

## NOWE ŚPIEWY LITURGICZNE W POLSKICH ŚPIEWNIKACH WYDANYCH PO SOBORZE WATYKAŃSKIM II STYL I FORMA

Sobór Watykański II w reformie liturgicznej zaakcentował, że śpiew stanowi integralną część publicznego kultu Bożego. Stąd też wynika, że posiada on pewne funkcje, takie jak:

- funkcja medytacyjna i modlitewna: znak dialogu ludu Bożego,
- funkcja ozdobna i nadająca uroczysty charakter obrzędowi,
- funkcja socjologiczna i jednocząca: czynnik tworzący wspólnotę,
- funkcja paschalna i eschatologiczna<sup>1</sup>.

To nowe spojrzenie na funkcje śpiewu w liturgii przyczyniło się do tego, że niektóre istniejące pieśni religijne i kościelne zaliczono do śpiewów liturgicznych. Zaczęły również powstawać nowe kompozycje dla potrzeb liturgii, szczególnie Mszy św.

Brak opracowań dotyczących form i stylów zaistniałych śpiewów zasygnalizował ks. I. Pawlak: „Stosunkowo najwięcej wiemy o polskiej pieśni kościelnej, która od 1967 r. stała się śpiewem liturgicznym (instrukcja *Musicam Sacram*, 32). Badania naukowe koncentrują się w głównej mierze na dawnych pieśniach bądź to zawartych w śpiewnikach, bądź też żyjących jeszcze w ustnej tradycji ludu. Pragnę w tym miejscu zwrócić uwagę na dość interesujący szczegół. Otóż po Soborze Watykańskim II powstał dość duży zasób pieśni nowych, zamieszczonych w śpiewnikach, na drukach ulotnych, czy też pozostających w rękopisach, ale jednocześnie funkcjonujących we współczesnej liturgii z poważnym, teologicznie i formalnie poprawnym tekstem oraz odpowiednią melodią. Te pieśni pozostają poza zasięgiem badań naukowych. Czy należy zatem czekać, aż przestaną funkcjonować, aż przejdą do historii? Może dobrze byłoby je zebrać i poddać naukowej analizie właśnie teraz, gdy są chętnie wykonywane, gdy żyją jeszcze autorzy tekstów i melodii...”<sup>2</sup> Tenże autor w swoim arty-

<sup>1</sup> Por. SW II Konstytucja o Liturgii Świętej nn. 14, 112; instrukcja *Musicam Sacram*, nn. 6, 15, 16, 43, 44, 46; Ogólne Wprowadzenie do Mszału Rzymskiego, n. 19; Instrukcja Episkopatu Polski o Muzyce Liturgicznej, nn. 3, 4, 9.

<sup>2</sup> I. Pawlak, *Jednogłosowe śpiewy liturgiczne po Soborze Watykań-*

kule ukazał wpływ form chorału gregoriańskiego na nowe polskie śpiewy liturgiczne<sup>3</sup>.

Należy zauważyć, że przedstawiony wyżej postulat ks. I. Pawlaka, dotyczący naukowej analizy śpiewów powstałych po Soborze Watykańskim II, nie został do tej pory podjęty, dlatego niniejszy artykuł stanowić będzie próbę realizowania tej propozycji. Spróbujmy w nim dać odpowiedź, w miarę możliwości, na następujące pytania: Jakie są style muzyczne nowych polskich śpiewów liturgicznych? Jaka jest ich budowa formalna i tonalność? Czy nowe śpiewy spełniają wymogi stawiane przez soborową reformę liturgiczną?

Nowe spojrzenie na liturgię spowodowało pojawienie się nowych śpiewników, w których zmieniała się koncepcja liturgicznego podziału śpiewów. Ten układ sprawił, że można wyróżnić śpiewniki, w których uszeregowano śpiewy według części Mszy św. (np. *Exsultate Deo*)<sup>4</sup>, według okresów liturgicznych (np. „Śpiewnik Kościelny” ks. Siedleckiego, wyd. 39)<sup>5</sup> i według połączenia tych dwóch systematyzacji (np. „Chorał Opolski”, tomy I—III)<sup>6</sup>. Próbowano też utworzyć nowe działy, jak np. Pieśni do Boga Ojca, Syna Bożego i Ducha Świętego („Wysławiamy Pana”)<sup>7</sup>. Pewien wzorzec podziału śpiewów znajdziemy w „Śpiewniku liturgicznym”<sup>8</sup>, który winien stać się ogólnopolską normą w myśl samego tytułu. Ale wydaje się, że to jeszcze długa droga. Niewątpliwie duże zasługi na polu upowszechniania śpiewów liturgicznych posiad „Śpiewnik Kościelny” ks. J. Siedleckiego. I choć znajduje się w nim skarbiec przedsoborowych pieśni, to jednak jego ostatnie wydania (szczególnie 39) podają wiele nowych śpiewów posoborowych. Dużą pomocą w liturgii, szczególnie w Okre-

