

Piotr Dahlig

Uniwersytet Warszawski

Oskar Kolberg i etnomuzykologia wobec ludowej pieśni religijnej

Oskar Kolberg (1814–1890) to współtwórca naszej tożsamości kulturowej w dobie rozbiorów, zaś jego *Lud...* – dzieło, wielki „odsyłacz” do wszelkich badań nad historią kultury muzycznej na ziemiach sięgających I Rzeczypospolitej. Metryka w Przysusze z 1814 roku mówi, że ojciec Oskara, Julius Colberg, był wyznania akatolickiego (w rękopisie owe „a” jest wielkości główki od szpilki przy pozostałych literach słusznych rozmiarów)¹. Jak wykazały kwerenda i referat Arlety Nawrockiej-Wysockiej na jubileuszowej konferencji Kolbergowskiej w Warszawie (21–22 II 2014 rok)², wyznanie ewangelicko-augsburskie uformowało etos największego etnografa polskiego, jak np. rządność i pracowitość, wywiedzione z luteranizmu. Oskar Kolberg należał do Kościoła ewangelicko-augsburskiego w Warszawie i uczestniczył w tworzeniu śpiewnika kościelnego oraz kodyfikacji repertuaru dla tejże konfesji. Był przeciwnikiem germanizacji i uznawał, że wyznanie ewangelickie wyzute z języka polskiego mogłoby utracić pewien pozytywny wpływ na egzystencję ludności polskiej. Jego program życiowy wyrażał (choć nie *explicite*, w słowach) przekonanie, że innowierca może i powinien uczynić

¹ B. Paprocki, *Pamiętki Kolbergowskie w Przysusze*, „Biuletyn Kwartalny Radomskiego Towarzystwa Naukowego”, t. 29, red. G. Kabza, Radom 1992, z. 1–4, s. 59–71. „W ekspozycji biograficznej Muzeum im. Oskara Kolberga znajduje się użyczony przez ks. Edwarda Warchoła, proboszcza parafii rzymskokatolickiej w Przysusze, oryginał księgi stanu cywilnego gminy przysuskiej, zawierającej akty urodzin, małżeństw i zgonów z lat 1813–1814. Pod numerem dziewiątym kolejnego zapisu urodzin i datą 23 lutego 1814 roku figuruje nazwisko Henryka Oskara Kolberga, przy czym nazwisko jest jeszcze pisane przez C. Drugi, identyczny niemal egzemplarz księgi stanu cywilnego, znajduje się w Archiwum Państwowym w Kielcach” (s. 60). „Od końca XVIII wieku proboszczowie pełnili również funkcję urzędników stanu cywilnego i stąd podwójne księgi. Przepis ten wprowadzili Austriacy (po trzecim rozbiore Radomskie było w latach 1795–1809 w zaborze austriackim)” (s. 70).

² *Oskar Kolberg – prekursor europejskiej folklorystyki* – międzynarodowa konferencja; organizatorzy: Sekcja Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich, Instytut Muzykologii UW, Instytut Sztuki PAN.

wiele dobrego dla katolickiej większości. Umierając – choć musiał wiedzieć, że Bóg sądzi z miłości, a nie z ilości przeczytanych i napisanych ksiąg – lękał się, by nie nazwano go próżniakiem i wyraził przekonanie, że jego prace przydadzą się na długo. Ta troska o trwałe wyniki trudów i pewne ociąganie przed całkowitym powierzeniem się Łasce Najwyższego to również znamiona zapobiegliwej wiary naszego Etnografa. Zaliczyłbym Oskara Kolberga do duchowych poprzedników biskupa Juliusza Burschego, dla którego Majestat Rzeczypospolitej był wartością nadrzędną; w 1939 roku odmówił on wszelkich koncesji na rzecz hitlerowskiego najeźdźcy i zginął w niemieckim obozie koncentracyjnym.

Pieśń ludową w sensie powszechności można rozumieć jako śpiew ludu Bożego, repertuar mający szeroki zasięg społeczny, nie sięgający już na ogół szczególnie wyrafinowanej, wysublimowanej, wysoce złożonej twórczości muzycznej. Ta ostatnia, choć wyrasta z podłoża wspólnotowo-społecznego, nadaje kierunek przemianom stylistycznym, przynosi wyodrębnione dzieła, przeznaczone do oglądu, słuchania, kontemplacji, a przede wszystkim są one zapisywane, drukowane, wydawane. Ludowa pieśń religijna wchodzi w zakres pojęcia „pieśni w ogólności” – terminu proponowanego przez Karola Kurpińskiego w 1820 roku.³ Owa pieśń w ogólności, pieśń powszechna, w tym religijna w społecznym obiegu, jest kształtowana przez kulturę pamięci niekoniecznie wspomaganą drukiem, budowana dzięki zdolnościom zatrzymywania w obiegu społecznym takich tekstów i zachowań muzycznych, które konserwują ciągłość i zarazem żywotność wspólnoty na różnym poziomie ogólności, od małych do wielkich grup społecznych, od ludności jednej miejscowości, parafii do zbiorowości narodu.

Karol Kurpiński podjął w 1820 roku próbę systematyzacji polskiej pieśni ludowej i w ramach tej próby ujął, jak wspomniano, pieśń religijną, wykonywaną przez lud. Pierwszym kryterium podziału „prostych pieśni” (również określenie Kurpińskiego) było przeznaczenie funkcjonalne, stąd pieśń kościelna *versus* pieśń „światowa”, tj. świecka; drugim kryterium było zabarwienie uczuciowe (śpiewy „wesole” i „smutne”). Kurpiński postulował łączne widzenie pieśni gminnej, świeckiej i kościelnej (religijnej)⁴. Szerokie, funkcjonalne i realistyczne ujęcie pieśni jako ogół-

³ K. Kurpiński, *O pieśniach w ogólności* „Tygodnik Muzyczny” (1820) nr 8, s. 29–30; nr 9, s. 33–34.

⁴ T. Kuryłowicz, *Poglądy estetyczne Karola Kurpińskiego*, [w:] T. Strumiłło, A. Nowak-Romanowicz, T. Kuryłowicz, *Poglądy kompozytorów polskich doby przedchopinowskiej*, Kraków 1960, s. 150–151, 154–155. Klasyfikację Kurpińskiego interpretował także Jan Stęszewski, por. J. Stęszewski, *Uwagi o etnomuzycznej regionalizacji Polski*, [w:] *Dyskurs o tradycji. Z zagadnień współczesnej kultury artystycznej w Polsce i ZSRR*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974, s. 323–348.

nie śpiewu ludowego i dziedzictwa powszechnego wiąże się z doświadczeniami rodzinnymi kompozytora w małym miasteczku wielkopolskim (we Włoszakowicach) i odziedziczoną po ojcu praktyką organową w miejscowym kościele katolickim. Funkcjonalność w definicjach pieśni ludowej będzie motywem przewodnim i w następnym stuleciu. Fakt użytkowania czy to ludowego, czy religijnego repertuaru jest rozstrzygający dla Adolfa Chybińskiego (1907), współtwórcy muzykologii polskiej, który twierdził, że śpiew ludowy (a więc nie tylko pieśń) to jest wszystko to, co się po prostu śpiewa w środowiskach wiejskich⁵. W dwudziestoleciu międzywojennym Łucjan Kamieński, inicjator systematycznej dokumentacji fonograficznej muzycznego folkloru polskiego, stwierdzał: „Jako *śpiew ludowy* traktowałem [...] wszystko, co lud wiejski śpiewa z tradycji pamięciowej, poza bezpośrednim, krępującym wpływem kultury pisemnej (śpiewników), i co zatem daje swobodny upust jego własnej twórczości w formie wariantów. Chodziło bowiem o podsłuchanie śpiewu regionalnego dzisiejszego, a nie o hipotetyczną rekonstrukcję wczorajszego”⁶.

