w wielu pieśniach mających zastosowanie żałobne i pogrzebowe. Powszechnie wiadomo, że Matka Boża w kościele wyobrażana jest jako Orędowniczka, Wspomożycielka i Ucieczka grzesznych. W wierze ludowej odgrywa doniosłą rolę łącznika między Bogiem a człowiekiem. To Ona z woli Boskiej kontaktuje się w różny sposób z ludźmi. Opiekuje się człowiekiem aż do śmierci, zapewnia mu zbawienie, a dla dusz pokutujących może wyjednać łaskę zbawienia. To głębokie przekonanie, zabarwione uczuciami religijnymi, emanuje z wielu tekstów pieśniowych. Matka Boska pojawia się wówczas w roli orędowniczki i pośredniczki strapionych. Matka Boga, określana pieśniowymi słowami

⁶ Pieśń wykonywana współcześnie na Górnym Śląsku. Udokumentowano ją w 2002 r. w Piekarach Śląskich; por. J. S i e d l e c k i: *Śpiewnik kościelny*. Wyd. przerobione i powiększone. Red. W. Ś w i e r c z e k. Opole 1959, s. 85; A. C h a d a m: *Śpiewnik kalwaryjski*. Kalwaria Zebrzydowska 1997, s. 213.

⁷ K. T u r e k: *Ludowe zwyczaje, obrzędy i pieśni pogrzebowe...*, s. 85—87.

⁸ Ibidem, s. 87; por. *Droga do nieba...*, s. 329.

⁹ S. C z a r n o w s k i: *Kultura religijna wiejskiego ludu polskiego*. W: I d e m: *Dzieła*. T. 1. Warszawa 1956, s. 96; *Orędowniczko nasza. Kult Matki Bożej w polskiej kulturze ludowej*. Kraków 1996; K. T u r e k: *Religijność ludowa czasu śmierci (na przykładzie społeczności lokalnych Górnego Śląska)*. W: *Folklorystyczne i antropologiczne opisanie świata. Księga ofiarowana Profesor Dorocie Simonides*. Red. T. S m o l i Ń s k a. Opole 1999, s. 140—142.

Królową Nieba, ochrania człowieka przed zgubą i potępieniem, ma wpływ na uniknięcie kary Bożej oraz wyjednanie potrzebnych łask. Silna wiara w pomoc Matki wszystkich ludzi, Jej dobroć, zrozumienie, ochronę i miłosierdzie dominuje w wielu ujęciach tekstowych. Maryja, Królowa Nieba i Ziemi, w dramatycznej sytuacji człowieka spieszy mu na ratunek. Ona też w całym swoim niebiańskim majestacie towarzyszy duszy po śmierci. Obecna jest w odmawianych modlitwach, śpiewanych koronkach, tajemnicach różańca, przede wszystkim zaś w utworach śpiewanych podczas czuwań przy zmarłym.

W rejestrze pieśni skierowanych do Maryi wiele wątków należy do szczególnie ulubionych przez uczestników spotkań żałobnych. Ogromną żywotnością cieszą się do dnia dzisiejszego następujące: *Serdeczna Matko*, *Pod Twoją obronę*, *Nie płacz już dziecino* oraz pieśń *Witaj, Królowo*, znana już pod koniec XVI stulecia, akcentująca — jak podkreślił Jacek Kolbuszewski — czynność przejścia „na drugą stronę”, gdzie zmarły wita się z Matką Boską¹⁰. Dużą popularnością cieszy się wśród przewodników ceremonii przedpogrzebowych utwór *Wspomnij sobie, o Maryja, wołamy do Ciebie*, nacechowany mocnymi akcentami wstawienniczymi i błagalnymi:

Wspomnij sobie, o Maryja, wołamy do Ciebie,
O Matucho roztomiła, któraś już jest w niebie,
na dusze w czyśćcu cierpiące,
długi swe wypłacające,
by przez swe strapienia
dosięgły zbawienia.

Osobliwie tych dusz, których żaden nie wspomina,
nie mając tu w gronie wiernych żadnego przyjaciela,
bo we dnie, w nocy boleją,
o ulgę Boga błagają,
wspomóż ich, Maryja,
Matko litościwa.

Gdy się schyli czas żywota, już ku wieczorowi,
gdy przechodzić śmierci wrota musim być gotowi,
uprosz Ty, Matko Jezusa,
by zbawiona moja dusza,
ogłądała Ciebie
na wiek wieków w niebie¹¹.

¹⁰ J. Kolbuszewski: *Z dziejów polskiej pieśni pogrzebowej. Uwagi o pieśniach katolickich*. W: *Literatura i kultura popularna*. Red. T. Żab ski. Wrocław 1996, s. 25.

¹¹ K. Turek: *Ludowe zwyczaje, obrzędy i pieśni pogrzebowe...*, s. 87—88.

Odmienne tony, bo zbliżone do ludowych, bardzo prostych, intymnych i bezpośrednich wypowiedzi, pobrzmiewają w pięknym opracowaniu kolejnej pieśni wykonywanej podczas czuwań przedpogrzebowych:

Najświętsza Panienko,
Matko Chrystusowa,
przyczyńże się nad tą duszą
aby ze dwa słowa.

Do Synaczka Twego,
Jezusa miłego,
ażeby ją wyprowadził
z ognia czyścowego.

I aby ją przyjął
do radości wiecznej,
żeby się z Tobą cieszyła
na wiek wieków wiecznie¹².

W żywym repertuarze dokumentowanych współcześnie pieśni religijnych na szczególną uwagę zasługują przykłady, które legitymują się odległym rodowodem, sięgającym często drugiej połowy XVII wieku, natomiast potwierdzone są drukiem dopiero w XVIII stuleciu. Podejmują one ważką problematykę purgatoryjną. W jednym z utworów temat realizowany jest w tonach błagalnych, skierowanych do Matki Bożej:

Przez czyścowe upalenia,
którzy znoszą mąk cierpienia,
łzy lejąc bez pocieszenia,
żebrzą Twego użalenia,
O Maryjo!

Tyś źródło grzechy czyszczące,
wszystkim zdrowie przynoszące,
posilaj umierające,
ratuj męki ponoszące,
O Maryjo!

K,Tobie umarli wzdychają,
w Tobie ufność pokładają,
niech twarz macierzyńską znają,
niech przez Ciebie niebo dostają,
O Maryjo!

¹² Zapis pochodzi z *Piekar Śląskich* (2002 r.); por. E a d e m: *Ludowe zwyczaje, obrzędy i pieśni pogrzebowe...*, s. 90.

Sprawiedliwych oświecenie,
nadziei grzesznych wzmocnienie,
niech przez Twoje przyczynienie,
gasną czyścicowe płomienie,
O Maryjo!

Twe zasługi, Twe przyczyny,
popłaciwszy grzechów winy,
niech wprowadzą ludzkie syny,
z mąk do niebieskiej krainy,
O Maryjo!¹³

W grupie pieśni o Matce Bożej, wykonywanych podczas domowej liturgii przedpogrzebowej, znajdujemy przykłady, które prezentują młodszy wiek przewodniczy. Sięgają oni do popularnych pieśni *Daj mi Jezusa* oraz *Gdy trwoga nas ogarnia*, intonując dość często pierwszą i ostatnią strofę utworu:

Gdy trwoga nas ogarnia,
Matko, wspomóż nas
i smutku skróć cierpienia,
Matko wspomóż nas.
Matko, o wspomagaj nas
nieustannie w każdy czas,
nieustannie w każdy czas.

Gdy śmierci grot nas zrani,
Matko, wspomóż nas,
do nieba wprowadź, Pani,
Matko wspomóż nas.
Matko, o wspomagaj nas!¹⁴

Współczesna obserwacja przebiegu spotkań żałobnych potwierdziła obecność pięknego wątku tekstowego objętego tytułowym hasłem *Matka*, autorstwa Zofii Jasnoty, silnie związanego z grupą pieśni ku czci Najświętszej Maryi Panny Królowej i Naszej Wspomożycielki. Pieśń wykonują przewodnicy śląscy w okolicznościach śmierci matki, na zakończenie spotkania przedpogrzebowego:

Była cicha i piękna jak wiosna,
żyła prosto, zwyczajnie jak my,
Ona Boga na świat nam przyniosła

¹³ Por. E a d e m: *Ludowe zwyczaje, obrzędy i pieśni pogrzebowe...*, s. 88—89.

¹⁴ Zapis pieśni: *Piekary Śląskie i Brzozowice Kamień* (2002 r.); por. *Skarbiec modlitw i pieśni*. Katowice 1955, s. 545; *Droga do nieba...*, s. 594, nr 616.

i na ziemi wśród łez nowe dni zajaśniały.
Matka, która wszystko rozumie,
sercem ogarnia każdego z nas,
Matka zobaczyć dobro w nas umie,
Ona jest z nami w każdy czas.

Zaprezentowany tekst oraz jego melodię znajdujemy w nowych edycjach modlitewników i śpiewników kościelnych¹⁵.

Ważną część repertuaru wykonawczego stanowią utwory, które tradycyjnie dokumentowane są w grupach pieśni za zmarłych, w pieśniach pogrzebowych i żałobnych. Prezentują one różnorodną tematykę, przy czym dominują tony błagalne, skierowane do Boga Ojca, Miłosiernego Jezusa, Maryi i świętych. Na liście popularniejszych utworów znajdują się następujące: *Boże, Ojcze niebieski; Ach, Ojcze pełen litości; W łaskawości niepojęty; Chrystus Pan jest mój żywot; Nie tu ojczyzna; Wszystko dobrze, co Bóg czyni; Serdecznie oczekuję końca szczęśliwego; Jezus, Maryja, Józef to kochanie moje*. Dramatyczny wydźwięk mają strofy adresowane do osób zmarłych w młodym wieku. W takich okolicznościach przewodnicy spotkań żałobnych sięgają do tekstów pieśni pogrzebowych realistycznie opisujących wydarzenie śmierci, jak w przykładzie *Oto tu, na marach leży, czerstwy, rzeźwy młodzieniec*, oraz eksponujących rozżalenie i ból z powodu rozstania się z tym światem. Ekspresję utworu wzmacnia inicyjalny zwrot pytający:

Czemuż tak rychło, Panie, bierzesz mnie ze świata,
czemuż tak prędko znikły moje młode lata?
Kilka lat tylko żyłem, kilka dni na świecie,
nie użyłem rozkoszy w moim młodym lecie.

Dałeś mnie był rodzicom moim ukochanym,
teraz mnie śmierć zabrała w wieku młodocianym.
Ojciec i matka z oczu obfite łzy leją
i od żalu wielkiego na poły truchleją.

Mogłaś, śmierci okrutna, dać mi jeszcze pożyć,
by rodzice pociechy mogli ze mnie dożyć.
Westchnijcie z głębi serca do Boga naszego,
aby mnie przyjąć raczył do królestwa Swego.

Badania terenowe potwierdziły, iż tekst śpiewany jest na różne melodie, zazwyczaj powszechnie akceptowane i przyjęte przez określoną społeczność lokalną¹⁶.

¹⁵ Por. *Śpiewnik nowych pieśni kościelnych i piosenek religijnych*. Oprac. M. Żuk. Olsztyn 1991, s. 239; *Droga do nieba...*, s. 588, nr 602.

¹⁶ K. Turek: *Ludowe zwyczaje, obrzędy i pieśni pogrzebowe...*, s. 99—101.

W obrzędzie przedpogrzebowym dość często zostają zastosowane utwory podejmujące niezwykle ważne dla egzystencji ludzkiej problemy przemijania, znikomości i marności świata materialnego. Tematy skupione wokół biblijnej sentencji *vanitas vanitatum, et omnia vanitas* (Koh 1,2) cieszą się na Górnym Śląsku dużą popularnością. Starsi wiekiem przewodnicy ceremonii domowej intonują pouczające, wielozwrotkowe teksty, np.:

Cokolwiek w świecie jest, wszystko marność,
choćby mnie królewska doszła godność,
wszystko zginie, świat przemienie,
króla i cesarza śmierć nie minie.

Choćbym się w cielesnej kochał krasie,
i ona się w szpetność zmieni w czasie,
ach! niestała piękność ciała,
wczoraj się świeciła, dziś spróchniała¹⁷.

Podczas domowych spotkań modlitewnych podejmowane są jeszcze inne pieśni o wydźwięku parenetycznym. Szczególnie mocno eksponuje się wtedy wątki wanitatywne, wkomponowane w przebieg strof pieśniowych:

Otóż wam tu śmierć dowodzi,
jaka marność cały świat,
a gdy każdy z niego schodzi
jak żałosny to rozbrat,
choćby człowiek wszystko miał,
co by kolwiek tylko chciał,
wszystko mu to śmierć odbiera,
zdrowie, życie mu wydziera¹⁸.

W tekstach pieśniowych zachowanych w żywej tradycji obserwujemy różne sposoby obrazowania, sugerowania i rozwijania idei *vanitas*, która w ciągu dziejów kojarzona była z myślą o śmierci. Czas czuwania przy zmarłym sprzyjał niejako prezentacji tego rodzaju utworów, sprzyjał duchowemu skupieniu i refleksji nad sensem ludzkiego życia, nad upływającym czasem oraz przemijaniem spraw i wydarzeń doczesnych. Najbardziej czytelne i komunikatywne przekazy zachowały formułę zwrotu apelatywnego i ostrzegawczego, jak w poniższym przykładzie:

Obacz tu, każdy człowiecze,
co za rozkosz na świecie,

¹⁷ Ibidem, s. 93—94.

¹⁸ Ibidem, s. 95—96.

że o ten świat się staramy,
o duszę swą nic nie dbamy.

Przeto pókiśmy tu zdrowi,
Bóg nam jest z łaską gotowy,
do Niego się uciekajmy,
za swe grzechy pokutujmy.

Nic nie masz na świecie pewnego,
próżno się garniem do niego,
bo nas tutaj ten świat zwodzi,
od Pana Boga odwodzi¹⁹.

Treści wanitatywne przenikają do wielu strof pieśniowych. Problematyka marności, ułudy i nędzy tego świata ujawniona została bardzo wyraźnie w kolejnym utworze, który w drugiej części narracji wprowadza nie tylko wątki autorefleksyjne i motywy dydaktyczne, ale również elementy pożegnania z rodziną i bliskimi zmarłego:

O, jak fałszywe wszystko na tym nędznym świecie,
nie masz tu nic stałego, wszyscy o tym wiecie.

Świat wiele obiecuje, rozkosze cukruje,
a na koniec każdemu ciemny grób gotuje.

I ja na sobie samym dziś tego doznałem,
oto z rodziną moją już się rozstałem.

Żegnam cię, ma małżonko przejęta żalobą,
już z Boskiego rozkazu rozłączam się z tobą.

Dziękuję ci za miłe towarzystwo twoje,
gdyż się już stąd wynoszę w wieczności podwoje.

Żegnam was, dziatki moje, z wami się rozstaję,
Bogu was pod opiekę ojcowską oddaję.

O ojcu pamiętajcie, Jezusa błagajcie
i przykazania święte wiernie zachowajcie.

Jeślim kogo obraził, odpuść mi, proszę,
wszak ja już od Sędziego mój dekret odnoszę.

Ach, mój Jezu kochany, wspomnij na Swe rany,
niech mi każdy występki już będzie zmazany²⁰.

¹⁹ Ibidem, s. 96.

²⁰ Ibidem.

Przywołane przykładowo najbardziej ekspresywne formy pouczeń mają ważne znaczenie w obrzędzie przedpogrzebowym, są wyraźnym wołaniem *memento mori*, przypominają wszystkim zebranym, że człowiek jest istotą śmiertelną, a jego życie nieuchronnym zbliżaniem się do końca, tj. kresu ziemskiej egzystencji. Sytuacja obrzędu przedpogrzebowego sprzyja realizacji idei *vanitas* w wielu pieśniach, które w czytelny sposób odślawiają problemy przemijania i marności świata oraz objaśniają trudne prawdy teologiczne dotyczące zagadnień „rzeczy ostatecznych”. Podejmując ważne dla człowieka przesłania oraz egzystencjalne treści, ukazują równocześnie wzory i wartości życia opartego na mocnych fundamentach wiary chrześcijańskiej²¹.

W zebranych materiale źródłowym odrębny zespół tworzą pieśni wykonywane na zakończenie spotkań żałobnych przy trumnie zmarłego. Określa się je mianem żegnających. Kilka utworów w całej swej kompozycji słowno-muzycznej wyraźnie akcentuje charakter pożegnalny, natomiast część przykładów, eksponując w strofach początkowych zazwyczaj tematykę wanitatywną czy też oczywistych prawd teologicznych, wprowadza wątki pożegnania dopiero w drugiej części prezentowanego tekstu słownego. Przewodnicy przedpogrzebowych czuwań sięgają do różnych pieśni. Jedni wykorzystują strofy żegnające, zawarte w wielu ujęciach pieśni pogrzebowych lub pieśni za zmarłych, inni wykonują najbardziej charakterystyczne wzory utrwalone długoletnią tradycją. Do popularnych i najchętniej wykonywanych należą następujące pieśni: *Zmarły człowiecze, z tobą się żegnamy* Franciszka Karpińskiego, intonowana z różnymi melodiami, najczęściej zaś z melodią pieśni *Serdeczna Matko*, tak silnie zakorzenioną w kulturze polskiej²², *Gdzie duszy ojczyzna*; *Żegnam cię czy Śpijże już po twoim boju*, nawiązująca do pradawnego toposu śmierci-snu:

Śpijże już po twoim boju, chrześcijanie ukochany,
śpijże, odpocznij w pokoju, z pętów świata rozwiązany,
śpijże, aż Bóg wszystkich ludzi z grobów swoich znowu zbudzi.

Godzi się wspomnieć, iż zaprezentowana pieśń, towarzysząca zmarłemu mężczyźnie, w dawnej obyczajowości pogrzebowej wykonywana była również nad grobem²³.

Pożegnalne tony pobrzmiewają również w utworze, który dokumentuje chwilę ostatecznego rozstania człowieka ze światem i bliskimi:

²¹ Eadem: *Wątki wanitatywne w pieśniach pogrzebowych ze Śląska*. W: *Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna — antropologia kultury — humanistyka*. Red. J. Kolbuszewski. Wrocław 1999, s. 231—238.

²² Zob. K. Turek: *Ludowe zwyczaje, obrzędy i pieśni pogrzebowe...*, s. 110—112.

²³ Ibidem, s. 102—103.

Już idę do grobu smutnego, ciemnego,
gdzie będę spoczywać aż do dnia sądnego,
gdzie możni królowie swe kości składają,
książęta, panowie w proch się obracają.

W tę podróż odchodzę, nie biorę nic z sobą,
w postaci okrytej śmiertelną żałobą,
tylko cztery deski, licha biała szata
to cała wystuga mizernego świata.

Tekst śpiewany jest na różne melodie, ale najbardziej żałobny charakter ma wówczas, gdy towarzyszy mu znany incipit refrenu pogrzebowego *Dziś moją duszę w ręce Twe powierzam*²⁴.

Wielofunkcyjny charakter zachowała inna pieśń pożegnalna, którą wyzy-skują śpiewacy w rozmaitych sytuacjach czasu śmierci i żałobnych spotkań do-mowych. Odzwierciedla ona kontaminację wielowątkowych ujęć tematycznych:

Jak każdy, który się rodzi, tak ja idę do grobu,
w ziemi, z której ciało wyszło, niech tam spoczywa w Bogu.
Bóg to mówił, żem był prochem, w proch się znowu obrócę,
aż mnie Pan na sąd powoła, z grobu znowu powrócę.

Kolejną zwrotkę stosuje się w wypadku śmierci osoby młodej. Słowa pod-miotu mówiącego (zmarłego) skierowane są wtedy do rodziców:

Już się teraz z wami żegnam, ach rodzice kochani,
Gdy mnie Bóg powołał, niech się serce wasze nie rani.
Dziękuję za wasze trudy, podjęte staranności,
a jeżeli was obraził, przebaczcie mej słabości.

Jeśli zmarł jeden ze współmałżonków, przewodnik intonuje następną strofę utworu:

Zostań z Bogiem, mój małżonku [moja żono], ustań z twoją żalością,
Byłeś[łaś] moim [moją] pomocnikiem [czką], popierałeś[łaś] z szczerością.
Teraz nas śmierć rozłączyła, ja idę do wieczności,
pamiętaj na mnie i przebacz mojej niecierpliwości.

Gdy zmarły pozostawił osierocone dzieci, przewodnik sięga do kolejnych wersów pieśni:

²⁴ Ibidem, s. 105—107; J. Kolbuszewski: *Polska pieśń pogrzebowa. Prolegomena*. „Polska Sztuka Ludowa” 1986, nr 1—2, s. 53.

Dziatki moje, idę od was, serca wasze zranione,
bądźcie dziecinną miłością z ojcem waszym [matką waszą] złączone.
Czyńcie dobrze tu na świecie, wystrzegajcie się złego,
a Bóg będzie Ojcem waszym, nie opuści żadnego.

Końcowe zwrotki zawierają nie tylko pożegnanie zmarłego z krewnymi i uczestnikami spotkania żałobnego, ale również prośbę o zachowanie go w pamięci, a także zalecają przestrzeganie nauk o wydzwiku filozoficznym i moralno-religijnym:

O jedno was jeszcze proszę, Boga za mnie błagajcie,
a stojąc przy trupie moim tego się nauczajcie,
że śmierć, która mnie złupiła, nie ma względu żadnego,
jak mnie wzięła z tego świata, tak was weźmie każdego.

O mnie często pamiętajcie, bądźcie zawsze gotowi,
na zdrowie się nie spuszczać, a nie wierzyć światowi,
aby, gdy Pan zawrze bramę żywota śmiertelności,
dobra śmierć była wam bramą do wiecznej szczęśliwości²⁵.

Potwierdzeniem indywidualnych i twórczych poczynań przewodników czuwać przedpogrzebowych, zwłaszcza w zakresie doboru odpowiedniego repertuaru pieśniowego, pozostają przykłady spełniające różnorodne funkcje w obrzędzie, szczególnie te mające charakter konsolacyjny, wręcz terapeutyczny. Niektórzy wykonawcy wieńczą pierwszy dzień modlitewnego spotkania pieśnią okolicznościową:

Być bliżej Ciebie chcę, o Boże mój,
z Tobą przez życie lżej nieść krzyża znój.
Ty w sercu moim trwasz, z miłością Stwórcy ziem
tulisz w ojcowski płaszcz, chroniąc mnie w nim.

Być bliżej Ciebie chcę na każdy dzień,
za Tobą życiem swym iść jako cień.
Daj tylko, Boże dusz, obecność Twoją czuć,
myśl moją pośród burz na Ciebie zwróć²⁶.

Również inne pieśni, jak powszechnie znana *Pójdź do Jezusa* oraz *Pij ten kielich Bożej woli* czy *Każda żyjąca dusza*, znajdują zastosowanie w obrzędzie

²⁵ *Chwalcie Pana! Książka modlitewna i śpiewnik*, wydana przez „Dziedzictwo bl. Jana Sarkandra” dla ludu polskiego na Śląsku. Cieszyn 1950, s. 809—811; por. K. Turek: *Ludowe zwyczaje, obrzędy i pieśni pogrzebowe...*, s. 104—105.

²⁶ Zapis pochodzi z Olzy, gmina Gorzyce (1997 r.); por. *Droga do nieba...*, s. 669, nr 819; *Śpiewnik nowych pieśni kościelnych...*, s. 19.

przedpogrzebowym. Wykonywane są wtedy między modlitwami, po odmówieniu różańca lub litanii za zmarłych. Zgodnie z indywidualnym wyborem przewodnik intonuje często pierwszą i ostatnią strofę utworu:

Każda żyjąca dusza
niech się miłością wzrusza
uwielbiając, wystawiając
Serce Jezusa.

Gdy śmierć zbliży konanie,
a serce me ustanie,
z Twej opieki mnie na wieki
nie wypuść, Panie²⁷.

W niektórych spotkaniach przedpogrzebowych wykonywana jest po modlitwie różańcowej następująca pieśń:

Pij ten kielich Bożej woli,
do ostatniej kropli sącz,
a to serce co tak boli,
Z sercem Bożym złącz.

Niech cichutko łzy twe płyną
tu do Jezusowych ran,
ziemskie bóle wnet przeminą,
a pocieszy Pan.

