

<http://dx.doi.org/10.16926/em.2022.17.11>

Sebastian LESICZKA

<https://orcid.org/0000-0002-2289-9497>

Stowarzyszenie Polskich Muzyków Kościelnych

e-mail: sebalesiczka@gmail.com

Tonalność ludowych śpiewów pogrzebowych na Rzeszowszczyźnie

Jak cytować [how to cite]: Sebastian Lesiczka, *Tonalność ludowych śpiewów pogrzebowych na Rzeszowszczyźnie*, „Edukacja Muzyczna” 2022, nr 17, s. 229–251.

Streszczenie

Ludowe śpiewy religijne już co najmniej od kilku dziesięcioleci stanowią przedmiot naukowych analiz. Problematyka cech morfologicznych repertuaru religijnego funkcjonującego w żywej tradycji obejmuje kilka podstawowych współczynników, takich jak: struktura tekstu poetyckiego (wersyfikacja, strofika), właściwości stylistyczno-formalne, metryka muzyczna, melodyka oraz uwarunkowania tonalne (por. B. Bartkowski, *Niektóre cechy muzycznej metryki polskich pieśni religijnych żyjących w tradycji ustnej*, „Summarium. Sprawozdania Towarzystwa Naukowego KUL” 1978, nr 3 (23), s. 250). Niniejszy artykuł ma na celu przedstawienie i analizę zjawisk tonalnych zachodzących w repertuarze ludowych śpiewów religijnych wykonywanych w różnych momentach obrzędu pogrzebowego na Rzeszowszczyźnie (Rzeszowszczyzna – region południowo-wschodniej Polski zamieszkiwany przez grupy etnograficzne Rzeszowiaków i Lasowiaków, „obejmujący administracyjnie w przybliżeniu obszar dziesięciu obecnych powiatów (tarnobrzeskiego, stalowowlowskiego, niżańskiego, kolbuszowskiego, leżajskiego, mieleckiego, ropczycko-sędziszowskiego, rzeszowskiego, przeworskiego i łańcuckiego)” – zob. *Kolędowanie na Rzeszowszczyźnie*, red. K. Smyk, J. Dragan, Kolbuszowa – Kraków 2019, s. 8, oraz mapy zasięgów, s. 382–383) – zwłaszcza podczas domowej modlitwy za zmarłego, procesji do kościoła, procesji na cmentarz oraz przy inhumacji zwłok na cmentarzu. Skale muzyczne, na których opierają się melodie poszczególnych

Data zgłoszenia: 25.11.2022

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 11.12.2022/7.01.2023

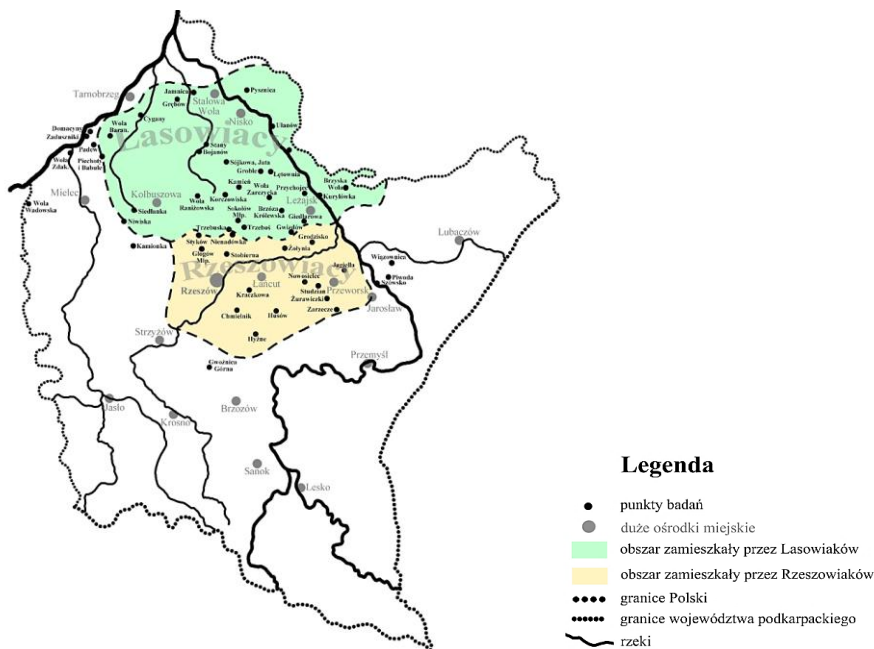
Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 11.12.2022/15.12.2022

Data akceptacji: 6.01.2023

śpiewów, mają szczególne znaczenie dla ich muzycznego kształtu. Tonalność, będąca rodzajem systemu dźwiękowego, wpływa bowiem na ustrukturalizację interwałów, wzajemne relacje poszczególnych dźwięków i melodykę, a także, pośrednio, na regionalne uwarunkowania wykonawcze śpiewów (Por. B. Bartkowski, *Niektóre cechy...*, s. 250). Kryterium prezentacji omawianego materiału będzie zakres skali, a poszczególne zjawiska tonalne zostaną przedstawione na wybranych, reprezentatywnych przykładach.

Słowa kluczowe: ludowe śpiewy pogrzebowe, tonalność, skale muzyczne, Rzeszowszczyzna.

Zebrany materiał śpiewów pogrzebowych zarejestrowanych w latach 1970–2018 na terenach zamieszkiwanych przez grupy etnograficzne Rzeszowiaków i Lasowiaków pochodzi z kilku archiwów¹. Łącznie badaniami zostało objętych 40 miejscowości (36 parafii), zaznaczonych na rycinie nr 1.



Ryc. 1. Mapa punktów badawczych, autor: Sebastian Lesiczka

¹ Należą do nich: Archiwum Muzycznego Folkloru Religijnego Instytutu Muzykologii (obecnie Instytut Nauk o Sztuce) Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II – nagrania z lat 1970–1988 (AMFR KUL); Archiwum Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej – nagrania pochodzące z lat 1998–2016 (MKL); Archiwum Materiałów Terenowych Muzeum Etnograficznego w Rzeszowie – nagrania z roku 2016 (AMT MERz); archiwum prywatne autora, na które składają się nagrania foniczne wraz z protokołami zarejestrowane w latach 2010–2022 (Arch Lesiczka); archiwum Michała Rydzika z Grodziska Dolnego (Lic Rydzik). Część śpiewów pochodzących z tego zbioru została przedstawiona w pracy licencjackiej pt. *Śpiewy pasyjne i żałobne wykonywane w parafii Grodzisko Dolne*, napisanej na Wydziale Muzyki Uniwersytetu Rzeszowskiego, pod kierunkiem ks. dr. Tadeusza Bratkowskiego, w roku 2014.

Materiał foniczny obejmuje 660 przekazów śpiewów pogrzebowych, w obrębie których wyróżnionych zostało 97 utworów odzwierciedlonych przez incipity. Do analizy metodą selekcji wybranych zostało 211 przekazów z całego zbioru.

Na repertuar pogrzebowy składają się różne gatunki śpiewów religijnych². Analizowany zbiór ma różnorodną proveniencję. Melorecytacje modlitw i śpiewy w stylu recytatywnym i psalmodycznym wykazują liczne związki z chórałem gregoriańskim. Znaczną część repertuaru będącego przedmiotem badań zajmują katolickie, a także protestanckie pieśni pogrzebowe wywodzące się głównie z katolickich i protestanckich śpiewników kościelnych, które pochodzą z okresu XVI–XVIII w. Utwory te uległy w pewnej części zjawisku folkloryzacji³. Przeprowadzona wnikliwie analiza historycznej dokumentacji śpiewów pogrzebowych, przede wszystkim ich występowania w źródłach historycznych, pozwala stwierdzić, że weszły one do powszechnego obiegu w XIX w. Masowa dystrybucja śpiewników, druków ulotnych zawierających repertuar pogrzebowy przyczyniła się do rozpowszechnienia wielu śpiewów i do procesu ich „uludowienia”⁴. Część badanych śpiewów pochodzi z XX stulecia. Do tej grupy należą m.in. autorskie pieśni tworzone przez śpiewaków pogrzebowych, nienotowane w źródłach pisanych.

