

# Piotr Rosiński

---

## O przestrzeni muzycznej kościołów ziemi sandomierskiej

---

Kieleckie Studia Teologiczne 5, 445-464

---

2006

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

Piotr Rosiński – Kielce

## O PRZESTRZENI MUZYCZNEJ KOŚCIOŁÓW ZIEMI SANDOMIERSKIEJ

Na problem tzw. przestrzeni muzycznej w kościele składa się wiele elementów, z których głównym jest prospekt organowy z chórem muzycznym. Miejsce to stało się w świątyni obszarem, który otrzymywał – podobnie jak ołtarze – bogaty, artystyczny wystrój, zarówno w aspekcie form architektonicznych, jak i programu ikonograficznego. Przestrzeń muzyczna stała się organizmem dopełniającym brzmienie instrumentu i od czasów nowożytnych tworzy w kościele podstawowy plastyczno-muzyczny element o liturgicznym znaczeniu usytuowany *vis a vis* głównego ołtarza. Natomiast organy jako skomplikowana struktura z całym aparatem brzmieniowym, podkreślają uroczysty charakter liturgii, stanowiąc tło muzyczne dla modlitwy wiernych. Akompaniament muzyki organowej staje się czynnikiem wzbogacającym zbiorową modlitwę, stanowiącą podstawę i główny ośrodek całej liturgii mszalnej. W odpowiednich momentach dźwięk ten podkreśla zawarte w psalmach czy pieśniach radosne wyznania, które są wyrazem wdzięczności za wielkie dzieła dokonane przez Boga. W innych zaś buduje dramatyzm bądź ma charakter kojący.

Spróbujmy naświetlić wzajemne relacje między instrumentem, jego wystrójem i usytuowaniem w świątyni. Wszystkie te czynniki są immanentnie związane z liturgią. Ona bowiem jako wieloelementowy akt wiary jest przypomnieniem zdarzeń z Historii Zbawienia. Wątki tej Historii słyszymy w utworach religijnych wykonywanych z towarzyszeniem organów. Jednocześnie dostrzegamy je jako motywy dekorujące wspomnianą przestrzeń muzyczną. Tematy te w dziełach nowożytnej plastyki są odbiciem wątków z Pisma Świętego. Rozbudowane niekiedy do wielofiguralnych aranżacji, nawiązują do tekstów nabożeństw paraliturgicznych, bardzo rozpowszechnionych w czasach potrydenckich. Wreszcie patrząc na miejsce owej przestrzeni w świątyni wobec ołtarza głównego, rozumiemy, że jest ona ośrodkiem trwałej adoracji *Sanctissimum*.

Problematyka ta przedstawiona została na tle dekoracji kościołów z obszaru ziemi sandomierskiej, historycznego terenu, który do schyłku XVIII w. w swej północnej części należał do niezwykle bogatej kulturowo Małopolski. Dla historyka sztuki Sandomierszczyzna jest bardzo atrakcyjną krainą, obfitującą w liczne świątynie klasztorne i kolegiackie, w których dzięki bogatemu uposażeniu już od średniowiecza przywiązywano wielką wagę do nowatorskich rozwiązań architektonicznych, a wyposażanie wnętrz kościelnych powierzano słynnym artystom. Wspomniane klasztory i kolegiaty oraz dziesiątki nowożytnych kościołów parafialnych, w większości z zachowanymi oryginalnymi wnętrzami, stały się świadectwem rozmaitych wpływów artystycznych krzyżujących się na tym terenie i dotyczących także badanego problemu dekoracji muzycznej przestrzeni.

W kontekście dotychczasowej literatury dotyczącej problemu prospektu organowego, podjęto próbę nowego spojrzenia na dekorację przestrzeni muzycznej w kościele. Ujęto ją w aspekcie związków zachodzących między miejscem tej dekoracji w kościele i funkcją liturgiczną. Problem ten przedstawiony został w okresie czasów nowożytnych, w których szczególnie po Soborze Trydenckim chór muzyczny z organami znalazł swe główne miejsce na zachodniej ścianie świątyni, naprzeciw głównego ołtarza. Miejsce to trwające wiecznie w czasie liturgii i po jej zakończeniu nabrało w kościele szczególnego, symbolicznego znaczenia. Cały wystrój tej przestrzeni nie był przypadkowy. Jego symboliczne treści były ściśle powiązane z liturgią. Niektóre aspekty wystroju związane były z typem maryjnych nabożeństw (Godzinki, Roraty). Inne zaś nawiązywały do porządku Liturgii Godzin (Psalmy). Interpretacje dekoracyjnego wystroju omówiono w oparciu o teksty tych nabożeństw zawartych w Mszałe rzymskim. W wątkach hagiograficznych zdobiących tę przestrzeń wyraźnie ujawniały się aspekty chrystologiczne, co potwierdzało sens trwałego usytuowania ich naprzeciw Sanctissimum.

Prospekty organowe jako główny element przestrzeni muzycznej, obok ołtarzy, ambon, stall i innych elementów wyposażenia kościoła są integralnie związane z kompleksowym wystrojem świątyni. Stają się elementem podstawowego układu przestrzennego kościoła, jakim jest oś łącząca ołtarz główny i chór muzyczny. Chór z prospektem organowym zwykle usytuowany na zachodniej ścianie nawy kościoła, zawiera często bogaty program ikonograficzny dopełniając treści ideowe ujęte w ołtarzu głównym i ołtarzach bocznych. Dzięki swej symbolice i umiejscowieniu naprzeciw Sanctissimum staje się miejscem świętym. Dla wiernych wychodzących ze świątyni jest ostatnim obrazem przed opuszczeniem wnętrza. W przestrzeni tej zawiera się tajemnica przejścia do innego świata. Jest ona granicą między miejscem świętym a światem świeckim. Prospektowi organowemu i jego podstawie – chórowi muzycznemu nadawano często formę klasycznego łuku triumfalnego. Forma ta występująca często w trójarkadowych portalach gotyckich symbolizowała

Bramę Nieba<sup>1</sup>. Wystrojem plastycznym, podobnie jak ołtarze, spełnia często zadanie homiletyczne i egzegetyczne<sup>2</sup>. Muzyka, która rozbrzmiewa z organów ujętych w architektoniczną obudowę, z bogatą dekoracją, ma potęgować wrażenie misterium odbywającego się na ołtarzu. Dekoracje te, szczególnie w dobie potrydenckiej przekazywały głębokie treści ideowe, które w średniowieczu wyrażała architektura<sup>3</sup>. Zarówno organy jako instrument, jak i cała ich dekoracyjna obudowa to także niezwykle ważny element przestrzennego wystroju kościoła, który ma ścisły związek z liturgią. Organy tworząc symboliczną harmonię wzbogacają liturgię. Są czynnikiem łączącym wiernych w modlitwie. Ich dekoracja bardzo często jest nawiązaniem do porządku liturgicznego. Patrząc na zachowane, nowożytne prospekty, które często powstawały łącznie z ołtarzami w tym samym czasie, okresie tzw. barokizacji, nietrudno zauważyć, że ich architektoniczne ukształtowanie wyraźnie nawiązuje do form ołtarzowych.

