

COMMUNIONES MSZALNE DAWNIEJ I DZIŚ

Słowa kluczowe: *communio*, antyfony na Komunię, *Proprium Missae*, muzyka liturgiczna, *Communiones totius anni*, Mikołaj Zieleński

Key words: *communio*, antiphon ad communionem, Mass Proper, liturgical music, *Communiones totius anni*, Mikołaj Zieleński

Schlüsselwörter: *communio*, Kommunionvers, *Proprium Missae*, liturgische Musik, *Communiones totius anni*, Mikołaj Zieleński

Communio jako liturgiczny śpiew, wykonywany podczas rozdzielania Komunii świętej, należy wraz z introitem¹ i ofertorium² do mszalnych śpiewów zmiennych Mszy (*Proprium Missae*)³. Jego dzieje oraz proces ewolucji w liturgii Kościoła doczekały się już opracowań naukowych. Badania nad całym istniejącym repertuarem greckich i słowiańskich *communiones*, zachowanych w bizantyjskich, ruskich i mołdawskich manuskryptach (XII–XVI w.) podjął Dimitri Conomos⁴. Opracowania Simona Harris, w tym jego obszerna monografia pt. *The Communion Chants of the Thirteenth-Century Byzantine Asmatikon*, dotyczą kolekcji śpiewów komunijnych z XII i XIII w. jako podstawy do porównań tradycji muzycznych południowych Włoch i Bizancjum. Są także dowodem na niejednoznaczności i rozbieżności modalne⁵. Badania nad kształtowaniem się cyklu *communiones* repertuaru frankońsko-rzymskiego podjął

* Ks. dr Piotr Towarek – muzykolog, liturgista; profesor muzyki kościelnej i liturgiki w Wyższym Seminarium Duchownym w Elblągu, redaktor naczelny „Studiów Elbląskich” (2017–); autor monografii: *Egzorcyzm. Historia, liturgia, teologia*, Olsztyn 2008 (2013).

¹ Zob. P. Towarek, *Znaczenie i funkcje introitu mszalnego*, *SE* 14(2013), s. 359–370.

² Zob. P. Towarek, *Ofertorium mszalne wczoraj i dziś*, *SE* 19(2018), s. 207–226.

³ Zob. H. Hucke, M. Huglo, *Communion*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 4, London 1980, s. 591–594; I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2000, s. 336–240.

⁴ D. Conomos, *Communion Chants in Magna Graecia and Byzantium*, „Journal of the American Musicological Society” 33(1980)2, s. 241–263; D. Conomos, *The Late Byzantine and Slavonic Communion Cycles: Liturgy and Music*, „Dumbarton Oaks Studies” 21, Washington 1985.

⁵ S. Harris, *The Communion Chants of the Thirteenth-Century Byzantine Asmatikon*, Amsterdam 1999.

James McKinnon⁶, a ich kontynuatorem był jego uczeń Brad Maiani. Ważna okazała się tutaj najpierw jego rozprawa doktorska *The Responsory-Communions: Toward a Chronology of Selected Proper Chants*⁷, a później poszerzający jej perspektywę badawczą artykuł *Approaching the Communion Melodies*⁸. Autor ten dokonał wielopłaszczyznowej analizy kompozycji psalmowych Wielkiego Postu i niedziel po Pięćdziesiątnicy oraz *communiones-responsorias* pod kątem melodyki, modalności i relacji pomiędzy tradycją starorzyską a gregoriańską. Na gruncie polskim tematykę tą przybliżyła znakomita monografia ks. Roberta Bernagiewicza pt. „*Communiones*” *Graduału rzymskiego in statu nascendi i w obliczu rodzącej się diastematii*⁹. Owocem poszukiwań tego autora stało się odtworzenie wczesnej historii *communiones*, a jednocześnie ukazanie ich ewolucji, ze szczególnym uwzględnieniem oddziaływania na nie pierwotnej klasyfikacji modalnej (IX–X w.) oraz najstarszych notacji interwałowych (XI–XII w.). W literaturze przedmiotu ważną rolę porządkującą naszą wiedzę o śpiewach komunijnych odgrywa dziś również przetłumaczona na język polski i opublikowana w 2019 r. monografia Davida Hileya pt. *Chorał Kościoła zachodniego*¹⁰.

Artykuł niniejszy jest próbą ukazania zarysu dziejów kształtowania się mszalnego *communio*: od starożytności chrześcijańskiej, poprzez epokę średniowiecza, okres potrydencki (*Communiones totius anni* Mikołaja Zieleńskiego), aż po reformę Soboru Watykańskiego II, której zawdzięczamy kolekcję znajdujących się w księgach liturgicznych *antiphonae ad communionem*, a pośrednio również współczesnych śpiewów i pieśni, przeznaczonych na procesję komunijną.

POCZĄTKI ŚPIEWÓW KOMUNIJNYCH

Pierwsze śpiewy *communio* pochodzą prawdopodobnie z IV w., gdy podczas przystępowania wiernych do Komunii solista wykonywał wybrane wersety psalmu 34[33] lub 145[144]¹¹. Nawiązywały one w swej treści do tematu uczty, posiłku, pokarmu i chleba. Po każdym wersecie solisty wierni lub chór powtarzali jeden z nich jako refren, np. wers 9 z *Psalmu 34*, co potwierdza już św. Cyryl Jerozolimski (†386):

⁶ J. McKinnon, *The Eighth-Century Frankish-Roman Communion Cycle*, „Journal of the American Musicological Society” 45(1992)2, s. 179–227; J. McKinnon, *The Advent Project: The Later Seventh-Century Creation of the Roman Mass Proper*, Berkley 2000.

⁷ B. Maiani, *The Responsory-Communions: Toward a Chronology of Selected Proper Chants* (Diss.), University of North Carolina 1996.

⁸ B. Maiani, *Approaching the Communion Melodies*, „Journal of the American Musicological Society” 53(2000)2, s. 209–290.

⁹ R. Bernagiewicz, „*Communiones*” *Graduału rzymskiego in statu nascendii i w obliczu rodzącej się diastematii*, Lublin 2004; zob. także artykuł: R. Bernagiewicz, „*Communio*” czy „*responsorium*”? „Liturgia Sacra” 9(2003), nr 1, s. 93–108.

¹⁰ D. Hiley, *Chorał Kościoła zachodniego. Podręcznik*, tłum. z jęz. ang. M. Kaziński, Kraków 2019; Ważne kompendium wiedzy stanowi też opracowanie: J.A. Jungmann, *Missarum Sollemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe*, Bd. 2, Wien 1962, s. 486–496.

¹¹ J.A. Jungmann, *Missarum Sollemnia*, s. 486.

Następnie słyszeliście głos boskiej melodii zapraszającej was do udziału w świętych tajemnicach: „Skosztujcie i zobaczcie, jak słodki jest Pan”¹².

O zwyczaju wykonywania psalmów podczas udzielania Komunii wiernym w Afryce Północnej zaświadcza również św. Augustyn z Hippony (†430): *W tym czasie niejaki Hilary, były trybun, człowiek świecki i katolik, nie wiem dlaczego powstał przeciwko sługom Bożym, jak to się zdarza, a rozgniewany na zwyczaj, który wówczas zaczęto wprowadzać w Kartaginie, że hymny odmawiano przy ołtarzu z Księgi Psalmów albo przed ofiarowaniem albo podczas rozdawania ludowi tego, co zostało ofiarowane. Gdzie tylko mógł, robił wyrzuty z wyzwiskami oraz oskarżał, że tak być nie powinno*¹³.

O śpiewie na Komunię wspomina ósma księga „Konstytucji Apostolskich” (liturgia antiocheńska, koniec IV w.), w której czytamy: *Podczas przyjmowania Komunii przez wszystkich pozostałych należy śpiewać Psalm trzydziesty trzeci (34[33])*¹⁴. Dokument ten wskazuje też, że śpiew ten prowadził solista kantor¹⁵, choć jak dowodzi Hiley mamy też sporo świadectw, mówiących o udziale chóru w tym śpiewie¹⁶. Co potwierdza chociażby św. Hieronim ze Strydonu (†419 lub 420), który w liście do Lucyniusza z Boeticum pisze: *Nasi wierni bez wyrzutów sumienia i nie narażając się na potępienie przyjmują stale Eucharystię i słuchają słów Psalmisty: „Skosztujcie i zobaczcie, iż słodki jest Pan” (Ps 34,9) i śpiewają z Nim: „Moje serce wydało dobre słowo” (Ps 45,2)*¹⁷.

W liturgii mozarabskiej na określenie śpiewu komunijnego posługiwano się terminem *antiphona ad accedentes*¹⁸. Trzeba tu wspomnieć o innym, aniżeli w Rzymie, układzie obrzędów komunijnych, w którym *Agnus Dei*, podobnie jak w rycie gallikańskim, nie było wykonywane. Najpierw miał tutaj miejsce specjalny śpiew na łamanie chleba zwany *ad confractionem* (bez wersetu psalmowego), potem modlitwa *Ojcze nasz*, a po niej śpiew na rozdzielanie Komunii *ad accedentes* (z wersetami psalmowymi)¹⁹. Dodatkowo ryt mozarabski znał jeszcze antyfonę *ad pacem*, czyli śpiew na obrzęd pocałunku pokoju. Według Hileya posiada ona, podobnie jak *antiphona ad accedentes*, takie same tony psalmowe, jak antyfony brewiarzowego oficjum, co będzie miało także miejsce w przypadku opisanych niżej rzymskich *communiones*²⁰.

¹² Cyryl Jerozolimski, *Katecheza 23 (Mistagogiczna piąta)*, w: tenże, *Katechezy przedchrześcijańskie i mistagogiczne*, tłum. W. Kania, opr. M. Bogucki, „Biblioteka Ojców Kościoła” 14, Kraków 2000, s. 343.

¹³ Św. Augustyn, *Sprostowania II*, 11, w: tenże, *O nauce chrześcijańskiej. Sprostowania*, tłum. J. Sulowski, opr. E. Stanula, „Pisma Starożytności” XXII, Warszawa 1979, s. 254.

¹⁴ *Konstytucje apostolskie VIII*: 13, 16, w: *Synody i kolekcje praw*, t. II, przekł. S. Kalinkowski, A. Caba, opr. A. Baron, H. Pietras, Kraków 2007, s. 248*.

¹⁵ „Gdy kantor skończy śpiewać...” (tamże VIII: 14, 1, s. 248*).

¹⁶ D. Hiley, *Chorał Kościoła zachodniego*, s. 535.

¹⁷ Hieronim ze Strydonu, *List 71*, 6, w: tenże, *Listy*, t. II (51–79), wst. i opr. M. Ożóg, przyg. tekstu łac. H. Pietras, „Źródła Myśli Teologicznej” 55, Kraków 2010, s. 173*.

¹⁸ *Antyfony na Komunię*, w: *Leksykon liturgii*, red. B. Nadolski, Poznań 2006, s. 108.

¹⁹ W liturgii rzymskiej papież Grzegorz Wielki umieścił modlitwę *Ojcze nasz* przed obrzędem łamania chleba. Zob. D. Hiley, *Chorał Kościoła zachodniego*, s. 536.

²⁰ D. Hiley, *Chorał Kościoła zachodniego*, s. 536.

