

## O metodach zbierania i porządkowania melodyi ludowych.

### CZEŚĆ I.

Napisał

**Adolf Chybiński.**

Jakkolwiek literatura polska obfituje w bogate stosunkowo zbiory melodyi 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 melodyi ludowych byłby opracowany podług jakiejś metody naukowej, bez dorywczego traktowania przedmiotu. Bez przesady i minięcia się z prawdą rzecz 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 materyałów. Ich prace stoją jeszcze na wyżynie np. znanego trzynomowego zbioru Arvida Augusta Afzeliusa „Svenska folkvisor“ z r. 1814—16, zawierającego szwedzkie melodey ludowe, nie dorównywując innemu dziełu z przed 40 lat, jakim są „Die historischen Volkslieder der Deutschen“ (1865—69) Rocha von Liliencron, lub publikacyi Magnusa Böhme p. t. „Altdeutsches Liederbuch“ (1877). Gdyby nasi zbieracze byli zapoznali się z metodami rzeczywistych uczonych obcych, umiejących być czemś więcej niż zwy-

kłymi zbieraczami, wtedy posiadalibyśmy już dziś przynajmniej zaczątki t. zw. porównawczych umiejętności muzycznych. Brak metody, wzgl. 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.

Melodye 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, jako Erk, Böhme, Liliencron, Zahn, Coussemaker, Weckerlin, Tiersot, Koller, Krohn, Hostinský, Hornbostel, Abraham i inni. Brak metody spowodował u nas wzrost fantastycznych „teori“, trzymających się z chęcią zdala od naukowej pracy, żądających „szerokich studyów nad etnografią zmysłów (?!) w stosunku do poczucia piękna“ i posuwających się do twierdzenia, że „konfiguracja ziemi“ ma wpływy na... „własności słuchu“. Są to zbyt ucieczne „teorie“, aby miały wymagać zupełnego zbiccia swego, zbyt wiele sprzeczności kryjące w sobie, aby należało celem zniweczenia ich posługiwać się czemś więcej niż prostą logiką. Że zaś tego rodzaju hipotezy bezpodstawne, czyniące wnioski *a priori* zamiast *a potiori*, 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 tonacyi, rytmu (tanecznego), ogólnego tempa i charakteru melodyi ludowej kończy się etnografia muzyczna. Ale i te skromne na pozór pewniki są u nas zazwyczaj bardzo lekomyślnie i niedokładnie sprawdzane, głównie z powodu ignorowania nauk pomocniczych, które dyletantowi wydają się zbyt cenne, ponieważ melodia ludowa z tekstem lub bez niego jest jednogłosową. Tymczasem badania etnograficzne, lub — jak prof. dr. Guido Adler je nazywa — „muzykologiczne“, wyma-

gają 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 wiejskiego z pseudoartystyczną muzyką miast (operetka, obce tańce i melodye, muzyka wojskowa) przyczynia się do trzebienia zwłaszcza tych melodyi ludowych, które cieszą się mniejszą stosunkowo popularnością. Melodye ludowe zaczynają „ogładzać się“ pod wpływem (złych) produktów miejskich, wskutek czego powstają iście zwyrodniałe okazy. I tak znam pewną podhalańską melodyę. Jest ona wprawdzie typową, w takcie  $\frac{3}{4}$ ; ale ostatnie cztery takty zmieniają nagle rytm taneczny na marszowy i kończą się zupełnie dokładnie tak, jak wojskowy marsz (!). Zygmunt Gloger w swej żalösnej broszurce p. t. „Czy lud polski jeszcze śpiewa?“ (Warszawa, 1905) pisze na str. 12: „Już samo postawienie tego pytania każe mniemać, że u nas czy gdzieindziej 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 z różnicy między kosmopolityzmem a kulturą, muszę zaznaczyć, że należałoby raczej chronić melodyę ludową od szkodliwych wpływów, aniżeli lud oddalać od kultury, przynoszącej ze sobą owoce duchowej pracy wyższych jednostek twórczych. Również należałoby raczej konserwować melodyę ludową, zabezpieczając ją od szkodliwej muzyki lekkiej, wulgarnej (operetkowej), aniżeli brać za złe współczesnym polskim kompozytorom (młodszy), że nie eksploatują wsi i siół z melodyi 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 bu-

dowy melodyi, uporczywej monomanii rytmicznej i niezaprzeczonej jednostajności, co wszystko razem tamuje możność odrębnego wypowiedzenia się i podpira silnie wszelką nieosobowość, która od czasów Beethovena znika w artystycznej muzyce krajów kulturalnych, a której nie spostrzemy 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 systematyczną<sup>1)</sup>. Do pierwszej należy paleografia (historia pisma muzycznego), historia form muzycznych, historia praw muzycznych, czyli stosunku 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

