

KINGA STRYCHARZ-BOGACZ

ŚPIEWY WIELKANOCNE W LITURGII
I LUDOWEJ TRADYCJI MUZYCZNEJ NA PODKARPACIU
ANALIZA I CHARAKTERYSTYKA

EASTER SINGING IN THE LITURGY AND IN FOLK MUSIC TRADITION
OF PODKARPACIE: ANALYSIS AND CHARACTERIZATION

Abstract. The aim of this article is to present the Easter singing in the liturgy and in folk music tradition of Podkarpacie as well as their analysis and characterization. The collected repertoire includes both melodies referring to the Gregorian chant patterns and created in the major-minor mode. Studies show that Easter songs are mainly performed within the liturgical rites of the Mass of Resurrection as well as during the liturgies celebrated throughout the whole Easter time. Still, in Podkarpacie this repertoire entering into folk circulation combines liturgical aspect with folk reception. The result of these relationships is the phenomenon of variability with which one can meet in this species of singing.

The analysis proves that the transformations that occur due to folk performance relate primarily to melodies and metrorhythmics of Easter singing as well as to their form and text layer. Prevalence of the non-metric melodies as a result of folk thinking with a music phrase should be noted. One can also meet genetically folk songs. In the studied Easter repertoire functioning in the oral tradition of Podkarpacie there are clear regional conditions that determine the specific, locally different face of these singing.

Key words: Easter songs; liturgy of Easter time; living tradition of Easter singing; variability; genetically folk songs; performing conditions.

TRADYCJA ŚPIEWÓW WIELKANOCNYCH
W ASPEKCIE LITURGICZNYM

Polskie pieśni wielkanocne, obok pieśni wielkopostnych, należą do najstarszych przykładów polskiej liryki religijnej. W okresie średniowiecza gatunek

Dr KINGA STRYCHARZ-BOGACZ – Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Instytut Muzykologii, Katedra Etnomuzykologii i Hymnologii; adres do korespondencji – e-mail: kingabogacz@wp.pl

KINGA STRYCHARZ-BOGACZ, PhD – The John Paul II Catholic University of Lublin, Institute of Musicology, Department of Ethnomusicology and Hymnology; e-mail: kingabogacz@wp.pl

ten jako pierwszy został dopuszczony przez władze kościelne do wykonywania w języku narodowym, przełamując tym samym hegemonię łaciny. Niewątpliwie wynikało to z wyjątkowego znaczenia Świąt Zmartwychwstania Pańskiego, będących wypełnieniem tajemnicy paschalnej jako głównej prawdy wiary.

Początki obchodów tych Świąt sięgają czasów wczesnochrześcijańskich, kiedy ówczesnie żyjący wyznawcy wiary w Chrystusa celebrowali je razem z żydowską Paschą. Podczas Soboru Nicejskiego ustalono, że Święta Wielkanocne obchodzone będą w pierwszą niedzielę po wiosennej pełni księżyca. Podniosły nastrój tej uroczystości religijnej podkreślały śpiewy wielkanocne, wyrażające radość z faktu zmartwychwstania Jezusa. Ich geneza wiąże się z aklamacją *alleluja* (z hebr. 'chwalcie Pana'), która stała się powszechna w liturgii kościelnej pierwszych wieków¹. *Alleluja* oraz *amen* pełniły funkcję aklamacji zamykających psalmy i hymny śpiewane podczas uroczystości kościelnych. Śpiew *Alleluja* wyrażał radosne uniesienie duszy człowieka. Wykonywany był również poza kościołem przez marynarzy, rybaków czy rolników – stąd jego melodie można uznać za śpiewy ludowe. Z czasem wezwanie *alleluja* połączono z werselem psalmu, tworząc *responsorium*. Średniowieczne wersety allelujatyczne, pochodzące z VI wieku, stanowią najstarszy repertuar. W wyniku ich dalszego rozwoju powstały w VII wieku tzw. śpiewy pogregoriańskie, które zainicjował w 608 r. formularz mszalny na Poświęcenie Kościoła. Do IX wieku notowano je na końcu kancjonałów jako grupę zamkniętą. Od XI wieku poza wykorzystywaniem tekstów psalmów zapożyczano je również z Nowego Testamentu lub tworzone teksty własne. Począwszy od VII wieku, bujny rozkwit werseletów allelujatycznych trwa do czasów obecnych².

Powszechność stosowania *alleluja* w szeregu innych form liturgicznych zagwarantowało tej aklamacji stałe miejsce na gruncie śpiewów wielkanocnych, z którymi jest wręcz utożsamiana. Warto zauważyć, że poprzez śpiew *alleluja* przebrzmiewa naczelny motyw Mszy rezurekcyjnej, rozwijany następnie przez słowa sekwencji wielkanocnej. Została ona wprowadzona do Mszy św. dopiero w średniowieczu, niemniej spełniała swoje właściwe zadanie, tj. dalsze snucie myśli zawartej w *alleluja*. Jest to swoisty dialog między Kościołem a Marią Magdaleną, będący załącznikiem późniejszych misterii wielkanocnych³.

¹ Mieczysław KOROLKO, *Geneza i rozwój średniowiecznych pieśni wielkanocnych w Polsce*, w: *Polskie pieśni wielkanocne. Średniowiecze i wiek XVI*, t. 1, red. Juliusz Nowak-Dłużewski, Warszawa: PAX 2001, s. 9.

² Jerzy PIKULIK, *Wiersze allelujatyczne cyklu wielkanocnego w średniowiecznej Polsce*, w: *Muzyka religijna w Polsce. Materiały i studia*, t. III, red. Jerzy Pikulik, Warszawa: ATK 1979, s. 184-186.

³ Pius PARSCH, *Rok liturgiczny*, t. 2, przeł. Zofia Dąbrowska, Poznań: Pallottinum 1956, s. 271.

U podstaw powstania polskich pieśni wielkanocnych leży dramat liturgiczny. Ma on swoje źródło w liturgii, w której przeciwstawianie śpiewu chóru i kapłana stworzyło początki gry dramatycznej. Dramaty wykonywano dla uświetnienia uroczystości religijnych w miejscach sakralnych. Początkowo brali w nich udział klerycy, a z czasem włączył się w nie lud ze śpiewami w języku narodowym⁴. Założeniem dramatu liturgicznego było plastyczne zobrazowanie wiernym podstawowych prawd wiary oraz wytłumaczenie za pomocą słowa i gestu symboliki tekstów religijnych⁵. Pierwszym dramatem liturgicznym, którego tekst się zachował, jest dialog z aniołami przy Grobie, znany jako *Visitatio sepulcri*. Został on zapisany w *Troparium sangallianum* z IX wieku, należącym do szwajcarskiego opactwa w Sankt Gallen. Stanowił on ostatnią część tryptyku wielkanocnego, który obejmował jeszcze dwa obrzędy: zstąpienie do piekieł (*descensio ad inferos*) oraz podniesienie krzyża (*elevatio crucis*). Cykl wielkanocny czasami odbywał się przed jutrznią rezurekcyjną. Przed rozpoczęciem uroczystej Rezurekcji gromadzono się przed Grobem Pańskim, skąd procesjonalnie wnoszono krzyż, złożony tam poprzedniego dnia. Obrzędowi towarzyszył śpiew dziękczynnych hymnów paschalnych *Cum Rex gloriae*⁶ (*Gdy Król chwały*), *Te Deum laudamus* (*Ciebie Boga wysławiamy*) i dźwięk dzwonów. Z czasem dodano śpiew psalmów i odmawianie modlitw, a po wspomnianych pieśniach wykonywano także *Wstał z martwych Król nasz Syn Boży*, sekwencję wielkanocną *Victimae paschali laudes* (*Niech w święto radosne paschalnej ofiary*) naprzemiennie z pieśnią *Chrystus zmartwychwstał jest* oraz *Salve festa dies* (*Witaj dniu święty*) i *Przez Twe święte zmartwychwstanie*. Ustalony porządek obrzędów rezurekcyjnych w Polsce podał *Rytuał piotrkowski* (1631 r.)⁷. Podniesienie krzyża z Grobu Pańskiego i towarzyszące mu obrzędy można uważać za prototyp procesji poprzedzającej celebrację Mszy Zmartwychwstania Pańskiego.

W Polsce do końca XV wieku praktykowano również Nawiedzenie Grobu, a obrzędowi temu towarzyszyły modlitwy i śpiewy, z których ostatnia antyfona *Zmartwychwstał Pan z grobu* została włączona do ceremonii podniesienia krzyża. Mimo zaniku obrzędu Nawiedzenia Grobu przetrwała jego

⁴ Bogusław SCHAEFFER, *Dzieje muzyki*, Warszawa: WSiP 1983, s. 54.

⁵ Jan OKOŃ, *Dramat liturgiczny*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 4, Lublin: TN KUL 1983 kol. 183.

⁶ Antyfonę *Cum Rex Gloriae*, będącą triumfalnym kantykiem towarzyszącym obrzędowi Podniesienia krzyża, wykonywano również w Niedzielę Palmową, podczas wielkopiątkowej adoracji krzyża oraz w Niedzielę Zmartwychwstania przy Nawiedzeniu Grobu i podczas procesji przed celebracją Mszy św. Por. Franciszek MAŁACZYŃSKI, *Misterium Paschalne w Polsce. Polskie zwyczaje liturgiczne w Święte Triduum ukrzyżowania, pogrzebu i zmartwychwstania Jezusa*, Kraków: Tyniec – Wydawnictwo Benedyktynów 2006, s. 63.

⁷ Józef MICHALAK, *Zarys liturgiki*, Płock: Instytut Wyższej Kultury Religijnej 1939, s. 216-218.

tradycja w formie dramatu *Historia o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim*⁸. Sam obrzęd odegrał istotną rolę we wzrastaniu pobożności ludu, gdyż wierni, pomimo łacińskiego przekazu tekstu, głęboko przeżywali go poprzez jego wizualizację. Pomocna była również znajomość odnośnych wydarzeń ewangelicznych, które były treścią wygłaszanych kazań. Natomiast od XVI wieku dawne Podniesienie z Grobu określano jako Nawiedzenie Grobu bądź Rezurekcja, a nazwa ta przetrwała do czasów współczesnych⁹.

