

ANTONI ZOŁA

## Z PROBLEMATYKI BADAŃ NAD TONALNOŚCIĄ POLSKICH ŚPIEWÓW RELIGIJNYCH Z ŻYWEJ TRADYCJI \*

W badaniach nad polskim folklorem muzycznym ludowa pieśń religijna przez długi czas była traktowana jako zjawisko marginesowe najczęściej pomijana. Trudno się więc dziwić, że w różnych rozprawach dotyczących tonalności w muzyce ludowej, przykłady pieśni religijnych są raczej rzadkie. Tendencja izolowania kultury ludowej świeckiej od religijnej oddziaływała negatywnie zarówno na etapie gromadzenia materiału, jak i w badaniach czysto naukowych. Tendencji tej podlegał również O. Kolberg, który w całym ogromnym zbiorze umieścił zaledwie ok. 600 pieśni religijnych, przeważnie kolęd i pastorałek. Nieliczne zbiory pieśni religijnych zebrane pod koniec XIX i na początku XX w. zdają się potwierdzać powyższą opinię.

Odrębną nieco opinię reprezentuje A. Chybiński<sup>1</sup>, który widzi różnicę pomiędzy folklorem muzycznym świeckim i religijnym, ale dostrzega też związki pomiędzy nimi, zachęcając równocześnie do zbierania wszystkich gatunków pieśni, w tym również religijnych.

W okresie powojennym szczególną uwagę na ludowe pieśni religijne zwrócili H. Feicht<sup>2</sup> i K. Mrowiec<sup>3</sup>, którzy domagają się podjęcia szczegółowych i systematycznych badań w tym kierunku. Badania takie zostały podjęte w 1970 r. przez Instytut Muzykologii Kościelnej KUL i systematycznie prowadzone są do dziś, obejmując swym zasięgiem cały obszar kraju. Zebrany materiał<sup>4</sup> stał się przedmiotem różnorodnych badań i publikacji, od prac magisterskich, poprzez szereg artykułów, aż po obszerną pracę monograficzną dotyczącą stylów i form opublikowaną przez B. Bartkowskiego<sup>5</sup>.

Ludowy śpiew religijny jest zjawiskiem kulturowo złożonym ze względu na swoją specyfikę. Z jednej strony bowiem źródła pisane utrwalają tekst i melodię pieśni, z drugiej zaś strony bardzo silnie oddziałuje żywa tradycja ustnego jej przekazu. W efekcie pieśni, jakie niesie ze sobą żywa tradycja są nieraz dalekie od ich zapisanych wzorców.

W badaniach nad ludowym śpiewem religijnym trzeba też uwzględnić szeroki repertuar śpiewów, które funkcjonują wyłącznie na zasadzie ustności przekazu, czyli w taki sam sposób, jak repertuar świecki. Badania nad tonalnością pieśni religijnej muszą więc uwzględniać kilka aspektów, m. in. problem genezy pieśni, czyli aspekt historyczny, oraz wszystkie aktualnie funkcjonujące warianty danej pieśni, czyli aspekt geograficzno-etnograficzny.

### Problem genezy pieśni a tonalność

Żywa tradycja polskich śpiewów religijnych wykazuje bardzo rozległe powiązania kulturowe, sięgające zarówno do skarbnicy

chorału gregoriańskiego, jak i do rodzimej tradycji muzycznej, w tym również przedchorałowej. W repertuarze pieśniowym funkcjonującym obecnie na terenie kraju można dość precezyjnie wskazać na niektóre formy pochodzące wprost od chorału. Takie bezpośrednie powiązania wykazuje np. psalmodia polska oraz niektóre formy recytatywne. Gregoriańskie tony psalmowe wykorzystywane są w różny sposób, zasadnicza jednak struktura tak formalna jak i tonalna jest na ogół zachowana<sup>6</sup>. Oprócz psalmów i recytatywów melodyczny związek z chorałem wykazują także niektóre inne śpiewy i pieśni, w nich jednak związek ten nie jest już tak oczywisty jak w przypadku psalmodii. Wpływ chorału na ludową pieśń religijną należy tu rozumieć bardzo szeroko. Chodzi bowiem nie tyle o bezpośrednie zapożyczenia melodii, ile raczej o pewien szczególny sposób oddziaływania kultury chorałowej. Szczegółowe badania zdają się to potwierdzać. Wydaje się, że wzajemne związki chorału gregoriańskiego i ludowej pieśni religijnej przejawiają się w co najmniej trojaki sposób: 1. przez bezpośrednie zapożyczenie, 2. przez zastosowanie tonalności chorałowej w melodiach niechorałowych, 3. przez wykorzystanie niektórych elementów skal kościelnych w strukturach tonalnych niechorałowych.

Ad 1. Niektóre śpiewy są dokładnymi zapożyczeniami z chorału, bądź też centonizacją fragmentów melodii chorałowych i niechorałowych. W tym wypadku zbieżność melodyczno-tonalna jest największa, czasem jednak pod wpływem wariabilności melodii podlegają tak daleko posuniętym odkształceniom, że interpretacja tonalna zjawiska nasuwa poważne wątpliwości. Sytuację taką opisuje B. Bartkowski w cytowanej już książce<sup>7</sup>.

Ad 2. System skal kościelnych w śpiewach religijnych z żywej tradycji jest zjawiskiem stosunkowo częstym. Nie należy się jednak spodziewać, że znajdują tu zastosowanie konkretne skale kościelne, użyte według wszelkich prawideł teorii modalności. Takie przypadki są raczej rzadkie. Najczęściej modalna warstwa tonalna stanowiąca szkielet struktury jest zatarta i zniekształcona przez nakładające się na nią lokalne wpływy tonalne, aż do jej zupełnego wypaczenia włącznie. Jak z powyższego wynika, struktura tonalna w ludowych pieśniach religijnych może być złożona z kilku odrębnych warstw, których odróżnienie nie zawsze jest możliwe. Zamieszczony poniżej przykład ilustruje wyjątkowo "czysty" sposób użycia skali doryckiej autentycznej w pieśni *Witaj cierniowa korono*.

Przykł. 4.

