

BEATA BODZIOCH

## MUZYKA W MSZACH ZA ZMARŁYCH

Posoborowy *Mszał rzymski* wnosi do liturgii za zmarłych ogromne bogactwo treści. Składa się na nie szesnaście pełnych formularzy, dwadzieścia dziewięć zestawów modlitw mszalnych i pięć prefacji. Ponadto *Lekcjonarz mszalny* obejmuje czterdzieści czytań, czternaście refrenów do psalmów responsoryjnych, dwanaście psalmów oraz siedem wersetów przed ewangelią. Wydano także zreformowaną księgę *Obrzędów pogrzebowych* (Katowice 1977 i 1995), która dokładnie określa istotę i sposób sprawowania i liturgii za zmarłych<sup>1</sup>. Fakt zaistnienia nowego *ordo* związanego ze śmiercią chrześcijanina, przepełnionego treściami, które „jaśniej wyrażają paschalny charakter śmierci”<sup>2</sup>, skłania do refleksji nad zagadnieniem, jakie śpiewy i jaka muzyka instrumentalna winny tym treściom towarzyszyć.

### 1. Śpiewy

Repertuar śpiewów za zmarłych znajduje się w wielu śpiewnikach przeznaczonych dla potrzeb liturgii. Nasze rozważanie oprzemy na sześciu z nich, charakteryzujących się szerokim, ogólnopolskim zasięgiem. Źródła w porządku alfabetycznym przedstawiają się następująco:

- A* — Śpiewnik *Alleluja*, J. ZAWITKOWSKI (red.), Warszawa 1978;  
*K* — Śpiewnik *kresowy*, A. ZOŁA (red.), Lublin 1993;  
*R* — Śpiewnik *Śpiewajmy Bogu*, F. RĄCZKOWSKI (red.), Warszawa 1988;  
*S* — Śpiewnik *Siedleckiego*, K. MROWIEC (red.), Kraków 1987;  
*SL* — Śpiewnik *liturgiczny*, K. MROWIEC (red.), Lublin 1991;  
*Ż* — Śpiewnik *nowych pieśni kościelnych i piosenek religijnych*, M. ŻUK (red.), Olsztyn 1992.

Śpiewy za zmarłych zamieszczone w wymienionych źródłach należą do trzech grup. Są to mianowicie: pieśni kościelne, śpiewy między czytaniem oraz cykle mszalne.

#### 1.1. Pieśń kościelna

Jest to grupa najliczniejsza. Reprezentują ją czterdzieści cztery utwory. Oprócz typowych pieśni za zmarłych, znajdują się wśród nich także pieśni z różnych okresów liturgicznych. Osiem z nich pochodzi z okresu „w ciągu roku”, z tego cztery

<sup>1</sup> Warto zaznaczyć, że księga ta, obok *Mszału*, jest jedyną księgą liturgiczną wydaną w Polsce po *Vaticanium II*, z niemal pełnym opracowaniem muzycznym.

<sup>2</sup> Konstytucja *Sacrosanctum Concilium*, nr 81.

to pieśni o Sercu Pana Jezusa. Włączenie ich do liturgii za zmarłych wynika prawdopodobnie stąd, iż teksty te, zgodnie z pokutnym charakterem nabożeństwa do Serca Jezusowego, zawierają błaganie grzesznika o miłosierdzie Boże (np. *Z tej błędnej ziemi*). Błaganie to można odnieść do zmarłego, za którego sprawowana jest liturgia.

Jeszcze inne propozycje dla mszy żałobnej to siedem pieśni okresu wielkanocnego, jak np. *Zwycięzca śmierci*, czy też *Chrystus Pan zmarł i ożył*. Ich miejsce w interesującej nas grupie śpiewów pozostaje pod znakiem zapytania. Fakt zmarłych Jezusa Chrystusa jest bezsprzecznie największą radością chrześcijanina, ale nigdy nie będzie nią śmierć bliskiej osoby. Zadaniem liturgii jest umacniać nadzieję jej uczestników i ożywiać wiarę w tajemnicę paschalną, ale w ten sposób, by podnieść na duchu wierzących, a nie urazić pogrążonych w żałobie<sup>3</sup>.

### 1.1.1. Teksty

Ze względu na czas powstania, pieśni dzielą się na dwie grupy, których granicą jest Sobór Watykański II. W pieśniach grupy pierwszej przeważają treści wyrażające lęk przed gniewem Bożym wywołanym ogromem win ludzkich. Bóg jawi się jako Sędzia, który z surowością będzie oceniał uczynki. Myśli te najlepiej oddaje pieśń *W gniewu dzień*, będąca tłumaczeniem sekwencji *Dies irae*. Znajdujemy tam takie słowa: „Księgi się otworzą karty, gdzie spis grzechów jest zawarty, za co świat karaniam warty”, oraz: „Kiedy Sędzia więc zasiądzie, wszystko tajne jawnym będzie, gniewu dłoń dosięże wszędzie”.

Bardziej zbliżone do myśli współczesnej są teksty powołujące się na mękę Chrystusa jako źródło zasług, poprzez które błagają Ojca niebieskiego lub samego Jezusa o zmiłowanie nad cierpiącymi w czyśćcu. Będą to więc takie pieśni, jak: *Jezu w Ogrójcu mdlejący*; *Panie, daj zmarłym wieczne spoczywanie*; *Ach, Ojciec pełen litości*. Natomiast tylko jedna z pieśni zwraca uwagę na myśl o nadziei na zmarłych, która jest przewodnią myślą odnowionej liturgii<sup>4</sup>. Chodzi tutaj o osiemnastowieczny tekst *Zmarły człowiecze*, gdzie znajdujemy słowa: „Trzeba ci spocząć po skończonym biegu, lecz znowu wstaniesz, boś tu na noclegu”. Dla dzisiejszego ucha ten archaiczny tekst brzmi nieco obco, oddaje jednak właściwy sens śmierci.

