

WARIABILNOŚĆ MELODYCZNEJ WARSTWY GORZKICH ŻALÓW NA TERENIE ARCHIDIECEZJI KRAKOWSKIEJ

Wprowadzenie

Pieśń jest nieodłączną towarzyszką ludzkiego życia, jest świadectwem wewnętrznego przeżywania rzeczywistości, na którą składają się różne czynniki, wchodzące w skład egzystencji człowieka. Jest odzwierciedleniem wrażliwości, subtelnej myśli, twórczych zdolności. Bardzo czule reaguje na dobre i złe chwile danej społeczności.

W każdym czasie powstają pieśni w duchu epoki, w zgodzie z kanonami estetycznymi, które obowiązują w danej społeczności. Jeżeli trafią na szereg sprzyjających warunków, to nie tylko zakorzeniają się w danej krainie, ale mogą się też rozprzestrzenić na większy obszar kulturowy. Na innym terenie dana pieśń, przez pewnego rodzaju akomodację, wchłania w siebie niektóre cechy miejscowej kultury, przez co powstaje nowa odmiana pieśni. Wraz z upływem czasu pojawiają się liczne wersje danego utworu.

Analiza różnych wariantów tej samej pieśni wydaje się rzucać światło na jej wartość, a także na szczególną wrażliwość danej społeczności. Jeżeli pieśń jest źle napisana, zawiera mało możliwości nowych opracowań. Oczywiście źródła tych potencjalnych możliwości leżą zarówno w tekście, jak i w muzyce. Dobrze napisana pieśń prowokuje wręcz do różnych parafraz, tak jak dobrze napisany temat muzyczny inspirował do różnych wariacji.

Istnieje wiele pieśni katolickich, które z czasem doczekały się ogromnej liczby odmian. Do najbardziej popularnych w polskim społeczeństwie należą pieśni wchodzące w skład *Gorzkich żalów*, a jednym z najciekawszych terenów kulturowych, bogatym w odmiany tego nabożeństwa, jest obszar archidiecezji krakowskiej.

1. Zagadnienie wariabilności pieśni religijnej

Wariabilność jest jednym z wyznaczników muzyki ludowej. Wynika m.in. z zawodności ludzkiej pamięci w procesie ustnego przekazu. Inną przyczyną wariabilności są twórcze i przetwórcze siły ludowych wykonawców muzyki.

Wszelkie zmiany w procesie ustnego przekazu pieśni można podzielić na dwa rodzaje: pozytywne – odwrócenie linii motywu czy interwału, rozszerzenie łuku melodii przez przeciąganie, wydłużanie, ozdobne traktowanie linii melodycznej, tworzenie kontrastów formalnych, i negatywne – pozbawienie linii melodycznej jej charakterystycznych cech, niezdolność do zarysu formy¹. Jak zauważa ks. prof. Bolesław Bartkowski SDB: „Dotychczasowe badania koncentrują się jedynie na materialnym produkcie zmienności i nie podejmują próby wyjaśnienia przyczyn i mechanizmów przemian folkloru muzycznego w ogóle oraz poszczególnych wątków w aspekcie historycznym i uwarunkowań psychologicznych”².

Wariabilność jest też charakterystyczną cechą pieśni religijnej. Powszechną wariabilność pieśni, fakt różnorodnego przekształcania śpiewów kościelnych przez nieprofesjonalnych wykonawców uważa Bartkowski za główny atrybut ludowości tych śpiewów³. Pieśni kościelne umieszczane w śpiewnikach, ale wykonywane w różnych społecznościach religijnych, podlegają różnym procesom przetwarzania,

¹ Por. Bolesław Bartkowski SDB, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style 1 formy*. Kraków 1987, s. 30.

² *Tamże*, s. 31.

³ *Tamże*, s. 49.

polegającym głównie na dostosowaniu ich do wzorów istniejących w miejscowych zasobach kulturowych⁴. Jak podaje Bartkowski: „Z psychologicznego punktu widzenia nie jest możliwe, by wykonawcy pieśni kościelnych [...] potrafili uwolnić się od wszystkich zachowań typowych dla muzyki świeckiej. [...] pewne zjawiska nie stające w jawnej sprzeczności ze stylem pieśni kościelnych przenoszone są przez wykonawców z muzyki ludowej”⁵.

Badacz ten zauważa poza tym bardzo ciekawą właściwość: „w ludowym wykonawstwie pieśni kościelnych [...] mamy do czynienia z procesem folkloryzacji w sensie «uludowienia». Pieśni kościelne śpiewa się w ludowej konwencji wykonawczej”⁶. Istnienie wielu wersji jednej pieśni jest rzeczą naturalną. Wymaganie od miejscowej ludności wykonywania zamieszczonej w śpiewnikach wersji normatywnej wydaje się czymś wręcz niedorzecznym. Taki pomysł jest z natury obcy dla ludu. Wcześniej lub później, jeżeli dana pieśń się przyjmie, ulegnie ona regionalizacji, a więc nabierze cech właściwych miejscowej kulturze muzycznej.

Zjawisko wariabilności polskiej pieśni religijnej zauważyli m.in. niemieccy badacze: Josef Gulden (teolog) i Friedrich Breidert (muzykolog i kompozytor). Odbывая w 1938 r. naukową podróż po Polsce, notowali melodie polskich pieśni religijnych. Uczestniczyli w *Gorzkich żalach* i nieszpórach, poznali polskie *Godzinki* o Najświętszej Marii Pannie. Zwrócili uwagę na fakt, że te same melodie w różnych miejscowościach są śpiewane odmiennie, a do niektórych pieśni istnieją różne melodie w różnych miejscach kraju⁷.

Wśród muzykologów wobec wariabilności pieśni religijnej istnieją przynajmniej dwie postawy. Pierwsza to chęć ujednolicenia wersji melodycznej dla całego terenu narodowego i administracji Konferencji Episkopatu danego kraju. Praktyka ta została zastosowana między innymi w austriackim i niemieckim Kościele. Druga postawa to pozostawienie „poliwersyjności” danej pieśni. Wydaje się, że ta druga postawa jest właściwsza na terenie Polski, zamieszkałej przez naród o różnorodnej kulturze i zwyczajach.

Ksiądz Michał Marcin Mioduszeński CM, pisząc swój śpiewnik dążył do ujednolicenia śpiewów i podawał z zasady jedną tylko wersję melodyczną każdej pieśni. Tym samym pominął różne jej warianty. Oskar Kolberg, nie pisząc żadnego śpiewnika kościelnego ale dokonując pewnej antologii polskich pieśni, w której zamieścił przykłady pieśni religijnej, podał miejsce pochodzenia danej pieśni i dopuścił poliwersyjność ustnych przekazów. Z jednej strony, wydawcy polskich śpiewników dążyli i dążą do normalizacji melodii i upowszechnienia ich stosunkowo ubogich wersji (taką miał intencję m.in. ks. M. M. Mioduszeński)⁸, z drugiej jednak strony, praktyka idzie własnym torem⁹.

2. Uwagi metodyczne

Teren archidiecezji krakowskiej znamionuje duża różnorodność melodyczna *Gorzkich żalów*. Muzyczna warstwa tych pieśni odznacza się podatnością na liczne zmiany. Już w samych wersjach śpiewnikowych,

⁴ Por. *tamże*, s. 50.

⁵ *Tamże*.

⁶ *Tamże*, s. 51.

⁷ Por. *tamże*, s. 43-44; por. J. Gulden, *Polnische Volksliturgie. Tagebuchaufzeichnungen aus dem Jahre 1938*. „Liturgisches Jahrbuch” 1954, s. 149-186.

