

S. Monika Dolores Nowak PDDM
Warszawa
ORCID: 0000-0003-2160-5298

„Musica Ecclesiastica”
18 (2023), s. 91–123



Zgłoszono: 18.01.2023
Zrecenzowano: 27.02.2023
Zaakceptowano: 01.03.2023

OPRACOWANIA MELODII LITURGII GODZIN TRIDUUM PASCHALNEGO

STRESZCZENIE

Triduum Paschalne posiada swoje jedyne i niepowtarzalne w całym roku liturgicznym celebrowanie, a wśród nich także poranne liturgie godzin. Kościół w wielu dokumentach podkreślał ogromne znaczenie i wartość tej formy modlitwy, zachęcając do jej czynnego, uroczystego i wspólnotowego sprawowania. Tradycja ta bardzo mocno zakorzeniła się także w Kościele w Polsce. W języku polskim oficjum to nazywano „Ciemnymi jutrzniami”. W odnowionej przez *Vaticanum II* Liturgii godzin „Ciemne jutrznie” po raz pierwszy w historii zostały całkowicie zreformowane w swojej strukturze i częściowo w tekstach. Aby umożliwić duchowieństwu oraz wiernym świeckim czynny udział w śpiewanych celebracjach tego wyjątkowego oficjum, w różnych ośrodkach lokalnych Kościoła w Polsce przez lata tworzono ich opracowania melodyczne. Celem niniejszego artykułu jest nie tyle wnikliwa analiza muzykologiczna powstałych melodii, co raczej wskazanie i omówienie zasadniczych kierunków oraz koncepcji kompozytorskich, jakimi kierowali się twórcy melodii i redaktorzy poszczególnych wydań w zaproponowanych opracowaniach muzycznych interesujących nas tekstów. Mamy nadzieję, że przedstawione w nim wnioski badawcze staną się przyczynkiem do stworzenia jednej wersji melodycznej tego oficjum dla Kościoła w Polsce.

ELABORATING THE MELODY OF THE LITURGY OF THE HOURS OF THE PASCHAL TRIDUUM

SUMMARY

The Paschal Triduum has its unique celebrations throughout the liturgical year, including the morning liturgies of the hours. In many documents the Church has stressed the great importance and value of this form of prayer, encouraging its active, solemn and communal practice. This tradition is also deeply rooted in the Church in Poland. In Polish it was called “Dark Morning Prayers”. In the Liturgy renewed by *Vaticanum II*, the hours of “Dark Morning Prayers” were completely reformed in

their structure and partially in their texts for the first time in history. In order to enable the clergy and the faithful laymen to take an active part in the sung celebrations of the unique office, various local centers of the Church in Poland have been creating melodic arrangements for them over the years. The aim of this article is not so much an in-depth musicological analysis of the melodies created, but rather to indicate and discuss the main directions and compositional concepts that guided the authors of melodies and editors of individual editions in the proposed musical compositions of the texts of interest to us. We hope that the research findings presented in it will contribute to the creation of a single melodic version of this office for the Church in Poland.

Słowa kluczowe: Triduum Paschalne, Liturgia godzin, oficjum, Ciemne jutrznie.

Keywords: Paschal Triduum, Liturgy of the Hours, office, "Dark Morning Prayers".

Triduum Paschalne, będące szczytem życia liturgicznego Kościoła, posiada swoje uroczyste, jedyne i niepowtarzalne w całym roku liturgicznym celebacje. Oprócz Mszy Wieczerzy Pańskiej w Wielki Czwartek, Liturgii na cześć Męki Pańskiej w Wielki Piątek, Wigilii Paschalnej w Wielką Noc oraz Mszy w Niedzielę Zmartwychwstania Pańskiego, ważną i wyjątkową formą modlitwy w czasie tych świętych dni stanowi Liturgia godzin. Kościół w wielu dokumentach dotyczących liturgicznych obchodów tych dni podkreślał szczególne znaczenie i wartość tej formy modlitwy, zachęcając do jej czynnego, uroczystego i wspólnotowego sprawowania. W *Ogólnym wprowadzeniu do Liturgii Godzin* czytamy: „W Wielki Piątek i w Wielką Sobotę należy, w miarę możliwości, sprawować przed Jutrznią Godzinę czytań z udziałem wiernych” (nr 210); „Wszyscy mają odmówić Jutrznię Niedzieli Wielkanocnej” (nr 213). Podobne zachęty, wskazujące także na rolę i funkcję tych celebacji, zostały zawarte w *Liście okólnym o przygotowaniu i obchodzeniu Świąt Paschalnych*, wydanym przez Kongregację Kultu Bożego w 1988 r.: „Zaleca się wspólne sprawowanie Godziny czytań i Jutrzni 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 jutrznią”, winno otrzymać właściwe miejsce w pobożności wiernych i dopomagać do nabożnej kontemplacji Męki, Śmierci i Pogrzebu Pana w dorocznym oczekiwaniu na Jego Zmartwychwstanie” (nr 40).

Zalecenia te zostały jeszcze raz powtórzone w punktach dotyczących celebacji liturgii Wielkiego Piątku (nr 62) i Wielkiej Soboty (nr 73). Na zakończenie liturgicznych obchodów Triduum Paschalnego kongregacja nawoływała do kultywowania, a nawet rozpoczęcia tradycji Nieszporów chrzcielnych, podczas których odbywa się procesja do chrzcielnicy (nr 98). Za tymi wskazówkami prawodawstwa Kościoła powszechnego podążyła także Konferencja Episkopatu Polski, która w najnowszej instrukcji o muzyce kościelnej z 2017 r. podkreśliła szczególne znaczenie Liturgii godzin w obchodzie Triduum Paschalnego: „W celu pogłębienia modlitwy w Triduum Paschalnym zachęca się do uroczystego celebrowania Liturgii godzin, zwłaszcza

Jutrzni z Godziną czytań w Wielki Piątek i w Wielką Sobotę oraz Nieszporów w uroczystość Zmartwychwstania Pańskiego” (nr 26).

1. Szkic historyczny oficjum *Triduum Sacrum* do Soboru Watykańskiego II

Wszystkie przytoczone zalecenia Kościoła po Soborze Watykańskim II były odbiciem i kontynuacją wielowiekowej tradycji, która właśnie oficjum *Triduum Sacrum* (tak nazywały się te święte dni przed reformą liturgiczną *Vaticanum II*) zawsze nadawała szczególne znaczenie. Największą wagę przywiązywano do dwóch godzin kanonicznych: nocnego *Matutinum*, rozpoczynającego obchody Wielkiego Czwartku, Wielkiego Piątku i Wielkiej Soboty, oraz porannych *Laudes*. W liturgii rzymskiej godziny te, odmawiane łącznie, nazywano *Tenebrae* lub *Matutinum tenebrarum*. Początkowo odprawiano je rano, przed świtem, jednak z uwagi na liczny udział wiernych z czasem przeniesiono je na wieczór poprzedzający dany dzień *Triduum*, a w wiekach od XII do XIV nawet na popołudnie, tak aby zakończyć w ciemnościach. Na przestrzeni wieków doszło do swoistej teatralizacji tych celebracji. Zostały one bowiem ubogacone o obrzędy, którym nadawano symboliczne znaczenie. Na czas ich trwania wnoszono ogromny trójramienny świecznik z piętnastoma świecami (tzw. trianguł). Liczba ta symbolizowała odpowiednio: dwunastu apostołów, dwóch uczniów, którzy zwątpili i opuścili Jezusa w cierpieniu, oraz samego Chrystusa. Odwoływała się także do poszczególnych czternastu psalmów wykonywanych podczas oficjum. Po odśpiewaniu każdego z nich kolejno gaszono świece. Piętnasta świeca, ustawiana zawsze najwyżej, symbolizowała Chrystusa. Podczas śpiewu *Benedictus* zdejmowano ją ze świecznika i chowano za ołtarz, obrazując w ten sposób śmierć Chrystusa – Światłości świata. Po zakończeniu kantyku wnoszono ją ponownie i stawiano na świeczniku na znak Chrystusowego zmartwychwstania. Celebacja kończyła się tzw. *strepitus* – hałasem wywoływanym przez uderzenia brewiarzami o ławki. Miało to przypominać ludowi trzęsienie ziemi, zmartwychwstanie, bluźnierstwa tłumu. Ponadto I nokturn *Matutinum* tych dni był rozbudowany dodatkowo o czytania z Lamentacji Jeremiasza, w których prorok opłakiwał upadek i nieszczęścia zrujnowanej Jerozolimy. W tekstach tych odwoływano się do bólu i płaczu Kościoła nad ludzką duszą, która odrzuciła swego Zbawiciela¹.

To starożytne oficjum, znane już w Galii w VIII w., w obliczu kolejnych reform liturgii, do czasu Soboru Watykańskiego II zachowało swoją pierwotną strukturę, właściwą czasom Grzegorza Wielkiego. Nie posiadało zatem późniejszych dodatków: wersetów początkowych (*Domine, labia mea...* oraz *Deus in adiutorium*), psalmu inwitatoryjnego *Venite exsultemus*, hymnów, *Gloria Patri* po psalmach, pozdrowienia *Dominus vobiscum*, błogosławieństwa oraz *Tu autem* po każdym czytaniu.

Zakorzeniło się ono bardzo mocno, wraz ze wszystkimi swoimi teatralnymi obrzędami, także w liturgii sprawowanej przez Kościół w Polsce. W języku polskim

¹ Por. B. BODZIOCH, *Śpiewy monodyczne Matutinum tenabrarum w języku polskim po Vaticanum II*, Lublin 2015, s. 21–25; P. KULPACKI, *Liturgia godzin w Triduum Paschalnym*, w: H. J. SOBECZKO (red.), *Mirabile laudis canticum. Liturgia godzin: dzieje i teologia*, Opole 2008, s. 386.

nazywano je „Ciemnymi jutrzniami”. „Ciemnymi”, gdyż sprawowanymi o zmierzchu, przy wygasających sukcesywnie świecach podczas nabożeństwa; „jutrzniami”, gdyż terminem tym potocznie określano w liturgii nocne godziny oficjum, tzw. *nocturnum vigiliae*. Ponieważ po reformie liturgicznej *Vaticanum II* Jutrznią nazwano dawne *Laudes* – poranną godzinę kanoniczną, określenie „Ciemne jutrznie” w odniesieniu do sprawowanych razem Godziny czytań i Jutrzni stało się mylące i wprowadza terminologiczne niekonsekwencje².

2. Struktura Liturgii godzin Triduum Paschalnego po Soborze Watykańskim II i jego polskie opracowania muzyczne

W odnowionej przez *Vaticanum II* Liturgii godzin „Ciemne jutrznie” w ich dawnym kształcie i obrzędowości się nie znalazły. Po raz pierwszy w historii oficjum to zostało całkowicie zreformowane w swojej strukturze i częściowo w tekstach. O ile wcześniej posiadało ono (podobnie jak *officium defunctorum*) swoją specyficzną formę, odróżniającą je od reszty oficjów, o tyle w posoborowej wersji brewiarza otrzymało ono identyczną budowę jak pozostałe. Tym samym jego wyjątkowy charakter został zatracony³.

