

Ks. Andrzej Zarzycki¹

Msze w języku polskim oparte na motywach znanych pieśni kościelnych opracowane przez Stefana Stuligrosza

Wstęp

Sobór Watykański II (1962-1965) był przełomowym wydarzeniem w życiu całego Kościoła. Jego zasadniczym celem było dostosowanie doktryny wiary do czasów współczesnych (*aggiornamento*). Spośród dokumentów wypracowanych przez ojców soborowych pierwszym i jednym z najważniejszych była konstytucja *Sacrosanctum concilium* dotycząca świętej liturgii, dokonując radykalnej jej reformy. Fakt wejścia w życie tego niezwykle ważnego dokumentu stał się warunkiem rozpoczęcia długodystansowego procesu przeobrażania dotychczasowej mentalności duchowieństwa i wiernych świeckich w dziedzinie liturgii. Jednym z kluczowych obszarów okazała się być muzyka, która według myśli soborowej stanowi już nie tylko ozdobę świętych obrzędów, ale ich integralną część. Nie ma być jedynie sztuką uprawianą samą dla siebie, ale ma służyć liturgii i w ten sposób upatrywać źródła swej największej godności². Możliwość posługiwania się w liturgii językami narodowymi oraz wprowadzenie do niej pieśni ludowej spowodowało naturalną potrzebę tworzenia odpowiedniego repertuaru muzycznego. Istotny stał się w związku z tym tekst, który miał przyczynić się do świadomego i czynnego uczestnictwa w obrzędach liturgicznych. Kompozytorzy, obok pieśni kościelnych, zaczęli także sukcesywnie dostarczać nowych opracowań części *ordinarium missae*. Tworzone cykle mszalne były zatem odpowiedzią na rodzące się zapotrzebowanie. W okresie posoborowym powstało już bardzo wiele tego typu kompozycji. Daje to jednocześnie muzykom kościelnym możliwość zamiennego posługiwania się nimi podczas liturgii.

W niniejszym artykule dokonana zostanie analiza muzyczna najciekawszych cykli mszalnych opracowanych przez Stefana Stuligrosza w oparciu o melodie znanych pieśni kościelnych, uwzględniając ich budowę formalną, źródła melodyki, tonalność, metrykę i warstwę stylistyczną. Pozwoli to zobaczyć, w jaki sposób kompozytor kreował nowe

¹ Wykładowca muzyki i śpiewu kościelnego w Wyższym Seminarium Duchownym w Radomiu. Zainteresowania badawcze: Chorał gregoriański, harmonia, polifonia wokalna i instrumentalna. Adres e-mail: andrzejimac@gmail.com

² J. Waloszek, *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*, Opole 1997, s. 116.

śpiewy mszalne lub też dokonywał pewnych adaptacji ze skarbca muzyki Kościoła.

Przy pomocy metody analitycznej dokonano szczegółowej analizy warstwy muzycznej wytypowanych melodii, natomiast ich komparatystyka z innymi śpiewami umożliwiła wskazanie pewnych wzorców, z których skorzystano przy tworzeniu polskich śpiewów *ordinarium missae*.

1. Sylwetka kompozytora

Stefan Stuligrosz, polski dyrygent, pedagog, muzykolog i kompozytor, urodził się 26 sierpnia 1920 r. w Poznaniu. W tymże mieście studiował muzykologię na uniwersytecie. W 1971 r. utworzył klasę chórmistrzowską, a w 1972 r. przekształcił ją w Katedrę Chóralistyki, którą kierował do emerytury w 1983 r. We wrześniu 1941 r. objął kierownictwo Poznańskiego Chóru Katedralnego, które przekazał mu ks. W. Gieburowski. W październiku 1945 r. reaktywował zespół pod nazwą Chór Chłopięcy i Męski im. ks. W. Gieburowskiego (późniejsze „Poznańskie Słowiki”). Chór „Poznańskie Słowiki” jest powszechnie uznawany za fenomen artystyczny w skali światowej. Dał około 3000 koncertów, brał udział w największych festiwalach muzycznych. Repertuar chóru obejmuje ponad 1000 utworów od monodii średniowiecznej do wielkich form wokalnie-instrumentalnych. Stuligrosz jest autorem ponad 600 utworów o tematyce religijnej, m. in. mszy, motetów, hymnów i psalmów do tekstów łacińskich i polskich, pieśni kościelnych i obrzędowych, ponad 100 opracowań kolęd na chór mieszany, męski i chłopięcy z towarzyszeniem organów, a także opracowań muzyki dawnej i ludowej³.

