

Bolesław Bartkowski

Problem ludowości i wariabilności polskich pieśni religijnych, żyjących w tradycji ustnej

Seminare. Poszukiwania naukowe 2, 301-318

1977

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

PROBLEM LUDOWOŚCI I WARIABILNOŚCI POLSKICH PIEŚNI RELIGIJNYCH, ŻYJĄCYCH W TRADYCJI USTNEJ *

Potrzeba i założenia badań

Na temat polskich śpiewów religijnych istnieje sporo obiegowych sądów, które przy pomocy metod naukowych nigdy nie zostały zweryfikowane. Do takich sądów należy m.in. przekonanie o ich ilościowym bogactwie (niewyczerpany repertuar polskich koled i pastorałek!), o odmiennym stylu śpiewania w każdej niemal parafii w Polsce itp. Dotychczasowy jednak stan badań nad tą częścią kultury polskiej, którą można nazwać „żywą tradycją śpiewów religijnych”, jest raczej ubogi i nieproporcjonalny do powszechnego przekonania o rozmiarach zasobu pieśniowego. Nie podejmowano dotąd u nas systematycznych i zaplanowanych na szerszą skalę badań nad śpiewami religijnymi żyjącymi w tradycji ustnej. Wprawdzie ze wstępów do niektórych XVIII i XIX-wiecznych śpiewników kościelnych wynika, że ich autorzy dokumentują w jakimś zakresie także ustną tradycję śpiewów religijnych¹, ale pominięcie podstawowych informacji (np. proveniencji pieśni, oznaczenia tempa) czyni ten materiał mało przydatnym dla badań naukowych. Tak też postąpił ks. M. M. Mioduszewski, który zgromadził znaczną ilość pieśni ze źródeł pisanych, a częściowo także z przekazów ustnych, i opu-

* Szkic niniejszy powstał w oparciu o materiały zebrane przez Instytut Muzykologii Kościelnej KUL. Autor artykułu współkieruje badaniami — dop. Red.

¹ W niektórych przypadkach chodzi o pieśni pochodzące z żywej tradycji ludowej określonego regionu. Świadczy o tym ich brak w innych śpiewnikach. Pieśni takie utrwalił np. P. F o l w a r s k i: *Śpiewnik. Qui cantat bis orat*. Kraków 1802. Podają za J. Żurek: *Śpiewniki i kancjonały drukowane w Krakowie w pierwszym 20-leciu XIX wieku (studium muzykologiczne)*. Lublin 1976 (maszynopis pracy magisterskiej. Instytut Muzykologii Kościelnej KUL).

blikował je w dwóch oddzielnych zbiorach². Ta cenna edycja miała jednak charakter użytkowy, a nie naukowy³. Nadto Mioduszewski, dążąc do ujednoczenia śpiewów, podawał z zasady jedną tylko wersję melodyczną każdej pieśni, pomijając wszelkie warianty, które są ważne dla badania żywej tradycji. W zbiorach O. Kolberga pieśni religijne stanowią tylko niewielki procent; są to przeważnie kolędy, pastorałki, śpiewki jasełkowe, a także pieśni wielkanocne, na Boże Ciało i in. Zbiór ten dla badacza pieśni religijnych przedstawia znacznie większą wartość naukową dzięki informacjom na temat lokalizacji lub funkcjonowania tych śpiewów⁴. Nadto Kolberg jako prawdziwy folklorysta w pełni doceniał poliwersyjność ustnych przekazów i w swym dziele ich nie omijał. Zbiory pieśni religijnych ogłaszane w czasach pokolbergowskich obejmują najczęściej tylko teksty⁵. Niekiedy śpiewy religijne umieszczano (jak uczynił to Kolberg) w ramach większych zbiorów folkloru świeckiego⁶. Należy także wymienić tutaj niewielki zbiorek ks. H. Feichta opublikowany pt. *Olczańskie pieśni religijne i obrzędowe*⁷. Zbiory folkloru świeckiego znajdujące się w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie gromadzono w zasadzie z pominięciem pieśni religijnych. Niemniej jednak znalazła się wśród nich nie określona bliżej liczba śpiewów religijnych, przeważnie kołędowych i pogrzebowych.

Śpiewy religijne znajdujące się w zbiorach O. Kolberga, ks. W. Skierkowskiego, czy też kilkanaście melodii wydanych przez ks. H. Feichta, wskazywały jedynie na potrzebę podjęcia w tym zakresie badań systematycznych. Konieczność ich zainicjowania jako pierwszy szerzej uzasadnił ks. K. Mrowiec, który widząc potrzebę ratowania ginących pieśni, słusznie dostrzegł „w starych ludowych śpiewach (...) ukryte skarby

² *Śpiewnik Kościelny, czyli pieśni nabożne z melodyjami w Kościele katolickim używane a dla wygody kościołów parafijalnych (...) zebrane*. Kraków 1838. *Śpiewnik ten w następnych latach był uzupełniany „Dodatkami”* (Kraków 1842, 1853, 1854, Lipsk 1854); Tenże: *Pastorałki i kolędy z melodyjami, czyli piosenki wesole ludu*. Kraków 1843.

³ „Druga, a ta ważniejsza pobudka była, ułatwić XX plebanom nauczanie ludu prawowiernego śpiewów nabożnych, a młodzieży zostającej po seminarjach nastręczyć sposobność wczesnego obeznania się z nimi”. (M. M. Mioduszewski: *Śpiewnik*, jw. s. 3). Na użytkowy charakter *Śpiewnika* Mioduszewskiego wskazuje zresztą sam jego tytuł.

⁴ Dokładniejsze informacje zob. J. Stęszewski: *Uwagi o badaniu żywej tradycji polskich śpiewów religijnych*. W: *Stan badań nad muzyką religijną w kulturze polskiej*. Red. J. Pikulik. Warszawa 1973 s. 116 i tamże przypis 22.

⁵ Np. M. Bobowski: *Polskie pieśni katolickie od najdawniejszych czasów do końca XVI w.* Kraków 1893.

⁶ Tak uczynił W. Skierkowski: *Puszcza kurpiowska w pieśni*. Cz. 1—2. Płock 1928—1934.

⁷ „Ruch Muzyczny” 1947 nr 7/8 s. 10—12.

rodzimej kultury religijnej”⁸. Obecnie, pisał ks. Mrowiec, są to już resztki autentyku ludowego, które zaginą wraz ze śmiercią starych wiejskich śpiewaków kościelnych”. W konkluzji swych rozważań sugerował on zorganizowanie na skalę ogólnopolską akcji inwentaryzacyjnej rła ratowania tego, „co jeszcze da się uratować z ludowej kultury religijnej”⁹, wskazując równocześnie na naukowy i praktyczny cel tych badań.