Przede wszystkim nadano nowe rozumienie i zakres czasowy samego *Triduum Sacrum*. Zmieniono mu nazwę na *Triduum Paschale* i określono jego początek na Mszę Wieczery Pańskiej włącznie, a koniec na II Nieszpory Niedzieli Zmartwychwstania Pańskiego. Tym samym *Matutinum tenebrarum* Wielkiego Czwartku zostało z niego wyłączone. W posoborowej *Liturgiae Horarum* dla Triduum Paschalnego przewidziano zatem następujące godziny kanoniczne:

a) na Wielki Czwartek: Nieszpory (obowiązkowe tylko dla tych, którzy nie uczestniczyli w Mszy Wieczery Pańskiej) i Kompletę (według wzorca II Nieszporów niedziel i uroczystości);

b) na Wielki Piątek: Godzinę czytań, Jutrznię, Modlitwę w ciągu dnia na trzy pory, Nieszpory (obowiązkowe tylko dla tych, którzy nie uczestniczyli w Liturgii na cześć Męki Pańskiej), Kompletę (z niedzieli po II Nieszporach);

c) na Wielką Sobotę: Godzinę czytań, Jutrznię, Modlitwę w ciągu dnia na trzy pory, Nieszpory, Kompletę z niedzieli po II Nieszporach (obowiązkową tylko dla tych, którzy nie uczestniczyli w Wigilii Paschalnej);

d) na Niedzielę Zmartwychwstania Pańskiego: Godzinę czytań (ci, którzy nie biorą udziału w Wigilii Paschalnej, mają obowiązek przeczytania z niej przynajmniej czterech czytań wraz ze śpiewami międzylekcyjnymi i modlitwami), Jutrznię, Modlitwę w ciągu dnia na trzy pory, Nieszpory.

Aby umożliwić duchowieństwu oraz wiernym świeckim czynny udział w uroczystych, tzn. śpiewanych celebracjach tego wyjątkowego oficjum, należało stworzyć melodie do polskiego tłumaczenia typicznego wydania *Liturgiae Horarum*, które

² Więcej na ten temat zob. B. BODZIOCH, *Śpiewy monodyczne*, s. 21–22, 38.

³ Niektórzy liturgiści poddają takie posunięcie ostrej krytyce. Zob. L. DOBSZAY, *Bugnini-Liturgy and the Reform of the Reform*, Budapest 2003, s. 29.

ukazało się w 1971 r. Teksty oficjum Triduum Paschalnego w oficjalnym polskim przekładzie zostały wydrukowane w 1984 r. w II tomie *Liturgii godzin*, wydanym przez Wydawnictwo *Pallottinum*. Zrodziła się nagląca potrzeba skomponowania do nich melodii, choć już dużo wcześniej muzycy kościelni tworzyli opracowania muzyczne do istniejących, wolnych tłumaczeń. Drukowano je w różnych ośrodkach lokalnych (diecezjalnych czy zakonnych) na prawach rękopisów, jako druki powielane. Powstawały one w odpowiedzi na praktyczną potrzebę uroczystego wykonywania tego oficjum w kościołach katedralnych w obecności biskupa i z udziałem wiernych świeckich, w kaplicach seminaryjnych czy zakonnych lub we wspólnotach kościelnych, np. Ruchu Światło-Życie. Nie sposób dotrzeć do wszystkich tego typu wydań, dlatego wymienimy tylko niektóre z nich według kolejności chronologicznej:

- S. CZERWIK, Z. ROGALA, *Modlitwa Kościoła w dniach męki, śmierci i spoczynku Pana*, Kielce 1973.
- W. DANIELSKI, I. KUCHARSKA, G. SKOB, *Triduum Paschalne – modlitwa godzin*, Lublin 1979.
- W. KĄDZIELA, *Zwycięzca śmierci. Ciemna Jutrznia na Wielki Piątek i Wielką Sobotę*, Warszawa 1979 (po tym pierwszym wydaniu następowały kolejne, włącznie z czwartym z 2011 r.).
- W. KĄDZIOŁKA, *Śpiewy na Niedzielę Palmową i Triduum Paschalne. /Materiały dla scholii liturgicznej/*, Opole 1981.
- K. SZYMONIK, *Święte Triduum Paschalne Męki i Zmartwychwstania Pańskiego*, Częstochowa (po 1984 r.).
- M. MACHURA, *Triduum Sacrum*, Kraków 1988.
- G. SKOB, *Święte Triduum Paschalne Męki i Zmartwychwstania Pańskiego*, Carlsberg 1988.
- W. NOWAK (red.), S. ROPIAK (opr. muz.), *Liturgia Świętego Triduum Paschalnego. Nabożeństwa i błogosławieństwa Kościoła domowego*, Olsztyn 1999 (dalej: OL).
- S. GARNCZARSKI, *Modlitwa Kościoła w dniach męki, śmierci i spoczynku Pana, Ciemna Jutrznia*, Tarnów 2003.
- T. SINKA, Ł. SORYS, P. WĘGLARZ, *Ciemna Jutrznia*, Kraków 2005⁴.
- G.M. SKOB, *Triduum Paschalne. Liturgia godzin*, Kraków 2007 (kolejne wydanie w 2011 r., dalej: K).
- D. NOWAK, „*Ciemne Jutrznie*” na Wielki Piątek i Wielką Sobotę, Warszawa 2015 (dalej: W1).
- H.J. SOBECZKO (red.), J. WALOSZEK (red. muz.), *Zwycięzca śmierci. Teksty liturgiczne, śpiewy i komentarz na Wielki Tydzień i Oktawę Wielkanocy*, wydanie VII poprawione, Opole 2018 (dalej: OP).

⁴ Jest to z pewnością kolejne wydanie tego opracowania, gdyż teksty w nim zawarte nie pochodzą z oficjalnego przekładu II tomu *Liturgii godzin*, dlatego nie podajemy go analizie.

M. BUJALSKA, D. NOWAK, *Poranna Liturgia godzin na Wielki Piątek i Wielką Sobotę*, Warszawa 2021 (dalej: W2).

ALUMNI WSD W OPOLU, *Liturgia godzin w Triduum Paschalnym*, [b.r.w.].

Ciemna Jutrznia. Jutrznia i godzina czytań na Wielki Czwartek, Piątek i Sobotę, [b.m.w.], [b.r.w.].

K. MROWIEC, *Wielki Piątek. Wielka Sobota*, rękopis ze zbiorów Sióstr Urszulanek Serca Jezusa Konającego w Pniewach⁵ (dalej: P).

Triduum Sacrum. „Ciemna Jutrznia”. Komentarz i opracowanie muzyczne dla scholi, [b.m.w.], [b.r.w.].

Wymienione pozycje charakteryzują się różną zawartością dni i godzin kanonicznych. Niektóre uwzględniają jeszcze przedsoborowy zasób tekstów *Triduum Sacrum*, a więc włączają w nie *Matutinum* i *Laudes* Wielkiego Czwartku, inne respektują już nowy układ Liturgii godzin Triduum Paschalnego. Jedne obejmują wszystkie jego godziny kanoniczne, inne z kolei podają melodie i teksty jedynie do Godziny czytań i Jutrzni Wielkiego Piątku i Wielkiej Soboty, czyli dawnych „Ciemnych jutrzni”. Szczegółowego opracowania większości melodii do dawnego *Matutinum tenebrarum* dokonała już B. Bodzioch w swojej książce pt. *Śpiewy monodyczne Matutinum tenebrarum w języku polskim po Vaticanum II*. Z uwagi jednak na rok wydania tej pracy (2011) nie mogła wziąć pod uwagę propozycji, jakie ukazały się później. Nie dotarła także do publikacji S. Ropiaka *Liturgia Świętego Triduum Paschalnego. Nabożeństwa i błogosławieństwa Kościoła domowego*, wydrukowanego w Olsztynie 1999 r. oraz do rękopisu K. Mrowca, który znajduje się w posiadaniu Sióstr Urszulanek SJK w Pniewach. Niniejszy artykuł będzie zatem jedynie dopełnieniem już przeprowadzonych i opublikowanych badań. Jego celem będzie nie tyle wnikliwa analiza muzykologiczna powstałych melodii, co raczej wskazanie i omówienie zasadniczych kierunków oraz koncepcji kompozytorskich, jakimi kierowali się twórcy melodii i redaktorzy poszczególnych wydań w zaproponowanych opracowaniach muzycznych interesujących nas tekstów.

2. Prezentacja źródeł

Wybrane przez nas pozycje, zawierające melodie do Liturgii godzin Triduum Paschalnego, wydają się być wystarczająco reprezentatywne, aby na ich podstawie nakreślić spektrum różnych poglądów na temat muzycznego opracowywania tych tekstów oraz praktyczną ich realizację. Pod względem zawartości można je podzielić na dwie zasadnicze grupy: pierwsza to śpiewniki, w których umieszczono jedynie Godziny czytań i Jutrznie na Wielki Piątek i Wielką Sobotę, drugie to te, w których rozszerzono pensum godzin kanonicznych o pozostałe, obowiązujące w czasie Triduum. Z pewnością wybór zakresu godzin umieszczonych w danym wydaniu był podyktowany jego przeznaczeniem dla konkretnej grupy odbiorców lub na wybrane

⁵ Opracowanie to nigdy nie zostało oficjalnie wydane. Udało się nam do niego dotrzeć dzięki życzliwości s. Danieli Jankowskiej USJK.

celebracje, np. jedynie na liturgie poranne. Ponadto w poszczególnych publikacjach nie zawsze wszystkie elementy oficjum zostały opatrzone melodiami.

W pierwszej grupie śpiewników znalazły się:

1. Rękopis K. Mrowca (P), który zawiera melodie do następujących części oficjum: do antyfon i psalmu Wezwania (Ps 95), do antyfon wszystkich psalmów i kantyków oraz do responsoriów długich i krótkich. Ponadto zastosowano w nim gregoriańskie tony psalmowe do psalmodii i wersetów przed długimi czytaniem. Do hymnów K. Mrowiec nie podał własnych opracowań muzycznych, ale zalecił ich wykonanie na melodie pieśni pasyjnych.

2. W W1, wydanym w formacie zeszytowym A5, zamieszczono opracowania muzyczne do: antyfon i psalmu Wezwania (Ps 95), hymnów przynależących do Godziny czytań i Jutrni, antyfon do psalmów i kantyków, psalmodii, wersetów przed długimi czytaniem, responsoriów długich i krótkich, próśb.

3. W2, wydane w formacie zeszytowym A5, zawiera melodie do następujących elementów oficjum: wersetu wprowadzającego, antyfon i psalmu Wezwania (Ps 95), hymnów przynależących do Godziny czytań i Jutrni, antyfon do psalmów i kantyków, psalmodii, wersetów przed długimi czytaniem, responsoriów długich i krótkich, próśb, „Ojcze nasz”, modlitwy końcowej, formuły końcowej w razie nieobecności kapłana lub diakona. Jak napisano w *Od Redakcji*, publikacja jest przeznaczona do użytku różnych wspólnot Kościoła w Polsce (parafialnych, kłeryckich, zakonnych itp.), aby stanowić praktyczną pomoc w uroczystym celebrowaniu, a co za tym idzie, głębszym przeżywaniu modlitwy słowem Bożym podczas Triduum Paschalnego.