Wobec braku zachowanych średniowiecznych i renesansowych organów i prospektów organowych na terenie ziemi sandomierskiej, głównym przedmiotem badań były prospekty barokowe. Stały się one, wraz z wnętrzem barokowej świątyni, odzwierciedleniem świadomości religijnej i teologicznej tego okresu. Wtedy nastąpiło pogłębienie religijności oraz rozbudowanie różnych form pobożności. Wnętrzym nadawano odpowiednią, uroczystą oprawę, odznaczającą się bogactwem i widowiskowością. Pobożność koncentrowała się wokół wiary w obecność Chrystusa w Najświętszym Sakramencie. Cechą charakterystyczną barokowej liturgii była właśnie adoracja Najświętszego Sakramentu. Usytuowanie prospektu organowego vis a vis głównego ołtarza stwarzało możliwości podkreślania roli tego miejsca jako zespołu plastyczno-muzycznego, biorącego udział w adoracji Chrystusa w Sakramencie.

Architektura prospektów organowych korzystała z analogicznego do ołtarzy repertuaru form i detali architektonicznych. Przedstawienia ikonograficzne prospektów i ich usytuowanie – w stronę głównego ołtarza, tworzyły swoiste *theatrum sacrum* – typowe dla rozkwitającego w czasach baroku kultu eucharystycznego<sup>4</sup>. Całości dopełniały występujące na balustradach chórow teksty psalmów, zwłaszcza werset pochwalnego Psalmu 150: *Chwalcie*

---

<sup>1</sup> Symbolikę *Bramy* omawia szczegółowo J. Hani, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, tłum. A. Q. Lavique, Kraków 1994, s. 85–96.

<sup>2</sup> Por. W. Smoleń, *Funkcja nauczająca wnętrza kościelnego*, w: *Pastori et Magistro*, praca zbiorowa wydana dla uczczenia 50-lecia kapłaństwa J. E. bpa Piotra Kalwy Profesora i Wielkiego Kanclerza KUL, Lublin 1966, s. 379–392.

<sup>3</sup> Por. E. Gieysztor-Miłobędzka, *Wnętrze sakralne w 1 połowie XVIII w.*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. XLII, 1980, nr 2, s. 159–172.

<sup>4</sup> Por. E. Gieysztor-Miłobędzka, *Nabożeństwo czterdziestogodzinne a sztuka*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. XLVII, 1985, nr 1–2, s. 3–14.

*Pana trąbą głośną, Psalterzem Arfą Ukośną. Chwalcie go bębnem chórami, na stronach i organami*<sup>5</sup>. W porównaniu ze średniowieczem można mówić o wzroście znaczenia prospektu organowego, który stał się ważnym elementem wystroju kościoła i nabrał znaczenia liturgicznego. W tym kontekście interpretacja barokowych prospektów organowych z ich wystrojem, wyłącznie w świetle rozpowszechnionej w średniowieczu tradycji boecjańskiej teorii muzyki, obejmującej triadę: *musica mundana*, *musica humana* i *musica instrumentalis* może być dyskusyjna<sup>6</sup>.

W średniowieczu pod pojęciem *musica mundana* rozumiano harmonię sfer kosmosu – stosunki między Ziemią, planetami, Słońcem, gwiazdami i firmamentem. *Musica humana* polegała na proporcji (harmonii), jaka istnieje w człowieku, wyrażającej się jednością ciała i duszy. Obie – *musica mundana* i *humana* nie miały nic wspólnego z dźwiękami. Były teorią harmonii materialnej i psychicznej. *Musica instrumentalis*, jako najmniej doskonała rozumiana była jako muzyka powstająca w czasie gry na instrumentach<sup>7</sup>. W świetle powyższych myśli problematycznym wydaje się być łączenie pojęcia *musica mundana* z muzyką sfer towarzyszącą ruchom ciał niebieskich i wyobrażaną przez znajdujące się na prospektach muzykujące chóry anielskie, cymbelsterny, dzwonki i postaci Dawida i św. Cecylii z ich muzycznymi atrybutami<sup>8</sup>.

Zachowane XVII- i XVIII-wieczne prospekty organowe wraz z ich dekoracją są przykładami sztuki potrydenckiej. Wizerunki świętych na nich występujące mają pobudzać do wiary i zachęcać do pobożności. Jednocześnie *Tridentinum* oczekiwało od artystów pracujących dla Kościoła tworzenia dzieł

<sup>5</sup> Tekst taki znajduje się na ścianie szafy organowej kościoła oo. Reformatów w Pińczowie. Podobne teksty Psalmu 150 spotykamy na balustradach chórów muzycznych w Miechowie, Odporyszowie, Pilźnie i Trójcy.

<sup>6</sup> Por. E. Smulikowska, *Prospekty organowe w dawnej Polsce*, Wrocław 1989, s. 30–56.

<sup>7</sup> Por. R. Knapieński, *Musica mundana et instrumentalis. Epilog interpretacji romańskiej miniatury z wyobrażeniem Dawida z muzykami w Biblii Płockiej*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. LVIII, 1996, nr 3–4, s. 251–267.

<sup>8</sup> Por. E. Smulikowska, *Prospekty organowe...*, dz. cyt., s. 38; Autorka prezentuje następujący pogląd: „Ogarniająca wszechświat *musica mundana*, czyli muzyka sfer towarzysząca ruchom ciał niebieskich interpretowana jest w ujęciu chrześcijańskim jako *musica angelica*. Bywa ona wyobrażana przez chóry muzykujących aniołów lub puttów oraz przez poruszane mechanicznie wirujące słońca i gwiazdy wydające ponadto delikatne dźwięki dzwonek. Często program ten wzbogacają jeszcze koncertujące figury króla Dawida grającego na harfie i świętej Cecylii z modelem organów lub portatywu symbolizujące pojęcie *musica humana*”. E. Smulikowska interpretuje dosłownie metaforykę sztuk plastycznych.

opartych na bazie biblijnej i hagiograficznej<sup>9</sup>. W podejmowaniu tematów biblijnych zalecano im literalne traktowanie tekstu Pisma. Sztuka potrydencka była kierowana przez Kościół i opierała się o powstałą głównie w drugiej połowie XVI wieku kościelną teorię sztuki, wzmacniającą postanowienia soborowe<sup>10</sup>. W interpretacji przedstawień ikonograficznych tej doby uwzględniana będzie przede wszystkim atmosfera epoki, którą symbolizuje wnętrze barokowej świątyni. Godnym podkreślenia jest także zjawisko rozpowszechniania się w czasach potrydenckich rozmaitych nabożeństw paraliturgicznych. Ich teksty mogły być inspirujące dla pomysłodawców dekoracji muzycznej przestrzeni w kościele. Właśnie w XVII stuleciu zaczynają się rozpowszechniać takie nabożeństwa jak Godzinki czy Gorzkie Żale. Od 1601 r. decyzją papieża Klemensa VIII publicznie odmawiano i śpiewano litanie do NMP i Wszystkich Świętych. Właśnie przestrzeń muzyczna, która dźwiękiem wzbogacała atmosferę pobożności, stawała się idealnym miejscem do usytuowania rozmaitych wyobrażeń – symboli, adekwatnych do treści tych nabożeństw.

Formy architektoniczne prospektów, tworzące trzon muzycznej przestrzeni w kościele, są miejscem sytuowania plastycznych wyobrażeń obrazujących Kościół Chrystusowy w jego fundamentalnych tematach. Są to wizerunki Matki Bożej, apostołów, proroków i męczenników. Mają one charakter przedstawień symbolicznych, wyrażających potrzebę posiadania widzialnego wyobrażenia tego, co niewidzialne. Ich metaforyczna wymowa podnosi rangę dekorowanego nimi miejsca, jakim są organy z ich harmonijną muzyką sakralną. Zachodząca tutaj synteza dwóch rodzajów sztuk – muzyki i plastyki ma tworzyć u wiernych stany religijnego nastroju i refleksji o prawdach nadprzyrodzonych.