Zbiory pieśni religijnych gromadzone sporadycznie nie mogły stanowić wystarczającej podstawy naukowych opracowań, dlatego bazę materiałową należało zacząć tworzyć od początku. Po 10 latach od ukazania się artykułu, jego autorowi udało się rozpocząć realizację postulowanego programu w Instytucie Muzykologii Kościelnej KUL. W r. 1970 ks. Mrowiec nawiązał kontakt z J. Stęszewskim, pracującym wówczas w Instytucie Sztuki PAN. Określono przedmiot, zakres i cel badań oraz odpowiednie metody i techniki pracy w terenie. J. Stęszewski przygotował też do tych zadań pierwszą grupę studentów Instytutu Muzykologii Kościelnej KUL, z którymi w tymże samym roku przeprowadził pierwsze badania terenowe.

Przedmiotem podjętych badań są polskie śpiewy religijne funkcjonujące w żywej tradycji ustnej, a więc zarówno te, które są wykonywane przez całe społeczności parafialne Kościoła Katolickiego w Polsce (względnie w ośrodkach polonijnych poza granicami kraju), jak również znane tylko pojedynczym osobom oraz będące już w stadium zanikania. Zapomnieniu ulegają przede wszystkim te śpiewy, które nigdzie nie zostały zanotowane ani opublikowane (dotyczy to szczególnie melodii). Przez określenie „żywa tradycja” należy więc rozumieć każdy zachowany w pamięci ludu śpiew religijny, który funkcjonował lub jeszcze funkcjonuje w różnych społecznościach kraju lub za granicą, wraz z wiążącymi się z nim okolicznościami, warunkami, poglądami, opiniami, znaczeniami itd. Pod pojęciem „polski” należy rozumieć, bez względu na proveniencję śpiewów, aktualny w momencie badań język śpiewów. Słowo „śpiewy” użyte zostało celowo, aby nie zawęzić pola obserwacji tylko do śpiewów stroficznych, tzn. do pieśni. „Religijny” charakter śpiewów wyznaczają: treść słowna i przeznaczenie śpiewów (funkcja) oraz muzyka o tyle, o ile jest trwale z treścią i przeznaczeniem skorelowana, a dzięki temu pojmowana jako „religijna”. Obiektem więc badań jest żywa tradycja śpiewów religijnych w społecznościach religijnych miast i wsi, nie ograniczona do tradycji wybranych warstw społecznych.

⁸ K. Mrowiec: *Z problematyki polskiej pieśni religijnej*. „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 1959 nr 3 s. 296—309.

⁹ Tamże s. 304.

Celem badań jest w pierwszym rzędzie gromadzenie materiału, który częściowo jest już wykorzystywany w naukowych pracach szczegółowych. Za główne zadanie dokonywanych wysiłków postanowiono uznać przygotowanie edycji polskich śpiewów religijnych z żywej tradycji. Wydawnictwo jest tak zaprojektowane, by mogło służyć jako źródło dla badań naukowych, a równocześnie było przydatne dla praktyki.

Cel pracy terenowej jest podwójny: nagrywanie w każdym punkcie badań określonej liczby (52) śpiewów ściśle kościelnych, a równocześnie zbieranie wszystkich napotkanych śpiewów religijnych, szczególnie nie publikowanych. Kwestionariusz 52 śpiewów (zwany umownie kanonem) opracowany został w oparciu o następujące kryteria: rodzimość pochodzenia śpiewu, archaiczność, reprezentatywność treści, funkcji i gatunków (także muzycznych), przypuszczalna znajomość śpiewów na całym obszarze języka polskiego oraz ich wartość teologiczna i przydatność liturgiczna¹⁰. Opracowanie kanonu pieśni miało na celu zebranie materiału porównywalnego w skali ogólnopolskiej, co umożliwi zbadanie relacji śpiewów funkcjonujących w tradycji ustnej do ich wersji śpiewnikowej i do świeckich pieśni ludowych (zwłaszcza w zakresie wykonawstwa).

Drugi cel pracy w terenie to utrwalenie na taśmie starych pieśni religijnych, które kiedyś należały do repertuaru wykonywanego często i przy różnych okazjach, głównie w społecznościach wiejskich; w ostatnich latach obserwuje się szybkie ich zanikanie. Nawet te pieśni, które dawniej wykonywane były zbiorowo, obecnie śpiewane są tylko przez nieliczne już osoby starsze.

Podstawową techniką pracy terenowej jest wywiad, w tym przypadku tylko w jakimś stopniu skategoryzowany, gdyż badający posługują się wspomnianym już kanonem. Ponadto stosowany jest pomocniczy kwestionariusz badań, obejmujący następujące zagadnienia: 1. dane o miejscowości; 2. wiadomości o informatorach; 3. informacje o stanie śpiewu religijnego; 4. o zwyczajach i obrzędach religijnych w ciągu roku kościelnego oraz o śpiewach funkcjonujących w kontekście tych obrzędów; 5. szczegółowe informacje o nagrywanych pieśniach, zwłaszcza o mało lub zupełnie nieznanach i nie publikowanych. Pytania o śpiewy nie objęte kanonem mają również charakter wywiadu nieskategoryzowanego.

Równorzędnie z wywiadem informacje zdobywa się przez obserwację. Aby odtworzyć przynajmniej przybliżony obraz poznawanej kultury, obserwacji podlega zachowanie się osób, które są jej twórcami lub użyt-

¹⁰ W sprawie definicji przedmiotu badań por. J. Stęszewski, *iw.* s. 111. O kanonie pieśni tamże s. 120.

kownikami, analizuje się wytwory kulturowe oraz wszelkie ich przejawy i fakty z nimi związane. Obserwacje te mają w zasadzie charakter kontrolowany, tzn. dokonywane są w oparciu o wcześniej przygotowany kwestionariusz. W sytuacjach nieprzewidzianych stosuje się obserwację niekontrolowaną. Odnotowywane przypadkowo nawet spostrzeżenia wzbogacają zebrany materiał, a często stanowią podstawę dokonywania modyfikacji przyjętych technik i metod badawczych. Trwająca zazwyczaj krótko (2—3 dni, w określonych przypadkach dłużej) obserwacja życia społeczności lokalnej z konieczności jest tylko zewnętrzna.

Podstawowym narzędziem pracy terenowej, pozwalającym utrwalić przede wszystkim pieśni, a także przeprowadzane wywiady oraz inne wybrane fakty, jest magnetofon. Nagrania kopiuje się i następnie transkrybuje w pracowni Instytutu Muzykologii Kościelnej KUL, gdzie też sporządza się czystopisy protokołów, wywiadów i obserwacji, dokonuje archiwizacji zbiorów, opracowuje katalogi (np. incipitów pieśni) itp. Prace te są bardziej czasochłonne niż samo zbieranie materiału w terenie.