Idźże śmiało, chociaż ciernie,
ranić będą duszę twą,
Krzyż ci dany dźwigaj wiernie,
choć z boleści łzą.

Twoja siła mało może
wiele więcej może Bóg,
Krzyża dźwigać On pomoże
wśród wygnania dróg.

A gdy Jezus już usłyszysz
twojej boleści straszny jęk,
w tym i dusza twoja usłyszysz
w niebie pieśni dźwięk.

Bierz ten kielich swojej woli
kilka kropel jeszcze ma,

²⁷ Zapis pochodzi z Brzozowic-Kamienia (2002 r.); por. *Droga do nieba...*, s. 563, nr 521.

muszę cierpieć pić powoli,
by wypić do dna²⁸.

Zaprezentowane pieśni religijne, wypełniające przebieg pozaliturgicznych spotkań żałobnych, zwanych czuwaniem przy zmarłym, odgrywają doniosłą rolę w obrzędzie. Tak jak różnorodne modlitwy, krótkie śpiewy żałobne, odmawiane psalmy i koronki, decydują o kształcie, wyrazie i ekspresji całego spotkania przedpogrzebowego.

Obserwacje dotyczące obyczajowości rodzinnej i społecznej mieszkańców Górnego Śląska, związanej ze szczególnie doniosłym wydarzeniem śmierci osoby wywodzącej się z tego środowiska, dowodzą, że przedpogrzebowe spotkania żałobne, choć odległej proveniencji, żywe są do dnia dzisiejszego. Na uwagę zasługują określone formy zachowań ludzkich wobec fenomenu śmierci. Odzwierciedlają one poglądy i postawy wobec traumatycznej sytuacji śmierci i żałoby kogoś bliskiego, członka określonej społeczności lokalnej, środowiskowej czy zawodowej. Ludowe akty obrzędowe związane z kresem ludzkiego życia, a zwłaszcza opisane praktyki czuwań przy zmarłym, pielęgnowane już tylko w małych, zamkniętych enklawach społecznych, często rodzinno-sąsiedzkich, wioskowych, dzielnicowych czy parafialnych, stanowią cenny dokument kultury religijnej, artystycznej, społecznej i obyczajowej mieszkańców tej ziemi. Dla tych małych społeczności czas śmierci jest czymś naprawdę ważnym i znaczącym, zmarłego żegna się godnie, w otoczeniu rodziny, bliskich przyjaciół i sąsiadów. Wypracowany przez przewodników scenariusz przedpogrzebowych spotkań modlitewnych odzwierciedla cały system zachowań polegających na solidarnym współbyciu i współodczuwaniu śmierci i osamotnienia rodziny. Spotkania żałobne są ważnymi aktami wspólnotowego i religijnego przeżywania śmierci bliźniego, są aktami oddawania hołdu, szacunku i godnego pożegnania zmarłego.

W trakcie czuwań przy zmarłym, utrzymanych w duchu religijności ludowej, poza formami modlitewnymi stosuje się określony zespół pieśni pogrzebowych, za zmarłych, żałobnych, pasyjnych i maryjnych, przedstawionych i omówionych w niniejszym studium. Jak już podkreślono, pieśni religijne wyzyskiwane w ludowym obrzędzie przedpogrzebowym są utworami wielozwrotkowymi, zapisanymi w wielu modlitewnikach i śpiewnikach katolickich. Choć wzorowane są na przekazach drukowanych, utrwalonych często wielowiekową tradycją, to wykonywane są przez przewodników oraz całą zgromadzoną wspólnotę żałobną w duchu stylistyki ludowej. Oznacza to, iż zachowały swój niepowtarzalny i własny styl, preferujący lokalne upodobania, nawyki i maniery wykonawcze.

²⁸ Pieśń znana na Górnym Śląsku, notowana w okolicach Pszczyny, Wodzisławia, Piekara Śląskich i Rudy Śląskiej; por. *Laudate Dominum*. Cz. 2 (dodatek). Oprac. L. Gralak, E. Skierska. Radom 1984, s. 42.

Dlatego obserwowane są zmiany interwałowe w przebiegu melodii pieśni, wyraźne zmiany rytmiczne i agogiczne pieśni, zdobienia i melizmaty melodyczne oraz liczne akcenty muzyczne.

Pieśni religijne, reprezentujące różne grupy tematyczne w opisywanym obrzędzie przedpogrzebowym, spełniają wielorakie funkcje, przede wszystkim ściśle religijne, ale również psychologiczne i emocjonalne, mające znaczenie zarówno indywidualne, jak i zbiorowe. Jedne utwory skierowane są do młodych lub starszych wiekiem zmarłych, inne do małżonków oraz ich rodzin. Dominuje w domowych spotkaniach tzw. liturgia polecenia. Szczególnie wyraźnie eksponowane są wtedy wątki wstawiennicze za duszę zmarłego, za innych zmarłych, którzy odeszli już wcześniej, kierowane do Boga Ojca, Jezusa Chrystusa, Matki Bożej i świętych Pańskich. Pieśni stanowią ważną formę modlitwy zebranych żałobników, pełnią więc funkcję doniosłego aktu modlitewnego, funkcję posługi chrześcijańskiej za zmarłego, ale równocześnie mają charakter konsolacyjny i terapeutyczny wobec rodziny i społeczności pogrążonej w żałobie. Pieśni religijne nie tylko ubogacają oprawę modlitewną czuwań przedpogrzebowych, ale przede wszystkim służą pomocą w umocnieniu ducha wiary, niektóre podejmują ważką tematykę eschatologiczną, sięgając do nośnych idei *vanitas* i *memento mori*. W wielu utworach paschalny wydźwięk słów pieśni pozostaje całkowicie czytelny w odbiorze, dlatego też część z nich spełnia swoistą funkcję edukacyjną. Oprócz recytowanych modlitw, pieśni religijne, zespołowo wykonywane podczas obrzędu przedpogrzebowego, jednoczą wspólnotę żałobników w poczuciu dobrze spełnionego obowiązku wobec zmarłego, jego rodziny i bliskich, pełnią zatem jeszcze funkcję integrującą. Wspólny śpiew łączy bowiem emocjonalnie zebraną społeczność lokalną, umacnia uczuciowe więzy religijne i społeczne, on też decyduje o nastroju całej uroczystości przedpogrzebowej, potęguje przeżywanie smutku i żałoby w duchu osobowego i bezpośredniego kontaktu z Bogiem, ułatwia ludzkie godzenie się ze śmiercią oraz pomaga w akceptacji wyznawanych prawd wiary zawartych w tekstach pieśni.

Czuwania przy zmarłym należą do archaicznych form ludowej obrzędowości związanej ze zgonem drugiego człowieka, członka rodziny, ale również członka określonej społeczności lokalnej, zawodowej czy społecznej. Zanikające już z wolna spotkania żałobne, utrzymane w duchu religijności ludowej, oparte są na usankcjonowanych długoletnią tradycją wzorach modlitewnych (modlitwy za zmarłych, litanie, różaniec) i pieśniowych (śpiewane koronki, pieśni zwrotkowe). Te ostatnie mają ważne znaczenie w każdym scenariuszu przedpogrzebowym, choć dobór i zakres prezentowanych przykładów zależą od przewodnika spotkania, jego inwencji, talentu i znajomości kultury religijnej konkretnego środowiska. Pamiętać trzeba, iż spotkania przedpogrzebowe zrodziły się z ludzkich potrzeb duchowych i religijnych towarzyszących zjawisku śmierci, wynikły z wewnętrznych pragnień współżycia z drugim człowiekiem, z humanitarnego

współodczuwania traumy śmierci, chęci dzielenia żałoby z blizniami oraz niesienia pomocy i posługi religijnej zmarłemu.

We współczesnym życiu społeczno-obyczajowym spotkania przedpogrzebowe — zaakcentujemy: godne pielęgnowania i kontynuacji — pozostają cennym dokumentem żywotności i trwania tradycji wspólnotowej, religijnej i społecznej mieszkańców śląskiej ziemi, tradycji wypełnionej pięknymi modlitwami i wielowątkowymi pieśniami religijnymi. Czuwania przedpogrzebowe reprezentują nie tylko ważne ogniwo tradycyjnej religijności ludowej, ale również charakterystyczny model ludowej kultury muzycznej, zwłaszcza pieśniowej, towarzyszącej zjawisku śmierci i żałoby.

Krystyna Turek

Religious song in pre-funeral rituals in Silesia

S u m m a r y

The tanatologic problem is associated with the attitudes of people they present in the pre-funeral rituals, which are fostered in small communities. Meetings, called vigils by the dead, are strongly inscribed into the entirety of the traditional folk culture. Being organized by the family of the deceased, are of family-neighbor scope, which includes the village, district, or parish communities.

The pre-funeral, extra-liturgical funeral meetings take place at home of the deceased, or in a graveyard or church chapel. The mourners gather at particular time around the coffin: the family, neighbors, and friends, who — under the guidance of a leader — pray and sing religious songs. The following songs are usually performed during this ceremony: funeral and requiem songs, songs for the dead, Lent songs, passion and Virgin Mary songs (these are songs from song and prayer books). The leader decides on the repertoire and selection of prayers; the leader is the author of the scenario; he is a performer and organizer of the funeral meeting. He uses songs of different content and message, songs, which have a compositional and rhythmic function in the whole ceremony and which give the ritual a character of a formal and solemn prayer for the deceased.

The pieces presented in the article are a testimony to the fact, that the leader does not only reach for songs of a imploring character, but also for songs that emphasize the idea of *vanitas*, *memento mori*, the patterns of last farewells and significant eschatological explanations. The leader thus becomes a creator of the folk religiousness of the time of death, a religiousness that is of a consolation and therapeutic character, filled with feelings of human unity and solidarity.

The pre-funeral vigils, as the acts of common experiencing of the time of death and mourning, showing respect and stately farewell to the deceased, are a significant document of the contemporary social and moral culture of the inhabitants of the Silesian land.

Krystyna Turek

Geistliches Lied im schlesischen Ritual der Vorbereitungen zum Begräbnis

Zusammenfassung

Die vorliegende thanatologische Studie betrifft menschliche Einstellungen im Ritual der Vorbereitungen zum Begräbnis, die in kleinen Ortsgemeinschaften Oberschlesiens gepflegt wurden. Die, die Wachen an der Leiche genannten Treffen, gehören zum Gesamtbild der traditionellen Volkskultur. Sie werden von der Familie des Verstorbenen veranstaltet, aber erfassen lediglich den Familien- und Nachbarkreis in einem Dorf, Stadtviertel oder Pfarrbezirk.

Die anlässlich der Vorbereitungen zum Begräbnis veranstalteten, außerliturgische Trauertreffen finden im Hause des Verstorbenen, aber auch in einer Friedhofs- oder Kirchenkapelle statt. Um den Sarg sammeln sich zu bestimmter Zeit folgende Trauernde: die Familie, die Nachbarn und Freunde, die unter der Leitung eines Führers (des sog. Volkssängers) Gebete verrichten und fromme Lieder singen. Zum Ritual gehören Begräbnis- und Trauerlieder, Lieder für Verstorbene, Fastenzeitlieder, Passionslieder und Marienlieder, die aus veröffentlichten Gesangbüchern und Gebetbüchern allgemein bekannt sind. Welche von ihnen während der Wache an der Leiche gewählt und in welcher Reihenfolge die einzelnen Gebete gesprochen werden, hängt von dem Führer ab, der selbst das Programm schreibt und Darsteller und Veranstalter des ganzen Trauertreffens zugleich ist. Er greift auf solche Lieder zurück, die eine Kompositionsrolle spielen und den Verlauf der Zeremonie rhythmisieren sollen, so dass sie zu einem feierlichen Gebet für den Verstorbenen wird.

Die in vorliegender Studie dargestellten Werke bestätigen, dass ein Führer nicht nur flehentliche Lieder benutzt, sondern oft zu solchen Liedern greift, die die *vanitas* Idee und den lehrreichen Ruf *memento mori* hervorheben, als auch zu Beispielen der letzten Abschiede und wichtigen eschatologischen Erklärungen. Der Führer wird also zu einem Schöpfer der Volksreligiosität zur Sterbenszeit, der beruhigenden, therapeutischen, von Einheits — und Solidaritätsgefühlen vollen Religiosität.

Die Wachen an der Leiche, an denen die geistlichen Lieder, mit Gebeten durchflechtet, wesentliche Rolle spielen und als Akte des gemeinsamen Erlebens des Todes und der Trauerzeit betrachtet sind, sind ein wichtiger Beweis der gegenwärtigen Gesellschaftskultur und des Brauchtums der Oberschlesier.

Utwory maryjne w twórczości kompozytorów śląskich

Wizerunek i symbol boskiego Macierzyństwa uwidocznił się silnie na ziemi śląskiej zarówno w sztuce, jak i ludowej pobożności, czego dowodem są liczne utwory muzyczne pochodzące z okresu międzywojennego i współczesne. Powstałe z wewnętrznej potrzeby kompozytorów, tworzone w różnych stylach artystycznych, są mocno zakorzenione w specyficznej kulturze śląskiej, w jej intensywnym klimacie emocjonalnym, a także w tradycji pielgrzymowania, które współlistniało zawsze z pieśnią, najczęściej właśnie maryjną.

Pisane do tekstów liturgicznych, polskich i łacińskich, do tekstów poetyckich i polskich pieśni religijnych, obrazują owe utwory muzyczne z jednej strony jawne uwielbienie Boskiej Osoby, z drugiej zaś — ukryte religijne zaangażowanie. Odtworzenie tego klimatu w sztuce dźwięków niesie różnorodne konotacje stylistyczne i techniczne, stąd niniejsza próba analitycznego i estetycznego spojrzenia na ten dorobek. Przywoływane postacie czołowych twórców muzyki polskiej stanowią argument za stałą aktualnością tematyki, wyrosłej zarówno z artystycznej „duszy”, jak i ze śląskiego sposobu wyrażania maryjnej czci.

Cześć maryjną zapoczątkował Ignacy Antiocheński w I wieku, kontynuował św. Atanazy, twórca dogmatu o Maryi Theotokos Aeiparthenos (Bogarodzicy zawsze Dziewicy), później potwierdzili Ojcowie Kościoła¹. Z praktyk religij-

¹ M. Daniluk, K. Klauza: *Podręczna encyklopedia instytucji życia konsekrowanego*. Lublin 1994; J. Drodz: *Maryja w roku kościelnym*. Kraków 1983; W. Eborowicz, W. Kania: *Ojcowie Kościoła greccy i syryjscy. Ojcowie Kościoła łacińscy. Teksty o Matce Bożej*. Niepokalanów 1981; *Maryja, matka narodu polskiego*. Red. S. Grzybek. Częstochowa 1983; S.C. Napierkowski: *Matka naszego Pana. Problemy — poszukiwania — perspektywy*. Tarnów 1992.

nych przejmowanych z chrześcijańskiej Europy kult Maryi został przyswojony najszybciej i najsilniej. Wiązało się to z ludowym aspektem wiary, z bogatą funkcją symbolu Maryi Matki, z wielorakim uwarunkowaniem historycznym i patriotycznym, ze wspomnieniem pamiętnego ofiarowania narodu pod opiekę Maryi w dniu 1 kwietnia 1656 roku we Lwowie przez króla Jana Kazimierza, co powtórzył kardynał Stefan Wyszyński 3 maja 1966 roku na Jasnej Górze.

Maryjność już w XV stuleciu funkcjonowała w polskim chrześcijaństwie jako prosta postać chrystocentryzmu². Taki charakter ma największy z zachowanych pomników średniowiecznej polszczyzny, tzw. *Rozmyślanie przemyskie*. W tych czasach rozpoczęło się wprowadzanie licznych świąt maryjnych, obecnych w polskim kalendarzu, natomiast wschodnie chrześcijaństwo wywierało wpływ na rozszerzanie się maryjnego kultu (bractwa różańcowe, sodalacje jezuickie, bractwa szkaplerzne) i jego koncentrację na obrazach. Już wtedy na pierwszy plan wysuwał się ośrodek jasnogórski. Stąd powstanie w Polsce przedrozbiorowej, za czasów Jana III Sobieskiego zakonu marianów. Od tego XVII wieku śpiewa się w polskim Kościele Godzinki o Niepokalanym Poczęciu Najświętszej Maryi Panny. Okres konfederacji barskiej i zwłaszcza doba potopu szwedzkiego także sprzyjały intensywnemu rozwojowi kultu maryjnego.

Obecnie Kościół wiele uwagi poświęca związkowi sztuki z liturgią. Podjęto badania naukowe, by wyjaśnić istotę owego przymierza, które zasadza się na transcendentnym charakterze każdego autentycznego dzieła sztuki³, także na znakowej kompozycji zarówno rzeczywistości liturgicznej, jak i sztuki, z ich wymiaru materialno-zmysłowego.

Ludowe stereotypy maryjnej pobożności, powielane w twórczości ludowej, występują w różnych gatunkach — pieśniach, porzekadłach, przysłowiach, oracjach weselnych czy modlitwach. Owe stereotypy dotyczą wyobrażenia Matki Bożej jako Wstawienniczki, Pocieszycielki, Opiekunki, Wspomożycielki czy rzadziej Karzącej; istotne są także wizerunki Maryi w pieśniach pasyjnych.

Wielka rola Maryi w obrzędzie liturgicznym (*Credo*, *Magnificat*, liczne dni świąteczne) i pozaliturgicznym (różaniec, antyfony, sekwencje, litanie, hymny, ruchy świeckie, działalność wspólnot parafialnych), nieustanna tradycja pielgrzymowania, sięgająca w Polsce XVIII wieku, a zintensyfikowana jako „pątnictwo narodowe” w czasach rozbiorów, bogaty zbiór poetycki dotyczący Matki Boskiej, zwłaszcza Jasnogórskiej i Ostrobramskiej (Maciej Kazimierz Sarbiewski, Adam Mickiewicz, Cyprian Kamil Norwid, Teofil Lenartowicz, Maria Konopnicka, Jan Kasprówicz, Stanisław Wyspiański, Jerzy Liebert,

² J. Kłoczowski: *Średniowiecze i Rzeczpospolita*. W: *Zarys dziejów Kościoła katolickiego w Polsce*. Red. J. Kłoczowski, L. Muellerowa, J. Skarbek. Kraków 1986, s. 72—79.

³ Ks. J. Waloszek: *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*. Opole 1977, s. 110 i n.

Krzysztof Kamil Baczyński, Kazimiera Iłakowiczówna, Anna Kamieńska, Roman Brandstaetter, ks. Jan Twardowski, Karol Wojtyła), akcentowanie postaci Maryi w sztukach plastycznych, od średniowiecza począwszy⁴, i muzycznych wreszcie⁵ — wszystko to dowodzi istnienia silnej potrzeby emocjonalnej obcowania z Matką Bożą i wyobrażenia Jej w wieloraki sposób.

Mówiąc o śląskiej religijności ludowej, należy wspomnieć o pewnych jej cechach, wytworzonych w toku dziejów wskutek politycznego i duchowego oddalenia od Macierzy. Na tę religijność ludową, wyrastającą z plebejskich korzeni śląskiej kultury, składają się takie elementy, jak:

- utylitaryzm powstającej tu sztuki;
- cechy dydaktyczne przekazu;
- brak konstruktywnej kulturowo opozycji warstw społecznych na Śląsku;
- zamknięty obszar ciągłości społeczno-kulturowej;
- pozytywistyczny charakter wszelkich działań, w tym i muzycznych;

⁴ Dwa obrazy średniowiecznego wizerunku Maryi — jako Bogurodzicy i Matki Boskiej Bolesnej — witraż z kościoła Mariackiego w Krakowie, *Zaśnięcie Marii* z kościoła św. Wincentego z Wrocławia z XII w., *Madonna* Mistrza z Krużlowej (1410), *Madonna* z Wrocławia (1410), *Pieta* z Lubiąża, *Lament świętokrzyski* z 1470 r. z Łysej Góry, ołtarz Wita Stwosza z 1477—1489 (największy pentaptyk późnogotycki w Europie), *Zaśnięcie Marii* Marcina Czarnego z 1508 r., *Zaślubiny Marii z Józefem* Jana Jerzego Piersza z XVIII w. z kościoła Karmelitów w Warszawie, *Wniebowzięcie* Szymona Czechowicza z XVIII w. z katedry w Kielcach, V. Hofmana *Madonna wśród dzieci* (1905), Tytusa Czyżewskiego *Madonna* z 1920 r. Z. Kłiś: *Temat Bożego Narodzenia w polskiej sztuce średniowiecznej*. Kraków 1994; *Maryja Matka Chrystusa — ikonografia sztuki kościelnej w Polsce*. Red. M. Biernacka. T. 1. Warszawa 1987; B. Szafraniec, K.S. Moisan: *Maryja orędowniczka wiernych — ikonografia sztuki kościelnej w Polsce*. T. 2. Warszawa 1987.

⁵ Incipity chorału z XII w. na uroczystość Matki Bożej Gromnicznej z Pontyfikatu biskupów krakowskich, *Bogurodzica*, antyfony maryjne w języku polskim z XV w. *Alma Redemptoris*, *Ave Regina*, *Regina coeli*, *Salve Regina*, Sebastiana z Felsztyna *Rorate coeli*, *Magnificat* Mikołaja Zielenieńskiego i motet *O gloriosa Domina*, jego offertoria na święta Matki Boskiej, maryjna twórczość Bartłomieja Pękiela, pieśni maryjne z XVII w., z XVIII w. pochodząca polska sekwencja J. Todiego *Stabat Mater*, Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego motety *Ave Maria*, *Tota pulchra est*, *Ave mundi spes* i *Stabat Mater*, *Litanie ostrobramskie* Stanisława Moniuszki, *Stabat Mater* Karola Szymanowskiego, *Litania do Marii Panny* Jerzego Lieberta (1933), *Stabat Mater* Floriana Dąbrowskiego (1940), Edwarda Burego (1941), Jana Michała Wiczorka (1942), Kazimierza Sikorskiego (1943), Jana Maklakiewicza, Krzysztofa Pendereckiego (1962), Jana Oleszkowicza (1971), Czesława Grudzińskiego (1972, 1978), *Magnificat* Pendereckiego, Bolesława Szabelskiego (1942), Jana Wincentego Hawela (1974), Andrzeja Nikodemowicza (1978), Stefana Czarneckiego (1981), Barbary Zakrzewskiej-Nikiporczyk (1985), *Ave Maria* Tadeusza Szeligowskiego, *Ave Regina coelorum* Tadeusza Paciorkiewicza, *Litania loretańska* Andrzeja Nikodemowicza, Wojciecha Kilara *Bogurodzica* i *Angelus*. *Współczesna polska religijna kultura muzyczna. Materiały z symposium zorganizowanego przez Instytut Muzykologii KUL*. Red. B. Bartkowski, S. Dąbek, A. Zoła. Lublin 1992; H. Feicht: *Studia nad muzyką polskiego średniowiecza*. Kraków 1975; *Muzyka religijna w Polsce. Materiały i studia*. T. 6. Warszawa 1984; J. Surzyński: *Matka Boska w muzyce polskiej*. Kraków 1905.

- rozmaite role pozaartystyczne dzieł sztuki, w tym integracyjna, etyczna, kompensacyjna pod względem politycznym;
- związek z rodzimym folklorem na gruncie melodyki i rytmiki;
- charakter instytucjonalno-środowiskowy śląskiej religijności⁶;
- funkcja inspirująca religijności ludowej i legitymizująca przetrwanie kultury narodowej⁷;
- tradycja podstawą poczynań artystycznych;
- religijność jako światopogląd regionalny, determinujący orientacje estetyczne i nawet czynniki warsztatowe.

W sferze muzyki religijnej pozaliturgicznej w okresie międzywojennym obserwować można zjawiska sakralizacji prostej i stylizowanej. Kompozycje pierwszego rodzaju mają charakter twórczości utylitarnej, przeznaczonej do chóralnego wykonywania przez liczne na Śląsku zespoły (kantata chorałowa J. Gawlasa, utwory K. Hoppego i S. Ślązaka), natomiast drugą grupę utworów, o sakralizacji symbolicznej, wysublimowanej, reprezentuje twórczość Stefana Mariana Stoińskiego (*Wielka modlitwa*), Michała Spisaka (*Dwa psalmy na chór i orkiestrę*) czy najpoważniejszy utwór symfoniczny przedwojennego Śląska, oparty na skojarzeniach ze *Stabat Mater* Karola Szymanowskiego — *II Symfonia* Bolesława Szabelskiego na sopran, chór i orkiestrę z finałem w formie wariacji na temat pieśni *Ach, ja Matka boleściwa*.