Z kolei w drugiej grupie śpiewników, zawierających szersze pensum godzin oficjum Triduum Paschalnego, znalazły się następujące edycje:

1. *Liturgia Triduum Paschalnego* (O) wydrukowana przez Wydział Duszpasterski Kurii Metropolitalnej w Olsztynie dla Kościoła domowego. Ta niewielkiego formatu książeczka stanowi swoisty „mszałik” oraz modlitewnik z nabożeństwami i właściwymi błogosławieństwami użytecznymi w czasie Triduum Paschalnego przeżywanego w rodzinach. Została w niej zamieszczona także Liturgia godzin tego okresu obowiązkowa do odmówienia dla tych, którzy nie uczestniczyli w wieczornych obrzędach, z wyjątkiem Modlitwy w ciągu dnia, Kompletów oraz Nieszporów Wielkiej Soboty. W ramach znajdujących się w tym wydaniu godzin kanonicznych zostały opatrzone melodiami następujące elementy: werset wprowadzający, antyfony i psalm Wezwania (Ps 95; brakuje Wezwania na Niedzielę Zmartwychwstania Pańskiego), hymny, antyfony do psalmów i kantyków, psalmodia, responsoria długie i krótkie, czytania krótkie w Jutrni, werset w prośbach lub całe prośby z Niedzieli Zmartwychwstania Pańskiego, końcowe pozdrowienie wiernych w Niedzielę Zmartwychwstania Pańskiego.

2. Opracowanie G. Skop (K), wydane w zeszytowym formacie A5, zawiera melodie do następujących części oficjum: antyfon i psalmu Wezwania (Ps 95 na Wielką Piątek i Wielką Sobotę, zaś Ps 100 na Niedzielę Zmartwychwstania Pańskiego), hymnów, antyfon do psalmów i kantyków, psalmodii, responsoriów krótkich oraz próśb.

Autorka tego opracowania nie zaproponowała melodii do responsoriów długich. Zaleciła zastąpić je pieśniami: w Wielki Piątek po I czytaniu zaproponowała wykonanie pieśni *Chrystus cierpiał za was*, po II czytaniu – *O Krwi najdroższa*, zaś w Wielką Sobotę jedynie po II czytaniu podała możliwość zastąpienia responsorium pieśnią *Odszedł Pasterz nasz*.

3. Wydanie OP, przygotowane przez Wydawnictwo Świętego Krzyża, to książeczka niewielkiego formatu, zawierająca zbiór tekstów i śpiewów liturgicznych Wielkiego Tygodnia i Oktawy Wielkanocnej. Jej adresatem jest przede wszystkim służba liturgiczna ołtarza: lektorzy, komentatorzy, psalterzyści, organiści, kantorzy i członkowie schól liturgicznych, ale także wszyscy wierni, uczestniczący w obchodach liturgicznych śmierci i zmartwychwstania Chrystusa. W pełnej obowiązującej w te dni liturgii godzin w wydaniu tym znalazły się melodie do następujących elementów zasadniczych godzin kanonicznych: wersetów wprowadzających, antyfon i psalmu Wezwania (Ps 95 lub Ps 67 na Wielki Piątek i Wielką Sobotę, zaś Ps 100 na Niedzielę Zmartwychwstania Pańskiego), hymnów, antyfon do psalmów i kantyków, psalmodii, responsoriów długich i krótkich oraz prób. Autorzy tego opracowania nie zaproponowali melodii do responsoriów długich.

Z dokonanego spisu melodii w poszczególnych śpiewnikach wynika, że ich autorzy mieli odmienne koncepcje podczas ich redagowania. Niektórzy przewidzieli opracowanie muzyczne do pewnych elementów oficjum (np. do czytań krótkich), podczas gdy inni je pominęli, otaczając większą atencją inne części liturgii (np. hymny). Różnice dotyczą także stylu muzycznego, jakim posłużyli się kompozytorzy melodii.

3. Charakterystyka melodii poszczególnych elementów Liturgii godzin Triduum Paschalnego

W tej zasadniczej części artykułu dokonamy przeglądu melodii zaproponowanych przez kompozytorów i redaktorów wskazanych przez nas opracowań Liturgii godzin Triduum Paschalnego. Chcemy przez to wskazać zasadnicze nurty i style muzyczne, jakie zostały przez nich zasugerowane, i tym samym otworzyć dyskusję nad ich muzyczną poprawnością czy praktycznym zastosowaniem w liturgii.

3.1. Wersety

W posoborowym układzie Liturgii godzin wyróżniamy dwa rodzaje wersetów: wprowadzające – inicjujące poszczególne godziny kanoniczne – oraz wersety przed długimi czytaniem w Godzinie czytań. W omawianych przez nas wydaniach zostały one wyposażone w odmienne melodie.

3.1.1. Wersety wprowadzające

W liturgii godzin Triduum Paschalnego występują dwa wersety wprowadzające: *Panie, otwórz wargi moje* – inicjujący Wezwanie oraz *Boże, wejrzyj ku wspomnieniu memu* – otwierający Nieszpory Wielkiej Soboty i Niedzieli Zmartwychwstania Pańskiego. Także Modlitwa w ciągu dnia rozpoczyna się tym wersem. W wymienionych przez nas opracowaniach otrzymały one różne wersje melodyczne.

3.1.1.1. *Panie, otwórz wargi moje*

Nie we wszystkich wydaniach zostały podane melodie do tego wersetu otwierającego celebrację Godziny czytań i Jutrzni. W P w ogóle go pominięto, zaś w K i W1 jego istnienie zaznaczono jedynie zapisem tekstowym. Jednak w trzech pozostałych pozycjach zastosowano różne jego melodie.

W O podano wersję melodyczną, która wydaje się być dokładnym zapożyczeniem z psalmu niezaprzeczonego *Szczęśliwy i nie zna kaźni*⁶. Z kolei w OP zastosowano melodię oryginalną, niespotykaną nigdzie indziej:

K: Panie, otwórz war - gi mo - je.

W: A usta moje będą głosić Two - ją chwa - łę.

Przykł. 1. Melodia wersetu *Panie, otwórz wargi moje* w OP

W wydaniu W2 do tego otwierającego wersetu użyto melodii gregoriańskiej w tonie *festivus*:

m.: gregoriańska, ton *festivus*

K. Panie, otwórz wargi mo - je,

W. A usta moje będą głosić Twoją chwa - łę.

Przykł. 2. Melodia wersetu *Panie, otwórz wargi moje* w W2

W analizowanych przez nas opracowaniach zaproponowano zatem trzy wersje melodyczne do wersetu otwierającego oficjum poszczególnych dni Triduum Paschalnego.

3.1.1.2. *Boże, wejrzyj ku wspomnieniu memu*

Do kolejnego wersetu, tym razem wprowadzającego do Nieszporów i Modlitwy w ciągu dnia w Wielką Sobotę i Niedzielę Wielkanocną, zapisano tylko jedną melodię – w OP.

Jest to wersja melodyczna powszechnie używana w Polsce w Liturgii godzin. Choć jej autor jest nieznan, to była ona już notowana w wielu XIX-wiecznych śpiewnikach, m.in. przez M. Mioduszeńskiego w jego zbiorze z 1858 r.⁷ Pozostałe śpiewniki, O i K, podają jedynie tekst wersetu, bez jego opracowania muzycznego.

⁶ B. BODZIOCH, *Śpiewy monodyczne*, s. 111–112.

⁷ Zob. D.M. NOWAK, *Officium defunctorum w języku polskim po Soborze Watykańskim II*, Opole

K: Boże, wejrzyj ku wspom - o - że - niu me-mu.
W: Chwała Ojcu i Synowi, i Ducho - wi Świą - te - mu.

W: Panie pospiesz ku ratun - ko - wi me-mu.
 Jak była na początku, teraz i zawsze,
 i na wieki wie-ków. A-men.

Al - le - lu - ja.

Przykł. 3. Melodia wersetu *Boże, wejrzyj ku wspomóżeniu memu* w OP

3.1.2. Wersety przed długimi czytaniem

W Godzinie czytań każde długie czytanie poprzedzone jest krótkimi wersetami, które wykonuje się w formie dialogu między kantorem a wspólnotą. Niemalże we wszystkich omawianych przez nas opracowaniach zanotowano do nich typiczną gregoriańską melodię według schematu rzymskiego (przykł. 4). Jedynie w wydaniu K pominięto melodię do tej części oficjum, podając jedynie tekst wersetów.

m. według schematu rzymskiego

K. Przeciwno mnie powstałi fał - szy - wi świad - ko - wie.

W. I ci, którzy dy - szą gwał - tem.

Przykł. 4. Rzymski schemat melodii wersetów przed długimi czytaniem

Wykorzystanie starożytnej melodii nawiązuje bezpośrednio do tradycji muzyczno-liturgicznej Kościoła, co wydaje się godne pochwały.

Ponadto w OP zamieszczono jeszcze jedno współczesne czterogłosowe opracowanie muzyczne tych wersetów, które w rzeczywistości jest zapożyczeniem fragmentu *Suity liturgicznej* P. Ebena, cz. I, Ps. 42 (*Emitte lucem tuam*) *ad Introitum* (przykł. 5).

Zastanawiające są motywy, jakimi kierowali się autorzy opracowania OP, umieszczając tak rozbudowaną melodię do niemającego zbyt wielkiego znaczenia elementu oficjum, jakim są wersety wprowadzające do czytań. Wydaje się, że w tym przypadku zostały zachwiane proporcje, jakimi powinna kierować się muzyka liturgiczna. Zgodnie z nimi zawsze ważniejsze i szacowniejsze części celebracji były wyróżniane bardziej ozdobnymi czy rozbudowanymi melodiami.

m. i opr.: P. Eben

K: Przeciwno mnie powstali fałszy-wi świad-ko - wie.

W: I ci, którzy dy - szą gwał - tem.

Przykł. 5. Melodia wersetów autorstwa P. Ebena w OP

3.2. Wezwanie

Stanowi ono inicjalną część codziennego oficjum. Składa się z antyfony i następującego po niej psalmu, który stanowi odrębny rodzaj psalmodii, zwanej inwitatyryną. We wszystkich prezentowanych przez nas źródłach oba elementy Wezwania zostały muzycznie wyszczególnione i pieczołowicie, na różne sposoby, opracowane.

3.2.1. Antyfony do psalmu Wezwania

Wśród melodii zaproponowanych do tej inicjalnej antyfony możemy wyróżnić trzy typy kompozycji:

- a) utrzymane w stylistyce chorałowej;
- b) wykorzystujące motywy pieśni kościelnych;
- c) pochodzące z inwencji własnej kompozytorów.