W Galii śpiew na Komunię określano łacińskim słowem *trecanum*, co Pseudo-German z Paryża (†576) rozumie jako inwokację wskazującą na Trójcę Świętą²¹. Podobnie w pochodzącym z VIII w. *Expositio antiquae liturgiae gallicanae* „trzyczęściowość” *trecanum* opisana jest jako odzwierciedlenie Trzech Osób Bożych. Być może jednak nazwa ta wiązała się wprost z budową formalną śpiewu, co Hiley, powołując się na J.A. Jungmanna, przedstawia w sposób następujący²²:

| | | | | |
|----------|---------------|--------------|-------------|----------|
| OJCIEC | SYN | DUCH ŚWIĘTY | SYN | OJCIEC |
| antyfona | werset psalmu | Gloria Patri | wers psalmu | antyfona |

Ten sam autor wskazuje również, iż słowo *trecanum* tłumaczono jako transliterację greckiego *trikanon* – nazwy psalmu 33. Jednak żaden z tekstów gallikańskiego *trecanum* nie przetrwał na potwierdzenie któregoś z powyższych wyjaśnień²³. O śpiewie psalmu podczas Komunii (*psallendo omnes communicent*) wzmiankuje też biskup Aurelian z Arles (†551)²⁴. Natomiast liturgia irlandzko-celtycka w VII w. (Antyfonarz z Bangor) posługiwała się w tym przypadku hymnem rodzimego pochodzenia, który składał się z 11 podwójnych wersetów, a zaczynał następująco:

*Sancti venite, Christi corpus sumite,
Sanctum bibentes quo redempti sanguine,
Salvati Christi corpore et sanguine
A quo refecti laudes dicamus Deo*²⁵.

*Święci przybądźcie, Ciało Chrystusa spożywajcie,
Pijcie świętą Krew, którą zostaliście odkupieni,
Zbawieni Chrystusa Ciałem i Krwią
Posileni nimi pieśń pochwalną śpiewajmy Bogu.*

W liturgii ambrożyjskiej śpiew *communio* określano terminem *transitorium*. Podobnie jak w tradycji mozarabskiej i gallikańskiej obrzędy komunijne przybrały tutaj wzór: *confractorium*, modlitwa *Ojcze nasz* oraz wspomniane już *transitorium*. Jednak ani śpiew towarzyszący łamaniu chleba, ani śpiew komunijny nie posiadały w Mediolanie wersetów psalmowych. Ponadto, jak wskazuje Hiley, mediolańskie *transitoria* wykazują związki z gallikańskimi, a nawet wschodnimi śpiewami na łamaniu chleba²⁶. O śpiewach tych, przypomina św. Ambroży z Mediolanu (†397):

²¹ Zob. Pseudo-Germanus, *Epistula prima*: PL 72, 94; S. Porter, *The Gallican Rite*, London 1958, s. 44–45.

²² D. Hiley, *Chorał Kościoła zachodniego*, s. 535; J.A. Jungmann, *Missarum Sollemnia*, s. 490.

²³ D. Hiley, *Chorał Kościoła zachodniego*, s. 535.

²⁴ *Regula ad monachos*: PL 68, 596B.

²⁵ J.A. Jungmann, *Missarum Sollemnia*, s. 488.

²⁶ Ciekawą osobliwością wielu *transitoriorum* (również mediolańskich *introitorum* zwanych *ingressae* oraz antyfon *post evangelium*) jest powtarzanie fraz, czy też muzycznych formuł, przy tworzeniu muzyki dla dłuższych wersetów. Np. *transitorium Te laudamus* używa tej samej formuły aż sześć razy. Zob. D. Hiley, *Chorał Kościoła zachodniego*, s. 536, 587.

Dlatego Kościół, widząc tak wielką łaskę, zachęca swoich synów i swoich bliskich, aby spieszyli do tych sakramentów, mówiąc „jedźcie, przyjaciele moi, pijcie i upajajcie się, bracia moi (Pnp 5,1). W innym zaś miejscu Duch Święty przez proroka wyjaśnił, co jemy i co pijemy. Powiedział przecież: „Skosztujcie i zobaczcie, bo dobry jest Pan, błogosławiony człowiek, który mu zaufał (Ps 34[33],9)²⁷.”

W liturgii bizantyjsko-słowiańskiej na oznaczenie śpiewu komunijnego używano greckiego słowa *koinonikon* lub *kinonnik*, a z czasem ruskiego określenia *priczastien*. Był to rodzaj hymnu, który wykonywano podczas komunii kapłanów w trakcie mszy. Z czasem przeniknął on również do tzw. *Liturgii uprzednio poświęconych darów*, czyli rozdzielania Eucharystii poza Mszą, po wieczornym nabożeństwie, a więc po niesporach²⁸.

Treść *koinonikon*, który przetrwał do czasów współczesnych, odnosi się zazwyczaj do obchodzonego święta, osoby świętego lub też do liturgii dnia powszedniego (*priczastien dnia*)²⁹. Śpiew ten wykonuje chór, stojący na podwyższeniu przed ikonostasem, po wezwaniu kapłana *jedin swiat, jedin Gospod*, przy zamkniętych carskich wrotach i zaciągniętej zasłonie, co ma uświadomić wiernym świętość wieczernika i uchronić ich przed rozproszeniem³⁰. *Koinonikon* na niedzielę pochodzi z Psalmu 148,1: *Chwalcie Pana z niebios, chwalcie Go na wysokościach*), na święta Maryi z Psalmu 116,13: *Podniosę kielich zbawienia i wezwę Imienia Pana*, na święta apostołów z Psalmu 19,5: *Ich głos się rozchodzi na całą ziemię, i aż po krańce świata ich mowy*, zaś na wspomnienie świętych z Psalmu 112,7: *Nie będzie się lękał niepomyślnej nowiny, mocne jego serce zaufało Panu*³¹. Badania D. Conomosa potwierdziły, że tylko w dwóch przypadkach, a więc w Wielki Czwartek oraz Wielkanoc, dawne *koinonika* nie miały pochodzenia biblijnego³². Tenże autor dowiódł, że najstarsze zachowane wersje śpiewów komunijnych zawarte są w kolekcji znanej jako *Asmatikon* dla świata języka greckiego i *Kondakar* dla Słowian. Oba zbiory datuje się na XII i XIII wiek³³.

Wykonywanie *koinonikon* na sposób responsoryjny w liturgii bizantyjskiej potwierdza św. Jan Chryzostom (†407). Z jego przekazu dowiadujemy się, że po wyśpiewanym przez kapłana wersecie: *Chcę Cię wywyższać Boże mój i Królu* (Ps 145, 1)

²⁷ Ambroży z Mediolanu, *O tajemnicach 58*, w: tenże, *Wyjaśnienie Symbolu, O Tajemnicach, O sakramentach*, przekł. i oprac. L. Gładyszewski, Kraków 2004, s. 66.

²⁸ Nazwa „uprzednio poświęconych darów” pochodzi stąd, że postaci eucharystyczne dla tej liturgii są przygotowywane (konsekrowane) uprzednio, najczęściej w niedzielę poprzedzającą tę celebrację. Zob. Boska Liturgia uprzednio poświęconych darów, w: *Liturgie Kościoła prawosławnego*, tłum. H. Paprocki, „Biblioteka Ojców Kościoła” 20, Kraków 2003, s. 255..

²⁹ *Boska Liturgia świętego ojca naszego Jana Chryzostoma*, w: *Liturgie Kościoła prawosławnego*, tłum. H. Paprocki, „Biblioteka Ojców Kościoła” 20, Kraków 2003, s. 99.

³⁰ Por. tamże.

³¹ *Apostolos*, czyli bizantyjska księga liturgiczna z perykopami z *Dziejów Apostolskich* i *Listów*, zawiera także *koinonikon* przeznaczony na dni tygodnia. Zob. E. Wellesz, *Historia muzyki i hymnografii bizantyjskiej*, przekł. M. Kaziński, Kraków 2006, s. 159.

³² D. Conomos przedstawia też tabelę ukazującą liturgiczny cykl *koinonikon*. Zob. tenże, *Communion Chants in Magna Graecia and Byzantium*, s. 245–248.

³³ D. Conomos, *Communion Chants in Magna Graecia and Byzantium*, s. 248.

zgromadzenie odpowiadało: *Oczy wszystkich oczekują Ciebie. Ty dajesz im pokarm we właściwym czasie* (Ps 145,15)³⁴.

UKSZTAŁTOWANIE SIĘ CYKLU *COMMUNIONES* RZYMSKICH

Od bizantyjskiego *koinonikon* wywodzi się rozwój rzymskiego *communio*. Najlepszym przykładem może być tutaj zawarty jako *communio* w starorzyskich źródłach śpiew *Omnes qui in Christo*, który według Hileya wydaje się być tłumaczeniem bizantyjskiego śpiewu chrzcielnego *Hosoi eis Christon* z zasadniczo podobną melodią³⁵. Ks. Pawlak powołując się na badania McKinnona twierdzi, że z dwudziestu dwóch różnych *koinonikon* wyrosło około stu pięćdziesięciu *communiones*³⁶.

W poznaniu sposobu wykonywania *communio* w liturgii rzymskiej bezcenny wydaje się być przekaz pozostawiony nam w *Ordo Romanus Primus* z VIII w.:

*Nam mox ut pontifex coeperat in senatorio communicare, statim schola incipit antiphonam ad communionem per vices cum subdiaconibus; et psallunt usque dum communicate omni populo adnuat pontifex ut dicant Gloria Patri; et tunc repetito versu quiescunt*³⁷.

Celowo został tutaj przytoczony najpierw oryginalny tekst w języku łacińskim, który tłumaczyć można następująco:

Gdy tylko papież zacznie udzielać Komunii w senatorium [miejsce dla najbardziej dystygowanych osób], od razu schola rozpoczyna antyfonę na komunię na przemian z subdiakonami; i śpiewają psalm, aż cały lud przyjmie Komunię. Wtedy papież daje im znak, aby śpiewali „Chwała Ojcu”; a następnie powtarzając werset [antyfonę], przestają.

W tłumaczeniu powyższego tekstu opublikowanym przez ks. Pawlaka nie ma mowy o papieżu. Słowo *pontifex* zostało przekazane jako *kapłan*, mający rozdzielać Komunię. W wersji tej brak też wzmianki o *senatorium* i subdiakonach, a także antyfonalnym sposobie śpiewu psalmu na przemian przez dwa chóry³⁸. Tymczasem z oryginalnej łacińskiej wersji dowiadujemy się jak ważną rolę odgrywał w wykonaniu *communio* sam papież, dając znak (prawdopodobnie ręką) scholi, kiedy ma zakończyć śpiew. Widać w tym wyraźne podobieństwo do zwyczaju wykonywania ofertorium mszalnego w Rzymie³⁹. Według Hileya słowa o powtórzeniu wersetu po doksologii *Chwała Ojcu* mogły dotyczyć całej antyfony, albo też tylko *versus ad*

³⁴ In *Ps 149*: PG 55, 464.

³⁵ D. Hiley, *Chorał Kościoła zachodniego*, s. 571–572.

³⁶ I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna*, s. 337.

³⁷ *Ordo Romanus Primus*, ed. E.G. Cuthbert, F. Atchley, London 1905, s. 144.

