

O polskich korzeniach muzycznych, żywej tradycji i narodowym przenikaniu kultury na przykładzie Pieśni do Świętych (i nie tylko)

rozmowa z Witkiem Brodą i Bartoszem Izbickim

„Christianitas”: *Pieśni do Świętych Pańskich to już czwarta płyta Kapeli Brodów zawierająca polską muzykę nabożną po Kolędach, Pieśniach na różne święta i Pieśniach Maryjnych. Słuchając tych płyt, dostrzec można charakterystyczny zamysł, w którym pieśni religijne przeplatają się z melodiami tanecznymi, występując obok siebie różne pod względem twórczym stylistyki, należące jednak do tradycyjnego kanonu. Być może to efekt nowości, ale słuchając ostatniego albumu, miałem wrażenie, że jego konstrukcja jest najbardziej przemyślana pod kątem formalnym. Chciałbym porozmawiać o genezie tej płyty i w ogóle o koncepcji, która stoi za tym, jak gracie polską muzykę.*

Witek Broda: Te pieśni do świętych, jak zresztą wiele elementów muzyki tradycyjnej, to wciąż *terra incognita*. Na płytę z konieczności weszło tylko dziesięciu¹ świętych, ale to jest olbrzymi repertuar,

który już od dawna nie funkcjonuje w powszechnym obiegu.

Ch: *Dlaczego?*

Bartosz Izbicki: Repertuar nabożnych pieśni katolickich nie był liturgiczny. Był to repertuar domowy, pobożnościowy. Przed reformą do liturgii aspirowała zaledwie mała część tych pieśni, jak na przykład najbardziej starożytne pieśni wielkanocne, tj. *Przez Twoje święte Zmartwychpowstanie*, czy kolędy, np. *Wśród nocnej ciszy*, które śpiewane były podczas procesji i Mszy. Po reformie, gdy do liturgii dopuszczono język polski, a w efekcie wyrugowano łacinę i własne śpiewy liturgiczne, trzeba było wypełnić powstałą lukę. Sięgnięto wtedy, zresztą całkiem logicznie, po repertuar pieśni nabożnych, a zwłaszcza twórczość hymniczną, taką jak pieśń *Serdeczna Matko*. Natomiast pieśni do świętych nie znalazły stałego miej-

¹ Na załączonej w tym numerze płycie znajdują się pieśni do dziewięciu świętych, pieśń do św. Doroty oraz jej instrumentalna wersja mieszczą się na albumie wydanym w pełnej edycji, dostępnym w sprzedaży internetowej w sklepach Dominikańskiego Ośrodka Liturgicznego oraz etno.serpent.pl (wszystkie przypisy pochodzą od redakcji).

sca w nowej liturgii, ponieważ, jak wiadomo, świętego wspomina się raz w roku.

WB: Czyli śpiewano je w dniu patrona, ale przestano ich używać kiedy indziej. Tymczasem wykonywanie tych pieśni, czy to do św. Agaty, czy do św. Antoniego, nie ograniczało się wcześniej do wykonywania w dniu wspomnienia liturgicznego.

Ch: *Na czym więc się opieraliście, pracując nad tymi pieśniami?*

WB: Ten repertuar od dawna bardzo mnie interesował, na tle twórczości tradycyjnej jest on dość wyjątkowy: te niesamowite opowieści o wielkich ludziach, do tego przepiękne melodyczne ornamenty – to rzeczywiście zupełnie niezwykła twórczość. Tutaj większość wersji melodycznych pochodzi akurat z nagrań zrealizowanych w archiwum etnomuzykologii KUL-u. Ale to jest przypadek, bo do każdego z tych tekstów znamy kilka wersji melodycznych. Trafiłem na nie również poprzez muzykę dziadowską, bo ci wędrowni żebracy bardzo często wykonywali pod kościołami właśnie te pieśni; odpusty to było przecież ich „miejsce”. Dlatego u Kolberga² zdecydowaną większość pieśni do świętych można znaleźć w repertuarze dziadowskim. Stąd właśnie pochodzą mieszczące się na płycie pieśni do św. Doroty i do św. Barbary. Chociaż do

św. Barbary i św. Józefa również znajdują się w kanonie pieśni na tzw. Puste Noce, czyli czuwanie przy zmarłym.

BI: Tak, bo to patroni dobrej śmierci. Czyli Puste Noce były niszą, w której te pieśni mogły się zachować.

