

Powtórzonego Prawa i prawo świętości w zdaniu: „Miłujcie cudzoziemca!” (Pwt 10, 19a); „Będziesz miłował przybysza jak siebie samego!” (Kpł 19, 34b). Wyrażając współcześnie: „Bądź solidarny z bliźnim!”

Bochum

WERNER BERG

tlum. z niem. ks. Józef Morawa

ks. Robert Tyrała

## GRZEGORZ GERWAZY GORCZYCKI, MUZYK I LITURGISTA EPOKI BAROKU

Barok był epoką bardzo bogatą w różnorodność stylów i gatunków muzycznych, wspaniałe *stile antico* jak też torujące sobie coraz bardziej drogę *stile moderno*, bogactwo rozrastającej i powiększającej się formy oraz myśli muzycznej, oto jak syntetycznie można by ująć co stanowiło o istocie muzyki kościelnej tamtego czasu. W Europie, a także w samej Polsce, działali ludzie do dzisiaj znani, tacy jak Jan Sebastian Bach, Georg Friedrich Haendel, czy też Bartłomiej Pękiel i w późnym baroku Grzegorz Gerwazy Gorczycki. Kompozytorzy ci stworzyli niepowtarzalny klimat w swoich dziełach: bogactwa, przepychu, ale i naturalnego piękna, bo równocześnie był to klimat prostoty i niepowtarzalnej głębi.

Muzyka tego okresu zapanowała jednak nad liturgią. To przewożenie muzyki było posunięte do tego stopnia, że w kościołach odbywały się na nabożeństwach liturgicznych koncerty, które często nie miały nic wspólnego, albo niewiele z duchem odnowy liturgii, który zarządził sobór trydencki. Jak to zauważa Karol Mrowiec, „ta bogata szata dźwiękowa kompozycji przyczyniła się do zepchnięcia obrzędów liturgii na drugi plan, a Msza święta przeradzała się niekiedy w kościelne koncerty w obecności liturgii”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> K. MROWIEC, *Barok w muzyce*, EK, t. II, s. 54.

## POLSKA, BAROKOWA MUZYKA RELIGIJNA

Muzyka religijna w Polsce w okresie baroku osiągnęła bardzo wysoki poziom<sup>1</sup>. Do najważniejszych kompozytorów tej epoki w Polsce trzeba zaliczyć: Marcina Mielczewskiego († 1651), Bartłomieja Pękiele († 1670), Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego († po 1700) oraz Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego († 1734). Czas ten obfitował w różnorodne style i gatunki muzyczne, a wymienić tu należy: msze i pieśni wielogłosowe, nie można też zapomnieć o bogactwie pieśni jednogłosowych.

Znana jest wielka msza wokально-instrumentalna w stylu koncertującym Marcina Mielczewskiego, a także jego dzieła, takie jak *O gloriosa Domina*<sup>2</sup>, *Cerviensiāna* (na sześć głosów wokalnych oraz sześć instrumentalnych) oraz *Triumphalis*. Kompozytor ten pisał *motety*, które odznaczają się wstępem instrumentalnym, często wstępy te nazywane były *sinfonia* lub *sonata*. Był on prekursorem w Polsce *concertu* na głos solowy. Do tej grupy formalnej należy: *Deus in nomine tuo salvum me fac*. Napisał też w wiele innych kompozycji w stylu koncertującym, choćby wymienić: *Nieszpory*, *Psalmy* oraz *Magnificaty*. Wśród jego kompozycji odnajdziemy *msze w stile antico*. Prócz nich napisał również: *tractus*, *sekwencje*, a także *introity* i *offertoria*<sup>3</sup>. Bardzo wybitną postacią polskiego baroku był Bartłomiej Pękiel. Pozostawił on po sobie bogatą spuściznę kompozytorską. Pisał *msze Lombaroleca* (msza wokально-instrumentalna), *motet koncertujący: Dulcis amor Jesu*. Warte podkreślenia jest także *oratorium* solowe na temat sądu ostatecznego pt. *Dialogi na Adwent*. Będąc kapelmistrzem kapeli katedralnej na Wawelu od 1658 r., wydał szereg mszy *a capella*. Można tu wymienić: *Missa pulcherrima ad instar praedestini*, *Missa brevis* oraz *Missa Paschalis*. Muzyk ten, jak o nim pisze wybitny znawca historii muzyki, a zwłaszcza baroku – ks. Hieronim Feicht – „był świetnym kontrapunktystą, który pomysły do swoich kompozycji czerpał z pieśni polskich, a w szczególności z kolęd”<sup>4</sup>. Nieobcym był

---

<sup>1</sup> J. CHOMIŃSKI, K. WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, *Historia muzyki*, t. I, Kraków 1989, s. 239-241; H. FEICHT, *Dzieje polskiej muzyki religijnej w zarysie*, RTK 4 (1965) t. XII, s. 23; K. MROWIEC, *Barok w muzyce*, EK, t. II, k. 53; B. SCHAEFFER, *Dzieje muzyki*, Warszawa 1983, s. 162.

<sup>2</sup> Tematyka mszy zaczerpnięta z pieśni o ludowej rytmice i melodyce.

<sup>3</sup> H. FEICHT, *Dzieje...*, art. cyt., s. 26; B. SCHAEFFER, *Dzieje...*, dz. cyt., s. 168.

<sup>4</sup> H. FEICHT, *Dzieje...*, art. cyt., s. 26; K. MROWIEC, *Barok...*, art. cyt., k. 53. Bartłomiej Pękiel pomysły czerpał z *Aniol pasterzom mówił* oraz kolęd łacińskich.

mu także chorał gregoriański, o czym świadczą jego motety *a capella*, które są kompozycjami opartymi częściowo na chorale gregoriańskim. Wśród cenionych kompozytorów polskiego baroku był także Stanisław Sylwester Szarzyński. Pisze on wyłącznie w stylu koncertującym. Znane jest dziś *Jesu spes Regina* oraz utwory na zespoły wokalo-instrumentalne np. *Sonata*<sup>1</sup>. Wielu muzyków, często już dzisiaj zapomnianych (bardzo rzadko lub wcale nie wykonuje się ich kompozycji), ma także ogromne zasługi w dziedzinie barokowej muzyki religijnej. Wśród nich znajdziemy: Franciszka Liliusa († 1657), który jak wspomina Hieronim Feicht, „uprawiał wyłącznie muzykę religijną”<sup>2</sup>. Do dziś przetrwało niewiele jego kompozycji. Dalej znajdziemy: Jacka Różyckiego († ok. 1707 r.) twórcę *Exultemus omnes, Magnificat* oraz hymnów *a capella*. Ostatnim wielkim twórcą baroku był Grzegorz Gerwazy Gorczycki. Ten muzyk i kapłan poświęcił całe swoje życie – zwłaszcza ostatnie 40 lat, kiedy był kapelmistrzem katedry na Wawelu (1694-1734) – aby głosić chwałę Bożą przez muzykę<sup>3</sup>.

W twórczości muzycznej baroku widać bardzo wyraźnie rozwój stylu kompozytorskiego w dwu kierunkach: *stile antico* czyli styl *a capella*, zwany także stylem kościelnym lub liturgicznym oraz *Stile moderno* czyli styl koncertujący, z bardzo bogato zróżnicowaną ornamentyką, melodyką oraz rytmiką. Ów nowy styl nie przyczynił się zbytnio do zachowania sakralności utworów przeznaczonych na liturgię. Pociągał za sobą spłylenie sakralnego charakteru utworów, co w konsekwencji prowadziło do uproszczenia dzieł religijnych<sup>4</sup>. Melodyka nie różniła się często od arii operowych. Stosowane przez kompozytorów ozdobniki, przednutki, tryle, obiegniki czy czterodźwięki zmniejszone, często w partiach chóralnych pojawiające się zwroty taneczne (polonezy, mazury, krakowiaki) nie miały wiele wspólnego z surowością brzmienia oraz głębią treści muzyki religijnej<sup>5</sup>. Dlatego charakter utworów często nie miał wówczas wiele wspólnego z du-

---

<sup>1</sup> H. FEICHT, *Dzieje...*, art. cyt., s. 27; B. SCHAEFFER, *Dzieje...*, dz. cyt., s. 186; K. MROWIEC, *Barok...*, art. cyt. s. 53

<sup>2</sup> H. FEICHT, *Dzieje...*, art. cyt., s. 26.

<sup>3</sup> H. FEICHT, *Dzieje...*, art. cyt., s. 28; B. SCHAEFFER, *Dzieje...*, dz. cyt., s. 186; A. CHYBIŃSKI, *Gorczycki*, PSB, red. K. Lepszy, Wrocław – Kraków – Warszawa 1959-1960, t. VIII, s. 292.

<sup>4</sup> H. FEICHT, *Dzieje...* art. cyt., s. 30.

