

KS. ANTONI REGINEK

PASJA CHORAŁOWA W ODNOWIONEJ LITURGII. PROPOZYCJE ŚPIEWÓW NA PODSTAWIE NAJSTARSZYCH POLSKICH RĘKOPISÓW PASYJNYCH¹

Sobór Watykański II w Konstytucji o Liturgii św. przypomniał niezwykle rangę śpiewu gregoriańskiego w czynnościach liturgicznych Kościoła. Chorał gregoriański odzwierciedla dostojeństwo eucharystycznego *Sacrificium*, w liturgii słowa podkreśla święty charakter tekstów biblijnych². Na te elementy odnowionej liturgii zwrócił uwagę papież Jan Paweł II w swoim *Liście do Wszystkich Biskupów Kościoła o Tajemnicy i Kulcie Eucharystii* z Wielkiego Czwartku 1980 r., mówiąc jednocześnie o „nowej odpowiedzialności za słowo Boże” wymagającej umiejętności, prostoty i dostojeństwa w czytaniu i liturgicznym śpiewie³. Wprawdzie reforma liturgiczna, zwłaszcza wprowadzenie języków narodowych do liturgii spowodowały odsunięcie na dalszy plan chorału gregoriańskiego, organicznie związanego z językiem łacińskim, to jednak istnieje wyraźna potrzeba sięgania po kompozycje chorałowe, będące prawdziwym skarbem muzyki kościelnej. W jego zakres wchodzi również, często zapomniany już dziś, śpiew pasji chorałowej. W myśl odnowionej liturgii czytanie Męki Pańskiej odbywa się dwukrotnie: w Niedzielę Palmową według Ewangelii zgodnej z cyklem czytań mszalnych oraz w Wielki Piątek według Ewangelii św. Jana. Niektóre wspólnoty parafialne wykonują pasję w opracowaniu chorałowym z fragmentami chóralnymi, np. według opracowania Karola Hoppego, ale najczęściej bywa tak, że pasja jest czytana przez samego celebransa lub diakona, względnie wykonuje się ją z podziałem na role.

Księgi liturgiczne dawnych wieków świadczą, jak bardzo powszechnie praktykowany był na ziemiach polskich śpiew pasji chorałowej. Artykuł niniejszy stanowi propozycję rozpowszechnienia najstarszych znanych w Polsce śpiewów pasji chorałowej z przystosowaniem ich do tekstów biblijnych w tłumaczeniu polskim, używanych w odnowionej liturgii Wielkiego Tygodnia. Ponieważ w zasadzie brak jest polskich opracowań dotyczących pasji chorałowej w ogólności⁴, dlatego w formie wprowadzenia podaję również, na podstawie aktualnych badań muzykologów obcych, ogólną charakterystykę pasji chorałowej, jej genezę i praktykę wykonawczą, a także charakterystykę śpiewów pasyjnych w Polsce na podstawie badań rękopisów liturgicznych z XV i XVI wieku, pochodzących ze zbiorów rękopisów w Krakowie i Wrocławiu.

¹Artykuł jest częściowo oparty na pracy, *Pasje chorałowe w polskich rękopisach XV i XVI wieku*, pisanej pod kierunkiem ks. prof. dr hab. Karola Mrowca w Instytucie Muzykologii Kościelnej KUL.

²Konstytucja o Liturgii świętej nr 114, 116, 121, w: *Sobór Watykański II. Konstytucje. Dekrety. Deklaracje*, Poznań 1968, 66 n.

³List Ojca Świętego Jana Pawła II do wszystkich Biskupów Kościoła o Tajemnicy i Kultu Eucharystii na Wielki Czwartek 1980 r., nr 10.

⁴Jest jedynie praca W. P o z n i a k a, *Pasja chorałowa w Polsce*, NP 3 (1947) 37-91.

1. RYS HISTORYCZNY ROZWOJU PASJI CHORAŁOWEJ

1. Geneza pasji i jej rozpowszechnienie się w krajach europejskich

Terminem „Pasja” określa się opis męki Pańskiej według relacji Ewangelistów. Chodzi tu konkretnie o wydarzenia Nowego Testamentu od wjazdu Jezusa Chrystusa do Jerozolimy (wyłącznie), aż do Jego pogrzebu. Jest to zarazem najdłuższy fragment tekstowy liturgii rzymskiej, różniący się swym charakterem od ewangelii.

Najstarsze znane nam świadectwa o liturgicznym czytaniu Pasji pochodzą z IV w., jest to opis liturgii w Jerozolimie w relacji Aetherii (wzgl. Egerii), a także wypowiedzi św. Augustyna (350-430) np. w *Sermo* 218: „Uroczyście czyta się i celebryje Mękę Tego, Którego Krwią zostały zgładzone nasze grzechy”⁵. W początkowym okresie czytanie pasji należało wyłącznie do diakona, który wykonywał ją w formie recytowanej, w tzw. zwyczajnym tonie lekcyjnym⁶. Potwierdzają to przykłady z rzymskiego *Ordo XXXI* z drugiej połowy IX w., *Ordo XV* z końca XIV w., a także przykłady praktyki wykonawczej w katedrach w Sienie i w Rouen w XIII w.⁷ To pierwotne wykonanie było pozbawione afektacji, a uwzględniało jedynie wskazówki w tekście dotyczące wysokości dźwięku i tempa, zgodnie z pouczeniem Ojców Kościoła. Różniło się ono przy tym od czytania perykop ewangelicznych, o czym wspomina już św. Augustyn, mówiąc, że pasję należy *solemniter legere*⁸. Następnym etapem w wykonywaniu pasji stanowi podział dialogu pasyjnego na więcej osób. Najczęściej słowa ewangelisty śpiewał diakon, Chrystusa celebryns, a pozostałe osoby reprezentował subdiakon. Czas zapoczątkowania tego sposobu wykonywania pasji jest problemem dyskusyjnym. Niektórzy muzykolodzy, np. Coosemans twierdzą, że już około 1000 r. śpiewało pasję trzech diakonów, chociaż Rzym zachowywał jeszcze dawną tradycję jednego wykonawcy⁹. Większość muzykologów, np. Wagner, Johnner, Stäblein i inni, przyjmują, że ten sposób śpiewu pojawił się dopiero w XIII-XIV w.¹⁰ W rękopisie dominikańskim *Gros Livre* z r. 1254 z kościoła Santa Sabina w Rzymie występują oznaczenia: *vox media* dla Ewangelisty, *inferior vox* dla Chrystusa oraz *vox superior* dla Turby i osób

⁵K. Fischer, *Die Passion von ihren Anfängen bis ins 16. Jahrhundert*, w: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen*, red. W. Arit, Bern u. München 1973, 576. Por. E t e r i a, *Pielgrzymka do miejsc świętych*, w: PSP VI/1970, 217.

⁶K. B á r d o s, *Volksmusikartige Variierungstechnik in den ungarischen Passionen (15. bis 18. Jahrhundert)*, Budapest 1975, 63; D. J o h n e r, *Wort und Ton in Choral*, Leipzig 1953, 261.

⁷K. Fischer, dz. cyt., 578.

⁸D. J o h n e r, dz. cyt., 261; P. W a g n e r, *Einführung in die gregorianischen Melodien*, III, Leipzig 1921, 243.

⁹K. B á r d o s, dz. cyt., 64.

¹⁰P. W a g n e r, dz. cyt., 245; D. J o h n e r, dz. cyt., 261; B. S t ä b l e i n, *Die einstimmige lateinische Passion*. Hasło: *Passion* w: *Musik in der Geschichte und Gegenwart* 10/1962, 887 n; H. J. M o s e r, *Musik Lexikon*, II, Hamburg 1955, 933; H. S e e g e r, *Musiklexikon II*, Leipzig 1966, 272; E. A. S c h u l e r, *Die Musik der Osterfeiern, Osterspiele und Passionen des Mittelalters*, Kassel-Basel 1951, 35; N. D u f o u r c q, *Larousse de la Musique* Paris 1957, 168; *Riemann Musik Lexikon*. Sachtteil B. Schott's Söhne, Mainz 1967, 711 (mówi wyraźnie o wieku XIV); O. U r s p r u n g, *Die katholische Kirchenmusik*, Potsdam 1931, 60; A. W e i s s e n b ä c h, *Sacra Musica, Lexikon der katholischen Kirchenmusik*, Klosterneuburg bei Wien 1937, 307 (mówi o wieku XIII).