The image shows a musical score for the song "Witaj cierniowa korono". It consists of three staves of music, labeled 'a', 'b', and 'c'. Above the first staff, there is a bracket labeled "heksachord dorycki" spanning the first six measures. Below the third staff, there is a bracket labeled "heksachord „góralski”" spanning the last six measures. The music is written in a single system with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Pieśń *Witaj cierniowa korono* znana jest na terenie prawie całego kraju. Występuje w różnych wariantach. Podane wyżej trzy warianty obrazują wpływ lokalnych warstw tonalnych: 1a - heksachord dorycki z 6 w., 1b - wyraźny wpływ skali mollowej harmonicznej (6 m. i relacja dominantowo-toniczna w kadencji), 1c - wyraźny wpływ skali góralskiej (4 zw. opadająca)<sup>8</sup>.

Ad 3. Najbardziej odległy sposób tonalnej zbieżności z chorałem reprezentują melodie ukształtowane w oparciu o inne systemy tonalne (np. dur-moll), ale posiadające w niektórych wariantach pewne reminiscencje modalne, które pojawiają się najczęściej w kadencjach. Przykłady ilustrujące to zjawisko można by mnożyć. Występuje ono na terenie całego kraju, ale stopień jego nasilenia różnicuje się w zależności od regionu. Zarówno częstotliwość występowania zjawiska, jak też jego różnorodność spowodowana wariabilnością nie pozwala (przynajmniej na obecnym etapie badań) na ustalenie stopnia prawidłowości w jego występowaniu. Problem ten wymaga osobnych badań. Dla ilustracji niech posłuży przykład 2, przedstawiający najczęściej występujące sposoby wymiany kadencji durowej na miksolidyjską, osiągniętą przez przesunięcie finalis o 4 w dół.

Przykł. 2.



Przedstawiony wyżej problem związków i współzależności pomiędzy chorałem gregoriańskim a ludową pieśnią religijną nie jest nowy. Dotyczy on zresztą nie tylko Polski, ale występuje w całej Europie, na co zwracano uwagę już od dawna. Szerzej na ten temat pisze I. Pawlak<sup>3</sup> dowodząc, że niektóre formy chorałowe jak np. sekwencje, hymny itp. były wykorzystywane zarówno do tekstów łacińskich jak i polskich. Taka praktyka dokumentuje jeden ze sposobów przenikania melodii chorałowych do żywej tradycji. Nie jest to jednak jedyny sposób, ponieważ, jak już wspomniano, do żywej tradycji przeniknęły nie tylko same melodie chorałowe, ale również to, co ogólnie można nazwać kulturą chorałową. Nastąpiło tu, najogólniej mówiąc, przejście pewnych konwencji stylistycznych właściwych dla chorału gregoriańskiego, a w szczególności całego chorałowego systemu tonalnego. Potwierdza to również B. Bartkowski pisząc: "W melodiach polskich pieśni religijnych z różnych stuleci odnajdujemy gregoriański materiał motywiczno-tematyczny, skale kościelne lub co najmniej klimat tonalny właściwy chorałowi[...]"<sup>10</sup>. Z tego wynika, że kluczem do rozwiązania problemu tonalności polskich pieśni i śpiewów religijnych z żywej tradycji jest ustalenie sposobu recepcji ludowej skal kościelnych i całego gregoriańskiego systemu tonalnego, z szerokim uwzględnieniem całego polskiego kontekstu kulturowego z jego specyfiką.

Oprócz chorału gregoriańskiego, którego powiązania z polską pieśnią religijną przedstawiono wyżej, drugim ważnym dla niej źródłem inspiracji jest rodzima kultura ludowa. Problem genetycznych powiązań pomiędzy ludową pieśnią religijną a muzyką ludową *stricto* świecką jest intrygujący nie tylko z punktu widzenia badań nad tonalnością, dotyczy bowiem zagadnienia ludowości śpiewów religijnych z żywej tradycji. Wprawdzie pojęcie ludowości jest obecnie rozumiane bardziej w sensie funkcjonalnym niż genetycznym i to zarówno w stosunku do folkloru świeckiego jak i religijnego, zadawniona wątpliwość, czy pieśni religijne są ludowe, pozostała. Badania nad tonalnością również nie rozstrzygną problemu ostatecznie, ale w znacznym stopniu przybliżają jego zrozumienie.

Powiązania tonalne pomiędzy ludową muzyką świecką a pieśnią

religijną można przedstawić, podobnie jak w przypadku chorału, w trzech kategoriach jako: 1. bezpośrednie zapożyczenia, 2. oddziaływanie lokalnych systemów tonalnych, 3. wspólne podłoże tonalne na gruncie dawnych systemów, np. pentatoniki.

Ad. 1. Wiele pieśni religijnych zapożycza swe melodie od ludowych pieśni świeckich. Takie zapożyczenia odbywają się zresztą i w odwrotnym kierunku. Stwierdzono to już dawno na przykładzie pastorałek i pieśni obrzędowych. Obecnie można powiedzieć, że występują one we wszystkich prawie gatunkach. Jeżeli podzielimy pieśni religijne na kościelne (wykonywane wyłącznie w kościele) i pozakościelne (wykonywane wyłącznie poza kościołem) to zauważymy, że zapożyczenia dotyczą szczególnie tej drugiej odmiany, w pierwszej występują raczej rzadko. Zagadnienie to wymaga szczegółowego przebadania, aby przekonać się jaki obszar muzycznej kultury religijnej w szczególny sposób podlega infiltracji elementów ludowych świeckich, oraz jakie typy melodii i jakie skale czy systemy tonalne są najczęściej wchłaniane przez muzyczną kulturę religijną.

Ad. 2. Niektóre pieśni religijne, szczególnie pozakościelne, funkcjonują w podobny sposób jak świeckie, podlegają podobnym prawom rozwojowym i charakteryzują się podobnymi cechami muzycznymi. Jedną z takich cech jest tendencja do wszelkiego rodzaju wariabilności, w tym również tonalnej. Występuje ona w ramach tej samej skali, pomiędzy różnymi skalami tego samego systemu tonalnego, albo nawet pomiędzy różnymi systemami. Szczególnie w tej ostatniej kategorii wariabilność stwarza niekiedy sytuacje wprost zaskakujące. Zjawiska takie występują często w regionach o wyjątkowo mocno zakorzenionej własnej kulturze tonalnej (np. Kurpie, Podhale). Oddziaływanie lokalnej kultury tonalnej może być tak silne, że w melodii pojawiają się struktury grawitujące wbrew naturalnemu porządkowi interwałów uporządkowanych według skali pierwotnej. W zamieszczonym poniżej przykładzie widać wyraźnie jak nałożenie się skali góralskiej deformuje naturalny przebieg melodii.

