

KINGA STRYCHARZ-BOGACZ
KATOLICKI UNIWERSYTET LUBELSKI JANA PAWŁA II

JÓZEF JASEK Z MILÓWKI JAKO WYBITNY
ŚPIEWAK I DEPOZYTARIUSZ
LOKALNEJ RELIGIJNEJ TRADYCJI MUZYCZNEJ

WSTĘP

Badania nad żywą tradycją polskich śpiewów religijnych zostały zainicjowane w 1970 r. w Instytucie Muzykologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego (KUL) przez księdza profesora Karola Mrowca¹. Ich kontynuatorzy – ksiądz profesor Bolesław Bartkowski i profesor Antoni Zoła wraz ze studentami muzykologii – pozyskali niezwykle cenny materiał muzyczny podczas prowadzonych wieloletnich badań terenowych. Ich efektem jest zbiór ponad dwudziestu pięciu tysięcy nagrań z różnych regionów Polski zgromadzony w Archiwum Muzycznego Folkloru Religijnego KUL (AMFR KUL) należącym do Katedry Etnomuzykologii i Hymnologii, a ów zbiór uważany jest za największe archiwum ludowych śpiewów religijnych w Europie². Podczas badań nagrywano śpiewy w wykonaniu zarówno całych społeczności parafialnych czy grup informatorów, jak również pojedynczych depozytariuszy tradycji³. Ci strażnicy tradycji, jak określa ich J. Katarzyna Dadak-Kozicka⁴, znali bogaty repertuar śpiewów funkcjonujących w międzypokoleniowym przekazie, dzięki czemu przetrwały one do czasów współczesnych. Tak też było w parafii Milówka na Żywiecczyźnie zamieszkiwanej przez grupę etnograficzną Górali Żywieckich określanych

1 Bolesław Bartkowski, „Zbiór polskich śpiewów religijnych zachowanych w żywej tradycji”, w: *Polskie śpiewy religijne społeczności katolickich. Studia i materiały*, t. 1, red. Bolesław Bartkowski, Lublin 1990, s. 17.

2 Kinga Strycharz-Bogacz, „The Research Activities of the Department of Ethnomusicology and Hymnology of the John Paul II Catholic University of Lublin (KUL) and its Music Archive Collections”, *Roczniki Teologiczne. Muzykologia* 62 (2015), nr 13, s. 29.

3 Bolesław Bartkowski, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, Kraków 1987, s. 59.

4 J. Katarzyna Dadak-Kozicka, *Folklor sztuką życia. U źródeł antropologii muzyki*, Warszawa 1996, s. 276.

również jako Górale Beskidowi⁵. Jest to terytorium, na którym krzyżują się różne wpływy krain ościennych takich jak Orawa, Podhale, Krakowskie, Śląsk oraz słowacka część północnych Karpat⁶.

Historia parafii w Milówce sięga I poł. XVII w., dokładnie roku 1623, kiedy to królowa Konstancja Habsburżanka, żona króla Zygmunta III Wazy, zakupiła od hrabiego Mikołaja z Komorowa Komorowskiego ziemię żywiecką⁷ i podjęła decyzję o budowie drewnianego kościoła w Milówce. W 1628 r. biskup krakowski Marcin Szyszkowski ustanowił w Milówce samodzielną parafię. W l. 1834–39 wzniesiono tutaj kościół murowany, który konsekrował w 1860 r. biskup tarnowski Józef Pukałski⁸. Świątynia ta, po wewnętrznej rozbudowie, kolejnych unowocześnieniach i renowacji służy parafianom do czasów współczesnych. Położona na ziemi żywieckiej Milówka może poszczycić się lokalnymi tradycjami patriotycznymi i muzyczno-religijnymi, które pielęgnowane są przez kolejne pokolenia jej mieszkańców. Taka jest również kultura ludowa całej Żywiecczyny, której pewne przejawy znamy wprawdzie jedynie z dziewiętnastowiecznych opisów, ale niektóre praktyki należące do obrzędowości dorocznej i rodzinnej oraz do zwyczajów gospodarskich i domowych przetrwały do czasów współczesnych⁹.

5 VII 1973 r. grupa pracowników i studentów Instytutu Muzykologii KUL przeprowadziła w Milówce etnomuzykologiczne badania terenowe i dokonała nagrań ludowych śpiewów religijnych funkcjonujących w lokalnej tradycji muzycznej. Wówczas parafia w Milówce liczyła ponad 10 tys. mieszkańców trudniących się głównie rolnictwem i obejmowała jeszcze trzy wioski. Na terenie parafii było też pięć kaplic dojazdowych i cmentarz. Podczas badań okazało się, że działające tutaj instytucje rozrywkowe (kluby, restauracje i kawiarnia) oraz media publiczne (radio i telewizja) wyraźnie wpływają na osłabienie życia religijnego, co skutkuje niższą frekwencją na mszach i nabożeństwach oraz wygasaniem tradycji wieczornego śpiewania w domach. Potwierdza to ogólną w tamtych czasach tendencję rozwarstwienia kultury wsi na posiadające odmienny język muzyczny pokolenie starsze i młodsze, przy czym obie te warstwy nachodziły na siebie¹⁰. Warto też dodać, że ówczesny proboszcz Jan Woźniak uważał, że parafianie nie śpiewają najlepiej. Organista znał wprawdzie dużo pieśni, ale lubił się nimi popisywać przed ludźmi, więc nie dopuszczał ich do głosu. Dobrze śpiewały natomiast dzieci uczące się pieśni po niedzielnej mszy szkolnej i podczas lekcji religii.

5 Jan Stanisław Bystron, *Ugrupowania etniczne ludu polskiego*, Kraków 1925, s. 10.

6 Jadwiga Bobrowska, *Pieśni ludowe regionu żywieckiego*, Kraków 1981, s. 9–10.

7 Oskar Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. 44, *Góry i Podgórze*, cz. 1, Kraków–Warszawa 1968, s. 14.

8 Protokół wywiadu z badań terenowych (oznaczony P. 50 w AMFR KUL i tak cytowany poniżej) przeprowadzonych dnia 5 VII 1973 r. w Milówce, s. 2.

9 J. Bobrowska, *Pieśni ludowe*, s. 18–19.

10 Jadwiga Sobieska, „Folklor muzyczny w praktyce i nauce”, w: *Polska współczesna kultura muzyczna 1944–1964*, red. Elżbieta Dziębowska, Kraków 1968, s. 174.

Repertuar pieśniowy był dość bogaty; starsi woleli pieśni tradycyjne, a młodzież – nowsze. Organista dostosowywał się w śpiewie do wiernych uczestniczących w liturgii i nabożeństwach, prowadząc ich¹¹.

Wybitną indywidualnością w kulturze ludowej Żywiecczyny i depozytariuszem lokalnej religijnej tradycji muzycznej był Józef Jasek, urodzony w Milówce w 1910 r. (podczas nagrań miał 63 lata), a zmarł tamże w lipcu w 1982 r.¹². Pochodził z rodziny o tradycjach muzycznych. Śpiewać nauczył się od ojca – śpiewaka, i matki, która jako członkini kółka różańcowego znała wiele pieśni. Józef Jasek był skrzypkiem samoukiem, potrafił śpiewać z nut. Na pogrzeby i pielgrzymki chodził od osiemnastego roku życia, a sanktuarium częstochowskie odwiedził siedemnaście razy. Jako depozytariusz lokalnej religijnej tradycji muzycznej wypracował swój indywidualny styl wykonawczy¹³. Przez wiele lat działał jako bardzo zacny przewodnik odpustowy, kalwaryjski i pogrzebowy. Pełniąc funkcję przewodnika kalwaryjskiego, był blisko czterdzieści razy na Kalwarii Zebrzydowskiej, do której pielgrzymował dwa razy w roku, tj. w Wielki Piątek oraz w sierpniu, nawiedzając Dróżki Maryjne¹⁴. Natomiast jako śpiewak pogrzebowy prowadził śpiew podczas ponad 1350 pogrzebów w parafii i poza parafią. Za tę działalność otrzymywał wynagrodzenie w ustalonej wcześniej kwocie lub w formie wolnych datków. Był też utalentowany artystycznie – robił piękne koszyczki wiklinowe i sprzedawał je na targu w Milówce¹⁵. Miał sześcioro bardzo muzycznych dzieci, m.in. córkę Irenę, po mężu Golec (ur. w 1939 r.), która jest matką Pawła i Łukasza Golców. Irena Golec wspomina, że wraz z jej licznym rodzeństwem uczyła się od ojca przede wszystkim pieśni religijnych. Często towarzyszyła mu w różnych uroczystościach i świątach kościelnych. Pamięta, że ojciec uczył dzieci bardzo dużo różnego typu modlitw, jak np. modlitwa na dzień *Potężny Ojczy na niebieskim niebie* czy modlitwa na noc *Potężny Ojczy na niebieskim tronie*¹⁶. Irena Golec zauważa, że ojciec często śpiewał różne piosenki, zależnie od pory roku czy sytuacji i zawsze było z nim wesoło. Dodaje, że miał swoje ulubione piosenki świeckie oraz różnego typu przyśpiewki weselne. Natomiast szczególnie bliskim jego sercu repertuarem były pieśni kalwaryjskie, a zwłaszcza *Gdy miły Jezus był w Betanii* oraz *Wielka to miłość Boga Ojca była*¹⁷.