skim II, w: *Współczesna polska religijna kultura muzyczna*, red. B. Bartkowski, S. Dąbek, A. Zoła, Lublin 1992, s. 93.

<sup>3</sup> I. Pawlak, *Formy chorału gregoriańskiego w polskojęzycznych obrzędach*, „Liturgia Sacra” 1 (1998), s. 73–88.

<sup>4</sup> *Exsultate Deo*, Śpiewnik mszalny, Światło—Życie 1990, wyd. VI.

<sup>5</sup> Ks. Jan Siedlecki, *Śpiewnik kościelny*, kolegium redakcyjne: K. Mrowiec CM (redaktor naczelny), M. Michalec CM, J. Weissmann CM, Kraków 1987, wyd. XXXIX.

<sup>6</sup> *Chorał Opolski*, t. I—IV. Opracował zespół pracowników Studium Muzyki Kościelnej przy Instytucie Teologiczno—Pastoralnym w Opolu i Diecezjalnej Komisji Muzyki Kościelnej pod przew. H. Sobeczki, Opole 1985—1993. Na uwagę zasługuje też wydany zaraz po Soborze Watykańskim II: *Chorał do modlitewników śląskich*, t. I—III, opracował komitet redakcyjny: R. Dwornik, J. Jakac pod przew. R. Raka, Katowice 1966—1968.

<sup>7</sup> J. Łaś SI, S. Ziemiański SI, *Wysławiamy Pana. Zbiór nowszych pieśni kościelnych z towarzyszeniem organów*, Kraków 1978.

<sup>8</sup> *Śpiewnik liturgiczny*, praca zbiorowa, red. K. Mrowiec, Lublin 1991.

sie Zwykłym roku kościelnego, może okazać się śpiewnik *Exsultate Deo* ze swoimi propozycjami śpiewów na poszczególne, zmienne części Mszy św. Podobną wartość ma „Chorał Opolski”, gdzie znajduje się również towarzyszenie organowe. W większości śpiewników umieszczono propozycje śpiewów do Jutrzn i Nieszporów Oficjum Breviarzowego oraz obrzędów pogrzebu, co jest zgodne z założeniami ostatniego Soboru, aby wierni mogli pełniej uczestniczyć we wszelkiego rodzaju liturgii. Zbyt mało jest propozycji ze śpiewami do liturgii sakramentów. Znaleźć jedynie można śpiewy do chrztu św. (3) i sakramentu małżeństwa (2) w „Śpiewniku liturgicznym”, a brakuje do sakramentu bierzmowania i sakramentu kapłaństwa. Sobór Watykański II zaznaczył, że sakramenty łączą się ściśle z Mszą św., w trakcie której należy ich udzielać, dlatego pewnym wyjściem jest dobór śpiewów mszalnych związanych tematycznie z danym sakramentem.

Analiza źródeł pozwala poznać w pewnej mierze ich zawartość pod kątem autorstwa melodii i tekstu. Większość śpiewów (ok. 65%) została skomponowana przez twórców polskich. Około stu to adaptacje repertuaru obcych kompozytorów, w tym także melodii gregoriańskich. Również w około stu przypadkach nie udało się ustalić w ogóle autora melodii ani jej adaptacji, choć należy przypuszczać, że jeżeli było podane nazwisko autora tekstu, to kompozytor mógł pochodzić z tego samego kraju. Prawie połowa melodii została skomponowana przez naszych rodzimych kompozytorów do tekstów polskich napisanych po Soborze. Mniejszą część stanowią teksty przedsoborowe, jedne autorów polskich, a drugie obcego pochodzenia. Największą popularnością cieszyły się tutaj teksty oparte na Piśmie świętym, zacytowane w sposób dosłowny lub sparafrazowane, szczególnie psalmy. Za tłumaczenia uznano też teksty z Mszału Rzymskiego oraz z Breviarza. Były przypadki, że do tego samego tekstu ułożono dwie, a nawet trzy melodie. Zdarzało się też odwrotnie, gdy ta sama melodia miała dwa różne teksty i tytuły.

