

RECEPCJA LUDOWA ŚPIEWU *GORZKICH ŻALI* W PARAFII PW. ŚW. JÓZEFA W PASŁĘKU

Słowa kluczowe: *Gorzkie żale*, nabożeństwo pasyjne, muzyka, śpiew, melodyka, wariabilność, Pasłęk, diecezja elbląska

Keywords: *Gorzkie żale*, Passion service, music, singing, melody, variability, Pasłęk, Diocese of Elbląg

Schlüsselwörter: *Gorzkie żale*, Passionsgottesdienst, Musik, Gesang, Melodik, Variabilität, Pasłęk, Diözese Elbląg

Ruchy migracyjne stały się w ostatnim czasie bardziej nasilone. Spowodowane jest to wieloma czynnikami, z których na pierwszy plan wysuwają się działania wojenne. W podobnej sytuacji było nasze społeczeństwo po zakończeniu II wojny światowej, kiedy to nowe tereny północnej Polski zaczęto zasiedlać ludnością z innych regionów. Za każdą przesiedloną grupą szła konkretna historia życia, sytuacja, a także tradycja i zwyczaje. Miasto Pasłęk (dawniej Holąd Pruski, niem. Preussisch Holland)¹, położone na terenie Prus Górnych i w obszarze dawnej staropruskiej Pogezanii, zasiedlili m.in. mieszkańcy Wileńszczyzny oraz Wołynia. Druga ze wskazanych grup przywiozła do Pasłęka niespotykane dotąd na tych terenach nowe melodie pieśni, w tym także śpiewy nabożeństwa *Gorzkich żali*. Zachowanie tych muzycznych skarbów od zapomnienia i przekazanie kolejnym pokoleniom zawdzięczamy Marianowi Romanowskiemu², organiście parafii św. Józefa w Pasłęku, a także jego następcy przy

* Ks. mgr lic. Marek Sadłocha – student muzykologii w Instytucie Nauk o Sztuce KUL JPII w Lublinie, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8326-5693>, e-mail: mareksadlocha@gmail.com.

¹ Zob. J. Wiśniewski, *Pasłęk*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 14, k. 1440–1441; *Pasłęk 700-lecie. Ludzie, religia, historia*, red. W. Rodzewicz, J. Włodarski, Pasłęk 1998.

² Marian Romanowski urodził się 15 września 1915 r. w Kopaczówce na Wołyniu. Ukończył znane konserwatorium organistowskie we Włodzimierzu Wołyńskim. Jako organista pracował od 1934 r. w Kamieniu Koszyrskim, skąd po kilku latach przeniósł się do Włodzimierza Wołyńskiego, gdzie grał na organach do wybuchu II wojny światowej. Po zakończeniu wojny wyjechał wraz z rodziną na tereny dawnych Prus Wschodnich i osiadł w Zielonce Pasłęckiej. Tu w październiku 1945 r. objął posadę organisty, a od wiosny 1946 roku pracował w Pasłęku. Był organistą pasłęckiej parafii św. Józefa przez 45 lat, aż do 1990 r., gdy przeszedł na emeryturę. W 1985 r. w związku z 50-leciem pracy został uhonorowany przez Jana Pawła II odznaczeniem Benemerenti. Zmarł 15 marca 2010 r.

kontuarze słynnych organów Andreasa Hildebrandta³ – Jackowi Matukiewiczowi⁴. Artykuł niniejszy jest próbą przypomnienia dziejów powstania oraz konstrukcji formalnej *Gorzkich żali*, a także przybliżenia przeprowadzonych przez autora badań oraz analiz niefunkcjonującego dziś na szerszą skalę pasłęckiego wariantu melodycznego tego nabożeństwa⁵. Warto nadmienić, że choć podobne prace odnajdujemy w dorobku znanych polskich muzykologów i badaczy śpiewów religijnych (m.in. ks. Bolesława Bartkowskiego, Antoniego Zoły, Kingi Strycharz-Bogacz, ks. Wojciecha Kałamarza, Michała Chorzępy, ks. Jana Sienkiewicza), to jednak kwestia recepcji śpiewu *Gorzkich żali* w parafii św. Józefa w Pasłęku nie doczekała się dotychczas pogłębionej analizy.

GENEZA I UKSZTAŁTOWANIE SIĘ NABOŻEŃSTWA *GORZKIE ŻALE*

Polska pobożność katolicka ma bardzo rozwiniętą przestrzeń w zakresie pobożności pasyjnej. Liczne nabożeństwa nawiązujące do ostatnich godzin życia Jezusa są tego dowodem, a zaliczyć do nich możemy: *Drogę Krzyżową*, *Godzinki o Męce Pańskiej*, liczne pieśni pasyjne, *Koronkę o Męce Pańskiej* czy wreszcie także *Gorzkie żale*. Te ostatnie skupiają w sobie zarówno śpiew, jak i tekst rozważań Męki Pańskiej, które od ponad trzech wieków wybrzmiewają w polskich kościołach⁶.

Gorzkie żale to nabożeństwo nieodłącznie powiązane z Wielkim Postem, szczególnym czasem pokuty i ascezy w Kościele. Jest ono jednym z przykładów dokonującej się w Kościele ewolucji pobożności pasyjnej. Początków tego pozaliturgicznego nabożeństwa należy doszukiwać się w pieśniach i dialogach pasyjnych⁷, przede wszystkim zaś w średniowiecznych dramatach i misteriach⁸, a dokładnie w tzw.

Zob. J. Matukiewicz, *W Pasłęku pożegnaliśmy mistrza organistów*, w: *Dziennik Elbląski* [on-line], <https://dziennikelblaski.pl/artykul/w-pasleku-pozegnalismy-n1582259> (dostęp: 21.09.2025).

³ Barokowe organy z gdańskiego warsztatu Andreasa Hildebrandta zostały zbudowane i ustawione w kościele św. Bartłomieja w Pasłęku (dziś Parafia pw. św. Józefa) w latach 1717–1719. W latach 2009–2013 instrument ten został gruntownie odrestaurowany i przywrócony do pierwotnego brzmienia. Zob. *Organy Andreasa Hildebrandta w kościele św. Bartłomieja w Pasłęku*, red. T. Piech, M. Rost, K. Urbaniak, Kraków 2013.

⁴ Jacek Matukiewicz – ur. w 1965 r. w Pasłęku, organista Parafii pw. św. Józefa (od 1990 r.), a także dyrygent chóru parafialnego Carmen Gregorianum (od 2007 r.), organizator Warsztatów Muzyki Liturgicznej w Pasłęku (od 2008 r.). Zob. P. Towarek, *Charakterystyka kultury muzycznej diecezji elbląskiej*, w: *Srebrny jubileusz diecezji elbląskiej: tradycja, struktury, ludzie*, red. W. Zawadzki, Elbląg 2018, s. 244, 258–260.

⁵ Por. W. Kałamarz, *Wariabilność melodycznej warstwy Gorzkich Żalów na terenie Archidiecezji Krakowskiej*, Kraków 2008, w: *Śpiewnik ks. Jana Siedleckiego* [on-line], <https://spiewniksiedleckiego.pl/wp-content/uploads/Wariabilnosc-zali.pdf> (dostęp: 21.09.2025).

⁶ Wyjątkowość *Gorzkich żali* podkreśla fakt wykorzystania ich w twórczości polskich kompozytorów. Zob. B. Pazar, *Gorzkie żale inspiracją dla współczesnych polskich kompozytorów muzyki chóralnej na przykładzie kompozycji Rafała Rozmusa i Andrzeja Nikodemowicza*, Lublin 2013, s. 5.

⁷ M. Chorzępa, *Gorzkie żale, ich geneza i rozwój historyczny*, „Nasza Przeszłość” 12(1960), s. 224–232.

⁸ W. Kałamarz, *Gorzkie żale. Jubileusz 300-lecia nabożeństwa (1707–2007)*, Kraków 2007, s. 57; por. P. Towarek, *Średniowieczny dramat liturgiczny i jego oddziaływanie na współczesną liturgię Kościoła*, „Studia Elbląskie” 9(2008), s. 104–105.

planktach⁹. Były to utwory wyrażające żal po utracie i śmierci bliskiej osoby, będące wezwaniem i zaproszeniem do współuczestniczenia w przeżywanym cierpieniu (np. *Plankty Matki Bożej*)¹⁰. Jak wskazuje A. Zoła, ten rodzaj pieśni cieszył się szczególnym zainteresowaniem w XVII i XVIII wieku¹¹. Wynikało to z pielęgnowania wielowiekowej tradycji, a także rozwoju bractw Męki Pańskiej oraz zainteresowań związanych z tematyką pasyjną. Zwrotkowa budowa oraz włączanie do wielogłosowych pasji czyniło z planktów śpiew użytkowy, który podlegał też modyfikacjom. W polskiej twórczości plankty charakteryzowały się przejrzystością i prostą formą. Część badaczy wskazuje ten nurt twórczości powiązanej z doloryzmem jako inspirację do powstania nabożeństwa śpiewu *Gorzkich żali*.

Początków *Gorzkich żali* należy doszukiwać się w Warszawie, a dokładnie w bractwie św. Rocha, które funkcjonowało przy kościele pw. św. Krzyża, gdzie duszpastorzami byli księża misjonarze św. Wincentego a Paulo¹². Zadaniem bractwa św. Rocha było przede wszystkim rozpamiętywanie Męki Pańskiej i działalność charytatywna. Przykład rozwijającej się w tym środowisku pobożności pasyjnej stanowiło sprawowanie nowych nabożeństw skonstruowanych przez księży misjonarzy. Pierwsze tego typu nabożeństwo odbyło się 16 lutego 1698 roku w pierwszą niedzielę Wielkiego Postu¹³. Nie były to jeszcze *Gorzkie żale* w takiej formie, jaką znamy dziś, ale celebrację tę można uznać za pierwowzór tego śpiewu. Myślimy tu o łacińskiej pasji, wydanej w 1687 roku, która nosiła nazwę *Fasciculus myrrhae*, albo o jej przeróbce¹⁴. Ze względu na wysoki poziom wykonawczy i trudne zapisy muzyczne, połączone z nieznaną ogółowi łaciną, bractwo zrezygnowało z tej formy nabożeństwa. Stało się to podstawą do podjęcia poszukiwania nowych sposobów wyrażenia pobożności pasyjnej. Stąd prośba do księdza Wawrzyńca Stanisława Benika¹⁵ (ówczesnego protektora bractwa św. Rocha) o napisanie nowego nabożeństwa, która zachowała się w kronikach zgromadzenia: „roku 1707 dnia 2 Januarii uczyniona jest sesja, na

⁹ S. Nieznanowski, *Planctus*, w: *Słownik literatury staropolskiej*, red. T. Michałowska, Wrocław 2002, s. 659.