W programach ikonograficznych prospektów organowych ziemi sandomierskiej najczęściej pojawiającymi się przedstawieniami są postacie Dawida i św. Cecylii. Zwykle przedstawiani są z muzycznymi atrybutami. Dawid z harfą, a św. Cecylia z modelem organów. Tylko w czterech miejscach na badanym obszarze ich wyobrażenia występują razem (Sandomierz – katedra /il. 1/, Jędrzejów – kościół cystersów, Piotrkowice k. Chmielnika, Krzeszów n. Sanem). Gdy występują samodzielnie, najczęściej otacza je chór muzykujących aniołów. Dekorują centralną część prospektu, wieńcząc środkową wieżę sekcji głównej organów lub pozytywu (Dawid: Książ Wielki /il. 2/, Majdan Królewski, Klimontów, Nowa Słupia; Cecylia: Miechów). Rzeźba św. Cecylii usytuowana jest także na balustradzie chóru w Sancygniowie i w dolnej części pozytywu organów kościoła w Krzeszowie n. Sanem. Postacie te, pojmowane jako personifikacje muzyki kościelnej, pełnią równocześnie rolę patronów jej twórców i wykonawców.

<sup>9</sup> Por. J. S. Pasierb, *Problematyka sztuki w postanowieniach soborów*, „Znak”, R. XVI, 1964, nr 12, s. 1464n.

<sup>10</sup> Por. tamże, s. 1466–1471.

Innym powtarzającym się tematem są wizerunki Matki Bożej Apokaliptycznej. Jej wyobrażenia spotykamy na środkowej wieżyczce pozytywu organów w kościele cysterskim w Wąchocku (il. 3) oraz na centralnej wieży organów katedry sandomierskiej. Tamże, na pozytywie znajduje się zapewne korespondująca z przedstawieniem Niewiasty Apokaliptycznej scena triumfu Michała Archanioła nad szatanem. Podobna scena wieńczy wieżę przebudowanych organów w tamtejszym kościele seminaryjnym.



1. Sandomierz, katedra pw. Narodzenia NMP, rzeźba św. Cecylii, dzieło Macieja Polejowskiego z 1774 r. Fot. Piotr Rosiński



2. Książ Wielki, kościół parafialny pw. św. Wojciecha, rzeźby Dawida i muzykujących aniołów na pozytywie prospektu organowego z 1682 r. Fot. Piotr Rosiński

Do pojedynczych wątków hagiograficznych prospektów Sandomierszczyzny należy postać siedzącego św. Augustyna w otoczeniu pary muzykujących aniołów na prospekcie organów kościoła w Dzierążni. Także jednokrotnie występują rzeźby przedstawiające aniołów stróżów. W popaulińskim kościele w Beszowej późnobarokowy prospekt organowy zwieńczony jest parą aniołów stróżów usytuowaną na krawędziach centralnej wieży prospektu.





3. Wąchock, kościół klasztorny oo. Cystersów pw. św. Floriana, rzeźba Matki Bożej Apokaliptycznej na pozytywie prospektu organowego z końca XVII w. (poniżej cymbelstern). Fot. Piotr Rosiński

O niezachowanym wizerunku św. Pawła, wieńczącym prospekt nieistniejących organów w kościele parafialnym we Wrocieryżu, dowiadujemy się z przekazów źródłowych<sup>11</sup>. Z tekstu XIX-wiecznego inwentarza wynika, że rzeźba apostoła adorowana była przez parę wznoszących się aniołów.

Natomiast licznie reprezentowane są muzykujące chóry anielskie, niekiedy towarzyszące wspomnianym wyżej wizerunkom, a także jako samodzielne zespoły rzeźb, wieńczące prospekty i balustrady chórów (Opatowiec, Młodzawy, Katuszów). Popularnym motywem jest Oko Opatrzności ujęte w trójkąt w glorii (Opatów – kolegiata, Iłża, Grabowiec, Mnichów). Podobnie skomponowane pojawia się przedstawienie Ducha Świętego jako gołębiczy (Pierzchnica). Zupełnie rzadkim tematem są wyobrażenia Niewiasty i Murzyna na prospekcie organów w klasztorze Cystersów w Jędrzejowie. Postacie te umieszczone są wśród obłoków – symboli Majestatu Boskiego, otaczających zjawiska niebieskie.

<sup>11</sup> Por. Archiwum Diecezjalne w Kielcach, Akta parafialne II Wrocieryż, sygn. II PW-VIII/2, k. 4. Inwentarz kościoła z 1832 r. Informacja ta powtórzona jest w Aktach Konsystorskich parafii Wrocieryż 1801–1937, sygn. PW-9/1, k. 48.

Zestawione powyżej przedstawienia ikonograficzne są przykładami sztuki potrydenckiej. Będąc ważnym elementem wystroju świątyni mają rozbudzać wiarę i pobożność. Tematy te jednocześnie musiały bazować na gruncie biblijnym i hagiograficznym. Dotyczyło to głównie przedstawień Dawida i św. Cecylii. Dawid – dyrygent anielskiej orkiestry już w średniowieczu był patronem śpiewaków, muzyków i poetów. Przedstawiany jest w wieku dojrzałym, z brodą, w królewskim ornacie i koronie, z harfą – atrybutem wybranych – symbolem pełnej harmonii zmysłów ludzkich<sup>12</sup>. Usytuowany zwykle w centralnej części prospektu adoruje Chrystusa w Eucharystii umieszczonego naprzeciwko w ołtarzu głównym. Należy pamiętać, że obok symboliki muzycznej Dawid w średniowieczu był rozumiany jako prototyp Chrystusa<sup>13</sup>. Widziano w jego życiu paralełę do życia Zbawiciela. W Nowym Testamencie Chrystus wielokrotnie łączony jest z postacią Dawida. Jest potomkiem jego rodu – *synem Dawida. Narodził się w mieście Dawida – Betlejem. Był Odroślą i Jego potomkiem*<sup>14</sup>.

Jedno z przedstawień Dawida na badanym obszarze wyraźnie odbiega od spotykanych tu tradycyjnych wyobrażeń tej postaci. Jego rzeźba, bez asysty, wieńczy latarnię wieży prospektu w poddominikańskim kościele w Klimontowie. Postać z brodą ubrana jest w skórę, w lewej ręce trzyma księgę. Nie zachowało się przedramię prawej ręki, która zapewne podtrzymywała harfę. Wizerunek ten zdaje się wyobrażać Dawida jednocześnie w kilku znaczeniach. W stroju pasterskim jest nawiązaniem do czasów dzieciństwa w ojcowskim domu Jessego w Betlejem. Zarazem może uosabiać Dawida jako pokornego pokutnika. Księga lub zwój jako atrybut Dawida jest znany z rzeźby półpostaci proroka na cyborium Jana Marii Padovana w Katedrze Wawelskiej czy na malowidle stropu Izaaka van dem Blocka w Sali Wielkiej Rady w ratuszu gdańskim. W kontekście klimontowskiego prospektu owa księga może symbolizować zbiór psalmów, elegii czy modlitw, których Dawid był autorem<sup>15</sup>. Stary Testament ukazywał właśnie Dawida jako organizatora kultu i śpiewów liturgicznych. Kilkakrotnie w tej roli Dawid pojawia się w Księgach Kronik. Był

---

<sup>12</sup> Por. H. Wegner, *Dawid III. Ikonografia*, w: *Encyklopedia Katolicka* (dalej E.K.) t. 3, Lublin 1989, szp. 1050–1053.

