

Marek Skrukwa

## ***Passio Christi* w muzyce. Relacja słowo–dźwięk na przykładzie polskiej XVIII-wiecznej twórczości pasyjnej**

Tematyka pasyjna odzwierciedlająca cierpienie i zbawczą śmierć Chrystusa od wieków kształtowała duchowość chrześcijańskiej Europy. Była żywo obecna w twórczości muzycznej, przyjmując różnorodne formy: od prostych śpiewów liturgicznych, różnego rodzaju pieśni czy lamentacji aż po coraz bardziej rozbudowane utwory. Reprezentatywnym gatunkiem muzycznym o tej tematyce jest pasja, czyli słowno-muzyczny opis męki i śmierci Chrystusa opracowany na podstawie relacji jednego z czterech Ewangelistów<sup>1</sup>. W miarę rozwoju tego gatunku powstawało wiele jego odmian.

W moich rozważaniach chciałbym skoncentrować się na polskich osiemnastowiecznych kompozycjach pasyjnych. Wybór epoki nie jest przypadkowy, ponieważ w okresie, kiedy powstawały omawiane przeze mnie utwory, barokowe zależności słowno-muzyczne znajdowały nadal odzwierciedlenie w twórczości ówczesnych kompozytorów. Mam na myśli powszechną praktykę zaopatrywania tekstu w adekwatne do jego treści figury retoryczno-muzyczne podkreślające znaczenie słów.

Centralnym miejscem mojej prezentacji będzie analiza fragmentu wybranego utworu. Na jego przykładzie przedstawię przede wszystkim sposób przekazywania treści, zwracając uwagę na zastosowane

---

<sup>1</sup> Por. *Pasja*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, pod red. A. Chodkowskiego, Warszawa 1995, s. 675.

w tym celu różnego rodzaju zabiegi retoryczne. W szczególności zależy mi na tym, aby ukazać, w jaki sposób polscy kompozytorzy XVIII wieku, mniej lub bardziej świadomie, posługiwali się ówczesnymi środkami w celu wzbudzenia określonych afektów dla głębszego przedstawienia męki i śmierci Chrystusa.

Tradycja wykonywania dzieł o tematyce pasyjnej stanowi ciekawe zjawisko w kulturze naszego kraju. Z udokumentowanymi praktykami wykonywania pasji wokalnoinstrumentalnych spotykamy się m.in. w kościele Franciszkanów w Krakowie, gdzie znajdujemy wzmiankę o wykonaniu pasji na zlecenie Bractwa Męki Pańskiej już w 1607 roku<sup>2</sup>. Zwyczaj ten utrzymywał się jeszcze niemal przez cały XVIII wiek. Cieszył się on wielkim powodzeniem, o czym świadczy fakt, że np. kapela mariacka w Krakowie była zobowiązana do prezentowania tego typu utworów w większość niedziel i świąt całego roku<sup>3</sup>. Podobna sytuacja miała miejsce we wszystkich większych ośrodkach, których możliwości finansowe pozwalały na utrzymanie zespołu mogącego sprostać takim zadaniom.

## Materiały nutowe

Wiadomości na temat polskich pasji z XVIII wieku czerpiemy z zachowanych materiałów nutowych. Spośród około 30 rękopisów zawierających przykłady takich kompozycji udało się wyodrębnić 22 dzieła, z których tylko część zachowała się w całości lub w postaci materiału nadającego się do rekonstrukcji<sup>4</sup>. W większości przypadków są to utwory anonimowe, z nazwiska znamy jedynie kilku autorów, np. Kotowicza<sup>5</sup>, Karola Loosa, Leopolda Pycha (kapelmistrza u dominikanów we Lwowie), Wacława Wagnera oraz Simona

<sup>2</sup> Por. K. Mrowiec, *Pasje wielogłosowe w muzyce polskiej XVIII wieku*, Kraków 1972, s. 31.

<sup>3</sup> Por. tamże, s. 34.