¹⁰ *Plankty Matki Bożej*, dołączone do wielokropkowych improperiów i umieszczane po adoracji krzyża, obejmowały monologowy, pełen dramatyzmu lament pod krzyżem w towarzystwie Jana Apostoła, a często także jerozolimskich niewiast. Lament mógł być recytowany bądź śpiewany, a towarzyszył mu niekiedy bogaty zespół gestów. Polskim przykładem *planctus Mariae* może być XV-wieczny lament świętokrzyski *Posłuchajcie, bracia miła*, znany też jako *Żale Matki Boskiej pod krzyżem*. Zob. P. Towarek, *Średniowieczny dramat liturgiczny*, s. 105.

¹¹ A. Zoła, *Struktury tonalne „Gorzkich Żali” i ich recepcja ludowa*, w: *Perty muzyki kościelnej: chorał gregoriański i Gorzkie żale*, red. R. Tyrała, W. Kałamarz, Studia „Pro Musica Sacra” 4, Kraków 2007, s. 146.

¹² Congregatio Missionis (CM).

¹³ B. Nadolski, *Gorzkie żale*, w: *Leksykon liturgii*, red. B. Nadolski, Poznań 2006, s. 499.

¹⁴ J. Sienkiewicz, *Śpiewnikowe melodie Gorzkich Żali i ich ludowa recepcja w polskiej kulturze religijno-muzycznej*, praca doktorska napisana pod kier. ks. prof. B. Bartkowskiego w Katedrze Etnomuzykologii i Hymnologii KUL, Lublin 1987, s. 42.

¹⁵ Ks. Wawrzyniec Stanisław Benik CM urodził się 17 sierpnia 1674 r. w Reszlu (na Warmii) w rodzinie mieszczańskiej. Edukację rozpoczął w Kolegium Jezuickim, następnie w 1696 r. wstąpił do Seminarium Księży Misjonarzy św. Wincentego a Paulo w Warszawie. Tam, przy parafii św. Krzyża, spędził pierwsze lata kapłańskie, pełniąc m.in. funkcję promotora bractwa św. Rocha. Por. L. Zygnier, *Ks. Wawrzyniec Stanisław Benik CM (1674–1720), proboszcz mławski, autor „Gorzkich żali”*, w: *Postacie wpisane w dzieje Mławy i regionu*, z. 1, red. L. Zygnier, Mława 2014, s. 12–13.

której proponowano, aby wynaleźć sposób jaki odprawiania pasji, który by mógł być z większym ludu pospolitego pożytkiem duchowym a z mniejszym bractwa, ile bardzo ubożego kosztem i ekspensą i postanowiono, aby złożyć ksiąteczkę polską o Męce Pańskiej, aby sami ludzie, alias bractwo mogło śpiewać”¹⁶.

Dzień 2 lutego 1707 roku stał się umowną datą odprawienia pierwszych *Gorzkich żali*, których autorstwo przypisuje się księdzu Benikowi. Kolejnym ważnym dla rozwoju nabożeństwa krokiem było wydanie drukiem zbioru tekstów rozważań pasyjnych (1707). Jego pierwotna nazwa brzmiała: *Snopek Miry z Ogroda Gethsemańskiego, albo żalosalne Gorzkiej Męki Syna Bożego, co piątek, a mianowicie podczas Passyjej w Niedziele Postu wielkiego po południu, około godzin nieszpornych rozpamiętywanie*. Nabożeństwo to zostało odprawione w pierwszą niedzielę Wielkiego Postu w asyście przełożonych zgromadzenia księży misjonarzy oraz licznie zebranego duchowieństwa i wiernych¹⁷.

W konstrukcji nabożeństwa ks. Benik wzorował się na strukturze tzw. *Jutrzni brewiarzowej*¹⁸, łącząc ją z elementami śpiewów pasyjnych¹⁹. Stąd poszczególnym częściom *Jutrzni* odpowiadają w nabożeństwie następujące elementy²⁰: *Pobudka* (nawiązuje do *Invitatorium z Jutrzni*), trzy części nabożeństwa (to odpowiednik trzech nokturnów brewiarza), trzy śpiewy: *Hymn*, *Lament duszy nad cierpiącym Jezusem* i *Rozmowa duszy z Matką Bożą Bolesną* (nawiązują do trzech psalmów z *Jutrzni*), tekst tzw. *Intencji* podawanej na początku każdej części (odpowiada czytaniu biblijnemu w strukturze *Jutrzni*).

Do rozpowszechnienia nabożeństwa *Gorzkich żali* w Polsce przyczynili się w głównej mierze księża misjonarze św. Wincentego a Paulo. Prowadzili oni bowiem większość (aż 22 na 31) działających wówczas w państwie i diecezjach seminariów duchownych²¹. W dalszym propagowaniu tej formy modlitwy, zwłaszcza na gruncie

¹⁶ Cytat za: M. Chorzępa, *Gorzkie żale*, s. 237.

¹⁷ Por. tamże.

¹⁸ Dzisiejszy układ *Jutrzni brewiarzowej* różni się od tego używanego w XVIII w., kiedy powstały i rozwijały się *Gorzkie żale*. M. Chorzępa zestawia nabożeństwo z liturgią, opisując je następująco: „Z kolei w jutrzni następują trzy nokturny, z których każdy ma trzy psalmy z trzema lekcjami. Podobnie i w *Gorzkich Żalach*, trzem nokturnom odpowiadają trzy części, a każda zawiera po trzy pieśni. Intencje poprzedzające poszczególne części można przyrównać do lekcji brewiarzowych. Jak lekcje wprowadzają nas w przewodnią myśl danego święta, tak samo i poszczególne intencje przed każdą częścią mówią o temacie rozważań pieśni pasyjnych. *Gorzkie Żale* podobne są do oficjum brewiarzowego zwłaszcza święta III klasy, składającego się z dziewięciu psalmów i trzech lekcji. Jutrznia zwyczajnie kończy się hymnem *Te Deum Laudamus*, podobnie i *Gorzkie Żale* kończą się pieśnią: *Wisi na krzyżu*, jak to zaznaczają najstarsze wydania”; M. Chorzępa, *Gorzkie żale*, s. 235. Więcej na temat rozwoju i modyfikacji Liturgii Godzin zob.: M. Kunzler, *Die Liturgie der Kirche*, Paderborn 1995, s. 543–547; T. Sinka, *Zarys liturgiki*, Kraków 2010, s. 250–251; J. Misiurek, *Gorzkie Żale*, w: *Leksykon duchowości katolickiej*, red. M. Chmielewski, Lublin–Kraków 2002, s. 301.

¹⁹ M. Bańbuła, B. Bartkowski, *Gorzkie Żale*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 5, Lublin 1989, k. 1309; K. Strycharz-Bogacz, *Ludowe śpiewy pasyjne i wielkanocne w muzycznej tradycji Małopolski i Podkarpacia*, praca doktorska napisana pod kier. dra hab. A. Zoły, prof. KUL w Katedrze Etnomuzykologii i Hymnologii KUL, Lublin 2012, s. 289.

²⁰ T. Sinka, *Gorzkie Żale. Geneza, teologia, przyszłość*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 54/1(2001), s. 51.

²¹ M. Chorzępa, *Gorzkie żale*, s. 241.

parafii, dużą rolę odgrywali wychodzący z tych uczelni wyższych księża absolwenci. Istotnym elementem, mającym wpływ na rozprzestrzenianie się nabożeństwa, była jego prosta forma, angażująca w śpiew poszczególne części zgromadzonej w kościele lud. Pomocne okazało się również duże zainteresowanie wiernych rozważaniem Męki Pańskiej, pragnienie podejmowania form pobożności pasyjnej i wchodzenia w nurt doloryzmu. Przykładem szybkiej adaptacji śpiewu *Gorzkich żali* wśród wiernych jest fakt rozpowszechniania tego typowo polskiego nabożeństwa przez Polaków migrujących za granicę. Dzięki temu spotykamy wersje tego nabożeństwa w wielu innych językach, takich jak hiszpański, angielski, rosyjski, niemiecki, chiński, litewski, łotewski, ukraiński, francuski, a także w języku łaćciańskim²².

Jednym z problemów może stać się wskazanie oryginalnej melodii omawianego tu nabożeństwa. Pierwszy zapis melodyczny został umieszczony przez księdza Michała Marcina Mioduszeńskiego CM w zbiorze z 1838 roku pt. *Śpiewnik kościelny: czyli pieśni nabożne z melodyjami w kościele katolickim używane*²³. Dokonanie księdza Mioduszeńskiego jest ważne, jednakże jego zapis wykazuje różnicę 123 lat pomiędzy pierwszym odprawionym nabożeństwem a wersją nutową, umieszczoną w jego *Śpiewniku*. Liczne warianty melodyczne dowodzą, jak szeroko rozprzestrzeniło się to nabożeństwo poprzez przekaz ustny. Po latach melodia *Gorzkich żali* została ujednoliconą i przekazana w *Śpiewniku kościelnym* ks. Jana Siedleckiego²⁴. Jednak i ten zabieg nie spowodował zaniku funkcjonowania ogromnej liczby wariantów melodycznych, spotykanych w wielu parafiach na terenie całej Polski²⁵. Przykładem takich modyfikacji jest, wspomniana już na początku niniejszego opracowania, praktyka śpiewu *Gorzkich żali* w parafii św. Józefa w Pasłęku. W kolejnym etapie prowadzonej tu refleksji zostaną przedstawione kontekst, a także sposób odprawiania tego nabożeństwa.