³⁸ „Kiedy kapłan zaczyna rozdzielać sakrament, chór powinien zaintonować „antiphona ad communionem”. Potem śpiewa się psalm. Gdy rozdzielanie jest już zakończone, daje sygnał chórowi, aby kończył śpiew doksologią i powtórką wersetu” (I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna*, s. 337).

³⁹ Por. P. Towarek, *Ofertorium mszalne*, s. 212.

*repetendum*⁴⁰. Takim określeniem oznaczano np. we frankijskich rękopisach wersety psalmu do powtarzania, a w innych źródłach opisywano je jako *prophetales*⁴¹. Wspomniany tutaj zwyczaj dodawania psalmu do *communio* oraz zakończenia go doksologią [*si necesse fuerit*] potwierdza także *Micrologus* Bernolda z Konstancji († 1100). Z dokumentu tego dowiadujemy się, że kiedy udziela się ludowi Eucharystii w międzyczasie śpiewa się antyfonę, która bierze swoją nazwę od Komunii, do której należy dodać psalm z „*Gloria Patri*”, jeśli zajdzie taka potrzeba⁴².

Zdaniem ks. Pawlaka w rzymskim *communio* widać wyraźnie podobieństwo do *introitu* mszalnego⁴³. W obydwu przypadkach wers do repetycji wykonywała schola lub wierni, a wersety psalmowe miał śpiewać solista⁴⁴. Ks. Pikulik twierdzi jednak, że poszczególne wersety psalmu w *communiones*, związane z antyfoną, wykonywane były na przemian przez *schola cantorum*, podzieloną na dwa chóry (co potwierdza przekaz *Ordo Romanus Primus*). Dlatego właśnie można tutaj mówić o antyfonalnej formie *communio*⁴⁵. Szerzej wyjaśnia to ks. Bernagiewicz, który twierdzi, że psalmodia związana z *communio* miała początkowo charakter responsorialny, z czasem jednak przeobraziła się w antyfonalną. Elementem wspólnym psalmodii responsorialnej i późniejszej antyfonalnej był refren zwany antyfoną. Natomiast tym, co różni dwa sposoby wykonania psalmodii, jest zdaniem ks. Bernagiewicza (powołującego się na badania Paolo Ferettego OSB) miejsce występowania refrenu. W psalmodii responsorialnej jest on wtrącany po każdym wersecie wykonywanym przez solistę, a w psalmodii antyfonalnej pojawia się przed i po psalmie śpiewanym naprzemiennie przez dwa chóry⁴⁶. Choć, jak zauważa Feretti, w psalmodii antyfonalnej refren śpiewany był pierwotnie także pomiędzy wersetami. Dopiero później zredukowano jego obecność do rozpoczęcia i zakończenia psalmu⁴⁷.

Inną, nie mniej interesującą kwestią jest sposób repetowania antyfony komunijnej. Dla wyobrażenia tego zagadnienia warto spojrzeć na *communio* z Mszy za zmarłych (*Missa pro defunctis*), które przeniknęło do ksiąg potrydenckich ze źródeł średniowiecznych. Okazuje się, że oprócz antyfony na komunię *Lux aeterna*, zachował się w tym przypadku również werset *Requiem aeternam* [por. 4 Ezdr 2,34 i 35], a po nim jeszcze jeden element (podkreślony poniżej dla zrozumienia tego tematu):

⁴⁰ D. Hiley, *Chorał Kościoła zachodniego*, s. 535.

⁴¹ *Antyfona na Komunii*, w: *Leksykon liturgii*, red. B. Nadolski, Poznań 2006, s. 108.

⁴² Bertold z Konstancji, *Micrologus* 18: PL 151, 989B.

⁴³ Według Hileya *communio* przypomina jednak *introit* tylko chwilami. Niektóre *communiones* są bardzo krótkie, a inne tak długie jak najbardziej rozbudowane *introity*. Niektóre przypominają antyfony brewiarzowego oficjum, inne zaś są bardziej rozbudowane. Zob. D. Hiley, *Chorał Kościoła zachodniego*, s. 143.

⁴⁴ Zob. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna*, s. 337.

⁴⁵ J. Pikulik, *Klasyczne formy chorału gregoriańskiego oraz monodii liturgicznej*, w: *Muzyka sakralna. Materiały z seminariów „Gaude Mater”*, red. J. Masłowska, Warszawa 1998, s. 18.

⁴⁶ R. Bernagiewicz, „*Communio*” czy „*responsorium*”? „*Liturgia Sacra*” 9(2003), nr 1, s. 93; P. Feretti, *Esthétique gregorienne*, Solesmes 1938, s. 130–131.

⁴⁷ Tamże, s. 265.

*Ant.: Lux aeterna * luceat eis, Domine: * Cum Sanctis tuis in aeternum: quia pius es. V. Requiem aeternam dona eis, Domine: et lux perpetua luceat eis. Cum Sanctis tuis in aeternum: quia pius es.*

*Ant.: Światłość wiekuista * niechaj im świeci, o Panie: * Wśród Świętych Twoich na wieki: bo jesteś pełen dobroci. V. Wieczny odpoczynek racz im dać, Panie, a światłość wiekuista niechaj im świeci. Wśród Świętych Twoich na wieki: bo jesteś pełen dobroci*⁴⁸.

W związku z powyższym R. Bernagiewicz wskazuje na dwa sposoby realizacji powtarzania antyfony komunijnej po wersecie psalmowym. Pierwszy z nich to repetycja *a capite*, oznaczająca śpiew całości antyfony od jej początku do końca po wykonanym wersecie. Drugi sposób to repetycja *a latere*. Oznaczał on powtórkę już nie całej antyfony, ale tylko jej fragmentu, co widać w podkreśleniach na przykładzie z żałobnego *Lux aeterna*. Taki sposób repetowania charakterystyczny był dla innej formy liturgicznej, a mianowicie dla responsorium, gdzie refren nazywamy responsem⁴⁹. Okazuje się, że istnieje dość pokaźna grupa *communiones* spokrewnionych z responsoriami brewiarzowymi, co wskazuje na wymianę i zapożyczenia tekstów oraz melodii pomiędzy obiema kolekcjami⁵⁰.

W późnym średniowieczu teksty psalmowe antyfon na Komunię zaczęto zastępować treściami wziętymi z Ewangelii dnia. Miały one bogatą, dość często melizmatyczną i ekspresywną melodykę. Długość śpiewanego psalmu była zależna od liczby przystępujących do Komunii. Łączenie psalmów z antyfoną na Komunię nie trwało jednak długo. We Francji zwyczaj ten zachował się tylko do X wieku. W benedyktyńskim opactwie Sankt Gallen praktykowano go jeszcze w XI, a w południowych Włoszech aż do XII wieku⁵¹. Ostatecznie *communio* zostało zredukowane do samej tylko antyfony (*antiphona ad communionem*), co miało związek z zanikiem komunikowania wszystkich uczestników Mszy. Antyfonę odmawiał tylko sam celebrans po przyjęciu Komunii⁵². W wyniku tego na określenie śpiewu (bądź recytacji) zaczęto używać sformułowania *antiphona post communionem*, a nawet *postcommunio*, o czym zaświadcza np. Rupert z Deutz († 1135): *Śpiew, który nazywamy communio, a który śpiewamy po niebiańskim posiłku, jest dziękczynieniem*⁵³. Praktyka ta spowodowała, że faktycznym śpiewem komunijnym stało się *Agnus Dei*⁵⁴.

Według ks. Bernagiewicza, idącego za głosem wielu współczesnych badaczy omawianej problematyki, *communio* przynależne do *temporale* lokować można w swoistym cyklu utworów, ułożonych według czytelnego planu liturgicznego, a całość cyklu była dziełem rzymskiej *schola cantorum*. Należy tu mówić o pracy dwóch lub trzech pokoleń muzyków kościelnych, która wykonana została w okre-

⁴⁸ Zob. *Mszal rzymski łacińsko-polski*, Paris 1968, s. [146].

⁴⁹ R. Bernagiewicz, „*Communio*” czy „*responsorium*”?, s. 96.

⁵⁰ B. Maiani, *Approaching the Communion Melodies*, s. 209–290. Przykłady relacji pomiędzy *communiones* i *responsoria* podaje: D. Hiley, *Chorał Kościoła zachodniego*, s. 147–148.

⁵¹ Zob. J.A. Jungmann, *Missarum Sollemnia*, s. 491.

⁵² J. Pikulik, *Klasyczne formy chorału gregoriańskiego*, s. 18.

⁵³ *De Divinis officiis* 2, 18: PL 170, 13 i nn.

⁵⁴ Zob. M. Huglo, *Antifone antiche per la Fractio panis*, „*Ambrosius*” 31(1955), s. 85–95.

sie od końca (połowy) VII do początku (połowy) VIII wieku. Kompozycja cyklu utworów przeznaczonych na cały rok liturgiczny oznaczała odejście od pierwotnej praktyki spontanicznego dobierania antyfon i psalmodii do poszczególnych Mszy, jak też dostosowanie utworów do treści teologicznej dnia czy okresu⁵⁵.

Całość cyklu ukazuje wewnętrzny podział na kilka grup kompozycji, które pokrywają się generalnie z poszczególnymi okresami roku liturgicznego. Utwory należące do nich charakteryzuje wiele cech wspólnych, np. na płaszczyźnie pochodzenia i tematyki tekstów, na płaszczyźnie modalności, czy też melodyki⁵⁶.

Do pierwszej grupy śpiewów należą *communiones* okresu Adwentu, Narodzenia Pańskiego i niedziel po Objawieniu Pańskim. Teksty związane z Adwentem zaczerpnięte zostały z ksiąg prorockich zapowiadających nadejście Mesjasza. Natomiast teksty utworów bożonarodzeniowych czerpią z ewangelicznych opisów o dziecięctwie Jezusa i początkach Jego publicznej działalności⁵⁷.

Drugą grupę tworzą *communiones* dni powszednich Wielkiego Postu, które oparto na tekstach pierwszych dwudziestu sześciu psalmów z *Księgi Psalmów*⁵⁸. Trzecia grupa to kompozycje okresu Wielkanocy, które ukazują silny związek z czytaniem danego dnia: Ewangelią oraz listami apostołskimi. Wreszcie w grupie czwartej, a więc niedziel po Zesłaniu Ducha Świętego, znalazła się seria 12 antyfon (od 7 do 18 niedziel), które łączą w sobie wspólne tematy teologiczne: żniw, ofiary i Eucharystii⁵⁹.

„COMMUNIONES TOTIUS ANNI” MIKOŁAJA ZIELEŃSKIEGO

Wraz z narodzinami polifonii ukształtowane w księgach liturgicznych teksty i melodie chorałowe *communio* posłużyły jako materiał twórczy kompozytorom muzyki wielogłosowej⁶⁰. Najlepszym tego przykładem są *Communiones totius anni* autorstwa Mikołaja Zieleńskiego (†po 1615) – organisty i kierownika kapeli pryma-

⁵⁵ R. Bernagiewicz, „*Communiones*” *Graduału rzymskiego in statu nascendii*, s. 47.

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ R. Bernagiewicz, „*Communiones*” *Graduału rzymskiego in statu nascendii*, s. 48.

