

O METODACH ZBIERANIA I PORZĄDKOWANIA MELODII LUDOWYCH

„Lud“ 1907 t. XIII s. 171—201 i Odbitka Lwów 1907 s. 31

CZĘŚĆ I*

Jakkolwiek literatura polska obfituje w bogate stosunkowo zbiory melodii ludowych z tekstami, uskutecznione przez tak zasłużonych zbieraczy, jak O. Kolberg, Z. Gloger** i in., to jednak mimo wszystko nie można powiedzieć, abyśmy posiadali choćby jedno dzieło, odpowiadające wymaganiom naukowym, w którym zbiór melodii ludowych byłby opracowany podług jakiejś metody naukowej, bez dorywczego traktowania przedmiotu. Bez przesady i minięcia się z prawdą rzec można, iż etnografia muzyczna jako nauka nie istnieje u nas wcale, a wszelkie dotychczasowe próby (nawet Kolberga) należy uznać za dobre chęci i żmudną, zasłużoną pracę gromadzenia materiałów. Ich

* W pracy tej nie ma oznaczeń następnych części, wobec czego można przypuszczać, że artykuł ten miał być pierwszym rozdziałem większej całości, której dalsze fragmenty się nie ukazały. Pewne jest natomiast, że po latach A. Chybiński nosił się z zamiarem rozszerzenia tej rozprawy i wydania w formie *Systematyki i metodyki etnografii muzycznej*, o czym wspomina we *Wskazówkach zbierania melodii ludowych*, „Ruch Muzyczny“ 1925. Por. s. 79 niniejszego wyboru.

** Oskar Kolberg (1814—1890) opublikował m. i. około 10 tysięcy melodii ludowych. Podstawowe publikacje Kolberga to *Pieśni ludu polskiego* 1857; *Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy*,

prace stoją jeszcze na wyżynie np. znanego trzytomowego zbioru Arvida Augusta Afzeliusa *Svenska folkvisor* z r. 1814—1816, zawierającego szwedzkie melodie ludowe, nie dorównując innemu dziełu sprzed 40 lat, jakim są *Die historischen Volkslieder der Deutschen* (1865—1869) Rocha von Liliencron, lub publikacji Magnusa Böhme pt. *Altdeutsches Liederbuch* (1877). Gdyby nasi zbieracze byli zapoznali się z metodami rzeczywistych uczonych obcych, umięjących być czymś więcej niż zwykłymi zbieraczami, wtedy posiadalibyśmy już dziś przynajmniej zaczątki tzw. porównawczych umiejętności muzycznych. Brak metody względnie metod sprawił, że ograniczono się do bezładnego zbierania, co najwyżej do bezproduktywnej geografii muzycznej, z której nie można wysnuć żadnych stałych prawideł bez narażenia się na sprzeczności. Oczywiście nie można mimo to pod żadnym względem zmniejszać zasług polskich zbieraczy, którym — pomimo konieczności przeprowadzenia kontroli naukowej nad ich zbiorami — zawdzięczamy mnogość gotowych materiałów.

Melodie ludowe jako etniczne objawy należą do etnografii, a ich zbiory są niejako materiałem dla muzeum etnograficzno-muzycznego. Aby jednak to muzeum przybrało realne kształty i nie było tylko magazynem zawierającym bezładnie nagromadzone materiały, trzeba te ostatnie uporządkować i poklasyfikować według pewnej metody i uczynić przystępnymi dla dalszych badań. Ale samo porządkowanie nie może odbyć się na zasadzie dowolności, lecz według norm ogólnie przez naukę przyjętych, które ustalili tacy etnografowie muzyczni, jak Erk, Böhme,

pieśni, muzyka i taniec: Seria 1 *Sandomierskie* 1865, s. 3—4 *Kujawy* 1867—69, s. 5—8 *Krakowskie* 1871—75, s. 9—15 *Poznańskie* 1875—82, s. 16—17 *Lubelskie* 1883—84, s. 18—19 *Kieleckie* 1885—86, s. 20—21 *Radomskie* 1887—88, s. 22 *Łęczyckie* 1889, s. 23 *Kaliskie* 1890; *Obrazy etnograficzne*: t. 1—4 *Pokucie* 1883—89, t. 1—5 *Mazowsze* 1885—90, t. 1—2 *Chelmskie* 1890—91; Z materiałów pośmiertnych wydano: *Przemyskie* 1891 wyd. I. Kopernicki, *Wołyń* 1907 wyd. J. Tretiak, *Tarnów—Rzeszów* 1910 wyd. S. Udziała. Zbiory pieśni Zygmunta Glogera (1845—1910) pod żadnym względem nie dorównują wydawnictwom Kolberga. Głównym zbiorem Glogera są *Pieśni ludu* (Kraków 1892) w opracowaniu muzycznym Zygmunta Noskowskiego.

Liliencron, Zahn, Coussemaker, Weckerlin, Tiersot, Koller, Krohn, Hostinsky, Hornbostel, Abraham * i inni. Brak metody spowodował u nas wzrost fantastycznych „teorii“, trzymających się z chęcią z dala od naukowej pracy, żądających „szerokich studiów nad etnografią zmysłów (?!) w stosunku do poczucia piękna“ i posuwających się do twierdzenia, że „konfiguracja ziemi“ ma wpływ na... „własności słuchu“. Są to zbyt ucieczne „teorie“, aby miały wymagać zupełnego zbicia swego, zbyt wiele sprzeczności kryjące w sobie, aby należało celem zniweczenia ich posługiwać się czymś więcej niż prostą logiką. Że zaś tego rodzaju hipotezy bezpodstawne, czyniące wnioski *a priori* zamiast *a posteriori*, powstają, to pochodzi stąd, że żadna gałąź umiejętności muzycznych nie posiada tyle pokus dla dyletantów, ile właśnie etnografia muzyczna. Dyletantowi wydaje się, że na oznaczeniu tonacji, rytmu (tancecznego), ogólnego tempa i charakteru melodii ludowej kończy się etnografia muzyczna. Ale i te skromne na pozór pewniki są u nas zazwyczaj bardzo lekkomyślnie i niedokładnie sprawdzane, głównie z powodu ignorowania nauk pomocniczych, które dyletantowi wydają się zbyteczne, ponieważ melodia ludowa z tekstem lub bez niego jest jednogłosową. Tymczasem badania etnograficzne lub — jak prof. dr Guido Adler je nazywa — „muzykologiczne“ wymagają także znajomości akustyki, matematyki, fizjologii, psychologii, logiki, gramatyki, metryki, poetyki, estetyki (psychologicznej !!), harmonii, rytmiki itd., nie mówiąc już o zasadniczej wiedzy z zakresu ogólnych umiejętności muzycznych, ponieważ także melodia ludowa ma swoją historię, tak jak każdy język. Ani śladu wiedzy tego pokroju nie spotkamy u nas. Tymczasem nie można pozwolić, aby etnografia muzyczna leżała u nas odłogiem, gdyż ciągły wzrost kultury i ciągły kontakt ludu

* Ludwig Erk (1807—1883), zbieracz i wydawca niemieckich pieśni ludowych. Franz Magnus Böhme (1827—1898) wydał kilka zbiorów niemieckich pieśni ludowych. Rochus Freiherr v. Liliencron (1820—1912), historyk muzyki i badacz historycznych ludowych pieśni niemieckich. Johannes Zahn (1817—1895) — znany jest jego zbiór *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder* (6 tomów, 1888—93). Charles Edmond H. de Coussemaker (1805—1876), fran-

wiejskiego z pseudoartystyczną muzyką miast (operetka, obce tańce i melodie, muzyka wojskowa) przyczynia się do trzebieńia zwłaszcza tych melodii ludowych, które cieszą się mniejszą stosunkowo popularnością. Melodie ludowe zaczynają „ogładzać się” pod wpływem (złych) produktów miejskich, wskutek czego powstają istic zwyrodniałe okazy. I tak znam pewną podhalańską melodię. Jest ona wprawdzie typową, w takcie 3/4; ale ostatnie cztery takty zmieniają nagle rytm taneczny na marszowy i kończą się zupełnie dokładnie tak, jak wojskowy marsz *(!). Zygmunt Gloger w swej żalostnej broszurce pt. *Czy lud polski jeszcze śpiewa?* (Warszawa, 1905) pisze na s. 12: „Już samo postawienie tego pytania każe mniemać, że u nas czy gdzie indziej dopełniają się jakieś zmiany, których nie znano dawniej, że warstwy niższe kosmopolityzują się powoli. I rzeczywiście, gdyż każda prawie wieś dzięki drogom żelaznym i pobliskim zakładom fabrycznym staje się poniekąd przedmieściem miasta, życie knajpy oddziaływać musi ujemnie na tradycyjny obyczaj słowiański ludu polskiego”. Bez wdawania się w przyczyny wpływów szkodliwych, które Gloger zbyt tragicznie pojmuje, nie zdając sobie dokładnie sprawy

cuski historyk muzyki średniowiecznej, wydał m. i. *Chants populaires des Flamands de France* (1856). Jean-Baptiste Weckerlin (1821—1910) wydał liczne zbiory francuskich pieśni ludowych i rozprawy o muzyce ludowej. Julien Tiersot (1857—1936), francuski historyk muzyki i autor wielu cennych prac o muzyce ludowej, zwłaszcza francuskiej. Oswald Koller (1852—1910) wiedeński historyk muzyki i badacz pieśni. Ilmari Krohn (ur. 1867) muzykolog - folklorysta i wydawca fińskich pieśni ludowych. Ottokar Hostinsky (1847—1910) czeski folklorysta muzyczny. Erich M. v. Hornbostel (1877—1935) wybitny niemiecki etnolog muzyczny, kierownik Phonogramm-Archiv w Berlinie, autor wielu prac. Otto Abraham (1872—1926) współpracownik berlińskiego archiwum fonograficznego, autor szeregu rozpraw z etnologii muzycznej.

