

Czesław Grajewski

"Oficjum rymowane o św. Zygmuncie w antyfonarzach płockich z przełomu XV

Seminare. Poszukiwania naukowe 25, 579-584

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

świadczany, jeśli ma dalej istnieć” (s. 230). Wyraźnie widać, że komentatorka nie traktuje Hessena do końca poważnie. Co może być tego powodem?

Być może przyczyną czytania Hessena z przymrużeniem oka jest obawa komentatorki przed tym, że odczytanie przez nią Hessenowskiej koncepcji wartości byłoby błędne. Tę obawę widać w jej reinterpretacji samorozumienia Hessena odnośnie do własnej pedagogiki. Folkierska pisze: „Jeśli Hessen nazywa swą pedagogikę – pedagogiką personalistyczną, to wcale nie dlatego, że jej centralną kategorią czyni indywidualne «ja» każdej jednostki, pojęte jako niepowtarzalna osoba, ale po to, by podkreślić, że stawanie się osobowością, rzeczywistą indywidualnością, możliwe jest tylko (podkr. D.S.) w przewyciężeniu tego, co inne, co obce, co «nie-ja», a więc także w przyswajaniu sobie przekazów tradycji” (s. 241).

Drugim zagadnieniem jest wskazana tu osobotwórcza siła tradycji. W stanowisku Folkierskiej odnośnie do znaczenia tradycji można dostrzec pewną sprzeczność. Na początku swojej rozprawy autorka stwierdza, że jedność dawnego świata, w którym panowały niepodzielnie tradycja, autorytet i religia, została bezpowrotnie utracona (por. s. 48). W końcowej części zaś przekaz tradycji czyni warunkiem skuteczności wychowania młodych pokoleń do tego, co nowe i jeszcze nie znane: „Jeśli zatem osobowość, wedle Hessena, zdobywa się przez twórczość, to zdobywanie owo odbywa się dzięki rozumieniu przekazów tradycji (podkr. D.S.). A rozumienie to o tyle jest twórcze, że zmieniając nasze samorozumienie, ciągle od nowa kształtuje nas samych” (s. 242). Oczywiście wyjaśnieniem tego paradoksu może być fakt, że w wyżej cytowanym fragmencie chodzi o tradycję w ujęciu dialektycznym. Jednak nawet na niej – jak wykazał Günther Buck – nie można do końca polegać, gdyż nie wyklucza przyjęcia nieciągłości historii, a wręcz ją implikuje¹⁰. Biorąc to pod uwagę, można lepiej zrozumieć słowa Hessena, który pisze, że „osobowość kształtuje się tylko w miarę, jak człowiek pracuje nad wartościami ponadosobowymi [...] Przeciwnie, człowiek, który stawia sobie za cel stać się osobowością, zatracca siebie”¹¹. Przez wartości ponadosobowe – przynajmniej w ostatnim okresie twórczości – rozumiał on wiarę chrześcijańską i ewangeliczną miłość (*caritas-agape*). „[...] prawdziwa odpowiedzialność [...], miłość pobudza mnie do wzmożenia mego pozytywnego moralnego wysiłku. Wysiłek ten ratuje osobowość bliźniego oraz wzbogaca ją własną osobowość w spełnianiu przeze mnie obowiązku miłości, którego tamten spełnić zaniedbał”¹². Dlatego warto z całą powagą potraktować wezwanie Hessen: „bądź samym sobą w poszukiwaniu prawdy”¹³.

Ks. Dariusz Stępkowski, SDB
UKSW, Warszawa

Ks. Piotr Wiśniewski, *Oficjum rymowane o św. Zygmuncie w antyfonarzach płockich z przelomu XV/XVI wieku. Studium historyczno-muzykologiczne, Polihymnia, Lublin 2006, ss. 256.*

Melodie klasycznego chóru gregoriańskiego, tworzone przez nieznaną nam kompozytorów, są przejawem postawy pokory wobec Najdoskonalszego Twórcy, Dawcy wszystkich darów i talentów. Postawę tę najlepiej oddaje maksyma *omnia ad maiorem Dei gloriam*, często w postaci skrótu *OAMDG* umieszczana na kartach ksiąg liturgicznych przez skryptorów wczesnego i central-

¹⁰ Por. G. Buck, „Die Freudigkeit jenes Sprungs...”. *Negativität, Diskontinuität und die Stetigkeit des Bios*, w: *Positionen der Negativität*, red. H. Weinrich, W. Fink Verlag, München 1975, s. 155-176.

