

REGIONALNOŚĆ MELODII POLSKICH PIEŚNI RELIGIJNYCH  
NA WARMII W PIERWSZEJ POŁOWIE XIX WIEKU

Treść: Wstęp. — I. Źródła zasobu melodii, 1. Rękopis DK JG 11, 2. Rękopis DK JG 12. — II. Porównanie melodii warmińskich ze śpiewnikowymi oraz między sobą, 1. Odchylenia od melodii drukowanych w śpiewnikach z połowy XIX w., 2. Stosunek wariantowy między melodiami z dekanatów barczewskiego i olsztyńskiego. — III. Charakterystyka wersji melodycznej „warmińskiej”. 1. Melika, 2. Tonalność melodii, 3. Metro-rytmika pieśni, 4. Struktura pieśni. — Przykłady nutowe. — Zakończenie. — *Zusammenfassung*.

## WSTĘP

Ludowe pieśni kościelne mogą być rozpatrywane w różnych aspektach, np. teologicznym, socjologicznym czy filologicznym. Muzykologowie interesują one przede wszystkim jako przejaw muzycznej kultury narodowej. Ten punkt widzenia stał się szczególnie zrozumiały po II wojnie światowej, gdyż niezwykle mało wiemy o polskiej kulturze muzycznej tego terenu w czasach, kiedy Warmia należała do Niemiec.

Dotychczasowy nikły stan badań nad polską pieśnią religijną na Warmii stanowi dostateczne uzasadnienie wyboru tematu pracy<sup>1</sup>. Stosunkowo najobszerniej pisał o pieśni warmińskiej ks. biskup dr Jan Obłak. W książce pt. *Stosunek niemieckich władz kościelnych do ludności polskiej w diecezji warmińskiej w latach 1800—1870*<sup>2</sup> zainteresowania jego skupiły się na śpiewnikach, a w publikacji *Sprawa polska ludności katolickiej na terenie diecezji warmińskiej w latach 1870—1914*<sup>3</sup> podkreślił on znaczenie pieśni polskiej w życiu religijnym ludności polskiej na Warmii. Niewiele do naszego tematu wnosi anonimowa notatka pt. *Śpiewnik dla Warmii i Mazur*<sup>4</sup>. Podobny charakter ma wypowiedź ks. Wacława Hipsza pt. *Z pieśnią przed tron Boży — Śpiewajmy Panu*<sup>5</sup>.

Przedmiotem niniejszej pracy jest problem regionalności melodii. W ten sposób pole badań zostało wyraźnie zacieśnione do muzycznej strony pieśni. Teksty pieśni, które poza kilkunastoma nie występującymi w najobszerniejszych śpiewnikach z poł. XIX w. są ogólnopolskie, będą uwzględnione w zakresie niezbędnym dla analizy muzykologicznej.

W tytule pracy określono jej terytorialny i chronologiczny zakres.

<sup>1</sup> Artykuł zawiera obszerne fragmenty pracy magisterskiej, pod tym samym tytułem, napisanej w Instytucie Muzykologii Kościelnej KUL pod kierunkiem ks. doc. dr. hab. Karola Mrowca.

<sup>2</sup> Lublin 1960 s. 121—33; Modlitewniki i śpiewniki kościelne w języku polskim.

<sup>3</sup> *Nasza Przeszłość* 1963 r. XVIII s. 106—14.

<sup>4</sup> *Warmińskie Wiadomości Diecezjalne* 1955 nr 3 s. 26—8.

<sup>5</sup> *Wiadomości Urzędowe Warmińskiej Diecezji* 1946 nr 4 s. 31—2.

Ograniczenie badań do Warmii i pierwszej połowy XIX w. tłumaczy się materiałem źródłowym pochodzącym z tego terenu i z tego czasu. W tytule użyto świadomie określenia „pieśni religijne” zamiast „pieśni kościelne”, ponieważ niejedna z tych pieśni, która stanie się przedmiotem badań, choć ma charakter religijny, zawiera treść nie nadającą się do użytku kościelnego. Dalszego wyjaśnienia wymaga wreszcie sam termin „pieśń”, przez który rozumie się nie tylko utwory o układzie stroficznym (a więc pieśń w ścisłym tego słowa znaczeniu), ale także teksty pozbawione tego układu, jak psalmy czy antyfony w języku polskim (a więc pieśń w szerszym tego słowa rozumieniu jako śpiew wykonany przez lud i popularnie przezeń nazywany pieśnią).

Główny problem podjęty w pracy można sformułować w postaci pytania: czy melodie pieśni używanych na Warmii w pierwszej połowie XIX w. były wspólne z melodiami innych regionów Polski, czy też różniły się od nich? A jeśli tak, to jakie charakterystyczne cechy decydują o ich odrębności?

Problem ten zasługuje na przebadanie, gdyż uzyskane odpowiedzi nie tylko pozwolą ustalić cechy określające wersję melodyczną warmińską, ale dostarczą materiału porównawczego do badań nad regionalnością pieśni religijnych w Polsce, które — jak wiadomo — dotychczas nie zostały prowadzone w szerszym zakresie.

Celem rozwiązania tak postawionego problemu zastosowano metodę porównawczą, polegającą na zestawieniu synoptycznym melodii warmińskich z zapisami śpiewnikowymi z poł. XIX w. oraz na szczegółowej analizie tych melodii pod kątem ich cech stylistycznych.

Podstawę źródłową pracy stanowią rękopiśmienne zapisy pieśni zawierające nuty. Pochodzą one z lat 1833—34 i są przechowywane w Archiwum Diecezji Warmińskiej w Olsztynie. Wartość badawcza tych źródeł jest wielka, gdy stanowią one — jak dotąd — unikalne przekazy melodii warmińskich z omawianego okresu.

Praca niniejsza dzieli się na trzy rozdziały. W rozdziale I zostaną szczegółowo omówione rękopisy stanowiące podstawę źródłową pracy. W rozdziale II dokona się porównania melodii warmińskich z melodiami śpiewnikowymi z poł. XIX w., aby wykazać odrębność badanych zapisów muzycznych. Rozdział III, który stanowi zasadniczą część pracy, poświęcony będzie ustaleniu cech stylistycznych melodii warmińskich.

## I. ŹRÓDŁA ZASOBU MELODII

Melodie pieśni, które śpiewano na Warmii w pierwszej połowie XIX w. mają swoją dokumentację w rękopiśmiennych zapisach pochodzących z tego terenu. Znajdują się one w dwóch księgach akt przechowywanych w Archiwum Diecezji Warmińskiej w Olsztynie (ADWO). W księdze *Deutscher Kirchengesang 1827—1855* JG 11<sup>1</sup> są trzy zeszyty z zapisem nutowym i tekstem pieśni z dekanatu barczewskiego a w księdze *Diöze-*

<sup>1</sup> Archiwum Diecezji Warmińskiej w Olsztynie (=ADWO), *Deutscher Kirchengesang 1827—1855* (=DK), JG 11 (Acta Curiae). Powyższa księga akt jest tą samą, którą J. Obłąk, Stosunek niemieckich władz kościelnych, jw. nazwał „Die Einführung eines deutschen Kirchengesangbuches 1827—1855”.

san- *Kirchengesangbuch* 1833—1878 JG 12<sup>2</sup>, melodie i teksty pieśni z 6 parafii dekanatu olsztyńskiego.

#### 1. RĘKOPIS DK JG 11

##### A. Opis zewnętrzny

Księga DK JG 11 o wymiarach 35,5 cm × 20,5 cm składa się z 409 kart papierowych nieliczbowanych, zszytych grubymi nićmi. Nie posiada ona ani okładki, ani karty tytułowej. Pierwsza i ostatnia karta są bardzo zniszczone, większość ma pozawijane brzegi, ale stan zachowania rękopisu jest dobry. Przy katalogowaniu umieszczono na wszytej ceratowej metce napis sporządzony czarnym atramentem: *Deutscher Kirchengesang* 1827—1855, a pod nim sygnaturę czarnym tuszem: JG 11. Rękopis został sporządzony w języku niemieckim, pismem gotyckim, jedynie tytuły pieśni polskich lub łacińskich są pisane alfabetem łacińskim.

##### B. Geneza rękopisu i jego zawartość

Księga DK JG 11 powstała w Kurii Warmińskiej we Fromborku w związku z wydaniem nowego śpiewnika niemieckiego, które zainicjował w 1827 r. bp Józef von Hohenzollern. Zawartość księgi stanowi przede wszystkim korespondencja między władzą diecezjalną a rządcami parafii. Pierwszym dokumentem księgi, datowanym 13 maja 1827 r. jest pismo Kurii Warmińskiej skierowane do dziekanów i proboszczów z żądaniem nadsyłania wykazów pieśni i melodii wykonywanych w poszczególnych parafiach diecezji. Na wszystkie dalsze akta księgi składają się wykazy pieśni, foliały nutowe, listy załączone do przesyłek i korespondencje dotyczące wydania śpiewnika, ułożone w porządku na pozór chronologicznym.

Z nieznanых przyczyn rozpoczęta zarządzeniem biskupa akcja gromadzenia pieśni utknęła po kilku miesiącach, tak że brak jakiegokolwiek dokumentu w tej sprawie w okresie sześciu lat. Przerwa ta sprawiła, że podzielono księgę na dwie części.

Część pierwszą księgi DK JG 11 rozpoczyna cyrkularz kurialny z 23 listopada do 23 sierpnia 1827 r. W skład jej wchodzi materiały z Warmii, Powiśla, Sambii i Mazur, dotyczące pieśni niemieckich. Zasób ten przedstawia się skromnie. Odnosnie do pieśni polskich wpłynęło tylko pismo ks. Józefa Namszanowskiego, dziekana sztumskiego z Powiśla, informujące, że w jego dekanacie poza mszą niemiecką śpiewa się wyłącznie po polsku<sup>3</sup>, oraz pismo z parafii warmińskiej Biesowo (dekanat jeziorański), zawierające spis pieśni sporządzony przez nauczyciela Jana Liedera<sup>4</sup>. Wykaz ten obejmuje 43 pieśni w języku polskim oraz Gorzkie Żale i Mszę w języku polskim, nadto 12 pieśni łacińskich oraz 18 pieśni i Mszę w języku niemieckim. Lieder podaje same incipity pieśni bez nut, zaznacza jedynie, że są wykonywane według znanych melodii<sup>5</sup>.

Część drugą księgi DK JG 11 rozpoczyna cyrkularz kurialny z 23 listopada 1833 r., w którym Kuria Biskupia ponownie apeluje do dziekanów i proboszczów o nadesłanie melodii do pieśni szczególnie lubianych przez

<sup>2</sup> ADWO, Diözesan- Kirchengesangbuch 1833—1887 (=DK), JG 12 (Acta Curiae).

<sup>3</sup> DK JG 11, s. 11.

<sup>4</sup> Tamże, s. 61—2.

<sup>5</sup> Tamże, s. 62: „Diese hierzu verzeichneten Gesänge werden alle nach bekannten Melodien gesungen”.

wiernych i specyficznych dla ich okolic. Część tę zamyka list bpa Ambrozego Geritza z dnia 4 lipca 1855 r. do wydawcy C. L. Rautenberga, w którym biskup oświadcza, że nowy śpiewnik nie będzie wydany w jego drukarni. Powodem takiej decyzji biskupa było jakieś nieporozumienie pomiędzy nim a wydawcą.

Po stronie 112 wszyto 3 rękopisy zeszytowe A, B, C, które stanowić będą przedmiot naszego szczególnego zainteresowania. Zeszyty A i B umieszczono w górnej części księgi, zeszyt C natomiast został wszyty poniżej, w dolnej połowie foliału, pod czterokartkową zszywką zawierającą kościelne pieśni niemieckie bez nut z parafii Głotowo, oraz luźny zeszyt w szaroniebieskiej okładce papierowej z pieśniami w języku niemieckim z parafii Dobre Miasto.

#### C. Ogólny opis zbiorów z melodiami A, B, C

Wszystkie trzy rękopisy A, B i C o wymiarach 17,2 cm × 20,5 cm nie mają okładek; papierowe karty bez paginacji pożółkłe ze starości. Zeszyty dobrze się zachowały, brak jakichkolwiek śladów używania. Tekst i notację muzyczną wykonano czarnym atramentem, który wypłowiawszy nabrał odcienia brązowego. Rękopisy pochodzą od jednego autora. Pismo tekstów pieśni, nagłówków i adnotacji ze wskazówkami o różnej treści, jest wyrobione i czytelne. Notacja muzyczna współczesna, zapis nutowy wyraźny i czytelny, chociaż bez specjalnej troski o dokładność.

#### D. Charakterystyka poszczególnych zbiorów

Rękopis A ma na karcie tytułowej napis: *Dawniejsze Melodye do Pieśni zawierających się w Xiążce Zbiorem Pieśni Nabożnych zwaney (8<sup>00</sup>)*<sup>6</sup>. Rękopis liczy 11 stron i zawiera 21 numerowanych melodii. Pod każdą melodią podstawiona jest pierwsza zwrotka tekstu, a niekiedy tylko tytuł pieśni ze wskazaniem melodii, według których mogą być wykonywane. Kolejność utworów wydaje się zupełnie przypadkowa, np. występują obok siebie pieśni: maryjna *Kto chce Pannie Marii służyć* (nr 6), żałobna *Przez czysćcowe upalenia* (nr 7), przygodna *Boże kocham Ciebie* (nr 8). Zbiór zawiera pieśni do Najświętszego Sakramentu, do Najświętszej Marii Panny, do Świętych, przygodne, pasyjne i żałobne.

Zbiorek B składający się z 14 stron, jest opatrzony nagłówkiem: *B. Melodye do pieśni zawierających się w Xiążce Bertuńskiej o Opatrzności Boskiej*<sup>7</sup>. Jest w nim 29 numerowanych zapisów melodii uporządkowanych następująco: od nr 1 do 6 melodie mszy *Kyrie, Ojcze łaskawy*, od nr 7 do 14 nabożeństwo nieszpоровe, po którym następuje 15 rozmaitych pieśni — do Najświętszego Sakramentu, do Opatrzności Bożej, do Najświętszej Maryi Panny, przygodne, do Ducha Świętego, o Zmartwychwstaniu Pańskim, pieśni podczas pracy w polu — wszystkie zaopatrzone licznymi wskazówkami i odsyłaczami do melodii z rękopisów A i C, według których można je śpiewać. Pod nr 16 są same nuty, a zamiast podstawionej pierwszej zwrotki tekstu autor rękopisu wymienia tytuły dwóch pieśni do Opatrzności Bożej.

<sup>6</sup> Zbiór ten jest dziś nieznany.

<sup>7</sup> Nazwa „Bertuńska” wskazuje na miejscowość Bartąg, znaną do dziś z obrazu kultowego i dorocznego odpustu Opatrzności Bożej. Przy kościele istniało bractwo, posługujące się własną książką pł.: Nauki, modlitwy i pieśni dla Bractwa Opatrzności Bożej. (Por. DK JG 12, s. 41; rękopis z wykazem pieśni z Sząbruka).

A. Melodye.

do Piesni zawierajacych sie w wiazce Lit-  
rem Piesni Nabożnych swarzy. (8<sup>ta</sup>)

1. Melodya

Dobru noc! Głowo Święta Jezu sa moiego, \* kłonał bysłam  
niona do mox gu sa moiego. \* Dobru noc kwicci, rozany \* Dobru  
noc Jezu ko chany! dobru noc!

B. Melodye

do Księgi zawierajacych sie w wiazce Per-  
tuńskię o Opactwości Borkię.

1. Sp. wa z Męj Święty

hyrie. Wyze sa chany \* kłoby \* swo nacz. sprony, \* Da Gody  
wiozany oo nas stany. \* Da Gody naczny do naczny.  
Chwała Boga w wyzcho. \* A na by swiatly ci doci \* Słody  
mily peloy wyzo. \* Cuzom do by woli wiazyci.

ADWO, rps JG 11, fragmenty A i B zbioru z melodiami.

C. Melodye (niektóre)  
do pieśni zawierających się w Kantyczce (lepszej od innych)  
za pozwoleniem zwierzchności w Królewcu drukowanej

1. Melodye do Przydatku (Pieśni)

1. Hymnal użyczy za spiewamy  
Boże wiecny, Boże żywy.

2. Kupad ku chwaleku grzesnego

Przeł. Władz. znanca... i. Sława o marcu głobliwego. Cyp. Dzień widzieli o. Władz.  
Lub. Sobie nas pomysł i id. spiew. og. ok. pomyśł. st. 11. 11.  
Kto cha. Władz. Dzień przemyśły i id. polowa. st. 11. 6.