2. Części stałe skomponowane w oparciu o pieśni

Grupą mszalnych części stałych, będących celem niniejszego artykułu, są te, których źródłem melodycznym stały się znane pieśni kościelne. Materiał muzyczny tychże części został ściśle lub swobodnie użyty przez autora do opracowania kompozycji, które w tym punkcie staną się przedmiotem naszych badań.

³ *Encyklopedia Muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, t. Sm – Ś, Kraków 2007, s. 186 – 187.

Msza polska adwentowa

muz.: S. Stuligrosz

Pa - nie zmi - łuj się nad na mi. Chry - ste zmi - łuj się nad na mi.

przykł. 1⁴

Msza polska adwentowa znalazła się w zbiorze *Msza polska w roku liturgicznym*, który ukazał się nakładem wydawnictwa „Hlondianum” w roku 2005. Msza została skomponowana w oparciu o polskie pieśni adwentowe. Składa się z trzech części: *Panie zmiłuj się nad nami*, *Święty* i *Baranku Boży*. Pierwsza z tych części (*Panie zmiłuj się nad nami*) melodykę czerpie z adwentowej pieśni *Hejnał wszyscy zaśpiewajmy*. Każde z wezwań powtarzane jest dwukrotnie. Ponieważ liczba sylab jest identyczna jak w pieśni, to melodyka także jest identyczna. Mamy więc w tym przypadku do czynienia z kontrafakturą⁵ pieśni *Hejnał wszyscy zaśpiewajmy*. Warto zwrócić uwagę na to, że melodia mszy została zharmonizowana modalnie przez samego kompozytora.

Święty opiera się na motywach pieśni adwentowej *Zdrowaś bądź Maryja*. Od początku do słów *Hosanna na wysokości* mamy do czynienia ze ścisłą imitacją pieśni źródłowej (przykł. 2).

Zdro-waś bądź Ma-ry-ja, Nic-bie-ska li-li ja, Pa-nu Bo-gu mi - ła, Mat-ko li-toś-ci-wa.
Świę-ty, Świę-ty, Świę-ty. Pan Bóg Zas-tę pów. Peł-ne są nie-bio - sa i zie-mia chwa-ły Two-jej.

przykł. 2

Następnie *Błogosławiony, który idzie w Imię Pańskie* wykorzystuje motyw początkowy pieśni, a konkretnie: *Zdrowaś bądź Maryja*,

⁴ S. Stuligrosz, *Msza Polska w roku liturgicznym*, Poznań 2005, s.6.

⁵ Podłożenie jakiegoś tekstu pod już istniejącą melodię, D. Jankowska, *Kontrafaktura w pieśniach kościelnych. Pojęcie, rozwój historyczny i ocena teologiczno – estetyczna*, Lublin 1981, (mps pracy magist. w Arch. KUL), s. 15.

Niebieska lilija, po czym pomija fragment środkowy (*Panu Bogu miła, Matko litościwa*) i wykorzystuje odcinek końcowy: *Tyś jest nasza ucieczka, Najświętsza Maryja* (przykł. 3).

Tyś jest sza ciecz - ka, Naj - święt - sza Ma ry ja.

Ho san ho san na wy so koś ci.

przykł. 3

Baranku Boży również korzysta z materiału melodycznego pieśni *Zdrowaś bądź Maryja*. Ponieważ tekst ma mniejszą liczbę sylab od tekstu pieśni, kompozytor posługuje się tutaj zabiegiem zwiększenia wartości nutowych z ćwierćnuty do półnuty oraz wykorzystuje motyw początkowy pieśni i jej końcową kadencję. Ambitus kompozycji rozciąga się między d_1 i d_2 . Obrazuje to poniższy przykład (przykł. 4) :

Ba ran - ku Bo ży, któ - ry głą - dzisz grze - chy świa - ta, zmi - tuj się nad na mi.

przykł. 4

Polska msza kołędowa

(na melodiach polskich kolęd) opr.: S. Stuligrosz

Pa - nie zmi tuj - się nad na mi, Pa - nie zmi - tuj się nad na mi.

przykł. 5⁶

⁶ S. Stuligrosz, *Msza Polska w roku liturgicznym*, Poznań 2005, s. 9.