Ch: *Czym były Puste Noce?*

WB: Jeszcze w latach 80. ubiegłego stulecia był to obrzęd powszechny w całej Polsce. Rok temu nagrywałem te pieśni na Mazowszu, tam to nadal funkcjonuje, po prostu jest nie do pomyślenia, żeby kogoś pochować bez tego obrządku. To są dwie noce przed wyprowadzeniem nieboszczyka na cmentarz, ludzie spotykają się wieczorami w domu zmarłego przy nim bądź obok, w pokoju, modlą się, odmawiają różaniec i śpiewają właśnie te melodie, o których mowa. W całej Polsce obowiązywał pewien kanon tych pieśni niezależnie od regionu. Są to przede wszystkim kompozycje barokowe. Nie jest to przypadek, ponieważ XVII oraz XVIII wiek to czas kontrreformacji, kulturowego zmagania z protestantami, których domeną stał się śpiew w języku narodowym.

Ch: *To znaczy, że wcześniej śpiewy nabożne po polsku nie były powszechne?*

BI: Na pewno były, ale mówimy tu o masowej akcji Kościoła. Zaczęła powsta-

² Chodzi o wielotomowe dzieło Oskara Kolberga (1814-1890) pt. *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*.

wać poezja religijna, którą lud mógł łatwo przyswoić.

WB: Tak, to była zmasowana akcja, zwłaszcza jezuitów. Oni świadomie wykorzystywali takie metrum wiersza, jakie używało się na wsi, żeby to dla ludzi brzmiało autentycznie i swojsko.

BI: Język był zrozumiały, sugestywny, w pewnym sensie bujny i barwny, a z drugiej strony niósł ze sobą w pełni katolicką treść.

Ch: *Wynikałoby stąd, że te pieśni, które powstawały np. w XVIII-wiecznych klasztorach, zachowały się do naszych czasów dzięki odpustowym dziadom?*

WB: Dokładnie tak. Na naszej płycie z repertuaru dziadowskiego, zarówno jeśli chodzi o warianty tekstowe, jak i melodyczne, znalazły się pieśni do św. Heleny, do św. Doroty i św. Onufrego. Ale teksty reszty pieśni możemy znaleźć chociażby w śpiewniku Kellera³. A zatem dziadowie śpiewali pieśni do świętych z racji swojej profesji, jeśli można tak powiedzieć, bo trudnili się śpiewaniem na odpustach. Z kolei Puste Noce są mocno zakorzenione w religijnej kulturze baroku, w której kwitły Bractwa Dobrej Śmierci, podręczniki dobrego umierania. A pieśni hagiograficzne włączały się w akcję kontrreformacyjną i jak się okazało, były niezwykle

skuteczne, ponieważ niemal do dziś przetrwały w powszechnym obiegu.

Ch: Ta klamra żywej tradycji, w której poznajemy dziś pieśni układane przez barokowych zakonników dzięki śpiewającym żebrakom, widoczna jest również w zamyśle płyty *Do Świętych*. Mamy tu obok siebie tzw. biały, naturalny śpiew, bez operowej manieri, któremu jednak towarzyszą subtelne aranżacje organowe, oraz pieśni dziadowskie, wykonywane m.in. przez współczesne ludowe bractwo śpiewacze, ogrywane później przez klawikord, a więc instrument dworski. Słuchając tej płyty, miałem wrażenie, że chcieliście pokazać to kulturowe przenikanie w polskiej muzyce.

WB: Tak, o to chodzi. W tym przypadku „tradycyjny” znaczy dla mnie tyle co „powszechny”, czyli używany przez wszystkie stany społeczne: przez mieszczaństwo, szlachtę, klasztor i przez chłopów. Na płycie przełożyliśmy to na instrumentarium, żeby pokazać różne oblicza tej muzyki, która była wszędzie wykonywana. Stąd refleksy muzyki dworskiej i kościelnej, czyli organy i śpiew *a cappella*, ale także „dziadowska” lira korbowa.

Ch: *Jeszcze portatyw...*

WB: To był instrument używany również na procesjach, stąd zresztą nazwa; to były przenośne organki. Ta różnorodność brzmienia pokazuje powszechność zjawia-

³ Chodzi o tzw. *Śpiewnik pelpliński* wyd. w 1871 r. pod redakcją ks. Szczepana Kellera.

ska i przenikania tych tekstów, które trafiły, jak widać, bardzo głęboko.