<sup>13</sup> Por. tamże, szp. 1051.

<sup>14</sup> Jako „syn” Dawida: Mt 1, 1; 1 20; 9, 27; 12, 23; 15, 22; 20, 30-31; 21, 9; 21, 15; Mk 10, 47-48; Łk 1, 26-27; 3, 31; 18, 38-39; Rz 1, 3; 2 Tm 2, 8; jako „Odrośl i Potomstwo Dawida”: Ap 22, 16; wg P. C. Bosak, *Dawid, Słownik – Konkordancja osób Nowego Testamentu*, Poznań 1991, s. 67–71.

<sup>15</sup> J. Łach, *Dawid I. Życie i działalność*, E.K. t. 3, Lublin 1989, szp. 1048–1049; H. Wegner, *Dawid III...*, dz. cyt., szp. 1050–1053; K. Radoński, *Święci i błogosławieni kościoła katolickiego. Encyklopedia hagiograficzna*, Warszawa 1947, s. 86.

tym, który ustanowił Lewitów, by organizowali i prowadzili śpiewy w *domu Bożym odkąd spoczęła tam arka* (1 Krn 6, 16; 15, 16; 16, 4-8; 25, 1; 2 Krn 7, 6; 23, 18).

Ponadto ideową klamrę klimontowskiego prospektu stanowi wieńcząca rzeźba Dawida wraz z maszkaronem zdobiącym dolną część balustrady chóru. Oba te wyobrażenia zakomponowane są na pionowej osi prospektu (Dawid – góra; maszkaron – dół). Z ust maszkarona wydobywają się płynne, podłużne snycerskie formy. Jako całość przedstawienie to wyraźnie nawiązuje do słynnego biblijnego poematu zapowiadającego przyjście Mesjasza z rodu Dawidowego, który różgą swoich ust uderzy gwałtownika, tchnieniem swoich warg uśmierci bezbożnego (Iz 11, 1-9).

Występowanie wyobrażenia Dawida w dekoracji chórów muzycznych jest także manifestacją myśli ewangelistów, wedle których nowym *domem Dawida jest Kościół, w którym adoruje Chrystusa* (Łk 1, 33; Ef 1, 22; Ap 3, 7).

Cecylia reprezentuje świętą muzykę kościelną. Od końca XV wieku jej wyobrażenie staje się symbolem – obrazem patronki muzyki, grającej na organach lub trzymającej instrument muzyczny w ręce. Jest to rezultat błędnego rozumienia tekstu antyfony oficjum godzin kanonicznych, pochodzącego z VIII w. i rozpowszechnienia go w *Złotej Legendzie*. Od schyłku XVI wieku, a zwłaszcza w okresie baroku św. Cecylię ukazywano z organami, w otoczeniu aniołów. Wizerunek ten stał się wyobrażeniem powiązania muzyki i modlitwy<sup>16</sup>. Cecylia wokół anielskiej orkiestry przedstawiana jest jako pełna religijnej ekstazy, oddająca chwałę Bogu. Jedno z przedstawień św. Cecylii na badanym terenie odbiega od tradycyjnych wyobrażeń patronki muzyki kościelnej. W kościele parafialnym w Krzeszowie n. Sanem wizerunek świętej rzymianki został ukazany w konwencji rzeźbiarskiego, antykizującego popiersia, bez atrybutu. Usytuowano ją w dolnej części pozytywu organów.

W jednym przypadku, w kościele parafialnym w Dzierżni, na organach znajduje się przedstawienie św. Augustyna – Ojca Kościoła, legendarnego autora hymnu *Te Deum*<sup>17</sup>. Ten czołowy patrysta rozumiał muzykę i poezję jako środki wznoszące myśl ludzką ku Bogu. W jego opinii właśnie muzyka i poezja są prądródłem wszelkiej sztuki, dobra, piękna i prawdy. Jako nawrócony na chrześcijaństwo stał się jednym z największych autorytetów filozofii i teo-

<sup>16</sup> Por. Z. Bernat, B. Filarska, *Cecylia I. Kult*, E.K. t. 2, Lublin 1989, szp. 1379, 1380; H. Lesman, H. Wegner, *Cecylia II. Ikonografia*, E.K. t. 2, Lublin 1989, szp. 1380, 1381; S. Mossakowski, *Program ideowy obrazu Rafaela Święta Cecylia*, w: *Sztuka jako świadectwo czasu. Studia z pogranicza historii sztuki i historii idei*, Warszawa 1980, s. 72; F. Werner, *Caecilia von Rom*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, red. E. Kirschbaum, Rom – Freiburg – Basel – Wien, 1968–1976, t. 5, szp. 455–463.

<sup>17</sup> Por. J. de Voragine, *Złota Legenda*, tłum. J. Pleziowa, Warszawa 1983, s. 373, 606.

logii. Święty Augustyn został przedstawiony na środkowej wieży prospektu organowego jako tronujący, w szatach pontyfikalnych z krzyżem arcybiskupim w asyście muzykujących aniołów.

Przekaz archiwalny o niezachowanym przedstawieniu rzeźbiarskim św. Pawła pokazuje, jak niezwykle ważne postacie chrześcijaństwa, nie zawsze mające związek z muzyką, przedstawiane były na prospektach organowych. Jest on świadectwem potwierdzającym tezę, że prospekt z jego formą i wystrojem ma pobudzać do wiary i zachęcać do pobożności. Postać św. Pawła należy do tych, którzy wywarli decydujący wpływ na rozwój i profil Kościoła. Jego działalność ewangelizacyjna i dorobek w postaci Listów były aktami misjonarskiego szerzenia nowej wiary. W czasach potrydenckich św. Paweł, którego wiarygodność została przypieczętowana męczeńską śmiercią, stał się inspiracją dla wielu artystów.

Wyraźną analogię z żywotem św. Pawła odnajdujemy w dziejach żyjącego w IV w. św. Prokopa, który jest patronem kościoła w Krzęcicach k. Sędziszowa. Tam, na balustradzie chóru muzycznego, znajduje się 6 obrazów przedstawiających sceny z jego życia. Święty Prokop, podobnie jak św. Paweł, początkowo był wrogiem i prześladowcą rodzącego się Kościoła. W pewnych momentach życia obaj doświadczyli cudownego objawienia i stali się apologetami chrześcijaństwa, ponosząc w końcu śmierć męczeńską. Ich wyobrażenia w dekoracji muzycznej przestrzeni są świadectwem trwałości w kościele kultu męczenników. Są oni bardzo ważnymi postaciami w dziejach chrześcijaństwa. Stali się świadkami wiary i przelali krew za Chrystusa. Kult męczenników jest jednym z bardziej rozpowszechnionych przejawów powszechnej pobożności. Święci-męczennicy są świadectwem konkretnej, ziemskiej religijności. Ich wizerunki spotykano także jako dekorację przenośnych pozytywów szkatulnych. Według źródeł, w niewielkim kościele parafialnym w Brzegach w 1774 r. wzmiankowany był w inwentarzu, polichromowany i zdobiony dekoracją snycerską, pozytyw z obrazami przedstawiającymi świętych męczenników. Wśród nich był pierwszy spośród apostołów męczennik Jakub oraz Piotr i Paweł. Ponadto pierwszy po św. Pawle misjonarz kościoła katolickiego – św. Franciszek Ksawery oraz Michał<sup>18</sup>. Mobilność tego typu instrumentu, używanego najczęściej w trakcie procesji, przybliżała rzeszom wiernych wyobrażenia świętych męczenników Kościoła.

