

UDK 2-535:78.05

DOI 10.35433/2220-4555.25.2026.phyl-5

Maksym Melnychuk,

kandydat nauk filozoficznych, adiunkt, docent
Narodowego Uniwersytetu Gospodarki Wodnej i
Zarządzania Zasobami Naturalnymi
ORCID: 0000-0002-4299-968X
m.s.melnuchyk@nuwm.edu.ua

FILOZOFICZNO-KULTURALNY TRANSKRYPCJA EGZEGEZY MUZYCZNEGO KOMPONENTU SZTUKI DUCHOWEJ KATOLICTWA

Autor naukowego opracowania wyjaśnia swoje badania w kontekście filozoficzno-kulturologicznej i religijnej analizy rozwoju duchowej sztuki muzycznej w kontekście semantycznych transkrypcji zachodniej kultury religijnej na przykładzie katolicyzmu. Rozważane są historyczne przemiany organów jako instrumentu muzycznego, który stał się symbolem kultury muzycznej Kościoła Zachodniego, oraz cechy jego możliwości brzmieniowych, które z kolei stanowią ważny element procesu sugestywnego oddziaływania na odbiorcę. Artykuł analizuje główne gatunki muzyczne w kontekście wybranych okresów historycznych, ilustrowanych sztuką organową: preludium i fugę, toccatę i fugę, passacaglię, preludium chóralne, a także wyodrębnia je w kontekście narodowych szkół organowych – niemieckiej, francuskiej, hiszpańskiej i włoskiej.

Zauważa się, że sztuka organowa była obecna nie tylko w życiu kościelnym, ale zajmowała również znaczące miejsce w świeckim środowisku kulturowym Europy Zachodniej. W niniejszym opracowaniu główna uwaga skupiona jest na rozwoju sztuki organowej w ramach tradycji europejskich jako ważnego elementu zachodniej kultury chrześcijańskiej. Analizuje historyczne etapy ewolucji organów od mrocznego średniowiecza do okresu intelektualnych osiągnięć epoki nowożytnej. Wyjaśnia ich semantyczne znaczenie praktyczne w praktyce liturgicznej oraz kulturowy wpływ na kształtowanie się profesjonalnego języka muzycznego Europy Zachodniej. Szczególną uwagę poświęcono twórczości wybitnych kompozytorów i organistów, takich jak Frescobaldi Girolamo, Buxtehude Dietrich i Bach Johann Sebastian.

Zbadano się związek między właściwościami akustycznymi organów, cechami architektonicznymi kościołów a sakralnym i symbolicznym ładunkiem utworów muzycznych. Artykuł podkreśla duchową, estetyczną i symboliczną wartość sztuki organowej oraz jej znaczący wkład w kształtowanie zachodnioeuropejskiej kultury sakralnej. W naszym artykule organy są uważane za jeden z kluczowych instrumentów muzycznych XV-XVII wieku w kontekście rozwoju europejskiej tradycji muzycznej. Analizuje się cechy konstrukcyjne organów, ewolucję ich systemów rejestrowych oraz udoskonalenia techniczne, które przyczyniły się do powstania nowych podejść wykonawczych i kompozytorskich. Szczególną uwagę

poświęcono roli organów w życiu kościelnym i ich wpływowi na kształtowanie się gatunków muzyki polifonicznej. Osobno rozpatrzono wkład kompozytorów tego okresu w rozwój sztuki organowej.

Wnioski wskazują na kluczową, determinującą rolę organów w życiu muzycznym epoki baroku oraz ich wpływ na dalszy rozwój europejskiego dziedzictwa kulturowego w ogóle, a w szczególności muzycznego. Podkreślono znaczenie i miejsce sztuki organowej w kontekście kształtowania się i rozwoju tradycji muzycznych i kulturalnych Europy i świata.

Słowa kluczowe: duchowa sztuka muzyczna, sztuka sakralna, sztuka muzyki organowej, sztuka świecka, katharsis.

Максим Мельничук. Філософсько-культурологічна транскрипція екзегези музичної складової духовного мистецтва католицизму

Автор наукової розвідки експлікує своє дослідження у фокусі філософсько-культурологічного та релігієзнавчого аналізу розвитку духовного музичного мистецтва у фокусі смислових транскрипцій західної релігійної культури на прикладі католицизму. Розглянуто історичні трансформації органа як музичного інструмента, який став символом музичної культури Західної Церкви, та особливості його тембрових можливостей, що є важливою складовою в процесі сугестивного впливу на реципієнта. Проаналізовано основні музичні жанри в розрізі певних історичних періодів, які були проілюстровані органним мистецтвом: прелюдія та фуга токато та фуга, пассакалія, хоральна прелюдія, а також здійснена демаркація в розрізі національних органних шкіл – німецькою, французькою, іспанською та італійською. Зазначено, що органне мистецтво було присутнє не лише в церковному житті, але також займало значне місце у світському культурному середовищі західної Європи. У нашому дослідженні головна увага зацентована на розвитку органного мистецтва в рамках європейських традицій як важливої складової західної християнської культури. У ньому розглянуто історичні етапи еволюції органа від темних середніх віків до періоду інтелектуальних звершень Нового часу. Експліковано його смислове практичне значення в літургійній практиці та культурологічний вплив на формування західноєвропейської професійної музичної мови. Особлива увага приділена творчості видатних композиторів і органістів, таких як Фрескобальді Джироламо, Букстехуде Дітріха та Баха Йоганна Себастьяна.