Z obchodami Świąt Wielkanocnych i całego okresu wielkanocnego ściśle wiązały się praktykowane już od X wieku procesje, nadając tym uroczystościom wyjątkowy charakter. Popularyzatorem najbardziej podniosłej i rozbudowanej procesji rezurekcyjnej był zakon bożogrobców, który od 1114 r. miał swoją siedzibę na ziemi krakowskiej, w Miechowie. Natomiast Bożogrobcy z Przeworska krzewili kult Męki Pańskiej razem z tamtejszym Bractwem Grobu Chrystusowego. W każdą niedzielę od Wielkanocy do końca roku kościelnego uczestniczyli we Mszy św. wotywniej o Zmartwychwstaniu Pańskim, co miesiąc procesyjnie udawali się do Grobu Pańskiego oraz odmawiali w kościele bądź w domu *Godzinki o Grobie Pańskim*. Natomiast w wielkopostne niedziele po południu odprawiali 40-godzinne nabożeństwo. Odmawiali również *triennę* (rozważania o trzech dniach, gdy Chrystus leżał złożony w grobie) i *Koronkę o Grobie Chrystusa* (rozważania następujących pięciu tajemnic: Zdjęcie z krzyża, Namaszczenie Przenajświętszego Ciała Pana Jezusa, Straż przy Grobie, Zstąpienie do piekieł, Zmartwychwstanie)¹⁰.

Posiadamy udokumentowaną informację, że na ziemiach polskich procesja wielkanocna odbywała się w katedrze płockiej już w XII wieku, a jej uczestnikami i zarazem wykonawcami śpiewów byli kler, kantor i schola¹¹.

⁸ Jest to najbardziej dramatyczna forma późnego średniowiecza, zawierająca wiele pieśni i tropów rezurekcyjnych, tj. *Przez Twe święte Zmartwychwstanie, Wesoły nam dzień nastał*, rozbudowaną wersję *Chrystus zmartwychwstał jest* oraz *Dnia tego świętego wielkanocnego*. Por. M. KOROLKO, *Geneza i rozwój średniowiecznych pieśni*, s. 21. Warto dodać, że Schola Węgałty, specjalizująca się w praktykowaniu chorału gregoriańskiego w zestawieniu z żywą tradycją śpiewów religijnych, w ramach swojej artystycznej działalności podejmuje współczesne próby kultywowania średniowiecznych tradycji pasyjnych i paschalnych. Czyni to poprzez odtwarzanie ówczesnych widowisk tj. dramatów liturgicznych, a są to *Ludus Passionis*, czyli *Gra o Męce Pańskiej*, oraz *Ludus Paschalis*, czyli *Gra o Zmartwychwstaniu Pańskim*.

⁹ F. MAŁACZYŃSKI, *Misterium Paschalne w Polsce*, s. 60-70.

¹⁰ Zbigniew ROLSKI, *Kult Grobu Chrystusowego w dawnym kościele bożogrobców obecnie parafialnym w Przeworsku*, mps pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem ks. dra hab. Jerzego Józefa Kopcia na WT KUL, Lublin 1988, s. 23-25.

¹¹ Tadeusz MACIEJEWSKI, *Wstęp*, w: *Polskie pieśni wielkanocne. Średniowiecze i wiek XVI*, red. Juliusz Nowak-Dłużewski, t. 2: *Opracowanie muzyczne. Podobizny fototypiczne tekstów średniowiecznych i warianty językowe*, Warszawa: PAX 2001, s. 13.

Wprawdzie procesji towarzyszyły pierwotnie łacińskie śpiewy¹², ale z czasem okazało się, że tematyka wielkanocna jest wspaniałą inspiracją i fundamentem do tworzenia pieśni w języku narodowym. Najstarsze polskie pieśni wielkanocne wywodzą się z *tropów*, tj. tekstów stanowiących rozwinięcie lub poszerzenie utworów liturgicznych w języku łacińskim. Pojawiły się one w XIV wieku i są związane z wielkanocnym misterium zmartwychwstania. Najstarszą udokumentowaną pieśnią wielkanocną jest *Chrystus zmartwychwstał jest*¹³, znana też w innych językach. Pochodzi ona z rękopisu plockiego z 1365 r.¹⁴ i mimo że pojawiła się ponad 600 lat temu, zachowała żywotność po czasy współczesne. Jej geneza wiąże się z Bawarią, gdzie powstała w XII wieku; znana też była Niemcom i Czechom. W innym plockim kodeksie liturgicznym zapisane są incipity dwóch kolejnych pieśni wielkanocnych: *Przez Twoje święte zmartwychwstanie*¹⁵ oraz *Dla nas wstał z martwych Syn Boży*, która zresztą stała się integralną częścią *Bogurodzicy*, tworząc jej zwrotki 3-6. Ponadto znajdują się tam m.in. tłumaczenia łacińskiej sekwencji *Victimae paschali laudes* czy łacińskiego tropu *Triumphat Dei Filius*. Ten rodzaj śpiewów cieszył się wyjątkowym upodobaniem i nawet gdy w XVI wieku, wskutek reformy liturgii dokonanej przez Sobór Trydencki w 1568 i 1570 r., tropy łacińskie miały zostać usunięte z liturgii rzymskiej, nie przeszkodziło to w dalszym rozwoju pieśni wielkanocnych. Z końcem XVI wieku na ziemiach polskich został oficjalnie utrzymany wielkanocny trop, tj. pieśń *Chrystus zmartwychwstał jest*, wykonywany przez lud naprzemiennie z łacińską sekwencją *Victimae paschali laudes*¹⁶.

Modlitewniki, które bujnie rozkwiwały w XVI wieku, propagując pobożnościowy nurt pasyjny, wspierały również pobożnościowy nurt wielkanocny. I tak np. unikatowa publikacja z 1533 r., złożona z trzech modlitewników, z których pierwszy to *Pozdrowienie wsitkich członków Pana Jezusowych*, zawiera *modlitwy o chwalebnym zmartwychwstaniu Pańskim*. Natomiast

¹² Gabriela JANULEK, *Śpiewy procesji wielkanocnej przed sumą zachowane w Graduałach Piotrkowskich*, mps pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem ks. doc. dra hab. Ireneusza Pawlaka w KCG IM KUL, Lublin 1993; Agnieszka SZUMIŁO, *Śpiewy procesji rezurekcyjnej w polskich księgach muzyczno liturgicznych od Tridentinum do Vaticanum II*, mps pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem ks. prof. dra hab. Ireneusza Pawlaka w KCG IM KUL, Lublin 2002.

¹³ Teresa KABOT, *Dzieje pieśni wielkanocnej „Chrystus zmartwychwstał jest”*, mps pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem ks. prof. dra hab. Karola Mrowca w IM KUL, Lublin 1983.

¹⁴ Hieronim FEICHT, *Średniowiecze*, w: *Muzyka Polska*, Informator pod red. Stefana Śledzińskiego, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1967, s. 36.

¹⁵ Jan ŁOŚ, *Przegląd językowych zabytków staropolskich do r. 1543*, Kraków: Nakładem Akademii Umiejętności 1915, s. 381-385.

¹⁶ M. KOROLKO, *Geneza i rozwój średniowiecznych pieśni*, s. 10-11.

w szeroko rozpowszechnionym modlitewniku Marcina Laterny¹⁷ znajdują się modlitwy o Zmartwychwstaniu, Proza albo Pieśń wielkanocna o zmartwychwstaniu *Wielkanocnej cześć ofierze*, śpiewana podczas Mszy św., a także Hymn albo pieśń wielkanocna kościelna na niedzielną jutrznię *Zorza prześliczna*.

W epoce średniowiecza powstawały różne wielkanocne formy liturgiczne. Obok wspomnianych wcześniej aklamacji i wersetów należy wymienić antyfony, z których najpopularniejsza *Cum rex gloriae Christus* wykonywana była podczas nocnej procesji *elevatio crucis*, a potem również towarzyszyła wszystkim procesjom okresu wielkanocnego. Przypuszczalnie przybyła na ziemię polskie wraz z pontyfikatem na początku XI wieku.

Pod koniec XIV wieku powstała kolejna pieśń wielkanocna – *Wesoły nam dzień nastał*. Niektórzy błędnie kojarzą ją z inną pieśnią wielkanocną o podobnym tytule *Wesoły nam dzień dziś nastał*¹⁸, lecz ta druga jest kompozycją z zupełnie innej epoki – ma znacznie nowszą tradycję, gdyż pochodzi z XIX wieku. Natomiast z pierwszej połowy XV wieku wywodzi się pieśń *Z śmierci wstał ninie Chrystus Pan*, która opiera się na łacińskim utworze *Surrexit Christus Hodie*¹⁹. Z kolei Zygmunt Gloger w *Encyklopedii staropolskiej* podaje XVII-wieczną melodię do pieśni *Wstał Pan Chrystus* (zob. Przykład 1 na następnej stronie).

Z XVIII wieku pochodzą kolejne pieśni, np. *Nie zna śmierci Pan żywota* do tekstu Franciszka Karpińskiego i z muzyką Teofila Klonowskiego, który jest również kompozytorem innej pieśni wielkanocnej *Wesel się Królowo miła*. XIX-wieczne zbiory Oskara Kolberga, stanowiące niezwykle cenne źródło informacji o ówczesnej polskiej kulturze ludowej, dokumentują żywą tradycję polskich śpiewów w liczbie 12,5 tysiąca pieśni, wśród których występuje 336 śpiewów religijnych²⁰. Autor wymienia 6 pieśni wielkanocnych (*Chrystus zmartwychwstan jest*, *Dziś Chrystus*, *Król wiecznej chwały*, *Nie zna śmierci Pan żywota*, *Wesoły nam dziś dzień nastał*, *Wstał Pan Chrystus*, *Wysławiajmy Chrysta Pana*), które były znane i śpiewane na ziemiach polskich w 2. połowie

¹⁷ Marcin LATERNA, *Harfa duchowna*, Kraków: W drukarni Andrzeja Piotrkowczyka 1585.

¹⁸ Eliza RZEPczyńska, *Dzieje dwóch pieśni wielkanocnych „Wesoły nam dzień nastał” i „Wesoły nam dzień dziś nastał”. Próba monograficznego opracowania*, mps pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem ks. prof. dra hab. Karola Mrowca w IM KUL, Lublin 1989.

¹⁹ Adam SUTKOWSKI, *Surrexit Christus hodie, najdawniejszy w Polsce zabytek muzyki wielogłosowej*, „Muzyka” 4 (1959), nr 2, s. 3-11.

²⁰ Beata FABIAŃSKA, *Polskie pieśni religijne w dziełach wszystkich Oskara Kolberga. Typologia i charakterystyka muzyczna*, mps pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem ks. dra hab. Bolesława Bartkowskiego w KEiH IM KUL, Lublin 1982, s. 1-23. Należy zauważyć, że w rzeczywistości pieśni religijnych cytowanych przez Kolberga jest ok. 500, ponieważ czasem pieśni te występują jedynie z tekstem, bez melodii, czego autorka cytowanej pracy nie brała pod uwagę.

XIX wieku. Należy dodać, że kolbergowskie dzieło posiada wartość naukową, gdyż informuje o lokalizacji czy funkcjonowaniu poszczególnych śpiewów²¹.