11 P. 50 w AMFR KUL, s. 3.

12 Wywiad z Pawłem Golcem przeprowadzony dnia 26 III 2019 r. (transkrypcja wywiadu w posiadaniu autorki artykułu).

13 Na uwarunkowania wykonawcze śpiewów ludowych zwracał uwagę już Oskar Kolberg, zob.: Oskar Kolberg, *Pieśni ludu polskiego*, t. 1, red. Jerzy Burszta, Medard Tarko, Kraków 1974, s. LXX.

14 Wywiad z Ireną Golcem przeprowadzony dnia 27 III 2019 r. (transkrypcja wywiadu w posiadaniu autorki artykułu).

15 Wywiad z Łukaszem Golcem przeprowadzony dnia 28 III 2019 r. (transkrypcja wywiadu w posiadaniu autorki artykułu).

16 Wywiad z Ireną Golcem.

17 Ibid.

Przykł. 1. *Wielka to miłość Boga Ojca była* (AMFR KUL 45B11)¹⁸

Wiel - ka to mi - łość Bo - ga Oj - ca by - ła, że nam dał

na świat je - dy - ne - go Sy - na. Wy - dał Go w bez-boż - ne

rę - ce, ku naj - o - krut-niej - szej mę - ce, by ją cier-pieć mu - siał.

Podczas badań terenowych przeprowadzonych w Milówce w 1973 r. zostały nagrane aż dziewięćdziesiąt dwa śpiewy w wykonaniu Józefa Jaska¹⁹. Zważywszy na fakt, że nasi informatorzy indywidualni wykonywali średnio od kilku do kilkunastu pieśni, Józef Jasek zajmuje wybitne miejsce wśród przekazicieli śpiewów z żywej tradycji. Stanowią one niezwykle cenny zapis foniczny niematerialnego dziedzictwa kulturowego oraz interesujący materiał do studiów etnomuzykologicznych. Repertuar śpiewany przez Józefa Jaska obejmuje liczne gatunki religijnych śpiewów, w tym pieśni adwentowe, kolędy i pastorałki, pieśni wielkopostne, wielkanocne, maryjne, kalwaryjskie, do świętych, przygodne, dziadowskie oraz pogrzebowe, a także *Godzinki o Męce Pańskiej* i *Koronkę za dusze zmarłych*²⁰. Śpiewy te funkcjonowały w bogatej lokalnej religijnej obrzędowości dorocznej i rodzinnej. Józef Jasek jako jej depozytariusz opisał ją i scharakteryzował na potrzeby przeprowadzonych badań, dzięki czemu pozyskano wysokiej wartości materiał źródłowy stanowiący fundament dla dokonanych nagrań fonicznych lokalnej tradycji śpiewów religijnych, wpisanych w tę obrzędowość. Zostanie on wykorzystany w treści niniejszego artykułu, podobnie jak wybrane śpiewy w wykonaniu Józefa Jaska, które, tak jak powyższy przykł. 1, będą zaprezentowane w formie transkrypcji muzycznych. Zgodnie z metodologią badań etnomuzykolo-

18 Każdy źródłowy zapis foniczny w AMFR KUL ma sygnaturę uwzględniającą jego lokalizację, tj. numer taśmy, nazwę śladu (A lub B) na taśmie oraz numer nagrania. Wszystkie nagrania znajdują się na dwuśladowych szpulowych taśmach magnetofonowych o przesuwie taśmy 9,5cm/sek.

19 Bolesław Bartkowski, „Z badań terenowych nad pieśniami religijnymi”, *Zeszyty Naukowe KUL* 18 (1975) nr 1 (69), s. 56–57.

20 W repertuarze dziewięćdziesięciu dwóch śpiewów Józefa Jaska najliczniej reprezentowane są: kolędy i pastorałki (trzydzieści nagrań), pieśni pogrzebowe (dwadzieścia nagrań) oraz pieśni maryjne (piętnaście nagrań). Tę zdecydowaną przewagę liczebną pieśni bożonarodzeniowych można tłumaczyć upodobaniem grup informatorów i indywidualnych śpiewaków (w tym też Józefa Jaska) do śpiewu kolęd i pastorałek. Szczegółne znaczenie tego gatunku podczas badań terenowych muzyki ludowej zauważają również Marian i Jadwiga Sobiescy, pisząc, że należy o nich pamiętać, dokonując nagrań fonicznych, zob.: Marian i Jadwiga Sobiescy, „Instrukcja dla zbieraczy folkloru muzycznego”, w: Jadwiga i Marian Sobiescy, *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, wybór i red. Ludwik Bielawski, Kraków 1973, s. 457.

gicznych podaną przez Jadwigę Sobieską (współorganizatorkę Ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego w l. 1950–54), cała zebrana w Milówce dokumentacja stanowi „podstawę i źródło dla bieżących i przyszłych prac folklorystycznych typu materiałowego i interpretacyjnego”²¹. Natomiast trzonem pozyskanych zbiorów empirycznych są nagrania ludowych śpiewów religijnych w wykonaniu Józefa Jaska, co Sobieska bardzo słusznie określa jako „twórczość słowno-muzyczną, która staje się sztuką w naszej obecności, w momencie realizacji”²².

RELIGIJNA OBRZĘDOWOŚĆ DOROCZNA I ZWIĄZANE Z NIĄ ŚPIEWY

Zgodnie z kalendarzem kościelnym rok liturgiczny rozpoczyna okres Adwentu, czyli czas radosnego oczekiwania na narodzenie Jezusa. Józef Jasek podaje, że w Adwencie wielu mieszkańców Milówki dawniej uczestniczyło w roratach, a w domach śpiewano przede wszystkim *Godzinki o Najświętszej Maryi Pannie* oraz wiele pieśni adwentowych. Te zwyczaje wprawdzie przetrwały do lat siedemdziesiątych XX w., ale nie były już tak powszechnie praktykowane²³. We wspomnienie św. Mikołaja biskupa przebierano się za Mikołaja rozdającego dzieciom prezenty, ale podczas tych czynności nie wykonywano żadnych śpiewów. Rytualnym przygotowaniem do wigilii towarzyszył całodzienny post, a wieczorem po wspólnej modlitwie, połamaniu się opłatkiem i złożeniu życzeń, wszyscy spożywali wspólną wieczerzę, pamiętając podczas niej o bliskich zmarłych oraz zwierzętach gospodarskich²⁴. Następnie rozpoczynał się śpiew kolęd i pastorałek trwający aż do wyjścia z domu na pasterkę. Tuż przed pasterką przewodnik intonował pieśni *O święta Mario, co królujesz w niebie* oraz *Z raju, pięknego miasta*, a wierni wykonywali je *a cappella*, natomiast uroczystą bożonarodzeniową mszę świętą wprowadzał śpiew *Wśród nocnej ciszy*, kontynuowany przez inne kolędy kościelne, m.in. kolędę *Z nieba wysokiego*, która w Milówce funkcjonuje w innej wersji melodycznej niż jej zapis śpiewnikowy. Jest to jeden z bardzo wielu przykładów wariabilności, czyli zjawiska obejmującego przeobrażenia warstwy muzycznej i tekstowej śpiewów przekazywanych drogą ustną²⁵. Warto przytoczyć tutaj stanowisko Adolfa Chybińskiego, który zauważa, że należy unikać zestawień i porównań podobnych wariantów, lecz zestawiać te, które pochodzą z melodii zupełnie sobie niepokrewnych, gdyż wówczas zbliżamy to, co obce, a oddalamy to, co pokrewne²⁶. Znamienne jest, iż wariabilność obejmuje różne elementy struktury przekazów

21 J. Sobieska, „Folklor muzyczny”, s. 173.

22 Ibid., s. 175.

23 P. 50 w AMFR KUL, s. 6.

24 Ibid., s. 6.

25 Bolesław Bartkowski, „Problem ludowości i wariabilności polskich pieśni religijnych żyjących w tradycji ustnej”, *Seminare. Poszukiwania naukowo-pastoralne* 2 (1977), s. 312–313.