<sup>4</sup> Por. tamże, s. 42; K. Mrowiec, *Tematyka pasyjna w muzyce polskiej*, [w:] *Męka Chrystusa wczoraj i dziś*, pod red. H. D. Wojtyski, J. J. Kopcia, Lublin 1981, s. 155.

<sup>5</sup> Pasja tego autora została wydana drukiem w 1998 roku: Kotowicz, *Passio ex D*, Kraków 1998. Materiał krytyczny na temat tego wydania: T. Jasiński, *Kotowicz: „Passio ex D”*, [w:] „Muzyka. Kwartalnik Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk” 47 (2002) nr 2 (185), s. 124–127.

Ferdinada Lechleitnera, którego pasję odnaleziono dopiero w 1972 roku w Staniątkach<sup>6</sup>.

Wszystkie wyżej wymienione pasje przeznaczone były do użytku liturgicznego Kościoła katolickiego i wykorzystywały fragmenty zaczerpnięte z Pisma Świętego w języku łacińskim. Pod względem opracowania tekstowego na tle ówczesnej zachodnioeuropejskiej twórczości wyróżniały się one tym, że większość z nich posiadała kompilację tekstów pochodzących z różnych Ewangelii, w przeciwieństwie do powszechnej tendencji komponowania pasji do relacji tylko jednego Ewangelisty.

W polskich utworach można wyodrębnić trzy warianty ujęcia tekstu pasyjnego. Pierwszy schemat – umownie określane jako A – stanowi tzw. „harmonię pasyjną” zestawiającą fragmenty wszystkich czterech Ewangelii z przewagą relacji według św. Mateusza. Schemat B, cieszący się mniejszą popularnością, opiera się wyłącznie na Ewangelii według św. Jana i zawiera skrócony opis męki Chrystusa. Natomiast schemat C odzwierciedla – podobnie jak w pierwszym przypadku – „harmonię pasyjną” opartą jednak w przeważającej części na relacji według św. Jana.

Schemat A – cz. I: Mt 26, 1–7; Mt 26, 5; Mk 14, 2; Mt 26, 15; Łk 22, 48; Mt 26, 63–64; cz. II: J 19, 1–2; J 19, 14–15; Mk 15, 12; J 19, 15; Mt 27, 23; J 19, 15; J 19, 18; Mt 27, 39–40; cz. III: Łk 23, 34; Łk 23, 42–43; J 19, 26–27; Mt 27, 46–47; Mt 27, 49; J 19, 28; Mt 27, 34; J 19, 30.

Schemat B – cz. I: J 18, 1–5; cz. II: J 18, 19–24; cz. III: J 19, 16–20.

Schemat C – cz. I: Mt 26, 1–4; J 18, 4–5; cz. II: J 19, 1–2; J 19, 5; J 19, 14; J 19, 19; cz. III: J 19, 25–28; J 19, 30<sup>7</sup>.

Po przeanalizowaniu zaprezentowanych schematów przekonujemy się, że zachowane utwory zawierają skrócony tekst z Pisma Świętego. Każdy z nich posiada trzy części. Pomimo problemów z jasnym wyszczególnieniem ich w strukturze całego dzieła – ze względu na brak w niektórych przypadkach typowych określeń: *pars*

<sup>6</sup> Por. K. Mrowiec, „*Dialogus de Passione*” S. F. Lechleitnera i jego znaczenie dla poznania struktury polskich pasji wielogłosowych XVIII wieku, [w:] *Dzieło muzyczne. Teoria, historia, interpretacja*, red. I. Poniatowska, Kraków 1984, s. 283–289.

<sup>7</sup> Por. K. Mrowiec, *Pasje wielogłosowe w muzyce polskiej XVIII wieku*, dz. cyt., s. 43–46.

*prima*, *secunda* i *tertia* – dają się one wyodrębnić za sprawą układu tekstu słownego<sup>8</sup>.