W tym samym zbiorze jak powyżej badana, a więc *Msza polska w roku liturgicznym*, ukazała się kompozycja Stefana Stuligrosza na motywach muzycznych polskich kołęd. Składa się ona z czterech części: *Panie zmiłuj się nad nami*, *Chwała na wysokości Bogu*, *Święty* i *Baranku Boży*. Wszystkie zostały zaopatrzone w harmonizację autorstwa kompozytora.

Pierwsza część, *Panie zmiłuj się nad nami* zbudowana jest klasycznie, tzn. każde z wezwań powtórzone jest dwa razy, a do opracowania posłużył autorowi materiał melodyczny kołеды *Bóg się rodzi*. Do zbudowania dwóch pierwszych wezwań kompozytor posługuje się odcinkiem początkowym, a konkretnie melodią tekstu: *Bóg się rodzi, moc truchleje Pan niebiosów obnażony*. W trzecim wezwaniu, a więc w końcowym *Panie*, wykorzystuje powtarzający się refren: *a Słowo Ciałem się stało i mieszkało między nami*.

Chwała na wysokości Bogu oparte zostało na motywach pochodzących z kołеды *Niepojęte dary dla nas daje*. Początek hymnu jest ściśle imitacją początkowego motywu kołеды, po którym następuje melodia z inwencji kompozytora. Poniższy przykład przedstawia takie połączenie (przykł. 6):

-----odcinek A----- -----odcinek B-----

Chwa ta na wy- so- koś- ci Bo gu, a na zie- mi po- kój lu- dziom do- brej wo li.

przykł. 6

W ten sposób autor przeprowadza na przemian odcinek A i odcinek B aż do miejsca, w którym następują słowa: *Panie Boże, Królu nieba*. W tym miejscu następuje część C, która wykorzystuje dalszą część kołеды źródłowej (przykł. 7):

-----odcinek B----- -----odcinek C-----

Nę- dze świa- ta precz od- mia- ta. A pła- czli- we ję- cze- nia

Pa- nie Bo- że, Kró- lu nie- ba, Bo- że Oj- cze wszech- mo- gą- cy.

przykł. 7

Zostaje ona w tym miejscu zacytowana, dokładnie imitując melodię źródłową w każdym szczególe, po czym następuje powrót do odcinków czołowych, które umownie nazwaliśmy A i B. Te dwa odcinki są wykorzystane dwukrotnie i znów następuje odcinek C również dwukrotnie. W zakończeniu dwa razy kompozytor używa odcinków A i B oraz kadencjonuje jeszcze jednym odcinkiem, który już nie jest dokładną imitacją kolędy, lecz raczej swobodnym potraktowaniem jej melodyki.

Część Święty – Błogosławiony została opracowana na podstawie kolędy *Gdy się Chrystus rodzi*. Melodia tej części stałej została potraktowana jako imitacja ścisła kolędy, tylko w miejscach, gdzie jest zbyt mało sylab zamiast dwóch ćwierćnut zastosowano dla zachowania rytmiki półnutę, co pokażemy na przykładzie (przykł. 8):

na świat przy cho dzi

Pan Bóg zas tę pów

przykł. 8

Jest to jednak tylko niewielki zabieg kompozytorski, który nie zaburza faktu ścisłej imitacji. Warto jednak na to zwrócić uwagę, gdyż w zawołaniu *Hosanna, hosanna, hosanna na wysokości*, które melodycznie naśladuje *Gloria, gloria, gloria in excelsis Deo* występuje zabieg odwrotny. A mianowicie jeśli słowo *Gloria* ma dwie sylaby, natomiast słowo *Hosanna* trzy sylaby, to rozdzielając półnutę na ćwierćnutę z kropką i ósemkę uzyskujemy w przedtackie dodatkową wartość, do której przyporządkujemy pierwszą sylabę słowa *Hosanna*.

