

OFERTORIUM MSZALNE DAWNIEJ I DZIŚ

Słowa kluczowe: ofertorium, antyfony *ad offertorium*, *Proprium Missae*, muzyka liturgiczna, *Offertoria totius anni*, Mikołaj Zieleński

Key words: offertorium, antiphon *ad offertorium*, *Proprium Missae*, liturgical music, *Offertoria totius anni*, Mikołaj Zieleński

Schlüsselworte: Offertorium, Antiphon *ad offertorium*, *Proprium Missae*, liturgische Musik, *Offertoria totius anni*, Mikołaj Zieleński

Termin *offertorium*, *ofertorium* (łac. *offere* – przynieść, ofiarować) odnoszono w ciągu wieków do obrzędu przygotowania darów podczas sprawowania Eucharystii¹. Jednocześnie służył on do określenia śpiewu, będącego częścią tzw. *Proprium Missae* i towarzyszącego procesji z darami. Słowem tym posługiwano się także w przypadku *sudarium* – płótna, przez które diakon dotykał kielich przy tzw. małym podniesieniu, czyli doksologii na zakończenie modlitwy eucharystycznej. Od XIII w. nazwą *ofertorium* określano też welon, który okrywał subdiakona przynoszącego kielich i patenę do ołtarza. *Ofertorium* lub *oblatorium* oznaczało również szeroką patenę lub płótno, na którym składano chleby przeznaczone na Eucharystię, co potwierdzają *Ordines Romani*². Jako forma śpiewu liturgicznego *ofertorium* przeszło długą, wielowiekową ewolucję: od prostej, krótkiej antyfony złączonej z wersetami psalmu, do formy rozległej, wielocłonowej z melodią rozwiniętą i bogatą w kunsztowną melizmatykę, o czym zaświadcniają prowadzone badania³.

* Ks. dr Piotr Towarek – muzykolog, liturgista; profesor muzyki kościelnej i liturgiki w Wyższym Seminarium Duchownym w Elblągu, delegat Biskupa Elbląskiego ds. organistów i muzyki kościelnej, dyrektor Elbląskiej Szkoły Kantorów, dyrygent orkiestry kameralnej „Capella Sancti Nicolai”, organizator i dyrektor artystyczny Warsztatów Muzyki Liturgicznej w Pasłęku.

¹ W artykule przyjęto formę zapisu *ofertorium* według propozycji *Encyklopedii Katolickiej* KUL, choć w literaturze przedmiotu spotykamy także zapis *offertorium*; zob. W. Mocydlarz, *Ofertorium w liturgii*, w: *EK*, t. 14, k. 381–381; Z. Kołodziejczak, *Ofertorium w muzyce*, w: *EK*, t. 14, k. 382.

² *Ofertorium*, w: *Leksykon liturgii*, opr. B. Nadolski, Poznań 2006, s. 1075.

³ Zob. C. Ott, *I versetti ambrosiani e gregoriani dell' offertorio*, „Rassegna Gregoriana” (1911), s. 345–360; L. David, *Les versets d'offertoire*, „Revue du chant grégorien” 39(1935), s. 97–104;

W ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat zainteresowanie śpiewami ofertoryjnymi wzrosło, co potwierdzają opracowania Marca A. Radice⁴, Josepha Dyera⁵, czy też Jána Velbacký'ego⁶. Skupiają się one zasadniczo na poszukiwaniu źródeł tekstów i melodii ofertorium w liturgii rzymskiej, a także omawiają procesy przekształcania się formy wskazanego śpiewu. Prace te, spina niejako klamrą znakomita monografia autorstwa Rebeki Malloy pt. *Inside the Offertory: Aspects of Chronology and Transmission*, która porusza nie tylko kwestie związków pomiędzy chorałem gregoriańskim a śpiewem starorzyskim, ale wskazuje także na nierzyskie źródła melodyczne, mające wpływ na kształtowanie się ofertoriów tak starorzyskich, jak też gregoriańskich⁷.

Przedłożony artykuł stanowi próbę przypomnienia historii, znaczenia oraz funkcjonalności śpiewów ofertoryjnych. Także w kontekście rozwoju polifonii sakralnej, ze szczególnym wskazaniem na mało znane polskie tradycje muzyczne w tym zakresie, czyli wspaniałe wielogłosowo-polichóralne wcielenie chorałowej idei pełnego cyklu ofertoriów, jakim są *Offertoria totius anni* Mikołaja Zieleńskiego. Jeżeli bowiem mówić o tkwiących w chorałe źródłach późniejszych form monumentalnych, wielogłosowych, renesansu i baroku, aż po oratorium, to jednym z głównych ognisk tego monumentalizmu jest właśnie forma ofertorium. Zwieńczenie przedłożonego artykułu stanowi wskazanie na ofertoria mszalne w posoborowych dokumentach Kościoła, a także charakterystyka tzw. śpiewów na przygotowanie darów.

PRZYNOSZENIE DARÓW NA EUCHARYSTIĘ

Wiadomym jest, że obrzęd, który dziś określamy jako przygotowanie darów, swymi korzeniami sięga samej Ostatniej Wieczerzy, gdy Jezus wziął chleb i kieliich z winem (por. Mt 26,26–27). Św. Paweł apostoł wspomina o tzw. *prosfora* (por. Rz 15,16), a Klemens Rzymski († 101) podkreśla liturgiczny charakter ofiar wiernych⁸. Rozumienie ofertorium jako rodzaju *eleemosyne* poszerza *Didache* (I w.), gdzie czytamy: *Niech twoja jałmużna przesiąknie potem rąk twoich, aż będziesz wiedział, komu dajesz*⁹.

H. Siedler, *Studien zu den alten Offertorien mit ihren Versen*, „Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg/Schweiz” 20, Freiburg 1939.

⁴ M. A. Radice, *Form, Style and Structure in the Offertory Chants of the Tonary St. Benigne of Dijon*, H. 159, Montpellier, „Ars Musica Denver” 2(1989), s. 16–23.

⁵ J. Dyer, *The Offertory Chant of the Roman Liturgy and Its Musical Form*, („Studi Musicali” 11(1982), s. 3–30), w: *Chant and its Origins*, ed. Th.F. Kelly, London 2009, s. 259–286.

⁶ J. Velbacký, *Od psalmodii „in directum” do antyfony na offertorium*, „Studia Gregoriańskie” 2(2009), s. 83–107.

⁷ R. Malloy, *Inside the Offertory: Aspects of Chronology and Transmission*, Oxford 2010; zob. także praca zbiorowa: *The Offertory and Its Verses: Research, Past, Present, and Future*, ed. R. Hankel, Trondheim 2007.

⁸ Por. Św. Klemens Rzymski, *List do Kościoła w Koryncie* 36, 1, w: *Pierwsi świadkowie*, przekł. A. Świderkówna, opr. ks. M. Starowieyski, Kraków 1998, s. 67.

⁹ *Nauka dwunastu Apostołów (Didache)* I, 6, w: *Pierwsi świadkowie*, przekł. A. Świderkówna, opr. ks. M. Starowieyski, Kraków 1998², s. 33.

Obszerne świadectwo o przynoszeniu darów potrzebnych do sprawowania liturgii, a także darów dla potrzebujących, odnajdujemy w pismach św. Justyna Męczennika († ok. 167):

Dalej, jak już zostało powiedziane, gdy zakończymy nasze modlitwy, przynoszony jest chleb, wino i woda, a przełożony zanoszą podobne modlitwy i dziękczynienia najlepiej, jak potrafi, lud zaś odpowiada z radością „Amen”. Wreszcie następuje rozdanie i rozdzielanie każdemu tego, co stało się Eucharystią, nieobecny zaś zanoszą ją diakoni. Ci, którzy są zamożni i chcą, każdy według własnej woli daje to, co chce, a wszystko co się zbierze, składa się przełożonemu. On zaś wspomaga sieroty, wdowy, chorych lub z innej przyczyny cierpiących niedostatek, więźniów, obcych, gości, krótko mówiąc, wszystkich potrzebujących bez wyjątku¹⁰.

O ofertorium jako znaku miłości pierwotnego Kościoła pisze także Tertulian († ok. 230–240), który w swoim *Apologetyku* przypomina, iż wierni przynoszą na Eucharystię dowolne datki. Według Kartagińczyka, czynią to zupełnie dobrowolnie i bez żadnego przymusu, *ile kto ma i ile może*. Złożonych zaś darów nie użytkuje się na wystawne przyjęcia, uczyty, czy pijatyki, ale na wsparcie ubogich, utrzymanie młodzieży, starców, rozbitek okrętów i więźniów. To okazywanie miłości braterskiej budzi ogromny podziw i uznanie na zewnątrz, do tego stopnia, że o chrześcijanach mówi się: *patrzcie jak oni się miłują*. Niektórzy nawet oburzają się, że wyznawcy Chrystusa nazywają siebie braćmi¹¹.

Świadectwo przynoszenia darów chleba i wina dla uczestników agapy odnajdujemy także w *Traditio Apostolica* (ok. 215). Dary, które nie miały bezpośredniego związku z Eucharystią, błogosławił biskup. Przytoczony dokument mówi też o pierwocinach zbiorów przynoszonych dla biskupa, również bez związku z Eucharystią. *Traditio* wspomina także o darach oliwy, owoców, mleka, sera, które błogosławiono przed doksologią modlitwy eucharystycznej¹².