Polskie pasje z XVIII wieku stanowią kompozycje na cztery, rzadziej trzy albo dwa głosy mieszane lub męskie z towarzyszeniem zespołu instrumentalnego. Typowe instrumentarium to: dwoje skrzypiec, dwa rogi oraz *basso continuo*, które niekiedy obsadzano dodatkowo przez fagot lub *violone*.

Pod względem konstrukcji utwory te wymykają się ówczesnie panującej konwencji kompozytorskiej. Niektóre źródła określają je (np. *Passio ex D* wspomnianego już Kotowicza) mianem wczesnej pasji oratoryjno-kantatowej<sup>9</sup>. Wprawdzie wykazują one tylko pewne podobieństwa do tego typu pasji, to jednak są jej najbliższe, dlatego będę się do niej odnosił jako do swego rodzaju wzoru.

## Pasja oratoryjno-kantatowa

Pasja oratoryjno-kantatowa powstała na gruncie protestanckiej muzyki niemieckiej. Stanowiła kulminacyjną fazę wielowiekowej tradycji rozwoju różnych form pasyjnych. Jej rozkwit przypadał na pierwszą połowę XVIII wieku, a szczytowe osiągnięcie reprezentowały przede wszystkim pasje J. S. Bacha. Skupiała w sobie cechy stylistyczne zarówno kantaty, jak i oratorium. Połączenie tych dwóch gatunków umożliwiło stworzenie nowego, w skład którego wchodziły recytatywy, arie i chorały wcześniej przypisywane oratorium lub kantacie. W rezultacie otrzymano nowy sposób wyrażania męki i śmierci Chrystusa: „Zdarzenie pasyjne przedstawia się tak [...], by można je było rozważać, przemyśleć i przeżyć”<sup>10</sup>.

Pasje oratoryjno-kantatowe przeznaczone są do wykonywania przez liczny zespół, w którym istotne miejsce zajmują soliści śpiewający arie oraz występujący w rolach: Ewangelisty (tenor), Chrystusa (bas, baryton) i innych postaci, np. Piotra czy Judasza. Ponadto oprócz partii solowych w tego typu pasjach występuje chór. Ma on

<sup>8</sup> Por. tamże, s. 76–77.

<sup>9</sup> Por. A. Nowak-Romanowicz, *Kotowicz*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, pod red. E. Dziębowskiej, t. V, Kraków 2004, s. 178.

<sup>10</sup> W. Lisecki, *Vademecum Passionis*, „Canor” 3 (1993) nr 2 (5), s. 17.

podwójne zadanie: komentuje przebieg wydarzeń w chorałach oraz pojawia się jako chór-turba w partiach zbiorowych (Żydzi, słudzy arcykapłana, żołnierze), czynnie uczestnicząc w akcji i wzbogacając ją dramatycznie. Całej tej obsadzie wokalne towarzyszy rozbudowany zespół instrumentalny.

Trzeba pamiętać, że właściwa akcja pasyjna rozgrywa się wyłącznie w partii Ewangelisty i chóru występującego w roli podmiotu zbiorowego, czyli turby. Narracja Ewangelisty (tzw. *testo*) zostaje podana w formie recytatywu i jest stosunkowo krótka, natomiast znaczna część kompozycji przypada ariom i chorałom, posiadającym funkcję czysto kontemplacyjną. Zatrzymując tok wydarzeń, pozwalają skupić w danej chwili uwagę na przedstawianej sytuacji, przeżyć ją refleksyjnie czy rozwinąć w modlitwę.

## Struktura polskich pasji z XVIII wieku

W przeciwieństwie do typowej pasji oratoryjno-kantatowej, w polskich pasjach osiemnastowiecznych partię *testo* wykonuje najczęściej cały zespół wokalny, co powoduje, że ma ona charakter recytatywu zespołowego. Odczuwalne jest tu dążenie do podkreślenia treści emocjonalnej za pomocą figur retoryczno-muzycznych. Niestety brak indywidualnego traktowania partii Ewangelisty, stosunkowo niewielkie wykorzystanie zasobu figur retorycznych albo nadużywanie figur należących do tej samej grupy sprawiają, że nie są to wypowiedzi nacechowane szczególnie mocną ekspresją<sup>11</sup>.

