

WSKAZÓWKI ZBIERANIA MELODII LUDOWYCH

„Przegląd Muzyczny” 1925 nr 1 s. 6—12, nr 2 s. 1—9 i Odbitka Poznań
1925 s. 16

Od czasów Kolberga praca nad polskimi melodiami ludowymi osłabła zupełnie widocznie, w szczególności zaś praca wydawnicza mająca podawać nowe materiały muzyczne (melodie). Nie można również oprzeć się wrażeniu, iż praca, polegająca na gromadzeniu ludowego materiału melodyjnego, ustała zupełnie, a oprócz tego ludoznawstwo muzyczne doznało niewątpliwie wielkich strat, zwłaszcza z powodu długotrwałych działań wojennych. Co prawda już przed r. 1914 ilość wydawnictw z zakresu folkloru muzycznego znacznie się zmniejszyła; ale ruch zbierawczy, przynajmniej na niektórych ziemiach polskich, nie ustawał, jakkolwiek motywy tego ruchu nie zawsze płynęły z czystego zamiłowania do tekstów i melodii ojczystych, z potrzeby pracy ludoznawczej, z uświadomienia konieczności tej pracy, tak bardzo wydatnej u obcych. Co więcej — motywy te nie zawsze miały swe źródło w granicach etnicznych polskich, a tylko wykonanie pracy dokonywało się „siłami” polskimi. Jeśli weźmiemy pod uwagę rezultaty pracy zbierawczej od czasów Kolberga pod względem ilościowym, to pominąwszy niezupełne jeszcze wydania pośmiertnych materiałów po Kolbergu, wskażemy bez żadnego wahania na zbiory tekstów i melodii znajdujące się w tekach rękopiśmiennych Muzeum Etnograficznego w Krakowie pod zarządem zasłużonego kustosa Seweryna Udzieli *. Zbiory te powstały na zachętę by-

* Seweryn Udzieli zmarł w 1937 r. Dyrektorem Muzeum Etnograficznego w Krakowie jest obecnie prof. dr Tadeusz Seweryn.

tego austriackiego przedsięwzięcia, pozostającego pod opieką ministra wyznań i oświaty w Wiedniu i miały być wydane jako część wielkiej publikacji pt. *Das Volkslied in Österreich*. Na szczęście materiały pozostały w Polsce, w przeciwieństwie do materiałów zbieranych w innych krajach lub częściach krajów byłej monarchii. Powstały zaś w ten sposób, że organizatorowie galicyjscy powierzyli pracę zbierawczą przeważnie nauczycielstwu, które w miarę sił i za małym, aby nie powiedzieć minimalnym, wynagrodzeniem notowało teksty i (niekiedy) melodie ludowe, przysyłając je do central krajowych, na czele których stały osobistości ze sfer szkolnych. Nie należy sądzić, iż wszystkie powiaty lub wszystkie miasteczka, wsie, wioski i przysiółki lub osiedla powiatów zostały wyzyskane. Niemniej jednakże rezultaty ilościowe na zewnątrz przynajmniej posiadały pewien wygląd dodatni, udowadniający jakąś możliwość pracy. Nie będziemy oczywiście zastanawiali się nad odpowiedzią, czy zbiór, choćby tego rodzaju, powstałby bez wyszczególnionego powyżej, zewnętrznego impulsu lub niekiedy nawet wprost nakazu. Nie ulega natomiast wątpliwości, iż był rezultatem jakiejś takiej organizacji i że po rozpadnięciu się tej organizacji praca zbierawcza zamarła, warunki zaś obecne pozwalają zainteresowanym jedynie na korzystanie ze zbioru Muzeum Krakowskiego, lecz nie na wydanie materiałów, jako bardzo niekompletnych i problematycznych. Pierwszy zatem wniosek, jaki wynika z powyższych zdań, jest: Celem dokładnego wyzyskania obszarów polskich w zakresie ludowych melodii jest niezbędna organizacja. Wglądnięcie w zbiór krakowski pozwala nam dojść do innych również wniosków, poprzedzonych szeregiem spostrzeżeń i uwag. Zajmą nas ujemne cechy, gdyż są najbardziej ostrzegawcze, a więc pouczające pod względem metodycznym, a także organizacyjnym.

Grupujemy je w następujący sposób:

1. Szereg wsi, a nawet powiatów, reprezentują wyłącznie lub przeważnie tylko teksty bez melodii. Dowód to, że odnośny zbieracz lub zbieracze nie byli w możliwości zanotowania melodii za pomocą nut albo też nie interesowali się muzyczną stroną pieśni

ludowych. Jeśli zważymy, iż w całokształcie polskich wydawnictw dotyczących pieśni ludowej ilość wydanych tekstów stanowi procentowo olbrzymią przewagę — wszak istnieją monografie tekstowe (zbiory) nie zawierające ani jednej melodii — a równocześnie przypomnimy sobie, iż na pojęcie pieśni ludowej składa się tekst i melodia (mimo istnienia wyjątków), to nie popełnimy żadnej przesady, jeśli zbiory takie nazwiemy jednostronnymi i jeśli wskażemy na konieczność nie tylko uzupełnień, ale wręcz na konieczność wzmożenia, jeśli nie przewagi pracy nad melodiami w stosunku do tekstów ludowych, aby osiągnąć choć w przybliżeniu równowagę w obrazie ludowej pieśni.

2. Porównanie rodzaju materiałów zbioru, o których mowa, przekonuje nas, iż najczęściej zbieracze, mogący notować melodie za pomocą nut, ograniczają się do podania pewnej, zwykle nieznaczej, ilości melodii powszechnie znanych i wielokrotnie już przez Kolberga lub innych wydawanych, a nawet rozpisanych przez wiele wydań śpiewników („narodowych“, „szkolnych“ itp.), i to nie w formie wariantów, lecz w identycznym brzmieniu, tak iż melodie te łatwo ze śpiewnika przepisać i ulec złudzeniu, że się powiększa materiały. Niewątpliwie warianty są niezbędne do badania dzielnicowych odrębności i już nieraz zadokumentowały swą w tym kierunku wartość. Jednakże istnieją melodie, które ustaliły się i nie ulegają żadnym zmianom od długiego czasu. Notowanie ich nie jest potrzebne, co najwyżej można zaznaczyć, iż w tej lub innej miejscowości są znane lub śpiewane. Może to niekiedy być przydatne dla „topografii pieśni ludowej“, zwłaszcza na pograniczach etnicznych lub na obszarach notorycznie mało lub wcale nie opracowanych. (Tu należą np. w Małopolsce: powiat żywiecki, nowosądecki, limanowski, okolice Jordanowa, północna część powiatu nowotarskiego — na północ od N. Targu, Spisz, Orawa, powiat jasielski, krośnieński, w ogóle zatem górzyście okolice na południe od linii Cieszyń—Biała—Wadowice—Myślenice—Bochnia—Tarnów *).

