

BEATA BODZIOCH

POLSKIE ŚPIEWY LITURGII GODZIN TRIDUUM PASCHALNEGO

Zarys problematyki

Dzisiejsza liturgia porannych Godzin Triduum Paschalnego, gdyż o nich będzie mowa, wywodzi się z tradycji tzw. Ciemnych Jutrzni. Forma tej modlitwy do liturgii rzymskiej przejęta została z Galii, gdzie była znana już w pierwszej połowie VIII w. Jedną z jej cech charakterystycznych było zachowanie niemal niezmienionego formularza od czasów Grzegorza Wielkiego aż do odnowy liturgicznej ostatniego Soboru. W wyniku tejsze odnowy Ciemne Jutrznie otrzymały nową formę i treść, przedstawioną w 1971 r. w typicznym wydaniu *Liturgia horarum*. W numerze 210 *Ogólnego wprowadzenia* do tej księgi czytamy: „W Wielki Piątek i Wielką Sobotę, należy w miarę możliwości odprawić przed Jutrznia Godzinę czytań z udziałem wiernych”. Podobne zalecenie znajdujemy również w *Liście okólnym o przygotowaniu i obchodzeniu Świąt paschalnych*, wydanym przez Kongregację Kultu Bożego w 1989 r. W punkcie 40 *Listu* czytamy: „Zaleca się wspólne sprawowanie Godziny czytań i Jutrznii w Wielki Piątek Męki Pańskiej i w Wielką Sobotę. Wypada, aby w tej modlitwie w kościele katedralnym uczestniczył biskup, o ile to możliwe, razem z duchowieństwem i ludem. Oficjum to, nazywane niegdyś Ciemną Jutrznia, winno otrzymać właściwe miejsce w pobożności wiernych i dopomagać do nabożnej kontemplacji Męki, Śmierci i Pogrzebu Pana w dorocznym oczekiwaniu na Jego Zmartwychwstanie”

Ciemne Jutrznie były przedmiotem wielu szczegółowych opracowań teologiczno-liturgicznych¹. Niewystarczająca jest natomiast analogiczna literatura odnośnie do zreformowanej po *Vaticanium II* Liturgii Godzin Triduum Paschalnego. Również dziedzina śpiewów tejsze Liturgii nie była jak dotąd przedmiotem badań, co potwierdzają spostrzeżenia współczesnych muzykologów². W tej sytuacji warto bliżej przyj-

¹ Zob. L. BOUYER, *Le mystere Pascal*, Paris 1957; S. ORGELBRAND, *Encyklopedia Powszechna*, t. V, Warszawa 1861, s. 626; t. XXI, Warszawa 1865, s. 918–920; Z. CHELMICKI, *Podręczna encyklopedia kościelna*, t. VII–VIII, Warszawa 1906, s. 100–101; M. NOWODWORSKI, *Encyklopedia kościelna*, t. IX, Warszawa 1876, s. 318–319; t. XXXI, Warszawa 1911, s. 98–103.

² I. PAWLAK, *Jednogłosowe śpiewy liturgiczne po Soborze watykańskim II*, w: B. BARTKOWSKI I IN. (red.), *Współczesna polska religijna kultura muzyczna jako przedmiot badań muzykologii*, Lublin 1992, s. 91–94: „W większych ośrodkach liturgicznych (...) wykonuje się oficjum śpiewane w Wielki Piątek i Wielką Sobotę rano. (...) Nabożeństwa te mają często charakter eksperymentu. Wszystko to stanowi bardzo bogaty i zróżnicowany materiał do badań naukowych, które, o ile mi wiadomo, nie zostały nawet zainicjowane”

rzeń się dziejom oficjum Triduum Paschalnego, by następnie przejść do omówienia źródeł polskich zawierających teksty i melodie interesujących nas śpiewów.

1. Zarys dziejów oficjum Triduum Paschalnego

Kościół już od czasów apostołskich starał się corocznie w szczególniejszy sposób czcić w liturgii zbawczy czyn Chrystusa³. Obchodzono więc przez trzy dni najważniejsze momenty tajemnic paschalnych: ukrzyżowanie, pogrzeb i zmartwychwstanie⁴. Podobny porządek znajdujemy w pismach Ojców Kościoła. Św. Ambroży określił Triduum następująco: *Christus passus est, et requievit, et resurrexit* (Epist. 23,15). Także św. Augustyn podaje definicję tych świętych dni. Mówi o nich: *Sacratissimum triduum crucifixi, sepulti et resuscitati* (Epist. 54,14)⁵

Pierwszym znanym dokumentem omawiającym oficjum trzech ostatnich dni Wielkiego Tygodnia jest *Ordo Romanus IV*, tj. *Ordo z St. Amand* w Galii, pochodzące z IX w.⁶ W XII w. nabożeństwo to zostało wprowadzone w Rzymie i otrzymało nazwę *Tenebrae* lub *Matutinum tenebrarum*, czyli po polsku Ciemna Jutrznia⁷. Nazwa ta wywodzi się stąd, iż modlono się w nocy przy świetle świec, które gaszono stopniowo po każdym psalmie, tak, że sprawowanie liturgii kończono w zupełnej ciemności⁸. Zwyczaj gaszenia świec przejęty został z Galii, gdzie był w użyciu już w pierwszej połowie VIII w.⁹ Początkowo liczba świec nie wszędzie była jednakowa, wahając się od 7 do 72. Ostatecznie ustalono ją na 15, ponieważ tyle było antyfon w całym nabożeństwie¹⁰.

