

VERANIKA RAMANENKAVA

CECHY FOLKLORU W MUZYCE RELIGIJNEJ TRADYCJI RZYMSKOKATOLICKIEJ NA BIAŁORUSI

Tradycja muzyczna Kościoła katolickiego obejmuje dwa działy: liturgiczny i Nieliturgiczny (paraliturgiczny). Oba rodzaje są wzajemnie powiązane. Separacja czynników duchowych i świeckich, religijnych i ludowych pojawiła się wiele wieków temu i była przyjmowana apriorycznie. Na przykład w podręczniku Romana Grubera *Всеобщая история музыки* [*Vseobshchaya istoriya muzyki*] („Powszechna historia muzyki”) muzyka religijna i muzyka ludowa są zawarte w dwóch różnych rozdziałach (95-106). Kanstantin Rozenshild w publikacji *История зарубежной музыки* [*Istoriya zarubezhnoy muzyki*] („Historia muzyki zagranicznej”) w rozdziale „Музыка, церковь и религиозная война” [Muzyka, tserkov' i religioznaya voyna] („Muzyka, kościół i wojna religijna”) zwraca uwagę na nieprzystawalność „zawsze młodej i zawsze żyjącej twórczości ludowej do liturgicznej muzyki katolickiej” (128-129).

Współcześni badacze: Stepan Smolenski, Dmitriy Olemantov, Andrey Nikolskiy, Olga Zosim, Yuriy Miedzwiedzik, David Stern, Svetlana Khwatowa częściej podkreślają jedność starożytnej tradycji ludowej i religijnej. Badacze ci zwracają uwagę na jedność zasad myślenia muzycznego w pieśni ludowej i w wokalnej kulturze liturgicznej. Wspólne i odrębne cechy między folklorem a muzyką liturgiczną rozważa Irina Lazovaya. Interferencje folkloru i muzyki liturgicznej omawia Larisa Gustova (161-178).

Termin „muzyka paraliturgiczna” (okołoliturgiczna, Nieliturgiczna) obejmuje przestrzeń śpiewów z tekstami religijnymi, które pojawiają się obrzędach pozaliturgicznych. Główne czynniki odróżniające pieśni liturgiczne od Nieliturgicznych to melodia, sposób i kontekst wykonania.

Dr VERANIKA RAMANENKAVA – Białoruski Państwowy Uniwersytet Kultury i Sztuki; e-mail: veranikaramanenkava@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7590-5977>.

VERANIKA RAMANENKAVA, PhD – Belarusian State University of Culture and Arts; e-mail: veranikaramanenkava@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7590-5977>.

Istnieje kilka definicji muzyki Nieliturgicznej. Badacze wschodniosłowiańskiej pieśni religijnej (Olga Zosim i Yuriy Miadzwiedzik) korzystają z terminu „pieśń paraliturgiczna”, ale – jak zaznacza Olga Zosim – w terminologii współczesnej nauki nie ma konkretnej definicji tego zjawiska (424-432). Polska badaczka, ukrainoznawca Aleksandra Hnatiuk opisuje zachodnioukraińską tradycję wokalną jako „nieliturgiczną” z powodu braku konkretnego podziału między muzyką paraliturgiczną i nieliturgiczną (188).

Niemiecki muzykolog David Stern dochodzi do wniosku, że wschodniosłowiańska twórczość muzyczna ma dwa kierunki – nieliturgiczny i paraliturgiczny. Nieliturgiczny kierunek pojawia się jeszcze w XVII wieku i rozwija się w ośrodku prawosławnym, kierunek paraliturgiczny zaistniał około XVIII wieku i otrzymał oraz wciąż otrzymuje aktywne wsparcie i upowszechnia się w kręgu greckokatolickiej kultury wokalnej. Stern podkreśla, że wykorzystanie piosenek religijnych w praktyce liturgicznej ma miejsce również w muzycznej działalności Kościoła katolickiego (321-330).