* Obszar ten do dziś pozostaje słabo opracowany, jakkolwiek od czasów

3. Zbieracze nie będący etnografami muzycznymi ograniczają się w zasadzie do notowania melodii łatwych, a więc przeważnie tanecznych, jako rytmicznie nietrudnych, zazwyczaj prawie schematycznych co do rytmiki i formy, także metryki. To samo można powiedzieć o wielu melodiach pieśni religijnych z powodu powolnego tempa i małych zazwyczaj zmian rytmicznych. Przy tej sposobności należy zaznaczyć, iż melodie religijne niesłusznie bywają przez zbieraczy niekiedy pomijane, tak iż mimo licznych stosunkowo wydawnictw nie można by określić jasno stosunku polskich melodii religijnych do chorału. Zbierane bywają zatem przeważnie pieśni z łatwymi melodiami, i to albo mało dla danej ziemi, okolicy lub miejscowości charakterystycznymi, albo nie dającymi poglądu na prawdziwy obraz zasobności muzycznej tubylców. Przez zasobność muzyczną rozumiem nie środki tonalne, rytmiczne i meliczne (melodyjne) lub nawet harmoniczne, przyswojone przez lud z zasobów tzw. muzyki miejskiej albo „artystycznej“, lecz środki samorodnego kultu muzyki, niekiedy, jak np. na Podhalu, bogatego w zasoby środków wyrazu i pełnego ich różnorodności. Z drugiej strony pomija się nieraz melodie obracające się w obrębie kilku zaledwie tonów, a więc o małej pojemności, małym *ambitus*, a więc pojemności tercji, np. od *c-e*, gdzie najniższym tonem jest ton *c*, zaś najwyższym tonem *e*, albo o pojemności kwarty lub kwinty: np. *c-f*, *c-g*. Uznaje się je za „nieinteresujące“, ubogie, brzydkie, zapominając, że te właśnie melodie są etnograficznie niekiedy w najwyższym stopniu interesujące i że nie ma dla zbieracza ani „pięknych“, ani „niepięknych“ melodii. Te błędne poglądy niektórych zbieraczy wynikają z różnych powodów. Albo zbieracz wychodzi ze środowiska miejskiego, w którym nie miał możliwości bezpośredniego zetknięcia się z czystym ludowym kultem muzyki, samorodną praktyką muzyczną ludu wiejskiego, albo nie umie słuchać muzyki ludowej inaczej jak przez pryzmat cech (tonalnych, rytmicznych, harmoniczn

opublikowania tego artykułu zebrano m. i. z tych okolic sporo melodii, w znacznej części w postaci nagrań na taśmach magnetofonowych, z których jak dotąd wydano tylko nieliczne popularne zbiorki pieśni ludowych.

i innych) właściwych muzyce „artystycznej“, według których wykształcał swe poglądy i przyzwyczajenia „estetyczne“. Zbieracz taki zapomina o tym, że muzyczna twórczość ludowa posiada, zwłaszcza w tonalnym i rytmicznym zakresie, właściwości i wartości, jakich nie może posiadać muzyka artystyczna, w której wzajemne ustosunkowanie czynników zmniejsza ich samodzielność. W muzyce ludowej środków tych jest mniej, lecz w zamian za to posiadają niekiedy o wiele większą swobodę i ekspansję, np. rytmika i tempo, także czynniki tonalne, a więc w pierwszym rzędzie czynniki melodii i ich interpretacja.

4. W ścisłym związku z tym, co powiedzieliśmy właśnie, pozostaje sposób notowania melodii. Pozostawia on bardzo wiele do życzenia, i to z powodu nienależytego stosunku zbieracza do melodii ludowych. Ogólną wadą wychowania muzycznego w Polsce jest zaniedbanie w rozwijaniu słuchu muzycznego i zmysłu rytmicznego oraz nadzwyczaj mierne uwzględnianie nauki dyktatu muzycznego. Kilkuletnia praktyka autora niniejszej pracy, jako członka lwowskiej komisji egzaminacyjnej dla kandydatów na nauczycieli muzyki i śpiewu w szkołach średnich i seminariach nauczycielskich, wykazała, iż nawet ci kandydaci, którzy posiadają dobre kwalifikacje w innych przedmiotach (np. w grze na instrumencie lub nawet harmonii), niejednokrotnie nie umieją zanotować na tablicy zupełnie prostych zwrotów melodyjno-rytmicznych, co więcej, zdarzają się kandydaci, którzy umieją przeprowadzić modulację od odległych tonacji, lecz słuchowo nie zawsze lub nie od razu są pewni, czy melodia jest utrzymana w tonacji moll lub dur, czy dany trójdźwięk jest durowy lub molowy. Niejednokrotnie nie umieją słuchowo rozpoznać interwałów zupełnie prostych. Jest to zaniedbanie podstawowe, rzec można — zaniedbanie przynoszące szkodę całemu organizmowi muzycznemu i dyskwalifikujące kandydata na zbieracza melodii ludowych, których odrębne często warunki tonalne i rytmiczne czynią niechlujnego pod względem muzycznym kandydata bezradnym. Stąd pochodzi ograniczanie się do notowania melodii szablonowo łatwych lub dostarczanie materiału notowanego

błędnie, bez poczucia odpowiedzialności przed sobą samym, w rezultacie więc materiału nieautentycznego, a co najmniej dowolnego. Dodać tu musimy, że nie mówimy w tym wypadku o melodiach, które wymagają wyłącznie zbierania za pomocą fonografu, a to ze względu na daleko posuniętą odrębność tonalną lub rytmiczną albo na skomplikowaną interpretację tempa, lecz o tych melodiach, które może zanotować ze słuchu każdy, nawet skromnie, lecz normalnie co do słuchu wykształcony człowiek, nie będący muzykiem zawodowym. Zbieracz przygodny lub stały powinien zdać sobie sprawę z tego, że pewne melodie śpiewa lud w specjalnych tylko wypadkach, tak iż nie co dzień można je słyszeć. Zbiór powyższy, a wraz z nim większość drukowanych, również nie liczy się prawie z tym faktem, podaje „chleb codzienny“, pomijając zwłaszcza tak ważne melodie, jak obrzędowe, zdradzające w mniejszym lub większym stopniu swą starodawność. Zauważyć można także modernizowanie tonacji „kościelnych“ przez zbieracza, który sądzi, iż np. melodia w tzw. tonacji lidyjskiej jest „właściwie“ melodią durową „fałszywie“ śpiewaną lub graną przez lud; albo że VII ton w tonacji molowej musi być podwyższonym *gis* w a-moll, gdy w rzeczywistości słyszymy tonację eolską (a-moll z *g* zamiast *gis*), do której nie jest przyzwyczajony albo o której coś słyszał, lecz nie zdaje sobie z niej sprawy. Zbieracz opuszcza często ozdobniki melodii ludowej sądząc, iż nie są potrzebne, w rzeczywistości jednak nie umiając ich rozróżnić, uchwycić lub zanotować nawet wtedy, gdy zanotowanie melodii (bez ozdobników) nie sprawia mu szczególnych trudności. Zbieracz z absolutnym słuchem muzycznym będzie w stanie zanotować tonację słuchanej melodii (według absolutnej wysokości tonów), ale to wyjątki rzadkie; wobec tego musi się i tę stronę zbiorów uznać za problematyczną, lecz równocześnie za *malum necessarium*. Wreszcie, zbieracze nie zdają sobie sprawy z tego, że przy każdej melodii należy umieścić dla kontroli i innych celów: nazwę miejscowości (z wymienieniem powiatu i województwa), datę zapisania melodii, nazwisko wieśniaka względnie wieśniaczki i ich wiek i zaznaczyć, czy melodia jest wokalna (tekst!), czy

instrumentalna, tj. na jakim instrumencie wykonana. Tylko w rzadkim wypadku zbieracze uwzględnili te postulaty, nie trzymając się instrukcji; metody Kolberga nie zdołali pokonać ani wewnątrz, ani zewnątrz. W wielu zaś wypadkach nie zdołano nawet zbliżyć się do niej.