Śląskie utwory maryjne powstawały już w dobie międzywojennej w kształtującym się dopiero środowisku muzycznym⁸. Należy tu wspomnieć o bogatym dorobku religijnych utworów ks. Antoniego Chłondowskiego (*Messe regina pacis, Do Królowej Polski, 9 Pieśni do Matki Boskiej na głosy z organami, 12 Pieśni do NMP, Ave Maria na głos, skrzypce z organami*) i ks. Roberta Gajdy (msza *Regina pacis* na chór z organami lub zespołem instrumentalnym). Poza tym powstały wówczas takie utwory maryjne, jak *Salve Regina* Władysława Macury i *Ave Maria* na głos basowy z organami Zdenko Karola Runda. Są to utwory chóralne *a cappella* lub z towarzyszeniem, pisane w neoromantycznej stylistyce, uproszczonej fakturalnie i harmonicznym ze względu na walor użytkowy.

Zbiór utworów maryjnych napisanych na Śląsku po wojnie można podzielić na kompozycje do tekstów tradycyjnych i nietradycyjnych oraz na dzieła instrumentalne z motywami maryjnymi. Utwory pisane do tradycyjnych wierszy wykorzystują zarówno liturgiczne teksty łacińskie (*Ave Maria, Magnificat, Stabat Mater, Salve Regina, Ave Regina Coelorum, Ave Maris Stella*), jak i znane pol-

⁶ Ks. W. Piwowarski: *Wprowadzenie*. W: *Religijność ludowa — ciągłość i zmiana*. Red. ks. W. Piwowarski. Wrocław 1983, s. 9.

⁷ Idem: *Socjologiczna definicja religii*. „*Studia Śląskie*” 1974, nr 2, s. 197—218; też: J. Kłoczowski: *Chrześcijaństwo polskie i jego tysiącletnia historia*. W: *Naród, Kościół, kultura. Szkice z historii Polski*. Lublin 1986, s. 243—258.

⁸ J. Bauman-Szulakowska: *Polska kultura muzyczna na Śląsku Górnym i Cieszyńskim*. Katowice 1994.

skie pieśni. I tutaj należy wskazać na dzieła E. Bogusławskiego, H.J. Batora, J. Daszka, A. Dziadka, H.M. Góreckiego, J.W. Hawela, A. Krzanowskiego i G. Krzanowskiej, B. Szabelskiego, W. Szalonka i J. Świdra. Obfitość tego typu utworów zauważa się w dorobku A. Dziadka, H.M. Góreckiego i J. Świdra.

Utwory do tekstów pozaliturgicznych skomponowali H.M. Górecki, A. Krzanowski i J. Świder. Szczególnie wyróżnić należy *Ad Matrem* i *III Symfonię* Góreckiego oraz *Audycję VI* A. Krzanowskiego. Matka Boża występuje tutaj w symbolicznej roli matki ludzkiej, utwory te mają charakter bardziej osobisty, a w nastroju muzycznym odczuwa się ów subiektywizm.

W utworach instrumentalnych także liczne są aluzje do postaci Bożej Rodzicielki, świadczące o różnorodności inspiracji czerpanej zarówno ze sfery liturgicznej, religijnej, jak i świeckiej.

Teksty łacińskie w śląskich utworach muzycznych kompozytorzy stosowali zgodnie, co trzeba podkreślić, z oryginałem — wykorzystywali w całości i na przestrzeni całych utworów⁹. W niektórych wypadkach mamy też do czynienia z cytatem: chorał w antyfonie H. Batora *Ave Regina, Salve Regina* A. Krzanowskiego, chorał w fakturze *fugato* w *Ave Maris Stella* J. Świdra, sekwencja *Stabat Mater* w utworze G. Krzanowskiej. To samo odnosi się do tekstów polskich (*Angelus* i *Bogurodzica* W. Kilara, *Pieśni pielgrzymów* E. Bogusławskiego).

Przeglądając śląskie utwory, wskazać należy na pewne nowatorskie rozwiązania warsztatowe, np. na przestrzenne ukształtowanie środków wykonawczych (taką topofonię odnajdujemy w *Stabat Mater* G. Krzanowskiej i w *Misterium NMP* H. Batora, przeznaczonych do wykonywania w kościele Mariackim w Krakowie), na sonorystyczne traktowanie głosu chóralnego (*Magnificat* J.W. Hawela, metoda rozszerzania liczby głosów w *Angelus* W. Kilara).

Maryjne utwory śląskie stanowią — z jednej strony — zbiór elementów liturgicznych (*a cappella*¹⁰) i przykładów muzyki koncertowej¹¹ pisanych w tradycyjnej stylistyce dźwiękowej i estetycznej, uproszczonej, ewoluujących w stronę nowych rozwiązań w utworach A. Dziadka i A. Krzanowskiego. Z kolei — z drugiej strony — grupa utworów bardziej awangardowych, przeznaczonych do wykonywania koncertowego o obsadzie wokально-instrumentalnej nosi już charakter kompozycji o nowoczesnym warsztacie wypracowanym w dobie moderny lat sześćdziesiątych¹².

⁹ *Ave Regina coelorum*, *Ave Maria* i *Ave Maris stella* H.J. Batora, *Ave Maria* i *Magnificat* J. Świdra, *Salve Regina* A. Dziadka.

¹⁰ *Ave Maria*, *Ave Maris stella* i *Stabat Mater* J. Świdra, *Salve Regina* A. Krzanowskiego, *Salve Regina* A. Dziadka, *Archanioł Boży* J. Daszka.

¹¹ *Misterium NMP* H. Batora, *Stabat Mater* i *Magnificat* A. Dziadka, *Magnificat* B. Szabelskiego, *Angelus* W. Kilara.

¹² Kantata E. Bogusławskiego *Pieśni pielgrzymów* o uproszczonym warsztacie awangardowym, ze wzmożoną intensywnością środków kontrapunktycznych, *Bogurodzica* W. Kilara, *Stabat Mater* G. Krzanowskiej, *Magnificat* J.W. Hawela.

Należy w tym wypadku wskazać na ujawniające się elementy stylu narodowego, podkreślanego przez uroczystą, homogeniczną rytmikę zespoloną z uproszczoną fakturą i tonalną harmoniką, co nadaje utworom cechy patetyczne (E. Bogusławski, W. Kilar).

Kompozycje śląskie do tekstów pozaliturgicznych (łacińskich i polskich) są skromniejsze liczebnie i mają charakter religijny, modlitewny¹³; reprezentują bądź maryjność papieską (*Totus Tuus*), bądź tradycję jasnogórską (*O Domina Nostra*). Ich specyficzny charakter podkreślają zwłaszcza ustawicznie powtarzane formuły, co nieodmiennie niesie konotacje modlitewne, a także refleksyjne, transcendentalne, tak znamienne dla Góreckiego. Tonalność i homogeniczność faktury przy uproszczonej rytmice akcentują klimat sakralny.

Medytacyjną aurę tych utworów dopełniają wątki i motywy narodowe występujące w pieśniach J. Świdra, pisane do polskich tekstów¹⁴, litanijnych w klimacie, cechujących się uproszczonym, tradycyjnym warsztatem.

Spośród maryjnych utworów powstałych na Śląsku na czoło wysuwają się trzy dzieła o symbolicznej wymowie, o najbardziej zaawansowanym warsztacie, klarowne estetycznie, prezentujące postać Matki Boskiej w ludzkim wymiarze — macierzyńskim, bolesnym, wspomnieniowym: *Ad Matrem* i *III Symfonia* H.M. Góreckiego oraz *Audycja VI* A. Krzanowskiego. Mistyczny, transcendentny, sakralny, acz nie religijny charakter tych utworów, bardzo głębokich, subiektywnych w przesłaniu, odzwierciedla dobór środków muzycznych.

Kompozycja *Ad Matrem* Henryka Mikołaja Góreckiego¹⁵, dedykowana „Pamięci mojej Matki”, oparta jest na fragmencie sekwencji *Stabat Mater* (*Mater mea, lacrimosa, dolorosa*) i nawiązuje do *Stabat Mater* Karola Szymanowskiego. Tekst narzuca intensywność przeżycia, co podkreślają czynniki warsztatu kompozytorskiego. Dzieło to rozpoczyna kolejną fazę jego twórczości, religijną, fazę pozbawioną radykalnych awangardowych środków artykulacyjnych. W tym czasie powstają wielkie dzieła wokalnie-instrumentalne, w których na pierwszy plan wysuwa się ekspresyjna warstwa treściowa. Stosuje tu kompozytor, bodaj po raz pierwszy na taką skalę, charakterystyczną dla siebie zasadę minimalnego wykorzystania technicznych środków w celu wydobywania maksymalnej ekspresji, co skłania słuchacza do kontemplacji, głębokiego przeżywania utworu i jednoznacznej jego odczytania.

Z tymi działaniami łączy się symplifikacja faktury, rytmiki i kształtów melicznych. W tym okresie swej twórczości (redukcjonizmu) Górecki kieruje uwagę odbiorcy ku filozoficznym sferom, a właściwie ku wartościom etycznym,

¹³ Łacińskie *Totus Tuus* i *O Domina nostra* H.M. Góreckiego oraz jego *Na Anioł Pański*, polskie *Modlitwa do Bogurodzicy* i *Hymn* J. Świdra, oraz odrębne: Góreckiego *Ad Matrem* i *III Symfonia* i *Audycja VI* Krzanowskiego.

¹⁴ *Hymn, Modlitwa do Bogurodzicy* J. Świdra.

¹⁵ Na sopran solo, chór mieszany, orkiestrę z poczwórną obsadą instrumentów dętych i oryginalną perkusję (tamburyn, kotły, wielki bęben), 1971.

sakralnym¹⁶, redukując bogate dotąd środki warsztatowe. Sprzyja takiemu odczytaniu zabieg powtórzenia, przeradzający się w rytmiczne, fakturalne czy melodyczne *ostinato*, zabieg spójny z jednej strony z formułami modlitewnymi, z obrazem religijności ludowej, a z drugiej strony — z postaciami polskiego folkloru.

Forma *Ad Matrem* jest, co też typowe dla Góreckiego i dla znacznych obszarów muzyki XX wieku, segmentowa, a w tym wypadku nosi znamiona specyficznej ewolucyjności (A B C B1 C1 B2 A1 D koda). W utworze tym długości poszczególnych taktów odpowiadają datom związanym z życiem i śmiercią matki kompozytora, którą utracił on w wieku dwóch lat. To zjawisko świadczy zarazem o objawianej po wielokroć fascynacji kompozytora liczbami i graficznymi układami symetrycznymi¹⁷. Budzące podziw bogactwo odniesień pozamuzycznych w tym utworze łączy się z minimalnym zasobem środków muzycznych. Postać ziemskiej matki symbolicznie zespolona jest z Matką Boga we wspólnej płaszczyźnie emocjonalnej — bólu i cierpienia. Sprzyja temu bardzo prosto ukształtowana warstwa dynamiczna, sprzężona z efektami *crescendo* instrumentacyjnego.

Maryja jako Boska Osoba w podobnym wcieleniu z ziemską matką pojawi się w kolejnym dziele Góreckiego — w *III Symfonii*, skomponowanej według podobnej reguły redukcjonizmu muzycznego z sakralnymi konotacjami.

Muzyczne dzieło Henryka Mikołaja Góreckiego — *III Symfonia* (1976) — jako wzniosła modlitwa¹⁸, przeznaczona na sopran solo i orkiestrę w trzyczęściowym układzie, wywołuje żywe reakcje emocjonalne u współczesnych. Oparta jest na trzech tekstach o różnorodnej proveniencji — na *Lamencie świętokrzyskim* z XV-wiecznych *Pieśni łysogórskich*, na westchnieniu do matki i modlitwie młodej góralki Heleny Błażusiakówny, więzionej przez gestapo w czasie II wojny światowej, oraz na słowach śląskiej pieśni powstańczej. Wszystkie te teksty obrazują cierpienie i od tego motywu pochodzi nazwa utworu — *Symfonia pieśni żałosnych*.

Część II zawiera dwa rodzaje materiału, fragmentami opiera się na skalach modalnych. Pierwszy motyw to tzw. obiegnik ks. Skierkowskiego, zastosowany w części I., drugi zaś motyw emanuje smutkiem dzięki tonacji molowej, bemołowej (b-moll)¹⁹; melodia ma charakter lamentu, zawodzenia. Architektura tej

¹⁶ A. Thomas: *Górecki*. Kraków 1998; K. Droba: *Górecki*. W: *Encyklopedia muzyki*. T. 3. Red. E. Dziębowska. Kraków 1987, s. 420—433; A.M. Harley: *Górecki and the Maternal*. „The Musical Quarterly” 1998, vol. 82, s. 98—105.

¹⁷ A. Thomas: *Górecki*...

¹⁸ L.B. Howard: *Motherhood, Billboard and the Holocaust: Perceptions and Receptions of Górecki's Symphony no 3*. „The Musical Quarterly” 1998, vol. 82.

¹⁹ Słynne utwory Chopina, cz. druga *Niemieckiego Requiem* J. Brahmsa, *Etiuda* K. Szymanowskiego, *Rapsodia litewska*.

części także polega na powtarzaniu obu motywów A i B (A B B1 B2 A1 B2' koda).

Wolne tempo, diatonizacja materiału, prostota układu harmonicznego, rytmiczna homogeniczność pionów akordowych — wnoszą w tej części, jak i w całej symfonii, nastrój modlitewnej recytacji, zgodnie z powtarzalnością struktury, typową dla modlitwy²⁰. Dwuznaczność, zredagowana zresztą muzycznie, w postaci zazębiających się odcinków, odnosi się do dwóch postaci — Matki Bożej i ludzkiej. Matka występuje w roli Matki Bożej, ma wymiar boski, jak i ludzki.

W 1982 roku z okazji stulecia urodzin Karola Szymanowskiego powstała dedykowana mu *Audycja VI* Andrzeja Krzanowskiego. Inspiracją poetycką stały się fragmenty poezji Juliusza Słowackiego: *Ody do wolności*, *Hymnu o zachodzie słońca na morzu* i *Do matki*. Nietypowa jest obsada tego utworu — sopran z kwartetem smyczkowym, co stanowiło charakterystyczny zabieg tego kompozytora — dążenie do synkretyzmu sztuk. Zasób awangardowych smyczkowych środków świadczy o schyłkowej metodzie twórczej w okresie kończącej się wówczas moderny sonorystycznej. Zwraca to uwagę na jego mistrza Góreckiego, zwłaszcza na *Genesis*. Krzanowski posługuje się tutaj także, charakterystycznymi dla siebie, symbolicznymi, zjawiskowymi i wieloznacznymi obrazami, „jakby z sennej wizji”²¹.

Jednocześnie ten utwór, podzielony na trzy odcinki ABA', ze wstępem i kodą, zbudowany jest na zasadzie mozaiki różnych struktur muzycznych — wokalnych solowych, wokально-instrumentalnych i instrumentalnych, solowych i zespołowych (wstęp, część środkowa B). Występuje tu szeregowo następstwo postaci (np. w części A o formie łukowej: a b c a b d a e b c f d g h g h' h g h e b a d a c b c i). Materiał o podstawowej funkcji, a, jest zasobny w kolejne części muzyczne i stanowi układ interwałowy 3w i 4zw połączonych 2w — c as ges. Drugi motyw odgrywający uzupełniającą rolę, c, uwydatniony jest głównie w wokalizie sopranu, występuje też w głosach instrumentalnych, opiera się na regule ewolucyjnej.

Inne motywy zbudowane są symbolicznie, np. motywy d i e opierają się na fragmencie *Hymnu o zachodzie słońca na morzu*, motyw f przypomina łkanie, motyw i — to zbudowana recytacyjnie *Bogurodzica*. Materiał h, pomyślany aleatorycznie, nawiązuje do aleatoryzmu kontrolowanego Witolda Lutosławskiego. Podobnie silne emocjonalnie są akcentowane solowe wokalizy, będące nośnikiem muzycznych i pozamuzycznych treści. Partie instrumentalne zawierają

²⁰ J. Bartmiński: *O rytualnej funkcji powtórzenia w folklorze. Przyczynek do poetyki sacrum*. W: *Sacrum w literaturze*. Red. J. Gotfryd, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki. Lublin 1983, s. 257—266.

²¹ L. Polony: *Podmiot liryczny Audycji A. Krzanowskiego wobec dylematów nowej muzyki*. W: *Wokół słowa, sensu i struktury*. Kraków 1977, s. 2—16.

także symboliczne struktury, nawiązujące do śpiewu ptaków i wzorców interwałowych w stylu słynnych *modi Messiaena*.

W części B mieści się nowy materiał dźwiękowy, oparty na skali dwunastodźwiękowej; skontrastowana jest też faktura — akordowa chorałowa (*nota contra notam*). Część A' również prezentuje budowę łukową, choć mniej regularną. Symetryczność całości odpowiada więc podobnemu układowi partykularnemu, jak też mikrostrukturalnemu. W każdym wypadku centralne ogniwo stanowi materiał lub dźwięk niepowtarzalny, o innej treści. W tym mozaikowo ukształtowanym utworze znaleźć można jednak element integracyjny — formę łukową, a także muzyczną ideę, z której wywodzą się wszystkie części utworu, tzn. odcinek a — zarodek podlegający wielorakiemu przekształceniu (np. w motyw e, h). Uzupełnieniem tej idei jest motyw c — opadający półton, którego struktura jest odwróceniem układu zarodkowego a. Stąd wniosek, że wszystkie rodzaje szeregów muzycznych części A i A' stanowią kombinację struktur zarodkowych odcinka a i c, co można wykryć za pomocą analizy struktur R. Retiego²².

Ewokowanie odpowiedniego klimatu medytacyjnego zasadza się na destrukcyjnej roli metrum, co sprawia, że słuchacz traci poczucie regularnego pulsu. Stosowanie polirytmii, aleatoryzmu kontrolowanego, częste zmiany metrum, symboliczna i porządkująca funkcja kreski taktowej, zróżnicowany przebieg intensywności ruchu o nagłych przejściach, niezależność rozgrywania akcji czasowej w poszczególnych odcinkach, takty pięciodelne, wykorzystanie takich środków, jak pauzy, synkopy czy fermaty — wszystko to sprzyja wytworzeniu się silnie zabarwionego nastroju emocjonalnego, podobnie jak w niektórych renesansowych madrygałach.

Pozamuzyczna, treściowa warstwa owego utworu, którego centralnym wersem jest *Bogurodzica*, uplasowana w osi symetrii części A i A' i zrealizowana techniką aleatoryczną — akcentuje postać Matki Bożej w roli Matki Boga czy matki ludzkiej. Tę „postać matczyną”, nawiązującą do poezji Słowackiego, bardzo blisko związanego ze swoją matką, budują środki muzyczne w sposób niezwykle symboliczny, poruszający emocje.

Zróżnicowany obraz maryjnej pobożności, objawiający się nam w bogatym śląskim zbiorze utworów, skłania nas do podsumowania owego dorobku, na który składa się zarówno modalne, dwugłosowe *Stabat Mater* Józefa Świdra, jak i awangardowa *Bogurodzica* Wojciecha Kilara, kontemplacyjna i sakralna *III Symfonia* Henryka Mikołaja Góreckiego, jak i wizyjna oraz heterogeniczna warsztatowo i hermeneutycznie *Audycja VI* Andrzeja Krzanowskiego.

Spoglądając na wskazane tu dokonania kompozytorskie, należy podkreślić inspiracje gregoriańskie (w liturgicznych utworach użytkowych), renesansowe (polichoralne *Misterium* Henryka Jana Batora) czy romantyczne (twórczość

²² R. Reti: *The Thematic Process in Music*. London 1961.

Andrzeja Dziadka). Skoro potrafimy w tym kręgu tematycznym wskazać na tak liczne przykłady sięgania po postać maryjną²³, to można mówić o silnym oddziaływaniu tego wzorca i o mocno rozwiniętej na Śląsku kulturze duchowej, upowszechnianej od czasów zaborów, utrwalającej regionalną tożsamość.

Poza elementami warsztatowymi istnieją w tym zbiorze także wspólne motywy artystyczne, na podstawie których dokonuje się integracja wskazanych przykładów muzycznego maryjnego wątku w śląskim dorobku.

Ważnym źródłem inspiracji w wielu wypadkach była twórczość Karola Szymanowskiego²⁴, szczególnie *Stabat Mater*. Wpływy te ujawniają się w *II Symfonii* Bolesława Szabelskiego²⁵, także w jego niedokończonym *Magnificat*, a w koncercie fortepianowym *Ewokacje* Józefa Świdra zauważalne są motywy *Gorzkich żalów*. Kolejnym obszarem oddziaływania *Stabat Mater* jest twórczość Andrzeja Krzanowskiego — *I Kwartet smyczkowy*. Jeśli zwrócimy uwagę na *Litanie* Karola Szymanowskiego, to bliski temu utworowi klimat maryjnej pobożności odnajdujemy w *Dziesięciu pieśniach* Józefa Świdra i w *Pieśniach pielgrzymów* Edwarda Bogusławskiego, powstałych do poezji Macieja Kazimierza Sarbiewskiego i Kazimierza Przerwy-Tetmajera.

Istotne są także odniesienia do sztuk pięknych — *Misterium* Henryka Jana Batora nawiązuje do ołtarza Mariackiego w Krakowie (nazywając części utworu, kompozytor inspirował się fragmentami ołtarza), a *Domina nostra — Medytacja o Jasnogórskiej Pani naszej* Henryka Mikołaja Góreckiego wskazuje na konotacje z sanktuarium na Jasnej Górze.

W kwestii inspiracji ludowych omawiane utwory prezentują typ ludowej pobożności zwróconej ku postaci Maryi, a przez miejsce powstania związały się z regionem górskim (*III Symfonia* H.M. Góreckiego i *Bogurodzica* W. Kilara). Przykład ludowego natchnienia i żarliwości znajdujemy też w *Modlitwie do Bogurodzicy* J. Świdra do słów K.K. Baczyńskiego. Tak jak dzieła K. Szymanowskiego, śląskie utwory maryjne posługują się ludowymi sposobami wyznawania wiary, podobnie też opierają się na ludowej sztuce w tworzeniu specyficznego klimatu.

Kult Maryi, który rozszerzał się na Śląsku przedwojennym dzięki działalności kardynała Augusta Hlonda, urodzonego na ziemi rybnickiej, rozwinął się szczególnie w latach osiemdziesiątych. Na powstałe wówczas dzieła wywarły

²³ Poza omawianymi, także pieśni Góreckiego na chór mieszany: *Zdrowaś bądź Maryja* (1985), *Pod Twą obronę* (1985), *Pieśni kościelne* (1986), utwór Jana Daszka *Archanioł Boży Gabriel* na chór i trzy puzyony (1989).

²⁴ G. K a m s k a - J o n s z t a, L. M o l l: *Szymanowski na Śląsku. Katalog wystawy w 100. rocznicę urodzin kompozytora*. Katowice 1982; *Oddziaływanie Szymanowskiego na śląską kulturę muzyczną*. W: „Prace Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej przy Bibliotece Głównej Akademii Muzycznej w Katowicach”. Nr 5. Red. K. M u s i o ł. Katowice 1980, s. 26—31.

²⁵ L. M a r k i e w i c z: *II Symfonia Bolesława Szabelskiego — inspiracje, warsztat, stylistyka*. W: *Górnośląski almanach muzyczny*. Katowice 1988, s. 7—32.

wpływ wstrząsające wydarzenia na placu św. Piotra w dniu 13 maja 1981 roku i 13 grudnia owego roku w Polsce. Henryk Mikołaj Górecki skomponował wtedy *Domina nostra*, Andrzej Krzanowski zaś *Salve Regina* i *Audycję VI*, ponadto Górecki dedykował Ojcu Świętemu podczas trzeciej pielgrzymki do Ojczyzny w 1987 roku *Totus Tuus*.