Ojcowie folklorystyki polskiej z początku XIX wieku, Hugo Kołłątaj i Tadeusz Czacki, uzasadniali badanie i utrwalanie tradycji „gminnych”, kierując się pobudkami ideowymi⁷. Tadeusz Czacki w pieśniach ludowych chciał widzieć dawne urządzenia społeczne, łącznie z oddziaływaniem mitów plemiennych. Wyłonił się w jego refleksji bard litewski i słowiański, przechowujący i realizujący epos narodowy. Książd Hugo Kołłątaj formułował program ludoznawstwa, kierując się względami politycznymi; zachęcał do rozpoznania dorobku warstw ludu – podmiotu historii nieuznawanego do XVIII wieku włącznie. Z podobnych pobudek dopełniania obrazu historii społeczno-kulturowej, dowartościowania warstw nieszlacheckich dokumentował pieśń ludową (już w 1801 roku) Joachim Lelewel.

Awangarda romantyczna wyostrzyła problem. Zorian Dołęga-Chodakowski suponował, że uniwersalistyczna religia i związana z nią kultura muzyczna wręcz zniszczyły piękno tradycyjnych śpiewów słowiańskich. Panslawizm, protegowany przez Rosję, a później także przez Austrię, był przychylnie traktowany w Królestwie Polskim przed 1830 rokiem. Znalazł zwolennika w osobie m.in. Kazimierza Brodzińskiego. Autor *Wiesława* widział kompromis między uniwersalizmem religii, panslawizmem a odrębnością narodową w nurcie sielankowej pieśni wiejsko-dworkowej. Skonstruował on pojemny program badawczy „śpiewów narodo-

⁵ A. Chybiński, *O metodach zbierania i porządkowania melodii ludowych*, „Lud” 12 (1907), s. 171–201. Reedycja: A. Chybiński, *O polskiej muzyce ludowej. Wybór prac etnograficznych*, red. L. Bielawski, Kraków 1961, s. 23–57.

⁶ Ł. Kamieński, *Przedmowa*, [w:] Ł. Kamieński, *Pieśni ludu pomorskiego*, Toruń 1936.

⁷ *Dzieje folklorystyki polskiej 1800–1863*, red. H. Kapeluś, J. Krzyżanowski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970.

wych ludu”, widoczny w zbiorze postulatów sformułowanych przez środowisko Towarzystwa Królewskiego Przyjaciół Nauk w Warszawie w 1827 roku:

Sekcja muzyki starać się będzie:

- a) upowszechniać w muzyce ile możliwości smak odrębny, narodowy;
- b) układaniem muzyki do lepszych pieśni ojczyrstych;
- c) zbieraniem śpiewów narodowych ludu i dawnych prawdziwie polskich polonezów i innych celniejszych tańców, mających historyczne pamiątki;
- d) gdy dzieła kompozytorów polskich większe, jeszcze w kraju naszym być sztychowane nie mogą, wielkąby było przysługą dla sztuki, dzieła większe znakomitsze, jako to opery, msze, kantaty, w kopiach do bibliotek Towarzystwa nabyć, dzieła te bowiem (jeśli) w jednych tylko egzemplarzach będą, łatwo podpaść mogą zniszczeniu;
- e) każda z sekcji starać się będzie o wydanie historii w Polsce właściwej sztuki, a przynajmniej o zebranie spisu autorów, ich dzieł i życia.

Wszystkie sekcje wspólnie zajmą się wygotowaniem:

1. Dykcyonarza rzeczy ojczyrstych, przed trzema laty projektowanego.
2. Biografią sławniejszych Polaków.

12 maja 1827 Brodziński. Przyjęty na posiedzeniu działu nauk d. 16 maja 1827. Prezes działu nauk Prażmowski, sekretarz Towarzystwa i działu Czarnecki⁸.

Szukanie odrębności narodowej w muzyce oraz pielęgnowanie czystości języka polskiego, postulowane przez warszawskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk (postulat czystości języka formułowano już od początku istnienia Towarzystwa, od 1800 roku) wynikały z reakcji na utratę suwerenności politycznej. W takich warunkach jako przejaw mądrości dla pokolenia Stanisława Staszica jawiły się rozwój nauk i wysiłki poznawcze w dziedzinie kultury.

Do czasu powstania listopadowego przeważał termin „pieśni narodowej” nad „pieśnią ludu”, podobnie np. jak w Czechach (w pierwszym zbiorze „narodowych śpiewów i tańców czeskich” z 1825 roku)⁹. Przewaga terminu „pieśń narodowa” w pierwszych dekadach XIX wieku nad „pieśnią gminną” czy „pieśnią ludu” wynikała z trzech uwarunkowań: politycznego, społecznego i muzycznego. Poli-

⁸ A. Kraushar, *Towarzystwo Królewskie Przyjaciół Nauk 1800–1832. Monografia historyczna osnuta na źródłach archiwalnych*, księga 3, *Czasy Królestwa Kongresowego. Czterolecie przedostatnie 1824–1828*, Kraków–Warszawa 1905, s. 469–472.

⁹ T. A. Kunz, *Böhmische Nationalgesänge und Tänze*, ed. L. Tyllner, Praha 1995.

tycznie monarchia (cesarstwo) były ponad narodami. Zarówno pierwsza instytucjonalnie organizowana akcja zbierania pieśni ludowych w Austrii w 1819 roku, jak i druga w 1908 roku miały uwydatnić wielość narodów pod berłem cesarskim. Z kolei w perspektywie społecznej aktualna wówczas wizja społeczeństwa jako figury ciała i „organicznej istności” (Stanisław Staszic) nie mogła sprzyjać partykularnym studiom nad kulturą chłopską, która przechowywała właściwości kultury staropolskiej i postplemiennej. Wreszcie w perspektywie muzycznej styl włoski, w szczególności opera, królował do pierwszych dekad XIX wieku w Europie. Jeszcze XVIII-wieczna koncepcja opracowania muzyk „gminnych” polegać miała, w opinii Georga Philippa Telemanna, na przystrojeniu lokalnych pomysłów muzycznych (chodziło o produkcje muzyków w gospodach śląskich i wielkopolskich) w ubiór włoski, ogólnoeuropejski. Na tle muzyki włoskiej, operowej kształtowały się wkrótce style narodowe w Europie. Pojęcie „narodowy” było dostatecznie różnicujące wobec uniwersaliów kulturowo-politycznych na początku XIX wieku. Pieśń ludowa jako narodowa (*narodnaja*) będzie funkcjonować i w XX wieku w krajach wschodniosłowiańskich.

Próba realizacji postulowanej przez biskupa Jana Pawła Woronicza „pieśnioksięgi”, jakby narodowego psalterza, były *Śpiewy historyczne* Juliana Niemcewicza, praktykowane jednak głównie w środowiskach mieszczańskich. Bardziej perspektywiczny dla etnografii okazał się nurt oddolny i empiryczny, reprezentowany m.in. przez Zoriana Dołęgę-Chodakowskiego, próbującego stopić się z badanym środowiskiem wsi w trakcie swych wędrówek.

Pieśń religijna, kościelna lub pozakościelna, w różnym stopniu związana z liturgią, traktowana była przez pokolenia zbieraczy folkloru i muzykologów o zainteresowaniach etnograficznych z wymowną wstrzemięźliwością. Dystans folklorystów XIX wieku do repertuaru religijnego w obiegu lokalnym wyrastał z obserwacji, że „pieśni z książki” (do dziś termin używany przez śpiewaczki ludowe), z kantyczek mają zapewnione istnienie w odróżnieniu od ulotnej, przekazywanej pamięciowo i w zmiennych sytuacjach pieśni ludowej o rodowodzie chłopskim. Epoka napoleońska, czas wojny narodów, wyniosły na piedestał wartości kulturowe postrzegane jako rdzenne, właściwe tylko danemu terytorium i możliwie dawne. Uwagi badawczej nie pociągało to, co było oczywiste, a do oczywistości należały śpiew i repertuar religijny. Dopiero przemiany w dalszych dekadach XIX wieku uświadomiły fakt przemijania i tego kształtu tradycji oraz potrzebę jego utrwalenia dla potomności.