ADWO, jw., fragment C zbioru z melodiami.

Rękopis C jest zatytułowany: *C. Melodye (niektóre) do pieśni zawierających się w Kantyczce (lepszej od innych) za pozwoleniem zwierzchności w Królewcu drukowanej*. Zbiorek ten ma 15 stron, na których zanotowano 31 melodii. Zawiera pieśni ułożone według okresów roku liturgicznego — od Adwentu do Zmartwychwstania Pańskiego — po czym następuje *Przydatek*. W zbioru tym jest 5 melodii adwentowych, 10 na Boże Narodzenie, 7 o Męce Pańskiej i 2 na uroczystość Zmartwychwstania. *Przydatek* zawiera 7 pieśni różnych: do Pana Jezusa, do Ducha Świętego, do Najświętszej Marii Panny i Świętych.

Omawiane rękopisy nie przekazują ani nazwiska autora, ani daty i miejsca powstania. Umiejscowienie ich w zespole akt dotyczących wydania śpiewnika kościelnego dla ludności niemieckiej nie dostarczają w tym względzie żadnej wskazówki, wszystko je bowiem pomiędzy listem ks. Antoniego Kuhna, proboszcza wybitnie niemieckiej parafii w Szalmii, z dnia 25 maja 1827 r. a pismo okólne Kurii Fromborskiej z 23 listopada 1833 r. Wspomniany wyżej brak kolejności chronologicznej w układzie akt księgi DK JG 11 skłonił do przestudiowania jej wszystkich akt. Rezultatem badań jest rozwiązanie tej zagadki. List ks. Andrzeja Herholza, dziekana barczewskiego, z dnia 20 grudnia 1833 r. ze stronicy 97 (a więc z części pierwszej), będący odpowiedzią na wezwanie cyrkularza z 23 listopada tego roku, który umieszczono w DK JG 11 na stronicach 113 i 114 (czyli w części drugiej), ściśle i jasno określa

autorstwo i proveniencję zabytku<sup>8</sup>. W tłumaczeniu brzmi on następująco: „W związku z doniosłym zarządzeniem Prześwietnego Książęco-Biskupiego Warmińskiego Oficjalatu Generalnego z dnia 23 ubiegłego miesiąca odnośnie zbierania starych melodii kościelnych, mam zaszczyt przesłać w załączeniu niektóre polskie melodie kościelne nauczyciela Grunenberga z Barczewka, który sam zamierza wydać śpiewnik polski i dlatego zebrał wszystkie stare polskie melodie, będące w użyciu. Są to melodie jedynie polskich pieśni kościelnych, ponieważ w dekanacie barczewskim w dawnych czasach śpiewano wyłącznie po polsku. Barczewo, dnia 20 grudnia 1833 r. Herholz dziekan”.

A zatem autorem rękopisów A, B i C jest Mateusz Grunenberg (1777—1863)<sup>9</sup> z Barczewka, nauczyciel, pisarz i tłumacz, a rękopisy stanowią część śpiewnika polskiego, który on zamierzał wydać pt. *Zbiór nabożnych pieśni katolickich do publicznego i prywatnego nabożeństwa zastosowany, z wyborem modlitw dla ludzi dorosłych*<sup>10</sup>. W czasie, gdy dziekan A. Herholz przysłał do Kurii rękopisy M. Grunenberga (20 XII 1833), ich autor przerabiał już po raz trzeci swój śpiewnik, który przeszedł uprzednio przez cenzurę ks. Walentego Krzyńkowskiego (22 I 1833)<sup>11</sup> i dwukrotną cenzurę ks. Józefa Jagielskiego, dziekana z Malborka (20 VIII 1832 i 12 XII 1833)<sup>12</sup>. Potwierdzeniem tych wniosków są zapiski M. Grunenberga umieszczone na rękopisach, takie jak np.: „Pieśń: *Zbliżam się do niejsca...* od Cenzora w moim zbiorze już raz nie przyjęta”<sup>13</sup>; albo „Jak lud: *Chwał Syjonie Zbawiciela* śpiewa nie wiem. Moją melodyę dałem już zeszłego roku do Cenzury”<sup>14</sup>. Zamiarem Grunenberga było zebranie wszystkich starych melodii polskich będących w użyciu w jego stronach; nie stanowią więc one tradycji melodycznej jednej tylko parafii, lecz całego dekanatu barczewskiego, za czym przemawia zamieszczona na karcie tytułowej uwaga autora, że są to melodie „...ludowi w naszych stronach znaiome”.

Analiza zawartości trzech rękopisów wykazuje, że układ pieśni w zbiorach A i B jest przypadkowy, natomiast w zbiorze C dostosowany do roku liturgicznego. Porównanie badanych zabytków z analogicznymi drukami ówczesnymi, dowodzi że M. Grunenberg zapożyczył schemat układu z następujących zbiorów pieśni: w rękopisie A — ze *Zbioru Pieśni Nabożnych*, w B — z *Książki Bertuńskiej o Opatrzności*

<sup>8</sup> „In Folge der hohen Verfügung E. Hochwürden Fürstbischöflichen Ermländischen Generaloffizialats v. 23 v. M. in betreff der Sammlung der alten Kirchenmelodien beehre ich mich Hochwürden et welche von dem Lehrer Grunenberg in Altwardenburg der selbst ein polnisches Gesangbuch herauszugeben beabsichtigt, und darum alle alte gebräuchliche polnischen Kirchenmelodien gesammelt hat, in Anlage ganz ergebenst zu überreichen. Diese Melodien sind alle nur von polnischen Kirchenliedern, weil in dem Dekanat Wartenburg in alten Zeiten nur polnisch gesungen wurde. Wartenburg, den 20 Dezenber 1833. Herholz Erzpriester”.

<sup>9</sup> Księga zgonów z parafii Barczewko: Katholisches Pfarramt Altwardenburg über Allenstein 1843—1876 s. 99, poz. 34.

<sup>10</sup> Ks. J. Obłąk, Stosunek niemieckich władz kościelnych, jw. s. 113, 123, 127.

<sup>11</sup> ADWO, Acta Curiae: Andachts-Gesang und Lesebücher und religiöse Zeitschriften 1816—1936 s. 289—291.

<sup>12</sup> Tamże, s. 267—271.

<sup>13</sup> ADWO, DK JG 11, rkp. B nr 28, s. 13.

<sup>14</sup> Tamże, nr 26 s. 12; nadto z listu ks. J. Jagielskiego do bpa J. v. Hohenzollerna, wiemy że cenzor nie miał zastrzeżeń do melodii, tłumaczenie uznał za dobre, lecz nie najlepsze (Andachts-Gesang und Lesebücher, jw. s. 269).

Boskiej, w C — z *Kantyczki*, którą ze względu na układ nazywa „lepszą od innych”.

Zarówno obie wspomniane książki jak i *Kantyczka* są dzisiaj nieznane, ale z manuskryptu Grunenberga wynika, że z początkiem XIX w. używano ich na Warmii; nie wiemy jak bogatą była ich zawartość, ale dwie jego adnotacje dają pewne wyobrażenie o objętości *Książki Berluńskiej*. Przy pieśni *O Chryste, Królu Jedyny* podaje stronicę 243<sup>15</sup>, a przy hymnie *Gdy z Opatrzności Twojej złożyłm się na ofiary* — stronicę 349<sup>16</sup>. Z wymienionych pozycji korzystał M. Grunenberg przy opracowaniu swego śpiewnika, na co wskazuje korespondencja ks. dziekana A. Herholza<sup>17</sup>.

Ogółem wszystkie trzy rękopiśmienne tomiki zawierają 82 melodie do 112 tekstów pieśni, tzn. 70 melodii ma zastosowanie do własnych tekstów. 12 melodii bardziej popularnych służy 30 różnym tekstom pieśni<sup>18</sup>.

Zachowane rękopisy dowodzą, że na Warmii śpiewano także na melodie śpiewów łacińskich, np.: *Witaj Królowo, Matko Miłosierdzia* według *Salve Regina, o Chryste, Królu Jedyny* podług *Rex Christe*, a pieśni wielkanocne, jak np. procesyjna *Gdy Król chwały* według *Cum Rex gloriae*. Fakty te świadczą o tradycji śpiewów gregoriańskich na Warmii.

W tomiku B autor wymienia 5 incipitów pieśni z zaznaczeniem, że nie wie na jaką melodię się je śpiewa<sup>19</sup>. Widocznie pieśni te wyszły z użycia, skoro już nikt ze współczesnych M. Grunenbergowi nie potrafił ich mu zaśpiewać. Świadczy to, że tradycja śpiewów polskich była bogatsza od tej, jaką przekazują rękopisy.

Wśród licznych adnotacji autora trafiają się próby subiektywnej oceny poszczególnych melodii i tekstów, np. pozytywnie ocenia melodie dwóch pieśni do Ducha Świętego, a negatywnie ich teksty<sup>20</sup>, za „lichą” uznaje melodię do pieśni *Po całym świecie*<sup>21</sup>, a wręcz odrzuca melodię pieśni wieczornej<sup>22</sup>.

W wielu wypadkach autor zwraca uwagę na ludowy charakter pieśni i melodii. W rękopisie B nr 18 — *Szczęśliwy, kogo Opatrzność Boska* i nr 19 — *Sierota ja, mocny Boże*, zostały opatrzone uwagą: „Melodya chłopska”<sup>23</sup>. Autor nie waha się także podać melodii do pieśni, które mogły mieć zastosowanie tylko podczas prac rolnych, a więc poza kościołem, np. pieśń nr 22:

<sup>15</sup> ADWO, DK JG 11, rkp. B, s. 12.

<sup>16</sup> Tamże, s. 13.

<sup>17</sup> DK JG 11, s. 97.

<sup>18</sup> I tak np. na melodię „Kto się w opiekę” (A, nr 17) można śpiewać inne pieśni z tego zbioru: „Ciebie chwalimy, wiekuisty Panie”, „Wierzę, że Bóg jest i że sprawiedliwy” oraz „Trójco Bóg Ojciec” ze zbioru B; zaś na melodię „Wszchemocna mego Opatrzności Boga” (A, nr 11) śpiewać można także pieśni: „Boże Przedwieczny” (B) i „Tobie nad pomysł” (C) itp.

<sup>19</sup> „Pochwalmy Boga jedynego”; „Chwal Syjonie Zbawiciela”; „Gdy z Opatrzności Twojej złożyłm się na ofiary”; „Wielki Boże w tej ołtarza Hostyi”; „Gdy stodoły są napełnione”.

<sup>20</sup> Rkp. C, nr 23, s. 12, pieśń „Prosimy dzisiaj Ducha Świętego” jest opatrzona uwagą: „Chorał dobry, melodia dobra, lecz tekst potrzebuje poprawy”; nr 24, s. 12 — pieśń „Duchu Święty racz byđż z nami” jest oceniona następująco „chorał dobrą mający melodyę, ale tekst potrzebuje poprawy”.

<sup>21</sup> Rkp. B, nr 15, s. 6.

<sup>22</sup> Tamże: „Pieśń wieczorną «Teraz Panie po robocie» śpiewają prości ludzie melodyę niestosowną, której nawet nie kładę”.

<sup>23</sup> Rkp. B, s. 8 i 9.



Dziękujemy Bogu, Twórcy ziemi, Nieba,  
 Że nam dał zboże, do nowego chleba,  
 Które chętnie z pól zeżniwujemy,  
 w gumna, w gumna je z radością zwieziemy<sup>24</sup>

Zapewne ten sam charakter miała pieśń *Gdy stodoły są napelnione*, ale jej melodia nie była Grunenbergowi znana<sup>25</sup>.

Wszystko to wskazuje, że repertuar pieśni w rękopisie B w szczególny sposób reprezentuje tradycję ludową. Autor zdawał sobie sprawę, że niektóre melodie są używane jedynie przez ludzi prostych i to w domu, a nie w kościele<sup>26</sup>.

Rękopis B rzuca światło na pewne zwyczaje lokalne związane ze śpiewami mszalnymi i nieszpоровymi. Podczas mszy św. zalecano śpiewać pieśni eucharystyczne<sup>27</sup>. Przekazany tekst nieszpоров nie odpowiada formularzowi brewiarzowemu, świątecznemu czy niedzielnemu, lecz jest swoisty, oryginalny. Pokrywa się on z tekstem nieszpоров zamieszczonym w książce: *Nauki, modlitwy i pieśni dla Bractwa Opatrzności Bożej*<sup>28</sup> i z opisanymi przez ks. Walentego Barczewskiego formami pobożności ludowej. Są to nieszpory, które on określił jako „stare warmińskie”<sup>29</sup>. Fakt występowania nieszpоров w *Księżce Bertuńskiej* oraz zamieszczenie dziesięciu pieśni do Opatrzności Bożej bezpośrednio po Nabożeństwie Nieszpоровym, nasuwa przypuszczenie, że nieszpory te były ułożone ku czci Bożej Opatrzności, dla której żywiono kult na całej Warmii, a zwłaszcza w Bartągu.

Rękopis B rzuca także światło na zwyczajowe sposoby wykonywania pieśni, polegające na stosowaniu refrenu. Świadczą o tym pieśni: *Chwalcie niebieskie i ziemskie języki* oraz *Przed Twym tronem stawam Panie*, w których po każdej zwrotce powtarza się refren *Opatrzność Boska*<sup>30</sup>.

## 2. RĘKOPIS DK JG 12

### A. Opis zewnętrzny

Księga DK JG 12 o wymiarach 21,5 cm×36,3 cm składa się z 229 kart papierowych, nieliczbowanych, zeszytych czarnymi nićmi. Na końcu znajdują się luźno 24 karty. Księga ma okładkę z szaroniebieskiego kartonu, na której umieszczono tytuł: *Diözesan-Kirchengesangbuch 1833—1887*, a pod nim sygnaturę: Abth. JG 12. Korespondencja prowadzona w języku niemieckim została zanotowana pismem gotyckim, tekst zaś pieśni polskich i łacińskich antykwą. Stan zachowania dobry.

<sup>24</sup> Tamże, s. 10.

<sup>25</sup> Tamże.

<sup>26</sup> Tamże, s. 9: „Ta i następujące pieśni już dawno są i od prostaczków zanicchane, bo i oni na pół pieszczących pieśni i podłych wyrazów nie długo lubią”. Rkp. C, s. 11: „W innych niektóre Melodye są tylko do używania w domach prostych ludzi”.

<sup>27</sup> Rkp. B, s. 3. Uwaga: „Po podniesieniu: «U drzwi Twoich»”.

<sup>28</sup> Por. przypis 6.

<sup>29</sup> Ks. W. Barczewski: *Kiermasy na Warmii*. Olsztyn 1919 s. 56.

<sup>30</sup> Rkp. B, nr 16, s. 7. „Podług tej melodyi śpiewają a) «Chwalcie niebieskie i ziemskie języki,» b) «Przed Twym tronem stawam Panie», dodając do każdej zwrotki «Opatrzność Boska!»”.

### B. Geneza rękopisu i jego zawartość

Księga *DK JG 12*, podobnie jak *DK JG 11*, powstała w Kurii Warmińskiej we Fromborku w wyniku rozpoczętych w 1827 r. przygotowań do wydania nowego śpiewnika niemieckiego. Jej zawartość tworzą wykazy pieśni, foliały nutowe i korespondencje dotyczące wydania dwóch śpiewników niemieckich. Pierwsze stronicie księgi są niezapisane. Na stronicach od 5 do 188 mieszczą się wykazy pieśni wraz z nutami, nadesłane z 17 parafii diecezji warmińskiej. Na 11 wykazów w języku niemieckim przypada 6 w języku polskim. Na stronicach od 189 do 210 znajdują się dwa sprawozdania komisji rewizyjnej dotyczące przygotowań do wydania próbnego egzemplarza śpiewnika niemieckiego zainicjowanego przez bpa J. von Hohenzollerna, który został wydany pt. *Gesangbuch für das Bisthum Ermland* u J. R. Huyego w Braniewie 1856 r.

Po sprawozdaniach z 1854 r. następuje siedemnastoletnia przerwa, kolejnym bowiem dokumentem *DK JG 12* jest korespondencja z dnia 8 stycznia 1871 r. na stronicy 211, dotycząca drugiego wydania śpiewnika pod nazwą *Gesangbuch für das Bisthum Ermland* z 1878 r. Dalsze akta tej księgi od stronicy 211 do 456 dotyczą tej samej sprawy.