---

<sup>1)</sup> Por. „Jahrbücher für musikalische Wissenschaft“ (I tom [1863], ze wstępem Fr. Chrysandra), rozprawę G. Adlera p. t. „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft“ w „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft“ (I tom [1885]), rozprawę G. Adlera p. t. „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).

umiejętności muzyczne, oznaczyliśmy w przybliżeniu stanowisko, które zajmują porównawcze umiejętności muzyczne wobec całości kształtu 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 melodi różnych narodów celem ugrupowania ich i oddzielenia. O tej ostatniej dziedzinie będzie mowa niżej.

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

W rękopisach średniowiecznych, zawierających religijne lub świeckie monodye (czyli pieśni jednogłosowe, spiewane 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 melodyami według alfabetu, czyli według pierwszej litery tekstu w kolejnym porządku, albo dzielono materiały literackie na grupy zależnie od treści, n. p. pieśni ludowe religijne według kolei świąt (pieśni noworoczne, wielkanocne, procesyjne, pieśni o Bożem 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 decydującem, nie melodia, a zwłaszcza gdy kompozytorowie monodyi (francuscy trubadurowie i truwerzy, oraz niemieccy minnesingerzy i meistersingerzy), ulegając niedwuznacznemu wpływowi melodyki gregoryańskiej, tworzyli pieśni świeckie i religijne bez zaznaczania różnic, do czego przyczyniało się wprowadzenie rytmiki muzycznej z metryki tekstu;

gdy wreszcie nie objęto monody 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 racyi bytu. Melodye ludowe świeckie wyemancypowały się z pod wpływu religijnych monody głównie pod względem rytmicznym. Niemalą w tem rolę odegrała muzyka taneczna, stopniowe odczuwanie zasadniczych różnic między treścią i charakterem tekstów i postępowanie za naturalnym impulsem do jak najdalej idącego zerwania z tonacyami kościelnymi, będącemi w gruncie rzeczy wytworem sztucznych spekulacji uczonych muzycznych z wczesnego średniowiecza, impulsem do torowania drogi do zwycięstwa tonacyom nowożytnym (moll i dur), ściśle związanym z poczuciem zasadniczych harmonii, niezawodnie równie dawnem jak pierwsze próby nieuregulowanego kontrpunktu (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 tonacyi, — gdyż istnieją melodye ludowe z tonacyami 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 (melodyach) z różnym tekstem, z różną treścią. Ale i rytmika nie może być jedynie miarodajnem kryterjum, ponieważ często spotykamy się z melodyami, identycznymi co do motywów, lecz różniącemi się co do rytmu. To ostatnie jest dla nas ostrzeżeniem, że także porządkowanie melodyi według rytmów (tanecznych) nie jest miarodajne. Grupowanie melodyi ludowych według najmniejszych jednostek terytoryalnych 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 t. zw. wędrujące melodye należałoby zbadać, które melodye — albo lepiej: które motywy są śpiewane lub grane na całym terytoryum, zamieszkałem przez pewien szczepek, a które są „glebae adscriptae“.

Przy zbieraniu melodi ludowych odgrywają równą rolę wszystkie wspomniane czynniki: tonacya, rytm, budowa i pokrewieństwo motywów, warianty, kadencye, ilość wierszy, przypadająca na zwrotkę, w ostatnim zaś rzędzie treść, wzgl. charakter tekstu (podział na świeckie i religijne<sup>1)</sup>); podział świeckich na taneczne, liryczne i epiczne [ballada ludowa]). Że treść pieśni ludowych ma najmniejsze znaczenie, to wystarczy wspomnieć kontrapunktystów francuskich, niderlandzkich, włoskich i niemieckich z XV. wieku, którzy w mszach wielogłosowych używali melodi ludowych, wyjętych nawet z tych pieśni ludowych, które posiadały tekst co najmniej nieobyczajny.

Jakież zatem metody porządkowania melodi ludowych są najlepsze?

Przedewszystkiem jest ich kilka, a każda ma z inną szczególne punkty, każda ma zalety i wady, tak że mało istnieje wypadków, w których jedna i ta sama mogłaby badacza zupełnie zadowolić; jednostronne porządkowanie melodi 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 melodyę, wskutek czego zginęło sporo melodi 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 poezyi, lecz od muzyki. Z drugiej strony nie możnaby popaść w błąd przeciwny i zaniedbać tekstu, choćby z tej przyczyny, że jeden i ten sam tekst posiada różne melodye (i to bardzo często), co znowu jest dowodem, że nie melodyę do tekstu, lecz tekst do istniejącej już (instrumentalno-tanecznej?) melodi dostosowano.