Pastorałki i koledy z melodiami (Kraków 1843), nadto *Śpiewnik kościelny* (I wyd. Kraków 1838) ks. Michała Marcina Mioduszeńskiego wyrosły z potrzeby zachowania repertuaru, niepraktykowanego już powszechnie w czasach popowstaniowych, ale – o czym pisze autor w przedmowie do *Pastorałek* – ich ustny

przekaz i zmienność wersji zbliża kolędy i pastorałki do pieśni ludowych. Sakralną rangę kantyczek i jej osłabienie w połowie XIX wieku komentuje we wspomnieniach książę Karol Tyszkiewicz¹⁰. Temat kolęd, międzykulturowy, interdyscyplinarny, arcyłudowy, znajdzie w XX wieku entuzjastycznych badaczy.

Po powstaniu listopadowym termin „pieśń narodowa” ustępuje miejsca „pieśni ludu”, także ze względu na cenzurę rosyjską i niemiecką. Charakterystyczne są tu ubolewania w korespondencji Józefa Elsnera o niemożności publikowania rozpraw muzycznych, w których występuje słowo „narodowy”¹¹.

Patrząc na tytuły kolekcji pieśni XIX wieku, zwróćmy uwagę, że nie same „pieśni ludowe”, lecz „pieśni ludu” przewodzą w antologiach lat 1830–1846. „Pieśni ludu” wskazują też na krajoznawstwo, zakotwiczenie kulturowo-terytorialne, na przywiązanie do ziemi, poczucie własności, co jawiło się jako ważniejsze od autonomicznego utworu poetycko-muzycznego, mimo że *de facto* przed Kolbergiem otrzymujemy głównie kolekcje tekstów pieśni z komentarzami o zwyczajach, obrzędach, z odsyłaczami do pieśni słowiańskich i skromnymi dodatkami muzycznymi w postaci melodii z akompaniamentem fortepianowym. Co do tego ostatniego, popularyzowanie aranżowanej postaci pieśni pierwotnie jednogłosowej uwarunkowane było nie tylko ówczesną tendencją europejską – publikowania pieśni ludowych z towarzyszeniem najbardziej wtedy modnego instrumentu – fortepianu, ale należy widzieć tu również wpływ katolickiej praktyki kościelnej – śpiewu ludu wspieranego przez organy i organistę.

Ludowa pieśń religijna nie mogła należeć do głównego kręgu zainteresowań Oskara Kolberga. Wszędzie jednak tam, gdzie repertuar ten współtworzył specyfikę miejsca, tj. składał się na szczególną charakterystykę, „mapę” regionu i jego obrzędowości (zwłaszcza dorocznej), tam znajdował swoje istotne miejsce w dokumentacji. Osnowa badań folklorystycznych Kolberga może być tłumaczona także w perspektywie religijnej. „Pomieszczenie w księgach” ustnie przekazywanych pieśni ludowych ludności katolickiej, greckokatolickiej, prawosławnej można zestawić (choć to inna skala) z porządkowaniem i pisemną kodyfikacją pieśni ewangelickich podjętymi w latach 60. XIX wieku przez Oskara Kolberga.

Pieśni ludu, a następnie *Lud* czy lepiej znoszone przez cenzurę rosyjską po powstaniu styczniowym *Obrazy etnograficzne* zawierają w sumie tylko kilka pro-

¹⁰ K. Tyszkiewicz, *Wilija i jej brzegi pod względem hydrograficznym, historycznym, archeologicznym i etnograficznym*, Drezno 1871. Szerzej na ten temat pisze Tomasz Nowak: T. Nowak, *Tradycje muzyczne społeczności polskiej na Wileńszczyźnie*, Warszawa 2005, s. 109.

¹¹ A. Nowak-Romanowicz, *Poglądy estetyczno-muzyczne Józefa Elsnera*, [w:] T. Strumiłło, A. Nowak-Romanowicz, T. Kuryłowicz, *Poglądy kompozytorów polskich doby przedchopinowskiej*, dz. cyt., s. 90–91.

cent repertuaru religijnego, jednak w sumie złożyłyby się na dużą antologię ok. 800 pieśni¹². W każdym kolbergowskim tomie znajdziemy interesujący nas profil repertuaru; teksty i melodie religijne są rozsiane w monografiach regionalnych: w dziale *Miasta i dwory* jako mniej typowe, lokalne pieśni kościelne; w dziale *Zwyczajne doroczne* jako śpiewy przy obchodzeniu domów z tekstami religijnymi, śpiewy splecione ze zwyczajami agrarnymi, opatrzone na ogół zwartymi, krótkimi, wyrazistymi rytmicznymi melodiami oraz pieśni związane z dorocznymi świętami patronalnymi. Znajdujemy je w korpusie pieśni rodzinnych, zwłaszcza pogrzebowych (np. w tomie *Dzieł wszystkich* Oskara Kolberga [dalej skrót: DWOK], 54, *Ruś Karpacka*, melodia o charakterze lamentu). Na ziemiach polskich odszukamy tytuły zbiorcze w rodzaju *Pieśni historyczne, patriotyczne, religijne* (*Kaliskie i Sieradzkie*, DWOK 46). Ze szczególną skrupulatnością podchodzi Kolberg do pieśni dziadowskich (określanych także historycznymi lub wprost religijnymi), obecnych w większości tomów, ujętych w dziale pieśni powszechnych czy różnych stanów, w repertuarze wędrownych starców – „lirników”, „dziadów” – których spuściznę można zaliczyć do kręgu dawnych kościelnych lub cerkiewnych misji ludowych. W tomach pokuckich (DWOK 29–32) i wołyńskim (DWOK 36) zwracają uwagę melodie wykonane na lirze korbowej.

Impulsem do zapisania pieśni religijnej była dla Kolberga dawność repertuaru, wrażenie, iż tekst stanowił ludową wykładnię przesłań ewangelicznych, oraz fakt, że daną pieśń przekazał śpiewak ludowy. Ten ostatni z kolei przechowywał utwór bądź z tradycji lokalnej posiłkowanej drukiem ulotnym, bądź od śpiewaka wędrownego, dziada, który był stałą figurą krajobrazu kulturowego dawnych miast i wsi. Repertuar dziadowski, z uwagą rejestrowany przez Kolberga na ziemiach polskich i ukraińskich, to – jak wspomniano – echo homiletyki średniowiecznej, przysposobionej w toku dziejów do audytorium różnorodnego, masowego w minionych wiekach. Pamięć śpiewaka – religijnego barda – sąsiadowała z obiegiem druków ulotnych od XVI wieku w związku z pierwszą alfabetyzacją ludu w sieci szkół parafialnych. Pieśni dziadowskie kształtowały u słuchaczy pojęcia i emocje z kręgu wiary. Badacze pieśni nowiniarskiej koncentrowali się na sensacyjnych i morderczych wydarzeniach, druki ulotne (odpustowe) zawierały jednak głównie przesłania moralne i religijne, często w kontekście święta patronalnego, podczas odpustu. Kolberg odnotowywał repertuar dziadowski także ze względu na międzynarodową rangę, dostrzegł np. ogromny mir otaczający *starców* na Pokuciu i ogólnie na ziemiach małopolskich (Galicji Wschodniej). Z inicjatywy bowiem cerkwi na przełomie XVII/XVIII wieku nadano lirnictwu ukraińskiemu (rusiń-

¹² A. Michalec, *Miejsce polskich śpiewów religijnych w „Dzielał wszystkich” Oskara Kolberga*, „Twórczość Ludowa” 5 (1990) 4, s. 13–16.