Transkrypcje muzyczne analizowanych śpiewów zostały wykonane w oparciu o metodę wypracowaną przez J. i M. Sobieskich, z niewielkimi modyfikacjami z uwagi na przedmiot badań⁵. Wszystkie melodie zostały zapisane tak, aby kończyły się na dźwięku g¹. Bezwzględną wysokość dźwięku rozpoczynającego śpiew oznacza romboidalna nuta w nawiasie, umieszczona po kluczu. Znaki przykluczowe zapisane zostały w tych miejscach, w których podwyższenie lub obniżenie tonu występuje w całym przebiegu melodii. Tradycyjną ortografię muzyczną uzupełniają poniższe oznaczenia:

-
- ² Najważniejsze z nich to: „właściwe” śpiewy pogrzebowe (czyli traktujące o sytuacji umierania i poruszające kwestie życia wiecznego), śpiewane modlitewki, śpiewy do świętych patronów konania, wybrane śpiewy maryjne, pasyjne oraz znajdujące się w fazie zaniku pieśni refleksyjne, „żegnające”, o Sądzie Ostatecznym i moralizatorsko-dydaktyczne.
- ³ Zob. A. Czekanowska, *Etnografia muzyczna. Metodologia i metodyka*, Bydgoszcz 1988, s. 11–12; por. B. Bartkowski, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, Kraków 1987, s. 26–32, 46–57 i 51; por. J. Kolbuszewski, *Polska pieśń pogrzebowa. Prolegomena*, „Polska Sztuka Ludowa” 1986, nr 1–2, s. 51; por. B. Linette, *Obrzędowe pieśni weselne w Rzeszowskiem*, Rzeszów 1981, s. 36; por. J. Bartmiński, hasło *Folklor*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 5, Lublin 1989, s. 368–374.
- ⁴ Por. P. Dahlig, *Cechy regionalne śpiewów pogrzebowych w Polsce*, [w:] *Folklorystyka na przełomie wieków*, red. K.D. Kadłubiec, Cieszyn 1999, s. 289.
- ⁵ J. Sobieska, *Transkrypcja muzyczna nagrań dokumentalnych*, [w:] J. i M. Sobiescy, *Polska muzyka ludowa i jej problemy. Wybór prac*, red. L. Bielawski, Kraków 1973, s. 477–497; por. Z.J. Przerembski, *Problematyka transkrypcji muzyki ludowej w polskich badaniach etnomuzykologicznych*, „Etnomuzyka” 2010, nr 6, s. 41–51; por. B. Bartkowski, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji...*, s. 67–69.

- ∨ – pauza oddechowa nieznacznie rozszerzająca metrum lub realizowana kosztem wartości poprzedzającej ją nuty;
- ♪ – pauza oddechowa z oznaczonym czasem trwania;
- ^ – przedłużenie czasu trwania nuty o mniej niż połowę jej wartości;
- ∩ – skrócenie czasu trwania nuty o mniej niż połowę jej wartości;
- () – ujęcie w nawias danego elementu melodii oznacza, że występuje on nie-regularnie w kolejnych strofach;
- +♩ – rozszerzenie pojemności metrycznej taktu o podaną wartość.

Badania nad muzyczną stroną ludowych śpiewów religijnych, ze względu na zakres przedmiotu badań, wymagają zastosowania odpowiednich metod badawczych i systematyzujących, nieco innych niż w przypadku studiów nad folklorem świeckim⁶. Żywa tradycja śpiewów religijnych łączy się bowiem z muzyczną tradycją Kościoła⁷. Pewne doświadczenia w tym zakresie zostały wypracowane przez pracowników Instytutu Muzykologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego (obecnie Instytut Nauk o Sztuce)⁸.

Do przeprowadzenia analizy problemu tonalności śpiewów pogrzebowych na Rzeszowszczyźnie posłużą metody badawcze Antoniego Zoły, jednego z prekursorów badań etnomuzykologicznych nad żywą tradycją śpiewów religijnych w Polsce, profesora KUL⁹. Badacz ten, powołując się na ustalenia Waltera Wiory¹⁰, definiuje tonalność jako „nadrzędną zasadę *logosu* porządkującego materiał dźwiękowy w skali wertykalnej. Jedynym sposobem poznania tego porządku jest melodia, przejawiająca się jako konkretyzacja tej zasady”¹¹. Zatem pojęcie to, pod którym mieszczą się wszystkie systemy tonalne, skale i struktury, oznacza podstawowe prawo porządku dźwiękowego w muzyce¹².

Analizę tonalną rozpoczyna się od wyodrębnienia struktur melodyczno-tonalnych, czyli pewnych kilkadźwiękowych komórek zawierających charakterystyczne elementy dla określonej skali (interwał graniczny, kierunek i species).

⁶ Por. J. Stęszewski, *Uwagi o badaniu żywej tradycji polskich śpiewów religijnych*, [w:] *Stan badań nad muzyką religijną w kulturze polskiej*, red. J. Pikulik, Warszawa 1973, s. 111.

⁷ Zob. B. Bartkowski, *Muzyczna kultura religijna jako przedmiot badań muzykologicznych*, „Seminare. Poszukiwania naukowe” 1981, nr 5, s. 181–189.

⁸ Zob. B. Bartkowski, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji...*, s. 7–9; por. A. Zoła, *Koncepcja badań nad żywą tradycją polskich śpiewów religijnych w ujęciu Bolesława Bartkowskiego*, „Ad-ditamenta Musicologica Lublinensia” 2008, nr 4, z. 1, s. 11–18.

⁹ A. Zoła, *Problem tonalności w polskich śpiewach religijnych z żywej tradycji* (maszynopis rozprawy doktorskiej pisanej pod kierunkiem ks. prof. dr. hab. B. Bartkowskiego), Katolicki Uniwersytet Lubelski, Lublin 1992. Problematyką tonalności zajmowali się wcześniej także inni wybitni badacze, m.in.: W. Poźniak, A. Czekanowska, M. Sobieski, Z.J. Przerembski i inni. Jednak podstawą ich badań był muzyczny folklor świecki, mający inną specyfikę, odmienne zakorzenie w tradycji oraz inny sposób funkcjonowania w kulturze.

¹⁰ W. Wiora, *Tonalny logos*, tłum. J. Stęszewski, „Res Facta” 1972, nr 6, s. 221–258.

¹¹ A. Zoła, *Melodyka ludowych śpiewów religijnych w Polsce*, Lublin 2003, s. 65.

¹² A. Zoła, *Problem tonalności...*, s. 19.

Ten uporządkowany szereg dźwięków tworzy skalę tonalną, a poszczególne dźwięki wchodzące w jej skład stanowią stopnie skali. Po takim uporządkowaniu dźwięków skali przybiera ona nazwę (np. dorycka, eolska, itp.). Interpretując zjawiska tonalne, należy uwzględnić wszystkie elementy charakterystyczne skal tonalnych. Należą do nich:

- a) zakres skali – rozumiany jako odległość pomiędzy najwyższym a najniższym jej stopniem. Ze względu na zakres wyróżniamy trzy rodzaje skal: wąskozakresowe (od trzech do pięciu stopni), średniozakresowe (sześć i siedem stopni) oraz szerokok zakresowe (osiem i więcej stopni);
- b) kierunek skali – porządek tworzący następstwo kolejnych stopni skali. Może być on ascendentalny i descendentalny. Dźwięki skal będą zapisywane descendentalnie;
- c) species – wewnętrzny układ interwałów decydujący o jakościowych właściwościach skali i odnoszący ją do konkretnego systemu tonalnego. Ze względu na species wyróżniamy dwa podstawowe rodzaje skal:
 - chordalne, w których porządek interwałowy da się uporządkować sekundami;
 - toniczne, w których pojawia się oprócz odległości sekundowych tercja mała (anhemitoniczne – bezpółtonowe)¹³ lub tercja wielka (hemitoniczne)¹⁴.