Podobną wagę mają wielokrotnie pojawiające się przedstawienia Matki Bożej. Wizerunek Niewiasty Apokaliptycznej na półksiężycu, usytuowany na centralnej wieżyczce pozytywu wąchockiego, ma swoje głębokie uzasadnienie. Zakon Cystersów został poświęcony Marii przez św. Bernarda

---

<sup>18</sup> Por. P. Rosiński, *Zabytkowe organy w województwie kieleckim*, Warszawa – Kraków 1992, s. 340.

z Clairvaux. Opactwo w Citeaux nosiło na swych tarczach herbowych wizerunek Maryi, chroniącej pod swym płaszczem cystersów, którzy wybrali służbę Niepokalanej. Poniżej portalu kościoła opackiego została wygrawerowana inskrypcja:

Witaj Święta Matko, pod którą zakon walczy i błyszczy  
w całym świecie jak słońce<sup>19</sup>.

Wąchockie przedstawienie zawiera tradycyjne symbole towarzyszące wizerunkom Niewiasty Apokaliptycznej – „odzianej w słońce”, inspirowane fragmentem z Apokalipsy św. Jana (Ap 12, 1) – półksiężyc i koronę<sup>20</sup>. Według egzegezy wczesnochrześcijańskiej jest ono symbolem Kościoła i Maryi. Dla św. Bernarda z Clairvaux promienie otaczające Maryję są obrazem Jej nieskończonego miłosierdzia, ponieważ oświetlają jednocześnie dobrych i złych ludzi. Natomiast księżyc pod stopami Maryi był identyfikowany z Janem Chrzcicielem, poprzednikiem Chrystusa na Ziemi. Rozumiany jest też jako symbol zła. Księżyc, świecący odbitym światłem, zimny i zmienny symbolizował nietrwałość, znikomość i przemijalność ziemskiego świata. Deptany przez Maryję, oznaczał jej zwycięstwo nad grzechem. Między innymi dla św. Bernarda księżyc był znakiem władzy Matki Boskiej nad szaleństwem ducha i głupotą świata. W okresie wojen tureckich w Polsce sierp księżycy pod stopami Maryi uważano za symbol pokonania tureckiego półksiężyca przez krzyż. Od XVI wieku księżyc, podobnie jak słońce, oznacza czystość i niepokalane poczęcie Madonny. Na cokole pozytywu wąchockiego prospektu znajduje się jeszcze wyobrażenie smoka. Temat ten wyraźnie koresponduje z dalszymi fragmentami tekstu Apokalipsy (Ap 12, 1-18). Smok symbolizuje tutaj szatana walczącego ze Światłością, uosabianą przez Apokaliptyczną Niewiastę. Smok – szatan, książę ciemności chce przeszkodzić narodzinom Światła, chce – *skoro porodzi pożreć jej dziecię* (Ap 12, 4)<sup>21</sup>. W tym kontekście nowego znaczenia nabiera obecność tuż pod wizerunkiem Madonny Apokaliptycznej, a wyżej przedstawienia smoka, tzw. cymbelsternu – ruchomej gwiazdy (słońca). W powyższym zestawieniu znak ten symbolizować może samego Chrystusa – „świecąca gwiazdę poranną (Ap 22, 6) i zarazem przez Zmarłychwstanie, pogromcę szatana pokazanego niżej w snycerskim wyobraże-

<sup>19</sup> Por. L. Reau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. 2, Paris 1951, s. 60.

<sup>20</sup> Problematykę dotyczącą symboliki maryjnej podejmują m.in.: J. S. Pasierb (red.), *Ikonaografia nowożytnej sztuki kościelnej w Polsce*, t. 1, *Maryja Matka Chrystusa*, Warszawa 1987, s. 28, 30, 31; J. Fonrobert, *Apokalyptisches Weib*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie...*, t. 1, szp. 145–150; O. Steinmann, *Apokalyptische Frau*, w: *Marienlexikon*, red. R. Baumer, L. Scheffczyk, Regensburg 1988, t. 1, s. 190–193.

<sup>21</sup> M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, tłum. R. Wojniakowski, Kraków 1994, s. 136.

niu”<sup>22</sup>. Warto zwrócić uwagę, że ów cymbelstern – „świecąca gwiazda poranna, usytuowany w centralnej części prospektu organowego tworzy symboliczną oś w świątyni. Łączy ten znak z wiecznym światłem umieszczonym *vis a vis* przy tabernakulum i sygnalizującym obecność Chrystusa”.

Maryjna tematyka wiąże się także ściśle z liturgią. Wizerunek Matki Bożej na organach w czasie Mszy św. wotywniej, zwanej Roratami, odprawianej w adwencie łączy wykonywane wówczas tło muzyczne z dekoracją instrumentu. Śpiewane z towarzyszeniem organów słowa *Introit* rozpoczynające Roraty – *Rorate caeli desuper* (*Spuście rosę niebiosa z góry* – Iz 45, 8) korespondują z przestrzennym układem w świątyni, jaki stanowi oś złożona z wizerunku Madonny na organach i usytuowanego naprzeciwko ołtarza z Najświętszym Sakramentem. Układ ten jest symbolem wiecznego czuwania Marii. W tym kontekście towarzyszący Marii wspomniany cymbelstern wąchockiego pozytywu, z jego symboliką także nawiązuje do Światła, które w czasie Rorat tworzy zapalona na ołtarzu dodatkowa świeca obwiązana białą lub niebieską wstążką. Warto wspomnieć, że świadectwem ważności Rorat było powołanie do życia w XVI w. w Katedrze Wawelskiej tzw. kapeli rorantystów, która miała uświetniać liturgię tej adwentowej Mszy św.

Wyobrażenie Matki Bożej na organach łączy się wyraźnie także z liturgią Godzinek o Niepokalanym Poczęciu Najświętszej Maryi Panny. Jest to nabożeństwo, które zostało rozpowszechnione w Polsce przez jezuitów wśród wszystkich stanów. Godzinki są nabożeństwem ku czci Matki Bożej, znanym od końca XV w. Sławią ją jako istotę, której przedstawienia znamy z wyobrażeń na prospektach organowych. W hymnach Godzinek Maria jawi się jako „prześliczna światłości”. Jej wizerunek wiązany jest z obecnymi na organach chórami anielskimi: „Nowa Gwiazda z Jakuba... nad Aniołami”; „Tyś Raj Aniołów”. Jest kojarzona z patronem muzyki kościelnej: „Wieżo utwierdzona Dawidowa basztami i bronią wzmocniona”. Jej apokaliptyczny wizerunek podkreślają poetyckie wersety: „Słońca tego promieńmi Maryja jaśnieje, W poczęciu swym, jak złota zorza światłem sieje. (...) Witaj Matko szlachetna,

---

<sup>22</sup> E. Smulikowska, *Prospekty organowe...*, dz. cyt., s. 49; Autorka wiąże popularność cymbelsternów na prospektach organowych z dziełem jezuitę i kontrreformacyjnego teologa, Athanasiusa Kirchera (*Musurgia Universalis sive ars magna consoni et dissoni in X libros digesta*, t. I, II, Romae 1650). Autor ten opisał ogromnych rozmiarów gotycką wirującą gwiazdę (ok. 7 m średnicy) umieszczoną nad organami w kościele benedyktynów w Fuldzie. Opierając się na poglądach Kirchera, wyraża dyskusyjny pogląd pisząc: „Złote koło zbliżyć miało prostym umysłem zaakceptowaną przez Kościół boecjańską teorię muzyki, wyrażającą myśl filozoficzną św. Augustyna i jego starożytnych poprzedników”; M. Lurker, *Przesłanie symboli...*, dz. cyt., s. 138, 139.

w panińskiej czystości, Gwiazdami uwieczniona, Pani łaskawości”. Motyw wspomnianej wyżej walki ze złem (smokiem) wyrażają słowa: „Między cierniem lilija kruszy łeb smokowi, Piękna jak w pełni księżyc, świeci człowiekowi”.