skiemu) wymiar ruchu ogólnonarodowego, ujętego w organizację cechowe¹³. Lirnictwo polskie pozostało nieliczne i zindywidualizowane. Poza Krakowskiem Kolberg odnotował obecność lirnika w Iłży w 1849 roku. Postać lirnika jest o tyle ważna dla omawianego tematu, że jako profesjonalny muzyk pieśniarz ludowy łączył praktykowanie repertuaru religijnego, świeckiego (pieśni historyczne), a nawet tanecznego. Na niezachowanych walkach Edisona z 1898 roku miano zarejestrować na Wołyniu, obok śpiewów przy *wertepie* – szopce, śpiewów żniwnych na polu i instrumentalnej muzyki klezmerskiej, także romanse rosyjskie grane na lirze korbowej¹⁴. Wykonawstwo lirniczne tworzy mianowicie kilka „pięter”. Najwyższy i najważniejszy poziom stanowi repertuar religijny – psalmy, tzw. kanty, pieśni o świętych (np. św. Jerzym, św. Aleksym, św. Helenie), litanie. Środkowe piętro to pieśni o bohaterach świeckich, wojnach, czasem tworzone na kanwie średniowiecznych eposów. Wreszcie trzecie – to np. przyśpiewki kołomyjkowe, mające nieco rozbawić słuchającą publiczność. Występ kończyła modlitwa za zmarłych rodziców słuchaczy, oznaczająca powrót do misji pośredniczenia między światami i epokami, żyjącymi i przodkami. Tę troistość można odnosić do trójpodziału świata na niebo, ziemię i podziemie. Lirnik jako postać mediacyjna między światem doczesnym a rzeczywistością przodków musiał zachowywać w repertuarze cały przekrój świata doświadczanego przez słuchaczy. Reprezentował on rodzaj zintegrowanej, archaicznej kultury, w której muzyk pieśniarz, całkowicie zdany na audytorium, był zarazem tej społeczności suwerenem. Spełniał funkcję zarówno starożytnej wyroczni, jak i interpretatora dogmatu religijnego, począwszy od czasów średniowiecznych. Dlatego też starzec-dziad-żebrak-lirnik-bard stanowią konstelację „wcieleń” sztuki w społeczeństwie i zachęcają do namysłu nad przemianami kulturowymi oraz nad powagą przesłania religijnego za pomocą słowa, dźwięku i instrumentu.

Piętrowy i wartościujący układ repertuaru znajduje odwzorowanie w ludowych typologiach repertuaru; istnieje w nich hierarchiczny (np. na Kaszubach) podział na Boże pieśni (nabożne), najwyżej cenione, następnie pieśni „światowe” – długie lub krótkie („frantówki” – na Kaszubach, „światówki” – w Sandomierskiem) i wreszcie zaledwie tolerowane pieśni „psie” lub „kozie” – dosadne, frywolne. Jedną ze śpiewaczek kurpiowskich (Adela Gramacka z Golanki k. Kadzidł) podkreślała przed trzydziestu laty, że istnieją dwa rodzaje pieśni: „nabożne” i „nałożne”. W typologiach repertuaru wśród samych śpiewaków ludowych przeważają układy dwubiegunowe typu pieśni „ciągle” – „skoczne”, „długie” – „krótkie”. Widoczny

¹³ R. Hanaj, *The liryk-dziad and his songs*, [w:] *Traditional musical cultures in Central-Eastern Europe*, ed. Piotr Dahlig, Warszawa 2009, s. 398–399.

¹⁴ Informacja i badania Bohdana Łukaniuka, profesora etnomuzykologii we Lwowie.

jest w tym wpływ już nie tyle zmysłu etycznego, co estetyki wyrazu, podobnie jak w znanym, wspomnianym rozróżnieniu Kurpińskiego na śpiewki „wesołe” (zachodnie i południowe ziemie polskie) i „smutne” (regiony wschodnie)¹⁵. Warto przytoczyć tutaj mniej znaną, bo tylko wymienioną w liście-odezwie z 1802 roku do Uniwersytetu Wileńskiego typologię pieśni litewskich biskupa Jana Kossakowskiego: „Trojaki jest ich gatunek: poważne, wesołe i pośmiertne”¹⁶. Klasyfikacja Kossakowskiego manifestuje różnicę między tradycjami polską (zachodniosłowiańską) a wschodniosłowiańsko-bałtyjską. Śpiewy „pośmiertne”, związane tak z kultem przodków, jak i śpiewanym, melorecytowanym lamentem po śmierci konkretnej osoby, to domena tego drugiego bloku kulturowego. W Polsce lamenty pośmiertne zastąpione zostały przez repertuar kościelny i do dziś pieśni przy zmarłym („pustonocne”) bywają wykonywane z przekazu książkowo-zeszytowego przez wyspecjalizowanych śpiewaków pogrzebowych¹⁷. Kryteria językowo-regionalne w klasyfikacjach pieśni ludowych pojawiły się nieco później, np. w podziale pieśni galicyjskich na „trzy porządki”: ruski, polski i góralski¹⁸.

Powracając do „oceanu” kolbergowskiego, trzeba zwrócić uwagę także na elementy religijne w tekstach pieśni obrzędowych, jak choćby chrześcijańskie pozdrowienie w polonezach staropolskich (np. „Niechże będzie Jezus Chrystus pochwalony, powiedzże mi, aśka, czym nie pogardzony”, *Kaliskie Sieradzkie*, DWOK 46, s. 367) lub w pieśniach oczepinowych na Starym Mazowszu (Kurpiach), aktualnych tamże również w XX wieku. Warto też pamiętać, że tkanina wierzeń jest obecna w literaturze ustnej, obficie dokumentowanej przez Kolberga, tam gdzie zdarzyło mu się spotkać bajarkę lub bazarza lub w gawędach, podaniach itp. nadsyłanych Kolbergowi przez wcale licznych współpracowników terenowych auto-

¹⁵ T. Kuryłowicz, *Poglądy estetyczne Karola Kurpińskiego*, dz. cyt., s. 151. Tak do dzisiaj dzielą pieśni ludowe sami śpiewacy wiejscy w Polsce. Używają oni jeszcze kryterium formalnego – podziału na pieśni „krótkie” (przyśpiewki) i „długie” (ballady i in. pieśni opowiadające). XIX-wieczna folklorystyka w klasyfikacjach pieśni kładła nacisk na kryterium funkcji i treści tekstu. Etnomuzykologia XX wieku wyróżnia stopień związku pieśni i kontekstu sytuacyjnego; bieguny tworzą tu pieśni ściśle uwarunkowane, wyznaczone przez kontekst (obrzędowe) i nie przywiązane do jednorodnego kontekstu, śpiewane zależnie od nastroju samego wykonawcy w dowolnych okolicznościach.

¹⁶ S. Świrko, *Litwa i Białoruś*, [w:] *Dzieje folklorystyki polskiej 1800–1863*, dz. cyt., s. 180.

¹⁷ J. Adamowski, *Polskie pieśni pogrzebowe*, „Twórczość Ludowa” (1994) 3–4, s. 14–18; B. Marszałik, *Uproś śmierć dobrą... Śpiewy pogrzebowe na Wileńszczyźnie*, „Przegląd Muzykologiczny” 3 (2003), s. 109–141; E. Sławińska-Dahlig, *The funeral singer in central Poland*, [w:] *Traditional musical cultures in central-eastern Europe*, dz. cyt., s. 327–343.

¹⁸ D. Zubrzycki, *O śpiewach ludu polskiego*, „Pielgrzym Lwowski” 1823, s. 49–50. Omówienie: R. Górski, *Lwowskie*, [w:] *Dzieje folklorystyki polskiej 1800–1863*, dz. cyt., s. 318–319.

ra *Ludu*. Niektóre tomy, jak *Łęczyckie* wydane za życia Kolberga (Kraków 1889, DWOK 22) dają cały przekrój ludowej kultury religijnej. Tom ten zawiera mianowicie: w działach *Zwyczaj* i *Obrzędy*: 13 kolęd, 4 pieśni wielkopostne, 1 pieśń przy obchodzeniu wsi z „obrazikiem” w Wielki Czwartek, 3 pieśni Wielkanocne, 1 na Zielone Świątki, 4 na Boże Ciało, 2 pieśni pogrzebowe-pokutne; w dziale *Pieśni*, w osobnej grupie: *Pieśni dziadowskie*. *Nabożne* i *Legends* – 27 pieśni, w dziale *Modlitwy* – 10 tekstów. Kolberg stosuje ciągłą numerację repertuaru (571 pozycji w tomie łęczyckim), łatwo więc zauważyć, że z liczbą 65 repertuar religijny stanowi w *Łęczyckim* 11% repertuaru, co stanowi być może realną proporcję życia religijnego do całości egzystencji przeciętnego Ziemianina, a przy tym jest Kolbergowską „dziesiątiną” pracy na rzecz Ducha Bożego. Tomy Kolberga wskazują na symbiozę kultury religijnej ze świecką. Trzeba podkreślać, że każdy tom ma swoistości materiałowe, warto je czytać w całości, wielokrotnie, nie opuszczając szczegółów w zapisie tekstu, melodii pieśni i w komentarzu kulturowym (łącznie z unikatową przecież dokumentacją prasową gromadzoną przez Kolberga).