Do pierwszej grupy możemy zaliczyć melodie zaproponowane przez K. Mrowca w jego rękopisie (P). Na jego pierwszej stronie sam autor umieścił adnotację odnoszącą się do stylu zawartych w nim melodii: „[adaptacje lub motywy wielkotygodniowych śpiewów gregoriańskich]”. W melodii antyfon na Wielki Piątek i Wielką Sobotę K. Mrowiec zastosował melodyczny schemat, dostosowany do odmiennych tekstów, w którym trudno wskazać konkretne zapożyczenia z utworów gregoriańskich, natomiast występują w nim luźne nawiązania do stylistyki chorału gregoriańskiego:

U-wiel-biaj - my Chrys-tu - sa, Sy-na Bo-żc - go, któ-ry nas od-ku-pił Krwią swo - ją.

Przykł. 6. Melodia do antyfony Wezwania w P

Przykładem melodii opartej na motywach pieśni kościelnych jest kompozycja G. Skop do antyfony Wezwania na Niedzielę Wielkanocną, wydrukowana w K oraz przejęta przez OP. W jej pierwszym członie autorka wykorzystała inicjalny motyw dźwiękowy z wielkanocnej pieśni *Zwycięzca śmierci*, rozbudowując go, z uwagi na tekst, o recytatyw na pierwszym tonie melodii. Drugi człon melodii antyfony stanowi już inwencję własną kompozytorki (przykł. 7).

Chry-stus praw-dzi - wie zmar - twych - wstał! Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja!

Przykł. 7. Melodia do antyfony Wezwania na Niedzielę Wielkanocną autorstwa G. Skop

Do trzeciej grupy kompozycji antyfon Wezwania, stanowiących melodie stworzone współcześnie, można zaliczyć propozycje G. Skop na Wielki Piątek i Wielką Sobotę w K, które zostały wykorzystane także w innych śpiewnikach: OP, W1 i W2:

a) na Wielki Piątek

m.: Gizela Skop

U - wiel-biaj - my Chry-stu - sa, Sy - na Bo - że - go,
kto - ry nas od - ku - pił krwią swo - ją.

b) na Wielką Sobotę

m.: Gizela Skop

U - wiel-biaj - my Chry - stu - sa Pa - na,
u - mę - czo - ne - go za nas i zło - żo - ne - go do gro - bu.

Przykł. 8. Melodie do antyfon Wezwania na Wielki Piątek i Wielką Sobotę autorstwa G. Skop

Podobnie w O została zamieszczona współczesna melodia do tej wprowadzającej antyfony autorstwa S. Ropiaka. W tym przypadku jednak do obu antyfon kompozytor zastosował schemat melodyczny, który przysposobił do dwóch różnych tekstów (przykł. 9). Do antyfony Wezwania na Niedzielę Wielkanocną w tym opracowaniu nie przypisano żadnej melodii.

W pozostałych analizowanych przez nas wydaniach zamieszczono melodie psalmu Wezwania posługujące się gregoriańskimi tonami psalmowymi. Dla ich zobrazowania w przykł. 11 przytaczamy jedną z nich:



Przykł. 11. Melodia psalmu Wezwania z wykorzystaniem I tonu psalmowego autorstwa G. Skop

Budowę tego typu melodii dostosowano do struktury poszczególnych dwuwersów psalmu. Ponieważ każdy werset psalmowy składa się z dwóch części – poprzednika i następnika – powstałe do niego kompozycje są zatem czteroodcinkowe. Ich twórcy zapożyczyli do pierwszych dwóch odcinków melodie tonów psalmowych, zaś do kolejnych dwóch stworzyli oryginalną wersję melodyczną. Te dwa ostatnie odcinki wyróżniają się podwyższeniem lub obniżeniem o tercję dźwięku tenoru oraz odmiennymi od chorałowych rodzajami kadencji. Owa odmienność dotyczy zarówno budowy kadencji, jak i tonalności, dążącej do systemu funkcyjnego. W O dwa ostatnie odcinki melodii zostały nawet rozbudowane do trzech głosów równych.

Do opracowania pierwszych dwóch członów psalmu kompozytorzy użyli dwóch tonów psalmowych: Id (G. Skop w K, W1, W2 i OP – w psalmie Wezwania przeznaczonym na Wielki Piątek i Wielką Sobotę) oraz VI (G. Skop w K i OP – w psalmie Wezwania na Niedzielę Zmartwychwstania Pańskiego, oraz S. Ropiak w O – w psalmie Wezwania na Niedzielę Wielkanocną). Znamiennym jest fakt, że przy zastosowaniu I tonu psalmowego zapisano go z jego autentycznym inicjum, tymczasem w obu kompozycjach posilkujących się tonem VI inicjum w nim pominięto. Ponadto G. Skop w swoim autorskim opracowaniu (K) nie zapisała poprawnie kadencji końcowej tego tonu, rozbijając występującą w nim ligaturę (*pes*) na dwie pojedyncze nuty. Doszło w ten sposób do okaleczenia autentycznego wzorca chorałowego. Błąd ten został skorygowany w opolskim wydaniu tej melodii (OP).

Należy także wspomnieć, że autorzy opracowań zasadniczo wskazują na użycie w Wezwaniu Ps 95, co jest zgodne z wielowiekową tradycją Kościoła. Dopiero soborowa reforma liturgii dopuściła do użytku, zależnie od okoliczności, trzy inne psalmy: Ps 100, Ps 67 lub Ps 24⁸. G. Skop w K, a za nią J. Waloszek w OP, wykorzystali tę możliwość i w Wezwaniu Niedzieli Wielkanocnej zastosowali Ps 100. Możliwe, że taka sposobność została zasugerowana przez tekst antyfony Wezwania tej uroczystości, który nie nawiązuje bezpośrednio do początkowych wersetów Ps 95⁹.

⁸ Por. *Ogólne wprowadzenie do Liturgii godzin* (dalej: OWLG), nr 34.

⁹ Por. B. BODZIOCH, *Śpiewy monodyczne*, s. 86–87.

3.3. Hymny

Kolejnym elementem posoborowego oficjum są hymny pełniące rolę otwarcia, swoistego wprowadzenia w charakter danej godziny lub w misterium celebrowanego święta. W przedsoborowej liturgii godzin *Triduum Sacrum* hymny w ogóle nie występowały, co było dowodem na jego starożytną strukturę¹⁰. Na skutek soborowej reformy liturgicznej zerwano z tą wielowiekową tradycją i wszystkim godzinom oficjum Triduum Paschalnego przypisano własne hymny. Zgodnie z tym, co podkreślają dokumenty Kościoła, są one elementami liturgii, które w sposób szczególny domagają się śpiewu nawet wtedy, gdy inne części są recytowane¹¹. Zatem nowe teksty hymnów w języku polskim należało wyposażyć w melodie. Wydaje się, że autorzy omawianych przez nas opracowań muzycznych liturgii godzin Triduum Paschalnego z dużą atencją odnieśli się do tych wskazań. We wszystkich bowiem wydaniach do większości hymnów (przynajmniej zasadniczych godzin kanonicznych) zaproponowano wersje melodyczne, a w niektórych przypadkach nawet dwie różne. Jednak twórcy opracowań podeszli do tego problemu w odmienny sposób. Niektórzy zastosowali melodie oryginalne, stworzone współcześnie, inni natomiast zalecili zastosowanie kontrafaktury z pieśni kościelnych lub innych utworów hymnicznych.

Do pierwszej grupy kompozycji należą hymny takich kompozytorów, jak: Z. Bernat – *Chryste, Tyś nieba jest Królem, Sław, języku, bój chwalebny, Jedyny Dawco zbawienia, Na świętej uczcie Baranka*; M. Bujalska – *Oto znaki Bożej męki*; K. Gałuszka – *Zbawicielu wszystkich ludzi*; W. Kądziera – *Sław, języku bój chwalebny, Chryste, Tyś nieba jest Królem*; E. Maier – *Już wschodzi zorza poranna*; B. Stępień – *Już wschodzi zorza poranna*.

Ponadto w O zamieszczono dwa hymny, na Jutrznę i Nieszpory Niedzieli Zmartwychwstania Pańskiego, z własną melodią, jednakże nie jesteśmy w stanie wskazać ich kompozytora; być może jest nim sam redaktor muzyczny tego śpiewnika.

Wszystkie te współczesne melodie uwyrażniają dwie zasadnicze tendencje stylistyczne, jakie dominują w muzyce liturgicznej po Soborze Watykańskim II. Jedna z nich reprezentuje pogląd, według którego jedynym najsłuszniejszym i najdoskonalszym archetypem melodii do tekstów liturgicznych jest chorał gregoriański, dlatego zwolennicy tej tezy tworzyli utwory nawiązujące w swej warstwie melodycznej, tonalnej i rytmicznej do chorału. Przykładem takich hymnów są kompozycje K. Gałuszki, W. Kądziera i hymny wydrukowane w O, które wyróżniają się swobodną budową rytmiczną i są utrzymane w stylistyce chorałowej pod względem tonalności czy rozwoju linii melodycznej. Natomiast inni muzycy kościelni uważali, że hymny powinny wyróżniać się spośród innych recytatywnych śpiewów Liturgii godzin swoją metryczną strukturą oraz bazować na współczesnej tonalności. Ta grupa kompozytorów jest znacznie liczniejsza.

¹⁰ Por. D.M. NOWAK, *Officium defunctorum w języku polskim*, s. 148.

¹¹ Por. OWLG, nr 280–281.

W niektórych wydaniach Liturgii godzin Triduum Paschalnego ich redaktorzy zastosowali inną metodę opracowania muzycznego hymnów. Wykorzystali kontrafaktury regularne, polegające na przejęciu niezmienionej melodii z istniejącego już wcześniej wzorca¹². Do tego celu zapożyczyli oni melodie z pieśni kościelnych lub z innych utworów hymnicznych. Jako wzorce posłużyły im następujące pieśni:

1. eucharystyczne: *Przed tak wielkim Sakramentem* do hymnu *Sław, języku, bóg chwalebny* (W1);
2. pasyjne:
 - a) *Krzyżu święty* do hymnów: *Oto znaki Bożej męki* (P, O i K), *Sław, języku, bóg chwalebny* (P i K), *Chryste, Tyś nieba jest Królem* (P) oraz *Zbawicielu wszystkich ludzi* (P i K);
 - b) *Króla wznoszą się znamiona* do hymnu *Zbawicielu wszystkich ludzi* (W1 i O);
3. przygodne: *Będę Cię wielbił, mój Panie* do hymnu *Chryste, Tyś nieba jest Królem* (K).

Należy zwrócić uwagę, że w kontrafakturach zanotowanych w O redaktor dokonał zmiany metrycznej tych melodii w stosunku do wzorcowych pieśni i zapisał je w rytmie swobodnym. Trudno znaleźć uzasadnienie dla takiego zabiegu. Być może chciał nadać hymnom charakter bardziej zbliżony do stylistyki chorału gregoriańskiego, który nie posiadał metrum. Jednak takie podejście nie wydaje się słuszne, gdyż w repertuarze gregoriańskim hymny zawsze wyróżniały się metrycznością.