Struktura całej skali ma związek z tzw. grawitacją tonalną, czyli dążeniem struktur melodyczno-tonicznych do dźwięku centralnego (tego, który stanowi punkt wyjścia dla organizacji skali, w konsekwencji przebiegu melodii).

W ludowych śpiewach religijnych mamy do czynienia z różnymi sytuacjami, w których skala melodyczna i skala tonalna pozostają względem siebie w różnych relacjach¹⁵:

1. Obie skale pokrywają się ze sobą co do zakresu, co do pozycji i co do species.
W przebadanym repertuarze taka sytuacja zdarza się najczęściej, zob. przykład umieszczony na ryc. 2.

Grodzisko Górne

Jan Kulpa, ur. 1953
Lice Rydzik

$\text{♩} = 96 \quad 24''$

Ser-deczna Mat-ko, O pie-kun-ko lu - dzi, Niech Cię płacz sie-rót do li-to-ści wzbu-dzi.

Naj świę-tsza Mat-ko, zrób mu miej-sce zrób! Choć w ma-łym ką - ci - ku u Je-zu-sa stóp.

Ryc. 2. *Serdeczna Matko*, Grodzisko Górne, oprac. S. Lesiczka

¹³ Np. pentatonika e-g-a-h-d¹.

¹⁴ Np. pentatonika f-g-h-c¹-d¹.

¹⁵ Zob. A. Zoła, *Melodyka...*, s. 65–67.

2. Skala melodyczna jest przesunięta w stosunku do skali tonalnej, co często interpretuje się jako plagalizację skali tonalnej (zjawisko plagalizacji zostanie omówione dokładniej w dalszej części artykułu), zob. ryc. 3.

Grodzisko Górne

Jan Kulpa, ur. 1953
Lic Rydzik

$\text{♩} = 119 \quad 16''$

Racz wie - ku - i - ste dać od - po - czy - wa - nie du - szom u - mar - lym, naj - ła - ska - wszy Pa - nie,
a świa - łość wic - czna nie - chaj im przy - świc - ca, niech o - głą - da - ją Two naj - świc - tsze li - ca.

Ryc. 3. *Racz wiekuiste dać odpoczywanie*, Grodzisko Górne, oprac. S. Lesiczka

3. Melodia porusza się w węższym zakresie niż skala tonalna i obejmuje najczęściej jej dolny odcinek. Interpretacja tego zjawiska jest jednak dość problemowa, gdyż może być rozumiana dwojako: albo melodia o wąskim zakresie wpisana zostaje w szersze ramy skali tonalnej, albo też zakres skali należy interpretować jako wąski i wówczas pokrywa się on z zakresem melodii, zob. ryc. 4.

Łętownia

grupa informatorów
AMFR KUL 136/B/37

$\text{♩} = 51 \quad 61''$

Do - bra - noc Gło - wo świc - ta Je - zu - sa mo - je - go,
kto - raś by - ła zra - nio - na do mó - zgu sa - me - go.
Do - bra - noc, kwic - cie rō - za - ny. Do - bra - noc, Je - zu ko - cha - ny, do - bra - noc.
Do - bra - noc, śli - czna le - li - ja, Je - zus, Jó - zef i Ma - ry - ja, do - bra - noc.

Ryc. 4. *Dobranoc, Głowo Święta*, Łętownia, oprac. S. Lesiczka

Melodia ta w innych przekazach zbudowana jest w oparciu o pentachord z dodaną subsekundą (*subsemitonium*). W prezentowanym wariacie (ryc. 4) brak jest V stopnia skali d^1 , a melodia porusza się w jej dolnej części.

4. Ambitus melodii wykracza poza zakres skali tonalnej, co zdarza się najczęściej w melodiach nowszych pieśni, zob. ryc. 5.

Padew

Franciszek Pluta, ur. 1909
AMFR KUL, 49/A/29

$\text{♩} = 145 \quad 19''$

Pa - dew - ska pa - ra - fia ża - ło - bą się kry -
je, nasz pro-boszcz La - so - wski na świe - cie nie ży - je.

Ryc. 5. *Padewska parafia żałobą się kryje*, Padew, oprac. S. Lesiczka

Może się także zdarzyć, że warstwy tonalne różniące się wewnętrzną strukturą nakładają się na siebie, bądź to w całych swych zakresach, bądź tylko w ich części, co zostanie zobrazowane poniżej na przykładach z żywej tradycji.

Istotne znaczenie dla interpretacji zjawisk tonalnych mają formuły rozpoczynające i kończące utwór¹⁶. W repertuarze śpiewów pogrzebowych zarejestrowanych na Rzeszowszczyźnie można zauważyć pewne analogie do typowości struktur modalnych, zwłaszcza w formułach inicjalnych i kadencyjnych. W nich koncentruje się materiał dźwiękowy charakterystyczny dla specyfiki skali tonalnej. Chorałowe wzorce są widoczne najlepiej w śpiewach w stylu psalmodycznym i recytatywnym.

Ze względu na znaczne zróżnicowanie materiału muzycznego trudno jest dokonać szczegółowej analizy wszystkich struktur tonalnych. W przebadanym materiale występują jedynie skale chordalne, brak natomiast przekazów opartych o skale toniczne. Cały materiał został uporządkowany według skal uszeregowanych od najmniejszego do największego zakresu¹⁷. Dźwięk centralny każdej skali został pogrubiony. Każdej strukturze tonalnej przyporządkowane zostały najbardziej charakterystyczne przykłady melodii należące do omawianego zbioru śpiewów pogrzebowych.

Trychordy

Struktury trychordalne reprezentowane są w zebranym materiale bardzo rzadko. Są to melodie zbudowane na trzystopniowej skali $c^2-h^1-a^1$, w której gravitacja tonalna sprawia, że dźwiękiem centralnym jest dźwięk h^1 , zob. ryc. 6.

Strukturę wewnętrzną skali tworzą następstwa dwóch sekund: wielkiej i małej. Melodia, składająca się z dwóch części, mieści się w zakresie tercji małej i kończy się opadającą formułą kadencyjną przez wszystkie stopnie skali.

¹⁶ A. Czekanowska, op. cit., s. 108.

¹⁷ Należy doprecyzować, że pojęcie zakresu w etnomuzykologii ma swoje odniesienie zarówno do melodii, jak i do skali. Dla uporządkowania zakresowości tonalnej istotne są ramy tonalne, czyli interwał obejmujący skrajne dźwięki skali – zob. A. Zoła, *Problem tonalności...*, s. 92.

Łętownia

grupa informatorów
AMFR KUL 136/A/29

$\text{♩} \approx 136 \text{ } 16''$

Wie-czne odpoczywanie racz im dać Pa-nie a światłość wie - ku-i-sta nie-chaj im świe-ci

Ryc. 6. *Wieczne odpoczywanie*, Łętownia, oprac. S. Lesiczka

Tetrachordy

W całym materiale muzycznym odnotowane zostało kilkanaście przykładów takich struktur, z których część występuje w czystej postaci, a pozostałe zostały poszerzone o dodatkowe dźwięki subtoniczne (fis^1 i/lub d^1), które powiększają ambitus melodii, nie wpływając na strukturę czterostopniowej skali. Najczęściej występującą strukturą tetrachordalną jest skala czterostopniowa $\text{c}^2\text{-h}^1\text{-a}^1\text{-g}^1$. Przykład takiej struktury reprezentuje melodia *Litanii Loretańskiej* wykonywanej przy zmarłym, zarejestrowana w Żołyni, zob. ryc. 7.