Na końcu tej księgi znajdują się luźno dokumenty: korespondencja bpa Stanisława Hattena z dnia 17 stycznia 1840 r. do regensa ks. Karola Dittersdorfa w Braniewie w sprawie niemieckiego śpiewnika, który ukazał się drukiem dopiero w 1855 r., korespondencja ks. Jana Szadowskiego z dnia 15 stycznia 1884 r. do bpa Filipa Krementza dotycząca śpiewnika polskiego: *Zbiór Pieśni Nabożnych*, wydanego w 1855 r. oraz szesnastokartkowy zeszyt półstronicowy, niewiadomego pochodzenia, bez daty, zawierający pełny tekst polskich pieśni kościelnych, wśród których znajdują się znane nam już, starowarmińskie nieszpory do Opatrzności Bożej.

Interesujące nas foliały nutowe, przekazujące polskie pieśni i melodie, nadesłane zostały w odpowiedzi na apel Oficjalatu Generalnego w piśmie okólnym z dnia 23 listopada 1833 r. z 6 parafii dekanatu olsztyńskiego: Bartąga (s. 13—16), Gryźlin (s. 17—30), Sząbruka (s. 31—48), Olsztyna (s. 49—56), Gietrzwałdu (s. 135—142) i Butryn (s. 155—184).

### C. Ogólny opis zbiorów z melodiami

Foliały nutowe są całostronicowe, bez paginacji. Wszystkie posiadają kartę tytułową lub nagłówek, z wyjątkiem wykazu nadesłanego z parafii Gietrzwałd. Karty poźdźkle ze starości, ale całość dobrze zachowana. Tekst i notację muzyczną wykonano czarnym atramentem, który wypłowiawszy nabrał odcienia brązowego. Wszystkie rękopisy wykonane są przez autorów znanych z nazwiska. Pismo tekstów pieśni, nagłówków i wskazówek jest wyrobione i czytelne. Zapis nutowy współczesny.

### D. Charakterystyka poszczególnych zbiorów

a. Rękopis z Bartąga. Na karcie tytułowej widnieje zapis w języku niemieckim następującej treści: „Spis tych pieśni wraz z melodiami, które są w użyciu w kościele w Bartągu oprócz pieśni podanych w spisie

z Sząbruka. Sporządził nauczyciel i organista Terletzki. Bartąg, dnia 10 stycznia 1834 r.”<sup>31</sup>.

Rękopis liczy cztery stronicie i zawiera 14 numerowanych pieśni, w tym 11 z zapisem melodii. Joachim Terletzki pod każdą melodię podstawił pierwszą zwrotkę tekstu. W trzech wypadkach podał on same incipity pieśni z odwołaniem do melodii innych pieśni zamieszczonych w tym wykazie<sup>32</sup>.

Wykaz zawiera pieśni do Opatrzności Bożej, Trójcy Świętej, Najświętszego Sakramentu, Serca Pana Jezusa, Najświętszej Marii Panny, Świętych Aniołów Stróżów, Świętych Imion Jezus, Maria, Józef, oraz pieśń błagalną o deszcz.

b. Rękopis z parafii Gryźliny. Napis na karcie tytułowej w przekładzie brzmi: „Wykaz tych pieśni, które w kościele w Gryźlinach stosownie do czasu są śpiewane”<sup>33</sup>. Sporządził go organista Marcin Barłkowski.

Rękopis liczy 14 stronic i zawiera 60 nienumerowanych zapisów melodycznych. Pod każdą melodię podstawiono pierwszą zwrotkę tekstu. Na początku znajdują się dwie msze: *Z pokorą upadamy* oraz *Kyrie*, *Ojcze łaskawy*, po których następuje nabożeństwo nieszpоровe, tzw. Nieszpory starowarmińskie. W dalszej części rękopisu zanotowano 33 pieśni ułożone według roku liturgicznego: adwentowe, na Boże Narodzenie, o Mece Pańskiej wraz z Gorzkimi Żalami, wielkanocne, na Zielone Świątki oraz na okres od Zesłania Ducha Świętego do Adwentu. Wśród tych ostatnich znajdują się pieśni do Najświętszego Sakramentu, do Najświętszej Maryi Panny, do Opatrzności Bożej oraz pieśni przygodne i żałobne.

c. Rękopis z Sząbruka. Karta tytułowa z napisem w języku niemieckim: „Spis wszystkich polskich pieśni ludowych wraz z melodiami, jakie podczas roku kościelnego w kościele w Sząbruku są używane. Sporządzony przez nauczyciela i organistę Terletzkiego. Sząbruk, dnia 5 stycznia 1834 r.”<sup>34</sup>.

Rękopis ten zawiera na 18 stronicach 88 pieśni oraz 62 zapisy melodii. J. Terletzki zaopatrzył aż 26 tekstów pieśni w uwagi i odsyłacze do melodii znajdujących się w tym rękopisie, według których należy je śpiewać. Pieśni ułożone są zgodnie z okresami roku liturgicznego. Pod nr 82 i 83 wymienione są dwie msze: *Z pokorą upadamy* i *Do Ciebie, odwieczny Panie*, które były śpiewane zgodnie ze wskazówką na melodie mszy niemieckich *Wir werfen uns darnieder* i *Hier liegt vor Deiner Majestät*. Na końcu rękopisu znajduje się obszerna notatka dotycząca

<sup>31</sup> DK JG 12: „Verzeichniss derjenigen Lieder nebst deren Melodien, welche bei der Kirche zu Gr. Bertung noch ausser den im Lieder-Verzeichniss von Schoebrück angeführt werden. Angefertigt von Schullehrer und Organist Terletzki. Gr. Bertung, den 10 Januar 1834”.

<sup>32</sup> Tamże, nr 8 s. 13: „Bądź pozdrowione serce mego Pana” (tonacja nr 7); nr 11: „Witaj z nieba zesłany” (tonacja nr 10); nr 14: „Boże Abrahamów” (tonacja nr 7).

<sup>33</sup> Tamże, s. 17: „Nachwiesung derjenigen Lieder welche in der Kirche zu Grieslinen der Zeit gemäss gesungen werden”.

<sup>34</sup> Tamże, s. 31: „Verzeichniss aller polnischen Volkslieder sammt der Melodien, welche während des Laufes des Kirchenjahres bei der Kirche zu Schoenbrück gebraucht werden. Angefertigt vom Schullehrer und Organist Terletzki. Schoenbrück, den 5 Januar 1 1834”.

śpiewów nieszpоровych<sup>35</sup> i dwie melodie do tzw. pieśni rozpoczynającej nieszpory oraz do hymnu.

d. Rękopis z kościoła parafialnego w Olsztynie. Tytuł w języku niemieckim stwierdza, iż „Te pieśni zestawione są przez nauczyciela Lehwalda z Olsztyna i w tym kościele wykonywane”<sup>36</sup>.

Rękopis liczy 8 stron. Zawiera 16 numerowanych melodii do 17 pieśni<sup>37</sup>. Ignacy Lehwald postawił pod każdą melodię pierwszą zwrotkę tekstu. Pieśni ułożone są według okresów roku liturgicznego. Rękopis zawiera pieśni o Bożym Narodzeniu, o Męce Pańskiej i Zmartwychwstaniu, do Ducha Świętego, Najświętszej Maryi Panny i Świętych.

e. Rękopis z parafii Gietrzwałd. Nie posiada ani karty tytułowej ani nagłówka. O jego pochodzeniu dowiadujemy się z ostatniej stronicy, na której podano miejscowość, datę i nazwisko skrypcy Fręszkowskiego<sup>38</sup>. Wykaz ten liczy także tylko 8 stron, zawiera 37 nienumerowanych zapisów melodycznych. Pod każdą melodią podstawiona jest pierwsza zwrotka tekstu. Kazimierz Fręszkowski ułożył je w następującej kolejności: na okres Bożego Narodzenia, W. Postu i na okres po Zmartwychwstaniu Pańskim; wśród tych ostatnich znajdują się pieśni do Ducha Świętego, Najświętszej Marii Panny, Opatrzności Bożej, a także pieśni pasyjne, przygodne i do Świętych. Na końcu znajdują się pieśni adwentowe.

f. Rękopis pieśni z parafii Butryny. Napis umieszczony na karcie tytułowej w tłumaczeniu brzmi: „Wykaz wszystkich pieśni z akompaniamentem organów, które według zwyczaju śpiewają parafianie przez cały rok w katolickim kościele parafialnym w Butrynach”<sup>39</sup>. Rękopis zawiera dwie msze, nieszpory oraz 33 numerowane pieśni wraz z melodiami. Śpiewy są uporządkowane według nabożeństwa niedzielnego, a następnie według roku liturgicznego. Na początku znajduje się msza *Z pokorą upadamy* oraz uroczyste nieszpory. Potem msza niedzielna *Kyrie, Ojciec łaskawy*, a dalej litania do Najświętszej Marii Panny, którą śpiewano w niedzielę po południu. Bezpośrednio po tych śpiewach następują pieśni ułożone według okresów liturgicznego roku — od święta Matki Boskiej Gromnicznej do Bożego Ciała. Wśród pieśni eucharystycznych znajdują się także pieśni do Matki Bożej oraz pieśni przygodne, a na końcu zbioru pieśni adwentowe i na uroczystość Zwiastowania.

Wykaz ten, w odróżnieniu od pozostałych, zawiera oprócz zapisów melodycznych także towarzyszenie organowe. Rękopis sporządził Józef Staliński, podpisany na ostatniej stronicy wykazu<sup>40</sup>.

<sup>35</sup> Tamże, s. 47: „Vespergesänge welche in dem Buche: «Nauki, modlitwy i pieśni dla bractwa Opatrzności Boskiej w kościele parafialnym Bertuńskim» zu finden sind, besteht a. aus einem den Psalmen vorhergehenden kurzen Liede b. dem Hymnus, c. fünf Psalmen und d. aus dem Lobgesange der III. Jungfrau Maria. Die Melodien der Psalmen sind der bekannten deutschen Vesper ziemlich gleich”.

<sup>36</sup> Tamże, s. 49: „Diese Lieder sind vom Kirchenschullehrer Lehwald in Allenstein aufgesetzt und sind bei der Pfarrkirche daselbst üblich”.

<sup>37</sup> Tamże, s. 55: Melodia pieśni: „Maria, Matko Boska” ma zastosowanie także do tekstu pieśni ku czci Świętych: Chwalebny N. N.”

<sup>38</sup> Tamże, s. 152: „Dittrichswalde, den 24 Januar 1834. Fręszkowski Kirchen-schullehrer”.

<sup>39</sup> Tamże, s. 155: „Nachweisung sämtlicher Lieder welche wie gebräuchlich in der katholischen Pfarrkirche zu Wuttrinen mit der Gemeinde durch das ganze Jahr gesungen und mit der Orgel mitgespielt wird”.

<sup>40</sup> Tamże, s. 184: „Verfertigt vom Organisten Josef Stalinski in Wuttrinen”.

Wszystkie rękopisy mieszczące się w księdze DK JG 12 zawierają razem 219 melodii, które służą do 258 tekstów pieśni. Niekiedy bowiem niektóre melodie, jak była o tym mowa, mają zastosowanie do dwóch i więcej tekstów pieśni<sup>41</sup>.

Spośród wymienionych parafii najbogatszy zasób pieśni przedstawia parafia Bartąg (102), o czym mówi nagłówek wykazu stanowiącego uzupełnienie spisu pieśni z Sząbruka<sup>42</sup>. Fakt ten świadczy, że obie parafie miały dość duży wspólny repertuar.

Najskromniejszy zasób pieśni wykazała parafia św. Jakuba w Olaszynie, z której nadesłano 16 pieśni. Fakt nikłego repertuaru w niektórych parafiach można tłumaczyć albo postawą organisty, który subiektywnie oceniał wartość zasobu pieśni znanych ludowi polskiemu, albo naciskiem germanizacji, pod wpływem której malała znajomość pieśni wśród ludu polskiego.

Z rękopisów wynika, że posługiwano się niekiedy melodiami obcymi. Niektóre pieśni śpiewano na melodie śpiewów łacińskich<sup>43</sup> i niemieckich<sup>44</sup>, o czym świadczą adnotacje w wykazie z parafii Sząbruk. Badane rękopisy rzucają światło na funkcjonowanie pieśni w określonej sytuacji. I tak śpiew mszalny *Z pokorą upadamy* był używany podczas świąt, msza zaś *Kyrie, Ojczye łaskawy* w zwykłe niedziele<sup>45</sup>. W okresie Bożego Narodzenia przed kazaniem śpiewano *Pod twoją obronę*, przed ewangelią *Narodził się Syn Boży*, po kazaniu zaś *Chwała bądź Tobie, Jezusie, Anioł pasterzom mówił, Przychodzę ja do tej szopy. W żłobie leży*<sup>46</sup>.

Po sumie w niedziele i święta śpiewano *Anioł Pański* i *Z głębokości* zapewne za dusze zmarłych<sup>47</sup>. W dni świąteczne po nieszporach śpiewano *Te Deum, Ciebie Boże chwalimy*<sup>48</sup>, w niedziele natomiast litanię do Najświętszej Marii Panny<sup>49</sup>.

Należy liczyć się z tym, że skrypcy — jako mniej lub bardziej wyszkoleni organiści — mogli dokonać świadomie czy nieświadomie pewnych deformacji w melodiach polskich. Ponieważ dziś nie da się poznać stanu faktycznego, traktujemy zachowane rękopisy jako wiarygodne a zarazem bezcenne świadectwo zasobu polskich melodii kościelnych na Warmii. Są one wprawdzie dowodem tradycji lokalnej z dwóch tylko dekanatów diecezji warmińskiej, niemniej — jako jedyne z dotąd zna-

<sup>41</sup> DK JG 12, s. 43. Np. melodia pieśni: „Kto opłakać godnie może” nr 17, w tym wykazie ma trzy zastosowania, a mianowicie do pieśni „Witaj Panno dziś zrodzona” i „Witaj Matko uwielbiona” oraz „Boskie Serce zniewoliła”.

<sup>42</sup> Por. przypis 31.

<sup>43</sup> Tamże, s. 31—48, pieśni: „Zdrowaś gwiazdo morza” śpiewa się na melodię „Ave maris stella”; „Krzyżu święty” na melodię „Crux fidelis”; „Wstał Pan Chrystus” na melodię „Chrystus hodie”; „Chrystus zmartwychwstał”, jest na melodię „Christus surrexit”; „Duchu Boże mieszkaj z nami” na melodię „Veni Creator Spiritus”.

<sup>44</sup> Tamże, pieśni: „Rozmyślajmy dziś” śpiewa się na melodię „Lass uns betrachten”; Msze: „Z pokorą upadamy” na melodię „Wir werfen uns danieder”; „Do Ciebie odwieczny Panie” na melodię „Hier liegt vor Deiner Majestät”. Adnotacja na s. 48 mówi o podobieństwie melodii psalmów nieszporowych do melodii psalmów znanych nieszporów niemieckich.

<sup>45</sup> Tamże s. 155, 169.

<sup>46</sup> Tamże, s. 163—166.

<sup>47</sup> Tamże, s. 161: „Nach der hohen Messe wird gesungen gleich «Anioł Pański» und «Z głębokości»”.

<sup>48</sup> Tamże, s. 167, 182.

<sup>49</sup> Tamże, s. 171.

nych przekazów — reprezentują cały region. I dlatego uważać je trzeba za podstawę przy ustalaniu cech wersji melodycznej warmińskiej.

## II. PORÓWNANIE MELODII WARMIŃSKICH ZE ŚPIEWNIKOWYMI ORAZ MIĘDZY SOBĄ

Charakterystyczne dla pieśni kościelnych w Polsce jest zjawisko wariabilności ich melodii. W obecnym rozdziale chcemy stwierdzić, czy zachowane melodie z Warmii pokrywają się z melodiami tych samych pieśni w innych regionach Polski czy stanowią odrębną wersję. W realizowaniu tego zadania szukać będziemy odpowiedzi na dwa zasadnicze pytania: jaki jest stosunek melodii przekazanych nam w rękopisach do melodii w drukowanych śpiewnikach z połowy XIX w. oraz w jakim związku pozostają melodie tych samych pieśni, występujących równocześnie w obu dekanatach: barczewskim i olsztyńskim.

