

MUZYKA SAKRALNA WIELKIEGO POSTU

Przez swoje pełne miłości postuszeństwa Ojcu „aż do śmierci” Jezus wypełnia ekspiacyjne posłanie cierpiącego Sługi, który „usprawiedliwi wielu, ich nieprawości... sam dźwigać będzie” (Iz 53, 11). [KKK 623]

1. Historia i teologia

Jak czytamy w Konstytucji o Liturgii Soboru Watykańskiego II, Wielki Post jest czasem przygotowującym do obchodów Paschy, do przeżywania tajemnicy paschalnej (KL 109). W II wieku obchodzono tylko dwa dni postu przed tym świętem. W III wieku poszczono już cały tydzień, a w IV wprowadzono post czterdziestodniowy. Wpływ na powstanie czterdziestodniowego postu miała liturgia katechumenatu oraz liturgia publicznie pokutujących. Przygotowywanie kandydatów do chrztu (katechumenat) trwało 2-3 lata, ale intensywniejszego charakteru nabierało w okresie przed Paschą. Natomiast publiczna pokuta dla publicznych grzeszników rozpoczynała się początkowo w poniedziałek po I Niedzieli Wielkiego Postu, a w VII wieku w środę przed tą niedzielą. Posypywano wtedy grzesznikom głowy popiołem na znak pokuty.

Szukając genezy czterdziestodniowego postu należy również uwzględnić treści Pisma św., w którym są opisy 40 dniowego postu Jezusa, ale także 40 dni potopu, czy 40 dniowy pobyt Mojżesza na Górze Synaj. W Biblii 40 dni to czas oczyszczenia i przygotowania do wielkich wydarzeń zbawczych. Jest czasem zbliżenia do Boga, poszczono więc na pustyni, która stawała się idealnym miejscem na spotkanie z Bogiem. W chrześcijaństwie post to obumieranie dla grzechu, to wyrzucenie starego kwasu, aby należycie przygotować się na spotkanie ze Zmartwychwstałym. Aby zachować w pełni 40 dni postu, gdyż w niedziele nie poszczono, w VII wieku dodano brakujące dni i początek Wielkiego Postu wyznaczono na Środę Popielcową. Za czasów papieża Grzegorza Wielkiego wprowadzony został czas tzw. przedpościa. Były to trzy tygodnie, których niedziele kolejno nazywano Pięćdziesiątnica, Sześćdziesiątnica i Siedemdziesiątnica. W polskiej nomenklaturze były to odpowiednio niedziela Starozapustna, Mięsozapustna i Zapustna. Uważa się, że nie były one pochodzenia rzymskiego, tylko raczej wschodniego. Przyjęto je na Zachodzie najpierw w klasztorach galijskich (Cezary z Arles w regule wskazuje na ten czas), a następnie w Rzymie. Te tygodnie

nie miały charakteru postnego, ale w liturgii tego czasu nie śpiewano Gloria i Alleluja¹. Obecnie Wielki Post rozpoczyna Środa Popielcowa i trwa do Mszy Wieczery Pańskiej. Niedziele określane są przez kolejne liczby od I do V. Niedziela VI nazwana jest Niedzielą Palmową lub Niedzielą Męki Pańskiej, rozpoczynającą obchody Wielkiego Tygodnia w Kościele.

Liturgia Wielkiego Postu zawiera trzy główne tematy: pokuta, chrzest i męka Pańska. Już w starożytnym Kościele stanowiły one istotny element w przeżywaniu postu. Pokuta, jako proces nawracania, obejmowała trzy zasadnicze elementy: post, modlitwę i dzieło miłosierdzia. Poprzez post „chrześcijanin akceptuje mozolną walkę z grzechem za pomocą umartwienia, aby otworzyć coraz większą przestrzeń dla inicjatywy Boga, który odnawia nas przez Paschę Chrystusa”². Również i modlitwa jest nierozzerwalnie związana z nawróceniem, stając się dialogiem stworzenia ze swoim Stwórcą. Natomiast miłosierdzie jest ukierunkowaniem w stronę bliźniego, otwieraniem serca na potrzeby biednych, bo nie ma prawdziwego nawrócenia do Boga bez miłości braterskiej. Powrót do sakramentu chrztu w okresie Wielkiego Postu nabiera znaczenia nie tyle historycznego, co głęboko religijnego. Jest powrotem do początków przymierza z Bogiem. Jest ciągłym pobudzeniem do odnawiania łaski chrztu, a więc do licznych nawróceń, przemian i powrotów. Temat pasyjny w liturgii obecny jest w ostatnim tygodniu Wielkiego Postu, chociaż pobożność ludowa wysunęła go na pierwsze miejsce, ogarniając nim cały ten okres.

Czytania w Liturgii Słowa czasu Wielkiego Postu można podzielić tematycznie na kilka części. Teksty Starego Testamentu nawiązują do początków historii zbawienia, m.in. wspominając Przymierze, powołanie Abrahama, przypominając Prawo, jako obowiązek moralny nałożony przez zawarcie Przymierza z Bogiem. A następnie kierowane są na wezwania proroków do nawrócenia i żalu za grzechy. Ewangelie pierwszych dwóch niedziel eksponują postać Chrystusa kuszonego i przemienionego, a pozostałe trzy nawiązują do tematu chrzcielnego; następnie ukierunkowują na słowa i dzieła Chrystusa, ukazujące Jego Boskość. Natomiast teksty w lekcjonarzu na dni powszednie Wielkiego Postu są zróżnicowane w doborze tematów. W pierwszych trzech tygodniach pojawiają się głównie następujące tematy: modlitwa, miłość, post, przebaczenie, pokora. Ostatnie dwa tygodnie podkreślają cuda Jezusa, Jego dyskusje z Żydami, którzy poprzez niedowiarstwo doprowadzają do śmierci na krzyżu. Wybór tekstów czytań jest tak dokonany, aby tematycznie związywały do treści Ewangelii z danego dnia³.