* Melodie w tanecznym rytmie nieparzystym nie należą do typowych na Podhalu. Oddziaływanie powszechnego tam metrum parzystego na melodie pierwotnie nieparzyste jest cechą jak najbardziej ludową, nie mającą nic wspólnego z wpływem marszów wojskowych. Nieszczęśliwie dobrany przykład świadczy o powierzchownej jeszcze wówczas znajomości muzyki podhalańskiej. Prawdopodobnie dopiero w 1909 roku zetknął się bliżej Chybiński z żywą muzyką ludową na Podhalu.

z różnicy między kosmopolityzmem a kulturą, muszę zaznaczyć, że należałoby raczej konserwować melodię ludową od szkodliwych wpływów aniżeli lud oddalać od kultury przynoszącej ze sobą owoce duchowej pracy wyższych jednostek twórczych. Również należałoby raczej konserwować melodię ludową, zabezpieczając ją od szkodliwej muzyki lekkiej, wulgarnej (operetkowej), aniżeli brać za złe współczesnym polskim kompozytorom (młodszym), że nie eksploatują wsi i siół z melodii ludowych, lecz dają produkty własnej, egotycznej twórczości i własne motywy, unikając naleciałości folkloru i motywów ludowych, które bez względu na wielką swą różnorodność zawierają sporo elementów schematycznych (przeciwnych indywidualnej twórczości) w postaci stereotypowych kadencji i budowy melodii, uporczywej monomanii rytmicznej i niezaprzeczanej jednostajności, co wszystko razem tamuje możliwość odrębnego wypowiedzenia się i podpira silnie wszelką nieosobowość, która od czasów Beethovena znika w artystycznej muzyce krajów kulturalnych, a której nie spostrzeżemy w dziełach naszego mistrza Chopina, mianowicie w dziełach wolnych od rytmiki i melodyki ludowej*.

Przejdźmy jednak do naszego tematu, do metodologii etnografii muzycznej.

Umiejętności muzyczne, czyli badania nad historią, teorią i praktyką muzyczną, dzielą się na dwie grupy, wprawdzie wzajemnie się przenikające i uzupełniające, lecz posiadające pewne silniej zarysowane granice: grupę historyczną i systematyczną¹. Do pierwszej należy paleografia (historia pisma muzycznego), historia form muzycznych, historia praw muzycznych, czyli sto-

* W późniejszych pracach autor zmienia pogląd na znaczenie muzyki ludowej dla twórczości kompozytorskiej.

¹ Por. „Jahrbücher für Musikalische Wissenschaft“ (t. I [1863], z wstępem Fr. Chrysandra), rozprawę G. Adlera pt. *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* w „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft“ (t. I [1885]), rozprawę G. Adlera pt. *Musik und Musikwissenschaft* w „Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1898“ (1899) oraz rozprawę *Die Aufgaben der Musikphilologie* H. Riemanna w „Deutscher Musikkalender für 1902“ (1901).

sunku teorii do praktyki, i historia instrumentów muzycznych. Pomocniczymi naukami tej grupy są: ogólna historia i paleografia, chronologia, dyplomatyka, bibliografia, umiejętności biblioteczno-archiwalne, historia literatury i języków, historia liturgii, historia sztuk mimicznych i tańca, biografie, statystyka muzyczna. Do drugiej grupy należą badania nad teorią muzyki (harmonia, rytmika, melika), estetyka muzyki (o ile idzie ręka w rękę ze znajomością teorii i historii tej sztuki), pedagogika z dydaktyką (nauka o tonie, harmonia, kontrapunkt, nauka form, instrumentacji, metody nauczania) i muzykologia, czyli etnografia muzyczna albo porównawcze umiejętności muzyczne. Pomocniczymi naukami tej drugiej grupy może być pierwsza grupa oraz akustyka i matematyka, fizjologia, psychologia, logika, matematyka, metryka i poetyka, pedagogika, estetyka ogólna itd.

Podając — jakkolwiek nie wyczerpująco — rozmiary tak skomplikowanej i niezmiernie wszechstronnej wiedzy, jaką są umiejętności muzyczne, oznaczyliśmy w przybliżeniu stanowisko, które zajmują porównawcze umiejętności muzyczne wobec całokształtu wiedzy muzycznej.

Zadaniem etnografii muzycznej jest badanie utworów muzycznych, a przede wszystkim pieśni ludowych różnych narodów, krajów i terytoriów, w celach etnograficznych według różnorodnych ich znamion. Wyższą zaś etnografią muzyczną są umiejętności muzyczne porównawcze, które opierają się — jak z nazwy wynika — na porównywaniu ludowych melodii różnych narodów celem ugrupowania ich i oddzielenia. O tej ostatniej dziedzinie będzie mowa niżej.

Aby materiał nagromadzonych melodii (pieśni) ludowych uczynić podatnym do zbadania, trzeba go ugrupować i uporządkować według metody względnie metod. Wskazanie tych metod i objaśnienie łączy się ściśle z techniką zbierania: metoda jest wspólna. Bliższe szczegóły, dotyczące metodycznego grupowania melodii, są zarazem prawie tymi samymi czynnikami, na które trzeba zwracać uwagę przy gromadzeniu materiału.

W rękopisach średniowiecznych, zawierających religijne lub

świeckie monodie (czyli pieśni jednogłosowe, śpiewane bez towarzyszenia instrumentu lub drugiego głosu), spotykamy się zazwyczaj z materiałem ugrupowanym bądź alfabetycznie, bądź zależnie od treści tekstu. Ten ostatni odgrywał wówczas rolę główną, melodia zaś podrzędną. Spisywano zatem w zasadzie teksty z melodiami według alfabetu, czyli według pierwszej litery tekstu w kolejnym porządku, albo dzielono materiał literacki na grupy zależnie od treści, np. pieśni ludowe religijne według kolei świąt (pieśni noworoczne, wielkanocne, procesyjne, pieśni o Bożym Narodzeniu itp.), lub pieśni do Boga, do Chrystusa, do Matki Boskiej, do Świętych itp. Pieśni zaś ludowe świeckie dzielono ze względu na ich literacką treść na: weselne, żniwiarskie, miłosne, taneczne itp. W naszych zbiorach polskich utrzymała się ta nomenklatura, dobra wówczas, gdy różnice między pieśnią świecką i religijną prawie nie były widoczne, gdy słowo było decydującym, nie melodia, a zwłaszcza gdy kompozytorowie monodii (francuscy trubadurowie i truwerzy oraz niemieccy minnesingerzy i meistersingerzy), ulegając niedwuznacznemu wpływowi melodyki gregoriańskiej, tworzyli pieśni świeckie i religijne bez zaznaczania różnic, do czego przyczyniało się wyprowadzenie rytmiki muzycznej z metryki tekstu; gdy wreszcie nie objęto monodii zakresem badań naukowych, nie zważając na możliwość istnienia metody. Istnieją również zbiory (kodeksy średniowieczne i nowsze), w których materiał podzielony jest według autorów. Dziś podziały tego rodzaju nie miałyby racji bytu. Melodie ludowe świeckie wyemancypowały się spod wpływu religijnych melodii głównie pod względem rytmicznym. Niemalą w tym rolę odegrała muzyka taneczna, stopniowe odczuwanie zasadniczych różnic między treścią i charakterem tekstów i postępowanie za naturalnym impulsem do jak najdalej idącego zerwania z tonacjami kościelnymi, będącymi w gruncie rzeczy wytworem sztucznych spekulacji uczonych muzycznych z wczesnego średniowiecza, impulsem do torowania drogi do zwycięstwa tonacjom nowożytnym (moll i dur), ściśle związanym z poczuciem zasadniczych harmonii, niezawodnie równie dawnym jak pierwsze próby nieuregulowanego

kontrapunktu (organum). Należy jeszcze i z tego względu rozdzielić pieśni religijne od świeckich, że pierwsze mają zazwyczaj niewiele ludowego pierwiastku, mimo iż je lud śpiewa; Niemcy subtelnie zaznaczają różnice i w religijnych, i świeckich pieśniach między *Volkslied* i *Volksmässiges Lied*. Nie tyle odgrywa rolę istota tonacji, gdyż istnieją melodie ludowe z tonacjami kościelnymi, ile różnice rytmiczne, melodyjne i struktura, nie mówiąc już o treści tekstu. Wspominając tę ostatnią, nie mam na myśli podziału na teksty zastosowane do różnych okoliczności, już wyżej wymienionych; nie mają one żadnego znaczenia, ponieważ jedna i ta sama struktura i jeden i ten sam rytm zdarza się w pieśniach (melodiach) z różnym tekstem, z różną treścią. Ale i rytmika nie może być jedynie miarodajnym kryterium, ponieważ często spotykamy się z melodiami identycznymi co do motywów, lecz różniącymi się co do rytmu. To ostatnie jest dla nas ostrzeżeniem, że także porządkowanie melodii według rytmów (tanecznych) nie jest miarodajne. Grupowanie melodii ludowych według najmniejszych jednostek terytorialnych miałyby wiele względów za sobą, gdyby nie to, że podział tego rodzaju jest (jako etnografia zbyt lokalna, i to najniższego rzędu) nieprzydatny do badań z zakresu porównawczych umiejętności muzycznych. Ze względu bowiem na tzw. wędrujące melodie należałoby zbadać, które melodie — albo lepiej — które motywy są śpiewane lub grane na całym terytorium zamieszkałym przez pewien szczep, a które są *glebae adscriptae*.

Przy zbieraniu melodii ludowych odgrywają równą rolę wszystkie wspomniane czynniki: tonacja, rytm, budowa i pokrewieństwo motywów, warianty, kadencje, ilość wierszy przypadająca na zwrotkę, w ostatnim zaś rzędzie treść względnie charakter tekstu (podział na świeckie i religijne²; podział świeckich na taneczne, liryczne i epiczne [ballada ludowa]). Że treść pieśni

² Używam wyrażenia „religijne“ zamiast „kościelne“ (pieśni), ponieważ nie wszystkie pieśni religijne były śpiewane dawniej przez lud w kościele i nie wszystkie są jeszcze śpiewane. Niemcy czynią subtelne różnice, używając takich wyrażeń, jak *Kirchenlied*, *Geistliches Lied*, *Andachtslied*.

ludowych ma najmniejsze znaczenie, to wystarczy wspomnieć kontrapunktystów francuskich, niderlandzkich, włoskich i niemieckich z XV wieku, którzy w mszach wielogłosowych używali melodii ludowych, wyjętych nawet z tych pieśni ludowych, które posiadały tekst co najmniej nieobyczajny.

Jakież zatem metody porządkowania melodii ludowych są najlepsze?