Tekst *Błogosławiony, który idzie w Imię Pańskie* korzysta z materiału melodycznego kolędy w miejscu słów: *Aniołowie się radują, pod niebiosy wyśpiewują*. Końcowe *Hosanna...* jest powtórzeniem poprzedniego. Ambitus dźwięków sięga od *c*, do *c*. Tak więc jest to część napisana w transpozycji o sekundę małą w dół w stosunku do kolędy.

Baranku Boży jako źródło materiału melodycznego wykorzystuje kolędę polską *Anioł pasterzom mówił*. Można śmiało stwierdzić, że mamy tutaj do czynienia ze ścisłą imitacją materiału źródłowego. Jedynie na początku *Baranku Boży* autor stosuje podobny zabieg kompozytorski zamiany wartości nutowej z dwu ćwierćnut do jednej półnuty w celu dostosowania rytmicznego, gdyż wyrazy „*Baranku Boży*” posiadają pięć sylab, a słowa „*Anioł pasterzom mówił*” siedem, a w słowie *Boży* na sylabie

bo stawia dwie ćwierćnuty. Ten zabieg kompozytorski ukazuje poniższy przykład (przykł. 9):

A - niół pas - te rzom mó - wił

Ba ran - ku Bo ży

przykł. 9

W zakończeniu znajduje się tylko mała zmiana melodii, która być może jest efektem wariabilności i tak jest wykonywana oraz nie wpływa na twierdzenie z początku badania tej części, że mamy do czynienia ze ścisłą imitacją kolędy. Opuszczono rzecz jasna środkową część kolędy ze względu na zdecydowanie krótszy tekst omawianego opracowania. Ambitus tej części mszy rzecz jasna jest identyczny jak melodii źródłowej i rozciąga się od f_1 do d_2 . Wszystkie części zostały zaopatrzone w harmonizację autorstwa kompozytora.

Polska msza pokutna

(na melodiach polskich pieśni kościelnych) opr.: S. Stuligrosz

Pa - nie zmi - łuj się nad na mi. Chrys - te zmi - łuj się nad na mi.

przykł. 10⁷

Msza została opracowana przez Stefana Stuligrosza i znajduje się w zbiorze *Msza polska w roku liturgicznym*. Złożona jest z trzech części: *Panie zmiłuj się na nami*, *Święty* i *Baranku Boży*. *Chwała* w tym okresie liturgicznym nie wykonujemy, a *Wierzę* nie zawiera.

Jeśli chodzi o pierwszą część (*Panie zmiłuj się nad nami*), to materiałem melodycznym jest dawna łacińska sekwencja żałobna *Dies irae*,

⁷ S. Stuligrosz, *Msza Polska w roku liturgicznym*, Poznań 2005, s.13.

choć tytuł sugeruje jakoby cała msza była oparta na polskich pieśniach kościelnych. Każde z wezwań powtarzane jest dwukrotnie. Poniższy przykład (przykł. 11) ukazuje podobieństwo części mszalnej do sekwencji:

Di es i rae, di es il la

Pa - nie zmi - łuj się nad na mi

przykł. 11

Chociaż tonacje sekwencji źródłowej i części mszy są różne o kwartę górną, to interwały zostały zachowane ściśle, tylko przedostatnia nuta jest rozszerzona. Chociaż tego rodzaju porównania są nieodpowiednie, gdyż w kompozycjach chorałowych rytm jest zawsze swobodny. *Chryste, zmiłuj się nad nami* za wzór bierze drugi odcinek sekwencji (przykł. 12):

sol - vet sae cu - lum in fa - vil - la.

Chrys - te, zmi - łuj się nad na mi.

przykł. 12

Transpozycja została zachowana, a interwały powtórzone ściśle. Cały czas więc obserwujemy ścisłą imitację. Ostatnie *Panie zmiłuj się nad nami* wykorzystuje trzeci odcinek melodii sekwencji (przykł. 13):

ie ste Da - vid cum Si by lla.