Interesujący jest fakt, iż stosowane w omawianych utworach środki techniczne nie są przypadkowe, zmierzają do ewokowania pewnego nastroju religijności czy ogólnie sakralności i nawiązują do postmodernizmu. Dzieła te charakteryzują się takimi cechami, jak:

- prostota układów harmoniczych;
- powtarzalność czynników melicznych, rytmicznych i harmoniczych;
- zmienność metryczna przeważnie w zakresie rytmów prostych;
- diatoniczność i modalność przebiegów harmoniczych;
- symplifikacja faktury, często *nota contra notam*;
- technika cytatu ludowych lub religijnych pieśni;
- nieregularne i spowolnione kształtowanie przeływu czasowego;
- zmniejszony wolumen brzmienia.

Uwagi te dotyczą głównie dorobku Henryka Mikołaja Góreckiego i Wojciecha Kilara ze względu na ich redukcyjny warsztat postmodernistyczny, sięgający do góralskiej sztuki i ludowej sakralności, często witalistycznej. Odmieniana nieco, bardziej emocjonalna i ekspresywna poetyka Andrzeja Dziadka, Andrzeja Krzanowskiego czy Józefa Świdra wymagała intensyfikacji chromatyki, urozmaicenia układów rytmicznych, często nieregularnych, oraz treści harmoniczej, wzbogaconej o późnoromantyczny warsztat kompozytorski, podobnie jak to ma miejsce w sferze meliki. Ich twórczość ma swoje źródła w *II Symfonii* Bolesława Szabelskiego, a sięgając dalej — w stylistyce Karola Szymanowskiego, w jego ludowej religijności, w żarliwości i szczerości modlitewnej.

Jeszcze inną odmianę tworzą neoklasyczne kompozycje Jana Wincentego Hawela, cechujące się umiarkowaną wyrazowością, oparte na także umiarkowanej wersji polskiego sonoryzmu, a nawet na fakturach imitacyjnych.

Twórczość ta spełnia warunki omówione przez ks. Joachima Waloszka, który za *condicio sine qua non sacrum* w muzyce uważa, za Jacques'em Gelineau²⁶, intencjonalne nastawienie człowieka. Księdzu Waloszkowi bliskie jest również stanowisko Bohdana Pocięja, zwolennika sakralnego traktowania muzyki instrumentalnej²⁷. I o tym wypadku mówimy w odniesieniu do niektórych utworów pozbawionych tekstu, kiedy to sam wybór środków stylistycznych

²⁶ J. Gelineau: *Die Musik im christlichen Gottesdienst*. Regensburg 1965.

²⁷ B. Pocięj: *Sacrum w muzyce liturgicznej*. „Ateneum Kapłańskie” 1980, nr 427, s. 201—214; I d e m: *Dzieło muzyczne i dziedzina muzyki. Problem wartości*. W: *O wartościowaniu w badaniach literackich*. Red. S. Sawicki, W. Panas. Lublin 1986, s. 299—314.

i technicznych opartych na wartościach estetycznych, niesie określone konotacje, determinuje postawę kontemplacji, skupienie modlitwne. Nie bez znaczenia jest tutaj indywidualna wyobraźnia muzyczna odbiorcy, jego przygotowanie do recepcji zjawisk kultury.

Bohdan Pocięj stwierdził, iż odnowa muzycznego języka sakralnego w XX wieku nastąpić może na trzy sposoby: drogą ascezy²⁸, za Strawińskim i Schoenbergiem, drogą swoistej barokizacji nowego romantyzmu przez ożywienie bezpośredniego języka uczuć i emocjonalnej żarliwości oraz dzięki pewnej redukcji środków technicznych.

Szczególny kult maryjny na śląskiej ziemi niewątpliwie oddziałał na powstanie wielu dzieł, które w rozmaity sposób wyrażają cześć dla Matki Bożej, pragnienie modlitwy do Niej, jak i łączą Jej postać z osobą własnej matki. Za każdym razem muzyka służy ewokowaniu specyficznego klimatu rozmowy z Bogiem, kontemplacji czy żarliwej ludowej pobożności, silnie nasyconej emocjami. Za każdym razem muzyka postępuje za tekstem poetyckim czy artystycznym wyobrażeniem twórcy, zaspokaja potrzeby odbiorcy, czy to prostego człowieka wsi, czy bardziej wyedukowanego w sztuce.

Heterogeniczność struktury i barwność tej twórczości wynikają z potrzeb, pragnień duchowej łączności z *sacrum* rzesz wiernych, gromadzących się w sanktuariach na modlitwie, na koncercie czy skupiających się na osobistych rozważaniach. I zawsze muzyczne utwory maryjne ułatwiają i ukierunkowują na mistyczne przeżycia.

²⁸ B. Pocięj: *Sacrum w muzyce romantycznej*. „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne” 1987, nr 87, s. 34—36; I d e m: *Czy możliwy jest w muzyce mistycyzm? W: Muzyka religijna w Polsce. Materiały i studia ATK*. T. 10. Warszawa 1988, s. 32—42.

Jolanta Szulakowska-Kulawik

Pieces devoted to the cult of the Virgin Mary in the output of the Silesian composers

S u m m a r y

The article presents the problem of the musical reflection of the cult of the Virgin Mary in the region of Silesia in the works of the pre-war composers (A. Chłondowski, rev. R. Gajda), and in post-1956 works (A. Dziadek, H.M. Górecki, J.W. Havel, B. Szabelski, J. Świder — to liturgical Latin and Polish texts, and H.M. Górecki, A. Krzanowski, J. Świder — to non-liturgical texts). Three most representational works of the Karol Szymanowski type, to the memory of the mother of the composer of *Ad Matrem* Henryk Mikołaj Górecki and his *III Symphony*, and the *Audycja VI* by A. Krzanowski, which reminds of *Bogurodzica*, are presented in the article.

The cult of the Virgin Mary, which was initiated by Ignacy Antiocheński in the 1st century — the creator of the dogma about Mary Theotokos Aeipathenos — was confirmed by the Church Fathers. This cult was a testimony to the influence of the Eastern Christianity in the Polish lands. There are many stereotypes about the piety of the cult of the Virgin Mary in Polish folk literature; the images of the Virgin Mary are also important in songs of passion; the figure of Mary is also present in the liturgical and non-liturgical ritual.

The motives of prayers to the Virgin Mary appear both in the Polish literature (M.K. Sarbiewski, K. Iłakowiczówna, J. Kasprówicz, M. Konopnicka, A. Mickiewicz, S. Wyspiański), as well as in Polish plastic and musical arts.

The works such as *Ave Regina* by Henryk Botor, *Salve Regina* by Andrzej Krzanowski, *Ave Stella Maris* by Józef Świder, *Stabat Mater* by Grażyna Krzanowska, should be mentioned here. The works based on Polish texts include: *Angelus* and *Bogurodzica* by Wojciech Kilar, and *Songs of the Pilgrims* by Edward Bogusławski. *Misterium NMP* by Henryk Botor, *Stabat Mater*, and *Magnificat* by A. Dziadek, and *Magnificat* by Jan Wincenty Havel, are the vocal and instrumental works. A *capella* works include: *Salve Regina* by A. Dziadek, *Ave Maria* and *Stabat Mater* by J. Świder.

At the end of the article, the author again raises the problem of a reflection of the 'sacral' spirit in instrumental music.

Jolanta Szulakowska-Kulawik

Marienlieder in den Werken der schlesischen Komponisten

Zusammenfassung

Der vorliegende Artikel handelt über die musikalische Widerspiegelung des Marienkultes in Schlesien am Beispiel von zahlreichen Werken der Komponisten der Vorkriegszeit (A. Chłondowski, Priester R. Gajda, W. Macura) und den nach 1956 entstandenen Werken (liturgische lateinische und polnische Texte von A. Dziadek, H.M. Górecki, J.W. Hawel, B. Szabelski, J. Świder, und außerliturgische Texte von H.M. Górecki, A. Krzanowski, J. Świder). Besonders hervorgehoben wurden die drei repräsentativsten, stilistisch den Musikstücken von Karol Szymanowski nahen Werke: das, der Mutter des Komponisten gewidmete Werk *Ad matrem* von Henryk Mikołaj Górecki und desselben *Autors III. Sinfonie*, und die, an *Mutter Gottes* erinnernde *Sendung VI.* von A. Krzanowski.

Die von Ignacy Antiochener im I.Jh. eingeleitete und dann vom Schöpfer des Dogmas von Maria Theotokos Aeiparthenos fortgesetzte Marienverehrung wurde von Kirchenvätern bestätigt. Auf polnischen Gebieten zeugte dieser Kult von der Einwirkung des Ostchristentums. In polnischer Volksliteratur gibt es viele Stereotypen über Marienfrömmigkeit — in Passionsliedern sind Marienabbilder von Bedeutung; Marie tritt im liturgischen und außerliturgischen Ritual auf.

Die Motive des Gebetes zu Marie erscheinen sowohl in polnischer Literatur (M.K. Sarbiewski, K. Iłakowiczówna, J. Kasprówicz, M. Konopnicka, A. Mickiewicz, S. Wyspiański), wie auch in polnischen Plastik — u. Musikwerken.

Man sollte auch solche Werke von gegenwärtigen schlesischen Komponisten erwähnen, wie: *Ave regina* von Henryk Botor, *Salve Regina* von Andrzej Krzanowski, *Ave Maris Stella* von Józef Świder, *Stabat Mater* von Grażyna Krzanowska. Von den auf polnischen Texten basierenden Werken sind *Angelus* und *Mutter Gottes* von Wojciech Kilar und *Pilgerlieder* von Edward Bogusławski nennenswert. Wenn es um vokal — instrumentale Werke geht, sind das: *Mysterium der*

heiligen Jungfrau Maria von A. Dziadek, *Magnificat* von Jan Wincenty Hawel, und aus der Sammlung *a capella* — *Salve Regina* von A. Dziadek und *Stabat Mater* von J. Świder.

Im Abschluss des Artikels stellt die Verfasserin fest, dass es schwer ist, den sakralen „Geist“ in instrumentalen Musikwerken widerzuspiegeln, obwohl es schon eine ganz ansehnliche Literatur zu diesem Thema gibt.

ANNA KOCHAŃSKA

Pieśń religijna w twórczości Józefa Świdra z uwzględnieniem *Ewokacji na fortepian i orkiestrę smyczkową*

 W badaniach dotyczących nurtu muzyki religijnej zwracamy się zwłaszcza ku dziełom, które odznaczają się wysokim poziomem artystycznym. Dlatego pragnę przedstawić twórczość religijną Józefa Świdra, twórcy o ugruntowanej pozycji w śląskim środowisku kompozytorskim. Przeglądając tekę dokonań twórczych Świdra, można stwierdzić, iż dominują w niej kompozycje wokalne oraz wokально-instrumentalne. Na jego wielkie zamięrowanie do muzyki wokalne wskazuje fakt założenia w 1955 roku w Czechowicach przykościelnego amatorskiego chóru mieszanego, który jako Chór im. Stanisława Moniuszki przez kilka lat należał do czołowych zespołów muzycznych Śląska¹. Ponadto przez wiele lat Świder był dyrektorem Związku Śląskich Kół Śpiewaczych i Instrumentalnych. Jego ogromny wkład twórczy w ruch śpiewaczy potwierdzają rozmaite nagrody, między innymi na Festiwalu Polskiej Muzyki Chóralnej za najchętniej wykonywane utwory w roku 1984 i w latach następnych, Nagroda Orła Białego na Festiwalu Pieśni o Ojczyźnie w Kraśniku (1985) za skomponowane wówczas *Polskie śpiewy*, Puchar Śląskiej Polihymnii za szczególnie często prezentowane i cenione chóralne kompozycje współczesne. Należy wymienić również radiową Nagrodę im. Stanisława Ligonia (1986) i wcześniejszy o rok Medal Jana Fojcika przyznany przez Polski Związek Chórów i Orkiestr (PZChO) w Katowicach². Obecnie Świder jest jednym z najbardziej cenionych

¹ J. Świder: *Mój Śląsk*. „Tak i Nie” 1987, nr 6, s. 32.

² R. Gabrys: *Nowe chóralia Józefa Świdra*. „Życie Muzyczne” 1987, nr 12, s. 4; I d e m: *Muzyka sercem komponowana*. „Śpiewak Śląski” 1987, nr 9, s. 17.

twórców w naszym regionie. Jego utwory wzbogacają repertuar zarówno amatorskich, jak i bardziej wykształconych zespołów wokalnych, dla których pisali kompozytorzy tej miary, co Bolesław Szabelski, Bolesław Woytowicz, Jan Gawlas, Józef Podbiński, Eleonora Grządzielówna, Zdenko Karol Rund, Witold Szalonek.

Spośród ogromnego dorobku Świdra znaczną część stanowią dzieła o tematyce religijnej, tworzone w ciągu wszystkich lat jego działalności kompozytorskiej. Utwory te różnią się w zakresie treści, doboru tekstów czy środków wykonawczych. Najwięcej kompozycji religijnych powstało z przeznaczeniem na chór mieszany. W ramach tych dzieł można wyróżnić następujące grupy:

Utwory z łacińskim tekstem liturgicznym (wykorzystane w całości bądź zawierające parafrazy tekstowe):

*Cantus gloriosus; Cantus tristis; Pater noster; Libera me; Ave Maria*³; *Ave Maris stella; Beatus vir; Dixit Dominus; Laudate pueri; Magnificat; Cantate Domino; Canticum novum; Miserere; Jubilate Deo; Missa brevis (Kyrie, Sanctus, Agnus Dei)*⁴; *Requiem aeternam; Amor et caritas; Da nobis caritatem; Canticum canticorum; Salve Regina; Da pacem Domine; De profundis*. Do grupy tej zalicza się również *Stabat Mater*, istniejące jedynie w wersjach: na chór żeński oraz na 2-głosowy chór męski.

Utwory w języku polskim z tekstem Nieliturgicznym:

Kolędy polskie — 50 opracowań w łatwym układzie⁵; *Pan Bóg jest mąż siłą* (słowa zaczerpnięte z kancjonału ewangelickiego).

Utwory wykorzystujące teksty polskiej poezji religijnej:

Do grupy tej należy przede wszystkim *Dziesięć pieśni* do słów poetów polskich: *O wszechmogący Boże* (M. Rej); *Pieśń — Czego chcesz od nas Panie* (J. Kochanowski); *O nietrwałej miłości...* (M. Sęp-Szarzyński); *Wierzę* (J. Słowacki); *Hymn — Królowo Polski* (Z. Krasiński); *Moja piosenka (Do kraju tego)* (C.K. Norwid); *Oczyść mą duszę* (S. Wyspiański); *Modlitwa żałobna* (J. Czechowicz); *Modlitwa do Bogarodzicy* (K.K. Baczyński); *Usta proszą* (Z. Herbert). Ponadto w grupie tej trzeba uwzględnić następujące utwory: *Modlitwę ks. Kordeckiego z „Potopu”* (H. Sienkiewicz); *Pieśń słoneczną* (św. Franciszek z Asyżu); *Pozdrowienie Matki Bożej* (św. Franciszek z Asyżu); *Ojciec nasz* (J.S. Pasierb) oraz *3 pieśni sakralne* (M. Konopnicka).

Na marginesie warto wspomnieć o utworze z tekstem biblijnym w tłumaczeniu polskim J. Kochanowskiego. To *Psalm 100*, który występuje w dwóch wersjach: na chór żeński oraz na chór męski.

Religijne pieśni w językach obcych (zwłaszcza w niemieckim i angielskim):

³ Utwór jest również w wersji na chór żeński.

⁴ Utwór istnieje również w wersji na chór żeński oraz na chór męski.

⁵ 12 kolęd opracowanych zostało również na chór żeński i na chór męski.

2 *Hymnen zu Vesperntexte; Lobet den Herrn; Den Herrn will ich preisen; Mit lauter Stimme; Meine Seele preiset den Herrn; Come Christians join to sing.*

Z zaprezentowanego tu podziału pieśni religijnych wnioskujemy, iż największą ich część stanowią utwory z łacińskim tekstem liturgicznym (23), jak również kompozycje wykorzystujące teksty polskiej poezji religijnej (15).

Do gatunku muzyki religijnej, oprócz wymienionych utworów wokalnych Świdra, należą również jego dzieła wokально-instrumentalne. Spośród nich wyróżniają się utwory z tekstem łacińskim, związane z liturgią, inspirowane modlitwą poetycką lub pieśnią nabożną. Stanowi je pięć mszy różniących się liczbą części oraz obsadą instrumentalną: *Kleine Messe na chór mieszany z organami i canto ostinato* (Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei); *Missa simplex na chór mieszany z organami* (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei)⁶; „*Missa in re*” *na chór mieszany i orkiestrę smyczkową* (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei), *Missa angelica na chór mieszany, orkiestrę smyczkową, perkusję* (lub z fortepianem) (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei, *Ite Missa est*)⁷; *Missa festiva na chór mieszany, orkiestrę smyczkową i organy* (lub na dwa fortepiany) (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei).

Z innych wokально-instrumentalnych utworów religijnych pisanych do tekstów łacińskich należy wymienić *Gaude Mater na chór mieszany i zespół gitarowy*; *Gloria na chór mieszany z fortepianem lub organami*; *Te Deum na chór mieszany, solistów i orkiestrę*⁸; *Jubilate Deo na chór mieszany z organami*⁹; *Lauda na chór mieszany z fortepianem i bębniem*; *Laudate pueri na chór mieszany z fortepianem lub organami*. Ponadto wśród religijnych utworów wokально-instrumentalnych wyróżnić trzeba dwa utwory w języku niemieckim. Mam na myśli przytoczony już wcześniej jako utwór wokalny *Lobet den Herrn*, istniejący w dwóch wersjach: na chór mieszany z organami oraz na chór żeński z organami, a także *Wie Weihrauch steige mein Gebet na chór mieszany z organami*. Natomiast do utworów religijnych w języku polskim należą następujące dzieła: *Czego chcesz od nas Panie na chór mieszany z fortepianem lub harfą*; *Legnickie oratorium na chór mieszany, sopran solo i orkiestrę symfoniczną*; *Matko Boska Ciemnowolica z organami* do słów W. Woroszyńskiego.

Podobnie jak w wypadku utworów wokalnych, tak i w ramach dzieł wokально-instrumentalnych przeważają utwory religijne pisane do tekstów łacińskich (10). Warto podkreślić, iż twórcy liturgicznej bądź paraliturgicznej muzyki reli-

⁶ *Missa simplex* ma dwie wersje: na chór mieszany i organy, pierwsza wersja powstała w 1953 r., druga wersja w 1993 r.

⁷ *Missa angelica* również skomponowana została w wersji na chór żeński.

⁸ *Te Deum* istnieje też w wersji na chór mieszany, organy i perkusję.

⁹ *Jubilate Deo* ma też wersję na chór żeński z organami, a także jest w wersji czysto wokальной na chór mieszany.

gijnej najczęściej używają języka łacińskiego. Kompozytorzy polscy, w tym także śląscy, w swoich utworach wokalnych czy wokально-instrumentalnych biorą za podstawę właśnie tekst łaciński. Wykorzystywanie tekstów łacińskich w zależności od ich przeznaczenia odbywa się w różnorodny sposób. Niejednokrotnie kompozytorzy dokonują kompilacji kilku tekstów psalmowych (H.M. Górecki *Beatus vir*, E. Knapik *Psalms*), stosują swobodne powtórzenia słów (A. Dziadek *Hace dies*) bądź też parafrazy czy maksymy tekstowe (E. Bogusławski *Stabat Mater*).

Utwory Józefa Świdra, komponowane do tekstów łacińskich, powstałe w różnych okresach jego twórczości, przy całej odmienności wynikającej z rodzaju tekstu i z ewolucji środków języka muzycznego łączy jedna cecha wspólna, a mianowicie głębokie osadzenie w tradycji muzyki religijnej, wywodzącej się np. z gregoriańskiej, „zgodnie z którą śpiew stanowił bezobrazowe rozwinięcie słowa, nie podporządkowując mu się w sensie »dopowiadania« subiektywnie rozumianej treści”¹⁰. Więż z dawną muzyką religijną ujawnia się zwłaszcza w charakterze emocjonalnym utworów, nie stroniących od wzniosłej powagi, a nawet patosu. Zachowanie łączności z tradycją nie zaprzecza oryginalności tej muzyki opartej na nowoczesnych założeniach języka dźwiękowego, idealnie dostosowującego środki techniczne do przesłań duchowo-religijnych. Do twórczości Józefa Świdra można by odnieść słowa Zofii Helman, która charakteryzując muzykę religijną Romana Palestra, uwzględniła „semantyczną stronę tekstu w sposobie wokalne deklamacji” i podkreśliła jego walory emocjonalne: „[...] kompozytor różnicuje w ten sposób momenty modlitewnego skupienia i uroczystego radosnego wystawiania Boga, momenty tragicznego napięcia i konsolacyjnego spokoju”¹¹.

Kompozycje Świdra, wykorzystujące teksty polskiej poezji religijnej, zajmują drugie miejsce pod względem liczebności w sporządzonym przeze mnie wykazie utworów religijnych. Gdybyśmy jednak pokusili się o zliczenie pieśni wykorzystujących teksty klasyków literatury, również te niereligijne, to byłoby ich zdecydowanie więcej niż w wypadku pozostałych utworów wokalnych. Zarówno poetyckie dzieła religijne, jak i świeckie pisane są do słów twórców, od Reja i Kochanowskiego poczynając, przez romantyków (Mickiewicz, Konopnicka), a na poetach współczesnych kończąc (Herbert, Pasierb). Wyraźnie świadczy to o dojrzałym warsztacie oraz inwencji kompozytora. W każdej z poetyk religijnych potrafił Świder zastosować odpowiednie struktury muzyczne, które — według Ryszarda Gabryśia, o czym pisze w artykule *Nowe chóraia Józefa*

¹⁰ VI Śląskie Dni Muzyki Współczesnej: Państwowa Filharmonia Śląska. Katowice 11—21 XI 1994. Program. Red. M. Dziadek. Katowice 1994, s. 31.

¹¹ Z. Helman: *O muzyce religijnej Romana Palestra*. W: *Współczesna polska religijna kultura muzyczna. Materiały sympozjum zorganizowanego przez Instytut Muzykologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego 16—17 lutego 1989*. Lublin 1992, s. 61.

Świdra — nie tylko „odzwierciedlają tekst i poszerzają jego »przestrzeń«, ale od razu interpretują go, niosąc uogólnioną metaforę i specyficzną parabolę znaczeń pojęciowych”¹².

Obserwując twórczość Józefa Świdra, nie sposób nie dostrzec znaczącego wpływu wszechstronnych studiów muzycznych na jego warsztat kompozytorski. Z całą pewnością inspiruje się on w swych dziełach duchem dźwiękowości tradycyjnych romantyczno-ekspresjonistycznych doświadczeń, funkcjonujących w sposób nowy, odmienionych refleksją twórcy doby nam współczesnej¹³. Profesor Leon Markiewicz scharakteryzował twórczość wokalną Świdra następująco: „Jego postawę artystyczną, określić można jako romantyzującą. Józef Świder jest skłonny do liryzmu zwłaszcza w pieśniach solowych i na chór *a cappella*, aczkolwiek nie obce mu są nastroje wybuchowego wręcz emocjonalizmu [...]. W twórczości chóralnej Józefa Świdra, bazującej w zasadzie na diatonice, znajdziemy wiele miejsc kantylenowych, polifonicznych, tworzących mocno dysonujące współbrzmienia”¹⁴. „Stojąc na gruncie romantyzującej tradycji — pisze Leon Markiewicz — wychodzi Świder ponad utrwalone na Śląsku stereotypy tonalno-harmoniczne w sferę skojarzeń leżących poza systemem dur-moll”¹⁵.

Oprócz dzieł związanych bezpośrednio (przez tekst) z religią¹⁶ w dorobku Józefa Świdra wyróżnić można utwory *quasi-religijne*, czyli takie, które pośrednio łączą się z religią. Mam tu na myśli *Ewokacje na fortepian i orkiestrę smyczkową*¹⁷. Utwór ten należy do gatunku muzyki świeckiej i bardziej wiąże się z indywidualną poetyką twórcy niż z uniwersalną tradycją chrześcijańską.

Do napisania *Ewokacji...* zainspirowały kompozytora melodie zasłyszane w dzieciństwie, będące fragmentami pieśni religijnych, doskonale znanych i rozpowszechnianych na Śląsku. W stosowaniu owych cytatów Świder nie posługiwał się konkretnymi śpiewnikami, lecz czerpał melodie z pamięci, niemniej jednak wszystkie przykłady tych pieśni odnaleźć można w śpiewnikach Jana

¹² R. Gabryś: *Nowe chóralia...*, s. 5.