Досліджено взаємозв'язок між акустичними властивостями органа, архітектурними особливостями храмів і сакральньо-символічним навантаженням музичних творів. У статті підкреслено духовну, естетичну й символічну цінність органного мистецтва та його вагомий внесок у становлення західноєвропейської сакральної культури. Орган розглядається як один із ключових музичних інструментів XV–XVII століть у контексті

розвитку європейської музичної традиції. Досліджено конструктивні особливості органів, еволюцію їхніх регістрових систем і технічні вдосконалення, що сприяли появі нових виконавських і композиційних підходів. Значну увагу приділено ролі органа в церковному житті та його впливу на формування жанрів поліфонічної музики. Окремо розглянуто внесок композиторів цього періоду у розвиток органного мистецтва. У висновках зазначено визначальну роль органа в музичному житті епохи бароко та його вплив на подальший розвиток європейської культурної спадщини загалом та музичної, зокрема. Підкреслено значення та місце органного мистецтва в контексті формування розвитку музичних, культурних традицій Європи та світу.

Ключові слова: *духовне музичне мистецтво, сакральне мистецтво, органне музичне мистецтво, світське мистецтво, катарсис.*

Maksym Melnychuk. Philosophical-Cultural Transcript of the Exegesis of the Musical Component of the Spiritual Art of Catholicism

The author conducts a philosophical, culturological, (2) and religious analysis of the development of spiritual musical art within the semantic framework of Western religious culture, focusing on Catholicism. The historical transformations of the organ as a musical instrument that became a symbol of the musical culture of the Western Church are considered, and the features of its timbre capabilities, which in turn are an important component in the process of suggestive influence on the recipient. The article analyzes the main musical genres in the context of certain historical periods that were illustrated by organ art: prelude and fugue toccata and fugue, passacaglia, choral prelude, and also demarcates them in the context of national organ schools - German, French, Spanish and Italian. It is noted that organ art was present not only in church life, but also occupied a significant place in the secular cultural environment of Western Europe. The study focuses on the development of organ art within the framework of European traditions as an important component of Western Christian culture. It examines the historical stages of the evolution of the organ from the Dark Middle Ages to the period of intellectual achievements of the Modern Age. Its practical significance in liturgical practice and culturological influence on the formation of Western European professional musical language are explained. Special attention is paid to the work of outstanding composers and organists, such as Girolamo Frescobaldi, Dietrich Buxtehude, and Johann Sebastian Bach.

The relationship between the acoustic properties of the organ, the architectural features of churches, and the sacred and symbolic aspects of musical works is analyzed. The article emphasizes the spiritual, aesthetic and symbolic value of organ art and its significant contribution to the formation of Western European sacred culture. In our article, the organ is considered as one of the key musical instruments of the 15th-17th centuries in the context of the development of

European musical tradition. The structural features of organs, the evolution of their register systems and technical improvements that contributed to the emergence of new performing and compositional approaches are studied. Considerable attention is paid to the role of the organ in church life and its influence on the formation of genres of polyphonic music. The contribution of composers of this period to the development of organ art is separately considered.

The conclusions indicate the key determining role of the organ in the musical life of the Baroque era and its influence on the further development of European cultural heritage in general and musical, in particular. The importance and place of organ art in the context of the formation and development of musical and cultural traditions of Europe and the world are emphasized.

Key words: *spiritual musical art, sacred art, organ music, secular art, catharsis.*

Trafność tematu badań uwarunkowana jest szeregiem istotnych czynników naukowych, kulturowych i historycznych. Muzyka organowa w kontekście rozwoju epok kulturowych Europy stanowi istotny fundament dla kształtowania się europejskiej, profesjonalnej tradycji muzycznej, w centrum której znajdują się sakralne tradycje katolicyzmu. W okresach renesansu i nowożytności organy stały się wiodącym instrumentem muzycznym w centrum zainteresowania sztuki muzyki kościelnej. W procesie rozwoju muzyki organowej rozwinęły się główne gatunki muzyki klasycznej (passacaglia, preludium, fuga, fantazja, toccata, aranżacja chóralna) oraz ukształtowały się zasady myślenia polifonicznego, które wpłynęły na dalszy rozwój techniki kompozytorskiej.

Badania nad muzyką organową Europy Zachodniej w okresie renesansu i baroku odgrywają ważną rolę w ukraińskim kontekście kulturowym. Umożliwiają one prześledzenie ewolucji postrzegania europejskich tradycji organowych w Europie Wschodniej, podkreślają potrzebę zachowania i ożywienia zarówno światowego, jak i krajowego dziedzictwa organowego, a także przyczyniają się do integracji narodowej sfery muzycznej z paneuropejską przestrzenią kulturową.