Oprócz pieśni matrycami melodycznymi dla hymnów z oficjum Triduum Paschalnego stały się także inne kompozycje hymniczne. Taki zabieg został zastosowany jedynie w K. Do wielkosobotniego hymnu z Godziny czytań *Chryste, Tyś nieba jest królem* przyporządkowano melodię autorstwa E. Maier, stworzoną do hymnu z Jutrzeni z czwartku II tygodnia psalterza w ciągu roku. Z kolei do hymnu przeznaczonego na Modlitwę południową w Wielki Piątek i Wielką Sobotę, *Krzyżu, błogosławieństwo ziemi*, zaadaptowano melodię J. Łuciuka napisaną wcześniej do wielkopostnego hymnu brewiarzowego *Zmiłuj się, Stwórco*. Należy zauważyć, że zastosowanie tej kontrafaktury jest wyjątkowo nieudane, gdyż akcenty melodyczne zupełnie nie odpowiadają metryce tekstu. Przypadek ten pokazuje, jak ważną rzeczą jest stosowanie kontrafaktury w sposób poprawny i przemyślany, aby miała ona muzyczny sens, a nie bazowała jedynie na skojarzeniach stylistycznych czy tematycznych.

Wszystkie wymienione adaptacje melodyczne pieśni do tekstów hymnów są nawiązaniem do znanej w liturgii praktyki. Należy się jednak zastanowić, czy należy tak czynić w odniesieniu do najbardziej uroczystych celebracji liturgicznych w ciągu roku oraz na jakich zasadach powinno się to odbywać. O ile bowiem zaczerpnięcie melodii do hymnów z pieśni pasyjnych wydaje się być jeszcze jakoś uzasadnione, to

¹² O różnych typach kontrafaktury zob. F. GENNRICH, *Die Kontrafaktur im Liedschaften des Mittelalters*, Langen bei Frankfurt 1965, s. 5, 48, 68, 113, cyt. za: D. JANKOWSKA, *Kontrafaktura w pieśniach kościelnych. Pojęcie, rozwój historyczny i ocena teologiczno-estetyczna. Studium muzykologiczne*, Lublin 1981, s. 15–22 (praca magisterska w Bibliotece KUL).

już wykorzystanie do tego celu pieśni eucharystycznych czy przygodnych wywołuje ogromne zastrzeżenia. Podobnie przenoszenie melodii jednego hymnu na inny tekst hymniczny było często stosowane w repertuarze gregoriańskim, jednak należałoby zadbać, aby obie melodie miały ze sobą jakieś konotacje w charakterze melodii czy też wykazywały zgodność akcentów słowno-muzycznych, co w przypadku analizowanych przez nas kontrafaktur nie zawsze zostało zrealizowane.

Należy jeszcze wspomnieć, że w O na Jutrznię i Nieszpory Niedzieli Zmartwychwstania Pańskiego zasugerowano możliwość zastąpienia hymnów „odpowiednio dobranymi pieśniami wielkanocnymi” lub wręcz je wskazano. Do tego celu zostały wyselekcjonowane dwie z nich: *Nie zna śmierci* oraz *Zwycięzca śmierci*. Taką możliwość dopuszcza się, zwłaszcza w przypadku, gdy w celebracji uczestniczy lud Boży, jednak tylko w Nieszporach¹³. Do tego prawa skrupulatnie dostosowali się twórcy wydania OP, którzy w miejsce nieszpornego hymnu na Niedzielę Zmartwychwstania Pańskiego zaznaczyli możliwość zaśpiewania jednej z trzech dopuszczonych do tego celu pieśni kościelnych. Do wymienionych wyżej dwóch dołączyli jeszcze trzecią, *Alleluja. O dniu radosny*.

Z przeprowadzonej analizy powstałych w ostatnich latach w Polsce opracowań muzycznych brewiarzowych hymnów paschalnych wynika, że jednak najszlachetniejszą drogą poszli redaktorzy dwóch wydań: OP i W2, którzy zupełnie zrezygnowali ze stosowania kontrafaktury i każdemu z tekstów hymnicznych nadali oryginalne opracowanie muzyczne. Te pozycje stały się pewnego rodzaju wzorcem sposobu tworzenia melodii do liturgicznych tekstów hymnicznych.

3.4. Psalmodia

Zasadniczą częścią każdego oficjum jest psalmodia. W posoborowej strukturze poszczególnych godzin kanonicznych liczba psalmów i kantyków została znacznie zredukowana w stosunku do tej sprzed *Vaticanum II*. Zlikwidowano też psalmy, które wcześniej nie posiadały antyfony, a które występowały właśnie w Liturgii godzin *Triduum Sacrum* oraz w *officium defunctorum*. Według nowego porządku psalmodia posiada następujące elementy składowe: psalmy, kantyki ze Starego i Nowego Testamentu, kantyki ewangeliczne oraz przyporządkowane do nich antyfony.

3.4.1. Antyfony

Antyfony do psalmów i kantyków stanowią najbardziej okazały i zróżnicowany zbiór melodii. Z pewnością ich muzyczne opracowanie z jednej strony stanowiło dla redaktorów śpiewników niebagatelne wyzwanie, z drugiej strony było polem dla rozwoju twórczości kompozytorskiej. Na pewno sprowokowało ich do przyjęcia określonego sposobu realizacji tego zadania. Każdy z redaktorów przyjął określoną koncepcję melodii antyfon. Zasadniczo podeszli oni do tego problemu na różne sposoby, dzięki czemu powstały cztery typy kompozycji.

¹³ Por. *Liturgia godzin. Codzienna modlitwa ludu Bożego*, t. II, Dodatek, cz. IV, s. 1813.

3.4.1.1. Melodie o proveniencji chorałowej

Dla K. Mrowca, twórcy opracowania P, oraz S. Ropiaka, redaktora opracowania muzycznego Liturgii godzin w O, czerpanie z wzorców chorałowych stało się sprawą priorytetową. Stąd w tych wydaniach spotykamy antyfony, które w swej melodyce na różne sposoby nawiązują do chorału gregoriańskiego. S. Ropiak w znacznej większości antyfon dokonał niemalże bezpośrednich adaptacji melodii z wzorca łacińskiego do języka polskiego. Z kolei K. Mrowiec podszedł do tego problemu w sposób dużo bardziej swobodny. Czasami zapożyczył melodię jednej antyfony do innej lub też zaadaptował typiczną melodię antyfony, występującą w ramach danego modusu, do wybranego tekstu w języku polskim. Z chorałowych wzorców melodycznych skorzystali także twórcy opracowania OP, zamieszczając w nim jedną antyfonę gregoriańską do *Benedictus* w Jutrzni wielkanocnej oraz jedną do Nieszporów paschalnych, autorstwa J. Waloszka. Jej twórca wykorzystał w niej motywy gregoriańskie.

Metody wymienionych adaptacji wymagałyby odrębnej, wnikliwej analizy, jednak zagadnienie to jest na tyle obszerne i złożone, że nie możemy w tym artykule poświęcić mu więcej miejsca. Jedynie wskazujemy, że takie tendencje kompozytorskie są obecne w polskiej twórczości liturgicznej obejmującej Liturgię godzin Triduum Paschalnego. Z pewnością domaga się ona przestrzegania określonych, wypracowanych przez choralistów zasad, którymi można by się kierować na przyszłość w tworzeniu tego typu melodii do języka polskiego.

3.4.1.2. Melodie oparte na współczesnych śpiewach liturgicznych

Wśród okazałej liczby antyfon zamieszczonych w analizowanych przez nas wydaniach znalazły się dwie specyficznie opracowane. Obie zostały zanotowane w K. Ich autorka, G. Skop, do pierwszej z nich wykorzystała, jako melodyczną matrycę, melodię I. Pawłaka ze śpiewu utrzymanego w formie responsoryjnej *Radośnie Panu hymn śpiewajmy*. Melodia responsu tej kompozycji posłużyła do tekstu antyfony, zaś opracowanie muzyczne wersetów – do kantyku trzech młodzieńców z Księgi Daniela:

Nasz Zba - wi - ciel pow - stał z gro - bu, al - le - lu - ja!

Ucz - cij - my hym - nem Pa - na i Bo - ga na - sze - go, al - le - lu - ja!

Przykł. 12. Melodia antyfony oparta na śpiewie I. Pawłaka *Radośnie Panu hymn śpiewajmy*

Skojarzenie ze sobą tego utworu z elementem psalmodii brewiarzowej jest dość oryginalnym pomysłem. Z pewnością są one do siebie zbliżone pod względem tekstu i formy, jednak zapożyczenie melodii z liturgii mszalnej do brewiarzowej prowadzi do zacierania poczucia odrębności tych dwóch celebracji oraz do zubożenia repertuaru liturgicznego.

Druga antyfona tego typu, zamieszczona w K, została skonstruowana na melodię refrenu psalmu responsoryjnego pochodzącą z łódzkiego ośrodka akademickiego:



Przykł. 13. Melodia antyfony oparta na refrenie psalmu z łódzkiego ośrodka akademickiego

Wydaje się, że ten sposób kontrafaktury, choć oryginalny, nie jest do końca trafiony. Wprawdzie zarówno we wzorcu, jak i jego adaptacji mamy do czynienia z tym samym gatunkiem (psalmem), jednak forma psalmu responsoryjnego, występująca w liturgii mszalnej, rządzi się innymi prawami niż psalm w oficjum, wykonywany *in directum*, z antyfoną na początku i na końcu. Poza tym dołączona przez G. Skop do tej antyfony melodia psalmu jest czteroczęściowa, co zakłóca dwuczłonową budowę wersetów psalmowych w brewiarzu.

3.4.1.3. Melodie pochodzące z własnej inwencji kompozytora

Kolejną pokazną grupę melodii użytych do antyfon psalmodii brewiarzowej Triduum Paschalnego stanowią te, które zostały specjalnie do niej stworzone z inwencji współczesnych kompozytorów kościelnych. Wśród nich najbardziej płodną twórczością wykazali się: G. Skop (K, OP), M. Bujalska (3 kompozycje w OP), B. Stępień (2 kompozycje w OP) oraz J. Kosko (1 antyfona w K i OP). Ponadto druga antyfona w Jutrzni Wielkiego Piątku w K i OP opatrzona została melodią nieznanego autora.

Melodie te są bardzo zróżnicowane pod względem materiału tonalnego, formy i stylistyki. Czerpią zarówno z tonalności modalnej, jak i funkcyjnej. Niektóre są utrzymane w stylu sylabicznym, inne są bardziej ozdobne, melizmatyczne, jeszcze inne wprowadzają fragmenty recytatywu. Kompozycje B. Stępnia odznaczają się specyficzną rytmiką, w której pojawiają się zróżnicowane grupy rytmiczne nut (typu ćwierćnuta z kropką i ósemka). Jedna z jego antyfon zanotowana jest nawet w metrum 4/4. To wszystko czyni tę grupę antyfon bardzo bogatym polem badań i analiz, które mogłyby na przyszłość wskazać kierunki rozwoju twórczości liturgicznej.

Z pewnością metoda przypisywania własnej melodii do każdej antyfony jest słusznym kierunkiem. Jedynie w ten sposób bowiem muzyka może być „interpretatorką” tekstu liturgicznego i jeszcze bardziej go uwyraźnić czy nadać mu odpowiednie znaczenie emocjonalno-duchowe.