Przynoszenie darów na Eucharystię nie odbywało się w sposób jednolity. Na Wschodzie oraz w Galii zbierano je przed rozpoczęciem mszy, gromadzono w jednym miejscu, po czym przenoszono w procesji do ołtarza. W Hiszpanii, Afryce i Mediolanie dary nieśli w procesji sami wierni. W Rzymie, w mszy papieskiej przyjmował je od *senatorium* i kolejnych stanów według godności sam papież, a od innych wiernych diakon, o czym zaświadcza *Ordo Romanus I*:

Pontifex autem, postquam dicit Oremus, statim descendit ad senatorium, tenete manum eius dexteram, primicerio notariorum et primicerio defensorum sinistram, et suscipit oblationes principum per ordinem archium. (...) Pontifex vero, antequam transeat in partem mulierum, descendit ante confessionem et suscipit oblatas primicerii et secundicerii et primicerii defensorum;

¹⁰ Justyn Męczennik, *1 Apologia* 67, 4–6, w: *Pierwsi apologetci greccy*, przekł. ks. L. Misiarczyk, opr. ks. J. Naumowicz, „Biblioteka Ojców Kościoła” 24, Kraków 2004, s. 256.

¹¹ Tertulian, *Apologetyk* 39, przekł. J. Sajdak, „Pisma Ojców Kościoła” 20, Poznań 1947, s. 158.

¹² Hipolit Rzymski, *Tradycja apostołska I*, 1, w: *Antologia literatury patrystycznej*, opr. M. Michalski, t. 1, z. 2, Warszawa 1969, s. 87.

*nam in diebus festis post diacones ad altare offerunt. Similiter ascendens pontifex in parte feminarum et complet superscriptum ordinem*¹³.

W XI w. z obrzędem ofertorium związane zwyczaj zbierania pieniędzy, o czym zaświadcza Grzegorz VII oraz św. Piotr Damian¹⁴.

Przytoczone świadectwa pozwalają sądzić, że przynoszenie darów na Eucharystię nie miało pierwotnie znaczenia ofiarowania siebie, czy też swego życia Bogu, ale było raczej publiczną manifestacją miłości wobec sióstr i braci. Tak więc kształtujący się w tym okresie obrzęd ofertorium należy rozumieć jako ryt miłości, którego zewnętrzną stroną były przede wszystkim agapy towarzyszące Eucharystii¹⁵.

Przynoszone do ołtarza dary określano jako *oblatio, sancte Ecclesiae, offerre* (Tertulian), albo *sacrificium* (św. Cyprian). Dosłowne tłumaczenie tych wyrażen prowadziło do rozumienia przygotowania darów jako ofiarowania. Badania Ruperta Bergera dowiodły, że słowo *offerre* w potocznym użyciu nie oznaczało *ofiarować*, ale wywodziło się od łacińskiego *operari*, tzn. *przygotować, przynieść*¹⁶. Według Jeana-Baptiste Molina słowo *ofertorium* dopiero w poł. XVII w. odniesiono do obrzędu przygotowania darów. Do tego czasu termin ten, wskazywał na naczynia służące do przynoszenia darów, a przede wszystkim na śpiew wykonywany podczas przygotowania darów¹⁷.

OFERTORIUM JAKO MSZALNA FORMA MUZYCZNA

Początków ofertorium jako śpiewu mszalnego badacze doszukują się w afrykańskiej Kartaginie i jej stolicy Hipponie (IV w.)¹⁸. Wyrażenia tego, prawdopodobnie jako jeden z pierwszych użył w 595 r. św. Izydor z Sewilli: *Offertoria, quae sacrificiorum honore canuntur, Ecclesiasticus liber indicio est veteres cantare solistos quando victimae immolabantur*¹⁹.

Na chrześcijańskim Wschodzie liturgia antiocheńska określała ofertorium terminem *onita*, stosując za każdym razem inny śpiew. Natomiast w liturgii bizantyjskiej pierwotnie na przyniesienie darów wykonywano Psalm 24(23), a od VI w. jako ofertorium upowszechnił się *Cherubikon* rozpoczynający się od słów *Hoi ta cherubim mysticos – My, którzy cherubinów mistycznie przedstawiamy*. Śpiew

¹³ *Ordo I*, 69, 74–75, w: *Les Ordines Romani du haut Moyen-Âge*, vol. II: *Les Textes (Ordines I–XIII)*, ed. M. Andrieu, „Spicilegium Sacrum Lovaniense” 23, Louvain 1948, s. 91–92; zob. też: R. Malloy, *Inside the Offertory*, s. 23–24.

¹⁴ *Offertorium*, w: *Leksykon liturgii*, opr. B. Nadolski, Poznań 2006, s. 1076.

¹⁵ Por. B. Nadolski, *Przygotowanie darów ofiarnych – wspólnota miłości braterskiej*, *RBL* 19(1966), s. 183.

¹⁶ R. Berger, *Die Wendung „ofere pro” in der römischen Liturgie*, „Liturgiewissenschaftlichen Quellen und Forschungen” 41, Münster 1964, s. 29–32, 42–60.

¹⁷ J.B. Molin, *Depuis quand le mot „ofertoire” sert-il à désigner une partie de la Messe?*, „Ephemerides liturgicae” 77(1963), s. 357–380.

¹⁸ Augustyn, *Retractiones* II, 34: *PL* 32, 583–695; zob. też: R. Malloy, *Inside the Offertory*, s. 18.

¹⁹ Izydor z Sewilli, *De ecclesiasticis officiis* I, 14: *PL* 83, 751.

ten, będący przykładem bizantyjskiej mistagogii, wprowadzono do liturgii ok. 574 roku²⁰. Pierwszą wzmiankę o nim odnajdujemy w homilii patriarchy Eutyhusza († 582), który krytycznie odnosił się rozbudowanej w liturgii bizantyjskiej procesji z darami ofiarnymi²¹. Według Grzegorza Cedrenusa (XI w.) autorem *Pieśni Cherubinów* był panujący w latach 565–578 cesarz Justyn II, albo też utwór ten powstał z cesarskiego polecenia²².

W ciągu wieków *Cherubikon* stał się wspólnym śpiewem dla liturgii Jana Chryzostoma i Bazylego Wielkiego, wyrażającym wiarę we współuczestnictwo aniołów w tajemnicy Eucharystii:

*My, którzy Cherubinów mistycznie przedstawiamy,
i życiodajnej Trójcy trójświęty hymn śpiewamy,
odrzućmy teraz wszelką życia troskę.
Abyśmy przyjęli Króla wszystkich,
Którego niewidzialne otaczają Aniołów Zastępy,
Alleluja, Alleluja, Alleluja*²³.

Jednocześnie akcentowano tu jakby symboliczne znaczenie tzw. Wielkiego Wejścia, czyli przeniesienia darów ze stołu ofiarnego (gr. *prothesis*; słow. *żertwiennik*) na ołtarz, które rozumiano jako znak uroczystego wjazdu Chrystusa do Jerozolimy²⁴. W śpiewie tym obraz Chrystusa, niewidocznego dla ludzkich oczu, zostaje niejako przybliżony myślom wiernych poprzez wizję poety, który widzi Pana i służące Mu zastępy aniołów, tak jak cesarzowi służy jego straż przyboczna. *Pieśń Cherubinów* ujawnia też obecny w liturgii wschodniej element misteryjno-inicjacyjny. Według Egona Wellesza, nawołujący do wysłuchania hymnu śpiewacy nie są już tylko kantorami – psaltni chóru, ale są uosobieniem Cherubinów, aniołów drugiego z dziewięciu kręgów hierarchii niebieskiej, a ich językiem nie jest już zwykła mowa, lecz podniosły śpiew²⁵.

W liturgii rzymskiej śpiew ofertorium wykonywany był pierwotnie w prostej formie psalmodii *in directum*, podobnie jak mszalny *introit*²⁶. Z czasem ukształtował się antyfonalny sposób jego wykonania przez scholę, na dwa chóry, co potwier-

²⁰ E. Wellesz, *Historia muzyki bizantyjskiej*, przekł. M. Kaziński, Kraków 2006, s. 188.

²¹ PG 86, 2401.

²² Cedranus, *Historiarum Compendium*: PG 121, 748B.

²³ *Boska liturgia świętego Jana Chryzostoma*, w: *Liturgie Kościoła Prawosławnego*, tłum. H. Paprocki, „Biblioteka Ojców Kościoła” 20, Kraków 2003, s. 83–84.

²⁴ Por. H. Paprocki, *Misterium Eucharystii. Interpretacja genetyczna liturgii bizantyjskiej*, Kraków 2010, s. 111–112.

²⁵ E. Wellesz, *Historia muzyki bizantyjskiej*, s. 188; W tradycji wschodniej, przy liturgii darów uprzednio konsekrowanych *Cherubikon* zastępuje się innymi tekstami o charakterze chrystologicznym i historiozabawczym. W Wielki Czwartek śpiewa się *Tu deipnu su tu mystiku – Wieczerzy Twojej tajemniczej*, zaś w Wielką Sobotę *Eigesato pasa sarx – Niech milczy wszelkie ciało*. Hymny te, bywają nazywane również *Pieśnią Cherubinów*. Por. *Boska liturgia świętego Bazylego Wielkiego*, w: *Liturgie Kościoła Prawosławnego*, tłum. H. Paprocki, „Biblioteka Ojców Kościoła” 20, Kraków 2003, s. 140.