26 Adolf Chybiński, *O polskiej muzyce ludowej: wybór prac etnograficznych*, red. Ludwik Bielawski, Kraków 1961, s. 49.

muzycznych (m.in. melodykę, tonalność, metrykę, agogikę, styl i formę) i wpisuje się w istotę ludowych śpiewów religijnych. Ta rozbieżność tradycji pisanej i tradycji ustnej skutkuje ogromnym bogactwem repertuaru i jest nośnikiem nowych wartości, co potwierdza poniższa transkrypcja muzyczna wspomnianej kolędy.

Przykł. 2. *Z nieba wysokiego* (AMFR KUL 45A69)

$\text{♩} = 88 \quad t = 28''$

Z nie-ba wy-so-kie-go zstą-pił Bóg na zie-mię, a-że-by do

nie-ba wy-wiódł ludz-kie ple-mię. Bie-rze o-so-bę Dzie-ci-ny, o-pła-ku-je

ludz-kie wi-ny, Syn Bo-ga Je-dy-ny, Syn Bo-ga Je-dy-ny.

W Milówce pierwszy dzień świąt Bożego Narodzenia, określanych jako *Godnie Świąta*, rozpoczynała jutrznia, czyli pierwsza msza święta, a przez cały dzień uroczyszczenie świętowano, nie wykonując żadnych codziennych obowiązków. We wspomnienie św. Szczepana święcono przyniesiony do kościoła przez mężczyzn i chłopców owies jako symbol dobrego przyszłorocznego siewu. Od wigilii do Nowego Roku małe dzieci chodziły po domach z życzeniami, a za kolędowanie otrzymywały drobne datki lub smakołyki²⁷. Od wspomnienia św. Szczepana do święta Trzech Króli praktykowano również „chodzenie z szopką”, czemu towarzyszył śpiew kolęd, natomiast od 6 I – „chodzenie z gwiazdą”. Świątowanie zakończenia Starego Roku i początku Nowego Roku łączyło się z powszechnym dokazywaniem przebierańców, takich jak Cygan, Kominiarz, Niedźwiedź, Śmierć, Diabeł oraz Żydówka. Józef Jasek podaje, że dawniej, gdy ksiądz, chodząc po kolędzie, odwiedzał domy swoich parafian, dawano mu owies zamiast pieniędzy i śpiewano kolędy kościelne. Wizyta duszpasterska zaczynała się zaraz po Bożym Narodzeniu i trwała aż do momentu nawiedzenia przez księdza domów wszystkich parafian²⁸. Bogatą bożonarodzeniową obrzędowość ziemi żywieckiej potwierdzają również wyniki badań Jadwigi Bobrowskiej, która pisze, że na tym obszarze wystawiano różne ludowe widowiska – „herody”, „chodzenie pastuszków”, „chodzenie z rajem” oraz wspomniane powyżej „chodzenie z szopką”²⁹.

27 P. 50 w AMFR KUL, s. 7.

28 Ibid., s. 8.

29 J. Bobrowska, *Pieśni ludowe*, s. 19.

Opisując repertuar bożonarodzeniowy, Józef Jasek dookreśla, że pastorałki śpiewa się w domu, gdyż ze względu na treść nie nadają się one do kościoła, natomiast kolędy głównie wykonuje się w kościele, ale są również śpiewane w domu³⁰. Wśród trzydziestu pieśni bożonarodzeniowych nagranych przez Józefa Jaskę znajdują się unikatowe przekazy należące do muzycznej tradycji Milówki, jak np. pastorałki *Któż o tej dobie* czy *Szczęśliwy ja pastuszek*, będące jedynymi w zbiorze AMFR KUL liczącym ponad 2200 kolęd i pastorałek. Odnotowujemy również oryginalne przykłady lokalnej tradycji muzycznej oraz ciekawe warianty (muzyczne i tekstowe) zapisów śpiewnikowych, m.in. w pieśniach bożonarodzeniowych *A wczora z wieczora*, *Paśli pasterze woły*, *Północ już była*, *Pasterze mili*, *W dzień Bożego Narodzenia* czy *Przybieżeli do Betlejem pasterze, hej, hej*. W repertuarze Józefa Jaskę są też kolędy i pastorałki wykorzystujące cechy skali góralskiej. Jadwiga Bobrowska przedstawia jej strukturę jako $f^1-g^1-a^1-h^1-c^2-d^2-es^2-f^2$ oraz zestawia różne jej określenia stosowane przez wybranych badaczy; Adolf Chybiński używa pojęcia skala podhalańska, Stefan Marian Stoiński – skala wałaska, a Ludomir Michał Rogowski – skala słowiańska³¹. Wszystkie te określenia potwierdzają różnorodność wpływów, jakie ukształtowały tutejszą tonalność. Natomiast charakterystyczną strukturę skali góralskiej dogłębnie wyjaśnia Zbigniew Jerzy Przerembski, powołując się na wyniki badań naukowych wielu wybranych polskich i europejskich muzykologów w zestawieniu z własnymi poszukiwaniami. Dowiadujemy się, iż jest to skala zwykle siedmio- lub ośmiostopniowa, której charakterystyczne ukształtowanie może wynikać z jej związku z aerofonami prostymi posiadającymi odmienne właściwości oraz ze specyfiki stylistycznej ludowego wykonawstwa³². O skali góralskiej pisze także Antoni Zoła, znawca tonalności ludowych śpiewów religijnych. Wymienia on takie cechy charakterystyczne tej skali jak difurkacja III stopnia, czyli niestałość jego intonacji, co skutkuje jednoczesnym występowaniem w melodii trybu durowego i molowego, a także lidyżacja, czyli podwyższenie IV stopnia. Te cechy wykazuje m.in. pastorałka *Przylecieli tak śliczni aniele*, stanowiąca przykład wariabilności tonalnej z uwagi na połączenie pentachordu molowego z manierami skali góralskiej, typowymi dla wykonawstwa Józefa Jaskę³³. Uwagę zwraca również wąski zakres melodii, co, jak zauważa Anna Czekanowska, potwierdza jej dawne pochodzenie, które może sięgać nawet odległych czasów średniowiecza³⁴.

30 P. 50 w AMFR KUL, s. 5.

31 J. Bobrowska, *Pieśni ludowe*, s. 126.

32 Zbigniew Jerzy Przerembski, „Do interpretacji skali góralskiej”, *Muzyka* 32 (1987) nr 2, s. 52–53.

33 Antoni Zoła, *Melodyka ludowych śpiewów religijnych w Polsce*, Lublin 2003, s. 142–143.

34 Anna Czekanowska, *Ludowe melodie wąskiego zakresu w krajach słowiańskich*, Kraków 1972, s. 148.

Przykł. 3. *Przylecieli tak śliczni anieli* (AMFR KUL 45A56)

$\text{♩} = 86 \text{ t} = 14''$ *giusto*

Przy - le - cie - li tak ślicz - ni a - nie - li,
wszys - cy bie - li, wszys - cy bie - li, zło - te piór - ka mie - li.

The musical score is written on two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. It contains a repeat sign followed by a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. The second staff continues the melody with eighth and quarter notes, ending with a double bar line. The lyrics are written below the notes.

Okres Wielkiego Postu w tradycji ludowej cechuje bogata obrzędowość i związane z nią śpiewy. Tak też było w Milówce na Żywiecczyźnie, gdzie panowały ściśle określone zwyczaje: powszechnie praktykowano wyparzanie garnków, aby jedzenie było jałowe, nie spożywano ani mięsa, ani tłuszczu, w środy i piątki rezygnowano z picia mleka, a post zachowywano nawet w dniu św. Józefa (19 III). Tydzień wcześniej (12 III) Górale Żywieccy świętowali tzw. gregorianki czyli zwyczaj „chodzenia po św. Grzegorzu”³⁵, co oznaczało, że przebrani za osoby duchowne chłopcy nawiedzali lokalne domostwa ze śpiewem na ustach, za co otrzymywali pieniądze i poczęstunek³⁶. Bezpośrednie wprowadzenie do przeżywania okresu Wielkiego Postu stanowi poprzedzające środę popielcową czterdziestogodzinne nabożeństwo, będące wyrazem hołdu dla Jezusa oraz prześlągnięcia za zniewagi i popełnione grzechy. Jedną z wykonywanych podczas tego nabożeństwa pieśni jest *Boże, kocham Cię*, pozycja szczególna w wielkopostnym repertuarze Józefa Jaska, a zarazem jedyny przekaz muzyczny tej pieśni w bogatych zbiorach Archiwum. Śpiewano ją w Milówce przed II wojną światową, ale mimo upływu kilku dekad, przetrwała ona w pamięci Józefa Jaska jako piękny przykład dawnej lokalnej religijnej tradycji muzycznej. Uwagę zwraca tutaj swobodny przebieg metryczny, który warunkuje swoista interpretacja treści słownej oraz myślenie frazą muzyczną, co świadczy o indywidualnym stylu wykonawczym tego śpiewaka.