Żołynia

grupa informatorów
AMFR KUL 135/A/32

$\text{♩} = 48 \text{ } 15''$

Ky - rie e - lei-son Chry - ste e - lei - son Ky - rie e - lei - son
Chry - ste u - słysz nas Chry-ste wy - słu-chaj nas Świę - ta Ma-ry - jo módl się za na-mi
Świę-ta Bo - ża ro - dzi - ciel - ko módl się za na - mi
Ba - ranku Boży który gła - dzisz grze-chy świa - ta prze - puść nam Pa - nie

Ryc. 7. *Litania Loretańska*, Żołynia, oprac. S. Lesiczka

W przykładzie z Żołyni (ryc. 7) dźwięk inicjalny występuje na III stopniu skali. Jednak w przebadanym materiale najczęściej znajduje się on na I stopniu, co ilustrują następujące przekazy śpiewów.

W poniższej pieśni z tej samej miejscowości do struktury tetrachordalnej dodano subdźwięk fis^1 , który jest elementem „opisującym” dźwięk centralny, zob. ryc. 8.

Inny sposób kształtowania materiału muzycznego w ramach tetrachordu ilustruje przykład z Wiązownicy (ryc. 9).

Żołynia

Franciszek Kuras, ur. 1904, Stefania Burszta, ur. 1912
AMFR KUL 135/B/45

$\text{♩} = 75$ 18"

A a a, przyj - dzie go - dzi - na, o go - dzi - na
o - pła - ka - na, od wszy stkich sprak - ty - ko - wa - na ży - ją - cych.

Ryc. 8. *A, a, a, przyjdzie godzina*, Żołynia, oprac. S. Lesiczka

Wiązownica

grupa informatorów
AMFR KUL 186/A/27

$\text{♩} = 68$ 25"

Że-gnam cie, mój świe-cie we-so-ly, już i - dę w śmier-tel - ne pa-do-ly,
rwie się ży-cia przę-dza, czas mnie w grób za-pę-dza, bi - je pier-wsza go-dzi-na.
Już zegar dochodzi, indeks nie zawodzi,
do wiecznego spania śmierć duszę wygania,
bi - je dwu-na - sta go - dzi - na.

* repetycja tylko w dwunastej zwrotce

Ryc. 9. *Żegnaj cię, mój świecie wesoły*, Wiązownica, oprac. S. Lesiczka

Cytowany przekaz (ryc. 9) zbudowany jest w oparciu o czterostopniową skalę $c^2-b^1-a^1-g^1$. W przebiegu melodii dodana została kilkakrotnie subsekunda mała fis^1 , a w formule kadencyjnej użyto subkwarty czystej (d^1). Struktura skali nie uległa jednak zmianie, choć zauważalny w kadencji skok melodii po dźwiękach składowych akordu g-moll w drugim przewrocie pozwala przypuszczać, że u podstaw tej struktury melodycznej leży nie tetrachord, lecz harmonia¹⁸.

Pentachordy

Pentachordy są reprezentowane w badanym materiale dość licznie, pojawiają się bowiem aż 35 razy. Ich struktura jest znacznie bardziej zróżnicowana niż w przypadku tetrachordów, dlatego zaprezentowane zostaną tylko najciekawsze odmiany struktur pentachordalnych.

Przykładem pentachordu w czystej postaci, zbudowanego w oparciu o skalę $d^2-c^2-h^1-a^1-g^1$, jest kolejna melodia z Wiązownicy, zob. ryc. 10.

¹⁸ Por. A. Zoła, *Problem tonalności...*, s. 111.

Wiązownica

grupa informatorów
AMFR KUL, 186/B/6

$\text{♩}=60$ 49"

Po - zdra - wiaj - my, wy - chwa - laj - my Pan - nę Prze - naj - świę - tszą. (-ł)

Niech nas bro - ni i za - sło - ni od wszy - stkie - go zło - go. (-ł)

O, Je - zu nasz, wy - słu - chaj nas, zmi - łuj się nad na - mi. (-ł)

Ryc. 10. Pozdrawiamy, wychwalamy Pannę Przenajświętszą, Wiązownica, oprac. S. Lesiczka

Melodia ma ambitus kwinty. Linia melodyczna, o kształcie wznosząco-opadającym, rozpoczyna się i kończy na I stopniu skali. Formuła inicjalna ma kierunek wznoszący, a kadencyjna – opadający.

Innym typem pentachordu, występującym nieco rzadziej w badanym materiale, jest struktura $d^2-c^2-b^1-a^1-g^1$. Ciekawym przykładem takiej struktury jest melodia pieśni *Wyrok na wszystkich ludzi uczyniony* (zob. ryc. 11).

Wola Zdakowska

mężczyzna
AMFR KUL 36/A/72

$\text{♩}=40$ 24"

Wy-rok na wszy- stkich lu- dzi u - czy - nio - ny, by u - mar każ - den, kto tyl - ko stwo rzo - ny.

Ryc. 11. *Wyrok na wszystkich ludzi uczyniony*, Wola Zdakowska, oprac. S. Lesiczka

Melodia (ryc. 11) obejmuje ambitus kwinty czystej i utrzymana jest w pięciostopniowej skali zawierającej trzy sekundy wielkie i półton pomiędzy III a II stopniem. Formuła inicjalna zbudowana z komórki dwudźwiękowej, rozpoczynająca się od V stopnia skali, i dalszy przebieg melodii mogą wskazywać na jej recytacyjny charakter. Występuje sekundowy ruch interwałów, a wszystkie stopnie skali zostały użyte descendentalnie tylko w kadencji.

W wielu przypadkach mamy do czynienia z rozszerzeniem ambitusu melodii poprzez dodanie subsekundy lub subkwarty (zob. ryc. 12).

Cytowana melodia (ryc. 12) ma ambitus oktawy, jednak jej główna część zawarta jest w pentachordzie $d^2-c^2-b^1-a^1-g^1$. Skok o interwał seksty małej w formule

inicjalnej i w dalszym przebiegu melodii, powstały poprzez dodanie subkwarty, pozwala zakwalifikować ją jako mollową. *Subsemitonium* pojawia się tylko raz w pierwszym odcinku melodii i jest dźwiękiem „opisującym” *finalis* (takt 2). Linia melodyczna ukształtowana jest faliście, sekundowo-tercjowym ruchem interwałów. Półkadencja w kierunku ascendentnym zatrzymuje się na V stopniu skali, natomiast kadencja przebiega w dokładnie odwrotnym kierunku, kończąc melodię na dźwięku centralnym g¹.

Kamionka

Władysława Saj, ur. 1940
MKL NC 171/2, AE 426/7

$\text{♩} = 80 \quad 30''$

(♩) Jak ka-żdy, któ - ry się ro - dzi, tak ja i - dę do gro-bu.
Z zie-mi, któ - rej cia - ło wy - szło, nie-chaj spo - czy - wa w Bo-gu.

Ryc. 12. *Jak każdy, który się rodzi*, Kamionka, oprac. S. Lesiczka

Wśród analizowanych melodii o strukturze pentachordalnej tylko 10 występuje w czystej postaci i ma zakres kwinty. Pozostałe zwiększają swój ambitus poprzez dodanie dźwięków subtonicznych, które jednak pozostają bez wpływu na strukturę skali. Ramy tonalne kwinty czystej wypełnione są dźwiękami w dwojaki sposób: $d^2-c^2-h^1-a^1-g^1$ lub $d^2-c^2-b^1-a^1-g^1$. Elementem charakterystycznym są kadencje, których kształt jest dość jednolity we wszystkich przykładach. Mają one kierunek opadający oraz bardzo podobny układ dźwięków kończący się na dźwięku centralnym i zawierający zawsze II i III stopień skali, a niekiedy także IV i V. Konkretnych prawidłowości nie wykazują natomiast formuły inicjalne.