Cały wysiłek badawczy w chwili obecnej Instytut koncentruje głównie na zbieraniu i dokumentacji (archiwizacji) materiałów. Efekt dotychczasowej pracy zbieraczej określają następujące liczby: w 100 punktach na obszarze Polski nagrano w ciągu 7 lat ponad 8 tysięcy pozycji (jedna pozycja ma często kilka melodii)¹¹.

Na osiągniętym etapie badań trudno jeszcze dokonać typologii zebranego materiału. Zbiór ma charakter otwarty, ciągle się powiększa o nowe nagrania z różnych obszarów Polski. Śpiewy te cechuje duże zróżnicowanie zarówno pod względem treściowym i funkcjonalnym, jak i muzycznym. Wykonywane są w kościele (w czasie obrzędów liturgicznych lub poza nimi) i poza kościołem. W zespole zgromadzonym znajdują się pieśni, których treścią jest kult Trójcy Przenajświętszej, Ducha Św., Jezusa Chrystusa i tajemnic z nim związanych (np. męki, wniebowstąpienia, Eucharystii), pieśni do Miłosierdzia Bożego, na poszczególne okresy roku liturgicznego (w tym np. kolędy kościelne i tzw. domowe oraz

¹¹ Sprawozdania z dotychczasowych badań zob. B. Bartkowski: *Akcja nagrywania religijnych pieśni ludowych*. „Zeszyty Naukowe KUL” R. 15: 1972 nr 2 s. 78—80; tenże: *Z badań nad religijnymi pieśniami ludowymi*. Tamże R. 16: 1973 nr 2 s. 65—67; tenże: *Z badań terenowych nad pieśniami religijnymi*. Tamże R. 18: 1975 nr 1 s. 55—60; tenże: *Badania nad polskimi śpiewami religijnymi żyjącymi w tradycji ustnej*. „Biuletyn Informacyjny Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego” R. 4: 1975 nr 2 s. 19—23; tenże: *Piąty rok badań nad pieśniami religijnymi*. „Zeszyty naukowe KUL” R. 19: 1976 nr 3 s. 69—82; W. Danielewicz: *Czynniki warunkujące żywotność tradycji śpiewów religijnych w Wielkopolsce i na Mazowszu*. Tamże s. 83—88.

pastorałki), pieśni maryjne, do świętych Pańskich, do Anioła Stróża, po-
grzebowe, pielgrzymkowe (pątnicze) i in. Specyficznym gatunkiem są
tzw. pieśni dziadowskie, oparte na wydarzeniach historycznych (np.
o zwycięstwie Jana Sobieskiego pod Wiedniem), nawiązujące do wyda-
rzeń biblijnych lub apokryfów, albo też czerpiące tematykę z aktualnych
wydarzeń regionu czy z legend hagiograficznych.

Z muzycznego punktu widzenia w repertuarze nagranych śpiewów
można wyróżnić formę pieśni w ścisłym tego słowa znaczeniu, swobodną
formę śpiewu o budowie niestroficznej (np. formy litanijne, śpiewy
z tekstami prozodycznymi i in.), śpiewy psalmodyczne i recytatywne. Są
też formy cykliczne, składające się z kilku różnych melodii (np. gorzkie
żałe, godzinki, różaniec, koronka itp.). Wymienione przykładowo formy
(gatunki) nie wyczerpują całego ich zasobu. Szczegółowa analiza tych
śpiewów z pewnością uzupełni ten wykaz ¹².

Problem ludowości polskich pieśni religijnych zachowanych, w tradycji ustnej

Na temat pojęcia „ludowość” w odniesieniu do śpiewu czy w ogóle
muzyki narosła już spora literatura, a jednak problem ciągle jest otwar-
ty, czego dowodem są nowe propozycje, o których pisała ostatnio
A. Czekanowska ¹³. W ramach orientacji socjologicznej mówi się o ludo-
wości muzyki, w sensie jej genezy lub funkcjonowania. Przy szczegóło-
wych definicjach ludowości wysuwa się ponadto dodatkowe kryteria:
anonimowość twórczości, ustną formę przekazu, długożywność, waria-
bilność, związek ze zwyczajami ludowymi lub ludowymi formami kultu
itd. Czekanowska twierdzi, że „muzyka ludowa pojmowana jest dziś
jako zasób tradycji oraz przekaz określonych wzorów twórczych i prze-
twórczych kształtowanych według praw tak podstawowych, iż stają się
uniwersalne” ¹⁴.

W dziedzinie muzyki religijnej funkcjonuje pojęcie „śpiew ludowy”,
którym określa się pieśni (czy w ogóle śpiewy) w języku narodowym,

¹² Wydzielenie z treściowego i muzycznego punktu widzenia gatunków pieśni
nie stanowi ich systematyki ani nawet typologii. Chodzi jedynie o ogólne infor-
macje na temat zebranego materiału. Pieśni nazwane tu dziadowskimi zalicza się
do gatunku ballad historycznych (jeśli oparte są na wydarzeniach historycznych),
choć należały często do repertuaru dziadów odpustowych. Por. J. Krzyżanowski:
Pieśń ludowa świecka. W: *Słownik folkloru polskiego*. Warszawa 1965
s. 306 nn.

¹³ *Muzyka ludowa z perspektywy jej uwarunkowań i oddziaływań społecznych*.
„Muzyka” R. 20: 1975 nr 3 s. 38—48.

¹⁴ Tamże s. 38.

wykonywane w kościele podczas liturgii lub poza nią, niezależnie od przynależności wykonawców do określonej warstwy społecznej. Tak rozumiane pojęcie religijnego śpiewu ludowego używane jest przede wszystkim w dokumentach kościelnych jako przeciwstawienie do muzyki artystycznej. Operuje się nadto takimi pojęciami, jak: pieśń kościelna, pieśń religijna, śpiew liturgiczny, paraliturgiczny, których zakres treściowy, podlegający ewolucji, nie zawsze da się jasno określić.

Literatura przedmiotu, szczególnie niemiecka i węgierska, odróżnia „Kirchenlieder” od „geistliche Volkslieder”. Zdaniem K. Amelna, pieśń kościelna jest istotną częścią repertuaru liturgicznego, „geistliches Volkslied” zaś istnieje poza liturgią lub ma z nią zupełnie luźny związek. Wspólne dla obydwu gatunków są m.in.: budowa stroficzna, język narodowy, treść religijna i melodia możliwa do wykonania przez każdego. Równocześnie jednak Ameln zaznacza, że „eine genaue Abgrenzung zwischen Kirchenlied und geistlichen Volkslied ist (...) nicht immer möglich”¹⁵. Ścisłe rozgraniczenie tych dwóch gatunków pieśni utrudnia fakt, że sposób ich istnienia podlegał w historii zmianom, co można obserwować także i współcześnie. Zdaniem W. Suppana i innych autorów¹⁶, określona pieśń, należąca w średniowieczu do repertuaru liturgicznego, po reformie trydenckiej bywała z niego usuwana, a więc nie zamieszczano jej w kancjonałach, choć żyła nadal w ustnej tradycji ludowej. Możliwy też był proces odwrotny: pieśń żyjącą w tradycji ustnej umieszczano w oficjalnym śpiewniku kościelnym. Oznacza to, że liczne pieśni, tworzone jako kościelne, traciły zastosowanie w liturgii, ale żyły nadal w tradycji ludowej, przechodząc z generacji na generację, z jednego środowiska do innego. Przy tym tradycja ludowa nie liczyła się z modelem pieśni utrwalonym wcześniej na piśmie. Śpiewniki kościelne natomiast, drukując pieśni zaczerpnięte z tradycji ludowej, sprowadzały je tym samym do literackiej formy istnienia, w której zaczynały pełnić funkcję pieśni kościelnych. Niektórzy wydawcy śpiewników kościelnych powołują się wyraźnie na tradycję ludową w odniesieniu do pewnej części drukowanego przez nich zasobu śpiewów.