Przykl. 3.

Miszana Dolna  
śp. A. Kubowicz.

Szczęśliwe czasy nam się zjawily, iastawa nieba Boga opu-ściły. Na-ro-dził się  
Świą-ty, nie-po-ję-ty z Panny Ma-ry-ji, z Panny Ma-ry-ji.

Ad. 3. Badania komparatystyczne struktur tonalnych i związanych z nimi wątków melodycznych pozwalają stwierdzić, że różnica pomiędzy tonalnością ludowych pieśni religijnych i świeckich wcale nie dotyczy jakości, ale raczej ilości i częstotliwości występowania poszczególnych elementów. Inaczej mówiąc, w obu przypadkach występują te same skale, te same systemy tonalne oraz te same struktury i wątki melodyczne z nimi związane, jednak ich nasilenie może być różne. Fakt ten częściowo tłumaczy teoria wzajemnych wpływów, ale nie jest to w pełni przekonujące. Wydaje się, że jedynym wytłumaczeniem zaistniałych podobieństw byłoby przyjęcie

wspólnego kulturowego "arche", czyli jakiegoś pramodelu, który leży u źródeł zarówno ludowej pieśni religijnej jak i tej dziedziny kultury muzycznej, którą zwykle się nazywać ludową. Różnice łatwo wytłumaczyć odmiennością kontekstów kulturowych w jakich obie funkcjonują.

### Tonalność jako kryterium chronologii

Badania etnomuzykologiczne dotyczą z reguły materiału aktualnie funkcjonującego w terenie. Jeżeli zaś mają odniesienie do przeszłości, to obejmują stosunkowo krótki okres, najczęściej czasokres jednego pokolenia. Jedyne wyjątek stanowi zbiór Kolberga obejmujący obszerny materiał dziewiętnastowieczny. Trudno więc w tej sytuacji mówić o historycznej perspektywie badań.

Na tle powszechnego braku źródeł historycznych, polska pieśń religijna posiada stosunkowo obszerną i odległą czasowo dokumentację. Dzięki temu, badania nad żywą tradycją mogą uwzględnić nie tylko to, co jeszcze zachowało się w pamięci informatorów, ale również całą spuściznę przeszłości udokumentowaną przez źródła pisane. Możliwość wykorzystania dwojakiego rodzaju źródeł: zastanych, czyli historycznych i tworzonych czyli nagranych w terenie, pozwala na zastosowanie specyficznych metod badawczych oscylujących pomiędzy etnomuzykologią a hymnologią.

Opisana wyżej sytuacja sprawia, że problem źródeł dokumentacyjnych (teksty i melodie pieśni religijnych) staje się szczególnie ważny. Nie cała jednak żywa tradycja posiada historyczną dokumentację. Najliczniej reprezentowane są w źródłach pieśni śpiewane w kościele. Pieśni pozakościelne o wiele rzadziej pojawiają się w dokumentach, a wiele z nich nie ma żadnej dokumentacji, znamy je tylko na podstawie ustnego przekazu.

Aspekt hymnologiczny stwarza zupełnie nowe możliwości dla badań nad tonalnością polskich pieśni religijnych. Chronologiczne zestawienie wszystkich możliwych przekazów historycznych danej pieśni pozwala na dostrzeżenie ewentualnych zmian tonalnych nawiązujących się poprzez kolejne etapy jej rozwoju. Porównanie zaś przekazów historycznych z przekazami uzyskanymi w terenie umożliwia zaobserwowanie w jaki sposób dokonuje się ludowa recepcja danej pieśni. Im większa liczba porównywalnych źródeł, tym bardziej interesujące są wyniki obserwacji i tym większa możliwość ich interpretacji. Poszczególne przekazy danej pieśni, zarówno historyczne jak i terenowe, prawie zawsze są do siebie w stosunku wariabilności: melodycznej, metrorhythmicznej i tonalnej. Nie wszystkie z wymienionych elementów podlegają wariabilności w jednakowym stopniu. Najczęściej zmienia się melodyka i metrorhythmika, tonalność jest elementem stosunkowo stabilnym. Czasem jednak wariabilność melodyczna posuwa się tak daleko, że pociąga za sobą jeżeli nie zmianę tonalną, to przynajmniej pewne odchylenie od pierwotnego wzorca tonalnego. Jest to sytuacja zupełnie zrozumiała, melodyka bowiem posiada znacznie większą możliwość do przekształceń niż skala. Podstawę do zmiany interpretacji tonalnej daje dopiero melodia wykraczająca poza materiał skalowy. Przyjmując jednak założenie, że ten sam materiał dźwiękowy może być tworzywem dla wielu skal i systemów tonalnych różnica pomiędzy nimi polega na odmienności wewnętrznej struktury, to musimy uznać, że każde naruszenie tej struktury, np. poprzez odmienne następstwo interwałów przeciwne naturze danej skali, może być interpretowane jako zjawisko wariabilności tonalnej. Odnosząc powyższe rozumowanie do historycznej perspektywy badań nad tonalnością pieśni

religijnej, dochodzimy do ciekawych spostrzeżeń. Okazuje się mianowicie, że chronologiczny układ przekazów danej pieśni jest równocześnie historią jej tonalnego rozwoju. W jednych pieśniach etapy rozwoju tonalnego utrwalone są przez nakładające się na siebie warstwy, najczęściej zgodne z chronologią ewolucji tonalnej. W innych zaś zmiany tonalne są tak odległe od pierwotnego modelu, że powstają zupełnie nowe jakości, nieporównywalne ze względu na swoją daleko idącą odmienność.