Źródłami niektórych tekstów grupy pierwszej są łacińskie antyfony, psalmy i sekwencje. Wśród antyfon największą popularnością cieszy się *Salve Regina* Hermana Contractusa (XI w.). Znane jej wersje w swobodnym tłumaczeniu to: *Witaj*

<sup>3</sup> Wprowadzenie do *Obrzędów Pogrzebu* (WOP), nr 17.

<sup>4</sup> „W obrzędach pogrzebowych swoich dzieci Kościół obchodzi z wiarą paschalne misterium Chrystusa i modli się, aby ci, którzy przez chrzest zostali wszczępieni w śmierć i zmarli ożyli Chrystusa, z Nim przeszli przez śmierć do życia. Muszą oni przejść oczyszczenie duszy, aby mogli być przyjęci do grona świętych i wybranych w niebie, w ciele zaś będą oczekiwać błogosławionej nadziei przyjścia Chrystusa i zmarłych” (WOP, nr 1).

*Królowo Matko litości; Witaj Królowo nieba* oraz *Salve Regina, zawitaj Królowo*. Właściwą formę antyfony i wierne tłumaczenie tekstu łacińskiego zachowuje *Witaj Królowo, Matko miłosierdzia*. W trzech śpiewnikach (S, SL, R) spotykamy ponadto oryginalną łacińską wersję tej jednej z czterech wielkich antyfon maryjnych.

Jako pieśni za zmarłych, funkcjonują również przekłady psalmów pokutnych. *Bądź mi litościw oraz Zmituj się, Boże*, to poetyckie tłumaczenia Psalmu 51 *Misere-re mei Deus*. Autorem pierwszego z nich jest F. Karpiński, a drugiego — autor z przełomu wieków XVIII i XIX o inicjałach J.W. Natomiast pieśni *Z głębi mojego i Do Ciebie z serca wołamy* stanowią wersje *De profundis*, czyli Psalmu 129. Nie znamy, niestety, ich twórców.

Sekwencja jest przedłużeniem śpiewu *Alleluja* i jej miejsce znajduje się właśnie po tym śpiewie<sup>5</sup>. W mszalnej liturgii przedsoborowej obowiązujące było wykonanie usuniętej obecnie sekwencji *Dies irae*. W repertuarze polskim przetrwała ona jednak w poetyckim przekładzie L. Staffa. W śpiewnikach przekład ten pełni funkcję pieśni za zmarłych, głównie w procesji Dnia Zadusz nego, natomiast w liturgii godzin 34 tygodnia zwykłego można go stosować jako hymn godziny czytań, jutrzni i niesporów.

Słowa pozostałych pieśni nie są bezpośrednio inspirowane konkretnymi tekstami biblijnymi czy liturgicznymi. Ich autorzy pozostają najczęściej anonimowi. Obok wymienionych już F. Karpińskiego i L. Staffa, przy tytułach pieśni znajdujemy jeszcze tylko dwa nazwiska. Pieśń *O, Panie, co losy ludzkości* napisał M. Radziszewski, a *Racz wiekuiste dać odpoczywanie* — F. Głodkiewicz.

Pieśni grupy drugiej, ułożone po Soborze Watykańskim II, treściowo są dostosowane do odnowionej myśli teologicznej o śmierci chrześcijanina. Większość z nich już w pierwszych słowach podkreśla prawdę o zmartwychwstaniu: „Ja wierzę, że zmartwychwstanę, a moje ciało ujrzy Zbawcę” albo: „Wierzę, iż żyje mój Odkupiciel wieczny... iż z ziemi powstanę na dzień ostateczny i w ciele mym ujrzę Zbawiciela mego”. Teksty pieśni współczesnych, oprócz nadziei na zmartwychwstanie ciał, winny też wyrażać serdeczne i żywe umiłowanie Pisma św.<sup>6</sup>. Stąd w nowych pieśniach znajdujemy liczne nawiązania zarówno do Starego, jak i Nowego Testamentu. Są to takie fragmenty jak: „Przed Tobą staję jako pył znikomy, nikły, jak trawa co więdnie na polu” (Ps 90), „Zachowaj we mnie łaskę godową mej szaty na spotkanie w niebie” (Mt 22, 1-14). Jednak najlepszym przykładem będzie tutaj pieśń *Na Twoje słowo*, która w całości jest poetyckim komentarzem do ewangelicznego opowiadania o wskrzeszeniu Łazarza (J 11, 32-45).

<sup>5</sup> W niektórych księgach posoborowych, np. w *Ordo Lectionum Missae*, sekwencja umieszczona jest przed *Alleluja*. Zmiana ta dotąd nie została jasno uzasadniona przez liturgistów. Szczegółowo na ten temat patrz: I. PAWLAK, *Sekwencja w liturgii mszalnej po Soborze Watykańskim II*, RBL 47(1994), nr 4, s. 267.

<sup>6</sup> WOP, nr 12.

W odnowionym rycie pogrzebowym znajduje się tzw. obrzęd ostatniego pożegnania. O śpiewie w tym miejscu powiedziano, iż powinien on mieć taki tekst i melodię, ażeby wszyscy obecni mogli go śpiewać i odczuć, że jest to szczyt całego obrzędu<sup>7</sup> Propozycji dotyczących tego momentu liturgii napłynęło kilka. Jedną z nich wybrano i załączono do tekstów obrzędowych, inne umieszczone zostały w dodatku jako śpiewy alternatywne. Praktyka wykazała, że te ostatnie są rzadko wykonywane pomimo wysokiego poziomu artystycznego. Dlatego też dobrze się stało, iż znalazły się one w dostępnym repertuarze śpiewnikowym.

Autorką tekstów czterech pieśni współczesnych jest s. M. Imelda. Są to: *U Ciebie, Boże, miłosierdzia wzywam*; *Stanę przed Stwórcą*; *Mój Odkupiciel żyje oraz Na Twoje słowo*. Twórcą tekstu *Ja wierzę, że zmartwychwstanę* jest ks. S. Szmidt, a dwa są niewiadomego autorstwa. Poniższe zestawienie obejmuje 4 grupy śpiewów za zmarłych. Podano incipity tekstów, tam, gdzie udało się ustalić — także autorów tekstów i melodii oraz źródło, z którego zaczerpnięto śpiew.