Analiza badań i publikacji podstawowych. Główne aspekty, na które zwrócił uwagę autor pracy naukowej, zostały gruntownie zbadane i podkreślone w pracach zarówno krajowych teoretyków i praktyków, jak i zagranicznych specjalistów. Spośród krajowych autorów warto wymienić N. Antonową, która rozważała aktualne problemy rozwoju kultury organowej; D. Kupinę, która analizowała historyczne uwarunkowania i współczesne trendy twórczości kompozytorskiej w ukraińskiej muzyce organowej; O. Grabowską, która skupiła się na wspólnych cechach odrodzenia duchowego, w szczególności na interakcji Kościoła oraz kultury muzycznej i wykonawczej. W centrum uwagi znalazły się również prace U. Molchko i J. Olaca na temat pochodzenia i ewolucji kultury organowej, a także studium V. Korosteleva poświęcone symbolice w organowych aranżacjach chóralnych J. Bacha. Wśród badaczy zagranicznych istotne miejsce zajmują prace S. Lenartowicza i J. Ostrowskiego dotyczące parafialnego katolickiego dziedzictwa

muzycznego i artystycznego, P. Chiryka dotyczącego stanu organów na Ukrainie oraz P. Williamsa z jego studium nad muzyką organową J. Bacha i jej związkiem z angielską tradycją organową.

Fundamentalne badania naukowe i akademickie pozwoliły na dogłębne zrozumienie kontekstu historycznego, w którym kształtowała się rola i znaczenie muzyki organowej w procesie historycznych przemian kultury europejskiej. Jednocześnie, pomimo znacznej liczby zebranych źródeł, aspekty wpływu lokalnych tradycji małych miast europejskich na rozwój sztuki muzyki organowej pozostają niedostatecznie zbadane. Problem ten może stać się obiecującym kierunkiem dalszych badań naukowych.

Celem naszych badań jest kompleksowe zrozumienie problemu oraz analiza kluczowych aspektów historycznych uwarunkowań rozwoju muzyki organowej. Szczególną uwagę poświęcamy jej wartości artystycznej, która stanowi istotne źródło wpływu na kształtowanie się i ewolucję europejskiej kultury muzycznej.

Analiza sakralnej kultury muzycznej Kościoła Zachodniego, ze szczególnym uwzględnieniem gry na organach, pozwala na głębsze zrozumienie duchowych i kulturowych procesów cywilizacji europejskiej.

Prezentacja głównego materiału. We współczesnej świadomości potocznej gra na organach często kojarzy się z zachodnioeuropejską tradycją chrześcijańską. Minęło jednak prawie tysiąc lat od pojawienia się pierwszych świeckich organów (około III wieku p.n.e.) i rozpoczęcia ich pierwszego wykorzystania w chrześcijańskich nabożeństwach (około 660 r. n.e.). Kultura muzyki organowej w tym czasie przeszła wiele transformacji i metamorfoz, począwszy od praktyki używania organów jako instrumentu rozrywkowego wśród patrycjuszów i plebejuszy, a skończywszy na ich wykorzystaniu jako instrumentu muzycznego w celach militarnych. Muzyka i teologia szły ku sobie trudną drogą, przewyciężając uprzedzenia, argumenty „za” i „przeciw”. Organy w tym logicznym łańcuchu były często bardzo kontrowersyjnym ogniwem. Filozofowie wczesnochrześcijańscy wykazywali się wysokim poziomem uogólnień filozoficznych, analizując obraz świata dostępny ich świadomości. Niektóre fragmenty średniowiecznych traktatów o muzyce świadczą o stopniowym uznawaniu jej znaczenia dla edukacji chrześcijan.

Muzyka, a w szczególności muzyka organowa, zajmowała coraz bardziej godne miejsce w praktyce kościelnej. Izydor z Sewilli (560-640 lat) wszedł do historii nauki i sztuki dzięki traktatowi „Etymologia”, obejmującemu kompleks dyscyplin quadrarium i trivium. W rozdziale „Organica” naukowiec systematyzuje niektóre dane historyczne dotyczące instrumentów dętych: trąbki tyrreńskiej (rodzaj aulos), fletu frygijskiego (tibia, który posiada rodzaj aulos), piszczalki trzciniowej (calamus), zwanej przez Greków fletem Pana. Rozszyfrowując termin „organica”, Izydor wymienia organy wśród instrumentów napędzanych powietrzem. Autor przypomina również łacińską tradycję tłumaczenia terminu „organum” – jako ogólnej nazwy wszystkich instrumentów muzycznych. Studium literatury naukowej i źródeł z okresu wczesnochrześcijańskiego wskazuje na stopniowe kształtowanie się podstaw

wykorzystania organów w nabożeństwach. Uważa się, że wprowadzenie organów do praktyki kościelnej wiąże się z osobą papieża Witaliana (657-672). Jednak powszechne i obowiązkowe użycie tego instrumentu w praktyce liturgicznej było wciąż dalekie od ukończenia: aktywnie dyskutowano teorię, praktykę akompaniamentu muzycznego podczas nabożeństw oraz zasady gry na organach. Mnich i teolog Bida Czcigodny (672–735), idąc za Boecjuszem, broni idei muzycznej harmonii świata i nazywa organy instrumentem muzyki praktycznej. Aurelian z Reme (IX wiek) podkreśla znaczenie muzyki świata w niebie i na ziemi, rozwijając idee dotyczące muzyki ludzkiej w mikrokosmosie (w „małym świecie”, duszy). Rozważając muzykę instrumentalną, autor wspomina o organach napędzanych „ruchem wody” – hydraulosie [1, s. 144]. Udokumentowane fakty dotyczące pojawienia się organów w Europie obejmują dar cesarza bizantyjskiego Konstantyna V Kopronima dla króla Franków Pepina Krótkiego (757), organy towarzyszące cesarzowi bizantyjskiemu Michałowi I podczas przyjęcia w rezydencji Karola Wielkiego. Wenecja, zbudowana dla cesarza Ludwika I Pobożnego.