<sup>5</sup> Rytmu taneczne znajdziemy w *Requiem* M. ZWIERZCHOWSKIEGO (polonez *Tuba mirum*).

chem liturgii. Na soborze trydenckim zalecono ograniczenie aparatu wykonawczego utworów religijnych, jak również nakazano wprowadzić do kościoła muzykę, „która odpowiadałaby modlitwie i skupieniu wiernych”. Pomiędzy przekazem treści ewangelicznych a muzyką brak było często związku. Istniała silna tendencja do dawania przewagi zasadzie czysto muzycznej. H. Feicht stwierdza, że „niezaprzeczona świeckość utworu z tekstem religijnym jest cechą całej muzyki począwszy od drugiej ćwierci XVIII wieku”<sup>1</sup>.

Osobnym działem polskiej muzyki religijnej w okresie baroku są *pieśni wielogłosowe*. Z obawy przed wyparciem z liturgii pieśni łacińskich, około roku 1600, zahamowano komponowanie wielogłosowych pieśni polskich<sup>2</sup>. Przez długi okres pieśni łacińskie piszą Włosi: Diomedes Cato (ok. 1570 – po 1615). Zawdzięczamy mu pieśni: *Rymy łacińskie*, *Pieśń o św. Stanisławie*. Kolejnym kompozytorem pieśni religijnych jest Asprilio Pacelli (1570-1623). Wielogłosowe pieśni polskie pojawiają się dopiero w XVIII wieku. Poprzez *kolędy* z 1737 roku pt. *Dziecko Boże* znany był Jacek Szczurowski (XVIII w.)<sup>3</sup>.

W przeciwieństwie do nielicznych przykładów pieśni wielogłosowych tego okresu, od I połowy XVII wieku doskonale rozwija się twórczość pieśni jednogłosowych. Są to przede wszystkim kolędy i pastorałki, choć nieźle też rozwija się pieśń wielkopostna. Za najważniejsze uznać należy *Symfonie anielskie* Jana z Żabczyc z 1630 roku. Zbiór ten zawierał 36 tekstów z melodiami. Znajdowały się tam takie kolędy jak: *A wczora z wieczora*, *Przybieżeli do Betlejem*, *Przy onej górze*. Inny równie ważny zbiór pieśni to *Pienia radosne dziatek* z 1611 roku Stanisława Baczyńskiego. Z roku 1613 zachowały się *Pienia nabożne o Pannie Najświętszej* oraz z 1624 roku *Bezoar z łez ludzkich* Walentego Bartoszewskiego. Zbiory te zawierały wszelkie śpiewy jednogłosowe, msze gregoriańskie, kolędy, pieśni wielkopostne<sup>4</sup>. Dzisiaj wszystkie te pieśni nie są znane. Z tego też okresu pochodzą piękne i do dzisiaj znane śpiewy wielkopostne. Jak zaznacza Hieronim Feicht, „wykonywane były przy grobach wielkanocnych oraz na proce-

---

<sup>1</sup> H. FEICHT, *Dzieje...*, art. cyt., s. 30; K. MROWIEC, *Barok...*, art. cyt., kol. 53.

<sup>2</sup> H. FEICHT, *Dzieje...*, art. cyt., s. 32; B. SCHAEFFER, *Dzieje...*, dz. cyt., s. 120-121, 147.

<sup>3</sup> H. FEICHT, *Dzieje...*, art. cyt., s. 32.

<sup>4</sup> H. FEICHT, *Studia nad muzyką polskiego Renesansu i Baroku*, Kraków 1980, s. 172.

sjach, szczególnie wielkotygodniowych<sup>1</sup>. Pieśni te w swoim muzycznym repertuarze miały różnego rodzaju bractwa. I tak dla przykładu w Krakowie śpiewy te wykonywało *Bractwo Męki Pańskiej*. Jedną z najcenniejszych zdobyczy okresu baroku w Polsce są do dzisiaj istniejące i śpiewane *Gorzkie żale*, wprowadzone w 1698 r. w kościele św. Krzyża w Warszawie<sup>2</sup>. Bardzo popularne były także w tym okresie pieśni pielgrzymkowe, czy te świadczące o rozwijającym się kultcie Najświętszej Maryi Panny.

Żywe zainteresowanie pieśniami powoduje, że w 1698 roku w Toruniu został wydany *Sposób śpiewania polskiego*. Był to najstarszy polski śpiewnik kościelny<sup>3</sup>. Warto zauważyć, że tej miary śpiewnik religijny co z końca XVII wieku, został kolejno wydany dopiero w 1838 roku, do którego wydano dodatek w 1842 roku. Był to śpiewnik ks. Michała Marcina Mioduszewskiego (1787-1868). W 1822 roku w Lublinie ukazała się natomiast *Nauka wiary* autorstwa Grzegorza Wężyka. Zawierała ona polskie pieśni oraz uwagi o śpiewie kościelnym. Faktem bardzo znaczącym dla muzyki liturgicznej w Polsce była decyzja synodów prowincjonalnych z 1621 i 1628 roku o wydrukowaniu ksiąg dla chórów. Był to *Graduał* z roku 1629 oraz *Psalterium* i *Procesionale*. Księgi owe zawierały muzykę chorałową zgodną z ówczesnymi przepisami dotyczącymi liturgii<sup>4</sup>.

## LITURGIA PO SOBORZE TRYDENCKIM

Aby poznać przebieg odnowy liturgii po soborze trydenckim w Polsce, trzeba pokrótce zapoznać się z historią przyjmowania jego uchwał. Percepcja ta dokonywała się w trzech etapach, a mianowicie: recepcji *Ordo Missae*, kolejno wprowadzaniu uchwał trydenckich, jak również w przyjęciu w Kościele polskim nowego *Mszалу Rzymskiego*. Paweł Sczaniecki opisując to, co działo się po soborze trydenckim w Polsce, przypomina postać papieskiego ceremoniarza Jana Burcharda (ok. 1445-1506), który stał się znany przez publikację o *Mszy św.* Jako znawca liturgii rzymskiej współpracował w Rzymie, nad redakcją

---

<sup>1</sup> Tamże, s. 174.

<sup>2</sup> Tamże, s. 175.

<sup>3</sup> H. FEICHT, *Dzieje...*, art. cyt., s. 34.

<sup>4</sup> Tamże, s. 34; K. MROWIEC, *Barok...*, art. cyt., k. 52-53.

*Pontyfikatu i Ceremoniału papieskiego*<sup>1</sup>. Dzieło Burcharda o Mszy św. pt. *Manuale sacerdotum*, z czasem weszło do oficjalnych ceremoniałów jako źródło *Ritus celebrandi* w Mszałe Rzymskim z 1570 roku. Było to dzieło opisujące przebieg mszy sprawowanej w formie najprostszej, bez śpiewu i asysty. W Polsce ukazało się ono w 1512 roku, opatrzone komentarzem ks. Stanisława Zaborowskiego, który dzięki poparciu prymasa Jana Łaskiego, wprowadzał ryt rzymskiej liturgii w Polsce<sup>2</sup>. Po wydrukowaniu owego dzieła Burcharda, ks. Zaborowski rozesłał egzemplarze dzieła do biskupów: prymasa Jana Łaskiego z diecezji gnieźnieńskiej, arcybiskupa Lwowa – Bernarda Wilczka, biskupa Jana Konarskiego z diecezji krakowskiej, biskupa płockiego Erazma Ciołka, biskupa przemyskiego Macieja Drzewickiego, biskupa poznańskiego Jana Lubrańskiego, biskupa kujawskiego Wincentego Przerębskiego oraz biskupa chełmskiego Mikołaja Kościeleckiego<sup>3</sup>. Po zakończeniu soboru laterańskiego V (1513-1515), prymas J. Łaski przywiózł do Polski nowe wydanie ceremoniału Burcharda i rozpoczął staranie wydania nowego mszału. Bezsposornie jednak najistotniejszym faktem reformy liturgicznej było wprowadzenie *Joannis a Lasco Manuale Sacerdotum* (podręcznik z zakresu liturgii). Podręcznik ten służył praktycznemu wprowadzeniu do życia parafialnego w Polsce *rytu rzymskiego*. Prymas Jan Łaski we wstępie do *Manuale* z 1529 roku polecał: „wszystkie Kościoły mają się wzorować na rzymskim. Toteż, (...), nakazuję w podległym (mi) terenie trzymać się tego ceremoniału, którego tekst podaję w całości”<sup>4</sup>. Wydany po raz drugi ceremoniał Burcharda (1529 r.) uwzględnia konkrety zasad dotyczących liturgii w diecezjach lwowskiej i krakowskiej.

Przyjęcie w Polsce zarządzeń soboru trydenckiego miało istotne znaczenie dla dziejów liturgii w Polsce i w konsekwencji zadecydowało o przyjęciu *rytu rzymskiego* jako obowiązującego<sup>5</sup>. W styczniu 1564 roku papież Pius IV (1559-1565) bullą, *Benedictus Deus*, zatwierdził uchwały soboru trydenckiego. Natomiast w czerwcu tego samego roku, nuncjusz papieski w Polsce Giovanni Francesco Commendone, otrzymał cały tekst uchwał. W sierpniu tegoż samego roku, podczas

---

<sup>1</sup> P. SZCZANIECKI, *Służba Boża w dawnej Polsce*, Poznań-Warszawa-Lublin 1966, s. 129; W. SCHENK, *Studia z dziejów liturgii w Polsce*, Lublin 1980, s. 25-69.