Kryterium tonalne jako zasada chronologizacji zjawisk muzycznych wydaje się być możliwe do przyjęcia i równie poprawne metodologicznie jak zasady harmonii i kontrapunktu, czy też techniki kompozytorskie. W badaniach hymnologicznych wiarygodność tego kryterium została już wielokrotnie potwierdzona. Sytuacja jednak komplikuje się gdy weźmiemy pod uwagę źródła nagrane w terenie. Obfitość materiału i jego różnorodność tonalna nie pozwalają wręcz albo w znacznym stopniu utrudniają zastosowanie tonalności jako kryterium chronologii, co zniechęca wielu etnomuzykologów do prowadzenia badań nad chronologizacją zjawisk etnomuzycznych. Wymieniona wyżej trudność okaże się możliwa do rozwiązania, jeżeli na przedmiot badań spojrzymy nie tylko z historycznego ale również i z kulturowego punktu widzenia. Zmiana punktu widzenia pociągnie za sobą również nieco inne rozumienie chronologii. W badaniach nad kulturą ludową trudno oczekiwać, że zjawiska da się uporządkować w czasie w sposób precyzyjny. Zaistniałe zjawiska kulturowe nie są przecież ani datowane ani w inny sposób rejestrowane. Podlegają różnym wpływom i w różnym czasie. Nigdy prawie nie dzieją się na zasadzie radykalnych skoków, ale w sposób trudny do ustalenia przechodzą jedne w drugie, tworząc w efekcie kulturowe *continuum*. Jeżeli jednak stosując chronologię względną potrafimy wyróżnić przynajmniej kilka jej punktów odniesienia, w przypadku tonalności np. systemy najstarsze, młodsze i najmłodsze, przynajmniej pewne elementy chronologii okażą się możliwe do zastosowania. Nie chodzi tu oczywiście o chronologiczną lokalizację faktów jednostkowych; tzn. pieśń X jest starsza od pieśni Y ze względu na zastosowanie bardziej archaicznej skali. Takie rozumowanie byłoby ryzykowne, choć w wielu przypadkach prawdziwe. W powyższym przypadku możemy stwierdzić jedynie, że pieśń X przynależy do starszej warstwy tonalnej niż pieśń Y. co nie jest równoznaczne z wcześniejszym powstaniem.

W badaniach nad ludową pieśnią religijną chronologizacja względna może być zweryfikowana, jeżeli dla danej pieśni znajdziemy odpowiednie zróżnicowane w czasie przekazy historyczne, które są najczęściej odbiciem obowiązującego wzorca tonalnego danej epoki z jakiej przekaz pochodzi. Porównując ze sobą przekazy historyczne z aktualnie istniejącymi w terenie możemy ustalić, czy zapis terenowy wykazuje tonalną zgodność ze swoim odpowiednikiem historycznym (tendencja zachowawcza w kulturze), czy też odpowiada nowszemu modelowi tonalnemu (tendencja rozwojowa).

Ciekawą ilustracją tego zjawiska jest przykład jednej z najstarszych polskich pieśni wielkanocnych *Chrystus zmartwychwstał jest*. Stosunkowo duża liczba przekazów historycznych<sup>11</sup> oraz liczne jej nagrania w terenie pozwalają na zastosowanie metody porównawczej. Przyjmując za punkt odniesienia najbardziej wiarygodny i zbliżony do tonalnego pramodelu wzorzec<sup>12</sup> i porównując go ze wszystkimi późniejszymi przekazami historycznymi oraz z melodiami z żywej tradycji stwierdzamy, że: 1. niektóre przekazy terenowe są wyjątkowo zbieżne i tonalnie i melodycznie z odpowiednimi zapisami śpiewnikowymi, 2. w innych przypadkach pierwowzór tonalny jest wpra-

wdzie zachowany, ale oddziaływanie nowszych systemów tonalnych jest tak silne, że melodia ulega zasadniczemu odkształceniu. W tej sytuacji interpretacja tonalna zjawiska nie może nie uwzględnić innego odniesienia tonalnego. W zamieszczonym niżej przykładzie podano cztery przekazy interesującej nas pieśni: a/ przekaz najbardziej zbliżony do prawzoru, b/ przekaz ze śpiewnika Mioduszewskiego (1838) chyba najbardziej bliski żywej tradycji, c/ jeden z wielu wariantów terenowych pochodzący z regionu północno-wschodniego zbliżony do przekazu Mioduszewskiego i d/ jeden z wariantów z południowo-wschodnich regionów kraju, który wydaje się wyraźnie oscylować w kierunku systemu dur-moll.

## Przykl. 4.

Chrystus smartychustał jst. nam na przykład dan jest, iż mamy smartychpowstał, z Panem Bogiem królował Alleluja

Na powyższym przykładzie widać wyraźnie, że poszczególne przekazy odchodzą od "czysto modalnego" wzoru a zbliżają się do chronologicznie młodszego systemu tonalnego. Takich przykładów można podać wiele. Niektóre z nich może jeszcze bardziej dobitnie ilustrują zjawisko przechodzenia jednego systemu tonalnego w inny i tym samym jeszcze bardziej uwypuklają przydatność kryterium tonalnego w chronologizacji zjawisk muzycznych; niestety, zbyt mała ilość zachowanego materiału historycznego nie pozwala na odtworzenie możliwie dokładnie "historii" tych pieśni.

Przyjmując kryterium tonalne jako jedną z zasad ustalenia chronologii w badaniach nad polską pieśnią religijną z żywej tradycji, musimy również przyjąć przynajmniej dwa założenia, które można sformułować następująco:

1. Systemy tonalne są zjawiskiem historycznie udokumentowanym i następowały po sobie w sposób ściśle określony, jednak nie nagle i rozłącznie, ale na zasadzie tonalnego *continuum* przechodziły jedne w drugie.

2. Ewolucja zjawisk tonalnych przebiega od form pierwotnych, prostych do bardziej skomplikowanych, choć trudno wykluczyć zjawisko ewolucji wstecznej.