Jednakowej długości świece umieszczano na dużym trójkątnym świeczniku i gaszono zaczynając od stojącej najniżej po stronie Ewangelii, a potem po stronie epistoły i tak na przemian¹¹. Ostatnia płonąca świeca, znajdująca się na szczycie świecznika, podczas śpiewania *Benedictus* była wnoszona za ołtarz i wnoszona ponownie po zakończeniu Jutrznia. Sygnałem do rozejścia się było tzw. *strepitus*,

³ L. BOUYER, *Mysterium paschalne*, tł. A. Zuberbier, Kraków 1973, s. 19; S. WÓJCIK, *Wielki Tydzień według wznowionego porządku*, Warszawa 1957, s. 7; szczegółowe omówienie świętowania Paschy w Kościele starożytnym znajdujemy w: B. NADOLSKI, *Liturgika*, t. II, Poznań 1991, s. 55nn.

⁴ WÓJCIK, *dz. cyt.*, s. 7.

⁵ NADOLSKI, *dz. cyt.*, s. 65.

⁶ W. SCHENK, *Rok liturgiczny*, w: F. BLACHNICKI I IN. (red.), *Wprowadzenie do liturgii*, Poznań 1967, s. 451.

⁷ W. DANIELSKI, *Ciemna jutrznia*, EK 3, szp. 467; M. RIGHETTI, *Manuale di storia liturgica*, t. II, Ancora 1955, s. 154.

⁸ CHELMICKI, *dz. cyt.*, s. 100; NOWODWORSKI, *dz. cyt.*, s. 103; ORGELBRAND, *dz. cyt.*, s. 919; RIGHETTI, *dz. cyt.*, s. 154; SCHENK, *dz. cyt.*, s. 451; D. STEVENS, *Tenebrae*, w: W. McDONALD (red.), *The New Catholic Encyclopedia*, t. VIII, New York 1967, s. 1007.

⁹ RIGHETTI, *dz. cyt.*, s. 156.

¹⁰ DANIELSKI, *dz. cyt.*, s. 467.

¹¹ BOUYER, *dz. cyt.*, s. 39; NOWODWORSKI, *dz. cyt.*, s. 103; ORGELBRAND, *dz. cyt.*, s. 626; STEVENS, *dz. cyt.*, s. 1007.

czyli uderzenie brewiarzami o ławki¹². Średniowieczni liturgiści (Rupetus i in.) w tej ceremonii zapadającego zmroku widzieli wzrastającą wrogość otoczenia Jezusa i ucieczkę apostołów¹³. Piętnasta świeca symbolizowała osamotnienie Chrystusa, jej wyniesienie — śmierć Pańską, a jej ponowne wniesienie — Jego zmartwychwstanie¹⁴. Cała liturgia była więc pełna wielorakich symboli, których szczególnie dużo znajdujemy w XIX w.¹⁵ W starożytności natomiast nie były one znane¹⁶.

Jutrznę Wielkiego Czwartku, Wielkiego Piątku i Wielkiej Soboty odprawiano w XII i XIII w. zgodnie z tym, co mówią najstarsze *Ordines Romani*, iż „należy wstać o północy”¹⁷. Odprawiano ją też przed wschodem słońca¹⁸ albo, według powszechnego zwyczaju, o dowolnej porze nocy¹⁹. Na przełomie XIII i XIV w., ze względu na przeniesienie obrzędów na godziny poranne oraz na wzrastającą frekwencję wiernych, *Matutinum tenebrarum* zaczęto antycypować wieczorem dnia poprzedniego²⁰. Ostatecznie więc Ciemne Jutrznie sprawowano w godzinach popołudniowych Wielkiej Środy, Wielkiego Czwartku i Wielkiego Piątku. Taki stan rzeczy trwał do 1955 r. W związku z reformą Piusa XII²¹ Ciemne Jutrznie przeniesiono na Wielki Czwartek, Wielki Piątek i Wielką Sobotę rano. Zaczęto też częściej stosować nazwę *Triduum Paschale* w miejsce dotychczasowego *Triduum Sacrum*²².

Kolejnym etapem rozwoju oficjum było ukazanie się w 1971 r. posoborowej *Liturgia horarum*. Przede wszystkim, zgodnie z nowym Kalendarzem rzymskim (1969), podkreślono rangę Triduum, wyróżniając je jako osobny okres w roku liturgicznym i umieszczono na czołowym miejscu w tabeli pierwszeństwa dni liturgicznych. Poszerzono także nazwę, która brzmi: Paschalne Triduum Męki, Śmierci i Zmartwychwstania Pańskiego. Warto zauważyć, że Triduum nie oznacza w tym przypadku trzech dni, lecz, nie licząc się z upływem dni jako takich, zamyka się pomiędzy wspomnieniem Ostatniej Wieczerzy i drugimi Nieszporami dnia, w którym ukazał się Zmartwychwstały Pan. To uwolnienie się od zwyczajnej rachuby czasu powinno

¹² Czynność ta, podobnie jak wszystkie inne, miała znaczenie symboliczne. Mówią o tym: CHELMICKI, *dz. cyt.*, s. 101; J. FALKOWSKI, *Wielki Tydzień dla duchowego pożytku*, Wilno 1845, s. 16–17; ORGELBRAND, *dz. cyt.*, t. XXI, s. 920; STEVENS, *dz. cyt.*, s. 1007; S. ŚWIETLICKI, *Wielki Tydzień*, Radom–Skaryszew 1948, s. 14.

¹³ SCHENK, *dz. cyt.*, s. 451.

¹⁴ CHELMICKI, *dz. cyt.*, s. 101; DANIELSKI, *dz. cyt.*, s. 467; ORGELBRAND, *dz. cyt.*, t. V, Warszawa 1861, s. 626; t. XXI, Warszawa 1865, s. 920.

¹⁵ O innych interpretacjach symboliki gaszenia świec mówią: FALKOWSKI, *dz. cyt.*, 15; J. ZAWADZKI, *Wielki i Święty Tydzień*, Wilno 1908, s. 15.