#### Pieśni przedsoborowe

<i>Ach Ojcie pełen litości</i>	— (S)
<i>Bądź mi litościw</i>	— t.: F. Karpiński (S)
<i>Boże nasz przedwieczny</i>	— m.: J. Nachbar (R, S)
<i>Boże, Sędzio sprawiedliwy</i>	— (K, SL, S)
<i>Do Ciebie z serca wołamy</i>	— (S)
<i>Dobry Jezu, a nasz Panie</i>	— (K, R, S, SL)
<i>Jezu w Ogrójcu mdlejący</i>	— m.: A. Dąbrowski (K, S, L)
<i>O, Panie co losy ludzkości</i>	— t.: M. Radziszewski, m.: S. Moniuszko (S)
<i>Panie, daj zmarłym</i>	— (A, R, S)
<i>Przez czyścicowe upalenia</i>	— (S)
<i>Racz wiekuiste</i>	— t.: F. Głodkiewicz, m.: A. Chlondowski (K, R, S, SL)
<i>Salve Regina, Mater misericordiae</i>	— H. Contractus (R, S, SL)
<i>Salve Regina, zawitaj Królowo</i>	— (S, SL)
<i>Tobie ja żyję</i>	— (K, SL)
<i>W gniewu dzień</i>	— t.: L. Staff (S)
<i>Wieczny odpoczynek</i>	— (S)
<i>Witaj Królowo, Matko litości</i>	— (R)
<i>Witaj Królowo, Matko miłosierdzia</i>	— (K, R, SL)
<i>Witaj Królowo nieba</i>	— (K, R, SL)
<i>Z głębi mego</i>	— m.: T. Klonowski (S)
<i>Zmarły człowiecze</i>	— t. F. Karpiński (S)
<i>Zmiłuj się Boże</i>	— t.: J.W., m.: T. Klonowski (A, R, S)

<sup>7</sup> WOP, nr 10.

## Pieśni posoborowe

<i>Jam gościem na tym świecie</i>	— (A, S)
<i>Ja wierzę, że zmartwychwstanę</i>	— t.: S. Szmidt, m.: G. Stefani (Z)
<i>Mój Odkupiciel</i>	— t.: s. Imelda, m.: I. Pfeiffer (K, R, S, SL)
<i>Na Twoje słowo</i>	— t.: s. Imelda, m.: M. Machura (R, S)
<i>Stanę przed Stwórcą</i>	— t.: s. Imelda, m.: I. Pfeiffer (R, Z)
<i>U Ciebie, Boże, miłosierdzia wzywam</i>	— t.: s. Imelda, m.: I. Pfeiffer (R, S)
<i>Wierzę, iż żyje mój Odkupiciel</i>	— (A, S)
Śpiewy między czytaniem	— (R, SL)
Cykl mszalny	— m.: J. Kosko (R)

## 1.1.2. Formy

W omawianej grupie śpiewów za zmarłych występują pieśni zwrotkowe i refrenowe. Dla utworów przedsoborowych charakterystyczna jest budowa wielozwrotkowa. Wyjątek stanowią trzy krótkie zawołania. Pierwsze z nich to *Dobry Jezu*, w tradycji polskiej posiada następującą wersję: „Dobry Jezu, a nasz Panie, daj im wieczne spoczywanie” i funkcjonuje również jako śpiew samodzielny. Jego korzenie sięgają XVI w. Z tego bowiem czasu pochodzi przekład *Dies irae* dokonany przez S. Grochowskiego. W tym tłumaczeniu ostatnie zdanie sekwencji brzmi: „Dobry Jezu, a nasz Panie, zdarz im wieczne spoczywanie”<sup>8</sup>.

Obok tego refrenu do tego typu śpiewów należą: czterotaktowe *Dobry Jezu a nasz Panie*, ośmiotaktowe *Tobie ja żyję Tobie umieram* oraz *Wieczny odpoczynek racz im dać Panie*, zanotowane w rytmie swobodnym. Ten ostatni śpiew jest tłumaczeniem łacińskiego śpiewu *Requiem aeternam* pełniącego w liturgii przedsoborowej funkcję antyfony na wejście, refrenu do graduálu, wersetu *communio* oraz zakończenia dla psalmów w oficjum za zmarłych.

Pieśni nowe w przeważającej ilości należą do grupy pieśni refrenowych. Być może jest to podyktowane względami praktycznymi, gdyż łatwiej nauczyć lud tylko refrenu niż kilku zwrotek. Jedyne dwie spośród pieśni współczesnych posiadają budowę zwrotkową. Pierwsza z nich *Jam gościem na tym świecie* składa się z dwóch zwrotek, a druga — *Wierzę, iż żyje mój Odkupiciel*, to pieśń jednozwrotkowa.

## 1.1.3 Melodie

Źródła melodii pieśni przedsoborowych tkwią głównie w inwencji własnej kompozytorów. Czerpie z niej aż dziewiętnaście spośród dwudziestu dwóch utworów. Na drugim miejscu (2) znajdują się pieśni inspirowane chorałem gregoriańskim. Jedną zaś to oryginalna wersja chorałowa *Salve Regina*. Cechą wspólną pierwszej grupy jest metrum i umiarkowane tempo. Tylko jedna pieśń maryjna, tj. *Salve Re-*

<sup>8</sup> S. GROCHOWSKI, *Poezye*, t. II, Kraków 1955, s. 98 (wg. wyd. A. Turowskiego Kraków 1859).

gina, *zawitaj Królowo*, zanotowana została w metrum 3/4. Ponadto cztery pieśni posiadają zapis ametryczny.