¹ W. ZALESKI, *Rok kościelny*, Warszawa 1989, s. 138-139; B. NADOLSKI, *Liturgia, t. II Liturgia i czas*, Poznań 1991, s. 79-82.

² A. BERGAMINI, *Chrystus świętem Kościoła*, Kraków 2003, s. 207.

³ Tamże, s. 198-199.

2. Pieśni czasu Wielkiego Postu

2. 1. Pieśni pokutne

Pieśni na Wielki Post w *Śpiewniku kościelnym* J. Siedleckiego (2006) zostały zgodnie z tematem liturgii podzielone na dwie części. Pierwszą tworzą śpiewy o tematyce pokutnej z 15 tytułami. Nie oznacza to, że to są wszystkie pieśni, które mogą być wykonywane podczas Eucharystii w pierwszym okresie Wielkiego Postu. Do tej grupy można jeszcze dołączyć pieśni ku czci Serca Pana Jezusa, wybrane pieśni przygodne oraz psalmy o tematyce pokutnej. Do V niedzieli Wielkiego Postu w śpiewach liturgicznych nie powinny pojawiać się pieśni pasyjne, gdyż temat ten nie jest obecny ani w tekstach oracji mszalnych, ani w prefacji, ani w Liturgii Słowa. Według zasady, jeśli pieśń liturgiczna nie będzie tematycznie złączona z tematem obrzędu, to w fałszywym świetle stawia ten obrzęd. Pieśń nie jest ozdobą liturgii, ale znakiem, którym liturgia się posługuje. Taka dysharmonia jest bardzo wyczuwalna np. w niedzielę Wielkiego Postu, gdy teksty liturgiczne nawiązują do Przemienienia Pańskiego. Nie można połączyć pieśni pasyjnej np., *Ludu mój ludu*, albo *Ach mój Jezu jak Ty klęczysz*, z wydarzeniami na górze Tabor. Czy znaczy to, że z pięciu niedziel Wielkiego Postu została usunięta pieśń pasyjna? Nie. Ona powinna się pojawiać, ale nie w Eucharystii, tylko w nabożeństwach pasyjnych, które przez cały Wielki Post są sprawowane i tam należy te pieśni wykonywać, o czym będzie mowa później.

Niektóre obrzędy sprawowane w Wielkim Poście mają własne śpiewy towarzyszące. Takim obrzędem w Środę Popielcową jest posypywanie głów popiołem. Liturgia tego dnia ma charakter pokutny, stąd pieśń *Bądź mi litościw*, czy *Nawróć się ludu*, *Pokładam w Panu ufność swą*, a nawet pieśń *U Ciebie Boże miłosierdzia wzywam*, jest tematycznie odpowiadającą klimatowi Środy Popielcowej. W tym dniu nie może zabraknąć pieśni na obrzęd posypania głów popiołem: *Posypmy głowy popiołem*, a następnie *Bliskie jest Królestwo Boże*.

Ważną rolę w śpiewie liturgicznym pełnią hymny, które zaopatrzone zostały we własne melodie, współcześnie skomponowane. Będą to dwa hymny: *Daleś nam przykład o Jezu i Zmiłuj się Stwórco*. Następną grupę tworzą śpiewy antyfonalne: *Bliskie jest Królestwo Boże*, *Pokładam w Panu ufność swą*, *Serce me do Ciebie wznoszę*, *Wstanę i pójdę* oraz pieśni z tekstami psalmów: *Bądź mi litościw*, *Z głębokości mego serca*, *Zmiłuj się Boże*. Tylko jedna melodia chorałowa, *Attende Domine*, otrzymała tekst w języku polskim pt. *Wejrzyj na nas*. Do pieśni, które tematycznie łączą się z pięcioma tygodniami Wielkiego Postu, a w śpiewniku Siedleckiego zapisane są grupie pieśni przygodnych, należą: *Boże mocny*, *Boże cudów*, *Chry-*

stusa, Chrystus, to nadzieja, Do Ciebie wznoszę serce me, Kiedy razem się schodzimy, Kto się w opiekę, Panie ufam miłosierdziu, Pan, mój Wódz i Pasterz, Przystąpię do ołtarza. Dołączyć do tej grupy pieśni, o czym wcześniej wspominałem, należy jeszcze pieśni do Serca Pana Jezusa: *Każda żyjąca dusza, Kochajmy Pana, O niewysłowione szczęście, Twemu Sercu cześć składamy, Witaj, Krynico, Z tej biednej ziemi.* W okresie Wielkiego Postu powinna się pojawić jeszcze jedna grupa pieśni tematycznie związana z chrztem, jako z centralnym tematem tego czasu liturgicznego, np. *Przez chrztu świętego, Com przyrzekł Bogu, Wierzimy w Ciebie Chryste.*

Pieśni pokutne, jak sama nazwa wskazuje, są wezwaniem do pokuty. Przejawia się ona poprzez wołanie grzesznika o miłosierdzie według litości „niepoliczonej” (np. *Bądź mi litościw, Do Ciebie, Panie*). Nawrócenie dokonuje się w poście, w płaczu i żalu (np. *Nawróć się, ludu*) oraz przez pokładanie ufności w Panu (np. *Pokładam w Panu ufność, Serce me do Ciebie wznoszę*). Te wszystkie wyżej wymienione tematy związane z czasem nawrócenia znajdujemy w dwóch hymnach brewiarzowych. Hymn *Daleś nam przykład o Jezu* jest nawiązaniem do 40 dniowego postu Chrystusa na pustyni, aby „w nas ducha odnowić, wymagasz postu i skruchy”. Prośba również skierowana jest nie tylko o terazniejsze przebaczenie win, ale również o ochronę od dalszych upadków „byśmy z radością czekali na światło Nocy Paschalnej”. Hymn *Zmiłuj się, Stwórco* w całości jest wołaniem o zmiłowanie, a grzech nazwany został tu chorobą. Stąd prośba o udzielenie siły w przewyciężaniu złudnych pokus, przez które grozi nam wieczysta kara. Te pieśni powinny znaleźć się w repertuarze śpiewów wykonywanych szczególnie podczas często odprawianych nabożeństw pokutnych, jak również w czasie trwania rekolekcji wielkopostnych, które pomagają m.in. w dokonywaniu procesu nawracania poprzez pokutę i obieraniu nowej, Bożej drogi życia.