12

PIESN WIELKANOCNA.

Wstał Pan Chrystus. (a.) z 1635 r

Sopran.
Alt.
Tenor.
Bas.

1. Wstał Pan Chry - stus zmar - twych ni - nie,
2. Któ - ry cier - piał dnia trze - cie - go, Al - le - lu - ja.

Al - le - lu - ja. Al - le - lu - ja. 1. U - we - se - lił lud swój mi - le.
2. Dla czoł - wie - ka mi - zer - ne - go.

Al - le - lu - ja Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja.

a) W rękopisie tej prześlicznej starożytnej pieśni, znalazłem tylko dwa głosy sopran i bas, dla uchronienia tak cennego zabytku od zatury, dodałem brakujące głosy, alt + tenor. Oryginalnej prozody nie zmieniałem A. P.

Melodia pieśni wielkanocnej z r. 1635.

Przykład 1. *Wstał Pan Chrystus*. Za: Zygmunt GŁOGER, *Encyklopedia staropolska*, t. 4, s. 159

W XX wieku również zbierano i gromadzono muzyczne przekazy polskiej kultury tradycyjnej, zarówno te należące do najstarszej warstwy repertuaru, jak i nowsze. W latach 1934-1939 Jan Pulikowski ocalił od zapomnienia ogromny zbiór polskich ludowych pieśni świeckich i religijnych w 20 000 nagrań, wśród których wymienia się śpiewy wielkanocne²². Powojenne nagrania realizowano w ramach Ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Polskiego (1950-1954), a pozyskany zbiór 46 000 melodii zawierał również pieśni wielkanocne. Badania terenowe kontynuowane w latach 60. i kolejnych dziesięcioleciach przyniosły w rezultacie następne tysiące nagrań melodii świeckich i religijnych, zgromadzonych w Instytucie Sztuki PAN. Swoistym ewenementem w zakresie dokumentowania folkloru muzycznego było ukierunkowanie badań na muzyczny folklor religijny, będący prawdziwą skarbnicą polskiego niematerialnego dziedzictwa kulturowego. W 1970 r. z inicjatywy

²¹ Zob. Jan STĘSZEWSKI, *Uwagi o badaniu żywej tradycji polskich śpiewów religijnych*, w: *Stan badań nad muzyką religijną w kulturze polskiej*, red. Jerzy Pikulik, Warszawa 1973, s. 116.

²² Piotr DAHLIG, *Julian Pulikowski i akcja zbierania folkloru 1935-39*, „Muzyka” 1993, nr 3-4, s. 134.

ks. Karola Mrowca, a przy współudziale ks. Bolesława Bartkowskiego i Jana Stęszewskiego podjęte zostały w Instytucie Muzykologii KUL badania terenowe polskich śpiewów religijnych funkcjonujących w żywej tradycji ustnej. Efektem tej pracy jest obecnie zbiór około 25 000 melodii.

TRADYCJA ŚPIEWÓW WIELKANOCNYCH NA PODKARPACIU

Badany repertuar śpiewów wielkanocnych z żywej tradycji Podkarpacia został nagrany w 20 parafiach²³: Głogów Małopolski, Hoczew, Hyżne, Jaćmierz, Jasienica Rosielna, Jodłowa, Kuryłówka, Łętownia, Mazury, Padew, Pysznica, Szczepanów, Ulanów, Wiązownica, Wielopole Skrzyńskie, Wietrzychowice, Wola Baranowska, Załęże, Żołynia, Żurawica. Parafie te są na tyle równomiernie rozmieszczone na terytorium Podkarpacia, że tworzą reprezentatywny obraz wybranego gatunku śpiewów w aspekcie funkcjonowania w danym regionie. Należy podkreślić, że wybór parafii do etnomuzykologicznych badań terenowych determinuje przede wszystkim żywotność śpiewów religijnych w poszczególnych miejscach Podkarpacia, a także stopień rozproszenia osadnictwa, które ze względu na lokalne warunki topograficzne ulega różnym wpływom zewnętrznym.

Nie we wszystkich parafiach nagrano pieśni wielkanocne, niemniej fakt ten nie wpływa w znaczącym stopniu na reprezentatywność badanego gatunku w tych miejscach (Munina, Surochów, Piechoty i Babule, Szówsko, Wola Zdakowska). Brak nagrań pieśni wielkanocnych może wynikać z upodobania informatorów do innych śpiewów bądź z ograniczonego czasu badań. Można przypuszczać, że wierni ze wspomnianych miejscowości znają wybrane śpiewy wielkanocne z uwagi na bliskie położenie w stosunku do innych parafii, w których zarejestrowano te śpiewy.

Badany zbiór śpiewów wielkanocnych Podkarpacia reprezentuje 20 incipitów. Wśród nich występują odmienne wersje konkretnych pieśni – stąd mamy 25 różnych przekazów. Przekazy te posiadają liczne warianty melodyczno-tonalne i rytmiczne, zaś zebrany repertuar stanowi 80 nagrań.

Znamienne jest, że obrzędowość wielkanocna ma charakter niezwykle radosnego wspólnotowego celebrowania – stąd śpiewy paschalne, jak np. *Chry-*

²³ Nagrania zostały dokonane w latach 1970-88 oraz w 2008 r. i są zgromadzone w Archiwum Muzycznego Folkloru Religijnego przy Katedrze Etnomuzykologii i Hymnologii Instytutu Muzykologii KUL.

*stus zmartwychwstał jest*²⁴, *Przez Twoje święte zmartwychwstanie* czy *Wesoły nam dzień dziś nastał*, pełnią funkcję liturgiczną. Są zwykle związane z liturgią Zmartwychwstania Pańskiego i wykonywane we wspólnocie wiernych, również podczas procesji rezurekcyjnej. Towarzyszą także zgromadzeniu ludu Bożego podczas Mszy świętych całego okresu wielkanocnego (m.in. *Wysławiamy Chrysta Pana, Nie zna śmierci Pan żywota* czy *Alleluja, Jezus żyje*), jak i w cyklicznych nabożeństwach okresowych (np. *Królowo Anielska, wesel się*). Procesje obrzędowe na Meus odbywają się pomiędzy dwoma kościołami, gdzie śpiewy, np. *Zwycięzca śmierci* czy *Otrzyście już łzy płaczący*, pełnią funkcję paraliturgiczną. Tylko nieliczne śpiewy wykonywane są w domu w ramach pobożności prywatnej, np. *Zmartwychwstał Chrystus chwalebnie* czy *Chwalebny różaniec*. Należy również powiedzieć o innych licznych przejawach prywatnej pobożności wielkanocnej, tj. zorganizowanych grupach osób w różnym wieku, które nawiedzając lokalne domostwa wykonują pieśni dyngusnicze (np. *Przyszliśmy tu po dyngusie*) albo chodząc z powinszowaniami świątecznymi śpiewają pieśni wielkanocne.

Ponadto warto wspomnieć o istotnej patriotycznej funkcji pieśni, objawiającej się w trudnym dziejowo okresie historycznym, czyli podczas zaborów. Wówczas Polacy postrzegali Rezurekcję jako zapowiedź zmartwychwstania zniewolonej Polski. W tym kontekście pieśń *Wesoły nam dzień dziś nastał* stała się niejako wielkanocnym polskim hymnem kościelnym, który z monumentalnym akompaniamentem organów brzmiał jak pieśń narodowa i taką też odgrywał rolę w świadomości ówczesnego społeczeństwa²⁵. Na gruncie pieśni wielkanocnych pojawia się też zjawisko wielofunkcyjności konkretnych pieśni, tzn. ta sama pieśń wykonywana jest w związku z różnymi obrzędami, np. *Wesoły nam dzień dziś nastał*, *Zwycięzca śmierci* czy *Chrystus zmartwychwstał jest*. Wymienione pieśni funkcjonują jako osobne jednostki w ramach liturgii, ich kontrafaktury zaś wykonywane są w formie cyklicznej jako śpiew kolejnych tajemnic Różańca (przekazy z parafii Hyżne oraz Padew).

Niektóre z pieśni są reprezentowane w wielu źródłach, inne zaś tylko w pojedynczych lub w ogóle nie mają przekazów źródłowych. Można z tego wyciągnąć wniosek, że w historii rozwoju pieśni niektóre z nich miały szczególne znaczenie. Jednocześnie jednak inne, pomimo że są nielicznie reprezentowane, odgrywają istotną rolę w ludowej tradycji, która nie zawsze idzie w parze z zawartością śpiewników. Wspomniany brak udokumento-

²⁴ Należy zwrócić uwagę, iż w ludowej recepcji incipit tej pieśni funkcjonuje w dwojakim brzmieniu, tj. *Chrystus zmartwychwstał jest* oraz *Chrystus zmartwychwstan jest*.

²⁵ Bożena KRZYWOBŁOCKA, *Stare i nowe obyczaje*, wyd. 2, Warszawa: Instytut Wydawniczy Związków Zawodowych 1986, s. 138.

wania źródłowego dotyczy sporej grupy śpiewów. Wśród 20 incipitów śpiewów wielkanocnych odniesień źródłowych nie znaleziono w 10 przypadkach, co stanowi 50% repertuaru. Można dokonać próby zinterpretowania tego zjawiska i stwierdzić, że fakt niewystępowania konkretnych śpiewów w śpiewnikach czy kancjonałach świadczy o tym, że prawdopodobnie są to śpiewy genetycznie ludowe – stąd ich przetrwanie warunkuje wyłącznie tradycja ustna.

ANALIZA I CHARAKTERYSTYKA

Podczas analizy nagranych repertuaru ludowych śpiewów wielkanocnych Podkaracia, uwaga zostanie poświęcona takim zagadnieniom jak melodyka owych śpiewów, ich tonalność, metrytmika oraz liczne powiązania poszczególnych warstw śpiewów paschalnych.

MELODYKA ŚPIEWÓW WIELKANOCNYCH²⁶

Kierując się kryterium ambitusu melodii, należy zauważyć, iż jest on zróżnicowany w badanym repertuarze. Ambitus wąski (tercja – kwinta) posiadają tylko dwie melodie z Padwi: *Jezusie, Synu Boga żywego* – wezwanie podczas Różańca do Najświętszego Imienia Jezus odmawianego w okresie wielkanocnym (ambitus kwarty) oraz *O Panno czcią ozdobiona* – śpiew przed III częścią Różańca do Matki Bożej odmawianego przed sumą w okresie wielkanocnym (ambitus kwinty). Melodie te wykorzystują ruch mało rozwinięty bądź falisty i posiadają płynny przebieg sekundowy. Ambitus średni (seksta – septyma) spotykamy w dwunastu przypadkach, z przewagą ambitusu septymy (8 przekazów). Natomiast szeroki zakres melodii zawierający się w interwale oktawy i większym posiada 16 pieśni.