### 1. Metoda porządkowania według tonacyi.

Ponieważ nowożytna muzyka zna tylko dwa gatunki tonacyi: dur i moll, przeto według tego pojęcia możnaby podzielić

<sup>1)</sup> 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 wyrażen, jak „Kirchenlied“, „Geistliches Lied“, „Andachtslied“.

pewien zbiór pieśni (melody) na dwa ogólne działy, co najwyżej dodać trzeci, w którym umieścilibyśmy te melodye, które, choć są w rysunku identyczne, to jednak istnieją jako mollowe i durowe, bądź w całym swym przebiegu, bądź też w kadencyach i refrenach, bądź wreszcie nie okazują nigdzie skłonności do jednego z dwóch rodzajów tonacyi. Ten podział jednakże nie przedstawiałby żadnego wyższego interesu naukowego jako zbyt mechaniczny, gdyby nie ta okoliczność, że znajdują się melodye ludowe, które zamiast do dur lub moll wykazują skłonność do tonacyi „kościelnych“, transponowanych lub nietransponowanych, albo też rzeczywiście posiadają wszystkie cechy tychże, przyczem znowu zachodzi ta okoliczność, że zdarza się melodya, której część porusza się w tonacyi np. jońskiej, część zaś (np. kadencya) w tonacyi eolskiej, tworząc „tonum mixtum“ — jakby się wyraził średniowieczny teoretyk muzyczny<sup>1)</sup>. W dawniejszych (zwłaszcza nietanecznych) melodyach ludowych, których mało się zachowało, wiele zginęło, a jeszcze więcej się zmodernizowało, podział na grupy według tonacyi 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 melodi starszego pochodzenia, że ze względu na wypadki, w których różne melodye w różnych tonacyach są zastosowane do jednego i tego samego tekstu, „nic nie pomoże lepiej, jak indeks tekstów, którego wogóle nie może brakować przy żadnym rodzaju podziału, ponieważ różne melodye do tych samych tekstów nie dadzą się w żaden inny sposób wykazać jak tylko zapomocą indeksu tekstów“ („Sammelbände der internationalen Musik-Gesellschaft“, tom 4, str. 1/2). Cenna również jest uwaga uczonego wiedeńskiego, dotycząca melodi, w których przenikają się lub stoją obok siebie dwie tonacye. „W tym wypadku musi zbieracz zdecydować się, czy początek czy koniec melodi ma uznać za miarodajny. Teoretyczne względy przemawiają za ostatnim, praktyczne za pierwszym. Nie tylko bowiem we wszystkich tych wypadkach tonacya na samym początku jest zupełnie jasną i że w razie powo-

---

<sup>1)</sup> Oczywiście w melodyach ludowych nie odgrywa żadnej roli to czy melodya posiada tonację fis-moll lub a-moll, des-dur lub g-dur, czy jest transponowaną czy nie; mówimy tylko, że tonacya pewnej melodi jest moll albo dur albo tonacyą kościelną.