Poszczególne systemy tonalne nie powstawały nagle same z siebie. Działy tu jakieś bliżej nie zbadane prawa rozwoju kultury muzycznej. Dzieje systemu tonalnego można przedstawić jako następstwo trzech faz: początkowej o cechach jeszcze nie skrytalizowanych, ustabilizowanej o cechach typowych i schyłkowej o cechach zanikających. Wyżej wymienione fazy potwierdzają się nie tylko w dziejach systemów tonalnych. Hipotetycznie można również założyć, że faza ustabilizowana pokrywa się z historycznym okresem dominacji danego systemu, co potwierdza fakt pojawiania się w tym

okresie różnego rodzaju traktatów teoretycznych, będących próbą kodyfikacji praw rządzących systemem. Wspomniane traktaty teoretyczne bez wątpienia wspomagały oddziaływanie systemu tonalnego na całokształt zjawisk muzycznych w danym okresie. Stąd też, w nawiązaniu do terminologii etnograficznej, okres szczególnej dominacji systemu można nazwać **k u l t u r ą t o n a l n ą**. Z tego wniosek, że w badaniach etnomuzykologicznych rozwój tonalności można by przedstawić jako historię kultur tonalnych, czyli: kultury tonalnej wąskozakresowej, pentatonicznej, heksachordalnej, modalnej i dur-mollowej. Chronologia poszczególnych kultur została tu przedstawiona w dużym uproszczeniu, bowiem nawet okres dominacji jednej kultury nie wyklucza istnienia cech kultury minionej, często nawet elementów reliktowych kultur zaprzeszlých.

Jak już wspomniano, poszczególne kultury tonalne oddziałują na siebie wzajemnie przez współistnienie różnych jakości i różnych praw. Dla badacza jednak o wiele bardziej interesujące wydają się wszelkie fazy przejściowe międzykulturowe, czyli okresy o niestabilizowanych prawach tonalnych, niż fazy dominacji systemu, którego prawa można skodyfikować i przedstawić jako postać "klasyczną" określonej kultury tonalnej.

### Krytyka systemu pojęć i terminów

W badaniach nad tonalnością szczególnie doniosłe znaczenie ma system pojęć i terminologia. W etnomuzykologicznym języku obiegowym niektórych pojęć używa się zamiennie, co jest niejednokrotnie powodem wielu nieporozumień. W polskiej etnomuzykologii badania nad tonalnością nie cieszyły się do tej pory zbyt wielką popularnością, nic więc dziwnego, że nawet w fachowej literaturze przedmiotu autorzy nadają tym samym terminom nieco inne znaczenie a pojęciom różny zakres. W ostatnich latach jednak, wraz ze wzrostem zainteresowania problemami tonalności, nastąpiła tendencja do ujednoczenia terminologii i określenia zakresu pojęć. Próby takie podjęli m.in. A. Czekanowska <sup>13</sup>, A. Rakowski <sup>14</sup>, M. Drobner <sup>15</sup> oraz L. Bielański <sup>16</sup>. Lecz już choćby pobieżna lektura wymienionych pozycji uświadamia czytelnikowi, że systemy terminów i pojęć ciągle jeszcze dalekie są od uporządkowania. Nieporozumienie, jak się wydaje, polega na tym, że nasz system terminologiczno-pojęciowy został wypracowany na gruncie ścisłej teorii muzyki i w odniesieniu do muzyki artystycznej. Dotyczy to zarówno teorii muzyki średnio-wiecznej jak i nowych systemów dźwiękowych. W europejskiej tradycji muzycznej niektóre terminy utrwaliły się do tego stopnia, że dziś jeszcze znaczą to samo. Równoległe z rozwojem muzyki rozwijała się również teoria muzyki tłumacząc nowe zjawiska, ale bazując na zastanych pojęciach. Teoria muzyki ma do czynienia z twórczością profesjonalną, kompozytorzy zaś kierują się na ogół ustaleniami teoretycznymi. W ten sposób i muzyka i teoria przystają do siebie przynajmniej o tyle, że teoria jest adekwatna w stosunku do zjawiska które tłumaczy. Sprawa przedstawia się jednak zupełnie inaczej, kiedy teorię muzyki artystycznej wraz z jej systemem terminologiczno-pojęciowym odniesiemy do muzyki ludowej. Okazuje się mianowicie, że wielu zjawisk nie potrafimy wytłumaczyć za pomocą znanych nam pojęć, w skrajnych przypadkach odnosimy wrażenie jakby muzyka ludowa tworzona była nawet wbrew teorii. Zdarza się nawet, że jest to przyczyną negatywnych sądów wartościujących odnośnie niektórych zjawisk w muzyce ludowej. Trudno wymagać aby muzyka ludowa również posiadała swoją teorię, choć z wypowiedzi



niektórych informatorów wynika, że twórcy ludowemu także towarzyszy pewna świadomość teoretyczna, nie jest to jednak to, co powszechnie rozumiemy przez teorię muzyki. Uwzględniając odmienność ludowej warstwy kulturowej od profesjonalnej, przy jej interpretacji należy z całą ostrożnością używać niektórych pojęć i terminów powstałych na gruncie muzyki profesjonalnej. Takie stanowisko wydaje się metodologicznie uzasadnione.

A. Czekanowska w cytowanej wyżej pracy oraz wcześniej w *Etnografii muzycznej*<sup>17</sup> ustala zakres takich pojęć jak: tonalność, system tonalny, skala, species, wąskozakresowość itp., przy czym w swoich rozważaniach stara się wyjść poza europejski krąg kulturowy, uwzględniając również inne, szczególnie wschodnie kultury. Autorka w sposób przekonujący przedstawia swoją interpretację pojęć i terminów, np. mówiąc o wąskozakresowości ma na myśli przede wszystkim melodię a nie skalę, jak to się na ogół rozumie. Pewne wątpliwości budzi jednak interpretacja systemów skalowych Wschodu za pomocą pojęć typowych dla muzyki europejskiej. Trudno się zgodzić np. z nazwaniem 12-stopniowych skal wschodnich chromatycznymi<sup>18</sup>. Pojęcie 12-stopniowej chromatyki ma zastosowanie, ale w odniesieniu do naszej 7-stopniowej skali diatonicznej. Jeżeli bowiem przez chromatykę rozumiemy będziemy podwyższenie lub obniżenie jakiegoś stopnia skali, to dla tej samej skali musimy przyjęc jej odmianę diatoniczną jako punkt odniesienia. Tymczasem znacznie prościej byłoby przyjęc pojęcie 12-stopniowej skali diatonicznej.