Z doświadczeń badawczych XX wieku możemy twierdzić, że osnowa kulturowa pieśni religijnych jest szeroka, pochodzi z jądra kościelno-cerkiewnego, z dzieła szczególnie uduchowionych autorów monastycznych, przetwarzana jest przez wędrownych śpiewaków, asymilowana przez chłonne na tego typu repertuar dawne środowisko wiejskie, zwłaszcza niewiasty, ugruntowywana przez śpiew zbiorowy. Wybór melodii cechują zarówno konserwatyzm, jak i powszechna dostępność. Zachowawczość manifestuje się w konsekwentnym i długim utrzymywaniu w praktyce ludowej melodyki śpiewów Kościoła zachodniego (wzory chorału gregoriańskiego) lub wschodniego (wzory wschodnich śpiewów liturgicznych nie są całkowicie różne od wąskozakresowych „ładkanek”). Potrzebą powszechnej dostępności tłumaczy się uwspółcześnianie skal dźwiękowych (tonalności) i uproszczenie metryczności. Świątynia, pozostając centrum duchowości i miejscem testowym dla kultury śpiewu, współtworzy tradycję pieśni „ciągłych”, wpływając na proporcje „ciągły” – „skoczny” w repertuarze ludowym. Muzykę ludową, np. irlandzką, znamy szczególnie z ożywionych tanecznych melodii instrumentalnych, podczas gdy w realnej tradycji melodie poważne o charakterze lamentu tworzyły co najmniej połowę dziedzictwa muzycznego. „Skoczny” obraz tradycji wynika z tendencji badawczej, zapotrzebowania społecznego lub medialnego. W rzeczywistości znajduje się w symbiozie z nastrojami poważnymi. Współistnienie śpiewu ludowego i religijnego wspierały założenia programów szkolnych w Polsce w latach międzywojennych¹⁹.

¹⁹ V. Przeremska, *Idealy wychowania w edukacji muzycznej w II Rzeczypospolitej*, Łódź 2008, s. 132: „Dzięki śpiewaniu pieśni ludowych różnych regionów uczyskują dzieci wszechstronny

Na ziemiach polskich, zwłaszcza wschodnich, śpiew religijny pod względem muzycznym przenika się ze świeckim, granic nie ma (podobnie jak nie można wyznaczyć linii granicznej między muzycznymi właściwościami polskimi i ukraińskimi, istnieją tu płynne strefy przejściowe). Na ziemiach centralnych i zachodnich rozdział muzyczny między repertuarem ludowym a religijnym jest wyraźniejszy ze względu na znaczne utanecznienie melodyki i ożywienie tempa, aczkolwiek spowolniony rytm mazurkowy cechuje także i tam część repertuaru religijnego. Na Kaszubach zaś pieśni religijne, np. *pustonocne*, decydują o specyfice regionalnej tradycji muzycznej obok dość ożywionej popularyzacji folkloru kaszubskiego, który funkcjonuje jednak głównie w ramach zespołów regionalnych. Warto zwrócić też uwagę na związek między żywotnością śpiewu świeckiego o cechach regionalnych a śpiewu w kościołach. Tam, gdzie względnie żywotne są tradycje ludowe, tam usłyszymy mocny śpiew w świątyniach. Pod względem dynamiki, barwy głosu, śpiew religijny i ludowy bywają prawie jednakowe, jak np. na Kurpiach.

Etnomuzykolodzy XX wieku zwracają już uwagę na pieśni religijne, ale zwłaszcza wtedy, gdy zachowują one dawne właściwości muzyczne; i tak np. Łucjan Kamieński podkreślał w latach 30., że w pieśni kościelnej na pograniczu Wielkopolski i Śląska odnalazł pentatonikę²⁰.

Współlistnienie dziedzictwa chorału gregoriańskiego ze śpiewami religijnymi w żywym funkcjonowaniu jest polem badawczym czołowych polskich i węgierskich hymnologów – etnomuzykologów, takich jak: ks. Benjamin Rajeczky, ks. Bolesław Bartkowski, Antoni Zoła. Porównywanie obiegu drukowanego i ustnego stanowi spójnię hymnologów i etnomuzykologów. Tego rodzaju studia porównawcze mają związek jeszcze z tradycją Kolbergowską, z zamiłowaniem do kolekcjonowania i analizy wariantów pieśni. Widoczne to pozostaje w dorobku Łucjana Kamieńskiego²¹, Jadwigi i Mariana Sobieskich²². Świadectwem takich planów badawczych – zestawiania zapisów Kolbergowskich z żywą praktyką ludową utrwalaną fonograficznie w latach 30. XX wieku – są zachowane materiały

obraz Polski w pieśni, z całym bogactwem jej różnorodnych właściwości muzycznych i gwarowych. Na tym tle winno nastąpić większe nasilenie pieśni najbliższego środowiska regionalnego dzieci, celem związania ich z muzyką ludową własnego regionu. Podobnie należy uwzględnić w większej mierze pieśni religijne miejscowe”.

²⁰ Ł. Kamieński, *Z badań nad folklorem muzycznym Wielkopolski*, „Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk” 3 (1932) (17), s. 52–55.

²¹ Ł. Kamieński, *Monografia pieśni zmówinowej z Kaszub południowych*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 1 (1935), s. 107–131; Ł. Kamieński, *Pieśni ludu pomorskiego*, dz. cyt.

²² J. Sobieska, *Ze studiów nad folklorem muzycznym Wielkopolski*, Kraków 1972; J. Sobieska, M. Sobieski, *Wielkopolskie wiwaty*, [w:] J. Sobieska, M. Sobieski, *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, red. L. Bielawski, Kraków 1973, s. 219–262.

z prac Juliana Pulikowskiego w Centralnym Archiwum Fonograficznym w Warszawie. Porównanie obiegu drukowanego i ustnego zostało podjęte ostatnio w obszernej dziedzinie pieśni maryjnych, w pracy częściowo opublikowanej (zob. niżej) przez Agatę Kusto w Lublinie. Problem analizy źródeł historycznych w zestawieniu z praktyką współczesną podejmuje w dziedzinie ludowo-muzycznych zwyczajów religijnych na Mazowszu Jacek Piotr Jackowski. Studium zmienności realizacji kulturowych i wykonań muzycznych w konfrontacji ze źródłami (rękopiśmiennymi, drukowanymi, ikonograficznymi, fonograficznymi) jest wspólne ośrodkom akademickim o różnych założeniach światopoglądowych (KUL i UMCS w Lublinie).

Promotorzy współpracy etnomuzykologów i hymnologów, ks. Karol Mrowiec, ks. Bolesław Bartkowski i Jan Stęszewski, podjęli w latach 70. XX wieku bardzo cenny, także pod względem badań socjologicznych, wysiłek udokumentowania repertuaru religijnego realnie wówczas funkcjonującego w poszczególnych parafiach²³. Monografie parafii przypominają etnograficzne opracowania kultury poszczególnych wsi. W perspektywie muzycznej ukazały one cały, „żywy” przekrój pieśniowy, podkreśliły znaczenie parafii jako jednostki przestrzennej dla studium tradycji muzycznych i ułatwiły wydobycie panoramy stylistycznej ludowego śpiewu religijnego. Podstawowe studia nad ludowymi pieśniami religijnymi różnią się stopniem uwzględnienia kontekstu kulturowego, uwarunkowań wykonawczych, sytuacyjnych itd. Prace nowsze kładą większy nacisk na role wykonawców, zwłaszcza w obliczu przemian. Do tego typu przyczynków należy np. praca magisterska z 2014 roku (w Instytucie Muzykologii UW) Weroniki Ramanenkowej (Veranika Ramanenkava) *Folklor religijny tradycji rzymsko-katolickiej na Ziemi Dokszyckiej*, przedstawiająca repertuar śpiewany w trzech parafiach: w Dokszycach, Dołhinowie, Wołkołacie (dawny powiat dziśnieński w II RP), uwydatniająca stopliwość międzynarodową i kościelno-ludową na przykładzie konkretnych gatunków śpiewu (pieśni religijne, tzw. kanty, wiersze duchowne, pieśni paraliturgiczne i in.) oraz utrwalająca sylwetki śpiewaczek i śpiewaków starszej generacji. Związane z tradycyjnymi kierunkami badań hymnologicznych są natomiast studia Antoniego Zoły, skupione na właściwościach ściśle muzycznych, tonalnych, melodycznych²⁴.