W większości polskich pasji partię Chrystusa wykonuje część zespołu (niekiedy nawet cały), a nie konkretny głos solowy – w przeciwieństwie do założeń, z jakimi spotykamy się w pasjach oratoryjno-kantatowych, gdzie partia Chrystusa powierzona zostaje głosowi najniższemu. Taki zabieg świadczy o tym, że twórcy rodzimych kompozycji nie przywiązywali większego znaczenia do psychologizowania postaci, a nawet do kontynuowania tradycji.

<sup>11</sup> Por. K. Mrowiec, *Pasje wielogłosowe w muzyce polskiej XVIII wieku*, dz. cyt., s. 143.

Kwestie pięciu różnych osób: Judasza, Kajfasza, Piłata, *Latro* (Łotra) i Sługi Arcykapłana określano mianem *soliloquentes*. Były one powierzane jednemu głosowi lub zespołowi solistów.

Polskie pasje zazwyczaj posiadają po sześć odcinków *turba*, czyli wypowiedzi tłumu. Z punktu widzenia obsady stanowią one formę *tutti* wokalnego. Cechuje je zwięzłość, brak zbędnego powtarzania słów. Jeśli występują inne opracowania, to podporządkowane są podkreśleniu walorów emocjonalnych tekstu<sup>12</sup>.

Szczególną cechą polskich pasji była praktyka wplatania między fragmenty Pisma Świętego tzw. planktów (łac. *planctus* – skarga, narzekanie), które pełniły funkcję intermediów. Posiadały one na ogół tekst w języku narodowym, zaczerpnięty z liryki barokowej o tematyce pasyjnej. Odgrywały rolę podobną do tej, jaką pełniły arie w typowej pasji oratoryjno-kantatowej. Za przykład może posłużyć jeden z osiemnastowiecznych anonimowych planktów<sup>13</sup>:

Ach, Królu mój nad królami,  
okrutnie między łotrami  
na krzyżu zamordowany,  
witam Cię, Jezu Jezu kochany.

Witam Cię, głowo skłoniona,  
cierniem dokoła zraniona,  
głowo najwyższej godności,  
pełna krwawych krwawych zelżywości.

O Jezu ukrzyżowany  
głowy Twej, Królu mój, rany  
niech w sercu mojem uczuję,  
niech grzechów moich moich żałuję.

<sup>12</sup> Por. tamże, s. 155–156.

<sup>13</sup> Por. *Plankty polskie na zespoły wokально-instrumentalne. 1*, przygot. do wyd. i bas cyfrowany zrealizował K. Mrowiec, Kraków 1968, s. 15–18 (Źródła do Historii Muzyki Polskiej, 15).

# Ach, Królu mój nad królami

Symphonia  
Adagio

The image displays a musical score for three instruments: Violino I, Violino II, and B.c. (Cello/Double Bass). The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Adagio'. The score is divided into five systems, each starting with a measure number (7, 14, 21, 26). The notation includes treble clefs for Violino I and II, and a bass clef for B.c. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Some measures contain accidentals (sharps and flats) and dynamic markings. The score concludes with a first ending (1.2.) and a second ending (3.) at measure 26.

Anonimowy plankt *Ach, Królu mój nad królami*

3/

Canto I

1. Ach, Kró - lu mój nad kró - la - mi, o - krut - nie mię - dzy ło - tra -  
 2. Wi - tam Cię glo - wo skło - nio - na, cier - niem do - ko - ła zra - nio -  
 3. O Je - zu u - krzy - żo - wa - ny glo - wy Twej, Kró - lu mój, ra -

Canto II

1. Ach, Kró - lu mój nad kró - la - mi, o - krut - nie mię - dzy ło - tra -  
 2. Wi - tam Cię glo - wo skło - nio - na, cier - niem do - ko - ła zra - nio -  
 3. O Je - zu u - krzy - żo - wa - ny glo - wy Twej Kró - lu mój, ra -

B.c.