dowania się końcem melodi mogłyby wynikać różne osobliwe ukształtowania melodi — ale także w tym razie, gdy posiadamy urywek melodi, przeznaczony do zbadania i skonstatowania tonacy, jest nim o wiele częściej początek niż koniec melodi. „W wątpliwych wypadkach należy melodyę rejestrować pod obydwie kategorye, zaznaczając równocześnie miejsce, w którym się skonstatowało nieregularność“ (l. c.). Przypuszczenie jednakże dra Kollera, jakoby w ludowych melodiach nie znajdowała się tonacya lidyjska, traci na znaczeniu, jeśli się weźmie pod uwagę słowiańskie melodye (por. mazurek Chopina op. 24, nr. 2). Natomiast przyznać należy Kollerowi słuszność co do przypuszczenia, że w ludowych melodach nie zachodzi tonacya frygijska ( $e, \widehat{f}, g, a, h, \widehat{c'}, d', e'$ ; następstwo półtonów i całych tonów:  $\frac{1}{2}, 1, 1, 1, \frac{1}{2}, 1, 1$ ). Pozornie frygijskie melodye ludowe są w gruncie rzeczy jońskimi z zakończeniem na tercyci ( $c, d, \widehat{e}, \widehat{f}, g, a, h, \widehat{c'}$ ) lub eolskimi z zakończeniem na kwincie ( $A, H, \widehat{c}, d, \widehat{e}, \widehat{f}, g, a$ ). Najczęstsze tonacye kościelne spotykane w melodiach ludowych są: jońska, mixolidyjska ( $g, a, h, \widehat{c'}, d', e', \widehat{f}, g'$ ), eolska i dorycka ( $d, \widehat{e}, \widehat{f}, g, a, h, \widehat{c'}, d'$ ). Zdaniem mojem należy zwrócić uwagę na ważny punkt przy zbieraniu melodi ludowych, zaniedbywany lub fałszywie rozumiany nawet przez zawodowych zbieraczy. Rozchodzi się o modernizowanie tonacy kościelnych zapomocą przesunięcia położenia jednego z dwóch półtonów i zamiany tonacy kościelnej na mollową lub (najczęściej) na durową. W takich razach łatwo z tonacy np. mixolidyjskiej ( $g, a, h, c', d', e', f', g'$ ) uczynić tonacyę g-dur przez zamianę  $f$  na  $\sharp f$ , czyli stworzyć nutę charakterystyczną („Leitton“)  $fis$ , będącą — jak nazwa wskazuje — charakterystyką tonacy nowozytnych. We wspomnianym mazurku Chopina bez zmiany melodi można zamienić w 27 takcie  $\sharp h$  na  $\flat h$ , a jednak ta zmiana odejmie właśnie charakter ludowy tej niezrównanej kompozycyi taneczno-nastrojowej. To samo spostrzeżenie uczyniłem na kilku zanotowanych przez Kolberga melodiach, gdy je usłyszałem spiewane na wsi. Stąd należy ostrożnie postępować przy notowaniu melodi ludowych, nieznanych jeszcze dotychczasowym zbieraczom; tem też tłómaczy się moja uwaga, wypowiedziana na wstępie, że w istniejących już zbiorach naszych melodi ludowych przy każdej sposobności należy przeprowadzać ścisłą kontrolę. Bo choć zda-

niem niektórych uczonych głównie melodye 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 melodach, choć z drugiej strony nie należy każdej melodyi 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 (t. j. sprowadzania tonacji do dwóch pojęć: dur i moll), głównie pod wpływem harmonicznego muzyki.

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

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

## **2. Metoda porządkowania według cech rytmicznych.**

Pierwszym, który zaczął melodye ludowe porządkować według rytmiki, wzgl. metryki tekstów, był Johannes Zahn („Melodien des evangelischen Kirchenliedes“). Ale ta metoda nie jest możliwa do zastosowania w innym dziale melodyi ludowych, jak tylko w chorałach ewangelickich; wszystkie bowiem inne melodye ludowe nie są krępowane metryczną cechą tekstu, zgoła zaś nieużyteczną jest ta metoda dla melodyi tanecznych, instrumentalnych (por. Koller, l. c., str. 3). Należy jednak usiłować w innej drodze dojść do metody porządkowania melodyi ludo-

wych na podstawie rytmicznych pojęć. Bez trudu nasuwa się na myśl podział materiału na melode taneczne i nietaneczne. Pierwsze z nich dzielą się na grupy według rodzaju rytmu, wzgl. według różnych tańców, do których są przywiązane pewne schematy rytmiczne. Jak jednak uporządkować nietaneczne melode?

Dr. Ilmari Krohn, docent umiejętności muzycznych w uniwersytecie w Helsingfors i autor słynnej publikacji fińskich ludowych melodi p. t. „Suomen Kansan Säwelmiä, I. Hengellisiä Säwelmiä“ (Helsingfors, 1898—1901) dzieli całość materiału na trzy wielkie grupy: epiczne pieśni, liryczne pieśni i taneczne melode. „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 ruchliwszem następstwem tonów i szerszemi 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 spiewane do tańca, zbliżają się w formie najczęściej do lirycznych pieśni, a obszerniejsze recytatywne melode mają w sobie coś ze swobody muzyki instrumentalnej“ („Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft“, tom IV, str. 644).