towarzyszących¹¹. *Ordo Romanus XV* pochodzące ze schyłku XIV w. mówi o wykonywaniu pasji wciąż przez tylko jednego diakona, wskazywałoby to, że przy Kurii papieskiej podział na role w wykonywaniu pasji został wprowadzony dopiero później, prawdopodobnie w XV w.¹². Kornel Bárdos w swej pracy na temat węgierskich pasji protestanckich wspomina, że u węgierskich ewangelików reformowanych i unitarian jeszcze dziś cała pasja śpiewana jest przez jednego wykonawcę, chociaż w trzech typach melodycznych i w trzech różnych rejestrach głosowych¹³. W wykonywaniu pasji przez trzech śpiewaków nie chodziło tyle o bardziej dramatyczne wykonywanie pasji, co raczej o pewną zasadę liturgiczno-pouczej, a także, po prostu, o odciążenie samotnego wykonawcy¹⁴. W *Graduale Sarisburiense* z XIII/XIV w. z Biblioteki Palatina w Parmie, czytanie pasji podzielone jest na pięć ról: *prima vox* — kapłan (słowa *Dominus vobiscum*), *secunda vox* — Ewangelista, *tertia vox* — Chrystus, *quarta vox* — fragment Eli i inne słowa Chrystusa na krzyżu¹⁵. Charakterystycznym dla tego rękopisu jest również podział Turby na przyjaciół i wrogów Chrystusa, co stanowiło również częsty motyw w obrazach pasyjnych pochodzących z tego okresu. W rękopisie wrocławskim z 1348 r. partie Turby zostały oznaczone terminem *Chorus*¹⁶. Jest to określenie bardzo wymowne, gdyż odcinki Turby odegrały ważną rolę w dalszym rozwoju pasji, zwłaszcza pasji wielogłosowej, gdzie nie były już wykonywane przez jednego duchownego, lecz przez zespół chórowy¹⁷. W niektórych kościołach pasję wykonywano *recto tono*, bez szczególnej dekoracyjności melodycznej, lub też w tonie lekcyjnym, a słowa Chrystusa w tonie ewangelii. Np. w katedrze w Rouen tak wykonywano pasję według *Graduału katedralnego z XIII w.*: *Diaconus legat Passionem ad modum lectionis, excepta voce Domini quae more evangelii dicitur*¹⁸. Gdzie indziej wykonywano całą pasję w tonie ewangelii, ale według liturgisty XIII w. Durandusa Mende, słowa Chrystusa *dulcius modulantur* (łagodniej), a słowa Żydów *clamosae et cum aspera voce* (w sposób wzburzony)¹⁹.

2. Oznaczenia literowe i zapis melodii pasyjnych

Z biegiem czasu opowiadania pasyjne zaczęto ujmować w bardziej bogatą szatę muzyczną, ton pasyjny stał się bardziej ozdobny od zwyczajnego tonu lekcyjnego, a w księgach liturgicznych zawierających teksty pasyjne zaczęły się pojawiać różne oznaczenia literowe dotyczące interpretacji tekstów pasyjnych. W rękopisach IX i X w., prawdopodobnie od czasu Notgera (+912), pojawiają się oznaczenia literowe, tzw. *Litterae significativae*, odnośnie do trzech zasadniczych ról: Ewangelisty, Chrystusa i Turby obejmującej wypowiedzi tłumy oraz osób pojedynczych, jak np. Piotra, Judasza, Kajfasza. Do XIII w., a w niektórych przypadkach jeszcze dłużej, litery te nie wskazywały na podział ról, lecz raczej na orientacyjny rejestr głosowy (bez podania dokładnej wysokości dźwięku) oraz na sposób wykonania. Znaczenie tych liter i znaków nie jest całkiem jasne w szczegółowych przypadkach, w każdym bądź razie nie

¹¹K. Fischer, dz. cyt., 587.

¹²Tamże.

¹³K. Bárdos, dz. cyt., 64.

¹⁴K. Fischer, dz. cyt., 582.

¹⁵Tamże, 587.

¹⁶Tamże, 588.

¹⁷K. Mrowiec, *Pasje wielogłosowe w muzyce polskiej XVIII w.*, Kraków 1968, 10.

¹⁸P. Wagnier, dz. cyt., 244.

¹⁹Tamże.

można tych oznaczeń literowych ograniczyć jedynie do podziału ról²⁰. Do najczęściej używanych oznaczeń literowych należą: Litera c przed słowami Ewangelisty — *celeriter* (szybko, płynnie); litera t przed słowami Chrystusa — *tenere, trahere, tarde* (wolniej, ciągnąc, w tempie rozwlekłym); litera s przed słowami Turby — *sursum* wzgl. *susum* (żwawiej, wyżej, w wyższym rejestrze)²¹.

Od XIV w. litery c, s przybierają wyraźne znaczenie odrębnych ról: c — *cro-nista* lub *cantor*, s — *synagoga*, natomiast w miejsce litery t dla oznaczenia słów Chrystusa pojawia się znak krzyża (†). Te powyższe oznaczenia stały się powszechne dzięki użyciu ich w ważnym źródle XIV w. *Missalia secundum consuetudinem Curiae Romanae*²².

Zapis melodii pasyjnej najwcześniej pojawia się w przypadku słów Chrystusa *Eli, Eli lama sabachtani*, która to melodia w okresie XIII/XIV w. jest już często zapisana na liniach. Nad pozostałym tekstem, poza oznaczeniami literowymi, tylko miejscami pojawiają się neумы. Pasje z pełnym zapisem melodii były szeroko rozpowszechnione dopiero w XV w., chociaż znamy już również takie pasje z XII-XIV w.²³.

W związku z podziałem na role pojawiają się również oznaczenia literowe poszczególnych rejestrów głosowych: b — *bassa voce* — Chrystus, m — *media voce* — Ewangelista, a — *alta voce* — Turba²⁴. Z opisu znanych dotąd źródeł pasji chorałowej wynika, że stałe rejestry głosowe pojawiają się po raz pierwszy w rękopisach francuskich z XII w. — w Ewangeliarzu z Corbie oraz w Ewangeliarzach z opactwa benedyktyńskiego Saint — Thierry k. Reims²⁵.

Sposób śpiewania pasji na różnych rejestrach głosowych i z różnym zabarwieniem zbliżał się coraz bardziej do dramatyzacji pasji w stylu tzw. *Singspielu*²⁶. Nie należy jednak w liturgicznym wykonywaniu pasji chorałowej i późniejszych misteriiw pasyjnych (*Passionspiel*) dopatrywać się wzajemnej zależności, a raczej traktować je jako zjawiska paralelne²⁷.

Typ pasji chorałowej kontynuowany jest niezmiennie do XV w., kiedy to zgodnie z rozwojem muzyki podejmowano próby komponowania pasji w polifonicznym stylu motetowym z *cantus firmus* (pochodzący z chorału) umieszczonym w tenorze. Równolegle ustala się „rzymski ton pasyjny” pasji chorałowej, najbardziej rozpowszechniony w Europie. Ton ten, charakteryzujący się rejestrem dźwiękowym poszczególnych ról: f — c¹ — f¹, został ustalony przez Guidettiego w *Cantus ecclesiastici passionis* z r. 1586, wykonywany najpierw przez chór papieski w XVI w., został rozpowszechniony w wielu kościołach europejskich. Występuje również w większości źródeł zawierających melodie pasyjne. Czasowo był również w użyciu ton pasyjny według Editio Medicea. Jednakże wydanie to, będące owocem pseudoreformy medycejskiej przeprowadzonej w latach 1613-1614, nie obowiązywało w całym Kościele, a raczej miało zasięg lokalny²⁸. Na przełomie XIX i XX w. nastąpił powrót do

²⁰K. Fischer, dz. cyt., 580.

²¹O. Ursprung, dz. cyt., 60; K. Bárdos, dz. cyt., 64; W. Apel, *Gregorian Chant*, Bloomington 1973, 207; P. Wagner, dz. cyt., 245 n.

²²B. Stäblein, dz. cyt. szp. 888; P. Wagner, dz. cyt. s. 245 n.

²³K. Bárdos, dz. cyt., 64.

²⁴*Mala Encyklopedia Muzyki*, red. S. Śledziński, hasło: *Pasja*, Warszawa 1968, 780.

²⁵K. Fischer, dz. cyt., 581.

²⁶G. Mizgalski, *Podręczna Encyklopedia Muzyki Kościelnej*, Poznań 1959, hasło: *Pasja*, 361; K. G. Fellerer, *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, I, Kassel-Basel 1972, 307.

²⁷K. Fischer, dz. cyt., 589.

²⁸W. Poźniak, dz. cyt., 86.

chorału tradycyjnego, a dawny rzymski ton pasyjny został zatwierdzony wydaniem watykańskim z r. 1917 i jest w zasadzie obowiązującym do dzisiaj śpiewem pasji chorałowej Kościoła katolickiego.