6 6 3 6 43

38

Canto I

mi na krzy - żu za - mor - do - wa - ny,  
 na, glo - wo naj - wyż - szej god - no - ści,  
 ny niech w ser - cu mo - jem u - czu - ję,

Canto II

mi na krzy - żu za - mor - do - wa - ny,  
 na, glo - wo naj - wyż - szej god - no - ści,  
 ny niech w ser - cu mo - jem u - czu - ję,

B.c.

6 5 † 43 67 43 †

44

Canto I

wi - tam Cię, Je - zu Je - zu ko - cha - ny,  
 peł - na krwa - wych krwa - wych zel - ży wo - ści,  
 niech grze - chów mo - ich mo - ich za - lu - ję.

Canto II

wi - tam Cię, Je - zu ko - cha - ny,  
 peł - na krwa - wych zel - ży wo - ści,  
 niech grze - chów mo - ich za - lu - ję.

B.c.

5 6 5 6 6.5 4.3  
 3 † 4 3 † 4

*Symphonia ut supra*

### Anonimowy plankt Ach, Królu mój nad królami



## Część analityczna

Obecnie przejdę do prezentacji fragmentu utworu, na którego przykładzie pokażę cechy charakterystyczne dla polskiej twórczości pasyjnej XVIII wieku. W tym celu wybrałem krótki odcinek z *Passio a Canto, Alto, Tenore et Basso* anonimowego autora z 1746 roku. Zachowany rękopis pochodzi z Wiśnicza i przechowywany jest w Mogile (sygn. 1015).

The image shows a musical score for five parts: Canto Alto, Tenore Basso, Violino multipicato, Violone seu Fagotto, and Organo. The score is for measures 119-121. The lyrics are 'con - sum - ma - tum est.' The Canto Alto part is in treble clef with a key signature of one flat. The Tenore Basso part is in bass clef with a key signature of one flat. The Violino multipicato part is in treble clef with a key signature of one flat. The Violone seu Fagotto part is in bass clef with a key signature of one flat. The Organo part is in bass clef with a key signature of one flat. The score includes fingerings (3, 6, 6, 7) and a 3/4 time signature.

Anonim *Passio a Canto, Alto, Tenore et Basso* z 1746 roku, t. 119-121

Powyższy fragment wykorzystuje tekst z Ewangelii według św. Jana (19, 30). Są to słowa wypowiedziane przez Chrystusa przed śmiercią, reprezentujące kluczowy moment w relacji pasyjnej: „wykonało się”. Cały utwór skomponowany został w oparciu o schemat tekstowy typu A. Wypowiedź *consummatum est* znajduje się w jego III części.

Z katolickiej perspektywy te ostatnie słowa Chrystusa interpretowane są jako poświęcenie samego siebie w ofierze. Jezus oddaje swoje życie, „aby je znów odzyskać” (J 10, 17), a przez to doprowadzić objawienie Ojca do pełni doskonałości<sup>14</sup>. Należy zwrócić uwagę, że słowa „wykonało się” występują tylko w relacji Jana. Ewangelie synoptyczne mówią o tym, że Jezus umarł, wydając wielki okrzyk (por. Mt 27, 50; Mk 15, 37; Łk 23, 46). Natomiast u św. Jana nie ma wzmianki na ten temat. Wyjaśnieniem tej różnicy może być

<sup>14</sup> Por. S. Mędała, *Ewangelia według Świętego Jana*, cz. 2: Rozdz. 13-21, wstęp, przekład z oryg., koment. S. Mędała, Częstochowa 2010, s. 248.

fakt, że wielki okrzyk ze słowami „wykonało się” stanowi w języku greckim jedno określenie τετέλεσται<sup>15</sup>. Tym wyrażeniem posługiwano się w różnych sytuacjach. Wypowiadali je np. kupcy po dokonaniu dobrej transakcji albo artyści, gdy ukończyli swoje dzieło i uważali je za doskonałe. Dlatego w tym kontekście ostatnie słowa Jezusa na krzyżu należałoby rozumieć w sensie: „wszystko się wypełniło”, oznaczają więc zakończenie Jego ziemskiego życia, ale i dopełnienie całego Jego dzieła<sup>16</sup>. Chrystus umiera „wolny i pełen majestatu, bo to nie Jego klęska, ale zwycięstwo. Śmierć to oddanie się w ręce Ojca i wypełnienie dzieła, które Mu zlecił. Życie kończy triumfalnym i majestatycznym okrzykiem: «Wykonało się»”<sup>17</sup>.