Zebrane śpiewy można poddać typologii według norm liturgicznych. Jednak nastęrcza to pewne trudności i to z dwóch powodów. Otóż nie zawsze było wiadomo, jakie zastosować kryterium podziału do danego śpiewu: czy według okresów liturgicznych, czy według zmiennych części Mszy św. Inna trudność to porządkowanie tego samego śpiewu, ale znajdującego się w wielu śpiewnikach o innym podziale, różnym grupom. Również niektóre ze śpiewów mogą być zastosowane w różnych okresach liturgicznych.

Pojawia się również jeszcze jeden problem polegający na tym,

że w jednym śpiewniku śpiew uchodzi za liturgiczny, a w innym przynależy do części śpiewów możliwych do wykorzystania w czasie innych okazji poza liturgią, np. pielgrzymka, katecheza, nabożeństwa paraliturgiczne. Tak niejednoznacznie określone pozycje również zostały wzięte pod uwagę, gdyż z historii muzyki i liturgii wynika, że pieśń uznana za zbyt świecką, oddolnie, poprzez wykonywanie jej przez lokalną wspólnotę wiernych weszła na stałe do repertuaru, najpierw śpiewów kościelnych, a obecnie liturgicznych. Wydaje się, że każdy zakres posiada pewien zasób śpiewów możliwych do wykorzystania w liturgii w ciągu całego roku liturgicznego i na różne święta.

Poprzez analizę muzyczną kompozycji zawartych w śpiewnikach można przeprowadzić próbę ustalenia stylów i form muzycznych dla śpiewów, które pojawiły się w polskiej liturgii po Soborze Watykańskim II. Poszczególne style ujawniają się w śpiewach o formach psalmodycznych, antyfonicznych, responsorialnych, hymnicznych, litanijnych i pieśniowych.

Formy psalmodyczne (razem 140 pozycji) wykazują związki z psalmodią chorału gregoriańskiego, gdyż wiele z nich zapożycza istniejące tony psalmowe w dokładnej postaci („Płynie z serca mego pieśń wzniosła”) <sup>9</sup> lub tylko z pominięciem *initium* („Gdzie miłość wzajemna i dobroć”) <sup>10</sup> albo jednego dźwięku w *differentiae* („W krainie życia”) <sup>11</sup>; co daje razem 60 pozycji. Czasem następują tylko nieznaczne zmiany we wspomnianych składnikach tonów psalmowych albo też zostały dodane krótkie motywy melodyczne na początku lub na końcu śpiewu psalmodycznego, szczególnie na słowie „alleluja”.

Inny wpływ psalmodii chorałowej to zapożyczenie samej formy (80 pozycji). Te całkowicie inne „tony psalmowe” zapisane są w tonacjach kościelnych („Radośnie Panu hymn śpiewajmy”) <sup>12</sup>, jak i dur („Dziękujemy Ci, Ojczy nasz”) <sup>13</sup> lub moll („Do Ciebie wznoszę serce me”) <sup>14</sup>. Inną ich właściwością jest to, że posiadają w niektórych przypadkach więcej niż dwa wersy (najczęściej trzy lub cztery), każdy ze swoim dźwiękiem recytatywnym i *mediatio*. Teksty, do których ułożono psalmodię, pochodzą z Pisma św., a szczególnie są to psalmy, kantyki, hymny. Niektóre z tekstów to prozodie (np. wypowiedzi Jezusa, fragmenty z listów św. Paw-

<sup>9</sup> Chorał Opolski, dz. cyt., t. II, s. 218.

<sup>10</sup> Śpiewnik liturgiczny, dz. cyt., s. 207.

<sup>11</sup> Tamże, s. 441.

<sup>12</sup> Tamże, s. 107.

<sup>13</sup> Tamże, s. 103.

<sup>14</sup> Chorał Opolski, dz. cyt., t. II, s. 198.

ła), których nieregularna liczba sylab spowodowała, że forma psalmodii nadawała się najlepiej do ujęcia muzycznego. W muzycznych opracowaniach Liturgii Godzin kompozytorzy nawiązywali raczej do istniejących tonów psalmowych. Nowe „formy i tony” psalmodyczne są przeznaczone w większości do śpiewania w czasie Eucharystii. Nowością jest to, że forma psalmodii, tak charakterystyczna dla Oficjum Brewiarzowego, zagościła na stałe w liturgii Mszy św.