2. CHARAKTERYSTYKA MELODII PASYJNYCH

1. Charakterystyka tonu pasyjnego

Ton pasyjny należy do gatunku liturgicznego recytatywu. Styl ten mający pewien związek z psalmodią charakteryzują cztery zasadnicze cechy:

a) Recytacja na jednym, powtarzającym się pod względem wysokości dźwięku zwanym tubą, tenorem, dominantą czy *tonus currens*. Był to początkowo dźwięk h lub a, później o charakterze subtonalnym czy subsemitonalnym (f,b,c).

b) Dla lepszego zrozumienia tekstu występują zmiany melodyczne związane ze znakami interpuncji, zwłaszcza kadencje przed syntaktycznymi wcięciami.

c) Użycie formuł melodycznych (typowych) związanych z akcentem. Tak jak w przypadku psalmodii, również i tu może występować więcej zdań z tymi samymi formułami melodycznymi, w oparciu o rozczłonkowanie charakterystyczne dla psalmodii.

d) Wprowadzenie do tonu recytacyjnego (tuby) przez wstępujący pochód dźwiękowy (*initium*)²⁹

2. Zwroty melodyczne w ramach trzech odrębnych ról

Obok stałych tonów recytacyjnych, z których najbardziej rozpowszechnionym jest ton ustalony przez Guidettiego, istnieją również w pasji chorałowej pewne stałe zwroty melodyczne związane ściśle z treścią, a zwłaszcza z interpunkcją tekstu. Szczególnie rozbudowane są melodyczne kadencje, w związku ze zmianą melodyczną tenoru (tuby) przy przejściu na inny rejestr. Na powstanie tych zwrotów melodycznych ma również pewien wpływ stosowanie motywiki przewodniej w chorale gregoriańskim. Można więc przy śpiewie pasji słusznie mówić o motywie Chrystusa czy motywie Turby³⁰. W ramach trzech odrębnych ról: Ewangelisty, Chrystusa i Turby daje się przeprowadzić dalszy podział zwrotów melodycznych:

I. Ewangelista

1. *Intonatio* lub *Exordium* — początek melodyczny każdej pasji³¹.
2. *Initium* — pierwsze nuty każdej frazy (z wyjątkiem *Exordium*).
3. Tenor, tuba, *tonus currens* lub dominantą — ton recytacyjny.
4. *Flexa* — zawieszenie głosu odpowiadające przecinkowi.
5. *Metrum* — zawieszenie głosu odpowiadające średnikowi lub dwukropkowi.
6. *Punctum* — zawieszenie głosu odpowiadające kropce.
7. *Conclusio* przed słowami Chrystusa — zakończenie słów Ewangelisty a zarazem przejście melodyczne do słów Chrystusa.

²⁹E. Schuler, dz. cyt., 34; D. Johner, dz. cyt., 229.

³⁰D. Johner, dz. cyt., 69.

³¹Włączenie tytułu tzw. *Exordium (Passio Domini)* do śpiewu pasyjnego nastąpiło prawdopodobnie w poł. VIII w. Wyjątek stanowiła pasja św. Jana, którą wykonywano bez *Exordium* aż do XVI w. Por. K. Fischer, dz. cyt., 579.

8. *Conclusio* przed słowami Turby — zakończenie słów Ewangelisty a zarazem przejście melodyczne do słów Turby.

9. *Terminatio* — zakończenie całej pasji i ewentualne przejście do ewangelii popasyjnej.

II. Chrystus

1. *Initium*

2. *Tonus currens*

3. *Flexa*

4. *Metrum*

5. *Punctum*

6. *Interrogatio* — zwrot melodyczny związany z pytajnikiem.

7. *Conclusio* — zakończenie partii Chrystusa a zarazem przejście melodyczne do słów Ewangelisty.

8. Melodia przy słowach *Eli* występująca tylko w dwóch pierwszych pasjach (św. Mateusza i Św. Marka).

III. Turba

1. *Initium*

2. *Tonus currens*

3. *Flexa*

4. *Metrum*

5. *Punctum*

6. *Interrogatio*

IV. Ewangelie popasyjne

1. *Initium*

2. *Tonus currens*

3. *Flexa*

4. *Metrum*

5. *Punctum*

6. *Terminatio*

Powyższe zwroty melodyczne występują głównie w związku z interpunkcją tekstu i można wówczas mówić ze słusznością o formułach melodycznych typowych, które kształtują przebieg melodyczny danej pasji. Jednakże w związku z krótszym lub dłuższym tekstem, a także z uwagi na akcent słowny, formuły typowe przybierają postać różnych wariantów, których bogactwo i różnorodność podnosi wartość artystyczną danej pasji chorałowej³².

3. Charakterystyka tonu ewangelii popasyjnych

Odrębny przebieg wykazują ewangelie wykonywane na zakończenie poszczególnych pasji. Istnieją trzy typy melodycznego ujęcia ewangelii popasyjnych:

1. Ton melodyczny o charakterze ozdobnym, zbliżony do tonu pasyjnego z charakterystycznymi formułami melodycznymi.

2. Forma zdecydowanie recytacyjna lecz potraktowana w sposób odmienny od innych typów recytacji.

3. Ewangelie nie zaopatrzone w nuty, wykonywane w zwyczajnym tonie ewangelijnym³³.

³²D. Johner, dz. cyt., 230 n.

³³W. Poźniak, dz. cyt., 42.

Ewangelie należące do dwóch pierwszych grup, niezależnie od odrębnych melodii wypisanych nutami, mogą być również śpiewane w zwyczajnym tonie ewangelijnym. Na końcu każdej pasji jest wówczas zaznaczone: *Quod sequitur, legitur (cantatur) in tono Evangelii vel si placet in tono infrascripto*. Chociaż ton ewangelii popasyjnych nie ma wtedy odniesienia tonacyjnego do pasji, nie wywołuje to jednak żadnych trudności w odbiorze, gdyż w liturgii następuje uprzednio mała przerwa, w pewnym sensie przygotowująca słuchacza³⁴. W ewangeliiach popasyjnych należących do grupy trzeciej występuje po pasjach zamiast nut jedynie słowna uwaga: *Cantatur in tono Evangelii*³⁵.

4. Zagadnienie tonacji

Każda z trzech ról: Ewangelisty, Chrystusa i Turby ma inny charakter i jest wykonywana w innym rejestrze głosowym. Jak już wspomniano, w najbardziej rozpowszechnionym w Europie tonie pasyjnym, recytacyjna tuba czy *tonus currens*³⁶ Ewangelisty utrzymuje się na dźwięku c¹, Chrystusa f, pozostałych osób f¹. Przyjęcie trzech wysokości dla tonu recytacyjnego jest bardzo trafne. Ewangelista opowiada na dźwięku środkowym, emocjonalnie neutralnym, dostojeństwo słów Chrystusa jest podkreślone przez utrzymanie ich w rejestrze niższym, natomiast słowa Turby nacechowane nieraz podnieceniem czy mające charakter okrzyku, utrzymane są w rejestrze najwyższym.

Rozpatrując ze stanowiska tonacji kościelnych powyższy układ rejestrów dźwiękowych, widzimy, że pasje utrzymane są zasadniczo w modus V, czyli w tritus authenticus, przy czym słowa Chrystusa w modus VI — tritus plagalis. Z teoretyków muzyki pierwszy stwierdził to Glarean w swoim dziele *Dodekachordon* (1547), wprowadzając zarazem na przejście między tymi modi nowe określenie *commisura*³⁷. Początkowa czystość tonacji *tritus authenticus* (bez dźwięku b) nie była później przestrzegana. Ton b wprowadzono najpierw do melodii Ewangelisty przy przejściu do słów Chrystusa, przez co tonacja *tritus plagalis*, w przypadku melodii towarzyszącej słowom Chrystusa, stała się tonacją transponowaną albo relatywną z *finalis* c³⁸. W końcu ton b wprowadzono w całej pasji, przy czym bemol został umieszczony jako stały znak przykluczowy.

3. OGÓLNA CHARAKTERYSTYKA ŚPIEWÓW PASYJNYCH W POLSCE W XV I XVI WIEKU

Niniejszy rozdział został opracowany w oparciu o muzyczne analizy dziewięciu pasji chorałowych katolickich, występujących w księgach liturgicznych z XV i XVI w., pochodzących z archiwów rękopisów w Krakowie i Wrocławiu.

³⁴Tamże oraz D. Johner, dz. cyt., 264.

³⁵Herman Schmidt przyjmuje, że ewangelie popasyjne były śpiewane w tonie ewangelii dopiero od końca XIII w., przedtem tylko czytane. Jednakże w *Ordo Sieneńskim* z 1215 r. widnieje już następująca uwaga: *...sed cum venerit ad eum locum „Altera die”, ubi Diaconus mutat modum legendi...* Podają za K. Fischer, dz. cyt., 579 n.

³⁶Zdaniem P. Wagnera wyrażenie „tuba” jest bardziej adekwatne, należy ono do aparatu dawnej praktyki lekcyjnej i psalmodycznej. Nazwy *tonus currens* i *dominanta* są dawnym epokom obce. Por. P. Wagner, dz. cyt., 26.

³⁷W Poźniak, dz. cyt. s. 40-41, również P. Wagner, dz. cyt. s. 246.

³⁸G. Suñol, *Zasady śpiewu gregoriańskiego*, Poznań 1957 s. 65.

Osiem z tych pasji zostało zbadanych po raz pierwszy³⁹, a znana już Poźniakowi pasja z Kancjonału Gosławskiego, ze względu na pełny zestaw śpiewów, została również uwzględniona w analizie porównawczej, tym razem z ujęciem wszystkich wariantów i odchyłeń melodycznych. W paragrafie dotyczącym powiązań czy zależności badanych pasji w stosunku do innych pasji polskich czy obcych, zostały uwzględnione przykłady melodii pasyjnych znajdujące się w wspomnianych już pracach Poźniaka i Bárdosa, a także szereg dostępnych przekazów pasyjnych występujących w opracowaniach na temat pasji chorałowej w *Musik in der Geschichte und Gegenwart* (MGG) oraz w pracach P. Wagnera i D. Johnera⁴⁰.