¹⁶ ORGELBRAND, *dz. cyt.*, s. 626.

¹⁷ RIGHETTI, *dz. cyt.*, s. 154.

¹⁸ DANIELSKI, *dz. cyt.*, s. 467.

¹⁹ RIGHETTI, *dz. cyt.*, s. 154.

²⁰ DANIELSKI, *dz. cyt.*, s. 467; NOWODWORSKI, *dz. cyt.*, t. XXXI, s. 102; RIGHETTI, *dz. cyt.*, s. 154.

²¹ Zob. ŚWIĘTA KONGREGACJA OBRZĘDÓW, Dekret *Maxima redemptionis nostrae mysteria* z dnia 16 listopada 1955 r.

²² Określenie „Triduum Paschalne” znajdujemy po raz pierwszy dopiero w 1929 r. w *Liber sacramentorum* I. Schustera.

wprowadzić chrześcijan w inną rzeczywistość, którą wyznaczają kolejne fazy misterium paschalnego: uczta pożegnalna, męka i śmierć, spoczynek i zmartwychwstanie²³. Taki sposób myślenia jest powrotem do pierwotnej tradycji chrześcijańskiej, kiedy to misterium paschalne stanowiło jedną całość²⁴. Należy więc mocno podkreślić, iż obecne Triduum nie jest przygotowaniem na zmartwychwstanie Pańskie, ale stanowi nierozzerwalną jedność przeżyć paschalnych.

2. Prezentacja źródeł

Źródłami do naszych rozważań są wydane drukiem opracowania muzyczne Liturgii Godzin Triduum Paschalnego w języku polskim. W sumie zgromadzono 10 takich opracowań. Z pewnością nie jest to liczba pełna, jednakże wystarczająca, aby uchwycić pewne zjawiska charakterystyczne dla polskiej twórczości brewiarzowej po Soborze Watykańskim II.

Jako pierwsze, w 1973 r., wydano opracowanie kieleckie. Zbiór ten otrzymał tytuł *Modlitwa Kościoła w dniach męki, śmierci i spoczynku Pana*, a jego autorami są ks. Stanisław Czerwik i ks. Zbigniew Rogala.

Następnie pojawiła się grupa śpiewników lubelskich. Pierwszy z nich (bez roku wydania) musiał być zredagowany przed 1979 r., w którym ukazało się wydanie drugie. Kolejne edycje pochodzą z lat 1988 i 1992. Autorami dwóch pierwszych opracowań są: ks. Wojciech Danielski, Irena Kucharska i Gizela Skop; dwóch pozostałych — jedynie Gizela Skop. Zmianie ulegał również tytuł. Dwa pierwsze wydania zatytułowano: *Triduum Paschalne — modlitwa godzin*, dwa pozostałe — *Święte Triduum Paschalne Męki i Zmartwychwstania Pańskiego. Liturgia godzin*.

Jeszcze inna grupa, to śpiewniki warszawskie, w liczbie dwóch — z lat 1979 i 1991. Autor, ks. Wiesław Kądziała, zatytułował je: *Zwycięzca śmierci. Ciemna jutrznia na Wielki Piątek i Wielką Sobotę*.

Ponadto ks. Kazimierz Szymonik wydał w Częstochowie zbiorek pt.: *Święte Triduum Paschalne Męki i Zmartwychwstania Pańskiego*. Nie zaznaczono w nim roku wydania, które jednak musiało mieć miejsce po 1984 r., ponieważ teksty odpowiadają dokładnie oficjalnemu przekładowi zamieszczonemu w drugim tomie brewiarza.

²³ NADOLSKI, *dz. cyt.*, s. 65.

²⁴ J. CHARYTAŃSKI, *Pięćdziesiątnica Paschalna*, w: TENŻE (red.), *Pascha nostrum*, Poznań 1966, s. 135: „W pierwotnej tradycji chrześcijańskiej misterium paschalne stanowiło jedną całość. Właściwą Mszą paschalną i zarazem kulminacją misterium paschalnego była Msza św. sprawowana przed świtem, po chrzcie katechumenów. Z czasem jednak (ok. VI w.) ceremonie Wigilii Paschalnej przeniesiono na Wielką Sobotę rano. Spowodowało to konieczność wprowadzenia osobnej Mszy św. w niedzielę, którą nazwano Niedzielą Zmartwychwstania. Tak więc Triduum zaczęto łączyć tylko z wydarzeniami przed zmartwychwstaniem. To rozdzielenie obrzędów Wigilii Paschalnej i Niedzieli doprowadziło do rozbicia jedności misterium paschalnego”.

Jako ostatni wymieniamy wydany w Krakowie w 1988 r. śpiewnik zatytułowany: *Triduum sacrum*. Jego autorem jest Marian Machura.

Tak więc interesujące nas śpiewniki wydane zostały w: Kielcach, Lublinie, Warszawie, Krakowie i Częstochowie. W dalszej części tekstu na ich oznaczenie będziemy posługiwać się skrótami: K, L, W, KR, C.

Zawartość poszczególnych zbiorów nie zawsze przedstawia się w sposób jasny. Jeżeli modlitwę godzin Triduum Paschalnego rozumiemy jako parafialną celebrację z udziałem ludu, to zakres tej modlitwy obejmuje praktycznie Godzinę czytań i Jutrznie Wielkiego Piątku oraz Wielkiej Soboty. Schemat taki odnajdujemy jedynie w W. Wymienione przez nas zbiory powstawały przeważnie nie z myślą o zastosowaniu w parafii, ale z myślą o konkretnych wspólnotach i stąd zauważamy pewne modyfikacje w układzie ich treści. Tak więc w K oraz C, przeznaczonych dla kleryków seminariów duchownych, dodano jeszcze Godzinę czytań Wielkiego Czwartku. Natomiast w L, które służy przede wszystkim Ruchowi „Światło–Życie”, dołączono Modlitwę w ciągu dnia Wielkiego Piątku i Wielkiej Soboty, Nieszpory Wielkiej Soboty oraz Jutrznie i Nieszpory Niedzieli Zmartwychwstania Pańskiego. Te wszystkie poszerzenia są odpowiednie dla wymienionych grup. Natomiast jako zupełnie niezrozumiałe jawi się zamieszczenie muzycznego opracowania Nieszporów Wielkiego Czwartku i Wielkiego Piątku oraz Godziny czytań Niedzieli Wielkanocnej przez autora KR.