Wreszcie należy się tu uwaga generalna: jej treścią jest określenie stosunku zainteresowanych czynników do sprawy melodii ludowych. Stosunek ten da się wprawdzie wystarczająco określić słowem „obojętność“, lecz wymaga jeszcze bliższych określeń. Nie znajdziemy wprawdzie na piśmie dowodów, iż wobec tej sprawy ogół lub odnośne instytucje są obojętne, nie otaczając opieką tego rodzaju badań na jednym z najbardziej rodzimych wytworów, jednakże brak zewnętrznych objawów tej opieki i zainteresowania, brak długotrwałości i jeszcze trwający (do czego przyczynia się brak natury organizacyjnej) mówi sam wystarczająco za wszystko inne. Spotkać się można nawet z objawami lekceważenia tej sprawy, której nie lekceważono w Polsce względnie w sferach odpowiednich w dawniejszych dziesiątkach lat i której nie lekceważy się w innych krajach, wytěżających swą pracę w kierunku zebrania wszelkich materiałów własnej rdzenności muzycznej, objawiającej się w folklorze. Tam rozpoczęta dawno praca zbierawcza nie doznała przerwy i jest nadal prowadzona z zastosowaniem metod i środków stworzonych przez rozwijającą się naukę. Pominąwszy zawodowych etnografów, można u nas bez trudu zauważyć luźne jednostki nieobojętne wobec sprawy, która jest w zaniechaniu. Wśród muzykologów polskich zaledwie jeden lub dwóch interesuje się etnografią muzyczną, mającą na obczyźnie przedstawicieli tej miary, co H. Riemann, C. Stumpf, v. Hornbostel, Abraham, Lach, Bartók, Kodály, Aubry, Myers, Mersmann * itd. Instytucje naukowe, na ogół

* Hugo Riemann (1849—1919), niemiecki teoretyk i historyk muzyki, napisał m. i. *Folkloristische Tonalitätsstudien* (1916). Carl Stumpf (1848—1936) psycholog i filozof niemiecki. Należy tu wymienić pracę *Die Anfänge der Musik* (1911). Erich M. Hornbostel (1877—1935) wybitny niemiecki etnolog muzyczny, kierownik Phonogramm-Archiv w Berlinie, autor wielu prac. Otto

niechętnie się odnoszące do wszelkich prac zawierających przykłady nutowe (dowodów na piśmie oczywiście nie dają), tym samym nie mogą działać popierająco na ponowne podjęcie lub tok badań, których rezultatem są zbiory melodii ludowych, opracowane naukowo. W ostatnich czasach zaszedł nawet wypadek rzucający dziwne światło: groziło wydanie pewnego cennego zbioru melodii ludowych polskich przez obcego (niemieckiego!) nakładcę, wydającego cenne, światowego znaczenia wielotomowe już wydawnictwo naukowe etnograficzno-muzyczne. Uratowano sytuację, która jest dziwaczna wobec tego, że kraj o niskiej walucie, jak Węgry, stale wydaje cenne publikacje z zakresu etnografii muzycznej, i to zarówno własnej, jak i obcej. Wydanie wspomnianego zbioru przez obcych byłoby niewątpliwie połączone z pewnymi korzyściami dla nauki, zainteresowałoby obcych polską muzyką ludową, a w oczach wielu „trzeźwo myślących“ uwolniłoby nasz kraj od „niepotrzebnych wydatków“, ale nie zmieniłoby faktu, iż obojętność dla wytworów rodzimych pewnej kategorii jest u nas niewątpliwa, mimo iż od szeregu lat nie brak nawoływań do zaprzestania lekceważenia pewnych nauk dlatego, że albo są nowe, albo zaniedbane. Pozostawić należy przyszłości osąd, czy pewne tendencje w obecnym szkolnictwie średnim wpłyną (pośrednio) dodatnio na postęp naukowych prac, które wraz z innymi naukami mają świadczyć o zdolności narodu do

Abraham (1872—1926) współpracownik berlińskiego archiwum fonograficznego, opublikował szereg rozpraw z etnologii muzycznej. Robert Lach (ur. 1874) muzykolog wiedeński autor szeregu prac z etnologii muzycznej. Béla Bartók (1881—1945) jeden z największych kompozytorów współczesnych był również wybitnym znawcą ludowej muzyki węgierskiej i państw ościennych oraz zbieraczem pieśni. Zoltán Kodály (ur. 1882), największy z żyjących kompozytorów węgierskich, wspólnie z Bartókiem zbierał pieśni ludowe, opublikował m. i. szereg prac o muzyce węgierskiej. Pierre Aubry (1874—1910) francuski historyk muzyki średniowiecznej badał również pieśni ludowe. Myers (!?) może Wilhelm Meyer, o którym wspomina Chybiński w artykule *O metodach zbierania i porządkowania melodii ludowych* (por. s. 31 niniejszego wyboru). Hans Mersmann (ur. 1891), muzykolog niemiecki, pisał m. i. o muzyce ludowej.

normalnego i nieograniczonego rozwoju we wszystkich kierunkach reprezentowanych w całokształcie nauk europejskich.