⁸ „Trzeci powód albo raczej życzenie moje było, ażeby pienia pobożne, a osobliwie te, które nie wszędzie są znane, tym sposobem upowszechnione być mogły; a tak by z wolna jednostajność w pieśniach i melodijach zaprowadzona została”. Michał Marcin Mioduszeński, *Śpiewnik kościelny*, Kraków 1838, s. 4.

⁹ Por. B. Bartkowski, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji...*, s. 48.

które można uważać za wzorce, istnieją dość znaczne rozbieżności¹⁰. Zasadnicze jednak bogactwo leży w wersjach ludowych, zachowanych w poszczególnych parafiach. Region krakowski sam w sobie obejmuje wiele lokalnych tradycji, środowisk kulturowych, mających duży wpływ na zmienność melodyczną danej pieśni czy danego nabożeństwa.

Do proboszczów wybranych parafii zostały rozesłane listy z prośbą o nadesłanie nutowego zapisu wersji melodycznej, będącej w użyciu w danym środowisku. Rozsyłając listy, kierowano się tym, aby objąć stosunkowo cały teren geograficzny administrowany przez biskupstwo krakowskie. Nie ze wszystkich, ale z wielu miejsc napłynęły odpowiedzi zawierające najczęściej pożądany materiał nutowy. Dla pewnego wzbogacenia i porównania do badań wzięto także przykłady z sąsiadującej diecezji tarnowskiej. Autorami zapisów nutowych byli przeważnie pracujący w danej parafii organisci. Na czterdzieści trzy rozesłane ankiety otrzymano siedemnaście odpowiedzi, w tym dwie zawierały informacje o wykonywaniu w danej parafii wersji ze *Śpiewnika kościelnego* ks. Jana Siedleckiego (Raclawice, Biały Kościół).

Drugą metodą pozyskania materiałów była ustna prośba o zapis nutowy. Dzięki temu pozyskano dziewięć wersji. Trzecią metodą było nagrywanie na taśmę. Tą metodą uzyskano siedem wersji. W sumie materiał badawczy stanowią: dwa zapisy z ogólnopolskich śpiewników ks. M. M. Mioduszeńskiego i ks. J. Siedleckiego, jeden ze śpiewnika dla organistów *Chorał* oraz trzydzieści lokalnych wariantów.

Geograficzna mapa terenu badań

Na mapie nie zaznaczono Dębicy, Jankowej i Zaborowa. Miejscowości te znajdują się na terenie diecezji tarnowskiej, a więc w kierunku wschodnim. Z oczywistych względów na mapie nie ma również miejsc występowania wersji śpiewnikowych. *Śpiewniki* ks. Siedleckiego i ks. Mioduszeńskiego wydano w Krakowie, natomiast *Chorał*, ze względu na miejsce wydania (Katowice), może reprezentować tendencje zachodnie.

1. Bęczarka
2. Biertowice
3. Chochółów
4. Izdebnik
5. Kasina Wielka
6. Kraków-Kazimierz
7. Kraków-Łobzów
8. Kraków-Stradom
9. Krzywaczka
10. Michałowice
11. Mogilany
12. Niegowić
13. Niepołomice
14. Podwilk
15. Rabka Zdrój
16. Regulice
17. Rudnik
18. Siepraw
19. Skawica
20. Sułkowice
21. Tyniec



¹⁰ Powołuję się tu na pierwszy zapis nutowy podany w *Śpiewniku* ks. M. Mioduszeńskiego oraz na popularny śpiewnik ks. J. Siedleckiego, będący jakby kontynuatorem tradycji Mioduszeńskiego.

22. Wadowice**23. Zakopane****24. Zakopane-Olcza****25. Zielonki**

Proces kształtowania miejscowych wersji wydaje się być skomplikowany i niepowtarzalny. Wiele światła na to zjawisko rzucają wypowiedzi uzyskane przy okazji zbierania materiału badawczego. Pan Franciszek Wielgus z Sieprawia w liście dołączonym do nadesłanego materiału nutowego napisał, że pierwotnie melodie *Gorzkich żalów* były śpiewane według *Śpiewnika* ks. Siedleckiego, ale z powodu braku stałego organisty przez szereg lat uległy deformacjom. Wolą kolejnych proboszczów było zachowanie aktualnych, pozmienianych wersji. Tymczasem, jak opowiada organista z Podwilka, pan Emil Kozub, na początku jego pracy były różnice między śpiewnikowymi wersjami różnych pieśni a miejscowymi. Sam uważał, że wersja śpiewnikowa to głos Kościoła i trzeba go szanować. Jednak mimo wielu zabiegów nie udało się mu nauczyć ludzi śpiewnikowej wersji. Wskutek tych działań powstała trzecia, wypośrodkowana wersja, będąca kompromisem między ludźmi a organistą¹¹.

Na proces powstawania zmian w poszczególnych wersjach, rzucają również światło wypowiedzi 84-letniej Marii Mol z Biertowic oraz urodzonej w 1919 r. Heleny Wilk z Krzywaczki. Różne zmiany, na przykład niedośpiewywanie spółgłosek czy też większe zmiany w słowach, mogą mieć źródło w wersjach, znanych starszemu pokoleniu. Innym źródłem zmian może być zawodność pamięci. W miejsce zapomnianej frazy pojawia się własna kompozycja. Charakterystyczne jest przy tym przekonanie ludu o absolutnej poprawności własnej wersji i o „poprzekręcanych” wersjach śpiewanych w innych parafiach. Uzyskany materiał jest bardzo niejednorodny i to pod każdym względem. Już sam zapis nutowy daje wiele do myślenia. Zachodzą widoczne i znaczne różnice między tonalnym i metrycznym (czasowym) ujęciem *Gorzkich żalów*, między tempami i sposobami wykonania.

Gdy powstawały *Gorzkie żale*, trudno jeszcze było mówić o wykrystalizowanym systemie dur – moll. Tworzone wówczas utwory nie były również pisane w czystych skalach kościelnych. Jakkolwiek na korzyść skal kościelnych przemawiałyby cel i środowisko powstania, to jednak niemożność dotarcia do pierwotnej wersji melodycznej powstrzymuje od ostatecznych rozstrzygnięć. Istniejące wersje wydają się być tworem mieszanym, efektem tarć modalno-tonalnych, wynikiem różnych naleciałości, praktyk i zwyczajów. Z punktu widzenia metodologicznego wydaje się poprawnym mówienie nie o modalności ani tonalności, ale o stylu mieszanym. Dotyczy to zarówno wersji śpiewnikowej ks. Mioduszeńskiego, jak i pozostałych, oczywiście w różnej proporcji.

Dla celów analitycznych i porównawczych wszystkie wersje zostały sprowadzone do tej samej tonacji. Zaznaczyć jednak trzeba, że między poszczególnymi wariantami istnieją w tym zakresie istotne różnice. Zgodnie z metodą L. Bielawskiego zastosowaną w *Kujawach*, jeżeli dany przykład w oryginalnej wersji kończył się na innym tonie niż przyjęty jako wspólny, realne finalis zostało odnotowane na końcu przykładu¹².

Poza tym warto podkreślić, że istnieje dość duży rozrzut tonacji, w których wykonywane jest całe nabożeństwo. Wydaje się, że ta „tonalna różnorodność” w zakresie *macro* (całość nabożeństwa) i *micro* (poszczególne pieśni) jest wynikiem przede wszystkim indywidualnego wyczucia osoby prowadzącej nabożeństwo, rozpoczynającej dany śpiew. Można by się wprawdzie pokusić o badania, czy różnica wysokości geograficznych, na których położone są miejscowości, ma również wpływ na wysokość

¹¹ Wiadomości z materiału nagraniowego.