Nie można drowi 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 północno-słowiańskich melodyach ludowych. (Czechy, Polska, Rosya — Litwa mniej). Pieśni, wzgl. melodi recytatywnych, nie posiadamy. Wiele lirycznych pieśni posiada rytm taneczny i bynajmniej nie małą, choć zaokrągloną formę. Ruchliwość rytmiczna zachodzi nie tylko w melodyach tanecznych; spotykamy ją nawet w kolenadach. Nadto istnieją melode taneczne z małą ruchliwością rytmiczną i szczupłą formą. A więc znów porządkowanie melodi ludowych według rytmicznych cech nie jest dostatecznem ani wyłącznie miarodajnem. Zważyć bowiem nadto należy, że często jeden i ten sam motyw melodyjny pojawia się pod różnemi rytmicznemi postaciami, a nie jest bynajmniej wiadomem, która z nich ma chronologiczne pierwszeństwo, a która jest formą pochodną. Jeśli jednak ktoś zajmuje się wyłącznie po-

rządkowaniem melodey ludowych tanecznych, wtedy należy postąpić w ten sposób: materiał rozdzielić na dwie zasadnicze grupy, z których pierwsza obejmuje melodey taneczne, posiadające jedną postać rytmiczną, druga zaś melodey taneczne z rytmicznymi wariantami<sup>1)</sup>. Podział zaś wewnętrzny w każdej grupie rozpada się na różne formy taneczne (ściślej mówiąc: rytmiczne)<sup>2)</sup>. Nie koniec na tem: nasuwa się pytanie, jak uporządkować melodey taneczne o rytmie n. p. kujawiaka? I tu bowiem nie można postępować dowolnie, lecz według pewnej normy, obowiązującej i dla całego materiału i dla pewnych grup (n. p. tanecznych melodey). Jak osiągnąć łatwość i prostotę orientacyi? Grupowanie pewnej kategorii rytmicznej według tonacyi nowoczesnych i kościelnych nie da żadnych rezultatów pozytywnych, gdyż tylko przypadkowe cechy będą wchodziły w rachubę. Przytem powstaną nieproporcjonalnie wielkie i małe podziały, raczej utrudniające niż ułatwiające orientację. O ile bowiem melodey taneczne, posiadające tonacye kościelne, stanowić będą małą grupę, wśród której orientacja będzie niezmiernie łatwa, o tyle melodey rytmiczne (taneczne) w tonacyach nowożytnych (dur i moll) będą w stosunku do tamtych nieprzejrzanym materiałem. Nie zapominajmy znowu o tem, co zaznaczyliśmy wy-

---

<sup>1)</sup> Kto zajmował się szczegółowiej muzyką ludową, ten wie, że grupa druga jest zawsze o wiele mniejsza niż pierwsza.

<sup>2)</sup> 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 melodey, z których porządkowaniem najmniej mieliśmy trudu. Ich liczba wynosi 668, a od czasu ukazania się [1893] napłynęło tylko niewiele dalszych melodey tanecznych. — Uporządkowanie tego zbioru odbyło się według rodzaju tańców. Naprzód idą „polski“ 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 melodey), które mniej więcej wszystkie należą do tego samego rytmicznego typu. — Wewnątrz każdej tanecznej grupy są zawarte melodey 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 Hartla, str. 67).

żej, t. j. że istnieją ludowe melodey o tonacyach mieszanych. Jak więc uporządkować tak niesforny materiał? Jedyne miarodajnym jest:

### 3. Podział według treści melodyjnej <sup>1)</sup>.

I ta metoda kryje w sobie wiele trudności i możliwości, nie łatwych do pokonania, jeżeli się zważy, że w zakres „treści melodyjnej“ wchodzi zazwyczaj kilka czynników. W rachubę wchodzi rozciągłość melodey co do wysokości, wzgl. nizkości, najwyższego i najniższego tonu melodey w stosunku do toniki wzgl. dominanty (jeżeli chodzi o melodey o tonacyach zdecydowanie nowożytnych), przyczem zauważyć należy, że dla łatwiejszej orientacji w badaniu należy transponować wszystkie melodey do równorzędnych tonacy, a więc durowe notować w c. dur, mollowe w a = moll,<sup>2)</sup> pozostawiając melodey z tonacjami kościelnymi w tychże tonacyach (t. j. bez alteracji graficznych), upraszczając sobie zadanie trzymaniem się najprostszej dyatoniki: 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 pozycye przy grze na instrumentach smyczkowych, a przedewszystkiem nigdy swych instrumentów nie stroi jednakowo, lecz strój zmienia — o ile nie wzywa do

<sup>1)</sup> Że podział Dra I. Krohna na pieśni epiczne, liryczne i melodey taneczne nie może mieć w polskim materiale żadnego zastosowania, dowodzą liczne ludowe ballady (mam na myśli tekst!), do których zazwyczaj używane są melodey taneczne nawet w tym razie, gdy charakter i treść tekstu są bardzo tragiczne. Nie jest to jedyny objaw nielogiczności w pieśni ludowej.