Przede wszystkim jest ich kilka, a każda ma z inną styczne punkty, każda ma zalety i wady, tak że mało istnieje wypadków, w których jedna i ta sama mogłaby badacza zupełnie zadowolić; jednostronne porządkowanie melodii ludowych, powtarzam, według tekstów jest wprawdzie dopuszczalne pod względem leksykalnym, ale pociągnęło za sobą te złe skutki, iż dawniejsze, ściśle literackie prace zbyt wielki nacisk kładły na sam tekst, rzadko podając melodię, wskutek czego zginęło sporo melodii bezpowrotnie, co dla badania ludowego pierwiastku jest niepowetowaną stratą. Wszak twórczość ludu, jak słusznie twierdzi uczony niemiecki prof. dr Wilhelm Meyer (ze Spiry), zaczyna się nie od poezji, lecz od muzyki. Z drugiej strony nie można by popaść w błąd przeciwny i zaniedbać tekstu, choćby z tej przyczyny, że jeden i ten sam tekst posiada różne melodie (i to bardzo często), co znowu jest dowodem, że nie melodię do tekstu, lecz tekst do istniejącej już (instrumentalno-tanecznej?) melodii dostosowano.

METODA PORZĄDKOWANIA WEDŁUG TONACJI

Ponieważ nowożytna muzyka zna dwa gatunki tonacji: dur i moll, przeto według tego pojęcia można by podzielić pewien zbiór pieśni (melodii) na dwa ogólne działy, co najwyżej dodać trzeci, w którym umieszcilibyśmy te melodie, które choć są w rysunku identyczne, to jednak istnieją jako molowe i durowe bądź w całym swym przebiegu, bądź też w kadencjach i refrenach, bądź wreszcie nie okazują nigdzie skłonności do jednego z dwóch rodzajów tonacji. Ten podział jednakże nie przedstawiałby żadnego

wyższego interesu naukowego jako zbyt mechaniczny, gdyby nie ta okoliczność, że znajdują się melodie ludowe, które zamiast do dur lub moll wykazują skłonność do tonacji kościelnych, transponowanych lub nietransponowanych, albo też rzeczywiście posiadają wszystkie cechy tychże, przy czym znowu zachodzi ta okoliczność, że zdarza się melodia, której część porusza się w tonacji eolskiej, tworząc *tonum mixtum* — jak by się wyraził średnio-wieczny teoretyk muzyczny³. W dawniejszych (zwłaszcza nieta-necznych) melodiach ludowych, których mało się zachowało, wiele zginęło, a jeszcze więcej się zmodernizowało, podział na grupy według tonacji kościelnych jest bardzo wygodny, a nawet w wielu wypadkach idzie ręka w rękę z podziałem według tekstu. Słuszną też uwagę czyni dr Oswald Koller odnośnie do ludowych melodii starszego pochodzenia, że ze względu na wypadki, w których różne melodie w różnych tonacjach są zastosowane do jednego i tego samego tekstu, „nic nie pomoże lepiej, jak indeks tekstów, którego w ogóle nie może brakować przy żadnym rodzaju podziału, ponieważ różne melodie do tych samych tekstów nie dadzą się w żaden inny sposób wykazać jak tylko za pomocą indeksu tekstów“ („Sammelbände der Internationalen Musik-gesellschaft“, t. IV, s. 1—2) *. Cenna również jest uwaga uczonego wiedeńskiego, dotycząca melodii, w których przenikają się lub stoją obok siebie dwie tonacje: „W tym wypadku musi zbieracz zdecydować się, czy początek, czy koniec melodii ma uznać za miarodajny. Teoretyczne względy przemawiają za ostatnim, praktyczne za pierwszym. Nie tylko bowiem [dlatego, że] we wszystkich tych wypadkach tonacja na samym początku jest zupełnie jasna i że w razie powodowania się końcem melodii mogłyby wyniknąć różne osobliwe ukształtowania melodii — ale także w tym razie, gdy posiadamy urywek melodii przeznaczony do zbadania i skon-

³ Oczywiście w melodiach ludowych nie odgrywa żadnej roli to, czy melodia posiada tonację fis-moll lub a-moll, Des-dur lub G-dur, czy jest transponowaną, czy nie; mówimy tylko, że tonacja pewnej melodii jest moll albo dur, albo tonacją kościelną.

* Praca pt. *Die beste Methode Volks- und Volksmässige Lieder nach ihrer melodischen Beschaffenheiten leksikalisch zu ordnen.*

statowania tonacji, jest nim o wiele częściej początek niż koniec melodii.“ „W wątpliwych wypadkach należy melodię rejestrować pod obydwie kategorie, zaznaczając równocześnie miejsce, w którym się skonstatowało nieregularność“ (l. c.). Przypuszczenie jednakże dra Kollera, jakoby w ludowych melodiach nie znajdowała się tonacja lidyjska, traci na znaczeniu, jeśli się weźmie pod uwagę słowiańskie melodie (por. *Mazurek Chopina* op. 24, nr 2). Natomiast przyznać należy Kollerowi słuszność co do przypuszczenia, że w ludowych melodiach nie zachodzi tonacja frygijska ($e f g a h c' d' e'$; następstwo półtonów i całych tonów: $\frac{1}{2}$, 1, 1, 1, $\frac{1}{2}$, 1, 1). Pozornie frygijskie melodie ludowe są w gruncie rzeczy jońskimi, z zakończeniem na tercji ($c d e f g a h c'$) lub eolskimi, z zakończeniem na kwincie ($A H c d e f g a$). Najczęstsze tonacje kościelne spotykane w melodiach ludowych są: jońska, miksolidyjska ($g a h c' d' e' f' g'$), eolska i dorycka ($d e f g a h c' d'$). Zdaniem moim należy zwrócić uwagę na ważny punkt przy zbieraniu melodii ludowych, zaniedbywany lub fałszywie rozumiany nawet przez zawodowych zbieraczy. Rozchodzi się o modernizowanie tonacji kościelnych za pomocą przesunięcia położenia jednego z dwóch półtonów i zamiany tonacji kościelnej na molową lub (najczęściej) na durową. W takich razach łatwo z tonacji np. miksolidyjskiej ($g a h c' d' e' f' g'$) uczynić tonację G-dur przez zamianę f na fis , czyli stworzyć nutę charakterystyczną (*Leitton*), będącą, jak nazwa wskazuje, charakterystyką tonacji nowożytnych. We wspomnianym *Mazurku Chopina* bez zmiany melodii można zamienić w 27 takcie h na b , a jednak ta zmiana odejmie właśnie charakter ludowy tej nie zrównanej kompozycji taneczno-nastrojowej. To samo spostrzeżenie uczyniłem na kilku zanotowanych przez Kolberga melodiach, gdy je usłyszałem śpiewane na wsi. Stąd należy ostrożnie postępować przy notowaniu melodii ludowych, nie znanych jeszcze dotychczasowym zbieraczom; tym też tłumaczy się moja uwaga, wypowiedziana na wstępie, że w istniejących już zbiorach naszych melodii ludowych przy każdej sposobności należy przeprowadzać ścisłą kontrolę. Bo choć zdaniem niektórych uczonych głównie

melodie ludowe przyczyniły się do powolnego wypierania z muzyki artystycznej tonacji kościelnych, przy pomocy naturalnego poczucia harmonii, wbrew sztucznej kontrapunktycznej budowie utworów kościelnych, opartej na niezachwianej obserwacji reguł przywiązanych do zachowania tonacji kościelnych, to jednak wzajemny wpływ gregoriańskiego śpiewu na ludowy pierwiastek muzyczny nie pozostał bez śladu na ludowych melodiach, choć z drugiej strony nie należy każdej melodii ludowej, mającej jedną z tonacji kościelnych, uważać za pochodzącą z czasów polaryzowania się tych dwóch rodzajów jednogłosowej muzyki, jak znów nie należy zapominać o fakcie modernizowania tonacji kościelnych, obcych obecnej kulturze i rodzajowi słuchania (tj. sprowadzania tonacji do dwóch pojęć: dur i moll), głównie pod wpływem harmonicznego muzyki.

Wykazaliśmy dobre i słabe strony podziału melodii ludowych według tonacji. Wynika z tego, że pomimo wygody tego systemu i jego ważności nie można uznać go za jedynie miarodajny, ponieważ 1. jest ogólnikowy, 2. jednostronny, gdyż uwzględnia charakter, nie treść melodii ludowych, 3. nie dający dostatecznej możliwości uporządkowania materiału celem użycia go do zadań wyższej etnografii muzycznej, do tzw. porównawczych umiejętności muzycznych, które się opierają na treści materiału, nie na jego cechach, jakimi są tonacje i rytm.

Ale i rytmika nie jest mniej ważna jak tonacja, zwłaszcza że zasada rytmicznych grup od razu czyni podział materiału melodii ludowych na odrębne działy bardzo wyraźnym i nie tak zewnętrznym, jak metoda oparta na samych tonacjach.

METODA PORZĄDKOWANIA WEDŁUG CECH RYTMICZNYCH

Pierwszym, który zaczął melodie ludowe porządkować według rytmiki względnie metryki tekstów, był Johannes Zahn (*Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*) *. Ale ta metoda nie jest

* *Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder, aus den Quellen geschöpft und mitgeteilt* (6 tomów, 1888—1893).

możliwa do zastosowania w innym dziale melodii ludowych; jak tylko w chorałach ewangelickich; wszystkie bowiem inne melodie ludowe nie są krępowane metryczną cechą tekstu, zgoła zaś nieużyteczną jest ta metoda dla melodii tanecznych instrumentalnych (por. Koller, l. c., s. 3). Należy jednak usiłować w innej drodze dojść do metody porządkowania melodii ludowych na podstawie rytmicznych pojęć. Bez trudu nasuwa się na myśl podział materiału na melodie taneczne i nietaneczne. Pierwsze z nich dzielą się na grupy według rodzaju rytmu względnie według różnych tańców, do których są przywiązane pewne schematy rytmiczne. Jak jednak uporządkować nietaneczne melodie?

Dr Ilmari Krohn, docent umiejętności muzycznych w uniwersytecie w Helsingfors i autor słynnej publikacji fińskich ludowych melodii pt. *Suomen Kansan Säwelmiä, I. Hengellisiä Säwelmiä* (Helsingfors, 1898—1901), dzieli całość materiału na trzy wielkie grupy: epiczne pieśni, liryczne pieśni i taneczne melodie. „Muzyczne formy tych trzech kategorii różnią się między sobą zazwyczaj bardzo: pierwsze z nich są recytatywne, drugie poruszają się w małych i zaokrąglonych formach, trzecie, jako instrumentalne, odznaczają się ruchliwszym następstwem tonów i szerszymi formami. Nadto wielka część lirycznych pieśni, mianowicie religijne pieśni ludowe są obszerniejsze co do formy, podobnie jak pieśni kościelne, z których te pierwsze przeważnie powstały. Z drugiej strony pieśni taneczne, jakkolwiek śpiewane do tańca, zbliżają się w formie najczęściej do lirycznych pieśni, a obszerniejsze recytatywne melodie mają w sobie coś ze swobody muzyki instrumentalnej“ („Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft“, t. IV, s. 644).