¹² Por. *Kujawy*, cz. II, pod red. Ludwika Bielawskiego, Kraków 1975.

muzyczną danej pieśni¹³. Ze względów jednak na stosunkowo małą różnicę poziomów wysokości, na której mieszkają objęte badaniem osoby, pomysł ten wydaje się mało uzasadniony.

Badany materiał został sprowadzony także do jednego zapisu metrycznego, właściwego danej pieśni¹⁴. Na podstawie zebranych nagrań można zauważyć, że często nie da się ująć zapisu rytmicznego w proste metrum. Miejscowe poczucie czasu i pewne maniery rytmiczne powodują powstawanie nieregularnych grup rytmicznych, wydłużeń niektórych dźwięków, dodawanie wartości itp. Dlatego nasuwa się podejrzenie, że przynajmniej w niektórych materiałach, zawartych w formie zapisu nutowego, znajdują się duże uproszczenia rytmiczne.

Do wyjątków należą przykłady ze Sułkowic, Krzywaczki i niewielu innych, gdzie osoba zapisująca starała się wiernie oddać czas warunkujący daną pieśń. Uproszczenia wynikać mogą z chęci ułatwienia analizy, z nieumiejętności ujęcia warstwy rytmicznej w zapis nutowy czy chociażby z nieznamomości programów komputerowych do pisania nut, w których nadesłano daną wersję. W zebranych materiałach sami organiści lub wykonawcy dają wiele cennych uwag co do analizowanego materiału. Jeden z nich, w liście dołączonym do materiału nutowego, informuje wprost: „W napisanym tekście nutowym należy wziąć poprawkę, iż w niektórych miejscach są «zwolnienia regionalne», stąd rytm nie do końca odpowiada rzeczywistości. Aby tak było musiałbym zastosować różnego rodzaju drobne wartości nutowe, co byłoby czynnością niezwykle żmudną i pracochłonną”.

Nutowe zapisy nie zawierają uwag co do tempa, choć z niektórych można wywnioskować pewne wskazówki. Tak na przykład, w wersji z Niepołomic *Pobudka* zapisana jest wprawdzie w metrum 4/4, ale w wartościach dwa razy dłuższych, co wskazywałoby na tempo raczej dostojne, wolne. Taka maniera wykonawcza należy jednak do rzadkości. Według nagranych relacji, współcześnie śpiewa się pieśni o wiele szybciej niż dawniej. Wprawdzie, jak podaje Stanisław Stręk z Rudnika, tempo jest zależne od organisty, to jednak czasem nie da się przymusić śpiewającej społeczności do jego zmiany. Innym powodem różnic agogicznych może być akustyka kościoła. W małych świątyniach śpiewa się szybciej, w dużych wszystko śpiewa się wolniej¹⁵.

Różne są też sposoby wykonania *Gorzkich żalów*. Na przykład w Rudniku całe *Gorzkie żale* śpiewane są na dwa chóry: męski i żeński. Według miejscowego organisty, praktyka ta służy lepszemu rozkładowi sił wykonawczych: gdy jeden chór śpiewa, drugi odpoczywa. W sąsiednich Sułkowicach wszyscy razem śpiewają *Pobudkę*. Pozostałe części śpiewane są na przemian: kobiety, mężczyźni. W innych kościołach praktykowany jest ten podział tylko w ostatniej pieśni, czyli w *Smutnej rozmowie*.

Przy analizowaniu poszczególnych pieśni wchodzących w skład *Gorzkich żalów* zastosowano różne kryteria podziału na grupy. Celem niejednolitego kryterium było ukazanie różnego sposobu podejścia do analizy- jak również większe uwypuklenie różnicy podobieństw i podobieństwa różnic zachodzących w zebranym materiale.

Wszystkie warianty danej pieśni (oznaczane liczbami arabskim) tworzą jeden zespół stylistyczny (oznaczany liczbami rzymskimi). Dzieli się on na kilka zespołów typologicznych (duże litery alfabetu),

¹³ Do takich badań może zainspirować chociażby zapis wersji z parafii pod wezwaniem Najświętszej Rodziny z Zakopanego, potwierdzający jakby teorię Alfreda A. Tomatisa. Według tegoż, w celach akustycznych mieszkający w Himalajach mnisi tybetańscy posługują się bardzo niskimi dźwiękami, podczas gdy mnisi europejscy zamieszkujący tereny nizinne śpiewają w wyższych częstotliwościach. Por. Alfred A. Tomatis, *Ucho i śpiew*, Lublin 1995, s. 56-57.

¹⁴ Por. metodykę transkrypcji zastosowaną w: Anna Czekanowska, *Etnografia muzyczna*, Kraków 1975.

¹⁵ Powołując się na przeprowadzone badania, zawarte w cytowanych już *Kujawach*, tempo oscyluje między 60-120 M.M.

zawierających przykłady o podobnych cechach. Zespoły typologiczne tworzą czasem jeszcze mniejsze jednostki organizacyjne, czyli grupy wariantów (oznaczone małymi literami). W ramach analizowanego nabożeństwa wyodrębnionych zostało pięć zespołów stylistycznych.

Trzeba od razu zaznaczyć, że integralną częścią pieśni wchodzących w skład nabożeństwa Gorzkich żalów – tak jak w przypadku każdej pieśni – jest warstwa tekstowa. Tekst w ogromnej mierze przyczynia się do kształtu linii melodycznej, układu rytmicznego, a w konsekwencji do doboru akompaniamentu harmonicznego. Poszczególne słowa najczęściej mają odbicie w danym motywie muzycznym. Także znaczenie zdania w tekście ma często wpływ na charakter całej frazy. W przypadku Gorzkich żalów tekst ulegał w historii wielu zmianom redakcyjnym. Pośród redaktorów przyjął się bowiem zwyczaj uwspółcześniania języka. Poza tym, również poszczególne społeczności lokalne mają najprawdopodobniej swoje odmienności w tekście. Wydaje się jednak, że intencją osób zmieniających słowa nie było wpływanie na zmianę rysunku melodycznego. Melodia pozostawała raczej ta sama, a przynajmniej zachowywały się zasadnicze jej punkty. Ze względu na tematykę tego artykułu nie poświęcono tu dużo uwagi analizie warstwy tekstowej, zajmując się ściśle melodyką Gorzkich żalów¹⁶.

3. Analiza Pobudki

Po wstępnej analizie porównawczej zebrane warianty zostały po dzielone na sześć zespołów typologicznych. Podstawą podziału były różnice i podobieństwa melodyczne, rytmiczne oraz napięcia tonalne. Im dalszy zespół, tym te odstępstwa w podstawowym rysunku melodycznym są większe.

Pobudka w Gorzkich żalach pełni rolę zachęty. Jako jedyna pieśń nie ma odrębnego tekstu w każdej z trzech części tego nabożeństwa. Jest również zamknięta pod względem muzycznym – kończy się na pierwszym stopniu. Tekst zawiera opisy różnych rzeczywistości, które mają pomóc w rozważaniu męki Chrystusowej. Na końcu jest również wezwanie do samego, cierpiącego Jezusa. Pieśń ta ma dziesięć zwrotek. Każda zwrotka ma dwa wersy składające się z ośmiu sylab. Po Pobudce następuje modlitwa czytana, która zawiera intencję nabożeństwa. Ten fragment oddziela Pobudkę od pozostałych pieśni – zespołów stylistycznych.

Pod względem muzycznym zwrotek tego zespołu stylistycznego można podzielić na trzy frazy. Tekst, ze względu na powtórzenie, dzieli każdą zwrotek na dwie części. W niniejszej analizie, zgodnie ze wstępnymi założeniami, kierować się będziemy podziałem muzycznym, a nie treściowym.