Formuły inicjalne pieśni wielkanocnych wykorzystują różne dźwięki, i to w sposób dość równomierny – I stopień (28 przypadków), V stopień (26 przypadków), VII stopień (17 przypadków) i III stopień (8 przypadków). Natomiast wszystkie melodie kończą się na I stopniu, poza dwoma wyjątkami.

Znamienne jest występowanie charakterystycznego opadająco-wznoszącego kierunku linii melodycznej (6 przekazów), niezależnie od zdecydowanej przewagi ruchu falistego (22 przekazy). Większość śpiewów (21 na-

²⁶ O tym zagadnieniu szerzej zob. Antoni ZOŁA, *Melodyka ludowych śpiewów religijnych w Polsce*, Lublin: Polihymnia 2003.

grań) charakteryzuje płynny ruch sekundowy. Na tym tle wyróżnia się 5 melodii, które mają budowę sekundowo-tercjową, oraz 2 melodie pieśni *Alleluja, Jezus żyje* (z Padwi i Ulanowa) o tercjowo-sekundowej strukturze, a dodatkowo przekaz z Padwi wyróżniają skoki kwarty w dół na początkach fraz i kwinty w dół w formule kadencyjnej.

Zauważamy również charakterystyczne interwały rozpoczynające frazę, a są to: kwarta w dół (4 melodie), kwarta w górę (9 melodii), kwinta w górę (2 melodie) oraz seksta w górę (2 melodie). Natomiast charakterystycznymi interwałami zamykającymi frazę są: kwarta w dół (*Alleluja, Jezus żyje*, przekaz z Ulanowa), kwinta w dół (*Chrystus zmartwychwstał jest*, przekaz ze Szczepanowa) oraz seksta w dół w formule kadencyjnej pieśni *Chrystus zmartwychwstał jest* (12 przekazów z 18). W przebiegu melodii występują również interwały charakterystyczne, jak np. kwarta w górę (*Zmartwychwstał Chrystus chwalebnie*) czy septyma w górę (nowsza wersja *Alleluja, Jezus żyje* z Padwi). Wszystkie wymienione skoki interwałowe pojawiają się w melodiach pieśni wielkanocnych raczej w sposób sporadyczny i nie zakłócają płynnych przebiegów sekundowych, które służą osiągnięciu punktu kulminacyjnego tych melodii.

Warto wspomnieć o różnych sposobach kształtowania linii melodycznej badanych pieśni. Motywem formującym melodie mogą być dźwięki repetycyjne, czego przykład odnajdujemy w śpiewach *O Panno wciąż ozdobiona* (przekaz z Padwi), *Alleluja, Jezus żyje* (przekaz z Wiązownicy) i *Nie zna śmierci Pan żywota* (przekaz z Załęża). Podobnie progresje występują jako zasada kształtowania melodii np. w pieśniach *Otrzyjcie już łzy płaczący, Złóżcie troski żałujący, Wstał Pan Chrystus* oraz *Radosny różaniec*. Melodia też budowana jest po dźwiękach trójdźwięku: *Nie zna śmierci Pan żywota* (przekaz z Załęża), *Alleluja, Jezus żyje* (przekaz z Ulanowa) czy *Zmartwychwstał Chrystus chwalebnie* (przekaz z Jodłowej). Należy również odnotować pewien charakterystyczny sposób budowania linii melodycznej w pieśni *We-soły nam dziś dzień nastał*. Można przypuszczać, że ludowa tradycja subregionalna ukształtowała jej melodię z wykorzystaniem trzykrotnie powtórnego melodyczno-rytmicznego motywu na słowach „*tego dnia Chrystus zmartwychwstał, alleluja*”. Odnajdujemy to w przekazach z parafii Hoczew (powiat leski), Jaćmierz (powiat sanocki), Żurawica (powiat przemyski).

WARIABILNOŚĆ MELODYCZNA

Nieodzowną cechą żywej tradycji śpiewów jest funkcjonowanie wariantów pieśni, co bezpośrednio decyduje o bogactwie ich przekazów. To zjawisko wariabilności, głównie melodycznej i metrycznej, powstało nie tylko wskutek muzycznych upodobań danej społeczności lokalnej do wykonywania konkretnych pieśni, ale wynika ono z faktu, iż powszechnie znane pieśni funkcjonują w różnych rejonach z odmienną melodią i tekstem, co często uwarunkowane jest tradycją regionalną. B. Bartkowski odnosząc się do zjawiska wariabilności tłumaczy je tym, że ludowy śpiew jest zwykle dość odległy od wersji śpiewnikowych wykonywanych pieśni, przez co często przybiera nie tylko cechy regionalne, ale cechy wręcz wąsko lokalne. Powstałe w ten sposób warianty nie tylko potwierdzają muzykalność śpiewaków i twórczy charakter wykonywanych przez nich śpiewów, ale również świadczą o nieświadomym dostosowywaniu melodii śpiewnikowej do wzorca lokalnej kultury muzycznej. Co ciekawe, zjawisku temu ulegają nawet te pieśni, których ludowi wykonawcy byli uczeni zgodnie z zapisem śpiewnikowym²⁷.

Jak już wspomniano, w zgromadzonym zbiorze 20 incypitów śpiewów wielkanocnych mamy 80 melodii, wśród których można wyróżnić liczne warianty melodyczne poszczególnych pieśni oraz różne wersje niektórych pieśni. We wszystkich badanych parafiach Podkarpacia nagrano pieśni *Chrystus zmartwychwstał jest, Przez Twoje święte zmartwychwstanie* oraz *Wesoły nam dziś dzień nastał*. Z tego względu są one reprezentatywne do podjęcia studiów w oparciu o materiał porównawczy z tego regionu, aby przeprowadzić wieloaspektowe badania przedstawiające relacje między żywą tradycją a źródłowym zapisem śpiewnikowym.

Wariabilności melodycznej ulegają wszystkie zebrane przekazy pieśni *Chrystus zmartwychwstał jest*. Należy podkreślić, że są to przekazy bezmetryczne – stąd żaden z nich nie jest zgodny z zapisem nutowym w *Śpiewniku kościelnym* Mioduszeńskiego czy w *Śpiewniku kościelnym* Siedleckiego, a każdy wykazuje mniejsze lub większe odstępstwa od śpiewnikowego wzorca. Formuły inicjalne pieśni z żywej tradycji w przeważającej mierze opierają się o dźwięki d²-cis¹-d²-fis²-g²-d² (11 przekazów), co pokrywa się z zapisem w *Śpiewniku* Mioduszeńskiego; względnie d²-c¹-d²-fis²-g²-d² (4 przekazy). Tylko początek przekazu z Łętowni d²-c¹-d²-f²-g²-e² jest bardzo podobny do zapisu ze *Śpiew-*

²⁷ Bolesław BARTKOWSKI, *Różne oblicza religijnej, ludowej kultury muzycznej w Polsce*, w: *Współczesna polska religijna kultura muzyczna jako przedmiot badań muzykologii*, red. Bolesław Bartkowski, Stanisław Dąbek, Antoni Zoła, Lublin: RW KUL 1992, s. 80.

nika Siedleckiego, tj. $d^2-c^1-d^2-f^2-g^2-d^2$, niemniej różni się ostatnią nutą. Kolejne wersy nagranych pieśni w dużej mierze nawiązują do śpiewnikowego zapisu, stanowiąc jego bliższe lub dalsze warianty. Większość z nich posiada frazy, które rozpoczynają się i kończą w zakresie VII st. – I st. (drugi wers), IV st. – V st. (trzeci wers) oraz V st. – I st. (czwarty wers), niemniej przebiegi melodyczne poszczególnych fraz kształtowane są w sposób swobodny, z wykorzystaniem wielu dźwięków przejściowych. Na uwagę zasługuje formuła kadencyjna, która całkowicie odbiega od modalnego charakteru z subtonium w zapisie, tj. $f^1-g^1-a^1-g^1$. W badanych przekazach z Podkarpacia w formule tej dominuje wpływ systemu dur-moll, stąd mamy w zakończeniu $d^2-d^2-fis^1-g^1$ bądź $b^1-a^1-fis^1-g^1$, a tylko w 2 przekazach nie występuje w kadencji subsemitonium, czyli fis^1 (Wiązownica, Łętownia).

Jak już wspomniano, pieśń *Przez Twoje święte zmartwychwstanie* należy do najstarszej warstwy pieśni religijnych. Jej melodia rozpoczyna się od subfinalis i rozwija po dźwiękach pentachordu doryckiego w kierunku wznoszącym $f^1-g^1-as^1-b^1-c^2$. Pentachord ten jest zasygnalizowany również w trzeciej frazie jako trójdźwięk. Pozostała część struktury tonalnej zbudowana jest na dźwiękach heptachordu frygijskiego $f^2-es^2-d^2-c^2-b^1-as^1-g^1$. Jest rzeczą charakterystyczną, że obie struktury nakładają się na siebie i obie reprezentują ruch melodyczny w innych kierunkach. Jest to charakterystyczny rodzaj ustrukturyzowania, gdzie łączą się pentachord dorycki i heptachord frygijski. Zapis śpiewnikowy tej pieśni u Mioduszeńskiego jest utrzymany w metrum 3/4, natomiast u Siedleckiego jest to zapis bezmetryczny (co odnotowujemy we wszystkich nagranych przekazach tej pieśni) i posiada 6 fraz, które rozpoczynają się i kończą na dźwiękach: f^1-g^1 , b^1-g^1 , d^2-d^2 , g^2-d^2 , d^2-g^1 , f^1-g^1 . Odnosząc się do przekazów tej pieśni z żywej tradycji Podkarpacia należy podkreślić, że odznaczają się one wielością transformacji melodyczno-rytmicznych w poszczególnych frazach. Początkowe trzy frazy rozpoczynają się i kończą na dźwiękach zgodnych z zapisem śpiewnikowym. Zdecydowana odmiennosć następuje w kolejnych trzech frazach pieśni, które ludowa tradycja na Podkarpaciu poddaje znacznym transformacjom, a frazy piąta i szósta rozpoczynają się od innych dźwięków (zamiast d^2-g^1 , f^1-g^1 mamy f^2-g^1 , c^2-g^1), co skutkuje odmiennym kształtem i kierunkiem fraz melodycznych. Na szczególną uwagę zasługuje przekaz z parafii Szczepanów, gdzie całkowicie zakłócone jest ukształtowanie melodii, począwszy od drugiej frazy, z uwagi na dźwięki rozpoczynające i kończące kolejne wersy, tj. c^2-g^1 , c^2-c^2 , c^2-f^1 , b^1-g^1 . Można też odczuć zmianę grawitacji tonalnej ze względu na dominację IV st. skali, czyli dźwięku c^2 , powtórnego dwunastokrotnie.