¹¹ S. Hessen, *O sprzecznościach i jedności wychowanie*, dz. cyt., s. 159.

¹² Tenże, *Cnoty platońskie a cnoty ewangeliczne*, w: tenże, *Pisma pomniejszych*, wybór i opracowanie W. Okoń, Wydawnictwo „Żak”, Warszawa 1997, s. 282.

¹³ S. Hessen, *Pedagog*, w: tenże, *Pisma pomniejszych*, dz. cyt., s. 81.

nego średniowiecza. Anonimowość autorów dzieł sztuki wzmocniona była dodatkowo poczuciem nieostosowności indywidualnej wypowiedzi twórczej w tamtym czasie.

Twórczy duch człowieka jednak dąży nieustannie w kierunku nowych horyzontów, nie znosząc stagnacji w żadnej dziedzinie. Stąd, ukształtowany w zasadniczej postaci w VIII wieku, repertuar chorałowy rozrastał się zasadniczo aż do czasu Soboru Trydenckiego wzbogacany o nowe kompozycje. Już w IX w. pojawiły się zwiastuny nowej epoki, nazywanej dzisiaj postgregoriańską. Nowy styl melodyczny, nowe formy muzyczne, a przede wszystkim nowe teksty, rytmizowane i rymowane, oparte już nie na księgach kanonicznych lecz pochodzące z inwencji literackiej człowieka doby świtającego humanizmu wyznaczyły kierunek rozwoju muzyki sakralnej aż do końca XVI wieku.

Twórczość ta, określana dziś mianem monodii liturgicznej, w odróżnieniu od klasycznego chorału nosi już na sobie cechy indywidualizmu – jest odpowiedzią jednostki na dotychczasową praktykę anonimowości. Z początku autorzy tekstów i kompozytorzy jeszcze nie zdradzają swoich imion. Później – nieco ośmieleni, ale wykazujący jakąś niepewność – próbują jeszcze ukrywać swoją tożsamość w pomysłowych rebusach, akrostychach i innych łamigłówkach, jakby rozdarcie między świadomością pochodzenia własnego talentu, a naturalną chęcią zaprezentowania siebie jako autorów ważnych dokonań. W końcu odrzucona została i ta częściowa zasłona – artyści zaczęli ujawniać swe imiona, podpisywać swoje dzieła, a w końcu numerować je (opusować).

Jedną z przyczyn powstania tej awangardowej, jak na ówczesne czasy twórczości była potrzeba stworzenia nowych utworów dla formularzy mszalnych i oficjum w związku ze wzrastającą liczbą nowych świąt i uroczystości. Teksty owych formularzy: sekwencje mszalne, antyfony i responsoria brewiarzowe były kunsztownie opracowane od strony językowej – rytmizowane, a później rymowane. Od tego zjawiska wzięła swoją nazwę forma muzyki średniowiecznej – oficjum rymowane. Niekontrolowana erupcja tej twórczości z jednej strony i pragnienie zachowania jednolitości liturgii doprowadziła w końcu do wydania po Soborze Trydenckim ogólnego zakazu uprawiania zarówno sekwencji, jak i oficjum rymowanego. Niemniej, jak się dziś szacuje, do Soboru Trydenckiego powstało 857 oficjów rymowanych, a z całą pewnością nie jest to liczba ostateczna. W polskim sanktorale mieli swoje rymowane oficja święci: Wojciech, Stanisław, Jadwiga Śląska, także czczeni w Polsce Florian, Waclaw i Zygmunt. Być może istniały także oficja poświęcone innym polskim świętym i błogosławionym lecz dotąd nie udało się ich zidentyfikować.