1. Zestawienie badanych źródeł zawierających pasje

A. Źródła z XV w.:

1. *Cantionale Cracoviense* (z Wieliczki) z lat 1447-1456, w artykule skrót: WIEL. Rękopis Biblioteki Kapituły Katedry na Wawelu, sygn. BKapKr 240.
2. *Cantionale ze Środy Śląskiej* z lat 1447-1484, w artykule skrót: ŚR. Rękopis Biblioteki Kapituły katedralnej we Wrocławiu sygn. BKapWr 58.
3. *Cantionale katedry na Wawelu* z trzeciej ćwierci XV w., sygn. BKapKr 235. Skrót: KR.
4. *Cantionale cum Agenda fundacji Jana Gosławskiego dla katedry na Wawelu* z r. 1489, sygn. BKapKr 58. Skrót: GOSŁ.
5. *Cantionale katedry wrocławskiej* z XV w., sygn. BKapWr 178. Skrót: WR.
6. *Cantionale et Agenda kanoników regularnych w Żaganiu* z lat 1494-1504. Rękopis Biblioteki Uniwersytetu Wrocławskiego, sygn. BUWr IQ 225. Skrót: ŻAG.

B. Źródła z XVI w.:

7. *Cantionale bernardynów krakowskich*. Rękopis Muzeum Narodowego Czartoryskich w Krakowie, sygn. MNKrCzart 3606. Skrót: BERN I
8. *Fragment kancjonału bernardynów krakowskich*. Sygn. MNKrCzart 3607. Skrót: BERN II.
9. *Cantionale bernardynów krakowskich*. Sygn. MNKrCzart 3613. Skrót: BERN III.

2. Metoda badań

Metoda, jaką posłużyłem się w opracowaniu śpiewów pasyjnych pochodzących z wyżej wymienionych źródeł, polega na zestawieniu typowych zwrotów melodycznych kształtujących przebieg melodyczny danej pasji, jak również wszystkich możliwych wariantów. Jest to w zasadzie metoda porównawcza, jaką zastosowali benedyktyni z Solesmes w swoich badaniach nad rękopisami chorałowymi w celu ustalenia tak zwanych wzorcowych melodii gregoriańskich. Według tej metody każdy zwrot melodyczny ma swoją tablicę synoptyczną utworzoną przez zestawienie poszczególnych wariantów podobnych lub różniących się od siebie⁴¹. Aby jednak trafniej zinterpretować każdy wariant,

³⁹Zwrócił na nie uwagę piszącemu ks. dr W. Danielski z KUL, któremu dziękuję.

⁴⁰B. Stäblein, dz. cyt., 886-898; P. Wagner, dz. cyt. s. 243 nn; D. Johner, dz. cyt. s. 261 nn.

⁴¹G. M. Suñol, *Introduction a la Paleographie Musicale Gregorienne*, Paris 1935 s. 413-415. Por. W. Poźniak, dz. cyt.; K. Bárdos, dz. cyt. oraz I. Pawlak, *Śpiewy Alleluja zawarte w graduale Macieja Drzewickiego z 1536 r. i ich znaczenie dla określenia tradycji chorałowej przyjętej w katedrze gnieźnieńskiej w pierwszej poł. XVI w.* Lublin 1976 s. 133 n.

a także chcąc znaleźć źródło wpływu na taką a nie inną strukturę danego wariantu, poszczególne zwroty melodyczne zostały dodatkowo poddane analizie w odniesieniu do tekstu czy akcentu słownego. Odwołałem się przy tym do zasad estetyki chorału w związku z tekstem, a także do formuł melodycznych związanych z tekstem czy akcentem słownym, przedstawionych przez D. Johnera⁴². Tak szczegółowa analiza zwrotów melodycznych pomogła również w opracowaniu śpiewów pasyjnych w odniesieniu do tekstu polskiego.

3. Ogólne wnioski dotyczące śpiewu pasyjnego w Polsce w XV i XVI w.

Na podstawie przeprowadzonych badań można stwierdzić, że śpiew pasyjny w Polsce w XV i XVI w. reprezentuje najstarszą tradycję śpiewu gregoriańskiego, uprzedzając tzw. pseudoreformę potrydencką. Przebieg melodyczny w pasjach badanych źródeł jest w dużej mierze podobny do śpiewów pasyjnych tzw. wydania watykańskiego, które ukazało się po Motu Proprio Piusa X z 1903 r. i zawiera „tradycyjny” chorał gregoriański. Badane pasje mają w zasadzie jednolity przebieg melodyczny nie pozbawiony jednak wyjątków przez zastosowanie wariantów w przypadku poszczególnych zwrotów melodycznych. Zwroty te są ściśle związane z interpunkcją tekstu i w zasadzie *flexa* odpowiada przecinkowi, średnikowi czy dwukropkowi *metrum*, kropce *punctum*. Do tego dochodzą jeszcze zwroty inicjalne i kadencyjne, przy czym te ostatnie są zróżnicowane w zależności od roli wykonawcy. Należy zaznaczyć, że nie zawsze zwroty melodyczne pokrywają się z właściwą sobie interpunkcją tekstu, np. przecinek bywa czasem wyrażony przez *metrum*, a dwukropek ma melodyczną postać *punctum*. Bywa też, że zastosowane zostały zmiany melodyczne, gdy tymczasem w tekście pominięto znaki interpunkcyjne⁴³. Daje się zauważyć pewną prawidłowość przebiegu melodii związaną z deklamacyjnym traktowaniem tekstu. Chorałowe melodie często swoją płaszczyznę dźwiękową uzależniają od akcentu słownego. Nuta związana z akcentem słownym bywa często wyższa od nuty związanej z sylabą poprzednią czy następną⁴⁴. Ponieważ ton pasyjny zawiera pewne cechy tonu psalmowego, dlatego też niejednokrotnie inne elementy, poza akcentem słownym, mają silniejszy wpływ na przebieg melodii, np. przy *initium* ma nieraz miejsce zwyczajne wyliczenie sylab bez względu na akcent słowny⁴⁵. Należy też uwzględnić specyfikę liturgicznego recytatywu, w którym poszczególne zwroty melodyczne mogły ulegać zmianie niezależnie od akcentu słownego. Według dawnych traktatów teoretycznych długa sylaba zostaje często skrócona w przebiegu melodycznym, tzn. zaopatrzona w jeden tylko dźwięk, podczas gdy krótka sylaba zostaje melodycznie wydłużona za pomocą kilku dźwięków (*Santgalleńskie Instituta*)⁴⁶. W przypadku wyrazów hebrajskich czy jednosylabowych wyrazów łacińskich tekst jest często traktowany inaczej, stosuje się tu czasem odrębne zasady akcentu słownego, co oczywiście nie pozostaje bez wpływu na kształtowanie się melodii⁴⁷.

⁴²D. Johner, *Wort und Ton in Choral*, Leipzig 1953.

⁴³por. W. Poźniak, dz. cyt. s. 41, 57, 76.

⁴⁴D. Johner, dz. cyt. s. 13, a także *Grosse Choralschule*, Regensburg 1937 s. 193 n.

⁴⁵D. Johner, *Wort und Ton in Choral*, s. 17.

⁴⁶P. Wagner, dz. cyt. s. 272; W. Gieburowski, *Chorał gregoriański w Polsce od XV do XVII w.*, Poznań 1922 s. 93.

⁴⁷D. Johner, dz. cyt. s. 21-23.

Spośród wszystkich badanych pasji jedynie pasja WR ma przebieg melodyczny o charakterze bardziej recytatywnym, ze zwrotami melodycznymi o prostej budowie i z bardzo małą ilością wariantów. Pasja ta charakteryzuje się recytatywem na dłuższej przestrzeni, nie uwzględniającym melodycznej *flexy*, a w roli Chrystusa, melodycznego *metrum*. Wszystkie inne pasje mają przebieg melodyczny o charakterze ozdobnym z melizmatycznie rozbudowanymi zwrotami melodycznymi. Pasje BERN I, III, WIEL, ŻAG, ŚR cechuje w partii Ewangelisty dłuższy recytatyw, często nie uwzględniający przecinków występujących w tekście. Do pasji zawierających większą ilość wariantów należą pasje WIEL i BERN III. Pasje o bardziej jednolitym przebiegu melodycznym to przede wszystkim wspomniana już pasja WR, a także pasje ŚR i BERN I.

4. Diecezjalna i zakonna tradycja śpiewu pasyjnego

Na podstawie szczegółowych badań w oparciu o analizę porównawczą wszystkich dostępnych zwrotów melodycznych i wariantów można dostrzec istnienie dwóch odrębnych tradycji w śpiewie pasji chorałowej w Polsce: diecezjalnej i zakonnej. Tradycję diecezjalną przekazują rękopisy wawelskie, a także rękopisy ze Środy Śląskiej i z Żagania. Istnieje wyraźny związek między pasjami tych źródeł, o którym świadczą identyczne rejestry głosowe poszczególnych ról, ozdobny charakter przebiegu melodycznego i zastosowanie podobnych czy wręcz identycznych zwrotów melodycznych. Podobieństwo pasji kanoników z Żagania w stosunku do pasji wawelskich wynika być może stąd, że liturgia kanoników regularnych posiadając pewne odrębne tradycje, była zasadniczo zgodna z liturgią diecezjalną⁴⁸. Pasje tzw. bernardyńskie reprezentują tradycję zakonną śpiewu pasyjnego, na którą wskazuje podobny przebieg melodyczny, zwłaszcza zbieżność odchyień tekstowych czy określonych zwrotów melodycznych, a także duże podobieństwo w melodiach *Eli*. Należy przy tym zaznaczyć, że spośród tych pasji wyróżnia się zdecydowanie pasja BERN III jako pasja najbardziej ozdobna w przebiegu melodycznym ze wszystkich badanych pasji, z bardzo bogatymi melizmatami.