Ch: *Czy to przenikanie zachodziło tylko w jedną stronę, mówiąc umownie, od góry do dołu, czyli od klasztoru i dworu do ludu, czy możemy również zrekonstruować taką sytuację, w której np. do ludowej melodii poeta zakonny dopisywał tekst?*

BI: Nie ma na to prostej odpowiedzi. Choćby dlatego, że do naszych czasów nie dotrwały ani kultura dworska, ani klasztorna, przetrwało natomiast ludowe dziedzictwo kulturowe, czyli po prostu kultura ziemian i chłopów. To ona przechowała te wszystkie pieśni, które niekiedy zachowały się w ustach niepiśmiennego wieśniaka. Być może gdyby nie tak zwany „postęp cywilizacyjny”, w innych okolicznościach przekazałby on dalej te pieśni swojemu synowi, wnukowi i tak dalej. Bardzo możliwe, że ów wieśniak nie zdaje sobie nawet sprawy, czym dysponuje, on nie pyta, co to jest, tylko przekazuje to, czego się nauczył od poprzednich pokoleń.

WB: Gdy podczas Pustych Nocy spytałem: *dlaczego to śpiewacie?*, spojrzały na mnie same zdziwione oczy...

BI: To przecież oczywiste, że się śpiewa!

WB: I to była jakby odpowiedź na moje pytanie.

BI: A zatem te pieśni, które przetrwały, czy to dzięki bezpośredniej tradycji ustnej, bo część z nich pochodzi od babci Ani [Brody], czy w zapisie Kolberga, bądź też pośrednio za sprawą tradycji ustnej, w nagraniach KUL-owskich, trafiły na nasz warsztat. I my, już jako muzycy, patrzymy, co da się z tym zrobić, co to jest. Mamy np. pieśń do św. Antoniego, która okazuje się być polonezem.

WB: To jest przykład kontrafaktury, czyli dokładania tekstu do już istniejącej melodii tanecznej, która w tym wypadku była ewidentnie polonezem. Podobnie jest w przypadku olbrzymiej ilości kolęd, gdzie używano bardzo popularnych tańców. To była zresztą jedna z metod stosowanych podczas tej całej roboty kontrreformacyjnej, bo to się momentalnie przyjmowało.

BI: W pewnym starym podręczniku znalazłem taką małą wzmiankę o wariacjach typu *folia*, w których ogrywano znany motyw taneczny; w Polsce na te melodie śpiewało się właśnie kolędy. Mamy więc takie kolędy i pastorałki jak *Gore gwiazda* i tym podobne, w których występują fragmenty pochodzących akordów: d-A-d-C-F-C-d-A. Bardzo podobny motyw znajdujemy w końcówce pieśni do św. Agaty, który starałem się – no, powiedzmy nieudolnie [śmiech – red.] – wydobyć i zrobić z tego rodzaj wariacji na stałym basie. I teraz pojawia się pytanie: skąd coś takiego znalazło się w ustach naszego chłopca? Przecież on by tego sam nie wymyślił.

WB: To był raczej ruch w dół, przynajmniej w tych dwóch wspomnianych już melodiach i tekstach. Natomiast do św. Heleny i św. Doroty to są ewidentnie teksty i melodie wiejskie.

BI: Tak, ale ta melodyka wiejska nie wzięła się przecież z próżni.

WB: Oczywiście ona też jest przeniknięta...

BI: Racja. Chłop czy raczej praprzodek naszego dzisiejszego chłopca mógł się nauczyć takich pieśni, a znając ich wiele i mając jakiś twórczy potencjał, był przecież w stanie wymyślić podobną melodię w tej stylistyce.

WB: Pieśni do św. Barbary, Antoniego czy Onufrego ewidentnie nie były tworzone przez chłopstwo.

BI: Próba obrobienia tego materiału w sposób muzyczny, np. próba harmonizacji, pokazuje, że te pieśni są spójne, logiczne, niczego w nich nie brakuje. W jakiś sposób zostało to pokazane, niektóre motywy są tak nośne, że nadają się do tego, aby zagrać na ten temat *toccatę* na klawikordzie.