3. Teksty

Zagadnienia związane z problematyką przekładów tekstu łacińskiego na języki narodowe są bardzo złożone. Niezmiernie trudno jest bowiem zachować w procesie tłumaczenia dosłowność tekstu, formę literacką i charakter danego języka jednocześnie. W omawianych przez nas źródłach dostrzegamy dwie tendencje. Pierwsza, to dosłowne przyjęcie tekstów z oficjalnej wersji brewiarza z 1984 r. Zupełnie inną sytuację odnajdujemy w K, które niemal w całości jest tłumaczeniem dokonany przez ks. S. Czerwika i ks. Z. Rogalę. Wyjątek stanowią hymny i psalmy. W przypadku *Pange lingua gloriosi*²⁵ posłużono się przekładem Leopolda Staffa²⁶, psalmy zaś pochodzą z *Biblii Tysiąclecia* (Warszawa 1971). Nie udało się natomiast ustalić autorstwa przekładów hymnu *Christe caelorum, Domine*²⁷ oraz *Tibi Redemptor om-*

²⁵ Utwór Venantiusa Fortunatusa powstał z okazji sprowadzenia relikwii Krzyża z Konstantynopola na dwór Merowingów w Poitiers w 569 r. Później podzielono go na hymny *Lustra sex* i *Crux fidelis*. Obecnie podzielony został na dwie części, z których druga rozpoczyna się od słów *En acetum; Analecta hymnica mediae aevi* (dalej: AH) 4, s. 270; *Repertorium hymnologicum* (dalej: RH) 2, s. 287; S. MATTEI, *Enciclopedia cattolica*, t. IX, G. PIZZARDO (red.), Roma 1954, szp. 679; A. REGINEK, *Repertuar hymnów diecezji krakowskiej*, w: J. MORAWSKI (red.), *Musica mediae aevi* (dalej: MMA) 8, Kraków 1991, s. 180.

²⁶ L. STAFF, *Hymny brewiarza i sekwencje mszału*, Warszawa 1962, s. 82.

²⁷ Anonimowy utwór z VIII–IX w. Od 1971 r. hymn Godziny czytań Wielkiej Soboty, RH 1, s. 167; W. DANIELSKI, EK 3, szp. 270.

nium²⁸. Mówiąc najogólniej, wersja kielecka jest najbardziej „muzyczna”. Specyfika ta przejawia się w takich formach, jak antyfony czy responsoria, ale szczególnie jasno widoczna jest w hymnach. Stanowią one doskonałe przykłady poezji łączącej oryginalne metra łacińskie z piękną polszczyzną. Aby tego dokonać, konieczne było odejście od dosłownego tekstu pierwotnego. Jawi się więc pytanie, czy w przekładach przeznaczonych do śpiewania wolno tak czynić. Twierdzącą odpowiedź na to pytanie daje nam *Instrukcja „Rady Wykonawczej” na temat tłumaczenia tekstów liturgicznych do sprawowania obrzędów z udziałem ludu*²⁹. W numerze 7 tejże instrukcji czytamy: „W akcie przekazu liturgicznego nie wystarcza uwzględnić tego, co jest dosłownie powiedziane w oryginale. Należy również zauważyć kto mówi, do kogo się mówi i jak się mówi”. Jeszcze mocniejsze słowa znajdujemy w numerze 37: „Hymny liturgiczne w formie poetyckiej tracą swoją właściwą funkcję, jeśli nie są zredagowane w prawdziwym rodzaju poetyckim, dostosowanym do śpiewu ludowego. Otóż w większości przypadków te możliwości chóralnego wykonania stoją na przeszkodzie w dokładnym tłumaczeniu. Hymny powinny więc jak najczęściej stawać się przedmiotem nowego opracowania, zgodnego z muzycznymi i chóralnymi prawami poezji ludowej, jakie są właściwe każdemu językowi”.

4. Charakterystyka wybranych śpiewów

Duży materiał analityczny, obejmujący 363 śpiewy, nie pozwala na dokładne ich omówienie. Dlatego też ograniczymy się do próby zakwalifikowania ich do poszczególnych form muzycznych występujących w *Liturgii godzin* i zwrócenia uwagi jedynie na ciekawsze przykłady.

Istnieje duża różnorodność w typologii form chóralu gregoriańskiego³⁰. Biorąc pod uwagę istniejące już podziały oraz rodzaje śpiewów występujące w oficjum, przyjmujemy klasyfikację trzyczęściową. Obejmować ona będzie: śpiewy psalmodyczne, psalmodyczne i niepsalmodyczne.

4.1. Śpiewy psalmodyczne

Ta grupa śpiewów reprezentuje formę najbardziej charakterystyczną dla oficjum. Ze względu na strukturę dzieli się ona na psalmodię właściwą oraz psalmodię inwytoryjną.

²⁸ Autorem oryginału jest Tomasz a Kempis; AH 46–48, s. 447.

²⁹ E. SZTAFROWSKI (red.), *Posoborowe prawodawstwo kościelne*, t. III, z. 2, Warszawa 1971, s. 209–236.