Przykł. 4. *Boże, kocham Cię* (AMFR KUL 45A73)

$\text{♩} = 152 \text{ t} = 42''$ *rubato*

Bo - że ko - cham Cię, Bo - że ko - cham Cię, ca - łem ser - cem ko - cham Cię.
Co jest na zie - mi stwo - rzy - nia, od - mia - na w mi - ło - ści pie - nia,

The musical score is written on two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F-sharp), and a 3/4 time signature. It contains a repeat sign followed by a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. The second staff continues the melody with eighth and quarter notes, ending with a double bar line. The lyrics are written below the notes.

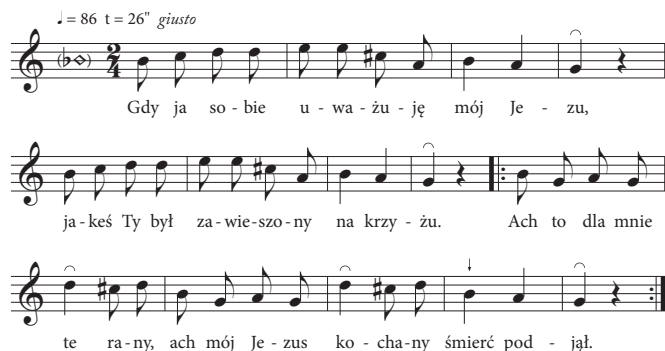
35 J. Bobrowska, *Pieśni ludowe*, s. 19.

36 Barbara Ogrodowska, *Zwyczaje, obrzędy i tradycje w Polsce*, Warszawa 2001, s. 60.



W Milówce właściwemu przeżywaniu Wielkiego Postu towarzyszyły różne prywatne praktyki pobożnościowe oraz śpiewy często o lokalnym kolorycie i dawnej proveniencji. We wszystkich domach śpiewano *Gorzkie żale* oraz różne pieśni wielkopostne, np. *Pamiętaj człowiecza na Jezusa*, *O Najświętsza Twarzy mego Pana* czy *Smutną pieśnią zaczynamy*, których melodie wykazują wariantowe przekształcenia w stosunku do śpiewnikowego zapisu. Natomiast śpiewana przez Józefa Jaskę pozaśpiewnikowa wersja znanej w Milówce pieśni *Gdy ja sobie uważuję* ma typowe dla niego maniere wykonawcze. Ów sposób przeobrażeń żywej tradycji śpiewów religijnych potwierdza Zoła, pisząc, że „wariabilność warstwy muzycznej świadczy o silnym oddziaływaniu lokalnych wzorców wykonawczych, które stymulują transformację wzorca śpiewnikowego”³⁷.

Przykł. 5. *Gdy ja sobie uważuję* (AMFR KUL 45A90)



Z innych pieśni wielkopostnych śpiewanych w Milówce na uwagę zasługuje pieśń pasyjna *Witaj, cierniowa korono*. Z jej kilkunastu wersji melodycznych i licznych wariantów znanych w Polsce³⁸, wersja Józefa Jaski ma cechy indywidualnego stylu, a także lokalne cechy melodyczne, tj. lidyzację, oraz opiera się na heksachordzie

37 Antoni Zoła, „Ludowa recepcja śpiewów Wielkiego Tygodnia”, w: *W kręgu wielkopostnej pobożności i bractw religijnych*, red. Janusz Bień, Lublin 2007, s. 158.

38 Karol Wiewiórka, *Ludowa recepcja pieśni „Witaj, cierniowa korono”*, Katolicki Uniwersytet Lubelski 2016 (praca licencjacka).

doryckim czyli porządku skalowym typu $e^2-d^2-c^2-b^1-a^1-g^1$. Uwagę zwraca również *tempo rubato* polegające na zmiennym czasie trwania niektórych wartości rytmicznych, przez co ten przekaz z Milówki jest przykładem wariabilności metrycznej.

Przykł. 6. *Witaj, cierniowa korono* (AMFR KUL 45A88)

$\text{♩} = 78 \text{ t} = 44'' \text{ rubato}$

Wi - taj, cie - rio - wa ko - ro - no z gło - gu mor - skie -
 - go sple - cio - na, któ - rą Je - zus, Pan nad Pa - ny,
 był jak król ko - ro - no - wa - ny u Pi - ła - ta Pon - ckie - go.

W ramach praktykowania wielkopostnej obrzędowości w kościele w Milówce podczas nabożeństw *Drogi Krzyżowej* śpiewano trzydziestopięciostopową pieśń pasyjną o pożegnaniu Jezusa z Matką Boską *Gdy miły Jezus był w Betanii*. W Wielki Czwartek Józef Jasek wykonywał pieśń *Wielka to miłość Boga Ojca była* (transkrypcja muzyczna – przykł. 1) w czasie obrzędu umywania nóg. Przenoszeniu Najświętszego Sakramentu do ciemnicy towarzyszyła pieśń *Uważ pobożny człowiecze u siebie*, a wielkoczwartkowa adoracja trwała do północy. W Wielki Piątek śpiewano *Godzinki o Męce Pańskiej*. Przy przenoszeniu Najświętszego Sakramentu do Grobu Bożego wykonywano pieśń *Płaczcie anieli*, a podczas jego adoracji – *Krzyżu święty*. Wielkopiątkowa adoracja trwała przez całą noc.

Rezurekcja dawniej i w latach siedemdziesiątych XX w. sprawowana była w Milówce w Wielką Sobotę³⁹. Podczas procesji rezurekcyjnej śpiewano pieśń wielkanocną o dawnej proveniencji, która w wykonaniu Józefa Jaska stanowi bardzo odległy wariant melodyczno-tonalny wersji śpiewnikowej. Warto zauważyć, że w tym przypadku melodia pieśni rozwija się najpierw po dźwiękach heptachordu molowego w kierunku wznoszącym $g^1-a^1-b^1-c^2-d^2-es^2-f^2$, następnie wykorzystuje strukturę tonalną zbudowaną na dźwiękach heptachordu frygijskiego w kierunku opadającym $f^2-es^2-d^2-c^2-b^1-as^1-g^1$. Charakterystyczne jest to, że obie struktury tonalne nakładają się na siebie i obie reprezentują ruch melodyczny w innych kierunkach, co potwierdza związek pomiędzy tonalnością a melodyką, sprzyjający kształtowaniu się modeli melodyczno-tonalnych⁴⁰.

³⁹ P. 50 w AMFR KUL, s. 9.

⁴⁰ Antoni Zoła, *Problem tonalności w polskich śpiewach religijnych z żywej tradycji*, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II 1992 (dysertacja doktorska).

Przykł. 7. *Przez Twoje święte zmartwychwstanie* (AMFR KUL 45A72)

$\text{♩} = 82 \quad t = 32'' \quad \text{poco rubato}$

Przez Two-je świę-te zmar-twych-wsta-nie, Bo-że, Sy-nu, od-pus-cis nam
na-se zgze-sy-nie. Wie-rzy-my, żeś zmar-twych-po-wstał, ży-wo - taś
nam na-pra-wił, z śmier-ci wiecz-nej nas zba-wił, swo-ją wiel-ką moc zja-wił.

W Milówce, w okresie wielkanocnym zgodnie z dawnym zwyczajem kontynuowano świąteczne pól, ale w skromniejszej formie. Niegdyś procesję prowadzono od kaplicy do kaplicy i śpiewano *Litanie do Wszystkich Świętych*, a w latach siedemdziesiątych XX w. chodzono wokół kościoła. Natomiast przy lokalnych kapliczkach odprawiano nabożeństwa majowe, śpiewając *Litanie Loretańską* i różne pieśni maryjne⁴¹, intonowane zwykle przez zelatorów i zelatorki Żywego Różańca⁴². W repertuarze Józefa Jaska znajdują się również pieśni maryjne, m.in. *Już to po zachodzie słońca*, *Witaj, Maryjo cudami wstawiona*, *Matko nas grzesznych*, *Witaj, Matuchno cudowna*, *Wspomnij sobie o Maryjo*, *Sieroty zebrane Panno Maryjo* czy *Witaj, święta i poczęta niepokalanie*. W tym ostatnim przykładzie, w porównaniu z zapisem śpiewnikowym tej pieśni, swobodna metrycznie melodia przebiega w szybkim tempie, niektóre jej dźwięki mają zmienioną wysokość, a w samej melodii następują subtelne zdobienia poszczególnych dźwięków; jest to zatem wariant melodyczno-rytmiczno-agogiczny. Uwagę zwraca tutaj również metrrytmika, gdyż mimo wspomnianej bezmetryczności tego przekazu wykazuje on duże różnicowanie wartości rytmicznych w swoim przebiegu; mamy tu do czynienia z rytmem polichronicznym typu tetrachronicznego (wykorzystującym cztery wartości rytmiczne)⁴³.