Św. Tomasz z Akwinu w swoim komentarzu do Ewangelii według św. Jana interpretuje słowa „wykonało się” w trojaki sposób. Pierwsze znaczenie odnosi się do momentu przekroczenia granicy życia i śmierci. Chrystusowe „przejście” otwiera przed człowiekiem nową perspektywę eschatologiczną: „Przystało, żeby przez mękę wykonało się to, że był sprawcą ich zbawienia i doprowadził ich do chwały”<sup>18</sup> (por. Hbr 2, 10). W drugim znaczeniu Tomasz akcentuje ofiarę Jezusa, w którą wpisana była Jego męka i śmierć na krzyżu: „Jedną bowiem ofiarą wykonał na wieki to, że są uświęceni”<sup>19</sup> (por. Hbr 10, 14). Trzecia wykładnia Tomasza nawiązuje do realizowania się starotestamentalnych zapowiedzi: „Wykonało się wszystko, co napisali prorocy o Synu Człowieczym”<sup>20</sup> (por. Łk 18, 31).

Pośród różnorodnych komentarzy, które nawiązywałyby do omawianego passusu, warto przytoczyć fragment pochodzący z literatury barokowej. Słowa siedemnastowiecznego rozważania pasywnego stanowią ciekawą interpretację analizowanego wersetu

<sup>15</sup> Por. *Grecko-polski Nowy Testament. Wydanie interlinearne z kodami gramatycznymi*, tł. R. Popowski, M. Wojciechowski, Warszawa 1995, s. 493.

<sup>16</sup> Por. *Ewangelia według św. Jana*, tł., wstęp i koment. A. Paciorek, Lublin 2000, s. 16 (Biblia Lubelska. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu).

<sup>17</sup> T. Loska, *Ewangelie z komentarzem duszpasterskim*, Kraków 2009, s. 943.

<sup>18</sup> Tomasz z Akwinu, *Komentarz do Ewangelii Jana*, tł. z łac. T. Bartoś, Kęty 2002, s. 1121.

<sup>19</sup> Tamże.

<sup>20</sup> Tamże.

z Pisma Świętego. Również w tym przypadku akcent położony jest na odkupienie człowieka przez Chrystusa:

Już człowiecze raduj się. Już się wypełniło:

Już się twoje stracone wesele wróciło<sup>21</sup>.

W prezentowanym powyżej przykładzie nutowym widzimy czterogłos wokalny wsparty skromnym instrumentarium. Wypowiedź *consummatum est* opracowana jest tutaj czterogłosowo, a przecież są to słowa Chrystusa, więc należałoby się spodziewać, że zostaną przyporządkowane głosowi solowemu. Tak dzieje się w typowej pasji oratoryjno-kantatowej, gdzie partia Jezusa powierzona jest najczęściej basowi i przybiera formę recytatywu monodycznego. W polskiej twórczości opracowanie wielogłosowe tej roli – o czym już wcześniej wspominałem – można uznać za pewną normę. Powoduje to zdecydowane odrealnienie postaci, co w konsekwencji ogranicza dramatyczne walory dzieła, a przez to – jego emocjonalne oddziaływanie na słuchacza.