Pierwsza fraza zaczyna się od trzeciego stopnia skali i kończy na pierwszym. Druga fraza od piątego, i kończy na drugim, a trzecia jest bardzo podobna do pierwszej. Przeważa ruch sekundowy i tercjowy. Jedynie między pierwszą a drugą frazą jest bardzo napięciowy skok o kwintę, a w trzeciej frazie, wskutek zamiany drugiego stopnia na pierwszy (w stosunku do pierwszej frazy), występuje skok o kwartę.

3.1. Pierwszy zespół typologiczny tworzą wersje I/A/1-6. Wersję I/A/2 można uznać za najbardziej podstawową konstrukcję melodyczno-rytmiczną. Inną rzeczą jest badanie, czy wersja ta jest najbardziej zbliżona do hipotetycznego oryginału ks. Benika. Wydaje się, że I/A/2 zawiera jakby uproszczony, podstawowy głos chorałowy. Nasuwa się tu porównanie do chorałów protestanckich, które w swej prostocie stają się inspiracją dla wielu opracowań, podobnie wydaje się być i w tym wypadku. Już bowiem wcześniejsza wersja ks. Mioduszeńskiego (I/A/1) zawiera w drugiej części drugiej frazy dźwięk przejściowy *a*¹, który w I/A/2 stał się podstawowym składnikiem melodii. Pod tym względem wersji ze

¹⁶ Więcej o tekście w pieśni piszę w artykule *Śpiewy religijne w liturgii Kościoła*, w: *Philosophiae & Musicae*, pod red. Romana Darowskiego, Kraków, Ignatianum- WAM 2006, s. 381-420. Warto również porównać zmiany tekstu w wersjach zamieszczonych chociażby w *Gorzkie żale. Wydanie Jubileuszowe*, pod red. ks. Wojciecha Kałamarza CM, Kraków, 1TKM 2007.

Śpiewnika ks. Mioduszewskiego bliższy jest wariant I/A/4, który pomija ten dźwięk przejściowy, z piątego stopnia przechodząc od razu na trzeci stopień skali. Chorał (I/A/3) najprawdopodobniej zaczerpnął linię melodyczną ze Śpiewnika ks. J. Siedleckiego (I/A/2) i z niej uczynił podstawę do czterogłosowych opracowań dla organistów.

Dość spójną z powyższymi wydaje się być wersja I/A/5, choć ma bardzo ważny wyróżnik. W powyższych wersjach druga fraza kończy się na drugim stopniu, a więc, z punktu widzenia klasycznej tonalności, jest to bardzo mocny zwrot kadencyjny prowadzący do rozwiązania na pierwszym stopniu. Tymczasem w dębickiej wersji (I/A/5) druga fraza kończy się na pierwszym stopniu. Przez to całość melodii wydaje się być mocno zakotwiczona na tym stopniu. Sprawia to ogromnie przytłaczające wrażenie, dużego, przynębiającego ciężaru¹⁷. Od wersji wcześniejszych przykład I/A/5 odróżnia jeszcze użycie dźwięków przejściowych. Charakterystyczny jest zwłaszcza przejściowy dźwięk *fis*¹ na początku trzeciej frazy, podkreślający jakby bolesność i siłę wytworzoną przez kotwicę pierwszego stopnia.

Najbardziej odległą z tej grupy jest wersja I/A/6. Pierwsza fraza jest spójna z poprzednimi. Druga napięciowo jest również zgodna, choć poprowadzona opisową melodyką, wzbogaconą w drobniejszy ruch. Różny jest natomiast początek trzeciej części. Fragment ten wydaje się być wzięty z zakończenia drugiej frazy i nieznacznie zmieniony. Końcowa część trzeciej frazy jest identyczna z pozostałymi w tym zespole typologicznym.

3.2. Drugi zespół typologiczny stanowią warianty o bardzo bogatym zdobnictwie melizmatycznym. Z wyjątkiem wersji z pierwszego zespołu, niemal wszystkie pozostałe charakteryzują się bogatą melizmatyką. Wydaje się to charakterystycznym rysem wersji występujących na terenie archidiecezji krakowskiej. Do drugiego zespołu zostało zakwalifikowanych trzynaście wersji: I/B/7-19.

Melizmatyka w tych wersjach jest efektem dźwiękowego opisu wersji podstawowej. Na uwagę zasługują rytmy nieregularne obecne w I/B/7-9, 11 i 18. Poza tym I/B/9 i I/B/12 mają zapisy organistów wykraczające poza ramy taktów, są tam użyte fermaty i rytmy nieregularne. Tak zapisane wersje zwracają uwagę na swoiste, ludowe poczucie rytmu, przekraczające zwykłe ramy metryczne. Dość charakterystyczną cechą jest także to, że tylko trzy wersje w tym zespole typologicznym mają zakończenie pierwszej frazy zgodne z wersją I/A/2. Wersja I/B/10 dodaje w tym miejscu dźwięk przejściowy do stopnia trzeciego, co nadaje pewne napięcie i ciągłość tej frazie. Pozostałych dziewięć wersji już pierwszą część frazy kończy na pierwszym stopniu. Wersja I/B/14 nie ma w pierwszej części pierwszej frazy czwartego stopnia, kończy tę część na pierwszym stopniu, za to, w odróżnieniu od wszystkich przykładów tej grupy, pierwszą frazę zawiesza na stopniu drugim.

Tylko trzy wersje z drugiej grupy różnią się zakończeniem drugiej frazy. Warianty I/B/12, I/B/18-19 kończą drugą frazę na stopniu pierwszym. Bardzo ciekawie opadający rysunek melodyczny drugiej części drugiej frazy opisują wersje I/B/10, I/B/15 i I/B/17. Jednocześnie bardzo zadziwiający jest skomplikowany rysunek początku trzeciej frazy w wersjach I/B/7-9¹⁸. Są to momenty urzekające szczególnym pięknem i zamysleniem. Choć dla niektórych badaczy może być to czysta maniera lub wręcz dziwactwo.

3.3. Trzeci zespół typologiczny został wydzielony na podstawie dość odrębnie zarysowanej różnicy, widocznej już na samym początku melodii. W wersji ze Śpiewnika Siedleckiego (I/A/2) pierwsza część pierwszej frazy jest zdecydowanie opadająca. Wprawdzie w drugim zespole typologicznym prawie wszystkie wersje mają od tego mocne odstępstwa poprzez wędrówkę na czwarty stopień, to jednak

¹⁷ Są to typowe dla folkloru kadencje „dudziarskie”. Jest to cecha archaiczna, prymitywna.

¹⁸ Podobieństwo wskazuje na zbliżenie regionalne.

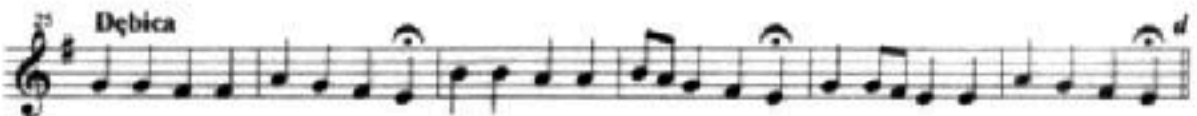
wskutek dźwięków opisowych nie jest to aż tak wyraźne. Ten pochód w górę, dzięki mocnemu oparciu na pełnych ćwierćnutach pierwszej wartości, i większa asceza w dźwiękach opisowych są widoczne w przykładach z trzeciego zespołu. W jego skład wchodzi wersje I/C/20-24. W przykładzie I/C/24 już w ramach pierwszej podstawowej jednostki metrycznej następuje to charakterystyczne dla trzeciego zespołu wychylenie do czwartego stopnia, podkreślone jeszcze powtórzeniem na trzeciej wartości. Poza tym, we wszystkich przykładach trzeciego zespołu – pierwsza część pierwszej frazy kończy się na pierwszym stopniu. Na uwagę zasługują także identyczny rysunek melodyczny trzeciej frazy z pierwszą we wszystkich wariantach tego zespołu.