²⁶ J. Pikulik, *Klasyczne formy chorału gregoriańskiego oraz monodii liturgicznej*, w: *Muzyka sakralna. Materiały z seminariów „Gaude Mater”*, red. J. Masłowska, Warszawa 1998, s. 18–19; P. Towarek, *Znaczenie i funkcje introitu mszalnego*, SE 14(2013), s. 359–370.

dza *Ordo Romanus I*²⁷. Wreszcie w okresie średniowiecza, ów antyfonalny sposób śpiewu zastąpiono formą responsorium, dodając antyfonę *ad offertorium*, którą przeplatał śpiew solowych wersetów²⁸.

Z Rzymu pochodzi też zwyczaj wskazywania za pomocą gestu, ruchu dłoni, że ofertorium należy zakończyć. Dalsze czynności przy ołtarzu, czyli okadzenie i obmycie rąk, odbywały się wyłącznie w ciszy. Obrzędy te, jak zauważa ks. prof. Bogusław Nadolski, doczekały się szczególnych interpretacji: np. według papieża Innocentego III milczenie to, nawiązywało do ukazania się Chrystusa Apostołom²⁹.

Liczba wersetów w ofertoriach nigdy nie była stała. W *Antyfonarzu z Mont-Blandin*, a także *Antyfonarzu z Compiègne* i *Senlis* (IX w.) odnajdujemy dwa, albo trzy wersety dołączone do antyfony³⁰. Z badań Jána Velbacký'ego wynika, że formę dwuwersetową posiadały aż 62 ofertoria³¹. W dni bardziej uroczyste np. Narodzenie Pańskie, Popielec, Wielkanoc, Wniebowstąpienie, Zesłanie Ducha Świętego, św. Jana Chrzciciela, świętych: Piotra, Klemensa, Wawrzyńca, Szczepana, ofertoria zbudowane były z trzech wersów (29 utworów)³². W trzech utworach ofertoryjnych odnajdujemy cztery, a w jednym przypadku aż osiem wersetów. Ponad to, w 12 utworach znalazł się tylko jeden werset psalmowy. Proces redukcji wersetów psalmowych (najczęściej do dwóch), rozpoczął się od VII w. w wyniku zanikania zwyczaju organizowania procesji z darami. W okresie tym, ofertoria wykonywał coraz częściej solista, co jednocześnie pozwoliło na ubogacenie melodyki śpiewu³³.

Wraz z wprowadzeniem zwyczaju składania ofiar pieniężnych, stosowaniem w liturgii mszalnej chleba niekwaszonego oraz odprawianiem tzw. cichych mszy, w XI w. praktyka procesyjnego przynoszenia darów zanikła całkowicie. W ten sposób, w kolejnych dwóch wiekach, ofertorium rozbudowane dotychczas poprzez wersety, ograniczono do wykonywania samej tylko antyfony. Nieliczne wersety notują jeszcze źródła z XIV i XV wieku³⁴. Co ciekawe, jedynym śpiewem ofertoryjnym

²⁷ *Ordo I*, 84–86, s. 94–95; *Ordo I* zaświadcza też o tym, że schola ma w swoim repertuarze śpiew ofertorium, a także introit i communio. O ile introity i communiones nie powstały z przekształcenia jakiejś poprzedniej formy muzycznej, o tyle ofertoria były rezultatem przepracowania śpiewów *ante oblationem* przeznaczonych dla scholii. Zob. J. Velbacký, *Od psalmodii „in directum” do antyfony na offertorium*, s. 98–99; R. Malloy, *Inside the Offertory*, s. 25.

²⁸ Zob. J. Dyer, *The Offertory Chant of the Roman Liturgy*, s. 271.

²⁹ Innocent III, *De sacro altaris mysterio* 1.6, c. 52: PL 217, 830; zob. *Offertorium*, w: *Leksykon liturgii*, opr. B. Nadolski, Poznań 2006, s. 1077.

³⁰ Zob. J. Dyer, *The Offertory Chant of the Roman Liturgy*, s. 273.

³¹ J. Velbacký, *Od psalmodii „in directum” do antyfony na offertorium*, s. 85.

³² Zob. R. Steiner, *Some Questions about the Gregorian Offertories and Their Verses*, „Journal of the American Musicological Society” 19(1966), s. 177–181.

³³ Dla zrozumienia rozwoju melodycznego ofertoriów istotny jest fakt, że źródłem pochodzenia śpiewu gregoriańskiego, jest śpiew starorzymski. Ofertoria gregoriańskie pochodzą w większości ze śpiewu starorzymskiego. Ich struktury modalne są wspólne ze śpiewem starorzymskim i osadzone na stopniach modalnych *DO* oraz *MI*. Zob. J. Velbacký, *Od psalmodii „in directum” do antyfony na offertorium*, s. 87.

³⁴ I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II*, Lublin 2000, s. 324.

z zachowanym werselem pozostało w liturgii na dalsze lata *Domine Iesu Christe* z Mszy za zmarłych (*Missa pro defunctis; Requiem*)³⁵:

Domine Iesu Christe, Rex gloriae, libera animas omnium fidelium defunctorum de poenis inferni et de profundo lacu; libera eas de ore leononis, ne absorbeat eas tartarus, ne cadant in obscurum; sed signifer sanctus Michael repraesentet eas in lucem sanctam, quam olim Abrahae promisisti et semini eius. Amen.

*V. Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus:
tu suscipe pro animabus illis, quarum hodie memoriam facimus:
fac eas, Domine, de morte transire ad vitam,
quam olim Abrahæ promisisti et semini eius.*

Panie Jezu Chryste, Królu chwały, zachowaj dusze wszystkich wiernych zmarłych od kar piekielnych i głębokiej czeluści. Wybaw je z lwiej paszczy, niech ich nie pochłonie piekło, niech nie wpadają w ciemności. Lecz chorący święty Michał niech je stawi w światłości świętej, którą niegdyś obiecałeś Abrahamowi i jego potomstwu. Amen.

*V. Składamy Ci, Panie, ofiary i modły pochwalne,
a Ty je przyjmij za te dusze, które dzisiaj wspominamy:
Spraw, o Panie, niech przejdą ze śmierci do życia,
które niegdyś obiecałeś Abrahamowi i jego potomstwu*³⁶.

Przytoczony przykład potwierdza, że teksty ofertoriów nie nawiązywały bezpośrednio do obrzędu składania darów. W wielu przypadkach wyrażały wręcz radość zgromadzonych, odnosząc się do uroczystości, święta lub tytułu danego kościoła³⁷. Według wybitnego polskiego muzykologa Bohdana Pocięja (†2011) w tekstach ofertoriów, związanych zazwyczaj z treścią *introitu*, bądź do jego treści bezpośrednio nawiązujących, odzwierciedla się cała sakralna tradycja, wszystko z historii, co Kościół i wspólnota wiernych czci jako święte. Mamy tu: dzieje Izraela, jego przywódców i proroków, życie Chrystusa i apostołów, kult świętych i męczenników Kościoła. Ofertoria opiewają wielkość i dobroć Boga (*Deus enim, Veritas mea*). Jest tutaj pieśń dziękczynna (*Jubilate, Anima nostra*) i radosny śpiew pochwalny (*Exsulta, Exsultabunt*). Wyrażają podziw (*Mihi autem, Filiae regum*) i ufność Boga (*Ad te*

³⁵ J. A. Jungmann, *Missarum Sollemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe*. Band II, Wien, Freiburg, Basel (5. Auflage) 1962, s. 34; J. Pikulik, *Klasyczne formy chorału gregoriańskiego*, s. 19.

³⁶ Zob. M. C. Hilferty, *The „Domine Jesu Christe”, „Liberate me” and „Dies irae” of the „Requiem”*. *A Historical and Literary Study*, Diss. The Catholic University of America, Washington 1973; S. Dąbek, *O „Requiem” Romana Maciejewskiego w kontekście gatunku współczesnej muzyki religijnej*, w: *Roman Maciejewski – twórca charyzmatyczny*, red. J. Dankowska, J. Tatarska, A. Brożek, Poznań – Warszawa 2010, s. 93–101.

³⁷ Zob. R. Nalepka, *Offertorium – śpiew na przygotowanie darów*, „Msza Święta” 6(2008), s. 28.

Domine). Zawierają pozdrowienie (*Ave Maria*) i różnorakie prośby (*Perfice gressus, Domine Jesu*). Mogą być też wyrazem skargi i żalu (*Improperium, Insurrexerunt*)³⁸.

Interesującą kwestią w śpiewach ofertoryjnych były tzw. powtórzenia. Jest to szczegół, który nie był obecny w innych częściach *Proprium Missae*, czy też brewiarza. Polegał na repetycji wybranych słów, albo nawet całych zdań. Znako- mitym przykładem może być tutaj ofertorium *Vir erat – Był mąż* (tekst opowiada o biblijnym Hiobie), w którym ostatnie słowa w 4 wersie *et videam bona* zostały powtórzone aż 9 razy³⁹. Niektórzy badacze uważają, że motyw powtórzeń wynikał z funkcjonalności. Inni zaś, że śpiew na ofertorium, mający wypełnić przestrzeń czasową, stanowił jedyny moment, w którym kompozytor mógł zaakcentować ekspresję liryczną w relacji do danej uroczystości. Powtórzenia te, podobnie jak werse- ty psalmowe, nie znalazły miejsca w trydenckim *Missale Romanum Piusa V*⁴⁰.