Wśród zachowanych do dziś wizerunków organów warto zwrócić uwagę na rysunek *hydravlosa* w Psalterzu utrechckim (ok. 830 r.): przedstawia on otwarty pozytyw z dwoma organistami i czterema kalkanami (fragmentaryczna kopia znajduje się w Psalterzu Edwina XII (XI w.)). Psalterz stuttgarcki (820–830) przedstawia duże organy pneumatyczne z futrem. O „eleganckich organach” wspomina się w 800 r. (Augsburg). Informacje o *hydravlosie* z IX wieku sugerują, że w Europie Zachodniej stosowano niekiedy starożytne techniki budowy organów. Traktaty z XI–XII wieku wspominają o instrumentach pneumatycznych, które wytwarzają różnorodne współbrzmienia (John Cotton, „Muzyka”). John de Muris (1290–1351) wprowadził pojęcie „organisty” i nazwał dźwięki wytwarzane przez oddech (instrumenty dęte) organicznymi. Zastanawiając się nad symboliką liczbową, autor wskazał na wspólnotę muzyki i kościoła: „Muzyka, mówiąc obrazowo, wydaje się podobna do kościoła, co jest jasne, ponieważ w tej i owej liczbie mają swoje własne racje. Muzyka jest jedną nauką, chociaż składa się z wielu elementów; kościół, mając wielu członków, jest jednak jeden” (Sum muzyki, 1319) [2, s. 70]. W okresie dojrzałego średniowiecza, nazwanego największym badaczem tego okresu przez J. Huizinga poetycką metaforą „Jesień średniowiecza”, wzrasta znaczenie żywej praktyki muzycznej. Jeden z prekursorów estetyki renesansu, Marchetto z Padwy (XIII – początek XIV wieku), zwrócił uwagę na szczególną architekturę muzyczną: „Muzykę można porównać do cudownej rośliny: jej gałęzie pięknie układają się w formie relacji liczbowych, jej kwiaty są rodzajami symfonii, jej harmonie są samymi harmoniami... muzyka jest czymś pojedynczym, wszechogarniającym, jej wielkość, dzięki boskiemu wybawieniu, nieustannie wprawia w ruch wszystko, co porusza się na niebie, na ziemi, w morzu, w głosach ludzi i zwierząt, we wzroście ciał, porusza lata, dni, czas” (Marchetto z Padwy: *Lucidarium*, 1274) [3, s. 89]. Podobne poetyckie porównanie zastosuje pięć wieków później Charles Vidor do organów symfonicznych Aristidesa Cavaille-Cole’a. Na

podstawie znaków pośrednich można wyciągnąć wnioski dotyczące intonacji organów w okresie późnego średniowiecza: Marchetto z Padwy pisze o dźwięku „z pewnym wstępnym oddechem”. Sugeruje to obecność cech stylistycznych w strojeniu muzyki. W zachodnioeuropejskim średniowieczu ukształtowały się główne zasady filozoficzne i teologiczne, które definiowały muzykę jako jedną z nauk. Jej istotę wyjaśniano poprzez koncepcję harmonii liczbowej. Zarówno elementy wizualne, jak i słuchowe zostały zintegrowane z postrzeganiem piękna, co podkreślało jej wszechstronność. Muzyce przypisywano funkcję oczyszczania namiętności duchowych i wzmacniania pobożności. W tym okresie aktywnie rozwijał się również system symboli i alegorii w sztuce muzycznej. Szczególnie ważny był aspekt dydaktyczny i rola muzyki w praktyce kościelnej. Tolerancja zmysłowości w muzyce ograniczała się do chwilowych ustępstw podyktowanych słabością natury ludzkiej. W szczególności, wraz z umacnianiem się tradycji chrześcijańskiej, wymagania dotyczące muzyki kościelnej stopniowo stawały się mniej surowe, a coraz częściej podkreślano rolę organów jako instrumentów muzycznych w nabożeństwach. Wprowadzenie organów do kultu (VII wiek) oznaczało również ich powszechne użycie. Długi okres „adaptacji” organów do zachodnioeuropejskiej tradycji chrześcijańskiej potwierdzają stosunkowo rzadkie przypadki użycia instrumentów we wczesnym średniowieczu. Wraz z rozwojem nauk i sztuk u progu renesansu, zakres muzyki w teorii i praktyce życia świeckiego i tradycji religijnej ulega poszerzeniu. Kształtuje się obraz świata, skomplikowany, szczegółowy i modyfikowany, oparty na klasyfikacji muzyki jako całościowej sztuki synkretycznej, w której organy odgrywają coraz większą rolę. W okresie tzw. „jesieni średniowiecza” powstają organy przenośne, pozytywy do użytku świeckiego oraz stosunkowo duże instrumenty kościelne (rozwój kultury chrześcijańskiej, ugruntowanie się stylu gotyckiego w architekturze). Organy zaczynają pozycjonować się jako samodzielne dzieło sztuki, kładące nacisk na elementy wizualne i umieszczane poza częścią ołtarzową.