3.4. Czwarty zespół typologiczny utworzyły warianty I/D/25-28. W przykładach tego zespołu linia melodyczna początku charakteryzuje się dużą odrębnością od wersji I/A/2. Pierwsza fraza rozpoczyna się od trzeciego stopnia, wznosi do piątego i następnie opada do pierwszego. Bardzo mocno został w tych przykładach zaakcentowany czwarty stopień a^1 , przez co jakby utracił on charakter dźwięku przejściowego, stając się bardzo mocnym nośnikiem wznoszącej konstrukcji początku. Zarówno pierwsza, druga, jak i trzecia fraza kończą się na pierwszym stopniu, przy czym całość trzeciej frazy jest powtórzeniem pierwszej. Dość szczególnym przykładem jest wersja I/D/27 z charakterystycznym zatrzymaniem punktu najbardziej napięciowego h^1 na początku drugiej części każdej z trzech fraz.

3.5. Do piątego zespołu typologicznego zaliczone zostały wersje I/E/29-30. Wersja I/E/30, w porównaniu z przykładami z poprzedniego zespołu, rozciąga zakres dźwięków początkowej części, co jeszcze wzmacnia napięcie w pierwszej części pierwszej frazy. Przykładem niepowtarzalnym jest wersja I/E/29. Całość zaczyna się tutaj od drugiego stopnia i zachowuje linię napięciową pierwszej frazy taką, jak w przykładach czwartego zespołu. Na specyfikę tego wariantu wskazują również nieregularności drugich części wszystkich trzech fraz.

3.6. Szósty zespół typologiczny tworzą trzy przykłady I/F/31-33. Wszystkie w różny sposób osiągają kulminacyjny punkt pierwszej fazy już w pierwszej części. Na uwagę zasługuje też to, że ten najwyższy dźwięk w tej frazie zostaje osiągnięty skokiem kwarty, bez dźwięków przejściowych. Są to przykłady, które najbardziej różnią się od wzoru I/A/2. Te poważne odstępstwa widać również na przykładzie pierwszej części drugiej frazy przykładu I/F/31, gdzie występuje dość zaskakujący skok o kwartę w dół. Bardzo zadziwiająca jest również pierwsza część trzeciej frazy przykładu I/F/33, składająca się z rozłożonych akordów – jakby toniki i dominanty w systemie dur- -moll.

Pobudka



49 Sułkowice

52 Niegowić

58 Kraków - Stradom

64 Zakopane - Oleśa

65 Kraków - Łobzów

71 Izdebnik

77 Regulice

83 Tyniec

89 Siepraw





4. Analiza Hymnu

Druga pieśń *Gorzkich żalów* będąca *Hymnem*, ukazuje budowę formalną najbardziej rozwiniętą – w porównaniu z *Pobudką*, *Lamentem*, *Laudą* („Bądź pozdrowiony”) i *Rozmową duszy*.

W podziale na zespoły typologiczne istnieją tu różne możliwości. Ze względu jednak na wyjątkową archaizację, występującą w większości przykładów, dokonany został podział na dwa zespoły typologiczne. Do pierwszego weszły przykłady zakończone na siódmym stopniu skali. Są to wersje II/A/1-19. Drugi zespół typologiczny stanowią przykłady kończące swój melodyczny przebieg na pierwszym stopniu. W skład tego zespołu wchodzi warianty II/B/20-33. Trudności analityczne wiążą się także z ustaleniem pierwszego stopnia skali. Nie jest on tak oczywisty jak w innych zespołach stylistycznych. Występuje również pięć odmiennych wersji początku. Także w dalszych przebiegach ten zespół stylistyczny ulega różnorodnym odkształceniom.

4.1. Zarówno w pierwszym, jak i w drugim zespole typologicznym istnieje aż pięć rodzajów początku. Pomijając rytmiczną stronę, która wydaje się być następstwem zmian melodycznych, warto zwrócić uwagę na fakt, że melodia początku pierwszej części wędruje raz na czwarty stopień, raz na czwarty podwyższony, to znów pozostaje na piątym, lub też idzie w odwrotnym kierunku, czyli na stopień szósty lub szósty podwyższony. Różnice pod tym względem występują nawet w wersjach śpiewnikowych. Również sześć przykładów z pierwszego zespołu typologicznego i jeden z drugiego kończą pierwszą frazę pierwszej części na drugim stopniu *fi*¹, podczas gdy pozostałe przykłady na czwartym *a*¹. Wszystkie natomiast przykłady z pierwszego oraz drugiego zespołu typologicznego kończą pierwszą część pieśni na siódmym stopniu *d*¹. Warto zwrócić na to uwagę, gdyż zakończenie to jest podobne do końcowych kadencji analizowanego zespołu stylistycznego, które jednak w czternastu wariantach kończy się na pierwszym stopniu.

W kadencjach poprzedników wszystkich zespołów typologicznych pojawiają się również różnorodne melizmaty. Do najciekawszych pod tym względem należą przykłady II/A/17, II/A/14 i II/A/7 gdzie w drugiej frazie pierwszej części w trakcie melizmatów występuje repetycja *a*¹.

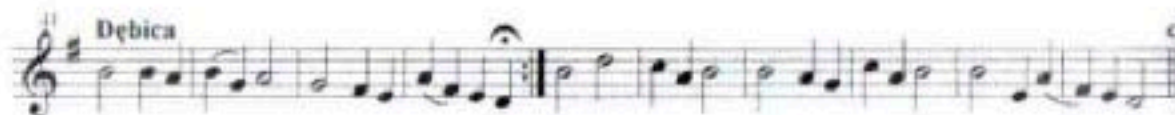
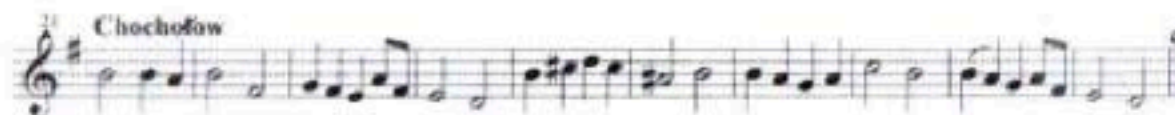
W tym zespole typologicznym występują też cztery rodzaje początków drugiej części. Część ta rozpoczyna się albo od skoku z nia tego na siódmy stopień – przykład II/A/1, albo z użyciem przejściowego, podwyższonego szóstego stopnia – przykład II/A/4, albo repetycją na siódmym stopniu – przykład II/A/19, albo z podwyższonego szóstego stopnia – przykłady II/A/17-18. Najbardziej zadziwiający jest ten ostatni typ, właściwy dla obydwu zakopiańskich wersji. Również ciekawa jest pierwsza fraza drugiej części wariantów II/A/13-14. Są one jakby opisaniem piątego stopnia. W wersjach tych bardzo wyczuwalne jest zakotwiczenie na piątym stopniu.

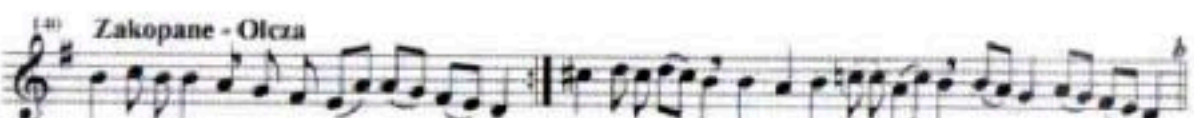
Ze względu na budowę trzeciej fazy refrenicznej można przykłady tego zespołu typologicznego podzielić na dwie grupy wariantów. Do jednej należą te, które, podobnie jak wersja II/A/1, na początku mają dwa dość duże skoki z piątego na pierwszy, a następnie na czwarty stopień, oraz druga grupa, która – jak na przykład wersja II/A/11 – ma przebieg w ruchu sekundowym. Oczywiście i tutaj istnieją wersje bardziej melizmatyczne, jak na przykład wariant II/A/16, oraz wersje o wiele prostsze, jak na przykład wariant II/A/10, identyczny z przykładem II/A/9.