Ch: *Jak daleko sięga więc Wasza ingerencja jako muzyków czy muzykologów w ten materiał? Bo dotykamy tu zagadnienia ciągłości i autentyczności tradycji. Czy na płycie możemy usłyszeć pieśni tak, jak mogły one brzmieć kilkaset lat temu, czy jest to próba wiernej rekonstrukcji?*

BI: Nie, zdecydowanie nie. To jest w jakimś sensie kreacja. A jak wyglądała nasza praca? Otóż spotkaliśmy się, Witold mi zanucił albo pokazał zapis pieśni, a ja siedziałem przy klawiaturze i siedziałem dołąd, aż znalazłem taki idiom, który moim zdaniem był czymś ciekawym...

WB: ...no ale jednocześnie nie jest to interpretacja jazzowa, Bartek! Jest to kreacja, ale oparta na głębokiej wiedzy o przedmiocie.

BI: Jeśli o mnie chodzi, to oparta na całej mojej praktyce, bo w moim kościele nie gram inaczej niż na tej płycie.

WB: Gdy myślałem o współpracy, dla mnie istotne było, żeby to był organista, i co ważne, praktykujący, bo prócz całej wiedzy, którą Bartek posiada na ten temat, chodzi jeszcze o fakt, że bycie organistą jest pewnego rodzaju służbą; moim zdaniem słysząc to wyraźnie przy wykonywaniu muzyki. Z kolei Marysia Erdman, która zresztą od początku była bardzo zapalona do tego pomysłu, z racji specyfiki swojego instrumentu zajmuje się muzyką dawną. Dla niej więc te utwory, np. św. Barbara, ewidentnie zawierały linię melodyczną, którą bez żadnego naciągania można rozwinąć w pewną formę, która tam po prostu już jest; temat ten doskonale pasuje do takiego grania, bo zwyczajnie jest to temat z tamtych czasów.

Ch: *Ale jednak robicie tu coś zgoła innego; jest to coś unikalnego, przynajmniej je-*

śli chodzi o polski rynek muzyczny. Bo nie jesteście typowymi „dawniakami”, którzy zmagają się z partyturami Monteverdiego czy Bacha, zastanawiając się np., jakie wykonanie będzie najlepiej „historycznie poinformowane”. Tu jest raczej odwrotnie, idziecie po nitce do kłębka, słyszycie gdzieś na wsi pieśń i stwierdzacie: Przecież to jest partytura barokowa!

WB: Tak! Ta maniera zachowała się w tym środowisku dzięki jego konserwatyzmowi, mającemu zresztą głębokie uzasadnienie. Przykładowo fakt, że tak długo przetrwały pieśni pogrzebowe, wynika z przekonania, że nie należy manipulować przy czymś tak ważnym jak śmierć. To przekonanie jest na tyle silne, że było mi bardzo trudno namówić śpiewaków do wykonania tych pieśni. No bo dlaczego w ogóle mieliby to śpiewać, skoro nie ma tu zmarłego? I czy przypadkiem nie wywołałoby takim zachowaniem przykrych konsekwencji?

BI: Śmierć wciąż wywołuje pokorę, nawet u współczesnego człowieka, któremu generalnie brak pokory.

Ch: Czyli przekaz jest silnie związany z rytualizacją?

WB: Tak, zresztą są to bardzo piękne zwyczaje. Akurat we wsi, w której to nagrywałem, gdy ktoś umrze, to dzieci chodzą z małymi sygnaturkami i dzwonią, idą przez wieś z dzwonkami, a to jest sygnał, że tego dnia trzeba się zejść w domu

zmarłego na Puste Noce, żeby modlić się i śpiewać.

BI: W XXI wieku!

WB: Choć ci ludzie niestety zdają sobie sprawę, że postrzegani są z pogardą czy pobłażliwością przez młodych, ale również przez kler. Kiedyś księża przychodzili nawet na Puste Noce, a teraz nie przychodzą i nie wspierają ludzi w tym obyczaju.

Ch: Dla jasności, nie mówimy tu o obrzędzie Dziadów.

WB: Nie, Dziady miały pochodzenie pogańskie, a to jest czysto katolicki obyczaj.

BI: Nawiązujący do wigilii przy zmarłym, do całej liturgii, która odbywała się w kościele, a to działo się w międzyczasie w domu.

Ch: No dobrze, to z czym właściwie mamy do czynienia na tej płycie? Z kreacją, rekonstrukcją? Na początku może to brzmieć jak rekonstrukcja, ale ten biały śpiew przy organach...