Pa nie zmi - łuj się nad na mi.

przykł. 13

W tym odcinku melodia została w stosunku do oryginału uproszczona, bowiem pierwsze nuty z neum dwunutowych (pes i clivis) zostały potraktowane jako dźwięki przejściowe. Mimo tych drobnych zmian można stwierdzić, że i tutaj mamy do czynienia z kontrafakturą sekwencji żałobnej. Podsumowując, należy stwierdzić, iż *Panie, zmiłuj się nad nami* jest kontrafakturą sekwencji żałobnej *Dies irae* zaopatrzonej z harmonizacją kompozytora. Całość jest zapisana w tonacji *g – moll*. *Święty – Błogosławiony* to część opracowana na motywach pieśni *Bądź mi litościw. Święty, Święty, Święty Pan Bóg zastępów* całą linię melodyczną czerpie z początkowego fragmentu pieśni, zachowując nawet oryginalną tonację *g – moll*. Jedyna zmiana dotyczy zmiany wartości nut. Wyrażenie **Święty** ma dwie sylaby, a słowo *bądź* jedną, więc autor półnutę zamienia na dwie ćwierćnuty, natomiast wyrażenie *Boże*, które ma dwie sylaby zestawione jest w opracowaniu mszy ze słowem *Pan*, więc czyni dokładnie odwrotnie. W przebiegu całej części są to jedyne zabiegi kompozytorskie, więc i tu można stwierdzić występowanie kontrafaktury pieśni. Ambitus opracowania rozciąga się między *fis*₁ i *d*₂. Harmonizację napisał kompozytor. *Baranku Boży* – ostatnia część opracowania wykorzystuje melodykę tej samej pieśni co poprzednia. Tekst jest zgodny z tekstem mszalnym, a zabiegi kompozytorskie takie jak w części *Święty*. Linia melodyczna została tylko nieznacznie zmodyfikowana w kadencji. Można jednak uznać tę część, jak i całą mszę za ściśle imitacje pieśni kościelnych.

Msza polska wielkanocna

(na melodiach pieśni wielkanocnych) opr.: S. Stuligrosz

Pa - nie, zmi - łuj się nad na mi. Pa - nie zmi - łuj się nad na mi.

przykł. 14⁸

Msza została opracowana przez Stefana Stuligrosza i znajdziemy ją w zbiorze *Msza polska w roku liturgicznym*. Złożona jest z czterech części:

- Panie zmiłuj się nad nami*
- Chwała na wysokości Bogu*

⁸ S. Stuligrosz, *Msza Polska w roku liturgicznym*, Poznań 2005, s.16.

c) *Święty – Błogosławiony*d) *Baranku Boży*

Pierwsza część - *Panie* jest zbudowana formalnie według schematu *ab, ab, ab*. Motywy melodyczne czerpie ze starej pieśni wielkanocnej *Chrystus zmartwychwstan jest*. Autor opracowania pozostawił również oryginalną skalę kościelną dorycką, do której także pasuje harmonizacja o charakterze modalnym. Ambitus części sięga od d_1 do d_2 . Z większą ilością sylab radzi sobie autor opracowania zastosowaniem dźwięków przejściowych, zachowując jednocześnie linię melodyczną. Materiałem melodycznym wykorzystanym w tej części jest początkowy fragment pieśni: *Chrystus zmartwychwstan jest, nam na przykład dan jest*. Z dalszej części melodii kompozytor nie korzysta. Melodia ma charakter recytatywny, co też przyczynia się do jej śpiewnego charakteru.

Chwała na wysokości Bogu czerpie motywy muzyczne z antyfony *O Chryste nasz Panie*. Ale w przypadku tej części jest to o wiele bardziej swobodne opracowanie niż w poprzedniej części, bowiem tylko fragmenty przypominają charakter antyfony, a pozostała część jest inwencją kompozytora (przykl. 15):

O, Chry-ste nasz Pa nie! Przez Twe zmar-tych-wsta

Chwa ła na wy so - koś ci Bo gu.

przykl. 15

Na powyższym przykładzie widać, że kompozytor dosłownie cytuje tylko czołowe dwie nuty i ostatnią. Reszta jest skomponowana w stylu powyższej pieśni.