Użycie organów przez kościół było znaczącym impulsem w rozwoju projektu i koncepcji architektonicznej instrumentu. O dużych organach o dużym zasobie dynamicznym, odpowiadającym wielkości katedry, wspomina Wulfstan (Winchester, ok. 990). Coraz częściej pojawiały się pozytywy, które były używane do celów liturgicznych. Specjalne prace dotyczące budowy organów (X–XII wiek) poświęcone są aspektom technicznym (Pseudo-Hukbald, E. Freisinger, A. Scholastic, Theophilus itp.). W renesansie rozwinęły się wszystkie rodzaje organów: duże kościelne, chórowe pozytywy (często instalowane w pobliżu ołtarza), lekkie organy przenośne (używane w środowisku świeckim). Organy przenośne były powszechne w licznych zespołach instrumentalnych i były używane przez wędrownych muzyków, którzy przemieszczali się z miasta do miasta. W ten sposób starożytna tradycja organów jako rodzaju instrumentu ludowego odżyła na zupełnie nowej, demokratycznej podstawie. Organy przenośne stały się centralnym ogniwem mobilnego zespołu instrumentalnego, który wykonywał muzykę taneczną na ulicach, placach i w święta – zarówno wśród ludu, jak

i wśród ludzi wykształconych oraz szlachty. Organy przenośne pełniły podobną rolę nie tylko w Europie Zachodniej, ale nawet na terenie Rusi Kijowskiej. Wiadomo, że muzycy dworscy często grali na małych, przenośnych organach; książęta kijowscy mieli pozytywy dla rozrywki podczas bankietów. W ten sposób tradycja dworu bizantyjskiego przeszła do świeckiej praktyki używania małych organów na dawnych ziemiach ukraińskich. Tradycja ta wyznaczyła świecki kierunek używania organów na naszych ziemiach. Dlatego też, w przeciwieństwie do chrześcijańskiej tradycji zachodnioeuropejskiej, organy zostały wyłączone z użytku w nabożeństwach prawosławnych. Organy kościelne zachodnioeuropejskiego renesansu nadal nosiły wyraźnie wyrażony ładunek teologiczny w swojej konstrukcji zewnętrznej (w przeciwieństwie do epoki późniejszej).

Znaczące miejsce w centrum dyskusji o muzyce sakralnej zajmuje encyklika „Annus qui”, napisana przez jednego z najbardziej wykształconych papieży – Benedykta XIV (Prospero Lorenzo Lambertini). Papież Lambertini był specjalistą w dziedzinie prawa kanonicznego, a także uczonym o szerokim spektrum zainteresowań, obejmującym kult Boży. Jego nauczanie na temat liturgii można umiejscowić w ramach ciągłości reformy Soboru Trydenckiego. Cel encykliki „Annus qui”, pierwotnie napisanej po włosku, a następnie przetłumaczonej na łacinę, wynika z jej pełnego tytułu: „O kulcie i czystości kościołów; o porządku nabożeństw i muzyce kościelnej” [2, s. 68]. Tytuł ten wskazuje na główne tematy encykliki: troskę o świątynię, porządek i uroczystość sprawowanych w nich nabożeństw, a zwłaszcza muzykę sakralną. Benedykt XIV rozpoczyna swoją encyklikę apelem o dyscyplinę kościelną, zwracając uwagę duchowieństwa na potrzebę zapewnienia godnego przyjęcia licznych pielgrzymów nawiedzających Wieczne Miasto. Podkreśla, że pielgrzymi nie powinni wracać do domu rozczarowani tym, co zobaczyli podczas pobytu. Zgodnie z planem papieża, Rzym i całe Państwo Kościelne miały służyć jako przykład dla całego świata katolickiego, szczególnie w dziedzinie liturgii i muzyki sakralnej. Jednocześnie Benedykt XIV z pewnością zdawał sobie sprawę z ograniczeń swoich możliwości i zdawał sobie sprawę, że wiele aspektów takich zmian zależy zarówno od lokalnych władz kościelnych, jak i świeckich. Postawił sobie jednak ambitny cel utrzymania wysokiego poziomu dyscypliny i porządku na terytoriach podległych jego bezpośredniej jurysdykcji.

Główną troską Benedykta XIV w zakresie polifonii duchowej było przestrzeganie dekretów Soboru Trydenckiego i późniejszych zaleceń papieża i synodów lokalnych. Przede wszystkim chodziło o kompletność i zrozumiałość tekstu liturgicznego, opracowanego muzyką. Zwłaszcza gdy śpiewane są polifoniczne części Mszy Świętej lub Liturgii Godzin, powinny one zawierać elementy naśladowania codziennych nabożeństw, które stanowią integralną część świętej liturgii. W encyklice Benedykta XIV znajduje się uwaga, że ostatnio w nabożeństwach upowszechnił się zwyczaj używania świeckiej muzyki teatralnej. Problem z tą muzyką polegał na tym, że skupiała ona uwagę słuchaczy przede wszystkim na melodii, rytmie i barwie głosów, podczas gdy słowa i ich znaczenie schodziły na dalszy plan. A to – twierdzi Benedykt