WB: No, z tym białym śpiewem to też nie jest takie proste. Obecnie kojarzy nam się to zazwyczaj tylko z wiejskim śpiewaniem. Ale nie sądzę, żeby w miastach, dajmy na to 100 lat temu, śpiewano inaczej. Według mnie to był po prostu śpiew powszechny, naturalny, normalny. Zwykły śpiew bez uczonej emisji...

BI: Bez sztucznej emisji!

WB: „Uczonej” w takim sensie, że trzeba się było tego nauczyć gdzie indziej niż w domu. A to były przecież śpiewy domowe, a nie wykonywane przez zawodowych kantorów.

BI: Ja bym unikał jednak określenia „rekonstrukcja”, ponieważ to jest w jakiś sposób żywe. Tak po prostu wygląda nasze granie. A zatem jest to kreacja, ale nie muzyczna swawola, którą sobie wymyślam, bo tak mi w duszy gra.

WB: Chyba najważniejsze jest, żeby tego, co tradycyjne, nie kojarzyć z czymś tak skodyfikowanym, że po prostu nie ma tam już miejsca, żeby włożyć palec. Tradycja przecież cały czas się rozwija, jest plastyczna. Tak naprawdę w kanonie jest mnóstwo wolności, dla muzyka również, który może indywidualnie wiele wyrazić, nie niszcząc jednocześnie bazy.

BI: W moim artykule posłużyłem się nawet takim cytatem⁴, że tradycja rzeczy istotne zachowuje, a nieistotne przemienia. Swoją drogą, jest to cytat godzien odrębnego artykułu, bo pochodzi on z krytycznego tekstu, który powstał przy okazji skodyfikowania śpiewów ludowych przez XIX-wiecznego organistę warszawskiego, Zientarskiego. Przy zapisie użył on innych wartości rytmicznych niż całe nuty i pół-

nuty. Postulat recenzenta był zaś taki, że powinno to być zapisane takim sposobem jak chorał gregoriański, czyli za pomocą długich wartości, bo i tak wszyscy wiedzą, jak się to śpiewa, a rytm generalnie był do pewnego stopnia dowolny.

WB: Tego nie trzeba zapisywać, bo to jest przekazywane przez uzus. Nikt nie zapisuje rzeczy oczywistych.

BI: I w tym kontekście padło to zdanie, że tradycja rzeczy istotne zachowuje wierne, podrzędne zaś przemienia. Tak samo w tych pieśniach: rytm w poszczególnej frazie mógł się zmieniać, mógł być inny w zależności od parafii, ale wszystko mieściło się w kanonie.

WB: Ja wciąż odwołuję się do przykładu Pustych Nocy, ale dlatego, że jest on bardzo adekwatny. Tam, gdzie to nagrywałem, wsie oddalone są od siebie nie więcej niż o pięć kilometrów, mogą być nawet w jednej parafii, a do tych samych tekstów śpiewane są kompletnie różne melodie! Ale jednocześnie jeżeli usłyszysz się te melodie, to wiadomo, że to jest Mazowsze, choć są one zupełnie inne. Pytałem więc mieszkańców tych wsi, jak mogą się zgodzić w kościele przy śpiewie. Odpowiedzieli, że podążają wtedy za organistą. A więc organista też tworzy swój własny, również miejscowy kanon. Ostatnio nagrywałem z kolei *Gorzkie żale*; tam

⁴ *Grać Straussa jak w Wiedniu, śpiewać chorał jak w Rzymie* [w:] „Christianitas” 47/2012 (artykuł dostępny również na stronie: pismo.christianitas.pl).

wciąż [podczas Wielkiego Postu] w domach odprawia się rano Drogę Krzyżową, a po południu śpiewa się *Gorzkie żale*. I to była wersja całkowicie odmienna od śpiewnikowej.

BI: Tutaj dotykamy kwestii, którą niestety niektórzy, być może w dobrej wierze, traktują jako swoją misję, jako dążenie do „postępu”. Wyszukuje się więc w najstarszym śpiewniku najdawniejszą, „najbardziej autentyczną” wersję np. *Gorzkich żali*. Następnie wchodzi ona do wszelkich śpiewników i organiści opanowują ją na wszystkich uczelniach wyższych czy w szkołach organistowskich. Potem taki organista idzie na parafię i dochodzi do jakiegoś kosmicznego nieporozumienia. Na Mazowszu np. nie śpiewano wersji, którą zapisał Mioduszewski, bo to jest wersja krakowska.