⁴¹ Piotr Dahlig ten rodzaj pobożności maryjnej określa jako oficjum plenerowe, zob.: Piotr Dahlig, „Krajobrazy kultury muzycznej a dziedzictwo wiary. Przyczynek śpiewu”, w: *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej: zachowanie dziedzictwa – inspiracje – przeobrażenia*, red. Tomasz Rokosz, Kinga Strycharz-Bogacz, Beata Bodzioch, Lublin 2019, s. 182.

⁴² P. 50 w AMFR KUL, s. 10.

⁴³ Ludwik Bielawski, „System metrrytmiczny polskich melodii ludowych”, *Muzyka* 4 (1959) nr 4, s. 132.

Przykł. 8. *Witaj, święta i poczęta* (AMFR KUL 45A75)

$\text{♩} = 142 \text{ t} = 48''$

Wi - taj, Świą - ta i po - czę - ta nie - po - ka - la - nie, Ma - ry - ja ślicz - na le -
li - ja, na - sze ko - cha - nie, Wi - taj, czy - sta Pa - nien - ko, naj - jaś - niej -
sza Ju - trzen - ko, Wi - taj, świę - ta, Wnie - bo - wzię - ta, Nie - po - ka - la - na.

Zgodnie z tradycjami Żywiecczyny, w okresie zwykłym roku liturgicznego praktykowano palenie ognisk np. w czasie Zielonych Świąt⁴⁴. Józef Jasek podaje, że według lokalnego zwyczaju ogniska palono na odpusty, zwłaszcza we wspomnienie liturgiczne św. Anny, z którym wiąże się historyczne wydarzenie z połowy XVII wieku. Wówczas król Jan Kazimierz nocował w Milówce, a miejscowi Górale, paląc ogniska na szczytach gór, zwoływali się, by walczyć ze Szwedami i tradycja ta przetrwała przez kolejne stulecia. Natomiast obchodom Bożego Ciała towarzyszył śpiew pieśni eucharystycznych oraz procesja, w której mieszkańcy każdej z wiosek nieśli umajone obrazy, a oktawę Bożego Ciała kończył obrzęd poświęcenia ziół, których używano potem do okadzania chorych ludzi i zwierząt. Z kolei uroczyste dożynki miały sakralny charakter, gdyż na przystrojonych wozach przywożono do kościoła piękne wieńce z owsa i żyta, a także wypieczone bochny chleba, które wnoszono do świątyni. Podczas obchodów Matki Boskiej Zielnej (15 VIII) święcono zioła i śpiewano *Z dalekiej my krainy*⁴⁵. Ta pieśń kalwaryjska w wykonaniu Józefa Jaska jest wariantem jej wersji śpiewnikowej i przykładem asymilacji cech skali góralskiej. W swoim przebiegu wykorzystuje ona skalę sześciostopniową, którą Zoła określa jako heksachord „góralski”⁴⁶.

Przykł. 9. *Z dalekiej my krainy* (AMFR KUL 45A80)

$\text{♩} = 68 \text{ t} = 22''$ *poco rubato*

Z da - le - kij my kra - i - ny, nie ma - my tu ro - dzi - ny,

44 J. Bobrowska, *Pieśni ludowe*, s. 19.

45 P. 50 w AMFR KUL, s. 10.

46 A. Zoła, *Melodyka ludowych śpiewów*, s. 91.



RELIGIJNA OBRZĘDOWOŚĆ RODZINNA I ZWIĄZANE Z NIĄ ŚPIEWY

Odnosząc się do wspomnianej wcześniej obrzędowości rodzinnej, kultywowanej w muzycznej tradycji Milówki, na uwagę zasługuje tutejsza bardzo bogata obrzędowość pogrzebowa. W obliczu doświadczenia śmierci bliskiej osoby, zgodnie z tradycją przodków, zatrzymywano zegar, zasłaniano lustra i okna oraz zapalano świece, a także kultywowano prywatne praktyki pobożnościowe. Łukasz Golec, wnuk Józefa Jaska wspomina, że dziadek jako przewodnik pogrzebowy śpiewał najpierw przy zmarłym⁴⁷, który pozostawał w domu przez trzy dni, a wówczas zbierano się przy nim w każdy wieczór na 2–3 godziny na tzw. „czuwania”⁴⁸. Odmawiano specjalne modlitwy i różaniec oraz wykonywano liczne śpiewy⁴⁹, którym przewodniczył Józef Jasek. Warto dodać, że cały repertuar śpiewów ułożony był w logiczną całość, w której obowiązywała konkretna tematyka (koniec świata i sąd ostateczny, przemijanie i marność doczesności, pożegnanie się zmarłego ze światem i pożegnanie się bliskich ze zmarłym), natomiast przewodnik pogrzebowy dobierał zgodnie z nią poszczególne śpiewy⁵⁰. Były to m.in. pięcioczęściowa *Koronka za dusze zmarłych* oraz pieśni: *Po-słuchajcie, grzesznicy o strasliwym sądzie*, *Cokolwiek w świecie jest, wszystko marność*, *Nie tu ojczyzna ani tu nikomu*, *Żegnam cię, mój świecie wesoły* czy *Jezu, w Ogroju mdlejący*. Ta ostatnia pieśń, niezależnie od treści pasyjnej, funkcjonuje jako pieśń pogrzebowa, gdyż łączy obrzędowość pasyjną i obrzędowość pogrzebową (lud świadomie postrzega analogię pomiędzy czuwaniem przy trumnie zmarłego a czuwaniem przy Grobie Bożym, który adoruje podczas Triduum Paschalnego)⁵¹. Pochodzący z Milówki przekaz tej pieśni w wykonaniu Józefa Jaska zawiera lidyzm i difurkację III stopnia oraz ma swobodny przebieg metryczny utrzymany w bardzo wolnym tempie, co z pewnością sprzyja modlitewnej kontemplacji.

47 Wywiad z Łukaszem Golcem.

48 P. 50 w AMFR KUL, s. 3.

49 Piotr Dahlig ten rodzaj prywatnej pobożności w ramach obrzędowości pogrzebowej określa jako oficjum domowe, zob.: P. Dahlig, „Krajobrazy kultury muzycznej”, s. 182.

50 Kinga Strycharz-Bogacz, Antoni Zoła, „Ludowe pieśni religijne w polskich zwyczajach rodzinnych”, w: Aldona Plucińska, *Polskie zwyczaje rodzinne*, Łódź 2014, s. 251–252.

51 Kinga Strycharz-Bogacz, Antoni Zoła, „Ludowa tradycja muzyczno-religijna w Polsce jako czynnik kulturotwórczy”, w: *Potrzeba religii. Dynamika praktyk religijnych i rytualnych*, red. Zdzisław Kupisiński, Lublin 2015, s. 393.

Przykl. 10. *Jezu, w Ogroju mdlejący* (AMFR KUL 45A78)

$\text{♩} = 45 \text{ t} = 41'' \text{ rubato}$

Je - zu, w O-groj-cu mdle-ją - cy, krwa - wy pot wy - le - wa -
ją - cy, o Je - zu. Du - sze w czyść-cu o - mdle-wa - ją,
Twej o - chło - dy wy - glą - da - ją, o Je - zu.