Heksachordy

Struktury heksachordalne należą do najpowszechniejszych w ludowej muzyce religijnej, obejmując wszystkie gatunki pieśni¹⁹. Z punktu widzenia melodycznego wykazują one bardzo dużą wariabilność. Ma to swoje odbicie także w repertuarze pogrzebowym Rzeszowiaków i Lasowiaków. W oparciu o heksachord zbudowanych jest 58 melodii z całego zbioru. Sześciostopniowe skale chordalne występują w kilku wersjach strukturalnych, mających odmienne ustrukturuwane species oraz wzbogaconych przez dodatkowe dźwięki subtoniczne. Materiał heksachordalny można podzielić ze względu na sposób konstrukcji heksachordu na dwie grupy: tetrachord dolny i trychord górny, albo

¹⁹ Zob. A. Zoła, *Problem tonalności...*, s. 149.

pentachord dolny i sekunda górna, które w zasadzie determinują kształt i rozwój melodyki²⁰. Wśród takich upostaciowań przedstawione zostaną najciekawsze struktury heksachordalne reprezentatywne dla całości materiału i ukazujące jego cechy charakterystyczne.

W grupie melodii zbudowanych na sześciostopniowych skalach heksachordalnych najliczniej (43 razy) reprezentowany jest heksachord mollowy $es^2-d^2-c^2-b^1-a^1-g^1$, zob. ryc. 13.

Nienadówka Helena Krzanowska, ur. 1933
Arch Lesiczka

$\text{♩} = 104 \quad 23''$

Bar - ba - ro świę - ta, Per - lo Je - zu - so - wa, Ścież - ko do nie - ba grzesz - ni - kom go - to - wa.

Wier - naś przy śmier - ci, pa - tron - ko smut - ne - mu, ko - na - ją - ce - mu.

Ryc. 13. *Barbaro święta, Perło Jezusowa*, Nienadówka, oprac. S. Lesiczka

W przedstawionym przykładzie z Nienadówki (ryc. 13) VI stopień (es) pojawia się tylko raz, w drugiej części melodii. Znaczna część melodii ukształtowana jest w obrębie pentachordu $d^2-c^2-b^1-a^1-g^1$, który odgrywa w niej zasadniczą rolę. Na skali pięciostopniowej zbudowane są także formuły inicjalna i kadencyjna. Dźwiękiem inicjalnym i zarazem dominującym jest d^2 . Półkadencja kończy się na II stopniu, co jest charakterystyczne dla wielu melodii z omawianego regionu utrzymanych w skalach heksachordalnych. Dźwięk es^2 pojawia się w drugiej części melodii, tylko w jednym takcie. Melodia ma zatem wewnętrzną strukturę kwintowo-sekundową.

Modelową strukturę dla heksachordu reprezentuje melodia śpiewu *Dobry Jezu, a nasz Panie*, występująca na badanym obszarze w wielu wariantach. Podobną budowę wykorzystującą ten model melodyczny mają też inne pieśni (m.in. *Jezu w Ogroju mdlejący, Któryś za nas cierpiał rany* czy *Pobudka z Gorzkiej Żalów*). Różnią się one jednak od siebie budową formalną (zob. ryc. 14).

Studzian Władysława Rosół, ur. 1935
MKL NC 327/7/28:25

$\text{♩} \approx 188 \quad 10''$

Do - bry Je - zu, a nasz Pa - nie, daj mu wiecz - ne spo - czy - wa - nie.

Ryc. 14. *Dobry Jezu, a nasz Panie*, Studzian, oprac. S. Lesiczka

Elementem tego modelu powielanym najczęściej w innych śpiewach są formuły inicjalne i kadencyjne złożone z szeregu dźwięków opadających w porządku

²⁰ Ibidem.

skalowym. Następstwo takie można traktować jako równowagę struktur kwintowo-sekundowej i kwartowo-tercjowej²¹. Inne zarejestrowane warianty tej melodii przybierają różny typ struktury.

Przykładem struktury tetrachordalno-trychordalnej wewnątrz heksachordu $es^2-d^2-c^2-b^1-a^1-g^1$ jest kolejna melodia, zob. ryc. 15.

Wiązownica

Stanisława Kruk
AMFR KUL, 186/A/2

$\text{♩}=85$ 17"

Że-gnam cie, mój świe-cie we - so - ty, już i - dę w śmier-tel - ne pa - do - ty

rwie sie ży - cia prze - dza, czas mnie w grób za - pę - dza, bi - je pier - wsza go - dzi - na.

Ryc. 15. *Żegnaj cię, mój świecie wesoly*, Wiązownica, oprac. S. Lesiczka

Pierwsza część melodii porusza się wyłącznie po dźwiękach tetrachordu $c^2-b^1-a^1-g^1$. Ten sam materiał melodyczny zawiera kadencja końcowa. W drugiej części melodia osiąga kulminację na dźwięku es^2 występującym tylko raz w całym jej przebiegu. W tym fragmencie dominują dźwięki trychordu $es^2-d^2-c^2$. Przewaga ruchu sekundowego i falisty kształt linii melodycznej sugerują powiązania z modalnym sposobem jej kształtowania. Nie przemawia jednak za tym zastosowana na początku drugiej części melodii progresja, która ma raczej związek z tonalnością dur–moll. Jest to więc przykład zawierający pewne archaizmy zmieszane z nowszym sposobem myślenia melodycznego.

Drugim typem heksachordu występującym nieco rzadziej w ludowych melodiach śpiewów pogrzebowych Rzeszowiaków i Lasowiaków jest struktura $e^2-d^2-c^2-h^1-a^1-g^1$. Co ciekawe, większość melodii zbudowanych w oparciu o taką skalę rozpoczyna się od III stopnia (zob. ryc. 16).

Grodzisko Górne

Jan Kulpa, ur. 1953
Lic Rydzik

$\text{♩}=150$ 10"

Wie-czne racz dać spo - czy - wa - nie du - szom / zmar - lym do - bry Pa - nie

Bo - że, Bo - że, przyj - mij ich do sie - bie, niech się wie - cznie cie - szą z To - bą w nie - bie.

Ryc. 16. *Wieczne racz dać spoczywanie*, Grodzisko Górne, oprac. S. Lesiczka

²¹ Ibidem, s. 156.

W przedstawionej melodii (ryc. 16) przeważa ruch sekundowy i falisty kształt linii melodycznej. Cały materiał skalowy został zaprezentowany wyraźnie w półkadencji, a następnie w kadencji końcowej.

Odmienne przykłady tetrachordu tego typu posiada strukturę wewnętrzną kwintowo-sekundową (zob. ryc. 17).

Ulanów

Maria Pańczyk, ur. 1892
AMFR KUL 176/A/21

$\text{♩} = 74 \quad 26''$

Sta - ła Mat - ka bo - leś - ci - wa pod krzy - żem bar - dzo tros - kli - wa,
na któ - rym Jej Syn wi - siał, na któ - rym Jej Syn wi - siał,

Ryc. 17. *Stać Matka Bolesciwa*, Ulanów, oprac. S. Lesiczka

Formuła inicjalna jest tu dość nietypowa. Kulminacja osiągnięta została w pierwszej części melodii, zakończonej półkadencją na I stopniu. Druga część melodii zbudowana została w oparciu o pentachord durowy z dwóch powtarzających się odcinków.

W badanym materiale śpiewów pogrzebowych znajdują się też melodie zbudowane w oparciu o heksachord dorycki $e^2-d^2-c^2-b^1-a^1-g^1$ (zob. ryc. 18).

Żołynia

Franciszek Kuras, ur. 1904
AMFR KUL, 135/B/29

$\text{♩} = 128 \quad 12''$

1. Po - słu - chaj - cie, grzesz - ni - cy, o stra - szli - wym są - dzie,
2. Bo przed skoń - cze - niem świa - ta wiel - kie cu - da bę - dą,
4. Gdzie świę - ty Mi - chał za - trą - bi
kie - dy nasz Bóg sę - dzia są - dził bę - dzie.
3. ze czte - rech stron świa - ta 3. bę - dą jać się bę - dą.
4. wstań - cie du - sze, a wstaw - cie się przed sę - dzie wa - sze - go.