Najstarsze wydania śpiewników katolickich miały z zasady charakter lokalny¹⁷. Dopiero po reformie trydenckiej, a więc przy końcu XVI w.,

¹⁵ *Das Kirchenlied*. W: MGG 8, 1960 szp. 781 nn.

¹⁶ W. Suppan: *Hymnologie und Volksliedforschung*. W: *Handbuch des Volksliedes*. Bd 2: *Historisches und systematisches — Interethnische Beziehungen — Musikethnologie*. München 1975 s. 518. Por. także J. Janota: *Studien zu Funktion und Typus des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter*. München 1968.

¹⁷ Zob. W. Suppan: *Volkslied. Eine Sammlung und Erforschung*. Stuttgart 1966 s. 14.

a zwłaszcza na początku XVII w. (tak było w Polsce i na Węgrzech¹⁸), pojawiły się pierwsze próby określenia powszechnie obowiązującego repertuaru katolickich pieśni kościelnych z zatwierdzonymi przez Kościół tekstami i melodiami. Melodię zatem pieśni kościelnych, jak pisze W. Wiora¹⁹, żyły przed XVI w. jako zmienne pieśni ludowe. Jeśli nawet istnieją jako utrwalone pieśni artystyczne, to na przestrzeni długiego okresu czasu ich forma istnienia oscylowała pomiędzy tymi dwoma biegunami. Badania więc nad pieśniami istniejącymi po XVI w. powinny iść dwoma, wzajemnie uzupełniającymi się nurtami — jako badania nad pieśniami kościelnymi i badania nad religijnymi (nabożnymi) pieśniami ludowymi funkcjonującymi poza kościołem.

Dotychczasowe studia nad polskimi pieśniami religijnymi miały charakter badań w zasadzie hymnologicznych i ograniczały się często tylko do tekstu. Nie widząc więc potrzeby uściśleń terminologicznych, posługiwano się różnymi określeniami, często w sposób zamienny, jak np.: polskie pieśni katolickie, polskie pieśni kościelne, nabożne pieśni kościelne czy pieśni religijne. Ks. K. Mrowiec w swojej książce o opracowaniu artystycznym polskiej pieśni kościelnej w XIX w. definiuje ten gatunek jako „nabożne pieśni katolickie, wykonywane przez wiernych podczas służby Bożej lub w związku z nabożeństwem i to niezależnie od ich wartości dogmatycznej czy przydatności liturgicznej, jak również niezależnie od ich pochodzenia ludowego i anonimowego, czy też od muzyka znanego z nazwiska”²⁰. Taka definicja w tym wypadku wystarczała, bo autor zwracał uwagę nie tyle na istotę pieśni, jej genezę, co na jej opracowanie przez kompozytorów XIX w.

J. Stęszewski, pisząc na temat badań nad pieśniami religijnymi, prowadzonych przez Instytut Muzykologii Kościelnej KUL, podzielił wstępnie (stosując kryterium miejsca wykonania) nagrywany materiał na śpiewy wykonywane

1. w kościele: a) podczas liturgii
b) poza liturgią
2. poza kościołem — zarówno prywatnie, jak i w powiązaniu z ludowymi zwyczajami i obrzędami²¹.

Podział ten, jak zaznacza sam autor, nie jest zbyt ostry, a poszczególne śpiewy mogą pełnić więcej niż jedną funkcję. Pomijając te słuszne zastrzeżenia, jak również fakt, że samo pojęcie liturgii po II Soborze

¹⁸ Por. Z. Kodaly: *Die ungarische Volksmusik*. Budapest 1956 s. 95.

¹⁹ *Das produktive Umsingen deutscher Kirchenliedweisen in der Vielfalt europäischer Stile*. „Jahrbuch für Liturgie und Hymnologie” R. 2: 1956 s. 47—63.

²⁰ *Polska pieśń kościelna w opracowaniu kompozytorów XIX wieku*. Lublin 1964 s. 11.

²¹ Stęszewski, jw. s. 11.

Watykańskim uległo znacznemu rozszerzeniu i można powiedzieć, że wszystkie obrzędy kultowe, spełniane w kościele, są dziś określane jako liturgia, podział ten w zasadzie odzwierciedla specyfikę nagrywanych śpiewów. Można go będzie oczywiście uszczegółowić, stosując odpowiednie, krzyżujące się kryteria.

Wszystkie śpiewy nagrywane przez Instytut w terenie są śpiewami religijnymi. Termin „śpiew” jest tu użyty celowo, ponieważ zbierane są także (jak już zaznaczono) formy nie będące pieśniami, choć forma pieśni ilościowo dominuje. Określenie „pieśń religijna” obejmuje jednak bardzo szeroki zakres zjawisk tekstowych i muzycznych, zjawisk różnorodnych i heterogenicznych. Dlatego w poszczególnych przypadkach trudno jest nieraz rozstrzygnąć, czy mamy do czynienia z pieśnią religijną, czy też ze zjawiskiem z pogranicza tego co religijne i tego co świeckie.

Ze względu na miejsce wykonania, a zarazem stopień powiązania z liturgią, cały zespół śpiewów religijnych można podzielić na: 1. śpiewy kościelne i 2. śpiewy pozakościelne. Stworzenie tych dwóch podzespołów ma uzasadnienie w świadomości informatorów, którzy twierdzą, że nie wszystkie śpiewy religijne nadają się do wykonywania w kościele. Istnieją widocznie inne kryteria, pozatreściowe, którymi kierują się wykonawcy śpiewów w swojej „autoklasyfikacji”. Dowodzą tego ich postulaty, by pieśń kościelna była „poważna”, a nie „wesola” lub „skoczna”. Określenia te odnoszą się do warstwy muzycznej pieśni. Zanim szczegółowsze badania nad świadomością ludzi w odniesieniu do tej problematyki ujawnią możliwości właściwej typologii bądź klasyfikacji śpiewów religijnych, wypada zadowolić się propozycją podziału o charakterze roboczym²².