Nie można Krohnowi odmówić racji, jeśli weźmiemy na uwagę tylko niemieckie, finlandzkie lub niderlandzkie pieśni ludowe; nawet skandynawskie nadają się do tej metody. Ale już odmawia ona posłuszeństwa przy północnosłowiańskich melodiach ludowych. (Czechy, Polska, Rosja — Litwa mniej). Pieśni względnie melodii recytatywnych nie posiadamy. Wiele lirycznych pieśni posiada rytm taneczny i bynajmniej niemałą,

choć zaokrągloną formę. Ruchliwość rytmiczna zachodzi nie tylko w melodiach tanecznych; spotykamy ją nawet w kołędach. Nadto istnieją melodie taneczne z małą ruchliwością rytmiczną i szczupłą formą. A więc znów porządkowanie melodii ludowych według rytmicznych cech nie jest dostateczne ani wyłącznie miarodajne. Zważyć bowiem nadto należy, że często jeden i ten sam motyw melodyjny pojawia się pod różnymi rytmicznymi postaciami, a nie jest bynajmniej wiadome, która z nich ma chronologiczne pierwszeństwo, a która jest formą pochodną. Jeśli jednak ktoś zajmuje się wyłącznie porządkowaniem melodii ludowych tanecznych, wtedy należy postąpić w ten sposób: materiał rozdzielić na dwie zasadnicze grupy, z których pierwsza obejmuje melodie taneczne, posiadające jedną postać rytmiczną, druga zaś melodie taneczne z rytmicznymi wariantami⁴. Podział zaś wewnętrzny w każdej grupie rozpada się na różne formy taneczne (ściślej mówiąc: rytmiczne)⁵. Nie koniec na tym: nasuwa się pytanie, jak uporządkować melodie taneczne o rytmie np. kujawiaka? I tu bowiem nie można postępować dowolnie, lecz według pewnej

⁴ Kto zajmował się szczegółowiej muzyką ludową, ten wie, że grupa druga jest zawsze o wiele mniejsza niż pierwsza.

⁵ Najwybitniejszy dziś uczony, etnograf muzyczny dr Ilmari Krohn, trzyma się tej samej metody w III tomie swoich *Suomen Kansan Sävelmiä: Tanssisävelmiä*. Na kongresie Międzynarodowego Towarzystwa Muzycznego w Bazylei (1906, Sekcja III) wypowiedział następujący sąd: „Zbiór ten obejmuje taneczne melodie, z których porządkowaniem najmniej mieliśmy trudu. Ich liczba wynosi 668, a od czasu ukazania się [1893] napłynęło tylko niewiele dalszych melodii tanecznych. Uporządkowanie tego zbioru odbyło się według rodzaju tańców. Naprzód idą „polskie“ w takcie $\frac{3}{4}$, po największej części prawdopodobnie rodzaj polonezów, w liczbie 153; potem następują walce (około 90), a wreszcie różne tańce w takcie $\frac{2}{4}$ (około 400 melodii), które mniej więcej wszystkie należą do tego samego rytmicznego typu. Wewnątrz każdej tanecznej grupy są zawarte melodie starszych zbiorów, poprzedzając młodsze. W ten sposób zbiór właściwie nie jest leksykalnie uporządkowany, a przecież spełnia ta metoda swe zadanie, ponieważ wyodrębnione są rodzaje tańców i dają możność porównania ich z podobnymi tańcami ludów sąsiednich“ (por. *Bericht über den Zweiten Kongress der Internationalen Musikgesellschaft zu Basel vom 25—27 September 1906*. Lipsk 1907. Druk i nakład Breitkopfa i Härtla, s. 67).

normy, obowiązującej i dla całego materiału, i dla pewnych grup (np. tanecznych melodii). Jak osiągnąć łatwość i prostotę orientacji? Grupowanie pewnej kategorii rytmicznej według tonacji nowoczesnych i kościelnych nie da żadnych rezultatów pozytywnych, gdyż tylko przypadkowe cechy będą wchodziły w rachubę. Przy tym powstaną nieproporcjonalnie wielkie i małe podziały, raczej utrudniające niż ułatwiające orientację. O ile bowiem melodie taneczne, posiadające tonacje kościelne, stanowią będą małą grupę, wśród której orientacja będzie niezmiernie łatwa, o tyle melodie rytmiczne (taneczne) w tonacjach nowożytnych (dur i moll) będą w stosunku do tamtych nieprzejrzanym materiałem. Nie zapominajmy znowu o tym, co zaznaczyliśmy wyżej, tj. że istnieją ludowe melodie o tonacjach mieszanych. Jak więc uporządkować tak niesforne materiały? Jedyne miarodajny jest:

PODZIAŁ WEDŁUG TREŚCI MELODYJNEJ ⁶

I ta metoda kryje w sobie wiele trudności i możliwości, niełatwych do pokonania, jeśli się zważy, że w zakres „treści melodyjnej“ wchodzi zazwyczaj kilka czynników. W rachubę wchodzi rozciągłość melodii co do wysokości, względnie niskości, najwyższego i najniższego tonu melodii w stosunku do toniki względnie dominanty (jeśli chodzi o melodie o tonacjach zdecydowanie nowożytnych), przy czym zauważyć należy, że dla łatwiejszej orientacji w badaniu należy transponować wszystkie melodie do równorzędnych tonacji, a więc durowe notować w C-dur, molowe w a-moll ⁷, pozostawiając melodie z tonacjami kościelnymi w tychże

⁶ Że podział dra I. Krohna na pieśni epiczne, liryczne i melodie taneczne nie może mieć w polskim materiale żadnego zastosowania, dowodzą liczne ludowe ballady (mam na myśli tekst!), do których zazwyczaj używane są melodie taneczne nawet w tym razie, gdy charakter i treść tekstu są bardzo tragiczne. Nie jest to jedyny objaw nielogiczności w pieśni ludowej.

⁷ Krohn poleca („Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft“ t. IV, s. 169) tonacje (G-dur i g-moll) wychodzące z tej samej toniki; radzi również uczynić to samo z tonacjami kościelnymi. Jestem jednakże prze-

tonacjach (tj. bez alteracji graficznych), upraszczając sobie zadanie trzymaniem się najprostszej diatoniki: *d e f g a h c' d'*, również bez transponowania. Wiadomo bowiem, że w praktyce panuje pod tym względem najzupełniejsza swoboda, głównie w śpiewaniu; w instrumentalnej bowiem muzyce ludowej ze względów technicznych wybiera muzykant wiejski najłatwiejsze pozycje przy grze na instrumentach smyczkowych, a przede wszystkim nigdy swych instrumentów nie stroi jednakowo, lecz strój zmienia, o ile nie wzywa do pomocy klarnetu lub oboju (także fletu)⁸. Następnie należy położyć wielki nacisk na pokrewieństwo wariantów, struktury melodii i jej części (frazy i okresy); nie należy przy tym zapominać, że nie ma tu mowy o strukturze formalnej, gdyż w melodiach ludowych, zwłaszcza słowiańskich, brakuje np. w budowie periodu tzw. następnika lub też często następnik nie jest formalnym ekwiwalentem poprzednika, wobec czego całkiem nie można mówić o symetrii formalnej. Podobieństwa i różnice w melodiach i ich budowach są tak ogólnej lub szczególnej natury, że tylko na podstawie szczegółowej analizy można wykazać, czy dwie lub więcej melodii łączy pewne pokrewieństwo czy też nie. Np. w dwóch melodiach o odrębnej rytmice i tonacji zachodzi często podobieństwo pomimo odmiennej budowy, ponieważ tylko motyw pierwotny, z którego obydwie powstały, rozmaicie przekształcono: albo wydłużono, albo skrócono, eliminując niektóre periody lub ich części i zmieniając wartości tonów, czyli robiąc różnice metryczno-rytmiczne. Czasem różnice w kadencjach lub inter-

ciwnego zdania; sprowadzenie wszystkich rodzajów tonacji do tego samego zasadniczego tonu skomplikuje pisownię muzyczną zbyt dużą ilością tzw. *Versetzungsszeichen* ($\sharp$, $\natural$ i $\flat$) i nie zapobiegnie pożądanej przejrzystości w grupowaniu materiału. Dlatego uważam za bardziej wskazane (z praktycznych względów) użycie tonacji durowych i molowych nie posiadających w swym symbolu muzycznym ani bemola, ani krzyżyka, a więc C-dur i a-moll, oraz pozostawienie tonacji kościelnych bez transponowania ich.

⁸ Przy sposobności można zauważyć, że w naszych wsiach i miasteczkach spotyka się w tanecznej muzyce rzadko tzw. „pikulinę” („mały flet” w *des*), często jednakże zamiast fletu w *c* — flety w *des* lub *es*, wzięte oczywiście z wojskowej muzyki, to samo (małe) klarnety w *es*, najczęściej w *b*.

polacje fraz lub periodów zacierają pokrewieństwo dwóch melodii ludowych. Innym razem zdarzają się dwie melodie różne, lecz z identycznymi refrenami. Oczywiście jest to tak przypadkowa cecha, że mowy nie ma o ich pokrewieństwie. Jak więc widzimy, choć metoda porządkowania według treści i właściwości melodyjnej jest jedynie możliwa i jedynie miarodajna, pomimo swego złożonego charakteru, to jednak nastrocza najwięcej trudności, przy czym, jak się przekonamy, w niektórych wypadkach, nie tylko szczegółowych, pomoc także dwóch poprzednio omawianych metod okazuje się niezbędna.

Dwie metody dotyczące porządkowania ludowych melodii według treści melodyjnej zaznaczyły się dotychczas: metody Kollera i Krohna.