¹³ H. Cierpiot: *Bez jubileuszu*. „Tak i Nie” 1987, nr 20, s. 13.

¹⁴ Cyt. za: J.M. Michałowski: *Józefa Świdra droga do opery*. W: „Wit Stwosz”. *Program Państwowej Opery Śląskiej w Bytomiu*. Bytom 1974.

¹⁵ L. Markiewicz: *Śląskie tradycje regionalne i ich odbicie w twórczości kompozytorów środowiska katowickiego*. W: „Zeszyt Naukowy PWSM”. Nr 11. Katowice 1974, s. 9.

¹⁶ Ks. J. Pikulik: *Dyskusja*. W: *Stan badań nad muzyką religijną w kulturze polskiej*. Red. J. Pikulik. Warszawa 1973, s. 108; J. Stęszewski: *Uwagi o badaniu żywej tradycji polskich śpiewów religijnych*. W: *Stan badań nad muzyką religijną...*, s. 111.

¹⁷ A. Kochańska: *Trzy utwory na fortepian i orkiestrę Józefa Świdra*. Praca magisterska. Wydział Kompozycji, Teorii i Edukacji Muzycznej Akademii Muzycznej. Katowice 2000, s. 136—186, maszynopis; S. Chrzanowski: *Utwory na fortepian i orkiestrę w twórczości śląskiej po 1945 roku*. Praca magisterska. Wydział Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki Akademii Muzycznej. Katowice 1986, s. 84—90, maszynopis.

Siedleckiego¹⁸. Już sam tytuł dzieła sugeruje przywołanie czegoś „istniejącego”, czegoś, co stanowi ważny punkt odniesienia w sferze materialno-duchowej („ewokować” — z fr. *ivoquer*, wym. ewoke, z łac. *evocare* — wywołać, uprzytamniać)¹⁹. Użyte cytaty za każdym razem są związane z osobą Maryi Matki. Czasami jest to fragment litanii, innym razem melodia nieszpórów (godzinki), czasem po prostu fragment pieśni.

Wykaz cytowanych melodii w poszczególnych częściach *Ewokacji...* przedstawia się następująco:

I część *Ewokacji...*

- 1 — *Litania loretańska do Najświętszej Maryi Panny* — początkowy fragment drugiej melodii i końcowy motyw trzeciej melodii tej pieśni;
- 2 — *Pod Twoją obronę* — wybrane fragmenty modlitwy;

II część *Ewokacji...*

- 1 — *Na Jutrznie* — początkowy i końcowy fragment modlitwy;
- 2 — *Zawitaj Pani świata* (z nabożeństwa godzinek) — drugi fragment melodii hymnu;

III część *Ewokacji...*

- 1 — *Bogurodzica* — początkowy fragment pieśni;

IV część *Ewokacji...*

- 1 — *Nie płacz już dziecino* — początkowy motyw pieśni (cytat bardzo swobodnie potraktowany);
- 2 — *Maryjo Królowo Polski* — druga melodia pieśni (refren i początkowy fragment);
- 3 — *Chwalcie łąki umajone* — cała zwrotka i fragment refrenu pieśni;
- 4 — *My chcemy Boga* — refren pieśni.

Fragmenty zastosowanych pieśni nie są wybrane jednorodnie. Józef Świder często wyszukuje początkowy lub końcowy odcinek oryginalnej melodii, czasem tylko jej refren lub nawet wycinek frazy. Aby przybliżyć sposób wykorzystania przez kompozytora owych cytatów, spróbuję pokrótce wyjaśnić metody ich opracowań i korelacji z resztą materiału dźwiękowego. Najczęściej w ramach przekształceń tematycznych Świder stosuje:

- augmentacje rytmiczne, rzadziej diminucje (4. cytat IV część);
- zmiany agogiczne cytowanych melodii w stosunku do pierwowzoru (np. forma poloneza — 4. cytat IV część);
- rozdrobnienia wartości rytmicznych (sekstole) przez powtarzanie niektórych dźwięków czy fragmentów melodii (2. cytat I część);
- fakturę akordową lub chorałowo-akordową w cytowanych fragmentach (2. cytat I część, 1. cytat III część);

¹⁸ J. Siedlecki: *Śpiewnik kościelny z melodiami na dwa głosy*. Kraków 1947; *I d e m*: *Śpiewnik kościelny*. Opole 1985.

¹⁹ *Słownik wyrazów obcych*. Red. Z. Rysiewicz. Wyd. 6. Warszawa 1961, s. 203.

- powtarzanie cytowanych motywów z zastosowaniem ich wariacji (2. cytat I część, 2. cytat II część);
- wersje skrócone, transpozycje cytatów przejawiających się w różnych partiach instrumentalnych (2. cytat II część, zwrotka 3. cytat IV część);
- łączenie fragmentów cytowanych melodii z motywami „nietematycznymi” (1. cytat IV część).

Oryginalnym ujęciem odznacza się strona harmoniczna cytowanych fragmentów i wynikające z niej elementy kolorystyczne. Sama struktura tematyczna przeważnie opracowana jest tonalnie, o czym przekonują:

- współbrzmienia konsonansów tercji i sekst (cytaty: 1., 2. i 4. część IV), kwint czystych (1. cytat II część) oktav;
- łączenia skal modalnych (2. cytat II część);
- następstwa współbrzmień molowych z predylekcją stosowania akordu d-moll septymowego, którego podstawa daje wrażenie oparcia neotonalnego²⁰ (1. cytat III część);
- inne struktury akordowe, wskazujące na istnienie centrum tonalnego (2. cytat IV część);
- wprowadzenia konkretnych tonacji (3. i 4. cytat IV część).

Niekiedy jednak w celu zwiększenia dynamicznej kulminacji głosy tematyczne zabarwione są elementami dysonansowymi. Wpływają na nie następujące czynniki:

- pochody kwint równoległych, barwione dwudźwiękami sekundowymi (2. cytat I część);
- bloki akordowe złożone z różnych mikstur akordów zmniejszonych, np. ges c es as es, jak również akordów zawierających trójdźwięki molowe z dodaną sekstą, np. f as c d (2. cytat I część).

Mówiąc o cytowanych fragmentach, nie sposób pominąć pozostałych struktur harmoniczno-kolorystycznych, które decydują o specyficznym charakterze właściwego Świdrowi języka muzycznego, a w korelacji z tonalnymi melodiami nabierają niepowtarzalnego wyrazu. Należą do nich:

- odcinki o charakterze improwizacyjnym, zawierające szybkie ascendentalno-descendentalne pochody gamowe oparte na wycinkach skali G (1. cytat I część) lub wykorzystujące przebiegi pentachordalne o tendencjach modalnych — akord e-moll septymowy (1. cytat II część);
- fragmenty wykorzystujące zjawisko aleatoryzmu kontrolowanego w obrębie mikrostruktur dźwiękowych cytatu (III część);
- pięciodźwięki D^{9>} w różnych postaciach (1. cytat I część);

²⁰ E. Staniak: *Problemy neotonalności we współczesnej muzyce polskiej*. W: *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat siedemdziesiątych*. Kraków 1986, s. 227—228.

- pochody akordów zmniejszonych (2. cytat I część), także zmniejszonych septymowych (4. cytat IV część);
- klastery siedmiodźwiękowe obejmujące skalę d-moll harmoniczną — b c i s d e f g a (2. cytat II część);
- inne mikstury dźwiękowe dające w rezultacie klaster (2. cytat II część);
- septymowe i nonowe akordy durowe (2. cytat II część);
- współbrzmienia 4>, 5<, 7< i 9 (3. cytat IV część).

Podobny, bogaty zakres środków harmonicznych, nawiązujących do nurtu romantyczno-ekspresjonistycznego, zawierają pozostałe „nietematyczne” fragmenty dzieła. Mimo to dominującą rolę w utworze odgrywają motywy opierające się na materiale pieśni maryjnych, których zgodna z oryginałem struktura melodyczna, jak i tonalne opracowanie pozwalają utrzymać modlitewny, mistyczny charakter. Kompozytor świadomie uwypukla archaiczność pieśni, których motywy niejednokrotnie stają się czynnikami formotwórczymi przez swą pracę ewolucyjno-wariacyjną (1. i 2. cytat II część oraz 3. i 4. cytat IV część). Pozostałe, towarzyszące struktury dysonujące pełnią jedynie funkcje akompaniujące, barwiące, tworząc w ten sposób oryginalną całość.

Podsumowując rozważania, należy sprecyzować wniosek, iż podjęcie tematu religijnego w muzyce (w jakiegokolwiek formie) wymaga przede wszystkim wewnętrznej dyscypliny twórczej i największych umiejętności kompozytorskich. Podejście Józefa Świdra do tematu religijnego określić można, według podziału Bohdana Pocięja, jako romantyzujące. Polega ono na tym, że „szuka się przede wszystkim emocjonalnego, bezpośrednio-uczuciowego wyrazu przeżycia”²¹. Świder nie zastrzeżenia się formułami dawnych języków ani też nie skrywa się za kombinacjami emocjonalnie wytrawionych („ascetycznych”) struktur dźwiękowych nowego języka muzyki²². Mowa jego muzyki religijnej bądź też barwionej religijnie jest zrozumiała dla każdego i zawsze pobudza do religijnego wzruszenia. *Ewokacje...* dzięki zastosowanym cytatom, wyzyskującym elementy diatoniki, uwydatniają skłonność kompozytora do liryzmu, naturalnego prowadzenia kantyleny, co w rezultacie daje jedyny w swoim rodzaju efekt „muzyki sercem komponowanej”²³.

Utwory religijne Józefa Świdra, odnoszące się do wartości duchowych, biblijnych, poetyckich i moralnych, dziś na tle całej jego twórczości mają wartość uniwersalną.

²¹ B. Pocięj: *Sacrum w polskiej muzyce współczesnej*. W: *Przemiany techniki dźwiękowej...*, s. 51.

²² Ibidem.

²³ R. G a b r y ś: *Muzyka sercem komponowana...*, s. 12—19.

Anna Kochańska

Religious song in the output of Józef Świder with particular consideration of *Ewokacja na fortepian i orkiestrę smyczkową*

S u m m a r y

The article includes information about the composing and organizational activity of Józef Świder. This activity was associated with vocal music. The author made a division of vocal pieces of religious theme. There were four groups of composition distinguished within these pieces: pieces with Latin liturgical texts (as a whole or using textual paraphrases); pieces in Polish language with a non-liturgical text; pieces with texts of Polish religious poetry; religious songs in foreign languages.

The text also presents vocal and instrumental pieces, which belong to religious music. The author was influenced by the scope of content, selection of texts and ways of performance.

The results from the classification include information about the most popular types of religious songs used by Świder, their inspirations, and guidelines of the sonic language. Moreover, the text also includes many invaluable quotes, which characterize the vocal output of the composer.

A large part of the article is devoted to the analysis of *Ewokacja na fortepian i orkiestrę smyczkową*, a piece, which belongs to the secular type of music inspired by fragments of well-known and popular religious songs of Silesia. The author included a list of melodies, which were cited by Świder in particular parts of *Ewokacja*. Methods of their development and correlation with the rest of material are explained in detail in order to explain the way of their usage by the composer.

The creative attitude of Józef Świder towards religious themes was determined in the final part of the article. The author tried to place and evaluate the pieces of this genre against the background of the entirety of compositional output of the artist.

Anna Kochańska

Das Kirchenlied in den Werken von Józef Świder unter Berücksichtigung der *Evokation für Klavier und Streichorchester*

Z u s a m m e n f a s s u n g

Der vorliegende Artikel enthält Informationen über die, mit der Vokalmusik verbundene, kompositorische und organisatorische Tätigkeit von Józef Świder. Die Verfasserin unterscheidet vier Kompositionsgruppen: Werke mit lateinischem liturgischem Text (als Ganzes genommen oder mit Textparaphrasen); Werke in der polnischen Sprache mit keinem liturgischen Text; die Werke, die die Texte der polnischen Kirchendichtung entnehmen; geistliche Lieder in Fremdsprachen.

Im Artikel findet man vokal — instrumentale, der Kirchenmusik zugeordnete Werke. Bei der Gliederung berücksichtigte die Verfasserin den Inhalt, den Textauswahl und die Darstellungsmitel. In Schlussfolgerungen zählt sie die von Świder meistens gebrauchten Kirchenlieder, deren Inspirationsquelle und die Grundsätze der Tonsprache auf. Der Artikel beinhaltet auch viele wertvolle Zitate, die die vokalen Werke des Komponisten kennzeichnen. Viel Platz wurde der

Analyse von der *Evokation für Klavier und Streichorchester* gewidmet, einem Werk, das zwar der weltlichen Musik gehört, aber mit Fragmenten der in Schlesien gut bekannten und weit verbreiteten Kirchenlieder versehen ist. Um die Wichtigkeit der Lieder betonen zu können, brachte die Verfasserin das Verzeichnis der von Świder in einzelnen Teilen der *Evokation* angeführten Melodien. Sie erklärte ausführlich, auf welche Weise der Komponist die einzelnen Zitate verwendet und mit dem ganzen Tonmaterial synchronisiert hat. Im Endteil ihres Artikels charakterisiert die Verfasserin die künstlerische Einstellung von Józef Świder zur Religion und platziert seine geistlichen Werke unter alle seine Musikwerke.

BOGUMIŁA MIKA

Więziotwórczy wymiar pieśni religijnej na Śląsku — od tradycji po współczesność

Czasy nam współczesne, akcentujące kult tego, co subiektywne, żywiołowe, chaotyczne, wypełnione zjawiskami kultury masowej nie sprzyjają rozwojowi więzi społecznych. Jakkolwiek żyjemy w „globalnej wiosce” (posługując się słowami M. McLuhana), a więc w przestrzeni, w której wszelkie informacje z niezwykłą prędkością wszędzie docierają, to jednak wzajemne relacje jednostkowe ograniczane są do związków umownych, sporadycznych, powierzchownych i przelotnych. Socjologowie mówią wręcz o atomizacji życia społecznego, bo właśnie owe namiastki autentycznych relacji osobowych „upodabiają ludzi do atomów w związku fizycznym lub chemicznym”¹.

Podniesienie problemu więzi społecznych w owym kontekście ponowoczesności służyć ma zaakcentowaniu zarówno rangi owych relacji osobowych, jak i podkreśleniu niepowtarzalnej funkcji, jaką pieśń religijna na Śląsku zawsze spełniała i nadal, mimo zdawałoby się niesprzyjających okoliczności, ma szansę spełniać.

Czym jest więź społeczna?

W socjologii przez więź społeczną (grupową) rozumie się „ogół stosunków społecznych wiążących członków w danym zbiorze ludzi oraz postaw członków

¹ D. Strinati: *Wprowadzenie do kultury popularnej*. Przekład W.J. Burszta. Poznań 1998, s. 19.

tego zbioru do grupy jako całości. Aspekt strukturalny więzi może być zharmonizowany z aspektem psychospołecznym². Warto też dodać, że bez istnienia więzi społecznej nie ma spójności w grupie³, skutkiem zaś istnienia takiej więzi jest integracja społeczna.

W teoretycznych ujęciach problematyki więzi społecznej pojawiają się pytania o to, co łączy, spaja i trzyma ludzi. O stopniu integracji decyduje przecież nie tylko wspólne wykonywanie pracy. Istotną rolę odgrywają wewnętrzne czynniki integracji społecznej nadające grupie atrakcyjność i stanowiące podłoże pewnych wspólnych motywacji. Czynniki takimi są (wedle W. Jachera): atrakcyjność wspólnego celu; atrakcyjność działania zbiorowego, zwłaszcza jeśli jest ono środkiem zbliżenia się do celu; atrakcyjność przynależności do grupy, a także atrakcyjność wynikająca z powiązań interpersonalnych⁴.

Celem niniejszych rozważań jest ukazanie, w jaki sposób religijna pieśń pełniła funkcję owego „atrakcyjnego” czynnika motywującego mieszkańców Śląska do wspólnych działań, do solidarności, do nawiązywania wzajemnych interpersonalnych relacji, a wreszcie w jaki sposób dzisiaj może stwarzać szansę nie tylko indywidualnego wzbogacenia osobowości, ale również wytworzenia się wspólnoty kulturowej⁵, stanowiącej tamę przeciw negatywnym skutkom postmodernistycznych przekształceń świata.

Perspektywa historyczna

Poczucie zbiorowości wśród Ślązaków zawsze było większe niż gdziekolwiek indziej. Już J. Reiss w rozprawie *Socjologiczne podłoże śląskiej pieśni ludowej* pisał, iż „w żadnej innej dzielnicy Polski poczucie zbiorowości nie jest tak rozwinięte, jak właśnie na ziemi śląskiej. Społeczeństwo śląskie reprezentuje bowiem typ spoistej jednostki zbiorowej o wybitnym instynkcie organizacyjnym. To jest fakt niezaprzeczalny i ogólnie znany”⁶.

Owo poczucie zbiorowości przejawiało się na Śląsku między innymi w silnej orientacji na rodzinę, trwaniu przy rodzimych wartościach kulturowych oraz w powodzeniu śpiewu. W *Raporcie o stanie kultury i sztuki w województwie katowickim*, przygotowanym w 1980 roku (który ukazał się drukiem dopiero

² J. Turowski: *Socjologia. Male struktury społeczne*. Lublin 1993, s. 92.

³ W. Jacher: *Współczesne koncepcje integracji społecznej w socjologii*. „Studia Socjologiczne” 1971, nr 3, s. 84.

⁴ Por. ibidem, s. 86.

⁵ Por. W. Świątkiewicz: *Integracja kulturowa i jej społeczne uwarunkowania*. Katowice 1987, s. 111.

⁶ J. Reiss: *Socjologiczne podłoże śląskiej pieśni ludowej*. Katowice 1935, s. 14.

w 1998 roku podczas pierwszego Kongresu Kultury na Górnym Śląsku), czytamy: „Na Górnym Śląsku zarówno przed powstaniem, jak i potem — w okresie międzywojennym — choć w odmienny sposób za kordonem granicznym — właśnie kultura polska i jej rodzime pierwiastki, a przede wszystkim język, decydowały o poczuciu narodowej tożsamości”⁷.

Ludność śląska zawsze także była rozśpiewana. Śpiewano w domach, ogrodach, w kościele (gdzie wolno było zawsze śpiewać po polsku). Śpiew towarzyszył zwyczajom ludowym i spotkaniom, uroczystościom rodzinnym i pracy (zachowane dokumenty wskazują, iż górnicy przed zjazdem pod ziemię śpiewali pieśni ku czci św. Barbary).

Oczywiście, należy zaznaczyć, że zbiorowy śpiew pieśni (zarówno religijnej, jak i świeckiej) częściej zawsze kultywowany był w środowiskach robotniczych czy wiejskich niż w domach inteligenckich.

Za najstarsze dokumenty świadczące o obecności pieśni śląskiej w życiu ludu tego regionu należy uznać:

- wydawane na Górnym Śląsku w pierwszej połowie XIX wieku śpiewniki pieśni nabożnych⁸;
- kantyczki Józefa Lompy⁹;
- zbiory polskich pieśni nabożnych wydane wraz z nutami: J. Kotzolta z 1823 roku (23 melodie), G.E. Rongego z 1830 roku (101 melodii), J. Nachbara z 1856 roku (700 pieśni katolickich)¹⁰;
- pieśni zakazane na mocy wyroków sądów pruskich (od 1850 r. do I wojny światowej było już ich 244), a także pieśni kościelne (które podtrzymywały polskość na Śląsku¹¹).

Po odłączeniu Śląska od Polski Kościół katolicki przywiązywał najwyższą wagę do pielęgnowania języka ojczystego. Kultywował polskie pieśni kościelne. Píše R. Hanke: „Msze śpiewane, pieśni mszalne — trafiały do serc polskich

⁷ Raport o stanie kultury i sztuki w województwie katowickim. Rok 1981. Katowice 1998, s. 34, cyt. za: W. Świątkiewicz: *Spoleczny świat górnośląskiego regionalizmu: kulturowe przemiany i ich konteksty*. „Przegląd Socjologiczny” 1999, T. 48/2, s. 81.

⁸ R. H a n k e: *Silesia cantat. Dzieje polskiego śpiewactwa kościelnego na Śląsku*. Katowice 1996, s. 46—49.

⁹ J. L o m p a: *Pieśni ludu śląskiego*. Ze zbiorów rękopiśmiennych wydał, skomentował i zarysem monograficznym poprzedził B. Z a k r z e w s k i. Wrocław 1970.

¹⁰ J. K o t z o l t: *Melodie do Pieśni znajdujących się w książce modlitewnej dla ludu pospolitego*. Prusków 1823; G.E. R o n g e: *Melodie do książki modlitewnej i kancjonalu dla pospolitego ludu katolickiego na potrzebę podczas nabożeństw w kościele, w domu i przy pogrzebach*. Opole 1830, E.F. M u t h w i l l: *Śpiewnik powszedni z dowodzącymi składami podczas nabożeństw w kościele dla pospolitego ludu katolickiego*. Głogówek 1847, podają za: R. H a n k e: *Religijne inspiracje w górnośląskim ruchu śpiewaczym*. W: *Religijne inspiracje kultury na Górnym Śląsku. VII Sympozjum Naukowe*. Red. W. Świątkiewicz, ks. J. Wycisło. Katowice 1998, s. 176.

¹¹ Por. R. H a n k e: *Silesia cantat...*, s. 55—60.

Ślązaków, gdy wykonywane były w języku dla nich zrozumiałym, najbliższym, wyniesionym od kolebki. W tym też kontekście pieśni nabożne były najtrafniejszymi duchowymi przeniesieniami Słowa Bożego i odniesieniami do Boga, uzyskiwały skuteczność wychowawczą. Pomagały w kształtowaniu ludzkich charakterów, a zwłaszcza takich cech, jak: wytrwałość, wierność wybranym ideałom i zasadom, uczciwość, skromność, pracowitość, wykształcały potrzebę uczestnictwa w śpiewie zbiorowym”¹².

Śląskie tradycje śpiewacze przyczyniły się zatem do utrzymania wiary i polskości. Bogucicki chórmistrz z parafii św. Szczepana — Karol Hoppe — komponował muzykę do tekstów polskich i niemieckich, wierząc głęboko „że przyczynia się do uszlachetniania serc, zbliżania między ludźmi”¹³.

Pieśń religijna towarzyszyła ludności śląskiej podczas pielgrzymek, między innymi do Częstochowy czy do Piekar Śląskich (do „Matki Przedziwnej”, jak Ją tu nazywano¹⁴). Śpiew zbiorowy był owych pielgrzymek wartością szczególną. Od pokoleń pielęgnowano na Śląsku także tradycje koncertowania i liturgicznej posługi muzycznej w kościołach, w niedziele i święta.

Nic zatem dziwnego, że właśnie na Śląsku tak często i chętnie powstawały chóry i towarzystwa śpiewacze (także kościelne). Miały one tutaj „dobre oparcie zarówno w przygotowaniu muzycznym ludzi, jak i w obyczajowości. Były także jakby przedłużeniem zanikających, w miarę urbanizacji i uprzemysłowienia, dawnych tradycji gromadnego współżycia”¹⁵.

Warto przypomnieć, że najstarszym polskim chórem kościelnym na Górnym Śląsku był chór mieszany z Piekar Śląskich, powstały w 1849 roku¹⁶. Według Jana Fojcika, kronikarza śpiewactwa śląskiego, chór składał się z młodzieńców, dziewcząt i dwóch księży. Wystąpił między innymi w czasie pobytu biskupa Melchiora Dieppenbrooka (biskupa przychylnego Polakom na Śląsku) w Piekarach, wzbudzając swym występem zachwyt nie tylko szerokich rzesz publiczności, ale i znawców muzyki¹⁷.

Chór na Śląsku pełnił nie tylko funkcję artystyczną. Był środowiskiem wzrostu młodych ludzi, swego rodzaju grupą pierwotną, szkołą historii i polskości. Zdzisław Pyzik pisze: „Chór był sposobem na szarżyżnę dnia. Dreszcz emocji związany ze świadomością, że uczestniczy się w działaniu wartościowym, pożytecznym, a zarazem niebezpiecznym, bo zwalczanym przez władze, wymagającym odwagi, ściągał do towarzystwa śpiewaczego jednostki o silnej

¹² I d e m: *Śląsk śpiewa*. Katowice 1991, s. 13.