Olga Zosim próbuje dokładniej scharakteryzować pojęcie „paraliturgiczny” i podkreśla kluczowe wyznaczniki tego terminu w muzycznej praktyce tradycji katolickiej i prawosławnej. W zachodniej tradycji kościelnej śpiew paraliturgiczny to ten rodzaj śpiewu, który rozbrzmiewa w trakcie liturgii, ale oficjalnie do liturgii nie należy; według wschodniej tradycji muzycznej są to utwory, które uzupełniają, ale nie zastępują pieśni kanonicznych (Zosim 424-432).

Można wyróżnić pewne wspólne elementy opisywanego zjawiska i na ich podstawie skonstruować następującą definicję pieśni paraliturgicznych:

są to pieśni o treści religijnej, których tekst nie jest zgodny z kanonami liturgicznymi, ale w niektórych okolicznościach mogą być dołączone do liturgii. Paraliturgicznymi utworami można też nazwać pieśni oparte na tekstach liturgicznych, które mają być wykonywane w pewnych momentach modlitwy, nie są zatwierdzone, ale są dozwolone przez wyższe władze kościelne do wykonywania w świątyni.

Można uznać, że od czasów starożytnych w liturgii chrześcijańskiej występują pieśni ludowe lub pieśni religijne z elementami folkloru (w tekście lub w muzyce). Wpływ folkloru na katolicką muzykę religijną w wielu krajach jest bezsprzeczny. Elementy twórczości ludowej pojawiają się we wszystkich gatunkach muzyki religijnej. Białoruskie ludowe pieśni religijne są silnie zakorzenione w wielowiekowej tradycji i stanowią doskonały przykład żywego przekazu narodowej kultury muzycznej. W religijnym życiu ludowym istnieją pieśni *stricte* folklorystyczne, które są śpiewane tylko w domach, i są piosenki, które „wy-

emigrowały” do Kościoła. Zdarza się, że elementy lub cechy folkloru pojawiają się w kanonicznej muzyce liturgicznej: w gwarowej wymowie tekstu pieśni, w ludowym zabarwieniu melodii liturgicznych, w „ludowym” sposobie wykonania utworów muzycznych.

Pierwszym wyznacznikiem obecności elementu folklorystycznego w muzyce religijnej na terenach białoruskich jest wymowa tekstu. Ciekawy jest fakt, że ludzie śpiewają wszystkie utwory z jakimś regionalnym akcentem, nawet pieśni białoruskie nie są wykonywane zgodnie z regułami języka literackiego. Literacki w oryginale język pieśni nie jest zachowywany.

Jeżeli repertuar jest czerpany ze śpiewników, to przeważnie zachowuje się oryginalny tekst białoruski, jeśli zaś śpiewane są z pamięci, to w takich przypadkach tekst bywa zmieniany, przy czym następuje nie tylko zamiana pewnych słów na synonimy, ale też zamiana niektórych słów na ich odpowiedniki istniejące w miejscowych dialektach (przykład 1).

Przykład 1

Колькі раз ўздыхаць я буду. Колькі раз душа ўздрыгне.

здыхаць *здрыгне*

Ў сто разоў болей я буду славіць міласці твае.

балей *літасці*

Прагну з сэрцам Тваім зліцца, ўсё рабіць, як Ты хачу:

Разумець чужое гора, пра сваю маўчаць бяду¹.

разумець

W całości wykonanie tej pieśni zachowuje treść tekstu, ale niektóre słowa są zmienione i otrzymały inne znaczenie. Wszyscy jednak takie wykonanie rozumieją prawidłowo, ponieważ dla miejscowych wiernych użycie dialektu jest czymś naturalnym. Wszystkie zmiany sylab są dokonywane tylko w tym celu, aby utwór łatwiej było zaśpiewać.