Do śpiewów mających związek z psalmodią należą formy antyfoniczne i responsorialne. Każdy psalm jest poprzedzony antyfoną. I tutaj znajdujemy dużą różnorodność tej formy. Są to antyfony psalmowe, antyfony adaptowane z chorału gregoriańskiego, antyfony do pieśni i „antyfony pieśniowe”, nazwane tak przez autora tego artykułu.

Antyfony, które poprzedzają psalm, występują zarówno w śpiewach do Mszy św. („Boże, obdarz Kościół Twój jednością i pokojem”) <sup>15</sup>, jak i w Liturgii Godzin <sup>16</sup>. Składają się one z dwóch lub więcej członów. Tonacja antyfon jest najczęściej zgodna z następującym po nich psalmem. Ambitus nie przekracza oktawy, a melika ma charakter wznosząco-opadający. Melikę recytowaną odnajdujemy szczególnie w antyfonach, których melodia jest schematem dla zmieniających się tekstów różnych okresów liturgicznych. W każdej prawie występuje tok sylabiczny, a melizmy są najczęściej dwutonowe, chociaż występują też trzy- i czterotonowe, ale w antyfonach trzy, i wieloczłonowe.

Wśród antyfon do psalmodii, jak i istniejących samoistnie, występują antyfony adaptowane bezpośrednio z chorału gregoriańskiego („Dzieci hebrajskie” <sup>17</sup> i „Hebrajskie pacholeta” <sup>18</sup>). Oczywiście tłumaczenie tekstu spowodowało nieznaczne zmiany w melodiach (niektóre z nich ujęto nawet w metrum), ale zachowano tonację kościelną.

Z niektórymi antyfonami łączy się forma pieśniowa. Antyfona, którą nazwano antyfoną do pieśni, jest w stylu psalmodycznym i łączy się z następującą po niej zwrotką w stylu pieśniowym („Cały świat niech się w Panu weseli”) <sup>19</sup>. Czynnikiem łączącym te dwa style jest ta sama tonacja.

Pewną trudność sprawia nazwanie refrenów, które są w stylu

<sup>15</sup> Śpiewnik liturgiczny, dz. cyt., s. 256.

<sup>16</sup> Tamże, s. 452-455. *Chorał Opolski*, t. III, dz. cyt., s. 23-30.

<sup>17</sup> Ks. Jan Siedlecki, *Śpiewnik kościelny*, dz. cyt., s. 155.

<sup>18</sup> *Śpiewajmy Bogu. Akompaniamenty organowe*, red. F. Rączkowski, Warszawa 1988, s. 288.

<sup>19</sup> J. Łaś SI, S. Ziemiański SI, *Wystawiajmy Pana*, dz. cyt., s. 34.

pieśniowym, a poprzedzają zwrotki o formie psalmodii („Przykazanie nowe daję wam”) <sup>20</sup>. Te śpiewy nawiązują poprzez swoją budowę do psalmu responsoryjnego, gdzie jedenastozgłoskowy refren ujęty jest w formie zdania muzycznego, a zwrotka ma budowę psalmodyczną. Tutaj ten rodzaj antyfony został nazwany pieśniową. Występuje ona w metrum dwu-, rzadziej trójdzielnym. Składa się ze zdania lub okresu muzycznego. Tekst stanowią najczęściej strofy dwu- i czterowersowe, choć zdarzają się też jedno- i trzywersowe. Najczęściej jest to prozodia lub wersy heterosylabiczne, czasem izosylabiczne. Antyfony pieśniowe są w tonacjach dur i moll. Łączą się one z psalmodią przede wszystkim poprzez tonację. Jednak istnieją pewne odstępstwa. Jeżeli psalmodia jest w modusie kościelnym *tritus authenticus*, lub *protus plagalis*, to odpowiednio dają one wrażenie dur lub moll i w takiej tonacji występuje poprzedzająca ją antyfony.