W wyróżnionych przez ks. Bolesław Bartkowskiego stylach: psalmodycznym, litanijnym i pieśniowym²⁵ można odczytać najogólniejsze pokrewieństwo ze śpie-

²³ Ks. B. Bartkowski, *Polskie śpiewy religijne społeczności katolickich. Studia i materiały*, t. 1, Lublin 1990, współpraca redakcyjna: ks. K. Mrowiec, J. Stęszewski.

²⁴ A. Zoła, *Melodyka ludowych śpiewów religijnych w Polsce*, Lublin 2003.

²⁵ B. Bartkowski, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, Kraków 1987.

wem świeckim. I tak, styl psalmodyczny odnosi nas do najstarszej warstwy pieśni epickich w folklorze, styl litanijny – do dialogowanych przyspiewów obrzędowych, styl pieśniowy – do repertuaru tzw. powszechnych pieśni ludowych o budowie zwrotkowej.

Łącznikiem między repertuarem ludowym a religijnym jest fakt cykliczności roku liturgicznego, agrarnego; cykliczności, której osnową, motywem przewodnim jest humanizacja wszystkiego, co dzieje się w przyrodzie. I tylko to, że „śmierć i urodziny nie wybierają godziny” (przysłowie białoruskie) sprawia, że drogi cyklu dorocznego (kalendarzowego) rozeszły się nieco z cyklem obrzędów rodzinnych.

Wspólna jest wreszcie estetyczna koncepcja „ładu” w pieśni, obecna w świadomości śpiewaczek i śpiewaków ludowych. Każda pieśń musi mieć ład, tj. wyrazisty początek i koniec, płynną, nieurywaną narrację („bez dziur”) i dostatecznie urozmaiconą zawartość melodyczną (bardziej „wdzięczną” od mowy). Ileż wybitnych śpiewaczek ludowych praktykuje z równym przekonaniem pieśni i świeckie i religijne, jak choćby Aniela Gmoch z Bełżca, zapraszana ze względu na swój piękny głos także do świątyń obrządku wschodniego.

Ponad tysiąc definicji pieśni ludowych przytoczonych przez Juliana Pulikowskiego²⁶ ukazuje różnorodność kryteriów opisu i niemożność sprowadzenia określeń pieśni do wspólnego mianownika. Szczególnie pojemne, antropologiczne określenie tańca, promowane przez Roderyka Langego, które mówi, iż taniec to wszelki ruch podjęty nie w celach bezpośrednio roboczych, można by odnieść i do śpiewu, który byłby głosem wydobywanym ponad cele utylitarno-komunikacyjne. W takim ujęciu rozróżnienie na pieśni ludowe i religijne jest wtórne. Można proponować też komponent psychologiczny: pieśń religijna skupia siły człowieka wewnętrznego (nawiązując do terminów w mistyce chrześcijańskiej), ma wektor głównie dośrodkowy, podczas gdy ludowa ekspresja ma charakter zwłaszcza „odśrodkowej” rekreacji, chociaż i tu byłibyśmy świadkami daleko idącej złożoności.

Interpretacja historyczna współistnienia kultury ludowej i religijnej, owo wzajemne wypieranie się, nakładanie, przeplatanie, przyswajanie, oswajanie nie rozwiązuje problemu egzystencjalnego – jak widzieć to współistnienie teraz i jak czerpać dziś z nawarstwionych tradycji. Takiej refleksji służy też prezentowanie repertuaru ludowego i religijnego w warunkach uwolnienia od pierwotnych kontekstów sytuacyjno-społecznych, na „neutralnej” scenie koncertowo-teatralno-festiwalowej.

Historia scenicznej prezentacji repertuaru religijnego zauważalna jest w ruchu zarówno teatrów wiejskich, jak i folklorystyczno-muzycznym. Początkowo

²⁶ J. Pulikowski, *Geschichte des Begriffs Volkslied im musikalischen Schrifttum*, Heidelberg 1933.

były to elementy pobożne w inscenizacji wesel (błogosławieństwo młodych) od pierwszych dekad XX wieku.²⁷ Inszenizacja już u początków była przedmiotem dyskusji, widziano w niej też zagrożenie dla kultury ludowej w postaci jej standaryzacji, uproszczenia, zafałszowania, spłylenia. Może w większym stopniu dotyczy to zwyczajów religijnych, których sens spełnia się w nie umownym, lecz „prawdziwym” dzianiu się. Z jednej strony tematy i pieśni religijne przebijają się ku scenie, z drugiej jednak świadczy to o osłabieniu więzi z kulturą pierwotną, sprawczą. Inszenizowane w latach 20. XX wieku wesela i zwyczaje doroczne dopiero stopniowo zyskiwały przychylność wśród warstwy chłopskiej; najstarsze pokolenia, przywykłe do związku teatru z jarmarkiem i cyrkiem, podejrzewały inscenizatorów o ośmieszanie chłopskiego życia. Czy warto zatem inscenizować zwyczaje żałobne, śpiewy majowe przy kapliczkach, pielgrzymki do sanktuariów? Swoista uroda tych wydarzeń i właśnie konflikt między sensem egzystencjalnym a teatralnym sprawia, że tak; tak też się dzieje wśród setek zespołów wiejskich w Polsce, nieliczne jednak podejmują inscenizacje w całości religijne, częściej eksponują składniki wiary, zwłaszcza modlitwy w widowiskach obrzędowych, oddających sposób życia dawnych społeczności wiejskich i rodzinnych. Towarzyszy tym inscenizacjom, zwłaszcza na Sejmikach Wiejskich Zespołów Teatralnych, pilotowanych przez Towarzystwo Kultury Teatralnej Lecha Śliwonika, nadzieja, że refleksja estetyczna może doprowadzi do etycznej, nastąpi odwrócenie ewolucji kulturowej, powrót do istoty rzeczy, ku Dobremu.

Ruch folklorystyczny w II połowie XX wieku odnotował też presję polityki na religię. Każda dekada PRL przynosiła pewne zmiany. Cenzura w latach 70. „zwalniała” motywy religijne w inscenizacjach wesel, choć jeszcze po 1948 roku ich pojawianie się blokowało wystawienie np. *Wesela Lubelskiego* Kazimierza Nycza i Waleriana Batki. Po kryzysie grudnia 1970 roku zaczęły pojawiać się kolędy na przeglądach w domach kultury; po dość upiornym przyhamowaniu ogólnych przemian na przełomie 1981/1982 roku mogła wrócić retrospekcja kresowa. Folklor z jego nieodłączną kulturą religijną był więc pewnym wentylem bezpieczeństwa dla naszych politycznych „dobrodziejów”. Ogólnopolski Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą (od 1967 roku) okazał się barometrem przemian. Zespół z Grodziska Dolnego (k. Leżajska), zachęcony zresztą przez członka jury, Józefa Bursztę, zainscenizował w traumie stanu wojennego zwyczaje zaduszne i śpiewy dziadowskie (w Rzeszowie), a na Małym Rynku kazimierskim w 1982 roku – *Lamenty dusz jęczących*, śpiewy przy zmarłych z przewodnikiem (Kazimierzem Śmiałkiem). Otworzyło to szeroko bramę dla repertu-

²⁷ P. Dahlig, *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej*, Warszawa 1998, s. 326–349.

aru religijnego, obok wcześniej już występujących kolęd zabrzmiały na scenach pieśni o świętych, pieśni maryjne, pielgrzymkowe i inne.