O jednym z tych oficjów, *Gaudeat ecclesia*, poświęconemu świętemu Zygmunтови, królowi burgundzkemu, traktuje dysertacja doktorska ks. Piotra Wiśniewskiego ogłoszona drukiem w roku 2006. Jest to bardzo cenne historyczno-muzykologiczne opracowanie tego oficjum, które na terenie Polski zachowało się w dwóch płockich antyfonarzach z XV i XV/XVI wieku. Na wstępie trzeba mocno podkreślić, że jest to praca pionierska, niezwykle wnikliwa i nowatorska, wnosząca do dotychczasowego stanu wiedzy nowe, nieznane dotąd, elementy. Ks. Wiśniewski w swoich badaniach poszerzył i uzupełnił dokonania A. Rojewskiego w zakresie historycznym i liturgicznym oraz B. Nasierowskiej w zakresie muzykologicznym.

Rezultaty swoich dociekań Autor przedstawił w czterech rozdziałach. Treść pierwszego wypełnia metodologicznie uporządkowane studium historyczne: obejmuje problematykę genezy i rozwoju czci świętego Zygmunta na terenie Europy, następnie recepcję kultu świętego w Polsce i wreszcie w diecezji płockiej. W drugim rozdziale ks. P. Wiśniewski szeroko opisuje powstanie samego gatunku oficjum rymowanego, przeprowadza jego typologię i przedstawia strukturę formalną. Te zabiegi, jak najbardziej uzasadnione, będą pomocne w dalszej części studium, w której Autor podejmie próbę umiejscowienia płockich przekazów oficjum o św. Zygmuncie w panoramie historycznej gatunku.

Dwa kolejne rozdziały stanowią studium muzykologiczne. Zawarte w nich szczegółowe analizy – najpierw tekstów, a następnie melodii, poszczególnych form muzycznych, wreszcie ocena estetyczna kompozycji poprowadzona z zasadniczego dla estetyki gregoriańskiej punktu widzenia:

związku melodii z tekstem – budzą szacunek i podziw dla pracy wykonanej przez ks. Wiśniewskiego. Bez wahania można stwierdzić, że ta opublikowana dysertacja jest niemal modelowym przykładem analizy przeprowadzonej przez muzykologa-mediewistę.

Budzi zdumienie dociekliwość Autora, kiedy śledzi dotychczasowy stan wiedzy i przejawy kultu św. Zygmunta w Europie i Polsce. Na uznanie zasługuje zwłaszcza ocena estetyczna utworów wchodzących w skład oficjum *Gaudeat ecclesia*. Z niezwykłą skrupulatnością ks. P. Wiśniewski wskazuje na wzorce melodyczne, z których czerpał kompozytor tego oficjum. Zdaniem Autora są to śpiewy oficjum o Bożym Ciele, śpiewy liturgii paschalnej, Zesłania Ducha Świętego, a także melodie typiczne, będące w powszechnym obiegu, należące do wspólnego skarbca gregoriańskiej melodyki.

Publikację dopełnia przedmowa promotora, ks. prof. dra hab. Ireneusza Pawłaka, wstęp, obszerna bibliografia, zakończenie i transkrypcja oficjum na współczesny zapis nutowy. Pozwala to Czytelnikowi zaznajomionemu z podstawami muzyki chorałowej dokładnie śledzić procesy porównawcze zawarte w III i IV rozdziale pracy.

Lektura przedstawionej pracy sprawia przyjemność. Jej plusem jest język – zwięzły, konkretny i tylko na tyle, na ile to konieczne, nasycony specjalistyczną terminologią, umożliwiającą Czytelnikowi względnie swobodne poruszanie się w obu obszarach – historycznym i muzykologicznym.

Dokładniejsze zapoznanie się z treścią dysertacji skłania jednak do napisania kilku uwag krytycznych. Z reguły nie są to jakieś poważne błędy, a jedynie usterki czy pomyłki, które wkradły się mimo widocznej staranności Autora włożonej w przygotowanie rozprawy. I tak, w imponującej, spisanej na 14 stronach bibliografii, dwukrotnie wymienione zostało sztandarowe dzieło M. Huglo *Les Tonaires*, w pełnym i skróconym brzmieniu tytułu (s. 19), na s. 22 również dwukrotnie, tym razem bez zmian, widnieje pozycja J. Pikulika *Klasyczne formy chorału gregoriańskiego*, na s. 21 tytuł artykułu J. Morawskiego powinien brzmieć *Nieznane przekazy dwu tonariusów*, nie: *tonariuszów*. To są oczywiście drobne usterki pozostające bez wpływu na merytoryczną stronę opracowania. Do bibliografii można jeszcze dopisać artykuł ks. H. Feichta *Płockie średniowieczne rękopisy muzyczne zamieszczone w Notatkach Płockich* nr 1 (1961). Mimo że nie wnosi on dzisiaj nowych wiadomości, to dokumentuje zainteresowanie tego muzykologa księgami płockimi, także antyfonarzami AS 1 i AS 2.