XIV – jest niedopuszczalne w liturgii: „Nie tak” – pisze – „w śpiewie kościelnym. Wszystko w nim powinno być wręcz przeciwnie” [2, s. 68]. Innymi słowy, aby muzyka była uważana za duchową, musi mieć na celu nie tylko przyjemność estetyczną, ale także koncentrację na aspektach duchowych i teologicznych. Kolejna część encykliki dotyczy używania instrumentów muzycznych w kościele. Papież podkreśla, że odgrywa to decydującą rolę w rozróżnieniu muzyki świeckiej od sakralnej. W szczególności wymienia instrumenty dopuszczalne w nabożeństwach. Wyraźnie zaznacza, że mówimy o instrumentach muzycznych, które można tolerować. W tej kwestii Benedykt XIV podtrzymuje własne stanowisko, odwołując się do odmiennych opinii, a także do dekretów Pierwszego Soboru Prowincji Kościelnej Mediolanu pod przewodnictwem św. Karola Boromeusza. Na tym soborze w kościele wolno było używać tylko organów, a wszystkie inne instrumenty zostały wykluczone. Papież Lambertini pisze, że dozwolone instrumenty powinny być używane wyłącznie do wspierania głosu ludzkiego. W tym miejscu słowa papieża stają się kategoryczne. Stwierdza: „Jeśli instrumenty grają nieustannie i, jak to ma miejsce dzisiaj, są tylko sporadycznie wyciszane, pozwalając na usłyszenie harmonii i vibrato, potocznie nazywanych przepełnieniem głosów; jeśli nie pozostaje nic innego, jak tylko stłumienie i zagłuszenie głosów chóru wraz z treścią słów, to instrumenty nie spełniają swojego przeznaczenia, stają się zbędne i powinny zostać zakazane i wyeliminowane”. Omawiając muzykę orkiestrową, autor „Annus qui” uważa ją za dopuszczalną tam, gdzie stała się już zwyczajowa, pod warunkiem, że jej wykonywanie jest przyjemne, nie powoduje zmęczenia przez zbyt długi czas trwania i nie stwarza niedogodności dla osób śpiewających w chórze lub sprawujących liturgię przy ołtarzu.

Marcin Luter jest pierwszym z największych autorytetów religijnych, który podniósł sztukę do rangi teologii: „Chciałbym, aby wszystkie sztuki, a szczególnie muzyka, służyły Temu, który je dał i stworzył. Po teologii nie ma sztuki, która mogłaby się równać z muzyką, bo po teologii tylko tworzy się to, co sama teologia powoduje, mianowicie spokój i jasność umysłu” [4, s. 30]. Luter wyrażał również całkowicie świeckie poglądy na muzykę, przybliżając w ten sposób sztukę organową do duchowego świata człowieka: „Jeśli ogarnie cię smutek, powiedz: nie, zagram pieśń naszemu Panu Chrystusowi na regale (rodzaj przenośnych organów piszczałkowych, powszechnych w życiu codziennym). Uderzaj szybko w klawisze i śpiewaj, aż przeminą złe myśli” [4, s. 32]. Szerokie humanistyczne spektrum idei reformatora przygotowało grunt pod powstanie dzieł organowych genialnego syna narodu niemieckiego, J. Bacha, które objaśniały wzniosły obraz Wszechświata i wyrafinowaną istotę wewnętrzną jednostki epoki baroku. W renesansie popularność zyskały różne instrumenty klawiszowe (klawesyny, szpinety itp.). Włoski pisarz Castiglione (1478–1529) uważał je za głęboko harmonijne i takie, które wypełniają ludzką duszę po brzegi muzycznym pięknem. Świeckie, a nie liturgiczne, użycie klawesynu znajduje odzwierciedlenie w traktatach Juana Bermudo (1510–1529), Cosimo Bartoli (druga połowa XVI wieku). Ten ostatni wspominał o codziennym

muzykowanui, podkreślając, że muzyk „gra na organach lub na każdym innym instrumencie równie dobrze, z taką gracją i łatwością, a nawet z takim wyczuciem muzyki, że tylko wybrani mogą mu dorównać” [5, s. 107]. Na przełomie XVI i XVII wieku organiści dworscy pojawiają się w centrum uwagi historii kultury Europy Zachodniej, co wskazuje na ekspansję świeckich funkcji instrumentów, a wzmianki o „archiorganach” są pośrednim znakiem ich złożonej konstrukcji i dużych rozmiarów. Renesans przyspieszył kształtowanie się brzmieniowego i wizualnego wizerunku organów, które stają się całkowicie samowystarczalne. Mistrzowie i autorzy traktatów, zgodnie z priorytetami epoki, opracowują pomysły na innowacje technologiczne w konstrukcji pozytywowych, przenośnych, dużych organów: Granien, Poncelet-Barbet, Arno itd. (XV). Paleta barw staje się bardziej zróżnicowana. Architektura organów kształtowana jest z uwzględnieniem wnętrza katedr, dążąc do jedności kompozycyjnej i estetycznie zorganizowanej przestrzeni wokół instrumentów. Autorzy, którzy projektowali zespoły organowe, to Donatello, Luca della Robbia, Burkmire, Holbein Starszy (XV-XVI). Wysoki poziom umiejętności organmistrzów odzwierciedlają artyści G. i A. Eyck, G. van der Goos, G. Memling (XV w.) i inni. Jednocześnie traktaty o budowie organów kontynuują tradycję technologicznych, wąsko profesjonalnych zaleceń (A. Schlick, częściowo S. Wirdung, XV-X. Niektóre rękopisy zawierają zasady rejestracji, które wskazują na kompetencje mistrzów w zakresie budowy i wykonania (Antegnyati, L. Gusnako itp., XVI w.). Ekspansja świeckich trendów w kulturze organowej północnych Niderlandów stała się impulsem do rozwoju technologii i figuratywnej sfery instrumentu (mistrzowie J. Van Covelens, H. Niehof, G. Niehof, H. Suis, XVI wiek i inni). Różnorodność barwy i środków technologicznych wiąże się z praktyką koncertową. Organy włoskiego renesansu (zwłaszcza z XVI wieku) wyróżniały się wspaniałym wzornictwem architektonicznym i dekoracyjnym, które uzupełniało stylistyczne cechy wnętrza katedry. Sfera figuralna fasad odzwierciedlała symbolikę architektury Cesarstwa Rzymskiego (łuki triumfalne, kolumnady, pilastry, ornamenty roślinne itp.). Otwarte drzwi fasad zdobią malowidła o tematyce biblijnej (P. Veronese, J. Tintoretto, G. Bellini itp.).