Popularny temat maryjny, który wielokrotnie podkreślany jest także maryjnymi inicjałami, jako część dekoracji przestrzeni muzycznej jest niezwykle ważnym czynnikiem wiążącym w jedną całość liturgię maryjnych nabożeństw z muzyczno-plastyczną funkcją organów i z symbolicznym ich usytuowaniem. Jako synteza jest wyrażeniem uczuć podziwu i uwielbienia dla Matki Bożej. Gloryfikację tę odczytujemy ponadto w tekście litanii do Najświętszej Maryi Panny, gdzie Madonna jako „Wieża Dawidowa..., Gwiazda Zaranna..., i Królowa Aniołów” jakże jednoznacznie kojarzy się z jej wyobrażeniami i kontekstem dekoracyjnym prospektów organowych.

Rzeźba Apokaliptycznej Madonny zdobi najwyższą, centralną wieżę prospektu organów katedry sandomierskiej. Poniżej w aluzyjnym przedstawieniu na centralnej wieżycy pozytywu, ideę zwycięstwa nad złem jeszcze raz podkreśla triumf Michała Archanioła zwyciężającego szatana (Ap 12, 7)<sup>23</sup>. Był on rzecznikiem ludu Bożego, księciem i wodzem chóru archaniołów, przeciwstawił się Lucyferowi i zbuntowanym aniołom. Czczony jest jako protektor Kościoła, obrońca w walce z szatanem, a także jako przewodnik dusz w ostatniej wędrówce do wieczności. Michał Archanioł zaliczany jest także do patronów Małopolski<sup>24</sup>. Tematykę maryjną prospektu sandomierskiego dopełnia kartusz z liliami umieszczony na froncie balustrady chóru. Podobna, barokowa rzeźba Michała Archanioła wieńczy XX-wieczny neobarokowy prospekt w dawnym kościele klasztorным ss. Bernardynek w Sandomierzu. Wyobrażenie to jako alegoria walki dobra ze złem pokazuje także kontrast między pięknym personifikowanym wizerunkiem Michała Archanioła a brzydotą będącą domeną wyglądu szatana.

Duża część prospektów badanego obszaru wieńczona jest chórami anielskimi sytuowanymi na ryzalitowo wysuniętych wieżach bądź na balustradach chórów muzycznych. Często występują jako asysta Dawida i św. Cecylii, ale także jako samodzielne zespoły rzeźb lub pojedyncze figury. Rozpowszechnienie się kultu aniołów przypadło na okres potrydencki i było reakcją na jego zniesienie przez reformację. Ich przedstawienia pojmowano jako wysłanników Boga i opiekunów ludzi. Są one inspirowane tekstami biblijnymi i apokryficznymi. Udział aniołów w liturgii wyraża się głównie w prefacjach mszalnych<sup>25</sup>. Jest to najważniejszy element Modlitwy Eucharystycznej.

<sup>23</sup> Por. E. Smulikowska, *Prospekty organowe...*, dz. cyt., s. 237.

<sup>24</sup> Por. K. Radoński, *Święci i błogosławieni...*, dz. cyt., s. 336.

<sup>25</sup> Por. K. Konopka, *Anioł IV. W liturgii*, E.K. t. 1, Lublin 1989, szp. 610, 611; R. Gostkowski, W. Olech, *Anioł V. W ikonografii*, tamże, szp. 611–613.

W prefacji wyrażane jest bowiem podziękowanie za dzieło zbawienia. Słowa prefacji podkreślają udział aniołów, które chwalą „Twój majestat (...) czczą Potęgę, Niebios i Moce niebios oraz błogosławieni Serafini we wspólnej wysławiają radości”. W prefacji także wspólnota wiernych potwierdza powyższe dziękczynienie, śpiewając z udziałem organów dekorowanych rzezbami aniołów aklamację „Święty, Święty, Święty Pan Bóg Zastępów!” Anioły przedstawiane są zwykle w dynamicznych pozach, z instrumentami – trąbami, skrzypcami, jako oddające hołd Chrystusowi w Eucharystii. Do najbogatszych zespołów należą chóry anielskie z prospektów w Opatowcu, Miechowie, Jędrzejowie (cystersi), Opatowie (kolegiata), Sandomierzu (katedra) i kilku innych.



4. Beszowa, kościół parafialny pw. św. Piotra i Pawła, rzeźby aniołów stróżów z 1 poł. XVIII w. Fot. Piotr Rosński



Z anielską tematyką, lecz nieco w innym kontekście, spotykamy się na późnobarokowym prospekcie organów w popaulińskim kościele w Beszowej (il. 4). Znajduje się tam para rzeźb przedstawiająca aniołów stróżów. W rękach trzymają księgi. Jeden z nich uzbrojony jest w miecz. Między figurami znajduje się papieska tiara. Temat ten związany jest z istnieniem już w XVII w. w beszowskim kościele Bractwa Aniołów Stróżów. W 1624 r. papież Urban VIII udzielił generałom i prowincjałom paulinów pozwolenia na zakładanie Bractw Aniołów Stróżów za zgodą miejscowych ordynariuszy. Członkom Bractw zalecano uczestniczenie w codziennej Mszy św. i przyjmowanie raz w miesiącu Komunii. Nakazywano im nauczać warstwy niższe prawd wiary chrześcijańskiej, godzić poważnionych, szerzyć kult aniołów. Do specjalnych zadań należało pomaganie biednym pielgrzymom i przyjmowanie ich na noclegi. Do 1640 r. paulini erygowali Bractwo Aniołów Stróżów w 122 miejscowościach polskich, przy wszystkich klasztorach paulinów. Do Bractwa należeli m.in. Król Zygmunt III z rodziną oraz przedstawiciele wybitnych rodów polskich, np.: Leszczyńscy, Opalińscy, Wiśniowieccy<sup>26</sup>. Właśnie wszelkie bractwa, obok cechów, w okresie potrydenckim szczególnie aktywnie uczestniczyły w rozmaitych nabożeństwach paraliturgicznych. Najważniejszymi były uroczystości dotyczące kultu eucharystycznego. Udział takich stowarzyszeń w liturgii i ich pobożność podkreśla dekoracja beszowskich organów, na których w wiecznej adoracji trwa znak Bractwa Aniołów Stróżów.