³⁰ Szerzej tym problemem zajmuje się I. PAWLAK, *Formy chóralu gregoriańskiego w polskojęzycznych obrzędach po Soborze Watykańskim II*, LitSac 4 (1998), nr 1, s. 73–88; zob. też: B. BARTKOWSKI, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, Kraków 1987, s. 72–73; I. PAWLAK, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykański II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2000, s. 127–138.

4.1.1. Psalmodia właściwa

Psalmy i kantyki to formy poetyckie z natury przeznaczone do śpiewu³¹. Do Soboru Watykańskiego II głównym źródłem ich melodyki były formuły ośmiu tonów psalmowych i *tonus peregrinus*³². Pytamy zatem, czy również i dzisiaj są one stosowane w muzycznych opracowaniach oficjum. Jeśli tak, to chcemy zbadać, czy zaw sze formuły tychże tonów zgadzają się z wzorcem rzymskim. Oczywiście, interesuje nas również pochodzenie innych schematów melodycznych.

Odpowiadając na te pytania stwierdzamy, iż na ogólną liczbę 46 melodii — 29 (63%) opartych jest na tradycyjnych chorałowych tonach psalmowych. Pozostałych 37% to melodie zaczerpnięte z niesporów polskich (4), wersetów psalmów responsoryjnych (6), innych śpiewów kościelnych (2) oraz z inwencji własnej kompozytorów (5). Ze statystyki tej wynika, że autorzy śpiewników, do psalmów i kantyków w języku polskim, w przeważającej ilości zastosowali chorałowe tony psalmowe. Liczba ta jakby potęguje się jeszcze bardziej, gdy weźmiemy pod uwagę, że wszystkie melodie niechorałowe zamieszczone są tylko w jednej, tj. lubelskiej grupie śpiewów.

We wszystkich źródłach odnotowujemy łącznie 158 cytatów tonów gregoriańskich. Najczęściej, bo 53 razy, pojawia się ton VIII. Na drugim miejscu znajduje się ton I — 41 wystąpień. Popularność tonu VIII i I jest trudna do wyjaśnienia. Możemy jedynie stwierdzić, że zajmują one pierwsze miejsce także w śpiewach zachowanych w żywej tradycji. Nie spotykamy natomiast w ogóle tonu III. Nie jest on również popularny np. w *Psalterzu Piotrkowskim*, gdzie występuje tylko siedmiokrotnie, podczas gdy ton VIII pojawia się tam aż 52 razy. Także w przekazach ustnych ton III odnotowywany jest bardzo rzadko³³

Schematy chorałowe pod względem melodycznym na ogół są cytowane wiernie. Nie brakuje jednakże przykładów świadczących o tendencji do upraszczania melodii gregoriańskich. Przejawia się ona w opuszczaniu *initium* i fleksy, wydłużaniu przedostatnich nut medianty i *terminatio*, rozbijaniu na pojedyncze sylaby podwójnych lub dłuższych neum umieszczonych na ostatniej sylabie tekstu łacińskiego, wprowadzania podwójnych neum tam, gdzie ich nie ma w oryginale. Natomiast tenor zawsze pozostaje nienaruszony w przeciwieństwie np. do śpiewów zachowanych w żywej tradycji. Wydaje się, iż różnice pomiędzy wersją rzymską a przekazem polskim mają dwie przyczyny. Jedną jest chęć ułatwienia wykonawstwa przez większą ilość wiernych na ogół muzycznie nieprzygotowanych, a drugą — typowy element estetyki renesansowej, jakim było dążenie do podkreślenia akcentu słowa.

Bardzo ciekawym przykładem jest postać tonu II. W wersji rzymskiej kadencja składa się z dwóch oddzielnych nut *do-re*. Tymczasem w Polsce charakterystyczne

³¹ *Ogólne wprowadzenie do Liturgii godzin* (dalej: OWLG) 269; Instrukcja *Musicam sacram*, nr 38.

³² NADOLSKI, *dz. cyt.*, s. 223.

³³ BARTKOWSKI, *Polskie śpiewy religijne*, s. 126.

jest dodanie neumy *do-re, re* przed neumą końcową. Taką wersję spotykamy już u Sebastiana z Felsztyna w XVI w.³⁴ Następnie podaje ją Piotrkowczyk w XVII w.³⁵, kancjonały XIX-wieczne³⁶ oraz współczesne *Obrzędy pogrzebu* (Katowice). W omawianych przez nas źródłach wersje tę zachowały tylko wydania warszawskie.

4.1.2. Psalmodia inwitoryjna

Przypomnijmy, iż struktura tej formy w chorale gregoriańskim została ściśle określona. Tekst Ps 95 podzielono na 6 części, z których każda posiada jednakowy schemat melodyczny. Składa się on z 3 okresów, a te z kolei zawierają *initium*, tenor i kadencję (środkową lub końcową). W zależności od użytego tonu oraz długości poszczególnych wersetów, *initium* lub tenor mogą być skrócone lub opuszczone³⁷.

Wyniki analizy wykazały, że 19 kompozycji polskich w niewielkim stopniu wzoruje się na inwitoryjnych formułach gregoriańskich. Żadna z melodii nie posiada charakterystycznej dla chorału budowy trzyokresowej. Wszystkie są dwuczęściowe o zróżnicowanej melodyce wykorzystującej elementy struktury tonu psalmowego. Pewna grupa śpiewów (5) nawiązuje do tradycji polskiej, tworząc tzw. melodie złożone. Ich budowa polega na dopisaniu do określonego tonu psalmowego melodii z tenorem umieszczonym najczęściej o tercję wyżej i swobodnymi dyferencjami³⁸.