Wyjątkowy charakter ma pasja WR, różniąca się zdecydowanie od wszystkich pozostałych pasji. O jej specyfice decydują: charakter recytacyjny przebiegu melodycznego, zastosowanie rejestru *d*¹ dla roli Ewangelisty, zupełne pominięcie niektórych zwrotów melodycznych i prosta budowa interwałowa pozostałych zwrotów, pozbawienie melodii *Eli* melizmatów, a nadanie jej charakteru prostej recytacji oraz bardzo mała ilość wariantów w całym przebiegu melodycznym.

5. Zagadnienie proveniencji źródeł

Materiał porównawczy, którym dysponowałem jako aktualnie dostępnym, jest w przypadku źródeł obcych zbyt fragmentaryczny, aby można było wyciągnąć wiążące wnioski. Na podstawie analizy można stwierdzić pewne podobieństwo w przebiegu melodycznym badanych pasji polskich w stosunku do wersji melodycznej pasji z Pragi z 1423 r., a także częściowo w odniesieniu do niektórych pasji niemieckich czy włoskich. Są to głównie pasje z Indersdorf (XV w.),

⁴⁸W. Schenk, *W jaki sposób można ustalić czas powstania oraz miejsce pochodzenia i używania śląskich rękopisów liturgicznych*, *Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne* 21/1970/s. 41.

z Tegernsee (1497 r.) z Zwickau (XVI w.) oraz z St. Florian (XV w.), a także pasja franciszkanów włoskich z XIV w. Wyróżniająca się swym charakterem recytatywnym pasja WR ma pewne elementy wspólne z pasjami z Salisbury i Toledo. Melodie *Eli*, zwłaszcza w przypadku pasji bernardyńskich, są częściowo zbliżone do wersji melodycznej pasji niemieckiej z Karlsruhe (XV w.) czy też pasji węgierskich z XV w.

Pewne podobieństwa czy identyczności w przebiegu melodycznym badanych pasji polskich w odniesieniu do wersji będących w użyciu w innych krajach europejskich wskazywałyby na związek z wpływem liturgicznym silnych ośrodków zachodnich, z których prawdopodobnie poprzez tereny dzisiejszej Austrii i Bawarii przybyły do Polski najstarsze księgi liturgiczne⁴⁹. Wspólne elementy pasji WR z pasją z Toledo wskazywałyby na istnienie jeszcze innych wpływów, w tym być może śpiewów mozarabskich. Można również dostrzec wyraźnie odrębności w przebiegu melodycznym badanych pasji polskich porównując je ze śpiewami obcymi. Źródłem tych odrębności może być z jednej strony odrębna proveniencja archetypów, z których czerpano repertuar, z drugiej zaś strony polska tradycja chorałowa⁵⁰.

WNIOSKI

Nieznane dotąd źródła pasji chorałowej pozwoliły przesunąć wstecz datę najstarszego zapisu pasyjnego w Polsce o blisko 40 lat, gdyż przynajmniej trzy z badanych rękopisów pochodzą z okresu wcześniejszego od dotychczas uważanego za najstarsze źródło pasyjne w Polsce, tzw. *Kancjonatu Gosławskiego* z 1489 r.⁵¹. Podając propozycję śpiewu pasyjnego w odnowionej liturgii do tekstu w języku polskim, posłużyłem się aktualnie najstarszą wersją melodyczną pasji chorałowej pochodzącą z *Cantionale Cracoviense* (z Wieliczki) z lat 1447-1456 oraz ukazałem fragmenty pasji w wersji najbardziej ozdobnej melodycznie pasji bernardynów krakowskich z XVI w., a także w wersji najbardziej prostej, o charakterze recytacyjnym pasji wrocławskiej z XV w.⁵².

Melodie badanych pasji polskich w swoich typowych zwrotach kształtujących przebieg melodyczny wykazują duże podobieństwo do rzymskiego tonu pasyjnego, który był w Europie szczególnie rozpowszechniony. Jednakże każda z pasji wyróżnia się bogactwem wariantów wskazujących na niewątpliwą odrębność i własny koloryt melodyczny. Przeprowadzone badania pozwoliły również dostrzec wpływy psalmodii w śpiewie pasyjnym, np. istnieje wyraźne podobieństwo wariantu *metrum* i zwrotu *punctum* w roli Chrystusa do mediantry i wariantu *terminatio* z psalmowego *tonus peregrinus*. Ponadto przebieg melodyczny ewangelii popasyjnych w wersji BERN III stanowi dosłowny cytat

⁴⁹Z. Jachimecki, *Historia muzyki polskiej*, Warszawa 1920 s. 1 n. por. także J. Pikulik, *Śpiewy allelujacyjne na niedziele po Zestaniu Ducha św. jako kryterium ustalenia proveniencji polskich rękopisów muzycznych*, w: *W kierunku chrześcijańskiej kultury*, red. B. Bejze, Warszawa 1978 s. 692.

⁵⁰T. Maciejewski, *Kyrieale w Polsce do XVII w. Katalog śpiewów mszalnych*, Seria I *Silva Medii et Recentioros Aevi*, Warszawa 1976 s. 6.; W. Poźniak, dz. cyt. s. 87 n.; W. Gieburowski, dz. cyt. s. 60. 68.

⁵¹H. Feicht, *Muzyka liturgiczna w polskim średniowieczu, Musica Medii Aevi I*, red. J. Morawski, Kraków 1965 s. 27; W. Poźniak, dz. cyt. s. 89-90.

⁵²T. Maciejewski, dz. cyt. s. 6.

zaczepnięty z *initium*, *metrum* i *terminatio* I tonu psalmowego. Nie znamy jeszcze wszystkich praw rządzących monodią liturgiczną, dlatego też zbadanie wszystkich mechanizmów powstania danej wersji melodycznej z jej odmianami wariantowymi natrafia na dużą trudność, potęguje się ona przy adaptacji danej melodii do tekstu w języku polskim. Chcąc zachować czytelność tekstu, trzeba czasem zrezygnować z bogatych ornamentów melodycznych, co może w przypadku proponowanych melodii stanowić pewne zubożenie wersji oryginalnej.

1. Wprowadzenie do aneksów

Aneks I zawiera zwroty melodyczne typowe, to znaczy takie, które występują w danej pasji najczęściej i kształtują jej przebieg melodyczny. Katalogi dotyczą trzech odrębnych ról: Ewangelisty, Chrystusa i Turby (w aneksach zastosowano skróty: E, CH, T) oraz obejmują melodie *Eli* i ewangelie popasyjne. Na pierwszym miejscu zostały przedstawione typowe zwroty melodyczne pasji z Wieliczki, jako najstarszego źródła pasyjnego, następnie w sposób synoptyczny zaznaczono odchylenia w innych pasjach. Brak wpisanego zwrotu oznacza, że jest on taki sam jak w pasji WIEL. Wariant na dopisanym poniżej systemie oznacza drugi zwrot typowy w danej pasji, występujący tak samo często jak zwrot pierwszy.

Aneks II zawiera propozycje śpiewów pasyjnych z zastosowaniem do odnowionej liturgii w języku ojczystym. Najpierw ukazana jest cała wersja krótsza pasji według świętego Mateusza, czytana w Niedzielę Palmową Roku A. Tekst pasji został zaadaptowany do wersji melodycznej najstarszej znanej pasji w Polsce — pasji z Wieliczki. Przy adaptacji zostały z konieczności wprowadzone pewne zmiany melodyczne związane z akcentem wyrazowym w języku polskim. Dlatego też uległy rozbiciu niektóre grupy dźwiękowe, zwłaszcza neumy w zwrocie melodycznym *conclusio* przed Turbą. Wszystkie inne warianty melodyczne zostały celowo zachowane w oryginalnej wersji.

Dalsza część aneksu II to propozycje śpiewów pasyjnych według wersji pasji wrocławskiej (recytowanej) i bernardyńskiej (melizmatycznej). Zostały tu zastosowane początkowe fragmenty tekstu pasji według św. Marka i św. Łukasza w wersji krótszej Roku B i C. W tych krótkich fragmentach melodii posłużono się jedynie zwrotami typowymi, według tablic zwrotów melodycznych związanych z interpunkcją tekstu, a ukazanych w aneksie I. Można w podobny sposób zastosować typowe zwroty melodyczne w dalszej części tekstu pasyjnego, przy czym o ile to możliwe, należy uzgodnić formuły melodyczne z akcentem wyrazowym tekstu polskiego.