„OFFERTORIA TOTIUS ANNI” MIKOŁAJA ZIELEŃSKIEGO

Rozwój melodyczny ofertoriów zaowocował w XII i XIII w. powstawaniem kompozycji wielogłosowych, np. tzw. konduktus (łac. *conductus* – pochod; *condu- cere* – przewodzić, wprowadzać)⁴¹. Wreszcie zaś, od XIV w. ofertoria związane z for- mą wokalną, jaką był motet (franc. *le mot* – wyraz, słowo), w którym oprócz treści re- ligijnych, bardzo często akcentowano elementy pozaliturgiczne, zwłaszcza związane z osobami publicznymi, uczestniczącymi w danej Mszy (niem. *Staatsmotetten*)⁴².

Od wskazanego wyżej momentu dziejów muzyki liturgicznej, niedaleko już do wielogłosowych opracowań zbiorów ofertoriów mszalnych, które pozostawili po sobie: Orlando di Lasso († 1594, Monachium)⁴³ oraz Giovanni Pierluigi da Palestri-

³⁸ B. Pociąg, *Formy choralowe*, „Ruch Muzyczny” 9(1982).

³⁹ Zob. J. Dyer, *The Offertory Chant of the Roman Liturgy*, s. 274.

⁴⁰ J. Velbacký, *Od psalmodii „in directum” do antyfony na offertorium*, s. 86.

⁴¹ *Konduktus* – typ kompozycji z tekstem łacińskim spotykany w XII i XIII w., będący w swej wielogłosowej postaci jedną z pierwszych form wielogłosowości, rozwiniętej szczególnie w szkole Notre Dame. Wczesne konduktusy były utworami jednogłosowymi, wykonywanymi przed czyta- niem lekcji i Ewangelii, jako rodzaj wprowadzenia. Ich tematyka z biegiem czasu rozszerzyła się: dotyczyła wydarzeń bieżących np. koronacji królów, narodzin następcy tronu itp. Przeniesienie wie- łogłosowości na grunt konduktusu zmieniło jeszcze bardziej jego postać. Zob. A. Wilson-Dickson, *Historia muzyki chrześcijańskiej*, przekł. M. Wiśniewska, Warszawa 2007, s. 66.

⁴² *Motet* – jedna z najstarszych i najtrwalszych wielogłosowych form muzyki wokalne, a także wokально-instrumentalnej. Od XIII do XX w. przechodził wielokrotne zmiany stylistyczne. Najwięk- szą rolę odegrał w średniowieczu i renesansie. Powstał w analogiczny sposób jak sekwencja mszal- na, 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.

⁴³ Orlando di Lasso (właśc. Roland de Lassus) – ur. ok. 1532 w Mons, francusko-flamandzki kompozytor działający głównie w Niemczech. Pracował jako kapelmistrz w Rzymie 1553–1554 (bazylika św. Jana na Lateranie), Antwerpii 1555–1556, a wreszcie w Monachium na dworze księcia bawarskiego Albrechta V. Początkowo był tu tenorzystą kapeli książęcej, a od ok. 1564 aż do śmierci kierownikiem całego zespołu. Napisał ponad 2000 utworów m.in.: ok. 50 mszy, 1200 motetów

na († 1594, Rzym)⁴⁴. W przypadku di Lasso, nie był uporządkowany cykl, ale ofertoria rozporoszone w zbiorach: *Lectiones sacrae novem, ex libris Hiob* (1582) oraz *Sacrae cantiones* (1585). Obydwie kolekcje wydane zostały przez synów kompozytora Ferdynanda i Rudolfa, jako *Magnum opus musicum* w 1604 r. w Monachium⁴⁵.

W przypadku Palestriny można mówić w pełnym tego słowa znaczeniu o cyklach, które wydano w dwóch woluminach w 1593 r. jako *Ofertoria per totum annum*, czyli utwory bliskie stylistycznie motetom z księgi piątej tegoż autora (1584). Z 68 ofertoriów aż 40 przeznaczył Palestrina na większe święta od Adwentu do 9. niedzieli po Zesłaniu Ducha Świętego, pozostałe zaś na wybrane niedziele po tym dniu. Ofertoria te, stanowią obok utworów Orlando di Lasso, najwcześniejsze przykłady ujęcia całościowego tekstów tej części *Proprium Missae* w formę motetu⁴⁶.

Mówiąc o muzycznej formie ofertorium, nie można pominąć spuścizny, jaką pozostawił w tym przypadku wybitny polski kompozytor i organista Mikołaj Zieleński († po 1615). Wiadomo, że kształcił się w Rzymie, a od co najmniej 1604 r. był kierownikiem kapeli i organistą biskupa płockiego Wojciecha Baranowskiego († 1615), późniejszego arcybiskupa gnieźnieńskiego i Prymasa Polski⁴⁷.

W 1611 r. ukazały się w oficynie Jakuba Vincentiusa w Wenecji, wydane w jednym tomie, dwa zbiory utworów Mikołaja Zieleńskiego pt. *Offertoria Totius Anni* oraz *Communiones Totius Anni*, czyli kompozycje mszalne, przeznaczone na złożenie darów i komunię⁴⁸. Z przedmowy otwierającej publikację wynika, że do powstania dzieła doszło z inspiracji prymasa Baranowskiego, który sfinansował jego wydanie. Utwory zostały skomponowane prawdopodobnie w latach 1608–1610, po

i lirycznych *Magnificat*, liczne madrygały, chanson, villaneski oraz pieśni w jęz. niemieckim. Zob. E. Hinz, *Zarys dziejów muzyki kościelnej*, Pelplin 2000, s. 70.

⁴⁴ G.P. da Palestrina – ur. między 3 lutego 1525 a 2 lutego 1526 w Palestrinie k. Rzymu, włoski kompozytor, główny przedstawiciel szkoły rzymskiej, twórca polifonicznego stylu wokalnego *a capella*, zwanego palestrinowskim, nazywany „Bachem renesansu”. Jako chłopiec śpiewał w kapeli bazyliki Santa Maria Maggiore. W 1544–1551 był organistą i nauczycielem muzyki w katedrze w Palestrinie. Po powrocie do Rzymu działał jako *magister puerorum* w Capelli Giulia przy bazylice św. Piotra na Watykanie. W 1555 przez 7 miesięcy był śpiewakiem kapeli sykstyńskiej, a następnie kapelmistrzem bazyliki Najświętszego Zbawiciela i św. Jana na Lateranie. Od 1561 pracował jako kapelmistrz bazyliki Santa Maria Maggiore, a od 1666 także w nowo założonym instytucie jezuitów Collegium Romanum. W latach 1567–1571 przebywał w charakterze kapelmistrza na dworach kard. Ippolito d’Este w Rzymie i Tivoli, po czym powrócił na swe dawne stanowisko w bazylice św. Piotra, gdzie pozostał do końca życia. Kompozycje Palestriny obejmują m.in. ok. 100 mszy, ok. 500 motetów, 68 ofertoriów, lamentacje, litanie, *Magnificat*. Słynne *Impropria* (*Popule meus*) weszły na stałe do repertuaru wielkopiątkowego kapeli papieskiej. Zob. E. Hinz, *Zarys dziejów muzyki kościelnej*, s. 72–73.

⁴⁵ Zob. E. Dudkiewicz, *Aspekt muzyczno-symboliczny ofertorium z Missa pro defunctis* (1578) Orlando di Lasso, w: *Monodia et harmonia polonica sacra. Gregorio Pikulik cordis donum*, red. St. Dąbek i in., Warszawa 2013, s. 263–282.

⁴⁶ A. Patalas, *Palestrina Giovanni Pierluigi da*, w: *Encyklopedia muzyczna PWN. Część biograficzna*, t. 7 (*n-pa*), red. E. Dziębowska, Kraków 2002, s. 316; H.S. Powers, *Modal representation in polyphonic Offerteries*, w: *Studies in Medieval and early modern Music*, ed. I. Fenlon, „Earlu Music History” 2, Cambridge 1982, s. 43–86.

⁴⁷ Por. W. Müller, *Organizacja terytorialna diecezji płockiej w XVI i XVII wieku*, „Roczniki Humanistyczne” 15(1967), z. 2, s. 133–137; E. Hinz, *Zarys dziejów muzyki kościelnej*, s. 85.

⁴⁸ Por. M. Zieleński, *Opera omnia*, wyd. W. Malinowski, t. I–VI, „Monumenta Musicae in Polonia Seria”, Kraków 1966–1991; A. Leszczyńska, *The liturgical context of Offertoria and*

objęciu przez biskupa Wojciecha Baranowskiego arcybiskupstwa gnieźnieńskiego i prymasostwa (1608). Ich porządek w druku odpowiada kolejności następowania danych świąt w kalendarzu liturgicznym Kościoła katolickiego. Odwołania do polskich świętych (Stanisława i Wojciecha) sugerują, że kompozytor, a może bardziej jego patron (ówczesny Prymas Polski), myśleli o zaopatrzeniu w ten druk ważniejszych ośrodków muzycznych w Rzeczypospolitej. W upowszechnieniu tego repertuaru w kraju przeszkodą mogły być jednak wymagania związane z obsadą wokalną i instrumentalną oraz trudności techniczne, stające przed wykonawcami⁴⁹.