Rytmika omawianych pieśni jest najczęściej ćwierćnutowo-półnutowa. Stosunkowo nieliczne ósemki pojawiają się głównie w podwójnych melizmach, nie rozbijając spokojnego toku melodycznego. Rytm punktowany występuje tylko w pieśni *Zmarły człowiecze* oraz w pieśni solowej *O, Panie, co losy ludzkości*. Jej solowy charakter podkreślają też pauzy ósemkowe i szesnastkowy biegnik.

Inna cecha charakterystyczna pieśni przedsoborowych, to częste stosowanie trybu molowego. Tylko trzy razy pojawia się tonacja durowa. Ponadto niektóre z pieśni wskazują chwiejność tonalną przybliżając się nieraz do trybów modalnych, a nawet cytując melodie gregoriańskie (np. *W gniewu dzień*).

Zamieszczone w źródłach pieśni posiadają najczęściej jedną wersję melodyczną, ujednoliczoną we wszystkich opracowaniach. Wyjątek stanowi melodia pieśni *Jezu w Ogrójcu mdlejący*, zastosowana również do tekstu pieśni *Przez czyścicowe upalenia*. Nie da się ustalić, do której z pieśni ta melodia należała pierwotnie. Takie dokładne zapożyczenie melodii nazywamy kontrafakturą regularną<sup>9</sup>. Stanowi ona częstą praktykę w polskiej twórczości pieśniowej. Należy dodać, że pieśń *Przez czyścicowe upalenia* posiada jeszcze jedną melodię (np. w *S*). Wynika to prawdopodobnie z faktu niezależnej od siebie twórczości w różnych regionach Polski.

Nieco odmienna sytuacja ma miejsce przy pieśni *Boże, Sędzio sprawiedliwy*. Do reformy posoborowej funkcjonowała ona jako tzw. pieśń mszalna<sup>10</sup>. Skomponowano do niej dwie różne melodie, które wykonywano na przemian przy poszczególnych częściach. W śpiewnikach posoborowych wybrano tylko niektóre zwrotki i w ten sposób stworzono z pieśni mszalnejszą prostą pieśń kościelną, pozostawiając jednakże w niektórych źródłach (np. w *S*) obydwie melodie do wyboru wykonawców.

Obok pieśni skomponowanych z inwencji własnej kompozytorów, niewielka liczba nawiązuje do melodii chorałowych. Jako inspiracje posłużyły dwa utwory z repertuaru gregoriańskiego, a mianowicie: *Salve Regina* i *Dies irae*.

*Salve Regina* w tonie prostym, w wersji oryginalnej zanotowano w *S*, *SL* i *R*. Na tym wzorze oparto antyfonę *Witaj Królowo, Matko miłosierdzia*. Niewielkie zmiany wprowadzone zostały tylko tam, gdzie to konieczne ze względu na tekst polski. W ten jednak sposób pierwotna melodia gregoriańska uległa pewnej deformacji.

Oryginalnej wersji sekwencji *Dies irae* nie znajdziemy w śpiewnikach posoborowych, ponieważ, jak już wspomnieliśmy, została ona wycofana z liturgii za zmarłych. Jednakże jej ślad pozostał w hymnologii polskiej nie tylko w formie poetyckiego tekstu, ale i w jego opracowaniu muzycznym.

<sup>9</sup> D. JANKOWSKA, *Kontrafaktura w pieśniach kościelnych. Pojęcie, rozwój historyczny i ocena teologiczno-estetyczna*, Lublin 1981, s. 17nn (mps — BKUL).

<sup>10</sup> Na ten temat będzie jeszcze mowa w dalszej części artykułu.

Gregoriańska wersja melodyczna tejże sekwencji składa się z trzech schematów powtarzających się cyklicznie w całym utworze. Ostatnie trzy strofy, począwszy od *Lacrimosa* aż po *Pie Jesu*, posiadają własne melodie. Okazuje się, że pierwszy odcinek pieśni *W gniewu dzień*, do słów „zważ Dawida i Sybillę”, jest identyczny z pierwszym schematem melodii chorałowej, kończącym się na tych samych słowach, tj. *teste David cum Sybilla*. Następny odcinek pieśni nawiązuje wyraźnie do ostatniego fragmentu sekwencji, czyli do słów *Pie Jesu*. Na nim oparty jest także refren pieśni ze słowami „Duszom zmarłych racz dać, Panie, wiekuiste spoczywanie”.

Twórców melodii pieśni przedsoborowych znamy niewielu. Ks. A. Chłondowski skomponował melodię do pieśni *Racz wiekuiste dać odpoczywanie*, ks. A. Dąbrowski do *Jezu w Ogrójcu mdlejący*, T. Klonowski do *Z głębi mojego oraz Zmiłuj się Boże, zmiłuj nad grzesznikiem*. Wiemy również, że S. Moniuszko jest autorem melodii do pieśni *O Panie, co losy ludzkości*, J. Nachbar do *Boże nasz przedwieczny*.

W grupie pieśni skomponowanych po Soborze Watykańskim II, podobnie, jak w przypadku pieśni dawniejszych, dominują melodie mające swoje źródła w inwencji własnej kompozytorów. Zauważamy jednak tendencję do strukturywania melodii na sposób pseudochorałowy. Charakteryzuje się on swobodną rytmiką, zapisem ametrycznym i skalach o cechach modalnych lub czysto modalnych (*Staną przed Stwórcą — tetrardus* autentyczny). Jedną z pieśni (*Ja wierzę, że zmartwychwstanę*) reprezentuje styl psalmodyczny, rozpowszechniony w liturgii posoborowej m.in. przez francuskiego jezuitę J. Gelineau. Pieśni tego typu wyróżnia krótki refren przeznaczony do wykonania przez ogół wiernych, połączony z wersetami o swobodnej lub rytmizowanej strukturze tekstu, śpiewanymi przez kantora lub scholę. Od śpiewów pseudochorałowych różni je wyraźnie tonalność funkcyjna i zapis metryczny.