<sup>2)</sup> Krohn poleca („Sammelbände der internationalen Musik-Gesellschaft“ IV. 169) tonacy (g-dur i g-moll), wychodzące z tej samej toniki; radzi również uczynić to samo z tonacjami kościelnymi. Jestem jednakże przeciwnego zdania: sprowadzenie wszystkich rodzajów tonacy do tego samego zasadniczego tonu skomplikuje pisownię muzyczną zbyt dużą mnogością t. zw. „Versetzungszeichen“ (♯, ♭ i ♮) i nie zapobiegnie pożądanej przejrzystości w grupowaniu materiału. Dlatego uważam za bardziej wskazane (z praktycznych względów) użycie tonacy durowych i mollowych, nie posiadających w swym symbolu muzycznym ani bemola ani krzyżyka, a więc c-dur i a-moll, oraz pozostawienia tonacy kościelnych bez transponowania ich.

pomocy klarnetu lub oboju (także fletu).<sup>1)</sup> Następnie należy położyć wielki nacisk na pokrewieństwo wariantów, struktury melodyi i jej części (frazy i okresy); nie należy przytem zapominać, że niema tu mowy o strukturze formalnej, gdyż w melodyach ludowych, zwłaszcza słowiańskich, brakuje n. p. w budowie peryodu t. zw. następnika, lub też często następnik nie jest formalnym ekwiwalentem poprzednika, wobec czego całkiem nie można mówić o symetrii formalnej. Podobieństwa i różnice w melodyach i ich budowach są tak ogólnej lub szczególnej natury, że tylko na podstawie szczegółowej analizy można wykazać, czy dwie lub więcej melodyi łączy pewne pokrewieństwo, czy też nie. N. p. w dwóch melodyach o odrębnej rytmice i tonacji zachodzi często podobieństwo pomimo odmiennej budowy, ponieważ tylko motyw pierwotny, z którego obydwie powstały, rozmaicie przekształcono: albo zdłużono, albo skrócono, eliminując niektóre peryody lub ich części i zmieniając wartości tonów, czyli robiąc różnice metryczno-rytmiczne. Czasem różnice w kadencyach lub interpolacye fraz lub peryodów zacierają pokrewieństwo dwóch melodyi ludowych. Innym razem zdarzają się dwie melodye, różne, lecz z identycznymi refrenami. Oczywiście jest to tak przypadkowa cecha, że mowy niema o ich pokrewieństwie. Jak więc widzimy — choć metoda porządkowania według treści i właściwości melodyjnej jest jedynie możliwą i jedynie miarodajną, pomimo swego złożonego charakteru, to jednak nastęrcza najwięcej trudności, przyczem — jak się przekonamy — w niektórych wypadkach, nie tylko szczegółowych, pomoc także dwóch poprzednio omawianych metod okazuje się niezbędną.

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

Dr. Oswald Koller wyłożył swą metodę w podanej wyżej pracy w „Sammelbände der internat. Musikgesell.“ (IV, 1 i nast.). Zamiast spisywać melodye nutami, radzi oznaczać tony

---

<sup>1)</sup> Przy sposobności można zauważyć, że w naszych wsiach i miasteczkach spotyka się w tanecznej muzyce rzadko t. zw. „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“.

literami, a więc ton „c“ literą „c“, ton „d“ literą „d“, i t. d. Następnie porządkować je według tego, od jakiego tonu zaczynają się, a więc od „c“ począwszy, na „h“ (wzgl.  $\frac{1}{2}$  h) 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 n. p. 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“ — i t. d., oraz tonów niższych od „c“, o ile „c“ było tonem rozpoczynającym melodię. Gdy pierwsza metoda miała tę złą stronę, że tworzyła grupy z melodią 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 tem, 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 możnaby zastosować je do ludowych melodi, nawet z tem większą swobodą, że te z pośród 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 t. zw. nut przejściowych, przypadających zwykle na silną, wzgl. silne części taktu (zależnie od tego, czy takt jest cały, czy  $\frac{3}{4}$ ). W ten sposób można osiągnąć ten rezultat, że eliminując nieistotne części melodi, łatwo się przekonywamy, 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 melodi pokrewnych nie powodować się tem, że n. p. ich początek jest identyczny. Niestety, metoda Kollera ma kilka stron słabych. Porządkowanie melodi według niej ogranicza się do notowania ich zapomocą cyfr, co jest samo przez się czemś 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 melodi ludowych, wydanych grupami, według ich charakteru tanecznego, religijnego i t. p. Nie można sobie wyobrazić dogodniejszego indeksu, jak tylko zapomocą metody Kollera, stosowanej do każdego tomu publikacji tego rodzaju. Wymaga ona jednak wprawy w szybkiej orientacji, zwłaszcza, jeśli chodzi o wyszukiwanie melodi, zachodzących przypadkiem w muzyce ludowej pokrewnych narodów, czyli, że metoda Kollera może mieć zastosowanie największe w t. zw. porównawczych 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 melodi ludowych wydał zaledwie dwie małe prace, które jednak posiadają trwałą wartość<sup>1)</sup>. Przytaczamy w przekładzie słowa Krohna.