Offertoria Totius Anni to najwcześniejsze przykłady muzycznych dzieł wielogłosowo-polichóralnych, skomponowanych przez polskiego twórcę, które stylistycznie nawiązują do tego typu utworów pisanych w Wenecji pod koniec XVI wieku. Zbliżone są zwłaszcza do dwuchórowych *Sacre symphonie* Giovanni Gabriego († 1612)⁵⁰, gdzie zasadą jest brak partii solowych i samodzielnych głosów instrumentalnych. W zbiorze M. Zieleńskiego ofertoria zostały ułożone zgodnie z porządkiem roku kościelnego, począwszy od Narodzenia Pańskiego, choć jak twierdzi prof. Agnieszka Leszczyńska, można zauważyć pewne nieprawidłowości w ich kolejności⁵¹. Na końcu listy zamieszczono (prawdopodobnie wyjątkowo) dwa *communio*, motety, *Domine ad adiuvandam* oraz *Magnificat*. Kompozycje przeznaczone są na 7, albo na 8 głosów, podzielonych na dwa chóry 3- lub 4-głosowe z towarzyszeniem organów. Wpływy weneckie widać w charakterystycznym dla większości ofertoriów różnicowaniu barwy chórów. Chór pierwszy składa się z różnych konfiguracji głosów wyższych, a chór drugi odznacza się brzmieniem niższym⁵².

W wykonaniu ofertoriów miały brać także udział instrumenty, choć Zieleński nie skomponował dla nich osobnych partii. Sugestie wykonawcze dotyczące rodzaju i liczby instrumentarium są nieliczne, choć ważne. Np. w indeksie ofertoriów oraz w *partitura pro organo* przy 8 tytułach wymienione zostały puzony (od 4 do 7), a jeden raz skrzypce. Należy przypuszczać, że udział instrumentów w tych kompozycjach uznał Zieleński za niezbędny, zaś w innych przypadkach za nieobligatoryjny. Było to całkowicie zgodne z ówczesną wenecką praktyką wykonawczą, gdzie instrumenty smyczkowe, czy dęte np. puzony i cynki, mogły dublować lub nawet częściowo zastępować głosy wokalne (technika *colla parte*). Do każdego z utworów zbioru dołączony został też akompaniament organowy, który kompozytor zamieścił

Communiones by Mikołaj Zieleński, w: Italian Music in Central-Eastern Europe. Around Mikołaj Zieleński's Offertoria and Communiones (1611), ed. T. Jeż, B. Przybyszewska-Jarminska, M. Toffetti, TRA. D.I. MUS. Studi e monografie 2, Venezia 2015, s. 43–64.

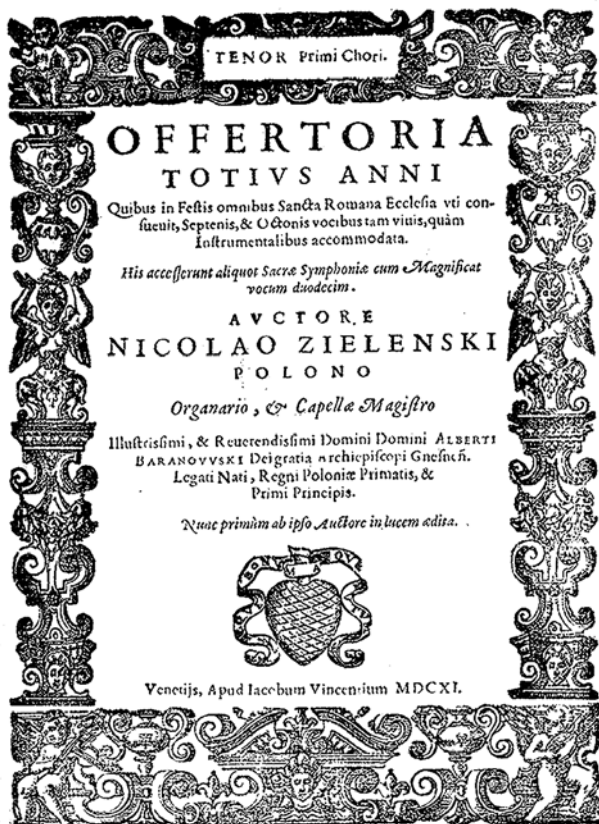
⁴⁹ A. Patalas, *Zieleński Mikołaj*, w: *Encyklopedia muzyczna PWN. Część biograficzna*, t. 12 (w-ż), red. E. Dziębowska, Kraków 2012, s. 359.

⁵⁰ Giovanni Gabrieli – włoski kompozytor i organista, bratanek i uczeń Andrei Gabriego, najwybitniejszy przedstawiciel szkoły weneckiej późnego renesansu, jeden z największych kompozytorów schyłku XVI i początku XVII wieku. Jego wpływ na następnego pokolenia muzyków był silniejszy w Niemczech, niż we Włoszech. Za bezpośredniego kontynuatora G. Gabriego uchodzi Heinrich Schütz († 1672). Por. M. Bukofzer, *Muzyka w epoce baroku. Od Monteverdiego do Bacha*, Warszawa 1970, s. 40–44.

⁵¹ Por. A. Leszczyńska, *The liturgical context of Offertoria and Communiones by Mikołaj Zieleński*, s. 54.

⁵² Por. W. Malinowski, *Polifonia Mikołaja Zieleńskiego*, Kraków 1981, s. 226–235.

w wydanej specjalnie *partitura pro organo*⁵³. Taki zapis mógł być szczególnie ceniony przez organistów, którzy nie zaznajomili się jeszcze z niedawno wynalezioną sztuką improwizowanego akompaniamentu, czyli tzw. *basso continuo*. Jest to jedyny znany tego typu przykład z terenu ówczesnej Rzeczypospolitej⁵⁴.



Strona tytułowa *Ofertoriów* M. Zieleńskiego – opracowanie na głos tenorowy w chórze pierwszym (Oddział Zbiorów Muzycznych Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu).

⁵³ Por. A. Leszczyńska, *The liturgical context of Offertoria and Communiones by Mikołaj Zieleński*, s. 51.

⁵⁴ Do tej pory podstawową jednostką wykonawczą w muzyce religijnej (pomijając chorał gregoriański) był cztero- lub pięciogłosowy zespół lub chór, w którym każda partia traktowana była w zasadzie równorzędnie. Wraz z pojawieniem się nowego stylu (tzw. monodii akompaniowanej), zaczęto wyodrębniać solowy głos melodyczny oparty na instrumentalnym basie. Jeżeli utwór przewidywał udział dodatkowych partii, to bardzo często miały one charakter wypełnienia struktury harmonicznego. Ten drugi przypadek zaistniał w druku Zieleńskiego parokrotnie w postaci utworów przewidzianych na jeden lub dwa głosy solowe (niekiedy z niezwykle wirtuozowskimi melizmami), którym towarzyszą partie instrumentalne (czasami, co bardzo rzadkie jak na owe czasy, wprost określone) i oczywiście obowiązkowe organy.

Struktura formalna ofertoriów zbieżna jest z wcześniejszymi kompozycjami G. Gabriele'go. Zasada się ona na przemienności dwóch, albo trzech skontrastowanych ze sobą chórów⁵⁵. Najczęściej każdy odcinek wykonywany jest przez chór I i powtarzany z pewnymi zmianami przez chór II. W niektórych ofertoriach wprowadził Zieleński refren np. ze słowem *Alleluja*. Trudno stwierdzić, czy kompozytor przeznaczył utwory ze zbioru *Offertoria* do wykonania z rozstawieniem chórów w przestrzeni. Prawdopodobnie w polskich kościołach ten typ realizacji polichóralnej nie stanowił normy ani wówczas, ani później⁵⁶.

OFERTORIA I ŚPIEWY NA PRZYGOTOWANIE DARÓW PO SOBORZE WATYKAŃSKIM II

W dobie odnowy liturgicznej *Vaticanum II*, ukształtowane w ciągu wieków ofertoria mszalne zniknęły jakby z ksiąg liturgicznych, a tym samym z pola widzenia wykonawców i odbiorców muzyki sakralnej. Teksty antyfon ofertoryjnych zawierały jeszcze: *Mszal rzymski* z 1962 r., a także edycja łacińsko-polska z 1968 roku. Np. na Objawienie Pańskie (6 stycznia) ofertorium było wzięte z Psalmu 72(71), 10–11: *Królowie Tarszisz i wysp przyniosą Mu dary, królowie Arabów i Saby złożą upominki. I uwielbią Go wszyscy królowie, wszystkie narody będą Mu służyły*⁵⁷. Na Wniebowstąpienie Pańskie wykorzystany został Psalm 47(46), 6: *Bóg wstępuje wśród radosnych okrzyków. Pan wstępuje przy dźwięku trąby, alleluja*⁵⁸. Natomiast na Zesłanie Ducha Świętego ofertorium opierało się o Psalm 67: *Utwierdź to, Boże, czegoś w nas dokonał. Przez wzgląd na Twoją świątynię, która jest w Jeruzalem, niech królowie złożą Ci dary, alleluja*⁵⁹.

Tymczasem w posoborowym *Missale Romanum* z 1970 r. (wyd. II 1975, wyd. III 2002) oraz w *Graduale romanum* (1974) antyfony na ofertorium pominięto. Wyjątkiem jest tutaj formularz Mszy Wieczerzy Pańskiej w Wielki Czwartek, w którym na procesję z darami zamieszczono śpiew *Ubi caritas est vera, Deus ibi est – Gdzie miłość jest prawdziwa, tam Bóg jest*⁶⁰. Warto przypomnieć, że edycja trydencka przewidywała w tym miejscu śpiew ofertorium zaczerpniętego z Psalmu 117: *Dextera Domini fecit virtutem, dextera Domini exaltavit me: non moriar, sed vivam, et narrabo opera Domini – Prawica Pańska moc okazała, prawica Pańska mnie dźwignęła. Nie umrę,*

⁵⁵ Przykładem utworu, który Zieleński przeznaczył na dwa chóry, może być *Filiae Regum in honore Tuo*, czyli ofertorium przeznaczone na dzień wspomnienia św. Marii Magdaleny. Zob. P. Towarek, *Maria Magdalena w wielkich formach muzycznych*, w: *Św. Maria Magdalena w wierze, pobożności, teologii i sztuce – dawniej i dziś. Perspektywa uniwersalna i regionalna*, red. bp J. Jezierski, K. Parzych-Blakiewicz, P. Rabczyński, Olsztyn 2015, s. 146.