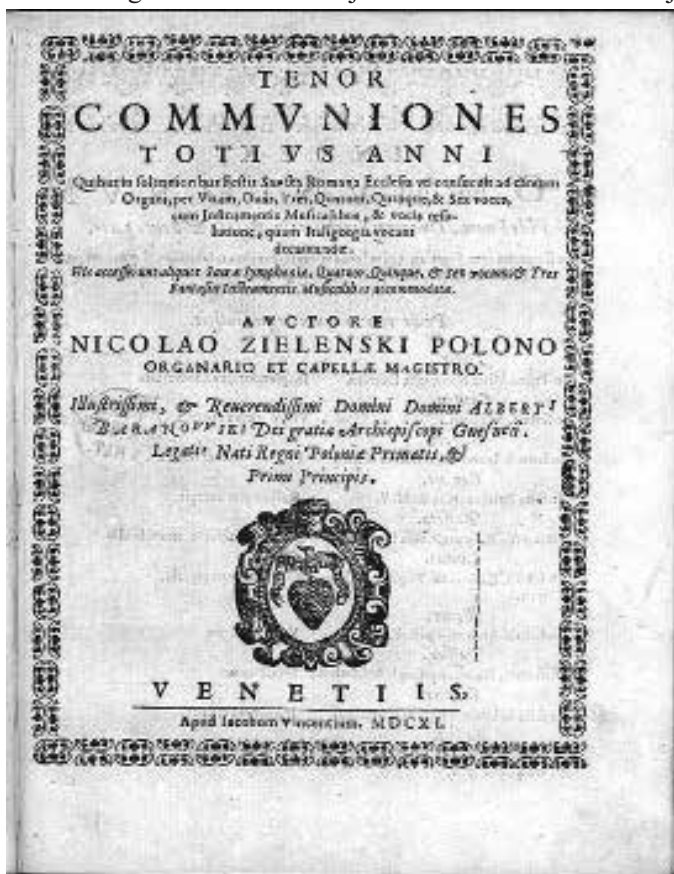
⁵⁸ Według Hileya pomiędzy numerycznie ułożonymi w tym zestawie utworami znajduje się jednak pięć niepsalmodycznych *communiones*, które są zamiennikami śpiewów opartych na psalmach: 12, 16–17, 20–21. Są to: *Oportet te*, *Qui biberit*, *Nemo te condemnavit*, *Lutum fecit* oraz *Videns dominus*. Związano je z czwartkami Wielkiego Postu, na które zostały przeniesione msze związane ze skrutykami. D. Hiley, *Chorał Kościoła zachodniego*, s. 551–552.

⁵⁹ R. Bernagiewicz, „*Communiones*” *Graduału rzymskiego in statu nascendii*, s. 48.

⁶⁰ Ciekawym przykładem może być tutaj utwór *Vos qui secuti estis – Wy którzy poszliście za Mną*, czyli *communio* będące ostatnią częścią *Missa Sancti Jacobi* autorstwa franko-flamandzkiego kompozytora Guillaume’a Dufay (†1474). Jest to prawdopodobnie najstarszy przykład zastosowania przez kompozytora techniki fauxburdonowej w całej części mszalnej. Zob. P. Towarek, *Wielkie formy muzyczne dedykowane św. Jakubowi Większemu*, w: *Święty Jakub Apostoł (Większy) w wierze, pobożności, teologii i sztuce – dawniej i dziś. Perspektywa uniwersalna i regionalna*, red. K. Parzych-Blakiewicz, S. Kuprjaniuk, Olsztyn 2019, s. 121.

sa Wojciecha Baranowskiego w Łowiczu⁶¹. Chodzi o unikatowy zbiór utworów na cały rok liturgiczny, wydany wraz z ofertoriami w Wenecji w 1611 roku⁶².

Zbiór Zieleńskiego obejmuje muzyczne opracowanie 53 tekstów, z których 9 ma dwie wersje obsadowe, tak więc łącznie są to 62 utwory wokalnie-instrumentalne, a także dołączone do tego zestawu 3 fantazje instrumentalne. W kolekcji tej znalazły



Il.: Strona tytułowa *Communiones* M. Zieleńskiego – opracowanie na głos tenorowy (Oddział Zbiorów Muzycznych Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu).

się przede wszystkim opracowania tekstów *communio*, ale też kilka utworów przypisanych do określonych świąt, nie posiadających określonej funkcji liturgicznej.

⁶¹ Mikołaj Zieleński – ur. w II poł XVI w. w Warce. O jego życiu brak bliższych informacji. Według niektórych badaczy mógł kształcić się we Włoszech [Rzym, Wenecja]. Od co najmniej 1604 r. był kapelmistrzem i organistą na dworze biskupa płockiego Wojciecha Baranowskiego, od 1608 r. arcybiskupa gnieźnieńskiego i Prymasa Polski. Zob. A. Patalas, *Zieleński Mikołaj*, w: *Encyklopedia muzyczna PWN. Część biograficzna*, t. 12 (w-z), red. E. Dziębowska, Kraków 2012, s. 354.

⁶² Por. M. Zieleński, *Opera omnia*, wyd. W. Malinowski, t. I–VI, „Monumenta Musicae in Polonia Seria”, Kraków 1966–1991; P. Towarek, *Ofertorium mszalne wczoraj i dziś*, s. 215.

Kompozytor oznaczył je jako *motetto* lub *symphonia*. Jak zauważa prof. Agnieszka Leszczyńska z grupy 45 *communiones* Zieleńskiego aż 21 ma swoje tekstowe odpowiedniki w trzynomowym zbiorze *Choralis Constantinus*, stworzonym przez Heinricha Isaaca [†1517] oraz jego ucznia Ludwiga Senfla [†1543]⁶³, a wydanym w Norymberpii u Hieronymusa Formschneidera w latach 1550–1555⁶⁴. Co więcej, te podobieństwa wynikają z faktu, że zarówno Izaak, jak i Zieleński opracowali muzycznie komunie związane z głównymi świętami, ale także z tego, że Sobór Trydencki [1545–1563] nie doprowadził do radykalnej zmiany w obowiązujących tekstach mszalnych⁶⁵.

Offertoria i *Communiones* Zieleńskiego wydane zostały w ośmiu zeszytach, do których dołączono także *Partitura pro organo*. Na końcu tej ostatniej znajduje się lista, nietypowa dla druków muzyki polifonicznej: *Registrum offertorium et communionum secundum ordinem Calendarij & Sanctae Romanae Ecclesiae consuetudinem pro diebus Festis Solemrioribus per totum annum occurrentibus in hoc libro contentorum* (zob. Aneks w zakończeniu artykułu). Jest to ciekawe połączenie kalendarza liturgicznego, zwykle umieszczanego na początku mszału, z incypitami odpowiednich ofertoriów i *communio*, w innych tego typu opracowaniach niespotykane⁶⁶.

Gdy chodzi o *communiones* we wskazanym zbiorze, to w warstwie brzmieniowej stanowią one przeciwagę dla monumentalnych ofertoriów Zieleńskiego. Skromniejsza obsada stwarza znakomity klimat do osobistej modlitwy podczas obrzędu rozdzielania Komunii. Gdy chodzi o technikę kompozytorską, to obok rozwiązań charakterystycznych dla renesansowej polifonii wokalne widoczne jest tutaj poszukiwanie nowych środków kolorystycznych oraz nowego typu faktury wokalo-instrumentalnej.

Punktem wyjścia dla kompozytora było stworzenie utworów w fakturze polifonicznej, przyjmujących formę motetów⁶⁷ (wielogłosową postać utworów przekazuje *Partitura pro organo*, choć nie zawsze zawiera ona zapis wszystkich głosów). Pod tym względem kompozycje Zieleńskiego można zaliczyć do form typowo renesansowych. Charakterystyczne dla późnego renesansu włoskiego są też dopuszczone przez autora warianty wykonawcze tych utworów, w tym wyłanianie z układu wie-

⁶³ Zob. P. Towarek, *Senfl Ludwik*, w: *EK*, t. 17, Lublin 2012, k. 1418.

⁶⁴ Zob. M. Schuler, *Zur Überlieferung des „Choralis Constantinus“ von Heinrich Isaac*, „Archiv für Musikwissenschaft” 36 (1979), s. 68–76. 146–154; D. J. Burn, *Ludwig Senfl and the Mass Proper: Aspects of Chronology*, w: *Senfl-Studien 1*, ed. S. Gasch, B. Lodes, S. Tröster, „Wiener Forum für ältere Musikgeschichte” 4, Tutzing 2012, s. 223–68.

⁶⁵ A. Leszczyńska, *The liturgical context of Offertoria and Communiones by Mikołaj Zieleński*, w: *Italian Music in Central-Eastern Europe. Around Mikołaj Zieleński's Offertoria and Communiones (1611)*, ed. T. Jeż, B. Przybyszewska-Jarmińska, M. Toffetti, TRA.D.I. MUS. Studi e monografie 2, Venezia 2015, s. 53–54.

⁶⁶ A. Leszczyńska, *The liturgical context of Offertoria and Communiones*, s. 43.

⁶⁷ *Motet* – od franc. *le mot* (wyraz, słowo), jedna z najstarszych wielogłosowych form muzyki wokalne, a także wokalo-instrumentalnej. Od XIII do XX w. przechodził wielokrotne zmiany stylistyczne. Największą rolę odegrał w średniowieczu i renesansie. Powstał w analogiczny sposób jak sekwencja mszalna, tzn. na drodze otekstowania melizmatu (dołączania słów do głosu), który z czasem otrzymał nazwę *motetus*, a cała kompozycja *motet*. Zob. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Wielkie formy wokalne*, Kraków 1984, s. 12–81.

logłosowego partii solowych i dodawanie instrumentalnych. W poszczególnych komuniach, genetycznie wielogłosowych, do wykonania wokalnego (czasami też instrumentalnego) przeznaczonych zostało od 1 do 6 głosów. *Partitura pro organo* dla większości utworów zawiera zapis 4-głosowy. Podobnie jak w ofertoriach stanowi ona jedynie punkt wyjścia dla realizacji towarzyszenia organowego (zwłaszcza w przypadku układu 2-głosowego).

W części *communiones* Zieleński przeznaczył do śpiewania tylko 1 lub 2 głosy, które zanotował w postaci mocno ozdobionej (na określenie zdobień wprowadził włoski termin *gorgia*). W rezultacie kompozycje te, mimo wyraźnej konstrukcji polifonicznej, zewnętrznie upodobniły się do utworów solowych i dwugłosowych w stylu wczesnobarokowym. Dlatego też Władysław Malinowski określił te komunie mianem pseudomonodii⁶⁸. Taki sposób solowego wykonywania utworów polifonicznych znany był we włoskiej praktyce wykonawczej już w XVI wieku. Dotyczył zwłaszcza mniejszych kościołów, które nie dysponowały dużą liczbą muzyków.