2. 2. Pieśni pasyjne

Są to pieśni rozważające mękę i śmierć Chrystusa, ale będące również źródłem refleksji nad sposobem dokonanego zbawienia, poprzez posłuszeństwo woli Ojca. W tekstach biblijnych czytamy: *Chrystus uniżył samego siebie, przyjąwszy postać sługi, albo: Zostaliśmy wykupieni nie czymś przemijającym, złotem lud srebrem, ale krwią Chrystusa, jako niepokalanego Baranka*, dlatego powie papież Leon Wielki: *zobacz chrześcijanie, jak wielka jest twoja godność.* W tym kontekście odczytujemy główne myśli zawarte w pieśniach pasyjnych. Są to: - współczucie (*Ach mój Jezu jak Ty klęczysz, Oto Jezus umiera, Wisi na krzyżu*); – wyrzuty wobec ludu za tak wielką mękę (*Ludu mój ludu*); pieśni o tematyce wybawienia z grzechów (*Pan Jezus grzechy nasz, O Krwi Najdroższa*); pieśni narracyjne opisujące zbawcze miejsca (*Ogrodzie oliwny, Ojcie Boże Wszchemogący*). Ważne miejsce zajmują pieśni o tematyce adoracyjnej: o krzyżu (*Panie Ty widzisz,*

Zawitaj ukrzyżowany, W Krzyżu cierpienie, Zbliżam się k'Tobie, Krzyżu Chrystusa, Krzyżu święty nade wszystko, Krzyżu mój krzyżu, Króla wznoszą się znamiona, Dobra noc Głowo święta czy Rozmyślajmy dziś wierni chrześcijanie). W pieśniach pasyjnych odnajdujemy postać Maryi, Matki Jezusa, jako Matki cierpiącej. Autorzy tekstów wczuwają się w Jej sytuacji i przeżycia, więc po ludzku współczują, ale również wnoszą prośby o wstawiennictwo Maryi w pieśniach: *Witaj Matko uwielbiona, Ty, któraś gorzko, Stała Matka Boleściwa, Już Cię żegnam najmilszy*. Ten ostatni śpiew jest lamentem Matki Bożej, określanym nazwą *plankty* (w języku łacińskim *planctus* – oznacza skargę, jęki żałobne). To utwór liryczny o charakterze żałobnym, rozpamiętujący ból, krzywdę i straty. Uwidoczniona tu jest bezradność wobec doznanych przeciwności⁴. Potwierdzają to słowa lamentu *Już Cię żegnam, najmilszy Synu* w trzeciej zwrotce z następującym tekstem: „*Już od żalu umieram, na to patrząc, nie wiem, co czynić, Matka smutna zostając*”⁵.

3. Nabożeństwa Wielkiego Postu

W okresie Wielkiego Postu ważne miejsca zajmują nabożeństwa, te tradycyjne i w nowych opracowaniach (nabożeństwa pokutne, nabożeństwa pojednania, nabożeństwa Słowa Bożego), w których istotną rolę odgrywa muzyka. Najważniejsze i najgłębiej zakorzenione w polskiej tradycji są dwa nabożeństwa pasyjne: Gorzkie Żale i Droga Krzyżowa. Jeśli w pierwszym nabożeństwie śpiew jest na pierwszym miejscu, to w tym drugim pełni rolę towarzyszącą w rozważaniu tekstów pasyjnych.

3. 1. Gorzkie Żale

To rdzennie polskie nabożeństwo pasyjne, związane z działalnością Bractwa św. Rocha. Po raz pierwszy odprawione 16. 02. 1697 r., w Warszawie, w kościele św. Krzyża⁶. Ma strukturę zaczerpniętą z Matutinum brewiarzowego. Częścią wstępną jest Pobudka, która odpowiada w brewiarzu *invitatorium*, następnie hymn, trzy części odpowiadające trzem *Nokturnom*, pieśń *Żal duszę ściska*, *Lament duszy bolejącej* i *Rozmowa z Matką Bolesną* – występujące w każdej z trzech części. Antyfoną na zakończenie jest śpiew aklamacji *Któryś za nas cierpiał rany*. Sukcesywnie to nabożeństwo wprowadzono w Polsce, np. w Przemyślu odpra-

⁴ A. WOLAŃSKI, *Dramat liturgiczny w średniowieczu*, Wrocław 2005, s. 52; także: *Plankty*, w: *Leksykon liturgii*, oprac. D. NADOLSKI, Poznań 2006, s. 1184.

⁵ J. SIEDLECKI, *Śpiewnik kościelny*, wyd. XL, red. K. MROWIEC, Kraków 2006, s. 122.

⁶ *Gorzkie żale*, w: *Leksykon liturgii*, dz. cyt., s. 498-499.

wiono je w 1725 roku, ponieważ Księża Misjonarze zajmowali się formacją alumnów w tutejszym Seminarium Duchownym⁷, stąd tam gdzie pracowali, tam wprowadzali to nabożeństwo. Dopiero w II poł. XIX wieku biskupi polscy wprowadzili nabożeństwo do wszystkich parafii na terenie całego kraju. Ponieważ nabożeństwo to wyrosło z ducha ludowej pobożności, stąd jego struktura melodyczna posiada bardzo wiele odmian, co świadczy również o wielkiej popularności tego typu modlitwy we wspólnotach parafialnych. Pierwsze wydanie drukiem tego nabożeństwa pt. „Snopek miry” ukazało się w Warszawie, w roku 1707. Następne wydanie pt. „Nabożeństwo pasyjne” zamieszczono w Śpiewniku kościelnym Michała Marcina Mioduszewskiego wydanym w Krakowie, w 1838 roku. Śpiewnik kościelny J. Siedleckiego zamieszcza to nabożeństwo w wydaniu jubileuszowym z 1928 roku⁸.