Na zakończenie warto uwzględnić aspekt międzynarodowy, wyraźnie obecny w dziełach Oskara Kolberga, podnieść sens ekumeniczny muzyki i skrótkowo omówić opublikowane wyniki konferencji *Źródła etniczne tradycyjnych kultur muzycznych Europy Środkowo-Wschodniej. Przekaz eklezjalny i ludowy*, zorganizowanej przez Towarzystwo Naukowe Warszawskie w 2006 roku. Ideą spotkania była wymiana poglądów na temat relacji między ludowymi kulturami muzycznymi a eklezjalnymi tradycjami muzycznymi – prawosławną, katolicką, protestancką. Uobecniły się też wątki badań ściśle etnomuzykologiczno-antropologicznych, na ogół w kontekście spraw tzw. ostatecznych. Temat współistnienia muzycznych tradycji kościelnych i świeckich jest dobrze widoczny w badaniach kulturoznawczych i muzykologicznych od ostatniej dekady XX wieku w krajach europejskich postkomunistycznych. W Polsce symbiozę etnomuzykologii i hymnologii datuje się, jak wspomniano, od lat 70. i koncentruje na obecności dziedzictwa chorału gregoriańskiego w pieśniach ludowych. Z biegiem czasu coraz więcej uwagi zwracano nie tylko na właściwości ściśle muzyczne i tekstowe, ale i na sytuacje wykonawcze pieśni z kręgu „folkloru religijnego” (według określenia ks. Bolesława Bartkowskiego), na kontekst kulturowy tzw. „pobożności ludowej”. Kolejność artykułów w tomie pokonferencyjnym²⁸ uwarunkowana jest stopniem zachowawczości kulturowej lub propor-

²⁸ *Traditional musical cultures in central-eastern Europe. Ecclesiastical and folk transmission*, ed. by P. Dahlig, trans. by J. Comber, University of Warsaw – Institute of Musicology, Warsaw Learned Society, Polish Academy of Sciences – Institute of Art, Agencja Wydawniczo-Reklamowa Grzegorzcyk, Warsaw 2009, stron 442. Tom zawiera następujące artykuły: I. Nazina, *On early forms of traditional instrumental music among the people of Belarus*; Zinaida Mozheyko, *The Belarusian system of annual songs in the world of temporal 'cyclisation'*; Tamara Varfolomeyeva, *The song systems of Belarusian rituals of the family cycle*; Sławomira Żerańska-Kominek, *Death as the beginning of life. Weeping as the beginning of music*; Rimantas Astrauskas, *On the historical interpretation of traditional musical materials*; J. Katarzyna Dadak-Kozicka, *Long-sounding notes and ornamentation as characteristic qualities of musical expression in Slavic harvest songs and as a relict of a contemplative culture*; Gustaw Juzala, *Of research into Easter well-wishing carols in Poland and Lithuania*; Gabriela Ocneanu, *Two polyelei in sixteenth-century use in the Romanian Lands*; Triinu Ojamaa and Andreas Kalkun, *Orthodox chanting and traditional singing: conflicts and compromises*; Dariusz Grzybek, *Links between Belarusian folk music and the church music of the Polish Autocephalous Orthodox Church*; Anna Czekanowska, *Preserving a distinctive identity in the contemporary world: on the musical culture of Eastern Orthodox believers in Poland*; Bożena Muszkalska and Tomasz Polak, *Syncretism in the musical culture of the Polish Hollanders in Siberia*; Weronika Grozdew-Kolacińska, *The musical traditions of the Bulgarian Catholics. Sources, transmission and propo-*

cjami badanego repertuaru ludowego i religijnego. Najpierw przedstawione są opracowania Inny Naziny, Zinaidy Możejko, Tamary Warfołomiejewej o białoruskiej kulturze ludowej, która w niewielkim stopniu została przetworzona przez misje kościelne, cerkiewne. Ludowe tradycje muzyczne przedstawiane są tu jako dość samodzielne systemy, zbudowane zwłaszcza na więzi człowieka z Naturą. Następnie obecne są teksty o profilu antropologicznym – Sławomira Żerańska-Kominek, metodologicznym – Rimantasa Astrauskasa i etnomuzykologiczno-analitycznym – J. Katarzyny Dadak-Kozickiej, Gustawa Juzali. Blok zagadnień poświęconych poszczególnym denominacjom chrześcijańskim otwierają przyczynki do badań nad tradycjami prawosławia: z perspektywy źródłowej – Gabriela Occeanu, z perspektywy wykonawczo-stylistycznej – Triinu Ojamaa, Andreas Kalkun, Dariusz Grzybek oraz ogólno-kulturowej – Anna Czekanowska. Zjawisko synkretyzmu religijnego w warunkach pomigracyjnej izolacji przedstawiają Bożena Muszkalska, Tomasz Polak. Krąg katolicki otwiera Weronika Grozdew-Kołaćńska raportem o mniejszości katolickiej w Bułgarii, po czym następują: syntetyczna prezentacja klasycznego zagadnienia obecności chorału gregoriańskiego w pieśni ludowej – Antoni Zoła, studium źródłowe pieśni maryjnych – Agata Kusto, przegląd zagadnień muzyczno-społecznych pobożności ludowej – Jacek Piotr Jackowski, studium postaci śpiewaka pogrzebowego – Ewa Sławińska-Dahlig oraz tekst poświęcony źródłom repertuaru religijnego mniejszości polskiej na Litwie – Tomasz Nowak. Historycznie najpóźniej wyłoniony protestantyzm reprezentowany jest przez opracowania Arlety Nawrockiej-Wysockiej i Ewy Laskowskiej-Kwiatkowskiej, oba skupione na historyczno-kulturowych kontekstach śpiewu religijnego ludności Mazur. Artykuły – zarówno syntetyczne, jak i relacjonujące bieżące badania terenowe – poświęcone tradycjom prawosławnym, katolickim, protestanckim dotyczą tak przekazów pisanych, jak i współczesnego funkcjonowania. Tom zamyka dwugłos Remigiusza Hanaja i Piotra Dahliga o wędrownych śpiewakach i lirnikach, którzy są wcieleniem symbiozy egzystencji ziemskiej i niebiańskiej.

formance expression; Antoni Zoła, Gregorian chant and folk culture in Poland; Agata Kusto, From research into the sources of traditional folk songs. The example of Marian songs from the Lublin region; Jacek P. Jackowski, Music as a component of traditional folk piety. Between dogma and peasant devotion; Ewa Sławińska-Dahlig, The funeral singer in central Poland; Tomasz Nowak, The sources of religious repertory among Poles in Lithuania. The Vilnius region; Arleta Nawrocka-Wysocka, Lutheran hymn singing in Masuria: ecclesiastic norms and the local tradition; Ewa Laskowska-Kwiatkowska, The circle of sources of the 'Prussian Cantional'; Remigiusz Mazur-Hanaj, The lirnyk-dziad and his songs; Piotr Dahlig, The lirnik as a mediatory figure between Earth and Heaven.

Niezależnie od głównego nurtu tematycznego – typowego dla kultury ludowej współistnienia kultu religijnego z przekazem ustnym – tom ten jest dodatkowo przyczynkiem do problematyki grupy studyjnej „Music and Minorities” w ramach International Council for Traditional Music (Unesco). Tradycje katolickie, prawosławne, protestanckie przedstawione zostały bowiem także w sytuacji mniejszości wyznaniowej (np. katolicy w Bułgarii, w Polsce prawosławni Białorusini, ewangelicy), etnicznej (Polacy na Litwie), jak i w pewnym synkretyzmie religijnym (Polacy w Irkucku). Motyw przewodni antologii tekstów to muzyka jako dobro łączące wyznania religijne i będące ponad rozpadem świata na sferę *sacrum* i *profanum* oraz refleksja nad pieśnią-modlitwą, która ma nadal znaczny zasięg społeczny i rangę kulturową w Europie Środkowo-Wschodniej.