Epoka baroku (około końca XVI – połowy XVIII wieku) była punktem zwrotnym w rozwoju europejskiej kultury muzycznej. To właśnie w tym okresie muzyka organowa zyskała szczególne znaczenie, przekształcając się z czysto kościelnego akompaniamentu w samodzielną i wysoce artystyczną sztukę. Organy w epoce baroku uchodziły za „króla instrumentów”. Ich rozległa skala brzmienia, bogactwo barw i możliwości techniczne odpowiadały estetyce baroku, dążącej do wielkości, kontrastów i emocjonalnej ekspresji. Organy stały się nie tylko elementem nabożeństwa, ale także środkiem filozoficznego i duchowego pojmowania świata. Mianowicie, w epoce baroku ukształtowały się główne gatunki muzyki organowej: toccata – wirtuozowska, improwizowana z natury; fuga – forma polifoniczna, demonstrująca logikę i kunszt kompozytorski; preludium i chorał – związane z tradycją protestancką; passacaglia i chaconne – formy wariacyjne z powtarzającym

się tematem basowym. Gatunki te odzwierciedlały barokową ideę łączenia ścisłego porządku z wolnością emocjonalną. Barokowa muzyka organowa stała się szczytem rozwoju polifonii. Kompozytorzy tworzyli złożone struktury wielogłosowe, w których każdy głos miał niezależne znaczenie. Muzyka budowana była na zasadach retoryki – „przemawiała” do słuchacza, budziła uczucia i refleksje. Najwybitniejszym przedstawicielem barokowej muzyki organowej jest Jan Sebastian Bach, którego twórczość uważana jest za kulminację rozwoju gatunku. Ważną rolę odegrali również: Dietrich Buxtehude (północne Niemcy), Johann Pachelbel, François Couperin (Francja), Girolamo Frescobaldi (Włochy).

Każda szkoła narodowa miała swoje własne cechy stylistyczne, ale wszystkie przyczyniły się do paneuropejskiego rozwoju sztuki organowej. Barokowa muzyka organowa stała się odzwierciedleniem światopoglądu epoki – połączenia wiary, racjonalności i głębi emocjonalnej. Wpłynęła na dalszy rozwój muzyki klasycznej, położyła podwaliny pod technikę kompozytorską i ukształtowała wysokie ideały estetyczne. Muzyka organowa epoki baroku to nie tylko nowy etap w sztuce muzycznej, ale także ważny element kultury europejskiej w ogóle. Łączyła duchowość z artystyczną doskonałością, stając się symbolem twórczych osiągnięć epoki baroku.

Wnioski. Sztuka muzyki organowej w centrum zachodnioeuropejskiej kultury religijnej i duchowej stanowi jeden z kluczowych etapów rozwoju europejskiej muzykologii, odzwierciedlając głębokie przemiany estetyczne, stylistyczne i technologiczne swoich czasów. W okresie renesansu twórczość organowa kształtowała się pod wpływem idei humanizmu, myślenia polifonicznego i ścisłego związku z gatunkami wokalnymi, co doprowadziło do rozwoju form improwizacyjnych, techniki wariacyjnej i mistrzostwa kontrapunktycznego. Epoka nowożytna (barok) charakteryzowała się największym rozkwitem sztuki organowej, kiedy instrument ten ostatecznie ugruntował swoją pozycję jako samodzielny środek wyrazu artystycznego. Innowacje stylistyczne tego okresu – ukształtowanie się gatunków muzycznych, takich jak passacaglia, toccata, preludium, fuga, aranżacja chóralna – przyczyniły się do pogłębienia dramaturgii, poszerzenia możliwości technicznych organów i wzrostu roli interpretacji wykonawczej. Ważnym czynnikiem ewolucji było również udoskonalenie konstrukcji organów, co pozwoliło kompozytorom wykorzystać bogactwo palety barw i kontrast rejestrów. Muzyczna, religijna sztuka organowa Europy Zachodniej położyła podwaliny pod profesjonalną tradycję kompozytorską i wykonawczą, wpłynęła na kształtowanie się form i gatunków muzycznych Nowej Ery i zachowuje swoją wartość artystyczną i kulturową jako integralna część europejskiego dziedzictwa muzycznego. Narodowe szkoły organowe Włoch, Niemiec, Francji i Hiszpanii wypracowały charakterystyczne cechy stylistyczne, które jednocześnie pozostawały w ciągłym dialogu twórczym. Sztuka organowa zyskała szczególne znaczenie w niemieckiej tradycji baroku, której zwieńczeniem była twórczość J. Bacha, która syntezowała

osiągnięcia poprzednich epok i zdeterminowała dalszy rozwój muzyki organowej zarówno w kulcie tradycji kultowych Europy Zachodniej, jak i na scenie świeckiej.