Jeżeli ten stan rzeczy w Polsce opiera się może na przypuszczeniu, że *Lud* Kolberga jest całością bez poważnych luk albo że Kolberg dokonał wszystkiego tak, iż dalsze wydawnictwa mogą być tylko przyczynkami do zaokrąglonej już całości, to podstawa takiego sądu nie liczy się z rzeczywistością. Kolberg opracował jedynie w najogólniejszych zarysach kilka ziem Polski (Krakowskie, Kaliskie, Kieleckie, Radomskie, Sandomierskie, Przemyskie, Lubelskie, Chełmskie, część Małopolski (Tarnów, Rzeszów), Mazowsze, Poznańskie) *. Następcy Kolberga i Glogera dostarczali przyczynków. Mimo to całości opracowania Polski względnie wyzyskania całej skarbnicy melodii ludowych w Polsce nie posiadamy. Obok dawniej wymienionych luk istnieją dalsze, nie mniej wielkie i dotkliwe. Południowe i niektóre północno-wschodnie ziemie Polski wymagają opracowywania od samego początku. Dziwnie zbiegły się z tym faktem dalsze: Kolberg, Juskiewicz i inni zbierali gorliwie melodie na Pokuciu i Litwie **, ale niektóre rdzennie polskie lub pod polskim wpływem pozostające ziemie Polski nie są reprezentowane żadnym zbiorem. Etnograficznie tak ważna była gubernia siedlecka i ziemie południowo-małopolskie są kartą zupełnie lub prawie nie zapisaną w zbiorach polskich melodii ludowych. Dodać tu należy, że szereg różnych mniejszych i większych prac, wydanych nawet przez znakomite instytucje naukowe i zawierających zbiory melodii ludowych, zdradza

* Należy tu dodać jeszcze Kujawy i Łęczyckie również opracowane w seriach *Ludu*. [Por. przypis do s. 23]. Wykaz ten mogłoby powiększyć wydanie teczek pośmiertnych O. Kolberga, w których sporo materiałów pochodzi z regionów nie reprezentowanych w jego wydawnictwach.

** Oskar Kolberg *Pokucie. Obraz etnograficzny*, t. 1—4. Kraków 1882—1889. *Pieśni ludu litewskiego*, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej“ t. 3 Kraków 1879 s. 167—230. Antoni Juskiewicz (1819—1880) jest litewskim zbieraczem pieśni ludowych. Jeden z jego licznych zbiorów pieśni litewskich został opublikowany w Polsce pt. *Melodie ludowe litewskie. Oprac. O. Kolberg i I. Kopernicki; Ostateczne oprac. i wyd. Ż. Noskowski i J. Baudouin de Courtenay*, Kraków 1900.

obojętność wobec najprymitywniejszych zasad notowania i wydawania melodii. Oznaczają one nawet cofnięcie się do czasów dalekich przed Kolbergiem. Wydane przez tego wielkiego zbieracza melodie nastroczają nam często różnego rodzaju wątpliwości (zwłaszcza co do właściwości tonalnych, miary taktu, rytmiki i tempa). Ale nawet w początkowych pracach Kolberga nie znajdziemy tyle nieporozumień... ortograficznych, tyle błędów i wprost jaskrawego dyletantyzmu w wyborze miary, taktu i wartości nut, ile zawierają np. zbiorki Szembekówny lub Kantora. Rezultatem jest to, że część muzyczna każdej z tych publikacji jest bezwartościowa, a nadto obfitująca w liczne, nie poprawione w korekcie błędy drukarskie. Kto nie zna tych melodii z pierwszego źródła, kto zatem nie zna bezpośrednio z wykonania przez lud, ten nie może na podstawie wspomnianych wydawnictw poznać niekiedy nawet w przybliżeniu autentycznego wyglądu melodii. Przypadkowo poznałem z miarodajnego źródła historię wydania jednej z takich prac. Przewodniczący instytucji naukowej polecił drukować ją bez żadnej oceny. Niewątpliwie zaważałby się, gdyby chodziło np. o pracę z zakresu literatury polskiej; ale melodie ludowe, „nuty“!?!... Miejmy nadzieję, że wypadek taki, który zresztą miał miejsce na szereg lat przed r. 1914, był unikatem. Błędów tego rodzaju nie znajdziemy na szczęście w zbiorze Muzeum Etnograficznego. W tym jedna z jego dodatków stron, choć nikt ze zbierających materiał tego zbioru nie miałby pretensji figurowania w muzycznych wydawnictwach naukowych.

Ażeby praca w zakresie gromadzenia materiałów dla badań nad folklorem muzycznym mogła być na nowo podjęta, musimy spełnić szereg warunków wstępnych, bez których nie może być mowy o wydatności i celowości tej pracy. Społeczna organizacja pracy tego rodzaju w dzisiejszym społeczeństwie musi oprzeć się na innych niż dotąd podstawach. Praca dorywcza i luźnie prowadzona nie pomnoży wartości, które w rzeczywistości są własnością narodową. Niewątpliwie potrzebne jest uświadomienie nie tyle może ogółu, ile sfer, które prace zorganizować, prowadzić i gromadzić są jedynie powołane. Samorzutność w podjęciu tej

pracy przez szerszy ogół kół oświatowych jest niezbędna, ale nieodzowne jest również zogniskowanie organizacji, aby bez porozumienia się wzajemnego nie wykonywać z osobna tego samego kilkakrotnie, co może być wykonane raz, tj. z użyciem jednych sił, lecz gruntownie i celowo. Z drugiej strony nie można odkładać rozpoczęcia pracy aż do chwili, w której organizacja będzie faktem określonym przez specjalne zrzeszenia, statuty, regulaminy i instrukcje. Praca ta bowiem jest niecierpiąca zwłoki. Dlatego wypracowanie, obszerniejsze niż dotąd, wskazówek dla zbieraczy melodii zdaje mi się być niezbędne. Nie można wprawdzie pominąć faktu, iż wskazówki takie nie będą u nas pierwszymi w swym rodzaju; nie da się również zaprzeczyć, że (poza organizacyjną pracę dla wspomnianego *Volkslied in Österreich*) rezultaty odezw i instrukcji były prawie minimalne i zwykle szybko stwierdzały brak wytrwałości w pracy wymagającej, jak niewiele innych przedsięwzięć, właśnie wytrwałości. Jednakże byłoby przykładaniem ręki do dzieła zniszczenia lub zaprzepaszczenia dobra narodowego, gdybyśmy, zdając sobie sprawę ze znaczenia kulturalnej pracy tego rodzaju (choćby na tle zestawienia wyników u obcych), chcieli obojętnie pozostawić rzecz na uboczu i ze spokojem spoglądali na fatalny stan sprawy i groźne dla przyszłych pokoleń skutki tego stanu.

Wskazówki dla zbieraczy ludowych materiałów muzycznych dadzą się ująć w następujący sposób:

1. W zasadzie należy zbierać wszystko, nie czyniąc żadnego wyboru, ponieważ dopiero rzeczą nauki jest przeprowadzić selekcję w myśl potrzeb i kierunków badań. Zdarzyć się bowiem może, iż zbieracz nie zdaje sobie dokładnie sprawy z tego, jakie znaczenie może mieć materiał zebrany przez niego. Tu należy zatem wszystko, co lud wykonuje na instrumentach i śpiewa. Wyjątki mogłyby stanowić tylko te melodie, o których się wie na pewno, że nie są tworzone przez lud, lub które są notorycznie znane jako np. wyjątki z kompozycji artystycznych (zwłaszcza z oper i operetek). W zbiorach Muzeum Etnograficznego w Krakowie, podobnie jak w tomach Kolberga, spotykamy się czasem

z melodiami, których pochodzenie z popularnych operetek byłoby łatwe do udowodnienia. O ile jednak nie ma się zupełnej pewności, należy i takie melodie notować, zwłaszcza że w formie ich używanej przez lud znajdujemy niekiedy interesujące objawy lokalnych właściwości, dających się określić wyrażeniem: „gwara muzyczna“. Następnie należy zwrócić uwagę na to, że nie wszystko, co lud gra, a zwłaszcza śpiewa, moglibyśmy nazwać „melodiami“, jednak że wszystko to należy do muzyki i jej objawów w ludzie. Wymienić tu należy krótkie motywy z kilku nieraz tonów złożone, dalej: melodyjne nawoływania, „nahukiwania“, zawodzenie itp., pozbawione często słów, a jednak nie przestające być muzyką wokalną; wreszcie recytowania tekstu na jednym, dwóch lub trzech tonach; właśnie ten ważny materiał prawie zupełnie nie jest w dotychczasowych zbiorach uwzględniony, tak iż brak ten stanowi dotkliwą lukę w naszej literaturze ludoznawczej. Mylny jest również pogląd, według którego pieśni religijne śpiewane przez lud nie należą do ludowej muzyki. Pochodzenie ich może być nie ludowe, jednakże albo sposób wykonania (manner), albo zmieniona forma mogą być ważnym przyczynkiem do poznania pewnych, zasadniczych nieraz odrębności. Tu należy zwrócić uwagę, że łączy się to z pieśniami obrzędowymi, zazwyczaj śpiewanymi rzadko i dlatego nie dość często notowanymi przez zbieraczy, ponieważ sposobność do zanotowania ich nie zdarza się ustawicznie; wiemy, że istnieją pieśni obrzędowe nie co rok nawet śpiewane. Widzimy z powyższego, że zbieracz nie powinien w zasadzie czynić żadnych wyborów, lecz notować bezwzględnie wszystko. Obowiązkiem jego jest ponadto nie być zaskoczonym przez niespodziewane sposobności zanotowania melodii. Notatnik nutowy ma być jego nierozłącznym towarzyszem. Wiele wartościowych (z różnych punktów widzenia) melodii nie zanotowano li tylko z powodu niezwracania uwagi na ten ważny punkt w pracy zbierawczej. Nie liczono się z tym, że lud swobodnie uprawia muzykę tylko wtedy, gdy nie wie, że jest przedmiotem ciekawości czyjejs lub szczególnej, łatwo dającej się stwierdzić uwagi. Kto miał jako zbieracz melodii do czynienia z ludem, ten

wie, że melodie notowane ukradkiem, bez świadomości wiejskiego muzykanta (zwłaszcza śpiewaka), mają wszelkie cechy stanowiące muzyczny folklor, gdy tymczasem melodie notowane tak, że śpiewak o tym wie, przedstawiają się często (jeśli nie zazwyczaj) jako suchy szkielet, pozbawiony szeregu cech swoistej, a więc jedynie autentycznej interpretacyjnej manieri, która niekiedy jest jedynym wartościowym elementem w danym materiale melodyjnym. Ułatwieniem wielkim jest niekrepowana konwencjonalnymi formami zażyła znajomość z medium. Dzięki jej zebrano już wiele cennego materiału. Z reguły jednak tylko nieprzymuszony, nie „zamówiony“ śpiew stanowi obiektywnie wartościowe źródło muzycznego folkloru. W daleko mniejszej mierze dotyczy to muzyki instrumentalnej, choć i tu nie zawsze można postępować bez ostrożności. Dotyczy to zwłaszcza tych produkcji, które nie są muzyką taneczną. Zwróciliśmy uwagę na maniere wykonawcze ludu jako na rzecz niezmiernie ważną. Nietrudno uzasadnić te wymagania. Wiemy, że istnieją melodie śpiewane na wszystkich ziemiach Polski, a jednak wszędzie inaczej, nawet wtedy gdy tony i interwale melodii nie ulegają żadnym lub prawie żadnym, niewiele znaczącym zmianom. Różnica leży jedynie w sposobie wykonania, w manierze wykonawczej, ta zaś jest niezmiernie ważnym czynnikiem w badaniach etnograficznych, choć niewielu jeszcze zainteresowanych zdaje sobie dokładnie sprawę z jej znaczenia. Do tej kwestii wracać będziemy w dalszych ustępach tej pracy.

2. Melodie ludowe zbiera się bądź za pomocą zdjęć fonograficznych, bądź też notują je wprost na papierze nutowym ze słuchu. Nie wszystkie melodie wymagają zdjęć fonografu. Zdjęcia za pomocą fonografu są, zwłaszcza obecnie, bardzo kosztowne; nie wszędzie jest też fonograf do rozporządzenia. Oczywiście brak fonografów w większej ilości jest poważną przeszkodą w pracy systematycznej nad polską muzyką ludową. Powoduje też luki wśród najbardziej interesującego materiału. Przepadają nie dające się łatwo zanotować ze słuchu melodie, które co do rytmiki i tonalnych cech są nie tylko wartościowe estetycznie, lecz i ze sta-

nowiska nauki. Nie posiada się wskutek tego materiału, który zwłaszcza dla badań porównawczych jest niezbędny, gdyż odgrywa pewne cechy, które w ogólnie śpiewanych i granych melodiach ludowych już mogły zniknąć lub ulec zasadniczym przemianom. Jest zaś rzeczą wiadomą, że zbieracz przeciętnie muzyczny jest skłonny do notowania melodii mających rytm nieskomplikowany, tempo powolne, i tych, które mają stosunki tonalne proste, a prócz tego identyczne lub zbliżone do *dur* i *moll*. Jeśli zachodzą komplikacje równoczesne tych trzech czynników, zbieracz stroni od wysiłku nawet wtedy, gdy wysiłek mógłby przy niewielkim stosunkowo natężeniu uwagi wydać rezultaty pozytywne. Ale w niektórych wypadkach trudności nie są do pokonania nawet wtedy, gdy są one o wiele mniejsze niż przy notowaniu melodii pozaeuropejskich, odznaczających się rytmiką zupełnie nie uzależnioną od czynników, które w melodyce europejskiej odgrywają rolę bardzo znaczną, a niekiedy decydującą. Wprawdzie te czynniki nie zajmują w pracy zbierawczej w zakresie folkloru europejskiego ważnej pozycji, jednakże nie mogą zniknąć zupełnie, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę maniere wykonawcze, tylko częściowo dające się wyrazić za pomocą obecnie przyjętego w ogólnej praktyce pisma muzycznego, niedoskonałego, skoro są ustawicznie czynione próby ulepszenia tegoż pisma. Muzykologia porównawcza posługuje się też szeregiem znaków pomocniczych dla notowania manier wykonawczych, ale i te znaki nie spełniają swego zadania w sposób nienaganny. Dadzą się zresztą zastosować o wiele dokładniej w melodiach pozaeuropejskich niż w utrwalaniu ludowych manier wykonawczych za pomocą pisma nutowego. Tak więc najdokładniej nawet zanotowana melodia, mająca odzwierciedlić manierę wykonawczą danego medium, jest daleką od precyzyjnej dokładności. Szczegóły bowiem można oznaczyć tylko ogólnie, szkicowo. Jest to analogia do utrwalania pewnych właściwości gwarowych za pomocą osobnych znaków, niezdolnych wyrazić wszystkie odcienie gwary. W notowaniu jednak „gwary muzycznej“ i jej manier wykonawczych istnieje jeszcze bardziej obszerna skala trudności, na którą