Śpiewy antyfoniczno-psalmodyczne mają zastosowanie nie tylko w Oficjum Brewiarzowym, ale obecnie także podczas liturgii Mszy św. Ich często prosta budowa sylabiczno-recytatywna, łatwa do powtórzenia melodia (melika bez większych skoków interwałowych, mała liczba członków lub budowa okresowa), ma zastosowanie do tych zmiennych części Mszy św., gdzie w duchu odnowy posoborowej zaleca się ich śpiewanie (chodzi tu o śpiewy procesyjne np. na wejście, na przygotowanie darów, na Komunię św.). Liczba antyfon (ok. 150) wskazuje na to, że ta tradycyjna muzyczna forma śpiewu Kościoła miała duży wpływ na kompozytorów piszących w duchu odnowy soborowej.

Do śpiewów psalmodycznych zalicza się też formy responsoriale. W tym przypadku twórcy posłużyli się strukturą tekstu charakterystyczną dla responsorium breve (poza jednym przypadkiem). Melodie tych responsoriów są najczęściej schematami melodycznymi o przebiegu recytatywnym, które można wykorzystać do zmiennych tekstów tej formy („Chryste, Synu Boga Żywego”) <sup>21</sup>. Melodia jednego ze schematów jest adaptacją melodii responsorium krótkiego z chorału gregoriańskiego <sup>22</sup>. Niektóre responsoria posiadają melodię urozmaiconą melizmami. Ta forma śpiewu ma zastosowanie jedynie w Jutrzni i Nieszporach.

<sup>20</sup> *Alleluja. Zbiór śpiewów mszalnych i pielgrzymkowych*, praca zbiorowa, red. J. Zawitkowski, Warszawa 1978, s. 171.

<sup>21</sup> *Ctorał Opolski*, t. III, dz. cyt., s. 11-19.

<sup>22</sup> Por. Resp. Breve: „Verbum caro factum est” na Boże Narodzenie, w: *Liber Usualis*, Tournai 1945, s. 407. A także: *Ciebie, Boże, chwalimy. Komisja Muzyki Sakralnej Archidiecezji Krakowskiej*, red. M. Muchura, t. I—VIII, Kraków 1983—1986, t. I, s. 40-45.

Wśród śpiewów niepsalmodycznych znajdują się formy hymniczne i litanijne. Formy hymniczne to struktury dwuczęściowe o symetrycznej budowie melodii (poprzednik — następnik) z wersem izosylabicznym („Błagam Cię”) <sup>23</sup>. Bywają też i niesymetryczne konstrukcje, szczególnie tam, gdzie czwarty wers jest pięciogłoskowcem („Błogosławieni ubodzy i cisi”) <sup>24</sup>. Melika o przebiegu sylabicznym jest w tonie pierwszego modusu kościelnego. Do niektórych przetłumaczonych z łaciny tekstów hymnów skomponowano melodię w stylu pieśniowym. Taki sposób potraktowania tekstu hymnów spowodował, że zmieniła się jego wcześniejsza forma. Pojawia się on obecnie w nowej, pieśniowej. Są to formy przypominające hymny. Śpiewy te można nazywać „hymnami” wtedy, gdy brany jest pod uwagę tekst o charakterze hymnicznym.

Formy litanijne to schematy muzyczne służące do odśpiewania tzw. modlitwy wiernych we Mszy św. i do prośb (preces) <sup>25</sup> w Oficjum Brewiarzowym <sup>26</sup>. Są to formy od jedno- do czteroczęściowych, recytatywne o jednym lub kilku różnych tenorach. Ze względu na użycie tenorów charakter śpiewów litanijnych jest psalmodyczny. Przeważa tok sylabiczny, melizmatyka natomiast pojawia się tylko w formułach kadencyjnych. Jedną z kompozycji („Śpiewnik liturgiczny”) ma charakter melizmatyczny i to w wzwaniach śpiewanych przez kantora.

Najliczniejszą grupą omawianych śpiewów są pieśni. Przemawiałby za tym fakt, że w naszej religijnej kulturze muzycznej ta forma jest najbardziej popularna. Przy badaniu tych form przeanalizowano warstwę muzyczną oraz strukturę formalną. Stærano się zauważyć w nich relacje pomiędzy poszczególnymi częściami oraz budowę członów i fraz melodycznych, a także sposób ich łączenia. Zwrócono też uwagę na wersyfikację i jej wpływ na kształtowanie zdań i okresów melodycznych.

Można zauważyć, że najliczniejsze są formy czteroczęściowe („Błogosławiona jesteś, Maryjo”) <sup>27</sup>, czyli o charakterystycznej budowie okresowej pieśni. Występują też formy jedno-, dwu-, trzy- i wieloczęściowe. Form jednoczęściowych jest bardzo mało („A pod krzyżem Matka stała”) <sup>28</sup>. Drugą najliczniejszą formą są śpiewy dwuczęściowe najczęściej o różnych członach melodycz-

<sup>23</sup> J. Łaś SI, S. Ziemiański SI, *Wystawiajmy Pana*, dz. cyt., s. 26.