¹³ Por. I d e m: *Religijne inspiracje...*, s. 178.

¹⁴ Por. I d e m: *Śląsk śpiewa...*, s. 21.

¹⁵ Z. P y z i k: *W kręgu przeszłości i teraźniejszości*. W: *Śpiewaj ludu, śpiewaj złoty. Księga jubileuszowa śpiewactwa śląskiego 1910—1985*. Red. M.G. G e r l i c h. Katowice 1986, s. 11.

¹⁶ R. H a n k e: *Religijne inspiracje...*, s. 176.

¹⁷ Z. F o j c i k: *Materiały do dziejów ruchu śpiewaczego na Śląsku*. Katowice 1961, s. 13.

indywidualności. W chórze zdobywało się obycie towarzyskie, chór wychowywał... W nim zdobywano umiejętność społecznego działania”¹⁸.

Chór pełnił także funkcję integracyjną. „Próby chórów i program ich działania, nie ograniczający się do śpiewu — znów podkreśla Pyzik — organizowały życie towarzyskie osiedla czy wsi. Na nich spotykali się starzy i młodzi, mężczyźni i kobiety, chłopcy i dziewczęta. Tam zawiązywały się przyjaźnie, nierzadko kojarzyły się małżeństwa. Organizowane przedstawienia teatralne, wieczornice, zabawy, wycieczki stwarzały możliwości wszechstronnego wyżywania się w różnorodnych formach artystycznych i rozrywkowych. Stąd duży pęd młodych do towarzystw śpiewaczych. Wolno było do nich należeć dopiero po ukończeniu 18 roku życia, ale kroniki notują wiele przykładów zgłaszania się do chórów młodzieży, która nie osiągnęła jeszcze tego wieku. Było to zagrożone karą i władze ściągnęły za takie »przestępstwo« niejedną grzywnę”¹⁹.

Dla kultywowania tradycji śpiewaczych na Śląsku, a także podtrzymywania funkcji integracyjnej pomiędzy różnymi muzykującymi tutaj zespołami ważnym wydarzeniem okazał się Zjazd Chórów Śląskich na Zadolu w 1911 roku. Jego inauguracja, połączona ze Mszą św. w kościele oo. Franciszkanów w Panewnikach odbyła się z udziałem 400. śpiewaków. „W rezultacie ukształtował się jednolity model śląskich Świąt Pieśni oraz nadzwyczajnych uroczystości śpiewaczych, uwzględniający przemarsz chórzystów z pocztami sztandarowymi do kościoła, mszę św. i dopiero potem popisy chóralne; zwyczaj ten przetrwał do pierwszych lat powojennych, w okresie stalinizmu musiano go zaniechać, z powodzeniem zaś przywracany jest po 1989 roku”²⁰.

Tradycyjny udział chórów w uroczystych mszach, nabożeństwach, wspólny śpiew podczas pielgrzymek czy obecność na „świętach pieśni” odbywających się w kontekście uroczystości religijnych — wszystko to z całą pewnością może być zaliczone do przeżyć uroczystych, odświętnych. Te zaś, pojmowane jako wartości, odgrywają ważną rolę w integracji kulturowej: „Święto jest tym okresem w życiu każdej społeczności, w którym z całą mocą społecznej ważności uwidaczniają się mechanizmy kierujące życiem społecznym”²¹. Wojciech Świątkiewicz podkreśla: „Święto i świętowanie — jako czas realizacji wartości uroczystych — jest działaniem zbiorowym, stanowiącym okazję dla zmanifestowania wspólnoty przeżyć, przypomnienia, odnowienia, zabezpieczenia i potwierdzenia wspólnych wartości. Święto wyrastające ze wspólnoty kulturowej jest jednocześnie jej potwierdzeniem i umocnieniem. Akceptacja wartości uroczystych i święta oznacza włączenie się w krąg kulturowej społeczności i iden-

¹⁸ Z. Pyzik: *W kręgu przeszłości...*, s. 12.

¹⁹ Ibidem, s. 11.

²⁰ Informacje te podają za: R. H a n k e: *Religijne inspiracje...*, s. 177.

²¹ W. Ś w i a t k i e w i c z: *Integracja kulturowa...*, s. 65.

tyfikację z nią. Bawić się można z obcym, świętować tylko ze swoim”²². Co więcej, „wartości uroczyste, wyrażane zwłaszcza w postaci symboli, stanowią także zewnętrznie postrzegany czynnik identyfikacji środowiska społecznego. Wartości uroczyste zatem nie tylko integrują wewnętrznie środowisko społeczne, ale również określają w wyraźny sposób zewnętrzne granice i miejsce danej społeczności w strukturze świata społecznego”²³.

Kolęda i jej szczególna rola w tworzeniu więzi społecznej

Charakterystycznym elementem zarówno polskiej, jak i śląskiej kultury, rozumianej w „więziotwórczym” kontekście, jest oczywiście kolęda. Oznacza ona, jak wiadomo, i pieśń bożonarodzeniową, i zakres czynności mieszczących się w pierwotnym sensie wyrazu — czyli dawanie, składanie życzeń i podarków oraz ich przyjmowanie. „Kolędowanie” — jako zachowanie zwyczajowe — obejmowało zawsze „odwiedzanie, obchodzenie domów przez kolędników przedstawiających wybrane wydarzenia ewangeliczne i ludowe o narodzeniu Chrystusa, składających życzenia świąteczne i noworoczne, a także śpiewających pastoralki, kolędy i inne pieśni, tańczących i zbierających datki”²⁴. Stwarzało więc okazję do nawiązywania nowych znajomości, umacniania istniejących już więzi, zwłaszcza że odbywało się w tzw. okresie świątecznym, trwającym od Wigilii Bożego Narodzenia do święta Trzech Króli, a więc w czasie niezwykle sprzyjającym okazywaniu dobroci i życzliwości.

Z zachowanych dokumentów wiadomo, że zwyczaj kolędowania z szopką i przedstawiania jasełek po domach na Śląsku był żywy od czasów średniowiecza²⁵. Kolędujących pastuszków rejestrują już materiały z Dolnego Śląska z XV wieku, przedstawiające gromadę dzieci, które „krążyły między ludźmi, składając życzenia noworoczne, a za to otrzymywały różnego rodzaju podarunki”²⁶. Do najstarszych powstałych właśnie na Śląsku kolęd należą: *Chrystus nam się narodził*, pochodząca z Opolszczyzny z 1435 roku, oraz *Stałać się rzecz wielmi dziwna* z 1442 roku, utrwalona w notatniku franciszkanina Mikołaja z Koźła²⁷.

²² Ibidem, s. 66, a także K. Żygulski: *Święto i kultura*. Warszawa 1981, s. 94.

²³ W. Świątkiewicz: *Integracja kulturowa...*, s. 67.

²⁴ T. Smolińska: *Religijne aspekty współczesnego kolędowania*. W: *Religijne inspiracje kultury...*, s. 74.

²⁵ Por. ibidem, s. 77.

²⁶ Ibidem, s. 78.

²⁷ Por. R. H a n k e: *Śląsk śpiewa...*, s. 16.

Poza tym chętnie śpiewano na Śląsku od XV wieku takie kolędy, jak: *Anioł pasterzom mówił; Stała się nam nowina; Gdy się Pan Jezus narodził*. W kolejnych zaś wiekach repertuar wzbogaciły między innymi: *Przybieżeli do Betlejem; A wczora z wieczora; W dzień Bożego Narodzenia* (te w wieku XVII) czy *Słyszę z nieba muzykę; Ach ubogi żłobie, cóż ja widzę w Tobie; Śliczna Panienka Jezusa rodziła* (w XVIII wieku)²⁸. Najstarsze przykłady kolęd winszujących zarejestrowali w połowie XIX wieku właśnie na Górnym Śląsku Józef Lompa²⁹ i Juliusz Roger³⁰.

Zwyczaj kolędowania po domach został zakazany w XVIII wieku przez administrację pruską jako — niemile przez nią widziany — przejaw polskiej tradycji. Represje hitlerowskie zahamowały ten zwyczaj na Śląsku; do kolędowania powrócono bezpośrednio po II wojnie światowej. Wówczas, co ważne dla naszych rozważań, kolędowanie zyskało nowy, integracyjny wymiar, gdyż — na co zwraca uwagę Jerzy Pośpiech — „przy okazji odwiedzania się, kolędników »nęciło« wzajemne poznawanie domów i gospodarstw”³¹.

Jakkolwiek „pastuszkowie ślascy bądź Trzej Królowie chodzący po domach, od wielu już lat swój program ograniczają tylko do amatorskiego odśpiewania kolęd, tych znanych powszechnie z książeczki do nabożeństwa, nie znają już także dawnych noworocznych kolęd życzących”³², to przecież okres śpiewania kolęd w dalszym ciągu sprzyja wzajemnym odwiedzinom w rodzinie, między sąsiadami czy przyjaciółmi. Niejednokrotnie także młodzi ludzie spotykają się na wspólnym kolędowaniu — czyli śpiewaniu kolęd przy akompaniamencie jakiegoś instrumentu (najczęściej gitary, fortepianu czy akordeonu) — połączonym z towarzyskim spotkaniem przy kawie. Wymiar więziotwórczy zyskuje w tym kontekście na znaczeniu.

Od pieśni religijnej do piosenki religijnej

Czasy współczesne, jak to już zaznaczono na wstępie, nie sprzyjają zacieśnianiu się więzi międzyludzkiej. Kultura postmodernistyczna — jak pisze W. Świątkiewicz — „stanowi radykalne wyzwanie dla tradycyjnych wartości górnośląskiej kultury w genezie swej ludowej, budowanej raczej wedle paradygmatu postfiguracji wyrastającej z autorytetu pokolenia starszych, utrwalonego

²⁸ Informacje o kolędach podaje za: *ibidem*.

²⁹ Por. J. Lompa: *Pieśni ludu śląskiego...*

³⁰ Por. J. Roger: *Pieśni ludu polskiego w Górnym Śląsku z muzyką*. Wrocław 1863.

³¹ Por. J. Pośpiech: *Zwyczaje i obrzędy doroczne na Śląsku*. Opole 1987, s. 99, 114, podaje za: T. Smolińska: *Religijne aspekty...*, s. 78.

³² *Ibidem*, s. 81.

siłą międzypokoleniowego przekazu kultury tworzącej etos pracy, rodziny, religijności i regionalnych identyfikacji”³³.

Kardynał Joseph Ratzinger w słynnej już książce *Nowa Pieśń dla Pana* pisze natomiast: „Społeczeństwo masowe jest czymś zupełnie innym niż wspólnota życia, która tworzyła muzykę ludową w dawnym i autentycznym znaczeniu. Masa jako taka nie zna doświadczeń bezpośrednich, a tylko doświadczenia reprodukowane i standaryzowane. Dlatego kultura masowa jest kulturą nastawioną na ilość, na produkcję i na sukces. Jest kulturą tego, co się daje mierzyć i sprzedawać”³⁴.

Jednak właśnie w epoce kultury masowej z nową siłą objawia się wspólnotowy wymiar religijnego śpiewu. Wspomniany już kardynał Ratzinger podkreśla, iż: „wartością główną odnowionej liturgii jest pełna i autentyczna aktywność wszystkich osób”. „Muzyka kościelna — pisze kardynał — oznacza zatem w pierwszym rzędzie to, że »lud Boży« wyraża poprzez śpiew swoją tożsamość. Tym samym następuje tu przejście do drugiego istotnego momentu aksjologicznego: oto muzyka okazuje się siłą zespalałą grupę: swojskie śpiewy są jakby znakiem rozpoznawczym wspólnoty”³⁵.

Wspólnototwórczy wymiar pieśni religijnej podkreślają także najnowsze opracowania podejmujące temat muzyki sakralnej. Ksiądz I. Pawlak zwraca uwagę na fakt, iż śpiew jednoczy wszystkich zgromadzonych, zacierając różnice pomiędzy grupami. Jakby już z góry zakłada bliskość poszczególnych uczestników i znosi dzielące ich bariery. Ksiądz Pawlak podkreśla, iż bardzo ważne jest, by całe zgromadzenie brało czynny udział w śpiewie, gdyż dzięki temu łączy się we wspólnotę obchodzącą uroczystą liturgię³⁶. O jednoczącej funkcji muzyki religijnej wypowiada się również ks. B. Nadolski: „Śpiew jest czynnikiem, który tworzy wspólnotę, jedność. Śpiewający wychodzi z izolacji, wkracza w proces komunikacji, pogłębia swą jedność z grupą i przynależność do niej, przyczynia się do jedności”³⁷.

Pieśni nowych wspólnot religijnych powstających licznie po Soborze Watykańskim II (takich jak: Emanuel, Arka, Wspólnoty Jerozolimskie, Wspólnota Błogosławieństw czy typowo polska Wspólnota Miłości Ukrzyżowanej) także służą podkreśleniu wspólnotowości, przyczyniają się do wytworzenia i utrwale-
nia więzi pomiędzy swymi członkami. Poczuciu wspólnoty sprzyjają również religijne tańce, nierzadko obecne w paraliturgicznych nabożeństwach owych grup odnowy duchowej. Nowe wspólnoty pragną bowiem wszystkimi środkami

³³ W. Świątkiewicz: *Społeczny świat...*, s. 80.

³⁴ J. Ratzinger: *Nowa Pieśń dla Pana*. Przekład J. Zychowicz. Kraków 1999, s. 171.

³⁵ Ibidem, s. 179—180.

³⁶ Por. ks. I. Pawlak: *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*. Lublin 2000.

³⁷ Ks. B. Nadolski: *Liturgika i liturgika fundamentalna*. Poznań 1989, s. 111.

realizować ideał braterstwa, jedności w myśl słów P. Liegé: „Wiara będzie braterska, to znaczy przeżywana we wspólnocie, albo nie będzie jej wcale”³⁸. W ich życiu ożywają na nowo słowa z *Pierwszego Listu do Koryntian*: „Kiedy się razem zbieracie, ma każdy z was już to dar śpiewania hymnów, już to łaskę nauczania albo objawienia rzeczy skrytych, lub dar języków, albo wyjaśniania: wszystko niech służy zbudowaniu” (14, 26)³⁹, czy z Psalmu 22, gdzie czytamy, iż „pieśń pochwalna płynie w wielkim zgromadzeniu” (22, 26)⁴⁰.

Adaptacje piosenek religijnych powstałych we wspólnotach religijnych Europy Zachodniej znajdują w Polsce, zwłaszcza zaś na Górnym Śląsku — szczególnie otwartym na inspiracje nowych ruchów — szeroką rzeszę wykonawców i wielbicieli. Równocześnie jednak intensywnie tworzony jest rodzimy repertuar piosenek religijnych, związany najczęściej z działalnością ewangelizacyjną tzw. grup oazowych.

Ruch oazowy zainicjował w Polsce w latach 1964—1981 ks. Franciszek Blachnicki. Początkowo zwany był ruchem Żywego Kościoła, potem zaś ruchem Światło-Życie. Na tzw. oazach rekolekcyjnych — czyli piętnastodniowych rekolekcjach przeznaczonych dla młodzieży szkół średnich, studentów, młodzieży pracującej i rodzin — w szerokim zakresie wykorzystuje się piosenkę religijną. To właśnie ta muzyczna forma nie tylko dopomaga w integracji dokonującej się przy ogniskach czy w czasie tzw. pogodnych wieczorów. Piosenka religijna znajduje swe miejsce także w oazowych nabożeństwach, wnika też w formę samej liturgii (co oczywiście prowadzić czasem może do negatywnych skutków, swego rodzaju zeświecczenia liturgii).

Repertuar piosenek religijnych z kręgu oazowego znany jest, zwłaszcza na Śląsku (przypomnijmy, że ks. Blachnicki był rodowitym Ślązakiem pochodzącym z Rybnika, stąd i oazy najmocniej rozwijały się zwykle na naszym terenie), dość powszechnie. Z jednej strony bowiem przez ruch oazowy w ciągu minionych lat przewinęło się tysiące młodych ludzi, z drugiej zaś — wiele piosenek śpiewanych podczas rekolekcyjnych spotkań znalazło swe miejsce także podczas zwykłych codziennych nabożeństw kościoła katolickiego. Wprowadzone do kościelnego repertuaru śpiewane są teraz z upodobaniem także przez ludzi starszego pokolenia. Papieską (bo ulubioną przez Ojca Świętego) *Barkę* zna na pewno cała Polska.

Wspólnototwórczej funkcji piosenek religijnych sprzyjają także organizowane w naszym kraju rozmaite festiwale, konkursy i przeglądy.

W 1969 roku zainaugurowano w Łodzi ogólnopolski festiwal piosenki religijnej Sacrosong, który przez 11 następnych lat odbywał się w różnych miastach Polski, także w Katowicach. W 1981 roku na religijno-kulturalnej mapie Polski

³⁸ F. Lenoir: *Nowe wspólnoty*. Warszawa 1999, s. 7.

³⁹ Cyt. za Biblią Tysiąclecia.

⁴⁰ Cyt. za ibidem.

pojawił się także Śląski Sacrosong, który przygotowało katowickie Duszpasterstwo Akademickie przy współpracy z Wydziałem Duszpasterskim Kurii Diecezjalnej. Kierownikiem przedsięwzięcia został ówczesny katedralny duszpasterz akademicki ks. Stanisław Puchała. Do 1990 roku odbył się on 10 razy. Ideą organizowanych w kościołach przeglądów było pielęgnowanie piosenki religijnej, a także późniejsze wykorzystanie najnowszych i najtrafniejszych jej propozycji w nabożeństwach paraliturgicznych, na spotkaniach dzieci i młodzieży, katechezach, pielgrzymkach, słowem — w szeroko zakrojonej działalności duszpasterskiej i ewangelizacyjnej. Ksiądz B. Mazurczyk zaznaczył między innymi: „Zrodziło się zapotrzebowanie na pozaobrzędową piosenkę religijną, lekką w formie, choć głęboką w treści, która dotarłaby do szerokich mas”⁴¹.

Od 1990 roku w Ustroniu odbywał się kilkudniowy już festiwal piosenki religijnej Gaude Fest przygotowywany najpierw jedynie przez alumnów Wyższego Śląskiego Seminarium Duchownego, później zaś także przez grupę świeckich zrzeszonych w Stowarzyszeniu „Gaude Fest”. Jednodniowe sacrosongi przekształciły się zatem w całkiem okazałych rozmiarów festiwal, który służył nie tylko prezentacji najnowszych dokonań w zakresie piosenki religijnej, ale także integracji młodych osób. Rzesze młodzieży chętnie przyjeżdżały do Ustronia (co roku w lipcu), nie tylko by wspólnie pośpiewać i posłuchać muzyki, ale także by się pomodlić, porozmawiać, podzielić doświadczeniami wiary — słowem: wspólnie spędzić czas i nawiązać ciekawe znajomości.

Z pozostałych festiwali piosenki religijnej, służących również zacieśnianiu się więzi między młodymi ludźmi, należy wymienić: gliwicki Cantate Deo (od 1981) czy panewnicki Ekosong (od 1990) — oba otwarte dla solistów, chórów, zespołów wokально-istrumentalnych i rozmaitych przykościelnych scholi, gromadzące każdego roku sporą rzeszę słuchaczy.

Pieśń religijna jako remedium na dezintegrację

Śląska pieśń religijna była zatem stałym elementem życia rodzinnego, a także towarzyszyła różnorodnym formom życia zbiorowego (wycieczkom, festynom, spotkaniom). Dziś jej miejsce zajmuje w pewnym stopniu piosenka religijna rozbrzmiewająca podczas pielgrzymek, jak też towarzysząca spotkaniom różnorodnych grup przyparafialnych.

⁴¹ Ks. B. Mazurczyk: *Śląski Sacrosong w latach 1981—1990 i jego znaczenie w pielęgnowaniu piosenki religijnej*. Praca magisterska. Wyższe Śląskie Seminarium Duchowne. Katowice 1991, s. 4, podaje za R. Hance: *Religijne inspiracje...*, s. 179.

Ciągle jednak „chóry śląskie i kościelne (otwarte zwykle na współpracę z Kościołem) identyfikują się z muzyką, która wyrosła w inspiracji Pisma Świętego i potrzeb kościelnych. Odpowiednio dobranym repertuarem chętnie wzbogacają życie wspólnot religijnych”⁴².

Integracyjną funkcję chórów podtrzymuje nie tylko uczestnictwo w próbach, ale także udział w wydarzeniach odświętnych, uroczystych. Do tych ostatnich z pewnością należy doroczna pielgrzymka chórzystów na Górę Świętej Anny — do słynnego sanktuarium diecezji opolskiej, organizowana w każdą pierwszą niedzielę września od 1978 roku. Uczestnicy traktują tę pielgrzymkę jako okazję do wymiany doświadczeń, do wspólnej modlitwy, zespołowego śpiewania, zwykłego „przebywania razem”. Od 1995 roku organizowane są także pielgrzymki chórów do sanktuarium Matki Boskiej Piekarskiej. Pielgrzymki owe odbywają się co dwa lata na przemian z Festiwałem Pieśni Maryjnej „Magnificat”, mającym swój uroczysty finał również w Piekarach. Dodajmy, że wyjątek stanowił jubileuszowy rok 2000, kiedy to miały miejsce obydwa wymienione spotkania.

Ważną rolę w integrowaniu ruchu śpiewaczego odgrywają organizowane od 1993 roku — coroczne adoracje Chórów i Orkiestr Śląska przy Żłóbku Jezusowym w Bazylice oo. Franciszkanów w Panewnikach. Adoracje takie mają miejsce w trzecią sobotę stycznia. Oprócz występów poszczególnych chórów kilka kolęd wykonują połączone zespoły, co zawsze wywiera ogromne wrażenie na zgromadzonych w panewnickiej świątyni publiczności⁴³.

Ze wspólnego muzykowania, zespołowego śpiewania rodzą się i inne inicjatywy wspólnototwórcze. Przykładem może być pozamuzyczna działalność chóru „niby Echo” z Czułowa (Tychy), którego członkowie podjęli inicjatywę przygotowywania posiłków dla ubogich⁴⁴.

Wspólny śpiew służy także wspólnie umocnieniu tożsamości narodowej. Szczególne tego przejawy możemy każdorazowo obserwować podczas występów chóralnych uświetniających wizyty Ojca Świętego w Polsce. Pieśń religijna staje się wówczas niezwykle mocnym spoiwem międzyludzkim i elementem wieżiotwórczym dla osób ją wykonujących — czy to profesjonalnych artystów, czy głęboko wzruszonych amatorów. (Dodajmy, że aż 1120 osób śpiewało w chórze zgromadzonym na lotnisku w Katowicach Muchowcu, podczas nabożeństwa z udziałem Ojca św. Jana Pawła II)⁴⁵.

⁴² R. H a n k e: *Religijne inspiracje...*, s. 176.

⁴³ I d e m: *Słownik polskiego śpiewactwa Górnego Śląska. Od Wiosny Ludów do przełomu tysiącleci*. Katowice 2001, s. 21, 25, oraz A. R e g i n e k: *Działalność chórów związanych z Kościołem katolickim na Górnym Śląsku*. W: „Wszechnica Górnośląska”. T. 12: *Chóry na Górnym Śląsku*. Red. M. K u b i s t a. Katowice 1995, s. 57—58.

⁴⁴ Podaję za: R. H a n k e: *Religijne inspiracje...*, s. 181.

⁴⁵ I d e m: *Silesia cantat...*, s. 167 i n.

Pieśń religijna, jako nośnik ważkich treści, od pokoleń służyła umocnieniu więzi społecznych na Śląsku. Chór jako szczególnie miejsce jej kultywowania stanowił środowisko wzrostu młodych ludzi, nawiązywania się ich przyjaźni czy kojarzenia małżeństw. Wspólny śpiew służył umacnianiu wiary i polskości, wyrażaniu swej tożsamości (religijnej, narodowej), ale i sprzyjał doświadczaniu przeżyć uroczystych, odświętnych — tak ważnych dla integracji społecznej. Atrakcyjność przynależności do owej muzykującej grupy z jednej strony podnosiła radość wspólnych występów, z drugiej zaś wynikała z samych powiązań interpersonalnych wśród śpiewaków.