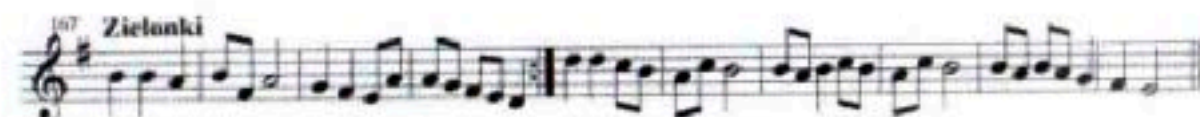
4.2. Większość z charakterystycznych cech dotyczących drugiego zespołu typologicznego została opisana przy analizie pierwszego. W drugim zespole znajduje się jednak więcej odrębnych cech. Chociażby przykład II/B/20, który w odróżnieniu od innych wariantów rozpoczyna drugą frazę pieśni od czwartego stopnia *a*¹. Druga część przykładów II/B/21 -23, przez wzbogaconą melizmatykę, jest jeszcze bardziej związana z piątym stopniem. We wszystkich przykładach druga fraza przedstawia napięcia dominantowe, skupione wokół piątego stopnia, przed rozwiązaniem na pierwszy stopień trzeciej frazy. Pięknym opisaniem piątego stopnia w drugiej frazie jest również przykład II/B/33. Wyjątkowym – wariant II/B/25. Tutaj druga fraza jest jakby zawieszona między piątym a siódmym stopniem, co przy użyciu dłuższych wartości i synkopy sprawia na tle całej pieśni niezwykle, niemal niebiańskie wrażenie. W trzeciej frazie przeważa ruch sekundowy. Do wyjątków należy wersja II/B/23, która kończy się skokiem kwinty z piątego na pierwszy stopień.

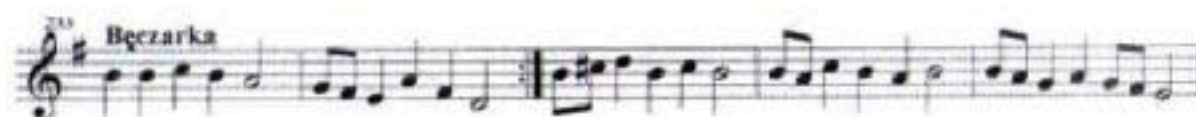
W diastematyce większości wariantów hymnu szczególnym wyjątkiem są motywy zygzakowe II/A/9 i 10. Zadziwiająca płynność melizmatyczna (prawdopodobnie regionalizm w wariantach II/A/22-2J, 13 podkreślona jest grupami triolowymi. Na uwagę zasługuje także "alternatywna doryckość" w II/B/33, II/B/28 oraz reminiscencje skali lidyjskiej (podwyższony IV stopień) w II/A/9-12, 15.

Hymn









5. Analiza Lamentu duszy nad cierpiącym Jezusem

Trzecia pieśń *Gorzkich żalów* charakteryzuje się recytatywną lorytmiką. Ma wyraźnie odrębne zakończenie, które nie jest powtarzane po każdej zwrotce, lecz pełni funkcję wielkiego, błagalnego pełnego uwielbienia zawołania kończącego całość, dlatego też w celach analitycznych, została ona umieszczona w dwóch zespołach stylistycznych.

Pierwszy zespół stylistyczny cechuje budowa czterech fraz melodycznych. Trzy pierwsze skupione są wokół trzeciego stopnia, centralnym punktem czwartej części w przeważającej większości przykładów jest również stopień trzeci, mimo że nie występuje on tak często. Jest to pieśń najmniej inspirująca do zmian, choć i tutaj lokalne kultury odcisnęły swoje indywidualne piętno.

Pieśń ta składa się z dziesięciu zwrotek, zawierających równą liczbę sylab. Schemat formalny wariantów tego zespołu jest następujący: incipit, recitatio, refren. Ze względu na incipit, zebrane przykłady można podzielić na dwa zespoły typologiczne: III/A/1-25 i III/B/23-33.

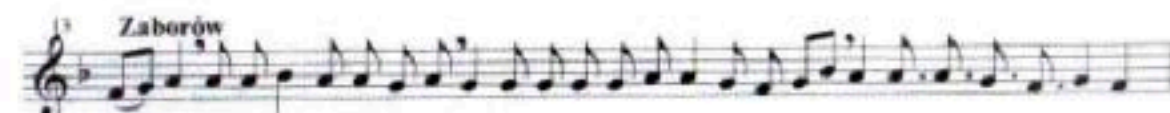
5.1. Pierwszy zespół typologiczny tworzą przykłady mające motyw początkowy zgodny z wersjami śpiewnikowymi. We wszystkich wariantach tego zespołu jest on niezmienny – z pierwszego stopnia do trzeciego. Pierwsza sylaba wyrazu ma krótki melizmat z użyciem dźwięku przejściowego. Druga fraza pieśni jest różna, jeżeli chodzi o moment zejścia z tonu recytatywnego, który jest na trzecim stopniu. Zejście to odbywa się w różnym kierunku albo na czwarty stopień – jak w większości przykładów (w przypadku wariantu III/A/13 występuje nawet skok na piąty stopień), albo na drugi, jak w wersji III/A/9. Istnieją również różnice w zakończeniu drugiej frazy. Odbywa się ono w dłuższych wartościach, w pochodzie sekundowym – tak jest w przykładach III/A/4, III/A/1 i innych – albo z wykorzystaniem melizmatycznego opisu trzeciego stopnia, jak jest w wersji III/A/14, III/A/21. Podobna problematyka w innych wariantach istnieje w trzeciej frazie pieśni. W tej frazie warto podkreślenia jest zróżnicowanie jej zakończenia. Przykłady z III/A/12, III/A/16, III/A/24 mają zakończenie na drugim stopniu g^1 podczas gdy większość kończy tę frazę muzyczną na stopniu trzecim. Największe różnice zachodzą w czwartej frazie pieśni. Ma ona albo prosty rysunek linii melodycznej, albo coraz bardziej rozwijany. W przeważającej liczbie przypadków kończy się na trzecim stopniu a^1 . Jedynie nieliczne przykłady, w tym śpiewnikowe III/A/1-3, kończą na pierwszym stopniu. Poza tym charakterystyczny jest początek czwartej frazy. Zaczyna się ona albo od powtórzonego z trzeciej frazy trzeciego stopnia, albo od skoku na piąty stopień. Czasami w zakończeniu ma wzbogaconą melizmatykę, jak jest w przykładach III/A/9, III/A/19, III/A/23, III/A/25.