Inaczej przedstawia się sytuacja z pieśniami śpiewanymi w innych językach (polski, rosyjski). Utwory w języku polskim wykonawcy śpiewają ze swoistym akcentem i wprowadzają zmiany słowne (przykład 2).

Przykład 2

Ogrodzie **Oliwny**, widok w tobie dziwny?

Aliłny

Widzę Pana mego na twarz upadłego.

upadłego (l wymawia się twardo)

¹ „Міласэрнасць Езуса” [Milasernasc’ Jezusa] („Miłosierdzie Jezusa”) – zapisana od p. Janiny Yarshovoy (ur. 1932) 9.10.1918.

Tęskność, smutek, strach Go ściska,
Tensknoś
 Krwawy pot z Niego wyciska,
 Ach Jezu mdlejący, prawieś **konający**?²
prawie kanający

Często spotykamy literę „a” zamiast „o” – to oczywisty wyznacznik akcentu białoruskiego. Język białoruski charakteryzuje się przewagą liter „a”, „ja”. To, że literę „l” zawsze śpiewa się twardo, jest również cechą języka białoruskiego. Spółgłoska „cz” niemal w całej pieśni jest śpiewana bardzo miękko pod wpływem języka rosyjskiego. Białoruskie „cz”, podobnie jak polskie, wymawia się twardo. Ciekawa jest wymowa głosek „ę” i „ą”, które ludzie wschodnich białoruskich parafii wymawiają jak „en” i „om”. Co ciekawe, wśród katolików innych regionów Białorusi fakt takiej wymowy nie został zauważony.

Pieśni z tekstami rosyjskimi są rzadziej spotykane w muzycznej praktyce białoruskich parafii. Pieśni te częściej niż w kościele są śpiewane w domach w czasie świąt lub pogrzebów (przykład 3).

Przykład 3

Поминайте все **родные**,
памінайте радныя
 Поминайте всякий раз
памінайте
 Только Ваше **поминанье**
памінанье
Облегчает всех тут нас.³
аблегчае

W tekście rosyjskim spotykamy zamianę liter „o” na „a”. W poprzednim utworze p. Maria śpiewa w języku polskim, wykonując literę „cz” bardzo miękko, co jest cechą charakterystyczną języka rosyjskiego, ale w rosyjskiej pieśni tę samą literę „cz” („ч”) śpiewa już twardo, zgodnie z regułami wymowy języka białoruskiego lub polskiego. Znajduję w tym przypadku tylko jedno wyjaśnienie: czynnik wzrokowy i psychiczny – śpiewacy odczytują napisane „cz” miękko, podczas gdy zapisane w tekście „ч” odczytują twardo.

W prowadzonych badaniach wyraźnie zaznaczyła się tendencja wymawiania samogłosek w kierunku głoski „a”. Istnieje zjawisko nakładania się wymowy

² „Ogrodzie Oliwny” zapisana od p. Maryi Krasilewicz (ur. 1946), p. Franciszki Gińko (ur. 1947) 17.02.2018.

³ „Поминайте все родные” („Pamiętajcie wszystkie krewny”) zapisana od p. Maryi Krasilewicz (ur. 1946) 18.04.2018.

różnych języków w jednym utworze: w polskich piosenkach pojawia się rosyjski i białoruski akcent, w rosyjskich – polski i białoruski, w białoruskich – polski i rosyjski. Przemieszanie języków jest oczywiście uwarunkowane historycznie.

Bogactwo śpiewów przejawia się zarówno w liczbie tekstów i melodii (niekiedy ta sama pieśń ma różne wersje melodii), jak i w podatności na wariabilność, która dotyczy przede wszystkim melodii (tekstów – w niewielkim stopniu). Występowanie licznych wariantów melodii śpiewów religijnych (czyli wykonywanie tej samej melodii w sposób odmienny: różnice mogą dotyczyć linii melodycznej, rytmu, tempa, oddechów) uważano niegdyś za deformację, błąd wynikający z ustnego przekazu tradycji, efekt wpływu regionalnej manieri wykonawczej albo – najczęściej – skutek niekompetencji miejscowego przewodnika śpiewu. Dziś raczej – na podstawie wniosków z badań naukowych i dla dobra białoruskiej kultury religijnej – należy pielęgnować odrębności, o ile wynikają one rzeczywiście z zakorzenienia w tradycji.