W dniu pogrzebu, w ramach praktyk pobożnościowych funkcjonujących w Milówce, przy wynoszeniu trumny z domu trzykrotnie uderzano nią o próg. Przy wyprowadzaniu ciała zmarłego śpiewano różne pieśni pogrzebowe, m.in. *Będą Pańskie wielmożności, Chrystus Pan jest żywot mój, Jak każdy, który się rodzi, Zmarły człowiecze, z tobą się żegnamy* czy *Już idę do grobu smutnego, ciemnego*, które w Milówce funkcjonują w ciekawych lokalnych wariantach. W przypadku wyprowadzania ciała zmarłych małżonków wykonywano pieśń *O, jak fałeczne wszystko*, a gdy ciało mężczyzny opuszczało dom – pieśń *Serdecznie oczekiwam końca szczęśliwego* na melodię *Witaj, Królowo*. Za zmarłe dzieci śpiewano natomiast *Zdrowaś, Gwiazdo morska* na melodię *Serdeczna Matko*. Podczas procesyjnego przejścia do kościoła Józef Jasek szedł z procesją z domu zmarłego do kościoła, przewodnicząc śpiewowi pieśni oraz różańca. W tym kontekście Łukasz Golec wspomina dziadka: „Pamiętam jedną pieśń pogrzebową *Mój stróżu, aniele*, którą dziadek zawsze śpiewał na pogrzebach. Miał bardzo mocny i donośny głos, i pamiętam, że z daleka było go słyszeć”⁵². Na cmentarzu Józef Jasek intonował pieśń *Witaj, Królowo Nieba* oraz lokalnie znaną wersję pieśni *Zmarły człowiecze, z tobą się żegnamy*⁵³, którą śpiewał z indywidualną manierą wokálną w postaci zdobień melodii, co zresztą charakteryzuje osoby pełniące funkcję przewodnika śpiewów. Ta ornamentyka ściśle wiąże się ze zjawiskiem wariabilności⁵⁴, obejmując tutaj liczne przednutki, ponutki i dwunutowe melizmy. Na zakończenie Józef Jasek jako przewodnik pogrzebowy wygłaszał słowa: „w imieniu świętej pamięci zmarłego, ja, smutkiem pogrążona rodzina, składają wszystkim serdeczne Bóg zapłać, którzy udział wzięli w tym pogrzebie”⁵⁵.

⁵² Wywiad z Łukaszem Golcem.

⁵³ P. 50 w AMFR KUL, s. 11.

⁵⁴ B. Bartkowski, „Problem ludowości”, s. 313.

⁵⁵ P. 50 w AMFR KUL, s. 11.

Przykł. II. *Zmarły człowiecze* (AMFR KUL 45B31)

$\text{♩} = 61 \text{ t} = 46''$ *poco rubato*

Zmar - ły czło - wie - cze, z to - bą się że - gna - my, przyj - mij dar
smut - ny, któ - ry ci skła - da - my, tro - chę na grób twój
po - rzu - co - nej gli - ny, od twych przy - ja - ciół, są - sia - dów, ro - dzi - ny.

PIEŚNI DZIADOWSKIE

Repertuar pieśni dziadowskich jest szczególnie bliski wielu śpiewakom ludowym, a przeważającą jego część stanowią pieśni nabożne, wśród których do naszych czasów przetrwały nawet te najdawniejsze, o średniowiecznym pochodzeniu⁵⁶. Józef Jasek także śpiewał pieśni dziadowskie, zarówno powszechnie znane, jak i oryginalne. Taka jest np. jedyna w całym naszym zbiorze prawie 450 pieśni dziadowskich pieśń o dziadu kałwaryjskim *Byłem dziadem po "ojcu i dziadem zem został*, wykonywana przez Jaska w gwarze, co zresztą wynika z naturalnych więzi folkloru muzycznego z gwarą, tym bardziej, że folklor stanowi odmianę żywej mowy i zarazem jej artystyczną postać⁵⁷. Ze wspomnianych powszechnie znanych pieśni dziadowskich Jasek miał w repertuarze pieśni: *Dawna, święta powieść niesie, We czwartek wieczór pierwszego marca, Gdy Najświętsza Panienka czy Chrzęścianie katolicy, proszę, posłuchajcie*. Odnosząc się do tych dwóch ostatnich, warto odnotować, że podczas badań terenowych badaczy IM KUL w wielu polskich parafiach zarejestrowano siedemdziesiąt pięć przekazów muzycznych pieśni dziadowskiej *Gdy Najświętsza Panienka po świecie chodziła*. W tym zbiorze jest siedem wersji melodycznych, z których dwie wersje są licznie zvariantowane, natomiast pozostałych pięć wersji tej pieśni stanowią pojedyncze przekazy muzyczne. Wśród nich zdecydowanie wyróżnia się wersja, którą wykonuje Józef Jasek. Jest ona bezmetryczna czyli ma swobodny przebieg, w którym śpiewak myśli frazą muzyczną złożoną głównie z ósemek sporadycznie zastępowanych ćwierćnutami. Ma też, odmienną od pozostałych przekazów tej pieśni, trzyczęściową formę abb; jej zwrotki wprawdzie oparte są na dystychu, ale powtórzony drugi wers ma nieco zmieniony przebieg melodyczno-rytmiczny. Natomiast pieśń dziadowska *Chrzęścija-*

⁵⁶ Jadwiga Sobieska, *Polski folklor muzyczny*, red. Piotr Dahlig, Warszawa 2006 oraz *Folklor muzyczny w Polsce. Suplement do podręcznika Jadwigi Sobieskiej – rozwój badań 1980–2005*, red. Piotr Dahlig, Warszawa 2006, s. 69.

⁵⁷ Jerzy Bartmiński, *O języku folkloru*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, s. 39.

nie katolicy, proszę, posłuchajcie z repertuaru Józefa Jaska jest jedną z jedenastu wersji tej pieśni, którą w zbiorach AMFR KUL reprezentuje pięćdziesiąt pięć przekazów z trzynastu regionów Polski⁵⁸. Wersja tej pieśni w wykonaniu śpiewaka z Milówki ma bardzo nietypowy przebieg i wykazuje słyszalną dwufazowość: najpierw melodia jest bezmetryczna, o psalmodycznym charakterze, z reprezentatywną dla Górali Żywieckich lidyzacją, a następnie melodia przebiega w zmiennym metrum i rozwija się płynnym ruchem sekundowym. Wspomniane nawiązanie do stylu psalmodycznego można uznać za przykład przenikania chorału gregoriańskiego do ludowych śpiewów religijnych, czego rezultatem są liczne przykłady muzycznej twórczości ludowej o architektonice typu psalmodycznego⁵⁹.

Przykł. 12. *Chrześcjanie katolicy, proszę, posłuchajcie* (AMFR KUL 45A2)

$\text{♩} = 202 \text{ t} = 30''$

Chrze - ści - ja - nie ka - to - li - cy, pro - szę, po - słu - chaj - cie, co wam o - po -

- wia - dać bę - dę, pil - no po - zór daj - cie, by - ście do - brze zro - zu - mie - li,

a po - ży - tek z te - go mie - li dla du - szy zba - wie - nia, by - ście do - brze

zro - zu - mie - li, a po - ży - tek z te - go mie - li dla du - szy zba - wie - nia.

ZJAWISKO KONTRAFAKTURY

W repertuarze Józefa Jaska, obok oryginalnych i funkcjonujących lokalnie śpiewów, znalazły się również kontrafaktury, czyli pieśni wykorzystujące do swojego tekstu melodię innych pieśni. Należy zauważyć, że już dziewiętnastowieczne Kolbergowskie badania nad ówczesnym folklorem świeckim i religijnym dowodzą, że ludowe śpiewy cechuje ścisły związek pomiędzy melodią i tekstem. Można jednak wskazać przykłady pieśni, które cieszą się szczególnym upodobaniem ludu bądź posiadają

58 Kinga Strycharz-Bogacz, „Ludowa recepcja ewangelicznej przypowieści o Dobrym Pasterzu w przekazach pieśni z żywej tradycji «Chrześcjanie katolicy proszę posłuchajcie»”, *Roczniki Humanistyczne. Muzykologia* 67 (2019) nr 12, s. 143.