W bogatym programie ikonograficznym prospektu jędrzejowskich cystersów odnajdujemy rzeźby niewiasty i Murzyna grającego na fagocie. Być może są to symbole, oznaczające kontynenty lub personifikacje Dnia i Nocy, regulujące obroty ciał niebieskich<sup>27</sup>. Jednak obecność wizerunku Murzyna w jędrzejowskim klasztorze wydaje się mieć inne znaczenie. Należy pamiętać, że odkrycia geograficzne Hiszpanów i Portugalczyków ożywiły działalność misyjną Kościoła wśród pogańskich społeczności. Dzieło ewangelizacji wśród tych narodów rozpowszechniło się wśród zgromadzeń zakonnych, głównie jezuitów i franciszkanów. Kościół powołał do życia specjalne instytucje misjonarskie<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> Por. H. Czerwień, *Anioł Stróż III. Bractwa*, E.K. t. 1, Lublin 1989, szp. 616, 617; J. Zbudniewek, *Beszowa*, E. K., t. 2, Lublin 1989, szp. 331, 332.

<sup>27</sup> Analizą tych przedstawień zajmują się E. Smulikowska, *Prospekty organowe...*, dz. cyt., s. 464 i A. Sudacka, *Kościół cysterski pw. św. Wojciecha w Jędrzejowie – wielkie organy późnobarokowe – dokumentacja historyczna*, Kraków 1978, mps w archiwum Państwowej Służby Ochrony Zabytków w Kielcach (dalej PSOZ), s. 35–38. Program ikonograficzny prospektu organowego w Leżajsku interpretuje M. Radojewski, *Organ siedemnastowieczne w kościele Bernardynów w Leżajsku*, „Roczniki Humanistyczne”, t. 10, Prace z historii sztuki, z. 3, Lublin 1961, s. 40–94.

<sup>28</sup> Por. W. Krynicki, *Dzieje Kościoła Powszechnego*, t. 2, Włocławek 1925, s. 483–492.

W tym kontekście rzeźba prospektu jędrzejowskiego przedstawiająca Murzyna, jak i podobne wizerunki Murzynów adorujących Herkulesa Polonusa na prospekcie w bernardyńskim kościele w Leżajsku, leżącym na obrzeżach Sandomierszczyzny wydają się symbolizować działalność misyjną potrydenckiego Kościoła.

Na prospektach pojawia się także przedstawienie orła. Jego frontalne, z rozpostartymi skrzydłami wyobrażenie znajduje się na cokole pozytywu organów w klasztorze jędrzejowskim. W kontekście wizerunku Dawida dekorującego ów prospekt orzeł wydaje się nawiązywać do tekstu psalmu pochwalnego (Ps 103, 5), w którym Pan *nasyca dobrem twój wiek, odnawia jakbyś był orłem twoją młodość*. Warto przypomnieć, że w tradycji psalmy pochwalne tworzone były dla uświetnienia liturgii dorocznych świąt Izraela. Orzeł na jędrzejowskich organach usytuowany między Dawidem i św. Cecylią symbolizując hymn chwały, zwraca się do ołtarza. Będąc umieszczony w najniższej części prospektu, znalazł się zarazem najbliżej wiernych, by osłaniać ich skrzydłami i kierować do ołtarza.

Wyrazem wiary w odzyskanie przez Polskę niepodległości może być wizerunek orła trzymającego w dziobie krzyż i mającego spętane łańcuchem szpony. Podobnie jak w Jędrzejowie tutaj także orzeł występuje w kontekście św. Cecylii i Dawida. Taki niespotykany zupełnie na prospektach organowych temat żałoby narodowej przedstawiony został na organach kościoła klasztorowego w Piotrkowicach koło Chmielnika. Prospekt ten z około połowy XIX wieku powiększony jest o pseudopozytyw wbudowany w balustradę chóru muzycznego. W jego płycinach znajdują się herby Polski (Orzeł) i Litwy (Pogoń) – symbolizujące dawną Rzeczypospolitą. Między nimi znajduje się krzyż z kotwicą – symbole wierności – oplecione palmą męczeństwa. Poniżej zakomponowano wyobrażenie wspomnianego orła z krzyżem w dziobie i nogami spętanymi łańcuchem. Główną część prospektu, mającego formę łuku triumfalnego, zdobi neobarokowa dekoracja snycerska. Skrajnie na cokołach ustawione są rzeźby św. Cecylii z modelem pozytywu i Dawida z harfą. Pseudopozytyw zdobią muzykujące na flecie i trąbie putta. Jego cała dekoracja wydaje się być wyrazem stałych prośb i modlitw w intencji zniewolonej Ojczyzny. Symbolika orła splata się tutaj z wątkami chrystologicznymi i patriotycznymi charakterystycznymi dla epoki romantyzmu.

W kościele parafialnym w Mieronicach na balustradzie chóru znajduje się niezwykle rzadkie przedstawienie malarskie tzw. pozytywu tylnego (Rückpositiv). Jest to polichromia z ok. 1680 r. Malowidło to jest próbą wzbogacenia akcentu muzycznego w tym niewielkim, romańskim kościele. Swą stylistyką nawiązuje zapewne do niezachowanego już instrumentu. Po bokach centralnie zakomponowanego pozytywu namalowane zostały przedstawienia św. Cecylii grającej na pozytywie regałowym w otoczeniu trzech aniołów, z których

jeden kalikuje oraz Dawida grającego na harfie<sup>29</sup>. Bogaty program hagiograficzny znajduje się na balustradzie chóru muzycznego w kościele ss. Bernardynek w Chęcinach. Ukształtowany w formie podkowy parapet zdobi 15 wizerunków świętych. Na części południowej znajdują się wizerunki 4 ewangelistów – Mateusza, Marka, Łukasza i Jana, w części zachodniej – centralnej świętych: Mikołaja, Stanisława, Wojciecha, Matki Bożej z Dzieciątkiem, św. Barbary, Koletty, Katarzyny i Franciszka. Na części północnej, pod organami przedstawiona jest św. Cecylia grająca na pozytywie, a obok św. Klara i Elżbieta.

Do dziś nie zachował się cykl malowideł na balustradzie chóru w miejscowości Wzdół w Górach Świętokrzyskich. Przekaz źródłowy potwierdza, że były to obrazy „(...) z wyobrażeniami jedynastu stacyi Męki Pańskiej i dekoracjami wedle tychże pozłacanemi (...)”<sup>30</sup> Dekorację tę jednoznacznie można powiązać z rozpowszechnionym od przełomu XVII i XVIII wieku tylko na ziemiach polskich nabożeństwem pasyjnym, określanym mianem Gorzkich Żali. W swym trzyczęściowym układzie to barokowe, paraliturgiczne nabożeństwo nawiązuje do dawnych jutrzni z Liturgii Godzin<sup>31</sup>. Gorzkie Żale sąwą prostą i nastrojową melodią z akompaniamentem organów wyrażają żal wiernych za grzechy, przyczynę Męki Pańskiej. Jej wyobrażenia na chórze muzycznym są kolejnym przejawem splatania się na obszarze muzycznej przestrzeni plastyki, muzyki i liturgii.