<sup>24</sup> *Exsultate Deo*, dz. cyt., s. 94.

<sup>25</sup> *Chorał Opolski*, t. II, dz. cyt., s. 131-135.

<sup>26</sup> *Ciebie, Boże, chwalimy*, dz. cyt., t. I, s. 39, 45; *Chorał Opolski*, t. III, dz. cyt., s. 19, 68. *Śpiewnik liturgiczny*, dz. cyt., s. 459, 476.

<sup>27</sup> *Śpiewnik liturgiczny*, dz. cyt., s. 323.

<sup>28</sup> *Alleluja. Zbiór śpiewów mszalnych i pielgrzymkowych*, dz. cyt., s. 298.

nych („Budujemy Kościół Boży”) <sup>29</sup>. Pieśni trzyczęściowe to najczęściej formy pieśni refrenowej („Śpiewaj, śpiewaj sercem całym”) <sup>30</sup>. Po dwuczęściowej zwrotce następuje refren. Często też refren rozpoczyna pieśń i ją kończy. Wśród pieśni opublikowanych w śpiewnikach posoborowych znaleźć można formy więcej niż czteroczęściowe. Czasem wieloczęściowość uzyskuje się przez powtarzanie niektórych części lub członów występujących w formach czteroczęściowych. Niekiedy zaś każda z części zawiera inny materiał melodyczny. Wśród tych form występują również pieśni opracowane wariacyjnie, gdzie każda zwrotka lub ich grupa posiada pewien wariant melodyczny ze zwrotki pierwszej. Zdarzają się także jakby formy pieśni przekomponowanej, w której każda zwrotka ma inne opracowanie muzyczne („O Panie, z nami”) <sup>31</sup>.

Różnorodnie przebiega sposób kształtowania fraz i zdań. Melika jest najczęściej sylabiczna. Obok pieśni z częściami urozmaiconymi poprzez kontrasty melodyczne i rytmiczne są i te, w których sposób kształtowania nie należy do kunsztownych. Powtarzanie motywów następuje nawet w tej samej części. Zdania (rzadziej okresy) powtarzane są najczęściej w części trzeciej, lub w czwartej ze zmianą z kadencji zawieszanej na kadencję kończącą utwór. Melika niektórych zdań to tylko proste progresje lub paralelizmy melodii z poprzednich części. Kadencjonowanie fraz lub zdań w środku utworu przebiega najczęściej na stopniu dominanty. Bywają frazy i zdania niesymetryczne i wtedy w pieśni zmienia się metrum. Rytmika nie jest zbyt zróżnicowana i razi czasem schematycznością w sąsiadujących ze sobą częściach.

Wersyfikacja zwrotek pieśni polega najczęściej na dystychach i czterowersach izosylabicznych od sześć- do trzynastozgłoskowców, a także heterosylabicznych. Zdarzają się przypadki, że wersy są powtarzane z tą samą lub inną melodią. Czasem powoduje to powiększenie rozmiarów następnika, szczególnie na końcu pieśni.

Tonalność pieśni oparta jest najczęściej na systemie dur i moll. Melodie zwrotek i następujących po nich refrenów pozostają z reguły w tej samej tonacji. Zdarzają się jednak przypadki, że tonacje poszczególnych części form refrenowych zmieniają się. Są to tonacje jednoimienne lub paralelne. Rzadko kiedy następują zmiany tonacji wewnątrz samych części, co najwyżej, do tonacji dominanty lub subdominanty. W niektórych pieśniach da się zauważyć wpływ tonalności modalnej: brak podwyższenia VI (rza-

<sup>29</sup> *Exsultate Deo*, dz. cyt., s. 369.

<sup>30</sup> *Chorał Opolski*, t. II, dz. cyt., s. 306.

<sup>31</sup> J. Łaś SI, S. Ziemiański SI, *Wystawiajmy Pana*, dz. cyt., s. 24.



dziej) i VII stopnia w moll — brzmi jak protus, podwyższenie IV stopnia w dur — brzmi jak tritus, kadencja na V stopniu w dur — brzmi jak tetradus. Brak konsekwencji w stosowaniu tonacji kościelnych upoważnia do stwierdzenia, że w materiale muzycznym pieśni, a także innych form pojawiają się często struktury pseudomodalne, tzn. utrzymane w ramach skal kościelnych, ale w melodiach występują ustrukturyowania zbliżone do dur — moll.