Ryc. 18. *Pośłuchajcie, grzesznicy, o strasliwym sądzie*, Żołynia, oprac. S. Lesiczka

Po formule inicjalnej osiągającej rozmiar kwinty następuje kulminacja, a następnie półkadencja zawieszona na IV stopniu skali. Druga część melodii oparta na pentachordzie $d^2-c^2-b^1-a^1-g^1$ kończy się dość nietypową kadencją na II stopniu.

Materiał heksachordalny zawiera także inne, rzadko reprezentowane struktury. Interesującym przykładem jest wtrącenie tetrachordu frygijskiego w melodii utrzymanej w heksachordzie mollowym (zob. ryc. 19).

Żołynia

$\text{♩}=75$ 36"

grupa informatorów
AMFR KUL, 135/B/31

Gdy ja so - bie u - wa - żu - ję, mój Je - zu, jak - że Ty był za - wie - szu - ny na krzy - żu.
Ach dla mnie są te ra - ny, ach, Je - zus mój! ko - cha - ny, coś cier - piał.

Ryc. 19. *Gdy ja sobie uważuję*, Żołynia, oprac. S. Lesiczka

Element frygijski pojawia się tylko w formule kadencyjnej. Poprzez dominujący ruch sekundowy i kończenie każdej frazy na g^1 powyższa melodia wykazuje wyraźne związki z chorałem²².

Dość często heksachordy występują z dodaną subsekundą i/lub subkwartą (zob. ryc. 20).

Husów

$\text{♩}=85$ 34"

Jadwiga Przybylak, ur. 1941
MKL NC 359/3/1/25:30

O, zma - rły bra - cie, z to - bą się że - gna - my. Przyj - mij dar smu - tny,
któ - ry ci skła - da - my. Tro - chę na grób twój po - rzu - co - nej
gli - ny od twych są - sia - dów, przy - ja - ciół, ro - dzi - ny.

Ryc. 20. *O, zmarły bracie, z tobą się żegnamy*, Husów, oprac. S. Lesiczka

²² Por. K. Strycharz-Bogacz, *Ludowe śpiewy pasyjne i wielkanocne w muzycznej tradycji Małopolski i Podkarpacia* (maszynopis rozprawy doktorskiej pisanej pod kierunkiem dr. hab. Antoniego Zoły), Katolicki Uniwersytet Lubelski, Lublin 2012, s. 353.

Melodia z Husowa rozpoczyna się bardzo nietypowo od II stopnia skali. Melodia porusza się ruchem sekundowym. Utwór ma formę aa₁ba₁. Półkadencja i kadencja końcowa zawierają *subsemitonium* fis¹, które „utwierdza” dźwięk główny poprzez osiągnięcie go ruchem od dołu.

Subkwarta pojawia się nieco rzadziej w strukturach heksachordalnych. Najczęstszym miejscem jej występowania są formuły inicjalne, (zob. ryc. 21).

Żołynia

grupa informatorów
AMFR KUL, 135/A/15

$\text{♩} = 38 \quad 65''$

Szczę-śli - wy, kto so - bie Pa - tro - na Jó - ze - fa ma za o - pie - ku - na.

Nie - chaj się ni - cze - go nie bo - i, gdy świę - ty Jó - zef przy nim sto - i, nie zgi - nie.

Ryc. 21. *Szczęśliwy, kto sobie Patrona*, Żołynia, oprac. S. Lesiczka

Zdarza się, że kwarta inicjalna osiągnięta jest poprzez subsekundę. Takie formuły inicjalne kwarty w górę występujące pomiędzy V a I stopniem skali w ruchu ascenden-talnym są charakterystyczne dla nowszych struktur tonalnych²³ (zob. ryc. 22).

Pysznicza

grupa informatorów
AMFR KUL, 136/B/25

$\text{♩} = 41 \quad 52''$

Szczę-śli - wy, kto so - bie Pa - tro - na Jó - ze - fa ma za o - pie - ku - na,

nie - chaj się ni - cze - go nie bo - i, gdy świę - ty Jó - zef przy nim sto - i, nie zgi - nie.

Ryc. 22. *Szczęśliwy, kto sobie Patrona*, Pysznicza, oprac. S. Lesiczka

W prezentowanym przykładzie subkwarta wraz z subsekundą pojawiają się na początku melodii i przy powtórzeniu pierwszej frazy. Druga część melodii dąży do kulminacji. Kadencja jest bardzo charakterystyczna dla tego typu melodii. „Opisany” zostaje w niej dźwięk główny, najpierw z góry, a następnie z dołu. Melodię o falistym kształcie linii melodycznej i sekundowo-tercjowym ruchu interwałów można zaliczyć do nowszych struktur tonalnych, o czym świadczy wspomniana formuła inicjalna oraz kadencja, a ponadto zastosowanie progresji w drugiej części melodii.

²³ Por. A. Zota, *Melodyka...*, s. 73.

Zaprezentowane przykłady struktur heksachordalnych wydają się być reprezentatywne dla badanego obszaru i ukazują cechy charakterystyczne melodii zbudowanych w oparciu o heksachordy.

Heptachordy

Heptachordy wykazują strukturalne podobieństwo do omówionych wyżej heksachordów. Siódmy stopień skali pozwala dookreślić tonalnie daną strukturę. W przeanalizowanych ludowych śpiewach pogrzebowych Rzeszowiaków i Lasowiaków heptachordów w czystej postaci jest niewiele. Często zostają one poszerzane do struktur ośmiostopniowych, w których skrajne stopnie powtarzają się w odległości oktawy. Dlatego, zgodnie z propozycją badawczą A. Zoły, melodie ośmiostopniowe potraktowane zostaną jako warianty struktur siedmiostopniowych²⁴. W analizowanym materiale melodie przekraczające oktawę należą tonalnie do systemu dur-moll.

Jednym z przykładów melodii nieprzekraczającej zakresu skali heptachordalnej i mieszczącej się w ambitusie septymy małej jest interesujący wariant śpiewu *Dobry Jezu, a nasz Panie*, pochodzący z Żołyni (zob. ryc. 23).

Żołynia grupa informatorów
AMFR KUL 135/A/23

$\text{♩} = 35 \quad 29''$

Do - bry Je - zu a nasz Pa - nie daj im wiecz - ne od - po - czy - wa - nie.

Ryc. 23. *Dobry Jezu, a nasz Panie*, Żołynia, oprac. S. Lesiczka

Melodia rozpoczyna się na V stopniu siedmiostopniowej skali eolskiej $f^2\text{-es}^2\text{-d}^2\text{-c}^2\text{-b}^1\text{-a}^1\text{-g}^1$. Zarówno formuła inicjalna, jak i kadencyjna podkreślają wewnętrzną kwintowo-kwartową strukturę skali. Model ten, omawiany już wcześniej, został urozmaicony poprzez skok na VII stopień skali w środkowej części, co spowodowało także rozszerzenie jego zakresu melodii.

Podobną strukturę wewnętrzną (pentachordalno-trychordalną) ma melodia przedstawiona na ryc. 24.

Jest ona przykładem nowszej warstwy folkloru. W melodii wykorzystującej trójdźwięki toniczne przeważa sekundowo-tercjowy ruch interwałów. Pieśń składa się z czterech fraz aba_1 . Frazy a i a_1 zbudowane są w oparciu o pentachord mollowy $d^2\text{-c}^2\text{-b}^1\text{-a}^1\text{-g}^1$, natomiast we frazie b przeważają dźwięki trychordu $f^2\text{-es}^2\text{-d}^2$. Charakterystyczną strukturą w badanym materiale jest heptachord dorycki, przy czym zachodzi w nim zjawisko różnego intonowania VI stopnia skali (zob. ryc. 25).

²⁴ Idem, *Problem tonalności...*, s. 171.