4.2. Śpiewy psalmpochodne

Powyższy tytuł nadaliśmy grupie śpiewów mających związek z psalmodią poprzez wykorzystanie tych samych elementów strukturalnych (*initium*, tenor, kadencja) do form chorałowych innych niż psalm, tj. do responsoriów i antyfon.

4.2.1. Responsoria

Ta grupa śpiewów dzieli się na responsoria długie i krótkie. Na szczególną uwagę zasługuje utwór *Christus factus est*, który zdobył sobie szczególną popularność. Świadczy o tym fakt, że w liturgii przedsoborowej w ciągu trzech dni wykonywano go aż 16 razy, a obecnie 8 razy. Śpiew *Christus factus est* w liturgii przedsoborowej pełnił podwójną funkcję: graduau w liturgii mszalnej i antyfony w liturgii brewiarzowej. Ta dwufunkcyjność spowodowała trudności w jednoznacznym określeniu formy omawianego śpiewu. W brewiarzu przedsoborowym oznaczono go jako „antyfona” i notowano w sposób ciągły, bez podziału na solistę i chór. W *Liber usualis* natomiast spotykamy określenie *cantus*. Współczesna *Liturgia horarum* zachowuje

³⁴ SEBASTIAN Z FELSZTYNA, *Pisma o muzyce*, Kraków 1991, s. 34.

³⁵ *Psalterium secundum ritum Officii Romani*, Cracoviae 1654, Biblioteka Seminarium Duchownego w Lublinie, sygn. 10152, s. 53nn.

³⁶ W. GRABSKI, *Cantionale ecclesiasticum*, Gnesnae 1864.

³⁷ P. WAGNER, *Einführung in die gregorianischen Melodien*, t. III, Leipzig 1921, s. 177–180; P. FERRETTI, *Estetica gregoriana*, t. I, Roma 1934, s. 246–250.

³⁸ BARTKOWSKI, *Polskie śpiewy religijne*, s. 124.

nazwę „antyfona”, natomiast polska *Liturgia godzin* wprowadza termin „responsorium krótkie”. Pomimo postaci dialogowanej, omawiany śpiew nie posiada ścisłej formy responsorium krótkiego, gdyż brakuje w nim drugiego wersetu, tj. doksologii. Cechą charakterystyczną tej kompozycji było zawsze dodawanie odpowiednich słów w kolejne dni. Obecnie tradycja ta również została zachowana.

Spośród pięciu przekazów współczesnych aż cztery nawiązują do melodii chorałowych. Stopień podobieństwa melodii źródeł polskich w stosunku do melodii chorałowej nie jest jednakowy. Najdoskonalej, bo w języku łacińskim i w notacji kwadratowej na czterolinii, zachowują ten śpiew obydwie wydania warszawskie. Porównanie pozostałych melodii ukazuje jasno, iż w polskich adaptacjach tego responsorium identyczne są tylko incipity. Dalej następuje ogromna redukcja melizmatów. Jedynie śpiewnik częstochowski (C) zachowuje ich nieco więcej.

W źródłach pojawia się jedna melodia do responsorium *Christus factus est*, mająca swoje źródło w inwencji własnej twórcy. Odbiega ona nieco od standardowej postaci tekstu. Charakteryzuje ją zwarta, płynna linia melodyczna, w której można dopatrzeć się pewnych elementów retoryki muzycznej. Odcinek „Dlatego Bóg wywyższył Go ponad wszystko i dał Mu imię, które jest ponad wszelkie imię” stanowi wyraźną kulminację całego utworu. Linia melodyczna wznosi się do najwyższych jego dźwięków („ponad wszystko”), a całość tej partii opracowano w układzie trygłosowym dla podkreślenia wagi słów. Kompozycja ta, autorstwa Gizeli Skop, zamieszczona jest we wszystkich edycjach lubelskich.

Obok właściwej formy responsoriów spotykamy też przykłady zastępowania ich pieśniami. Nr 49 OWLG mówi: „Zamiast responsoriów wolno śpiewać inną pieśń tego rodzaju i o podobnym znaczeniu, jednakże pieśni te muszą być zatwierdzone do tego celu przez Konferencję Episkopatu”. Tłumaczenie polskie tegoż punktu nie jest precyzyjne. Tekst łaciński mówi, że wolno śpiewać *alii cantus*, czyli „inne śpiewy”, a nie — „inne pieśni”. Forma pieśni, a zwłaszcza pieśni bez refrenu, jest najmniej odpowiednia w miejsce responsorium. Ponadto w tekście oryginalnym czytamy, iż te *alii cantus* mają być *eiusdem muneris*, czyli „takie same istotowo”, a nie — „o podobnym znaczeniu”. Wydaje się więc, że trudno jest zastąpić responsorium innym śpiewem, który byłby „taki sam istotowo”. Dlatego lepiej jest tworzyć nowe melodie do wskazanego tekstu. Wydaje się, że u podłoża stosowania pieśni leżały tzw. względy duszpasterskie. Pozwalało to bowiem na aktywniejsze uczestnictwo wiernych.

Łącznie w polskich źródłach znajduje się 28 melodii responsoriów długich i krótkich. W ogromnej większości są one mało urozmaicone muzycznie. Obok wymienionych kompozycji na uwagę zasługuje jeszcze responsorium *Oto dzień, który Pan uczynił* (L) i niektóre melodie ze śpiewnika częstochowskiego. Zatarła się różnica pomiędzy charakterem melizmatycznym responsoriów długich a sylabicznym responsoriów krótkich. Nie respektuje się również typowych cech konstrukcyjnych obydwu rodzajów responsoriów, np.: *initium*, tenor „wychylający się” i ozdobna kadencja w poprzedniku oraz następniku części B responsorium długiego, czy stosowanie różnych schematów melodycznych dla 1. i 2. wersetu w responsoriach krótkich.