Nieporozumienie w używaniu przeciwstawnych terminów "diatonika" i "chromatyka" pojawia się w literaturze dość często. Typowym przykładem jest określenie IV stopnia skali lidyjskiej lub VI skali doryckiej "podwyższonymi", co sugeruje ich chromatyczną odmianę. A przecież są to stopnie jak najbardziej właściwe dla tych skal, a więc z całą pewnością właśnie diatoniczne. Przyczyną nieporozumienia jest, jak się wydaje, nasz niedoskonały system zapisu dźwięków na pięciolinii, mianowicie dźwięki położone w odległości półtonu zapisujemy graficznie na tej samej wysokości a wyróżniamy tylko za pomocą znaku "chromatycznego" (?) bez względu na kwalifikację tonalną danego dźwięku. Aby uniknąć nieporozumień, musimy przyjęc, że dla każdego systemu tonalnego i dla każdej skali istnieje właściwa im diatonika, a wszelkie odstępstwa od diatoniki właściwej możemy zakwalifikować jako chromatykę. Odnosi się to również do tonalności muzyki ludowej.

Próbę uporządkowania pojęć i terminów podjął również A. Rakowski, który w cytowanym wyżej artykule problem skal rozważa w kategoriach fizycznych, psychologicznych i czysto muzycznych. Autor w sposób zwięzły definiuje takie pojęcia jak: skala, system dźwiękowy, centralizacja, lokalizacja i transpozycja skali. Lapidarność wypowiedzi autora w dość istotny sposób porządkuje system pojęciowy, czytelnik jednak odnosi wrażenie, że interesujące nas problemy zostały potraktowane zbyt pobieżnie. Np. określenie skali muzycznej jako: "szereg interwałów stanowiący bezpośrednią podstawę budowy wysokościowej utworów muzycznych" nie informuje o tym, że jest to szereg uporządkowany według określonego modelu czy wzorca. Sam szereg interwałów należałoby raczej nazwać materiałem skalowym, który jeszcze nie musi być skalą. Pojęcie skali jest dla nas zresztą oczywiste, o ile mamy do czynienia z pewnym określonym porządkiem tonalnym. Gdy jednak nastąpi konfrontacja z wielością i różnorodnością nie tylko skal ale i systemów tonalnych a nawet różnych systemów dźwiękowych (przecież nasz system 12-dźwiękowy wcale nie jest jedynym), wówczas pojawia się pytanie czy skala jest

rzeczywistością realnie istniejącą w muzyce, czy też jest to pewnego rodzaju logiczny wzór, stworzony w celu uporządkowania rzeczywistości tonalnej. Praktyka muzyczna z reguły wyprzedza teorię, co jest szczególnie trafne w odniesieniu do muzyki ludowej. Postawa badawcza w stosunku do tonalności w muzycznej kulturze ludowej jest przede wszystkim porządkująca. Interpretacja tonalna materiału muzycznego wydaje się więc być zabiegiem czysto teoretycznym. Zauważa to A. Czekanowska, która pewne skale określa jako "nie zinterpretowane teoretycznie"<sup>20</sup>. Z teoretycznego punktu widzenia jest to stwierdzenie słuszne, z drugiej jednak strony brak teoretycznego uzasadnienia dla danej skali świadczy tylko o niedoskonałości tejże teorii. Same zaś skale funkcjonują niezależnie od teorii i są mniej lub bardziej uporządkowanym szeregiem interwałów, dla których nie zawsze jest miejsce w naszym skodyfikowanym systemie tonalnym.

Interpretację tonalną skali utrudnia dodatkowo fakt, że w praktyce wykonawczej interwały są intonowane niezbyt precyzyjnie w stosunku do logarytmicznej skali wysokości, na co słusznie zwraca uwagę A. Rakowski pisząc w podsumowaniu swego artykułu: "skale muzyczne utrwalają się w postaci natępstw subiektywnych interwałów. Ich obiektywne odwzorowanie wymaga niekiedy bardzo dokładnej analizy i nie jest takie proste, jak nam się dotychczas wydawało"<sup>21</sup>.

Inną jeszcze próbę usystematyzowania skal i systemów muzycznych znajdujemy u M. Drobnera<sup>22</sup>. Jego systematyka znajduje swoje uzasadnienie w fizykalnych właściwościach dźwięku i z akustycznego punktu widzenia jest to systematyka słuszna. Jeżeli jednak na skale i systemy dźwiękowe spojrzymy od strony ich funkcji kulturowej, rzecz się przedstawia zgoła inaczej. Znakomicie ujął to L. Bielawski pisząc: "muzyka, w moim przekonaniu, rozwija się przede wszystkim empirycznie, a teoretyczne systemy są tylko lepszymi lub gorszymi odwzorowaniami żywej praktyki muzycznej"<sup>23</sup>. Powyższy cytat jest doskonałą wskazówką metodologiczną dla badań nad tonalnością w muzyce ludowej. Okazuje się bowiem, że w żywej tradycji muzycznej, zarówno świeckiej jak i religijnej, funkcjonuje wiele zjawisk, które wymykają się wszelkim teoretycznym uzasadnieniom. Żywa rzeczywistość jest zbyt bogata, by można ją było ująć w sztywne ramy określonego systemu, co wcale nie znaczy, że trzeba z tych systemów zrezygnować. Takie postawienie problemu wydaje się być całkowicie zgodne z kulturowym punktem widzenia tonalności, i tylko taki sposób widzenia zjawisk tonalnych umożliwi ich typologię.

### Tonalne znaczenie wariantów

Jedną z podstawowych cech charakteryzujących żywą tradycję polskich śpiewów religijnych jest wariabilność, rozumiana jako zmienność w przestrzeni i czasie. Zjawisko wariabilności występujące niezwykle powszechnie w muzyce ludowej jest uzasadnione i równocześnie uwarunkowane ustnością jej przekazu. Fakt ten w jakimś stopniu również weryfikuje ludowość śpiewów religijnych<sup>24</sup>. Dzięki ustnemu przekazowi funkcjonują one do pewnego stopnia niezależnie od źródeł pisanych, stając się zaś własnością określonej wspólnoty parafialnej, podlegają wpływowi muzycznego modelu kulturowego tejże wspólnoty, a więc i lokalnej kultury tonalnej.