2. Zasady korzystania z aneksów

Nawias kwadratowy oznacza brak określonego zwrotu melodycznego w danej pasji. Użycie nawiasu okrągłego w przypadku zwrotów typowych wskazuje na dodanie niektórych nut lub ich opuszczenie. Zapis nut ujętych klamrą oznacza, że występują one tylko alternatywnie, a nigdy razem. Bemol umieszczony nad nutą, bez nawiasu, oznacza, że był on wpisywany albo przy kluczu, albo przy nucie. Bemol umieszczony nad nutą w nawiasie okrągłym oznacza, że nie zawsze był on wpisywany w przypadku danego zwrotu melodycznego. Bemol umieszczony nad nutą w nawiasie kwadratowym stanowi odautorską interpretację wykonawczą.

Aneks I

EWANGELISTA

EXORDIUM

WIEL, ŚR, KR, GOSK, ŻAG BERN I (MŁk) BERN II WR
 BERN I (Mł), BERN II

INITIUM FLEKSA METRUM PUNCTUM CONCLUSIO PRZED CH. CONCLUSIO PRZED T. TERMINATIO

WIEL
8

ŚR
8

KR
8

GOSK
8

WR
8

ŻAG
8

BERN I
8

II
8

III
8

CHRYSTUS

	INITIUM	FLEXA	METRUM I	METRUM II	PUNCTUM	INTERROG.	CONCLUSIO
WIEL							
ŚR					[]		
KR							
GOSI							
WR					[]		
ŻAG					[]		
BERN							
I							
II							
III							

TURBA

	INITIUM	FLEXA	METRUM	INTERROGATIO	PUNCTUM
WIEL					
ŚR					
KR					
GOSL					
WR					
ŻAG					
BERN I					
II					
III					

MELODIE ELI

WEDŁUG

MATEUSZA I MARKA [♯]

WIEL GOSŁ

ÈR

KR

WR

ŻAG

BERN I

II

III

E ————— li la-ma sa — ba-ctha-ni hoc est

WIEL GOSK De-us me ————— us ut quid de ————— re - qui-sti me

ŚR

KR

WR

ŻAG

BERN I

II

III

Detailed description: This is a musical score for a choral piece. It consists of eight staves. The top staff is for the vocal part, labeled 'WIEL GOSK'. It contains the lyrics 'De-us me ————— us ut quid de ————— re - qui-sti me'. The melody is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). There are two measures shown, separated by a vertical bar line. Above the first measure, there is a bracket with a flat symbol [b] over a group of notes. Above the second measure, there is another bracket with a flat symbol [b] over a group of notes. Below the vocal staff are seven staves for instruments: 'ŚR', 'KR', 'WR', 'ŻAG', 'BERN I', 'II', and 'III'. The 'BERN I' staff has a '1' below it. The 'III' staff has a flat symbol (b) above it in the first measure and another flat symbol (b) above it in the second measure. The other instrument staves are mostly empty, with some notes in the 'WR' and 'III' staves.

WIEL
8 He-lo ————— i la-ma sa-ba-cthani Quod est in-ter pre — ta-tum

ŚR
8

KR
GOSŁ
8

WR
8

ŻAG
8 He ————— lo-i

BERN
I
8 He-lo —————

II
8

III
8 He ————— lo-i

Detailed description: This is a page of a musical score for a choral work. It features eight staves, each representing a different voice part. The parts are labeled on the left: WIEL, ŚR, KR GOSŁ, WR, ŻAG, BERN I, II, and III. The music is written in a single system with three measures. The first measure contains the lyrics 'He-lo' followed by a long horizontal line indicating a sustained note. The second measure contains 'i la-ma sa-ba-cthani' and the third measure contains 'Quod est in-ter pre — ta-tum'. The lyrics for the lower parts (ŻAG, BERN I, II, III) are 'He-lo-i', 'He-lo', and 'He-lo-i' respectively. The score includes various musical notations such as treble clefs, a common time signature (C), and dynamic markings like 'b' (piano) and '8' (piano). There are also some bracketed markings above the notes in the upper parts.

WIEL De - us me us ut quid de - re li qui sti - me

ŚR

KR GOST

WR

ŻAG

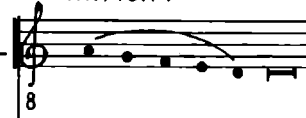
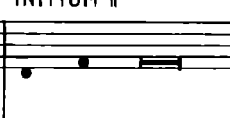


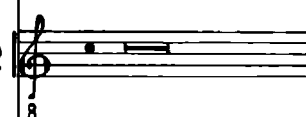

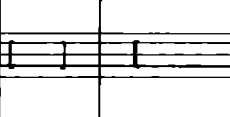


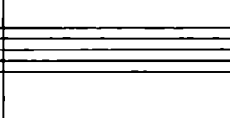

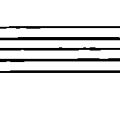
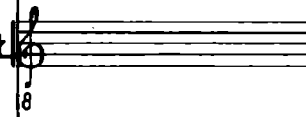
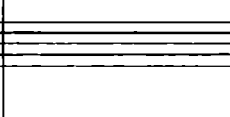

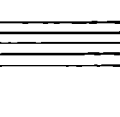

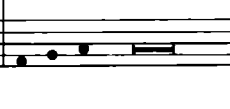
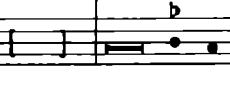

BERN I

II

III

Detailed description: This is a musical score for a choral piece. It consists of eight staves. The top staff is for the vocal part 'WIEL' and includes the lyrics 'De - us me us ut quid de - re li qui sti - me'. The lyrics are split across two measures. The first measure contains 'De - us me' followed by a long horizontal line, then 'us'. The second measure contains 'ut quid de - re' followed by another long horizontal line, then 'li qui sti - me'. Above the first measure of the 'WIEL' staff, there is a bracket labeled '[b]' spanning the notes. Above the second measure, there is another bracket labeled '[b]'. Below the 'WIEL' staff, there are seven more staves for other vocal parts: 'ŚR', 'KR GOST', 'WR', 'ŻAG', 'BERN I', 'II', and 'III'. The 'WIEL' staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The other staves have various clefs and some have accidentals (flats) above them. The 'WIEL' staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The other staves have various clefs and some have accidentals (flats) above them. The 'WIEL' staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The other staves have various clefs and some have accidentals (flats) above them.

EWANGELIE POPASYJNE

	INITIUM I	INITIUM II	FLEXA	METRUM I
WIEL				
ŚR				
KRI				
GOSŁ				
BERN III				

	METRUM II	PUNCTUM	TERMINATIO
WIEL			
ŚR			
KR			
GOSŁ			
BERN III			

Aneks II

PASJA WEDŁUG ŚW MATEUSZA

W WERSJI MELODII PASJI Z WIELICZKI

E

8 MĘ - KA PANA NASZEGO JEZU-SA CHRYS-TU - SA WEDŁUG ŚWIĘTEGO

8 MA - TE - U - SZA, JE ZU - SA STAWIONO PRZED NA - MIE - STNI-KIEM.

T

8 NA - MIES-TNIK ZA - DAŁ MU PY - TA - NIE CZY TY JES - TES KRÓ - LEM

E [b]

8 ŻY - DO — WSKIM? JE - ZUS OD — PO — WIE — DZIAŁ :

CH E

8 TAK JA NIM JE - STEM, A GDY GO OSKARŻYLI KAPŁANI I STAR-SI

8 NIC NIE OD PO WIA DAŁ. WTE DY GO ZA - PY TAŁ PI - ŁAT:

8 NIE SŁY-SZYSZ JAK WIE-LE ZE-ZNA-JA, PRZE-CIW-KO TO — BIE?

8 ON JE-DNAK NIE ODPOWIADAŁ MU NA ŻADNE PY-TA-NIE, TAK ŻE

8 NAMIESTNIK BARDZO SIĘ DZI WIŁ. A BYŁ ZWY-CZAJ, ŻE

8 NA KAŻDE ŚWIĘTO NAMIESTNIK UWALNIAŁ JE - ONE - GO WIĘZ-NIA,

8 KTÓ-RE GO CHCIE-LI. TRZY-MA - NO ZAŚ WTEDY ZNACZNEGO

8 WIĘZ-NIA I MIE-NIEM BA - RA BASZ, GDY SIĘ WIĘC ZE

8 -BRA - LI SPY - TAŁ ICH PI ŁAT: KTÓ - RE - GO CHCĘCIE,

8 ŻEBYM WAM U - WOL - NIŁ BA RA - BA - SZA CZY JEZUSA

ZWANE-GO ME - SJA - SZEM? WIE - DZIAŁ BOWIEM ŻE PRZEZ ZAWIŚĆ

GO WY DA LI A GDY ON ODBYWAŁ PRZEWÓD SA-DO-WY

ZO NA JEGO PRZY-SŁA - ŁA MU O STRZE-ŻE NIE:

NIE MIEJ NIC DO CZY-NIE - NIA Z TYM SPRA - WIE DLI WYM,

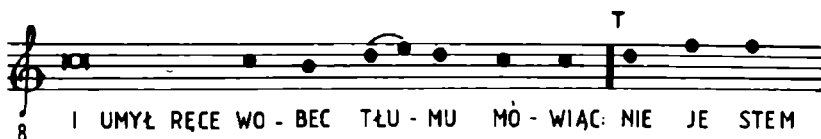
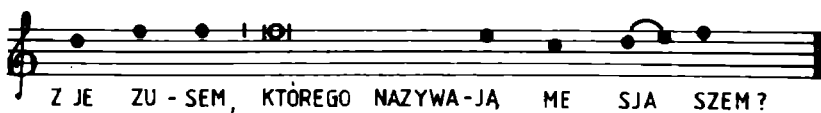
BO: DZI - SIAJ WE ŚNIE WIELE NACIERPIAŁAM SIĘ Z JE - GO

PO WO DU TYM - CZA - SEM ARCYKAPŁA-NI I STAR-SI,

NAMÓWILI TŁU - MY, ŻEBY PROSIŁY O BA RA BA SZA,

A DOMAGAŁY SIĘ ŚMIERCI JE ZU - SA PY TAŁ ICH

NA - MIES - TNIK: KTO - RE GO Z TYCH DWÓCH CHCE - CIE, ŻE -



WINNY KRWI TEGO SPRA-WIE-DLI WE-GO, WA-SZA TO RZECZ.