Chcąc stwierdzić, jaki jest stosunek melodii zanotowanych w rękopisach do melodii w śpiewnikach drukowanych, posłużymy się metodą porównawczą. Jako materiał do porównania wzięto *Śpiewnik kościelny czyli Pieśni nabożne z melodyjami* ks. M. M. Mioduszeńskiego, wydany w Krakowie 1830 r., *Chorał czyli dostateczny zbiór melodii do przeszło 700 pieśni katolickich w języku polskim* Józefa Nachbara, wydany w Berlinie 1856 r. oraz *Szczeble do Nieba czyli Zbiór pieśni z melodyjami* Teofila Klonowskiego, wydany w Poznaniu 1867 r. Wybór ten uzasadnia się tym, że są to najbardziej popularne i obszerne śpiewniki z trzech różnych dzielnic Polski. Wprawdzie zbiory Nachbara i Klonowskiego pochodzą już z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XIX w., niewątpliwie jednak odzwierciedlają wcześniejsze tradycje melodyczne wykonawcze i dlatego możemy uważać je za reprezentatywne i przydatne do naszych badań porównawczych.

Celem uchwycenia podobieństw i różnic występujących między zapisami rękopiśmiennymi a drukowanymi dokonano zestawień synoptycznych, w których u góry zamieszczono melodię z terenu Warmii, a poniżej melodię ze śpiewników w porządku chronologicznym: Mioduszeńskiego, Nachbara i Klonowskiego. W tablicy synoptycznej będziemy posługiwać się określonymi syglami<sup>1</sup>. Wszystkie melodie są transkrybowane do pozycji g<sup>1</sup> jako dźwięku końcowego, dla łatwiejszego rozpoznania podobieństw i różnic między zapisami melodii. Ponieważ dysponujemy bardzo licznym zasobem melodii (301), zbyt uciążliwym w przeprowadzeniu tego typu badań porównawczych, dokonano wśród nich selekcji ograniczającej liczbę do 50 reprezentatywnych melodii z terenu Warmii<sup>2</sup>. W wy-

<sup>1</sup> Rkp. B = rękopis z dekanatu barczewskiego z 1833 r. Rkp. O = rękopis z dekanatu olsztyńskiego z 1834 r. M = Ks. M. M. Mioduszeński: *Śpiewnik kościelny czyli pieśni nabożne z melodyjami*. Kraków 1838. N = J. Nachbar: *Chorał czyli dostateczny zbiór melodii do przeszło 700 pieśni katolickich w języku polskim*. Berlin 1856. K = T. Klonowski: *Szczeble do Nieba czyli Zbiór pieśni z melodyjami*. Poznań 1867.

Wykazy pieśni z melodiami z parafii: Bg = Bartąg, By = Butryny, Gd = Gietrzwałd, Gy = Gryżliny, O = Olsztyn, Sz = Sząbruk.

<sup>2</sup> „Anioł pasterzom mówił”; „Anioł Pański”; „Bądź pozdrowione Serce mego Pana”; „Boże, pomóż mi się modlić”; „Boże w dobroci”; „Chrystus zmartwych-

padku kilku wersji tej samej melodii występującej w dwu lub więcej parafiach, weźmie się pod uwagę melodię najbardziej zbliżoną do zapisów śpiewnikowych, aby w ten sposób wykryć najmniejsze nawet różnice.

Kryteria wyboru pieśni są następujące: a. pochodzenie polskie, a więc nie będą brane pod uwagę melodie pochodzenia niemieckiego, których jest ponad 20; b. pieśni dawne; c. reprezentujące różną tematykę (na Advent, Wielki Post itd.); d. popularne, to jest występujące i znane w wielu regionach Polski; e. wartościowe ze względu na artystyczną strukturę melodii.

#### 1. ODCHYLENIA OD MELODII W DRUKOWANYCH ŚPIEWNIKACH Z POŁOWY XIX W.

W badaniach porównawczych, rozważając rzecz czysto teoretycznie, możliwe są trzy przypadki: identyczność melodii, częściowe zróżnicowanie melodii, całkowita odrębność melodii.

Jest rzeczą zrozumiałą, że zarówno pierwszy, jak i trzeci przypadek nie będą wzięte pod uwagę. Zajmiemy się jedynie drugim dążąc do określenia stopnia i podstawy różnic między porównywanymi melodiami.

W wyniku badań porównawczych stwierdzono, że melodie z terenu Warmii nie pokrywają się z zapisem nutowym w drukowanych śpiewnikach. Ze względu na stopień tych różnic wyodrębniono kilka grup, biorąc pod uwagę różne elementy struktury melodycznej.

##### A. Melodie wykazujące mały stopień różnicy

Do tej grupy zaliczać będziemy te pieśni, które wykazują nieznaczne zmiany w obrębie zaledwie jednego lub kilku elementów struktury melodycznej i rytmicznej pieśni. Grupy te ilustrują przykłady nr 1 i 2<sup>3</sup>.

W melodii pieśni przykład nr 1 występują zmiany w zakresie metro-rytmiki oraz zdobnictwa. Melodia zapisana jest w metrum dwudzielnym, gdy tymczasem wszystkie melodie śpiewnikowe mają zapis w metrum trójdzielny. Rytmika pieśni jest bogatsza od zapisów śpiewnikowych przez zastosowanie drobniejszych wartości rytmicznych, które podkreślają jej ludowy charakter. Nadto jest bogatsza o jeden dźwięk przejściowy i trzy dźwięki pomocnicze.

Melodia pieśni z przykładu nr 2 jest identyczna pod względem budowy formalnej, metro-rytmiki i tonalności z porównywanymi zapisami.

wstan jest"; „Daj nam Chryste wspomóżenie"; „Dobra noc, głowo święta"; „Do Ciebie, Panie"; „Duchu Święty, Stworzycielu"; „Dzieciątko się narodziło"; „Gwiazdo morza, któraś Pana"; „Hejnał wszysecy zaśpiewajmy"; „Jezu Chryste, Panie miły"; „Jezu, słodkie pamiętanie"; „Kto się w opiekę"; „Któż o tej dobie"; „Kłóryś dla nas cierpiał rany"; „Krzyżu święty nadewszystko"; „Matko niebieskiego Pana"; „Mesyjasz przyszedł"; „Niebo, ziemia, świat i morze"; „O duszo wszelka nabożna"; „O Gospodzie uwielbiona"; „Ojczu, Boże wszechmogący"; „Ojczu niebieski przyjmij czyste dary"; „O przenajświętsza Hostya"; „Pod Twoją obronę"; „Po upadku człowieka grzesznego"; „Prośmy dzisiaj Ducha Świętego"; „Przez czyścowe upalenia"; „Przed tak wielkim Sakramentem"; „Przez Twoje święte zmartwychpowstanie"; „Rozkwitnęła się lilija"; „Rozmyślajmy dziś"; „Serdeczna Matko"; „Stała Matka boleściwa"; „Straszliwego majestatu Panie"; „Święty Boże, święty mocny"; „Święty, święty, święty"; „Twoja cześć, chwała"; „U drzwi Twoich"; „W dzień Bożego Narodzenia"; „Wesoły nam dzień dziś nastał"; „Wisi na krzyżu"; „Witaj krynico"; „Witaj Święta i Poczęta"; „Witaj Królowo nieba"; „Wstał Pan Chrystus"; „W żłobie leży”.

<sup>3</sup> Przykłady umieszczono na końcu studium.

Wykazuje natomiast drobne różnice interwałowe. W porównaniu do Nachbara i Klonowskiego melodia warmińska jest uboższa o dwa skoki tercjowe. Dzięki temu uzyskała większą płynność, a zastosowanie dziewięciu dźwięków przejściowych i sześciu ozdobników w postaci jednej przednutki, jednej trioli i czterech toczków dwunutowych nadaje jej charakter bardziej ozdobny.

Do tej grupy zaliczać będziemy te pieśni, które wykazują nieznaczne zmiany jak np.: *Bądź pozdrowione Serce mego Pana; Twoja część, chwała; Zawitaj ranna Jutrzenko.*

#### B. Melodie wykazujące znaczny stopień różnicy

Do tej grupy zaliczamy pieśni, w których występują zmiany także w obrębie kilku tylko elementów struktury melodycznej i rytmicznej, ale w większej ilości, co jednak nie zmienia jeszcze jej charakteru. Grupę tę można zilustrować przykładami nr 3 i 4.

W przykładzie nr 3 znaczne różnice dotyczą przede wszystkim rodzaju używanych interwałów. W przebiegu melodycznym warmińskiego zapisu występuje większa ilość skoków w stosunku do melodii Klonowskiego i Nachbara<sup>4</sup>, przy czym w dwóch wypadkach skoki te mają większy rozmiar, dochodzący do kwinty. Melodia warmińska jest natomiast uboższa w stosunku do Mioduszewskiego, gdzie występuje aż 11 skoków tercjowych oraz 3 skoki kwartowe, a ozdobniejsza od porównywanych zapisów śpiewnikowych wskutek użycia aż 11 nut ornamentalnych w postaci 3 przednutek, 2 toczków dwunutowych i trioli i 4 dźwięków przejściowych.

Główna różnica między badaną melodią przykład nr 4, a porównywanymi polega na rozszerzeniu jej ambitus o kwartę. Melodie śpiewnikowe mieszczą się w obrębie seksty wielkiej, a z rękopisu sięgają decymy. Pod względem interwałowym melodia warmińska jest bogatsza o 2 skoki kwartowe występujące w pierwszym takcie, po czym podobnie jak w zapisach śpiewnikowych przebiega w ruchu łącznym, mając jednak więcej dźwięków przejściowych. Różnice dotyczą także ukształtowania rytmicznego. W tym zakresie melodie śpiewnikowe są uboższe, ponieważ posługują się tylko dwiema wartościami rytmicznymi, podczas gdy melodia warmińska czterema. Różnice metryczne pojawiają się tylko w porównaniu ze śpiewnikiem Nachbara, w którym występuje zapis bezmetryczny.

Do tej grupy zaliczyć można także pieśni: *Do Ciebie Panie, Stała Matka boleściwa, U drzwi Twoich, W dzień Bożego Narodzenia*, i wiele innych.

#### C. Melodie wykazujące znaczne zmiany w obrębie większej ilości elementów struktury melodycznej i rytmicznej pieśni, oraz formy wpływające na zmianę jej charakteru

Grupę tę ilustrują przykłady nr 5 i 6. Uderzającą różnicę między porównywanymi wersjami melodycznymi pieśni nr 5 stwierdzamy w zakresie budowy formalnej: można ją wyrazić następującym schematem:  $A + A^1 + B + C$ . Melodie śpiewnikowe posługują się innymi schematami:

<sup>4</sup> W porównywanych materiałach nutowych brak tekstu w śpiewniku Nachbara.

<sup>5</sup> *Andachts-Gesang und Lesebrücher*, jw. s. 289, 290.



melodia Mioduszeńskiego ma budowę:  $A+A^1+A^2+B$ , Nachbara zaś i Klonowskiego  $A+B+B^1+C$ . Inna różnica dotyczy charakteru melodii. O ile u Mioduszeńskiego melodia jest ściśle sylabiczna, o tyle w rękopisie warmińskim zbliża się przez stosowanie ligatur dwunutowych, a w jednym wypadku nawet trzynutowych — do zapisów Nachbara i Klonowskiego. Znaczne natomiast różnice obserwujemy w zakresie rytmiki, która w melodii warmińskiej jest bogatsza przez zastosowanie aż czterech różnych wartości rytmicznych, rozdrobnień i rytmów punktowanych.

Najważniejsze różnice w pieśni z przykładu nr 6 dotyczą rozszerzenia ambitus melodii, jej tonalności i budowy formalnej. Ambitus melodii śpiewnikowych ograniczony jest do kwinty, gdy tymczasem w melodii warmińskiej sięga nony. Różnica tonalności i budowy formalnej zaznacza się w stosunku do zapisu Klonowskiego, u którego w trzeciej frazie melodycznej obserwujemy modulację do tonacji dominantowej. Melodia omawianej pieśni u Mioduszeńskiego i Nachbara ma następujący schemat formalny  $A+B+C+D+D^1+E$ , u Klonowskiego zaś występuje odmienny schemat, który wyrazić można takim następstwem fraz:  $A+B+ +C+D+E+F$ .

Podsumowując wyniki przeprowadzonych porównań stwierdzamy, że pozwoliły nam one wykryć różne stopnie odchylenia melodii zapisów rękopiśmiennych w stosunku do 50 wybranych pieśni śpiewnikowych. Uzyskane tą drogą wyniki nie mogą być podstawą do wniosków generalnych, obejmujących wszystkie pieśni z terenu Warmii, ale dostatecznie wskazują na istnienie wersji melodycznej odmiennej od śpiewnikowych.

Nie udało się ustalić ścisłych granic oddzielających wersję melodyczną badanych pieśni od melodii któregoś z poszczególnych śpiewników. W pewnych bowiem przypadkach melodie rękopisu bliższe są zapisu Mioduszeńskiego, w innych (rzadszych) Klonowskiego lub Nachbara. Podobieństwa z Mioduszeńskim dotyczą przede wszystkim budowy formalnej, z Klonowskim czy Nachbarem charakteru melodii. W stosunku do Mioduszeńskiego główne różnice występują w metro-rytmice, tonalności i zasięgu melodii, co można tłumaczyć odmienną kulturą muzyczną środowisk, w których poszczególne wersje powstały. To wszystko świadczy, że wersja melodyczna badanych pieśni najprawdopodobniej pochodzi z tradycji lokalnej, która kształtowała się na Warmii w ciągu wieków, a polityczna sytuacja ludności zamieszkującej ten teren oddzielony od Macierzy sprzyjała wytwarzaniu się swoistych cech melodycznych pieśni.

## 2. STOSUNEK WARIANTOWY MIĘDZY MELODIAMI Z DEKANATÓW BARCZEWSKIEGO I OLSZTYŃSKIEGO

Rękopisy przekazują 55 pieśni, które są wspólne dla obu dekanatów. Z uwagi na to, że do poszczególnych pieśni zachowało się po kilka melodii, pochodzących niejednokrotnie z trzech, czterech, a nawet sześciu parafii, ilość melodii, jakie zamierzamy teraz rozpatrywać, wzrasta do 156. Celem zbadania, w jakim pozostają stosunku względem siebie, porównamy wszystkie melodie metodą każda z każdą. Pozwoli nam to stwierdzić, czy mamy do czynienia z jednolitą wersją melodyczną dla obu dekanatów, czy też z wypadkiem poliwersyjności.

W wyniku przeprowadzonych badań porównawczych możemy sformułować pierwsze stwierdzenie, będące punktem wyjścia do dalszych

rozważań. Nie ma wypadku, ażeby zapis którejkolwiek melodii z jednego dekanatu pokrywał się we wszystkich szczegółach z zapisem odpowiedniej melodii z drugiego dekanatu. Co więcej, zauważono że między melodiami tej samej pieśni występującej w kilku parafiach jednego nawet dekanatu, mamy do czynienia z mniejszymi lub większymi różnicami.

Melodie porównywane najczęściej różnią się w zakresie metroritmiki, przy czym zmiany te niejednokrotnie wykazują różny stopień nasilenia. Unaoczni to porównanie melodii przykład nr 7.

Zmiany rytmiczne polegają na tym, że melodia z dekanatu barczewskiego posługuje się czterema wartościami rytmicznymi oraz rytmami punktowanymi, co czyni ją bardziej urozmaiconą od melodii z dekanatu olsztyńskiego, w której występują tylko 3 wartości rytmiczne i brak rytmów punktowanych. Pod względem metrycznym są całkowicie różne, gdyż melodia z Barczewa ujęta jest w takt na  $\frac{3}{4}$ , z Butryn na  $\frac{4}{4}$ , a melodia z Gietrzwałdu ma ujęcie bezmetryczne.

Dość częstym terenem zmian obok metro-rytmiki jest interwalika melodii. Ilustruje te zmiany przykład nr 8. Melodia barczewska jest bogatsza pod względem rytmicznym od olsztyńskiej, głównie dzięki zastosowaniu drobniejszych szesnastkowych rytmów. Różni się od bezmetrycznego zapisu z Olsztyna i Gietrzwałdu przez ujęcie jej w takt na  $\frac{4}{4}$ , a zbliża się do melodii z Gryźlin, z którą ma wspólne metrum, z tym, że w zapisie gryźlińskim nie zastosowano przedtaktu. Interwałowo melodia barczewska jest identyczna z melodią gietrzwałdzką i olsztyńską, a różni się od melodii z Gryźlin, która jest bogatsza o 2 interwały tercjowe.