<sup>2</sup> P. SZCZANIECKI, *Służba Boża...*, dz. cyt., s. 131.

<sup>3</sup> TAMŻE, s. 132; W. SCHENK, *Studia z dziejów...*, dz. cyt., s. 25-69

<sup>4</sup> P. SZCZANIECKI, *Służba Boża...*, dz. cyt., s. 133.

<sup>5</sup> Tamże, s. 137.

sejmu w Parczewie, uchwały te zyskały poparcie króla Polski. Zaś w październiku, na synodzie w Poznaniu, uchwały zostały przyjęte przez Kościół w całej Polsce. W listopadzie tegoż roku przyjął je synod prowincjonalny lwowski<sup>1</sup>. W dniu 19 maja 1577 roku prymas Polski zwołał do Piotrkowa synod, do którego przygotowaniem w poszczególnych diecezjach miały być tzw. synody lokalne. W diecezji krakowskiej synod taki odbył się w dniach 4-9 maja 1577 roku<sup>2</sup>. Ogólnopolski synod w Piotrkowie rozpoczął się 19 maja 1577 roku. Obecni byli obok prymasa Jakuba Uchańskiego i legata papieskiego, biskupi: Piotr Myszkowski z Krakowa, Stanisław Karnkowski z Włocławka, Łukasz Kościelecki z Poznania, Marcin Białobrzeski z Kamieńca, a także opaci, posłowie królewscy, przedstawiciele kapituł, przedstawiciele biskupów wileńskiego i łuckiego<sup>3</sup>. Nie byli obecni biskupi z Lwowa, Warmii oraz biskup chełmiński. Brakło także kardynała Hozjusza (w tym czasie przebywał w Rzymie). Cel synodu był bardzo jasny, a mianowicie: przyjęcie uchwał soboru trydenckiego. Synod rozpoczął nuncjusz papieski przemówieniem, w którym zaznaczył, iż obowiązkiem uczestniczących w obradach synodu jest przyjęcie dekretów soboru trydenckiego<sup>4</sup>. Po krótkich debatach synodalnych uchwały soboru trydenckiego zostały przyjęte i w dniu 25 maja 1577 roku zakończono obrady synodu w Piotrkowie. Lata 1577 i 1578 uważa się za przełomowe w historii liturgii Mszy św. w Polsce. W tych więc latach wprowadzono w Polsce uchwały soboru trydenckiego oraz rozpoczęto druk Mszału Rzymskiego<sup>5</sup>.

Potrydencki *Mszał* ukazał się w Rzymie w 1570 roku<sup>6</sup>. Wprowadzeniem Mszału do Polski zajął się kolejny nuncjusz papieski Albert Bolognetti. Wśród jego doradców znalazł się archidiacon krakowski Stanisław Krasieński. Doradzał on zachować zwyczaj codziennej mszy wotywniej adwentowej (*Rorate*) ze względu na jej ogromną popularność. Zwrócił on także uwagę nuncjusza na kalendarz liturgiczny, wysuwając potrzebę dostosowania go do lokalnych zwyczajów i prac

---

<sup>1</sup> Tamże, s. 138.

<sup>2</sup> Tamże, s. 139.

<sup>3</sup> Tamże, s. 139.

<sup>4</sup> Tamże, s. 140.

<sup>5</sup> Tamże, s. 142.

<sup>6</sup> H. TÜCHLE, C. A. BOUMAN, *Historia Kościoła*, t. III. Warszawa 1986, s. 117n; S. KOPEREK, *Rys historyczny rozwoju liturgii mszalnej*, Msza święta, red. W. Świerzański, Kraków 1993, s. 59-60; P. SZCHANIECKI, *Barok w liturgii*, EK, t. II, k. 50-51.

źniwnych. Omawiając śpiewy kościelne w Polsce Krasieński radził usunąć niektóre sekwencje, natomiast zachować melodie krakowskich prefacji. Wtedy także pojawił się problem poprawnego druku tych śpiewów i innych ksiąg liturgicznych<sup>1</sup>. Natomiast ks. Stanisław Sokołowski, kanonik Stefana Batorego, potwierdza potrzebę zwyczajów lokalnych, np. śpiewów mszy roratniej *Rorate*<sup>2</sup>. Stanowisko diecezji poznańskiej, w sprawie owej reformy, stanowił memoriał, w którym była mowa o potrzebie nowych ksiąg dla kleru, jak też o prawach prowincji gnieźnieńskiej. Memoriał omawiał koszty nowych ksiąg, bronił staropolskiego rozkładu perykop. Podjął także problem śpiewów właściwych dla tej prowincji oraz proponował zwołanie komisji dla przygotowania nowych ksiąg liturgicznych<sup>3</sup>.

Jak widać biskupi po trydenncy nie pozostawili problemu reformy liturgii przypadkowi, lecz zastosowali wszystkie środki, aby tę reformę dopełnić w warunkach Kościoła w Polsce<sup>4</sup>. Bardzo przyczyniły się do tego, za sprawą biskupów diecezjalnych, powstające od 1564 roku seminaria duchowne. Ogromnie pomocni byli także w tym względzie misjonarze czy jezuiti<sup>5</sup>. Paweł Sczaniecki, komentując tamte czasy i sytuację Kościoła stwierdza, że reforma liturgii w Polsce była „dziełem łączącym wysiłki wielu liturgistów. Wpierw (były to) rozproszone, prywatne wysiłki jednostki, potem zainteresowania hierarchów, ich decyzje trudne nieraz, prace i współdziałania coraz skuteczniejsze i narreszcie sukces dobrej sprawy”<sup>6</sup>. Dzięki więc wysiłkowi wielu ludzi, reforma ta stała się faktem.

Przedmiotem reformy trydenckiej była troska nie tylko o godne sprawowanie liturgii przez kapłanów, o wierność prawu, przepisom, ale i o pełniejszy udział w niej wiernych, choć nie było to tak mocno podkreślane. Ważne było przygotowanie, przeżywanie, dziękczynienie po Mszy św. oraz Komunii św. Trzeba tu przyznać, że duchowni zdawali sobie sprawę z wielkości i świętości sprawowanego misterium w liturgii Mszy świętej, stąd był zwyczaj modlitewnego, długiego przygotowywania się do liturgii i dziękczynienia po jej zakończeniu. Kapłani przygotowywali

---

<sup>1</sup> P. SZCZANIECKI, *Służba Boża...*, dz. cyt., s. 143.

<sup>2</sup> Tamże, s. 143.

<sup>3</sup> Tamże, s. 145.

<sup>4</sup> Tamże, s. 147.

<sup>5</sup> Szereg pism o treści liturgicznej Mszy świętej pisali Wujek, Skarga, Jung i inni, byli oni apostołami i propagatorami *rytu rzymskiego*.

<sup>6</sup> P. SZCZANIECKI, *Służba Boża...*, dz. cyt., s. 148.



się do odprawiania Najświętszej Ofiary z wielką czcią i bardzo starannie<sup>1</sup>. Przygotowania do uczestnictwa w modlitwie mszalnej dla świeckich były bliższe i dalsze. Przygotowaniem dalszym były długie posty, milczenia, modlitwy, jałmużny i inne umartwienia. Ilekroć ktoś pragnął przyjąć Komunię świętą, korzystał ze spowiedzi<sup>2</sup>. Do Komunii przystępowali tylko nieliczni (tzw. gorliwcy). Tak ostre wymagania były często barierą niemożliwą do pokonania dla przeciętnego wierzącego człowieka, poza okresem bezpośredniego przygotowania się na śmierć, kiedy to podawano Komunię św. nawet codziennie. Dniem, w którym się komunikowano przez pobożne osoby była niedziela i każde święto. Później dozwolono przystępowania do Komunii św. w czwartek (traktując ten dzień jako eucharystyczny)<sup>3</sup>. Tak więc codzienna praktyka przyjmowania Najświętszego Sakramentu nie była znana. Bardzo skrupulatne przygotowanie do przyjęcia Ciała Jezusa, ogromny szacunek względem Eucharystii, oto cechy żywej wówczas pobożności eucharystycznej. Po przyjęciu Najświętszego Sakramentu praktykowane były bardzo długie dziękczynienia. Były to modlitwy jak też posługi ubogim<sup>4</sup>.