„Najlepiej przysłużymy się badaniu przez uporządkowanie melodi według ich melodyjnego pokrewieństwa, a więc według wariantów. Wewnątrz grup wariantów można uwzględnić różne stopnie pokrewieństwa: 1) różnice melodyjnej natury przy niezmienionej strukturze melodi, 2) przemiany wzajemnych stosunków fraz i peryodów, 3) zmiany rysunku melodi przez organiczne zdłużenie i skrócenie miary zgłosek pojedynczych fraz, albo przez eliminowanie i interpolowanie całych fraz, 4) pokrewieństwo przez podobieństwa melodyjne przy organicznie od-

---

<sup>1)</sup> Tytuły ich: „Welche ist die beste Methode Volkslieder zu ordnen?“ („Sammelbände der internat. Musikgesellschaft“ IV, 643 i nast.) i „Über das lexikalische Ordnen von Volksmelodien“ („Bericht über den zweiten Kongress der internationalen Musikgesellschaft“, 1907, str. 66 i nast.).

miennej budowie melodyi. Przez stosunki pokrewieństwa tego czwartego rodzaju mogą wewnątrz grup wariantów powstać liczne poddziały z samoistnymi formami zasadniczymi“. Krohn nie kryje się wcale z uwagą, że zebranie wariantów jest połączone z wielkimi trudnościami i pamięciowem opanowaniem całego materiału. Mniejszą trudność sprawia oczywiście zestawienie melodyi, 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 melodyi.

Ad 1). Przy rozpatrywaniu melodyjnej właściwości pojedynczej frazy<sup>1)</sup> należy przedewszystkiem odróżnić to, co jest przypadkowe 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 istotnem zamknięciem melodyjnej treści (bynajmniej nie identyczny z ostatnią nutą). Są to trzy główne tony. Do tonów pobocznych należy: t. zw. „zmienny ton“, czyli mała lub wielka sekunda albo subsekunda, o którą zaczyna melodia, nim spocznie na „tonie akordowym“ (n. p. tony h lub b, wzgl. cis' lub d' wobec tonu akordowego c'), oraz „tony przejściowe“ (podobne nieco do „zmiennych“) czyli te nieistotne części melodyi, 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 melodyi, naznacza każdą frazę i melodyę 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 me-

---

<sup>1)</sup> Frazami nazywamy w symetrycznej budowie melodyi te jej części, które posiadają tyle samoistości, że można je przeciwstawić innym analogicznymi częściami.

lodyjnej od punktu rozpoczęcia melodyjnej frazy, czyli punktu trzeciego od pierwszego.

Jakkolwiek zapomocą „uproszczonych fraz“ (zwanych przez Krohna „Stichmotive“) można znaleźć bez trudu pokrewieństwa melodyi, objawiające się w wariantach, to jednak w upraszczaniu fraz i całych melodyj 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 melodyi 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 melodyami podzielonemi na grupy. Nam jednak zależy na metodzie porządkowania melodyi. Ułożenie katalogu wariantów ma o tyle swoje dobre strony, że zapomocą niego możemy przekonać się, iż w wielu melodyach ludowych, zupełnie niepodobnych do siebie co do treści melodyjnej i struktury melodyi, mogą znaleźć się wspólne frazy, gdyż — jak to znakomity znawca czeskich melodyi ludowych, prof. dr. Otokar Hostinský, udowodnił — często jedna melodia ludowa składa się z kilku fraz, wyjętych z różnych melodyi.