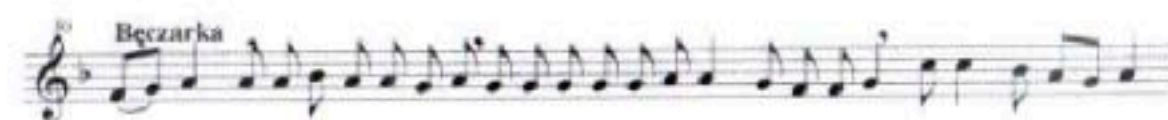
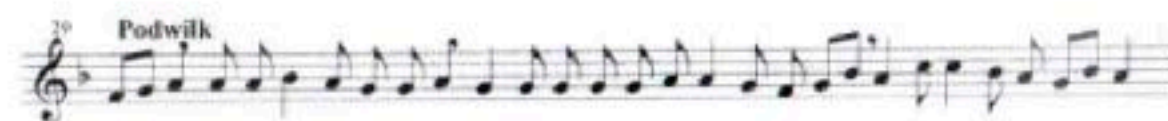
5.2. Drugi zespół typologiczny ma zróżnicowany incipit. I tak, początek wersji III/B/26-28 oparty jest na trzecim stopniu, zawierając jedynie wychylenie do g^1 . Obydwie wersje zakopiańskie III/B/29-30 rozpoczynają się od drugiego stopnia. W tych wypadkach dwa pierwsze dźwięki to opisanie trzeciego stopnia. Przykład III/B/31 jest podobny w tym względzie do zakopiańskich, choć w sensie dokładnie przeciwnego ruchu – rozpoczyna się od czwartego stopnia i opisuje a^1 skokiem na drugi stopień. Tylko dwa przykłady nie mają melizmatu w incipicie. Incipit w wersji III/B/32 to dwa powtórzone dźwięki na trzecim stopniu. W III/B/33 początek to dźwięki na stopniu drugim i trzecim.

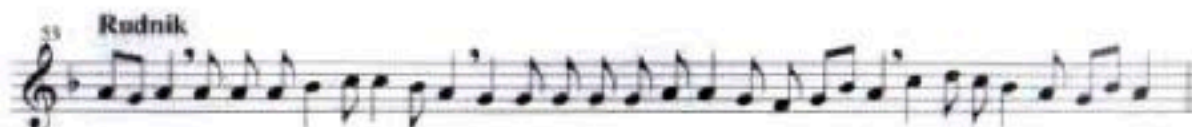
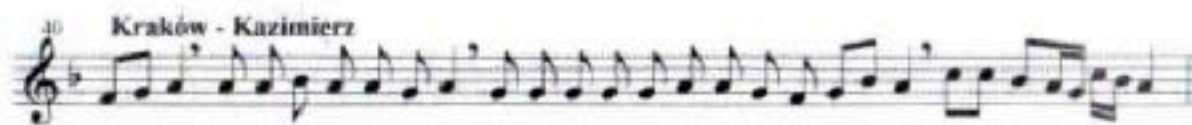
Drugi zespół typologiczny ma również więcej różnic w dalszych frazach pieśni. Wszystkie są jednak w granicach ogólnego recytatywnego charakteru tej pieśni. Bardzo pięknym wyróżnikiem jest druga fraza pieśni w przykładach III/B/26-28. Rozpoczyna się od stopnia trzeciego, rozwija do stopnia piątego i kończy na stopniu trzecim. Całość tej frazy tworzy piękny łuk napięciowy z centralnym punktem nie na trzecim, ale na piątym stopniu. Odrębność tego fragmentu w przykładzie III/B/27 jest podkreślona przez zastosowanie synkop. Trzecia fraza nie wykazuje jakichś większych odstępstw od wcześniej analizowanych przykładów. Jedynie wersja III/B/30 w trakcie przebiegu ma zadziwiający skok na siódmy stopień skali.

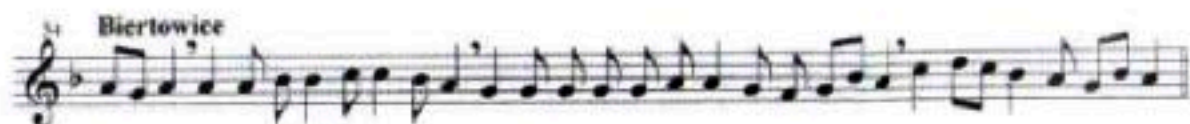
Tak jak w pierwszym zespole typologicznym, tak też i w drugim bardziej zróżnicowana jest czwarta część. Jako jedyne ze wszystkich wersji, warianty z III/B/26-28 używają szóstego stopnia. W III/B/28 jest on nawet osiągnięty bezpośrednim skokiem o kwartę i rozpoczyna tę frazę pieśni. Ze względu na rozbudowaną melizmatykę na uwagę zasługuje wersja III/B/29.

Lament duszy









6. Analiza zakończenia trzeciej pieśni: "Bądź pozdrowiony"

Na początku trzeba zauważyć, że tego zespołu stylistycznego, który jest zakończeniem trzeciej pieśni *Gorzkich żalów* nie zawierają materiały z Dębicy, Tyńca, Rabki i Chochotowa. Przykłady IV/B/28-29 zawierają wersje niepełne. W sumie jest dwadzieścia siedem pełnych wariantów, tworzących czwarty zespół stylistyczny.

Składa się on z czterech części. Trzy pierwsze, mające pięć głosek, są powtarzane ze zmienionym tekstem. Kończąca czwarta część składa się z sześciu głosek. Część trzecia w analizowanych wersjach pod względem muzycznym jest zazwyczaj powtórzeniem części pierwszej, a część czwarta często mocno nawiązuje do drugiej.

Wszystkie przykłady tego zespołu stylistycznego można podzielić na dwa zespoły typologiczne. Tym razem podstawą podziału stał się ostatni dźwięk. Część przykładów kończy na pierwszym stopniu, druga część – na trzecim stopniu. Jest też odosobniony przypadek z Niegowici, kończący na drugim stopniu. Do pierwszego zespołu typologicznego należą przykłady IV/A/1-11. Pozostałe wersje tworzą drugi zespół typologiczny IV/B/12-26.

6.1. W pierwszym zespole typologicznym zwraca uwagę wariant IV/A/11, który w odróżnieniu od wszystkich przykładów zarówno pierwszego, jak i drugiego zespołu zaczyna od pierwszego stopnia *f*¹. Wszystkie warianty zaczynają się jednak od piątego stopnia skali *c*¹. Dwie wersje, IV/A/7 i IV/A/9, nie mają w pierwszej części melizmatu obecnego nawet w IV/A/3 (zapis ks. Mioduszeńskiego)¹⁹. Charakterystyczną rzeczą jest również rytm synkopowany obecny w drugiej części wariantów z IV/A/5-6 i IV/A/8. Synkopa występuje także w czwartej części przykładów IV/A/5 i IV/A/7. W IV/A/6-9, w zakończeniu jest piękne wychylenie do czwartego stopnia, wzmagające emocje zakończenia. Bardzo ciekawy jest również zapis IV/A/10 zawierający nuty jak by wydłużone, prowadzące do zakończenia, które trudno byłoby rozliczyć rytmicznie.

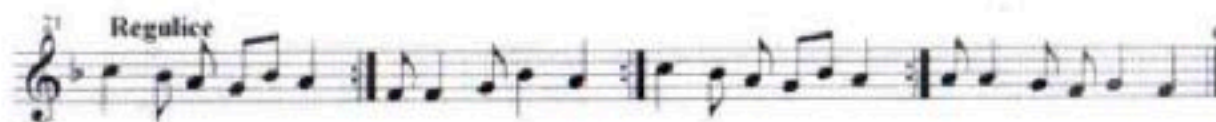
6.2. Drugi zespół typologiczny tworzy piętnaście przykładów kończących przebieg melodyczny na trzecim stopniu, jakby zawieszonym, przygotowującym na czwartą pieśń. Przykłady z tego zespołu mają bardzo bogatą melizmatykę. Na pierwszy plan pod tym względem wybija się wariant IV/B/20, który poza tym, podobnie jak przykład IV/B/22, nie ma powtórzenia drugiej części, lecz zamiast repetycji występuje w nim materiał melodyczny części pierwszej.