Wśród pieśni nowych tylko dwie są zwrotkowe z typowymi melodiami okresowymi. Jedną z nich, a mianowicie *Jam gościem na tym świecie* to kontrafaktura regularna<sup>11</sup>. Pieśń *Staną przed Stwórcą* posiada jeszcze drugą melodię niewiadomego autorstwa (*Ż*). Melodia pochodzi z chorału niemieckiego (H.L. Hassler, 1601). O jej popularności świadczy fakt, że funkcjonuje ona jeszcze z dwoma tekstami pasyjnymi: *O głowo uwieńczona* oraz *To ja Twym sędzią byłem*.

Melodia drugiej pieśni zwrotkowej *Wierzę, iż żyje mój Odkupiciel* wykazuje duże podobieństwo stylistyczne z poprzednią. Wolno przypuszczać, że pochodzi ona z terenu Śląska, gdyż została opublikowana m.in. w *Chorale do modlitewników śląskich*.

Wersje melodyczne we wszystkich śpiewnikach są ujednocicone. Przyczynił się do tego zapewne fakt, iż w większości znani są autorzy pieśni. Trzy z nich skompo-

<sup>11</sup> JANKOWSKA, dz. cyt.

nowała I. Pfeiffer. Są to: *U Ciebie, Boże miłosierdzia wzywam, Stanę przed Stwórcą i Mój Odkupiciel*. Nazwisko M. Machury pojawia się przy pieśni *Na Twoje słowo*, a jedna z melodii jest pochodzenia obcego (G. Stefani, *Ja wierzę, że zmartwychwstanę*).

## 1.2. Śpiewy między czytaniem

Psalm responsoryjny i *Alleluja* zajmują ważne miejsce w każdej Mszy św., w tym także we mszy za zmarłych. Medytacyjna funkcja psalmu sprzyja refleksji nad przemijaniem, a śpiew *Alleluja* przygotowuje na spotkanie z Chrystusem—Słowem żywym. Funkcje te winny podkreślać odpowiednio dobrane melodie.

### 1.2.1. Psalm responsoryjny

Wszystkie proponowane kompozycje tej grupy reprezentują jeden typ psalmu responsoryjnego, tzw. psalm *a capite*, czyli z refrenem intonowanym na początku przez psalterzystę, a następnie powtarzany przez całe zgromadzenie pomiędzy poszczególnymi wersetami<sup>12</sup>. Lekcjonarz z tekstami do mszy za zmarłych proponuje także wykonanie psalmu z refrenem *Alleluja*, tj. psalmu allelujacyjnego. Możliwości tej nie uwzględnia jednak żaden z omawianych śpiewników.

Duży wybór śpiewów po I czytaniu proponuje pozycja *Śpiewajmy Bogu*. Zawiera ona szesnaście melodii refrenów oraz jedenaście schematów psalmowych. Autorem większości z nich jest F. Rączkowski. Pochodzenie pozostałych kompozycji nie jest znane. W *Śpiewniku Liturgicznym* znajdują się dwie melodie. Pierwszą skomponował ks. K. Pasionek, drugą zaś zaczerpnięto z *Graduale Simplex*.

**R e f r e n y.** Melodie refrenów charakteryzują się wyraźną tonalnością i zróżnicowaniem trybów. Wydaje się, że nie są one dobrane przypadkowo. Tonacje durowe towarzyszą takim tekstom jak: „Pan mym Pasterzem nie brak mi niczego” lub „Pójdźmy z radością na spotkanie Pana”. Tonacje molowe natomiast odnoszą się do słów: „Do Ciebie, Panie, wołam z głębokości”, czy „Wysłuchaj, Panie, mojego błagania”.

Melodie refrenowe cechuje jednostajność schematu rytmicznego, narzucona stałą, jedenastozgłoskową budową tekstów. Stąd wszystkie struktury rytmiczne są dwuczłonowe z cezurą po piątej zgłosce. Aż piętnaście z nich posiada jednakową sekwencję wartości rytmicznych, ułożonych w następującym porządku: ♩ ♪♪♪ ♩ ♩ ♪♪♪♪ ♩

Przedstawiony schemat rytmiczny można bez trudu umieścić w metrum 4/4. Taki zapis pojawia się jednak tylko trzykrotnie (*R*). Być może notacją ametryczną chcieli autorzy podkreślić związek z następującym po refrenie psalmem o swobodnej budowie. Zupełnie odmienny kształt rytmiczny posiada tylko jedna melodia w odcinku czterotaktowym o metrum 3/4. Chodzi tutaj o refren do słów „Idźmy z radością na spotkanie Pana”.

<sup>12</sup> J. GELINEAU, *Canto e musica nel culto cristiano*, Torino 1963, s. 161.

**P s a l m o d i a.** Schematy psalmowe strukturowane są na wzór psalmowych tonów gregoriańskich. W stosunku do tonów chorałowych, różnią się brakiem *initium* oraz stosowaniem podwójnych tenorów. Zachowują natomiast budowę: tenor–medianta–*terminatio*. Wszystkie też są dwuodcinkowe. Jedyne schemat Psalmu 122 *Ucieszyłem się, gdy mi powiedziano*, jest czteroodcinkowy.

Oryginalne tony gregoriańskie pojawiają się kilkakrotnie. Ton I<sub>g</sub> cytowany jest przy Psalmie 63 *Boże, mój Boże, szukam Ciebie*, zaś ton VIII<sub>g</sub> przy Psalmie 25 *Wspomnij na swe miłosierdzie, Panie*. Jeden raz występuje także *tonus peregrinus* wraz z tekstem Psalmu 130 *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie*. Największą popularnością cieszy się jednak ton VI zastosowany aż czterokrotnie (w Psalmie 23, 27, 116 i 148).