W dzisiejszych śpiewach religijnych wykonywanych w białoruskich parafiach bardzo wyraźnie przejawia się tradycyjne, ludowe podejście do śpiewu. Wszystkie śpiewy noszą cechy ludowej praktyki muzycznej: barwa głosu, oddechy, pauzy, zdobnictwo, zmienność tekstu, wariabilność melodii i inne.

Aby wyraźniej odczytać podobieństwo tradycyjnych pieśni religijnych i liturgicznych, możemy porównać dwa utwory: „А на моры гібка кладка” i „Крóлевой Аниелскай співајмы”⁴. Te dwie pieśni są bardzo różne, ale styl wykonania jest podobny. Mam tu na myśli nie tylko sposób, w jaki wykonuje się utwory, ale również zbliżoną melodykę i tempo, które przyczyniają się do wrażenia jedności stylistycznej repertuaru realizowanego w parafii.

Przejdźmy teraz do przykładów nutowych. Poniżej przedstawiam wersje oryginalne pieśni.

Tradycyjna piosenka białoruska:

$\text{♩} = 58$

1. А на мо-ры гі-бка кла-дка там ха-дзі-ла Бо-ска Ма-тка

Хры-стос вас - крэс! Хрыс-тос Васк - рэс! Хры - стос Вас-крэс!

⁴ „Крóлевой Аниелскай співајмы” piosenka zapisana w m. Dokszyce 27.08.2018 od p. Krystyny Zinkiewicz (ur. 1936).

Liturgiczna pieśń polska:

Kró - lo - wej A - nic - lskiej śpie - wa - jmy, ró - ża - mi u - wień - czmy Jej skroń; Jej
 6 ser - ca w o - fie - rze skła - da - my, ze łza - mi wo - la - jąc doń: O Ma - ry - jo,
 11 bądź nam po - zdro - wio - na, bądź Ty zaw - sze Mat - ką nam. O Ma - ry - jo,
 15 bądź nam poz - dro - wio - na, bądź ty zaw - sze Mat - ką nam!

A teraz spójrzmy na te dwa utwory, ale już z dodatkowymi wskazówkami dla wykonawców. Można tu zauważyć pewne podobieństwa:

♩ = 58

1. А на мо - ры гі - бка кла - дка там ха - ді - ла Бо - ска Ма - тка
 3 Хры - стос вас - крєс! Хрыс - тос Васк - рєс! Хры - стос Васк - рєс!

♩ = 62

6 Kró - lo - wej A - nie - lskiej śpie - wa - jmy, ró - za - mi u - wień - czmy Jej skroń: Jej

11 ser - ca w o - fie - rze skła - da - my, ze lza - mi wo - la - jąc doń: O Ma - ry - jo,

15 bądź nam po - zdro - wio - na, bądź Ty zaw - sze Mat - ką nam. O Ma - ry - jo,

bądź nam poz - dro - wio - na, bądź ty zaw - sze Mat - ką nam!

- ≡ – oznacza glissando lub po prostu wypełnienie przestrzeni między sąsiednimi dźwiękami;
- > – oznacza akcent, tj. moment, w którym śpiewający z większym natężeniem głosu śpiewają dany dźwięk;
- . – oznacza, że dźwięk, pod którym stoi ten znak, jest krótszy niż zapisany w nutach.

Pierwszym wyznacznikiem podobieństwa wykonawczego jest tonacja, w której są śpiewane wszystkie pieśni. Wierni zawsze i wszystkie utwory śpiewają z tendencją do tonów znacznie niższych niż oryginalnie zapisane w nutach.