Inny rodzaj zmian dotyczy ambitus, kadencji i charakteru melodii. Dwa pierwsze rodzaje zmian obserwujemy w pieśni przykład nr 9. Widzimy tu, że zakres melodii z Barczewa sięgający seksty małej jest wprawdzie identyczny z ambitus melodii z Sząbruka i Gryźlin, ale różni się od melodii z Gietrzwałdu, gdzie obejmuje on septymę. Jeśli chodzi o kadencjonowanie zauważamy różnice w zapisie melodii z Gietrzwałdu, która ma dwie kadencje wewnętrzne zakończone na  $d^2$  i  $a^1$  zamiast  $b^1$  i  $d^2$  jak jest w kadencjach melodii z Sząbruka i Gryźlin, które pod tym względem są identyczne.

Zmianę zasadniczo sylabicznego charakteru pieśni na bardziej ornamentalny da się zaobserwować na przykładzie nr 10. Podstawowa różnica, obok zmian rytmicznych i interwałowych polega na tym, że melodia z Barczewa wzbogacona została większą ilością ligatur dwu-, trzy- i czteronutowych, przybierając bardziej ornamentalny charakter niż melodia z parafii Bartąg, w której przeważa tok sylabiczny.

Zmiany w tonalności między dwiema melodiami możemy zaobserwować na przykładzie nr 11. Widzimy tu wyraźnie, że melodia barczewska ma charakter durowy, podczas gdy dwie pozostałe melodie utrzymane są w tonacji molowej.

Podsumowując wyniki przeprowadzonych porównań między melodiami obu dekanatów, stwierdzamy, że nie wykazują one jednolitej wersji melodycznej. Przeciwnie, melodie te pozostają względem siebie w stosunku wariantowym. Dalej uderza nas fakt istnienia pewnych charakterystycznych cech, właściwych określonym melodiom. I tak stałą cechą melodii gietrzwałdzkich jest ich bezmetryczne ujęcie, natomiast barczewskich — nasilenie nut ozdobnych w postaci przednutek, trioli i tryłów. Wreszcie z analiz wyciągamy wniosek, że najbardziej podobne są

melodie z Barczewa i Gryźlin. Wyjaśnienie tego zjawiska jest dość trudne — parafie te nie sąsiadują ze sobą. Być może da się je wytłumaczyć ingerencją ks. Krzyńkowskiego, proboszcza z Gryźlin, który jako cenzor melodii przygotowywanego do druku śpiewnika Grunenberg, domagał się wprowadzenia różnych poprawek, przede wszystkim tekstowych, a tym samym mógł wpłynąć na skorygowanie ich zapisu nutowego zgodnie z wersją gryźlińską<sup>5</sup>.

### III. CHARAKTERYSTYKA WERSJI MELODYCZNEJ „WARMIŃSKIEJ”

Porównanie 50 wyselekcjonowanych melodii warmińskich z melodiami śpiewnikowymi wykazało znaczne różnice melodyczne między nimi, natomiast porównanie wspólnych melodii obu dekanatów pozwoliło ustalić, że pozostają one do siebie w stosunku wariantowym (nie mamy więc do czynienia z jednolitą wersją). Ponieważ podobieństwa w budowie formalnej i w ogólnym schemacie melodycznym większości pieśni obu dekanatów są większe i liczniejsze niż różnice, przy ustalaniu cech stylistycznych wersji „warmińskiej” weźmiemy pod uwagę wszystkie te melodie łącznie. Ażeby podstawa orzekania o stylistyce warmińskiej wersji była możliwie pełna, badaniami analitycznymi obejmujemy ponadto melodie nie występujące równocześnie w obu dekanatach<sup>1</sup>. Przy ustalaniu ich cech charakterystycznych rozpatrzmy melikę, tonalność, metro-rytmikę, konstrukcję i maniery wykonawcze. Najciekawsze melodie dotąd nie omawiane, zostaną udokumentowane przykładami nutowymi.

#### 1. MELIKA

W badanych melodiach występują 4 typy kształtowania linii melodycznej: falisty, zstępujący, wstępujący i łukowy. Decydującą przewagę ma typ linii falistej, to jest rozwijającej się w kształcie fali. Na 301 przebadanych melodii panuje on w 286 melodiach.

Do rzadkich ukształtowań linii melodycznej należy typ zstępujący i wstępujący. Typ zstępujący polega na tym, że punkt kulminacyjny osiągany jest stosunkowo blisko początku melodii, po czym on stopniowo opada. Występuje w 4 melodiach warmińskich: *Najśłodszy Jezu dla Imienia Twego*, *Boże wieczny*, *Boże żywy*, *Chrystus zmartwychwstan jest i Zdrowaś bądź Maryja*. Przez typ wstępujący rozumiemy przeciwieństwo typu zstępującego, a więc punkt kulminacyjny osiągany jest pod koniec melodii, po czym następuje dość szybkie jej opadnięcie. Typ melodii wstępującej spotykamy już tylko w trzech melodiach: *Ojciec niebieski przyjmij czyste dary*, *Baranku Boży* i *Wstał Pan Chrystus z martwych ninie*.

Jest rzeczą godną odnotowania, że spotyka się także melodie reprezentujące typ linii łukowej, w którym punkt kulminacyjny przypada mniej więcej w środku przebiegu melodii. Badany materiał zawiera

<sup>1</sup> Rękopisy warmińskie zawierają 301 melodii do 171 różnych tekstów pieśni. Niektóre pieśni zaopatrzone są w kilka wersji melodycznych. Nadto przekazują rękopisy incipity tekstowe z odesłaniem do jakiejś znanej melodii. Zawierają również teksty polskie z melodiami pochodzenia niemieckiego, których nie brano pod uwagę w analizie muzycznej.

3 takich melodii. Jako przykład zastosowania tego typu linii melodycznej służyć mogą pieśni: *Duchu Święty, Stworzycielu, Szczęśliwy, kogo Opatrzność i Daj nam, Chryste wspomóżenie*.

Biorąc za kryterium podziału ambitus melodii, można analizowany materiał podzielić na trzy grupy: o wąskim ambitus — to jest zawarte w obrębie do kwarty i kwinty, o średnim ambitus — sięgające septymy, oraz o szerokim ambitus — to jest rozwijające się powyżej septymy.

W pierwszej grupie mamy jeden przykład na melodię mieszczącą się w obrębie tercji wielkiej. Jest to kantyk Matki Bożej *Wielbij duszo moja Pana*. W obrębie kwarty mieści się już 11 melodii, czego przykładem są pieśni: *Chcecie wiedzieć o obrazie, Ciebie Boże chwalimy, Witaj najdoskonalsze zdrowie* i inne. W obrębie kwinty zmniejszonej zawartych zostało 9 melodii, jak np. *Dobranoc głowo święta, U drzwi Twoich stoję Panie*. W obrębie natomiast kwinty czystej aż 54 melodii, np. *Gwiazdo morza głębokiego, Przychodzę ja do tej szopy*.

Do drugiej grupy, o średnim ambitus, należą 32 melodie utrzymane w obrębie seksty małej i 43 melodie w obrębie seksty wielkiej. Poza tym 41 melodie rozwijają się w obrębie septymy małej, a tylko trzy melodie w obrębie septymy wielkiej.

Trzecią grupę o szerokim ambitus, reprezentują 62 melodie w obrębie oktawy, 38 melodii w obrębie nony oraz dwie melodie w obrębie decymy. Nie znaleziono natomiast przykładu na melodie o rozpiętości undecymy i duodecymy. Największy ambitus, jaki znajduje zastosowanie w melodiach warmińskich, sięgający terdecymy występuje w 3 melodiach, a kwartdecymy w 4 melodiach. Przykładem na użycie ambitus terdecymowego są pieśni: *Alleluja, Jezus żyje, Ojciec wieczny z siebie pochodzący i Prośmy dzisiaj Świętego Ducha*, zaś na użycie ambitus kwartdecymowego pieśni: *Józefie Święty, Dziękujmy Bogu* oraz dwie melodie tej samej pieśni *Po całym świecie*.

Analizując melodie warmińskie z punktu widzenia zastosowanych interwałów, możemy je scharakteryzować następująco: najczęściej używanym interwałem jest sekunda, następnie tercja i kwarta. Rzadsze zastosowanie mają skoki o septymę (w 10 przypadkach), jak np. w pieśni *Święty Janie, ty kochanku, Boże Ojciec racz być z nami i Zgiń mi z oczu*. W tej ostatniej pieśni występują także 4 skoki oktawowe. Wyjątkowo zdarza się zastosowanie interwału sekundy zwiększonej, co ilustruje przykład nr 12, zawierający fragmenty dwóch pieśni: *Boże Ojciec racz być z nami i Przez Twoje święte smartwychpowstanie*. Te uwagi dotyczą interwałów w przebiegu melodii, a nie tzw. interwałów martwych, w wypadku których trafiają się interwały oktawy, 17 razy, czy kwarty zmniejszonej — w 4 wypadkach. Przewaga interwałów sekundo-wych decyduje o płynnym charakterze melodii. Stąd 240 melodii warmińskich odznacza się płynną linią melodyczną, podczas gdy 61 melodii z powodu użycia znacznej ilości skosów, wykazuje mniejszą spistość.

Badając związek tekstu słownego z melodią stwierdziliśmy, że zdecydowaną przewagę ma typ melodii o sylabizmie zakłóconym dwu- i trzynutowymi ligaturami. Zjawisko to występuje w 262 melodiach. Ściśle sylabiczny charakter ma tylko 35 melodii. Natomiast wyraźnie ornamentalny charakter mają zaledwie 4 melodie, (np. *Święty, święty, święty i O Przenajświętsza Hostya*).

Rozpatrując melodie warmińskie z punktu widzenia sposobu rozwi-

jania linii melodycznej, dostrzegliśmy, że w większości melodii linia rozwija się w sposób swobodny (270 melodii), niekiedy sposób ten można określić jako szerokie rozwijanie linii melodycznej, co ma miejsce w 31 melodiach. Częste zastosowanie mają dźwięki reperkusyjne (w 190 melodiach). Stosunkowo rzadko pojawia się melodia na trójdźwięku rozłożonym, co stwierdzono tylko w 30 melodiach (zob. przykład nr 13).

Rzadkim zjawiskiem jest także operowanie tymi samymi motywami melodycznymi; występuje ono w kilkunastu zaledwie wypadkach. Jako przykład mogą posłużyć pieśni: *Przyskoczę ja do tej szopy* i *Ku służbie Twójej, Boże mój obrońca*. Progresa znajduje zastosowanie w 25 melodiach. Przykładem mogą być pieśni: *Witaj Matko uwielbiona, Trójca Bóg Ojciec, Ach mój Jezu jak Ty klęczysz*. Stosowanie chromatyki należy do wyjątkowych wypadków. Obserwujemy je w 3 pieśniach: *Przez Twoje święte zmartwychpowstanie, Boże Ojczy racz byź z nami* i *Witaj Święta i poczęta*.

Jest rzeczą zrozumiałą, że melodia psalmów ma recytatyw psalmodyczny. Zdarza się jednak, że także w innych śpiewach, poza psalmami, znajduje zastosowanie melodyka typu psalmodycznego, np. w Gorzkich Żalach.

Kontrafaktury występują w 70 wypadkach, ich przykładem może być pieśń *Kto się w opiekę*, na której melodię — zgodnie ze wskazaniem rękopisu — należy śpiewać aż 3 pieśni.

## 2. TONALNOŚĆ MELODII

Pod względem tonalnym melodie warmińskie są bardzo urozmaicone. Można wyróżnić wśród nich cztery grupy: chordalne i toniczne, durowe i molowe, modalne i o tonalności pośredniej<sup>2</sup>. Na początku omówimy skalę chordalną, odgrywającą dominującą rolę, i toniczną. W tych skalach są utrzymane 143 melodie, wśród których można wyróżnić pięć odmian.

Pierwsza — skala heptachordalna, która występuje w 7 melodiach, np. *Nie dosyć, iż Bóg człowieka stworzył*.

Druga — skala heksachordalna, wyjątkowo licznie reprezentowana, występująca w 65 melodiach o następujących ukształtowaniach: a. z tercją wielką i sekstą wielką — w 30 melodiach, np. *Mesjasz przyszedł na świat prawdziwy*; b. z tercją małą i sekstą małą — w 25 melodiach np. *O duszo wszelka nabożna*; c. rozszerzone przez subsemitonium dźwięku finalnego — 2 melodie, np. *Chwała bądź Tobie Jezusie*; d. ze zmiennie intonowanymi dźwiękami IV, VI, lub VII stopnia skali — 8 melodii, np. *Anioł pasterzom mówił*.

Trzecia — skala pentachordalna. Melodii posługujących się tą skalą jest 60. Wśród nich stwierdzamy także kilka różnych ukształtowań: a. z tercją wielką — 30 melodii, np. *Stała Matka boleściwa*; b. z tercją małą — 20 melodii, np. *U drzwi Twoich stoję Panie*, przy czym dwie melodie wykazują tendencję do tonacji molowej, o czym świadczy zastosowanie dźwięku prowadzącego do tonu finalnego, jak np. w pieśni *Święty Boże*; c. rozszerzone przez subsemitonium dźwięku finalnego —

<sup>2</sup> Ze względu na zbyt duże zróżnicowanie melodii pod względem tonalnym, zrezygnujemy z przykładów nutowych, a podamy wynik analizy w cyfrach określających ilość zaobserwowanych przypadków.

4 melodie, np. *Chwalcie niebieskie i ziemskie języki*; d. ze zmiennie intonowanymi dźwiękami III lub IV stopnia skali — 6 melodii, np. *Gwiazdo morza, któraś Pana*.

Czwarta — skala tetrachordalna występująca w 7 melodiach, których przykładem *Chcecie wiedzieć o Obrazie i Rozmyślajmy dziś*.

Piąta — skala trichordalna zamykająca się w obrębie tercji wielkiej; znalazła zastosowanie tylko w kantyku Matki Bożej *Wielbij duszo moja Pana*.

Melodie w skalach tonicznym mają niewielkie zastosowanie, o czym świadczy fakt użycia ich tylko w trzech melodiach. Skale te reprezentowane są w następujących odmianach: pentatoniczna — dwie melodie pieśni *Tak Bóg umiłował świat* (rkp By) i *Chwalcie Boga wszystkie stworzenia*; tetratoniczna — jedna melodia do psalmu *Tak Bóg umiłował świat* (rkp Sz).

Na drugim miejscu znalazły się melodie utrzymane w tonacjach durowych i molowych. Melodii w tonacjach durowych jest 70. Wśród nich rozróżniamy następujące ukształtowania: a. melodie wykorzystujące całą skalę durową, bez modulacji w przebiegu melodii, np. *Zgiń mi z oczu*; b. melodie niepełne, tzn. bez II, IV lub VII stopnia skali, np. *Serdeczna Matko*; c. melodie ze zmiennie intonowanymi II, III lub IV stopniem, np. *Rozkwitnęła się lilija*, co powoduje chwilowe zboczenie modulacyjne.

W tonacji molowej utrzymanych jest tylko 7 melodii. Wyróżniłszy wśród nich następujące ukształtowania: a. skale z brakującym VI lub VII stopniem, np. *Jezu Chryste, Panie miły*; b. skale ze zmiennie intonowanym IV stopniem, powodującym chwilowe zboczenie modulacyjne, np. *Już Cię żegnam, mój Najmilszy*.

Do trzeciej grupy należą melodie o wyraźnym i określonym ukształtowaniu modalnym. Czyste skale: jońska, eolska, dorycka, frygijska i miksolidyjska występują w 33 melodiach, jak np. *Krzyżu święty, nade wszystko, Chwalmy Boga wszechmocnego*. Oprócz tego dało się wyróżnić 23 melodie modalne niepełne, w których brak II, VII lub VIII stopnia np. *Szczęśliwy kogo Opatrzność*. Nadto jest 10 melodii modalnych ze zmiennie intonowanymi stopniami od III do VII stopnia skali, np. *Day nam Chryste wspomnienie*.

Czwarta grupa to melodie o tonalności pośredniej, przez co rozumiemy występowanie kilku różnych tendencji tonalnych w pieśni. Wyróżniono tu cztery odmiany obejmujące w sumie 12 melodii.

Pierwsza — melodie w zasadzie modalne, jak: miksolidyjska z tendencją do tonacji durowej, co wyraża się w użyciu pochodów melodycznych na trójdźwięku dominantowym, np. *Prośmy dzisiaj Świętego Ducha*; frygijska z tendencją do tonacji molowej, polegającą na użyciu dominanty wtrąconej do g moll, np. *Który cierpiał dla nas rany*; eolska z tendencją do moll harmonicznego, np. *Ach nieskończony Boże*; dorycka z tendencją do tonacji durowej w zakończeniu, przejawiającą się w zastosowaniu dźwięku prowadzącego i pochodów na trójdźwięku durowym np. *Duchu Święty racz być z nami*.