3. 2. Droga Krzyżowa (*Via Dolorosa*)

To nabożeństwo upamiętnia przejście Jezusa z krzyżem ulicami Jerozolimy, z pretorium Piłata (miejsce wydania wyroku) aż na Golgotę (miejsce wykonania wyroku). Ma 14 stacji, w tym 9 ma oparcie w ewangelicznych opisach, pozostałe pięć są tylko wywnioskowane z tekstów biblijnych: spotkanie z Matką (IV), lub oparte na przekazach pozabiblijnych: trzykrotny upadek (III, VII, IX), spotkanie z Weroniką (VI)⁹. Szczególnymi miejscami dla sprawowania tego nabożeństwa są Kalwarie (w Polsce to Pałacowska i Zebrzydowska), sanktuaria, a także każda świątynia, a najważniejszym czasem jest Wielki Post. Znajdujemy w tym nabożeństwie dwa główne tematy: wyniszczenie i zbawienie. Zadaniem tego nabożeństwa jest budzenie autentycznej postawy chrześcijan, którzy powinni uświadamiać sobie jak, wielką wartością w oczach Bożych jest człowiek. Muzyka w tym nabożeństwie pełni rolę drugoplanową, chociaż spotykamy i takie rozważania, których treść przekazywana jest za pomocą muzyki, czego przykładem jest tekst i melodia Drogi Krzyżowej zamieszczonej w Śpiewniku seminaryjnym wydanym w Przemyślu w 1999 roku¹⁰.

⁷ M. BAŃBUŁA, B. BARTKOWSKI, *Gorzkie żale*, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. 5, Lublin 1989, kol. 1310.

⁸ *Gorzkie żale. Jubileusz 300-lecia nabożeństwa (1707-2007)*, oprac. W. KAŁAMARZ, Kraków 2007, s. 91-135.

⁹ J. KOPEĆ, *Droga Krzyżowa*, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. 4, Lublin 1985, kol. 215-220.

¹⁰ *Droga Krzyżowa*, w: *Śpiewnik seminaryjny*, oprac. T. BRATKOWSKI, Przemyśl 1999, s. 301-303.

4. Śpiewy wielkopostne w wybranych polskich śpiewnikach

Pieśni na Wielki Post zostały podzielone na dwie grupy, zgodnie z duchem liturgii tego czasu. Taki podział spotykamy najpierw w śpiewniku *Alleluja* z 1978 roku a następnie w lubelskim *Śpiewniku Liturgicznym*, później w śpiewniku *Exsultate Deo* i w *Siedl2006*.

Pierwszą grupę w tych śpiewnikach tworzą śpiewy o tematyce pokutnej, o różnych tytułach. W śpiewniku *Alleluja* tymi pieśniami są: *Bliskie jest królestwo Boże, Bądź mi litościw, Boże coś przyrzekł, Nawróć się ludu, Wstanę i pójdę, Wstań, który spis, Zmiłuj się Boże, Z tej biednej ziemi*. Przy końcu zestawu tych śpiewów autor podaje 17 incipitów pieśni procesyjnych z okresu zwykłego, które można wykonywać w Wielkim Poście. W *Exsultate Deo* część ta nazwana została „Pokuta, nawrócenie, chrzest”; znajdujemy tu 19 śpiewów. Dwa z nich: *Boże mój i Daj nam o Panie* mają opracowanie czterogłosowe. Zamieszczone zostały tu opracowania czterech hymnów brewiarzowych: *Daleś nam przykład o Jezu, Padnijmy twarzą na ziemię, Przed Tobą Ojczyce stajemy i Zmiłuj się Stwórco*. Ze śpiewów typu antyfonalnego należy wymienić: *Bliskie jest królestwo Boże, Wejrzyj na nas, Wierzymy w Ciebie Chryste, Wstanę i pójdę, Wstań, który spis, Z Twojego boku Chryste*. Pozostałe pieśni to: *Bądź mi litościw, Boże coś przyrzekł, Do Ciebie Panie, Jezu miłosierny, Naucz nas Panie, Nawróć się ludu w pokorze, Nie opuszczaj mnie z opieki*.

Bliższe sobie w repertuarze pieśni wielkopostnych są śpiewniki *Śpiew.Lit.1991* i *Siedl2006*. Wspólnymi śpiewami, proponowanymi przez obydwie śpiewniki, będą: *Bądź mi litościw (Ps. 50: Miserere mei, Deus), Bliskie jest królestwo Boże, Daleś nam przykład o Jezu, Do Ciebie Panie, Posypmy głowy popiołem, Przepuść, Panie, przepuść, Serce me do Ciebie wznoszę, Z głębi mojego serca, Zmiłuj się Stwórco*. Różnice w obu śpiewnikach dotyczą następujących śpiewów: autorzy śpiewnika *Śpiew.Lit.1991* proponują pieśni: *Boże Ojczyce wszechmogący*, (w *Siedl2006* została ona usunięta), *Duszo Chrystusowa, Parce Domine, Przed Tobą, Ojczyce, stajemy*. Śpiewnik *Siedl2006* w to miejsce proponuje śpiewy: *Nawróć się ludu, Pokładam w Panu ufność mą, Straszliwego Majestatu, Wstanę i pójdę, Wejrzyj na nas (tłum. Attende Domine) i Zmiłuj się Boże*.