Streszczenie

Oskar Kolberg i etnomuzykologia wobec ludowej pieśni religijnej

Niniejszy artykuł przedstawia historię badań nad katolickim śpiewem ludowym w Polsce, ze szczególnym uwzględnieniem pracy największego polskiego etnografa, Oskara Kolberga (1814–90). Karol Kurpiński, kompozytor i dyrektor Teatru Narodowego, inicjator pierwszej debaty na temat muzyki ludowej w 1820 roku, zaproponował funkcjonalne ujęcie pieśni ludowej, której definicja obejmowała także pieśni religijne śpiewane w języku narodowym. Antologie tekstów pieśni ludowych wydawane w latach 30. i 40. XIX wieku zawierały możliwie najbardziej oryginalny repertuar pieśni chłopskich przekazywanych ustnie i pamięciowo. Pieśni religijne, jak wynika z druków, nie były zwykle włączane do badań folklorystycznych, jednak zmiany kulturowe, jakie zachodziły na przestrzeni XIX wieku, skłoniły badaczy do dokumentowania również starszych pieśni religijnych wykorzystanych w tradycji ludowej, takich jak kolędy (Michał Marcin Mioduszeński 1843). W swoich badaniach Oskar Kolberg był skoncentrowany głównie na specyfice regionalnej poszczególnych części kraju, dlatego też znormalizowany repertuar pieśni religijnych wykonywanych w kościołach w zasadzie go nie interesował. Jednak mimo swoich preferencji badawczych Kolberg spisał około 800 pieśni religijnych z bogatej kolekcji 20 tysięcy utworów wokalnych i instrumentalnych. Te 800 utworów wchodzi w skład lokalnych repertuarów towarzyszących obrzędowi wielkopostnym, wielkanocnym, bożonarodzeniowym, a także związanym z kultem świętych patronów oraz innym, takim jak np. ceremonie pogrzebowe. Powodem uwzględnienia

śpiewów religijnych w pracach Kolberga był również fakt ich ustnego przekazywania, który skutkował ogromną wariantywnością pieśni. Niektóre z wariantów nabrały specyficznych cech określanych przez lokalną tradycję śpiewaczą. Praktyka wykonawcza zyskała od 1970 roku zainteresowanie badawcze zarówno etnomuzykologów, jak i hymnologów, tym bardziej że zawarte w pieśniach elementy chorału gregoriańskiego przetrwały w żywej tradycji aż do naszych czasów.

Summary

Oskar Kolberg and ethnomusicology in relation to religious songs in living tradition

The text presents a history of research on the Catholic folk singing in Poland with a special regard to works of the greatest Polish ethnographer, Oskar Kolberg (1814–1890). Karol Kurpiński, a composer and the director of the National Theatre, who was the first to debate on folk music in 1820, had promoted a functional definition of a folk song embracing also religious singing in national language. Anthologies of the texts of folk song edited in 1830s and 1840s put stress, however, on possibly original repertoire of peasants transmitted orally and by memory. Religious songs as being learned basically from prints were usually not included into folklore studies. But culture changes in the course of the 19th century have induced explorers to document also older religious songs in folk use, such as carols (Michał Marcin Mioduszewski 1843). Oskar Kolberg was concentrated mainly on regional specificity of each part of the country. That is why the standardized repertoire of religious songs performed in churches did not attract much of his attraction. In spite of his preferences, he had written down about 800 religious songs in the whole collection of 20,000 vocal and instrumental pieces. These 800 songs refer to local repertoires accompanying the Lenten, Easter, Christmas, the cult of saint patrons and connected with other contexts such as funeral ceremonies. The reason for respecting also religious singing in Kolbergs works was a significance of the oral way of performing resulting in huge amount of variants which were determined also by strictly regional features of traditional singing. Performance practice became a common interest for both ethnomusicology and hymnology since the 1970s, so the more that elements of Gregorian chant have survived in living tradition up till now.

Słowa kluczowe Oskar Kolberg, etnomuzykologia, pieśń religijna, tradycja ludowa, praktyka wokalna, przekaz repertuaru muzycznego

Keywords ethnomusicology, religious song, folk and peasant musical tradition, vocal practice, transmission of musical repertoire

Bibliografia

- Bartkowski B., *Polskie śpiewy religijne społeczności katolickich. Studia i materiały*, t. 1, Lublin 1990.
- Bartkowski B., *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, Kraków 1987.
- Chybiński A., *O metodach zbierania i porządkowania melodii ludowych*, „Lud” 12 (1907), s. 171–201.
- Chybiński A., *O polskiej muzyce ludowej. Wybór prac etnograficznych*, red. L. Bielawski, Kraków 1961, s. 23–57.
- Dahlig P., *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej*, Warszawa 1998, s. 326–349.
- Dzieje folklorystyki polskiej 1800–1863*, red. H. Kapelusz, J. Krzyżanowski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970.
- Kamiński Ł., *Monografia pieśni zmówinowej z Kaszub południowych*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 1 (1935), s. 107–131.
- Kamiński Ł., *Pieśni ludu pomorskiego*, Toruń 1936.
- Kamiński Ł., *Z badań nad folklorem muzycznym Wielkopolski*, „Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk” 3 (1932) (17), s. 52–55.
- Kraushar A., *Towarzystwo Królewskie Przyjaciół Nauk 1800–1832. Monografia historyczna osnuta na źródłach archiwalnych*, księga 3, *Czasy Królestwa Kongresowego. Czterolecie przedostatnie 1824–1828*, Kraków–Warszawa 1905.
- Kunz T. A., *Böhmische Nationalgesänge und Tänze*, ed. L. Tyllner, Praha 1995.
- Kuryłowicz T., *Poglądy estetyczne Karola Kurpińskiego*, [w:] T. Strumiłło, A. Nowak-Romanowicz, T. Kuryłowicz, *Poglądy kompozytorów polskich doby przedchopinowskiej*, Kraków 1960, s. 100–189.
- Michalec A., *Miejsce polskich śpiewów religijnych w „Dzielałach wszystkich” Oskara Kolberga*, „Twórczość Ludowa” 5 (1990) 4, s. 13–16.
- Nowak T., *Tradycje muzyczne społeczności polskiej na Wileńszczyźnie*, Warszawa 2005.
- Nowak-Romanowicz A., *Poglądy estetyczno-muzyczne Józefa Elsnera*, [w:] T. Strumiłło, A. Nowak-Romanowicz, T. Kuryłowicz, *Poglądy kompozytorów polskich doby przedchopinowskiej*, Kraków 1960, s. 90–91.
- Paprocki B., *Pamiętki Kolbergowskie w Przysusze*, „Biuletyn Kwartalny Radomskiego Towarzystwa Naukowego”, t. 29, red. G. Kabza, Radom 1992, z. 1–4, s. 59–71.
- Przerembska V., *Ideaty wychowania w edukacji muzycznej w II Rzeczypospolitej*, Łódź 2008, s. 132.
- Pulikowski J., *Geschichte des Begriffs Volkslied im musikalischen Schrifttum*, Heidelberg 1933.
- Sobieska J., Sobieski M., *Wielkopolskie wiwaty*, [w:] J. Sobieska, M. Sobieski, *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, red. L. Bielawski, Kraków 1973, s. 219–262.

- Sobieska J., *Ze studiów nad folklorem muzycznym Wielkopolski*, Kraków 1972.
- Stęszewski J., *Uwagi o etnomuzycznej regionalizacji Polski*, [w:] *Dyskurs o tradycji. Z zagadnień współczesnej kultury artystycznej w Polsce i ZSRR*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974, s. 323–348.
- Tyszkiewicz K., *Wilija i jej brzegi pod względem hydrograficznym, historycznym, archeologicznym i etnograficznym*, Drezno 1871.
- Traditional musical cultures in central-eastern Europe. Ecclesiastical and folk transmission*, ed. by P. Dahlig, trans. by J. Comber, Warsaw 2009.
- Zoła A., *Melodyka ludowych śpiewów religijnych w Polsce*, Lublin 2003.
- Zubrzycki D., *O śpiewach ludu polskiego*, „Pielgrzym Lwowski” 1823, s. 49–50.