59 Bolesław Bartkowski, „Związki chorału gregoriańskiego z ludową muzyką i pieśnią religijną w Polsce”, w: *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian*, red. Anna Czekanowska, Kraków 1995, s. 127–128.

wyjątkowe, niejednokrotnie symboliczne znaczenie – stąd wynika różnorodność ich wykorzystania. To zjawisko występujące na gruncie polskiej muzyki ludowej odnotowuje także Jan Stęszewski, pisząc o melodiach wykazujących dość luźne powiązania z tekstem, stąd funkcjonujących z różnymi tekstami o identycznym urytmizowaniu melodii i układzie wersyfikacyjnym tekstu⁶⁰. Wspomniane kontrafaktury w repertuarze wykonywanym przez Józefa Jaska zarówno występują w ramach konkretnych gatunków pieśni, jak i spotykamy kontrafaktury międzygatunkowe. Zapożyczenia w ramach jednego gatunku dotyczą pieśni bożonarodzeniowych oraz pogrzebowych. I tak, pastorałkę *Mości gospodarzu* Józef Jasek śpiewa na melodię znanej w Milówce wersji kolędy *A wczoraj z wieczora*, podczas gdy wszystkie inne nagrane przez nas w różnych regionach Polski przekazy pastorałki *Mości gospodarzu* wykonuje się na melodię kolędy *Hej, w Dzień Narodzenia*. Z kolei pastorałka *Pasły się owce pod borem* funkcjonuje z melodią kolędy *A wczoraj z wieczora*, a pastorałka *Zagrzmiała, runęła w Betlejem ziemia* – z melodią kolędy *Lulajże Jezuniu*. Natomiast pieśń pogrzebowa *Boże, Ojczy niebieski* wykonywana jest na melodię pieśni pogrzebowej *Witaj, Królowo Nieba*, a *Przez czyścicowe upalenia* – na melodię *Jezu, w Ogrojcu mdlejący*. Wspomniane kontrafaktury międzygatunkowe reprezentują m.in.: pieśń pogrzebowa *Cokolwiek w świecie* śpiewana na melodię pieśni wielkopostnej *O Najświętsza Twarzy mego Pana*, pieśń do świętej Katarzyny *Cześć oddawajmy św. Katarzynie* – na melodię pieśni przygodnej *Boże, coś Polskę*, czy pieśń wielkopostna do Matki Bożej Bolesnej *Witaj, Matko uwielbiona* – na melodię pieśni maryjnej do Matki Bożej Gietrzwałdzkiej *Już to po zachodzie słońca*, a także hymn na dobrą noc i śmierć szczęśliwą *Do was wzdycham, serce moje* – na melodię pieśni wielkopostnej *Witaj, cierniowa korono*.

ŹRÓDŁOWE ZAPISY ŚPIEWÓW ORAZ UWARUNKOWANIA WYKONAWCZE

Józef Jasek wykonywał nagrywane śpiewy, korzystając z rodzinnej kantyczki oraz luźnych kartek kupionych na odpustach lub podczas pielgrzymek, a ostatecznie zlepiionych w książkę. Pochodziły one z II poł. XIX w., kiedy to wydano je drukiem i nakładem różnych drukarni: we Frydku, Cieszynie, Żywcu, Wadowicach, Częstochowie, Mikołowie, Tarnowie i Krakowie⁶¹. Śpiewając, wystukiwał rytm nogą. Mówił: „na starość już nie uczę się nowych pieśni, wystarczy mi to, co mnie matka nauczyła”⁶². Cechą jego wykonawstwa był mocno postawiony i donośny głos poruszający się w wysokim rejestrze, a towarzyszyła temu ściśnięta krtani i napięcie strun głosowych, co zresztą jest typowe dla śpiewaków z rejonów górskich⁶³. Józef Jasek

60 Jan Stęszewski, „Folklor muzyczny”, w: *Muzyka Polska. Informator*, red. Stefan Śledziński, Kraków 1967, s. 15.

61 P. 50 w AMFR KUL, s. 22.

62 Ibid., s. 21.

63 Zbigniew Jerzy Przerembski, „Regionalna zmienność wysokości śpiewu ludowego w Polsce”, *Muzyka* 30 (1993) nr 3–4, s. 36.

uważał, że dzięki dobrej melodii pieśń jest ładna i tylko takich pieśni się uczył. Jego córka, Irena Golec, przejęła funkcję przewodnika śpiewów od ojca i często śpiewała na pogrzebach czy dożynkach, a także występowała przez całe życie razem ze swoim mężem w parafialnym chórze w Milówce. Natomiast podczas przeprowadzonych przez nas zbiorowych nagrań religijnych śpiewów ludowych w Milówce, którym przewodziła, Irena Golec narzucała tempo swoim rytmicznym dyrygowaniem i podawała dźwięk na początku każdej pieśni. Mówiła: „czuję, że w grupie śpiewających musi ktoś przewodniczyć, podawać rytm, żeby było równo”⁶⁴. Łukasz Golec przyznał w wywiadzie:

[...] mama zna wiele starych kolęd i pastorałek, które dziadek śpiewał ze starej rodzinnej ponad 150-letniej kantyczki, posiadamy ją do dziś w domu z zapiskami dziadka, a są to m.in. *Pomalutku Józefie, Wszystek świat dzisiaj wesoły czy Dziś do Betlejem jadam Królowie*. Z pieśni pogrzebowych mama śpiewa: *Ach, mój Jezu, jak kłęczysz w Ogrojcu, Jezu w Ogrojcu mdlejący, Gdzie duszy ojczyzna pokój i raj*⁶⁵.

Z pewnością dzięki międzypokoleniowemu przekazowi ten bogaty repertuar zachował swoją autentyczność jako należący do najstarszej warstwy muzycznego folkloru religijnego⁶⁶, a jego niektóre przykłady nadal funkcjonują w ustnym obiegu mimo postępujących przemian repertuarowych i wypierania dawnych pieśni przez nowe. W kontekście wspomnianego międzypokoleniowego przekazu gwarantującego trwałość ustnej tradycji śpiewów, kultywowanej przez rodziców Józefa Jaska, niego samego oraz jego córkę Irenę Golec, warto dodać, że 2 VI 2019 r. na Placu Piłsudskiego w Warszawie bracia Łukasz i Paweł Golcowie zagrali koncert telewizyjny z okazji czterdziestej rocznicy pobytu św. Jana Pawła II w Polsce. Na tę okoliczność zaaranżowali m.in. pieśń kalwaryjską *Śpiywo ci słowicek*, której nauczyła ich mama Irena. Wykonali ją z dziećmi z Fundacji Braci Golec, czyli najmłodszym pokoleniem kontynuatorów muzycznej religijnej tradycji Milówki.

ZAKOŃCZENIE

Znamienne jest, iż dawne ludowe śpiewy religijne nic nie straciły na swojej wartości i mimo niesprzyjających często uwarunkowań społeczno-kulturowych potrafiły przetrwać do czasów współczesnych. Tym bardziej należy docenić działalność depozytariuszy lokalnej tradycji muzycznej, do których należy Józef Jasek z Milówki. Kultywowane przez niego śpiewy religijne często mają oryginalne wersje melodyczne oraz stanowią ciekawe warianty muzyczne i tekstowe śpiewnikowych zapisów pieśni. W tym zakresie

64 P. 50 w AMFR KUL, s. 19.

65 Wywiad z Łukaszem Golcem.

66 Antoni Zoła, „Problem autentyczności żywej tradycji polskich śpiewów religijnych”, w: *Współczesna polska religijna kultura muzyczna jako przedmiot badań muzykologii*, red. Bolesław Bartkowski, Stanisław Dąbek, Antoni Zoła, Lublin 1992, s. 87–88.

odnotowujemy różne rodzaje przekształceń repertuaru, w tym wariabilność melodyczną, tonalną, metryczną, formalną oraz melodyczno-rytmiczno-agogiczną. Należy podkreślić, że funkcjonujące w Milówce ludowe śpiewy religijne mają charakterystyczny lokalny koloryt, czyli cechy skali góralskiej typowej dla Górali Żywieckich, która wykazuje wyjątkową oryginalność w zakresie tonalności. Cechuje je również bogate zdobnictwo wokalne oraz swobodne myślenie frazą muzyczną, co potwierdza indywidualny styl wykonawczy Józefa Jaska. Ów repertuar stanowi niewątpliwie swoiste połączenie rdzennej lokalnej tradycji śpiewów z możliwymi wpływami melodii z innych regionów, zasłyszczanymi podczas licznych pielgrzymek tego depozytariusza, a całość przebiegu melodyczno-rytmicznego jest niejako „przefiltrowana” przez subiektywną wrażliwość muzyczną wykonawcy. Dzięki temu, że śpiewy te funkcjonują w przekazie międzypokoleniowym, zachowały się do dzisiaj jako żywe świadectwo religijnej tradycji muzycznej Milówki i trzeba mieć nadzieję, że potomkowie Józefa Jaska uznają za zaszczyt i swój obowiązek bycie depozytariuszami lokalnej tradycji muzycznej.