Druga — melodie w zasadzie durowe z zastosowaniem jednak VII stopnia obniżonego, co nadaje im charakter modalny (tryb miksolidyjski), np. *Po upadku człowieka grzesznego*.

Trzecia — melodie o 2 wyraźnych układach tonalnych: pentatonizującym i durowym, np. *Prośmy dzisiaj Świętego Ducha*.

Wreszcie czwarta odmiana to melodie utrzymane w skali chordalnej ze zmiennymi tendencjami tonalnymi; np. melodia ma zasadniczo charakter modalny, ale w pierwszych dwóch frazach i frazie końcowej — durowy, podczas gdy w frazach środkowych lidyjski, jak w pieśni *Pierwsze żniwa na polu*, albo też jest w zasadzie heksachordalna, ale w zakończeniu nabiera charakteru modalnego poprzez frygijską kadencję, jak w pieśni *W dzień Bożego Narodzenia*, względnie jest w zasadzie heksachordalna, ale ze względu na tercję małą i zastosowanie subsemitonium dźwięku finalnego nabiera charakteru molowego, jak w pieśni *Jezu Chryste, Panie miły*.

Określenie tonalności niektórych melodii sprawia niejednokrotnie znaczne trudności. Tak jest np. z pieśnią *Przez twoje święte zmartwychpowstanie*, w której występuje nieuzasadnione chromatycznie obniżenie dźwięku e; byłoby ono zbędne, gdyby fragment „wierzymy iżżeś zmartwychwstał” rozpoczynał się o kwintę wyżej, jak to ma miejsce w zapisie tej pieśni na innych terenach Polski, a nie o kwartę. Te zniekształcenia tonalne mogą być wynikiem albo pomyłki w zapisie nutowym, albo nieudolności skryptora. Nadto można by je jeszcze interpretować jako wynik wpływu estetyki XIX stulecia, w myśl której upodabniano melodie o charakterze modalnym do tonalności molowej.

### 3. METRO-RYTMIKA PIEŚNI

Metrum i rytmika łączą się ściśle ze sobą, wobec tego oba te zagadnienia będziemy rozpatrywać łącznie.

Melodie warmińskie zapisane są w metrum dwumiarowym, trójmiarowym, w metrum mieszanym i bezmetrycznie. Najliczniejsza jest grupa melodii zapisanych w metrum dwumiarowym (200). Z tego 196 melodii przypada na takt  $\frac{4}{4}$ , a tylko 4 melodie na takt  $\frac{2}{4}$ .

Drugą grupę pod względem ilościowym stanowią melodie zapisane bezmetrycznie (66). Są to wszystkie melodie z Gietrzwałdu oraz niektóre z pozostałych parafii, przede wszystkim z dekanatu olsztyńskiego.

Trzecią grupę tworzą melodie w metrum trójmiarowym, w liczbie 34. Spośród nich 32 melodie przypadają na metrum  $\frac{3}{4}$ , a 2 na metrum  $\frac{6}{4}$ . Warto zwrócić tu uwagę na fakt, że takt na  $\frac{3}{4}$  często występujący w pieśniach polskich w przykładach pieśni warmińskich jest reprezentowany nielicznie. Uderzające jest też — w porównaniu do repertuaru ogólnopolskiego — kilkakrotne użycie taktów na  $\frac{3}{2}$  i  $\frac{6}{4}$ , niemal że nie spotykane w pieśniach śpiewnikowych pierwszej połowy XIX w.<sup>3</sup>

Metrum mieszane to jest zmieniające się w ramach tej samej melodii występuje tylko jednorazowo w pieśni *Ja wasz sercem jestem całym*, (rkp Bg). Mamy tu zmianę taktu C na  $\frac{3}{4}$ .

Pod względem rytmicznym melodie warmińskie są bardzo urozmaicone. Występują wśród nich pieśni zapisane w wartościach od jednej do czterech włącznie.

Najliczniejszą grupę stanowią melodie zapisane trzema wartościami rytmicznymi, przy czym najczęściej są to półnuty, ćwierćnuty i ósemki, lub ćwierćnuty, ósemki i szesnastki. Do bardzo rzadkich należą pieśni

<sup>3</sup> Ks. K. Mrowiec: *Polska pieśń kościelna w opracowaniu kompozytorów XIX wieku*. Lublin 1964 s. 42—44.

zapisane ćwierćnutami, półnutami i nutami całymi (10 pieśni). Wszystkich melodii zapisanych trzema wartościami rytmicznymi jest 154.

Drugą grupę tworzą pieśni zapisane dwiema wartościami rytmicznymi, w której dominują pieśni zapisane ćwierćnutami i ósemkami oraz półnutami i ćwierćnutami. Do wyjątków należą melodie zapisane nutami całymi i półnutami lub ósemkami i szesnastkami. Wszystkich melodii zapisanych dwiema wartościami rytmicznymi jest 105.

Czterema wartościami rytmicznymi zapisano 42 melodie. W tej grupie dominują melodie zapisane półnutami, ćwierćnutami, ósemkami i szesnastkami. W jednym tylko wypadku melodia zapisana jest całymi nutami, półnutami, ćwierćnutami i ósemkami.

Ważniejszą rzeczą od stwierdzenia faktu użycia określonych jednostek rytmicznych jest rozpatrzenie sposobu kształtowania przebiegu rytmicznego melodii. W tej sprawie zauważamy, że badane melodie cechuje w większości wypadków układ rytmiczny swobodny, urozmaicony i unikający schematów. Swoboda polega tu na przemieszaniu wartości dłuższych z krótszymi. Czasem tylko obserwuje się zjawisko przechodzenia od wartości dłuższych do krótszych, jak w pieśni *Gwiazdo morska, któraś Pana*. Element znacznego urozmaicenia rytmicznego wprowadzają dość często stosowane rytmy punktowane. W niektórych pieśniach, jak np. *Szczęśliwy kogo Opatrzność boska* i *Zgiń mi z oczu* rytmy punktowane występują w znacznym nasileniu. Wreszcie urozmaicenie rytmiki dokonuje się przy pomocy synkop, co jednak — biorąc pod uwagę całość kształt analizowanego materiału melodycznego — nie odgrywa zbyt wielkiej roli, gdyż rytmy synkopowane pojawiają się tylko w kilkunastu melodiach. Najczęstszym sposobem tworzenia synkop jest użycie punktu i łuku, jak to ma miejsce w pieśni *Witaj Królowo Nieba* czy w pieśni *Wierzę mocno w Jedynego*.

Melodii o dwuczęściowym ukształtowaniu rytmicznym nie zauważono. Natomiast udało się wykryć w kilkunastu melodiach zastosowanie określonych schematów rytmicznych.

Rytmy taneczne, zwłaszcza mazurkowe zauważono np. w pieśniach *U drzwi Twoich staję Panie*, *Chwalmy Boga* czy *Rozmyślajmy dziś*, gdzie ta rytmika występuje fragmentami. Typowo taneczna rytmika kolędy *W żłobie leży* w naszych rękopisach została jednak zatarta przez zapis w takcie na  $\frac{4}{4}$ , co by świadczyło o wpływie niemieckim<sup>4</sup>.

W kilku wypadkach występują także przykłady rytmizacji wzorowanej na chorale protestanckim (następstwo półnut z kadencją zakończoną całą nutą), jak np. w pieśniach *Wierzę mocno w Jedynego*, *Wstał Pan Chrystus zmartwych* *ninie* lub *Rozmyślajmy dziś* (rkp Sz). Na przykładzie nr 14, pieśni *Rozmyślajmy dziś* możemy obserwować sposób rytmizacji tej samej melodii. W rękopisie z dekanatu barczewskiego (zbiorek C nr 15) zapisana jest ona w rytmice swobodnej, w rękopisie z parafii Butryny w rytmice tanecznej, w rękopisie zaś z Sząbruka przedstawia typ rytmizacji chorałowej, co świadczy o lokalnych tradycjach wykonawczych.

W 50 pieśniach spotykamy się z przedtaktami, których stosowanie nie jest typowe dla pieśni polskich. Duża ilość przedtaktów tłumaczy się

<sup>4</sup> Tamże, s. 72—74. Podobne wpływy widoczne są w śpiewnikach J. Nachbara czy J. Mazurowskiego.



wpływem wykształcenia i oddziaływaniem pieśniowej estetyki niemieckiej na organistów warmińskich, w większości pochodzenia niemieckiego.

Spotykamy się wreszcie z przypadkami rytmizacji zagadkowej, którą można interpretować albo jako nieporadność autora ujawnioną w zapisie metrycznym, albo — co wydaje się prawdopodobniejsze — jako chęć dokładnego utrwalenia w nutach zwyczajowego sposobu wykonywania pieśni. Wypadków takich wykryto kilka. Polegają one albo na wydłużeniu określonego dźwięku, tak że następuje chwilowa zmiana taktu z  $\frac{4}{4}$  na  $\frac{5}{4}$ , albo na przejściu od ujęcia metrycznego do rytmiki beztaktowej. Pierwszy przypadek ilustruje fragment pieśni *Straszliwego majestatu Panie* (rkp O, By) przykład nr 15, drugi zaś zapis melodii pieśni *O Gospodzie uwielbiona* (rkp O, By), przykład nr 16.

Niektóre psalmy, mające charakter recytatywu, ujęte zostały w takty na  $\frac{4}{4}$ , co powoduje nieuniknione nieprawidłowości rytmiczne.

W podsumowaniu wyników analizy rytmiki badanych melodii zwrócimy uwagę tylko na zdecydowaną przewagę pieśni posługujących się drobniejszymi wartościami rytmicznymi. Ta żywa, ruchliwa rytmika stanowi jedną z charakterystycznych cech melodii warmińskich.

#### 4. STRUKTURA PIEŚNI

O strukturze formalnej pieśni decyduje korelacja między tekstem słownym a muzycznym. Przystępując do omówienia tego zagadnienia w odniesieniu do pieśni warmińskich rozpatrzmy kolejno ich system wersyfikacyjny i budowę melodii.

##### A. Wersyfikacja

System wersyfikacyjny badanych pieśni przedstawia następująca tabela:

Rodzaj strofy	Izosylabiki	Ilość pieśni ogółem	Heterosylabiki	Ilość pieśni ogółem
	Układ wersów		Układ wersów	
Dwuwersowe	10+10	9	6+7	18
	11+11		7+6	
	12+12		8+10	
	13+13		8+14	
			10+8	
			11+7	
			11+15	
			10+15	
			12+7	
			12+17	
			17+11	
			17+19	
			18+12	
			18+13	
			19+10	
			20+19	

Rodzaj strofy	Izosylabiki	Ilość pieśni ogółem	Heterosylabiki	Ilość pieśni ogółem
	Układ wersów		Układ wersów	
Trzywersowe	8+8+8 10+10+10	6	8+8+7 11+13+13 11+16+16 9+11+6 11+9+13	8
Czterowersowe	8+8/8+8 10+10/10+10 11+11/11+11		5+6/5+6 7+6/7+6 8+6/8+6 8+8/7+7 8+8/8+7 8+8/8+12 8+8/10+8 8+8/10+10 8+11/8+11 4+4/7+6 8+6/15+9 8+8/12+6 10+10/5+7 10+13/14+14 11+11/10+15 13+13/16+6 10+10/8+8 11+11/11+6 11+11/8+8 11+11/10+10 11+11/11+6 11+11/16+16 13+13/14+13	
Pięciowersowe	8+8/8+8+8	28	8+8/5+5+8 10+10/10+10+8 11+13/7+7+13 15+15/8+8+7	6
Sześciowersowe	8+8/8+8/8+8	1	5+6/5+6/5+5 7+8/7+8/7+7 8+7/8+7/8+7 8+8/8+7/8+7 11+11+6/11+11+6 5+6/5+6/11+5 7+6/7+12/11+11 8+6/8+6/5+4 8+7/8+7/6+7 8+7/8+7/15+7 9+8/7+10/9+5 12+12/7+7/6+12	

Rodzaj strofy	Izosylabiki	Ilość pieśni ogółem	Heterosylabiki	Ilość pieśni ogółem
	Układ wersów		Układ wersów	
Siedmiowersowe		2	12+12/8+8/6+6 14+13/11+11/5+11 8+8+3/5+5+6 8+8+7/8+8+6	19
Ośmiowersowe	7+7/7+7/7+7/7+7	1	9+6/9+6/10+10+5 12+9/12+12/13+9+20 14+13/19+14/16+18+24 5+5+7/8+8/8+8	6
Dziewięciowersowe			8+7/8+7/8+7/8+7 7+7/7+7/6+8/7+7 12+9/12+9/9+9/12+7	5
Jedenastowersowe			8+7/8+7/7+7/8+7+7 5+6+6/5+6+6/11+ +11+6	2
			14+13/10+9/14+7/10+ +17/8+10+6	1

Z powyższej tabeli wynika, że w grupie izosylabików najwięcej jest pieśni o strofie 4-wersowej, następnie 2-wersowej i 3-wersowej. Pozostałe rodzaje strofy 5-, 6- i 8-wersowa reprezentowane są tylko jednym lub dwoma przykładami. Układ wersów najbardziej urozmaicony wykazują pieśni o strofach 2-, 4- i 3-wersowych. W grupie heterosylabików również najwięcej jest pieśni o strofie 4-wersowej, następnie 6-wersowej i 2-wersowej. Pozostałe rodzaje strof są mało reprezentowane. Układ wersów najbardziej urozmaicony wykazują pieśni o strofach 4-, 2- i 6-wersowych.

W badanym materiale znajdują się także pieśni z refrenem. Budowa ich jest następująca:

Rodzaj strofy	Izosylabiki	Ilość pieśni ogółem	Heterosylabiki	Ilość pieśni ogółem
	Układ wersów + Refren		Układ wersów + Refren	
Dwuwersowe	12+12+ Refr.	2	14+15+ Refr.	1
Trzywersowe	11+11+11+ Refr.	3		
Czterowersowe			5+5/8+8/+ Refr.	3
Sześciowersowe			14+16/12+16/14+16+ + Refr. 12+16/11+11/18+13+ + Refr.	2

Z powyższej tabeli wynika, że w grupie izosylabików jest prawie ta sama ilość pieśni z refrenem, co w grupie heterosylabików. Różnica

polega jedynie na tym, że w grupie heterosylabików występują aż 4 odmiany rodzajów strofy, podczas gdy w grupie sylabików zaledwie 2 odmiany.

Występują także pieśni z powtórzonym wersem ostatnim lub środkowym:

Rodzaj strofy	Heterosylabiki	Ilość pieśni ogółem
	Układ wersów	
Pięciowersowe	8+8/8+8+4	5
	6+6/7+7+4	
Sześciowersowe	10+10/8+8/8+8+4	2

Przedstawiona tabela dowodzi, że powtórzenia wersów występują tylko w grupie heterosylabików, a nie ma ich wogóle w grupie izosylabików. Charakterystyczne, że łączą się one ze strofami 5- i 6-wersowymi o zróżnicowanym układzie wersów.

Pieśni warmińskie przedstawiają — jak z powyższego wynika — dość bogatą mozaikę różnych układów stroficznych, poczynając od dystychu a kończąc na rozbudowanej strofie jedenastowersowej. Całość obrazu wersyfikacyjnego pieśni dopełniają wiersze z refrenem i powtórzeniami ostatniego lub środkowego wersu.

#### B. Budowa melodii

Biorąc pod uwagę wyniki analizy systemu wersyfikacyjnego pieśni, możemy przystąpić do omawiania budowy melodii. Melodie warmińskie da się najogólniej podzielić na 3 grupy: melodie o budowie zamkniętej, otwartej oraz powtórzeniowej, a w ramach tych grup wyróżniamy jeszcze kilka odmian.

a. Melodie o budowie zamkniętej. Formę tę wyrażamy schematem ABA. Schemat ten podlega w badanych pieśniach różnym ukształtowaniom, obejmującym układy trzy- i wieloczęściowe. Odmiany te są następujące: ABA, ABA<sup>1</sup>, AABA, AABA<sup>1</sup>, AA<sup>1</sup>BA<sup>1</sup>, ABCA, ABCA<sup>1</sup>, AA<sup>1</sup>BB<sup>1</sup>A<sup>2</sup>, ABA<sup>1</sup>CC<sup>1</sup>A<sup>2</sup>.