Akcentowanie mocnych części taktów i sylab nadaje pieśniom charakter marszowy lub taneczny, nawet jeżeli mają one treść poważną. Taka rytmiczna wyrazistość bardzo przybliży utwory muzyki liturgicznej do tradycji ludowej. Należy wskazać też na właściwości tempa, które jest dość jednolite, zazwyczaj bardzo wolne.

Następna cecha wpływająca na podobieństwo śpiewów liturgicznych i ludowych to glissando. Najczęściej występuje ono między dźwiękami, które znajdują się w większej odległości od siebie niż sekunda (ale nie zawsze, odległość może też być równa sekundzie). Często możemy też spotkać zjawisko skracania wartości rytmicznych w wykonaniu w porównaniu do zapisu nutowego. Jest to uwarunkowane ekonomią oddechu bądź manierą śpiewu ludowego, w którym wartości rytmiczne, zwłaszcza w powtarzanych odcinkach melodii, bywają ucinane lub nawet pomijane.

Porównując repertuar liturgiczny z ludowym, zauważamy rangę wariacyjności melodii. Pieśni liturgiczne nie są śpiewane w całości zgodnie z oryginalnym tekstem nutowym; wierni zawsze upraszczają melodie: ograniczają melizmaty

na sylabach, obniżają wyższe nuty zgodnie z wybraną tonacją. Wszystkie te zmiany lub uproszczenia możemy obserwować w podanym wyżej przykładzie „Królowej Anielskiej śpiewajmy”.

Oprócz czysto technicznych kwestii wykonawczych pieśni liturgiczne są zbliżone do tradycyjnych pod względem ogólnie pojętego sposobu wykonania. Interpretujące je osoby często nie zastanawiają się nad tym, że w kościele pieśni pobożne należy śpiewać w sposób szczególnie, wzniosły, nie tak jak w domach lub podczas spotkań towarzyskich. „Ludowy” sposób śpiewu, emisja głosu jest jednak bardziej zakorzeniona niż charakter funkcjonalny repertuaru. Podobnie śpiewa się w Polsce na Kurpiach zarówno powolne pieśni ludowe, jak i religijne. Większość osób zdaje sobie sprawę, że powinni śpiewać bardziej miękko, ale nie potrafią zapanować nad własnym stylem śpiewania i w rezultacie cały kościół śpiewa pieśni liturgiczne „ludową” barwą głosu.

Jeżeli przeanalizujemy cały repertuar muzyki religijnej białoruskich katolików, z pewnością będziemy mogli powiedzieć, że repertuar ten jest bardzo bogaty i zróżnicowany oraz mocno zbliżony do śpiewów ludowych, tradycyjnych.

BIBLIOGRAFIA

- Gruber, Roman. *Vseobshchaya istoriya muzyki*. Izdatel'stvo Muzgiz, 1956 [Грубер, Роман. *Всеобщая история музыки*. Издательство Музгиз, 1956].
- Gustova, Larisa. „Muzykal'no-foneticheskoye rodstvo tserkovnaga i fol'klornogo peniya v drevnebelorusskoy kul'ture (opyt komparativnogo analiza)”. *Obreteniye obraza*, 2009, ss. 161-178 [Густова, Лариса. „Музыкально-фонетическое родство церковнага и фольклорного пения в древнебелорусской культуре (опыт компаративного анализа)”. *Обретение образа*, 2009, сс. 161-178].
- Hnatiuk, Aleksandra. *Ukrain's'ka dukhovna barokkova pisnya*. Yzdatel'stvo Pereval, 1994 [Гнатюк, Александра. *Українська духовна бароккова пісня*. Издательство Перевал, 1994].
- Rozenshild, Konstantin. *Istoriya zarubezhnoy muzyki*. Izdatel'stvo Muzyka, 1973 [Розеншильд, Константин. *История зарубежной музыки*. Издательство Музыка, 1973].
- Stern, David. „Vidnosini duhovnih pisien do liturgii u shidnih slovia XVII-XVIII stst.”. *Slovensko-rusinsko-ukrajinske vz'tahy od obrodenia po súčasnosť*, ed. Ján Doruľa, Slavistický kabinet SAV, 2000, ss. 321-330 [Stern, David. „Відносини духовних пісень до літургії у східних слов'ян XVII–XVIII стст.”. *Slovensko-rusinsko-ukrajinske vz'tahy od obrodenia po súčasnosť*, ed. Ján Doruľa, Slavistický kabinet SAV, 2000, ss 321-330].
- Zosim, Olga. „Vostochnoslavyanskaya dukhovnaya pesennost': liturgicheskii aspekt”. *Kul'tura. Nauka. Tvorchestvo* выпуск 5, 2011, ss. 424-432 [Зосим, Ольга. „Восточнославянская духовная песенность: литургический аспект”. *Культура. Наука. Творчество*, выпуск 5, 2011, сс. 424-432].