KONTEKST WYKONYWANIA

Jak ukazały powyższe analizy, wśród wielu znanych nabożeństw pasyjnych spotykamy *Gorzkie żale*, które obok *Drogi Krzyżowej* stały się szczególnym sposobem wyrażania pobożności w okresie Wielkiego Postu. Sposób ich odprawiania zmieniał się nieznacznie na przestrzeni minionych wieków. W najdawniejszych zachowanych przekazach nabożeństwo to odbywało się według następującego porządku: wystawienie Najświęt-

²² Tamże, s. 242–244, a także: R. Dzwonkowski, *Za wschodnią granicą 1917–1993: o Polakach i Kościele w dawnym ZSRR z Romanem Dzwonkowskim rozmawia Jan Pałyga*, Warszawa 1993, s. 379; J. Jaworski, *Tradycje siłą narodu*, Londyn 1975, s. 139; *Modlitewnik Teicit Kungu* [Chwalcie Pana], Reiga 1989, s. 53–64.

²³ M.M. Mioduszeński, *Śpiewnik kościelny: czyli pieśni nabożne z melodyjami w kościele katolickim używane*, Kraków 1838.

²⁴ J. Siedlecki, *Śpiewnik kościelny*, Kraków 2004, s. 724–733.

²⁵ P. Rak, *Ludowa recepcja śpiewu „Gorzkie żale” w parafii pw. św. Wawrzyńca w Trzcianie (diecezja rzeszowska)*, praca licencjacka napisana pod kier. dr K. Strycharz-Bogacz w Katedrze Etnomuzykologii i Hymnologii KUL, Lublin 2015, s. 21.

szego Sakramentu, śpiew właściwy części nabożeństwa, kazanie pasyjne, procesja zakończona pieśnią *Wisi na krzyżu*²⁶.

Ta paraliturgiczna celebrowana była w niedzielę Wielkiego Postu, a także w Wielki Piątek podczas czuwania przy Grobie Pańskim. Dodatkowo warszawskie bractwo św. Rocha odprawiało *Gorzkie żale* w każdy piątek roku, wspominając zmarłych członków konfraterni (wtedy w *Lamencie* zamieniano słowa: *Jezu mój kochany na zmiłuj się nad nami*). W okresie wielkanocnym, ze względu na radosny charakter czasu paschalnego, w miejsce śpiewów pasyjnych wprowadzano pieśni wielkanocne. Natomiast pieśń *Wisi na krzyżu* zastępowana była hymnem *Sław języku tajemnicę*²⁷. Taka praktyka związana była przede wszystkim z kościołem pw. św. Krzyża w Warszawie, przy którym funkcjonowało bractwo św. Rocha. Było to tym samym pomocne w zachowaniu formy nabożeństwa bez większych zmian.

Współczesne nabożeństwo *Gorzkich żali* różni się od pierwowzoru kilkoma elementami. Zrezygnowano w nim przede wszystkim z końcowej uroczystej procesji, a części nabożeństwa przypisano poszczególnym niedzielom wielkopostnym: pierwszą część – I i IV Niedzieli Wielkiego Postu), drugą część – II i V Niedzieli Wielkiego Postu, trzecią część – III i VI Niedzieli Wielkiego Postu. Pieśń *Wisi na krzyżu* nie występuje dziś w kanonie nabożeństwa jako wymagana.

W parafii św. Józefa w Pasłęku istnieje zwyczaj śpiewania nabożeństwa według stałych norm ujętych w agendzie liturgicznej. Zaczyna się ono w każdą niedzielę Wielkiego Postu o godz. 17.00, odbywa się przed wieczorną Mszą Świętą. Podobnie jak w większości polskich parafii, również i tutaj poszczególnym niedzielom przypisane są konkretne (wskazane wyżej) części nabożeństwa²⁸. Schemat pasłęckiej celebrowanej *Gorzkich żali* jest więc następujący: przed nabożeństwem organista wraz z ludem śpiewa pieśń pasyjną (dobraną według kryterium liturgicznego przez organistę); następnie, po sygnaturce, wykonywana jest pieśń eucharystyczna na wystawienie Najświętszego Sakramentu. Po tych elementach introdukcji następuje śpiew *Pobudki*, połączony z odczytaniem intencji przez kapłana przewodniczącego nabożeństwu. Dalszy schemat odpowiada zachowanemu w śpiewnikach i agendach liturgicznych porządkowi (*Hymn, Lament nad cierpiącym Jezusem, Bądź pozdrowiony, Rozmowa duszy z Matką Bolesną*). Całość pasłęckiego nabożeństwa wieńczy trzykrotne odśpiewanie wezwania *Któryś za nas cierpiał rany* (bez dodawania wersu *I Ty, któraś współcierpiała*). Po tym śpiewie kapłan wygłasza kazanie pasyjne. Po nim następuje repozycja i wykonuje się pieśń eucharystyczną na uwielbienie (jest to pieśń zmienna; wyboru dokonuje organista według przepisów liturgicznych)²⁹.

UWARUNKOWANIA WYKONAWCZE

Śpiew *Gorzkich żali* jest dobrze znany i popularny wśród wiernych Kościoła katolickiego. Nabożeństwo to mocno zakorzeniło się w strukturze praktyk pobożno-

²⁶ M. Chorzępa, *Gorzkie żale*, s. 245–246.

²⁷ Tamże, s. 247.

²⁸ Zob. przeprowadzony przez autora niniejszego artykułu *Wywiad z Jackiem Matukiewiczem, organistą parafii św. Józefa w Pasłęku* (24.03.2024).

²⁹ Tamże.

ści pasyjnej w parafiach. W kontekście zróżnicowania ludowej muzycznej tradycji regionalnej, subregionalnej i lokalnej powszechność ta doprowadziła do powstania wielu wariantów melodycznych tego śpiewu. Stąd wiele osób może być zaskoczonych, kiedy uczestniczą w nabożeństwie w innym miejscu niż parafia stałego praktykowania. Istnieje wiele miejsc, w których występuje rozbieżność pomiędzy śpiewanym nabożeństwem a jego zapisem w śpiewnikach kościelnych. Tak jak już wskazano, zapis nutowy ze śpiewnika księdza Siedleckiego opiera się na najstarszej dostępnej wersji zapisu ze zbioru księdza Mioduszewskiego³⁰. Liczni badacze nabożeństwa są zgodni co do tego, iż jest to wersja najbardziej zbliżona do pierwowzoru, co potwierdził także wybitny polski muzykolog ks. Karol Mrowiec: „Można przyjąć za pewnik, że najbardziej zbliżony do pierwotnego brzmienia zapis 4 wartościowych melodii *Gorzkich Żalów* przekazał nam ks. M. Mioduszewski w swoim *Śpiewniku Kościelnym* z r. 1838 (s. 69–72). Ich szlachetny kształt pełen prostoty, wyraźnie wskazuje na pokrewieństwo z melodią gregoriańską”³¹. Istnieją jednak przesłanki, które zaburzają pewność zachowania oryginalnej melodii *Gorzkich żali* przez ks. Mioduszewskiego. Sam autor pierwszego zapisu melodii nabożeństwa wskazał w przedmowie do śpiewnika: „w oddawaniu przez nuty odrzucałem wszelkie niepotrzebne dodatki, a w tonach pieśni, które w różnych stronach mniej więcej odmiennie śpiewane bywają, poszedłem za powszechniejszym używaniem. Nadto, zbliżałem się, ile można do śpiewu choralnego; gdyż ten nie tylko że jest najpoważniejszy, ale że i wiele pieśni pierwiastkowo chorałem ułożonych było”³². Stąd nie mamy pewności, z jakich wersji korzystał, jakie zmiany mógł wprowadzić oraz czy dokonał tego wszystkiego, a może najwierniej oddał pierwowzór melodii.

Warto zauważyć, że *Gorzkie żale* w swojej budowie zachowują stylistykę nurtu muzyki kościelnej baroku przy równoczesnym zachowaniu tonów kościelnych. Pomimo takiej konstrukcji wzorca muzycznego jego treść ulegała w ciągu minionych wieków modyfikacjom. Jak wskazuje Antoni Zoła, w procesie rozpowszechniania się tego nabożeństwa doszło do wielu przemian opartych na licznych ludowych przekształceniach³³. Wpłynęło na to zwłaszcza odprawianie *Gorzkich żali* w ramach praktyki prywatnej w domach. Domowe śpiewanie wspomagało tworzące się lokalnie wzorce i maniere wykonawcze w przenikaniu do utrwalonego, obowiązującego według zapisu nutowego schematu treści muzycznej nabożeństwa. Stąd właśnie wynikają liczne odchylenia od wzorców zapisów, co świadczy o innej niż w śpiewnikach recepcji warstwy melodyczno-tonalnej³⁴.

W celu przedstawienia różnic pomiędzy zapisem nutowym *Gorzkich żali* w śpiewnikach kościelnych a praktyką tego śpiewu w parafii zostaną poniżej zestawione obie wersje, przy czym zapis ze śpiewnika został dostosowany do zapisu akompaniamentu organisty. Wyjątek stanowi notacja śpiewu *Bądź pozdrowiony* (zmia-

³⁰ Jak już wspomniano wcześniej, wersja w *Śpiewniku kościelnym* Mioduszewskiego jest uznana za najwierniejszy pierwowzór nabożeństwa.

³¹ Cytat za: W. Kałamarz, *W poszukiwaniu pierwotnej melodii – najstarsze, śpiewnikowe wersje melodyczne „Gorzkich żali”*, w: *Perły muzyki kościelnej: chorał gregoriański i Gorzkie żale*, red. R. Tyrała, W. Kałamarz, Studia „Pro Musica Sacra” 4, Kraków 2007, s. 88.

³² M.M. Mioduszewski, *Śpiewnik kościelny*, s. 5–6.

³³ A. Zoła, *Struktury tonalne*, s. 146.