W trzech komuniach (nr 25–27 w pierwodruku) głosowi solowemu towarzyszą dwa niezależne melodycznie głosy grane przez instrumenty, co w rezultacie tworzy fakturę trzygłosową. W kolejnych trzech utworach z trzema głosami wokalnymi (nr 28–30) instrumenty wprowadzone są w funkcji dublującej partii wokalne. Natomiast w grupie kompozycji o fakturze 4–6-głosowej Zieleński zamieścił utwory do wykonania na dwa sposoby. Utwory zawierające głosy w postaci zornamentyzowanej należy wykonywać z organami, do których można dołączyć zespół smyczkowy, dublujący głosy wokalne w postaci nieozdobionej⁶⁹. Utwory pozbawione rozbudowanej *gorgii* kompozytor zalecał wykonywać z organami oraz dublującymi je instrumentami. Trzeba podkreślić, że autor dość wyraźnie określił liczbę i rodzaj instrumentów, które mają brać udział w realizacji danego *communio*, nie pozostawiając tej kwestii wyłącznie uznaniu wykonawców. Dowolność, ograniczona zakresem głosów, występuje w nieozdobionych utworach na 4–6 głosów. W uwagach wykonawczych, zapisanych zarówno w indeksie *Communiones*, jak i przy poszczególnych utworach, wskazano na: cynk, fagot, grupę puzonów, harfę, lutnię i grupę instrumentów smyczkowych w rejestrach od sopranu do basu⁷⁰.

Communiones Zieleńskiego są też ciekawym przykładem ilustrującym zjawisko przekształcania faktury *a voce piena*, charakterystyczne dla motetu renesansowego, w fakturę dwubiegową (eksponującą rejestr sopranowy i basowy), która już w postaci dojrzałej stała się typową fakturą epoki baroku. Trzeba też zauważyć, że autor omawianego zbioru wykorzystał jedynie część figur ozdobnych znanych w ówczesnej włoskiej praktyce wykonawczej i publikowanych w XVI-wiecznych traktatach (S. Gannasi, H. Finck, G. L. Conforti, G. B. Bovicelli)⁷¹. *Communiones* Zieleńskiego

⁶⁸ Zob. W. Malinowski, *Polifonia Mikołaja Zieleńskiego*, Kraków 1981, s. 26–29.

⁶⁹ Zob. E. Hinz, *Zarys dziejów muzyki kościelnej*, Pelplin 2000, s. 88.

⁷⁰ Zob. A. Patalas, *Zieleński Mikołaj*, w: *Encyklopedia muzyczna PWN. Część biograficzna*, t. 12 (w-ż), red. E. Dziębowska, Kraków 2012, s. 361.

⁷¹ Do najczęściej spotykanych w kompozycjach M. Zieleńskiego figur retorycznych należą charakterystyczne rozwiązania na gruncie melodyki: *anabasis* (np. *Ascendit Deus* – motyw początkowy; *Surrexit Christus* – na słowie „surrexit”); *catabasis, amplificatio* (np. *In splendoribus sanctorum* – słowo „alleluia”); *circulatio* (*Filiae regum* – przy „circumdata”), *tremolo* (*Terra tremuit* – przy „tremuit”), rzadko *passus duriusculus* (*Vox in Rama* – przy „prolatus et ululatus”).

przygotowały na terenie Rzeczypospolitej grunt pod nową jakością brzmieniową, jaką kilkanaście lat później stanie się śpiew solowy i małosłowy z *basso continuo*⁷².

ŚPIEWY NA KOMUNIEJ PO SOBORZE WATYKAŃSKIM II

Posoborowe *Ordo Missae* przywróciło pierwotne znaczenie śpiewowi *communio*. Współczesną nazwę *antiphona ad communionem* rozumie się jako śpiew towarzyszący komunii celebrans i wiernych⁷³. *Antiphonae ad communionem cum suis psalmis* (54 utwory) zamieszczone zostały w *Graduale Simplex* (1967), które przygotowano z myślą o liturgii parafialnej⁷⁴. Choć księgę tą przyjęto początkowo entuzjastycznie, to ostatecznie nie zdomowiła się ona w praktyce wykonawczej⁷⁵.

O potwierdzonym w starożytności chrześcijańskiej zwyczaju wykonywania psalmów, dołączonym do antyfony komunijnej, przypomniało *Ordo Cantus Missae* (pierwsza edycja w 1970). W dokumencie tym czytamy: *Numery psalmów i wersów wzięte są z wydania [Pisma św.] zwanego nową Wulgatą (Wydawnictwo Watykańskie, 1969). Układ tych wersów oraz ich części jest taki jak w księdze Liturgii Godzin (Wydawnictwo Watykańskie, 1971)*⁷⁶. Ponadto: *Gwiazdka, która znajduje się za numerem psalmu, oznacza, że antyfona nie została wzięta z psalterza, w związku z czym wskazany psalm jest dowolny. Można go zastąpić innym psalmem, który podoba się bardziej, na przykład psalmem 33, który od najdawniejszych czasów wykorzystuje się [do śpiewu] na Komunię świętą*⁷⁷. Ponad to w *Ordo Cantus Missae* zamieszczony został także alfabetyczny spis, w którym znajdujemy aż 121 propozycji śpiewów *communio* na wybrane dni roku liturgicznego⁷⁸.

O doborze śpiewów komunijnych mówi również *Ogólne Wprowadzenie do Mszału Rzymskiego* (1969, 2002), gdzie czytamy: *Jako śpiew na Komunię można wziąć albo antyfonę z Graduału Rzymskiego z psalmem lub samą, albo antyfonę z Graduału zwykłego (Graduale Simplex), albo inny odpowiedni śpiew zatwierdzony przez Konferencję Episkopatu. Śpiew wykonuje sama schola, albo schola lub kantor z ludem. Jeśli nie wykonuje się śpiewu, podaną w mszale antyfonę mogą recytować*

⁷² Zob. A. Patalas, *Zieleński Mikołaj*, w: *Encyklopedia muzyczna PWN. Część biograficzna*, t. 12 (w-z), red. E. Dziębowska, Kraków 2012, s. 361.

⁷³ I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna*, s. 338.

⁷⁴ *Graduale Simplex*, Editio typica altera, Libreria Editrice Vaticana 1999, s. 497–499.

⁷⁵ Zob. M. Białkowski, *Autentyczny, łatwy i funkcjonalny „Graduale Simplex” próbą przywrócenia śpiewu gregoriańskiego w liturgii*, „*Studia Gregoriańskie*” 7(2014), s. 39–77.

⁷⁶ „*Psalmorum versicolorumque numeri sumuntur ex editione appellata «nova Vulgata» (Typis Polyglottis Vaticanis, 1969). Hi versiculi ac versicolorum partes disponuntur ut in libro Liturgiae Horarum (Typis Polyglottis Vaticanis, 1971)» (Missale Romanum ex Decreto Sacrosancti Concilii Vaticani Instauratum auctoritate Pauli Pp. VI promulgatum, Ordo Cantus Missae. Editio typica altera, Vaticanis 1988, nr 22, s. 12).*

⁷⁷ „*Asteriscus post numerum psalmi positus, indicat antiphonam non esse e psalterio sumptam, ideoque psalmum propositum esse ad libitum. Quo in casu, alius psalmus, si magis placuerit, substituti potest, exempli gratia psalmus 33, qui ad communionem ex antiqua traditione adhibetur. Quando psalmus 33 indicatur ut psalmus ad communionem, nulli plerumque versus selecti proponuntur, quia singuli valde conveniunt*” (tamże, nr 23, s. 12).

⁷⁸ Tamże, s. 23–26.

wierni lub niektórzy z nich, albo lektor, w przeciwnym razie czyni to sam kapłan po przyjęciu Komunii świętej, a przed rozdawaniem jej wiernym⁷⁹.

Według ks. Pawlaka w przytoczonej rubryce interesująca jest inna, niż w przypadku zapisu o introicie (śpiewie wejścia), hierarchia wykonawców: najpierw schola (chór), potem kantor, a na końcu wierni. Wskazywałoby to, że solowy śpiew scholi lub chóru jest w tym miejscu jak najbardziej uprawniony⁸⁰.

Mszalne *Institutio Generalis* poucza też, że śpiew na Komunię rozpoczyna się w chwili, gdy kapłan przyjmuje Najświętszy Sakrament. Objasnia także: *Ma on wyrażać duchową jedność komunikujących poprzez zjednoczenie głosów, ukazywać radość serca i w pełniejszym świetle objawiać „wspólnotowy” charakter procesji zdążającej na przyjęcie Eucharystii*. Oprócz tego określony został także czas trwania: *dopóki Sakrament jest rozdawany wiernym. Jeśli ma być śpiewana pieśń po Komunii, śpiew na Komunię należy zakończyć wcześniej*⁸¹.

Interpretatorzy powyższych rubryk wskazują na trzy funkcje śpiewu na Komunię. Ma on wyrażać: jedność zgromadzenia, radość serca, a także odzwierciedlać braterski (wspólnotowy) charakter procesji komunijnej⁸².

Udział w Uczcie Eucharystycznej ma więc przede wszystkim sprzyjać poczuciu i odzwierciedleniu jedności. Już samo słowo *communio* wskazuje na zjednoczenie z Chrystusem oraz pomiędzy uczestnikami liturgii. Eucharystia, którą przyjmują wierni, staje się dla nich podstawą do zjednoczenia z Bogiem, ale również między sobą nawzajem. Śpiew wykonywany podczas procesji komunijnej ma więc wyrażać zjednoczenie tych, którzy zdążają do ołtarza, by spożyć Ciało Pańskie i tym samym ową jedność pogłębić i umocnić⁸³.

Śpiew komunijny ma być również związany z radością. Chodzi o wypowiedzenie i ogłoszenie światu radości, która nagromadzona jest w sercu zdążającego do stołu Eucharystii ludu Bożego. Jest to radość, o której mówi *Pismo Święte* (Ewangelia), np. radość spotkania Maryi z Elżbietą, w tym radość Jana Chrzciciela, który jako dziecię poruszył się w łonie swej matki, bo rozpoznał nadchodzącego Jezusa (por. Łk 1,39–45). Przykładem może być tutaj również radość Zachariasza po narodzeniu Jana Chrzciciela (Łk 1, 57–79), czy też radość starca Symeona podczas ofiarowania Jezusa w świątyni jerozolimskiej (Łk 2,22–32)⁸⁴.

Wreszcie, obok wskazanych wyżej dwóch funkcji, śpiew na Komunię spełniać powinien także trzecią, czyli nadawać procesji komunijnej bardziej braterski charakter. Jak zauważa ks. prof. Władysław Głowa, samo tylko kroczenie i podążanie w tym samym kierunku, nie wprowadza automatycznie atmosfery zbratania i zjednoczenia. To właśnie dołączony do tego obrzędu śpiew jednej pieśni, wykonywanej przez uczestników liturgii wprowadza przekonanie, że panuje tu jeden duch i jedno serce (por. Dz 4,32). Procesja do Komunii to wspólnota siostr i braci, równych

⁷⁹ *Ogólne Wprowadzenie do Mszału Rzymskiego* (z trzeciego wydania *Mszału Rzymskiego*, Rzym 2000), tłum. polskie, Poznań 2004, nr 87.

⁸⁰ I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna*, s. 338.

⁸¹ *Ogólne Wprowadzenie do Mszału Rzymskiego*, nr 86.

⁸² W. Głowa, *Dobór pieśni we Mszy świętej*, CT 55(1985), f. 1, s. 87.

⁸³ W. Głowa, *Dobór pieśni we Mszy świętej*, s. 87.

⁸⁴ W. Głowa, *Dobór pieśni we Mszy świętej*, s. 87.

wobec siebie, przyjmujących ten sam pokarm eucharystyczny i wyśpiewujących tę samą pieśń⁸⁵.