### 1.2.2. Śpiew przed Ewangelią

*Alleluja* we mszy za zmarłych jest śpiewem stosunkowo nowym. Reforma posoborowa przywróciła go bowiem na to miejsce po wielowiekowej nieobecności. Wydaje się więc słuszne, że zaproponowano niemałą liczbę (13) melodii przeznaczonych wyłącznie dla tej mszy. Melodie te, podobnie jak melodie psalmów responsoryjnych, znajdują się w śpiewnikach *R* i *SL*. Nie znamy, niestety, zbyt wielu ich autorów. Tylko przy trzech schematach znajdujemy nazwiska. Są to: H. Cempura, M. Machura i F. Rączkowski.

**A k l a m a c j e.** W omawianych opracowaniach niemal zawsze stosowane jest trzykrotne *Alleluja*. Jedyne odstępstwo od tej reguły to powtórzenie dwukrotne w *SL*.

W odróżnieniu od refrenu w psalmach responsoryjnych, aklamacje *Alleluja* charakteryzują się dużym zróżnicowaniem rytmicznym. Jest to spowodowane szerokimi możliwościami rytmizowania tego zawołania. Krótki tekst narzuca jakby potrzebę stosowania melizm. Stąd większość melodii opiera się na nutach podwójnych, a jeden raz pojawia się melizma czteronutowa. Taki sposób rytmizowania przypomina chorałowy styl neumatyczny. Podobieństwo do chorału widać też w zapisie ametrycznym. Podobieństwo to jest tylko zewnętrzne, gdyż w rzeczywistości jedynie dwie melodie posiadają rytmikę swobodną, nie dającą się ująć w miary taktowe.

**W e r s e t y.** Schematy wersetów zbudowane są z dwóch lub trzech odcinków, w zależności od długości tekstu liturgicznego. Jeden raz pojawia się melodia cztero-odcinkowa. Struktury melodyczno-rytmiczne wzorują się na psalmodii gregoriańskiej. Każdy odcinek składa się więc z tenoru i kadencji. Wyjątkowo jedną z melodii zdobi *initium*. Dosłowne cytaty chorałowe spotykamy tylko trzy razy. W dwóch przypadkach jest to VI ton psalmowy, a w jednym ton I<sub>g</sub>.

### 1.3. Cykle mszalne

W punkcie tym zwrócimy uwagę na dwa zagadnienia. Pierwszym z nich będzie pieśń mszalna, a drugim cykliczna msza za zmarłych w języku polskim.

### 1.3.1. Pieśni mszalne

Zjawisko to sięga liturgii przedsoborowej, kiedy to językiem obowiązującym była łacina. Ponieważ w Polsce dla większości wiernych język ten był niezrozumiały, tworzono dla ludu, począwszy od XVII w., rytmizowane i rymowane teksty do poszczególnych części mszalnych, które opatrywano melodiami<sup>13</sup>. Były to tzw. pieśni mszalne, ilustrujące daną czynność liturgiczną. W ten sposób powstawały swoistego rodzaju cykle mszalne w języku polskim. Funkcję tę pełniły także msze za zmarłych: *Boże, Sędzio sprawiedliwy* oraz *Boże nasz przedwieczny*<sup>14</sup>. Pierwotny układ mszy *Boże, Sędzio sprawiedliwy* przedstawiał się następująco:

Introit	— <i>Boże, Sędzio sprawiedliwy</i>
Graduał	— <i>Wszyscy, którzy spoczywają</i>
Offertorium	— <i>Święta jest myśl</i>
Sanctus	— <i>Święty, Święty nad Świętymi</i>
Benedictus	— <i>Spojrzyjcie na Syna</i>
Agnus Dei	— <i>O Baranku, któryś zgładził</i>
Ite missa est	— <i>Zmiłuj się nad niemi, Panie</i> <sup>15</sup> .

Zauważmy, że w zestawie tym brakuje *Communio*. Taka praktyka istniała także w innych mszach, np. *Nieogarniony* czy *Na stopniach Twego*. W śpiewnikach posoborowych pieśni mszalne wykorzystano w dwojaki sposób. Pierwszy z nich polega na tym, że wybrano niektóre zwrotki i przeznaczono je na konkretny moment liturgii. Np. w *S* są to zwrotki na wejście, na przygotowanie darów i na komunię, z tym jednak, że dawną zwrotkę przeznaczoną na *Agnus Dei* zastosowano w obrzędzie komunijnym. Zupełnie inaczej potraktowano tę sprawę w innych śpiewnikach. Np. w *SL* wybrano 4 zwrotki (*Introit*, *Offertorium*, *Benedictus* oraz *Ite missa est*) i złączono je w jedną pieśń pod wspólnym tytułem: *Boże, Sędzio sprawiedliwy*.

Pieśń *Boże nasz przedwieczny* występuje w dwóch śpiewnikach. Są to *S* i *R*. W pierwszym z nich ograniczono liczbę zwrotek do śpiewu na wejście, na przygotowanie darów i na komunię. Natomiast w *R* występują jedynie dwie zwrotki bez podziału na funkcje.

### 1.3.2. Liturgiczna msza za zmarłych

Po reformie ostatniego soboru, zezwalającej na swobodniejsze posługiwanie się językami narodowymi, pojawiła się konieczność komponowania melodii do tekstów liturgicznych, które mają wykonywać wszyscy uczestnicy Eucharystii. Z tego też powodu straciły swoje znaczenie pieśni mszalne. Nie potrzeba już bowiem czegoś zastępczego, ale śpiewa się sam tekst mszalny. Stąd powstało w Polsce szereg cykli *ordinarium missae*. W nurcie tym znalazła się także msza za zmarłych autor-

<sup>13</sup> B. BIELAWSKA, *Polska pieśń mszalna do 1914 r.*, w: W. SCHENK (red.), *Studia z dziejów liturgii w Polsce*, t. III, Lublin 1980, s. 174.

<sup>14</sup> Bielawska wspomina o nich tylko marginesowo: *tamże*, s. 177.