Wracając do analizy omawianego fragmentu, pod względem rytmicznym dominuje tutaj prostota, zwłaszcza w czterech głosach wokalnych, poprzez zastosowanie techniki *nota contra notam*. Zauważalna jest samodzielność partii skrzypiec wyrażająca się w stosowaniu rytmów uzupełniających. Tak jak w większości tego rodzaju kompozycji, *basso continuo* (realizowane przez organy) dubluje linię najniższego głosu wraz z fagotem i *violone*. Odcinek ten, pomimo zastosowania techniki akordowej, odznacza się wybitnie śpiewnym sposobem prowadzenia głosów, a rytm półnutowy nadaje spokojny i majestatyczny charakter. Dostrzegalne są cechy techniki *fauxbourdon*, co wskazuje na oddziaływanie jeszcze renesansowej polifonii. W harmonii pojawia się tutaj pochod kadencyjny zaczynający się w tonacji zasadniczej d-moll, zmierzający poprzez A-dur septymowe bez primy, d-moll, G-dur do dominanty A-dur w pozycji tercji, na której, co ciekawe, następuje zawieszenie.

---

<sup>21</sup> A. Roźniatowski, *Pamiętka krwawej ofiary Pana Zbawiciela naszego Jezusa Chrystusa: Wedle miejsc Hierozolimskich nad Zebrzydowicami wykonterfetowanych*, Kraków 1692, s. 92.

Przyjrzyjmy się teraz relacjom słowno-muzycznym, jakie występują w zamieszczonym powyżej materiale nutowym. Najbardziej wyrazistym zabiegiem retorycznym jest samo zakończenie w postaci zawieszenia na dominancie (A-dur). Takie rozwiązanie w tonacji d-moll jest czymś nieoczekiwanym. Pomimo ogólnego nastroju przygnębienia, do jakiego odnosi nas treść, odczuwa się dzięki temu wybawiające, majestatyczne zwieńczenie. Linia melodyczna partii skrzypiec przypomina krążenie, co z kolei nawiązuje do figury retoryczno-muzycznej *circulatio* ilustrującej tutaj pewnego rodzaju podskórnie wyczuwalny ruch, który można łączyć z teologiczną wymową spełniania się proroctw z Pisma Świętego. Linia najniższego głosu posiada znamiona figury retoryczno-muzycznej *anabasis* wyrażającej najczęściej treści związane ze wznoszeniem się, wstępowaniem itp. W tym wypadku przyjmuje ona postać półnutowego pochodu w górę podkreślającego pozytywny (zbawczy) aspekt realizujących się starotestamentalnych zapowiedzi. Sopran natomiast nakłania do przeżywania bólu przez przeciwny kierunek linii melodycznej nawiązującej do figury *catabasis* ilustrującej zazwyczaj poniżenie, śmierć czy depresję.

W opisywanym fragmencie można odnaleźć jedynie pewne cechy myślenia retorycznego, wpisujące się tylko częściowo w konwencję barokowej estetyki muzycznej. Można je rozumieć jako pewnego rodzaju pozostałości po kończącej się epoce. Wprawdzie występują podobieństwa do podstawowych figur, ale trudno jednoznacznie stwierdzić, czy mamy tu do czynienia ze świadomym ich zastosowaniem, czy też intuicyjnym podążaniem za wcześniejszą konwencją.

Z podobną sytuacją spotykamy się w większości polskich osiemnastowiecznych pasji. Odczuwalna jest w nich tendencja do powolnych przemian w kierunku już nowego obszaru stylistycznego, charakterystycznego dla prądów oświeceniowych. W utworach tych występują tylko elementarne zabiegi retoryczne, dlatego trudno jest mówić w tym przypadku o świadomym posługiwaniu się całym ich bogactwem, jak to miało miejsce w twórczości zachodnioeuropejskiej.