Niwiska

Maria Cudecka, ur. 1939
MKL NC 257/5/1:29:55

$\text{♩}=87$ 42"

Je-zu Mi-to-sier-ny o to pro-szę cię, nad mą grzesz-ną du-szą zmi-luj zmi-luj sie.
Bo ma du-sza bied-na, zmę-czo-na na świc-cie. Przyj-mij ją do sie-bie bo jam two-je dzie-cię.

Ryc. 24. *Jezu Miłosierny o to proszę cię*, Niwiska, oprac. S. Lesiczka

Studzian

Władysława Rosół, ur. 1935
MKL NC 327/7/41:22

$\text{♩}=200$ 24"

A ci, któ-rzy już dni swo-je skoń-czy-li ji tak strasz-li - wy ter-min od-pra-wi-li,
nich ma - ją po - kój, po - kój po - żą - da - ny, Je - zu ko - cha - - ny.

Ryc. 25. *A ci, którzy już dni swoje skończyli*, Studzian, oprac. S. Lesiczka

Prezentowaną melodię można uznać za typiczną dla omawianego repertuaru. Jest ona wykorzystywana w wielu śpiewach religijnych, nie tylko pogrzebowych. Pierwszy odcinek melodii rozpoczyna się od III stopnia skali i, mieszcząc się w zakresie pentachordu, dąży do *finalis*. Drugi odcinek zaczyna się od V stopnia, który w tym miejscu przejmuje funkcję dźwięku centralnego, co potwierdza dodatkowo użycie półtonu cis² w półkadencji, które może wskazywać na współczesną recepcję tej melodii (w niektórych przekazach tego wzoru melodycznego występuje dźwięk c²). W materiale muzycznym skoncentrowanym wokół V stopnia (d²) VI stopień jest sekstą wielką (e²), wskazującą na heksachord dorycki. Jednak w ostatniej części melodii, mającej charakter opadający i wyraźnie dążącej do I stopnia skali (g¹), VI stopień staje się sekstą małą (es²). W tej części zatem struktura skali, w której półtony rozmieszczone są pomiędzy VI a V stopniem oraz między III a II, jest charakterystyczna dla modusa eolskiego. Wewnętrzna struktura skali jest wyraźnie kwintowo-kwartowa. W ruchu melodycznym dominuje sekundowy ruch interwałów.

W grupie zarejestrowanych śpiewów pogrzebowych obydwu omawianych grup etnograficznych znajdują się także melodie oparte na heptachordzie frygijskim (zob. ryc. 26).

W zaprezentowanej melodii (ryc. 26), zbudowanej na ośmiostopniowej skali frygijskiej (f²-f¹), dźwiękiem centralnym jest g¹. Jednak już w innym wariacie tej melodii, pochodzącym z Woli Baranowskiej, pierwszy odcinek, ze względu na dźwięk inicjalny f¹, rozwija się po dźwiękach pentachordu doryckiego (zob. ryc. 27).

Wiązownica

grupa informatorów
AMT MERz 1000/4

$\text{♩} = 79 \quad 17''$

Jest wy - so - ka dra - bi - na do nie - ba wy - sta - wio - na

jest wy - so - ka dra - bi - na do nie - ba wy - sta - wio - na

Ryc. 26. *Jest wysoka drabina, Wiązownica, oprac. S. Lesiczka*

Wola Baranowska

Katarzyna Obara, ur. 1901
AMFR KUL, 36/B/55

$\text{♩} = 77 \quad 17''$

Jest wy - so - ka dra - bi - na do nie - ba wy - sta - wio - na

jest wy - so - ka dra - bi - na do nie - ba wy - sta - wio - na

Ryc. 27. *Jest wysoka drabina, Wola Baranowska, oprac. S. Lesiczka*

Druga część melodii to heptachord frygijski. W prezentowanym wariacie melodii obie struktury nakładają się na siebie²⁵.

Struktury plagalne

Problem plagalizmów dotyczy głównie struktur modalnych mających swoje plagalne odmiany. W ludowych śpiewach religijnych struktury plagalne nie są tak konsekwentnie uporządkowane, jak w przypadku repertuaru chorałowego. W badanej grupie śpiewów nie występują struktury modalne w odmianach plagalnych. Spotkać można jednak zjawisko przesunięcia skali melodycznej w stosunku do skali tonalnej, które można interpretować jako plagalizację skali tonalnej (zob. ryc. 28 i 29).

Niwiska

Maria Cudecka, ur. 1939
MKL NC 257/5/1:22:21

$\text{♩} = 186 \quad 11''$

Już pójdę do gro-bu smu-me-go, ciem-ne-go, cia-ło mo-je od-pocz-nie aż do dnia sąd-ne-go.

Ryc. 28. *Już pójdę do grobu smutnego, ciemnego, Niwiska, oprac. S. Lesiczka*

²⁵ Por. A. Zoła, *Problem tonalności...*, s. 182–184; K. Strycharz-Bogacz, *Ludowe śpiewy pasyjne i wielkanocne...*, s. 356.

lub:

Domacyny

kobieta
AMFR KUL 36/A/97

$\text{♩} = 142 \quad 14''$
 Już i-dę do gro-bu, tam miesz-ka-nie mo-je, już mnie Bóg po-wo-łał przed o-bli-cze swo-je.

Ryc. 29. *Już idę do grobu, tam mieszkanie moje, Domacyny, oprac. S. Lesiczka*

W obu przedstawionych strukturach, będących reminiscencją VIII tonu psalmowego, dźwięk centralny g^1 znajduje się w środku. Zjawisko plagalizacji skali widoczne jest wyraźnie w kadencji obejmującej tetrachord $g^1\text{-fis}^1\text{-e}^1\text{-d}^1$. Skala melodyczna przesunięta jest o kwartę w dół w stosunku do skali tonalnej.

Podobnych przykładów jest więcej, lecz obejmują one raczej nowsze struktury tonalne, w których zmiana pozycji skali może odbywać się w różnych interwałach: kwarty, seksty czy nawet septymy.

* * *

Podsumowując przedstawioną charakterystykę tonalności śpiewów pogrzebowych na Rzeszowszczyźnie, należy stwierdzić fakt dość licznych związków z dawną warstwą tonalną. Wyraża się to w wykorzystaniu materiału muzycznego skal modalnych, w częstym występowaniu struktur wąsko- i średniozakresowych oraz w modalnym sposobie kształtowania melodii – z przewagą płynnego ruchu sekundowego i z wykorzystaniem charakterystycznych formuł inicjalnych i kadencyjnych. Pierwiastek modalny obecny w wielu melodiach pogrzebowych stanowi istotny współczynnik mający wpływ na kształt tonalności całego zbioru śpiewów pogrzebowych. Często elementy modalne koegzystują z innymi systemami skalowymi, stanowiąc konstruktywny element pewnych fragmentów melodycznych pieśni lub śpiewów. Czasem doprecyzowanie kryterium modalności jest problematyczne ze względu na ewolucję tego systemu w kierunku tonalności dur-moll i zacieranie granic międzyskalowych. Wówczas determinantami modalizmu mogą być wspomniane określone formuły melodyczne, zwłaszcza inicjalne i kadencyjne²⁶. Spośród struktur modalnych najliczniej reprezentowany jest tryb eolski, dorycki, joński i frygijski. Lidyżacja i miksolidyżacja skal pojawiają się w przebadanym materiale sporadycznie. Wymienione cechy dawnej warstwy tonalnej śpiewów pogrzebowych Rzeszowiaków i Lasowiaków potwierdzają archaiczność wielu zarejestrowanych melodii oraz ich silne zakorzenienie w muzycznej tradycji Kościoła.

²⁶ Zob. E. Fedyczkowska, *Pieśni Lasowiaków. Folklor wokalny terenów dawnej Puszczy Sandomierskiej na podstawie archiwalnych nagrań Franciszka Kotuli*, Rzeszów 2008, s. 59.