Msza święta przeżywana była jako dramat. Z jednej strony była to ofiara Jezusa Chrystusa, z drugiej zaś ofiara kapłana ją składającego. Odpowiedni nastrój półmrocznych kościołów, zapalone świece towarzyszące sprawowaniu liturgii oraz triumfalny krzyż w pośrodku nawy, to ważne elementy barokowego nastroju do modlitwy<sup>5</sup>. Był też zwyczaj – sięgający średniowiecza – aby podniesienie Hostii we Mszy świętej uczynić centralnym momentem liturgii eucharystycznej, podczas którego wykonywano odpowiedni śpiew. Paweł Sczaniecki zaznacza, że „oświetleniu Hostii świętej podczas Podniesienia służyły specjalne świece, splecione nieraz poczwórnice, albo nawet pochodnie”<sup>6</sup>. Tak więc, choć liturgia Mszy świętej nie była rozumiana dla prostego ludu, a modlitwy prowadzone przez kapłana były w języku

---

<sup>1</sup> W. SCHENK, *Liturgia Sakramentów Świętych*, Lublin 1962-1964, s. 95-100. Przystępują do ołtarza we włosienicy lub z „łańcuszkiem pokutnym”. Bardzo wczes rano wstawali na długą modlitwę. Byli i tacy, którzy spowiadali się przed każdą Mszą świętą.

<sup>2</sup> P. SZCZANIECKI, *Śłużba Boża...*, dz. cyt., s. 211; W. SCHENK, *Liturgia Sakramentów...*, dz. cyt., s. 95-100.

<sup>3</sup> P. SZCZANIECKI, *Śłużba Boża...*, dz. cyt., s. 219.

<sup>4</sup> Tamże, s. 220-221.

<sup>5</sup> P. SZCZANIECKI, *Msza po staremu się odprawia*, Kraków 1967, s. 123n; B. NADOLSKI, *Liturgika*, Poznań 1991, s. 67.

<sup>6</sup> P. SZCZANIECKI, *Msza po staremu...*, dz. cyt., s. 125.

łacińskim, to jednak cała oprawa liturgii wytwarzała odpowiedni nastrój, wskazywała na misterium ukryte poza zasłoną znaków, uczyła czci, szacunku, uwrażliwiała sumienia i serca na światło i tchnienie łaski bożej. Dlatego też Msza św. w tym czasie tak łatwo stawała się miejscem koncertów, same zaś teksty modlitw liturgicznych odmawiane były po cichu. „Wszędzie, gdzie dysponowano orkiestrą, chórem i solistami, tam podczas Mszy św. urządzano koncerty. Charakter pouczający Mszy św. ograniczał się do Ewangelii i kazania. Zanikła procesja z darami ofiarnymi. Komunię świętą oderwano od Mszy św. Udział wiernych we Mszy św. ograniczał się do rozważania Męki Pańskiej lub do odmawiania różańca, litanii, godzinek czy innych modlitw prywatnych”<sup>1</sup>. Wacław Schenk, określa Eucharystię sprawowaną w baroku jako *uroczystość*, w której kapłan i asysta odgrywali czynną rolę, natomiast inni wierni przyglądali się, często z daleka, tym świętym i świetnym pod względem przepychu obrzędom<sup>2</sup>.

Z tych właśnie powodów, aby przybliżyć wiernym misterium liturgii Eucharystii, koniecznym było stworzenie modlitewników, swego rodzaju przewodników, służących uczestnikom liturgii. Modlitewniki te, przeznaczone dla świeckich, zawierały różne komentarze, modlitwy, psalmy biblijne. Rozpowszechnione były w XVI wieku tzw. *brewiarzyki*, zawierające wotywnie *officia* brewiarzowe o *Matce Bożej*, o *św. Krzyżu* oraz *oficjum za zmarłych*<sup>3</sup>, które początkami sięgały średniowiecza. Modlitewniki te jednak nie docierały do wszystkich. Usiłowano więc zaangażować lud uczestniczący we Mszy świętej, przez wspólne modlitwy, rozważanie i wspólny śpiew. W okresie po trydenckim, a więc w czasie na przykład baroku, powstaje moda na kancjonały, śpiewniki i różne inne modlitewniki. Zwykle jakiś czas przed Mszą św. urządzano nabożeństwo poranne, na które składały się modlitwy i pieśni. Często kontynuowano je potem podczas mszy recytowanej<sup>4</sup>. Dlatego też, jak nie trudno się domyśleć, wśród prostego ludu cieszyła się ogromną popularnością pieśń kościelna. Zdobywa sobie ona coraz więcej miejsca w liturgii „śpiewano (pieśni) na ofertorium i Komunię świętą, czasem również na Sanctus”<sup>5</sup>. Często także do takiej formy, przez wspólny

---

<sup>1</sup> T. SINKA, *Zarys liturgiki*, Gościkowo-Paradyż 1988, s. 172; W. SCHENK, *Liturgia Sakramentów...*, dz. cyt., s. 95n.

<sup>2</sup> W. SCHENK, *Udział ludu w ofierze Mszy świętej*, Lublin 1960, s. 28.

<sup>3</sup> Tamże, s. 29.

<sup>4</sup> Tamże, s. 30.

<sup>5</sup> Tamże, s. 30.

śpiew, ograniczało się uczestnictwo wiernych w liturgii Mszy świętej. Były jednak chwile podczas sprawowanej liturgii eucharystycznej, kiedy należało przerwać śpiew pieśni. Reguły, według których należało w takich sytuacjach postępować, znajdowały się w *Kancjonale Mogunckim* z 1605 roku. Według nich trzeba było przerwać śpiew przy Ewangelii, podniesieniu i błogosławieństwie końcowym. Paweł Sczaniecki stwierdza, że „celem umożliwienia im (ludziom świeckim) uczestnictwa w liturgii wprowadzono religijne pieśni ludowe, śpiewane przede wszystkim przed i po kazaniu, następnie także w czasie ofertorium, a nawet po przeistoczeniu, na Agnus Dei i Komunię”<sup>1</sup>.

Muzyka kościelna swym przepychem (kompozycje w stylu koncertującym, napisane na zespół wokально-instrumentalny), bogactwem ładunku emocjonalnego przysłaniała całą liturgię eucharystyczną, „muzyka górowała nad liturgią, czasem powstawała jakaś dwutorowość, mianowicie tego rodzaju, że muzyka obierała sobie dowolne teksty, niezgodne z formularzem dnia, a kapłan przy ołtarzu odprowadzał, nie oglądając się na chór, nie czekając na koniec śpiewu chóru (np. Credo), albo śpiewając z prefacji i Pater noster tylko pierwsze słowa, by nie zajmować zbyt dużo czasu, tak potrzebnego muzyce”<sup>2</sup>. Ważnym przejawem niezrozumienia istoty Mszy św. nie tylko przez wiernych, ale także przez duchowieństwo, był fakt oddzielenia Komunii od całej liturgii mszalnej i tak zatraciła się ona w świadomości wiernych jako jedność z innymi obrzędami mszalnymi<sup>3</sup>. Komunii udzielano po zakończonej mszy. Stworzono nawet oddzielne nabożeństwo dla przyjmujących Komunię św. Były wszak polecenia, aby kapłani wyjaśniali ludowi obrzędy mszalne, pouczali o sakramentach, ale postulaty te żywe były w pierwszych latach po Trydencie. Z czasem rozumiano liturgię tylko w wymiarach prawnych. Liturgia coraz bardziej stawała się prawie wyłącznym dziełem duchowieństwa. „Lud praktycznie czuł się odsunięty od spraw ołtarza, toteż pobożność ludu rozwijała się w kierunku nabożeństw prywatnych”<sup>4</sup>.

Podobnie, jak w całej liturgii okresu baroku, można dostrzec też cechy typowe dla kaznodziejstwa. Kazania były przede wszystkim

---

<sup>1</sup> Tamże, s. 31; P. SCZANIECKI, *Barok w liturgii*, EK, t. II, k. 51.

<sup>2</sup> W. SCHENK, *Udział ludu...*, dz. cyt., s. 32; P. SCZANIECKI, *Barok...*, art. cyt., k. 52.

<sup>3</sup> W. SCHENK, *Udział ludu...*, dz. cyt., s. 32; W. SCHENK, *Liturgia Sakramentów...*, dz. cyt., s. 102-108.