$\text{♩}=120 \text{ t}=41'' \text{ rubato}$

(∞) Przez Two - je świę - te zmart wych wsta - nie Bo - że Sy - nu, od - puść nam

na - sze zgrze - sze - nie. Tyś ten dzień śla - wil, ży - wo - teś nam na - pra - wil,

śmier - ci wie - cznej nas zba - wil, Swo - ją świę - tą noc zja - wil.

Przykład 2. *Przez Twoje święte zmartwychwstanie* – Szczepanów 37B9, inf. grupa

Również ciekawe warianty melodii tej pieśni zawierają przekazy z parafii Jasienica Rosielna, gdzie mocno zmienia się przebieg czwartej, piątej i szóstej frazy (zainicjowanej i zakończonej odpowiednio na $\text{es}^2\text{-d}^2$, $\text{b}^1\text{-f}^1$, $\text{c}^2\text{-g}$), oraz z parafii Wietrzychowice, gdzie odnotowujemy równoczesne występowanie dźwięków a^1 i as^1 .

W kontekście podatności religijnych pieśni ludowych na wariabilność, niewątpliwym ewenementem jest pieśń *Wesoły nam dziś dzień nastał*. Wśród 17 przekazów tej pieśni, posiadających ambitus oktawy wypełnionej kolejno dźwiękami $\text{h}^1\text{-a}^1\text{-g}^1\text{-fis}^1\text{-e}^1\text{-d}^1\text{-c}^1\text{-h}$, tylko 2 przekazy nie wykorzystują dźwięku c^1 (Wola Baranowska oraz Łętownia), natomiast w jednym przypadku w melodii występuje również dźwięk f^1 (Padew). Należy zauważyć, że pierwszy odcinek pieśni zachowuje główny kształt melodii śpiewnikowej, sporadycznie ozdabianej przez dodawanie interwału sekundy do poszczególnych jej dźwięków. Drugi odcinek jest dużo bardziej zróżnicowany pod kątem ruchu i wielkości interwałów oraz metryki.

Pieśń *Alleluja, Jezus żyje* stanowi przykład zjawiska poliwersyjności pieśni w sensie ogólnym, gdyż posiadamy 4 jej różne wersje melodyczne oraz w odniesieniu do konkretnej parafii (Padew), gdzie ze wspomnianych czterech wersji funkcjonują dwie odmienne wersje melodyczne (starsza i nowsza). Trzeba zarazem podkreślić, że żadnego z tych przekazów nie odnotowano w *Śpiewniku Siedleckiego*, chociaż zawiera on wzorcowy zapis tej pieśni, ale o zupełnie innym ukształtowaniu melodyczno-rytmicznym. Można zatem przypuszczać, że wspomniane cztery pozaśpiewnikowe wersje pieśni *Alleluja, Jezus żyje* są genetycznie ludowe, czyli stworzone przez lud i przez niego kultywowane.

W badanym zbiorze występują też trzy incipity pieśni, które mają wprawdzie zapis śpiewnikowy, ale są to całkowicie inne melodie niż w ludowej tradycji Podkarpacia, co potwierdza kulturotwórczy wpływ lokalnych tradycji muzyczno-religijnych na repertuar wielkanocny, mianowicie *Nie zna śmierci Pan żywota* (przekaz z Załęża), *Wysławiajmy Chrysta Pana* (przekazy z Padwi i Załęża) oraz *Złóżcie troski żałujący* (przekaz z Padwi, będący zarazem zwariantowaną kontrafakturą pieśni *Otrzyjcie już łzy płaczący*). Pieśń *Ciesz się Królowo Niebieska* (z Jasienicy Rosielnej) ma zapis śpiewnikowy tekstu z adnotacją wykonywania na melodię pieśni *Wesoły nam dzień dziś nastał*, ale odnajdujemy go w najdawniejszych wydaniach *Śpiewnika Siedleckiego* (z 1878 r. i 1928 r.), a w późniejszych wydaniach wspomniana pieśń ma inną melodię, całkowicie odmienną od przekazu z Jasienicy.

Natomiast do pieśni, które nie posiadają zapisu śpiewnikowego, a więc prawdopodobnie powstałych z ludowej inwencji twórczej, należą: *Królowo Niebieska wesel się* (przekaz z parafii Padew), *Królowo Anielska wesel się, Maryjo* oraz *Wszyscy razem w społeczności* (oba przekazy z parafii Załęże), a także *Zmartwychwstał Chrystus chwalebnie* (przekaz z parafii Jodłowa). Ten genetycznie ludowy repertuar dopełniają podobnie powstałe śpiewy nieobecne w *Śpiewniku Siedleckiego*, tj. *Wezwanie Jezusa, Synu Boga żywego, zmiłuj się nade mną*, powtarzane dziesięciokrotnie podczas Różańca do Najświętszego Imienia Jezusa w okresie wielkanocnym (przekaz z parafii Padew), a także śpiewy przed różańcem: *Chwalebny Różaniec* (przekazy z parafii Kuryłówka, Mazury); *O Panno czcigodna* – śpiew przed III częścią Różańca do Matki Boskiej odprowadzany przed sumą w okresie wielkanocnym (przekaz z parafii Padew):



Przykład 3. *O Panno czcigodna* – Padew 47B65h (inf. grupa)

1. O Panno czcigodna,
 Nad niebiosy wywyższona,
 Stwórca Twój wskrzeszenia swego
 Syn żyje z pokarmu Twego.

2. Co Ewa smutna straciła,
Tyś nam swym płodem wróciła,
dla człowieka straconego
Tyś oknem domu wiecznego.
3. Tyś światłem Króla jasnego,
Ty słońcem światła wiecznego,
niechaj narody śpiewają,
iż przez Pannę żywot mają.
4. Maryjo, Matko miłości!
Matko przedziwnej litości,
broń nas od czarta srogiego,
Przyjmij w dzień zejścia naszego.
5. Bądź chwała Panu naszemu
z Dziewicy narodzonemu,
Ojcu, Duchowi Świętemu
wiekuistej czci godnemu²⁸.

oraz *Powstaje już Pan z grobu* – śpiew do III części Różańca do Matki Bożej odprowadzającego przed sumą w okresie wielkanocnym (przekazy z parafii Padew - 48A73 i parafii Hyżne - 5A23, będące zwaną kontrafakturą pieśni *Chrystus zmartwychwstał jest*), którego poszczególne zwrotki wykonywane są przed kolejnymi tajemnicami

$\text{♩} = 122 \text{ t} = 26'' \text{ rubato}$

Pow - sta - je już Pan z gro - bu dnia trze - cie - go

ja - ko zwy - cię zca czar - ta prze - klę - te - go, al - le - lu - ja.

Wię - źnie wyz - wo - lił, sza - tan jest zlu - pio - ny,

Pan u - wiel - bio - ny, al - le - lu - ja.

Przykład 4. *Powstaje już Pan z grobu* – Hyżne 5A23 (inf. grupa)

²⁸ Tekst ze zbiorów Archiwum Muzycznego Folkloru Religijnego przy Katedrze Etnomuzykologii i Hymnologii Instytutu Muzykologii KUL.

Tajemnica 1. ZMARTWYCHWSTANIE

Powstaje już Pan z grobu dnia trzeciego
Jako zwycięzca czarta przekłętego, alleluja.
Więźnie wyzwolił, szatan już złupiony,
Pan uwielbiony, alleluja

Tajemnica 2. WNIEBOWSTĄPIENIE

Czterdziestego dnia do nieba wstępuje,
chór mu Anielski drogę zastępuje, alleluja.
Z obłok się spuszcza, bierze Stwórcę swego,
dziw ludu wszego, alleluja.

Tajemnica 3. ZESŁANIE DUCHA ŚWIĘTEGO

Duch Święty w ogniu zszedł na ucznie Jego,
dając im język narodu wszelkiego, alleluja.
którego z wielkiem weselem przyjęli,
naukę wzięli, alleluja.

Tajemnica 4. WNIEBOWZİĘCIE NMP

Już jesteś Panno w niebie posadzona,
nad wszystkie chóry sama wyniesiona, alleluja.
Nagrodził Ci Syn prace Twoje wielkie
i trudy wszelkie, alleluja.

Tajemnica 5. UKORONOWANIE NMP

Koronowana już jest Panna w niebie,
odziana słońcem siedzi wedle Ciebie, alleluja.
Jezus Jej rzucił pod Jej święte nogi,
księżyc dwurogi, alleluja.

Chwała bądź Bogu w Trójcy Jedyńemu,
Ojcu, Synowi, Duchowi Świętemu, alleluja
Temu, który jest w osobach trojaki
w Bóstwie jednaki, alleluja.
I Matce Synem bez zmazy poczętej,
Panience świętej alleluja²⁹.

TONALNOŚĆ ŚPIEWÓW WIELKANOCNYCH

Z zagadnieniem melodyki śpiewów wielkanocnych bezpośrednio i ściśle wiąże się ich tonalność. Struktury tonalne zauważamy w sposób szczególny w formułach inicjalnych i w kadencjach. Są to najczęściej pewne charakterystyczne zwroty melodyczne, których powtarzalność ma swoje uzasadnienie zarówno w wyższych hierarchicznie porządkach, np. we właściwościach ska-

²⁹ Tekst ze zbiorów Archiwum Muzycznego Folkloru Religijnego przy Katedrze Etnomuzykologii i Hymnologii Instytutu Muzykologii KUL

li czy systemu tonalnego, jak też w pewnych przyzwyczajeniach, które utrwalają się w danej epoce. Struktury tonalne są często znakiem rozpoznawczym danej skali³⁰. Analizując melodykę pieśni wielkanocnych, łatwo zauważyć, że wiele z nich wykazuje bliższe lub dalsze związki z tradycją chorałową, co przejawia się zwłaszcza w formułach inicjalnych i kadencjach badanych pieśni. Świadczą też o tym struktury melodyczne, których tonalne właściwości zbliżone są do skal modalnych. Najczęściej reprezentowane są skala dorycka, frygijska i miksolidyjska.

W wielu przypadkach, szczególnie w pieśniach należących do grupy najstarszych, modalizmy występują w postaci bardzo zbliżonej do melodii gregoriańskich, które często są dla nich pierwowzorem. Spotykamy jednak przypadki, w których zwroty modalne nie są już tak oczywiste i należy je interpretować jako swego rodzaju manieryzmy, tj. lidyzmy (kadencja na III stopniu, np. *Wstał Pan Chrystus z martwych nynie* z parafii Ulanów), lidyzmy (podwyższenie IV stopnia, np. *Chrystus zmartwychwstan jest* z parafii Żołynia) czy miksolidyzmy (obniżenie VII stopnia, np. *Królowo Niebieska wesel się* z parafii Padew).