W tym miejscu wypada zadać pytanie: co w takim razie śpiewać podczas mszalnej procesji komunijnej? Jaki rodzaj śpiewu wybrać, aby spełniał trzy wspomniane wyżej funkcje? Podobnie jak w przypadku ofertoriów mszalnych, tak również, gdy chodzi o posoborową kolekcję antyfon na Komunię (*Missale Romanum, Graduale Romanum, Graduale Simplex*) trzeba zauważyć, że w praktyce duszpasterskiej Kościoła w Polsce nie znalazły one zasadniczo miejsca w odnowionej liturgii⁸⁶. Obrzęd rozdzielania Eucharystii związany został z wykonaniem pieśni. Wynikało to w dużej mierze z problemów przystosowania melodyki chorałowej oraz psalmodii gregoriańskiej do języka polskiego. Próby takich dostosowań poczyniono jednak we Francji (ks. Joseph Gélineau), Włoszech i Niemczech, a przeszczerpienia tych dokonań na grunt polski podjął się ks. prof. Stanisław Ziemiański SJ, o czym autor niniejszego opracowania wspominał już podejmując próbę opisu dziejów ofertorium mszalnego⁸⁷.

Prace ks. Ziemiańskiego zaowocowały kolekcją pt. *Śpiewy procesyjne Mszy świętej*, którą dołączono do zbiorowego opracowania pt. *Pascha nostrum*⁸⁸. Kolekcja ta nie zawierała jednak antyfon na Komunię występujących w *Mszale Rzymskiej*, ale ich skrócone wersje. Autor zdecydował o tym, by umożliwić i ułatwić wykonanie antyfon śpiewem. Wskazywał przy tym, że dłuższe antyfony wystarczy śpiewać przed i po psalmie, a krótsze mogą być wykonywane po każdym wersecie psalmicznym. W osobnym wykazie do kolekcji dołączone zostały tony psalmów według psalmodii ks. Gélineau oraz psalmodii gregoriańskiej. Ilość tonów zredukowana została przez ks. Ziemiańskiego do siedmiu, dlatego numeracja nie pokrywa się z tą, którą przyjęto w kancjonałach gregoriańskich⁸⁹. Ponadto w dołączonym do kolekcji dodatku ks. Ziemiański zamieścił także zbiór psalmów w oparciu o psalterz ks. Gélineau. Dokonał tu dowolniejszego tłumaczenia tekstów psalmicznych, a z nim adaptacji melodyki. W zbiorze znajdują się m.in. takie utwory jak: Psalm 8 (*O przedwieczny nasz Panie i Boże*, mel. J. Gélineau), Psalm 22 (*Pan mój Wódz i Pasterz mój*), Psalm 26b (*Serce me do Ciebie wznoszę*), Psalm 33 (*Skosztujcie i zobaczcie jak dobry jest Pan*), czy Psalm 42 (*Przystąpię do ołtarza Bożego*)⁹⁰. Warto przypomnieć, że ks. Ziemiański zastrzegł we wstępie do wspomnianego zbioru, iż psalmy te mają charakter paraliturgiczny, nie mogą więc zastąpić oficjalnych tekstów. Wiemy jednak, że przeniknęły one do wielu śpiewników i znalazły stałe miejsce w liturgii mszalnej jako śpiewy *proprium*.

⁸⁵ Por. W. Głowa, *Dobór pieśni we Mszy świętej*, s. 87.

⁸⁶ Antyfony na Komunię w przeciwieństwie do ofertoriów znalazły się jednak w posoborowych edycjach *Mszalu Rzymskiego*. Por. P. Towarek, *Ofertorium mszalne wczoraj i dziś*, s. 219.

⁸⁷ Ks. Stanisław Ziemiański – ur. 1931 w Besku (powiat sanocki), jezuita, filozof, teolog, kompozytor, autor ponad 6 tysięcy śpiewów kościelnych.

⁸⁸ Zob. S. Ziemiański, *Zbiór śpiewów mszalnych*, w: *Pascha nostrum. Wieczera Pańska w życiu wspólnot wiernych*, red. J. Charytański, Poznań – Warszawa – Lublin 1966, s. 523–677.

⁸⁹ S. Ziemiański, *Zbiór śpiewów mszalnych*, s. 526–527.

⁹⁰ S. Ziemiański, *Zbiór śpiewów mszalnych: III. Psalmi paraliturgiczne*, s. 641–677.

W praktyce wykonawczej Kościoła w Polsce utrwalił się zwyczaj wykonywania podczas rozdzielania Komunii tzw. pieśni eucharystycznych. Zazwyczaj muzycy kościelni sięgali tutaj i sięgają nadal po starsze kompozycje, typu adoracyjnego np. *Bądźże pozdrowiona, Jezusa ukrytego, Kląniam się Tobie, O zbawcza Hostio, Twoja cześć chwała, U drzwi Twoich stoję Panie*. Z biegiem lat pojawiły się też utwory zupełnie nowe, mówiące o Eucharystii jako pokarmie, np. *Chrystus Pan karmi nas, O Panie Ty nam dajesz, Panie pragnienia ludzkich serc, Pan wieczernik przygotował, czy też Panie dobry jak chleb*. Trzecią grupę, przynależną do zbioru pieśni eucharystycznych, stanowią śpiewy wielbiące, przeznaczone jednak nie na procesję komuniijną, ale na obrzęd uwielbienia, który ma miejsce po jej zakończeniu⁹¹. Według ks. Pawlaka to druga ze wskazanych wyżej grup, a więc śpiewy o Eucharystii jako pokarmie, jest najbardziej odpowiednia, by zrealizować wspomniane już wyżej trzy funkcje: jednoczenie, radość serca i braterskość⁹².

Przytoczona tu opinia wybitnego polskiego muzykologa kościelnego wynika w dużej mierze z treści antyfon znajdujących się w formularzach *Mszалу Rzymskiego*. Gdy jednak dokonamy wnikliwszego przeglądu tych propozycji zauważamy, że nie nawiązują one tylko i wyłącznie do tematyki Eucharystii jako pokarmu. Owszem, choćby w przypadku formularza z uroczystości Bożego Ciała, antyfona komunijna posiada takie znamiona: *Kto spożywa moje Ciało i Krew moją pije, * trwa we Mnie, a Ja w nim* (J 6,56)⁹³. Jednak np. w okresie Adwentu mszalne antyfony na Komunię podkreślają w swej treści motyw oczekiwania i są wołaniem psalmisty lub proroków o przyjście Pana. W tym przypadku ich najwłaściwszym odpowiednikiem do wykorzystania podczas procesji komunijnej wydają się być nie śpiewy o Eucharystii, ale śpiewy adwentowe. W okresie Narodzenia Pańskiego antyfony na Komunię opowiadają o wypełnieniu proroctw i objawieniu się Słowa Wcielonego. Dlatego podczas rozdzielania Komunii w tym okresie należy wykonywać śpiewy bożonarodzeniowe, czyli kolędy. W Wielkim Poście teksty antyfon komunijnych nawiązują do tematyki: pokuty, nawrócenia, przemiany oraz chrztu. Stąd najwłaściwszym ich odpowiednikiem będą śpiewy komunijne przywołujące owe obrazy. Podobna analogia konieczna jest w przypadku śpiewów Wielkiego Tygodnia i Triduum Paschalnego. W formularzach okresu wielkanocnego mszalne *communiones* zaczerpnięte są wyłącznie z ksiąg *Nowego Testamentu* i mówią o paschalnej radości płynącej ze zmartwychwstania Chrystusa. Dlatego podczas rozdzielania Eucharystii wykonujemy w tym miejscu Mszy stare pieśni wielkanocne oraz nowe śpiewy o tematyce paschalnej.

W formularzach Okresu Zwykłego redaktorzy *Mszалу* przedłożyli dwie propozycje antyfony na Komunię. Pierwsza zaczerpnięta jest zawsze z *Księgi Psalmów*, a druga z pism *Nowego Testamentu* (Ewangelia, listy św. Pawła, listy Janowe, Apoka-

⁹¹ Zob. P. Wiśniewski, *Śpiewy uwielbienia w liturgii mszalnej*, „Miscellanea – Biuletyn Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych” 7(2012), s. 56–62.

⁹² I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna*, s. 340; zob. P. Kulita, *Śpiewy o Eucharystii jako pokarmie na procesję komunijną*, „Annales Lublinenses pro Musica Sacra” 1(2010), s. 345–355.

⁹³ *Mszal Rzymski dla diecezji polskich*, Wydanie drugie, poszerzone i uzupełnione, Poznań 2013, s. 278.

lipsa)⁹⁴. Znajdujemy więc tutaj nawiązania do tematyki uczty, posiłku i pokarmu, jak np. w 6. Niedzielę Zwykłą: *Jedli i nasycili się w pełni, * Pan głód ich zaspokoił, * nie zawiódł ich pragnienia*⁹⁵, albo w 14. Niedzielę Zwykłą: *Skosztujcie i zobaczcie, jak Pan jest dobry, * szczęśliwy człowiek, który znajduje w Nim ucieczkę* (Ps 34(33), 9)⁹⁶. W wielu przypadkach jednak antyfony te nie nawiązują do tematu Eucharystii jako pokarmu. Przypominają np. przymioty lub tytuły Chrystusa, takie jak: światło (*Ja jestem światłością świata* – 3. Niedziela Zwykła), Mesjasz i Syn Boży (*Panie, ja wierzę, że Ty jesteś Mesjaszem, Synem Bożym* – 7. Niedziela Zwykła), miłość (*Bóg jest miłością* – 10. Niedziela Zwykła), pasterz (*Ja jestem dobrym pasterzem* – 12. Niedziela Zwykła). W jeszcze innych miejscach antyfony te zaczerpnięto np. z perykopy o ośmiu błogosławieństwach (4.5.17.22. Niedziela Zwykła), czy też z wieczernikowej modlitwy Jezusa o jedność uczniów (11. i 13. Niedziela Zwykła)⁹⁷.

Treść przytoczonych wyżej antyfon na Komunię wskazuje, że zamiarem redaktorów *Mszalu* było ukazanie związku pomiędzy stołem słowa Bożego a stołem Eucharystii. Dlatego też, jak zauważa ks. Władysław Głowa, wykonywanie podczas procesji komunijnej śpiewu tematycznie związanego np. z Ewangelią dnia, bądź nawiązującego do jej treści w sposób pośredni, ma swoją głębszą wymowę. Uczy bowiem wiernych, że Chrystus nie tylko stawia żądania, ale także uzdalnia i umacnia do realizowania wymagań, dając na pokarm swoje Ciało⁹⁸. Inni badacze napominają wręcz, żeby nie robić z mszalnego obrzędu Komunii procesji Bożego Ciała. Zastosowanie pieśni eucharystycznej nie wyrazi bowiem tego, czego naprawdę domaga się liturgia⁹⁹.