Drugą grupę śpiewów tworzą pieśni o męce Pańskiej. Śpiewnik *Siedl1928* ma mniejszą ilość śpiewów o tematyce pasyjnej niż pozostałe śpiewniki, ale za to niektóre pieśni otrzymały znacznie więcej zwrotek. Będą to np. *Stała Matka Boleściwa* – 20 zwrotek, czy *Bożej Ojczyce wszechmogący* – 17 zwrotek. Są również takie pieśni, których nie ma w nowszych wydaniach tego śpiewnika: *Kto jest sługą Matki świętej, Płacz, płacz kto żyw*. W *Śpiew.Lit.1991* jest o 13 mniej śpiewów aniżeli *Siedl2006*. Ilość zwrotek jest podobna z wyjątkiem pieśni *Jużem dość pracował*; śpiewnik lubelski ma

aż 10 zwrotek, gdy tymczasem Siedl2006 ma tylko 3. Przy porównywaniu repertuaru o tematyce pasyjnej możemy wyznaczyć dwie rodziny śpiewników, z których Siedl2006 jest bliższy Śpiew.Lit.1991, natomiast Alleluja jest bliższy Exsultate Deo.

5. Tematyka wielkopostna w muzyce artystycznej

Historia muzyki uzmysławia nam, że na przestrzeni wieków kompozytorzy chętnie sięgali do śpiewów o tematyce pokutnej i pasyjnej.

5. 1. Psalm 50 *Miserere mei, Deus*

Autorstwo tego psalmu przypisuje się Dawidowi, który pokutując za swoje występki, błaga o wielkie Boże miłosierdzie. Prosi o przywrócenie dawnego spokoju i wesela, obiecując składać ustawiczną ofiarę uwielbienia i skruchy¹¹. Ze względu na jego wyjątkowy charakter pokutny, psalm ten wykonywano w czasie Wielkiego Postu w procesjach o charakterze pokutnym, w oficjum monastycznym zawsze odmawiano go na początku Jutrznii, (przez cały roku poza Wielkanocą) – oraz w sprawowanych obrzędach za zmarłych¹². Najbardziej znane całościowe opracowanie tego psalmu (21 wersów) pochodzi od kompozytora włoskiego Georgio Allegriego (1584–1652). Kompozycja powstała prawdopodobnie w 1638 roku, a wykonanie jej zastrzeżono tylko dla kaplicy Sykstyńskiej. Stąd w tym miejscu dzieło to wykonywano w okresie Wielkiego Postu aż do roku 1870¹³. Pod względem muzycznym kompozycja ma przejrzystą konstrukcję: wersy nieparzyste opracowane zostały wielogłosowo (9 głosów traktowanych dwuchórowo), natomiast parzyste śpiewane są przez kantora na melodię tonu psalmowego pochodzącego z chorału gregoriańskiego (modus II). W opracowaniu wielogłosowym najkunsztowniej potraktowane zostały ostatnie słowa wersów psalmu z kadencją wewnętrzną (część pierwsza) i końcową (część druga). Należy zwrócić uwagę również na fakt, że wersy 8 (*Ecce enim veritatem...*), 16 (*Libera me de sanguinibus...*) i 20 (*Benigne fac, Domine...*) otrzymały trochę zmienione opracowania melodii od pozostałych; te odcinki stały się pewnego rodzaju punktami kulminacyjnymi kompozycji.

Psalm *Miserere mei, Domine*, opracowywany był również z antyfoną *Parce Domine, parce populo tuo; ne in aeternum irascaris nobis* [Przepuść Panie, przepuść ludowi Twojemu: nie gniewaj się na nas na wie-

¹¹ A. J. NOWOWIEJSKI, *Wykład Liturgii Kościoła Katolickiego*, t. 4, cz. II, Płock 1916, s. 527-528.

¹² *Miserere*, w: *Leksykon liturgii*, dz. cyt., s. 929.

¹³ Z. SZWEJKOWSKI, *Allegri Gregorio*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWN*, t. 1 ab, część biograficzna, red. E. Dziębowska, Kraków 1979, s. 36.

ku]. Takim przykładem jest kompozycja Feliksa Nowowiejskiego (1877 - 1946) *Parce Domine* na chór mieszany, tylko z jednym wersem psalmu *Miserere mei, Deus*, w tej kompozycji słowo *mei* zmieniono na *nobis*.

Inni kompozytorzy, którzy pisali muzykę do tego psalmu to: Johannes Martini, Josquin des Prés, Orlando di Lasso, Giovanni Palestrina, Andrea Gabrieli, Giovanni Gabrieli, Antonio Lotti, Antonio Vivaldi (nie zachowane w całości do naszych czasów). Z polskich kompozytorów Henryk Miłkołaj Górecki *Miserere*, op. 44 na chór mieszany *a cappella*. Tekst psalmu 50-tego:

1. Miserere mei, Deus, * secundum misericordiam tuam;
2. Et secundum multitudinem miserationum tuarum * dele iniquitatem meam.
3. Amplius lava me ab iniquitate mea * et a peccato meo munda me.
4. Quoniam iniquitatem meam ego cognosco * et peccatum meum contra me est semper.
5. Tibi, tibi, soli peccavi * et malum coram te feci.
6. Ut justus inveniaris in sententia tua * et aequus in iudicio tuo.
7. Ecce enim in iniquitate generatus sum * et in peccato concepit me mater mea.
8. Ecce enim veritatem in corde dilexisti * et in occulto sapientiam manifestasti mihi.
9. Asperges me hyssopo, et mundabor; * lavabis me, et super nivem dealabor.
10. Audire me facies gaudium et laetitiam * et exsultabunt ossa quae humiliasti:
11. Averte faciem tuam a peccatis meis * et omnes iniquitates meas dele.
12. Cor mundum crea in me, Deus * et spiritum firmum innova in visceribus meis.
13. Ne proicias me a facie tua, * et spiritum sanctum tuum ne auferas a me.
14. Redde mihi laetitiam salutaris tui, * et spiritu promptissimo confirma me.
15. Docebo iniquos vias tuas, * et impii ad te convertentur.
16. Libera me de sanguinibus, Deus, Deus salutis meae * et exsultabit lingua mea iustitiam tuam.
17. Domine, labia mea aperies, * et os meum annuntiabit laudem tuam.
18. Non enim sacrificio delectaris * holocaustum, si offeram, non placebit.
19. Sacrificium Deo spiritus contribulatus, * cor contritum et humilitatum, Deus, non despicias.
20. Benigne fac, Dominem in bona voluntate tua Sion, * ut aedificentur muri Ierusalem.
21. Tunc acceptabis sacrificium iustitiae, oblationes et holocaust; * tunc imponent super altare tuum vitulos.