Nieco dłużej należy zatrzymać się nad tą partią dysertacji, która traktuje o psalmodii z tej racji, że Autor kilkakrotnie powołuje się w niej na publikację m.in. Cz. Grajewskiego, który przebadał psalmodię brewiarzową pod kątem dyferencji. Przykłady 4 i 6 są, według Ks. P. Wiśniewskiego, transpozycjami zakończeń psalmowych, odpowiednio – I i II tonu. Trzeba jednak zwrócić uwagę, że gdyby tak było, to, dla zachowania wierności melodycznej, w pierwszym zakończeniu potrzebny byłby bemol nie tylko na E (co Autor zaznaczył w nawiasie), ale również na D. W terminacji II tonu z kolei potrzebny byłby krzyżyk na dźwięku F. Jest niemal pewne, że tak zapisane zakończenia nie są wynikiem transpozycji, a zwykłym błędem wynikłym z niewłaściwego umiejscowienia nut dyferencji. Potwierdzeniem tej hipotezy są dwa fakty: w antyfonarzach płockich podobnych pomyłek jest więcej, o czym Cz. Grajewski donosił już w swojej pracy. Po drugie, takich form zakończenia nie potwierdzają inne źródła, a w każdym razie nie jest to powszechna praktyka. Co innego transpozycje kwintowe, które ze względów modalnych były i są akceptowalne.

Należy także odwrócić zależność między prezentowanymi na s. 141 terminacjami II tonu. To nie wersja w AS 2 jest transponowana, lecz odwrotnie: w antyfonarzu AS 1 została przeniesiona o tercję w górę. To kolejny dowód na niestaranność średniowiecznego notatora: melodie w modus RE, zarówno w autentycznej jak i plągalnej odmianie, są wygodne do śpiewania; jeżeli natomiast są transponowane, jak np. w źródłach cysterskich, to ze względu na zgodność z teoretycznymi założeniami cysterskiej reformy śpiewu, dla uniknięcia bemola. Transpozycja o tercję śpiewów modus RE plągalnego z takich przesłanek nie wynika.

Nie bardzo wiadomo, na co Autor chciał zwrócić uwagę, zaznaczając w przypisie 55 (s. 139) jakoby badania Grajewskiego nie uwzględniały żadnej dyferencji związanej ze Szwajcarią. Wydaje się, że jest to wynik porównania zasobu dyferencji w konkretnym źródle z tablicą zakończeń psalmowych, jakie odnalazł Z. Falwy w kilku źródłach europejskich i opublikował w 1962 r. Należy jednak zauważyć, że w artykule Falwy'ego błąd metodologiczny polega na nieuwzględnieniu kryterium liturgicznego, a jedynie geograficznego, stąd wyprowadzane wnioski okazały się błędne, o czym Cz. Grajewski informował już w *Polskim Roczniku Muzykologicznym* w 2004 roku. W tym konkretnym przypadku przypisanie przez Z. Falwy'ego wystąpienia na terenie Szwajcarii jakiegokolwiek klauzuli dyferencyjnej zostało oparte na drukowanym w 1943 r. antyfonarzu benedyktyńskim. Liczne średniowieczne tonariusze i traktaty zachodnioeuropejskie wskazują z jednej strony na jedność psalmodii całego Kościoła, z drugiej wykazują odrębności w tej kwestii w poszczególnych tradycjach zakonnych.