Podsumowując, warto podkreślić, iż współczesna szkodliwa dezintegracja społeczna, anomia, erozja więzi grupowych⁴⁶ jest szczególnie wyzwaniem dla śląskiej kultury, jak i dla swoistej tutejszej religijności wyrastającej z tradycji między innymi „społeczno-integracyjnych funkcji praktyk religijnych na taką skalę nieznanych w innych regionach kraju”⁴⁷ oraz „świadomości przynależności regionalnej, odwołującej się do bogatych wzorców świadomości kościelnej”. Pieśń religijna na Śląsku, wpisująca się w obszar zarówno religijności, jak i kultury, sprzyjająca utrwalaniu się więzi międzyludzkiej, może w znaczny sposób pomagać wzmocnieniu się owej funkcji remedium.

⁴⁶ Por. W. Świątkiewicz: *Społeczny świat...*, s. 91, a także: K. Krzysztofek: *Kultura polska w nowej sytuacji historycznej, próba podsumowania*. W: *Kultura polska w nowej sytuacji historycznej*. Red. J. Damrosz. Warszawa 1998, s. 143.

⁴⁷ W. Świątkiewicz: *Znaczenie religijności dla współczesnych przemian społecznych na Górnym Śląsku*. W: *Kultura i religia u progu III tysiąclecia. IX Sympozjum Naukowe*. Red. W. Świątkiewicz, A. Pethe. Katowice 2001, s. 68.

Bogumiła Mika

The bond-creating dimension of religious song in the region of Silesia — from tradition to modern times

S u m m a r y

The author tries to prove that the religious song, which has been of great importance in Silesia, also consolidated and strengthened the bonds between people. She begins with sociological definitions of a social bond to show the way in which the feeling of belonging to a community has been consolidated with common choral performance. A choir was not only the artistic feature of Silesia; it has also been a place of growing up, making friends, and joining marriages. The common act of singing expressed itself in new forms — from home performance though concert, contest, to musical festivals.

The Silesian tradition of singing, which mainly concentrated on performance of religious songs, contributed to maintenance of faith and Polishness. Today, it often serves the cementation of national identity, and is a remedy for the typical for postmodernism social disintegration.

Bogumiła Mika

Integrierende Eigenschaften des Kirchenliedes in Schlesien — von der Tradition bis zur Gegenwart

Z u s a m m e n f a s s u n g

Im vorliegenden Artikel wollte ihre Verfasserin aufzeigen, dass das, der Erhaltung und Befestigung der gesellschaftlichen Bande dienende Kirchenlied, in Schlesien die einzigartige Rolle spielte. Von der soziologischen Definition der Gesellschaftsbände ausgehend zeigt sie, wie das Gemeinschaftsgefühl der Schlesier die Jahrhunderte hindurch durch gemeinsamen Chorgesang stärker wurde. Der Chor übte in Schlesien nicht nur eine künstlerische Funktion aus, sondern war eine Stelle, wo junge Leute heranwuchsen und Freundschaftsbände anknüpften, wo Ehepaare vermittelt wurden. Der gemeinsame Gesang ließ fröhliche, feierliche Momente durchleben. Mit der Zeit hatte er immer neuere, reichere Formen — Konzerte, Sängerbände, Wettbewerbe und Musikfestspiele.

Schlesische Gesangs tradition, die sich vor allem auf Kirchenlieder stützte, trug also einst zur Aufrechterhaltung des Glaubens und des polnischen Wesens bei. Heutzutage hilft sie, die nationale Identität der Polen festigen und ist auch ein Heilmittel gegen die, für die postmodernistische Epoche typische gesellschaftliche Desintegration.

Śląskie *Te Deum* Przyczynek do dalszych badań i analiz

Są dzieła nieśmiertelne nie tyle dla wyszukanej treści i kunsztownej formy, ile dla głębokiej prawdy przemawiającego z nich uczucia, nieśmiertelne dlatego, że wyrażają najgłębsze, a istotne porywy ludzkiego serca w sposób zdumiewająco prawdziwy. Do takich należy hymn pochwalny *Te Deum*¹. Słowa te, które napisał ks. Tadeusz Karyłowski ponad 70 lat temu, w 1927 roku, niezwykle trafnie ujmują znaczenie i istotę tego wspaniałego dzieła i, co więcej, na początku XXI wieku są nadal aktualne. Niewiele jest przecież takich utworów, które wykonywane, wyśpiewywane, w każdym z nas wywoływałyby takie uczucia radości i zachwyty.

Nie dziwi więc fakt, iż od kilkudziesięciu już lat badacze hymnów kościelnych próbują rozwikłać tajemnicę tego tak potężnego i pełnego poetyckiego natchnienia dzieła. Wydaje się, iż nigdy w stu procentach nie będziemy pewni, kiedy owa pieśń dziękczynienia powstała i kto był jej twórcą. Przez kilka wieków autorstwo przypisywano św. Ambrożemu i św. Augustynowi. Od wieku XII imię św. Augustyna pomijano, a *Te Deum* zaczęto po prostu nazywać hymnem ambrożyjskim, przypisując go wyłącznie św. Ambrożemu. Jeszcze w początkach XX wieku atrybucja ta była szeroko akceptowana wśród hymnologów, mimo iż w tym samym czasie pojawiały się hipotezy przyjmujące, iż twórcą hymnu mógł być także biskup Nicetas z Remesiany (335—414)². Stan

¹ T. Karyłowski: *Pochodzenie hymnu „Te Deum”*. „Przegląd Powszechny” 1927, T. 174, s. 59.

² Ibidem. Tadeusz Karyłowski uważa, iż autorem pieśni jest św. Ambroży. Doszukuje się on dość wyraźnego pokrewieństwa stylu pomiędzy hymnem *Exultet* św. Ambrożego a *Te Deum*. Gustave Reese (*Music in the Middle Ages*. New York 1940, s. 105) twierdzi, iż hymn najprawdopodobniej napisał Nicetas z Remesiany.

dzisiejszych badań w tym zakresie nie pozwala jednak na precyzyjne określenie autorstwa utworu, a ostateczne rozwiązanie tego problemu nadal pozostaje kwestią otwartą³.

W średniowieczu *Te Deum laudamus* najczęściej śpiewano na końcu jutrzni w niedziele i w dni świąteczne. Współczesna praktyka zezwala na wykonywanie *Te Deum* w miejsce dziewiątego responsorium. Podczas Wielkiego Tygodnia i w *Officium defunctorum Te Deum* się pomija⁴, natomiast często się wykonuje w celu uwydatnienia znaczenia jakiegoś święta lub uroczystości⁵. Jako pieśń dziękczynienia śpiewana jest w trakcie konsekracji biskupa lub opata⁶. Większość najbardziej znanych i najczęściej stosowanych hymnów⁷ należy do grupy tzw. hymnów brewiarzowych, a więc takich, które wykorzystywane są w godzinach kanonicznych. Generalnie, od czasów św. Ambrożego, teksty hymnów ulegały podziałowi na krótkie zwrotki (czy strofy), z których wszystkie miały taką samą strukturę poetycką. Ta struktura może być inna w każdym z hymnów, jednak wszystkie zwrotki jednego utworu mają prawie zawsze taką samą liczbę wersów, miarę metryczną i określone schematy rymów⁸. Jako że *Te Deum* napisany jest prozą, a więc bez stałych jednostek rytmicznych i struktury stroficznej, nie można zaklasyfikować go do repertuaru hymnicznego, którego utwory charakteryzują się regularną budową.

W *Liber usualis* znajdują się dwie melodie z tekstem *Te Deum* (*tonus solemnis, tonus simplex*) i obydwie zapisane są w *modus III*, jakkolwiek, należy zaznaczyć, iż wiele fragmentów tekstu śpiewa się w *modus IV*, w którym dźwiękiem recytacyjnym jest „a”. Obecnie melodie te wykorzystywane są wyłącznie w ramach godzin kanonicznych sprawowanych w zgromadzeniach zakonnych oraz w trakcie liturgii w języku łacińskim. Dlatego też ich kształt i brzmienie są nam do pewnego stopnia obce i nie kojarzymy ich z melodiami śpiewanymi w naszych świątyniach.

Skąd zatem pochodzą obecne melodie, te najbardziej nam znane? Czy znamy ich autorów? Czy jesteśmy w stanie dokładnie określić czas ich powstania? W jaki sposób doszło do ich asymilacji?

W Polsce w powszechnym użyciu są dwa hymny *Te Deum laudamus*. Pierwszy, znany jako polskie *Te Deum* (*Ciebie, Boga, wystawiamy*), napisał Franci-

³ R. Steiner: *Te Deum*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 18. London 1980.

⁴ R.H. Hoppin: *Medieval Music*. New York 1978, s. 100—101.

⁵ S. Lech: *Hymn*. W: *Encyklopedia katolicka*. T. 6. Lublin 1993, s. 1363.

⁶ R. Steiner: *Te Deum*...

⁷ *Liber Usualis* (Tournai 1954) — dalej LU — zawiera ok. 80 hymnów; kompletny antyfonarz, ze śpiewami godzin kanonicznych, zawiera 40 hymnów więcej.

⁸ R.H. Hoppin: *Medieval Music*..., s. 111. Metra starożytne, najczęściej występujące w twórczości hymnicznej, prezentuje H. Kowalewicz: *Musica Medii Aevii*. T. 8. Kraków 1991, s. 19—25.

szek Wesołowski⁹ do słów w przekładzie ks. Tadeusza Karyłowskiego i po raz pierwszy został opublikowany w 1957 roku w „Bibliotece Organisty”. Wybrano go na uroczystości milenijne przez 91. Konferencję Plenarną Episkopatu Polski 10 lutego 1966 roku¹⁰.

Drugi, który stanowi przedmiot tej pracy, opiera się na niemieckiej pieśni z roku 1668¹¹ *Großer Gott wir loben dich* (Ciebie, Boże, chwalimy)¹² i do dnia dzisiejszego jest w ciągłym użyciu na Śląsku. Pieśń *Großer Gott...* prawdopodobnie najpierw została wydrukowana w katolickim śpiewniku kościelnym, a następnie przejęli ją protestanci.

We wszystkich wybranych źródłach melodia śląskiego *Te Deum* zawiera się w szesnastu taktach, w ramach których, osiem pierwszych zawsze podlega repetycji. Najczęściej melodia zapisana jest w metrum trójdzielnym 3/4, ale także występuje w metrum 3/8¹³. To, że pieśń w większości wypadków zanotowana jest w metrum trójdzielnym, stanowi wynik akcentów tekstu słownego. Praktyka wykonawcza wskazuje jednak, iż w niektórych śląskich parafiach (np. dekanatu myślowickiego) *Te Deum* śpiewa się również w metrum 4/4.

Jeśli chodzi o kształt linii melodycznej, to nie do końca można być przekonanym, iż jest ona w całości przejawem inwencji kompozytora. Wiele cech wskazuje bowiem na to, iż twórca mógł do pewnego stopnia sugerować się kształtem melodii chorałowej (szczególnie *tonus simplex*, LU, s. 1834—1837). Biorąc na początku za przykład wersję melodii z niemieckiego katolickiego śpiewnika *Gotteslob*¹⁴, można zaobserwować pewne podobieństwo¹⁵ pomiędzy frazą melodyczną na słowach *Großer Gott, wir loben dich* a frazą występującą w LU zaraz po intonacji, na słowach *te Dominum confitemur*. Otóż początkowe odcinki tej frazy w obydwu wypadkach są niemalże identyczne (dokładnie odwzorowanych jest 6 nut). Ciekawiej porównanie wypada, jeżeli przyjrzymy się tej frazie w nowym śpiewniku ewangelickim¹⁶, ponieważ zawiera on dwa jej warianty. Jeden z nich¹⁷ wykazuje

⁹ Maria Wacholc w: „Liturgia Sacra” [Opole] 1998, nr 2 (12), s. 243—256, ostatecznie wyjaśnia atrybucję polskiego hymnu *Te Deum*, który przez dłuższy czas przypisywano ks. Antoniemu Chlondowskiemu.

¹⁰ Ibidem, s. 250.

¹¹ Rok 1668 jako datę powstania pieśni podaje najnowszy *Śpiewnik ewangelicki*. Bielsko-Biała 2002, s. 513.

¹² Tekst autorstwa Ignaza Franza pochodzi z roku 1771 i jest parafrazą *Te Deum*. Warto nadmienić, iż w roku 1529 Marcin Luter napisał pieśń *Herr Gott, dich loben wir*, opartą na *Te Deum*.

¹³ W metrum 3/8 melodia zapisana jest w: M.M. M i o d u s z e w s k i: *Śpiewnik Kościelny, czyli Pieśni nabożne*. Kraków 1838, s. 896.

¹⁴ Por. *Gotteslob, Katholisches Gebet- und Gesangbuch*. Paderborn 1975, s. 316.

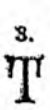
¹⁵ Autor ma tutaj na uwadze podobieństwo dotyczące ogólnego zachowania kierunku linii melodycznej, a nie dokładnego odwzorowania następstw interwałowych.

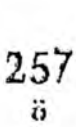
¹⁶ *Śpiewnik ewangelicki...*, s. 513.

¹⁷ Ibidem, s. 513, w taktach 3—4 wariant ten zapisany jest dużymi nutami w odróżnieniu od wariantu drugiego, zaznaczonego drobnymi nutami.

jedną istotną zmianę, która w konsekwencji odróżnia go od frazy z *Gotteslob*. W takcie 3. zamiast wychylenia sekundowego w górę (na nutę a) pojawia się krok sekundowy w dół na nutę f, przez co fraza ta jeszcze bardziej przypomina tę z LU (7 nut wspólnych) — zob. przykład 1. Kolejne podobieństwo występuje pomiędzy frazą *Te aeternum Patrem* (LU, s. 1835) a pięcionutowym motywem we wspomnianych już dwóch śpiewnikach (takty 5—6, *Śpiewnik ewangelicki* i *Gotteslob*). Tym razem jednak, w odniesieniu do *Śpiewnika ewangelickiego*, podobieństwo to dotyczy wyłącznie drugiego wariantu (drobne nuty) — zob. przykład 2.

Tonus simplex.

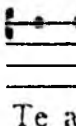
3.  E Dé-um laudá-mus : • te Dó-minum confi-témur.

257  1. Gr̄o - ßer Gott, wir l̄o - ben dich,
Vor dir neigt - die Er - de sich

 B̄o - ße wiel - ki, pel - nyś chwał

Przykład 1.

 Pro Gratiarum Actione. 1835

 Te actérnum Pátrem ómnis térra vene-rá-tur. Tí-bi ómnes

 wiel - bim Twą po - tę gę Pa - nie!

Przykład 2.

Jak już wcześniej wspomniano, melodia, na której opiera się śląskie *Te Deum*, ma swoje warianty. Niektóre z nich okazują się nawet swego rodzaju kompilacjami powstałymi na bazie innych wersji tej melodii.

W śpiewniku ks. Siedleckiego z roku 1994¹⁸ znajdujemy melodię *Te Deum*, która, na co wskazuje odnośnik, została zaczerpnięta ze śpiewnika ks. Mioduszeńskiego¹⁹.

(Mioduszeński)



Cie - bie Bo - że chwa - li - my, Cie - bie
Ze wszy - stkich sił wiel - bi - my, Da - weo

Stwó - rzę wszech - moc - ne - go, W do - bro - ci nie -
wszy - stkie - go do - bre - go:

skoń - czo - ny, Bądź na wie - ki chwa - lo - ny.

(Siedlecki)



1. Cie - bie, Bo - że, chwa - li - my, *
Ze wszy - stkich sił wiel - bi - my, *

Cie - bie, Stwó - rzę wsze - ch - moc - ne - go, *
Daw - co wszy - stkie - go - do - bre - go, *

W do - bro - ci, nie - skoń - czo - ny.

Bądź na wie - ki chwa - lo - ny.

Przykład 3.

¹⁸ J. Siedlecki: *Śpiewnik kościelny*. Kraków 1994, s. 580—581.

¹⁹ M.M. Mioduszeński: *Śpiewnik Kościelny, czyli Pieśni nabożne...*, s. 896.

Jednak jej kształt do pewnego stopnia odbiega od pierwowzoru. Przede wszystkim zmiany te dotyczą materiału melodycznego w taktach 3—4 oraz 11. w obu śpiewnikach. W takcie 3. Siedlecki rezygnuje z wychylenia sekundowego w dół, które występuje u Mioduszewskiego, na rzecz kroku sekundowego w górę (g^1 — a^1)²⁰, a w takcie 11, zamiast nuty c^2 prowadzącej do d^2 , wprowadza skok kwarty w górę (a^1 — d^2). Warto również zwrócić uwagę na jeden istotny szczegół. Otóż w obu śpiewnikach — Siedleckiego i Mioduszewskiego — pojawia się niewystępujący we wszystkich źródłach jeden z wariantów ostatniej frazy (takty 13—16) z charakterystycznie opadającym progresywnie trzynutowym motywem.

Ta krótka analiza, oparta przecież na niewielkiej liczbie źródeł, świadczy o wartości śląskiego *Te Deum*, a różnorodność wersji tej melodii dowodzi jedynie tego, jak wielkie koło zatoczyła ona swym zasięgiem i jak bogata jest tradycja wykonawcza tej pieśni. Śląskie *Te Deum* stanowi zatem wspaniały przykład pieśni międzykulturowej, funkcjonującej przez kilkadziesiąt lat na pograniczu dwóch kultur, polskiej i niemieckiej, oraz dwóch nurtów religijnych, katolickiego i protestanckiego.

Śląsk od zawsze był przecież miejscem ścierania i przenikania się różnych kultur i religii. Szczególnie widoczne jest to w okresie gwałtownego rozkwitu reformacji w XVI wieku, głównie na Śląsku Cieszyńskim. I mimo iż koegzystencja dwóch nurtów religii chrześcijańskiej nie zawsze była poprawna, o czym świadczy fakt prześladowania i dyskryminacji ewangelików na Śląsku Cieszyńskim w XVII, a także w XVIII wieku²¹, to na przykładzie melodii śląskiego *Te Deum* widać, iż wzajemne przenikanie się tych dwóch kultur odbywało się z obopólną korzyścią i, co więcej, wzbogacało kulturę i tradycję regionu śląskiego. Niechaj zatem ten krótki artykuł będzie asumptem do bardziej wnikliwego i szerszego omówienia fenomenu śląskiego *Te Deum*. Autor bowiem próbował tylko zasygnalizować w syntetycznym ujęciu najważniejsze wątki i problemy związane z genezą i funkcjonowaniem śląskiego *Te Deum*.

²⁰ Widać tutaj związek między *Śpiewnikiem ewangelickim* a śpiewnikiem Mioduszewskiego; związek ten dotyczy pierwszego wariantu tej frazy, występującego w *Śpiewniku ewangelickim*, oraz tego samego fragmentu u Mioduszewskiego.

²¹ G. K u b i c a - H e l l e r: *Luteranie na Śląsku Cieszyńskim*. Bielsko-Biała 1996, s. 29—36.

Wojciech Odoj

The Silesian *Te Deum*. Contribution to further study and analysis

S u m m a r y

This article is only a contribution to and an incentive to further studies and analyses of the phenomenon of the Silesian *Te Deum*. At the beginning of the article, the author gives some information about the origin of this hymn, its poetic structure, function, and role in liturgy. Next, he presents an interesting comparative analysis, pointing at many common features of the melody of the Silesian hymns and other *Te Deum* melodies. The author points at certain similarities between the melody of the Silesian *Te Deum* and the shape of choral melody included in *Liber Usualis* (*tonus simplex*). He also mentions different variants of this melody, which even appear to be certain compilations that were created on the basis of other versions of this melody. He provides examples of other versions of this melody, that come from the German *Gotteslob* songbook and new Evangelic songbook, which indicates that the author of the Silesian version of the melody of *Te Deum* may have been influenced by — to some extent — the shape of these particular melodies. A few pieces of information on the contemporary practice of performance of the Silesian *Te Deum* are also included in the article.

Wojciech Odoj

Schlesisches *Tedeum*. Beitrag zu weiteren Forschungen

Z u s a m m e n f a s s u n g

Der vorliegende Artikel ist nur ein Beitrag zu weiteren, vertieften Forschungen und Analysen über das Phänomen des schlesischen *Tedeums*. Der Verfasser gibt manche Informationen über die Genese der Hymne, deren poetische Struktur, Funktion und liturgische Bedeutung. Er stellt eine interessante Vergleichsanalyse dar, die viele gemeinsame Merkmale zwischen der Melodie der schlesischen Hymne und anderen *Tedeum*-Melodien feststellen lässt. Er weist auf manche Ähnlichkeiten der Melodie des schlesischen *Tedeums* mit der Chormelodie des *Liber Usualis* (*tonus simplex*) hin. Es werden hier auch verschiedene Variante der Melodie genannt, die auf Grund anderer Versionen der Melodie entstanden wurden. Der Verfasser gibt die, dem deutschen Gesangbuch *Gotteslob* und dem neuen evangelischen Gebetbuch entnommenen Beispiele für verschiedene Versionen der Melodie, die eindeutig bestätigen, dass sich der Autor des schlesischen *Tedeums* der Melodien in gewissem Maße inspirieren lassen konnte. Im Artikel findet man auch ein paar Bemerkungen darüber, auf welche Weise das Werk heutzutage ausgeführt wird.

MAGDALENA STAWOWY

Kult świętego Mikołaja w Pierścu i jego wymiar muzyczny

Poszukując początków kultu św. Mikołaja na Śląsku Cieszyńskim, należy zaznaczyć, że już w średniowieczu wiele kościołów poświęcono temu świętemu. Około XI wieku istniała w Cieszynie kaplica zamkowa św. Mikołaja, przebudowana ze świątyni pogańskiej na chrześcijańską.

Święty Mikołaj — biskup miasta Myry, którego sława wyszła daleko poza Kościół i jego liturgię — urodził się i żył na terenie Azji Mniejszej prawdopodobnie w pierwszej połowie IV wieku. Jest on jednym z najpopularniejszych świętych Kościoła Wschodniego i Zachodniego. Niestety, nie ocalały bliższe wiadomości dotyczące życia i działalności św. Mikołaja, a to, co później pisano na jego temat, zaczerpnięto z pięknych legend otaczających jego postać. Należy jednak podkreślić, że pomimo wielu legend związanych z postacią św. Mikołaja, jest on z całą pewnością postacią chrześcijańską i historyczną. Jedną z tych legend opowiada historię trzech niesprawiedliwie uwięzionych oficerów uwolnionych za wstawiennictwem św. Mikołaja, inną przedstawia historię trzech ubogich panien wydanych za mąż dzięki posagom, które święty dyskretnie dostarczył. Z legend tych, w których tkwi zapewne źdźbło prawdy, wynika, że był wzorem dobroci i troski o bliźnich.

Święty Mikołaj, patron dzieci, żeglarzy, jeńców, pasterzy i kupców, jest szczególnie czczony na Wschodzie, gdzie zwano go „cudotwórcą”.

Początek jego kultu rozpoczął się w VI stuleciu, kiedy to cesarz Justynian zbudował świętemu w Konstantynopolu jedną z najwspanialszych bazylik. Pod jego wezwaniem wzniesiono mnóstwo świątyń, również w Polsce. W archidiecezji katowickiej kościoły pod wezwaniem świętego Mikołaja znajdują się w Borowej Wsi, Wilczej, Bujakowie, Warszawicach i Pstrążnej. W diecezji gliwickiej kościoły świętego Mikołaja to kościoły w Reptach Śląskich, Kozłowie, Lublińcu,

Pyskowicach, Rudnie i w Świbiu. W archidiecezji krakowskiej kościoły św. Mikołaja zbudowano w Krakowie, Bolechowicach, Chrzanowie, Liszkach, Siedzynie, Gorenicach, Pcimiu i Witanowicach, natomiast w diecezji bielsko-żywieckiej — w Rychwałdzie, Bielsku-Białej, Polance Wielkiej i Pierścću.