Daj nam z grze-chów pow stać, łas - ki Two-jej do stać.

a na zie-mi po kój lu - dziom do - brej wo li.

przykl. 16

Trzy nuty drugiego taktu (przykł. 16) są powtórzone w pierwszym takcie oraz ostatnia nuta w kadencji. Reszta pochodzi z inwencji kompozytora, ale w stylu pieśni. W sposób naprzemienny przez całe *Chwała* autor przeprowadza melodykę zamieszczoną powyżej na podstawie pieśni, raz stosując odcinek zamieszczony w przykł. 15, a drugim razem odcinek zamieszczony w przykł. 16.

Święty – Błogosławiony jest opracowaniem, które łączy w sobie dosłowne cytaty z dwóch utworów. Jednym jest wspomniana powyżej sekwencja *O, Chryste nasz Panie*, a drugim fragment pieśni *Chrystus zmartwychwstał jest*. Tym razem sekwencja jest przytoczona dosłownie, tylko z tą różnicą, że w dyminucji⁹. Na słowach *Hosanna, hosanna na wysokości* następuje także dosłowny cytat w dyminucji do oryginału z pieśni *Chrystus zmartwychwstał jest*, a dokładnie z jej początku, po czym kompozytor powraca do muzycznego materiału sekwencji i pozostaje przy nim do zakończenia. *Baranku Boży* również korzysta melodycznie z dwóch pieśni i są to te same, które występują w części *Święty – Błogosławiony*. Budowa formalna tej części to *aab*. Pieśń *Chrystus zmartwychwstał jest* zacytowana jest w sposób ścisły z uwzględnieniem różnic tekstowych, zaś wezwania *zmiłuj się nad nami* i *obdarz nas pokojem*, są przytoczeniem czoła pieśni. Odcinek *b*, czyli trzecie *Baranku Boży* jest w całości cytatem z pieśni (przykł. 17).

----- b -----



O, Chry-ste nasz Pa nie! Przez Twe zmar-twych-wsta nie.



Ba ran-ku Bo ży, któ - ry głą-dzisz grze-chy świa ta!

przykł. 17

Jak widzimy, odcinek *b* jest dwukrotnie powtórzony w części stałej, tyle że w dyminucji. Tak więc nie byłoby prawdą nazwanie tej mszy w całości kontrafakturą pieśni kościelnych, ale w bardzo dużej mierze czerpie ona z nich motywy muzyczne, odcinki, a w niektórych miejscach przytacza w całości ich melodykę. Harmonia modalna jest również w tej części dziełem kompozytora.

⁹ Zmniejszenie wartości nut w stosunku do ich wartości zasadniczej, w: *Mała encyklopedia muzyki*, red. S. Śledziński, Warszawa 1981, s. 236

Polska Msza Maryjna

(na motywach Godzinek do NMP) opr.: S. Stuligrosz

Pa-nie, zmi-tuj się nad na-mi. Chry-ste, zmi-tuj się nad na-mi. Pa-nie, zmi-tuj się nad na-mi.

przykł. 18¹⁰

Polska Msza Maryjna opracowana przez Stefa Stuligrosza umieszczona jest jak i poprzednie w zbiorze *Msza polska w roku liturgicznym*. Jest ona oparta, jak wskazuje podtytuł, na motywach *Godzinek do NMP*. To nabożeństwo jest wzorowane na godzinach kanonicznych (Liturgii godzin), stąd jego nazwa. Układano godzinki ku czci niektórych świętych. *Godzinki o Matce Bożej* znane są od XIII wieku. Obecnie śpiewany tekst ułożył bł. Piotr Rodriguez TJ (+ 1617). Na język polski przetłumaczył również jezuita z klasztoru św. Barbary w Krakowie ok. 1620 r. *Godzinki* te szybko się rozpowszechniły. W ostatnich dziesiątkach lat obserwuje się ich zanikanie, a zaniepokojony tym Episkopat w 1972 r. polecił śpiewać je w niedziele przed *Mszą Świętą*¹¹. Msza składa się z następujących części:

- Panie, zmiłuj się nad nami*
- Chwała na wysokości Bogu*
- Święty*
- Baranku Boży*

Panie zmiłuj się nad nami ma budowę formalną *aa bb cc*. Materiał melodyczny, którego użył autor pochodzi z hymnu *Godzinek*. Odcinek *Panie zmiłuj się nad nami* wykorzystuje czoło hymnu (przykł. 19):

Za wi taj Pa ni świa ta,
Pa nie, zmi tuj się nad na mi.

przykł. 19

¹⁰ S. Stuligrosz, *Msza Polska w roku liturgicznym*, Poznań 2005, s.19.

¹¹ J. Siedlecki, *Śpiewnik kościelny*, Kraków 2011, s. 704

Widzimy, że jest to ściśle potraktowany tekst melodii, który nawet pozostawia oryginalną tonację, imitując początek hymnu. Przy wezwaniu *Chryste*, mającym źródło w następnych nutach hymnu, warto zwrócić uwagę na błąd w zapisie nutowym części mszalnej. Dotyczy on przedostatniej nuty wezwania *Chryste*, którym jest tutaj *b*, a powinno być tak jak w godzinkach *h*. Na błąd ten wskazuje również harmonizacja, która w tej części kadencji prowadzi z dominanty na tonikę. A skoro tonicznym akordem jest w tej części *a – moll*, to jego dominantą septymową jest *E – dur* złożony z czterodźwięku *e, gis, h, d*. Nie ma więc mowy o sensowności dźwięku *b*, który w zapisie wynika ze znaku bemola przy kluczu. Przedstawmy to na przykładzie (przykł. 20):

nie bie ska Kró lo wo,
Chry - ste, zmi - łuj się nad na mi.

przykł. 20

Dalsza część tego opracowania pomija trzeci odcinek hymnu *Godzinek* i cytuje czwarty z drobnymi zmianami interwałowymi (przykł. 21).

gwiad - do po ran ko wa.
Pa nie, zmi - łuj się nad na mi.

przykł. 21

Harmonizacja jest dziełem autora opracowania, ale kieruje się w tym przypadku regułami systemu *dur – moll*.

Chwała na wysokości Bogu jest oparte na melodyce hymnu *Godzinek*, podobnie jak część pierwsza, z tą różnicą, że ów hymn jest wykorzystany w całości. Poszczególne odcinki hymnu *Godzinek* są używane na sposób nieustannie powtarzającego się motywu. Gdy kończy się materiał melodyczny, jest rozpoczynany od początku. Poza tak stosowaną techniką nie używa kompozytor żadnej innej, dostosowując oczywiście liczbę nut do liczby sylab tekstu hymnu mszalnego.

Święty jest opracowane w sposób analogiczny do powyższych i korzysta z tego samego materiału melodycznego, a więc z hymnu *Godzinek*. Na początku wykorzystuje wszystkie części hymnu *Godzinek*. Na słowach *Hosanna, hosanna na wysokości* opuszcza dwa pierwsze odcinki hymnu *Godzinek* wykorzystując dwa końcowe. Natomiast od słowa *błogosławiony* do zakończenia powtórnie wykorzystuje cały materiał melodyczny.

Baranku Boży ma budowę formalną *aaa*. Jak powyższe części korzysta z melodyki hymnu *Godzinek*. Ale ze względu na treść słowną opuszcza trzeci odcinek godzinkowego hymnu.

Tekst całej mszy ma charakter sylabiczny i ze względu na ścisłe podobieństwo do pierwowzoru jest opracowaniem, które nie wymaga wiele wysiłku w nauczaniu melodyki i wykonywaniu jej podczas liturgii.

Zakończenie

Opracowania powstałe z inspiracji pieśniami kościelnymi zapisane są najczęściej w prostym metrum dwu – lub trzymiarowym. Kompozycje mszalne najczęściej odznaczają się prostą rytmiką, w której występują dwie lub trzy wartości nutowe. Rzadko spotykamy urozmaicenie rytmiczne w postaci zmiany metrum w ramach jednej części albo synkopy, a jeśli występuje, to realizowane jest przez pauzę lub nutę z kropką, która przesuwa akcent muzyczny. Msze zainspirowane pieśniami są zapisane w określonym metrum, które zazwyczaj nie podlega większym zmianom.