3.4.1.4. Melodie w formie schematu

W pensum melodii antyfon są też takie, których tekst został niejako „wklejony” w kilkuczęściowy schemat melodyczny. Takie schematyczne melodie stworzyli Z. Bernat i B. Stępień. Pierwszy z nich skomponował je pierwotnie na różne okresy roku liturgicznego do stosowania w mszalnej psalmodii introitalnej, na przygotowanie darów i komunię, jednak praktycznie przyjęły się one w psalmodii brewiarzowej. Redaktorzy opracowań muzycznych Liturgii godzin Triduum Paschalnego wykorzystali dwa z nich: na Adwent i Wielki Post do antyfon Wielkiego Piątku i Wielkiej Soboty (W1 i W2) oraz na Wielkanoc do antyfon na Niedzielę Zmartwychwstania Pańskiego (K).

Należy odnotować, że redaktorki W1 i W2, w skład których wchodziły tylko poranne liturgie godzin Wielkiego Piątku i Wielkiej Soboty, przyjęły zasadę, że wszystkie antyfony, z wyjątkiem poprzedzających *Benedictus*, posiadają melodie schematyczne. Ponieważ oba te wydania adresowane były do ludu Bożego sprawującego te liturgie w parafiach lub we wspólnotach zakonnych czy kościelnych, autorki tych zbiorów dążyły do nieznacznego uproszczenia materiału muzycznego, ponieważ antyfony są najliczniejszymi elementami psalmodii, a jednocześnie najbardziej zróżnicowanymi i mało powtarzalnymi. Powstaje pytanie: Czy takie podejście jest słuszne, jeśli mamy do czynienia z najbardziej uroczystym oficjum w ciągu roku? Z pewnością każdy, kto podejmuje się redakcji opracowań muzycznych poszczególnych celebracji liturgicznych, musi dokonywać wielu różnych wyborów i selekcji, podyktowanych różnymi praktycznymi względami, które zawsze pociągają za sobą konsekwencje bądź estetyczne, bądź wykonawcze.

3.4.2. Psalmi i kantyki

Przeprowadzona kwerenda analizowanych przez nas śpiewników wykazała, że ich autorzy zastosowali trzy typy melodii psalmów i kantyków: gregoriańskie tony psalmowe, melodie zapożyczone z istniejących śpiewów liturgicznych oraz melodie do psalmów stworzone współcześnie. W poszczególnych wydaniach proporcje użycia tych różnych rodzajów melodii są odmienne. Są opracowania, których redaktorzy wykorzystują jedynie tony gregoriańskie (należą do nich P i W2), są takie, których twórcy posilkują się nimi w przeważającym stopniu (O), a są i takie, w których starano się pogodzić tradycję ze współczesną twórczością i wymieszano tony gregoriańskie z melodiami o różnej proveniencji (W1, K i OP).

Omawiając te muzyczne opracowania, nie dokonamy ich wnikliwej analizy, a jedynie zwrócimy uwagę na pewnego rodzaju zjawiska i tendencje, jakie występują w polskiej twórczości liturgicznej tego gatunku, a które może wreszcie wymagają pogłębionej dyskusji i wypracowania jednoznacznych rozwiązań na przyszłość.

3.4.2.1. Adaptacje gregoriańskich tonów psalmowych

W wybranych przez nas opracowaniach melodie tonów psalmowych stanowią zdecydowaną większość. Oczywiście wśród nich znajdują się tony stosowane najchętniej oraz takie, które występują bardzo rzadko. Najczęściej wykorzystywanym tonem jest ton VIII – 20 wystąpień, następnie: I – 13, IV i VII – po 6, VI – 5, II i *peregrinus* – po 4, V – 3, III, C, D, E – po 2, IV* – 1, *sine antiphona* – 1. Ponadto w O autor przypisał do *Benedictus* w Jutrznii Wielkiego Piątku i Wielkiej Soboty *tonus solemnis ad Magnificat* w I modusie. Z pewnością w ten sposób chciał wyróżnić te kantyki spośród reszty psalmodii, co jest jak najbardziej słuszne i godne pochwały.

Problematyczny jest jednak sposób adaptacji melodii chorałowych do polskich tekstów psalmów. Przyjęło się bowiem w wydaniach polskich śpiewów liturgicznych zniekształcać oryginalne wzorce chorałowe z intencją dostosowywania ich do akcentuacji języka polskiego. Zmiany te dotyczą inicjów i terminacji. W ten sposób w ana-

lizowanych przez nas zapisach tonów psalmowych możemy wyróżnić następujące rodzaje modyfikacji gregoriańskich oryginałów:

– zmiany w inicjum

a) pomijanie inicjum, co stało się w Polsce już niemalże normą. Prawdopodobnie chodzi w tym nawyku o upraszczanie tych melodii, jednak prowadzi to do ich zubożenia.

b) dodawanie nut. Przykład tego mamy w P, gdzie K. Mrowiec poszerzył formułę inicjalną o jeden dźwięk.



Przykł. 14. Zniekształcenie inicjum IV tonu psalmowego w P

Najprawdopodobniej wynikało to z koncepcji rozumienia przez redaktora akcentu słowno-muzycznego. Najwyraźniej dla niego akcent słowa w muzyce realizuje się poprzez obniżenie dźwięku, co nie jest do końca prawdą, gdyż możemy go muzycznie zaznaczyć nie tylko za pomocą melodyki, ale także rytmiki, dynamiki i artykulacji. Zastosowana tu praktyka wydaje się nie tylko zbędna, ale i niepoprawna.

c) rozdzielanie ligatur. W tym przypadku autor opracowania zlikwidował *pes*, występujący na drugiej sylabie inicjum:



Przykł. 15. Zapis zniekształconego inicjum I tonu psalmowego w P

Trudno w tym przypadku znaleźć uzasadnienie dla takiego zabiegu.

d) dodanie ligatury. Ten typ zniekształcenia można spotkać w P, gdzie w tonie IV kompozytor zamienił początkowe *punctum* na *clivis*:



Przykł. 16. Zapis zniekształconego inicjum IV tonu psalmowego w P

Również w tym przypadku bliżej nieokreślony jest cel tego typu zabiegu.

e) rozbicie ligatury. To kolejny rodzaj ingerencji w inicjum, tym razem VII tonu psalmowego. Modyfikacja ta występuje w O:



Przykł. 17. Zapis zniekształconego inicjum VII tonu psalmowego w O

Takie zmiany chorałowego wzorca nie mają żadnego uzasadnienia.

– zmiany w terminacjach

W przypadku zniekształceń, jakimi poddawane są terminacje, wszystkie one dotyczą rozdzielania istniejących we wzorcach ligatur. Takie zabiegi stosowane są w następujących tonach: VI, VII i *peregrinus*. Oto przykłady nutowe tego typu zniekształceń:



Przykł. 18. Zapis zniekształconej terminacji tonu VI

Zejście melodii w dół powinno nastąpić na czwartej sylabie od końca wersetu, zaś na trzeciej od końca powinien znajdować się *pes*. W praktyce wykonawczej tego tonu w Polsce zazwyczaj jest on rozbijany na pojedyncze nuty.



Przykł. 19. Zapis zniekształconej terminacji tonu VII



Przykł. 20. Zapis zniekształconej terminacji tonu *peregrinus*

Przykłady 19 i 20 dotyczą przypadków, w których rezygnuje się ze stosowania ligatury na ostatniej sylabie wersetu, motywując to tym, że taki sposób wykonania melodii do języka polskiego zakłóca jego poprawną akcentuację. Jednak w ten sposób dokonujemy poważnego zniekształcenia pierwotnej melodii, a taka praktyka jest błędna.

Należy podkreślić, że jedynie w wydaniu W2 zapisano poprawnie wszystkie zastosowane tam tony psalmowe. Dodatkowo redaktorki tego zbioru skonstruowały go w ten sposób, aby użyć jak najwięcej różnych melodii lub przynajmniej zróżnicować je pod względem odmiennych dyferencji w terminacjach. W ten sposób w obu celebracjach porannej Liturgii godzin w Wielki Piątek i Wielką Sobotę nie powtarza się żadna z zastosowanych melodii. Jest to dodatkowy walor tego śpiewnika, gdyż na ogół w repertuarze tonów psalmowych są używane ciągle te same wybrane melodie, a przecież ich bogactwo jest naprawdę imponujące.

3.4.2.2. Melodie zapożyczone z istniejących śpiewów liturgicznych

Wśród melodii do psalmów, jakie zastosowali redaktorzy opracowań muzycznych Liturgii godzin Triduum Paschalnego, znalazły się też takie, które zostały zapożyczone z innych śpiewów liturgicznych. Pierwsza grupa to adaptacje melodii psalmowych stosowanych w Nieszporach ludowych do następujących psalmów: *Szczęśliwy i nie zna kaźni* (OP, K, W1) oraz *Rzekł Pan do Pana mego łaskawym* (K, O, W1).

Do drugiej grupy zaliczają się melodie, które zostały pierwotnie stworzone przez I. Pawlaka do zwrotek śpiewów w formie responsorialnej: *Bliskie jest królestwo Boże* oraz *Radośnie Panu hymn śpiewajmy*. Te melodie zastosowała G. Skop w swoim wydaniu K. Znalazły się w nim także melodie, które redaktorka zaadaptowała ze zwrotek mszalnego psalmu responsoryjnego pochodzącego z łódzkiego ośrodka akademickiego. Nie znamy autora tej melodii. Tego typu zapożyczenie nie wydaje się słuszne, gdyż w ten sposób dochodzi do zakłócenia wersetowej struktury psalmu w oficjum, ponieważ zastosowana do niego melodia posiada cztery części (motywy melodyczne) zamiast dwóch. Nastręcza to także problemy wykonawcze, gdyż burzy rytm wykonywania psalmów we wspólnocie, m.in. realizację oddechu na gwiazdce.

Do ostatniego typu zapożyczeń możemy zaliczyć melodię zaczerpniętą z wersetu allelujacyjnego, stosowanego normalnie w liturgii mszalnej. Ta melodia pojawiła się w OP i K. Ponadto w niedzielnych Nieszporach w O użyto tekstu i melodii *Magnificat* stosowanych w ludowej wersji Nieszporów.

Powstaje pytanie, czy praktyka wykorzystywania melodii do psalmów z innych śpiewów liturgicznych jest konieczna, skoro tradycja muzyczna Kościoła stworzyła tak bogate pensum melodii do psalmodii brewiarzowej. Przez to dochodzi także do wymieszania się śpiewów w tych dwóch odrębnych liturgiach – mszalnej i oficjum, co nie jest zjawiskiem chlubnym i godnym kontynuowania.

3.4.2.3. Melodie do psalmów stworzone wspólnie

Oprócz melodii chorałowych oraz zapożyczonych z innych śpiewów liturgicznych, w omawianych przez nas opracowaniach są też nieliczne melodie stworzone specjalnie do psalmodii brewiarzowej przez współczesnych kompozytorów. Wśród nich są: G. Skop, W. Turek i D. Nowak. Melodie te, w porównaniu z wzorcami wypracowanymi w chorale gregoriańskim, wprawdzie zachowują dwuczłonową strukturę, najczęściej jednak nie posiadają inicjum, a wysokość tenoru w obu częściach melodii podlega zmianom. Są one skomponowane w tonalności dur-moll. Ponadto w jednej z nich, przeznaczonej do kantyku z Księgi Daniela w Jutrznii wielkanocnej, do VI tonu psalmowego dokonano responsu *alleluja*, który można wykonać fakultatywnie po każdym stychu. Jest to bardzo oryginalny pomysł kompozytorski. Z pewnością te współczesne melodie stają się alternatywą dla gregoriańskich tonów psalmowych, choć pozostaje otwartym pytanie o sens ich tworzenia, skoro istnieją melodie tradycyjne.