⁵⁶ Por. A. Leszczyńska, *The liturgical context of Offertoria and Communiones by Mikołaj Zieleński*, s. 52.

⁵⁷ *Mszal Rzymski łacińsko-polski*, Paris 1968, s. 47.

⁵⁸ Tamże, s. 295.

⁵⁹ Tamże, s. 301.

⁶⁰ *Missale Romanum ex Decreto Sacrosancti Concilii Vaticani Instauratum auctoritate Pauli Pp. VI promulgatum, Ioannis Pauli Pp. II, cura recognitum. Editio typica tertia, Typis Vaticanis 2002, s. 303.*

lecz będę żył i głosił dzieła Pana⁶¹, natomiast *Ubi caritas* przeniknęło do edycji po Soborze Watykańskim II ze zbioru antyfon przeznaczonych na obrzęd *Mandatum*⁶².

Antyfony *ad offertorium cum suis psalmis* (49 utworów) zamieszczono w *Graduale Simplex* (1967), które było edycją przygotowaną dla kościołów parafialnych⁶³. Przyjęto ją wprawdzie na początku entuzjastycznie, ale ostatecznie nie zadomowiła się⁶⁴. O ich śpiewie wspomina też *Ordo Cantus Missae* (1972), zezwalając na dołączenie doń wersetów psalmowych, po których można powtarzać część antyfony (podobnie jak w responsorium)⁶⁵. W dokumencie tym zamieszczono w porządku alfabetycznym listę 83 antyfon ofertoryjnych, ze wskazaniem ich przeznaczenia. O znaczeniu *cantus ad offertorium* oraz sposobie jego wykonania, podobnym do intryty mszalnego, mówi też *Institutio Generalis Missalis Romani*⁶⁶. Jednak w praktyce pastoralnej Kościoła w Polsce forma antyfony na offertorium nie znalazła miejsca w odnowionej liturgii. Przestrzeń związaną ze złożeniem darów zajęły pieśni. Prawdopodobnie wiązało się to z problemem przystosowania melodyki chorałowej oraz psalmodii gregoriańskiej do języka polskiego⁶⁷.

Próby takich dostosowań poczyniono natomiast we Francji, gdzie najbardziej przysłużył się tej sprawie ks. Joseph Gelineau (†2008)⁶⁸, który wydał wszystkie 150 psalmów z refrenami przystosowanymi na rozmaite okazje liturgiczne. Muzykolog ten nie dokonał modyfikacji tonów gregoriańskich i nie podjął próby przystosowania ich rytmiki do języka francuskiego. Stworzył własną prostszą, ale też i ozdobniejszą psalmodię, opartą na technice modalnej, a jego przykład zaczęto powielać w Niemczech i Włoszech⁶⁹.

Pomysł ks. J. Gelineau próbował przeszczepić na grunt języka polskiego ks. Stanisław Ziemiański SJ⁷⁰. Celem ułatwienia wykonania wprowadził on w psalmach formę stroficzną z równą ilością zgłosek w wierszach i o rytmice najczęściej me-

⁶¹ *Missale Romanum ex Decreto Sacrosancti Concilli Tridentini restitutum S. Pii V Pontificis Maximi iussu editum aliorum Pontificum cura recognitum a Pio X reformatum et Benedicti XV auctoritate vulgatum*, Editio I iuxta typicam Vaticanam, Ratisbonae 1920, s. 168.

⁶² Tamże, s. 172; zob. P. Wiśniewski, *Dzieje wielkoczwartkowego obrzędu Mandatum*, „Liturgia Sacra” 10(2004), nr 1, s. 75–93.

⁶³ *Graduale Simplex*, Editio typica altera, Libreria Editrice Vaticana 1999, s. 496–497.

⁶⁴ Zob. M. Białkowski, *Autentyczny, łatwy i funkcjonalny „Graduale Simplex” próba przywrócenia śpiewu gregoriańskiego w liturgii*, „Studia Gregoriańskie” 7(2014), s. 39–77.

⁶⁵ „Post antiphonam ad offertorium cantari possunt, iuxta traditionem, versiculi, qui tamen semper omitti possunt, etiam in antiphona *Domine Iesu Christe*, in Missa pro defunctis. Post singulos versus resumitur pars antiphone ad hoc indicata” (*Missale Romanum ex Decreto Sacrosancti Concilli Vaticani Instauratum auctoritate Pauli Pp. VI promulgatum, Ordo Cantus Missae*. Editio typica altera, Vaticanis 1988, nr 13).

⁶⁶ *Ogólne wprowadzenie do Mszału Rzymskiego. Z trzeciego wydania Mszału Rzymskiego (Rzym 2002)*, Poznań 2006, nr 37b. 74.139.

⁶⁷ S. Ziemiański, *Muzyka w liturgii*, Kraków 2016, s. 157–158.

⁶⁸ Ks. Joseph Gelineau SJ – kapłan Towarzystwa Jezusowego (jezuity), studiował w Paryżu, Lyonie, Rzymie; zasłużony w dziedzinie muzyki, adaptacji śpiewów psalmów. Najważniejsza publikacja: *Chant et musique dans le culte chrétien*, Paris 1962.

⁶⁹ S. Ziemiański, *Muzyka w liturgii*, s. 158.

⁷⁰ Ks. Stanisław Ziemiański SJ – ur. 1931, kapłan Towarzystwa Jezusowego (jezuity), wykładowca teologii naturalnej na Wydziale Filozoficznym Ignatianum w Krakowie. Przez wiele lat

trycznej. Nie pozwoliło to na dokładne oddanie oryginalnego tekstu, dlatego jego tłumaczenie było z konieczności parafrazą poetycką. Zbiór ten zamieszczony został w opracowaniu *Pascha nostrum*, gdzie dołączono także kolekcję pt. Śpiewy procesyjne Mszy św.⁷¹. Autor zaproponował tam, wybór wersetów psalmowych wraz z antyfonami (responsami) na niedziele i większe święta, które mogą pełnić rolę: introitu, communio, a nade wszystko omawianego tu ofertorium. Zamieszczony w tym zbiorze utwór pt. *Oto Panna pocznie i porodzi Syna*, (muz. M. Próphette)⁷², a także przedłożone w drugim zbiorze psalmy np. *Pokładam w Panu ufność mą; Skosztujcie i zobaczcie; Pan mój Wódz i Pasterz mój; Wszystko co żyje*, znalazły miejsce w polskich śpiewnikach liturgicznych, stając się jednocześnie swoistym natchnieniem dla współczesnych twórców muzyki kościelnej. Wydaje się, że wspomniane tu kompozycje francuskiej szkoły odnowy muzyki liturgicznej oraz ich transkrypcje dokonane przez ks. Ziemiańskiego nawiązują w swej konstrukcji formalnej do ofertoriów okresu przed- i potrydenckiego, a także do antyfon na ofertorium zaproponowanych w wydanym po Soborze Watykańskim II *Graduale Simplex*.

Warto jeszcze chwilę refleksji poświęcić śpiewom na przygotowanie darów, które po Soborze Watykańskim II weszły do użytku w Kościele w Polsce. Według wielu badaczy przedmiotu ich treść, powinna zgadzać się z charakterem obrzędu, któremu mają towarzyszyć, czyli skupiać się na takich tematach jak: współofiara uczestników, oddanie się Bogu i bliźnim w miłości. Stąd propozycje takich śpiewów jak: *Gdzie miłość wzajemna i dobroć, Miłujcie się wzajemnie, Przykazanie nowe daję wam*⁷³. Do zestawu, zaproponowanego przez ks. prof. Ireneusza Pawłaka, należałoby dziś dołączyć jeszcze: *Jesteś Panie Winnym Krzewem; Jeden Chleb; O Panie szukasz dzieci Twych; Ulecz Panie nasze serca; Ubi caritas* (Taizé); *Miłujcie się wzajemnie* (muz. U. Rogala).

Co jednak śpiewać na złożenie darów w innym okresie liturgicznym, aniżeli czas zwykły? Czy mają to być także pieśni, hymny, albo formy recytatywu liturgicznego skupione na tematyce miłości chrześcijańskiej? Z pomocą przychodzą nam w tym przypadku antyfony *ad offertorium*, które zamieszczone zostały we wskazanych już posoborowych dokumentach liturgicznych. Ich treść bardzo często nawiązuje do tajemnicy danego dnia, do czytań mszalnych, tekstu prefacji, czy modlitw zawartych w formularzu Mszy. Stąd np. w okresie Adwentu wypada na ofertorium wykonywać śpiewy adwentowe, w okresie Narodzenia Pańskiego – kolędy, w Wielkim Poście – śpiewy związane z nawróceniem i przemianą wewnętrzną (np. *Bliskie jest królestwo Boże, Serce me do Ciebie wznoszę, Wierzymy w Ciebie Chryste, Wstań i pójde do mojego Ojca*), a w okresie Wielkanocnym – pieśni wielkanocne. Podobny repertuar obowiązywać powinien we wskazanych okresach na procesję komunią, która w swej treści nie skupia się tylko na Eucharystii, ale wyraża także tajemnicę

wykładał także metafizykę i kosmologię, a także historię filozofii średniowiecznej. Znakomity muzykolog. Napisał i skomponował blisko 6 tys. pieśni i piosenek religijnych, m.in. *Jeden Chleb, co zmienia się w Chrystusa Ciało*.