³⁴ Tamże, s. 147.

na tonacji), ponieważ inne tonacje w transkrypcji muzycznej i śpiewniku pokrywają się. Mimo świadomej rezygnacji z zasad transkrypcji, uznających dźwięk g^1 za centrum tonalne, autor zaznaczył uwarunkowania wykonawcze towarzyszące śpiewowi *Gorzkich żali* w parafii św. Józefa w Pasłęku (zgodnie z zasadami i wytycznymi księdza profesora Bolesława Bartkowskiego)³⁵. Nabożeństwo to w pasłęckiej parafii jest przykładem wpływu praktyki wykonawczej na przemiany melodii w porównaniu z zapisem śpiewnikowym, dlatego też należy tu dokonać analizy porównawczej jego tradycji ustnej z tradycją pisemną. W kolejnych częściach niniejszego opracowania przedstawimy zestawienia nutowe zapisu śpiewnikowego (oznaczone jako Ś) oraz transkrypcję melodii pasłęckiej (oznaczoną jako P).

POBUDKA – GORZKIE ŻALE, PRZYBYWAJCIE

Pobudka stanowi pierwszy element w strukturze śpiewu *Gorzkich żali*. Jest odpowiednikiem *Invitatorium* brewiarzowego. Co ciekawe, jest ona na jego wzór jedynym niezmiennym tekstem w każdej z trzech części nabożeństwa³⁶. Tworzy ją dziesięć zwrotek, z której każda składa się z dwóch wersów ósmiosylabowych³⁷. Warstwa językowa *Pobudki* jest bogata w środki stylistyczne, wśród których odnajdujemy apostrofy, personifikacje czy hiperbole³⁸. Jest to tekst nacechowany motywami biblijnymi i w całości przesiąknięty teologią.

Istnieje wiele hipotez dotyczących pochodzenia melodii towarzyszącej słowom *Pobudki*. Część badaczy zwraca uwagę, iż może ona nawiązywać do sekwencji *Dies irrae, dies illa* (to ważne wskazanie dla niniejszego studium), inni zaś opowiadają się za tym, że inspiracją mogły tu być polskie pieśni pasyjne (np. *Jezusa Judasz sprzedał; Rozmyślajmy dziś, wierni chrześcijanie*)³⁹. Niektórzy doszukują się wspólnych motywów śpiewu z wielkanocną sekwencją *Victimae paschali laudes*. Przy tych zróżnicowanych poglądach cechą łączną wszystkich stanowisk jest uznanie wspólnych motywów melodycznych w nabożeństwie, które zakorzenione są w tradycji śpiewu kościelnego. Wskazują na to słowa jednego z czołowych polskich badaczy tonalności profesora Antoniego Zoły: „*Pobudka* utrzymana jest w modusie re, jednak ludowa recepcja tego modusa poszła w dwóch kierunkach: pod wpływem akompaniamentu

³⁵ Zob. B. Bartkowski, *Założenia edytorskie. Opracowanie melodii, w: Polskie śpiewy religijne społeczności katolickich*, red. B. Bartkowski, Studia i Materiały, t. I, Lublin 1990, s. 31–33.

³⁶ Prawdopodobnie wynika to z pierwotnego schematu nabożeństwa, podczas którego wykonywano wszystkie części, bez podziału na poszczególne niedziele Wielkiego Postu.

³⁷ Warto zwrócić uwagę na opracowania, które wskazują, iż jest to tzw. strofa hejnałowa. W literaturze znajdziemy jej opis, z którego wynika, że strofa hejnałowa ma trzystrofową budowę. W *Gorzkich żalach*, w *Pobudce*, powtarza się drugi wers, co część znawców odczytuje jako trzy wersy śpiewu – a więc jako strofę hejnałową. Ci sami widzą połączenie między budową strofy hejnałowej a nazwą tej części nabożeństwa – *Pobudka*. Zob. A. Brzenczek, K. Jędrzych, *Gorzkie Żale jako gatunek*, w: *Bogactwo polszczyzny w świetle jej historii*, t. 2, red. K. Kleszczowa, A. Rejter, Katowice 2013, s. 134.

³⁸ S. Koziara, „*Gorzkie żale*” – w poszukiwaniu współczesnej szaty językowej pieśni, w: *Perły muzyki kościelnej: chorał gregoriański i Gorzkie żale*, red. R. Tyrała, W. Kałamarz, Kraków 2007, s. 129.

³⁹ W. Kałamarz, *Gorzkie żale*, s. 79.

organowego oscyluje w kierunku skali molowej harmoniczej, albo też podległa archaizacji wykorzystując melodię typiczną antyfony *Traditor autem*, oraz ludową manierę kadencyjną nawiązującą do wzorca struktury anhemitonicznego g-f-d⁴⁰.

Pobudka

Gorzkie Żale, przybywajcie

Ś
Gorz - kie ża - le przy-by-waj cie ser-ca na-sze

♩ = 85 t = 17"

P
Gorz - kie ża - le przy-by-waj cie ser-ca na-sze

Ś
prze - ni - kaj - cie ser - ca na - sze prze - ni - kaj - cie.

P
prze - ni - kaj - cie ser - ca na - sze prze - ni - kaj - cie.

Ambitus melodii *Pobudki* jest wąski⁴¹ i mieści się w interwale kwinty (e¹-h¹). Śpiew rozpoczyna się od III stopnia skali, a kończy się na I stopniu. Motyw rozpoczynający pierwszą frazę jest najbardziej charakterystyczny. Pasłęcki wariant różni się od zapisu śpiewnikowego i ujawnia silne konotacje z sekwencją *Dies irae, dies illa*⁴², gdyż melodia jest w ruchu sekundowo-tercjowym (g¹-fis¹-g¹-e¹)⁴³, charakterystycznym dla początku sekwencji. Jest to ważny element, który potwierdza część hipotez o genezie śpiewu, a jednocześnie pozwala zwrócić uwagę na pogłębienie tego tematu w związku z innymi wariantami melodycznymi funkcjonującymi w różnych regionach Polski. Przejście do drugiego motywu pierwszej frazy (takt 2) odbywa się charakterystycznym skokiem kwarty w górę (e¹-a¹), a następnie przybiera kierunek

⁴⁰ A. Zoła, *Struktury tonalne*, s. 149.

⁴¹ A. Zoła, *Melodyka ludowych śpiewów religijnych w Polsce*, Lublin 2003, s. 99.

⁴² Melodia wykonywana w Pasłęku jest mocnym dowodem na poparcie tezy o genezie melodii inspirowanej sekwencją *Dies irae, dies illa*. Jest to znaczący fakt, gdyż część badaczy odrzuca tę tezę, a melodia pasłęcka pozwala otworzyć pole do dalszych badań w tej kwestii.

⁴³ Por. *Zapis dźwiękowy oraz zapis nutowy z akompaniamentem czterogłosowym śpiewu „Gorzkie żale” w parafii św. Józefa w Pasłęku* (nagrano: 24.03.2024).

opadający i przebiega w ruchu sekundowym, czyli jest identyczny z zapisem śpiewnikowym.

W drugiej frazie melodia *Pobudki* rozpoczyna się skokiem na V stopień (h^1) i również tutaj wykazuje pełną zgodność ze śpiewnikowym zapisem. Takt 4 został w pasłęckiej wersji wzbogacony dwunutową melizmą (h^1-a^1), która wiedzie do kolejnych zmian melodycznych. Ruch sekundowy prowadzi od V do I stopnia skali ($h^1-a^1-g^1-fis^1-e^1$), czyli fraza osiąga grawitację tonalną na I stopniu w przeciwieństwie do śpiewnikowego zapisu, gdzie kończy się w zawieszaniu, bo na II stopniu (fis^1). Trzecia fraza (takt 5-6) jest powtórzeniem pierwszej⁴⁴.

Analizując *Pobudkę* w warstwie metrycznej, należy zauważyć, że jej śpiew w parafii św. Józefa w Pasłęku jest wykonywany w metrum 4/4, co jest zgodne z wersją śpiewnikową. Ćwierćnuty wskazują na tok sylabiczny zapisany w śpiewniku, dwunutowe melizmy (ósemki) sugerują natomiast wpływ recepcji ludowej na śpiew. Warto odnotować, że melodyka wymusza zmiany rytmiczne, co dokładnie widać w takcie 4, gdzie ćwierćnuta jest rozbita na dwie ósemki. Również w dwóch innych miejscach (takt 2 i takt 6) trzecia wartość (fis^1) jest nieco wydłużona w wykonaniu, natomiast ostatnia ćwierćnuta (e^1) zostaje wydłużona o połowę wartości (zamiast śpiewnikowej ćwierćnuty śpiewana jest półnuta)⁴⁵.

HYMN ŻAL DUSZĘ ŚCISKA

Hymn, będący drugim śpiewem w *Gorzkich żalach*, wyróżnia się najbardziej rozwiniętą budową formalną. W konstrukcji jest widoczny okres z rozszerzeniem zewnętrznym, który stanowi dodanie refrenu⁴⁶. Stanowi to nawiązanie do znanych pieśni obrzędowych, a ten zabieg poetycki klasyfikuje tę pieśń do grupy śpiewów pokutnych⁴⁷. Pod względem melodycznym hymn w *Gorzkich żalach* jest zróżnicowany. Jego melodia opiera się na skali miksolidyjskiej, która nie mieści się w kanonach modusu chorałowego. Stąd nie znajdujemy tutaj wpływów chorału gregoriańskiego. Profesor Zoła mówi tu o „zbliżonej do ludowej recepcji modusa miksolidyjskiego, gdzie szósty stopień skali jest mocno eksponowany i stanowi istotny element zwrotu kadencyjnego opartego na opozycji dwóch opadających kwint a^1-d^1 oraz g^1-c^1 , dość powszechnego w ludowych pieśniach religijnych z żywej tradycji”⁴⁸. *Hymn* wykonywany w pasłęckiej parafii św. Józefa posiada ambitus zawarty w oktawie od

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ Takie zjawisko spotykamy w poetyckiej refrenicznej strofie w formie trystychu z dodanym refrenem konkludującym. W przypadku hymnu z *Gorzkich żali* refrenem są ostatnie dwa słowa. Por. W. Kałamarz, *Gorzkie żale*, s. 81.