Pewne uwagi można mieć do interpretacji zakończeń III tonu zawartej na s. 143. Tripunctum, które, jak się wydaje, nieco zaskoczyło Autora, nie jest przedłużeniem czasu trwania dźwięku. W tym przypadku skryptor zanotował pełną klauzulę III tonu, z trzema dźwiękami *do* na początku. Tak zapisana kadencja psalmowa powinna mieć pierwszeństwo przed innymi formami tego tonu psalmowego, bowiem tylko ona umożliwi prawidłowe podtekstowanie tropu *euouae* – charakterystycznego zakończenia psalmu (*saeculorum amen*). Praktyka średniowiecznych kopistów jednak zwyczajowo pomijała jedną nutę *do*, pozostawiając pozostałe dwie (np. *do do la-do la sol*). Tak więc obie wersje graficzne – z dwiema i trzema nutami *do* są sobie równoważne co do znaczenia. Z kolei dwie nuty *la* (*do do la-do la la sol*) nie stanowią, jak chciałby Autor, bipunctum, czyli przedłużenia czasu trwania dźwięku lecz jest to forma jak najbardziej właściwa dla słowa z akcentem daktylicznym. Współczesne wydanie watykańskie takie miejsce oznacza białą nutą (*nota excavata*).

Omawiając kadencje kantykwów, na s. 145 Ks. Wiśniewski prawidłowo diagnozuje końcowe bipunctum w klauzuli D. Alternatywne rozwiązanie, antepenultima nie wchodzi w tym przypadku w rachubę z jednego, ważnego powodu: nuta uzupełniająca w tym zakończeniu umiejscowiona jest na stopniu *sol*, zaraz za *pes sol-la*, co łatwo sprawdzić choćby w wydaniu watykańskim. Całe zakończenie przedstawione w przykładzie 12 nie jest też żadną nowością. Melodycznie jest tożsama z zakończeniem D, natomiast pominięcie grupowania nut należy złożyć na karb pewnej manieri pisarskiej, która dojdzie mocno do głosu zwłaszcza pod wieku XVI. Przykładem aż nadto wyraźnym tego zwyczaju jest dwutomowy antyfonarz benedyktynek z I poł. XVII w. przechowywany w klasztorze w Żarnowcu.

Poważniejszy błąd wkraść się przy okazji omawiania udziału poszczególnych modi w kształtowaniu tonalnego oblicza oficjum o św. Zygmuncie. Autor, powołując się na opracowanie Cz. Grajewskiego, napisał, że terminacje VII tonu stanowią ok. 1% zakończeń psalmowych w źródłach diecezjalnych (s. 147). Otóż, Cz. Grajewski w przytoczonej pracy ustalił tę wartość na 13,9%. Ks. P. Wiśniewski pomylił udział całego VII tonu w tworzeniu psalmodii brewiarzowej z wartością 1%, którą osiąga tylko jedna z kategorii tego tonu, zresztą wcale nie najistotniejsza, w dodatku nie w odniesieniu do wszystkich zakończeń, ale wyłącznie do terminacji VII tonu. A to zasadnicza różnica.

Podobnie, nieco zniekształcona została wypowiedź K. Szymonika o VII tonie (s. 148). Znów, chodzi wyłącznie o dwa zakończenia tego tonu, a nie wszystkie, jak odczytał to Ks. Wiśniewski. Zresztą, opinia K. Szymonika, jakoby nawet tylko owe dwie klauzule wskazane przez niego powstały później, gdyż nie odnotowały ich najstarsze manuskrypty, nie jest prawdziwa. Obie zanotował np. autor *Commemoratio brevis*.

Niewielkiego dopowiedzenia wymaga też kwestia numerycznego następstwa modi. Słusznie stwierdził Ks. P. Wiśniewski, że kompozytor oficjum *Gaudeat ecclesia* posługuje się tą zasadą, jednak w szerszym zakresie niż to zauważył Autor na s. 149. Antyfony laudesowe wykazują numeryczne następstwo od I do VI modus (nie tylko do V) z tego względu, że do tego szeregu włączyć