Badania nad tonalnością w polskiej etnomuzykologii koncentrowały się bądź na jakimś regionie geograficznym, bądź też na jakimś gatunku pieśni. W każdym z tych wypadków badacz dysponował określoną liczbą najczęściej pojedynczych przekazów różnych pieśni,

które następnie próbował usystematyzować pod względem tonalnym przyjmując za kryterium systematyki korelację pomiędzy ambitusem melodii a zasięgiem skali. Systematyka porządkowała materiał tonalny poczynając od skal wąskozakresowych, poprzez systemy pentatoniczne i skale sześciostopniowe, a skończywszy na skalach siedmiostopniowych modalnych i dur-mollowych. Pomijając fakt znacznego uproszczenia problemu przez traktowanie skal jako zjawisk odrębnych, od siebie nie zależnych, powyższa systematyka była uzasadniona przy założeniu, że dysponuje się tylko pojedynczymi przekazami danej pieśni lub niewielką ilością mało znaczących jej wariantów. Sytuacja jednak zmienia się radykalnie, kiedy mamy do czynienia z kilkudziesięcioma, albo nawet kilkuset wariantami tej samej melodii zebranych z obszaru całego kraju. Badacz staje przed zupełnie nowymi problemami: czym są te warianty z czysto tonalnego punktu widzenia, jaki jest ich stosunek do wzorca melodyczno-tonalnego (jeżeli taki istnieje w postaci zapisu śpiewnikowego), jak je uszeregować w sposób systematyczny lub przeprowadzić ich tonalną typologię. Przedstawiony wyżej problem nie jest czczym teoretyzowaniem, w badaniach nad ludową pieśnią religijną tego rodzaju sytuacje spotkać można dość często.

Przy interpretowaniu zjawisk tonalnych powstałych w szeregu wariantów tej samej pieśni bardzo istotne jest znalezienie odpowiedniego punktu odniesienia. Za taki możemy uznać tonalny pierwowzór, którym może być albo zapis źródłowy (np. najbardziej reprezentatywny śpiewnik), albo w przypadku braku źródła pisanego, najczęściej pojawiający się wariant. Często zdarzają się też sytuacje, że dla danej pieśni zapis śpiewnikowy jest zupełnie odmienny niż jej ludowe przekazy, które mogą obejmować wersje melodyczne tak różne, że nie mogą być porównywane z jakimkolwiek wzorcem. Czasem są to zapożyczenia z lokalnej tradycji muzycznej i wówczas ona właśnie staje się dla nas punktem odniesienia dla interpretacji muzycznego materiału. Należy jeszcze wspomnieć o sytuacji, w której materiał źródłowy podlega tak daleko idącym odkształceniom pod wpływem lokalnych wzorców tonalnych, że uznanie zapisu źródłowego za punkt odniesienia przestaje być uzasadnione. Podane już wyżej przykłady są doskonałą ilustracją wpływów kultur lokalnych na całokształt tonalny pieśni. Do nich można dodać następujące.

Niezwykle ciekawym studium tonalnym jest znana powszechnie pieśń *Witaj Matko uwielbiona*<sup>25</sup>, która funkcjonuje na terenie kraju w kilkunastu różnych wersjach a każda z tych wersji posiada po kilka wariantów. Materiał tonalny tej pieśni obejmuje wiele różnych skal i systemów tonalnych: od pentatoniki anhemitonicznej i hemitonicznej, przez różne odmiany skal modalnych aż do w pełni ukształtowanego dur-moll. Dla zilustrowania ogromnego bogactwa melodyczno-tonalnego w tejże pieśni warto nadmienić, że te same skale występują w różnych jej wersjach (wariabilność melodyczna), oraz w tej samej wersji mogą też wystąpić różne skale. Oto przykład jednej z wersji melodycznych, w której występują aż trzy różne skale: pentatonika anhemitoniczna, skala frygijska pochodna od pentatoniki przez wypełnienie interwałów tercji sekundami, oraz nieco odległy wariant utrzymany w pentatonice hemitonicznej.

**Przykład 5.**

pentatonika anhemitoniczna

Ni-taj Matko u-wiel-bio-na, za-tem srodect-wym zraniona.

skala frygijska

pentatonika hemitoniczna

Sposób przechodzenia od pentatoniki anhemitonicznej do skali frygijskiej (warianty 5a i 5b) został ukazany jako w pełni zakończony. Odbywa się on jednak stopniowo przez wypełnianie interwałów tercji najpierw przez dźwięki przejściowe (rodzaj *glissanda*) i ponutki aż do wyraźnie ustabilizowanych dźwięków, które możemy uznać za skalotwórcze. Proces ten można doskonale zilustrować na powyższym przykładzie. Jest to jednak zupełnie inny problem, dlatego w tym miejscu został pominięty.

Problematyka dotycząca tonalnego znaczenia wariantów ma bardzo istotne znaczenie w badaniach nad tonalnością polskich pieśni religijnych. Różne prace monograficzne na temat poszczególnych pieśni religijnych dostarczają ciągle niezwykle interesującego materiału. Jest ich jednak jeszcze zbyt mało, aby problem wariabilności tonalnej można było zbadać dogłębnie.

Badania nad tonalnością polskich pieśni religijnych z żywej tradycji prowadzone od kilku lat przez autora artykułu nie są jeszcze zakończone. Wraz z ilością gromadzonego materiału przybywa nowych problemów. Przedstawiony w artykule zarys problematyki nie obejmuje całokształtu zagadnień ale tylko niektóre problemy szczególnie natury metodologicznej. Sam przedmiot badań, jakim jest ludowa pieśń religijna i żywa tradycja jako sposób jej funkcjonowania, stawiają badacza pomiędzy hymnologią a etnomuzykologią. Tego rodzaju badania były już prowadzone w różnych krajach a duże osiągnięcia w tej dziedzinie ma muzykologia niemiecka. Wydaje się jednak, że na terenie Polski powiązania pomiędzy pieśnią religijną a ludową pieśnią świecką są wyjątkowo silne i różnorodne. Poza tym proces wzajemnych oddziaływań tych gatunków na siebie nie jest jeszcze zakończony, czego przykładem jest twórczość związana z peregrynacją obrazu, dla której inspiracją stała się zarówno tradycyjna pieśń religijna jak też i autentyczna tradycja ludowa. Ścieranie się ze sobą różnych elementów wytworzyło swoistą warstwę kulturową, która choć nie jest stylistycznym monolitem, posiada jednak swoiste cechy charakterystyczne, niejednokrotnie bardzo oryginalne. Jedną z takich cech jest właśnie tonalność. Dogłębne poznanie tego problemu wymaga jednak bardzo szeroko zakrojonych badań komparatystycznych.