⁴⁷ Pod względem treści literackiej hymn nawiązuje do pieśni z początku XVII w., takich jak *Racz skłonić k'nam swe uszy, miły Panie, Wszyscy mieszkańcy dworu niebieskiego*, a także znanej również dziś *Rozmyślajmy dziś, wierni chrześcijanie*. Por. H. Duda, „Gorzkie żale”: *skarb języka polskiego okresu baroku*, „Język. Religia. Tożsamość” 16/2(2017), s. 102.

⁴⁸ A. Zoła, *Struktury tonalne*, s. 149.

c¹-c², czyli jest to szeroki ambitus⁴⁹. Frazy oddziela skok sekstowy, który prowadzi do dźwięku a¹, który rozpoczyna każdą z nich.

Hymn

Żal duszę ściska

Ś

Żal du - szę ści - ska ser - ce bo - leść czu - je,

♩ = 100 t = 32"

P

Żal du - szę ści - ska ser - ce bo - leść czu - je

Ś

Gdy słó - dki Je - zus na śmierć się go - tu - je; Kłę - czy w O -

P

Gdy słó - dki Je - zus na śmierć się go - tu - je. kłę - czy w O -

Ś

grój - cu, gdy krwa - wy pot le - je, me ser - ce mdle - je.

P

grój - cu gdy krwa - wy pot le - je me ser - ce mdle - je.

Pierwsza i druga fraza (takt 1-4; 5-8) zawiera identyczny materiał melodyczny, który rozpoczyna się od III stopnia w trybie quasi-molowym, a kończy na V stopniu (c¹) poniżej toniki⁵⁰.

Pomijając, wstępnie, rytmiczną stronę, która wydaje się konsekwencją zmian melodycznych, warto zwrócić uwagę na fakt, że melodia pierwszego motywu hymnu kończy się na II stopniu (g¹), po czym cała fraza kończy się na V stopniu (c¹). Melodia

⁴⁹ Por. A. Zoła, *Melodyka ludowych...*, s. 99.

⁵⁰ Wśród licznych zachowanych zapisów tego śpiewu zauważa się dwie grupy typologiczne: pierwsza zakończona na VII stopniu, druga zakończona na I stopniu. Por. W. Kałamarz, *Wariabilność melodycznej warstwy Gorzkich Żalów*, s. 13. Zarówno normatyw śpiewnikowy, jak i melodia paślęcka należą do drugiej grupy.

jest opadająca z zachowaniem ruchu sekundowego. W dwóch miejscach znajdujemy charakterystyczne skoki: najpierw następuje ruch o kwartę w dół (takt 2), a następnie skok o kwartę w górę z trzeciej na czwartą miarę taktu 3. Różnice pomiędzy zapisami występują w takcie 1, gdzie zamiast trzech dźwięków repetycyjnych (a^1) w śpiewie mamy $a^1-a^1-g^1$. Zmiany są też w takcie 2, gdzie ostatni dźwięk w melodii pasłęckiej zostaje rozbity na dwie mniejsze wartości względem zapisu śpiewnikowego, a drugi dźwięk utworzonej w ten sposób grupy znajduje się na II stopniu⁵¹.

Jako że dalszy przebieg hymnu (takty 5-8) pokrywa się z jego początkiem (takty 1-4), stąd przejdziemy do kolejnego fragmentu (takty 9-14). Rozpoczyna się on interwałem tercji małej w górę i zejściem o sekundę, po której następuje dwunutowa melizma ćwierćnutowa (g^1-b^1) w miejsce półnuty (g^1) w wersji śpiewnikowej. Wyróżniające w melodii pasłęckiej w odniesieniu do *Śpiewnika* ks. Siedleckiego jest dwukrotne pojawienie się tej dwunutowej melizmy w takcie 10 oraz takcie 12. W melodycie hymnu w parafii św. Józefa w Pasłęku na szczególną uwagę zasługuje zakończenie tego śpiewu. Zapis śpiewnikowy, podobnie jak większość przekazów w tradycji ludowej, ma zejście sekundowe w ostatnim takcie⁵². Natomiast w wersji pasłęckiej dźwiękiem ostatnim jest f^1 , poprzedzone ruchem sekundowym z e^1 . Jest to charakterystyczne zakończenie hymnu, gdyż w zapisie śpiewnikowym zejście sekundowe wygląda następująco: $g^1-e^1-d^1-c^1$, w recepcji ludowej w Pasłęku natomiast zachowuje schemat: $g^1-e^1-f^1$.

W warstwie rytmicznej widoczny jest wpływ recepcji ludowej na śpiew *Gorzkich żali* w Pasłęku. Analiza rytmiczna wykazuje, iż parafianie skracają o połowę pierwszą wartość (takt 1 i takt 5), zamiast półnuty a^1 jest ćwierćnuta a^1 . Odnajdujemy też niewymierne skrócenie wartości rytmicznych w sześciu miejscach (takty 2, 4, 6, 8, 10, 12)⁵³. Ponadto wersja pasłęcka zawiera wiele fragmentów wspólnych z zapisem śpiewnikowym.

LAMENT DUSZY NAD CIERPIĄCYM JEZUSEM

Lament jest trzecim śpiewem *Gorzkich żali*. Składa się z czterech fraz melodycznych. Trzy pierwsze skupione są wokół dźwięku a^1 , który jest III stopniem skali. W ostatniej frazie melodia również oscyluje wokół tego dźwięku, jednak już nie tak przejrzysto, jak w poprzednich.

Lament duszy nad cierpiącym Jezusem wykazuje duże podobieństwo do pieśni *Jezusa Judasz sprzedał* oraz *Wszzechmogący nasz Panie*. Melodia śpiewu bezpośrednio wykorzystuje gregoriański wzór melodyczny lamentacji Jeremiasza z jutrzni śpiewanych podczas Triduum Paschalnego⁵⁴. Natomiast w formie stanowi połączenie stylu litanijskiego (budowa: inwokacja – rozwinięcie – odpowiedź) z ludowym stylem

⁵¹ Por. *Zapis dźwiękowy oraz zapis nutowy z akompaniamentem czterogłosowym śpiewu „Gorzkie żale” w parafii św. Józefa w Pasłęku* (nagrano: 24.03.2024).

⁵² Tamże.

⁵³ Tamże.

⁵⁴ A. Zoła, *Struktury tonalne*, s. 150.

psalmodycznym⁵⁵ (zauważalna jest struktura tonalna I tonu psalmowego), co stanowi o melorecytacji tego śpiewu.

Śpiew *Lamentu* w pasłęckiej parafii św. Józefa wykazuje duże podobieństwo z zapisem śpiewnikowym. Melodia śpiewu ma kształt falisty, wykorzystuje dźwięki repetycyjne oraz ruch sekundowy⁵⁶. Charakterystyczny ruch tercjowy następuje między trzecią i czwartą frazą – jednocześnie jest to różnica pomiędzy zapisem śpiewnikowym a śpiewem w parafii. Ambitus melodii jest wąski⁵⁷ i mieści się w kwincie (f¹-c¹), w przeciwieństwie do śpiewnikowego ambitusu zawierającego się w interwale kwarty (f¹-b¹).

Lament duszy nad cierpiącym Jezusem

Ś

Je - zu, na za - bi - cie o - kru - tne,

♩ = 135 t = 17''

P

Je - zu, na za bi - cie o kru - tne.

Ś

ci - chy Ba - ran - ku od wro - gów szu - ka - ny. Je - zu mój ko - cha - ny!

P

ci - chy Ba - ran - ku od wro - gów szu - ka - ny Je - zu mój ko - cha - ny!

W pierwszej frazie motyw początkowy w wersji pasłęckiej jest zbieżny z dobrze znaną wersją śpiewnikową (f¹-g¹-a¹). Pierwsza sylaba wyrazu „Jezu” ma dwunutową melizmę (f¹-g¹). W drugiej frazie w melodii nie ma zmian w porównaniu ze *Śpiewnikiem* ks. Siedleckiego. Model melodii jest falisty, ruch sekundowy przeplata się z dźwiękami repetycyjnymi, melodia tej frazy oscyluje wokół a¹. Różnice następują w rytmice śpiewu, choć i tutaj nie ma większych przeobrażeń. W tej frazie zostaje wydłużona o połowę wartość na najwyższej nucie b¹, a także wydłużona jest nieco ostatnia nuta tej frazy (a¹). Następuje to kosztem wcześniejszej dźwięku g¹, którego wartość została zmniejszona o połowę.

Fraza trzecia jest kontynuacją recytatywu. Wyróżnić tutaj możemy dwie zmiany w melodyce i rytmice. Zakończenie tej frazy stanowi dwunutowa melizma na środ-

⁵⁵ B. Bartkowski, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, Kraków 1987, s. 74.

⁵⁶ Por. *Zapis dźwiękowy oraz zapis nutowy z akompaniamentem czterogłosowym śpiewu „Gorzkie żale” w parafii św. Józefa w Pasłęku* (nagrano: 24.03.2024).

⁵⁷ A. Zoła, *Melodyka ludowych...*, s. 99.

kowej sylabie wyrazu „szukany”, gdzie charakterystyczna tercja doprowadza do dźwięku na III stopniu skali, który w praktyce wykonawczej jest nieco wydłużony.

Największe zmiany w wersji pasłęckiej *Lamentu* występują we frazie czwartej⁵⁸. Pierwszą wyraźną zmianą w melodyce jest rozpoczęcie tej frazy od skoku na V stopień skali (zapis śpiewnikowy – III stopień). Kolejną są dwie dwunutowe melizmy (zapis śpiewnikowy – tok sylabiczny). Zmianie ulega też wysokość dźwięku na pierwszej sylabie słowa „kochany”, zamiast f¹ jest a¹. Inne jest też zakończenie melodii, które następuje na III stopniu skali (zapis śpiewnikowy – I stopień).