<sup>4</sup> S. KOPEREK, *Rys historyczny rozwoju liturgii mszalnej*, w: *Msza święta*, red. W. Świerżawski, Kraków 1993, s. 59; P. SCZANIECKI, *Barok w liturgii*, EK, t. II, k. 50-52.

bardzo długie, często nawet uważano je „za odrębną, samodzielną część nabożeństwa i wygłaszano je przed Mszą św., albo w ogóle poza liturgią”<sup>1</sup>. W kazaniach nadużywano symboliki i alegorii. Im bardziej było zaskakujące i szokujące w swojej treści, tym lepiej spełniało swoją rolę. Jak zauważa ks. Mieczysław Brzozowski, bardzo popularne było „conchetto”. „Kaznodzieja uważał, iż jednym z zasadniczych jego zadań jest, aby nie przedstawiać żadnego problemu popolicie”<sup>2</sup>. Jednym ze środków kaznodziejskich były często stosowane aluzje, porównania, figury retoryczne. Ważną cechą dobrego kaznodziei była erudycja. Zadaniem jego było zaszokowanie słuchacza ogromem i różnokierunkowością swej wiedzy, a więc znajomością Biblii i pism Ojców Kościoła oraz kultury antycznej, historii powszechnej i przyrodoznawstwa<sup>3</sup>. Zawsze posługiwano się obrazem. Kazanie przez to stawało się lepiej zrozumiałe dla słuchaczy. Wśród rodzajów i treści kazań barokowych brakło miejsca na homilię, a więc na słowo wiążące teksty biblijne z liturgią i życiem codziennym. Homilia przeżywała wówczas kryzys. Pismo św. stanowi „ilustrację swobodnego toku myśli kaznodziei. Z punktu widzenia kerygmatycznego jest to fakt najbardziej smutny”<sup>4</sup>. Popularne są kazania: analityczne, katechizmowe (choć bardzo rzadkie), swobodne kazania tematyczne (o grzechach, cnotach), jak również niedzielne. Mimo zaleceń soboru trydenckiego, brak było wówczas homilii i szerszego zakresu objaśnienia obrzędów świętej liturgii<sup>5</sup>. Wśród kapłanów głoszących kazania w katedrze na Wawelu, w okresie baroku, na wspomnienie zasługują: ks. Szymon Starowski (1588-1656), ks. Szymon Makowski (ok. 1612-1683) oraz o. Dominik Frydrychowicz (1647-1718).

Barok, cechuje niewątpliwie ożywienie religijności osobistej. Jedną z form tej pobożności jest z całą pewnością kult eucharystyczny i pobożność eucharystyczna. Powodem do takiego stanu rzeczy jest liturgia, która jest niedostępna i niezrozumiała dla wiernych, przez swoje bogactwo, przepych, a zwłaszcza przez nieznaną już niestety język łaciński. W tej pobożności eucharystycznej przejawiała się wiara Kościoła w rzeczywistą i trwałą obecność Jezusa Chrystusa w Najświęt-

---

<sup>1</sup> W. SCHENK, *Udział ludu...*, dz. cyt., s. 32.

<sup>2</sup> M. BRZozowski, *Teoria kaznodziejstwa (wiek XVI-XVIII). Dzieje teologii katolickiej w Polsce*, t. II, red. M. Rechowicz, Lublin 1975, s. 400.

<sup>3</sup> Tamże, s. 401.

<sup>4</sup> Tamże, s. 403.

<sup>5</sup> S. KOPEREK, *Rys historyczny...*, art. cyt., s. 59.

szym Sakramencie. Barok prawdę tę wypowiadał przez całe bogactwo muzyki i śpiewów związanych z liturgicznymi obchodami świąt i procesji Bożego Ciała, jak też przez propagowanie nabożeństw adoracyjnych. I choć Uroczystość Bożego Ciała powstała w wiekach średnich, to prawdziwy rozwój osiągnęła w okresie baroku. W tej epoce kształtują się ogromne procesje do czterech ołtarzy, modlitwy i bogate śpiewy eucharystyczne. W baroku, szczególnie w XVIII wieku, procesje Bożego Ciała urządzano z wielką wystawnością i przepychem. Święto to cieszyło się szczególnym uprzywilejowaniem. W uroczystych procesjach udział brali wierni ubrani w stroje regionalne. Podczas śpiewania pieśni przygrywały orkiestry. Dzieci sypały kwiaty. Lud wierny niośł świece, feretrony, sztandary i poduszki z eucharystycznymi emblematami<sup>1</sup>. „To święto było triumfalnym pochodem Chrystusa Pasterza, prowadzącego lud chrześcijański”<sup>2</sup>. Procesjami uświetniano najpierw dni oktawy Bożego Ciała, następnie niedziele, później także pierwsze niedziele miesiąca, święta parafialne oraz inne uroczystości religijne. Największe urządzano w wielkie święta: Wielkanoc, Zesłanie Ducha Świętego, Wszystkich Świętych i Boże Narodzenie<sup>3</sup>. Ta wielka popularność procesji eucharystycznych wpłynęła na to, że barok nazwano w końcu wiekiem procesji<sup>4</sup>.

Bardzo rozwinęło się w okresie baroku nabożeństwo czterdziestogodzinne. „Gdy w XVI w. wprowadzono to nabożeństwo, niewątpliwie wzorowano się na starochrześcijańskim czuwaniu w kościele od pamiętki śmierci Chrystusa do zmartwychwstania”<sup>5</sup>. Pojawia się ono ok. 1530 roku w Mediolanie, są z nim związane odpusty. Od wieku XVII rozpowszechnia się to nabożeństwo w całym Kościele. Powstało z całą pewnością jako wynik ówczesnej, charakterystycznej dla tej epoki, pobożności eucharystycznej. Podczas tego nabożeństwa adorowano Najświętszy Sakrament<sup>6</sup>. Wówczas uwielbienie oddawane Chrystusowi w Eucharystii, było połączone z wynagrodzeniem za zniewagi Naj-

---

<sup>1</sup> T. SINKA, *Zarys liturgiki...*, dz. cyt., s. 70; Z. ZALEWSKI, *Święto Bożego Ciała w Polsce do wydania Rytuału Piotrkowskiego. Studia z dziejów liturgii w Polsce*, red. M. Rechowicz, W. Schenk, Lublin 1973, s. 97n.

<sup>2</sup> P. SZCZANIECKI, *Barok w liturgii*, EK, t. II, s. 52.

<sup>3</sup> W. BOMBA, *Kult Eucharystii poza Mszą świętą*, w: *Msza święta*, red. W. Świeżawski, Kraków 1993, s. 333.

<sup>4</sup> Tamże, s. 52.

<sup>5</sup> Tamże, s. 334; P. SZCZANIECKI, *Barok w liturgii*, EK, t. II, k. 51.

<sup>6</sup> P. SZCZANIECKI, *Barok w liturgii*, EK, t. II, k. 51.

świętszego Sakramentu. Kolejną formą adoracji Najświętszego Sakramentu była tzw. *wieczysta adoracja* – wystawienie trwające cały dzień, a często i całą noc. Najbardziej popularnym naczyniem liturgicznym, w którym wystawiano Najświętszy Sakrament do adoracji, była tzw. monstrancja promienista. Miała ona symbolizować Chrystusa, który jest „Światłem świata” (J 8, 12). To także z tego okresu pochodzi tzw. tron ołtarzowy dla Najświętszego Sakramentu. Był on ściśle złączony z tabernakulum, symbolizując w ten sposób wspólnotę Boga z człowiekiem<sup>1</sup>. Z tego okresu pochodzą również zgromadzenia zakonne poświęcające się szczególnie dla adoracji Eucharystii, jak na przykład Adorantki Najświętszego Sakramentu. Jest to także czas powstania Bractwa Najświętszego Sakramentu, które gromadziło ludzi poświęcających swój czas, by adorować Najświętszy Sakrament<sup>2</sup>.

GRZEGORZ GERWAZY GORCZYCKI  
– KAPŁAN, LITURGISTA I MUZYK

Wacław Schenk zapisał kiedyś, że „zamyśl liturgiczny człowieka epoki baroku był wprawdzie słaby, ale pobożność ludu znajdowała żywe pole w innych formach kultu, jak: pielgrzymki (kalwarie pochodzą z tego czasu), bractwa, procesje, nabożeństwa ludowe”<sup>3</sup>. Mimo pewnej – choć tak minimalnej – próby zbliżenia liturgii do ludu po soborze trydenckim (poprzez zobowiązania plebanów do objaśniania ludowi Mszy św.), mimo adaptacji tejsze reformy w różnych krajach, także w Polsce, uwzględniającej miejscowe tradycje, liturgia epoki baroku, pełna bogactwa i przepychu, była w zasadzie niezrozumiała dla prostego wierzącego człowieka. Dlatego lud przychodzący na Mszę św. i inne nabożeństwa, modlił się prywatnie, czy też chętnie włączał się w śpiew powstających wtedy nowych pieśni w języku ojczystym<sup>4</sup>. Mimo pewnych przesunięć akcentu w liturgii: Komunia poza Eucharystią, długie kazania barokowe, modlitwy wspólnotowe na drugim planie, barok był na swój sposób wyrazem bardzo żywiołowej wiary i służył pogłębieniu pobożności, chociaż ta pobożność szła bardziej w kierunku prywatnym niż wspólnotowym. Niewątpliwie ożywienie kultu Eucharystii w konsekwencji

---

<sup>1</sup> Tamże, k. 51.

<sup>2</sup> W. BOMBA, *Kult Eucharystii...*, art. cyt., s. 335; P. SZCZANIECKI, *Barok w liturgii*, EK, t. II, k. 52.

<sup>3</sup> W. SCHENK, *Udział ludu...*, dz. cyt., s. 34.