Długa, bo sięgająca prawie 2000 lat, tradycja Kościoła pozostała w spadku wiele stylów i form muzyki, a szczególnie śpiewów. I jak można zaobserwować w historii tegoż Kościoła, że przy okazji jakichkolwiek zmian następowało starcie „nowego” ze „starym”, tak też posoborowa reforma liturgiczna nie była i dalej nie jest wolna od tego rodzaju zmagania<sup>32</sup>. Z jednej strony, aby pogodzić te dwa trendy, nastąpiło czerpanie z tradycji muzycznej przez przejście w sposób niezmienny oryginalnych melodii gregoriańskich z podstawionym polskim tekstem. Tutaj nawiązywano również do tradycji polskiej, która takie próby czyniła na długo przed Soborem Watykańskim II. Gdy przekłady polskie nie pozwoliły na to, uciekano się do praktyki adaptacji polegającej na przejściu zasadniczego zrębu melodycznego z chorału gregoriańskiego z pewną modyfikacją dźwiękową. W ten sposób powstały zniekształcone melodie gregoriańskie przystosowane do języka polskiego. Innym sposobem ścierania się tradycji z reformą okazało się komponowanie całkiem nowych melodii, ale z nawiązaniem do tonalności kościelnej, a przede wszystkim do form chorałowych, takich jak: psalmodia, antyfona, responsorium, hymnodia, litania. Najliczniejsza grupa nowo powstałych śpiewów zdaje się wskazywać na silny wpływ długiej tradycji polskiej pieśni kościelnej poprzez związki melodyczne i tonalne.

Zebrany repertuar wykazuje też pewne nowości. Przede wszystkim jest to wykorzystanie w jednej kompozycji dwóch stylów: psalmodycznego i pieśniowego. Przejawia się to w formach: antyfony do pieśni zwrotkowej, jak i refrenu metrycznego do psalmodii, który nawiązuje do postaci polskiego psalmu responsoryjnego. Innym novum było przekształcenie hymnu w pieśń zwrotkową. Śpiewy te kompozytorzy opierali na skali dur — moll, ale nawiązywali także do tonacji kościelnych. W najnowszych kompozycjach twórcy uwypuklają raczej związek słowa z melodią i frazą niż z budową okresową.

<sup>32</sup> Por. I. Pawlak, *Formy chorału*, dz. cyt., s. 86-87.

W wyniku nowych śpiewów liturgicznych stwierdzono, że w polskich śpiewnikach posoborowych znajduje się duża liczba tego rodzaju utworów (ok. 700 pozycji), co spowodowało niemożliwość dogłębnej analizy każdej kompozycji (szczególnie pieśni). Nie zawsze można było ustalić dokładnie autora melodii czy tekstu, bo niektóre śpiewniki podawały sprzeczne ze sobą informacje lub ich w ogóle nie zawierały. Mimo to autor tego artykułu próbował podjąć i realizować cel nakreślony na początku wstępu.

Powyższe wywody nie wyczerpują do końca zagadnienia dotyczącego form i stylów posoborowych śpiewów stosowanych w liturgii w Polsce. Mogą one stanowić tylko część odpowiedzi na postawiony wcześniej postulat ks. I. Pawlaka i dać przyczynek do dalszych badań.

Należałoby m. in. zająć się szczegółowiej:

- pieśniami, badając dokładniej ich formy, zależności słowno-muzyczne, a także związki poszczególnych śpiewów z funkcjami liturgicznymi;
  - skomponowanymi po Soborze Watykańskim II śpiewami liturgicznymi do części stałych;
  - ustalaniem dokładnych informacji na temat kompozytorów i autorów tekstów poprzez sięgnięcie do druków ulotnych, innych śpiewników, dotarcie do żyjących jeszcze twórców.
- Można by zająć się jeszcze następującymi zagadnieniami:
- wpływami polskich i obcych ośrodków na wymienione w tym artykule formy śpiewów;
  - zastosowania śpiewów liturgicznych w parafiach i recepcji ludowej tychże śpiewów.

Wydaje się, że pogłębienie badań naszych rodzimych śpiewów liturgicznych zasługuje na kontynuację.