Śpiewy kościelne zawarte w śpiewnikach aprobowanych przez władze kościelne zwykło się traktować jako utwory w zasadzie profesjonalne. Jedynie szczegółowe badania mogłyby zweryfikować ten pogląd w odniesieniu do pewnej części repertuaru śpiewnikowego, który pierwotnie funkcjonował tylko wśród ludu; utrwalenie tych pieśni w śpiewnikach jest ich wtórną formą istnienia. Problem ludowości śpiewów kościelnych można stawiać tylko w odniesieniu do procesu ich folkloryzacji, przez który rozumiemy zmienność w przestrzeni i czasie pieśni wykonywanych w zasadzie we wszystkich warstwach społecznych w ramach społeczności religijnych. W procesie tym śpiewnikowy wzorzec pieśni jest przetwarzany według własnego modelu wykonawców,

²² Por. J. Stęszewski: *Rzeczy, świadomość i nazwy w badaniach etnomuzykologicznych (na przykładzie polskiego folkloru)*. „Rocznik Historii Sztuki” t. 10. Wrocław 1974 s. 39—54.

przy czym mamy tu do czynienia z przetwarzaniem dokonywanym przez określone środowisko, a nie tylko przez jednostki, gdyż pieśń kościelna wykonywana jest w zasadzie zbiorowo. Wydaje się, że w określonej społeczności pieśń kościelna funkcjonuje nie w postaci modelu opartego na inwariantnym zapisie nutowym, lecz w postaci modelu abstrakcyjnego, identyfikowanego jednak z konkretnymi wykonaniami, które uważa się za własne (mimo różnic występujących między poszczególnymi realizacjami). W skrajnym przypadku wykonanie pochodzące z innej społeczności (np. z innej parafii) lub z innego regionu może nie zostać zidentyfikowane z daną pieśnią ze śpiewnika we własnym wykonaniu; o tej samej pieśni, ale w innym wykonaniu, informatorzy powiedzą, że to jest inna pieśń. Wielość konkretyzacji pieśni kościelnej ma zapewne liczne uwarunkowania, których badanie stanowi oddzielny problem. Istotny jest jednak fakt, że w wykonawstwie śpiewów kościelnych dominującą rolę odgrywa tradycja ustna, a nie zapis śpiewnikowy.

Określenie „śpiewy pozakościelne”, które w zbiorach Instytutu Muzykologii Kościelnej KUL stanowią znacznie większy zespół niż śpiewy kościelne, odnosi się do śpiewów wykonywanych w zasadzie poza kościołem i poza liturgią, zarówno prywatnie, jak i w powiązaniu z ludowymi zwyczajami i obrzędami religijnymi, a więc np. przy zmarłym w domu, przy figurach i krzyżach przydrożnych, w czasie pielgrzymek, jak również w powiązaniu z obrzędami mającymi tylko pewne elementy religijne, np. z różnymi formami kołędowania. Zespół śpiewów pozakościelnych jest materiałem pod wieloma względami bardzo zróżnicowanym, a zatem trudnym do określenia. Jest to repertuar pozbawiony jednej cechy istotnej dla śpiewów kościelnych, a mianowicie powszechności. Wykonują go z reguły pojedyncze osoby lub niewielkie grupy, dla których jest on własnością odziedziczoną po swoich przodkach, wraz ze starymi śpiewnikami czy też zeszytami zapisanymi ręcznie. Warto tu wspomnieć stwierdzenie Zoltana Kodaly, że śpiew religijny klasy wykształconej ogranicza się w zasadzie tylko do kościoła, natomiast w życiu ludu, szczególnie wiejskiego, spełnia on dużą rolę także poza kościołem, w życiu prywatnym²³. Większa część repertuaru, którą nazwano umownie „śpiewami pozakościelnymi”, w swoim pierwotnym bycie należy już obecnie do przeszłości. Najczęściej jest to odtwarzanie zachowanej w pamięci, lecz już nie funkcjonującej tradycji. Repertuar ten jest własnością generacji, która z każdym rokiem zmniejsza się ilościowo.

Problem ludowości w stosunku do tego repertuaru przedstawia się odmiennie niż w przypadku śpiewów kościelnych. Otóż część śpiewów

²³ Kodaly, jw. s. 95.

pozakościelnych nie ma żadnego udokumentowania źródłowego. Na 230 śpiewów, dla których szukano konkordacji w znanych źródłach, dla ponad 50 nie znaleziono potwierdzenia w żadnym kancjonale czy śpiewniku. Są to więc prawdopodobnie śpiewy (genetycznie ludowe), które przetrwały tylko dzięki tradycji ustnej. Pewna ich ilość znana jest tylko w środowiskach wiejskich, charakteryzujących się zachowawczym modelem własnej religijności i związanej z nim religijnej kultury muzycznej. Śpiewy te nie należą i chyba nigdy nie należały do repertuaru, który byłby własnością wszystkich warstw społecznych, są więc elementem kultury wiejskiej, nie mającej w poszczególnych przypadkach zasięgu ogólnopolskiego.

Niektóre śpiewy pozakościelne udokumentowane są w źródłach (zalicza się tu także druczki ulotne) tylko pod względem tekstowym. Nagranie dla nich melodii może więc być pierwszym i ostatnim dokumentem ich istnienia.

Związek niektórych pieśni pozakościelnych z ludowymi obrzędami religijnymi jest niekiedy tak ścisły, że z zanikiem obrzędu ulegają zapomnieniu również pieśni. W tych okolicach, gdzie np. istnieje jeszcze zwyczaj czuwania przy zmarłym, funkcjonuje wiele pieśni pogrzebowych przeznaczonych do śpiewania tylko w domu, według określonego, niemal rytualnego, porządku. W społecznościach, w których zwyczaj ten nie był znany lub zanikł, na repertuar śpiewów pogrzebowych składają się przeważnie tylko śpiewnikowe pieśni kościelne. Podobnie zanikają pieśni pielgrzymkowe (pątnicze); niektóre z nich znane były dawniej niemal powszechnie, a dziś można je utrwalić jedynie jako relikty w indywidualnym wykonaniu osób starszych.

Interesująco zarysowuje się też problematyka relacji między folklorem świeckim a śpiewami pozakościelnymi. Już w XVI w. występuje zjawisko niezmiernie powszechne w czasach późniejszych: oto pieśni religijne śpiewano często na melodię popularnych pieśni świeckich. Przykład takiej kontrafaktury mamy w Kancjonale kórnickim z XVI w.²⁴ Zabczyc w swym dziełku wymienia również incipity pieśni świeckich, na których melodię poleca śpiewać koledy. Chyba w ten sposób weszły do kołęd rytmika i melodie ludowe. Repertuar melodii religijnych był zatem i jest terenem infiltracji melodii świeckich. Dla kołęd i pastorałek jest to zjawisko typowe, ale można je zauważyć także na przykładzie pieśni należących do innych gatunków. Zdarzały się nagrania pieśni pogrzebowych, maryjnych czy pielgrzymkowych z melodiami, które bez trudu można zidentyfikować z ludowymi pieśniami (a nawet tańcami) świeckimi.