<sup>4</sup> P. SZCZANIECKI, *Barok w liturgii*, EK, t. II, s. 52.

prowadziło do częstszej Komunii św. Czas baroku, choć nie był czasem liturgii ludu – bo i nie mógł nim być – to przecież u tych ludzi, ożywiając w nich wiarę i kult obecnego Jezusa Chrystusa w Najświętszym Sakramencie, budził pragnienie Jego przyjęcia. Prowadził więc pośrednio do właściwego źródła życia. Czas baroku był także okresem rozkwitu muzyki kościelnej, w której kompozytorzy, przez całe bogactwo swojego geniuszu, wyrażali autentycznie swoją wiarę.

W tym czasie narodził się, żył i tworzył ks. Grzegorz Gerwazy Gorczycki i tej właśnie liturgii służył. I dlatego trzeba było nakreślić ów rys historyczny, bowiem nie można zrozumieć człowieka i jego życia w oderwaniu od jego epoki, środowiska i miejsca, w którym żył. Teraz należy podjąć próbę systematyzacji tego, co zostało napisane o Gorczyckim, a także, co stworzył ks. Gorczycki jako kapłan, duszpasterz, liturgista i kompozytor, dyrygent – muzyk.

### Formacja teologiczna i muzyczna

Grzegorz Gerwazy Gorczycki urodził się ok. 1665 roku w Bytomiu (Rozbarku) na Śląsku, jako syn Adama i Anny Gorzyców. W tamtym czasie Bytom należał terytorialnie do Królestwa Czech, zaś w ramach organizacji kościelnej, do diecezji krakowskiej<sup>1</sup>. Początkowe nauki pobierał on w miejscowej szkole parafialnej. Następnie udał się do Pragi, gdzie zapisał się na uniwersytet. Tam też ukończył studia filozoficzne. Pasją życiową Grzegorza była muzyka, dlatego będąc na studiach filozoficznych w Pradze, równocześnie studiował muzykę. Prawdopodobnie studiował też we Wiedniu. Poszukiwania piękna i mądrości Gorczycki nie ograniczył tylko do filozofii i muzyki. W tym szukaniu dróg prowadzących do realizacji swego życia, Gorczycki sięgnął nie tylko do filozofii i muzyki, ale także do światła wiary. Gdy rozpoznał w tym świetle powołanie kapłańskie, powrócił do diecezji krakowskiej i wstąpił do seminarium duchownego w Krakowie, które w owym czasie mieściło się na Wawelu<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> B. PRZYBYSZEWSKI, *Grzegorz Gerwazy Gorczycki jako kapłan katedry krakowskiej*, w: *Dialog Kościoła z kulturą*, red. S. Misiniec, Kraków 1986, s. 125; G. MIZGALSKI, PEMK, s. 181.; Z. M. SZWEJKOWSKI, *Gorczycki*, EM, t. III, red. E. Dziębowska, Kraków 1987, s. 395; K. MROWIEC, *Barok w muzyce*, EK, t. II, s. 54, A. WARDECKA-GOŚCIŃSKA, *Gorczycki*, EK, t. V, Lublin 1989, s. 1297-1298; B. PRZYBYSZEWSKI, *Fabrica Ecclesiae Cracoviensis*, t. XIV, Kraków 1993, s. 34.

<sup>2</sup> S. WYSOCKI, *Seminarium zamkowe w Krakowie*, Lwów 1910; *Gorczycki jako kapłan katedry krakowskiej*, w: *Dialog Kościoła z kulturą*, red. S. Misiniec, Kraków 1986, s. 125.

Jak zaznacza Bolesław Przybyszewski: „przygotowania do kapłaństwa ukończył uzyskaniem stopnia licencjata świętej teologii”<sup>1</sup>. W lutym 1692 roku przyjął święcenia diakonatu, a w marcu tegoż samego roku święcenia kapłańskie. Święceń udzielał mu, w katedrze na Wawelu, krakowski biskup sufragan, a późniejszy prymas Stanisław Szembek († 1721). Po ukończeniu seminarium i otrzymaniu święceń rozpoczął pracę kapłańską. Jako prowizję otrzymywał utrzymanie w seminarium<sup>2</sup>. Po jakimś czasie udał się do Chełmna, gdzie w nowo założonej Akademii wykładał retorykę oraz poetykę<sup>3</sup>. Po dwóch latach powrócił do Krakowa, gdzie otrzymał posadę wikarego w katedrze na Wawelu, oczywiście po złożeniu odpowiednich dokumentów i egzaminu<sup>4</sup>.

### Posługa duszpasterska

Grzegorz Gorczycki był wikariuszem katedralnym od 1696 roku. Po ukończonym okresie próby, kapituła katedralna mianowała go penitencjarzem katedralnym. Do jego obowiązków należało spowiadanie: trzy razy w tygodniu po dwie godziny oraz w niedziele i święta na wszystkich nabożeństwach. Podania mówią, że jako spowiednik był wyrozumiały i dobry, ale równocześnie wymagający i surowy. Po kilkunastu latach takiej pracy obdarzono go godnością prepozyta kościoła szpitalnego pod wezwaniem Bożego Miłosierdzia na ówczesnym Smoleńsku w Krakowie. Do niego odtąd należała opieka nad chorymi w przykościelnym szpitalu. Jak bardzo pasowała ta nominacja do osoby ks. Gorczyckiego, pisze Bolesław Przybyszewski, „tytuł prepozyta Bożego Miłosierdzia doskonale harmonizował z Gorczyckim, kapłanem, którego tak bardzo wyróżniała działalność w dziedzinie miłosierdzia. Swe miłosierne serce okazywał ubogim, mieszkającym w szpitaliku złączonym z jego prebendą”<sup>5</sup>. Jego duszpasterska praca

---

<sup>1</sup> B. PRZYBYSZEWSKI, *Grzegorz Gerwazy Gorczycki...*, art. cyt., s. 125; Z. M. SZWEYKOWSKI, *Gorczycki*, EM, t. III, s. 395; A. WARDĘCKA-GOŚCIŃSKA, *Gorczycki*, EK, t. V, s. 1298.

<sup>2</sup> B. PRZYBYSZEWSKI, *G. G. Gorczycki...*, art. cyt., s. 126.

<sup>3</sup> Tamże, s. 127; *Gorczycki*, PEMK, red. G. Mizgalski, Poznań-Warszawa-Lublin 1959, s. 181.

<sup>4</sup> Gorczycki musiał dostarczyć dokument prawego pochodzenia, świadectwo święceń kapłańskich i poddać się egzaminowi ze śpiewu; B. PRZYBYSZEWSKI, *Grzegorz Gerwazy Gorczycki jako kapłan katedry krakowskiej*, art. cyt., s. 127; *Gorczycki*, PEMK, red. G. Mizgalski, s. 181; FEC, red. B. Przybyszewski, t. XIV, cz. 1, s. 34.

<sup>5</sup> B. PRZYBYSZEWSKI, *Grzegorz Gerwazy Gorczycki...*, art. cyt., s. 125.



jako „ojca ubogich i biednych”, rozpoczęła się już nieco wcześniej, kiedy to, po powrocie z Chełmna, na Wawelu zasłynął jako opiekun więźniów, którzy odbywali kary w lochach baszt wawelskich. Ilekroć kapituła chciała z okazji świąt okazać miłosierdzie więźniom, zawsze do tego zadania wybierano ks. Gorczyckiego, zwanego, „najbardziej miłosiernym w zespole penitencjarzy katedralnych”<sup>1</sup>. Nie był człowiekiem dbającym tylko o dobro ciała (wyżywienia) dla potrzebujących. Był bardzo gorliwym kapłanem, „wiedziony był Gorczycki pragnieniem zdobywania nowych dusz dla chrześcijaństwa”<sup>2</sup>. Chętnie przyjmował na rozmowy tych, którzy przechodzili na wiarę katolicką (zwłaszcza zaś Żydów). Musiał Gorczycki cieszyć się dużym szacunkiem u biskupa diecezji krakowskiej, bowiem bp Konstanty Felicjan Szaniawski († 1732), desygnował go na egzaminatora prosynodalnego<sup>3</sup>. Często śpieszył współbraciom z pomocą materialną, szczególnie ubogim, potrzebującym pomocy. Ponadto, „jeśli widział u kogoś pilną potrzebę, chętnie pożyczał ze swych zasobów pieniężnych”<sup>4</sup>. W 1706 roku, właściciele miasta Skalbmierza oraz wikariusze wawelscy zaproponowali ks. Grzegorza Gorczyckiego na stanowisko kanonika skalbmierskiego<sup>5</sup>. Kanonia ta niewiele jednak zmieniła w jego życiu, bowiem dalej pozostał w Krakowie, tutaj żył, służył bliźnim jako kapłan i czuwał nad muzyką w katedrze na Wawelu.