A CA ŁY LUD ZA-WO ŁAŁ: KREW JE GO NA NAS

I NA DZIE-CI NA-SZE. WÓW-CZAS UWOLNIŁ IM BA-RA-

-BA-SZA, A JE ZU SA KAZAŁ U BI CZO-WAĆ I

WY-DAŁ NA UKRZY-ZO-WA-NIE. WTE-DY ŻOŁNIERZE ZABRALI

JEZUSA Z SO BĄ DO PRE-TO-RIUM I ZGROMADZILI KOŁO

NIEGO CAŁĄ KO-HOR TE, RO ZE BRALI GO Z JE-GO SZAT

I NARZUCILI NA NIEGO PŁASZCZ SZKAR-ŁAT-NY U-PLÓTŁ-SZY

WIENIEC Z CIERNIA, WŁOZYLI MU NA GŁO-WĘ, A DO

8 PRAWEJ REKI DA LI MU TRZCI-NĘ, POTEM PRZYKŁĘKLI PRZED

8 NIM I SZYDZI-LI Z NIE-GO MÓ-WIĄC WI TAJ KRÓ-LU

8 ŻY-DOW-SKI PRZY TYM PLULI NA NIE-GO, BRA LI

8 TRZCI-NĘ I BILI GO PO GŁÓ-WIE A GDY GO WY-SZY-

8 -DZI LI, ZDJĘ-LI Z NIE-GO PŁASZCZ, WŁOŻYLI NA NIEGO WŁASNE

8 JEGO SZA-TY I OD-PROWADZILI GO NA U-KRZY-ZO-WA-NIE.

8 WY-CHO-DZĄC SPOTKALI PEWNEGO CZŁOWIEKA Z CYRENY IMIE-

8 -NIEM SZY-MON, JE GO PRZY-MU SI LI ŻEBY NIÓSŁ KRZYŻ

8 JE-GO. GDY PRZYSZLI NA MIEJSCE ZWA-NE GOL-GO-TA,

8 TO ZNA-CZY MIEJ-SCE CZASZKI, DA LI MU PIĆ WI NO,

8 ZAPRAWIONE GO - RY - CZA, SKOSZTO WAŁ ALE NIE CHCIAŁ

8 PIĆ. GDY GO U KRZY-ŻO - WA - LI, ROZDZIELILI MIĘDZY

8 SIEBIE JEGO SZA TY, RZUCAJĄC O NIE ŁO - SY. I SIE-

8 -DZĄC TAM GO PIL - NO WA - LI A NAD GŁOWĄ JEGO UMIĘSILI

8 NA PIS Z PODA-NIEM JE GO WI NY: TO JEST JEZUS,

8 KRÓL ŻY - DO - WSKI, WTE - DY TEŻ UKRZYŻOWANO Z NIM DWÓCH

8 ZŁO - CZYŃ - CÓW, JED - NE - GO PO PRA-WEJ, DRUGIEGO PO

8 LE.- WEJ STRO-NIE. CI ZAŚ KTÓRZY PRZECHODZILI O BOK,

8 PRZE-KLI - NALI GO I POTRZA-SA-LI GŁO - WA MI MÓ - WIĄC:

T
8 TY KTO - RY BURZYSZ PRZY-BY - TEK I W TRZECH DNIACH GO

8 OD BU - DO WU - JESZ, O CAL SAM SIE - BIE; JES LI

E
8 JES - TES SY - NEM BO - ŻYM ZEJDŹ Z KRZYŻA. PO DOB NIE

8 ARCYKAPŁANI Z UCZONYMI W PIŚMIE I STARSZY-MI, SZY

T
8 -DZĄC PO WTA - RZA - LI IN - NYCH O CA LAŁ, SIE BIE

8 NIE MO ŻE O CA - LIĆ. JEST KRO - LEM I ZRA - E LA,

8 NIECHŻE TE-RAZ ZEJDZIE Z KRZY-ŻA, A UWIE RZY MY

8 W NIE - GO. ZA U FAŁ BO - GU, NIECHŻE GO TERAZ WYBA-WI



8 JE ŚLI GO MI ŁU JE. PRZE-CIEŻ POWIE-DZIAŁ: JES - TEM



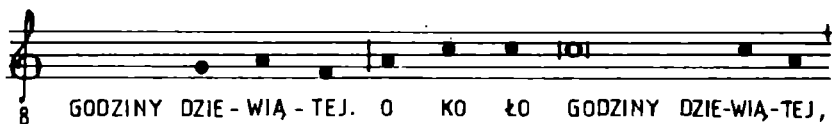
8 SY - NEM BO - ŻYM TAK SA - MO LŻYLI GO I ZŁO - CZYŃ -



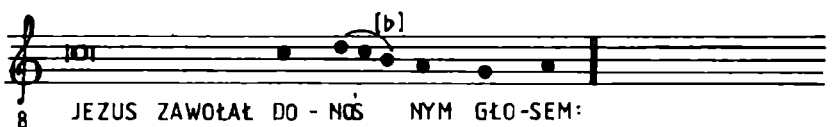
8 -CY, KTORZY BYLI Z NIM U-KRZY-ŻO - WA NI. OD GO - DZI -



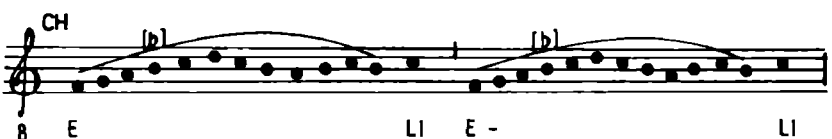
8 -NY SZÓS - TEJ MROK OGARNAŁ CA ŁĄ ZIE - MIE, AŻ DO



8 GODZINY DZIE - WIĄ - TEJ. O KO ŁO GODZINY DZIE - WIĄ - TEJ,



8 JEZUS ZAWOŁAŁ DO - NÓŚ NYM GŁO - SEM:



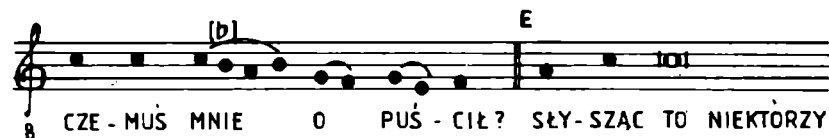
8 E LI E - LI



8 LA MA SA BACH - THA NI. TO ZNA - CZY



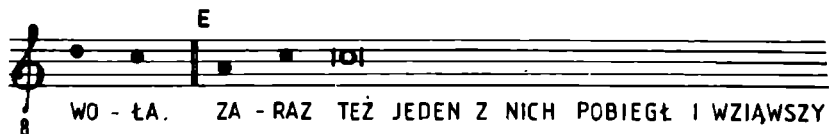
8 BO - ŻE MÓJ BO - ŻE MÓJ



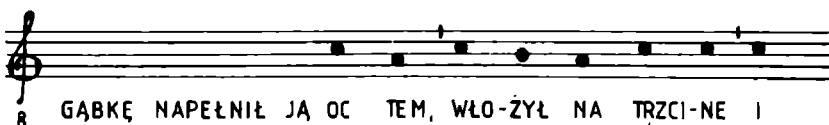
CZE - MUŚ MNIE O PUŚ - CIĘ? SŁY - SZĄC TO NIEKTÓRZY