<sup>15</sup> J. SIEDLECKI, *Śpiewnik kościelny*, Warszawa 1953.

stwa J. Kosko, zamieszczona w śpiewniku *Śpiewajmy Bogu*. Reprezentuje ona typ mszy *Requiem*, nazwanej tak od pierwszych słów antyfony na wejście z łacińskiej mszy żałobnej. W jej skład wchodziły: *Introitus*, *Kyrie*, *Graduale*, *Tractus*, *Sequentia*, *Offertorium*, *Sanctus*, *Agnus Dei* i *Communio*. W mszy J. Kosko brakuje tylko sekwencji, zgodnie ze współcześnie obowiązującym porządkiem<sup>16</sup>. Śpiewy: na wejście, *Panie zmiłuj się nad nami*, na przygotowanie darów i komunię melodycznie nawiązują do gregoriańskiej mszy *Requiem*. Natomiast w *Święty, Święty, Święty* autor posłużył się melodią ferialnego tonu prefacji. W *Baranku Boży* nie da się zidentyfikować prawzoru gregoriańskiego.

W *Graduale* i *Tractus* zastosowany został schemat tonu Ig, podczas gdy w oryginalne łacińskim w tych miejscach znajdują się melodie ozdobne. W księgach politydenckich, w których zamieszczono repertuar medycejski, istniała praktyka upraszczania melodii *Graduału* i *Tractus*. Polegała ona na tym, że werset *Graduału* recytowano na jednym dźwięku. Podobnie postępowano ze środkowymi wersetami *Tractus*<sup>17</sup>. Autor nawiązuje więc do tej praktyki.

## 2. Muzyka instrumentalna

Prawo kościelne przez długi czas nie zezwalało na solową grę instrumentalną podczas mszy za zmarłych. Zakaz ten istnieje jeszcze w posoborowej instrukcji *Musicam sacram* (nr 66). Znosi go dopiero *Instrukcja Episkopatu Polski o muzyce liturgicznej* z 1979 r. (nr 19). Postanowienie to jest wyrazem coraz głębszego rozumienia roli muzyki w liturgii. Istota problemu nie leży bowiem w tym, czy muzyka jest śpiewana czy grana, ale czy jej charakter spełnia właściwą sobie funkcję. W mszach za zmarłych, ze względu na małą liczbę uczestników, śpiew wiernych często jest niemożliwy, a pieśń przeznaczona dla ludu, wykonana przez samego tylko organistę nie może spełnić swojej funkcji<sup>18</sup>. W tej sytuacji muzyka instrumentalna może i powinna wypełnić właściwe miejsce w liturgii. Jednakże przy doborze utworów należy pamiętać, by nie naruszyć *sacrum* liturgii. Dlatego też trzeba, by odpowiednia była zarówno sama muzyka, jak i instrumenty, na których jest ona wykonywana.

### 2.1. Repertuar

Dyskusja na temat charakteru muzyki w świętych obrzędach trwa nieprzerwanie przez całe wieki. Stale poszukuje się odpowiedzi na pytanie, czy istnieje muzyka, która sama w sobie nosi wartości sakralne i jakie są jej cechy. Nikt nie wątpi w to,

---

<sup>16</sup> Istnieją dwa wydania śpiewnika *Śpiewajmy Bogu*. Jedno z akompaniamentem, w którym zachowano wymieniony porządek, a drugie bez towarzyszenia organowego, w którym opuszczono *Graduał* i *Tractus*.

<sup>17</sup> *Romisches Gradualbuch*, Regensburg 1898.

<sup>18</sup> I. PAWLAK, *Funkcje muzyki w liturgii*, w: R. POŚPIECH, P. TARLINSKI (red.), *Śpiew wiernych w odnowionej liturgii*, Opole 1993, s. 15.

iż wartości te skupia przede wszystkim chorał gregoriański, dalej polifonia renesansu, a także niektóre dzieła epoki baroku, np. utwory organowe J.S. Bacha, czy skrzypcowe sonaty *da chiesa*. Muzyka instrumentalna epok następnych coraz bardziej oddalała się od kościołów na rzecz salonów arystokratycznych i sal koncertowych. Jeszcze trudniej odnaleźć elementy *sacrum* w chaosie atonalności XX wieku. Stąd coraz bardziej aktualne stają się zalecenia prawodawców, mówiące o tym, że w liturgii nie wolno wykonywać utworów o charakterze świeckim<sup>19</sup>. Tymczasem w mszach za zmarłych często można usłyszeć różnego rodzaju miniatury muzyczne nacechowane płytką uczuciowością, sentymentalizmem i subiektywizmem<sup>20</sup>. Niedopuszczalne jest również wykorzystywanie fragmentów nawet wielkich dzieł muzycznych, ale nie mających nic wspólnego z liturgią. Przykładem jest tutaj *Marsz żałobny* F. Chopina, który stanowi przecież część *Sonaty fortepianowej b-moll*. Literatura organowa, zwłaszcza dawnych mistrzów, jest tak bogata, że bez większego trudu można w niej znaleźć utwory odpowiadające swoim charakterem liturgii za zmarłych. Wymagają one wszakże dobrego opanowania technicznego oraz odpowiedniego instrumentu. Te właśnie wymagania stoją głównie na przeszkodzie wykonywania dobrej muzyki organowej, zresztą nie tylko w mszach za zmarłych. Podobnie ma się rzecz z muzyką napisaną na inne instrumenty. Trzeba też zaznaczyć, że brakuje w Polsce wydawnictwa, które na wzór śpiewników kościelnych, drukowałoby zbiory utworów instrumentalnych, przeznaczonych na poszczególne okresy roku liturgicznego.

## 2.2. Instrumenty liturgiczne

Instrumenty muzyczne, utożsamiane zwykle z muzyką świecką, z trudem torowały sobie drogę do udziału w czynnościach liturgicznych. Wśród wszystkich instrumentów pierwsze miejsce zajmują organy piszczałkowe, towarzyszące obrzędowi Kościoła powszechnie już od X wieku<sup>21</sup>. Ich brzmienie „ceremoniom kościelnym dodaje majestatu, a umysły wiernych podnosi do Boga i spraw niebieskich”<sup>22</sup>. Dlatego też prawo słusznie określa organy piszczałkowe jako „właściwy i uroczysty instrument liturgiczny”<sup>23</sup>. To zaszczytne miano instrumentu liturgicznego przysługujące tylko organom, nie wyklucza udziału w liturgii i innych instrumentów<sup>24</sup>.