Przedstawienia ikonograficzne prospektów dopełniane były licznymi inskrypcjami. Najczęściej były to teksty psalmów, a zwłaszcza werset z pochwalnego Psalmu 150, w którym organy wymieniane są wśród instrumentów służących głoszeniu Bożej Chwały. Teksty umieszczane były w kartuszkach lub na wstęgach. Liczne przykłady występują m.in. w barokowym kartuszu na balustradzie chóru muzycznego w nawie głównej kościoła Bożogrobców w Miechowie oraz na malowanych wstęgach, zdobiących szafę organów w kościele klasztornym w Pińczowie. Spotykamy je także w kościołach parafialnych w Trójcy i Odporyszowie. Wersety Psalmów: 47, 83 i 91, umieszczone w kartuszkach na wieżach prospektu organowego w Książu Wielkim, wydają się nawiązywać do ducha protestantyzmu. Werset z Psalmu 83 występuje np. na fryzie portalu protestanckiego kościoła w Hemmingen (Niemcy)<sup>32</sup>. Te trzy

<sup>29</sup> Por. W. Stefańska, *Mieronice Wodzisławskie – kościół parafialny pw. św. Jakuba Większego Ap. – polichromowany parapet chóru muzycznego – dokumentacja konserwatorska*, mps, Kraków 1984 (archiwum PSOZ w Kielcach).

<sup>30</sup> ADK, Akta parafialne II, Wzdół, sygn. II PW-X/4, k. 6v.

<sup>31</sup> Por. M. Bańbuła, B. Bratkowski, *Gorzkie Żale*, E. K., t. 5, Lublin 1989, szp. 1309–1311.

<sup>32</sup> Por. J. Harasimowicz, *Treści i funkcje ideowe sztuki Śląskiej Reformacji 1520–1650*, Wrocław 1986, s. 162.

wielkie kartusze ze „słowem pisanym w kościele w Książu Wielkim” korespondują z zespołem rzeźb Dawida z aniołami na pozytywie organów. Przedstawienie to wyraźnie nawiązuje do analogicznej grupy z pozytywu organów w protestanckim kościele mariackim w Elblągu<sup>33</sup>. Jako całość prospekt z Książa tchnie atmosferą wieku Reformacji, kiedy w świątyni słowa widzialne wraz z dekoracją rzeźbiarską miały utrwaląć ulotne myśli kazań i ciągle stawiać przed oczyma wiernych podstawowe tajemnice objawienia<sup>34</sup>. Warto zwrócić uwagę na fakt, że w XVII wieku w Książu Wielkim funkcjonował zbor kalwiński.

W przypadku niewielkiego XVII-wiecznego kościoła pw. Świętej Trójcy w Kielcach mamy do czynienia z interesującą aranżacją muzycznej przestrzeni na jego zachodniej ścianie. Występuje tu zjawisko symbolicznego współistnienia formy tej przestrzeni z wezwaniem kościoła. Chór muzyczny składa się z trzech poziomów. Jest on ukształtowany w ten sposób, że chór najwyższy jest najbardziej cofnięty, a niższe schodkowo zbliżają się do ołtarza. Organy zostały umieszczone na najwyższym z nich. Pozostałe służą wiernym. Ta troistość muzycznej przestrzeni dopełnia treści zawartych w wezwaniu świątyni i ołtarzu głównym przedstawiającym Tróję Świętą. Wiąże się ponadto z wyobrażeniem omawianego już św. Augustyna, autora traktatu *O Trójcy Świętej*, usytuowanym w tym kościele przy ołtarzu.

Prospekty organowe i balustrady chórów muzycznych dekorowane były wyobrażeniami samych instrumentów muzycznych lub całymi ich zestawami. Najczęściej były to muzyczne panoplia, gdzie przedstawiano trąby, bębny, liry. Kompozycje tego typu znajdują się na prospekcie w Iłży i na balustradach chórów, m.in. w Nawarżycach, Brzezinach, Koniecznie.

Ze zjawiskiem ujednoczenia formy i dekoracji miejsc służących tworzeniu muzyki w kościele spotykamy się w kościele dominikańskim w Klimontowie. Zarówno balustrada chóru organowego, jak i znajdująca się na ścianie północnej łoża muzyczna pochodzą z ok. 1620–1630 r. i mają analogiczną strukturę. Podobnie w kościele św. Pawła w Sandomierzu, gdzie portal i drzwi prowadzące na chór muzyczny zdobione są wspólnymi motywami ornamentalnymi z około połowy XVII wieku.

Zadaniem przedstawień ikonograficznych jako elementu muzycznej przestrzeni jest uobecnienie świata nadprzyrodzonego. Wyobrażenia te mają ułatwić obecnemu w świątyni człowiekowi wierzącemu kontakt z Bogiem. Zwrócone w stronę głównego ołtarza postacie Matki Bożej, świętych, aniołów biorą udział w liturgii jako części uroczystych obchodów wiary, której towa-

<sup>33</sup> Por. W. Renkewitz, J. Janca, *Geschichte der Orgelbaukunst in Ost- und Westpreussen von 1333 bis 1944*, t. 1, Würzburg 1984, s. 130, il. 24, 25.

<sup>34</sup> Por. J. Harasimowicz, *Treści i funkcje ideowe sztuki...*, dz. cyt., s. 162.

rzyszą organy. Obecność wyobrażeń Madonny wzbogaca ponadto liturgię Rorat i Godzinek. Sceny pasyjne na balustradzie chóru korespondują z tekstami Gorzkich Żali. Postacie świętych męczenników skłaniają do zwykłej, ziemskiej pobożności, będąc jednocześnie znakami oddawania czci samemu Bogu. Im też wierni oddają cześć i mogą ich naśladować, aby uczestniczyć w ich zasługach. Chrystologiczną symbolikę odczytujemy w wyobrazeniach orła kilkakrotnie pojawiającego się na organach, często w kontekście Dawida i św. Cecylii – patronów muzyki kościelnej. Jednocześnie istota tych wszystkich wizerunków uświadamia nam, że w liturgii i stałej adoracji trwa czynnik niebiański i ziemski ilustrując i przypominając tajemnice Odkupienia.

## Zusammenfassung

### ÜBER DEN MUSIKALISCHEN RAUM DER KIRCHENLANDSCHAFT VON SANDOMIERZ

Der Artikel stellt das Thema des sogenannten musikalischen Raumes der Kirche vor, der aus der Chorausstattung mit dem Orgelprospekt besteht. Er ist mit dem gesamten Raum der Kirche verbunden und in dieser Einheit bildet er einen plastisch-musikalischen Grundbestandteil von liturgischer Bedeutung. Das Problem trat im allgemeinen in der Barockepoche in der nachtridentischen Zeit auf, als der musikalische Kirchenchor mit der Orgel seinen Platz an der Westwand der Kirche dem Hauptaltar gegenüber einnahm. Die Ausschmückung der Orgel ergänzte den ideologischen Gehalt der Ausschmückung des Hauptaltars und der Nebenaltäre. Zu den häufigsten Leitmotiven der Ikonographie des Sandomirer Landgebietes, gehören unter anderem die Darstellungen Davids, der heiligen Cäcilia, des heiligen Augustinus, der apokalyptischen Gottesmutter und der Schutzengel. Im Artikel befindet sich eine kritische Stellungnahme gegen eine Auslegung des Orgelprospektes im Lichte der im Mittelalter verbreiteten boezianischen Musiktheorie.

(tłum. br. Rafał Peterle Sam. PMNSM)

**Dr Piotr ROSIŃSKI** – ur. w Kielcach w rodzinie o tradycjach muzycznych, absolwent historii sztuki KUL (1981), doktorat UMK Toruń (2000), w latach 1998–2003 dyrektor Liceum Plastycznego w Kielcach, obecnie adiunkt Akademii Świętokrzyskiej, autor ok. 60 publikacji naukowych i popularnonaukowych.