Pierściec — wioska w województwie śląskim, położona 5 km od Skoczowa, między dwoma prawymi dopływami Wisły: potokami Bajerką i Ilownicą — stał się szczególnym miejscem czci świętego Mikołaja. Nazwa wsi pochodzi prawdopodobnie od staropolskiego słowa „pierść”, co oznacza garść urodzajnej ziemi, gleby. Dokładnej daty powstania wioski nie ustalono, lecz jej nazwa wskazuje na to, że musiała istnieć już w XIII wieku. Dzieje tej podbeskidzkiej wioski są ściśle związane z figurą św. Mikołaja umieszczoną w głównym ołtarzu kościoła. Pierwsze dane pisane o Pierścću pochodzą z 1522 roku, gdy wioska przeszła na własność burmistrza Cieszyna, pierwsza zaś wzmianka o cudownej figurze sięga 1616 roku i wiąże się z pożarem, podczas którego spłonęła drewniana kaplica — jednak rzeźba ocalała. W 1618 roku figura została uszkodzona przez obcięcie rąk i nóg, które później zrekonstruowano. W 1618 roku protestanci wybudowali cudownej figurze nową kaplicę, co jest ewenementem w historii reformacji na Śląsku Cieszyńskim. Po zwróceniu katolikom kaplicy wybudowano obiekt drewniany, który przetrwał do 1888 roku, kiedy to poświęcono nowy, murowany kościół.

Stary kościółek został rozebrany, a w miejscu dawnego ołtarza postawiono krzyż. Ze starego kościółka pozostały również cztery barokowe płaskorzeźby związane tematycznie z kultem świętego Mikołaja, dwie figury aniołów, płaskorzeźba św. Jana oraz cztery obrazy. Cudowna figura przedstawia świętego Mikołaja w sposób bardzo wymowny. Oczy świętego są jakby zatroskane o los ludzkości, usta zaś lekko uśmiechnięte, dodające otuchy, nadziei w codziennych utrapieniach. Figura ma około 60 cm wysokości i jest wyrzeźbiona w drzewie lipowym. Wykonał ją nieznany rzeźbiarz; ma cechy rzeźby ludowej. Twarz świętego jest wyraźnie zaznaczona w stosunku do całości figury, głowa lekko pochylona do przodu, co charakteryzuje rzeźby gotyku. Zgodnie z przyjętym od wieków w krajach objętych wpływami kultury niemieckojęzycznej zwyczajem figura św. Mikołaja została w XIX wieku ubrana w pełne pontyfikalie: mitrę, sutannę, komżę, kapę i krzyż pectoralny. Szaty nadają bogaty wygląd rzeźbie, która jest surowa i dosyć zniszczona.

W sanktuarium w Pierścću znajdują się także relikwie św. Mikołaja, które w 1963 roku przywiózł z Bari kardynał Bolesław Kominek. W czasie odpustów i nabożeństw są one wystawiane i całowane przez wiernych. Słynąca łaskami figura św. Mikołaja w Pierścću, licząca ponad 400 lat, ma szczególne znaczenie nie tylko dla ludności miejscowej, ale także dla licznych pielgrzymów przyjeżdżających do Pierścća z różnych, nawet bardzo odległych stron Polski. Już w dawnych czasach powstał zwyczaj pocierania o figurę św. Mikołaja chusteczek i bielizny osób chorych dla wyproszenia uzdrowienia.

Z pierścieckim sanktuarium i jego cudowną figurą św. Mikołaja wiąże się również legenda, którą napisała Zofia Kossak w 1938 roku, wydana drukiem w 1963 w tomie *Ognisty wóz*. Inspiracją do napisania tej legendy była dla autorki fascynacja historią i tradycją oraz przywiązanie do religii.

Kościół w Pierścę służy około 2300 wiernym. Duszpasterzem parafii jest od 1983 roku ks. kanonik Jerzy Horzela; od września 2002 roku pracuje w niej także jako wikariusz ks. Marian Kulik. Kościół posiada zabytkowe organy wybudowane przez firmę Rieger. W kościele pierścieckim pracowało wielu organistów, głównie amatorów. Ich osiągnięciem było utrwalenie tradycyjnego repertuaru pieśni kościelnych. Obecnie posługę muzyczną sprawuje w parafii dwóch organistów: Bogumiła Dunikowska oraz Franciszek Cebula. Zasluga Bogumiły Dunikowskiej, absolwentki klasy fortepianu i organów (u Juliana Gembalskiego) w katowickiej Akademii Muzycznej, zajmującej się dydaktyką instrumentalną w cieszyńskiej Filii Uniwersytetu Śląskiego, jest pielęgnowanie tradycji śpiewu kościelnego, ze szczególnym uwzględnieniem pieśni do św. Mikołaja.

Użytkowany obecnie obszerny repertuar tych pieśni, na który składają się zarówno pozycje tradycyjne, jak i nowe utwory, w tym tworzone przez Bogumiłę Dunikowską, jest unikatem w skali regionu. Jego wyjątkowość polega nie tylko na dużej liczbie pieśni, ale i ich intensywnym wykorzystywaniu, zarówno przy okazji odpustów, jak i poniedziałkowych nabożeństw mikołajowych.

W parafii pierścieckiej obchodzi się co roku dwie uroczystości odpustowe ku czci św. Mikołaja. Pierwszy odpust przypada w niedzielę po 6 grudnia, kiedy kościół czci narodziny świętego dla nieba, natomiast drugi — w niedzielę przed 24 czerwca; w tym czasie czci się przeniesienie relikwii św. Mikołaja z Miry do Bari. Od 1980 roku wprowadzono w Pierścę stałą praktykę odprawiania nabożeństw ku czci św. Mikołaja w każdy poniedziałek po mszy wieczornej. Już w czasie tej mszy śpiewa się pieśni i wezwania do świętego Mikołaja. Samo nabożeństwo, w którym zwykle uczestniczy około 100 osób (są to zazwyczaj całe rodziny), rozpoczyna się śpiewaniem litanii, jego zasadniczą część stanowi śpiewanie tradycyjnych i nowych pieśni do świętego. Nabożeństwo kończy się ceremonią całowania relikwii św. Mikołaja przez wiernych.

Dalsza część referatu poświęcona będzie ogólnej charakterystyce repertuaru pieśniowego związanego z kultem św. Mikołaja w Pierścę.

Wspomniana już unikatowość tego zbioru polega na intensywnym rozbudowywaniu go przez dodawanie nowych pozycji, przy czym dzięki świadomym wysiłkom organistki Bogumiły Dunikowskiej, autorki tekstów i melodii nowych pieśni, jak również opracowań organowych repertuaru, tradycyjne pieśni nie ulegają zapomnieniu. Co więcej, czyni ona próby wprowadzenia do swojej parafii pieśni mikołajowych śpiewanych w innych kościołach pod wezwaniem świętego. Całość omawianego repertuaru, zgromadzona w ręcznie pisanym i powie-

lanym zbiorze pt. *Pieśni do świętego Mikołaja*, datowanym na 2001 rok, liczy obecnie 22 pozycje. Kierując się kryterium treściowym, można wśród nich wyróżnić cztery typy:

- pieśni błagalne, mające za temat wypraszenie łask u świętego, np.: *O święty Mikołaju, dziś Cię Twój błaga lud* oraz *Wszyscy wierni chrześcijanie*;
- pieśni chwalebne, wysławiające świętego i jego cuda, np. *Bo taki dobry; Nad tą ziemią; O święty Mikołaju, Patronie drogi nasz*;
- tzw. pieśni opisowe, które niosą informacje o życiu św. Mikołaja oraz o jego kulcie w Pierścu: *Krzyknijmy wszyscy; Naszym świętym gospodarzem; Już długie lata*; ich specyficzną funkcję poznawczą, ważną szczególnie dla pielgrzymów przybywających do parafii, można przyrównać, ze względu na prostotę przekazu słowno-muzycznego, do funkcji „biblii dla ubogich” (*biblia pauperum*);
- pieśni wezwania, czyli inwokacje, np. pieśń rozpoczynająca się od słów: „Święty Mikołaju, drogi nasz Patronie”.

Trudno byłoby jednoznacznie podzielić wymienione typy pieśni na „grupy wiekowe”, w każdym z nich bowiem mieszczą się zarówno pieśni tradycyjne, jak i nowe oraz te, które zostały na nowo opracowane muzycznie. Można jednak zaobserwować, że wśród pieśni nowych jest szczególnie wiele inwokacji — krótkich form, nadzwyczaj rozpowszechnionych we współczesnym repertuarze religijnym ze względu na swoją prostotę.

Najbardziej znana pieśń ku czci świętego Mikołaja rozpoczyna się od słów: „Otrzyjcie oczy ubogie sieroty”. Trudno ustalić, kto był jej autorem. W oryginale pieśń liczy 12 zwrotek, natomiast w modlitewniku cieszyńskim *Chwalcie Pana*, z 1979 roku, występuje w wersji skróconej, liczącej 4 zwrotki. Są one czterowersowe, rymowane prosto (rymy nieściśle), liczą po 11 głosek.

Otrzyjcie oczy ubogie sieroty



O - trzyj-cie o-czy u - bo-gie sie-ro - ty, gdy wam na po-moc

spie-szy Pa-tron zło-ty Mi - ko - łaj świę - ty z da-ra - mi,

z da - ra - mi, do - cze - sny - mi i wie - czny - mi.

Domu swojego opuszczałeś progi,
by podczas głodu żywić lud ubogi.
Potrzebującym rozdałeś, rozdałeś
dobra, które posiadałeś.

Gdyśmy w kłopotach, wołamy do Ciebie,
Patronie zacny ratuj nas w potrzebie.
Wyjednaj zawsze u Boga, u Boga,
by nam nie zabrakło chleba.

Oprócz doczesnych daj duchowe dary,
uproś grzechowej odpuszczenia kary.
Spraw, byśmy Bogu służyli, służyli,
w niebie Go z Tobą chwalili.

Tekst pieśni wykazuje cechy świadczące o jego XIX-wiecznym pochodzeniu. Obecne są w nim dawne formy leksykalne (np. „patronie zacny”) oraz gramatyczne (np. wyrażenie „grzechowa kara”). Melodia, zanotowana w zbiorze pierścieckim w tonacji F-dur, ma budowę dwuczęściową. Pierwsza część składa się z dwóch identycznych fraz kończących się na 5. stopniu tonacji, druga część wprowadza nowy materiał muzyczny; jej budowa jest szczególna — pierwsza fraza została dwukrotnie wydłużona przez powtórzenie ostatniego motywu. W wersji proponowanej przez śpiewnik występuje regularne metrum dwudzielne. Specyficzny rysunek fraz świadczy natomiast o tym, że w lokalnej manierze wykonawczej, charakterystycznej dla Śląska Cieszyńskiego, zastosowano metrum mieszane.

Kolejna stara pieśń do świętego Mikołaja śpiewana w Pierścucu zaczyna się od słów: „Wszyscy wierni chrześcijanie”. Pieśń ta w oryginale zawiera 28 zwrotek, a ta śpiewana w Pierścucu w końcowych 5. zwrotekach nawiązuje do historii pierścieckiej figury. Zwrotki te napisał nieznany autor. Są czterowersowe, rymowane prosto (rymy nieściśle), wers jest 14-zgłoskowy ze średniówką. Tekst ma podobne cechy, jak poprzednio omawiany. I tu występują XIX-wieczne formy leksykalne (zacny, żywot, dobytek, żądamy, miłujesz, utrapionych) oraz gramatyczne (we smutku, od Boga macie, co najprędzej).

Wszyscy wierni chrześcijanie



skarb od Bo - ga ma - cie świę - ty Mi - ko łaj mąż
 Bo - ski, bi - skup cu - do - wny, Mi - reń - ski co cu -
 da - mi i łas - ka - mi zdo - bił krąg ziem - ski.

Ojcie święty, niepojęty, co nas tak miłujesz,
 utrapionych, zasmuconych wszystkich nas ratujesz.
 Do Ciebie się uciekamy, Twojej opieki żądamy,
 Ciebie czcimy i chwalimy, nie gardź czcicielami.

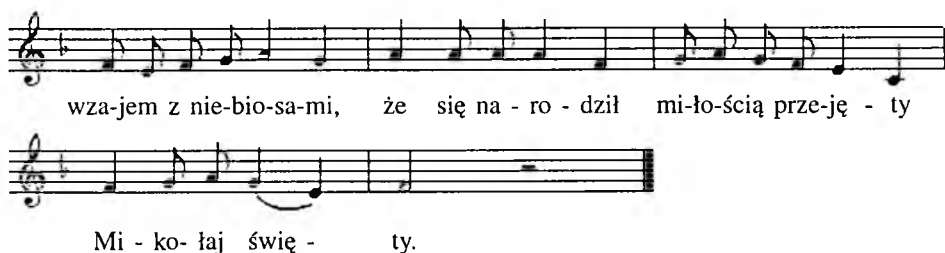
Ratuj w nędzy co najprędzej, pociesz nas we smutku,
 uzdrów chorych i błogosław naszemu dobytкови.
 Zachowaj od nieprawości, od wszelakiej niewierności,
 po żywocie pełnej cnocie przywiedź do radości.

Dwuczęściowa melodia, notowana w tonacji B-dur i w regularnym metrum 4/4 z przedtakterem, jest bardzo ozdobna, co nadaje pieśni uroczysty charakter. Zawiera ona niezmiernie charakterystyczne dla pieśni regionu cieszyńskiego środki figuracyjne, głównie dźwięki przejściowe. Największa ich liczba występuje w końcowej kadencji. Obecność figuracji upodabnia melodię pieśni do melodii instrumentalnej. Ma ona spory ambitus obejmujący oktawę. Jest również rozbudowana od strony interwałowej — główna fraza pieśni zawiera charakterystyczny krok seksty w górę.

Inna tradycyjna pieśń do świętego Mikołaja rozpoczyna się od słów: „Krzyknijmy wszyscy”. Tekst i melodia znajdują się w śpiewniku kościelnym ks. Michała Marcina Mioduszelewskiego, który wydany był w Krakowie w latach 1838—1853. To jedna z wyróżnionych przeze mnie pieśni opisujących życie świętego Mikołaja i jego przymioty jako patrona żeglarzy.

Krzyknijmy wszyscy

Krzy - knij - my wszy - scy, zgo - dny - mi gło - sa - mi, win - szu - jąc so - bie



W młodości swojej marnościami świata,
mężnie pogardza i wszystkie swe lata
trawi w naukach, anielskiej czystości
i pobożności.

Zmarłych rodziców dobra pozostałe
daje ubogim i na boską chwałę,
a pielgrzymując w świętej Palestynie
cudami słynie.

W okręt na powrót z żeglarzami wsiada,
przykrą nawałność morską przepowiada,
lecz za modlitwą Jego straszne wały
wkrótce ustały.

Wszyscy, którzy się Jemu polecali,
dziwnej pomocy zawsze doznawali.
Każdy w potrzebie swej był wspomóżony
i pocieszony.

Tekst zawiera elementy poetyki barokowej, widoczne przede wszystkim w stosowaniu zwrotów i słów nasyconych typową dla tego okresu metaforą („marność świata” — motyw *vanitas*), jak też sugestywną obrazowością (np.: „straszne wały”, „przykra nawałność”). Utwór jest ujęty w strofy czterowersowe, rymowane prosto (3 pierwsze wersy są 11-zgłoskowe, ostatni został zredukowany do 5 głosek). Melodia ma charakter żywy, marszowy. Występują w niej charakterystyczne ugrupowania rytmiczne, świadczące o pierwotnym związku z żywiołem tanecznym. Rysunek głównych motywów rytmicznych odzwierciedla modelowy rytm polonezowy. Forma pieśni — dwuczęściowa — opiera się na schemacie a-a-b-b1.

Proces uzupełniania tradycyjnego repertuaru pieśni mikołajowych rozpoczął się w latach powojennych. Dzieła tworzenia nowych pieśni, na podstawie starych lub specjalnie tworzonych tekstów, podejmowali się miejscowi organiści.

W latach pięćdziesiątych XX wieku ułożone zostały trzy nowe pieśni o św. Mikołaju z Pierścica. Nie znamy niestety ich autora. Pierwsza pieśń rozpoczyna się od słów: „O święty Mikołaju, Patronie drogi nasz”, druga — „Już długie

lata”, trzecia zaś: „O święty Mikołaju, dziś Cię Twój błaga lud”. W latach sześćdziesiątych napisana została najbardziej popularna pieśń: *Naszym świętym gospodarzem*. Autorem słów jest ks. Józef Gawor, redaktor „Gościa Niedzielnego”, a kompozytorem melodii — organista z kościoła św. Mikołaja w Bielsku-Białej Władysław Lindert. Pieśń tę zawiera *Chorał katowicki*.

Dzięki staraniom parafii, w roku 1985 został wydany pierwszy zbiorek zawierający teksty pieśni do świętego Mikołaja. W zbiorze znalazły się zarówno znane już wiernym utwory, jak i nowe pieśni. Wśród nich jest pieśń zaczynająca się słowami: „Pragniesz cudów z nieba”. Tekst zaczerpnięto z modlitewnika ks. Antoniego Philipiego z Łąki pt. *Nowenna ku czci św. Mikołaja Cudotwórcy z Miry*, wydane w Krakowie w 1908 roku.

Pragniesz cudów z nieba

Prag-niesz cu-dów z nie - ba? U - fać, bła-gać, trze - ba!

Mi - ko - łaj z po - mo - cą spie-szy dniem i no - cą,

cie - mne-mu wzrok wra - ca, chro-me - mu mąk skra - ca.

I rodzaj niewieści
w godzinę boleści,
gdy z wiarą Go wzywa,
ratunek zdobywa.
Wnet matki się cieszą,
dziękować Mu spieszą.

Kto prawie zgubiony,
przezeń jest zbawiony,
ogień, mory, głody,
wojny, niepogody
i morskie otęty
świat Jemu poddany.

Zagłada w więzienia,
celem pocieszenia,
obrony niewinnych,
wśród nędz wielu innych,

wdowy i sieroty
doznają szczodroty.

Jak ojciec strapionych,
jak brat uciśnionych,
uprosz nam łask wiele,
na duszy i ciele.
Wejść pomóż do raju
Święty Mikołaju!

A Bogu naszemu
w swych świętych dziwnemu,
wszech wieków Królowi,
Ojcu i Synowi,
i z Duchem społecznie
cześć chwała bądź wiecznie.

I ten tekst cieszy współczesnego słuchacza cechami XIX-wiecznej polszczyzny zachowanymi w składni („chromemu mąk skraca”, „w swych świętych dziwnemu”, „celem pocieszenia”) i słownictwie („rodzaj niewieści”, „morskie otmęty”). Pieśń składa się ze strof 6-wersowych, rymowanych parami, z wersem 6-zgłoskowym. Obecnie parafianie śpiewają ją na melodię ułożoną przez Bogumiłę Dunikowską, niezwykle prostą, o budowie trzyczęściowej z dwutaktowymi parzyście łączonymi frazami, wypełnionymi motywami wykorzystującymi charakterystyczny skok kwarty w górę. Występuje w niej metrum parzyste. Zanotowana jest w tonacji F-dur.

Starsze pieśni wraz z oryginalnymi utworami organistki Bogumiły Dunikowskiej, z których większość reprezentuje typ inwokacji, tworzą całość o cechach odpowiadających współczesnej poetyce polskiej pieśni religijnej. Wśród tych cech na pierwszy plan wybija się, jeżeli chodzi o stronę muzyczną, prostota. Melodie opierają się na elementarnych strukturach języka muzycznego: gamie i trójdźwięku oraz symetrycznych ugrupowaniach rytmicznych. Cechuje je komunikatywność i charakterystyczny rodzaj wyrazowości. Autorka stara się zachować tradycyjną wyrazowość pieśni kościelnej, co uzewnętrznia się zwłaszcza w dążeniu do zachowania ducha prostoty oraz w unikaniu zwrotów tanecznych.

Część tekstów do św. Mikołaja śpiewanych w Pierścu ma opracowania organowe autorstwa Bogumiły Dunikowskiej. Akompaniamenty pieśni to proste, 4-głosowe opracowanie typu chorałowego, które cechuje diatoniczność harmonii. Melodie utworów znajdują się w głosie górnym. Akompaniamenty pieśni mają charakter użytkowy.

Wszystkie te uwagi są wynikiem wstępnej zaledwie kwerendy źródeł, można wysnuć z nich tymczasowe wnioski, których potwierdzenie będzie możliwe dopiero wówczas, gdy będę dysponować pełną informacją historyczną dotyczącą

genezy pieśni i ich losów. Jak wiadomo, zgromadzenie takiej informacji nie jest łatwe ze względu na typowy dla ośrodków wiejskich brak troski o zachowanie źródeł. W moim referacie skupiłam się na istniejącej dokumentacji pisanej. Wiedzę o pierścieckich pieśniach pomogłyby z pewnością poszerzyć badania tradycji ustnej, kultywowanej przez wiernych parafii. To jednak będzie dopiero w przyszłości przedmiotem mojej pracy.

Magdalena Stawowy

The cult of St. Nicholas in Pierściec and its musical dimension

S u m m a r y

It is important to gather sources of the history of the Polish musical culture, especially those, which concern the religious culture preserved in the tradition. The article is an introduction to the analysis of the cult of St. Nicholas and musical culture associated with this particular saint figure in Silesia.

The figure of St. Nicholas is presented at the beginning of the article — it is a mainly Christian, historical, and legendary figure. The light is also thrown on the history of the cult of St. Nicholas in the common Church. Because the article touches upon the cult of St. Nicholas in St. Nicholas's Parish in Pierściec, this text includes a description of the village, the history of the Pierściec parish, as well as a description of the wonderful figure, which is placed in the altar of the main shrine.

The analysis of selected songs addressing the patron of the parish in Pierściec is the target of the article. These unique songs are widely used on Monday St. Nicholas services and two church fetes, which are of great significance not only for the faithful in Pierściec, but also for pilgrims. The musical texts, which are cited in the article, come from the Pierściec songbook *Pieśni do świętego Mikołaja*, issued by the parish in 2001.

Magdalena Stawowy

Der Kult des heiligen Nikolaus in Perstetz und dessen musikalische Bedeutung

Z u s a m m e n f a s s u n g

Es ist eine dringende Sache, den Quellenstoff zur Geschichte der polnischen Musikkultur zu sammeln; das betrifft vor allem solche Quellen, die von lebendiger Tradition der geistlichen Kultur zeugen. Der vorliegende Artikel ist eine Einführung in die Analyse der Verehrung des heiligen Nikolaus und der mit ihm verbundenen Musikkultur auf dem schlesischen Gebiet.

Im ersten Teil des Artikels wurde die Person des Heiligen kurz dargestellt — besonders als eine christliche, historische, aber auch legendäre Gestalt, und die Geschichte des Kultes vom heiligen Nikolaus in der allgemeinen Kirche umgerissen. Da es das Thema der vorliegenden Studie

die Verehrung des Heiligen in der Nikolauspfarre in Perstetz ist, wurde hier die Geschichte des Dorfes, der Perstetzer Pfarre und der im Hauptaltar des Sanktuariums stehenden wundertätigen Figur dargestellt.

Das Ziel des Artikels ist, die ausgewählten, dem Schutzheiligen der Pfarre in Perstetz gewidmeten Lieder zu analysieren. Diese Lieder, die in der Region als ein Unikat betrachtet werden, sind immer wieder gern gesungen: montags anlässlich der Nikolausandachten und zwei Mal jährlich während der Kirchweihen, die in Perstetz von besonderer Bedeutung nicht nur für die Einwohner selbst, sondern auch für zahlreiche Pilger sind. Die im Artikel angeführten Texte wurden dem, im Jahre 2001 von der Pfarre herausgegebenen Perstetzer Gesangbuch *Lieder an den Heiligen Nikolaus* entnommen.

BUŚ

Projektant okładki
PIOTR GRUCHEL

Redaktor
WIESŁAWA BULANDRA

Redaktor techniczny
MAŁGORZATA FOLYS

Korektor
MIROŚŁAWA ŻŁOBIŃSKA

Copyright © 2004
by Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 83-226-1369-5

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Nakład: 250 + 50 egz. Ark. druk. 8,25. Ark. wyd. 10,5.
Przekazano do składu w czerwcu 2004 r. Podpisano do druku
w październiku 2004 r. Papier offset. kl. III, 80 g
Cena 15 zł

Skład, łamanie i druk: Filia Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie
ul. Bielska 62, 43-400 Cieszyn
Oprawa: Wydawnictwo i Poligrafia „Arka”
ul. Kraszewskiego 9, 43-400 Cieszyn

PN 1.9 L2

nr inw.: BG - 329508



BG N 286/2243

ISSN 0208-6336
ISBN 83-226-1369-5