Badany materiał muzyczny wykorzystuje skale zbudowane z takich struktur jak tetrachord (4-stopniowa), pentachord (5-stopniowa), heksachord (6-stopniowa) oraz heptachord (7-stopniowa). Struktury heptachordalne stanowią najliczniejszą grupę w analizowanym zbiorze pieśni, a zarazem najbardziej zróżnicowaną pod względem species, czyli wewnętrznego upostaciowania skali.

Niektóre tonalne struktury 7-stopniowe są dość trudne do zidentyfikowania, ponieważ w różnych frazach melodycznych zachodzą inne rodzaje grawitacji tonalnej, które nie pozwalają jednoznacznie określić całej struktury skalowej. Przykładem tego może być pieśń *Alleluja, Jezus żyje* z Padwi.

$\text{♩} = 70 \quad \text{t} = 59'' \quad \text{giusto}$

Al - le - lu - ja Je - zus ży - je, ten co za nas ży - cie dał
Już Go dłu - żej grob nie kry - je, jak po - wie - dział, zmart - wych - wstał.

Nu - ńmyż je - mu pie - nia chwa - ly wi - taj je - zu zmart - wych - wsta - ly
Al - le - lu - ja al - le - lu - ja, al - le lu - ja, al - le - lu - ja.

Przykład 5. *Alleluja, Jezus żyje* – Padew 48B4

³⁰ Antoni ZOŁA, *Problem tonalności w polskich śpiewach religijnych z żywej tradycji*, mps pracy doktorskiej napisanej pod kierunkiem ks. prof. dra hab. Bolesława Bartkowskiego, Lublin 1992, s. 29-31.

Pierwszy odcinek melodii jest zaczerpnięty z melodii śpiewnikowych publikowanych w dawniejszych źródłach i rozwija się na dźwiękach heksachordu durowego $e^2-d^2-c^2-h^1-a^1-g^1$. W drugiej części natomiast niespodziewanie pojawia się dźwięk f^2 , który mógłby sugerować rozszerzenie heksachordu durowego do heptachordu miksolidyjskiego. Taka interpretacja byłaby możliwa, gdyby nie fakt, że od wspomnianego f^2 następuje rozwój linii melodycznej skokami o kwartę i dwie tercje w dół, co można uznać za rodzaj swobodnej progresji opadającej. Zjawisko to w strukturach miksolidyjskich nie występuje. Tok rozwojowy tego odcinka wskazywałby raczej na rodzaj modulacji do tonacji C-dur, która pojawia się jako docelowa na dźwięku c^2 , czyli na pierwszą wartość w t. 6. Ten charakterystyczny opisany wyżej ruch można też uzasadnić harmonicznym jako subdominantę (trójdźwięk F-dur) i dominantę (trójdźwięk G-dur) wtrącone do C-dur. To dość dziwne zjawisko wynika, być może, z nieznanego opracowania chóralnego, które parafianie zapamiętali, lub też z akompaniamentu organowego, utraconego w ich wyobraźni.

POWIĄZANIA WYBRANYCH WARSTW ŚPIEWÓW WIELKANOCNYCH

W związku z podjętą problematyką istotnym i wartym omówienia zagadnieniem jest związek tekstu z melodią. W badanym repertuarze śpiewów wielkanocnych dominuje styl sylabiczny. Czasami spotykamy styl podobny do tego, co w choralistyce określa się stylem neumatycznym, czyli na jedną sylabę przypada neuma złożona z 2-3 nut połączonych ze sobą. Tego typu przykłady odnajdujemy zarówno w pieśniach o długiej tradycji, m.in. *Chrystus zmartwychwstał jest* (przekazy z parafii Hoczew, Jasienica Rosielna, Łętownia, Padew, Pysznica, Wiązownica, Załęże, Żołynia, Żurawica) czy *Przez Twoje święte zmartwychwstanie* (przekazy z parafii Głogów Małopolski, Jaćmierz, Jasienica Rosielna, Padew, Pysznica, Wietrzychowice, Żołynia), jak również w nowszej warstwie repertuaru, np. *Alleluja, Jezus żyje* (przekazy z parafii Wiązownica, Ulanów) czy *Zmartwychwstał Chrystus chwalebnie* (przekaz z parafii Jodłowa).

Czasami wykonawcy ludowi zmieniają słowa poszczególnych wersów czy fraz słownych, co jednak nie wpływa na transformację melodii. Jako przykład można podać pieśń *Przez Twoje święte zmartwychwstanie*, gdzie w miejsce „Wierzimy, iż się zmartwychpowstał” następuje w większości przekazów „Tyś sam ten dzień słaWił/sprawił” bądź „Tyś nam ten cud sam sprawił”. Inne przeobrażenia, jakim podlega warstwa tekstowa badanych śpiewów,

dokonują się poprzez powtórzenia tekstu, co z kolei determinuje melodię, która ulega modyfikacji poprzez wydłużenie. Powtarzany może być końcowy fragment zwrotki, np. „ręka święta, alleluja” w pieśni *Nie zna śmierci Pan żywota* (przekaz z Załęża). W innym przypadku odnotowujemy wydłużenie tekstu pieśni *Alleluja, Jezus żyje* przez powtórzenie ostatniego wersu zwrotki, wskutek czego 3-wersowa wersja śpiewnikowa staje się 4-wersem w tradycyjnym przekazie ustnym (nowsza wersja z Padwi).

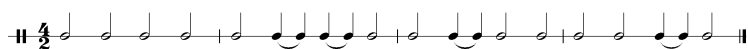
Podjmując zagadnienie wzajemnych powiązań między różnymi warstwami pieśni, najpierw zajmiemy się związkami wersyfikacji z typem strofy i z formą śpiewów³¹. Tutaj należy odnotować, że w badanym repertuarze śpiewów wielkanocnych spotykamy 16 struktur heterosylabicznych (kolejne wersy zwrotki mają różną ilość sylab), 4 struktury izosylabiczne (wszystkie wersy zwrotki posiadają jednakową ilość sylab) i 1 strukturę w stylu psalmodycznym. Struktury heterosylabiczne łączą się ze zwrotkami o różnej długości wersów, mianowicie: z 3-wersem, a ich melodie mają budowę formalną typu aba_1 i abc ; z 4-wersem o budowie AA_1 ($aaba$), AA_1 ($aaba_1$), AB ($aabb$), AB (aa_1bb_1), AB ($aabc$), AB ($abcd$); z 5-wersem o budowie AB ($abcc_1$), AB ($abcd$), ABa (aa_1bb_1a), ABB ($abcdab_1e$) oraz z 6-wersem typu AB ($aabc$) oraz ABC . Tak więc heterosylabicznie ukształtowane śpiewy wielkanocne odznaczają się ogromnym bogactwem przebiegów melodycznych i wykazują bardzo duże zróżnicowanie formalne. Zdecydowanie przeważa w nich budowa 2-częściowa typu AB w różnych upostaciowaniach wewnętrznych, łącząc się z 4-wersem i 5-wersem, zaś struktury 3-częściowe pojawiają się tylko na gruncie 5-wersu (ABa) i 6-wersu (ABC). Natomiast w ramach struktur izosylabicznych 16-zgłoskowiec łączy się wyłącznie z 4 wersem o budowie melodii AA_1 ($aaba$), 8-zgłoskowiec zaś z 4-wersem o budowie formalnej AA_1 ($abcb_1$) i AB ($abcd$) oraz 5-wersem typu aa_1bb_1c .

Istotne są również powiązania wersyfikacji z ugrupowaniami metrycznymi. Analiza wykazała, że w warstwie metrorytmicznej pieśni wielkanocnych dominują ugrupowania w rytmie rozdrobnionym, w których przeważa 8-zgłoskowiec, głównie w metrum $\frac{4}{2}$ oraz $\frac{3}{4}$ i $\frac{4}{4}$, odnotowujemy też występowanie 7- i 11-zgłoskowców w metrum $\frac{3}{4}$ i $\frac{4}{4}$ oraz $\frac{2}{2}$, a sporadycznie spotykamy wersy 12-zgłoskowe i 4-zgłoskowe. Mamy również ugrupowania w rytmie rozszerzonym, a są to głównie 8-zgłoskowce utrzymane wyłącznie w metrum $\frac{3}{8}$ i $\frac{6}{8}$. Występują też ugrupowania rytmiczne o różnych wartościach, w większości reprezentowane przez 8-zgłoskowca w metrum $\frac{3}{4}$, a tak-

³¹ Szerzej o tym zob. Bronisław BARTKOWSKI, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1987, s. 155.

że ugrupowania w metrum zmiennym (głównie 8-zgłoskowce). Warto dodać, że ugrupowania w metrum $4\frac{1}{2}$ łączą się wyłącznie z 8-zgłoskowcem.

Zebrany materiał badawczy cechuje ogromna różnorodność ugrupowań metrycznych. Niektóre pieśni w ramach np. dwóch wersów mają 4 odmienne schematy metryczne, odpowiadające kolejnym frazom tekstu, czego przykładem może być jeden z przekazów pieśni *Wesoły nam dziś dzień nastał* (Głogów Małopolski).



Spotykamy też pieśni oparte o dwa rodzaje ugrupowań rytmicznych w ramach poszczególnych członów, np. *Alleluja, Jezus żyje* (nowsza wersja z parafii Padew).



W przebiegach pieśni spotykamy przewagę rytmu jambicznego, np. *Alleluja Jezu żyje* (Wiązownica) $\sharp\frac{3}{4}$ , bądź może występować monoschematyczność metryczna (identyczny sposób kształtowania metryki), gdzie zasadą formowania jest stałe powtarzanie jednego schematu np. *Wysławiamy Chrysta Pana* (Załęże) $\sharp\frac{3}{4}$ . Natomiast wyjątkowo rzadko pojawia się wykorzystanie rytmu głównoczęściowego (czyli posiadającego wartości równe jednostce, np. cztery półnuty w takcie $\frac{4}{2}$), co przedstawia poniższy przekaz pieśni *Wesoły nam dziś dzień nastał* z Łętowni, wzbogacony o przepiękne zdobienia poszczególnych dźwięków melodii.