Wydaje się, że główną przyczyną upraszczania melodii responsoriów jest pośpiech, z jakim przygotowywano poszczególne wydania Liturgii Godzin Triduum Paschalnego z opracowaniem muzycznym. Tworzono melodie proste, by mogła je przyswoić większa liczba uczestników liturgii. Ponadto może zbyt dosłownie zinterpretowano nr 282 OWLG, w którym czytamy: „Do śpiewu bardziej nadają się responsoria o prostej i łatwej melodii niż te, które zaczerpnięte są ze źródeł liturgicznych”.

4.2.2. Antyfony

Spośród omawianych przez nas form, antyfony stanowią najobszerniejszy materiał melodyczny. Ostatecznie przebadano 221 współczesnych melodii antyfon Liturgii Godzin Triduum Paschalnego. 121 z nich, tj. 54,7%, wskazuje na pochodzenie chorałowe. Zdecydowana większość czerpie melodie z przedsoborowego oficjum ostatnich dni Wielkiego Tygodnia lub z melodii obrzędów popołudniowych. Kilka antyfon sięga także do innych miejsc roku liturgicznego. Sposób adaptacji melodii gregoriańskich do tekstów polskich jest bardzo różnorodny. Najczęściej polega on na upraszczaniu melodii oryginalnej poprzez pomijanie poszczególnych melizm, czy całych odcinków. W takich przypadkach mamy do czynienia nie tyle z adaptacją, co z deformacją. Najwieńsze przekazy chorałowe znajdujemy w śpiewniku częstochowskim.

Kolejna grupa antyfon (31, tj. 14%) czerpie swoje źródła ze współczesnych śpiewów kościelnych. Należą do nich melodie schematyczne na różne okresy roku liturgicznego autorstwa ks. Z. Bernata, refreń psalmów responsoryjnych, *Kantyk trzech młodzieńców* autorstwa ks. I. Pawłaka oraz śpiew *Zmartwychwstał Pan prawdziwie* autorstwa ks. W. Kądzeli. Niemal wszystkie melodie tego typu (29) znajdują się w śpiewnikach lubelskich. Wyjątek stanowią 2 melodie kieleckie. Jakkolwiek adaptacje te są na ogół dosyć dokładne, to jednak ich miejsce i przeznaczenie są w poszczególnych źródłach inne.

Ostatnia grupa to melodie pochodzące z inwencji własnej kompozytorów. Stanowią one dosyć liczną grupę 69 utworów o pewnych cechach wspólnych. Są nimi: ametryczność, swobodny tok sylabiczny, tonalność o pewnych cechach modalnych.

4.3. Śpiewy niepsalmodyczne

Zaliczamy do nich formy recytatywne, kantylację, śpiewy litanijne oraz śpiewy stroficzne.

4.3.1. Formy recytatywne — wezwanie i aklamacja

Ta para krótkich zdań stanowi najprostszą formę chorałową zbudowaną symetrycznie z dwóch części: wersu (wezwanie) i responsu (aklamacja). W omawianych przez nas źródłach muzycznie opracowano: wersety otwierające modlitwę godzin, wersety przed długimi czytaniem, wersety zamykające modlitwę godzin.

W źródłach zamieszczono 8 melodii wersetów (KR, C, W). 5 z nich opiera się na wzorcach chorałowych, 2 pochodzą z Nieszporów polskich, a 1 z inwencji włas-

nej. W stosunku do struktury wersetów gregoriańskich zauważamy pewną niedokładność w budowie wersetów wprowadzających do LG. Zasadą jest, by wezwanie i aklamacja miały identyczny schemat melodyczny. W propozycjach śpiewnikowych mamy natomiast dwa człony różne. W ten sposób forma wersetu przybliżyła się bardziej do formy psalmodii.

4.3.2. Kantylacja

Termin *cantillazione* został wprowadzony niedługo po Soborze Watykańskim II dla odróżnienia recytatywu liturgicznego od recytatywu jako jednej z form muzyki baroku³⁹. Kantylacja ma charakter improwizacyjny, a tym samym przeznaczona jest do wykonywania solowego. Typowym przykładem kantylacji jest śpiew lekcji mszałnej lub brewiarzowej⁴⁰. W omawianych przez nas źródłach mamy 2 melodie czytań krótkich. Melodie te zamieszczone zostały w śpiewnikach warszawskich. Melodia pierwsza (Jutrznia Wielkiego Piątku) jest identyczna ze schematem Lamentacji wykonywanych w oficjum przedsoborowym w *Matutinum tenebrarum*. Mamy więc tutaj do czynienia ze zmianą funkcji konkretnej melodii. Schemat czytania długiego stał się schematem czytania krótkiego. Autorowi W chodziło prawdopodobnie o zachowanie melodii bardzo charakterystycznej dla Ciemnych Jutrznii.

Melodię drugą zaczerpnięto z III lekcji Wielkiej Soboty (*Oratio Jeremiae Prophetae*), zanotowanej w kancjonale ks. G. Mizgalskiego⁴¹. Melodia ta jest różna od wersji chorałowych. Jej tradycja sięga prawdopodobnie XVII w., tj. druków piotrkowskich.

4.3.3. Śpiewy litanijne

W *Liturgii godzin* styl litanijny posiadają Prośby. Chociaż wzorem dla tego typu śpiewów stała się Litania do Wszystkich Świętych, to jednak mamy do czynienia z formą nową, zastosowaną dopiero w posoborowej *Liturgia horarum*. Strukturę *Preces* tworzą trzy elementy:

- krótkie wprowadzenie (*introductio*);
- refren (*responsorium*);
- intencje (*intentiones*).

Materiał muzyczny Prób obejmuje 8 schematów. Melodie refrenów pochodzą ze źródeł łacińskich (2), polskich (2) lub z inwencji własnej (4).