Ks. Grzegorz Gerwazy Gorczycki zmarł – jak głosi napis na pomsiernym epitafium w królewskiej katedrze na Wawelu – dnia 30 kwietnia 1734 roku w Krakowie<sup>6</sup>. Miejsce jego pochówku do dziś nie jest jasno określone. Wszystko jednak wskazuje na to, że „pochowany został w kościółku Bożego Miłosierdzia gdzie był prepozytem lub też

---

<sup>1</sup> B. PRZYBYSZEWSKI, *G. G. Gorczycki...*, art. cyt., s. 130; *FEC*, red. B. Przybyszewski, t. XIV, cz. 1, s. 34.

<sup>2</sup> B. PRZYBYSZEWSKI, *Grzegorz Gerwazy Gorczycki...*, art. cyt., s. 130; *FEC* red. B. Przybyszewski, t. XIV, cz. 1, s. 34.

<sup>3</sup> „Obowiązkiem egzaminatora było sprawdzanie wiadomości teologicznych kandydatów na proboszczów, a czasem kandydatów do święceń kapłańskich”. B. PRZYBYSZEWSKI, *Gorczycki...*, art. cyt., s. 131; *AKK*, nr 20, k. 507.

<sup>4</sup> B. PRZYBYSZEWSKI, *Grzegorz Gerwazy Gorczycki...*, art. cyt., s. 130.

<sup>5</sup> A. CHYBIŃSKI, *Grzegorz Gerwazy Gorczycki*, „Muzyka Kościelna” 1928, s. 10; *FEC*, t. XIV, cz. 1, red. B. PRZYBYSZEWSKI, s. 34.

<sup>6</sup> B. PRZYBYSZEWSKI, *Krótki zarys dziejów diecezji krakowskiej*, t. II, Kraków 1993, s. 117-118; A. SZWEYKOWSKA, *Kapela Katedry w ostatnich latach działalności Gorczyckiego*, *Muzyka*, t. II, s. 31; Z. M. SZWEYKOWSKI, *Gorczycki*, *EM*, t. III, s. 396; *FEC*, t. XIV, cz. 1, red. B. Przybyszewski, s. 35.

w katedrze na Wawelu, co byłoby niezwykle przywilejem<sup>1</sup>. Ta druga ewentualność nie jest pewna. Tym bardziej, że nie ma o tym żadnej wzmianki. Jest jednak pewne, że ks. Gorczycki, był wspaniałym księdzem jako duszpasterz, penitencjarz, ale także był wybitnym muzykiem. Jego „wiedza teologiczna i mądrość Gorczyckiego, gorliwość w wypełnianiu obowiązków powołania, miłosierne serce, wiara w ludzi i dobroć, dążenie do pokoju, stały się słuszną podstawą do tego, że go nazwano *gemma sacerdotum* – klejnotem duchowieństwa krakowskiej diecezji<sup>2</sup>”.

### Kompozytor, dyrygent i liturgista

Dobre i gruntowne wykształcenie muzyczne Grzegorz Gorczycki otrzymał w Pradze. Tam studiował na Uniwersytecie, który ukończył w 1683 roku. Po przyjeździe do Polski i ukończonych studiach teologicznych, przez dwa lata przebywał w Chełmnie, pracując w nowo założonej Akademii. Ale właściwie całe swoje życie poświęcił katedrze na Wawelu. W 1694 roku Gorczycki przyjął funkcję wikariusza katedralnego i w ten sposób rozpoczął się jego głęboki, bo aż do śmierci trwający związek z katedrą królewską na Wawelu. To właśnie tu, jako artysta wszedł w całe dziedzictwo piękna muzyki, przez wieki kultywowanej. W tych czasach działali w katedrze na Wawelu prebendarze przy Kaplicy Zygmuntońskiej zwani Rorantystami. Tworzyli podwójny kwartet z dyrygentem. Do ich obowiązku należało śpiewanie w każdym dniu „Mszy o Zwiastowaniu Najświętszej Maryi Pannie”, w Kaplicy Zygmuntońskiej<sup>3</sup>. Od roku 1612 działała też kapela katedralna. Powołał ją do istnienia aktem erekcyjnym bp Marcin Szyszkowski (1504-1630)<sup>4</sup>. Właśnie na tym miejscu pracy dał się Gorczycki poznać jako *artis musices gnarus et compositor*, czyli jako doskonały znawca muzyki i kompozytor<sup>5</sup>. W dniu 10 października 1698 roku, kapituła krakowska oddała kierownictwo kapeli katedralnej w ręce ks. Gorczyckiego, który kie-

---

<sup>1</sup> A. SZWEYKOWSKA, *Kapela Katedry w ostatnich latach działalności Gorczyckiego*, Muzyka, t. II, s. 27-36; B. PRZYBYSZEWSKI, G. G. *Gorczycki...*, art. cyt., s. 26.

<sup>2</sup> B. PRZYBYSZEWSKI, G. G. *Gorczycki...*, art. cyt., s. 133; *FEC*, t. XIV, cz. 1, red. B. Przybyszewski, s. 35.

<sup>3</sup> B. PRZYBYSZEWSKI, G. G. *Gorczycki...*, art. cyt., s. 128.

<sup>4</sup> Kapela miała liczyć 30 śpiewaków i instrumentalistów, w rzeczywistości liczyła najwyżej 26; B. PRZYBYSZEWSKI, *Gorczycki...*, art. cyt., 12; B. PRZYBYSZEWSKI, *Krótki zarys dziejów...*, dz. cyt., s. 83-90; *FEC*, red. B. Przybyszewski, s. 34.

<sup>5</sup> B. PRZYBYSZEWSKI, *Grzegorz Gerwazy Gorczycki...*, art. cyt., s. 128.

rował nią do końca swego życia<sup>1</sup>. Był on ostatnim wielkim twórcą baroku. Jego dorobek twórczy obejmował 44 kompozycje<sup>2</sup>. Choć nie wszystkie są odnalezione, być może więc, że kompozycji tych jest zdecydowanie więcej. Jak zauważa Zygmunt Szweykowski, „po nowych odkryciach kompozycji wokalnie-instrumentalnych Gorczyckiego, widzi się w nim chętnie artystę bardzo nowoczesnego, podczas gdy wcześniej uważano go za konserwatystę”<sup>3</sup>. Był z całą pewnością muzykiem, żyjącym duchem swej epoki, a więc baroku. Analizując jednak muzykologicznie jego kompozycje widać, że tworzył w ogromnym wyczuciu sakralnym. Może i do niego pasowało by określenie „mystyka dźwięku”. Wiadome jest przecież, że I połowa XVIII w. to dla muzyki religijnej okres powrotu do tradycji szkoły rzymskiej z wieku XVI. Dlatego też Gorczycki pisał swoje utwory w tzw. *stile antico*, a więc na zespół *a capella*. Wiązało się to z powrotem, w technice kompozytorskiej, do ściślejszej wiedzy kontrapunktycznej<sup>4</sup>.

Istnieją przypuszczenia, że ks. Gorczycki zaczął komponować jeszcze podczas studiów w Pradze, lecz z tego okresu nie zachowały się żadne utwory. Najstarszą natomiast datą zachowaną na rękopisie jest rok 1694 i dotyczy utworu *Tota pulchra*, poświęconego Najświętszej Maryi Pannie. Cała twórczość Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego była przeznaczona dla Wawelu i tam wykonywana. Nie ma bowiem dowodów, że Gorczycki pisał na zamówienia spoza środowiska katedry, ale też nie można takich zamówień wykluczyć. Muzyka jego w *stile antico* to kompozycje *a capella*, z dodanym (nie zawsze) *basso continuo*. Bardzo istotnym był wpływ XVI-wiecznej szkoły rzymskiej z G. P. Palestriną na czele, częste wprowadzenie chorału jako podstawy, lub w głosie tenoru

---

<sup>1</sup> *FEC*, t. XIV, cz. 1, red. B. Przybyszewski, s. 34; A. SZWEYKOWSKA, *Kapela Katedry w ostatnich latach działalności Gorczyckiego*, Muzyka, t. II, Kraków 1990, s. 27-36; A. WARDEŃKA-GOŚCIŃSKA, *Gorczycki*, EM, s. 1298.

<sup>2</sup> Podaję liczbę kompozycji według obecnego, najnowszego katalogu, zawartego w serii wydawniczej pt. *Muzyka polska w dokumentacjach i interpretacjach*, t. I: *Grzegorz Gerwazy Gorczycki*, Kraków 1986.

<sup>3</sup> *Muzyka polska w dokumentacjach i interpretacjach*, t. I: *Grzegorz Gerwazy Gorczycki*, Kraków 1986, s. 7.