Dr Oswald Koller wyłożył swą metodę w podanej wyżej pracy w „Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft“ (t. IV, s. 1 i nast.). Zamiast spisywać melodie nutami, radzi oznaczyć tony literami, a więc ton *c* literą *c*, ton *d* literą *d* itd. Następnie porządkować je według tego, od jakiego tonu zaczynają się, a więc od *c* począwszy, na *h* (wzgl. *b*) skończywszy. Koller nie uwzględnia wysokości tonu; jest mu obojętne, czy melodia, zaczynająca się od *c*, dąży do *g*, czy też do *G*, czyli: czy o kwintę w górę lub o kwartę w dół od *c*. To jest jedna słaba strona tej metody, z którą zresztą Koller wcale się nie kryje, gdyż podaje inny sposób porządkowania, uwzględniający wysokość tonu, mianowicie: pierwszą grupę tworzą melodie z najniższym początkowym tonem, a więc np. melodie durowe notowane w tonacji C-dur, zaczynające się od tonu — przypuśćmy — *G* (*G* — *c*), następnie od *A* (*A* — *c*), potem od *H* (*H* — *c*), wreszcie od *c* do następnych, kolejno wyższych tonów, a więc: *c* — *d*, *c* — *e*, *c* — *f* itd., oraz tonów niższych od *c*, o ile *c* było tonem rozpoczynającym melodię. Gdy pierwsza metoda miała tę złą stronę, że tworzyła grupy z melodii często wcale niepokrewnych, a na domiar złego rozłączała melodie w jakikolwiek sposób ze sobą spokrewnione, druga metoda, choć lepsza, nie uwzględniała tego, że niektóre melodie różniły się między sobą tylko tym, iż większe wartości

nut rozdzielały na dwie lub więcej nut mniejszych, zwłaszcza jeśli zaszła zmiana tekstu, co nie należy nigdy do rzadkości. Brakowi temu zaradził Koller przez notowanie jednej zamiast dwóch lub trzech powtarzających się nut (liter). Wprawdzie Koller stosuje te metody do leksykalnego porządkowania tematów ze średniowiecznych, menzuralnych, polifonicznych utworów, w ostateczności jednak można by zastosować je do ludowych melodii, nawet z tym większą swobodą, że te spośród nich, które posiadają tonacje kościelne, nie mają transponowanych *de facto* odmian, gdy tymczasem rękopisy średniowiecznych, menzuralnych utworów wykazują, jak udowadnia Koller, pewne zmiany (transpozycje). Wielkie znaczenie w metodzie dra Kollera ma uwaga dotycząca tzw. nut przejściowych, przypadających zwykle na silną względnie silne części taktu (zależnie od tego, czy takt jest cały, czy $3/4$). W ten sposób można osiągnąć ten rezultat, że eliminując nieistotne części melodii łatwo się przekonamy, które melodie są pomimo pozornych różnic mniej lub więcej spokrewnione. Za zasadę jednakże nie można brać tej uwagi Kollera, lecz tylko za środek pomocniczy, służący również i do tego, aby w rozpoznawaniu melodii pokrewnych nie powodować się tym, że np. ich początek jest identyczny. Niestety, metoda Kollera ma kilka stron słabych. Porządkowanie melodii według niej ogranicza się do notowania ich za pomocą cyfr, co jest samo przez się czymś bardzo niemuzycznym; następnie nie uwzględnia ona żadnych rytmicznych właściwości, które choć w porządkowaniu nie są najważniejszą dyrektywą, to jednak, zwłaszcza w słowiańskich melodiach, nie mogą być zepchnięte na plan trzeci. Natomiast można metody Kollera użyć jako sposobu do indeksu melodii ludowych, wydanych grupami, według ich charakteru tanecznego, religijnego itp. Nie można sobie wyobrazić dogodniejszego indeksu, jak tylko za pomocą metody Kollera, stosowanej do każdego tomu publikacji tego rodzaju. Wymaga ona jednak wprawy w szybkiej orientacji, zwłaszcza, jeśli chodzi o wyszukiwanie melodii, występujących przypadkiem w muzyce ludowej pokrewnych narodów, czyli że metoda Kollera może mieć zastosowanie największe w tzw. po-

równawczych umiejętnościach muzycznych. Do metody wiedeńskiego uczonego wrócimy jeszcze poniżej. Przechodzimy do poglądów dra Ilmari Krohna.

Dr Krohn jest bez wątpienia najwybitniejszym współczesnym uczonym na polu etnografii muzycznej. W sprawie porządkowania metodycznego melodii ludowych wydał zaledwie dwie małe prace, które jednak posiadają trwałą wartość⁹. Przytaczamy w przekładzie słowa Krohna.

„Najlepiej przysłużymy się badaniu przez uporządkowanie melodii według ich melodyjnego pokrewieństwa, a więc według wariantów. Wewnątrz grup wariantów można uwzględnić różne stopnie pokrewieństwa: 1. różnice melodyjnej natury przy nienaruszonej strukturze melodii, 2. przemiany wzajemnych stosunków fraz i periodów, 3. zmiany rysunku melodii przez organiczne zdłużenie i skrócenie miary zgłosek pojedynczych fraz albo przez eliminowanie i interpolowanie całych fraz, 4. pokrewieństwo przez podobieństwa melodyjne przy organicznie odmiennej budowie melodii. Przez stosunki pokrewieństwa tego czwartego rodzaju mogą wewnątrz grup wariantów powstać liczne podziały z samodzielnymi formami zasadniczymi.“ Krohn nie kryje się wcale z uwagą, że zebranie wariantów jest połączone z wielkimi trudnościami i pamięciowym opanowaniem całego materiału. Mniejszą trudność sprawia oczywiście zestawienie melodii zupełnie zgodnych co do swego rysunku melodyjnego i leksykalne ich ułożenie według różnic, które znowu są mniej lub dalej idące. Pod uwagę należy w tym razie brać: 1. melodyjną postać pojedynczej frazy, 2. stosunki w budowie melodii.

Ad 1. Przy rozpatrywaniu melodyjnej właściwości pojedynczej frazy¹⁰ należy przede wszystkim odróżnić to, co jest przypadkowe

⁹ Tytuły ich: *Welche ist die beste Methode Volkslieder zu ordnen?* („Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft“ t. IV, s. 643 i nast.) i *Über das lexikalische Ordnen von Volksmelodien* („Bericht über den Zweiten Kongress der Internationalen Musikgesellschaft“ 1907 s. 66 i nast.).

¹⁰ Frazami nazywamy w symetrycznej budowie melodii te jej części, które posiadają tyle samoistości, że można je przeciwstawić innym analogicznym częściom.

i zdać sobie sprawę z istoty danej frazy — czyli należy frazę uprościć, uwzględniając: 1. punkt wyjścia melodyjnej formy (nie identyczny z nutą początkową), 2. średni punkt wyrazu melodyjnego (nie zawsze najwyższa nuta), 3. punkt będący istotnym zamknięciem melodyjnej treści (bynajmniej nie identyczny z ostatnią nutą). Są to trzy główne tony. Do tonów pobocznych należy: tzw. „zmienny ton“, czyli mała lub wielka sekunda albo subsekunda, o którą zaczyna melodia, nim spocznie na „tonie akordowym“ (np. tony *h* lub *b* względnie *cis'* lub *d'* wobec tonu akordowego *c'*), oraz „tony przejściowe“ (podobne nieco do „zmiennych“), czyli te nieistotne części melodii, które są jakby figuracją tejże. Następnie porządkuje Krohn uproszczone frazy według trzech wymienionych głównych punktów, zaczynając od pierwszego, kończąc jednakże na drugim. Uproszczone frazy porządkuje według kwint, na których leży „punkt wyjścia melodyjnej frazy“ (a więc zaczynając od kwarty w tonacji C-dur: *f c g d a e h*). Dla łatwiejszego przeglądu pokrewnych uproszczonych fraz pojedynczych melodii naznacza każdą frazę i melodię liczbą. Uproszczone frazy porządkując według trzeciego głównego tonu, należy trzymać się zasady, że najprościej można dojść do celu przez porządkowanie według wielkości oddalenia punktu zamknięcia treści melodyjnej od punktu rozpoczęcia melodyjnej frazy, czyli punktu trzeciego od pierwszego.

Jakkolwiek za pomocą „uproszczonych fraz“ (zwanых przez Krohna *Stichmotive*) można znaleźć bez trudu pokrewieństwa melodii, objawiające się w wariantach, to jednak w upraszczaniu fraz i całych melodii nie można prawie nigdy postępować dość ostrożnie — jak sam Krohn przyznaje — i przedmiotowo, co znacznie zwiększa trudności i naraża na wątpliwości i przeoczenia, o które wobec olbrzymiego materiału ludowych melodii nie tak trudno. Dla przeprowadzenia tak trudnej akcji nie wystarczą siły jednego człowieka, na to potrzeba organizacji i podziału pracy. Zresztą ta metoda prowadzi do bardzo ciekawych rezultatów, o ile chodzi o stwierdzenie stopni pokrewieństwa między melodiami podzielonymi na grupy. Nam jednak zależy

na metodzie porządkowania melodii. Ułożenie katalogu wariantów ma o tyle swoje dobre strony, że za pomocą niego możemy przekonać się, iż w wielu melodiach ludowych, zupełnie niepodobnych do siebie co do treści melodyjnej i struktury melodii, mogą znaleźć się wspólne frazy, gdyż — jak to znakomity znawca czeskich melodii ludowych, prof. Otokar Hostinský, udowodnił — często jedna melodia ludowa składa się z kilku fraz wyjętych z różnych melodii.

Ad 2. Dlatego Krohn uznaje za najbardziej przedmiotową metodę leksykalnego porządkowania melodii ludowych tę, która uwzględnia stosunki struktury kompozycyjnej; dodaje jednakże, iż ta metoda dotyczy zwłaszcza tych melodii, w których zwrotka składa się z czterech wierszy, a więc czterech fraz. Dotyczy to największej ilości melodii ludowych. „Stosunki kadencji”¹¹ w czterech frazach, które prawie zawsze parami sobie odpowiadają, są bardzo proste i wykazują pewne formalne i harmoniczne same przez się zrozumiałe zasady, dające pogląd na cały materiał; przy trzymaniu się tych zasad łatwo zebrać warianty najbliższe ze sobą spokrewnione, jak również nietrudno zgromadzić melodie o dalszych stopniach pokrewieństwa. Z czterech kadencji przede wszystkim ostatnia jest miarodajną w porządkowaniu; potem druga, jako zakończenie pierwszego periodu¹²; następnie pierwsza, jako ważna dla oznaczenia charakteru melodii; wreszcie trzecia, jakkolwiek nie mająca znaczenia rozstrzygającego“ („Sam-melbände“, s. 656). Następnie daje nam Krohn szczegółowe uwagi o kadencjach w pieśni ludowej. Kadencja kończy się najczęściej na tonice, dominancie lub ich tercji i kwincie; dość rzadko na subdominancie lub na akordzie drugiego stopnia (w dur). W molowych tonacjach opierają się kadencje często na tonice

¹¹ Kadencją zwiemy zwrot harmoniczny, który oznacza spoczynek, zakończenie melodyjnej frazy. W melodiach (ludowych) nieharmonizowanych jest ona domyślna, ale też zupełnie jasna.