Mój szwagier specjalnie przyjeżdża do mnie na *Gorzkie żale*, bo w Brochowie śpiewa się melodię podobną do tej, którą pamięta z dzieciństwa w Lipkowie, a teraz w Warszawie nigdzie tego nie usłyszysz. Wszędzie śpiewa się tak [tu następuje śpiew – red.], bo w ten sposób, ćwierćnutami zapisał to ks. Mioduszewski w 1838 roku. Ale dam głowę, że nikt tego nigdzie tak nie śpiewał! A w Brochowie śpiewa się następująco [znów śpiew – red.]. Przede wszystkim tempo i rytm są inne, melodia również. Podobne *Gorzkie żale* zapisane są właśnie u wspomnianego wyżej Zientarskiego, a to jest wersja z 1870 roku z Mazowsza.

WB: Na płycie śpiewamy generalnie w szybszym tempie, ale to dlatego, że przeważnie śpiewa jedna osoba.

Ch: *A jak z akompaniamentem organów, skoro były to pieśni domowe?*

WB: Te pieśni mogły być wykonywane w kościele, jak już mówiliśmy, np. podczas odpustu.

BI: Lub rano, gdy Msza nie była śpiewana, tylko grana. Wtedy być może wykorzystywano też ten repertuar.

WB: Organy są zatem zupełnie uprawnione.

BI: Warta uwagi jest pieśń do św. Józefa, gdzie organy grają osobno i śpiew jest osobno. Nie jest to *stricte* praktyka *alternatim*, która polegała na zastępowaniu grą na organach określonych partii tekstu, ale takie oddzielne granie to starodawny zwyczaj.

Ch: *To znaczy, że wcześniej organy nie akompaniowały do śpiewu?*

BI: W Polsce, tak jak to pamiętamy i jak przekazują źródła, organy akompaniowały do śpiewu, co więcej, zdarzało się, że akompaniowały nawet do śpiewu prefacji. Organy grały wtedy cichutko, był do tego specjalny głos *vox coelestis* albo *eolina* – cichuteńki. Pewien wiekowy bernardyn opowiadał mi, że jeszcze w latach 50. ubiegłego wieku była taka praktyka

w Leżajsku (zresztą mówił o tym z zażenowaniem jak o nadużyciu). Wyglądało to tak, że gdy w tekście była kropka bądź przecinek, kapłan opuszczał ręce, kładł dłonie na ołtarzu i był to sygnał dla organisty do improwizowanego interludium, podczas którego mógł popisać się całym swoim kunsztem. Zwykle ustawiał organy na *tutti*, na cały głos, i grał. Gdy kapłan znów unosił ręce, był to sygnał do kadencji, i następowała kolejna część prefacji itd.

Ch: *Sporo mówiliście o Mazowszu. Czy melodie na płycie pochodzą właśnie z tego regionu?*

WB: Nie, wybraliśmy melodie z różnych regionów.

BI: To może opowiedzmy kilka słów o każdej pieśni. Zaczniemy od Wojciecha.

Ch: *Tu znowu dotykamy zagadnienia kreacji. Przecież melodię tej pieśni ułożyliście sami! Choć jest to stylizacja...*

WB: Czy ja wiem, czy stylizacja... Ania po prostu tak wymyśla [śmiech – red.].

BI: A ja w taki sposób zharmonizowałem, bo tak mi tu pasowało do organów.

WB: Generalnie ta pieśń powstała tak, że dostaliśmy konkretne zamówienie, żeby w Dobroniu, w małym kościółku pod wezwaniem św. Wojciecha, zaśpiewać pieśń do patrona tej świątyni. A szczerze mó-

wiąć, żadna z wersji melodycznych, które znaleźliśmy, nam się nie podobala, więc ułożyliśmy własną, i tak powstała pieśń do św. Wojciecha [śmiech – red.]. Jeśli chodzi o teksty, to w Kellerze są bodaj trzy albo dwa. Z kolei wersji melodycznych do św. Barbary jest po prostu tysiące, ponieważ jest to powszechna pieśń na Puste Noce, a ta konkretnie wersja pochodzi z pogranicza radomskiego – ale w gruncie rzeczy jest to centralna Polska, więc można zaliczyć ten obszar do Mazowsza.