Podobne przeobrażenia zauważamy w warstwie rytmicznej pasłęckiego wariantu *Lamentu*. Na końcu każdej frazy wartość rytmiczna zostaje nieco wydłużona. W drugiej frazie recytatyw zostaje „zawieszony” poprzez wydłużenie wartości najwyższego dźwięku b¹, aby potem skrócić wartość przedostatniego dźwięku g¹. W trzeciej frazie wartość ćwierćnuty zastępuje dwunutowa melizma ósemkowa. W czwartej frazie melodia wpływa na zmiany rytmiczne. Pierwsze dwa dźwięki zostają wydłużone o połowę ich wartości, następuje po nich dwunutowa melizma oraz wydłużenie wartości o połowę, po czym, ostatecznie, końcowa wartość, poprzedzona dwunutową melizmą, zostaje nieco wydłużona, tak samo, jak we wcześniejszych frazach⁵⁹.

INWOKACJA BĄDŹ POZDROWIONY

Lauda *Bądź pozdrowiony* (czwarty śpiew *Gorzkich żali*) jest inwokacją kończącą trzeci śpiew tego nabożeństwa, czyli *Lament duszy*. Struktura tego śpiewu składa się z czterech fraz, z których trzy pierwsze są oparte na wersie 10-zgłoskowym, a czwarta na wersie 6-zgłoskowym. Trzecia fraza jest powtórzeniem pierwszej, czwarta natomiast nawiązuje do drugiej. Część badaczy twierdzi, iż jest ona zapożyczeniem z polskiej wersji *Litanii do Wszystkich Świętych*⁶⁰.

Budowa formalna inwokacji *Bądź pozdrowiony* jest zachowana zarówno w zapisie śpiewnikowym, jak i recepcji ludowej. Jednakże w tym drugim przypadku zauważyć możemy liczne przekształcenia melodyczno-rytmiczne, które ubogacają tę inwokację. Ze wszystkich śpiewów *Gorzkich żali* wykonywanych w parafii św. Józefa w Pasłęku ten wydaje się najbardziej zmodyfikowany wobec wersji zachowanej w *Śpiewniku* ks. Siedleckiego⁶¹. Ambitus melodii jest wąski, mieści się w zakresie kwinty (f¹-c²).

Pierwsza fraza śpiewu, podobnie jak w normatywie śpiewnikowym, rozpoczyna się od V stopnia skali. Po nim następuje dwunutowa melizma (b¹-c²), która doprowadza do ćwierćnuty na dźwięku a¹. Następnie, tak jak w *Śpiewniku*, pojawia się dwunutowa melizma, lecz tym razem tercjowa (g¹-b¹), doprowadzając do dźwięku na III stopniu skali – a¹. Ten schemat jest powtórzony na słowach *Bądź pochwalony*.

Druga fraza inwokacji, podobnie jak w zapisie śpiewnikowym, inicjuje dźwięk na I stopniu skali. Po nim zachodzi modyfikacja, w której kolejnymi dźwiękami są

⁵⁸ Por. *Zapis dźwiękowy oraz zapis nutowy z akompaniamentem czterogłosowym śpiewu „Gorzkie żale” w parafii św. Józefa w Pasłęku* (nagrano: 24.03.2024).

⁵⁹ Tamże.

⁶⁰ W. Kałamarz, *Gorzkie żale*, s. 82.

⁶¹ Por. *Zapis dźwiękowy oraz zapis nutowy z akompaniamentem czterogłosowym śpiewu „Gorzkie żale” w parafii św. Józefa w Pasłęku* (nagrano: 24.03.2024).

Bądź pozdrowiony

Ś

Bądź po-zdro-wio - ny, Bądź po-chwa-lo - ny. dla nasz-el-żo - ny i po-hań-bio - ny!

$\text{♩} = 60 \text{ t} = 36''$

P

Bądź po - zdro - wio - ny, Bądź po - chwa - lo - ny. dla nasz - el - żo - ny i po - hań - bio - ny!

Ś

Bądź u - wiel - bio - ny, bądź wy - sła - wio - ny, Bo - że nie - skoń - czo - ny!

P

Bądź u - wiel - bio - ny, bądź wy - sła - wio - ny, Bo - że nie - skoń - czo - ny!

a¹ oraz g¹ (w zapisie śpiewnikowym trzy pierwsze dźwięki to f¹) oraz zgodna ze śpiewnikiem dwunutowa melizma (g¹-b¹) i dźwięk a¹. Ten schemat powtarza się na słowach „i pohańbiony”.

Trzecia fraza laudy jest powtórzeniem pod względem melodyczno-rytmicznym frazy pierwszej. Natomiast fraza czwarta w pasłęckim wariacie wyróżnia się spośród wszystkich pozostałych. Jej zakończenie jest identyczne jak w trzech poprzednich (g¹-b¹-a¹). Charakteryzuje się ona sześciogłoskowcem, co wpływa na jej schemat rytmiczny i melodyczny. Fraza rozpoczyna się na III stopniu skali, przy czym wykorzystana zostaje tutaj augmentacja dwóch pierwszych wartości (mamy dwie ćwierćnuty, natomiast w zapisie śpiewnikowym są dwie ósemki). Kolejną różnicą jest dwunutowa melizma na przedostatniej sylabie, która ruchem tercjowym wzbija się z dźwięku g¹ na b¹, aby zakończyć frazę na II stopniu, czyli dźwięku a¹, w przeciwieństwie do śpiewnikowego zapisu, gdzie melodia osiąga grawitację tonalną na I stopniu, czyli dźwięku f¹. Rytmika omawianej części wykorzystuje dwie wartości rytmiczne (ćwierćnuta i ósemka) ujęte w trzy rytmiczne schematy⁶².

ROZMOWA DUSZY Z MATKĄ BOLESNĄ

Kolejnym śpiewem *Gorzkich żali* jest *Rozmowa duszy z Matką Bolesną*. Wyróżnia się on formą dialogu Najświętszej Maryi Panny z człowiekiem (podział ten zastosowano w wersach). Tekst *Rozmowy* składa się z sześciu zwrotek, w których dwa pierwsze wersy zbudowano w formie ośmiozłoskowca, natomiast trzeci składa się z siedmiu sylab i zostaje powtórzony jako czwarty wers. Budowa śpiewu przypomina

⁶² Tamże.

strukturę sekwencji *Stabat Mater*. Zawarte w *Rozmowie* dialogi zostałyby najlepiej uwypuklone poprzez wykonywanie naprzemienne przez kobiety i przez mężczyzn.

Omawiany śpiew składa się z czterech fraz, z których ostatnia jest powtórzeniem trzeciej z małą zmianą kadencyjną. Melodia ma kształt falisty z zachowaniem ruchu sekundowo-tercjowego oraz z wykorzystaniem dwunutowych melizm. Ambitus melodii jest średniozakresowy⁶³ i obejmuje sekstę (f¹-d²).

Rozmowa duszy z Matką bolesną

Ś Ach! Ja Mat - tka tak za - ło - sna! bo - leść mnie ści -

♩ = 64 t = 30"

P Ach! Ja Mat - tka tak za - ło - sna! bo - leść mnie ści -

Ś ska nie - zno - śna. miecz, me ser - ce prze - ni - ka

P ska nie - zno - śna. miecz, me ser - ce prze - ni - ka

Ś miecz, me ser - ce prze - ni - ka.

P miecz, me ser - ce prze - ni - ka.

Fraza pierwsza (takty 1-2) rozpoczyna się od III stopnia skali i kończy na I stopniu, podobnie jak ma to miejsce w zapisie śpiewnikowym *Rozmowy*. W warstwie melodyczno-rytmicznej w wariacie pasłeckim występuje tylko jedna zmiana, zachodząca na pierwszej sylabie słowa „Matka” (takt 1)⁶⁴. W melodii pojawia się tu dwunutowa melizma ósemkowa a¹-g¹, podczas gdy w wersji ze *Śpiewnika* ks. Siedleckiego melodia pozostaje na ćwierćnucie a¹. W następnych taktach melodia wykonywana w Pasłku przebiega już zgodnie z zapisem śpiewnikowym.

⁶³ A. Zoła, *Melodyka ludowych...*, s. 99.

⁶⁴ Por. *Zapis dźwiękowy oraz zapis nutowy z akompaniamentem czterogłosowym śpiewu „Gorzkie żale” w parafii św. Józefa w Pasłku* (nagrano: 24.03.2024).

Analizując rysunek melodyczny drugiej frazy (takty 3-4), napotykamy w fazie trzeciej na największe przeobrażenia melodyczno-rytmiczne. Dwa pierwsze dźwięki pozostają niezmiennie, dalszy przebieg wykazuje natomiast dwunutowe melizmy na dwóch sylabach: „mnie” (b¹-a¹) oraz „ści-” (g¹-a¹), przy jednoczesnym zachowaniu głównych dźwięków melodii. Ostatnią różnicę możemy zauważyć we frazie trzeciej (takt 6). Jest nią lekkie skrócenie wartości przedostatniego dźwięku na II stopniu skali.

KTÓRYŚ ZA NAS CIERPIAŁ RANY

Śpiewem wieńczącym nabożeństwo *Gorzkich żali* jest *Któryś za nas cierpiał rany*. Wykonuje się go trzykrotnie. W ludowej recepcji zachowanej w Pasłęku śpiew ten rozpoczyna się od III stopnia skali, w przeciwieństwie do zapisu śpiewnikowego, którego melodia rozpoczyna się od II stopnia. Jak zauważa prof. Zoła, ambitus melodii w wersji śpiewnikowej jest wąskozakresowy⁶⁵ i mieści się w interwale kwinty (e¹-h¹), zakres wersji pasłęckiej natomiast jest średni i mieści się w sekcście (dis¹-h¹)⁶⁶.

Któryś za nas cierpiał rany

The image shows two musical staves for the song 'Któryś za nas cierpiał rany'. The top staff is labeled 'Ś' (Śpiewnikowy) and the bottom staff is labeled 'P' (Pasłęcki). Both staves are in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked as ♩ = 84 t = 17". The lyrics are: 'Któryś za nas cierpiał rany, Je - zu Chry - ste zmi - łuj się nad na - mi.' The notation includes various rhythmic values and accidentals, such as a sharp sign on the second staff's first note.