¹² Periodek nazywamy regularnie zbudowaną i całkowicie samoistną melodię, złożoną z ośmiu rzeczywistych taktów, czyli z dwóch części melodyjnych, zwanych poprzednikiem i następnikiem.

lub dominancie tonacji równorzędnej¹³. Czasem akord VII stopnia w tonacjach molowych (bez podwyższenia zasadniczego tonu) jest raczej zastępstwem dominanty niż rzeczywistym dążeniem ku tonacji równorzędnej¹⁴. W oznaczeniu kadencji nie zawsze rozstrzyga ostatnia nuta frazy, lecz ostatni dynamicznie ważny ton, bez względu na tony przejściowe itd. Harmoniczna dwuznaczność dominanty powoduje, że w jednych wypadkach kadencja jest nie rozstrzygnięta, w drugich zaś jest uważana za „półkadencję“, czyli kadencję niedoskonałą. W łonie każdego podziału należy zwrócić uwagę na to, że najlepiej i najprzystępniej przedstawia się podział na dur i moll wzgl. na „uproszczone motywy“ (*Stichmotive*).

Celem zademonstrowania tej metody dra J. Krohna i przekonania się, o ile ona może mieć zasadnicze znaczenie, wybrałem z I. Serii *Pieśni ludu polskiego*, zebranych i wydanych przez Oskara Kolberga (Warszawa, 1857), część II., czyli *Tańce* (polskie tańce, mazury, kujawiaki, obertasy, walce), w liczbie 466, celem ich uporządkowania. Część tańców odrzuciłem z wielu względów. Mianowicie:

1. Odrzuciłem dwu- i trzyfrazowe melodie z powodu, że stanowią bardzo małą liczbę, nie mającą wpływu na zasadę metody, przy czym jednakże doszedłem do przekonania, że Krohn popełnia błąd, gdy sądzi, że trzyfrazowe melodie dadzą się sprowadzić do dwufrazowych. („Sammelbände“ t. IV, s. 657.) Do polskich ludowych melodii nie można tego zastosować. Często np. spotykamy się z sześciofrazową melodią, rozpadającą się na 2 części, po 3 frazy posiadające. Jest to niezwykła architektonika, gdyż taka sześciofrazowa melodia nie dzieli się na 3 części po 2 frazy,

¹³ Tonacjami równorzędnymi nazywamy odpowiadające sobie pary durowych i molowych tonacji, które mają równą ilość krzyżyków lub bemoli (np. C-dur i d-moll, ponieważ nie mają żadnego krzyżyka i bemola; Es-dur i c-moll, ponieważ mają po trzy bemole; G-dur i e-moll, gdyż mają po jednym krzyżyku, itd.).

¹⁴ Tych jedenaście rodzajów kadencji oznaczamy kolejno następującymi symbolami: T, D, t, d, S, s, PT, Pt, PD, Pd itd.

lecz na 2 po 3. Spostrzeżenie Krohna nie ma zatem znaczenia ogólnego.

2. Odrzuciłem niektóre tańce jako wyjęte przez Kolberga ze starych oper, operetek i komedio-oper Tarnowskiego, Damsego, Elsnera itd., a nie będące pochodzenia ludowego. Nie umiem sobie wytłumaczyć, z jakiego powodu umieścił je Kolberg w swym zbiorze, jakkolwiek według teorii Hostinský'ego należałoby je zaliczyć do ludowych melodii, ale tylko w tym razie, gdyby się stały własnością ludu wiejskiego. Zdaniem moim, są to tylko imitacje ludowego charakteru, wiejskiego stylu i tonu.

I tak z 466 melodii uwzględniłem tylko 331. Ułożone według metody Krohna, dają następujący obraz:

I. Kadencja na tonice, na jej kwincie lub tercji (233 melodie)

- | | |
|-----------------------------|-------------------------|
| a. — T — T (137 melodii) | δ. t T d T (7 dur) |
| | ε. t T S T (1 dur) |
| 1. T T — T (33 melodie) | ζ. t T s T (1 dur) |
| α. T T T T (19 dur, 1 moll) | |
| β. T T t T (8 dur) | 4. D T — T (17 melodii) |
| γ. T T D T (3 dur) | α. (por. 2 β) |
| δ. T T d T (1 dur) | β. D T D T (5 dur) |
| ε. T T S T (1 dur) | γ. D T d T (2 dur) |
| ζ. T T s T (1 dur) | δ. D D s T (2 dur) |
| 2. — T T T (13 melodii) | ε. D T t T (8 dur) |
| α. A T T T (6 dur) | |
| β. D T T T (1 dur) | 5. d T — T (18 melodii) |
| γ. d T T T (2 dur) | α. d T T T (2 dur) |
| δ. S T T T (1 dur) | β. d T t T (3 dur) |
| ε. s T T T (2 dur) | γ. d T D T (1 moll) |
| ζ. P D T T T (1 dur) | δ. d T d T (11 dur) |
| | ε. d T s T (1 dur) |
| 3. t T — T (43 melodie) | |
| α. (por. 2 α) | 6. S T — T (2 melodie) |
| β. t T t T (29 dur) | α. S T D T (1 dur) |
| γ. t T D T (5 dur) | β. S T d T (1 dur) |

7. s T — T (11 melodii)
 α. s T D T (1 dur)
 β. s T d T (1 dur)
 γ. s T s T (9 dur)
- b. — t — T (21 melodii)
 1. T t — T (4 melodie)
 α. T t T T (1 dur)
 β. T t t T (2 dur)
 γ. T t d T (1 dur)
 2. t t — T (13 melodii)
 α. t t T T (5 dur, 1 moll)
 β. t t t T (6 dur)
 γ. t t d T (1 dur)
 3. D t — T (2 melodie)
 α. D t t T (1 dur)
 β. D t D T (1 dur)
 4. d t — T (2 melodie)
 α. d t D T (1 dur)
 β. d t d T (1 dur)
 5. s t [s] T (1 melodia dur)
- c. — D — T (13 melodii)
 1. T D — T (5 melodii)
 α. T D T T (4 dur)
 β. T D s T (1 dur)
 2. t D — T (3 melodie)
 α. t D t T (1 dur)
 β. t D D T (1 dur)
 γ. t D d T (1 dur)
 3. D D — T (3 melodie)
 α. D D T T (2 dur)
 β. D D D T (1 dur)
4. d D — T (2 melodie)
 α. d D t T (1 dur)
 β. d D D T (1 dur)
 5. s D s T (1 melodia dur)
- d. — d — T (13 melodii)
 1. d d — T (7 melodii)
 α. d d T T (2 dur, 1 moll)
 β. d d t T (2 dur)
 γ. d d D T (1 dur)
 δ. d d d t (1 dur)
 ε. d d s T (1 dur)
 2. t d — T (2 melodie)
 α. t d T T (1 dur)
 β. t d t T (1 dur)
 3. T d T T (1 melodia dur)
 4. s d d T (2 melodie dur)
 e. [T] S [T] T (1 melodia dur)
- f. — s — T (6 melodii)
 1. s s — T (3 melodie)
 α. s s T T (1 dur)
 β. s s d T (2 dur)
 2. t s t T (2 melodie dur)
 3. d s T T (1 melodia dur)
- g. — T — t (6 melodii)
 1. T T — t (3 melodie)
 α. T T T t (1 dur)
 β. T T t t (2 dur)
 2. t T t t (2 melodie)

- | | |
|-------------------------------------|--|
| 3. d T d t (1 melodia) | 4. d t <u>[d]</u> t (1 melodia dur) |
| h. — t — t (32 melodie) | 5. s t — t (6 melodii) |
| 1. T t — t (6 melodii) | α. s t t t (3 dur) |
| α. T t T t (2 dur, 1 moll) | β. s t d t (1 dur) |
| β. T t t t (3 dur) | γ. s t s t (2 dur) |
| 2. t t — t (20 melodii) | i. <u>[D]</u> D <u>[t]</u> t (2 melodie dur) |
| α. t t T t (2 dur) | j. — d — t (3 melodie) |
| β. t t t t (12 dur) | 1. d d — t (3 melodie) |
| γ. t t d t (2 dur) | α. d d D t (1 dur, 1 moll) |
| δ. t t s t (3 dur, 1 moll) | β. d d d t (1 dur) |
| 3. D t <u>[d]</u> t (1 melodia dur) | 2. s d <u>[t]</u> t (1 melodia) |

II. Kadencje na dominancie, na jej tercji lub kwincie (93 melodie)

- | | |
|-------------------------------------|-------------------------|
| a. — T — D (8 melodii) | β. T D D D (1 dur) |
| 1. T T <u>[T]</u> D (1 melodia dur) | γ. T D S D (1 dur) |
| 2. t T <u>[d]</u> D (4 melodie dur) | |
| 3. D T <u>[s]</u> D (1 melodia dur) | 2. t D — D (4 melodie) |
| 4. d T — D (2 melodie) | α. t D t D (2 dur) |
| α. d T T D (1 dur) | β. t D D D (2 dur) |
| β. d T d D (1 dur) | |
| | 3. D D — D (11 melodii) |
| b. — t — D (3 melodie) | α. D D T D (2 dur) |
| | β. D D D D (6 dur) |
| 1. t t — D (2 melodie) | γ. D D s D (1 dur) |
| α. t t t D (1 dur) | δ. D D d D (2 dur) |
| β. t t d D (1 moll) | |
| | 4. d D — D (16 melodii) |
| 2. s t <u>[d]</u> D (1 melodia) | α. d D T D (2 dur) |
| c. — D — D (43 melodie) | β. d D t D (2 dur) |
| 1. T D — D (4 melodie) | γ. d D D D (3 dur) |
| α. T D T D (2 dur) | δ. d D d D (8 dur) |
| | ε. d D s D (1 dur) |