CECHY FOLKLORU W MUZYCE RELIGIJNEJ
RZYMSKOKATOLICKIEJ TRADYCJI NA BIAŁORUSI

Streszczenie

Folklor religijny na Białorusi istnieje na dwóch poziomach: folklor śpiewany bezpośrednio w domach i folklor śpiewany w kościele. Często folklor „domowy” przenika do kościelnych śpiewów liturgicznych. Specyfikę wykonawstwa folklorystycznego w muzyce religijnej można prześledzić poprzez tekst (transformacja tekstu literackiego słowami dialektalnymi i zapożyczonymi), bezpośrednio poprzez muzykę (adaptacja do melodii elementów wariacyjnych, ornamenty folklorystyczne, bardzo wolne tempo itp.) i sposób wykonania (przerwanie śpiewanej frazy, śpiewy w rezonansie klatki piersiowej, transpozycja tonacji itp.). W artykule opisano charakterystyczne cechy interpretacji utworów religijnych na Białorusi zarówno na poziomie liturgicznym, jak i domowym. Wyodrębniono w nim i opisano sposoby wykonania oraz pokazano ich podobieństwa na przykładzie konkretnych utworów muzycznych. Na pokrewieństwo sztuki folklorystycznej i kościelnej wskazują nie tylko ich ogólne cechy, ale również wzajemne powiązania. Przejawia się to w ogólnych właściwościach gatunkowych, środkach wyrazu, stylu śpiewania, na który składa się: synteza słowa i melodii, modalno-melodyczna struktura, frazowanie dyktowane oddechami, jedność metrum i rytmu, elementy polifonii (heterofonii).

Słowa kluczowe: folklor religijny; muzyka religijna; śpiewane litery; technika śpiewu.

FEATURES OF FOLKLORE IN THE RELIGIOUS MUSIC
OF THE ROMAN CATHOLIC TRADITION
IN BELARUS

Summary

Religious folklore in Belarus exists on two levels: folklore sung directly in the homes and folklore sung in the church. “Home” folklore frequently permeates the church’s liturgical chants. The specificity of folklore performance in religious music can be traced through the text (the transformation of the literary text by dialectal and borrowed words), directly through the music (the adaptation of variation elements to the melody, folk ornamentations, very slow tempo, etc.), and through the manner of performance (breaking up the sung phrase, chest resonance singing, transposition of the key, etc.). The text of this article describes the specificity of the performance of religious works in Belarus, both liturgical and domestic. It distinguishes and describes the methods of performance, and shows their similarities based on the examples of specific pieces of music. The relationship between folklore and church art is shown not only by their general features, but also by their interrelationships. It manifests itself in the general properties of the genre, the means of expression, and the singing style, which consists of a synthesis of words and melodies, modal-melodic structures, phrasing dictated by breathing, a unity of time and rhythm, and elements of polyphony (heterophony).

Keywords: religious folklore; religious music; sing letters; singing technique.