składają się wprawdzie szczegóły, jednakże ilościowo w każdej melodii tak ważne, że nieuwzględnienie ich w całej rozciągłości, a ograniczenie się tylko do fenomenów zasadniczych zaciera wszelkie cechy odrębności i powoduje, że dana melodia przedstawia się jako schemat ogólnikowy, szkieletowy, nie zaś jako produkt odrębności, odrębnej interpretacji wykonawczej (wokalnej lub instrumentalnej), mogącej się przedstawiać różnie, mimo identyczności zasadniczego materiału (melodii). Niezrozumienie tych ważnych, gdyż w istotę nauki o źródłach folkloru muzycznego wchodzących postulatów sprawiło, że np. dawniejsi badacze względnie zbieracze materiałów muzyki ludowej notowali melodie w sposób zupełnie niezgodny z autentycznym ich wyglądem, przypuszczając, że różnice w wykonawczych manierach nie są istotne, a jedynie warianty, tj. pewne zmiany w następstwie tonów, są jedynymi objawami odrębności w wykonywaniu tej samej melodii w różnych lub tych samych stronach. Tego, co nazywalibyśmy gwarowymi różnicami, nie zauważyli, sądzili bowiem, że jeśli jest śpiewana z zachowaniem tych samych interwałów, tej samej tonacji i rytmiki, wówczas nie istnieje żadna odrębność. Nie kładli żadnego nacisku na tempo, dynamikę, akcent i na cechy dające się w swej sumie określić słowem „agogika“ (termin H. Riemanna). Najczęściej sam wariant nie dowodzi żadnej „gwarowej“ odrębności. Jest to tylko mniejsza lub większa niedokładność w zapamiętaniu pierwotnej melodii.

Jak więc widzimy, zanotowanie względnie utrwalenie tych szczegółów jest w rzeczywistości możliwe tylko z pomocą fonografu. Gdy zaś brak tego dla badacza folkloru niezbędnego aparatu, wówczas wprawdzie nie może praca nie istnieć i nie może być nazwana bezwartościową, jeżeli ograniczy się do notowania tych właściwości, które dadzą się wyrazić i utrwalić w piśmie muzycznym na razie używanym, a więc za pomocą znaków, które pismo to tworzą. Właściwości te dotyczą różnych elementów melodii. Można utrwalić czynniki tonalne i rytmiczne oraz niektóre właściwości ornamentalne, tj. maniere wykonawcze, nadto, co jest rzeczą bardzo ważną, szybkość tempa. Co prawda, ta

ostatnia wymaga precyzyjności, którą można osiągnąć tylko z pomocą aparatu zwanego metronomem Mälzla; jest jednak rzeczą zrozumiałą, że metronom jest zdolny z całą dokładnością oznaczyć tempo stałe lub prawie stałe, natomiast szybkich lub ustawicznych zmian określonych wyrażeniem *tempo rubato*, a tak bardzo charakterystycznych w praktyce muzycznej naszego ludu, metronom nie oznaczy ściśle. Można tylko zatem oznaczyć tempo całości (ogólnie) lub co najwyżej niektórych szczególnie odmiennych co do tempa fraz i tekstów. Największa stosunkowo możliwość ścisłości istnieje znowu wtedy, gdy posługujemy się fonografem, ponieważ w tym wypadku są utrwalone także zmiany tempa, dające się w każdej chwili kontrolować i obliczyć z pomocą metronomu, gdy zastosowanie tego ostatniego podczas notowania ze słuchu uchyla możliwość kontroli, o ile nie opanowało się manieri wykonawczej pamięciowo. Ta sama melodia powtarzana dla celów oznaczenia tempa wyklucza powtórzenie identycznych rodzajów tempa pierwotnego, ponieważ z powodu powtarzania wchodzi w grę pewne czynniki psychofizjologiczne, mające decydujący wpływ na wybór tempa całej melodii i jej części. Ale i metronom Mälzla, choć nie jest aparatem skomplikowanym i drogim, nie należy do aparatów często spotykanych u nas (mimo jego niezbędności w naszych warunkach psychicznych), tak że nie można by w pracy nad zbieraniem melodii ludowych liczyć na częste lub nawet dość ogólne użycie. Pozostaje więc jako jedyna pomoc zdolność jak najdokładniejszego zanotowania melodii.

3. Zdolność ta powinna się ujawnić w następujący sposób:

a) Dokładne rozróżnienie (charakteru) tonacji, czyli odróżnienie cech tonacji właściwych danej melodii od tonacji dur i moll, o ile zachodzą te różnice. A więc nie można utożsamiać np. tonacji lidyjskiej (*c d e f i s g a h c*) z tonacją dur (*c d e f g a h c*). Nie można też uważać za identyczne wszelkie tonacje moll. Gama: *a h c d e f i s g i s a* jest inna niż gama: *a h c d e f g i s a*, jest również inna niż gama: *a h c d e f g a* — lub gama: *a h c d e f i s g a*. Mogą też w obrębie każdej z tych gam istnieć modyfikacje sprawiające, że zbieracz melodii powinien zwracać uwagę na

wielkość i następstwo interwali, aby uniknąć wszelkich dowolności i nie przystosowywać swoistych cech tonalnych danej melodii do cech tonalnych właściwych tonacjom i gamom dur i moll jako będącym przeważnie w użyciu harmonicznej, a nie czysto melodyjnej muzyki.