Ch: *Do Barbary przygrywa portatyw.*

BI: Tak, a więc pojawia się tu też inny idiom harmoniczny, który wymuszony jest przez sam instrument. Gra się jedną ręką, a drugą się miechuje. Występuje tutaj stylizacja na średniowiecze, chociaż wydaje mi się, że ta pieśń, a ściślej mówiąc, ta melodia bardziej naturalnie zachowuje się przy akompaniamencie klawikordu – to jest jej właściwe „środowisko”.

WB: Przebieg melodyczny rzeczywiście doskonale odpowiada tutaj temu instrumentowi, no a to, co z tym zrobiła Maria [Erdman], jest naprawdę piękne.

BI: Następnie św. Helena.

WB: To jest pieśń ewidentnie dziadowska, zarówno w warstwie melodycznej, jak i tekstowej. W Kolbergu np., praktycznie w każdym tomie jest pieśń do św. Heleny czy, jak mówią na wsi, do Haliny. Ten motyw o trzech grobach jest znany również

w Rosji, na Ukrainie. Wersja melodyczna pochodzi z Mazowsza.

BI: Akompaniament organowy jest tu dodany zwyczajnie, tak jakbym harmonizował pieśń, którą grałbym u siebie w kościele.

WB: Chociaż ja nie sędzę, żeby ona była kiedyś wykonywana z organami; oczywiście nie możemy mieć całkowitej pewności, ale w przypadku pieśni dziadowskiej to mało prawdopodobne.

Do św. Józefa – też pieśń powszechna w całej Polsce – tak jak w przypadku św. Barbary, to jest kanon Pustych Nocy, a pochodzenie ma barokowe; najprawdopodobniej to kompozycje jezuickie.

BI: Zresztą to jest wariant melodii śpiewnikowej.

Ch: *Pieśń wykonywana przez Bractwo Śpiewacze z Brochowa.*

WB: Tak, tak. Natomiast wersja melodyczna pochodzi spod Lwowa, nagrana gdzieś w Jeleniogórskim od polskich przesiedleńców.

Kolejna pieśń, do św. Doroty⁵, to też jest repertuar dziadowski.

Ch: *Ale pozwoliliście sobie na ten sam zabieg co z Barbarą – po pieśni jest odpo-*

wiedź instrumentalna na klawikordzie, choć nie ma tu już jasności co do barokowego pochodzenia.

BI: Tak, ale tutaj motyw został potraktowany jako temat fugi, więc to się jak najbardziej broni.

WB: Zasadniczo do wariacji klawikordowych można było użyć każdego tematu, Marysia [Erdman] wybrała akurat ten.

Ch: *Z tą różnicą, że w przypadku tematu melodycznego ze św. Barbary on niejako sam wchodzi do klawikordu i gra, a przy Dorocie mamy do czynienia z formą improwizacji.*

BI: Tak, to już jest rodzaj kreacji, choć ona również nawiązuje do zabiegów tradycyjnych. Przykładowo szereg mszy kompozytorów późnośredniowiecznych w nurcie *missa parodia* opartych jest właśnie na motywie ze świeckiej melodii, piosenki, choćby dość znana msza *L’homme armé*.

WB: Ta melodia do św. Doroty pochodzi w ogóle od babci Ani [Brody], chociaż ona używała jej do innej pieśni dziadowskiej. Później znaleźliśmy w Kolbergu wersję tej pieśni „babcinej” przyłożoną właśnie do Doroty. Rozwinęliśmy więc ten wariant Kolbergowski melodią „babciną”, która naszym zdaniem była najładniejsza, ale wszystko pasuje tu do tekstu.

⁵ Zob. przyp. 1.

Następna, do św. Onufrego, również pochodzi od dziadów, zwłaszcza że na Wschodzie to był bardzo popularny święty. Wykorzystaliśmy wersję Kolbergowską.

BI: Długo ją ogrywałem na organach, ale brzmiała pospolicie i dopiero dwa dni przed pierwszym koncertem spróbowałem na portatywie i znalazłem to, czego szukałem.

WB: Antoni też jest z Kolberga. I, jak już mówiliśmy, melodia ewidentnie była tańeczna, dlatego zrobiliśmy odpowiedź, która jest polonezem.