Wśród melodii stworzonych wspólnie do psalmodii Triduum Paschalnego należy odnotować jeszcze oryginalne opracowania kantyków ewangelicznych. Godnym pochwały jest praktyka wyróżniania ich poprzez bardziej ozdobne melodie. W analizowanych śpiewnikach pojawiły się trzy tego typu opracowania autorstwa K. Mrowca w P oraz G. Skop w W1, W2 i OP. W dwóch z nich kompozytorzy wykorzystali do pierwszych dwóch członów melodii (jednego wersetu psalmowego) jednego z tonów psalmowych (K. Mrowiec – I ton psalmowy, zaś G. Skop – ton VIII), natomiast do kolejnych dwóch własne, oryginalne, wielogłosowe opracowanie. Trzecia

melodia, zastosowana do *Magnificat* Nieszporów paschalnych, także autorstwa G. Skop, wprawdzie jest czteroodcinkowa, ale już jednogłosowa i w całości pochodzi z inwencji kompozytorki.

Ponadto w muzycznych opracowaniach psalmodii Triduum Paschalnego pojawiły się odrębne melodie do kantyku allelujatycznego, który został wprowadzony do Nieszporów niedzielnych wraz z reformą liturgiczną Soboru Watykańskiego II. Redaktorzy śpiewników przewidzieli do niego specjalne melodie. W K i O zaadoptowano kompozycję z *Graduale simplex* (1967), zaś w OP melodię gregoriańską z *Antiphonale Romanum* dedykowaną w nim właśnie na Nieszpory Niedzieli Zmartwychwstania Pańskiego do kantyku z Apokalipsy św. Jana. Z pewnością pojawianie się melodii chorałowych, uświęconych tradycją Kościoła, w opracowaniach Liturgii godzin w języku polskim jest praktyką godną uznania i kontynuowania.

3.5. Responsoria

W odnowionej po Soborze Watykańskim II Liturgii godzin występują dwa rodzaje responsoriów: długie (*prolixa*) – wykonywane w Godzinie czytań jako odpowiedź ludu na słowo Boże proklamowane w dwóch długich czytaniach, oraz krótkie (*brevia*) – obecne w Jutrzni, Nieszporach i Komplecie po krótkich czytaniach. Niemalże wszyscy redaktorzy omawianych śpiewników zadbali o to, aby do tych elementów godzin kanonicznych zamieścić melodie odpowiadające ich specyficznej strukturze.

3.5.1. Responsoria długie

Przeprowadzona przez nas kwerenda źródeł wykazała, że responsoria obecne w Godzinie czytań nastręczyły kompozytorom najwięcej problemów ze względu na ich skomplikowaną budowę formalną. Redaktorzy śpiewników radzili sobie z tym problemem na różny sposób. Niektórzy, jak G. Skop, zaproponowali nawet zastąpienie tych części oficjum pieśniami. W miejsce responsoriów na Wielki Piątek zostały przez nią zasugerowane kolejno następujące pieśni: *Chrystus cierpiał za nas* (autorstwa I. Pawlaka) oraz *O Krwi najdroższa*. Z kolei na Wielką Sobotę w K padła tylko jedna propozycja w miejsce drugiego responsorium – pieśń autorstwa W. Lewkowicza *Odszedł Pasterz od nas*, która jest poetyckim przekładem responsorium *Recessit pastor*. Jednak taki sposób realizacji responsoriów w Liturgii godzin nie jest słuszny i poprawny. Wprawdzie w prawodawstwie muzyczno-liturgicznym istnieje możliwość zastępowania tych śpiewów innymi, ale „zamienniki” powinny być „takie same w swojej istocie i rodzaju”, a ponadto „zatwierdzone przez konferencję episkopatu”¹⁴. W przypadku propozycji w K te kryteria nie zostały spełnione.

W wydaniu z Olsztyna (O) jego redaktor inaczej podszedł do problemu muzycznego opracowania responsoriów długich. Stworzył schemat sylabicznej melodii, opartej na motywach chorałowych, w harmonice modalnej, którą zastosował do

¹⁴ Por. OWLG, nr 49. Tekst łacińskiej wersji tego dokumentu i jego dokładne tłumaczenie zob. D.M. NOWAK, *Officium defunctorum w języku polskim*, s. 324.

wszystkich czterech responsoriów. Struktura tej melodii posiada trzy rodzaje kadencji: jedną środkową i dwie końcowe:

K.: Był jak ba - ra - nek na rzeź pro - wa - dzo - ny* a kie - dy Go drę - czo - no,
 nie o - two - rzył ust swo - ich i na śmierć Go ska - za - no.
 W.: A - by ży - cie przy - wró - cił swo - je - mu lu - do - wi.
 K.: Na śmierć o - fia - ro - wał sic - bie i do prze - stę - pców był za - li - czo - ny.
 W.: A - by ży - cie przy - wró - cił swo - je - mu lu - do - wi.

Przykł. 21. Sylabiczna melodia do responsoriów długich w O

Z pewnością jest to lepszy sposób wykonania tego elementu oficjum niż zastępowanie go pieśnią, jednak w przypadku tak uroczystych liturgii, jak celebracje Triduum Paschalnego, należałoby pomyśleć o własnych melodiach, wykonywanych z pietyzmem raz w roku. Takie podejście na pewno przyczyniłoby się do przeżywania tych nabożeństw z ogromną duchową estymą.

Wydaje się, że udało się to osiągnąć K. Mrowcowi, który do każdego z czterech długich responsoriów w Godzinie czytań Wielkiego Piątku i Wielkiej Soboty skomponował oryginalne melodie, wykorzystując bądź motywy łacińskich wzorców tych śpiewów, bądź innych responsoriów z przedsoborowego oficjum *Triduum Sacrum*, bądź też innych utworów chorałowych. Dwa z nich zestawione z gregoriańskimi wzorcami obrazują przykł. 22 i 23.

Jak widać na przykładach muzycznych, polskie kompozycje nie są ścisłymi adaptacjami wzorców gregoriańskich, ale jedynie czerpią z nich pewne motywy, które następnie są rozbudowane inwencją własną twórcy. Inwencja ta jednak jest ściśle osadzona w stylistyce i motywie gregoriańskiej. Dzięki temu powstały oryginalne melodie, jednocześnie głęboko osadzone w tradycji chorałowej. Są one dowodem na wielki kunszt muzyczny ich kompozytora. Dodatkowo K. Mrowiec wyposażył je w czterogłosowe opracowanie powtarzanego responsu, co dodatkowo umożliwia ich uroczyste wykonanie.

Dzięki odkryciu tych czterech utworów zanotowanych w P oraz życzliwości sióstr urszulanek, które je udostępniły, redaktorzy śpiewników W1, W2 i OP mogli zamieścić je w swoich wydaniach. Wydają się one optymalną propozycją opracowania muzycznego responsoriów długich w oficjum Triduum Paschalnego, godną upowszechnienia i wprowadzenia do praktyki muzycznej Kościoła w Polsce.

m.: ks. Karol Mrowiec CM

W. Gdy uczniowie pogrzeba-li Pa-na,† przed wejściem do grobu zaoczy - li
 wiel-ki ka - mień, / ar-cy-ka-pła - ni o - pie-czę-to-wa-li go *
 I us - ta - wi - li żol - nie - rzy, a - by strze-gli gro - bu.
 K. Ar - cy-ka-pła - ni po-szli do Pi-la - ta i pro-si - li go
 o za-bez-pie-cze-nie gro - bu, a Pi - lat się zgo - dził.
 W. I u - sta - wi - li żol - nie - rzy, a - by strze-gli gro - bu.

Resp. 9

S Epúlto * Dómino, signátum est monumén-
 tum, volvén-tes lápi- dem ad ósti-um monumén-
 ti : * Ponén-tes mí-li- tes, qui custodí- rent fl-
 lum. ¶. Accedén-tes príncipes sacerdotum ad Pi-lá- tum,
 pe-ti- érunť fl- lum. * Ponén-tes. R̄. Sepúl-to.

Przykł. 22. Responsorium długie *Gdy uczniowie pogrzebali Pana* w zestawieniu z gregoriańskim wzorcem – responsorium *Sepulto Domino*

m.: ks. Karol Mrowiec CM

W. Odszedł nasz Pas - terz, † źró-dło wo-dy ży-wej, a przy Je-go
 śmier - ci zać-mi-ło się słoń-ce. Do nie-wo-li zo-stał wię-ty ten,
 któ - ry w nie-wo - li trzy-mał pier-wsze-go czło - wie - ka. *

Dzi-siaj nasz Zba-wi-ciel wyr-wał nas z mo-cy śmier - ci.
 K. Ro-zer-wał pę-ta Ot - chła - ni i zła-mał po-tę-gę śmier - ci.
 W. Dzi-siaj nasz Zba-wi-ciel wyr-wał nas z mo-cy śmier - ci.

Chór

Resp. 5
 8

O vos ómnes, * qui transí-tis per ví - am, atten-
 di-te, et vidé - te * Si est dó-lor sí - mi - lis sic-ut
 dó-lor mé - us. √. Atté-ndi - te, u-ni-vér-si pó-
 pu - li, et vidé-te do - ló - rem mé - um. * Si est.

Przykł. 23. Responsorium długie *Odszedł nasz Pasterz* w zestawieniu z przedsoborowym responsorium *O vos omnes*, będącym źródłem motywicznym

3.5.2. Responsoria krótkie

W posoborowym oficjum Triduum Paschalnego wprowadzono praktycznie dwa teksty responsoriów krótkich: jedno – *Chrystus stał się dla nas posłusznym* – na Jutrznę Wielkiego Piątku oraz z innym werselem na Jutrznę i Nieszpory Wielkiej Soboty, natomiast drugie – *Oto dzień, który Pan uczynił* – na Jutrznę i Nieszpory Niedzieli Zmartwychwstania Pańskiego. W analizowanych przez nas śpiewnikach zostały do nich zaproponowane różne wersje melodii.

3.5.2.1. Responsorium *Chrystus stał się dla nas posłusznym*

Responsorium to zostało opracowane na dwa różne sposoby. Pierwsze dwie wersje melodii zaproponowane w O oraz w P i W2 to dwie różne adaptacje gregoriańskiego graduálu *Christus factus est pro nobis*, przy czym nie są to adaptacje ścisłe, a jedynie zapożyczenia wybranych motywów (przykł. 24 a i b).

w O



K./W.: Chry - stus stał się dla nas po-słusz-nym aż do śmier-ci. A by-la to śmierć na krzy-żu.



K.: Cho - ciał był sy-nem Bo - żym, na - u - czył się po-słu - szeń - stwa przez to, co wy - cier - piał.

Grad. 