b) W każdej tonacji może się w zakresie melodyki ludowej zdarzyć, że wprawdzie gama pozostaje bez zmiany, ale niektóre interwały nie są intonowane z zupełną dokładnością. Nie mamy tu na myśli zmiany np. tercji małej na wielką ($c-es$ na $c-e$) albo sekundy wielkiej na małą ($e-fis$ na $e-f$) itp., lecz mówimy o takim wypadku, gdy np. tercja w górę od c nie jest ani wielka ($c-e$), ani mała ($c-es$), natomiast jej ton górny znajduje się między e i es , będąc tercją neutralną, tj. ani małą, ani wielką. Najczęściej nie pochodzi to u śpiewaka lub grajka ludowego z niedomagań słuchu muzycznego, lecz z odrębnych warunków słuchowych. I tak np. na Podhalu spotykamy się bardzo często z neutralną kwartą lub neutralną septymą. Pierwsza objawia się w melodiach opartych na gamie lidyjskiej, i to w ten sposób, że interwał $c-fis$ jest nieco większy od kwarty czystej ($c-f$), ale i nieco mniejszy od kwarty zwiększonej ($c-fis$). Nie możemy zanotować ani tonu f ani fis , ale uznając tonację (gamę) danej melodii za lidyjską, zanotujemy albo f , dodając nad nutą f znak $+$ (plus), albo też nad nutą fis znak $-$ (minus). W melodii opartej o gamę miksolidyjską ($c d e f g a b [c']$), występującą niekiedy z objawami lidyizmu, czyli z kwartą zwiększoną (fis zam. f), napiszemy nad nutą b znak $+$ (plus) lub nad nutą h znak $-$ (minus). Podobnie i seksty bywają neutralne: ani wielkie, ani małe, np. $+ c-a$. Te cechy występują niekiedy (a więc nie zawsze) z tak wybitną pronuncjacją, że nieuwzględnienie ich równałoby się dowolności. I jeżeli już zbieracz nie jest w możności dokładnego stwierdzenia, z jakim interwałem ma do czynienia, wówczas lepiej jest zaznaczyć wątpliwość odpowiednim znakiem (?) niż pozostawić ją bez żadnego komentarza. Że z drugiej strony, wobec ewentualnego braku fonografu, należy wystrzegać się sugestii, jest nie mniej rzeczą zrozumiałą. Tu jedyną pomocą może być powtarzanie tej sa-

mej melodii przez medium, o ile możliwości jednak nie wymuszone.

c) Należy w zasadzie notować te melodie w tej wysokości tonów, w jakiej się je słyszy, tj. nie transponować do innych wysokości. Melodia słyszana w tonacji *D* nie może, a przynajmniej nie powinna być notowaną w tonacji *C*. Wszak rodzaj rejestru, w jakim melodia jest śpiewana lub grana, może mieć wpływ na rodzaj interwałów w najwyższych i najniższych tonach melodii. W tym celu można posługiwać się bardzo niekosztownym stroikiem, np. skrzypcowym, który zawiera albo ton zasadniczy melodii (tonikę), albo pozwala przez porównanie ustalić tonikę, a wraz z nią inne tony gamy właściwej danej melodii. (Tu łączy się konieczność podania płci medium: śpiewak lub śpiewaczka wiejska, nadto wiek, imię i nazwisko, i datę zapisania melodii. Te kwestie nie mają ścisłej łączności z muzycznymi wymaganiami, jednakże dla badacza są z innych powodów ważne.)

d) Oznaczenie taktu jest zrozumiałym postulatem. Należy zachować i w tym wypadku najdalej idącą ostrożność, ponieważ w szeregu wydawnictw melodii ludowych zachodzą błędy stwierdzone przy bliższym badaniu. Znajdują się one zarówno w publikacjach Kolberga, jak i innych (np. Kleczyńskiego). Zdawać by się mogło, iż melodie taneczne będą co do taktu najmniej wątpliwości przedstawiały. Tak jednak nie jest, istnieją bowiem melodie, które dają się wykonać *à double emploi* (zarówno w takcie parzystym, jak i nieparzystym). W takich wypadkach należy zwrócić uwagę na akcentuację lub na rytmikę ruchów tanecznych i spsstrzeżenie swoje osobno zanotować. Informacje ze strony grajka lub tancerza mogą być zwłaszcza w tym wypadku bardzo cenne dla ustalenia miary taktu. Tylko za przypomnienie uważamy wzmiankę, że i dziś jeszcze mogą zdarzyć się melodie taneczne w podwójnej mierze taktu.

e) Kwestia tu poruszona łączy się pośrednio ze sprawą rytmiki. Nie można by zbieracza nie umiejącego zdać sobie sprawy z różnic w wartościach nut uznać za uzdolnionego do pracy w jakimkolwiek dziale muzyki, a zwłaszcza w tym wypadku, w którym

chodzi o zupełną precyzję w zanotowaniu rytmiki melodii. Zwróciliśmy zaś uwagę na to, że melodie ludowe, jako najczęściej niezależne od czynników składających się na dzieło sztuki muzycznej (muzyki „artystycznej”), bywają rytmicznie tak urozmaicone, że gdy towarzyszy im zwłaszcza tempo szybkie, mogą przedstawiać się jako zbiór różnej kategorii rytmicznych formuł, trudnych do szybkiego uchwycenia i opanowania, a w następstwie zanotowania w sposób nienaganny, czyli wartościowy, gdyż autentyczny. Zdolność opanowania tej sztuki jest przesłanką pracy nad melodiami ludowymi i ich zbieraniem. Nawet posługiwanie się fonografem nie uchyli tych trudności, które wielokrotnie okazały się nie trudnościami rzeczowymi, lecz osobistymi. Ćwiczenia w dyktacie muzycznym, niestety nie dość należycie w naszym szkolnictwie muzycznym (ogólnokształcącym i fachowym) pielęgnowane, mogą usunąć braki, jakkolwiek muzyk zawodowy i bez tych ćwiczeń umie pokonać trudności tego rodzaju, nie znane rzeczywistemu talentowi muzycznemu. (Nie należy tego mieszać z talentem kompozytorskim.) Ćwiczenie jednak może doprowadzić do wtroużostwa w technice notowania melodii w tempie szybkim (poniekąd analogia do stenografii). Kto nie ma możliwości rozwinięcia wprawy w tym kierunku, ten zmuszony jest postępować drogą wymagającą bardzo wiele czasu. Zmuszony bowiem jest do wyuczenia się na pamięć melodii, które dopiero *ex post* może notować nie bez konieczności kontroli własnej lub obcej. Że w takich wypadkach mogą łatwo zdarzyć się omyłki i liczne wątpliwości, jest to rzecz zrozumiała. Tak więc zdolność opanowania i zanotowania rytmicznych cech melodii jest warunkiem zasadniczym dla zbieracza melodii ludowych. Sprawa to słuchu muzycznego, który jest wprawdzie rzeczą względną, ale równocześnie dającą się wykształcić. Nie ma tu mowy o słuchu absolutnym, gdyż ten, choć jest potężnym ułatwieniem pracy, nie jest warunkiem *sine qua non*. Nawet najwięksi twórcy muzyczni (np. Wagner) nie rozporządzali zawsze słuchem absolutnym, a jednak umieli najzawilszą rytmikę utrwalić za pomocą nut. Zadanie mieli o tyle łatwiejsze, że notowali własną rytmikę, nie

zaś rytmiczne komplikacje obcej kompozycji. W każdym razie i w ostatnim wypadku nie pomógłby im słuch absolutny. Tę kwestię poruszamy tylko celem usunięcia wątpliwości, jakie mogłyby powstać z powodu nie dość wyrobionych poglądów na kwestie należące raczej do psychologii muzyki, a więc przedmiotu nie mającego u nas swej literatury.