$\text{♩} = 46$ $t = 63''$ *rubato*

We - so - ly nam dziś dzień na - stal, któ - re - go z nas ka - żdy ża - dał,

te - go dnia Chry - stus zmart - wychwał, A - lle - lu - ja, A - lle - lu - ja

Przykład 6. *Wesoły nam dziś dzień nastał* – Łętownia 136A13, inf. grupa

Warto też przeanalizować relacje pomiędzy melodią, tekstem i formą badanego repertuaru śpiewów wielkanocnych, gdyż zauważamy tutaj wzajemne uwarunkowania funkcjonujące w ludowej tradycji. Interesującym przeobra-

żeniom ulega tekst pieśń *Nie zna śmierci Pan żywota* w jednym z przekazów (Załęże). Wariantowe powtórzenie melodii drugiego wersu w kolejnym wersie wpływa na zmianę formy. Ulega ona rozbudowaniu poprzez powtórzenie tekstu ostatniego wersu z nowym motywem melodycznym. Forma melodyczna tej pieśni powoduje zmiany wersyfikacji i tak 4-wers o budowie 8,8,8,8 ma formę *abcde*, natomiast we wspomnianej nowszej wersji *Alleluja, Jezus żyje* z parafii Padew 3-wers o budowie 8,8,7 ma formę *aa₁bb₁* (AB).

Innym ciekawym upostaciowaniem w badanym materiale muzycznym jest nietypowa 5-wersowa struktura zwrotki, co wynika z obecności słowa *alleluja* jako ostatniego wiersza, np. pieśń *Chrystus zmartwychwstał jest czy Ciesz się Królowo Anielska* (Wola Baranowska). Słowo *alleluja* wskutek zwykle 2-krotnego, a sporadycznie 3-krotnego powtarzania tworzy ostatni wers pieśni *Wesoły nam dziś dzień nastał* (przekazy z parafii Głogów Małopolski oraz Wola Baranowska). Pojawia się również pojedynczo jako dopełnienie słowne ostatniego wersu zwrotki, np. w pieśni *Nie zna śmierci Pan żywota* (przekazy z Wielopola Skrzyńskiego oraz Załęża). Kilkukrotne powtórzenie słowa *alleluja* tworzy osobny wers, który staje się komponentem formy melodycznej pieśni *Wstał Pan Chrystus* (przekaz z parafii Ulanów) i *Otrzyjcie już łzy płaczący* (przekazy z parafii Wiązownica oraz Wielopole Skrzyńskie). Natomiast w przypadku pieśni *Wysławiajmy Chrysta Pana*, pięciokrotnie powtórzone słowo *alleluja* tworzy drugi odcinek zwrotki (przekaz z parafii Padew). Dodatkowo należy zwrócić uwagę na transformację formy w zakresie dwóch przekazów pieśni *Wysławiajmy Chrysta Pana*. Zgodnie z ludową tradycją w Padwi wspomniane pięciokrotnie powtórzone słowo *alleluja* łączy się z melodią obejmującą 10 taktów, zaś w Załężu, wskutek diminucji czyli skrócenia wartości rytmicznych o połowę, zawiera się w 5 taktach.

W zgromadzonym repertuarze wielkanocnym występuje zjawisko wariabilności międzystroficznej, którym szerzej zajmowali się Antoni Zoła³² oraz Anna Więclewska³³. Polega ono na wszelkiego rodzaju zmianach melodyczno-rytmicznych w kolejnych zwrotkach pieśni. Wynikają one z różnej długości wersów kolejnych zwrotek, bądź indywidualnych preferencji wykonawców do „dodawania” nut w celu upiększenia melodii. Przykładem może być pieśń z Załęża *Wszyscy razem w społeczności*, z różnego rodzaju zmianami w kolejnych zwrotkach.

³² Antoni ZOŁA, *Problem wariabilności międzystroficznej w polskich pieśniach religijnych (krytyka źródeł nagranych)*, mps pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem ks. dra hab. Bolesława Bartkowskiego w KEiH IM KUL, Lublin 1979.

³³ Anna WIĘCLEWSKA, *Problem wariabilności międzystroficznej w wykonawstwie polskich pieśni religijnych*, mps pr. mgr napisanej pod kierunkiem ks. dra hab. Bolesława Bartkowskiego w KEiH IM KUL, Lublin 1983.

14"
Wszy - scy ra - zem w spo - le - czno - ści świę - ąmy wszel - kiej u - czci - wo - ści świę - to Zba - wi - cie - lo - we

13"
Dzień to Bo - ga Naj - wy - ższe - go świę - to od - po - cznie - nia Je - go dzień to Pa - na na - sze - go

14"
Dzień ten jest po - cząt - kiem świa - ta weń ży - wot za - czął swe la - ta dzień to Bo - ga sła - wy

Dziś Slo - wem Cia - lo się sta - ło i mię - dzy na - mi miesz - ka - ło dla cze - ka zba - wie - nia

Dziś czem nie był tem się sta - je a czem był tem też zo - sta - je by nas grzesz - nych zba - wić

[...] Bo - ga czeż u - wiel - bia - jąc

Przykład 7. *Wszyscy razem w społeczności* – Załącznik 109B40

Śpiewy wielkanocne wywodzą się ze średniowiecza i epok późniejszych, stąd odznaczają się swoistym językiem³⁴. Zawierają one archaizmy, tzn. wyrazy uznawane dzisiaj za przestarzałe. Są to: archaizmy leksykalne, np. *zwojować moce* (pokonać), *stateczne wytrwanie* (niezmienne); archaizmy słowne, np. *miesiąc* (księżyc), *czart* (diabeł); archaizmy znaczeniowe, np. *potargać* (zniszczyć), *złożyć* (odrzuć); archaizmy słowotwórcze, np. *dobyć* (wydostać), archaizmy fleksyjne, np. *Chrysta, dał był, wesół*; archaizmy składniowe, np. *śmierci wiecznej nas zbawił* (od śmierci wiecznej nas zbawił), archaizmy fonetyczne np. *tysięczny* (tysięczny) oraz stosowane dwa imiona własne np. *Maryje* (dwie lub trzy kobiety o imieniu Maria). Ogólna charakterystyka warstwy tekstowej badanego repertuaru pozwala stwierdzić, że śpiewy wielkanocne emanują radością zmartwychwstania (*Alleluja, Jezus żyje, Zwycięzca śmierci, Wysławiajmy Chrysta Pana*). Występuje w nich postać Matki Boskiej, współweselącej się ze wypełnieniem tajemnicy paschalnej (*Ciesz się Królowo Anielska, Królowo Niebieska wesel się*). Spotykamy również pieśni zawierające narrację ewangelicznego opisu wydarzeń paschal-

³⁴ Jolanta MIGDAŁ, *Osobliwości językowe pieśni wielkanocnych*, w: *Wielkanoc w polskiej kulturze*, red. Maria Borejszo, Poznań: W drodze 1997, s. 91-102.

nych, czasami nawet dialogowaną (*Wesoły na dzień dziś nastał, Chrystus zmartwychwstał jest, Otrzyście już lzy płaczący*).

UWARUNKOWANIA WYKONAWCZE

Ludowe śpiewy religijne odznaczają się pewnymi charakterystycznymi właściwościami wykonawczymi, z czym spotykamy się również na gruncie pieśni wielkanocnych. Niewątpliwie znamienne jest, że znaczną część badanego repertuaru wielkanocnego stanowią śpiewy bezmetryczne, co – jak już wspomniano – wynika z ludowego myślenia frazą muzyczną. Należy jednak zauważyć, że określenie śpiewu jako bezmetrycznego może być uzależnione od indywidualnej interpretacji badającego, gdyż nie zawsze da się odróżnić bądź sprecyzować przedłużenie czy skrócenie wartości danej nuty – stąd w pewnym sensie jest to pojęcie względne. Dobitym przykładem śpiewów bezmetrycznych są wszystkie przekazy pieśni *Chrystus zmartwychwstał jest* (choć zapis śpiewnikowy tej pieśni ma metrum $4/4$) oraz *Przez Twoje święte zmartwychwstanie*. Wśród pozostałego repertuaru utrzymanego w metrum 2-dzielnym i 3-dzielnym wyróżniają się przekazy bezmetryczne, a są to: 4 przekazy pieśni *Wesoły nam dziś dzień nastał* (Jaćmierz, Jodłowa, Wietrzychowice, Załęże), *Królowo Anielska wesel się Maryja* (Załęże), *Królowo Niebieska wesel się Mario* (Padew), *Wszyscy razem w społeczności* (Załęże), *O Panno czcigłozdobiona* (Padew) oraz *Powstaje już Pan z grobu* (Hyżne, Padew), *Jezusie, Synu Boga żywego* (Padew). W zestawieniu liczbowym badanych śpiewów wielkanocnych mamy 46 przekazów bezmetrycznych (ponad połowa zbioru) oraz 34 przekazy metryczne. W tej drugiej grupie spotykamy również ciekawe zjawiska jak np. kilkukrotne zmiany metrum z dwudzielnego na trójdzielne w przebiegu melodii, co zilustrowane zostało poniżej.

$\text{♩}=48$ $t=39''$ *poco rubato*

We - so - ly nam dziś dzień na - stał któ - re - go z nas ka - zdy ża - dał

te-go dnia Chry - stus Zma-rtwy-chwstał A-lle-lu-ja A-lle-lu - ja A - lle - lu-ja.

Przykład 8. *Wesoły nam dziś dzień nastał* – Głogów Małopolski 134A4, inf. grupa

W związku z przebiegiem ich melodii w czasie należy zwrócić uwagę na skracanie bądź przedłużanie poszczególnych wartości rytmicznych czy rubato, czyli przyspieszanie fragmentu przebiegu kosztem wydłużenia ostatniej jego wartości, co przedstawia poniższy przykład.

Chry - stus zmart - wych - wstał jest, nam na przy - kład dan jest,
iż ma - my zmart - wych - pow - stać z Pa - nem Bo - giem kró - lo - wać, al - le - lu - ja.

Przykład 9. *Chrystus zmartwychwstał jest* – Szczepanów 37B8, inf. grupa

Z innych właściwości wykonawczych można wymienić interesujące brzmieniowo zdobienia melodii w formie przednutek i ponutek oraz glissando wokalne. Tego typu kształtowanie linii melodycznej wynika nie tylko z indywidualnych manier informatora, ale również świadczy o swoistej, uwarunkowanej lokalnie praktyce śpiewów.

A - lle - lu - ja! Je - zus ży - je! On co ży - cie za nas dał.
Juz Go gro - bu noc nie kry - je, jak po - wie - dział, zma - rtwy - chwstał.
Nu - ńmy Je - mu pie - nia chwa - ły, wi - taj Je - zu zma - rtwy - chwsta - ły.
A - lle - lu - ja, A - lle - lu - ja, A - lle - lu - ja, A - lle - lu - ja.