ZE STOJA - CYCH TAM MÓ WI LI: ON E LI A SZA



WO - ŁA. ZA - RAZ TEŻ JEDEN Z NICH POBIEGŁ I WZIAWSZY



GABKĘ NAPEŁNIŁ JĄ OC TEM, WŁO - ŻYŁ NA TRZCI - NE I



DA WĄŁ MU PIĆ, LECZ IN NI MÓ WI LI PO CZE -



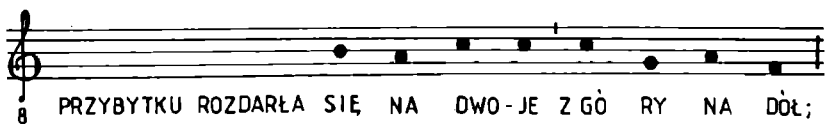
-KAJ! ZOBACZYMY CZY PRZYJ - DZIE EL - IASZ, A BY GO WY -



-BA WIĆ. A JE ZUS RAZ JESZCZE ZAWOŁAŁ DONOŚNYM



GŁO - SEM I WY - ZIO - NAŁ DU - CHA. A O TO ZASKONA



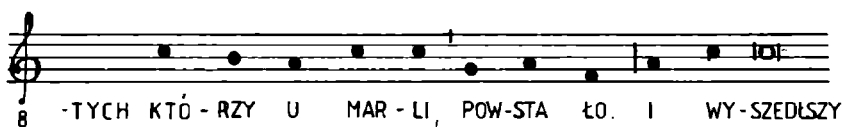
PRZYBYTKU ROZDARŁA SIĘ NA DWO - JE Z GÓ RY NA DÓŁ;



8 ZIE - MIA ZADRZA - ŁA I SKAŁY ZA - CZE ły PE ę KAC



8 GRO - BY SIĘ O TWO - RZY - ŁY I WIE - LE CIAŁ ŚWIĘ



8 - TYCH KTO - RZY U MAR - LI, POW - STA ło. I WY - SZEDŁSZY



8 Z GROBÓW PO JEGO ZMARTWYCH - WSTA - NIU, WE - SZLI DO MIASTA



8 ŚWIĘTEGO I UKA - ZA LI SIĘ WIE - LU. SET - NIK ZAŚ I JEGO



8 LU - DZIE, KTÓRZY ODBYWALI STRAŻ PRZY JE ZU - SIE, WIDZĄC



8 TRZĘSIENIE ZIEMI I TO CO SIĘ DZIA - ło, ZŁĘKLI SIĘ BAR DZO



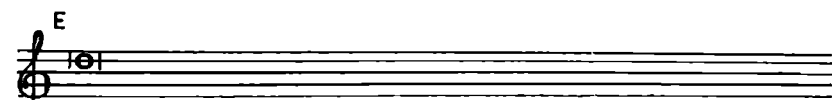
8 I MÓ - WI - LI PRAWDZI - WIE TEN BYŁ SY NEM BO ŻYM

FRAGMENT PASJI

WEDŁUG ŚW. MARKA [15,1-5]

W WERSJI MEL. PASJI WROCŁAWSKIEJ XVw

E



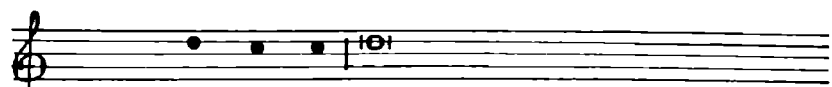
8 MEKA PANA NASZEGO JEZUSA CHRYSZTUSA WEDŁUG ŚWIĘTEGO



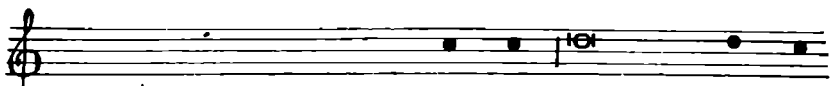
8 MAR - KA. WCZESNYM RANKIEM ARCYKAPŁANI WRAZ ZE STAR -



8 -SZYMI I UCZONYMI W PIŚ - MIE I CAŁA WYSOKA RADA



8 POWZIĘLI UCH - WA - ŁĘ KAZALI JEZUSA ZWIĄZANEGO ODPRO -

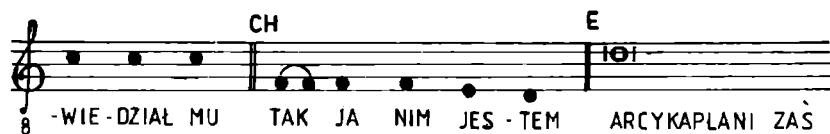


8 WADZIĆ I WYDALI GO PIŁA - TO WI PIŁAT GO ZA PY -

T E



8 TAŁ CZY TY JESTEŚ KRÓ - LEM ZY - DO - WSKIM? OD PO



CH E

8 -WIE-DZIAŁ MU TAK JA NIM JES-TEM ARCYKAPLANI ZAŚ



8 OSKARZYLI GO O WIELE RZE-CZY. PIŁAT PONOWNIE GO ZA-



T

8 -PY TAŁ NIC NIE OD PO WIA DASZ? ZWAŻ O



E

8 JAKIE RZECZY CIĘ OSKAR-ZA JA. LECZ JEZUS NIC JUŻ



8 NIE ODPOWIE-DZIAŁ, TAK ŻE PIŁAT SIĘ DZI WIŁ.

FRAGMENT PASJI

WEDŁUG ŚW ŁUKASZA [23,1-7]

W WERSJI MEL.PASJI BERNARDYŃSKIEJ XVIw

E

8 MĘ - KA PANA NASZEGO JEZU-SA CHRYS-TU SA

8 WEDŁUG ŚWIĘTEGO ŁU KA SZA. STARSI LUDU, ARCYKAPŁANI

8 I UCZENI W PIŚMIE PO-WSTA - LI I POPROWADZILI JEZUSA PRZED

8 PI ŁA TA. TAM ZACZE-LI GO OS KAR ZĄC

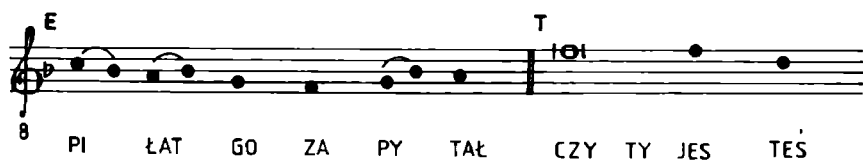
T

8 STWIĘRDZILIŚMY, ŻE TEN CZŁOWIEK PODBURZA NASZ NA RÓD,

8 ŻE ODWODZI OD PŁACENIA PODATKOW CE ZA RO WI



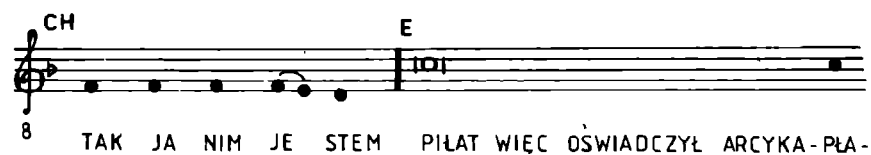
I ŻE SIEBIE PODAJE ZA ME-SJA SZA KRÓ LA



PI ŁAT GO ZA PY TAŁ CZY TY JES TES



KRÓ-LEM ŻY DOW SKIM? JE ZUS MU OD-PO WIE-DZIAŁ:



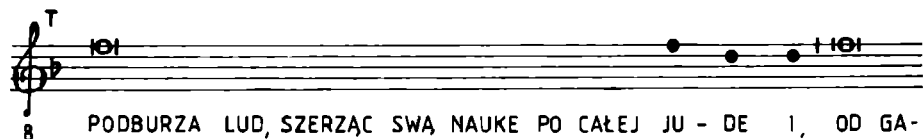
TAK JA NIM JE STEM PIŁAT WIEC OŚWIADCZYŁ ARCYKA-PLA-



-NOM I TŁU-MOM: NIE ZNAJDUJĘ ŻADNEJ WINY W TYM



CZŁO-WIE KU. LECZ ONI NASTA-WA LI I MÓ WI LI



PODBURZA LUD, SZERZĄC SWĄ NAUKĘ PO CAŁEJ JU-DE I, OD GA-

8 -LILEI, GDZIE ROZ-PO-CZAŁ AŻ DO TĄD. GDY PIŁAT TO U -

8 -SŁY-SZAŁ, ZAPYTAŁ, CZY CZŁOWIEK TEN JEST GA-LI LEJ - CZY -

8 -KIEM. A GDY SIĘ UPEWNIŁ, ŻE JEST SPOD WŁADZY HE-RO DA,

8 ODESŁAŁ GO DO HE RO DA, KTÓRY W TYCH DNIACH

8 RÓWNIEŻ PRZEBYWAŁ W JE RO ZO LI MIE

DIE CHORALPASSION IN DER ERNEUERTEN LITURGIE

Zusammenfassung

Jahrhunderte lang gehörte die einstimmige lateinische Passion zu der lebendigen liturgischen Tradition der katholischen Kirche. Obwohl die Einführung der Muttersprache in die Liturgie eine Abschwächung des gregorianischen Chorals veranlasste, kann man gegenwärtig ein neues Interesse für die Choralkompositionen, welche eine Schatzkammer der Kirche sind, beobachten. In dem Artikel wird ein Vorschlag der Anwendung des gregorianischen Gesangs in der feierlichen Celebration der Passion in der erneuerten Liturgie unterbreitet. Der Passionstext in der polnischen Übersetzung wurde zu den ältesten uns bekannten Passions — Überweisungen in Polen aus XV und XVI Jahrhundert adaptiert. In der Einleitung wird die allgemeine Charakteristik der Choralpassion, ihrer Genesis, Ausführungspraktik und ein Überblick über den Passionsgesang in Polen nach den ältesten Quellen aus der Handschriftensammlungen in Kraków und Wrocław dargestellt.