5. 2. Stabat Mater

To łacińska sekwencja wywodząca się ze średniowiecznej pobożności pasyjnej, opisująca współcierpienie Matki z Ukrzyżowanym. Była chętnie opracowywana przez wielu kompozytorów. W XVI wieku w oparciu o ten tekst powstał motet pięciogłosowy Josquina des Prés oraz kompozycja Giovanniego Palestriny na dwa czterogłosowe chóry. Inni kompozytorzy piszący muzykę do tego tekstu to: Domenico Scarlatti, Antonio Vivaldi (1678-1741). Vivaldi opracowuje jedynie 10 pierwszych zwrotek tekstu sekwencji na głos solowy i zespół instrumentalny. Od pierwszej do siódmej zwrotki pojawia się pewien kompromis pomiędzy zwrotkowym a kantatowym opracowaniem tekstu, natomiast dwie pozostałe i *Amen* mają indywidualne struktury muzyczne. Tekst przeznaczony był jako hymn na Nieszpory podczas święta ku czci Matki Bożej Bolesnej w dniu 15 września i na piątek przed Wielkim Piątkiem¹⁴.

1. Stabat Mater dolorosa * Juxta crucem lacrimosa * Dum pendebat Filius.
2. Cuius animam gementem * Constrictam et dolentem * Pertransivit gladius.
3. O quam tristis et afflicta * Fuit illa Benedicta * Mater Unigeniti!
4. Quae maerebat et dolebat * Pia Mater, dum videbat * Nati poenas inclyti.
5. Quis est homo qui non fleret * Matrem Christi si videret * In tanto supplicio?
6. Quis non posset contristari, * Christi Matrem contemplari * Dolentem cum Filio?
7. Pro peccatis suae gentis, * Vidit Jesum in tormentis * Et flagellis subditum.
8. Vidit suum dulcem natum * Moriendo desolatum * Dum emisit spiritum.
9. Eia Mater, fons amoris, * Me sentire vim doloris * Fac, ut tecum lugeam.
10. Fac ut ardeat cor meum * In amando Christum Deum, * Ut sibi complaciam.

Natomiast kompozycja Giovanniego Baptisty Pergolesiego (1710-1736) przeznaczona jest na sopran i alt oraz zespół smyczkowy i organy. Tekst opracowany został w całości, a kadencję kończącą ten utwór tworzy opracowane na sposób wirtuozowski *Amen*. Niektóre zwrotki sekwencji poprzedzone są krótkim wstępem instrumentalnym i wykonywane w duecie lub solo. Pergolesi dzieło swoje ukończył na dwa dni przed śmiercią. Jest to kompozycja w swym charakterze bardzo dojrzała, z właściwą sobie dynamiką frazy i dźwięku, wzbogacająca w sposób właściwy klimat wyływający z tekstu tej sekwencji.

Muzykę do sekwencji *Stabat Mater* komponowali również J. Haydn w obsadzie na głosy solowe, chór i orkiestrę (1767 r.), J. Zeidler, G. Rossini

¹⁴ M. TALBOT, *Vivaldi*, Kraków 1988, s. 184-185.

(1832 r.), A. Dworzak (1877 r.), G. Verdi (1897 r.). Z polskich kompozytorów sekwencję muzycznie opracowali Karol Szymanowski (1926 r.) i Krzysztof Penderecki (1962 r.). *Stabat Mater* op. 53 Karola Szymanowskiego (1882-1937) jest kompozycją do słów w języku polskim, w przekładzie Józefa Jankowskiego (1865-1935) z roku 1926. To sześcioczęściowa kompozycja na sopran, alt, baryton, chór mieszany i orkiestrę. Cz. I – Stała Matka bolejąca; cz. II – Któż widział tak cierpiącą; cz. III – O Matko, Źródło wszechmiłości; cz. IV – Spraw niech płaczą z Tobą razem; cz. V – Panno słodka racz mozołem; cz. VI – Chrystus niech mi będzie grodem. Kompozycja ta należy do najwybitniejszych dzieł religijnych w polskiej literaturze religijnej. Jest pewnego rodzaju uzewnętrznieniem wewnętrznych uczuć religijnych kompozytora. Sam Szymanowski uważał, że ostatnia część tej kompozycji jest najpiękniejszą muzyką, jaką kiedykolwiek napisał. Natomiast opracowana sekwencji na trzy chóry a cappella przez Krzysztofa Pendereckiego została w roku 1962 włączona jako część Pasji według św. Łukasza.