f) Zanotowanie tempa danej melodii jest rzeczą niezbędną. Wiemy, że ta sama melodia, pierwotnie mająca tempo bardzo szybkie, zmienia zupełnie swój charakter, jeśli gramy ją bardzo powoli. Nie wystarczy zanotować tempa z pomocą słów „szybko“ (*allegro* — jak żąda nomenklatura muzyczna) lub „powoli“ (*andante* lub *adagio*). Są to bowiem tylko przeciwieństwa, nawet nie skrajne, ale w każdym razie przeciwieństwa, pomiędzy którymi istnieje wiele stopni pośrednich, odpowiadających bardziej lub jedynie danej melodii. Znowu więc mamy tu do czynienia z indywidualnym uzdolnieniem w rozróżnianiu temp, uzdolnieniem tym bardziej niezbędnym, że mamy nieraz do czynienia w muzyce ludowej z *tempo rubato* (patrz wyżej), które równocześnie zmienia w toku melodii rodzaj taktu, jaki początkowo zdawał się być dominujący. Ten to właśnie fakt podaje w wątpliwość autentyczność melodii w wielu wydawnictwach. Drobne ułomności lub niewyrobienie słuchowe i brak zdolności notowania rytmicznych szczegółów charakterystycznych sprawiają, że zbieracz albo nie notuje (gdyż nie umie notować melodii nawet opanowanych pamięciowo) lub zdaje mu się, że je należycie zanotował, sugerując sobie, że dokładnie notuje odchylenia od przeciętnego tempa, ponieważ je zna słuchowo, albo rezygnuje z notowania autentycznego, ponieważ nie może pogodzić się z faktem, że można z powodu rubata zmienić miarę taktu w jednym lub kilku miejscach melodii. Często zmiana taktu w melodii jest przez zbieraczy mylnie uważana za błąd śpiewaka lub grajka, co jednak przez zestawienie szeregu wypadków okazuje się sądem mylnym. (Jest to analogia do niesłusznego podawania w wątpliwość „nieczystej“ intonacji, suponowanej czy sugerowanej sobie przez zbieracza z tego powodu, że podstawą oceny intonacji jest dla niego

tylko strój temperowany. Rzecz dziwna, że zdarza się to także zbieraczom, którzy uprawiają także grę na skrzypcach.)

g) Należy zdawać sobie sprawę z tego, że zdarzają się dość często melodie ludowe, których budowa nie jest umiarową, a więc wykracza poza budowę 4-taktowej frazy „normalnej“, czyli że dana melodia nie składa się z 8 ($4 + 4$) lub 12 ($4 + 4 + 4$) albo 16 (4×4) taktów, lecz posiada frazy 5- lub 3-taktowe, a więc jako całość liczy mniej niż 8 taktów albo nieco więcej, tak że ilość taktów melodii nie jest podzielna przez 4 (bez reszty). Należy tę budowę uwzględnić w jej autentycznej ilości taktów, bez żadnych modyfikacji. Ma to oczywiście ścisłą łączność z kwestią zmiany rodzaju taktu, dzięki której może się zdarzyć, iż melodia licząca cztery takty nieparzyste (trzyćwierciowe) jest w rzeczywistości melodią złożoną z trzech taktów parzystych (całych). Gdy jeszcze dodamy ewentualne zastosowanie manieri tempa rubata, sprawa komplikować się zaczyna w sposób jeszcze bardziej interesujący. Zasadniczą zatem regułą jest: nie „poprawiać“ budowy fraz tylko w tym celu, aby osiągnąć „normalną“ ilość taktów (8, 12, 16 itd.), choć ilość ta może mieścić w sobie takie kombinacje fraz, jak $3 + 5$ (nie $4 + 4$), $6 + 6$ (zamiast $4 + 4 + 4$) itp.

h) Kwestia dynamiki jest w zasadzie rzeczą dość obojętną w melodii ludowej, ponieważ zazwyczaj nie wynika z momentu twórczego, lecz z okoliczności zewnętrznych. Mimo to zdarzają się wyjątki, które zanotować jest obowiązkiem zbieracza. Natomiast nieobojętną jest kwestia akcentacji, ponieważ niekiedy łączy się bądź z cechami rytmicznymi, bądź też metrycznymi. Nie będziemy tu wchodzić w sprawy stosunku dynamiki do akcentu. Ograniczamy się do zaznaczenia, iż każdy silniejszy akcent należy w melodii zaznaczyć znakami używanymi w pisowni muzycznej $\overset{v}{f}$ lub $\bar{f}$. Rzeczą niezmiernie rzadką w melodyce ludowej są crescendo i decrescenda. Spotykamy je w melodyjnych „hukaniach“ i nawoływaniach, tak bardzo rzadko u nas w zbiorach uwzględnianych mimo swej wielkiej wagi. Zazwyczaj melodyjne

frazy tego rodzaju posługują się *crescendem*, gdy melodia ma kierunek w górę, odwrotny kierunek melodii posługuje się *decrescendem*. Do jeszcze większych rzadkości należy *crescendo* i *decrescendo* na jednym i tym samym tonie dłużej przetrzymywanym. Oznaczać należy ten wypadek znakiem: fz .

i) Reszta kwestii należy do ornamentyki. Rzecz prosta, wszelkie ornamentalne cechy muszą być uwzględnione w notowaniu melodii. Będą to przeważnie ozdabiania jednego tonu, a raczej każdego tonu jako osobnej jednostki. (Nie jest wcale wykluczony szereg ozdabianych tonów.) Nie spotykamy wprawdzie w melodyce naszego ludu komplikacji ornamentalnych; są to najprostsze ozdobniki, nigdy złożone. Jednakże sposób ich wykonania bywa bardzo urozmaicony. Ten sam mordent lub tryl bywa raz dokładnie wykonany z wyraźną pronuncjacją nut sąsiednich, innym razem zaledwie naszkicowany — i to przez tego samego grajka i w tym samym utworze. Wskutek tego zaciera się niekiedy granica między zasadniczymi nutami melodii a nutami będącymi tylko ozdobnikami nut zasadniczych. Granica ta jest niekiedy trudna do oznaczenia, i to również wtedy, gdy upraszczamy rysunek melodii. Ponieważ subtelności autentycznej interpretacji są niewielkie w naszej muzyce ludowej, przeto wystarczy zupełnie ten sam system znaków ornamentalnych (ozdobników), które podaje każdy podręcznik elementarnych zasad muzyki. (Szczegółne i rzadkie wypadki omówimy w osobnej pracy pt. *Systematyka i metodyka etnografii muzycznej*, jako 2. wydanie wyczerpanej rozprawy *O metodach zbierania i porządkowania melodii ludowych*.)

Na zakończenie jeszcze jedna uwaga. Każda melodia powinna być zanotowana na osobnej kartce wraz z całkowitym tekstem gwarowym, nie „poprawionym“ według wymogów języka literackiego. Dla uniknięcia niejasności i nieczytelności najlepiej jest na ćwiartkę zwyczajnego papieru nalepić melodię spisaną na skrawku papieru nutowego drukowanego, często bowiem zdarza się, że spisujący melodie nie stara się o dokładne nakreślenie pięcioliniowego systemu, co później powoduje niedokładność w notowaniu i niemożność odczytania.