W pierwszej frazie melodia wskazanego śpiewu jest falista i oscyluje wokół I i III stopnia. W zestawieniu widzimy, że jej początkowy fragment ma zupełnie inny przebieg w żywej tradycji niż w zapisie śpiewnikowym, gdzie recytacja na dźwięku fis¹ jest zakończona formułą fis¹-g¹-fis¹. W przekazie pasłęckim dźwięk na VII stopniu jest podwyższony, co może wskazywać na skalę harmoniczną.

W drugiej frazie śpiewu *Któryś za nas* występuje charakterystyczny skok o interwał kwarty w górę na V stopień. Podobnie jak w zapisie śpiewnikowym, melodia wersji pasłęckiej ma tutaj kierunek opadający w ruchu sekundowym z tą różnicą, że zachowuje tok sylabiczny i kończy się na II stopniu, a w *Śpiewniku* ks. Siedleckiego jest on zakłócony przez dwunutową melizmę, przez co osiąga grawitację tonalną na I stopniu. W trzeciej frazie („zmiłuj się nad nami”) różnica występuje tylko na początku, gdzie zamiast ruchu sekundowego fis¹-g¹ mamy dwa dźwięki repetycyjne g¹-g¹.

⁶⁵ A. Zoła, *Melodyka ludowych...*, s. 99.

⁶⁶ Por. *Zapis dźwiękowy oraz zapis nutowy z akompaniamentem czterogłosowym śpiewu „Gorzkie żale” w parafii św. Józefa w Pasłęku* (nagrano: 24.03.2024).

Prosta harmonia, zachowująca w górnym głosie melodię poszczególnych części, pomaga uczestnikom nabożeństwa w śpiewie i kontemplacji tekstów. Akompaniament jest czterogłosowy, kolejne śpiewy utrzymane są natomiast w tonacjach: pierwszy w e-moll, drugi, trzeci, czwarty i piąty – w F-dur. Brak akompaniamentu do ostatniego śpiewu *Któryś za nas cierpiał rany* (w tym przypadku akompaniament należy do obecnego organisty). Poszczególne śpiewy *Gorzkich żali* mają następujący przebieg harmoniczny:

Pobudka:

| e | a – C – e | G – D – D⁷ | h – G – fis⁶ – e | e | a – H – e |
| °T | °S – T_{VI} – °T | T_{III} – D_{VII} – D⁷_{VII} | °D – T_{III} – S_{II} – °T | °T | °S – D – °T |

Hymn Żal duszę ściska:

| F – d – g | a – a⁷ | d – g⁷ | e⁷ – C | F – B | C – F | a – g | C – F | d – g | C – F |
| T – T_{VI} – S_{II} | T_{III} – T_{III}⁷ | T_{VI} S_{II} | T_{VI} – D | T – S | D – T | T_{III} – S_{II} | D – T | T_{VI} – S_{II} | D – T |

Lament duszy nad cierpiącym Jezusem:

| F | d – g – C – F | g – C⁶ – g⁹ – C – F | F – D^{9>} – g – c – c²⁻⁴ – F – C⁷ – F |
| T | T_{VI} – S_{II} – D – T | S_{II} – D⁶ – S_{II} – D – T | T – (D^{9>}) – S_{II} – °D – °D²⁻⁴ – T – D⁷ – T |

Bądź pozdrowiony:

| F – C – F | d – C – F | F – D^{9>} – g – C – F – C – F | B⁷ – C – F |
| T – D – T | T_{VI} – D – T | T – (D^{9>}) – S_{II} – D – T – D – T | S⁷ – D – T |

Rozmowa duszy z Matką Bolesną:

| F – a⁷ | g – C – a – F | F – D⁷ – g | g – C – F – d | g – G – C – C⁷ | a – F – F^{7>} |
| T – T_{III} | S_{II} – D – T_{III} – T | T – (D⁷) – S_{II} | S_{II} – D – T – T_{VI} | S_{II} – (D) – D – D⁷ | T_{III} – T – T^{7>} |

| g – (A⁷) – C – a – F |
| S_{II} – (D⁷) – D – T_{III} – T |

W *Pobudce* akompaniament w taktach 1 i 2 oraz takcie 5 i 6 wykorzystuje trójdźwięki triady harmoniczej. Pozostałe takty 3 i 4 są wypełnione akordami pobocznymi.

Hymn jest zróżnicowany pod względem harmonicznym. W akompaniamentcie zostają uwzględnione zarówno akordy triady harmoniczej, jak i akordy poboczne, często na III i II stopniu.

W *Lamencie duszy nad cierpiącym Jezusem* zauważalne jest, że podczas recytatywu w akompaniamentcie w trzech frazach autor wykorzystał akordy poboczne oraz wtrącone (D^{9>}), natomiast w odpowiedzi kończącej każde wezwanie – akordy triady harmoniczej.

W inwokacji *Bądź pozdrowiony* używane są zwłaszcza akordy główne, a sporadycznie poboczne oraz wtrącone (D^{9>}).

Rozmowa duszy z Matką Bolesną charakteryzuje się najbardziej zróżnicowaną strukturą harmoniczną. Odnajdujemy tu akordy główne, poboczne, a także akordy wtrącone (D⁷) czy T^{7>}. Do cech wspólnych zaliczyć możemy rozpoczęcie wszystkich śpiewów na akordzie tonicznym, a także zakończenie kadencją autentyczną (doskonałą).

Śpiew nabożeństwa *Gorzkich żali* w parafii św. Józefa w Pasłęku jest podatny na wpływ akompaniamentu organowego, a przez to zdeterminowany harmoniką funkcyjną. Może to być przyczyną zmian melodyczno-rytmicznych tego śpiewu i zaistniałych wariantów.

Rozmowy przeprowadzone podczas badań terenowych pozwoliły ustalić, iż zmiany w śpiewie *Gorzkich żali* w parafii św. Józefa w Pasłęku są następstwem działań pierwszego jej organisty Mariana Romanowskiego. To on ujedynił śpiew przybyłych do Pasłęka z różnych stron Polski wiernych, wyznaczając lokalne uwarunkowania wykonawcze. Śpiew nabożeństwa *Gorzkich żali* w pasłęckiej wspólnotie jest doskonałym przykładem podtrzymywania tradycji w enklawach, a jeszcze bardziej przykładem wpływu przesiedleńców na tereny przez nich zamieszkiwane.

ZAKOŃCZENIE

Ocalone od zapomnienia i wyśpiwywane w parafii św. Józefa w Pasłęku melodie *Gorzkich żali* zachęcają do dalszych badań nad wariantami pieśni oraz nabożeństw na terenie diecezji elbląskiej. To, co czasami wydaje się „dziwne”, z punktu etnomuzykologii jest bogactwem dziedzictwa i szlakiem historycznym wędrujących melodii, czego przykładem jest przedłożona w niniejszym artykule analiza muzyczno-historyczna. Ubogacenie melodyki *Gorzkich żali* dodatkowymi elementami, a zwłaszcza melizmami, przywołuje na myśl bogactwo kulturowe Kresów Wschodnich czy wręcz duchowość Bizancjum. Na szczególną uwagę zasługuje też akompaniament organowy, którego twórcą był pochodzący z Wołynia pierwszy powojenny organista Parafii pw. św. Józefa w Pasłęku Marian Romanowski. Akompaniament ten wyróżnia prosta i szlachetna harmonia, która jest doskonałym przykładem wspierania ludu w śpiewie i prowadzenia podczas liturgii. Wyjątkowe jest również i to, że nieprzerwanie od ponad 80 lat aż po dziś akompaniament ten wykonuje się w sposób identyczny, co jest niewątpliwie zasługą obecnego organisty Jacka Matukiewicza. Wskazuje to na ciągłość tradycji śpiewów i muzyczną wyjątkowość Pasłęka na tle innych parafii diecezji elbląskiej.

Warte podkreślenia jest, że celem niniejszego opracowania nie była drobiazgowa analiza historyczna, ale szczegółowe studium śpiewu pochodzącego z żywej tradycji. Przeprowadzone rozmowy, zapis dźwiękowy oraz nutowy tego śpiewu, ustalenie wielu interesujących danych, a także zbudowanie konstruktywnych wniosków mogą być zachętą do podjęcia kolejnych badań nad dziedzictwem muzycznym parafii św. Józefa w Pasłęku oraz jego okolic. Być może stanowią one również przyczynek do bardziej gruntownych badań w zakresie ludowych śpiewów religijnych wykonywanych na terenie diecezji elbląskiej.

**RECEPCJA LUDOWA ŚPIEWU *GORZKICH ŻALI*
W PARAFII PW. ŚW. JÓZEFA W PASŁĘKU**

STRESZCZENIE

Artykuł niniejszy stanowi próbę przypomnienia początków oraz procesu kształtowania się polskiego nabożeństwa pasyjnego *Gorzkie żale* (XVIII w.), a także przybliżenia przeprowadzonych przez autora badań i analiz niefunkcjonującego dziś na szerszą skalę wariantu melodycznego tego nabożeństwa w Parafii pw. św. Józefa w Pasłęku (dawniej Holąd Pruski, niem. Preussisch Holland). Ta melodyczna wersja *Gorzkich żali*, odznaczająca się pewnymi różnicami w zestawieniu z wzorcem nutowym ze *Śpiewnika* ks. Jana Siedleckiego, przywędrowała do Pasłęka po II wojnie światowej wraz z uchodźcami z Wołynia (dawne Kresy Wschodnie Rzeczypospolitej, dziś Ukraina). Jej ocalenie od zapomnienia i przekazanie kolejnym pokoleniom zawdzięczamy Marianowi Romanowskiemu (1915–2010), organiście pasłęckiej parafii, a także jego następcy przy kontuarze słynnych organów Andreasa Hildebrandta – Jackowi Matukiewiczowi (ur. 1965 r.). To, co czasami wydaje się „dziwne”, z punktu etnomuzykologii jest bogactwem dziedzictwa i szlakiem historycznym wędrujących melodii, czego przykładem jest przedłożona w niniejszym artykule analiza muzyczno-historyczna.