²⁴ Zob. Bobowski, jw. s. 214.

Warto zasygnalizować tu jeszcze jeden problem. W zespole śpiewów pozakościelnych znalazły się też pieśni tworzone na wsi współcześnie w związku z konkretnymi potrzebami czy obrzędami religijnymi, które pojawiły się jako nowe (np. peregrynacja obrazu Matki Boskiej). Jest to najczęściej twórczość anonimowa, w której tekst utrwalony w zeszycie jest wielokrotnie przepisywany, a melodia przekazywana jest od wsi do wsi drogą pamięciową. Twórczość ta nawiązuje pod względem stylistycznym do dawnych pieśni religijnych, a nie do współczesnych poczynań twórczych w zakresie pieśni lub raczej piosenki religijnej.

Znane jest spostrzeżenie, które sprawdza się również na tym odcinku badań kultury polskiej. Otóż oddziaływanie nowych czynników społeczno-kulturowych, widoczne w wielu środowiskach wiejskich, podmiejskich czy małomiasteczkowych (brak na razie badań w odniesieniu do dużych miast), zmienia zapotrzebowanie społeczne, model religijności, model kultury religijnej, a w konsekwencji zmienia typ pieśni religijnej.

Problem wariabilności polskich pieśni religijnych

Wspomniano już poprzednio o przetwarzaniu śpiewnikowego modelu pieśni lub inaczej — o wielości jego konkretyzacji. Śpiewniki drukowane dawniej i obecnie nie reprezentują w pełni rzeczywistego stanu śpiewów religijnych w Polsce. Okazuje się bowiem, że ustna tradycja śpiewów religijnych w Polsce nie jest spetryfikowanym kanonem, lecz żywą, zmienną w czasie i przestrzeni jakością. Wydawcy polskich śpiewników dążyli wprawdzie i dążą do normalizacji melodii i upowszechnienia ich stosunkowo ubogich wersji, praktyka idzie jednak własnym torem. Wiedział o tym ks. M. M. Mioduszewski, który w 1838 r. we wstępie do swojego *Śpiewnika* pisał, że „tony pieśni (...) w różnych stronach mniej więcej odmiennie śpiewane bywają”²⁵. Stąd wydanie *Śpiewnika* uzasadniał on m.in. w ten sposób: „Trzeci powód albo raczej życzenie moje było, ażeby pienia nabożne, a osobliwie te, które nie wszędzie są znane, tym sposobem upowszechnione być mogły; a tak by z wolna jednostajność w pieśniach i melodyjach zaprowadzoną została”²⁶.

Po upływie niemal półtora wieku sytuacja w tym względzie nic się nie zmieniła. Badania prowadzone na porównywalnym materiale dowodzą, że w Polsce istnieje niewiarygodna rozbieżność pomiędzy śpiewnikowymi wersjami pieśni a ich wariantami funkcjonującymi w róż-

²⁵ *Śpiewnik Kościelny* s. 5.

²⁶ Tamże s. 4.

nych społecznościach. Wariabilności podlegają wszystkie podstawowe elementy muzyczne, a także tekstowe pieśni.

Nie wnikając tu celowo w teoretyczne wyjaśnienia procesu wariabilności, znanego także na gruncie folkloru świeckiego, próbujemy opisać jedynie zjawiska najbardziej typowe dla tego procesu. Uwagi poniższe oparte są na obserwacji i analizie śpiewów nagrywanych w ramach ustalonego kwestionariusza (kanonu) w latach 1970—75. Otóż różnice między wariantami pieśni nagranych w terenie²⁷, a ich wersjami śpiewnikowymi dotyczą najczęściej: rysunku melicznego (kształtu melodii), metro-rytmiki, ludowych manier wykonawczych i rzadziej tonalności²⁸.

Wariabilność meliczna obejmuje w pieśniach wszystkie frazy i odcinki, nie wyłączając incipitu i kadencji, choć incipit bywa stosunkowo rzadko zmieniany. Mówiąc najogólniej, warianty nagrane w terenie są prawie zawsze bogatsze melicznie. Rysunek meliczny określonej pieśni w swoim trzonie (Gerüsttöne) pozostaje w zasadzie niezmieniony, choć nie brak i takich fragmentów, których melodyka kształtuje się zupełnie odmiennie od wersji śpiewnikowej. Ten zasadniczy kształt określonej melodii jest najczęściej ubogaczony dźwiękami obcymi, opisującymi zasadnicze dźwięki melodii lub wypełniającymi istniejące interwały. W melodii o charakterze czysto sylabicznym (w wersji śpiewnikowej) pojawiają się liczne dwu- i trzydźwiękowe melizmaty. Dzięki temu melika pieśni w żywym wykonaniu jest o wiele bogatsza, bardziej urozmaicona. W wyniku zasygnalizowanych permutacji melodia pieśni transkrybowanych ma często rozszerzony ambitus. Trzeba też wspomnieć o tendencji przeciwnej, która występuje o wiele rzadziej. Mianowicie pieśń w wykonaniu ludowym jest niekiedy upraszczana, np. poprzez nie wykonywanie notowanych w śpiewniku dźwięków przejściowych, pomocniczych itp.

Ze zjawiskiem wariabilności melicznej łączy się ściśle ornamentacja (ornamentowanie), która w ludowym wykonawstwie pieśni kościelnych, szczególnie niektórych regionów, jest dość bogata. Ornamenty występują najczęściej w postaci przednutek pojedynczych, rzadziej podwójnych, oraz ponutek. Zjawiska te mają zwykle charakter niewymierny, dlatego transkrybujący pieśni w wykonaniu ludowym napotyka podstawową

²⁷ Nagraniami objęto już kilkanaście diecezji polskich, położonych w różnych rejonach kraju.