Najbliższe organom klasycznym są organy elektroniczne. Mamy tutaj na myśli tzw. organy sakralne, dostępne na rynku krajowym<sup>25</sup>. Natomiast wszelkiego rodzaju syntezatory zupełnie nie odpowiadają naturze liturgii ze względu na rejestry dosto-

<sup>19</sup> Instrukcja Episkopatu Polski o muzyce liturgicznej z 1979 r., (IEP), nr 10.

<sup>20</sup> I. PAWLAK, *Gra na instrumentach — muzyką liturgiczną?* „Liturgia Sacra” 1(1995), nr 3–4, s. 187.

<sup>21</sup> TENZE, *Organy — instrument liturgiczny*, „Liturgia Sacra” 2(1996), nr 1–2, s. 81.

<sup>22</sup> KL, nr 120.

<sup>23</sup> Instrukcja Świętej Kongregacji Obrzędów o muzyce sakralnej w liturgii z 1958 r., nr 62.

<sup>24</sup> *Ogólne Wprowadzenie do Mszału Rzymskiego*, nr 275.

<sup>25</sup> P. TARLINSKI, *Organy elektroniczne w liturgii — tak czy nie?*, „Liturgia Sacra” 2(1996), nr 3–4, s. 81–92.

sowane do muzyki rozrywkowej i ograniczone możliwości techniki palcowej (jeden krótki manual, brak klawiatury nożnej). Niestety, te właśnie instrumenty często można usłyszeć w nowych kościołach, także w mszach za zmarłych.

„Poza organami wolno używać w liturgii innych instrumentów z wyjątkiem tych, które są zbyt hałaśliwe, lub wprost przeznaczone do wykonywania współczesnej muzyki rozrywkowej. Wyłącza się z użytku liturgicznego zgodnie z tradycją, takie instrumenty jak fortepian, akordeon, mandolina, gitara elektryczna, perkusja, wibrafon itp.”<sup>26</sup>. Najbardziej odpowiednimi dla mszy za zmarłych będą więc instrumenty smyczkowe, a z dętych — drewniane, np. flet czy obój. Wypełniając godnie powierzoną im funkcję, również i one stają się instrumentami liturgicznymi.

### 3. Uwagi końcowe

Studium nad repertuarem muzyki w mszach za zmarłych wykazało, że w Polsce istnieje odpowiedni zasób pieśni na tę okoliczność. Większość z nich (dwadzieścia dwa) pochodzi z XVIII i XIX wieku, a tylko siedem zostało skomponowanych współcześnie. Dla badających przemiany stylistyczne dokonujące się na gruncie muzyki liturgicznej, ciekawym spostrzeżeniem jest widoczny wpływ śpiewu chorałowego na twórczość posoborową. Każda z takich pieśni zawiera w sobie tak charakterystyczne cechy, jak: swobodna rytmika i stosowanie skal modalnych lub modalizowanie melodii. Ślady chorału w pieśniach przedsoborowych są natomiast bardzo nieliczne.

Na szczególną uwagę zasługuje duży wybór śpiewów między czytaniem, zgromadzony przez F. Rączkowskiego w śpiewniku *Śpiewajmy Bogu*. Zbiór ten stanowi całościowe opracowanie psalmów responsoryjnych i śpiewów *Alleluja* zamieszczonych w *Obrzędach pogrzebu*.

Na szczególną troskę duszpasterską zasługuje sprawa udziału ludu w obrzędach pogrzebu. Wiadomo bowiem, że uczestniczą w nich głównie osoby związane ze zmarłym (rodzina, przyjaciele), którym ze zrozumiałych względów brak chęci do śpiewania. Mimo wszystko jednak nie można zgodzić się z faktem, że najważniejszym wykonawcą jest tylko organista. Dlatego rzeczą bardzo ważną jest duszpasterskie przygotowanie uczestników pogrzebu, obejmujące również repertuar muzyczny. Ponadto trzeba zdać sobie sprawę z faktu, że istniejący repertuar, aczkolwiek wystarczający, nie został zamknięty, i że istnieje nadal zapotrzebowanie na dalsze utwory. Przenoszenie pieśni z innych okresów liturgicznych na obrzędy pogrzebu nie wnosi nic nowego. Dlatego należałoby inspirować i zachęcać kompetentne osoby do tworzenia najpierw tekstów, a kompozytorów do opatrywania ich melodią.

Treść niniejszego artykułu nie wyczerpuje tematu postawionego w tytule. Pogłębienia domagają się zagadnienia historyczne dotyczące prawodawstwa i tradycji

<sup>26</sup> IEP, nr 29.

przedsoborowych związanych z obrzędami pogrzebu, które z pewnością pozwoliłyby na lepsze zrozumienie dzisiejszej liturgii oraz dokonujących się w niej przemian. W dawnych kancjonałach i śpiewnikach zamieszczono więcej pieśni za zmarłych niż drukuje się obecnie. Przystudiowanie ich treści i melodii również byłoby owocne dla poszerzenia wiedzy o tradycjach panujących w minionych epokach. Na przebadanie czeka też współcześnie opracowana *Liturgia Godzin za zmarłych* zawarta np. w *Obrzędach pogrzebu*. Byłby to kolejny etap w próbie wydobycia nowych lub potwierdzenia znanych już cech charakterystycznych dla psalmodii i hymnodii polskiej oraz jej związków z chorałem gregoriańskim lub tradycją ludową. Tak przeprowadzone badania stworzyłyby szerszy grunt naukowy, niezbędny do przygotowania i utrwalenia odpowiedniego repertuaru dla liturgii mszy za zmarłych.