trzeba szóstą antyfonę (ad Benedictus), która w obu rękopisach skomponowana jest właśnie w modus VI. Ks. Wiśniewski potraktował rozłącznie antyfony psalmodii maior i minor, a w konsekwencji nie poradził sobie z pozorną sprzecznością między predylekcją antyfon kantykowych do modus I i VIII a rzeczywistym stanem w oficjum o św. Zygmuncie. Potwierdzenie zasady numerycznego następstwa modus antyfon np. laudesowych można odnaleźć w innych źródłach, np. w krakowskim ms. 52 (Translacja św. Wacława). Niektóre oficja, np. o św. Grzegorz Wielkim, Zwiastowaniu Pańskim, św. Małgorzacie, wykazują jeszcze dalej posuniętą konsekwencję w stosowaniu tej zasady: Antyfony matutinalne są ułożone od I do VIII modus (pierwsze osiem), następna, dziewiąta jest skomponowana w I modus, i kolejnych sześć antyfon, laudesowych, ułożono w sekwencji modalnej II-VII. Zdarza się, co prawda, że antyfona ad Benedictus tę kolejność zakłóca (przykłady w antyfonarzu łaskim i gnieźnieńskim). Co jeszcze bardziej interesujące, istnieją oficja (np. Nawiedzenie NMP) wykazujące oprócz normalnego także wsteczne następstwo modi, choć nie zawsze antyfona ad Benedictus jest w takim łańcuchu uwzględniona. Natomiast dobór modalności antyfony ad Magnificat rzeczywiście często wykazuje odstępstwa od generalnej zasady kolejności modalnej, choć w przypadku oktawy św. Zygmunta można łatwo doszukać się prawidłowości: pięć antyfon niespornych (I-V modus) plus szosta, ad Magnificat w VI modus.

Warto zatrzymać się jeszcze krótko nad opisywanym przez Ks. Wiśniewskiego problemem źródeł melodyki utworów. Trudno, wydaje się, udowodnić, że kompozytor czerpał materiał muzyczny właśnie z oficjum o Bożym Ciele. Co interesujące, trudno także temu zaprzeczyć. Wiadomo, że chorał gregoriański posługiwał się tzw. formułami melodycznymi – określonymi zwrotami, które należały do obiegowych, stanowiących najbardziej tradycyjny podkład chorału. Do przykładu 40 (s. 189) można dołączyć jeszcze, jako ilustrację wywodu, kilka innych antyfon: *Per arma iustitiae, De quinque panibus, Admoniti magi, Tu es pastor ovium, Dominus veniet occurrite*, jak widać należących do różnych oficjów, nie tylko Bożego Ciała. Analogicznie, do przykładu 41 można doliczyć incipity innych antyfon w III modus: *Quando natus est, Favus distillans, O gloriosum, Haec est quae nescivit* itp. Także antyfony w II modus podane przez Autora na s. 190 nie stanowią novum, bowiem zawierają charakterystyczną intonację tego modus. W innym miejscu Ks. Wiśniewski wykazał się znajomością zagadnienia i poprawnie odczytał formułę intonacyjną I modus (przykł. 49, s. 194). Dopowiedzieć w tym miejscu można, że już F. A. Gevaert wyizolował w oficjum brewiarzowym około 40 typów melodycznych antyfon, stąd wskazanie na konkretny przykład jako wzorzec melodyczny może być mylące. Co innego, gdyby udało się zlokalizować taki wzorzec w modnodii liturgicznej. W takim wypadku rzeczywiście można byłoby pokusić się o stwierdzenie zależności wprost, choć także bez pewności.

Na koniec odnotujmy jeszcze usterki techniczne dotyczące mylących przykładów nutowych na s. 144 (podana kadencja należy do IV, a nie V tonu, por. przykł. 10, s. 143) i s. 173 (por. zapis na s. 228 i 246). Trochę szkoda, że Autor nie pokusił się o zamieszczenie w pracy choćby kilku fotokopii wybranych kart z zapisem oficjum, które analizuje. Praca zyskałaby jeszcze dodatkowy wymiar dokumentacyjny. Fotografia zamieszczona na okładce książki jest dekoracją i rolę poznawczą spełnia w marginalnym stopniu.

Powyższe uwagi nie dominują, rzecz jasna, nad pozytywnymi stronami pracy. Monografia ks. P. Wiśniewskiego jest znaczącym osiągnięciem muzykologii polskiej. Można chyba powiedzieć, że spośród opracowań historyczno-muzykologicznych, dotyczących oficjów znajdujących się w polskich źródłach, ta jest najpełniejszą i najbardziej wyczerpującą. Docenić należy duży wysiłek włożony w przygotowanie dysertacji, która jest nie tylko rekapitulacją dotychczasowego stanu wiedzy, ale również jego aktualizacją. Autor wykorzystuje bogatą bibliografię, zwłaszcza obcojęzyczną, pieczołowicie ustala fakty, analizuje i porównuje niekiedy sprzeczne informacje pochodzące z różnych źródeł. Starannie waży słowa i z dużą kulturą formułuje opinie, bardzo często odwołując się do innych publikacji.