Dominującymi schematami wewnątrzokresowymi w tej grupie są<sup>5</sup>: a+b/c+d/a+b, a+b/a+b/c+c/a+d, jak w pieśni *Narodził się Syn Boży*. Melodii o budowie trzyczęściowej w tej grupie jest siedem, np. *Po upadku człowieka grzesznego lub Boże wieczny, Boże żywy*. O budowie wieloczęściowej mamy w niej 25 melodii. Jako przykład posłużyć może pieśń *Prośmy dzisiaj Świętego Ducha*. Wszystkich melodii o budowie zamkniętej jest 32.

Na osobną wzmiankę zasługują tu pieśni o budowie kolistej (schemat ABA), która występuje rzadko i to przeważnie tylko w zakresie konstrukcji melodycznej, gdyż tekst ostatniej frazy różni się od tekstu pierwszej frazy. Przykładem są pieśni: *Szczęśliwy, kogo Opatrzność, Święty, święty, święty*. W jednym tylko wypadku mamy do czynienia z typową budową kolistą w pieśni *Boże kocham Cię*, w której pierwsza fraza tak pod względem tekstu, jak i melodii została powtórzona na zakończenie utworu.

<sup>5</sup> Schematów wewnątrzokresowych melodii o budowie wieloczęściowej nie podaje się, ponieważ pieśni te są bardzo długie.

b. Melodie o budowie otwartej. Formę otwartą wyrażamy schematem AB...EF. Występuje ona w następujących odmianach: AB, ABC, ABCD, ABCDEF. Schematami tymi posługuje się 140 melodii warmińskich. Dominującą odmianę stanowią melodie dwuczęściowe o schemacie AB, których jest 100. W jej skład wchodzi także 18 recytatywów psalmodycznych. Frazy wewnątrzokresowe wyrażają się w większości wypadków następująco:  $a+b/b+b$ ;  $a+a^1/b+b^1$ ;  $a+b/c+d$ ;  $a+b/c+c$ ;  $a+b+c/d+e+c$ .

Schemat ABC występuje w 34 melodiach z następującym dominującym schematem wewnątrzokresowym:  $a+b/c+d/e+f$ ; jak np. w pieśniach *Królewna w niebieskim raju* i *Książę życia tryumfuje*.

Odmianę wieloczęściową da się wyrazić schematem: ABCD, który reprezentuje 6 melodii, np. *Duchu Święty, Stworzycielu* i *Chwała Bogu w wysokości* oraz schematem ABCDEF, który reprezentowany jest przez jedną tylko melodię *Przez Twoje święte zmartwychpowstanie*.

c. Melodie o budowie powtórzeniowej. W tej grupie wyróżniamy dwie podstawowe odmiany. Pierwsza składa się z powtórzenia jednej i tej samej frazy względnie jej wariantów. W ramach tej odmiany wyróżnia się następujące schematy: AA<sup>1</sup>, AAA<sup>1</sup>, AAA<sup>2</sup>, AAA<sup>1</sup>A, AAA<sup>1</sup>A<sup>1</sup>, AA<sup>1</sup>A<sup>2</sup>A<sup>3</sup>.

Odmiana ta jest reprezentowana przez 16 melodii o budowie dwu- i wieloczęściowej. Pieśni o budowie dwuczęściowej jest 8. Dominującymi schematami wewnątrzokresowymi są:  $a+a^1/a^2+a^2$  w pieśni *Najwyższe dobro* oraz  $a+a^1+a^1+b$  w pieśni *Wieczna Obrono*. Budowę trzyczęściową wykazują tylko dwie melodie: *Dzień on dzień gniewu Pańskiego* i *Przed tak wielkim Sakramentem*. Schemat wieloczęściowy występuje w 6 melodiach, np. w pieśni *Spuść Ojcie Sprawiedliwego* oraz w pieśni *Chwalcie niebieskie i ziemskie języki*.

Druga odmiana podstawowa budowy powtórzeniowej polega na repetycji jednej lub kilku fraz w pieśni złożonej przynajmniej z dwóch różnych faz. W odmianie tej wyróżniliśmy następujące schematy AAB, AB, ABB, AAB, AABC, ABBC, ABB<sup>1</sup>B<sup>2</sup>, ABCC<sup>1</sup>, ABCB, AAAAB, AABBC, ABCCD, ABCCB<sup>1</sup>B<sup>2</sup>, ABCB<sup>1</sup>C<sup>1</sup>B<sup>2</sup>, AA<sup>1</sup>BCCDC<sup>1</sup>C<sup>2</sup>E, AA<sup>1</sup>BCDE-C<sup>1</sup>D<sup>1</sup>B<sup>1</sup>C<sup>2</sup>F.

Wyżej wykazane schematy znalazły zastosowanie w 113 melodiach. W skład ich wchodzi trzy- i wieloczęściowe melodie, odznaczające się w większości wypadków następującymi schematami wewnątrz-okresowymi:  $a+a(a+a)b+b$ ;  $a+b(a+b)c+d$ ;  $a+b(c+d)c+d$ ;  $a+b+c(a+b+c)(d+e+f)$ ;  $a+a(b+b)c+c(b+b)$ . Melodii dwufrazowych jest 33, wieloczęściowych zaś 80.

W kontekście melodii o budowie powtórzeniowej należy jeszcze wspomnieć o pieśniach refrenowych. Konstrukcja tych melodii stanowi w zasadzie okres regularny, który jednak bywa wydłużany o 1—3 taktów, zwykle na końcu pieśni, przez co jej budowa muzyczna nabiera cech konstrukcji nieregularnej. Obserwujemy to na przykładzie zaledwie 11 melodii. W pieśni np. *Przez czyścicowe upalenia* następuje wydłużenie o dwa takty na słowie *O Maryja*.

### C. Maniery wykonawcze

W melodiach warmińskich obserwujemy zastosowanie dość szerokiego wachlarza manier wykonawczych, obejmującego tak melodykę, jak i rytmikę pieśni.

Maniery typu melodycznego polegają przede wszystkim na dodaniu nut przejściowych i pomocniczych. Nie chodzi tu tylko o jednonutowe dźwięki przejściowe, ale o dwu-, trzy- i czteronutowe, co wprowadza do melodii elementy ornamentalne. Przykładem ozdobnego potraktowania melodii mogą być pieśni *O Gospodzie uwielbiona* lub *Kto się w opiekę* (zob. przykład nr 10).

Inną formą manier melodycznych jest opisywanie dźwięku podstawowego przy pomocy dolnej lub górnej sekundy. Zjawisko to zaobserwowaliśmy w kilkunastu wypadkach, a szczególnie zaznacza się ono w pieśniach *Zgiń mi z oczu* i *Witaj Królowo*. Dalszą formą manier melodycznych jest stosowanie w wielkiej ilości przednutek pojedynczych, podwójnych, a nawet w kilku wypadkach potrójnych np. *U drzwi Twoich* i *Gwiazdo morza* (zob. przykład nr 3).

Maniery typu rytmicznego znajdują wyraz w zastosowaniu rytmów nieregularnych, np. trioli. Triole występują w 40 pieśniach. Przykładem zastosowania przynajmniej 2 trioli w jednej melodii są pieśni: *Po całym świecie* oraz *W żłobie leży*. Do manier rytmicznych trzeba zaliczyć następnie częste używanie rytmów punktowanych, które występują w 40 pieśniach. Szczególne nasilenie rytmów punktowanych zaznacza się w pieśni *Przed Twym tronem stawam Panie* oraz *Hela, byśki, hela* (zob. przykład nr 13).

Do manier rytmicznych należy także użycie drobnych wartości, jak ósemek i szesnastek, które występują w miejsce wartości dłuższych — ćwierćnut czy półnut — w zapisach tej samej melodii w śpiewnikach drukowanych, a nawet w jednym wypadku w badanych rękopisach.

Obserwujemy także stosowanie rytmów synkopowanych powodujące niezgodność z akcentem poszczególnych słów, np. w pieśni *Wierzę w Boga jedynego, Witaj Królowo nieba*.

Obok wymienionych manier melodycznych i rytmicznych warto jeszcze zwrócić uwagę na inne. W kilku wypadkach stwierdzono przerywanie słowa przy pomocy pauzy, co świadczy o podporządkowaniu tekstu melodii, bez większej troski o sensowność przekazu słownego. Ta maniera wykonawcza zaznacza się w sposób szczególnie rażąco w pieśni *Witaj Święta i Poczęta*, przykład nr 17.

W końcu należy zwrócić jeszcze uwagę na pewne maniery o charakterze instrumentalnym. Są to tzw. maniery organistowskie, które nie wpływały na zniekształcenie linii melodycznej pieśni śpiewanych przez lud. Polegały one na stosowaniu dużej ilości pewnych figur melodycznych dwu- lub trzynutowych, czasem nawet niemal pochodów gamowych, służących do naprowadzania wiernych na intonowanie określonego dźwięku melodii, albo tryłów, których nie mógł śpiewać lud, lecz wykonywał organista, przyozdabiając nimi niektóre dźwięki melodii. Pieśń *Kto chce Pannie Maryi służyć* jest przykładem użycia większej ilości tryłów w jednej melodii (zob. nr 18).

Przeprowadzona analiza zachowanych melodii doprowadziła do następujących ustaleń odnośnie do podstawowych cech warmińskiej wersji melodycznej.

Charakterystyczna dla melodyki pieśni warmińskich jest przewaga typu linii falistej, rzadko natomiast występuje linia ascendentalna, descendentalna czy łukowa. Pod względem ambitus, pierwszeństwo mają melodie o średnim i szerokim zakresie. Stosunkowo mało pieśni nosi

charakter wybitnie sylabiczny, przeważają natomiast melodie o sylabizmie zakłócanym dwu- i trzynutowymi ligaturami. Melodie rozwijają się w sposób swobodny, stosunkowo rzadko wykorzystują pochody na trójdźwięku, rzadko też operują jednym motywem melodycznym w określonej pieśni względnie progresją. Melodie te są diatoniczne, a chromatyka znajduje w ich przebiegu niezmiernie rzadkie zastosowanie.

Gdy chodzi o tonalność stwierdzono, że w melodiach warmińskich dominują skale chordalne, a na drugim miejscu znajdują zastosowanie melodie utrzymane w systemie dur-molowym, przy czym przeważają melodie durowe. Mniejszą rolę odgrywają tonacje modalne, a jeszcze mniejszą melodie o tonalności pośredniej.

W zakresie metro-rytmiki melodie warmińskie wykazują znaczne różnicowanie. W większości są one ujęte w takty, przy czym przeważa metrum dwudzielne nad trójdzielnym. Zdarzają się zapisy bezmetryczne, jednakże konsekwentnie występują tylko w rękopisie gietrzwałdzkim. Charakterystyczne dla rytmiki ogółu pieśni warmińskich jest stosowanie drobnych stosunkowo wartości rytmicznych, zestawianych w sposób swobodny, choć trafiają się czasem tendencje do posługiwania się określonymi schematami rytmicznymi.

Struktura wersyfikacyjna badanych pieśni wykazuje różnorodne układy stroficzne, a struktura melodii przewagę kompozycji otwartej nad powtórzeniową i zamkniętą.

Bardzo charakterystyczne wreszcie jest stosowanie określonych manier ludowych w zakresie rytmiki i melodyki.

Autorka jest w pełni świadoma, że tak sformułowane wnioski końcowe odnośnie do cech stylistycznych melodii warmińskich domagają się jeszcze uzupełnienia i doprecyzowania. Potrzeba ta jest następstwem wątpliwości, jakie rodzą się w skutek uzasadnionego w tym miejscu pytania: czy melodie z rękopisów warmińskich stanowią rzeczywiste i wierne odbicie polskiej tradycji pieśniowej na Warmii z I połowy XIX w.? Przecież wiadomo, że każdy zapis melodyczny reprezentuje tzw. *Vorschrift* albo tzw. *Nachschrift*. Termin *Vorschrift* oznacza zapis, który jest tylko propozycją czy instrukcją jak należy pieśń wykonywać, podczas gdy praktyka mogła być nieco inna. Słowo *Nachschrift* natomiast oznacza spisanie melodii zgodnie z jej wykonawstwem i jest rozumiane jako utrwalenie w nutach praktyki wykonawczej będącej w użyciu.

W świetle tego rozróżnienia wydaje się, że część melodii z rękopisów warmińskich powinna być interpretowana jako *Vorschrift*. Przemawia za tym wspomniany wcześniej nacisk ze strony cenzury kościelnej, która domagała się od skryptora rękopisów wprowadzenia poprawek przede wszystkim do tekstu słownego, a także i do melodii. Nadto należy liczyć się z nieuniknionym wpływem organistów na kształt zapisu nutowego melodii. W większości byli oni pochodzenia niemieckiego i wykształcili się na wzorach pieśni niemieckich, dlatego mogli nie mieć należytego wyczucia odrębności tradycji polskiej. Niemniej większość zachowanych melodii sprawia wrażenie że stanowi *Nachschrift*. Przemawia za tym bardzo urozmaicona rytmicznie, melodycznie i pod względem zastosowanych manier ludowych postać zapisu melodii w badanych rękopisach. Wobec tego, mając w pamięci te zastrzeżenia, badane melodie należy uznać za reprezentujące wersję melodyczną ludową pieśni polskich na Warmii w pierwszej połowie XIX wieku.

## PRZYKŁADY NUTOWE

**I**


Rkp. B  U drzwi Two-ich sto - je Pa - nie. U drzwi Two-ich sto - je Pa - nie.

M  U drzwi Two-ich sto - je Pa - nie. U drzwi Two-ich sto - je Pa - nie.

N  U drzwi Two-ich sto - je Pa - nie. U drzwi Two-ich sto - je Pa - nie.

K  U drzwi Two-ich sto - je Pa - nie. U drzwi Two-ich sto - je Pa - nie.

Rkp. B  Cze - kam na Twe zmi - ło - wa - nie. Cze - kam na Twe zmi - ło - wa - nie.

M  Cze - kam na Twe zmi - ło - wa - nie. Cze - kam na Twe zmi - ło - wa - nie.

N  Cze - kam na Twe zmi - ło - wa - nie. Cze - kam na Twe zmi - ło - wa - nie.

K  Cze - kam na Twe zmi - ło - wa - nie. Cze - kam na Twe zmi - ło - wa - nie.

**2**

Rkp. B  O Go - spo - dzie u - wtelbio - na, Nad nie - bio - sa wy - wy - ższo - na

M  O Go - spo - dzie u - wtelbio - na, Nad nie - bio - sa wy - wy - ższo - na

N  O Go - spo - dzie u - wtelbio - na, Nad nie - bio - sa wy - wy - ższo - na

K  O Go - spo - dzie u - wtelbio - na, Nad nie - bio - sa wy - wy - ższo - na.



**Rkp. B**  Stwórce Swego po-ro - dzi-ła. Mle-kiem ci Go swem ka - rmi - ła.

**M**  Stwórceś Swego po-ro - dzi-ła. Mle-kiem-eś Go swem ka - rmi ła.

**N**  Stwórceś Swego po-ro - dzi-ła, Mle-kiem-eś Go swem ka - rmi - ła.

**K**  Stwórceś Swego po-ro - dzi-ła. Mle-kiem-eś Go swem ka - rmi-ła.

## 3

**Rkp. B**  Gwiazdo morza, któraś Pa-na mlekiem swo-tem ka-rmi-ła.

**M**  Gwiazdo morza, któraś Pa-na, Mlekiem swo-im ka - rmi - ła;

**N**  Gwiazdo morza, któraś Pa - na mlekiem swo-jem ka - rmi-ła. (h)

**K**  Gwiazdo morza, któraś Pa - na mlekiem swo-jem ka - rmi-ła. (h)

**Rkp. B**  Tyś śmierci szczep,któ - ry wszczepił pierwszy Ro-dzie skru-szy - ła;

**M**  Tyś śmierci szczep,któ - ry wszczepił pierwszy ro-dzie skru-szy ła;

**N**  Tyś śmie-rci szczep,któ - ry wszczepił pierwszy ro-dzie skru-szy - ła;

**K**  Tyś śmie-rci szczep,któ - ry wszczepił pierwszy ro-dzie skru-szy - ła;

**Rkp. B**  Tyś śmierci szczep, któ-ry wszczepił pierwszy Rodzic skru-szy - ła.

**M**  Tyś śmierci szczep, któ-ry wszczepił pierwszy Rodzic skru-szy - ła.

**N** 

**K**  Tyś śmierci szczep, któ - ry wszczepił pierwszy Rodzic skruszy ła.

**4**

**Rkp. B**  A-nioł Pa - ste-rzom mó-wił \* Chrystus się nam na - ro - dził:

**M**  A-nioł pa-ste-rzom mó-wił. Chrystus się nam na - ro - dził.

**N**  A - nioł Pa - ste-rzom mó-wił. Chrystus się nam na - ro - dził.

**K**  A-nioł pa-ste-rzom mó - wiał. Chrystus się nam na-ro - dził.

**Rkp. B**  W Be-tle - hem nie ba-rdzo po-dłem mie-ście, Na-ro - dził się

**M**  W Be-tle - em nie ba - rdzo po - dłem mie-ście na-ro-dził się

**N**  W Be-tle - jem nie ba - rdzo po - dłem mie-ście, Na-ro - dził się

**K**  W Be-tle jem nie ba-rdzo po - dłem mie-ście na-ro-dził się

Rkp. B  w u - bó - stwie, Pan wsze - go stwo - rze - nia.