BIBLIOGRAFIA

- Bartkowski, Bolesław. *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*. Kraków: PWM, 1987.
- Bartkowski, Bolesław. „Problem ludowości i wariabilności polskich pieśni religijnych żyjących w tradycji ustnej”. *Seminare. Poszukiwania naukowo-pastoralne* 2 (1977): 301–318.
- Bartkowski, Bolesław. „Z badań terenowych nad pieśniami religijnymi”. *Zeszyty Naukowe KUL* 18, nr 1 (1975): 55–60.
- Bartkowski, Bolesław. „Zbiór polskich śpiewów religijnych zachowanych w żywej tradycji”. W: *Polskie śpiewy religijne społeczności katolickich. Studia i materiały*. T. 1, red. Bolesław Bartkowski, 17–28. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1990.
- Bartkowski, Bolesław. „Związki chorału gregoriańskiego z ludową muzyką i pieśnią religijną w Polsce”. W: *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian*, red. Anna Czekanowska, 115–130. Kraków: Musica Iagellonica, 1995.
- Bartmiński, Jerzy. *O języku folkloru*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1973.
- Bielawski, Ludwik. „System metryczny polskich melodii ludowych”. *Muzyka* 4, nr 4 (1959): 123–146.
- Bobrowska, Jadwiga. *Pieśni ludowe regionu żywieckiego*. Kraków: PWM, 1981.
- Bystron, Jan Stanisław. *Ugrupowania etniczne ludu polskiego*. Kraków: Nakładem Księgarni Geograficznej „Orbis”, 1925.
- Chybiński, Adolf. *O polskiej muzyce ludowej: wybór prac etnograficznych*, red. Ludwik Bielawski. Kraków: PWM, 1961.
- Czekanowska, Anna. *Ludowe melodie wąskiego zakresu w krajach słowiańskich*. Kraków: PWM, 1972.
- Dadak-Kozicka, J. Katarzyna. *Folklor sztuką życia. U źródeł antropologii muzyki*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1996.
- Dahlig, Piotr. „Krajobrazy kultury muzycznej a dziedzictwo wiary. Przyczynek śpiewu”. W: *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej: zachowanie dziedzictwa – inspiracje – przeobrażenia*,

- red. Tomasz Rokosz, Kinga Strycharz-Bogacz, Beata Bodzioch, 179–183. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2019.
- Folklor muzyczny w Polsce. Suplement do podręcznika Jadwigi Sobieskiej – rozwój badań 1980–2005*, red. Piotr Dahlig. Warszawa: Centrum Edukacji Artystycznej, 2006.
- Kolberg, Oskar. *Dzieła wszystkie*. T. 44, *Góry i Podgórze*, cz. 1, red. Elżbieta Miller. Kraków–Warszawa: PWM–Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1968.
- Kolberg, Oskar. *Pieśni ludu polskiego*. T. 1, red. Jerzy Burszta, Medard Tarko. Kraków: PWM, 1974.
- Ogrodowska, Barbara. *Zwyczaje, obrzędy i tradycje w Polsce*. Warszawa: Wydawnictwo Księży Werbistów „Verbinum”, 2001.
- Przerembski, Zbigniew Jerzy. „Do interpretacji skali góralskiej”. *Muzyka* 32, nr 2 (1987): 39–54.
- Przerembski, Zbigniew Jerzy. „Regionalna zmienność wysokości śpiewu ludowego w Polsce”. *Muzyka* 38, nr 3–4 (1993): 35–48.
- Sobiescy, Marian i Jadwiga. „Instrukcja dla zbieraczy folkloru muzycznego”. W: Marian i Jadwiga Sobiescy, *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, red. Ludwik Bielawski, 445–476. Kraków: PWM, 1973.
- Sobieska, Jadwiga. „Folklor muzyczny w praktyce i nauce”. W: *Polska współczesna kultura muzyczna 1944–1964*, red. Elżbieta Dziębowska, 156–193. Kraków: PWM, 1968.
- Sobieska, Jadwiga. *Polski folklor muzyczny*, red. Piotr Dahlig. Warszawa: Centrum Edukacji Artystycznej, 2006.
- Stęszewski, Jan. „Folklor muzyczny”. W: *Muzyka polska. Informator*, red. Stefan Śledziński, 9–30. Kraków: PWM, 1967.
- Strycharz-Bogacz, Kinga. „Ludowa recepcja ewangelicznej przypowieści o Dobrym Pasterzu w przekazach pieśni z żywej tradycji «Chrześcijanin katolicy proszę posłuchajcie»”. *Roczniki Humanistyczne. Muzykologia* 67, nr 12 (2019): 141–154.
- Strycharz-Bogacz, Kinga. „The Research Activities of the Department of Ethnomusicology and Hymnology of the John Paul II Catholic University of Lublin (KUL) and its Music Archive Collections”. *Roczniki Teologiczne. Muzykologia* 62, nr 13 (2015): 25–45.
- Strycharz-Bogacz, Kinga, Antoni Zoła. „Ludowa tradycja muzyczno-religijna w Polsce jako czynnik kulturotwórczy”. W: *Potrzeba religii. Dynamika praktyk religijnych i rytualnych*, red. Zdzisław Kupisiński, 387–405. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2015.
- Strycharz-Bogacz, Kinga, Antoni Zoła. „Ludowe pieśni religijne w polskich zwyczajach rodzinnych”. W: Aldona Plucińska, *Polskie zwyczaje rodzinne*, 248–257. Łódź: Wydawnictwo Księży Młyn, 2014.
- Wiewiórka, Karol. *Ludowa recepcja pieśni „Witaj cierniowa korono”*. Praca licencjacka Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, 2016.
- Zoła, Antoni. „Ludowa recepcja śpiewów Wielkiego Tygodnia”. W: *W kręgu wielkopostnej pobożności i bractw religijnych*, red. Janusz Bień, 156–161. Lublin: Wydawnictwo Werset, 2007.
- Zoła, Antoni. *Melodyka ludowych śpiewów religijnych w Polsce*. Lublin: Wydawnictwo Polihymnia, 2003.
- Zoła, Antoni. „Problem autentyczności żywej tradycji polskich śpiewów religijnych”. W: *Współczesna polska religijna kultura muzyczna jako przedmiot badań muzykologii*, red. Bolesław Bartkowski, Stanisław Dąbek, Antoni Zoła, 85–89. Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL, 1992.
- Zoła, Antoni. *Problem tonalności w polskich śpiewach religijnych z żywej tradycji*. Dysertacja doktorska, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, 1992.

JÓZEF JASEK OF MILÓWKA AS AN OUTSTANDING SINGER AND A DEPOSITARY
OF THE LOCAL RELIGIOUS-MUSICAL TRADITION

This article concerns the life and activity of Józef Jasek of Milówka (1910–82), an eminent personality in the traditional culture of the Żywiec region. Born into a family with musical traditions, he learned to sing from his father, a folk singer, and his mother, who knew many religious songs from a rosary group. Józef had six highly musical children (including his daughter Irena, mother of contemporary popular Polish musicians Paweł and Łukasz Golec). Jasek was a funeral singer as well as he led singing during pilgrimages to sanctuaries, including Kalwaria Zebrzydowska, where he was performing Calvarian songs. As depositary of the local religious-musical tradition, he developed his own individual performance style. During field studies carried out in Milówka in 1973 by staff and students of the Institute of Musicology of the John Paul II Catholic University of Lublin (KUL), as many as 92 pieces sung by Jasek were recorded. Deposited in the Archive of Music Religious Folklore of KUL (AMFR KUL), attached to the KUL's Department of Ethnomusicology and Hymnology, they constitute an extremely valuable audio document of intangible cultural heritage, as well as interesting material for ethnomusicological studies. The repertoire performed by Józef Jasek comprises numerous vocal religious genres belonging to the living tradition: songs for Advent, Christmas carols and pastoral Christmas songs, songs for Lent, Passiontide and Easter, Marian songs, songs for use in everyday life, songs to the saints, repertoire for funerals, Calvarian songs, wandering beggars songs, and songs to Divine Providence. All of them had their place in the rich local annual and family ritual cycles as described by Jasek himself.

Translated by Kinga-Strycharz-Bogacz

Słowa kluczowe / keywords: Milówka, żywa tradycja śpiewów religijnych / living tradition of religious singing, obrzędowość doroczna i rodzinna / annual and family ritual cycles, tradycja muzyczna Górali Żywieckich / musical tradition of the Żywiec highlanders, indywidualny styl wykonawczy / individual performance style

Dr Kinga Strycharz-Bogacz, etnomuzykolog, adiunkt w Instytucie Nauk o Sztuce KUL. Jej zainteresowania badawcze obejmują żywą tradycję śpiewów religijnych w Polsce. Prowadzi badania opierające się na zbiorze empirycznych nagrań fonicznych kompletowanych w Archiwum Muzycznego Folkloru Religijnego KUL oraz źródłach historycznych, co jest ważne dla wielopłaszczyznowych studiów nad polską pieśnią religijną w aspekcie wspólnych powiązań etnomuzykologii i hymnologii. Bada też wybrane gatunki ludowych śpiewów religijnych, właściwości regionalne ludowego śpiewu religijnego, uwarunkowania kulturowe i społeczne, które go ukształtowały oraz ludową tradycję muzyczno-religijną. Jest członkiem Polskiego Seminarium Etnomuzykologicznego, Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego oraz Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych.
kingabogacz@wp.pl