## Spadek popularności pasji wokально-instrumentalnych

Chociaż praktyka częstego wykonywania pasji wokально-instrumentalnych utrzymywała się przynajmniej do połowy XVIII wieku, to wówczas zaczęto coraz bardziej uskarżać się na związane z tym trudności finansowe. Nie były to jednak jedyne przyczyny upadku pasji tego typu w Polsce. Stan taki łączył się z kryzysem, jaki pod wpływem epoki oświecenia ogarnął uprawiane wówczas formy kultu liturgicznego. W tym czasie teolodzy ulegali silnym wpływom prądów racjonalistyczno-deistycznych mających swoje źródła w filozofii G. W. Leibniza, Ch. Wolffa oraz I. Kanta, dlatego też postrzegali liturgię nie jako środek pomnożenia łaski Bożej w życiu religijnym wierzących, ale raczej jako metodę wychowawczą służącą do pouczania wiernych i formowania ich postaw. Stąd wykształcone w duchu racjonalizmu duchowieństwo i radykalnie nastawieni liturgiści domagali się zastąpienia zbyt rozbudowanych ich zdaniem form kultu znacznie prostszymi, wzorowanymi na liturgii wczesnego chrześcijaństwa. Zgodnie z tymi nowymi postulatami dążono do ograniczenia stosowania w liturgii muzyki wielogłosowej. W związku z tym zaczęły dominować inne formy muzycznej ekspresji, m.in. ludowe śpiewy jednogłosowe w języku narodowym<sup>22</sup>.

Konsekwencją takich dążeń była popularyzacja np. *Gorzkich żali*, wprowadzonych po raz pierwszy przez księży misjonarzy w 1707 roku w kościele św. Krzyża w Warszawie. Użycie w tych i innych utworach jednogłosowych języka narodowego przyczyniło się do ich niezwykłej popularności, co z czasem pomogło im skutecznie konkurować z pasjami wielogłosowymi w języku łacińskim, a następnie – wyeliminować je całkowicie<sup>23</sup>.

\*

Większość zachowanych polskich pasji XVIII wieku reprezentuje stosunkowo mało zaawansowany warsztat kompozytorski. Próbuując wyjaśnić taki stan rzeczy, można przypuszczać, że był on wynikiem oddziaływania poglądów epoki oświecenia, zgodnie z którymi

<sup>22</sup> Por. K. Mrowiec, *Pasje wielogłosowe w muzyce polskiej XVIII wieku*, dz. cyt., s. 39–40.

<sup>23</sup> Por. tamże, s. 40–41.

muzyka kościelna miała służyć umocnieniu wiernych i dostarczać podniety dla pobożnych uczuć ogółu, a nie – budzić tylko intelektualną ciekawość znawców.

Reasumując, polskie pasje na tle osiemnastowiecznej twórczości tego rodzaju wyróżnia przede wszystkim:

- brak konsekwentnego podziału ról oraz występowania typowego recytatywu monodycznego, tak wyraźnie eksponowanego w pasjach oratoryjno-kantatowych, zwłaszcza J. S. Bacha;

- częste wykorzystywanie kompilacji tekstu z różnych Ewangelii, w przeciwieństwie do powszechnej praktyki posługiwania się relacją jednego z Ewangelistów;

- trzyczęściowa budowa stosowana niezależnie od schematu słownego, w odróżnieniu od zazwyczaj dwuczęściowych pasji protestanckich;

- używanie planktów jako intermediiów pełniących podobną funkcję jak arie w kompozycjach zachodnioeuropejskich;

- niewielka obsada wykonawcza w stosunku do rozbudowanego zespołu typowych pasji oratoryjno-kantatowych.

Wprawdzie scharakteryzowaną przeze mnie twórczość pasyjną można określić jako peryferyjną, z czym należy się liczyć przy ocenie jej wartości artystycznej<sup>24</sup>, to jednak stanowi ona w pewnym sensie odzwierciedlenie polskiej osiemnastowiecznej religijności oraz reprezentuje w dziejach kultury muzycznej udokumentowane potwierdzenie uprawiania w naszym kraju formy nawiązującej do pasji oratoryjno-kantatowej. Warto pamiętać, że w rodzimej twórczości posiada ona pewne elementy oryginalne, jak np. plankty, które wyróżniają ją spośród pozostałej spuścizny pasyjnej osiemnastowiecznej Europy.

---

<sup>24</sup> Por. tamże, s. 181.