M  w u - bó - stwie, Pan wsze - go stwo - rze - nia.

N  w u - bó - stwie, Pan wsze - go stwo - rze - nia.

K  w u - bó - stwie, Pan wsze - go stwo - rze - nia.

5

Rkp. B  Ro - zmy - śla - jmy dziś wie - rni chrze - ści - ja - nie

M  Ro - zmy - śla - jmy dziś wie - rni chrze - ści - ja - nie, ja - ko Pan

N 


K  Ro - zmy - śla - jmy dziś wie - rni chrze - ści - ja - nie. Ja - ko Pan


Rkp. B  Chry - stus cie - rpił za nas ra - ny; Od po - i - ma - nia


M  Chry - stus cie - rpił za nas ra - ny; Od po - i - ma - nia


N 

K  Chry - stus cie - rpił za nas ra - ny; Od po - i - ma - nia

**Rkp. B** 

**M**   
nie miał od - po - cznie - nia, aż do sko - na - nia.

**N** 

**K**   
nie miał od - po - cznie - nia, aż do sko - na - nia,

**6**

**Rkp. B**   
Któż o tej do - bie, pla - cze we źło - bie

**M**   
Któż o tej do - bie, pla - cze we źło - bie,

**N** 

**K**   
Któż o tej do - bie, pla - cze we źło - bie?

**Rkp. B** 

**M**   
A gdzie, gdzie? W sta - jni u - bo - giej,

**N** 

**K**   
A gdzie, gdzie? W sta - jni u - bo - giej,

**Rkp. B** 

**M**  lu - bo mróz sro - gi, Nie - bie - skie Dzie - cią - tko.

**N** 

**K**  Lu - bo mróz sro - gi, Nie - bie - skie Dzie - cią - tko.

7

**Rkp. B**  Kró - le - wna w Nie - bie - skim ra - ju, we - sel się

**Rkp. O**  
**Bj**  Kró - le - wna w Nie - bie - skim ra - ju, we - sel się

**Rkp. O**  
**Gd**  Kró - le - wna w Nie - bie - skim ra - ju, we - sel się

**Rkp. B**  Ma - ry - ja. Boś zna - la - zła ła - skę u Sy - na, któ - ry

**Rkp. O**  
**Bj**  Ma - ry - ja. Boś zna - la - zła ła - skę Sy - na, któ - ry

**Rkp. O**  
**Gd**  Ma - ry - ja. Boś zna - la - zła, ła - skę u Sy - na, któ - ry

Rkp. B  
zmartwych po - wstał: Proś Bo - ga za nas Al - le - lu - ja.

Rkp. O  
Bj  
zmartwych po - wstał: proś Bo - ga za nas Al - le - lu - ja.

Rkp. O  
Gd  
zma - rtwych po - wstał: proś Bo - ga za nas Al - le - lu - ja.

8

Rkp. B  
Dzie - cią - tko się na - ro - dzi - ło, na - ro - dzi - ło: Wszystek świat u -

Rkp. O  
Gd  
Dzie - cią - tko się na - ro - dzi - ło, na - ro - dzi - ło. Wszystek świat u -

Rkp. O  
Gy  
Dzie - cią - tko się na - ro - dzi - ło, na - ro - dzi - ło, wszystek świat u -

Rkp. O  
O  
Dzie - cią - tko się na - ro - dzi - ło, na - ro - dzi - ło, wszystek świat u -


Rkp. B  
- we - se - li - ło Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia.

Rkp. O  
Gd  
- we - se - li - ło, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja.


Rkp. O  
Gy  
- we - se - li - ło - Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja.


Rkp. O  
O  
- we - se - li - ło, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja.


9


Rkp. B    
 O du - szo wsze-lka na - bo-żna


Rkp. O    
 Gd O du - szo wsze-lka na - bo-żna, ku mi - le - mu Bo - gu skłonna.


Rkp. O    
 Gg O du - szo wsze-lka na - bo-żna, ku mi - le - mu Bo - gu skłonna.

Rkp. O    
 Sz O du - szo wsze-lka na - bo-żna, ku mi - le - mu Bogu skłonna.


Rkp. B    
 


Rkp. O    
 Gd wejrzyj na Sy - na Bo - że - go na Zba - wi - cie - la na - sze - go.



Rkp. O    
 Gg wejrzyj na Sy - na Bo - że - go na Zba - wi - cie - la na - sze - go.


Rkp. O    
 Sz wejrzyj na Sy - na Bo - że - go na Zba - wi - cie - la na - sze - go.

10

Rkp. B    
 Kto się w o - ple - kę po - da Pa - nu swe - mu,

Rkp. O    
 Bg Kto się w o - ple - kę po - da Pa - nu swe - mu,

Rkp. B    
  ca - lem se - rcem szcze - rze u - fa Je -

Rkp. O    
 Bg A ca - łym se - rcem szcze - rze u - fa Je -

Rkp. B  
-mu. Szcze-rze u - fa Je - mu. Śmie - le rzecz mo-

Rkp. O  
Bg  
-mu. Szcze-rze u - fa Je - mu. Śmie - le rzecz

Rkp. B  
-że, Mam o - bro-ńcę Bo - ga. Nie przyjdzie na mnie

Rkp. O  
Bg  
mo - że, mam o-bro-ńcę Bo - ga. Nie przy-jdzie na mnie

Rkp. B  
za - dna stra - szna trwo - ga.

Rkp. O  
Bg  
za - dna stra - szna trwo - ga.

## II

Rkp. B  
Nie do-syć, iż Bóg człowie-ka stworzył...

Rkp. O  
Bg  
Nie do-syć, iż Bóg człowie-ka stworzył, i Syn Bo - ży go od-

Rkp. O  
Gy  
Nie do-sić, iż Bóg człeka stwo-rzył i Syn Bo - zi go od-

Rkp. B  
-ku - pił, ale chciał, a-by był ca-le czysty i ła-ską Je-go po-święco-ny.

Rkp. O  
Bg  
-ku-pił, ale chciał, a-by był ca-le czysty i ła-ską Je-go po-świę-co - ny.

Rkp. O  
Gy  
-ku-pił, ale chciał, a-by był ca-le czysty i ła-ską Je-go po-świę-co - ny.



**12**

Rkp. O  
4

...od - puś - cić, kie - di ma - my ze - mrzić,

Rkp. B  
29

Przez Two - je Świę - te zma - rtwych po - usta - nie

**13**

Rkp. B

He - la, byś - ki, he - la, bę - dziem o - rać

ro - le. *tr* Kie - dy - śmy się ze wsi już ru - szy li

w po - le. Z po - mo - cą, Na - jwy - ższe - go Pa - na

co zie - mia Je - go, I my iey o ra - cze I

by Mo - i wszy - scy nę - dzi i bo - ga - cze. *tr*

**14**

Rkp. B

Ro - zmy - śla - jmy dziś wie - rni - chrze - ści - ja - nie


Rkp. O  
By

Ro - zmy - śla - jmy dziś wie - rni - chrze - ści - ja - nie, ja - ko Pan Chry -

Rkp. O  
Sz

Ro - zmy - śla - jmy dziś wie - rni - chrze - ści ja nie jako Pan Chry -

Rkp.B 

Rkp.O  
Bg   
-stus cie-rpiał za nas ra - ny, od poi - ma - nia

Rkp.O  
Sz   
-stus cie-rpiał dla nas ra - ny. Od po - ij - ma - nia

Rkp.B 

Rkp.O  
Bg   
nie miał od - po - cznie - nia, aż do sko - na - nia.

Rkp.O  
Sz   
nie miał od - po - cznie - nia, aż do sko - na - nia.

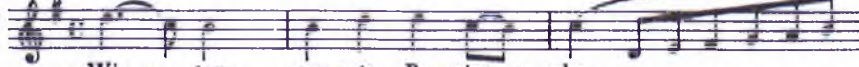

15

  
...Pa - nie. Za me grze - chy...

16

  
O Go - spo - do u - wie - lbi - na, nad nie - bio - sa wy - wy - ższo - na

17

Rkp.O  
But.   
...Wi - tay czy - sta Pa - nie - nko  
  
Naj - ja - śnie - jsza Ju - trze - nko...



28 lipca 1871 r. do bpa F. Krementza wnosić można, że wersja warmińska była aktualna jeszcze w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku<sup>1</sup>. Tymczasem trzeba się liczyć z coraz bardziej wzrastającą germanizacją ludności warmińskiej, zaznaczającą się szczególnie ostro w okresie tzw. *Kulturkampfu*. Biskupi warmińscy w drugiej połowie XIX w., z jednej strony dla podtrzymania katolicyzmu diecezjan polskiego pochodzenia, popierali wydawanie śpiewników kościelnych z pieśniami polskimi, ale z drugiej strony — co nie daje się w sposób przekonujący wyjaśnić — nie zezwolili nigdy na druk pieśni z melodiami, zasłaniając się trudnościami natury finansowej. Było to ze szkodą dla pieśni polskiej na Warmii, gdyż właśnie utrwalenie melodii drukiem zabezpieczyłoby jej żywotność w wersji warmińskiej na długie lata. Wreszcie — i to chyba należy uznać za najważniejszy czynnik osłabiający regionalną tradycję melodyczną na Warmii — trzeba pamiętać o tym, że w omawianym okresie dochodziły do głosu tendencje reformatorskie, zmierzające do poprawienia melodii kościelnych w duchu założeń cecyliantów niemieckich. Uwidocznili się to już w śpiewniku J. Nachbara, a z całą konsekwencją zostało przeprowadzone w śpiewniku Józefa Mazurowskiego *Melodie do zbioru pieśni nabożnych katolickich do użytku kościelnego ułożone do grania na organach i śpiewania na cztery głosy*. Jest rzeczą jasną, że takie propagowanie przez cecyliantów zasady jak: upraszczanie rytmiki pieśni, zastępowanie metrum trójdzielnego przy pomocy dwudzielnego, eliminowanie zwrotów ornamentalnych pochodzenia ludowego, godziło bezpośrednio w podstawowe cechy wersji warmińskiej. Wersja ta została ostatecznie odrzucona przez Józefa Klatta, który w swoim zbiorze pieśni kościelnych: *Melodie do zbioru ułożone do grania na organach do śpiewnika kościelnego Diecezji Warmińskiej* (Olsztyn 1924) oparł się na wersji podanej w 1871 r. przez J. Mazurowskiego.

Czy tendencje te zwyciężyły już wcześniej? Na to pytanie nie potrafimy narazie odpowiedzieć. Biorąc jednak pod uwagę wypowiedź ks. bpa J. Obłaka na temat melodii warmińskich z późniejszego okresu, zachowanych jeszcze na luźnych kartkach, można przypuszczać, że istnieją szanse jeśli nie całkowitego, to przynajmniej częściowego rozwiązania tego zagadnienia w przyszłych pracach badawczych.

DER REGIONALE CHARAKTER POLNISCHER RELIGIÖSER LIEDER  
IM ERMLAND IN DER ERSTEN HÄLFTE DES 19. JAHRHUNDERTS  
ZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegende Studie setzt sich zum Ziel, die melodischen Merkmale polnischer religiöser Lieder, die im Ermland in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gesungen wurden, festzustellen. Sie stützt sich auf Quellen die in einem zwei-bändigen Aktenfaszikel betr. die Herausgabe eines deutschen Liederbuches für die Diözese Ermland enthalten sind. Die genannten Akten befinden sich im *Archiwum Diecezji Warmińskiej* in Olsztyn. Das Quellenmaterial besteht aus handschriftlichen

<sup>1</sup> ADWO, JG 16: Die Einführung eines polnischen Gesangbuches 1857—1884, s. 197—203.

Aufzeichnungen von Noten und Texten religiöser Lieder aus dem Dekanat Barczewo (Wartenburg) (3 Hefte aus den Jahren 1833/34 im Aktenfaszikel „Deutscher Kirchengesang 1827—1855 JG 11“) und aus 6 Kirchspielen des Dekanats Olsztyn (einzelne Blätter vom Januar 1834 in dem Aktenband „Diözesan-Kirchengesangbuch 1833—1887 JG 12“). Obwohl das Überlieferte nur von der lokalen Tradition in zwei Dekanaten zeugt, so bildet es dennoch als das einzige bisher bekannte Material ein unschätzbare Zeugnis des Umfangs polnischer religiöser Melodien im Ermland und repräsentiert das religiöse Liedgut der ganzen polnischsprachigen ermländischen Bevölkerung.

Um festzustellen, ob die ermländischen Melodien die gleichen waren wie die in Polen, oder ob sie sich von ihnen unterschieden, wurden 50 von den 301 ermländischen Melodien mit Liedern aus drei Gesangbüchern von M.M. Mioduszewski, J. Nachbar und T. Klonowski miteinander verglichen. Dabei wurden alle Melodien zur Position  $g^1$  als Schlussston zwecks leichter Feststellung der Ähnlichkeiten und der Unterschiede transkribiert.

Die vergleichenden Forschungen ergaben, dass die Melodien aus dem Ermland sich nicht mit den Liedern decken, die in den drei genannten und drei verschiedene polnische Gebiete repräsentierenden Gesangbüchern enthalten sind. Abweichungen verschiedenen Grads zu den Liedern in den Gesangbüchern weisen darauf hin, dass die ermländische melodische Fassung höchstwahrscheinlich lokaler Tradition entstammt, die sich im Laufe von Jahrhunderten erhalten hat. Die Entstehung eigenartiger melodischer Merkmale der Lieder wurde sicherlich durch die politische Lage beeinflusst, in der sich die polnische ermländische Bevölkerung, getrennt von Polen, befand.

Weiter wurden 156 Melodien zu 55 Liedern, die beiden genannten Dekanaten gemein waren, nach der Methode „jede mit jeder“ verglichen, was zu der Feststellung führte, dass sie sich zueinander als Varianten verhalten. Die Ähnlichkeiten sowohl im formalen Bau als auch im allgemeinen melodischen Schema sind jedoch grösser als ihre unterscheidenden Merkmale. Ausserdem gelang es, gewisse stetige, charakteristische Merkmale zu entdecken, z.B. die metrumlose Aufzeichnung einer Melodie in der Fassung aus Gietrzwałd (Dietrichswalde)- und die Intensivierung von Schmucknoten in den Melodien aus Barczewo.

Um die Grundlage der Aussagen über die Stilistik der ermländischen Version möglichst breit zu machen, wurden alle ermländischen Melodien analysiert, und zwar sowohl diejenigen, die nicht gleichzeitig in beiden genannten Dekanaten auftreten, als auch diejenigen, die in den erwähnten gedruckten Gesangbüchern vorkommen. Die Analyse von 301 Melodien zu 171 polnischen Liedern führte zu folgenden allgemeinen Feststellungen: 1. In der Melodik — das Überwiegen des Typs der Wellenlinie über andere Arten (die aszendente, die deszendente und die bogenförmige). 2. Hinsichtlich der Klangfarbe — das Vorherrschen von chordalen Skalahöhen, 3. Im Bereich der Metrorhythmik — das Überwiegen des geraden Takts über den ungeraden und die Verwendung wechselnder rhythmischer Gestaltung (häufig punktierte, synkopierte und unregelmässige Rhythmen, wie z.B. die Triole). 4. Im Bereich der versifikatorischen Struktur und des musikalischen Baus — grosse Differenzierung strophischer Kompositionen, das Überwiegen offener Kompositionen über die Wiederholungsform und über die geschlossene Form. 5. Im Bereich der Ausführungsart — die Verwendung zahlreicher Ornamente, z.B. einzelne Vornoten, doppelte und sogar dreifache.