Przykład 10. *Alleluja, Jezus żyje* – Ulanów 177A2, inf. Bronisława Głajch, ur. 1904, Kurzyna

Podjmując zagadnienie tempa wykonywania badanych pieśni wielkanocnych, należy stwierdzić, że jest ono zróżnicowane, zarówno w całym zbiorze, jak i w poszczególnych przekazach konkretnych wersji melodycznych. Pieśń *Chrystus zmartwychwstał jest* utrzymana jest głównie albo w tempie umiarkowanym (8 przypadków), albo w tempie szybkim (7 przypadków), sporadycznie zaś spotykamy tempo wolne (3 przypadki). Pieśń *Przez Twoje święte zmartwychpowstanie* w przeważającej mierze posiada umiarkowane

tempo (8 przypadków), zdecydowanie rzadziej zaś tempo szybkie (5 przypadków) i tempo wolne (4 przypadki). W pieśni *Wesoły nam dziś dzień nastał* odnotowujemy po jednym przypadku tempa szybkiego (Załęże) oraz tempa umiarkowanego (Wietrzychowice), natomiast dominuje tempo wolne, co niewątpliwie wynika z przeznaczenia i funkcji tej pieśni, która towarzyszy procesji rezurekcyjnej o podniosłym charakterze. Pozostałe 22 śpiewy wielkanocne utrzymane są głównie w tempie umiarkowanym (14 przypadków) oraz w tempie szybkim (5 przypadków) i wolnym (4 przypadki). Ciekawy przykład skrajnie odmiennego przebiegu melodii w czasie prezentują dwa przekazy pieśni *Ciesz się Królowo Anielska*. Oba są wariantami melodycznymi pieśni *Wesoły nam dziś dzień nastał*. Przekaz z Woli Baranowskiej śpiewany jest przez grupę parafian i utrzymany w wolnym tempie. Natomiast przekaz z Jasienicy Rosielnej ma tempo szybkie, co może wynikać z lokalnych uwarunkowań bądź z faktu, że jest to wykonanie indywidualne, zależne od subiektywnych odczuć informatorki.

Badany repertuar śpiewów wielkanocnych Podkarpacia potwierdza bogactwo przekazów muzycznych w zakresie tego gatunku. Na uwagę zasługuje różnorodność transformacji melodii, dzięki czemu odnotowujemy zjawisko wariabilności, jakiemu podlega na wielu płaszczyznach. Niewątpliwie wynika to z faktu, że religijny śpiew ludowy jako wyraz potrzeb duchowych człowieka zyskał znaczenie kulturotwórcze i jako taki stymulował aktywność muzyczną społeczności lokalnych. Na obszarze Podkarpacia wytworzyły się pewne tradycje, których trwałość okazała się na tyle silna, że istnieją do dziś. Śpiewy wielkanocne funkcjonujące w tym regionie przetrwały do czasów współczesnych w dwojakim przekazie: w źródłowym zapisie śpiewnikowym oraz w tradycji ustnej. Tradycja ta posiada liczne uwarunkowania, które decydują o odmienności lokalnej repertuaru wielkanocnego.

BIBLIOGRAFIA

- BARTKOWSKI Bolesław: *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1987.
- BARTKOWSKI Bolesław: *Różne oblicza religijnej, ludowej kultury muzycznej w Polsce*, w: *Współczesna polska religijna kultura muzyczna jako przedmiot badań muzykologii*, red. Bolesław Bartkowski, Stanisław Dąbek, Antoni Zoła, Lublin: RW KUL 1992, s. 79-83.
- DAHLIG Piotr: *Julian Pulikowski i akcja zbierania folkloru 1935-39*, „Muzyka” 1993, nr 3-4, s. 119-155.

- FABIAŃSKA Beata: Polskie pieśni religijne w „Dzielałach wszystkich” Oskara Kolberga. Typologia i charakterystyka muzyczna, mps pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem ks. dra hab. Bolesława Bartkowskiego w KEiH IM KUL, Lublin 1982.
- FEICHT Hieronim: Średniowiecze, w: Muzyka Polska. Informator pod red. Stefana Śledzińskiego, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1967, s. 30-43.
- JANULEK Gabriela: Śpiewy procesji wielkanocnej przed sumą zachowane w Graduałach Piotrkowskich, mps pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem ks. doc. dra hab. Ireneusza Pawlaka w KCG IM KUL, Lublin 1993.
- KABOT Teresa: Dzieje pieśni wielkanocnej „Chrystus zmartwychwstał jest”, mps pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem ks. prof. dra hab. Karola Mrowca w IM KUL, Lublin 1983.
- KOROLKO Mirosław: Geneza i rozwój średniowiecznych pieśni wielkanocnych w Polsce, w: Polskie pieśni wielkanocne. Średniowiecze i wiek XVI, t. 1, red. Juliusz Nowak-Dłużewski, Warszawa: PAX 2001, s. 7-27.
- KRZYWOBŁOCKA Bożena: Stare i nowe obyczaje, wyd. 2, Warszawa: Instytut Wydawniczy Związków Zawodowych 1986.
- LATERNA Marcin: Harfa duchowna, Kraków: W drukarni Andrzeja Piotrkowczyka 1585.
- ŁOŚ Jan: Przegląd językowych zabytków staropolskich do r. 1543, Kraków: Nakładem Akademii Umiejętności 1915.
- MACIEJEWSKI Tadeusz: Wstęp, w: Polskie pieśni wielkanocne. Średniowiecze i wiek XVI, red. Juliusz Nowak-Dłużewski, t. 2: Opracowanie muzyczne. Podobizny fototypiczne tekstów średniowiecznych i warianty językowe, Warszawa: PAX 2001, s. 5-21.
- MAŁACZYŃSKI Franciszek: Misterium Paschalne w Polsce. Polskie zwyczaje liturgiczne w Święte Triduum ukrzyżowania, pogrzebu i zmartwychwstania Jezusa, Kraków: Tyniec Wydawnictwo Benedyktynów 2006.
- MICHALAK Józef: Zarys liturgiki, Płock: Instytut Wyższej Kultury Religijnej 1939.
- MIGDAŁ Jolanta: Osobliwości językowe pieśni wielkanocnych, w: Wielkanoc w polskiej kulturze, red. Maria Borejszo, Poznań: W drodze 1997, s. 91-102.
- OKOŃ Jan: Dramat liturgiczny, w: Encyklopedia katolicka, t. 4, Lublin: TN KUL, kol. 183-186.
- PARSCH Pius: Rok liturgiczny, t. 2, przeł. Zofia Dąbrowska, Poznań: Pallottinum 1956.
- PIKULIK Jerzy: Wiersze allelujacyjne cyklu wielkanocnego w średniowiecznej Polsce, w: Muzyka religijna w Polsce. Materiały i studia, t. III, red. Jerzy Pikulik, Warszawa: ATK 1979, s. 183-208.
- ROLSKI Zbigniew: Kult Grobu Chrystusowego w dawnym kościele bożogrobców obecnie parafialnym w Przeworsku, mps pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem ks. dra hab. Jerzego Józefa Kopcia na WT KUL, Lublin 1988.
- RZEPczyńska Eliza: Dzieje dwóch pieśni wielkanocnych „Wesoły nam dzień nastał” i „Wesoły nam dzień dziś nastał”. Próba monograficznego opracowania, mps pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem ks. prof. dra hab. Karola Mrowca w IM KUL, Lublin 1989.
- SCHAEFFER Bogusław: Dzieje muzyki, Warszawa: WSiP 1983.
- STĘSZEWSKI Jan: Uwagi o badaniu żywej tradycji polskich śpiewów religijnych, w: Stan badań nad muzyką religijną w kulturze polskiej, red. Jerzy Pikulik, Warszawa: ATK 1973, s. 110-131.
- SUTKOWSKI Adam: Surrexit Christus hodie, najdawniejszy w Polsce zabytek muzyki wielogłosowej, „Muzyka” 4 (1959), nr 2, s. 3-11.
- SZUMIŁO Agnieszka: Śpiewy procesji rezurekcyjnej w polskich księgach muzyczno liturgicznych od Tridentinum do Vaticanum II, mps pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem ks. prof. dra hab. Ireneusza Pawlaka w KCG IM KUL, Lublin 2002.
- WIĘCLEWSKA Anna: Problem wariabilności międzystroficznej w wykonawstwie polskich pieśni religijnych, mps pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem ks. dra hab. Bolesława Bartkowskiego w KEiH IM KUL, Lublin 1983.

- ZOŁA Antoni: Melodyka ludowych śpiewów religijnych w Polsce, Lublin: Polihymnia 2003.
- ZOŁA Antoni: Problem tonalności w polskich śpiewach religijnych z żywej tradycji, mps pracy doktorskiej napisanej pod kierunkiem ks. prof. dra hab. Bolesława Bartkowskiego, Lublin 1992.
- ZOŁA Antoni: Problem wariabilności międzystroficznej w polskich pieśniach religijnych (krytyka źródeł nagranych), mps pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem ks. dra hab. Bolesława Bartkowskiego w KEiH IM KUL, Lublin 1979.

ŚPIEWY WIELKANOCNE W LITURGII
I LUDOWEJ TRADYCJI MUZYCZNEJ NA PODKARPACIU
ANALIZA I CHARAKTERYSTYKA

Streszczenie

Celem artykułu jest przedstawienie śpiewów wielkanocnych w liturgii i ludowej tradycji muzycznej Podkarpacia, a także ich analiza i charakterystyka. Zebrany repertuar obejmuje zarówno melodie nawiązujące do wzorców chorałowych, jak i utrzymane w trybie dur-moll. Przeprowadzone badania wykazują, że pieśni wielkanocne wykonywane są głównie w ramach obrzędów liturgicznych Mszy rezurekcyjnej, jak też podczas sprawowanych liturgii całego okresu wielkanocnego. Mimo to na Podkarpaciu, wchodząc w obieg ludowy, łączą w sobie wymiar liturgiczny z ludową recepcją. Efektem tych relacji jest zjawisko wariabilności, z jakim spotykamy się na gruncie tego gatunku śpiewów.

Przeprowadzona analiza udowadnia, że transformacje, które dokonują się za sprawą ludowego wykonawstwa, dotyczą przede wszystkim melodii i metroritmiki śpiewów wielkanocnych, jak też ich formy i warstwy tekstowej. Przeważają przekazy bezmetryczne jako wynik ludowego myślenia frazą muzyczną. Spotykamy też śpiewy genetycznie ludowe. W badanym repertuarze wielkanocnym funkcjonującym w tradycji ustnej na Podkarpaciu widoczne są wyraźne uwarunkowania regionalne, które decydują o swoistym, lokalnie odmiennym obliczu tych śpiewów.

Słowa kluczowe: pieśni wielkanocne; liturgia okresu wielkanocnego; żywa tradycja śpiewów wielkanocnych; wariabilność; genetycznie ludowe pieśni; uwarunkowania wykonawcze.