Repertuar śpiewów mówiących o Eucharystii jako pokarmie powiększył się znacząco w ciągu ostatnich kilku dekad. Dodatkowo ubogacony został w ostatnich latach przez takich twórców muzyki liturgicznej jak: Paweł Bębenek, Hubert Kowalski, Piotr Pałka, czy też Urszula Rogala. Chodzi tu o kompozycje przeznaczone wprawdzie na chór czterogłosowy, jednak możliwe do wykonania przez lud w czasie liturgii, z towarzyszeniem instrumentów, bądź organów, albo też *a capella*. Przykładem mogą być tutaj utwory autorstwa P. Bębena, w których kompozytor wykorzystał głębokie pod względem teologicznym teksty zaczerpnięte ze skarbca Kościoła: *Dziękuję Ci Panie, za Ciało Twe i Krew* (sł. Radpert z St. Gallen, muz. P. Bębenek), *Panie nie jestem godzien, abys przyszedł do mnie* (sł. zwrotek: św. Efrema), *Witaj Pokarmie* (sł. ze zbiorów Stanisława Serafina Jagodzińskiego), *Żywy Chlebie*

⁹⁴ *Mszal Rzymski dla diecezji polskich*, s. 242–275.

⁹⁵ *Tamże*, s. 247.

⁹⁶ *Tamże*, s. 255.

⁹⁷ *Tamże*, s. 252–254.

⁹⁸ W. Głowa, *Dobór pieśni we Mszy świętej*, s. 88.

⁹⁹ Zob. S. Hartlieb, *Uwagi na temat doboru śpiewów*, w: *Exsultate Deo. Śpiewnik mszalny*. Wydanie ósme, opr. G. M. Skop, Katowice 1998, s. 9–16; M. Białkowski, *Co śpiewać na Mszy?*, „Przewodnik Katolicki” 45(2008): zob. <https://www.przewodnik-katolicki.pl/Archiwum/2008/Przewodnik-Katolicki-45-2008/Wiara-i-Kosciol/Co-spiewac-na-Mszy> (23 września 2020); M. Białkowski, *Słowo i muzyka*, „Przewodnik Katolicki” 9(2009): zob. <https://www.przewodnik-katolicki.pl/Archiwum/2009/Przewodnik-Katolicki-9-2009/Wiara-i-Kosciol/Slowo-i-muzyka> (23 września 2020).

aniółów (sł. Jan Hus)¹⁰⁰. Trzeba żywić głęboką nadzieję, że śpiewy te, wraz z organizowanymi licznie w ostatnich latach warsztatami muzyki liturgicznej, staną się zachętą dla odnowy muzyki liturgicznej, w tym mszalnych *communiones*.

ZAKOŃCZENIE

Przeprowadzona wyżej analiza źródeł i opracowań potwierdziła, że pierwsze śpiewy *communio* pochodzą z IV wieku. Ich świadkami na Wschodzie są: Cyryl Jerozolimski, *Konstytucje Apostolskie* (Antiochia), Jan Chryzostom (Konstantynopol), a na Zachodzie: Ambroży z Mediolanu, Augustyn z Hippony, Pseudo-German z Paryża, Aurelián z Arles, *Ordo Romanus Primus*, czy też Bernold z Konstancji. Okazało się, że w tradycji wschodniej śpiew ten określano słowem *koinonikon*, a w zachodniej jako: *trecanum* (Galia), *antiphona ad accedentes* (Hiszpania), *transitorium* (Mediolan), a wreszcie *communiones* (Rzym, repertuar frankońsko-karoliński). Sposób wykonania *communio* w liturgii rzymskiej przybliżyła nam *Ordo Romanus Primus* (VIII w.). Z dokumentu tego wyłania się schemat wskazujący na poszczególne elementy tego śpiewu: antyfona komunijna, psalm wykonany naprzemiennie (antyfonalnie) przez dwa chóry, znak na zakończenie śpiewu dany przez samego papieża (*pontifex*), doksologia *Chwała Ojcu*, powtórzenie antyfony komunijnej.

Wprawdzie *Ordo Romanus I* potwierdziło antyfonalny sposób wykonywania *communio*, jednak z innych źródeł dowiedzieliśmy się, że był to niekiedy solowy śpiew kantora, bez udziału lub z udziałem zgromadzenia. Więcej światła w rozumienie tego rozróżnienia wniosły badania ks. Bernagiewicza, który dowiódł, że psalmodia związana z *communio* miała początkowo charakter responsorialny, a z czasem dopiero antyfonalny. Wspólnym rdzeniem był refren zwany antyfoną, która w przypadku psalmodii responsorialnej śpiewana była po każdym wersecie psalmu wykonywanego przez solistę, zaś w psalmodii antyfonalnej znajdowała się przed i po psalmie, śpiewanym na przemian przez dwa chóry. Interesującym zagadnieniem okazały się też dwa sposoby realizacji powtarzania antyfony komunijnej po wersecie psalmowym: repetycja *a capite* (całość antyfony) oraz repetycja *a latere* (fragment antyfony), co jest też cechą charakterystyczną dla responsorium. Dlatego też ks. Bernagiewicz wskazuje, że istnieje duża grupa *communiones* spokrewnionych z responsoriami brewiarzowymi, co potwierdzać może proces wymiany i zapożyczenia tekstów oraz melodii pomiędzy obiema kolekcjami. Okazuje się, że *Communiones* jako cykl utworów, ułożonych według wyraźnego planu liturgicznego były dziełem rzymskiej *schola cantorum*, zrealizowanym od końca (połowy) VII do początku (połowy) VIII wieku. Powstanie cyklu utworów komunijnych, przeznaczonych na cały rok liturgiczny, oznaczało odejście od pierwotnej praktyki spontanicznego dobierania antyfon i psalmodii do poszczególnych Mszy, jak też dostosowanie utworów do treści teologicznej dnia czy okresu. Cykle te, zawarte w liturgicznych księgach przed- i potrydneckich stały się fundamentem i natchnieniem dla kompozytorów muzyki wielogłosowej. Chodzi tu np. o przywołane w niniej-

¹⁰⁰ P. Bębenek, *Canticum novum. Utwory wielogłosowe na chór mieszany a capella*, Kraków 2015, s. 79–87.

szym artykule *Communiones totius anni* Mikołaja Zieleńskiego, a także wcześniejsze tego typu próby, jak choćby *Choralis Constantinus* autorstwa Heinricha Izaaka i Ludwika Senfla. Trzeba przy tym pamiętać, że oprócz tego typu utworów, czy też prostej recytacji antyfony *ad communionem* przez samego celebransa, w okresie po Soborze Trydenckim, w związku z masowym przystępowaniem wiernych do Komunii, przyjął się zwyczaj śpiewania pieśni eucharystycznych w języku łacińskim lub narodowym (polskim).

Choć po Soborze Watykańskim II wprowadzono z myślą o wspólnotach parafialnych prostsze formy antyfon komunijnych (*Graduale Simplex*), to jednak w praktyce wykonawczej Kościoła w Polsce nie przyjęły się one. Podobnie poddane korekcie tekstowej i melodycznej antyfony na Komunię, zawarte w zaprezentowanej wyżej kolekcji autorstwa ks. S. Ziemiańskiego, będącej adaptacją prac ks. Josepha Gélineau. Miejsce antyfon komunijnych zajęły w naszych kościołach przede wszystkim pieśni eucharystyczne, w dużej mierze adoracyjne. Mimo naszego przywiązania do nich, ich piękną i dostojności, wiemy, że potrzeba dziś naszej liturgii także nowych śpiewów, o których była już mowa wyżej. Nie chodzi tu jednak tylko i wyłącznie o kompozycje związane z tematem Eucharystii jako pokarmu, z ucztą, posiłkiem i chlebem, których niestrudzonym promotorem był ks. prof. Ireneusz Pawlak. Analiza tekstów antyfon na Komunię zawartych w formularzach okresu zwykłego w *Mszale rzymskim* prowadzi nas dalej. Chodzi o tematy i obrazy wzięte z Ewangelii, o modlitwy, prośby i wołania, formuły wyznania wiary, nadziei, czy uwielbienia, wyrażone za pomocą wersetów zaczerpniętych z psalmów i ukazane w antyfonach *ad communionem*. Sięgnięcie przez współczesnych kompozytorów muzyki liturgicznej po teksty *communiones* wniosłoby nową jakość w celebrację Mszy świętej, zwłaszcza w okresie zwykłym. Owocem tego mogłyby stać się utwory monodyczne, jak też opracowania wielogłosowe, które przeplatać by można, podobnie jak w starożytności i średniowieczu, wersetami psalmu.

COMMUNIONES MSZALNE DAWNIEJ I DZIŚ

STRESZCZENIE

Artykuł niniejszy ukazuje zarys dziejów kształtowania się śpiewu *communio* (jeden ze śpiewów *Proprium Missae* przeznaczony na Komunię): od starożytności chrześcijańskiej (Cyryl Jerozolimski, Jan Chryzostom, *Konstytucje Apostolskie*), poprzez epokę średniowiecza (*Ordo Romanus Primus*), okres potrydencki (*Communiones totius anni* Mikołaja Zieleńskiego), aż po reformę Soboru Watykańskiego II, której zawdzięczamy kolekcję znajdujących się w księgach liturgicznych *antiphonae ad communionem* (*Graduale romanum*, *Graduale Simplex*, *Missale romanum*, *Ordo Cantus Missae*), a pośrednio również współczesnych śpiewów i pieśni, przeznaczonych na procesję komunijną.

MASS COMMUNIONES IN THE PAST AND TODAY

SUMMARY

This article presents an outline of the history of shaping *communio* chants (one of the *Proprium Missae* chants for Communion): from Christian antiquity (Cyril of Jerusalem, John Chrysostom, *Apostolic Constitutions*), through the Middle Ages (*Ordo Romanus Primus*), the post-Tridentine period (*Communiones totius anni* by Mikołaj Zieleński), to the reform of the Second Vatican Council, to which we owe the collection of *antiphonae ad communionem* (*Graduale romanum*, *Graduale Simplex*, *Missale romanum*, *Ordo Cantus Missae*) in liturgical books, and indirectly also contemporary chants and songs intended for the communion procession.

LITURGISCHE COMMUNIONES DAMALS UND HEUTE

ZUSAMMENFASSUNG

Der vorliegende Artikel gibt einen Überblick über die Geschichte des Kommunionvers, lat. *communio* (einer der Gesänge von *Proprium Missae*, der für die Kommunion bestimmt ist): von der christlichen Antike (Kyrill von Jerusalem, Johannes Chrysostomus, *Apostolische Konstitutionen*) über das Mittelalter (*Ordo Romanus Primus*), die Zeit nach dem Konzil von Trient (*Communiones totius anni* von Mikołaj Zieleński) bis zur Reform des Zweiten Vatikanischen Konzils, der wir die Sammlung von *antiphonae ad communionem* (*Graduale romanum*, *Graduale Simplex*, *Missale romanum*, *Ordo Cantus Missae*) und indirekt auch zeitgenössische Gesänge und Lieder für der Kommunionprozession verdanken.