## P r z y p i s y

\* Artykuł został opracowany w ramach problemu węzłowego 11.1 "Polska kultura narodowa, jej tendencje rozwojowe i percepcja" koordynowanego przez Uniwersytet Wrocławski.

<sup>1</sup> A. C h y b i ń s k i. *O polskiej muzyce ludowej. Wybór prac etnograficznych*. Z pism Adolfa Chybińskiego przygotował do druku L. Bielawski. T. 2. Kraków 1961 s. 61-69.

<sup>2</sup> H. F e i c h t. *Olczańskie pieśni religijne i obrzędowe*. "Ruch Muzyczny" 3: 1947 nr 7/8 s. 10-12.

<sup>3</sup> K. M r o w i e c. *Z problematyki polskiej pieśni religijnej*. "Ruch Biblijny i Liturgiczny" 1959 nr 3 s. 296-309.

<sup>4</sup> Do tej pory nagrano ok. 16 tys. śpiewów i pieśni.

<sup>5</sup> B. B a r t k o w s k i. *Polskie pieśni religijne w żywej tradycji. Style i formy*. Kraków 1987.

<sup>6</sup> Tamże s. 120-139.

<sup>7</sup> Tamże s. 138.

<sup>8</sup> Podane w przykładzie 1 warianty 1a i 1b występują właściwie na terenie całego kraju. Zdarza się nawet, że ci sami informatorzy intonują zamiennie 6 wielką lub małą. Wariant 1c występuje w regionach podgórskich, gdzie znowu dźwięki c-cis oraz h-b intonowane są zamiennie.

<sup>9</sup> I. P a w l a k. *Z problematyki związku między chorałem gregoriańskim a pieśnią religijną*. "Studia Gnesnensia" 5: 1979-80 s. 327-330.

<sup>10</sup> B. B a r t k o w s k i. *O niektórych uwarunkowaniach i inspiracjach rozwoju religijnej pieśni polskiej*. W: *Seminare. Poszukiwania naukowo-pastoralne*. Kraków 1985 s. 226.

<sup>11</sup> M. K a b o t. *Dzieje pieśni wielkanocnej «Chrystus zmartwychwstał jest»*. Lublin 1983. (Mps pracy magisterskiej w Bibliotece IMK KUL). Autorka przedstawia i porównuje ze sobą nie tylko przekazy polskie ale również z terenu Niemiec i Czech.

<sup>12</sup> Za taki można uznać zapis pieśni pochodzący ze *Śpiewnika Kościelnego* ks. J. Siedleckiego (1928), ponieważ jest najbardziej zbliżony zarówno do melodii sekwencji *Victimae paschali laudes* jak i do niemieckiej pieśni *Christ ist erstanden*.

<sup>13</sup> A. C z e k a n o w s k a. *Ludowe melodie wąskiego zakresu w krajach słowiańskich*. Kraków 1972, s. 33-38.

<sup>14</sup> A. R a k o w s k i. *Skale muzyczne jako pojęcia fizyczne, psychologiczne i muzyczne*. W: *Ze studiów nad metodami etnomuzykologii*. Red. A. Czekanowska, L. Bielawski. Wrocław 1975 s. 51-55.

<sup>15</sup> M. D r o b n e r. *Systemy i skale muzyczne*. Kraków 1982.

<sup>16</sup> L. B i e l a w s k i. *Drogi i bezdroża muzykologii polskiej*. Wrocław 1986 s. 20-22.

<sup>17</sup> A. C z e k a n o w s k a. *Etnografia muzyczna. Metodologia i metodyka*. Warszawa 1971 s. 107-124.

<sup>18</sup> Tamże s. 120-121.

<sup>19</sup> R a k o w s k i. *Skale muzyczne* s. 51.

<sup>20</sup> C z e k a n o w s k a. *Etnografia muzyczna*. s. 117.

<sup>21</sup> R a k o w s k i. *Skale muzyczne* s. 55.

<sup>22</sup> D r o b n e r. *Systemy*. Autor przyjmuje interpretację akustyczną dla wszystkich rodzajów skal i systemów dźwiękowych, pomijając niemal całkowicie aspekt kulturowy, chociaż cytuje jako przykłady właśnie melodie ludowe.

<sup>23</sup> B i e l a w s k i. *Drogi* s. 21.

<sup>24</sup> B. B a r t k o w s k i. *Problem ludowości polskich śpiewów religijnych żyjących w tradycji ustnej*. Referat wygłoszony na IX

Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej w Legnicy w 1975 r. (mps).

z<sup>2</sup> Monografię pieśni "Witaj Matko uwielbiona" opracowała A. P i e ń k o w s k a. *Pieśń «Witaj Matko uwielbiona» w przekazach historycznych i recepcji ludowej*. Lublin 1987 (Mps pracy w Bibliotece IMK KUL).

**ON CERTAIN PROBLEMS RELATED TO THE STUDY OF THE TONALITY OF POLISH  
RELIGIOUS SONGS PRESERVED IN THE LIVING FOLK TRADITION**

**S u m m a r y**

It is only recently that folk religious songs have become the object of systematic scientific study. So far the investigations carried out have proved that the source of inspiration for Polish folk religious songs is both the Gregorian chant and the musical folk tradition with its roots somewhere deep in pre-gregorian times. In the religious songs which are still alive in various parts of Poland we also find the influence of some local musical traditions.

The song material gathered in the whole country is so various and so rich that it offers a lot of new research possibilities. One of the most interesting and least investigated problems is the tonal structure of the songs. The present article discusses a variety of problems, especially the methodological ones, related to the study of their tonality. When considering the songs tonal structure we must look at it from several points of view: of these, the genetic aspect seems to be the most important. Quite different tonal structures we found in the songs which derive from Gregorian melodies and those which originate in folk traditions. So the genetic point of view helps us to interpret the tonal structure of the songs.

The tonality can also be considered as a criterion for dating of these musical works. This is not, however, a sufficient criterion nor is it absolutely fool-proof. At most, we can establish a relative chronology with its help. This is not the place to discuss its usefulness.

One of the most characteristic properties of the folk religious songs is their variability which may affect all the songs elements, including the tonality. The vastness and the variety of the collected material does not allow us to study the phenomenon in detail. It seems, however, that the problem of the tonal variants will prove to be one of the most interesting ones in the course of further study of the folk religious songs of Poland.