²⁸ Zagadnienia związane z tonalnością celowo tu pomijamy. Dla porównania służył *Śpiewnik Kościelny* J. Siedleckiego wyd. jubileuszowe (1878—1928), przedruk Kraków 1947. Śpiewnik ten osiągnął już 35 wydań (ostatnie — Opole 1975). Punktem odniesienia mogą być także inne śpiewniki, nawet o zasięgu diecezjalnym. Zależy to oczywiście od rodzaju, a zwłaszcza pochodzenia materiału badanego.

trudność, czy przed- i ponutki w konkretnych zapisach notować jako ornamenty, czy też jako nie dość precyzyjnie wykonane melimy. Możliwa jest jedna i druga interpretacja. Faktem jednak jest, że prawie wszystkie pieśni, zwłaszcza starsze, w wykonaniu ludowym podlegają ozdabianiu. Na obecnym etapie badań trudno jest jeszcze sprecyzować jakiegoś prawidłowości w stosowaniu ornamentacji; niełatwo też rozstrzygnąć, czy stosowanie ozdobników jest świadomą twórczością wykonawców, czy też nawykiem niekontrolowanym i nieświadomym. Nie można też wskazać typu pieśni polegających najczęściej zdobieniu, choć dotychczasowe badania sugerują, że niektóre pieśni wykonywane są prawie bez żadnych ornamentów, w innych zaś ozdobniki występują w dużej ilości. Nadto stopień nasilenia ornamentacji w obrębie jednej pieśni zależy prawdopodobnie od tempa wykonania. Tak np. *pastorałki*, śpiewane zwykle w tempach żywych, mają znacznie mniejszą ilość ozdobników od pieśni wykonywanych powoli. Wolniejsze tempa sprzyjają więc częstszemu występowaniu różnych ornamentów. Ornamentowanie zależne jest także w jakimś stopniu od warunków wykonywania śpiewów. Pieśni wykonywane w czasie procesji, na wolnym powietrzu, bez towarzyszenia organowego, charakteryzują się większym nasileniem ornamentyki. Warto również dodać, że sposób zdobienia określonych pieśni w danym środowisku ma w dużym stopniu charakter stabilny. Specjalne badania przeprowadzone na kilkunastu pieśniach dowiodły, że ok. 85% ozdobników wykonywanych w śpiewie zbiorowym występuje w tych samych miejscach i w tej samej postaci w wykonaniach solowych tych samych pieśni ²⁹.

Innym typem ornamentu, dość często spotykanym w ludowym wykonawstwie polskich pieśni religijnych, jest *glissando*, przez które rozumiemy prześlizg głosu między nutami melodycznymi. *Glissando* wykonywane jest płynnie i charakteryzuje się delikatnym nasileniem dynamicznym, z reguły delikatniejszym niż nasilenie nut melodycznych.

Najbardziej wariabilnym elementem w polskich pieśniach religijnych jest *metro-rytmika*. Wersje śpiewnikowe przeważnie bywają ujmowane w jednolite metrum. Zmiana metrum w obrębie jednej pieśni zaniepokoiła np. ks. Mioduszewskiego, który fakt ten skomentował następująco: „...niektórych pieśni melodyje nie mają jednostajnego taktu, ale go dwa lub trzy razy zmieniają (...) nie zdaje się to pochodzić z śpiewania ludu, tylko że tak początkowo ułożone były” ³⁰. Wbrew temu ostatnie-

²⁹ Por. W. Danielewicz: *Indywidualne a zbiorowe wykonanie śpiewów religijnych (z zagadnień krytyki źródeł nagranych)*. Lublin 1973 s. 56 (maszynopis pracy magisterskiej. Instytut Muzykologii Kościelnej KUL).

³⁰ *Śpiewnik Kościelny* s. 34—35.

mu przypuszczeniu należy stwierdzić, że zmiana metrum w wielu pieśniach przechodzi właśnie od wykonawców ludowych. Powszechne skądinąd melodie religijne ulegają typowym dla regionu modyfikacjom metro-rytmicznym. Pieśń mająca we wszystkich śpiewnikach regularne metrum 4/4, w wersjach ludowych wykonywana jest np. na 3/4, a nawet na 3/8. Wskazanym zmianom ulegają często tak popularne pieśni, jak np. „Wesoły nam dzień dziś nastał” czy też „Matko niebieskiego Pana, ślicznaś i niepokalana”. Rzadziej spotykanym zjawiskiem jest zmiana metrum w obrębie jednej pieśni, np. przechodzenie z dwumiaru w trójmiar lub odwrotnie. Poza tym niektóre pieśni religijne wykonywane są ametrycznie, mimo że w śpiewnikach ujęto je skrupulatnie w takty (np. „Rozmyślajmy dziś wierni chrześcijanie”).

Wariabilność pieśni religijnych w wykonaniu ludowym dotyczy również formuł rytmicznych. Śpiewnikowe wersje pieśni utrzymane są najczęściej w sylabicznej rytmice bichronicznej, rzadziej w mono- lub trichronicznej. Wykonawstwo ludowe wprowadza do tej rytmiki wiele zmian idących w kierunku jej urozmaicenia. Te same frazy rytmiczne jednej pieśni realizowane są w różny sposób w zależności od regionu, z którego dana wersja pochodzi. Nadto rytmika ta bywa urozmaicana różnymi rytmami „konfliktowymi” w postaci rytmów punktowanych, także o przeciwnej tendencji (skracanie pierwszej wartości powodujące powstanie synkopy). Punktowaniu podlegają wartości równe jednostkom ruchu sylabowego oraz jednostkom metrycznym. Rytmu konfliktowe występują także w postaci nieregularnych podziałów rytmicznych, jak np. triol, rzadziej kwartol, wreszcie w postaci trudno nieraz wymiernych przesunięć rubatowych w odcinkach dłuższych niż takty, czy też w formie skróceń i wydłużeń czasu trwania poszczególnych dźwięków.

Zróznicowanie tempa wykonania jednej i tej samej pieśni, uzależnione od różnego wykonawcy, jest sprawą zupełnie ewidentną. Inne jest tempo wykonania solowego, inne zbiorowego. O tempie decydują także lokalne tradycje, sposób akompaniowania do śpiewu w kościele, sposób uczenia śpiewu itd. Zaskakuje nas jednak istniejąca zależność między stopniem nasilenia melizmatyki w danym śpiewie a tempem jego wykonania. Próbnе badania wykazały, że im więcej jest w określonym śpiewie melizmatyki, tym bardziej wzrasta możliwość zróznicowania tempa różnych wykonania (zwłaszcza solowych) — i odwrotnie — przy zbliżaniu się współczynnika nasilenia melizmatyki do jedności (melodia sylabiczna), zmniejsza się rozpiętość pomiędzy możliwymi, skrajnymi tempami wykonania ³¹.

³¹ Por. Danielewicz, jw. s. 52—53.