5. D D D (2 melodie)
 α. d D D D (1 dur)
 β. s D D D (1 dur)
 6. s D — D (6 melodii)
 α. s D T D (2 dur)
 β. s D d D (2 dur)
 γ. s D s D (2 dur)
 d. — d — D (5 melodii)
 1. T d [t] D (1 melodia dur)
 2. D d [s] D (1 melodia dur)
 3. d d [d] D (1 melodia)
 4. s d — D (2 melodie)
 α. s d d D (1 dur)
 β. s d s D (1 dur)
 5. T S D D (1 melodia dur)
 e. d D d d (1 melodia dur)
 f. — d — d (29 melodii)
 1. D d D d (2 melodie dur)
 2. — d d d (16 melodii)
 α. T d d d (1 dur)
 β. t d d d (2 dur)
 γ. d d d d (7 dur)
 δ. s d d d (5 dur)
 ε. T d s d (1 dur)
 3. d d — d (4 melodie)
 α. d d T d (2 dur)
 β. d d t d (2 dur)
 4. s d s d (2 melodie dur)
 5. T d T d (1 melodia dur)
 6. t d t d (3 melodie dur)
 7. S d S d (1 melodia dur)
 8. — T — d (3 melodie)
 α. t T T d (1 dur)
 β. t T t d (1 dur)
 γ. t T s d (1 dur)
 9. — t — d (2 melodie)
 α. t t t d (1 dur)
 β. d t s d (1 dur)

III. Kadencje na subdominancie (5 melodii)

- a. [d] S [T] S (1 melodia) 2. s s s s (1 melodia dur)
 b. — s — s (2 melodie) c. [T] T [s] s (1 melodia dur)
 1. t s t s (1 melodia dur) d. d d D s (1 melodia dur)

Doświadczenie, jakie uczyniłem na tanecznych melodiach polskich, doprowadziło do rezultatów negatywnych. Teoria Krohna jest niewystarczająca, pomimo że znajduje się na dobrej drodze do celu pozytywnego. Mianowicie podział na grupy według

harmonicznej, bo w ostatecznej konsekwencji o harmoniczną naturę melodii chodzi, właściwości kadencji czwartej, drugiej, trzeciej i pierwszej jest podziałem według... kadencji, ale nie melodyjnej treści ludowych melodii. Wskutek tego melodie sobie pokrewne zostały od siebie oddzielone i rozmieszczone po kategoriach, nawet dość oddalonych od siebie. To, co Krohn napisał o pierwszym tomie finlandzkich *Hengellisiä sävelmiä*, można powiedzieć o całej jego metodzie, wyłożonej w „Sammelbände“ (IV): „Brakuje w każdym razie absolutnych cech melodyjnego pokrewieństwa, które by można naukowo uzasadnić i przez zgodę stwierdzić“ (*Bericht über den Zweiten Kongress der IMG*, s. 68). Jak to już prof. dr Otokar Hostinský udowodnił w swej niezmiernie wartościowej *Świeckiej pieśni czeskiej ludowej**, często jedną i tę samą frazę spotykamy w melodiach zupełnie ze sobą nie spokrewnionych; co więcej, bardzo często na jedną melodię składają się frazy melodyjne pochodzące z kilku pieśni ludowych (melodii). Jest więc zazwyczaj wykluczone umieszczenie w jednej i tej samej grupie, melodycznie uzasadnionej, melodii o tyle pokrewnych, że mają wspólne warianty. Czyniąc to bowiem, zbliżamy do siebie z jednej strony melodie o dalszym stopniu pokrewieństwa, a oddalamy bliżej z sobą spokrewnione. Tak więc nie wystarczają same warianty jako zasada porządkowania metodycznego; to samo dotyczy kwestii kadencji, jak to już wyżej wyjaśniliśmy.

W najnowszej swej pracy, pomieszczonej we wspomnianym *Sprawozdaniu z Kongresu Międzynarodowego Towarzystwa Muzycznego*, rozwija Krohn myśli zawarte w swej pierwszej pracy („Sammelbände“ t. IV) dość szczegółowo. Te jednak szczegóły są tak dalece każdemu, kto zajmuje się ludowymi melodiami, zrozumiałe i tak dalece stanowią dlań cechy ludowości muzycznej, że zbyteczne jest zatrzymywanie się przy nich. Propozycję Krohna, mającą na celu podział aprioryczny melodii ludowych według tonacji nowożytnych (moll i dur), musimy kategorycznie odrzucić nie ze względu na to, aby miały nie mieć racji bytu, lecz ze względu

* O. Hostinský *Česká světská píseň lidová*, Praga 1906.

na charakter polskich melodii ludowych. Jak widzieliśmy z katalogu, ułożonego według metody Krohna, większość melodii tanecznych polskich posiada tonację durową; molowych melodii jest zadziwiająco niewiele. Porządkowaliśmy je według jakości kadencji. Należy jednak zwrócić baczną uwagę na to, że często cząstki frazy wykazują przeciwny rodzaj tonacji niż kadencja. Co więcej — przypatrzwszy się tym tanecznym melodiom, których nie włączyliśmy do katalogu, spostrzemy ze zdumieniem, że w jednej i tej samej melodii spotykamy się równocześnie z tonacją dur i moll. Jaką zaś ma wartość porządkowanie melodii ludowych według tonacji, o tym była mowa wyżej. Dlatego nie zatrzymujemy się przy tym problemie dłużej. Cenne jednak jest zdanie Krohna, że „przy leksykalnym porządkowaniu różnych zbiorów melodii należy uwzględnić ich indywidualny zbiorowy charakter, jeśli się zechce uczynić je istotnie pożytecznymi dla umiejętności muzycznych porównawczych“. „Sądzę jednak — pisze dalej Krohn — że z drugiej strony istnieją także zbiory z różnych krajów i czasów o podobnym zbiorowym charakterze, tak że kwestia celowego porządkowania leksykalnego melodii ludowych pozostanie, dla muzycznych uczonych tą właśnie, którą należy wspólnie rozważać“ (*Bericht* s. 74).

Nasuwa się pytanie: jaka metoda jest najodpowiedniejsza dla porządkowania ludowych melodii polskich?

Odpowiedź na to pytanie nie jest tak trudna, jak by się wydawać mogło.

Większość polskich melodii ludowych posiada charakter taneczny. Kolberg oddziela wprawdzie „dumy i pieśni“ od „tańców“, ale czyni to z literackich, nie z naukowo-muzycznych względów. Między „dumami i pieśniami“ zaś znajdziemy imponującą większość melodii z tanecznym rytmem. Znakomity zbieracz nie mógłby nigdy twierdzić kategorycznie, że jego „dum i pieśni“ nie przygrywano nigdy do tańca, i na odwrót, że jego „tańce“ były w istocie tylko tańcami, a więc pozbawionymi tekstu melodiemi, że wreszcie jakaś z dum lub pieśni nie istniała jako taneczna melodia, nim tekst otrzymała do towarzystwa.

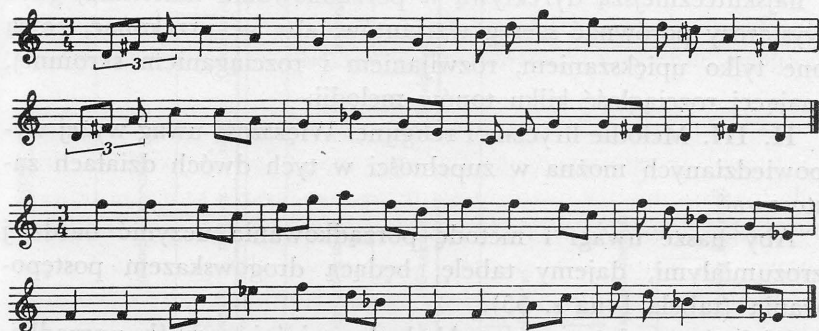
Ta przeważająca liczba melodii z tanecznym rytmem decyduje o podziale ludowych polskich melodii na grupy następujące: I melodie taneczne, II melodie liryczne (ze stanowiska literackiego: „ballady“, „dumy i pieśni“), III melodie religijne. Chodzi obecnie o podział wewnątrz grup.

I. Melodie taneczne. Z natury rzeczy najbardziej prosty i sam przez się zrozumiały jest podział ze względu na rytmikę, czyli według rodzaju tańców. Rozchodzi się obecnie o to, jak porządkować melodie np. o rytmie kujawiaka: czy według kadencji, czy według tonacji (dur — moll), czy też według jakości i ilości fraz — te bowiem ostatnie są w rzeczywistości „melodyjną treścią“ — czyli według budowy melodii. Już z poprzednich wywodów wynika, że tylko ta ostatnia może nas doprowadzić do pozytywnych rezultatów. Jak w melodiach ludowych każdego narodu, tak i polskiego, najczęstszym typem budowy melodii jest melodia ośmiotaktowa, złożona z czterech dwutaktowych motywów, które jednak czasem bywają rozszerzane o jeden takt więcej, czyli że wtedy melodia jest dwunastotaktowa i składa się z czterech trzaktowych motywów. Dalszym typem jest melodia dwuczęściowa, ułożona z dwóch jednoczęściowych. Oczywiście nie mogą nas krępować zasady nauki form, gdyż melodie ludowe nie znoszą żadnych przepisów odnośnych, co więcej — do rzadkości należy ludowa melodia, zbudowana normalnie. Kadencje motywów rzadko są logiczne. O ile nie należy uważać za jednoczęściową melodię powtórzenia dwóch dwutaktowych motywów w dominancie lub subdominancie (częsty wypadek!), o tyle nie zawsze należy w dwuczęściowej ludowej melodii (pieśni) dopatrywać się formalnej prawidłowości, właściwej artystycznej muzyce; bardzo często bowiem materiał w obydwu składowych częściach dwuczęściowej formy jest zupełnie różny, jakkolwiek również często w jej pierwszej i drugiej części znajduje się jeden motyw wspólny. To samo dotyczy rzadko spotykanej w naszych melodiach ludowych trójczęściowej formy. Charakterystyczne jest w naszych ludowych trójczęściowych melodiach (pieśniach), że gdy na pierwsze dwie części przypadają dwie melodie ośmiotaktowe, część trzecia

jest zazwyczaj frazą czterotaktową. Należy więc w porządkowaniu trzymać się tej metody, aby zaczynać od jednoczęściowej melodii jako najbardziej prostej, zaś między jednoczęściowymi dać pierwszeństwo tym melodiom, których motywy są najkrótsze (a więc jednotaktowe w czterotaktowej całości; por. Kolberga *Pieśni ludu polskiego* Seria I, 1857; część II, tańce nr 11, s. 312). Postępując od najobszerniejszych form melodii, zbliżamy się do kwestii porządkowania materiału melodyjnego w obrębie każdej formy. Nasuwa się przede wszystkim pytanie, czy porządkować je według rodzajów kadencji, czy według tonacji (nowożytnych i kościelnych), czy też według wielkości oddalenia od najniższego do najwyższego tonu danej melodii, czyli według jej rozciągłości (*ambitus*). (Oczywiście w każdym z tych trzech podziałów należy uwzględnić warianty.) Zdaniem moim każdy z podziałów można i trzeba zastosować, żadnego nie wyłączając. Zależne to jest od ogólnego charakteru pewnej grupy melodii, którą chcemy uporządkować.