<sup>4</sup> To myślenie kontrapunkcyjne u Gorczyckiego jest przyczyną powstania wielu ciekawych akordów; K. MROWIEC, *Bas cyfrowany w kompozycjach Gorczyckiego*, *Muzyka...*, t. II, s. 98-99.

jako *cantus firmus*<sup>1</sup>. Można powiedzieć, że G. P. da Palestrina był wzorem dla Gorczyckiego w muzycznym naśladownictwie. W swoich kompozycjach Grzegorz nawiązuje także do polskich pieśni religijnych<sup>2</sup>. Chodzi tutaj zwłaszcza o msze *a capella: Missa Paschalis* i *Missa Rorate*. W *stile moderno* Gorczycki komponował muzykę wokalo-instrumentalną. Po mistrzowsku operował kompozytor stylem koncertującym. Są to utwory: trzy koncerty, litania oraz dwa rozbudowane utwory cykliczne. Nie były to jednak utwory ściśle koncertowe, ale o przeznaczeniu użytkowym. Pisał je bowiem na uświetnienie konkretnych nabożeństw. Dlatego, „wielkim nieporozumieniem jest przypisywanie im niekiedy charakteru koncertowego”<sup>3</sup>. Widać jak bardzo Gorczycki zastanawiał się nad tekstem, który wykorzystał później w kompozycji. Decydowało to też o doborze środków technicznych do realizacji dzieł, „treść tekstu, a tym samym traktowanie słowa jest przez kompozytora (Gorczyckiego) głęboko przemyślane: nadawana jest mu odpowiednia linia melodyczna, tempo, słowo podkreślone jest koloraturą, solową obsadą, pauzą generalną itp.”<sup>4</sup>

Jego twórczość, to efekt wielu zbieżnych ze sobą sytuacji życiowych, doświadczeń, a także geniuszu muzycznego, którym mógł się szcycić ów kanonik skalbmierski. „Gorczycki chłonał swe pierwsze wrażenia i zdobywał podstawowe wiadomości muzyczne na Śląsku, wypracowywał styl komponowania w ostatnich dekadach XVII wieku w Pradze czeskiej i w Wiedniu, by skonfrontować go później z zastanym repertuarem kapeli katedralnej na Wawelu; nie bez znaczenia

---

<sup>1</sup> *Muzyka polska w dokumentacjach i interpretacjach*, t. I: Grzegorz Gerwazy Gorczycki, Kraków 1986, s. 8; R. POŚPIECH, *Polska pieśń kościelna jako źródło inspiracji w Missa Paschalis i Missa Rorate I Gorczyckiego*, *Muzyka*, t. II, s. 65-76.

<sup>2</sup> Popularne w owym czasie było czerpanie dla źródła materiału melodycznego kompozycji religijnych, z polskich ludowych pieśni. Z. M. Szweykowski, *Gorczycki*, EM, t. III, s. 399.

<sup>3</sup> *Muzyka polska w dokumentacjach i interpretacjach*, t. I: Grzegorz Gerwazy Gorczycki, Kraków 1986, s. 8.

<sup>4</sup> *Conductus funebris* – nabożeństwo żałobne ma przyciszony, ujednolicony nastrój. *Laetatus sum* – teksty radosne – posłużył się całym bogactwem barw, różnorodnością zespołu; *Muzyka polska w dokumentacjach i interpretacjach*, t. I: Grzegorz Gerwazy Gorczycki, Kraków 1986, s. 8; T. JASIŃSKI, *Takt i słowo jako elementy porządkujące przebieg struktury wielogłosowej w twórczości motetowej a capella Gorczyckiego*, *Muzyka*, t. II, s. 135-148; M. KUMALA, *Korelacje tekstu i muzyki w Completorium Gorczyckiego*, *Muzyka*, t. II, s. 149-159; E. ORŁOWSKA-STORKAAS, *Refleksje na temat muzyki i słowa w Conductus Funebris Gorczyckiego*, *Muzyka*, t. II, s. 161-173.

mogła być i jego późniejsza podróż do Rzymu”<sup>1</sup>. Jego osobowość twórcza kształtowała się zatem wśród bardzo bogatych doświadczeń. Był zatem kompozytorem wśród siebie współczesnych bardzo wielkim i dlatego otrzymał tytuł „magnae artis musicae”. „Gorczycki był ostatnim kompozytorem staropolskim, posiadającym tak wysokie i wszechstronne wykształcenie zarówno muzyczne jak i ogólne. Jest ostatnim wielkim talentem polskiego muzycznego baroku”<sup>2</sup>.

\*

W kwietniu 2002 roku minęła 268 rocznica śmierci kapłana diecezji krakowskiej i muzyka epoki baroku Grzegorza Gerwazyego Gorczyckiego, który słusznie nazwany został przez potomnych „perłą kapłańskiego stanu”. Był duchownym i muzykiem zarazem. Dał się on poznać, jako dobry znawca teologii i duchowości, był przecież przez długie lata penitencjarzem katedralnym i egzaminatorem diecezjalnym. Jako kapłan pełnił dzieła miłosierdzia. Jako muzyk zasłynął w swoich wielkich kompozycjach i prowadzonych przez siebie zespołach muzycznych katedry wawelskiej. Z całą pewnością to, co stworzył ks. Gorczycki, żywe jest po dzisiaj i nie tylko zachwyca pięknem, ale pomaga w modlitwie, w sprawowanej liturgii. I choć jego kompozycje nie są tak popularne, jak dzieła współczesnych mu: J. S. Bacha czy G. F. Haendla, to jednak są utworami bardzo znaczącymi dla „skarbcza muzyki kościelnej” (KL 112). Są to dzieła stworzone dla oddania chwały Panu Bogu, przeznaczone do wykonywania podczas sprawowanej liturgii.

Na kartach historii Kościoła na krakowskiej ziemi zaznaczył się ks. Grzegorz Gerwazy Gorczycki jako kapłan i muzyk. Kapłan mądry i wykształcony i to nie tylko w teologii i filozofii, ale i w dziedzinie muzyki. To on stworzył ów niezwykły barokowy klimat muzyczny w katedrze na Wawelu. Dzięki jego twórczości katedra wawelska rozbrzmiewała muzyką, chwalałą Boga. Trzeba to mocno podkreślić, że starał się on w swoim życiu dokonać tej niezwykłej syntezy, a mianowicie połączyć dwie wielkie wartości: służbę kapłańską i służbę muzyce. Ta życiowa harmonia kapłaństwa, muzyki i śpiewu wyrastała nie tylko z talentu, ale i z głębi życia duchowego ks. Gorczyckiego. Jako kapłan i teolog znał i kochał liturgię, jako muzyk umiał całe bogactwo muzyki baroku

---

<sup>1</sup> *Muzyka polska w dokumentacjach i interpretacjach*, t. I: Grzegorz Gerwazy Gorczycki, Kraków 1986, s. 8.

<sup>2</sup> Z. M. SZWEYKOWSKI, *Gorczycki*, EM, t. III, s. 400.

wpleść w liturgię sprawowaną w królewskiej katedrze. Wydaje się, że Gorczycki pozostaje wyzwaniem i dla współczesnych artystów – muzyków i kompozytorów utworów religijnych – do tego, by nie tylko tworzyli muzykę sakralną, lecz żyli tymi prawdami, które przekazują za pośrednictwem sztuki. Wówczas ta muzyka stanie się pełnym, głębokim, autentycznym przekazem wiary i całego bogactwa sztuki, bożego piękna, bożej sztuki. Będzie bowiem bliska ideałowi obrazu, odbicia najwyższego Piękną, którym jest sam Bóg. Tak, jak człowiek stworzony na obraz boży, im bliżej jest Boga, tym bardziej staje się piękniejszym i czytelniejszym Jego obrazem, tak też i dzieło człowieka, a zwłaszcza sztuka i muzyka bliska Bogu, poprzez serce artysty stanie się bliższa odwiecznego Piękną, stanie się zarazem pomostem zbliżającym człowieka do Boga, stworzenie do swego Stwórcy, spragnionego prawdy, dobra i piękna – do jego odwiecznego Źródła. Artysta, muzyk stanie się niejako „kapłanem”, który otwiera ludziom poprzez muzykę serca na Boga, a tym samym te serca uszlachetnia, czyni je piękniejszymi. I chyba w tym zawiera się najgłębszy sens, sztuki – muzyki, sens jaki rozumiał, którym żył ks. Grzegorz Gerwazy Gorczycki.

Tak więc, studium muzyki i dbałości o piękno liturgii w życiu Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego może również pomóc nam, dzisiaj odczytać intencje soboru watykańskiego II, który w Konstytucji *Sacrosanctum Concilium* poświęcił cały szósty rozdział muzyce sakralnej, podkreślając, że „śpiew kościelny, związany ze słowami jest nieodzowną oraz integralną częścią uroczystej liturgii” (KL 112).

Kraków

KS. ROBERT TYRAŁA

## **KOMENTARZE – REFLEKSJE – MATERIAŁY DUSZPASTERSKIE**

---

ks. Stanisław Włodarczyk

### **„SKĄD ZNA ON PISMA, SKORO SIĘ NIE UCZYŁ?” (J 7, 15)**

Do podjęcia powyższego problemu, który nurtował już rodaków i słuchaczy Jezusa, o czym świadczy zacytowany w tytule tekst z J 7, 15 (por. Mk 6, 2; Mt 13, 54; Łk 4, 22), skłania to, że i dzisiaj wielu