⁷¹ S. Ziemiański, *Zbiór śpiewów mszalnych*, w: *Pascha nostrum. Wieczera Pańska w życiu wspólnot wiernych*, red. J. Charytański, Poznań – Warszawa – Lublin 1966, s. 523–677.

⁷² S. Ziemiański, *Zbiór śpiewów mszalnych*, s. 534.

⁷³ I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II*, s. 343.

czasu w jakim Kościół przemierza swoją drogę, pielgrzymuje⁷⁴. Ponadto, również w okresie zwykłym, śpiew na przygotowanie darów może z powodzeniem stanowić swoiste echo liturgii słowa danego dnia i być, podobnie jak dawne *offertoria totius anni*, niejako dopowiedzeniem, komentarzem do przeżywanego misterium. Potrzeba tworzenia takich śpiewów, ze szczególnym skupieniem na formie recytatywu liturgicznego z responsem (antyfoną) dla ludu, wydaje się dziś koniecznością i wyzwaniem dla nowego pokolenia muzyków kościelnych. Skromnym postulatem piszącego te słowa, jest zachęta, aby na gruncie praktyki wykonawczej Kościoła w Polsce, odważnie powracać do wzorców wskazanych przez księży J. Gélineau i S. Ziemiańskiego, a także sięgać po utwory innych autorów, którzy w swej twórczości do nich nawiązują (ks. R. Rak, ks. Z. Piasecki, G. Skop, ks. W. Kądziela, ks. I. Pawlak). Przykładem takich powrotów, a właściwie propozycją idącą krok dalej, mogą być wielogłosowe opracowania na chór, z refrenami i wersetami psalmowymi, autorstwa krakowskiego kompozytora Pawła Bębenka: *Boże mój Boże szukam Ciebie* (Ps 63); *Czym się Panu odplacę* (Ps 116); *Uradowałem się* (Ps 122), *Pan moim światłem* (Ps 27); *Tylko w Twoim miłosierdziu* (św. Teresa od Dzieciątka Jezus, Ps 145), które doskonale mogą wypełnić przestrzeń *ad offertorium*⁷⁵.

* * *

Podsumowując, warto przypomnieć raz jeszcze historię śpiewu określanego jako ofertorium. W liturgii rzymskiej był on pierwotnie wykonywany w archaicznej formie psalmodii *in directum*, podobnie jak *introit* mszalny. Wiadomo też, że w sposób antyfonalny, czyli w podziale na dwa chóry śpiewała go w Rzymie schola (*Ordo Romanus I*). Wraz z reformą karolińską melodie ofertoriów starorzemych przekomponowano, co doprowadziło do ukształtowania się ofertoriów gregoriańskich z *responsorium prolixum* do powtórzenia *a latere*, z przeplatanyimi wersetami solowymi.

Staje się jasne, że zanik procesji z darami miał wpływ na śpiew ofertoriów. W źródłach rękopiśmiennych zauważa się od początku XI w. stopniową redukcję wersetów. Kopiści ograniczają zapis jedynie do odwołania do *responsorium*, pomijając całkowicie werset⁷⁶. Do degradacji ofertoriów przyczyniła się także mała ich liczba w porównaniu z innymi śpiewami *Proprium Missae*. Wystarczy uświadomić sobie fakt, że niemal wszystkie ofertoria okresu po Zesłaniu Ducha Świętego są zaczerpnięte z Wielkiego Postu. Nie mniej jednak, ten skromny repertuar nie przeszkodził wybitnym twórcom muzyki (Orlando di Lasso, Giovanni P. Palestrina, Mikołaj Zieleński), w wyniesieniu śpiewów ofertoryjnych na piedestał. Stworzone

⁷⁴ Zob. W. Głowa, *Dobór pieśni*, CT 55(1985), f. 1, s. 86.

⁷⁵ Zob. P. Bębenek, *Canticum novum. Utwory wielogłosowe na chór mieszany a capella*, Kraków 2015, s. 52–62; Kompozycje te, a także utwory nowego pokolenia odnowy muzyki kościelnej w Polsce na trwałe wpisały się w repertuar Warsztatów Muzyki Liturgicznej w Pasłęku (2009–). Zob. P. Towarek, *Charakterystyka kultury muzycznej diecezji elbląskiej*, w: *Srebrny Jubileusz diecezji elbląskiej. Tradycja, struktury, ludzie*, red. ks. W. Zawadzki, Elbląg 2018, s. 258–260.

⁷⁶ J. Velbacký, *Od psalmodii „in directum” do antyfony na offertorium*, s. 106.

przez nich cykle ofertoriów przyciągają swoim blaskiem, fascynują i inspirują. By raz jeszcze powtórzyć za B. Pocijem: w ofertoriach odzwierciedla się cała sakralna tradycja, wszystko z historii, co Kościół i wspólnota wiernych czci jako święte, dzieje Izraela, jego przywódców i proroków, życie Chrystusa i apostołów, kult Maryi Dziewicy, świętych, czy też męczenników Kościoła.

Mimo tego, że w wydanych po *Vaticanum II* kolejnych edycjach *Mszалу Rzymskiego* zabrakło miejsca na teksty ofertoriów, nic nie stoi na przeszkodzie, aby odnajdywać je w innych posoborowych dokumentach liturgicznych. Być może najprostsze ich formy przekazane w *Graduale Simplex*, okażą się z racji gregoriańskiej melodyki i języka łacińskiego trudne do wprowadzenia w życie liturgiczne wspólnot parafialnych. Jednak sam tekst i forma, pomysł i przesłanie, które przeniknęły do wskazanych w niniejszym artykule utworów *ad offertorium* autorstwa księży J. Gélinau i S. Ziemiańskiego, a także innych muzyków kościelnych, są godne naśladowania i przeszczepiania na grunt mszalny w codziennej praktyce organistów, kantorów, chórów i scholi. Wykonawcy muzyki liturgicznej posiadający wysokie umiejętności, w tym miłośnicy tzw. „starej mszy” oraz chorału gregoriańskiego, mogą z powodzeniem sięgać po wydane przez Carla Otta w 1935 r. *Offertoriale sive versus offertorium*, w którym znalazło miejsce 107 ofertoriów z melodiami zapisanymi notacją kwadratową⁷⁷. W nowym wydaniu tego opracowania z 1985 r. zawarto także zapis neumatyczny z manuskryptu *Laon 239* (nad czterolinia) oraz manuskryptu *Einsideln 121* (pod czterolinia), co może jeszcze bardziej cieszyć oko wielbicieli chorału gregoriańskiego i służyć dłuższemu obrzędowi liturgicznemu⁷⁸.

⁷⁷ *Offertoriale sive versus offertorium*, ed. C. Ott, Parisiis, Tornaci, Romae 1935.

⁷⁸ Podobny zapis zastosowano w niedawno wydanym: *Graduale Novum de Dominicis et Festis*, ed. J.B. Göschl i in., Regensburg 2011 (zob. ilustr.).

OF. VIII

A ve Ma-ri-a,
grá-ti-a ple-na,
Dó-mi-nus te-cum :
be-ne-dí-cta tu in mu-li-é-ri-bus,
et bene-dí-ctus fru-ctus ven-tris tu-i.

Ofertorium „Ave Maria”
(*Graduale Novum de Dominicis et Festis*, ed. J.B. Göschl i in.,
Regensburg 2011, s. 18)

OFERTORIUM MSZALNE DAWNIEJ I DZIŚ

STRESZCZENIE

Przedłożony artykuł jest próbą przypomnienia historii, znaczenia oraz funkcjonalności *ofertorium*, jako jednego ze zmiennych śpiewów mszy (*Proprium Missae*). Od starożytności chrześcijańskiej towarzyszył on przygotowaniu i przyniesieniu darów do ołtarza. Jako forma śpiewu liturgicznego ofertorium przeszło długą ewolucyjną drogę: od krótkiej antyfony *in directum* połączonej z wersetami psalmu, do formy rozległej, wielocłonowej z melodią rozwiniętą i bogatą w kunsztowną melizmatykę. Autor artykułu przypomina najważniejsze w historii polifonii sakralnej cykle ofertoriów (Orlando di Lasso, Giovanni P. da Palestrina), ze szczególnym uwzględnieniem *Offertoria totius anni*, autorstwa Mikołaja Zieleńskiego († po 1615) – kompozytora, organisty, kierownika kapeli muzycznej prymasa Polski Wojciecha Baranowskiego. Zwieńczenie powyższego opracowania stanowi wskazanie na ofertoria mszalne w posoborowych dokumentach Kościoła (*Ordo Cantus Missae, Graduale Simplex*), a także wyrastające z nich śpiewy liturgiczne *ad offertorium* (J. Gélineau, S. Ziemiański).