**THE POPULAR RECEPTION OF THE SONG ‘GORZKIE ŻALE’
IN THE PARISH OF ST. JOSEPH IN PASŁEK**

SUMMARY

This article attempts to recall the origins and development of the Polish Passion service *Gorzkie żale* (early 18th century), as well as to present the author’s research and analysis of a melodic variant of this service, which is no longer widely used today, in the parish of St. Joseph in Pasłęk (formerly Holąd Pruski, German: Preussisch Holland). This melodic version of *Gorzkie żale*, which differs in some respects from the musical model in Fr. Jan Siedlecki’s songbook, came to Pasłęk after World War II, together with refugees from Volhynia (former Eastern Borderlands of Poland, today Ukraine). We owe its preservation from oblivion and its transmission to subsequent generations to Marian Romanowski (1915–2010), organist at St. Joseph’s Parish in Pasłęk, as well as his successor at the console of the famous Andreas Hildebrandt organ, Jacek Matukiewicz (born 1965). What sometimes seems ‘strange’ from the point of view of ethnomusicology is in fact a rich heritage and a historical trail of wandering melodies, as exemplified by the musical and historical analysis presented in this article.

REZEPTION DES SINGENS *GORZKIE ŻALE* IN DER PFARREI ST. JOSEF IN PASŁĘK

ZUSAMMENFASSUNG

Der vorliegende Artikel ist ein Versuch, an die Anfänge und die Entstehungsgeschichte des polnischen Passionsgottesdienstes „Gorzkie żale” (Anfang des 18. Jahrhunderts) zu erinnern und die vom Autor durchgeführten Untersuchungen und Analysen einer heute nicht mehr weit verbreiteten Melodievariante dieses Gottesdienstes in der Pfarrei St. Joseph in Pasłęk (ehemals Holąd Pruski, deutsch: Preussisch Holland). Diese melodische Version von „Gorzkie żale”, die sich in einigen Punkten von der Notenvorlage aus dem Gesangbuch von Pfarrer Jan Siedlecki unterscheidet, kam nach dem Zweiten Weltkrieg mit Flüchtlingen aus Wolhynien (ehemals Ostpolen, heute Ukraine) nach Pasłęk. Dass sie nicht in Vergessenheit geraten ist und an nachfolgende Generationen weitergegeben wurde, verdanken wir Marian Romanowski (1915–2010), dem Organisten der St.-Joseph-Gemeinde in Pasłęk, sowie seinem Nachfolger an der berühmten Orgel von Andreas Hildebrandt – Jacek Matukiewicz (geb. 1965). Was manchmal „seltsam” erscheint, ist aus ethnomusikologischer Sicht ein reiches Erbe und ein historischer Weg wandernder Melodien, wie die in diesem Artikel vorgestellte musikhistorische Analyse zeigt.

BIBLIOGRAFIA

Źródła

- Mioduszewski M.M., *Śpiewnik kościelny: czyli pieśni nabożne z melodyjami w kościele katolickim używane*, Kraków 1838.
- Modlitewnik Teicit Kungu* [Chwalcie Pana], Reiga 1989.
- Siedlecki J., *Śpiewnik kościelny*, wyd. XL (poprawione), red. K. Mrowiec, Kraków 2004.
- Wywiad z Jackiem Matukiewiczem, organistą parafii św. Józefa w Pasłęku* (24.03.2024).
- Zapis dźwiękowy oraz zapis nutowy z akompaniamentem czterogłosowym śpiewu „Gorzkie żale” w parafii św. Józefa w Pasłęku* (nagranie: 24.03.2024).

Opracowania

- Bańbuła M., Bartkowski B., *Gorzkie Żale*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 5, Lublin 1989, k. 1309–1311.
- Bartkowski B., *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, Kraków 1987.
- Bartkowski B., *Założenia edytorskie. Opracowanie melodii*, w: *Polskie śpiewy religijne społeczności katolickich*, red. B. Bartkowski, *Studia i Materiały*, t. I, Lublin 1990, s. 29–39.
- Brzenczek A., Jędrych K., *Gorzkie Żale jako gatunek*, w: *Bogactwo polszczyzny w świetle jej historii*, t. 2, red. K. Kleszczowa, A. Rejter, Katowice 2013, s. 131–143.
- Chorzępa M., *Gorzkie żale, ich geneza i rozwój historyczny*, „*Nasza Przeszłość*” 12(1960), s. 221–258.
- Duda H., „*Gorzkie żale*”: *skarb języka polskiego okresu baroku*, „*Język. Religia. Tożsamość*” 16/2(2017), s. 97–112.

- Dzwonkowski R., *Za wschodnią granicą 1917–1993: o Polakach i Kościele w dawnym ZSRR z Romanem Dzwonkowskim rozmawia Jan Pałyga*, Warszawa 1993.
- Gorzkie żale przybywajcie*, red. S. Urbański, Warszawa 2008.
- Jaworski J., *Tradycje siłą narodu*, Londyn 1975.
- Kałamorz W., *Gorzkie żale. Jubileusz 300-lecia nabożeństwa (1707–2007)*, Kraków 2007.
- Kałamorz W., *W poszukiwaniu pierwotnej melodii – najstarsze, śpiewnikowe wersje melodyczne „Gorzkich żali”*, w: *Perły muzyki kościelnej: chorał gregoriański i Gorzkie żale*, red. R. Tyrała, W. Kałamorz, Studia „Pro Musica Sacra” 4, Kraków 2007, s. 87–102.
- Kałamorz W., *Wariabilność melodycznej warstwy Gorzkich Żalów na terenie Archidiecezji Krakowskiej*, Kraków 2008, w: *Śpiewnik ks. Jana Siedleckiego* [on-line], <https://spiewnik-siedleckiego.pl/wp-content/uploads/Wariabilnosc-zali.pdf> (dostęp: 21.09.2025).
- Koziara S., „*Gorzkie żale*” – w poszukiwaniu współczesnej szaty językowej pieśni, w: *Perły muzyki kościelnej: chorał gregoriański i Gorzkie żale*, red. R. Tyrała, W. Kałamorz, Studia „Pro Musica Sacra” 4, Kraków 2007, s. 127–144.
- Kunzler M., *Die Liturgie der Kirche*, Paderborn 1995.
- Matukiewicz J., *W Pasłęku pożegnaliśmy mistrza organistów*, w: *Dziennik Elbląski* [on-line], <https://dziennikelblaski.pl/artukul/w-pasleku-pozegnalismy-n1582259> (dostęp: 21.09.2025).
- Misiurek J., *Gorzkie Żale*, w: *Leksykon duchowości katolickiej*, red. M. Chmielewski, Lublin–Kraków 2002, s. 301.
- Nadolski B., *Gorzkie żale*, w: *Leksykon liturgii*, red. B. Nadolski, Poznań 2006, s. 498–00.
- Nieznanowski S., *Planctus*, w: *Słownik literatury staropolskiej*, red. T. Michałowska, Wrocław 2002, s. 659.
- Organy Andreasa Hildebrandta w kościele św. Bartłomieja w Pasłęku*, red. T. Piech, M. Rost, K. Urbaniak, Kraków 2013.
- Pazur B., *Gorzkie żale inspiracją dla współczesnych polskich kompozytorów muzyki chóralnej na przykładzie kompozycji Rafała Rozmusa i Andrzeja Nikodemowicza*, Lublin 2013.
- Rak P., *Ludowa recepcja śpiewu „Gorzkie żale” w parafii pw. św. Wawrzyńca w Trzcianie (diecezja rzeszowska)*, praca licencjacka napisana pod kier. dr K. Strycharz-Bogacz w Katedrze Etnomuzykologii i Hymnologii KUL, Lublin 2015.
- Sienkiewicz J., *Śpiewnikowe melodie „Gorzkich Żali” i ich ludowa recepcja w polskiej kulturze religijno-muzycznej*, praca doktorska napisana pod kier. ks. prof. B. Bartkowskiego w Katedrze Etnomuzykologii i Hymnologii KUL, Lublin 1987.
- Sinka T., *Gorzkie Żale. Geneza, teologia, przyszłość*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 54/1(2001), s. 51–55.
- Sinka T., *Zarys liturgiki*, Kraków 2010.
- Strycharz-Bogacz K., *Ludowe śpiewy pasyjne i wielkanocne w muzycznej tradycji Małopolski i Podkarpacia*, praca doktorska napisana pod kier. dra hab. A. Zoły, prof. KUL w Katedrze Etnomuzykologii i Hymnologii KUL, Lublin 2012.
- Towarek P., *Charakterystyka kultury muzycznej diecezji elbląskiej*, w: *Srebrny jubileusz diecezji elbląskiej: tradycja, struktury, ludzie*, red. W. Zawadzki, Elbląg 2018, s. 237–263.
- Towarek P., *Średniowieczny dramat liturgiczny i jego oddziaływanie na współczesną liturgię Kościoła*, „Studia Elbląskie” 9(2008), s. 101–111.
- Wiśniewski J., *Pasłęk*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 14, k. 1440–1441.
- Pasłęk 700-lecie. Ludzie, religia, historia*, red. W. Rodzewicz, J. Włodarski, Pasłęk 1998.
- Zoła A., *Melodyka ludowych śpiewów religijnych w Polsce*, Lublin 2003.

Zoła A., *Struktury tonalne „Gorzkich Żali” i ich recepcja ludowa*, w: *Perły muzyki kościelnej: chorał gregoriański i Gorzkie żale*, red. R. Tyrała, W. Kałamarz, Studia „Pro Musica Sacra” 4, Kraków 2007, s. 145–156.

Zygner L., *Ks. Wawrzyniec Stanisław Benik CM (1674–1720), proboszcz mławski, autor „Gorzkich żali”*, w: *Postacie wpisane w dzieje Mławy i regionu*, z. 1, red. L. Zygnier, Mława 2014, s. 12–13.