Ch: *Ale tak by w kościele chyba nie zagrano?*

BI: To też nie jest takie proste. Mamy świadectwa zgorszonych reformatörów liturgii z końca XIX wieku, jak to się nasłuchali kozaków i mazurków⁶ w kościele!

WB: Ziemianie często fundowali orkiestry, które grały zwłaszcza podczas świąt kościelnych, a w ich skład wchodziły instrumenty dęte, smyczkowe, perkusyjne.

Ch: *Ale chyba nie podczas liturgii?*

BI: Przygrywano raczej do pieśni nabożnych, to były takie aranżacje. Natomiast świadectwo, na które się powołałem, dotyczyło organisty grającego „tańce”. A może wykonywał on coś, co ludowi

kojarzyło się ze znaną mu pieśnią religijną, a dla naszego reformatora był to tylko mazurek czy kozak. Gdyby taki reformatör przez całe życie słuchał tylko muzyki rekomendowanej przez ruch cecyliński, nie znał np. kolędy *Bóg się rodzi* i wszedłby do kościoła w Boże Narodzenie, to by się okazało, że tam tańce grają, w tym wypadku poloneza.

Ch: *Tymczasem dzisiaj w naszych kościołach w ogóle już nie słychać, że to jest polonez. Organiści grają to jak jakieś niemieckie marsze, nie ma w tym już nic z pulsu poloneza!*

WB: Dlatego też pozwoliliśmy sobie tutaj na ten zabieg, żeby to uwydatnić.

Następnie pieśń do św. Wincentego. Melodię znamy z nagrań KUL-owskich, pochodzi z południa Polski, ale nie pamiętam już dokładnie skąd. A sama melodia jest przedziwna i dlatego zdecydowaliśmy się, żeby pozostała samodzielna, bez akompaniamentu, *a capella*.

BI: W Brochowie śpiewamy to czasem z organami, ale nie jest to konieczne, nic tej pieśni nie brakuje.

WB: Tak, ona po prostu najlepiej brzmi *a cappella*. Z kolei św. Mikołaja zrobiliśmy z lirą [korbowa], żeby na płycie znalazł się jeden utwór z tym instrumentem ze względu na jego koneksje dziadowskie.

⁶ Chodzi o tańce.

Zależało mi też, żeby znalazł się konkretnie ten święty, bo jak wiemy, został on fatalnie spostponowany i ograniczony do roli jakiegoś skrzata. Na Wschodzie nie ma z tym problemu, tam jest nieustannie bardzo żywy kult św. Mikołaja, w każdym domu znajduje się jego ikona. U nas kojarzony jest z krasnałem, a to był bardzo popularny święty również w repertuarze dziadowskim i w ogóle na wsi jako patron dobytku, pasterzy i tak dalej.

Ch: *Ale sama pieśń do św. Mikołaja nie jest już dziadowska?*

WB: Nie, nie. Ta wersja jest zdecydowanie śpiewnikowa, tekst znajduje się w Kellerze. Melodia na pewno też nie jest dziadowska. Ale trzeba pamiętać, że dziadowie, prócz swojego własnego repertuaru, wykonywali również wiele innych pieśni, które mogli gdzieś zasłyszeć. Więc Mikołaj z lirą całkowicie się broni.

BI: I ostatnia do św. Agaty, ze zbiorów KUL-owskich. Tu, podobnie jak w przypadku Barbary, harmonizacja narzucała

się sama, jest jakby naturalnie wpisana w melodię. Chyba nawet zagrałem to w ten sposób za pierwszym razem.

Ch: *Na koniec powiedzcie jeszcze, jak widzicie przyszłość tej muzyki w Polsce? Co można zrobić, żeby ta tradycja żyła?*

BI: Są festiwale, które odbywają się co roku. Są konferencje naukowe, seminaria, które organizowane są rokrocznie albo co kilka lat. Również jakieś „kongresy muzyki kościelnej” itd. I w ramach tych zacnych inicjatyw można corocznie diagnozować, formułować postulaty lub narzekać na księży, organistów czy ogólnie na „stan muzyki kościelnej” w Polsce. Mnie to nie interesuje. Od razu po studiach podjąłem pracę organisty w zwykłej parafii i robię, co mogę, abym w tej konkretnej parafii nie musiał wstydzić się za muzykę towarzyszącą liturgii – codziennie.

Ch: *Dziękuję za rozmowę.* ■

Rozmawiał Piotr Kaznowski