Budząca uznanie praca ks. P. Wiśniewskiego z pewnością zainteresuje badaczy średniowiecznej kultury muzycznej Polski. Jest bowiem rzetelnie udokumentowaną pozycją opisującą w sposób całościowy od strony historycznej i muzykologicznej oficjum istotne dla poznania obrazu liturgii sprawowanej w Płocku – ważnym ośrodku religijno- kulturalnym na mapie Polski.

Czesław Grajewski
UKSW Warszawa

Musica Sacra 2, red. Janusz Krassowski, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2006, ss. 178.

Drugi zeszyt wydawnictwa *Musica Sacra* jest kontynuacją zainicjowanego w 2005 roku cyklu publikacji stanowiących dokumentację sesji naukowych pt. „Musica Sacra” poświęconych problematyce muzyki kościelnej, organizowanych corocznie w ramach – i istniejącego w strukturach Wydziału Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej i Rytmiki Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku – Zakładu Muzyki Kościelnej oraz specjalności muzyka kościelna. Publikacja *Musica Sacra 2* jest 72. tomem z serii Prac Specjalnych Akademii Muzycznej w Gdańsku. Problematyka związana z muzyką sakralną w środowisku tej uczelni cieszy się dużym zainteresowaniem, zarówno w kręgu kadry naukowej, jak i wśród studentów. Recenzowana książka jest zbiorem dziesięciu artykułów, wśród których są referaty wygłoszone podczas zorganizowanej w dniach 28-29 marca 2006 roku wspomnianej sesji (6), jak również prace różnych autorów, związane z twórczością muzyczną inspirowaną pierwiastkami religijnymi (4). Treść artykułów zarysowana została w trzech interdyscyplinarnych aspektach: prawnokościelnym, praktyki muzycznej i historycznym.

Zbiór *Musica Sacra 2* otwiera artykuł ks. Wojciecha P. Grygla pt. *Muzyka jako echo natury* (s. 11-20). Autor podejmuje próbę usystematyzowania wyników badań związanych z wpływem elementów świata natury na bogactwo problemów estetyki muzycznej. Ks. Grygiel nie ogranicza swych naukowych dociekań jedynie do ustosunkowania się do dwóch przeciwstawnych sobie nurtów estetycznych: tożsamego z klasyczną koncepcją piękna esencjalizmu oraz nurtu antyesencjalistycznego, lecz podejmuje interesujące go zagadnienie w szerszym kontekście. Poddaje analizie zjawisko dźwięku od strony funkcji fizycznych uwarunkowań środowiska naturalnego, w którym wpływ na walor estetyczny ostatecznego efektu odbioru muzyki przez słuchacza. W centrum uwagi autor stawia relacje między filozoficznym zagadnieniem matematyczności przyrody a językiem matematyki, będącym pomocnym w analizie konstrukcji muzycznej. Oś tematyczną pracy stanowi porównanie aspektu statycznego muzyki jako echa natury oraz aspektu dynamicznego uwzględniającego kontekst kosmiczny echa natury jako rezultatu ewolucji, której efektem stało się zestrojenie efektów dźwiękowych w przyrodzie z postrzeganiem zmysłowym człowieka. Konkluzji swoich refleksji autor nadaje zabarwienie teologiczne, dowodząc, iż muzyka rozumiana jako echo natury jest jednocześnie echem stwórczego dzieła Boga.

W drugim referacie Remigiusz Pośpiech podejmuje temat *Muzyka religijna poza celebracjami liturgicznymi w świetle dokumentów Kościoła* (s. 21-37). Intencją autora jest uwrażliwienie czytelnika na problem funkcjonowania muzyki w obiektach sakralnych poza strukturami liturgii, a więc w ramach różnego rodzaju koncertów, oraz przybliżenie treści dokumentów normujących kwestię kultury muzycznej Kościoła katolickiego. Czyni to w związku z dostrzegalnym dość powszechnie szeregiem wątpliwości, nieporozumień, a nawet nadużyć, których źródłem jest na ogół ignorancja w tym zakresie. Artykuł rozpoczyna się nakreśleniem historycznej perspektywy rozwoju muzyki