Ze względu na budowę pierwszej części ten zespół typologiczny można podzielić na trzy grupy wariantów. Pierwsza grupa, w której skład wchodzi IV/B/a/12-19, rozpoczyna majestatycznym pochodem ćwierćnotowym w dół i dopiero później przechodzi w melizmaty. Druga grupa wariantów, w skład której wchodzi przykład IV/B/b/20-22, od razu koloryzuje melizmatami opisującymi dźwięki podstawowe. Trzecia grupa wariantów – IV/B/c/23-26, dokonuje znaczącego wychylenia do szóstego stopnia, co przy dodaniu nieregularnego rytmu w trzech przykładach z tej grupy, tworzy specyficzny charakter tych wariantów. Oczywiście, zgodnie z wcześniejszymi spostrzeżeniami, różnice w pierwszej części mają reperkusje w trzeciej części. Poza tym przykłady IV/B/a/17, IV/B/a/19 i IV/B/b/22 czwartą część rozpoczynają od piątego stopnia, a nie od trzeciego, jak pozostałe warianty drugiego zespołu typologicznego.

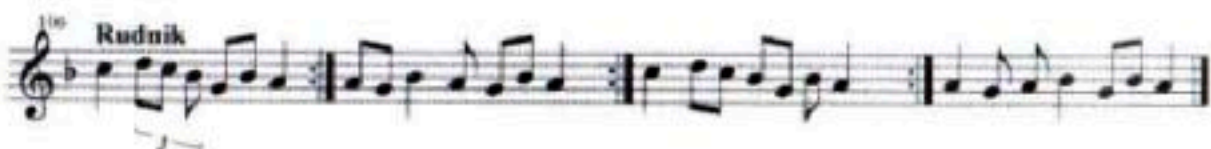
Przykład z Niegowici, kończący na drugim stopniu, jest przez to bardzo archaizujący. Taki koniec melodii zakończenia trzeciej pieśni tworzy specyficzny rodzaj napięcia przed ostatnią pieśnią *Gorzkich żalów*.

¹⁹ Ks. Mioduszeński zgodnie ze swymi założeniami starał się usuwać wszelkie niepotrzebne, jego zdaniem, dodatki. Por. Michał Marcin Mioduszeński, *Śpiewnik kościelny...*, s. 5-6.

Bądź pochwalony









7. Analiza Rozmowy duszy Z Matką Bolesną

Jest to ostatnia pieśń *Gorzkich żalów*, oparta na dialogu między Jezusa Matką Bolesną a duszą rozważającą mękę Pańską. Każdą zwrotkę tej pieśni można podzielić na cztery frazy muzyczne, przy czym czwarta jest powtórzeniem trzeciej, przeważnie z małą kadencyjną zmianą. Należy zaznaczyć od razu, że nie wszystkie nadesłane przykłady mają czwartą frazę.

Jest to utwór składający się z sześciu zwrotek. Każda zwrotka ma trzy wersy. Dwa pierwsze wersy są ośmiosylabowe, a trzeci – siedmiosylabowy. Budowa ta bardzo przypomina sekwencję *Stabat Mater*. W przypadku tego zespołu stylistycznego podstawą podziału na trzy zespoły typologiczne jest kadencyjne zakończenie pierwszej frazy muzycznej.

7.1. Do pierwszego zespołu typologicznego zostało zaliczonych siedem wersji, które pierwszą frazę kończą na pierwszym stopniu skali *f'*. Należą tu przykłady V/A/1-7. Cztery wersje mają niemal identyczny rysunek melodyczny z wyjątkiem zakończenia. Co ciekawsze, także w przypadku tego zespołu stylistycznego prawie takie same są wersje V/A/1 i V/A/4. Występuje tu tylko różnica w podłożeniu tekstu. Wersja V/A/5 zawiera więcej dźwięków opisowych, zwłaszcza w drugich częściach pierwszej i drugiej frazy. W zasadniczym rysunku jest jednak spójna z wersjami śpiewnikowymi V/A/1-3. Przykłady V/A/6-7 są do siebie podobne, choć inaczej zapisane przez organistów. Od pozostałych wersji w tym zespole typologicznym różnią się nie tylko większą liczbą nut opisanych, ale i dość poważną zmianą w drugich częściach pierwszej i drugiej frazy. W zakończeniu ich nie używają trzeciego stopnia, tylko występuje skok o kwartę na drugi stopień i to o dłuższej wartości. Bardzo charakterystycznym jest też skok o sekstę w pierwszych częściach trzeciej i czwartej frazy. Szczególnym przypadkiem jest tutaj wersja V/A/7, w której po wspomnianym skoku o sekstę użyte są repetycje.

7.2. Do drugiego zespołu typologicznego, którego zakończenie pierwszej frazy melodycznej jest na drugim stopniu, weszło dwanaście przykładów. Zespół ten obejmuje bardzo zróżnicowane wersje. Niemal każda zawiera jakąś swoistość. W tym zespole, ze względu na częstotliwość występowania melizmatów, można wyróżnić trzy grupy wariantów. Do pierwszej – o stosunkowo małej obecności nut przejściowych, opisowych, należą wersje V/B/a/8-13. Do drugiej grupy należą warianty V/B/b/14-17. Trzecią grupę stanowią wersje V/B/c/18-19. Wariant z Zielonek jest wersją najbogatszą w melizmaty.

Ciekawie też przedstawia się podział ze względu na początek trzeciej frazy. Dokładnie połowa wersji w drugim zespole typologicznym zaczyna od dźwięku kończącego drugą frazę i dokładnie połowa od trzeciego stopnia skali a^1 . Niezależnie od dźwięku zaczynającego trzecią frazę, siedem wersji zachowuje skok melodii o kwintę, co w przypadku rozpoczynania tej frazy od trzeciego stopnia jest dosyć mocnym wybiciem się melodii na szósty stopień skali. Dość dziwnie, bo po trójdźwięku molowym od tercji rozpoczyna się czwarta fraza wariantu V/B/b/14.

7.3. Do trzeciego zespołu typologicznego, mającego zakończenie pierwszej frazy na trzecim stopniu, weszło czternaście przykładów: V/C/20-33. Pod względem melizmatów są to warianty podobne. Również w tym zespole można wyodrębnić różne grupy wariantów. I tak, na podstawie zakończenia pierwszej części pierwszej frazy, można wyróżnić trzy grupy: pierwsza kończy na trzecim stopniu. Są to V/C/a/20-27. Druga grupa wariantów kończy na drugim stopniu. Należą do niej przykłady V/C/b/28-31. Trzecią grupę, kończącą na pierwszym stopniu, stanowią dwa przykłady: V/C/c/32-33.

Aż jedenaście przykładów w tym zespole typologicznym, w odróżnieniu od wersji śpiewnikowych, zaczyna melodię od ruchu ósemkowego. Drugą frazę dwanaście przykładów ma bardzo podobną. Jedynie w wersji V/C/c/33 druga fraza jest powtórzeniem pierwszej. Osobliwością natomiast jest druga fraza w wersji V/C/b/29, utrzymana w łkającej, opadającej linii, bez rozjaśniającego wejścia na szósty stopień, typowego dla wszystkich pozostałych przykładów. Początek trzeciej frazy może być innym kryterium podziału, tym razem na dwie grupy wariantów. Jedynie trzy przykłady: V/C/a/21, V/C/a/24, V/C/c/33 mają początek spójny z przykładami śpiewnikowymi, a więc bez wychylenia do pierwszego stopnia skali. Tylko dwa przykłady V/C/b/29 i V/C/c/32 dają w trzeciej frazie skok o sekstę.

Na szczególną uwagę zasługują tutaj nieregularne grupy rytmiczne, jakie widać w wariantach V/C/b/28 i V/C/b/30 oraz dziwne rozdrobnienie rytmiczne w pierwszej frazie wersji V/C/b/29.

Smutna rozmowa