W zebranych materiale można zaobserwować także liczną grupę śpiewów należących do nowszej warstwy tonalnej dur-moll. O przynależności melodii do tego systemu decyduje przede wszystkim wertykalna projekcja struktur melodycznych oraz dominantowo-toniczna opozycja funkcyjna. Najnowsze melodie ludowe śpiewów pogrzebowych tworzone są najczęściej w oparciu o dźwięki składowe akordów funkcyjnych: toniki, subdominanty i dominanty. Twórcy tych melodii – wybitni śpiewacy pogrzebowi – są w czasach obecnych bardzo silnie „prześlągnięci” nowym systemem tonalnym. Pomimo tych uwarunkowań zaobserwować można silne przywiązanie do melodii tradycyjnych²⁷.

Zaprezentowany materiał śpiewów pogrzebowych należy obecnie do ginącej tradycji na omawianym obszarze, a część prezentowanych utworów wyszła już z użycia. Depozytariuszami tej tradycji są zazwyczaj ludzie starsi, a zwłaszcza lokalni śpiewacy pogrzebowi. To od nich w głównej mierze zależy żywotność omawianych melodii. Tradycyjny oralny sposób przekazu melodii powinien być wspierany instytucjonalnie przez badaczy ludowych śpiewów. Badania terenowe, transkrypcje muzyczne i naukowe opracowania cech morfologicznych tego repertuaru mogą przyczynić się nie tylko do „zwrócenia” tradycyjnych śpiewów ludowi, ale także do ich głębszego poznania.

Bibliografia

Monografie

- Bartkowski Bolesław, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987.
- Czekanowska Anna, *Etnografia muzyczna. Metodologia i metodyka*, Wydawnictwo „Pomorze”, Bydgoszcz 1988.
- Fedyczkowska Ewa, *Pieśni Lasowiaków. Folklor wokalny terenów dawnej Puszczy Sandomierskiej na podstawie archiwalnych nagrań Franciszka Kotuli*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2008.
- Kołodowanie na Rzeszowszczyźnie*, red. K. Smyk, J. Dragan, Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej, Towarzystwo Wydawnicze „Historia Iagellonica”, Kolbuszowa 2019.
- Linette Bogusław, *Obrzędowe pieśni weselne w Rzeszowskim*, Grupa Wydawnicza KAW, Rzeszów 1981.
- Żoła Antoni, *Melodyka ludowych śpiewów religijnych w Polsce*, Wydawnictwo Muzyczne Polihymnia, Lublin 2003.

²⁷ Por. S. Lesiczka, *Melodyka wąsko- i średniozakresowych śpiewów pogrzebowych Rzeszowiaków i Lasowiaków. Wybrane aspekty*, [w:] *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*, red. T. Rokosz, K. Strycharz-Bogacz, B. Bodzioch, Lublin 2019, s. 116.

Prace zbiorowe

- Dahlig Piotr, *Cechy regionalne śpiewów pogrzebowych w Polsce*, [w:] *Folklorystyka na przełomie wieków*, red. K.D. Kadłubiec, Stowarzyszenie Pro Filia, Cieszyn 1999, s. 288–314.
- Lesiczka Sebastian, *Melodyka wąsko- i średniozakresowych śpiewów pogrzebowych Rzeszowiaków i Lasowiaków. Wybrane aspekty*, [w:] *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*, red. T. Rokosz, K. Strycharz-Bogacz, B. Bodzioch, Lublin 2019, s. 99–117.
- Sobieska Jadwiga, *Transkrypcja muzyczna nagrań dokumentalnych*, [w:] J. i M. Sobiescy, *Polska muzyka ludowa i jej problemy. Wybór prac*, red. L. Bielawski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1973, s. 477–497.
- Stęszewski Jan, *Uwagi o badaniu żywej tradycji polskich śpiewów religijnych*, [w:] *Stan badań nad muzyką religijną w kulturze polskiej*, red. J. Pikulik, Wydawnictwo Akademii Teologii Katolickiej, Warszawa 1973, s. 110–131.

Artykuły

- Bartkowski Bolesław, *Muzyczna kultura religijna jako przedmiot badań muzykologicznych*, „Seminare. Poszukiwania naukowe” 1981, nr 5, s. 181–189.
- Bartkowski Bolesław, *Niektóre cechy muzycznej metryczności polskich pieśni religijnych żyjących w tradycji ustnej*, „Summarium. Sprawozdania Towarzystwa Naukowego KUL” za rok 1974, 1978, nr 3 (23), s. 250–258.
- Kolbuszewski Jacek, *Polska pieśń pogrzebowa. Prolegomena*, „Polska Sztuka Ludowa” 1986, nr 1–2, s. 49–56.
- Przerembski Zbigniew Jerzy, *Problematyka transkrypcji muzyki ludowej w polskich badaniach etnomuzykologicznych*, „Etnomuzyka” 2010, nr 6, s. 32–68.
- Wiora Walter, *Tonalny logos*, tłum. J. Stęszewski, „Res Facta” 1972, nr 6, s. 221–258.
- Zoła Antoni, *Koncepcja badań nad żywą tradycją polskich śpiewów religijnych w ujęciu Bolesława Bartkowskiego*, „Additamenta Musicologica Lublinensia” 2008, nr 4, z. 1, s. 11–18.

Dysertacje doktorskie

- Strycharz-Bogacz Kinga, *Ludowe śpiewy pasyjne i wielkanocne w muzycznej tradycji Małopolski i Podkarpacia* (maszynopis rozprawy doktorskiej pisanej pod kierunkiem dr. hab. A. Zoły), Katolicki Uniwersytet Lubelski, Lublin 2012.
- Zoła Antoni, *Problem tonalności w polskich śpiewach religijnych z żywej tradycji* (maszynopis rozprawy doktorskiej pisanej pod kierunkiem ks. prof. dr. hab. B. Bartkowskiego), Katolicki Uniwersytet Lubelski, Lublin 1992.

Hasło encyklopedyczne

Bartmiński Jerzy, *Folklor*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 5, Lublin 1989, s. 368–374.

Tonality of Folk Funeral Chants in the Rzeszów Region**Abstract**

Folk religious chants have already been the object of scientific study for several decades. The matter of morphological features of the religious repertoire in the living tradition includes several basic factors, such as poetic text structure (versification, strophic structure), stylistic and formal properties, metre and rhythm, melodic, and tonal considerations (cf. B. Bartkowski, *Niektóre cechy muzycznej metryki polskich pieśni religijnych żyjących w tradycji ustnej*, "Summarium. Sprawozdania Towarzystwa Naukowego KUL" 1978, no. 3 (23), p. 250). The purpose of this article is to present and analyse the tonal phenomena occurring in folk religious chants performed throughout the funeral rite in the region of Rzeszów (Rzeszów region – a region in South-Eastern Poland inhabited by the ethnic groups of Lasowiaczy and Rzeszowiaczy, which covers the approximate area of the current ten districts (Tarnobrzeg, Stalowa Wola, Nisko, Kolbuszowa, Leżajsk, Mielec, Ropczyce-Sędziszów, Rzeszów, Przeworsk, and Łańcut). -cf. *Kołodowanie na Rzeszowszczyźnie*, ed. K. Smyk, J. Dragan, Kolbuszowa – Kraków 2019, p. 8, and range maps, pp. 382–383), especially during the prayer for the deceased at home, the procession to the church, the procession to the cemetery, and the inhumation at the cemetery). The musical scales upon which the melodies of the individual chants are based have particular significance in terms of their musical shape. In fact, the tonality, which constitutes a note system, influences the interval structure, the relationships between individual notes, the melody and, indirectly, the regional conditions for the performance of the chants (cf. B. Bartkowski, *Niektóre cechy...*, p. 250). The material will be presented based on the scale range criterion while individual tonal phenomena will be presented using selected examples.

Keywords: folk funeral chants, tonality, musical scales, Rzeszów region.