C Hri-stus * factus est pro nó- bis obé-

di- ens us-que ad mór-tem, mór-tem au-tem crú-

cis. **V.** Propter quod et Dé-us exaltávit

illum, et dé-dit

fil-li nó- men, quod est super ómne

* nó- men.

w P i W2

m.: ks. Karol Mrowiec CM

K. Chry-stus stał się dla nas po-słu-szonym aż do śmier-ci,
a by - ła to śmierć na krzy - żu.

W. Chry-stus stał się dla nas po-słu-szonym aż do śmier-ci,
Chór. Chry-stus stał się dla nas po-słu-szonym aż do śmier - ci,
a by - ła to śmierć na krzy - żu.

a by - ła to śmierć na krzy - żu.

K. Cho - ciał był Sy - nem Bo - żym,
nauczył się posłu - szeń-stwa przez to, co wy-cier - piał.

Przykł. 24. Responsorium *Christus factus est pro nobis* w zestawieniu z gregoriańskim graduałem *Christus factus est pro nobis*

Należy zauważyć, że wersja w O jest skonstruowana w stylu sylabicznym, zaś druga kompozycja, autorstwa K. Mrowca, przejęta przez redaktorki W2, jest bardziej rozbudowana i ozdobna, dlatego też wydaje się być dużo bardziej odpowiednia do uroczystych celebracji Triduum Paschalnego.

Ponadto w K, W1 i OP znalazła się współczesna melodia responsorium *Chrystus stał się dla nas posłuszny*, autorstwa G. Skop. Bolączką tego opracowania jest jednak nieco zmieniony tekst w stosunku do oryginału zamieszczonego w *Liturgii godzin*.

3.5.2.2. Responsorium *Oto dzień, który Pan uczynił*

Podobnie jak do poprzedniego, pasywnego responsorium krótkiego, tak również do tego wielkanocnego zostały zaproponowane dwie wersje melodyczne. Pierwsza z nich, zanotowana w O, to adaptacja gregoriańskiego tonu paschalnego tradycyjnie stosowana do tych elementów oficjum. Druga z kolei, zamieszczona w K i OP, to współczesna kompozycja G. Skop, napisana w tonacji durowej, pięknie oddająca radość Kościoła płynącą ze zmartwychwstania Pana.

3.6. Czytania krótkie

W większości omawianych źródeł nie podano melodii do czytań, jedynie w jednym z nich, w O, zaproponowano trzy różne melodie do krótkich czytań występujących w Jutrzni i Nieszporach Triduum Paschalnego. Pierwsza, przyporządkowana czytaniu w porannej Liturgii godzin Wielkiego Piątku, pochodzi z gregoriańskiego schematu Lamentacji Jeremiaszowych. Druga, dostosowana do czytania w wielkosobotniej Jutrzni, została zaczerpnięta z III lekcji (Lamentacji) przedsoborowego *Matutinum*. Jest to tzw. wersja piotrkowska, a jej zapis znajduje się w kancjonałe G. Mizgalskiego z 1952 r.¹⁵

Z kolei do czytań krótkich w Jutrzni i Nieszporach wielkanocnych redaktor O użył gregoriańskiego tonu używanego w liturgii mszalnej do lekcji z Nowego Testamentu. Dokonał jednak we wzorcu pewnych nieuzasadnionych modyfikacji, co nie jest chlubną praktyką. Ponadto chyba słuszniejszym wyborem byłoby zastosowanie gregoriańskich tonów używanych do czytań w oficjum niż zapożyczanie melodii charakterystycznych dla mszy. W ten sposób można by podkreślić odrębność i specyfikę tych dwóch celebracji.

3.7. Prośby

W omawianych przez nas sześciu źródłach zawierających melodie do Liturgii godzin Triduum Paschalnego możemy znaleźć sześć różnych wersji melodycznych prośb, które wykonuje się w Jutrzni czy Nieszporach. Jedynie opracowanie K. Mrowca (K) nie posiada propozycji muzycznych do tego elementu oficjum. Pozostałe wydania potraktowały prośby z dużą atencją, podając do ich wykonania różne schematy melodii. Wszystkie one składają się z refrenu, powtarzanego po kolejnych wezwaniach, oraz następujących po sobie intencji.

W różnych wersjach melodii do prośb refren został opracowany jedno- lub dwuodcinkowo, w zależności od długości tekstu. Do ich stworzenia kompozytorzy wykorzystali własną inwencję twórczą (4 przypadki) lub zastosowali zapożyczenia z innych polskich śpiewów liturgicznych (1 melodia). W drugim przypadku przykładem

¹⁵ Por. B. BODZIOCH, *Śpiewy monodyczne*, s. 113.

tego jest melodia autorstwa G. Skop, posiadająca dwa warianty, zależnie od długości tekstu, która jest kontrafakturą fragmentu polskiej wersji sekwencji wielkanocnej, skomponowanej przez I. Pawlaka (*O Królu zwycięzco, bądź nam litościwy*).

Z kolei wersety próśb, ze względu na ich obszerne teksty, zostały opracowane w oparciu o długie recytatywy (przeważnie 4, jedynie jedna melodia posiada 3) i kadencje. Przeważa w nich ruch sekundowy melodii, swobodna rytmika oraz tonalność stroniąca od zwrotów typowych dla dur-moll. W tym wszystkim kompozytorzy tych melodii wyraźnie nawiązali do stylu chorałowego, ściślej mówiąc: do łacińskich śpiewów psalmodycznych. Wśród autorów melodii próśb znaleźli się:

– W. Kądziała (na Wielki Piątek i Wielką Sobotę w O i W1) – melodia pochodząca z inwencji własnej kompozytora, refren jednoodcinkowy, zaś wersety trzyodcinkowe (przykł. 25):

m.: „Zwycięzca śmierci”

Pa - nie, zmi - łuj się nad na - mi.

Przykł. 25. Melodia próśb autorstwa W. Kądziała

– J. Ścibor (na Jutrznę Niedzieli Wielkanocnej w O oraz na Nieszpory Wielkiej Soboty w OP) – melodia oryginalna z dwuodcinkowym refrenem i cztero- i trzyodcinkowymi wezwaniami. W badanych przez nas źródłach melodia do wezwań ma dwa warianty melodyczne:

w O:

Zbaw nas, Chry - ste, ży - cie na - sze.

w OP:

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

Przykł. 26. Melodia próśb autorstwa J. Ścibora

– L. Deiss (na poranne liturgie godzin w Wielki Piątek i Wielką Sobotę w OP, K, W1 oraz W2) – melodia oryginalna, z dwu- i trzygłosem w refrenie, posiadająca podwójną lub nawet potrójną nutę recytatywną w wersetach. Jest to najbardziej rozbudowany recytatyw w porównaniu z innymi opracowaniami tej części próśb:



K./W. Zmi-luj się, Pa - nie, zmi-luj się nad na - mi!



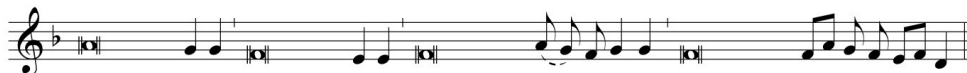
Przykł. 27. Melodia próśb autorstwa L. Deissa

– G. Skop jest autorką dwóch schematów melodycznych do próśb. Jeden został stworzony do tekstu tej części oficjum Jutrzni Niedzieli Zmartwychwstania Pańskiego, a drugi do Nieszporów tego dnia. Oba posiadają tę samą melodię do intencji, różnią się natomiast nieznacznie opracowaniem refrenu. Choć autorka zastosowała w nim kontrafakturę z fragmentu sekwencji wielkanocnej I. Pawłaka (do słów *O Królu zwycięzco, bądź nam litościwy*), to jednak w zależności od długości tekstu podeszła do niej w odmienny sposób: pierwsza z nich (jednoodcinkowa) wykorzystuje tylko strukturalne dźwięki zaadaptowanego motywu, druga (dwuodcinkowa) jest kontrafakturą regularną:

a)



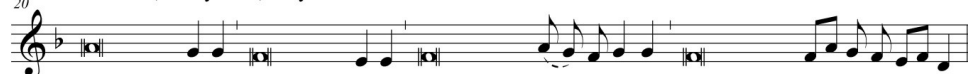
Zbaw nas, Chry - ste, ży - cie na - sze!



b)



Zbaw nas, Chry - ste, ży - cie na - sze!



Przykł. 28. Melodia próśb autorstwa G. Skop

– autor nieznan – zastosowana do Nieszporów niedzielnych oryginalna melodia występuje w O:



Zwy - cię - ski Kró - lu, wy - słu - chaj nas.



Przykł. 29. Melodia nieznanego autora

Zakończenie

Przebadane w niniejszym artykule źródła to jedynie część (z pewnością najbardziej współczesna) opracowań melodii do Liturgii godzin Triduum Paschalnego w języku polskim. Pokazują one ogromne bogactwo zarówno wersji melodycznych stworzonych do tych śpiewów, jak i różnorodność założeń wydawniczych autorów tych opracowań. Z jednej strony jest to dowodem troski muzyków kościelnych o to, aby tym uroczystym celebracjom nadać piękną muzyczną formę, z drugiej zaś może stanowić wyzwanie, aby stworzyć dla nich jedną wersję melodyczną dla Kościoła w Polsce. Omówione w tym artykule publikacje wydają się być wystarczająco wartościowe i „przepracowane”, aby stały się bazą dla takiego ogólnopolskiego wydania.

Należałoby wziąć w nim pod uwagę kilka znaczących kwestii. Jedną z nich jest rezygnacja z terminu „Ciemne jutrznie”, jaki przez wieki „przyłgnął” do tych celebracji. Kolejną jest konieczność uporządkowania sposobu adaptacji melodii chorałowych do polskich tekstów według najnowszych zasad, wypracowanych przez współczesnych semiologów. Ponadto, co wydaje się być palącą potrzebą, trzeba by zweryfikować i unormować poprawny zapis tonów psalmowych do polskich tłumaczeń psalmów oraz pokusić się o stosowanie całego bogactwa dyferencji, jakie one posiadają, a nie tylko wybranych formuł *terminatio*. Może stałoby się to przyczynkiem do poprawnej notacji tych melodii w naszych śpiewnikach kościelnych, a co za tym idzie, poprawnego ich wykonywania w codziennej praktyce liturgicznej.

LITERATURA

- BODZIOCH B., *Śpiewy monodyczne Matutinum tenabrarum w języku polskim po Vaticanum II*, Lublin 2015.
- DOBSZAY L., *Bugnini-Liturgy and the Reform of the Reform*, Budapest 2003.
- GENNRICH F., *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters*, Langen bei Frankfurt 1965.
- JANKOWSKA D., *Kontrafaktura w pieśniach kościelnych. Pojęcie, rozwój historyczny i ocena teologiczno-estetyczna. Studium muzykologiczne*, Lublin 1981 (praca magisterska w Bibliotece KUL).
- KULPACKI P., *Liturgia godzin w Triduum Paschalnym*, w: H.J. SOBECZKO (red.), *Mirabile laudis canticum. Liturgia godzin: dzieje i teologia*, Opole 2008.
- NOWAK D.M., *Officium defunctorum w języku polskim po Soborze Watykańskim II*, Opole 2017.