MASS OFERTORIUM IN THE PAST AND PRESENT

SUMMARY

This article is an attempt to recall the history, significance and functionality of an *ofertorium*, as one of the variable chants of the Mass (*Proprium Missae*). Since Christian ancient times it accompanied the preparation and bringing of the offer to the altar. The *ofertorium* has undergone a long evolution as a form of liturgical chant: from a short antiphon *in directum* connected with the lines of psalms, to an extensive form, multi-part with a developed melody rich in intricate melismatic music. The author of this article presents the cycles of *ofertoria* in the history of sacral polyphony (Orlando di Lasso, Giovanni P. da Palestrina), with a special consideration of *Offertoria totius anni* by Mikołaj Zieleński (died after 1615) – a composer, organist, head of the music ensemble of the Primate of Poland Wojciech Baranowski. The conclusion of the presented study focuses on the Mass *ofertoria* (*antiphons ad offertorium*) in the post-Council (*Vaticanum II*) Church documents (*Ordo Cantus Missae, Graduale Simplex*) as well as *ad offertorium* liturgical chants arising from them (J. Gélineau, S. Ziemiański).

MESSE-OFFERTORIUM FRÜHER UND HEUTE

ZUSAMMENFASSUNG

Der vorliegende Artikel ist ein Versuch, die Geschichte, die Bedeutung und die Funktionalität des Offertoriums als einer der wechselnden Gesänge der Messe (*Proprium Missae*) zu erinnern. Von der christlichen Antike an begleitete das Offertorium die Gabenbereitung und Gabendarbringung zum Altar. Als eine Form des liturgischen Gesangs hat das Offertorium einen langen evolutionären Weg hinter sich: von der kurzen Antiphon *in directum* mit Psalm-

-Versen kombiniert, bis auf eine umfangreiche, mehrgliedrige Form aus einer entwickelten und einer reichen kunstvollen Melismatik entstanden. Der Autor des eingereichten Beitrages zeigt die in der Geschichte der sakralen Polyphonie wichtigsten Zyklen von Offertorien (Orlando di Lasso, Giovanni P. da Palestrina), mit einer besonderen Berücksichtigung von *Offertoria totius anni*, geschaffen von Mikołaj Zieleński (gestorben nach 1615) – Komponist, Organist, Leiter einer Musikgruppe des Primasen von Polen Wojciech Baranowski. Der letzte Teil der vorliegenden Studie bildet ein Hinweis auf die Messe-Offertorien in den postkonziliaren (*Vaticanum II*) Dokumenten der Kirche (*Ordo Cantus Missae, Graduale Simplex*), sowie auf die aus Offertorien hervorgegangenen liturgischen Gesänge *ad offertorium* (J. Gélineau, S. Ziemiański).

BIBLIOGRAFIA:

- Berger R., *Die Wendung „ofere pro” in der römischen Liturgie*, „Liturgiewissenschaftlichen Quellen und Forschungen” 41, Münster 1964.
- Białkowski M., *Autentyczny, łatwy i funkcjonalny „Graduale Simplex” próba przywrócenia śpiewu gregoriańskiego w liturgii*, „Studia Gregoriańskie” 7(2014), s. 39–77.
- Bukofzer M., *Muzyka w epoce baroku. Od Monteverdiego do Bacha*, Warszawa 1970.
- Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K., *Wielkie formy wokalne*, Kraków 1984.
- David L., *Les versets d’offertoire*, „Revue du chant grégorien” 39(1935), s. 97–104.
- Dąbek S., *O „Requiem” Romana Maciejewskiego w kontekście gatunku współczesnej muzyki religijnej*, w: *Roman Maciejewski – twórca charyzmatyczny*, red. J. Dankowska, J. Tatarska, A. Brożek, Poznań – Warszawa 2010, s. 93–101.
- Dudkiewicz E., *Aspekt muzyczno-symboliczny ofertorium z Missa pro defunctis (1578) Orlando di Lasso, w: Monodia et harmonia polonica sacra. Gregorio Pikulik cordis donum*, red. St. Dąbek i in., Warszawa 2013, s. 263–282.
- Dyer J., *The Offertory Chant of the Roman Liturgy and Its Musical Form*, („Studi Musicali” 11(1982), s. 3–30), w: *Chant and its Origins*, ed. Th.F. Kelly, London 2009, s. 259–286.
- Głowa W., *Dobór pieśni*, „Collectanea Theologica” 55(1985), f. 1, s. 77–92.
- Graduale Novum de Dominicis et Festis*, ed. J.B. Göschl, Regensburg 2011.
- Hilferty M. C., *The „Domine Jesu Christe”, „Libera me” and „Dies irae” of the „Requiem”*. *A Historical and Literary Study*, Diss. The Catholic University of America, Washington 1973.
- Hinz E., *Zarys dziejów muzyki kościelnej*, Pelplin 2000.
- Les Ordines Romani du haut Moyen-Âge*, vol. II: *Les Textes (Ordines I–XIII)*, ed. M. Andrieu, „Spicilegium Sacrum Lovaniense” 23, Louvain 1948.
- 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.
- Malinowski W., *Polifonia Mikołaja Zieleńskiego*, Kraków 1981.
- Malloy R., *Inside the Offertory: Aspects of Chronology and Transmission*, Oxford 2010.
- Missale Romanum ex Decreto Sacrosancti Concilli Tridentini restitutum S. Pii V Pontificis Maximi iussu editum aliorum Pontificum cura recognitum a Pio X reformatum et Benedicti XV auctoritate vulgatum*, Editio I iuxta typicam Vaticanam, Ratisbonae 1920,

- Missale Romanum ex Decreto Sacrosanti Concilli Vaticani Instauratum auctoritate Pauli Pp. VI promulgatum, Ioannis Pauli PP. II, cura recognitum*. Editio typica tertia, Typis Vaticanis 2002.
- Missale Romanum ex Decreto Sacrosancti Concilli Vaticani Instauratum auctoritate Pauli Pp. VI promulgatum, Ordo Cantus Missae*. Editio typica altera, Vaticanis 1988.
- Molin J. B., *Depuis quand le mot „ofertoire” sert-il à désigner une partie de la Messe?*, „Ephemerides liturgicae” 77(1963), s. 357–380.
- Müller W., *Organizacja terytorialna diecezji płockiej w XVI i XVII wieku*, „Roczniki Humanistyczne” 15(1967), z. 2, s. 133–137.
- Offertoriale sive versus offertorium*, ed. C. Ott, Parisiis, Tornaci, Romae 1935.
- Ott C., *I versetti ambrosiani e gregoriani dell’ offertorio*, „Rassegna Gregoriana” (1911), s. 345–360.
- Patalas A., *Palestrina Giovanni Pierluigi da*, w: *Encyklopedia muzyczna PWN. Część biograficzna*, t. 7 (n-pa), red. E. Dziębowska, Kraków 2002, s. 289–318.
- Patalas A., *Zieleński Mikołaj*, w: *Encyklopedia muzyczna PWN. Część biograficzna*, t. 12 (w-ż), red. E. Dziębowska, Kraków 2012, s. 354–362.
- Paprocki H., *Misterium Eucharystii. Interpretacja genetyczna liturgii bizantyjskiej*, Kraków 2010.
- Pawlak I., *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II*, 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.
- Powers H. S., *Modal representation in polyphonic Offertories*, w: *Studies in Medieval and early modern Music*, ed. I. Fenlon, „Earl Music History” 2, Cambridge 1982, s. 43–86.
- Radice M. A., *Form, Style and Structure in the Offertory Chants of the Tonary St. Benigne of Dijon, H. 159, Montpellier*, „Ars Musica Denver” 2(1989), s. 16–23.
- Siedler H., *Studien zu den alten Offertorien mit ihren Versen*, „Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg/Schweiz” 20, Freiburg 1939.
- Steiner R., *Some Questions about the Gregorian Offertories and Their Verses*, „Journal of the American Musicological Society” 19(1966), s. 164–181.
- The Offertory and Its Verses: Research, Past, Present, and Future*, ed. R. Hankel, Trondheim 2007.
- Towarek P., *Charakterystyka kultury muzycznej diecezji elbląskiej*, w: *Srebrny Jubileusz diecezji elbląskiej. Tradycja, struktury, ludzie*, red. ks. W. Zawadzki, Elbląg 2018, s. 239–263.
- Towarek P., *Maria Magdalena w wielkich formach muzycznych*, w: *Św. Maria Magdalena w wierze, pobożności, teologii i sztuce – dawniej i dziś. Perspektywa uniwersalna i regionalna*, red. bp J. Jezierski, K. Parzych-Blakiewicz, P. Rabczyński, Olsztyn 2015, s. 143–156.
- Towarek P., *Znaczenie i funkcje introitu mszalnego*, „Studia Elbląskie” 14(2013), s. 359–370.
- Velbacký J., *Od psalmodii „in directum” do antyfony na ofertorium*, „Studia Gregoriańskie” 2(2009), s. 83–107.
- Wellesz E., *Historia muzyki bizantyjskiej*, przekł. M. Kaziński, Kraków 2006.
- Wilson-Dickson A., *Historia muzyki chrześcijańskiej*, przekł. M. Wiśniewska, Warszawa 2007.
- Wiśniewski P., *Dzieje wielkoczwartkowego obrzędu Mandatum*, „Liturgia Sacra” 10(2004), nr 1, s. 75–93.
- Ziemiański S., *Muzyka w liturgii*, Kraków 2016.
- Ziemiański S., *Zbiór śpiewów mszalnych*, w: *Pascha nostrum. Wieczera Pańska w życiu wspólnot wiernych*, red. J. Charytański, Poznań – Warszawa – Lublin 1966, s. 523–677.