a) Co do tonacji. W grupie wariantów ta tonacja (dur lub moll) ma przewagę istotną, w której utrzymaną jest największa ilość melodii. Spomiędzy wariantów te są najstarsze, które posiadają tonacje kościelne. Ze względów historycznych należy je odosobnić i uznać za grupę pierwszą. W każdym zaś dziale, mającym za podstawę pewną tonację, należy znowu dać pierwszeństwo melodiom o najszczuplejszej formie. Jeśli w kilku dość identycznych wariantach zachodzi wypadek ten, że jeden z nich posiada wszelkie oznaki tonacji kościelnej, inne zaś oznaki tonacji nowożytnych, to ze względów historycznych pierwszeństwo przyznać należy temu pierwszemu. Należy jednakże przeprowadzać w wątpliwych wypadkach ścisłą analizę melodii, aby rozstrzygnąć, czy dany wariant jest utrzymany w tonacji durowej czy też trzeciej plagalnej (względnie jej transpozycji). Należy również odróżnić gamę durową z podwyższonym czwartym względnie zniżonym siódmym stopniem od tonacji czwartej i trzeciej autentycznej; to samo dotyczy gam molowych i stosunku ich ewentualnych alteracji do pierwszej autentycznej względnie czwartej plagalnej

oraz pierwszej plagalnej tonacji ¹⁵. Wreszcie należy zwrócić uwagę na pewne charakterystyczne cechy melodii tanecznych polskich; cechy te są bez wątpienia nabytkiem nowożytnym, gdyż noszą na sobie znamiona harmoniczne. Mianowicie mam na myśli modulowania melodyjne, nie przechodzenia z jednej tonacji do drugiej w obrębie pojedynczych fraz, przechodzenia z „harmonii“ tonicznych do dominantowych lub subdominantowych, ani nie modulacje w obrębie tonacji równorzędnych durowo-molowych, lecz zupełną „harmoniczną“ swobodę, która często jest zupełnie nielogiczną, a w artystycznej muzyce zgoła niemożliwą. Wystarczy podać kilka przykładów, cytowanych z wyżej wymienionego tomu *Pieśni ludu polskiego* Kolberga, np. nr 193, 334.



Dla melodii tego gatunku należy, zdaniem moim, utworzyć osobną grupę w porządkowaniu; pierwszą jej część stanowiłyby te melodie, które mają równocześnie motywy w durowej i w molowej tonacji, drugą zaś melodie podobne do tych, których dwa przykłady podaliśmy wyżej.

¹⁵ Przy wydawaniu melodii ludowych (dla celów nie tylko naukowych) należy zupełnie wyłączyć wszelkie harmonizowanie ich. Błąd ten popełniał stale Kolberg i należący do jego „kierunku“ zbieracze melodii ludowych. W ostatnich czasach dały się słyszeć u nas twierdzenia, jakoby istniały „harmonie ludowe“. Twierdzenia te nic nie mają wspólnego ani z rzeczywistością, ani z nauką.

Wewnątrz każdej grupy można bez trudu zastosować metodę Krohna, dotyczącą kadencji, z tym jednakże zastrzeżeniem, że nie mają one innego znaczenia jak tylko schematyczne i że nie należy w porządkowaniu wariantów krępować się kadencjami i ich następstwem, jeśli ogólny rysunek melodii (motywów) łączy warianty, a kadencje je rozdzielają.

b) Co do kadencji. W tej kwestii dodać nam tylko należy, iż tylko w pojedynczych grupach wariantów, silnie różniących się co do ogólnego rysunku, znaleźć mogą kadencje zastosowanie jako zewnętrzny, schematyczny sposób porządkowania. Następstwo kadencji, oznaczone przez Krohna, jest zupełnie miarodajne.

c) Rozciągłość melodii jest jednak najważniejszym czynnikiem i najskuteczniejszą dyrektywą w porządkowaniu materiału, gdyż wystarczy porównać szereg wariantów, aby się przekonać, że są one tylko upiększaniem, rozwijaniem i rozciąganiem skromnej, mającej rozciągłość kilku tonów melodii.

II. III. Melodie liryczne i religijne. Większość uwag wyżej wypowiedzianych można w zupełności w tych dwóch działach zastosować.

Aby nasze uwagi i metodę porządkowania uczynić bardziej zrozumiałymi, dajemy tabelę, będącą drogowskazem postępowania (tabela I na s. 55).

W końcu należy na przykładach wyjaśnić sposób porządkowania wariantów. Uczynimy to na podstawie wymienionego tomu *Pieśni ludu polskiego*, w szczególności zaś na podstawie ballady „Stała nam się nowina“ (s. 13—26 i 301), odznaczającej się osobliwą formą, bo złożoną z czterech motywów, z których pierwszy i czwarty są trójtaktowe, obydwa zaś środkowe dwutaktowe. Jakkolwiek Kolberg podał 28 odmian melodii, to jednak nie ulega wątpliwości, że istnieje więcej wariantów melodii, pod które podłożony jest tekst tej ballady. Z 28 wariantów Kolberga odrzucamy dziewięć, ponieważ jest im tylko tekst wspólny, melodie ich zaś są odmienne mimo podobieństwa zewnętrznej formy. W myśl wyżej uzasadnionych powodów transponujemy wszystkie warianty durowe do tonacji C-dur i molowe do odpowiedniej równo-

TABELA I

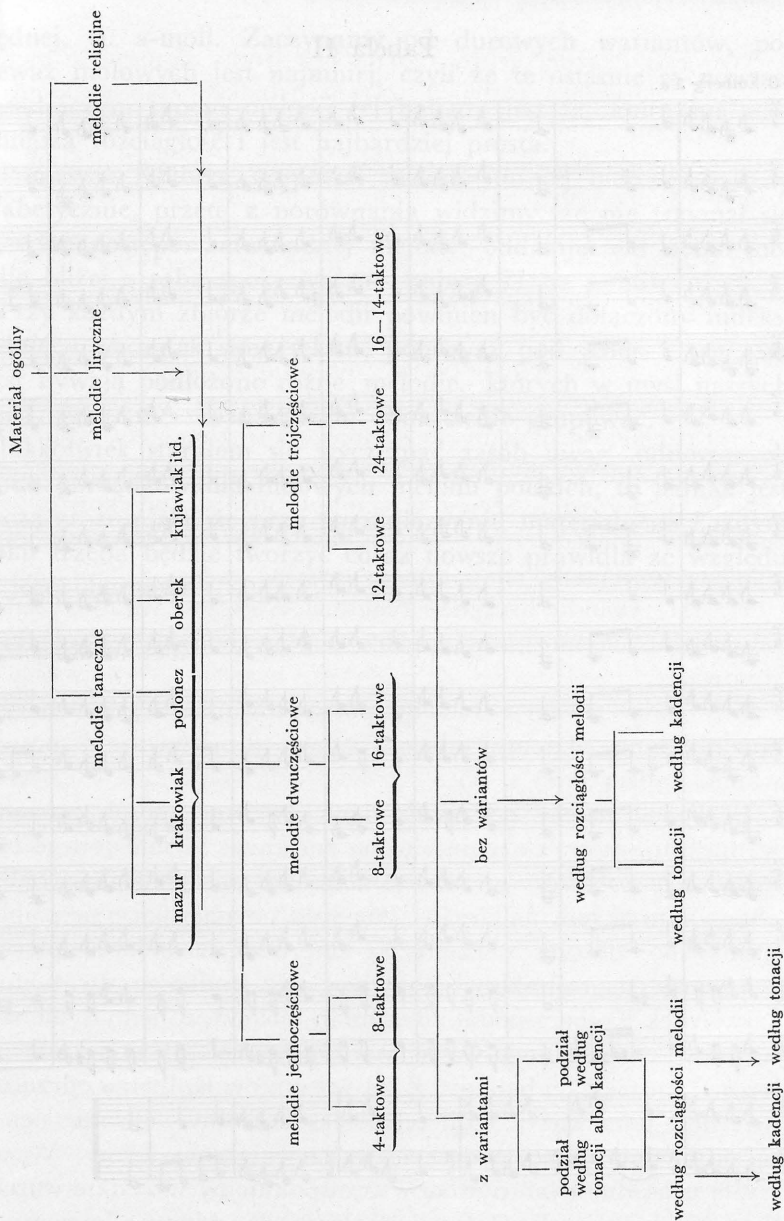


Tabela II

O. Kolberg 3. a.

The musical score consists of 18 staves, each with a unique label on the left. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The staves are arranged vertically, and the labels are as follows:

- K.3.b
- K.3.x
- K.3.w
- K.3.e
- K.3.q
- K.3.f
- K.3.c.c
- K.3.z
- K.3.o
- K.3.r
- K.3.i
- K.3.bb
- K.3.u
- K.3.p
- K.3.t
- K.3.d
- K.3.y
- K.3.a.a

rzędnej, tj. a-moll. Zaczynamy od durowych wariantów, ponieważ molowych jest najmniej, czyli że te ostatnie są nowsze. Zasadniczym typem melodii tej ballady jest ta, która ma najmniejszą rozciągłość i jest najbardziej prosta.

Ponieważ Kolberg grupował melodie do tej ludowej ballady alfabetycznie, przeto z porównania widzimy, że nie trzymał się w swym postępowaniu żadnej metody, oddalając od siebie melodie bliżej z sobą spokrewnione (tabela II na s. 56).

Przy każdym zbiorze melodii powinien być dołączony indeks, podający początek słów tekstu, ponieważ pod jeden i ten sam tekst bywają podłożone różne melodie, których w myśl naszych zasad często nie można razem obok siebie grupować.

Jakkolwiek starałem się wyczerpać zasób uwag odnoszących się do porządkowania ludowych melodii polskich, to jednak jest rzeczą zrozumiałą, że przy porządkowaniu materiału na każdym kroku trzeba będzie tworzyć coraz nowsze zasady ze względu na jego charakter.

Monachium 1907.