5. 3. Pasja

To kompozycja, której treścią jest męka i śmierć Chrystusa w oparciu o relacje czterech ewangelistów: św. Mateusza, św. Marka, św. Łukasza i św. Jana. W aspekcie muzycznym na przestrzeni wieków wchłaniała różne techniki kompozytorskie, stąd dzisiaj dzielimy ją pod względem muzycznym na pasje chorałowe, pasje motetowe i pasje kantatowo – oratoryjne¹⁵. W pasji chorałowej wykonawców zazwyczaj było trzech: partię Chrystusa wykonywał bas, Ewangelisty baryton a tłumu tenor. Każda z tych postaci miała odpowiednie formuły melodyczne: inną dla narratora, w średnim rejestrze, inną dla Chrystusa – w rejestrze niskim, a jeszcze inną dla tłumu – w rejestrze wysokim. W tych kompozycjach zwracano szczególnie uwagę na ostatnie słowa Chrystusa na krzyżu *Eli, Eli, lamma sabahtani*, które otrzymywały melodie o rozwiniętej figuracji. Pasja motetowa charakteryzuje się bogatym zasobem środków polifonicznych. W odniesieniu do języka były rozróżniane pasje łacińskie i niemieckie. Zawierały one w sobie opracowania tylko wielogłosowe, lub wielogłosowe z odcinkami jednogłosowymi, które zyskały większą popularność od tych pierwszych. Dlatego często dokonywano podziału pasji na odcinki solowe i wielogłosowe, zarówno w kompozycjach łacińskich, jak i protestanckich. Pasja kantatowo-oratoryjna to monumentalne dzieło, któremu ostateczny kształt nadał Jan Sebastian Bach. Oprócz tekstów z Ewangelii, zawiera inne teksty współcze-

¹⁵ J. CHOMIŃSKI, K. WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, *Wielkie formy wokalne*, t. 5, Kraków 1984, s. 409-457.

snych autorów. Głównymi wykonawcami są chóry śpiewające chorały, kantaty i inne odcinki wielogłosowe dzieła. Kompozycje te mają charakter pochwalny, hymniczny, komentujący, dramatyczny i liryczny. Natomiast partie solowe obejmują recytatywy o charakterze relacjonującym lub refleksyjnym i arie, których teksty są znacznie krótsze od recytatywów i charakteryzują się tematyką refleksyjną odnośnie cierpienia i wiary.

Pierwotnie uważano, że J. S. Bach jest kompozytorem pasji według czterech Ewangelistów. Obecnie twierdzi się, że Pasja wg św. Łukasza pochodzi od innego kompozytora, a Bach ją tylko przepisał, natomiast Pasja wg św. Marka nie zachowała się do naszych czasów. Pozostały więc tylko dwie: Pasja według św. Jana (BWV 245), jako pierwsza z dwóch dzieł J. S. Bacha tego typu, której premiera odbyła się w Lipsku w Wielki Piątek 1723 roku, gdy kompozytor pełnił już funkcję kantora w kościele św. Tomasza w Lipsku – i druga według św. Mateusza (BWV 244)¹⁶.

Pasja według św. Mateusza została skomponowana przez Jana Sebastiana Bacha w 1729 roku. Główny trzon tekstu pochodzi z Ewangelii św. Mateusza (rozdziały 26 i 27). Do tychże tekstów Picander dopisał 28 madrygałowych strof; dołączono do nich również 12 zharmonizowanych chorałów. Dzieło składa się z dwóch części. Część pierwsza rozpoczyna się od przygotowania Paschy, a kończy sceną pojmania w Ogrodzie Oliwnym. Część druga przedstawia sąd nad Jezusem, a kończy sceną zabezpieczenia grobu poprzez umieszczenie pieczęci i postawienie straży. W Pasji biorą udział dwa chóry czterogłosowe oraz jeden pojedynczy chór chłopięcy. Potęgę brzmienia tego zespołu ukazał kompozytor już w części wstępnej Pasji poprzez wrażenie niepokoju, krzyk tłumu w Jerozolimie i nawoływanie „Chodźcie, córki, pomóc mi opłakiwać”, wsparte ciężkim brzmieniem orkiestry. Natomiast recytatywy i arie są pewną zadumą dramatyczną i refleksyjną nad wydarzeniami zbawczymi. Znajdujemy w tej Pasji wiele osobistych przemyśleń religijnych kompozytora, które przejawiają się np. w arii Judasza: „Oddajcie mi mojego Jezusa”, a w końcowej scenie całej Pasji wyrażonych przez podwójny chór w chorale „Siedzimy we łzach i wołamy do Ciebie spoczywającego w grobie”. Podział tego dzieła na dwie części spowodowany był względami praktycznymi, gdyż pomiędzy nimi było wygłaszane kazanie pasyjne. Czasem była i taka praktyka, że część dzieła wykonywano przed południem a drugą po południu. Całościowy wyraz artystyczny tej kompozycji pozwala na wewnętrzne wzruszenia i refleksję modlitewną, ale jest również ukazaniem postawy Bacha, który poprzez sztukę potrafi wyrazić swoją religijność.

Ważne miejsce w literaturze światowej zajmuje Pasja według św. Łukasza (*Passio et Mors Domini Nostri Jesu Christi secundum Lucam*) polskiego kompozytora Krzysztofa Pendereckiego. Dzieło to powstało w latach

¹⁶ A. SCHWEITZER, *Jan Sebastian Bach*, Kraków 1987, s. 446-448.

1963-1965 z okazji 700-lecia katedry z Münster, na zamówienie niemieckiego radia Westdeutscher Rundfunk¹⁷. Prawykonanie miało miejsce w tejże katedrze dnia 30 marca 1966 roku, natomiast w Polsce dopiero 22 kwietnia 1999 roku w Filharmonii Krakowskiej, chociaż kompozytor pisząc je, myślał również o rocznicy 1000-lecia chrztu Polski. Całość kompozycji ma 24 odcinki i podzielona została na dwie części. Część pierwsza rozpoczyna się sceną z Góry Oliwnej, a kończy sądem przed Piłatem. Część druga rozpoczyna Droga Krzyżowa a kończy śmierć Chrystusa. Opracowane muzycznie teksty pochodzą z fragmentów Ewangelii wg św. Łukasza i Jana oraz z wielkopostnych hymnów, psalmów i trenów. Skład wykonawczy jest imponujący: jeden chór chłopięcy, trzy chóry mieszane, głosy solowe: sopran, baryton i bas, wielka orkiestra symfoniczna oraz recytator tekstów. Opracowania muzycznego tekstu dokonał kompozytor przy pomocy współczesnych środków technicznych. Według J. Chomińskiego można wymienić w całej kompozycji przynajmniej sześć sposobów porządkowania dźwięków. Zalicza do nich technikę: serialną, organalną, motetową, wariacyjną, tematyczną i sonorystyczną¹⁸. Szczegółowa konstrukcja dzieła wygląda następująco:

Część I:

1. Chór – hymn Vexilla Regis prodeunt (21-26 O Crux, ave, spes unica)
2. Solo baryton – Jezus na Górze Oliwnej (Łk 22, 39-44)
3. Aria baryton – Deus meus, respice (Ps 21, 2-3; 5, 2)
4. Aria sopran – Domine, quis habitabit (Ps 14, 1; 4, 9; 15, 9)
5. Recytatyw, chór, solo baryton – Chwytnie Jezusa (Łk 22, 47-53)
6. Chór – Jerusalem (Lamentatio Jeremiae Prophetae)
7. Chór a cappella – Ut, quid, Domine (Ps 10, 1)
8. Chór, solo sopran, solo bas, recytatyw – Zaparcie się Piotra (Łk 22, 54-62)
9. Bas solo – Judica me (Ps 42, 1)
10. Recytatyw – Wszydzenie przez arcykapłana (Łk 22, 63-70)
11. Solo sopran – Jerusalem (Lamentatio)
12. Chór a cappella – Miserere mei (Ps 55, 2)
13. Recytatyw, chór, solo bas – Jesus przed Piłatem (Łk 23, 1-22)

Część II:

14. Droga krzyżowa, In pulverem mortis (Ps 21, 16); Et baiulans sibi crucem (J 19, 17).
15. Passacaglia na chór – Improperia (Popule meus).
16. Ukrzyżowanie – Ibi crucifixerunt eum (Łk 23, 33).
17. Crux Fidelis (an. I i II z hymnu Pange lingua); Ecce lignum Crucis (an.); Jesus autem dicebat (Łk 23, 34).

¹⁷ R. CHŁOPICKA, *Krzysztof Penderecki między sacrum a profanum*, Kraków 2000, s. 31.

¹⁸ J. CHOMIŃSKI, K. WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, *Wielkie formy wokalne*, t. 5, dz. cyt., s. 460.

18. Chór a cappella – In pulverem mortis (Ps 21, 16-20).
19. Wszydzenie na krzyżu – Et stabat populus spectans (Łk 23, 35-37).
20. Jezus między łotrami – Unus autem (Łk 23, 39-43).
21. Pod krzyżem – Stabant autem iuxta crucem (J 19, 25-27).
22. Chór a cappella – Sekwencja (Stabat Mater).
23. Śmierć Chrystusa – Erat autem fere hora sexta (Łk 23, 44-46); Consummatum Est (J 19, 30).
24. Chór finale – In te, Domine, speravi (Ps 30, 2-3.6).

5. 4. Siedem ostatnich słów Jezusa na krzyżu

Jest to kompozycja religijna o tematyce pasyjnej, przeznaczona w całości do wykonania podczas ceremonii nabożeństwa Wielkiego Piątku. Liczba siedem w ujęciu biblijnym oznacza pewną całość. W tych siedmiu słowach Chrystusa zawarte są główne myśli całego nauczania. Ceremonia nabożeństwa od strony liturgicznej wyglądała następująco: biskup wypowiadał jedno z siedmiu słów Chrystusa, po których wygłaszał kazanie. Następnie leżąc przed ołtarzem, modlił się w milczeniu, a w tym czasie rozbrzmiewała muzyka. Utwór składa się z siedmiu części, które poprzedza recytacja tekstu wziętego z Nowego Testamentu dotyczącego śmierci Chrystusa, a po nim rozbrzmiewa muzyka, aby słuchaczowi umożliwić wyciszenie i refleksję nad przeżywaniem Męki Chrystusa.

Kompozytorem, który skomponował takie małe oratorium jest Józef Haydn. Napisał je w 1786 roku na pełną orkiestrę, a rok później powstała wersja na kwartet skrzypcowy. Po raz pierwszy kompozycję wykonano w Wielki Piątek w Kadyksie w 1787 r. Każda z siedmiu części rozpoczynała się recytacją, po której wykonywano utwór instrumentalny typu suity instrumentalnej w tempie adagio. Klamrami obejmującymi utwór jest instrumentalny wstęp i zakończenie. Obecnie uważa się, że ta kompozycja należy do subtelnych i najbardziej uduchownionych dzieł religijnych kompozytora, wyrażających jego wielką wiarę w Boga. Oto siedem słów Chrystusa:

1. Ojcze przebacz im, bo nie wiedzą, co czynią!
2. Zaprawdę, powiadam ci: Dziś ze mną będziesz w raju.
3. Niewiasto, oto syn Twój. Oto Matka twoja.
4. Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił?
5. Pragnę.
6. Wykonało się!
7. Ojcze w Twoje ręce powierzam ducha mojego.

W bogatej literaturze muzycznej możemy spotkać wiele innych dzieł muzyki profesjonalnej, w których znajdujemy odwołanie do treści pasyjnych. Te, wyżej wymienione, należy traktować jako rodzaj przykładów, które ukazują specyficzny sposób podejścia kompozytorów do tematyki pasyjnej. Widzimy w tych dziełach bardzo osobiste przemyślenia i relacje

dotyczące zarówno treści słownej jak i wyrazu muzycznego. W tych dziełach kompozytorzy uzewnętrzniają swoje przeżycia religijne i estetyczne, a także poprzez odczucie *sacrum* dokonują nieraz bardzo osobistego wyznania wiary. Należy więc popatrzeć na te kompozycje od strony technicznej, formalnej, ale również i od strony emocjonalnej, religijnej; pozwoli to lepiej zinterpretować przesłania którymi kompozytor pragnie podzielić się z odbiorcami swoich dzieł.