Ich cechą charakterystyczną jest stosowanie długich odcinków recytatywnych, co nie dziwi ze względu na konieczność wykonywania tekstów o różnej długości. Ilość dźwięków recytatywnych poszczególnych schematów jest niejednakowa. Im częściej dźwięk ten się zmienia, tym melodia jest bogatsza, bardziej urozmaicona.

³⁹ H. HUCKE, *Muzyka sakralna a reforma liturgiczna*, Conc 1965–1966, nr 1–10, Poznań–Warszawa 1968, s. 134; por.: Z. BERNAT, *Chorał gregoriański. Estetyka*, EK 3, Lublin 1979, szp. 228; PAWLAK, *Muzyka liturgiczna*, s. 231–232.

⁴⁰ Dziwi więc nieco zapis OWLG 283, który stwierdza, iż czytania nie są przeznaczone do śpiewu.

⁴¹ G. MIZGALSKI, *Kancjonał kościelny*, Poznań–Warszawa–Lublin 1950, s. 583.

W omawianych przez nas melodiach, schemat warszawski posiada 2 recytatywy, melodie krakowskie — 2 lub 3, a lubelskie — 2 lub 5. Różne jest także rozczłonkowanie schematów. Warszawski i krakowski są trzyodcinkowe, a lubelskie cztero-odcinkowe.

4.3.4 Śpiewy stroficzne

Ta grupa śpiewów obejmuje 31 melodii do hymnów, zapisanych we wszystkich źródłach z wyjątkiem edycji lubelskich, gdzie zamieszczono tylko tytuły pieśni polskich, których melodie nadają się do poszczególnych hymnów brewiarzowych. Materiał muzyczny można podzielić na trzy podgrupy:

- melodie zaczerpnięte ze śpiewów chorałowych (6);
- melodie zaczerpnięte z pieśni polskich (8);
- melodie o nieustalonym pochodzeniu (17).

Spśród sześciu melodii nawiązujących do śpiewu gregoriańskiego, dwie oparte są na sekwencji *Victimae paschali laudes*, dwie — na *Alleluja* z 8 XII, jedna korzysta z sekwencji *Lauda Sion* i jedna — ze śpiewu *O filii et filiae*. Źródła pieśniowe to: *Krzyżu święty; Króla wznoszą się znamiona; Ludu mój ludu; Ofiarujmy chwałę w wierze; Chrystus zmartwychwstał jest; Będę Cię wielbił, mój Panie; Wesoly nam dzień dziś nastał.*

Adaptacje melodii powyższych pieśni są bardziej lub mniej zbliżone do swych pierwowzorów, co daje wątpliwe efekty. Nasuwa się więc tutaj wniosek, że wszelkie próby przystosowania istniejących już melodii, zarówno chorałowych, jak i pieśniowych, zmieniające ich brzmienie oryginalne, nie są dobrą drogą do tworzenia muzycznej szaty współczesnej *Liturgii godzin*.

Melodie własne znajdujemy w KR, W oraz K. Ich cechy wspólne to podobny do chorałowego sposób strukturywania, zapis ametryczny bez oznaczeń przykluczowych i tonalność o cechach modalizmu.

* * *

W zebranych przez nas źródłach znajdują się łącznie 363 różne melodie, które ujęliśmy w trzy grupy, tj. śpiewy psalmodyczne, śpiewy psalmopochodne i śpiewy niepsalmodyczne. Analiza wykazała, że badane melodie czerpią materiał muzyczny z chorału gregoriańskiego (50,14%), z polskich śpiewów religijnych (15,97%) oraz z inwencji własnej kompozytorów (33,88%). Jednakże wszystkie melodie, bez względu na pochodzenie, nacechowane są silnie inspiracją chorałową. Jest to wniosek generalny. Należy jednak zapytać jeszcze o kierunki, w jakich ta inspiracja się rozwija. Dostrzegliśmy dwa takie kierunki. Pierwszy, to adaptacje konkretnych melodii chorałowych, drugi zaś, to komponowanie melodii w stylu chorałowym, ale bez stosowania dosłownych cytatów. Obydwa nurty są równoważne, gdyż jeden obejmuje 182, a drugi 181 melodii. W nurcie pierwszym zauważamy skłonność do zbytowego upraszczania melodii gregoriańskich, prowadzącą często do deformacji chorału. Natomiast w nurcie drugim panuje skłonność do upraszczania form. W chorale grego-

riańskim każda z nich posiada ściśle określone zasady kształtowania i stąd istnieje różnorodność form chorałowych. Obecnie różnorodność ta uległa zamazaniu, gdyż jedna i ta sama melodia o budowie psalmowej może funkcjonować raz jako antyfony, innym razem jako psalm czy responsorium. Brakuje więc melodii o cechach indywidualnych, charakterystycznych dla określonej formy. Pod względem „muzyczności” przełożonych tekstów przoduje K, natomiast L w największym stopniu zachowuje różnorodność form chorałowych, przy czym na szczególną uwagę zasługują antyfony.

Przebadany przez nas niewielki wycinek polskich śpiewów brewiarzowych może stanowić punkt wyjścia do opracowania w przyszłości antyfonarza polskiego. Droga do powstania takiego antyfonarza jest jednak jeszcze bardzo długa. Wymaga ona nie tylko studiów nad pozostałymi śpiewami oficjum w języku polskim, ale także przygotowania podstawy tekstowej zakładającej „muzyczność” tekstów, a wreszcie udziału wybitnych znawców muzyki liturgicznej oraz kompozytorów.

Jedno jest pewne: jawi się przed nami nieuchronność opracowania takiej księgi. Krótka relacja z przeprowadzonych badań istniejących już i funkcjonujących śpiewów Liturgii Godzin Triduum Paschalnego jest tego najlepszym dowodem.