Wykaz wykorzystanych źródeł i literatury

1. Антонова, Н. Актуальні проблеми розвитку органної культури. *Сучасні підходи до оптимізації педагогічного процесу* : зб. наук. ст. Київ: Науковий світ, 2001. С. 140–149.
2. Грабовська, О. Спільні ознаки духовного відродження: Церква і розвиток музично-виконавської культури. *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2005. 1(13). С. 67–74.
3. Купіна, Д. Органна музика в Україні: історичні передумови та сучасні тенденції композиторської творчості. *Мистецтвознавчі записки*. Національна академія керівних кадрів. 2012. № 22. С.85–92.
4. Коростельов, В. Символіка в органних хоральних обробках Й. С. Баха. *Науковий вісник Національної музичної академії України*. Київ: 2012. Вип. 103. С. 28–33
5. Churyk, P. Organyna Ukrainie. Województwo Iwano-Frankiwskiej Tarnopolskie. Lublin: Wydawnictwo Archidiecezji Lubelskiej “Gaudium”. 2017. 327 s.
6. Dürr, A. On the Earliest Manuscripts and Prints of Bach's Well Tempered Clavier in England // *A Bach Tribute: Essays in Honor of W. H. Scheide*. Kassel: Bärenreiter; Chapel Hill: Hinshaw. 2024. P. 121–134.
7. Lenartowicz, Ś., Ostrowski J. K. Kościół parafialny pw. św. Józefa w Jeziernej w: Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego / oprac. A. Betlej [i in.], red. J. K. Ostrowski. Kraków. 2005. T. 13. S. 63.
8. Williams, P. J. S. Bach and English organ music. *Music & Letters*. 1963. Vol. 44. No. 2. P. 140–151.

References (translated & transliterated)

1. Antonova, N. (2001). Aktual'ni problemy rozvytku orhannoyi kul'tury. Cuchasni pidkhody do optymizatsiyi pedahohichnoho protsesu [Current problems of the development of organ culture. Modern approaches to optimizing the pedagogical process]: *zb. nauk. st.* Kyiv: Naukovyy svit, 2001. С. 140–149 [in Ukrainian].
2. Hrabovs'ka, O (2005). Spil'ni oznaky dukhovnoho vidrozhennya: Tserkva i rozvytok muzychno-vykonavs'koyi kul'tury [Common signs of spiritual revival: The Church and the development of musical and performing culture]. *Naukovi zapysky TNPУ im. V. Hnatyuka. Seriya: Mystetstvoznavstvo*, 1(13). S. 67–74 [in Ukrainian].
3. Kupina, D. (2012). Orhanna muzyka v Ukrayini: istorychni peredumovy ta suchasni tendentsiyi kompozytors'koyi tvorchosti [Organ music in Ukraine: historical prerequisites and modern trends in composer's work]. *Mystetstvoznavchi zapysky. Natsional'na akademiya kerivnykh kadriv*. № 22. S. 85–92 [in Ukrainian].

4. Korostel'ov, V. (2012). Symvolika v orhannykh khoral'nykh obrobkakh Y. S. Bakha [Symbolism in J. S. Bach's organ choral arrangements]. *Nauk. visn. Nats. muz. akademiї Ukrainy*. Kyiv, Vyp. 103. S. 28–33 [in Ukrainian].

5. Chyryk, P. (2017). Organy na Ukrainie. Województwo Iwano-Frankiwskiei Tarnopolskie [Organs in Ukraine. Ivano-Frankivsk and Ternopil Voivodeships]. Lublin: Wydawnictwo Archidiecezji Lubelskiej “Gaudium”. 327 s. [in Polish].

6. Dürr, A. (2024). On the Earliest Manuscripts and Prints of Bach's Well Tempered Clavier in England // *A Bach Tribute: Essays in Honor of W. H. Scheide*. Kassel: Bärenreiter; Chapell Hill: Hinshaw. P. 121–134 [in English].

7. Lenartowicz, Ś., Ostrowski, J. K. (2005). Kościół parafialny [Parish church]; św. Józefa w Jeziernej w: *Kościóły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego / oprac. A. Betlej [i in.]*, red. J. K. Ostrowski. Kraków. T. 13. S. 63 [in Polish].

8. Williams, P. (1963). J. S. Bach and English organ music. *Music & Letters*. Vol. 44. No. 2. P. 140–151 [in English].

Статтю отримано: 07.02.2026 року.

Прийнято до друку: 03.04.2026 року.

Опубліковано: 29.05.2026 року.