Interesujące jest, że opisane krótko zjawiska z zakresu wariabilności polskich pieśni religijnych różnicują się regionalnie. Cech regionalnych w pieśniach (nawet typowo kościelnych, śpiewnikowych) można doszukiwać się przede wszystkim w ukształtowaniach metro-rytmicznych, w mniejszym zaś stopniu w wariabilności wątków melodycznych. Wyjaśnić jednak trzeba, że używając pojęcia region czy cechy regionalne, odwołujemy się tu do typologii wypracowanej na gruncie muzyki ludowej; w wykonawstwie pieśni religijnych stwierdzamy obecność niektórych cech typowych dla określonych regionów w folklorze świeckim. I tak, w regionie środkowym Polski częsta jest w pieśniach religijnych rytmika mazurkowa, która zresztą w różnym stopniu nasilenia występuje także w innych częściach Polski. Na obszarze tym spotyka się także tempo rubato. Niektóre regiony południowe charakteryzują się w pieśni religijnej rytmami odwrotnie punktowanymi. W Polsce środkowej spotyka się w wykonywaniu pieśni synkopy. W tych regionach Polski, gdzie w folklorze świeckim dominuje trójmiar, przekształca się niektóre pieśni typowo dwumiarowe na trójmiarowe. Pieśni nagrywane w północno-wschodniej lub wschodniej Polsce, a także na Zachodzie kraju wśród ludzi pochodzących ze Wschodu, odznaczają się nasileniem melizmatyki pojawiającej się w pieśniach zamieszczanych w śpiewnikach bez żadnych melizmatów. Równocześnie pieśni nagrane na północy Polski, a także w Wielkopolsce, wykazują największy stopień zgodności z wersjami śpiewnikowymi. Brak tu wariabilności melicznej, ornamentów, a rytmika jest w dużym stopniu zgodna z wersją śpiewnikową. Warto przy tym zaznaczyć, że funkcjonują tam najczęściej wersje ze *Śpiewnika* ks. J. Siedleckiego, co świadczy o dużej jego popularności i wpływie na praktykę śpiewu w kościołach.

Wariabilność pieśni religijnych, funkcjonujących poza kościołem i poza liturgią, wydaje się być zjawiskiem normalnym. Pieśni te przekazywane są najczęściej tylko poprzez tradycję ustną i podlegają w jakimś stopniu tym samym prawom, którym podlega muzyka ludowa. W naszym przypadku chodzi jednak także o wariabilność pieśni kościelnych, zamieszczanych w śpiewnikach, uczonych przez organistów, kontrolowanych przez władze kościelne (imprimatur). W związku z tym pozostaje dość istotne pytanie, czy ludowe wykonawstwo pieśni kościelnych jest twórczością ludową. Fakt, że mamy do czynienia z muzyką profesjonalną (w znaczeniu genetycznym), normowaną przeciw przez śpiewniki i grę organistów, sugeruje odpowiedź negatywną. Istnienie jednak znacznej rozbieżności między normatywem śpiewnikowym a praktyką wskazuje, że mamy tu do czynienia z procesem zmian o charakterze trwałym, mającym liczne uwarunkowania, które trzeba dopiero poznać. Regionalne zróżnicowanie zasygnalizowanych zjawisk i określone nawią-

zania do cech muzyki ludowej pozwalają postawić hipotezę, że w ludowym wykonawstwie pieśni kościelnych, a tym bardziej pozakościelnych, mamy do czynienia ze wspomnianym już procesem folkloryzacji. Pieśni kościelne śpiewane są w konwencji ludowego modelu wykonawstwa. Dlatego nawet bardzo poprawnie nauczone są wkrótce zmieniane, a poprawianie wersji ludowych jest trudne i przyjmowane z oporami. „Poprawki” ludowe dokonywane są w oparciu o własną tradycję regionalną czy nawet lokalną, albo inaczej — wykonywaną pieśń interpretuje się („słyszy się”) w duchu tejże tradycji. Przy tym tradycja ta silniej dochodzi do głosu tam, gdzie słabe jest oddziaływanie profesjonalnego wykonywania śpiewu. Stąd nasze spostrzeżenie, że na obszarach, gdzie dynamicznie działały liczne chóry kościelne, wykonywanie pieśni kościelnych jest bardzo bliskie wersjom śpiewnikowym.

Niemożliwe i niepotrzebne jest uwzględnianie w śpiewniku wszystkich wersji ludowych poszczególnych pieśni, ale też nie powinno się ich ignorować. Redakcja muzycznej strony polskich pieśni kościelnych dla śpiewnika ogólnopolskiego (a tym bardziej diecezjalnego) powinna uwzględniać wyniki badań nad ludowym stylem ich wykonywania. Pieśni zaś nowe należałoby komponować w duchu polskiej tradycji.

Zur Volkstümlichkeit und Variabilität in der lebendigen Tradition geistlicher Gesänge in Polen

ZUSAMMENFASSUNG

In Polen gibt es noch einen ziemlich reichen Bestand an geistlichen Volksliedern, die in mündlicher Tradition leben. Bis vor kurzem wurde dieser Bestand an geistlichen Liedern keiner systematischen Forschung unterzogen. Erst im Jahre 1970 wurde es im Institut für kirchliche Musicologie an der Lubliner Katholischen Universität mit derartigen Untersuchungen begonnen. Im Laufe der vergangenen sieben Jahre wurden 8 Tausend Positionen (von denen manche aus mehreren Melodien bestehen) in verschiedenen Gebieten unseres Landes aufgenommen.

Während der Arbeit im Gelände werden aufgenommen: 1. ein Satz von 52 Kirchengesängen, die in ganz Polen bekannt sind. Dieses vergleichbare Material lässt den Volksstil der Kirchenliederaufführung näher untersuchen. 2. Alle alten geistlichen Gesänge und insbesondere diese, die in gedruckten und handschriftlichen Quellen fehlen, weil sie nur in mündlicher Tradition leben. Diese Gesänge werden meistens ausserhalb der Liturgie und Kirche gebraucht; sie sind mit verschiedenen Religions-sitten und bräuchen verbunden, oder sie werden privat ausserhalb jedes Ritus aufgeführt.

Das bereits geprüfte Material lässt erkennen, dass die in verbindlichen Gesangbüchern zusammengestellten Kirchenlieder nach einem Volksmodell aufgeführt und im Geiste der eigenen Tradition wiedergegeben werden. Dies verursacht, dass ein bestimmtes Lied in der Volksaufführung, wenn man es mit dem Muster des Gesangbuches vergleicht, die Form unterschiedlicher Varianten von regionalen Zügen annimmt, die manchmal der weltlichen Volksmusik ähnlich sind. Die Volksaufführung weist also den Charakter eines Prozesses auf, in dem das Lied im Sinne der Volkskunst umgearbeitet wird, was besonders deutlich in der Metro-Rhythmik und der variablen Gestaltung der Melik zum Ausdruck kommt, die jedoch Gerüsttöne des Gesangbuchmusters einhält.

Die ausserhalb des Gottesdienstes aufgeführten Lieder weisen die eine Eigenschaft nicht auf, die für Kirchengesänge so wesentlich ist; es fehlt ihnen an Allgemeinheit. Meistens sind sie nur einzelnen Personen oder unzähligen Menschengruppen bekannt, die diese Gesänge von ihren Vorfahren als Erbe übernommen haben. Eine Anzahl dieser Gesänge ist ausschliesslich im Landmilieu bekannt.