BIBLIOGRAFIA

- Ambroży z Mediolanu, *O tajemnicach*, w: tenże, *Wyjaśnienie Symbolu, O Tajemnicach, O sakramentach*, przekł. i oprac. L. Gładyszewski, Kraków 2004, s. 51–66.
- Augustyn Św., *Sprostowania*, w: tenże, *O nauce chrześcijańskiej, Sprostowania*, tłum. J. Sulowski, opr. E. Stanula, „Pisma Starochrześcijańskich Pisarzy” XXII, Warszawa 1979, s. 149–287.
- Bernagiewicz R., „*Communio*” czy „*responsorium*”?, „*Liturgia Sacra*” 9(2003), nr 1, s. 93–108.
- Bernagiewicz R., „*Communiones*” *Gradualu rzymskiego in statu nascendii i w obliczu rodzącej się diastematii*, Lublin 2004.
- Białkowski M., *Autentyczny, łatwy i funkcjonalny „Graduale Simplex” próba przywrócenia śpiewu gregoriańskiego w liturgii*, „*Studia Gregoriańskie*” 7(2014), s. 39–77.
- Białkowski M., *Co śpiewać na Mszy?*, „*Przewodnik Katolicki*” 45(2008): zob. <https://www.przewodnik-katolicki.pl/Archiwum/2008/Przewodnik-Katolicki-45-2008/Wiara-i-Kosciol/Co-spiewac-na-Mszy> (23 września 2020).

- Białkowski M., *Słowo i muzyka*, „Przewodnik Katolicki” 9(2009): zob. <https://www.przewodnik-katolicki.pl/Archiwum/2009/Przewodnik-Katolicki-9-2009/Wiara-i-Kosciol/Slowo-i-muzyka> (23 września 2020).
- Boska Liturgia świętego ojca naszego Jana Chryzostoma, w: *Liturgie Kościoła prawosławnego*, tłum. H. Paprocki, „Biblioteka Ojców Kościoła” 20, Kraków 2003, s. 71–109.
- Boska Liturgia uprzednio poświęconych darów, w: *Liturgie Kościoła prawosławnego*, tłum. H. Paprocki, „Biblioteka Ojców Kościoła” 20, Kraków 2003, s. 237–259.
- Burn D.J., *Ludwig Senfl and the Mass Proper: Aspects of Chronology*, w: *Senfl-Studien I*, ed. S. Gasch, B. Lodes, S. Tröster, „Wiener Forum für ältere Musikgeschichte” 4, Tutzing 2012, s. 223–268.
- Conomos D., *Communion Chants in Magna Graecia and Byzantium*, „Journal of the American Musicological Society” 33(1980)2, s. 241–263.
- Conomos D., *The Late Byzantine and Slavonic Communion Cycles: Liturgy and Music*, „Dumbarton Oaks Studies” 21, Washington 1985.
- Cyryl Jerozolimski, *Katecheza mistagogiczna piąta*, w: tenże, *Katechezy przedchrzcielne i mistagogiczne*, tłum. W. Kania, opr. M. Bogucki, „Biblioteka Ojców Kościoła” 14, Kraków 2000, s. 339–344.
- Feretti P., *Esthetique gregorienne*, Solesmes 1938.
- Głowa W., *Dobór pieśni we Mszy świętej*, „Collectanea Theologica” 55(1985), f. 1, s. 77–92.
- Graduale Simplex*, Editio typica altera, Libreria Editrice Vaticana 1999.
- Harris S., *The Communion Chants of the Thirteenth-Century Byzantine Asmatikon*, Amsterdam 1999.
- Hartlieb S., *Uwagi na temat doboru śpiewów*, w: *Exsultate Deo. Śpiewnik mszalny. Wydanie ósme*, opr. G.M. Skop, Katowice 1998, s. 9–16.
- Hieronim ze Strydonu, *List 71*, w: tenże, *Listy*, t. II (51–79), wst. i opr. M. Ożóg, przyg. tekstu łac. H. Pietras, „Źródła Myśli Teologicznej” 55, Kraków 2010, s. 169*–174*.
- Hiley D., *Chorał Kościoła zachodniego. Podręcznik*, tłum. M. Kaziński, Kraków 2019.
- Hinz E., *Zarys dziejów muzyki kościelnej*, Pelplin 2000.
- Hucke H., Huglo M., *Communion*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 4, London 1980, s. 591–594.
- Huglo M., *Antifone antiche per la Fractio panis*, „Ambrosius” 31(1955), s. 85–95.
- Jungmann J.A., *Missarum Sollemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe*, Bd. 2, Wien 1962.
- Konstytucje apostołskie*, w: *Synody i kolekcje praw*, t. II, przekł. S. Kalinkowski, A. Caba, opr. A. Baron, H. Pietras, Kraków 2007, s. 1*–293*.
- Kulita P., *Śpiewy o Eucharystii jako pokarmie na procesję komunijną*, „Annales Lublinenses pro Musica Sacra” 1(2010), s. 345–355.
- Leszczyńska A., *The liturgical context of Offertoria and Communiones by Mikołaj Zieleński*, w: *Italian Music in Central-Eastern Europe. Around Mikołaj Zieleński's Offertoria and Communiones (1611)*, ed. T. Jeż, B. Przybyszewska-Jarmińska, M. Toffetti, TRA.D.I. MUS. Studi e monografie 2, Venezia 2015, s. 43–64.
- Maiani B., *Approaching the Communion Melodies*, „Journal of the American Musicological Society” 53(2000), nr 2, s. 209–290.
- Maiani B., *The Responsory-Communiones: Toward a Chronology of Selected Proper Chants* (Diss.), University of North Carolina 1996.
- McKinnon J., *The Eighth-Century Frankish-Roman Communion Cycle*, „Journal of the American Musicological Society” 45(1992)2, s. 179–227;
- McKinnon J., *The Advent Project: The Later Seventh-Century Creation of the Roman Mass Proper*, Berkley 2000.

- Missale romanum ex Decreto Sacrosancti Concilli Vaticani Instauratum auctoritate Pauli Pp. VI promulgatum, Ordo Cantus Missae.* Editio typica altera, Vaticanis 1988.
- Mszał rzymski dla diecezji polskich,* Wydanie drugie, poszerzone i uzupełnione, Poznań 2013.
- Ordo Romanus Primus,* ed. E.G. Cuthbert, F. Atchley, London 1905.
- Pawlak I., *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła,* Lublin 2000.
- Pikulik J., *Klasyczne formy chorału gregoriańskiego oraz monodii liturgicznej,* w: *Muzyka sakralna. Materiały z seminariów „Gaude Mater”*, red. J. Masłowska, Warszawa 1998, s. 17–24.
- Porter S., *The Gallican Rite,* London 1958.
- Schuler M., *Zur Überlieferung des „Choralis Constantinus” von Heinrich Isaac,* „Archiv für Musikwissenschaft” 36 (1979), s. 68–76. 146–154.
- Towarek P., *Ofertorium mszalne wczoraj i dziś,* SE 19(2018), s. 207–226.
- Towarek P., *Senfl Ludwik,* w: *EK*, t. 17, Lublin 2012, k. 1418.
- Towarek P., *Znaczenie i funkcje introitu mszalnego,* SE 14(2013), s. 359–370.
- Towarek P., *Wielkie formy muzyczne dedykowane św. Jakubowi Większemu,* w: *Święty Jakub Apostoł (Większy) w wierze, pobożności, teologii i sztuce – dawniej i dziś. Perspektywa uniwersalna i regionalna,* red. K. Parzych-Błakiewicz, S. Kuprjaniuk, Olsztyn 2019, s. 111–133.
- Wellesz E., *Historia muzyki i hymnografii bizantyjskiej,* przekł. M. Kaziński, Kraków 2006.
- Wiśniewski P., *Śpiewy uwielbienia w liturgii mszalnej,* „Miscellanea – Biuletyn Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych” 7(2012), s. 56–62.

ANEKS



REGISTRVM OFFERTORIORVM ET COMMVNIONVM

Secundum ordinem Calendarij, & Sanctae Romanae Ecclesiae consuetudinem pro diebus Festis Solemnioribus per totum Annum occurrentibus in hoc Libro contentorum.



| | IANVARIJ. | OFFERTORIA. | COMMVNIONES. |
|---|---|---------------------------|-------------------------------|
| A | 1 ✚ In Circumcisione Domini. | Tu ficut caeli. | Videtur ortus in agris. |
| b | 1 Octava S. Stephani. | Eligetis Apollin. | Videtur caelos agros. |
| c | 3 Octava S. Joannis. | In flus vi palms floribz. | Exij: firmo in ar fuites. |
| d | 4 Octava S. Innocentian. | Arms vestra ficut palter. | Vox in Rama audita. |
| e | 5 Vigilia Epiphaniaz. | Dei firmari ceberz. | Tolle Panem, & Manna. |
| f | 6 ✚ In Epiphania Domini, & per octavam Octavam. | Regis Thauri & miale. | Vidimus bellum eius. |
| g | 7 | | |
| A | 8 | | |
| b | 9 | | |
| c | 10 | | |
| d | 11 | | |
| e | 12 | | |
| f | 13 | | |
| g | 14 Hilarij Episcopi, & Confessoris. | In flus ve palata. | Fidelis servus. |
| A | 15 Pauli primi Romanor Confessoris. | Invenio me. | Luxa vir iustus. |
| b | 16 Marcelli Papa, & Martyris. | Vetus mea. | Domine quo quo talena. |
| c | 17 ✚ Antonij abbat. | Disertum amittz. | Fidelis servus. |
| d | 18 ✚ Cathedra S. Petri Romae. | Tu es Petrus. | Tu es Petrus. |
| e | 19 Martij, Marci, Anthonij, & Abachij. | Arms tollis. | Dico astes solis. |
| f | 20 ✚ Fabiani, & Sebastiani martyrum. | Et amens in Domino. | Multum loquor enim. |
| g | 21 Vigilia virginis, & maris. | Afferetur Regi virginis. | Quisque pudentia. |
| A | 22 Vincentij, & Anastasi martyrum. | Miserere Deas. | Et si coram hominibus. |
| b | 23 Intercessionaz virginis, & maris. | Diffusa est gratia. | Feci iudicium. |
| c | 24 Titushti Episcopi, & martyris. | Vetus mea. | Serui iustis. |
| d | 25 ✚ Conventio S. Pauli Apolloli. | Mihi autem nihil. | Amen dico vobis. |
| e | 26 Polycarpi Episcopi, & martyris. | Inscit David. | Polisti Domine. |
| f | 27 Joannis Christofomi Episcopi, & Conf. | In flus vi palms. | Fidelis servus. |
| g | 28 Agustinus Secundo. | Diffusa est gratia. | Simile est regnum. |
| A | 29 | | |
| b | 30 | | |
| c | 31 | | |
| | FEBRVARIJ. | OFFERTORIA. | COMMVNIONES. |
| d | 1 ✚ Brigide virginis. | Fili Regum in honore. | Quisque pudentia. |
| e | 2 ✚ Purificationis B. Marie Virginis. | Diffusa est gratia. | Respondimus accepit Synagoga. |
| f | 3 ✚ alij Episcopi, & martyris. | Inscit David servum. | Polisti Domine. |
| g | 4 | | |
| A | 5 Agathe virginis, & maris. | Afferetur Regi. | Qui me dignatus. |
| b | 6 ✚ Dorotheaz virginis, & martyris. | Diffusa est gratia. | Feci iudicium. |
| | | | c 7 ✚ Romualdi |

Registrum offertorium et communionum, w: Mikołaj Zieleński, *Offertoria et communiones totius anni. Partitura pro organo* (Venice 1611); Wydanie faksymile: Jerzy Morawski, *Monumenta Musicae in Polonia*, Kraków, Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki – Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1986.