W tworzeniu tego typu opracowań kierowano się zapewne także ich aspektem praktycznym, tak by były one możliwe do wykonywania podczas liturgii przez ogół wiernych, a nie tylko powierzane zespołowi śpiewaczemu.

Na podstawie powyższych opracowań widać wyraźną tendencję odchodzenia od związku z chorałem gregoriańskim w kierunku stylu pieśniowego, który coraz mocniej dominuje, co pokazuje wyraźnie aspekt ich tonalności, gdzie kompozycje są coraz częściej utrzymane w systemie *dur-moll*.

Przebadane części mszalne spełniają wymogi postanowień Soboru Watykańskiego II dotyczące odnowy liturgicznej i z całą pewnością można je uznać za cenną część skarbcza muzyki kościelnej Kościoła w Polsce.

Streszczenie:

Jednym z zasadniczych celów Soboru Watykańskiego II było dostosowanie doktryny wiary do czasów współczesnych. W kluczowym obszarze owego dostosowania znalazła się muzyka, która według myśli soborowej stanowi już nie tylko ozdobę świętych obrzędów, ale ich integralną część. Nie ma być jedynie sztuką uprawianą samą dla siebie, ale

ma służyć liturgii. Kompozytorzy, obok pieśni kościelnych, zaczęli także sukcesywnie dostarczać nowych opracowań części *ordinarium missae*. Niniejszy artykuł przedstawia wybrane cykle mszalne opracowane przez Stefana Stuligrosza oparte na melodiach pieśni kościelnych, które pokazują sposób kreowania nowych śpiewów mszalnych na potrzeby liturgii. Artykuł ukazuje także tendencję stopniowego odchodzenia od źródła inspiracji melodycznych, którą do tej pory pełnił chorał gregoriański, w kierunku materiału melodycznego, jaki zawierają pieśni polskie. Kompozycje te stanowią cenną część kultury muzycznej Kościoła w Polsce.

Słowa kluczowe: Msza, muzyka, kultura, pieśń, liturgia

Title: Masses in Polish Based on Motifs of Well-Known Church Songs Developed by Stefan Stuligrosz

Summary

Church compositions are usually characterized by simple rhythm, in which two or three note values occur. Rhythmic variation in the form of a change of meter within one part or syncopation is rarely encountered, and if it does, it is realized by a pause or a dotted note that shifts the musical accent. Masses inspired by songs are written in a specific meter and usually do not undergo major changes. In creating this type of compositions, practical aspects were probably also taken into account, so that they could be performed during the liturgy by the faithful, not just entrusted to the choir. Based on the above compositions, there is a clear tendency to move away from the connection with Gregorian chant towards a song style, which is increasingly dominant, as clearly shown by the aspect of their tonality, where compositions are increasingly maintained in the major-minor system. The examined parts of the mass meet the requirements of the provisions of the Second Vatican Council regarding liturgical renewal and can certainly be considered a valuable part of the treasury of church music in Poland.

Key words: Mass, music, culture, song, liturgy

Bibliografia

Źródła

Siedlecki J., *Śpiewnik kościelny*, Kraków 2011.

Stuligrosz S., *Msza Polska w roku liturgicznym*, Poznań 2005.

Opracowania

- Encyklopedia Muzyczna PWM*, red. Dziębowska E., t. Sm – Ś, Kraków 2007, s. 186 – 187.
- Jankowska D., *Kontrafaktura w pieśniach kościelnych. Pojęcie, rozwój historyczny i ocena teologiczno – estetyczna*, Lublin 1981, (mps pracy magist. w Arch. KUL), s. 15.
- Mała encyklopedia muzyki*, red. S. Śledziński, Warszawa 1981, s. 236.
- Waloszek J., *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*, Opole 1997, s. 116.
- Zarzycki A., *Msze jednogłosowe w języku polskim w latach 1984 – 2014, Studium źródłoznawcze*, praca magisterska, Lublin 2016, s. 63 – 74.