Ad 2). Dlatego Krohn uznaje za najbardziej przedmiotową metodę leksykalnego porządkowania melodyi ludowych tę, która uwzględnia stosunki struktury kompozycyjnej; dodaje jednakże, iż ta metoda dotyczy zwłaszcza tych melodyi, w których zwrotka składa się z czterech wierszy, a więc czterech fraz. Dotyczy to największej ilości melodyi ludowych. „Stosunki kadencyi <sup>1)</sup> 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 nie trudno zgromadzić melodie o dalszych stopniach pokrewieństwa. — Z czterech kadencyi przedewszystkiem ostatnia jest miarodajną w porządkowaniu; potem druga, jako zakończenie pierw-

---

<sup>1)</sup> Kadencyą zwiemy zwrot harmoniczny, który oznacza spoczynek, zakończenie melodyjnej frazy. W melodyach (ludowych) nieharmonizowanych jest ona domyślną, ale też zupełnie jasną,

szego peryodu<sup>1)</sup>); następnie pierwsza jako ważna dla oznaczenia charakteru melodyi; wreszcie trzecia, jakkolwiek nie mająca znaczenia rozstrzygającego“ („Sammelb.“, 656). Następnie daje nam Krohn szczegółowe uwagi o kadencjach w pieśni ludowej. Kadencja kończy się najczęściej na tonice, dominancie lub ich tercyi i kwincie; dość rzadko na subdominancie lub na akordzie drugiego stopnia (w dur). W mollowych tonacjach opierają się kadencje często na tonice lub dominancie tonacji równorzędnej<sup>2)</sup>. Czasem akord VII. stopnia w tonacjach mollowych (bez podwyższenia zasadniczego tonu) jest raczej zastępstwem dominanty niż rzeczywistym dążeniem ku tonacji równorzędnej<sup>3)</sup>. W oznaczeniu kadencji nie zawsze rozstrzyga ostatnia nuta frazy, lecz ostatni dynamicznie ważny ton, bez względu na tony przejściowe i t. d. Harmoniczna dwuznaczność dominanty powoduje, że w jednych wypadkach kadencja jest nierozstrzygnięta, 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. Seryi „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 melodeje z powodu, że stanowią bardzo małą liczbę, nie mającą wpływu na zasadę metody, przyczem jednakże doszedłem do przekonania, że Krohn

---

<sup>1)</sup> Peryodem nazywamy regularnie zbudowaną i całkowicie samodzielną melodeję, złożoną z ośmiu rzeczywistych taktów, czyli z dwóch części melodyjnych, zwanych poprzednikiem i następnikiem.

<sup>2)</sup> Tonacjami równorzędnymi nazywamy odpowiadające sobie pary durowych i mollowych tonacji, które mają równą ilość krzyżyków lub bemoli (n. p. c - dur i a - 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, i t. d.).

<sup>3)</sup> Tych jedenaście rodzajów kadencji oznaczamy kolejno następującymi symbolami: T, D, t, d, S, s, PT, Pt, PD, Pd, i d.

popęnia błąd, gdy sądzi, że trzyfrazowe melodye dadzą się sprowadzić do dwufrazowych. (Cf. „Sammelbände“ IV., 657). Do polskich ludowych melodyi nie można tego zastosować. Często n. p. spotykamy się z sześciofrazową melodyą, rozpadającą się na 2 części, po 3 frazy posiadające. Jest to niezwykła architektika, gdyż taka sześciofrazowa melodya nie dzieli się na 3 części po 2 frazy, 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 komedyo - oper Tarnowskiego, Damsego, Elsnera i t. d., a nie będące pochodzenia ludowego. Nie umiem sobie wytłómaczyć, z jakiego powodu umieścił je Kolberg w swym zbiorze, jakkolwiek według teorii Hostiński'ego należałoby je zaliczyć do ludowych melodyi, ale tylko w tym razie, gdyby się stały własnością ludu wiejskiego. Zdaniem mojem są to tylko imitacye ludowego charakteru, wiejskiego stylu i tonu.

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

	Ilość melodyi
<i>1. Kadencye na tonice, na jej kwincie lub tercyi.</i>	233
a. — T — T (137 melodyi)	
1. T T — T	33
α. T T T T (19 dur, 1 moll)	
β. T T t T (8 dur)	
γ. T T D T (3 dur)	
δ. T T d T (1 dur)	
ε. T T S T (1 dur)	
ζ. T T s T (1 dur)	
2. — T T T	13
α. A T T T (6 dur)	
β. D T T T (1 dur)	
γ. d T T T (2 dur)	
δ. S T T T (1 dur)	
ε. s T T T (2 dur)	
ζ. P D T T T (1 dur)	

	Ilość melodyi
3. t T -- T	43
<i>a.</i> (por. <i>a</i> ad 2)	
<i>β.</i> t T t T (29 dur)	
<i>γ.</i> t T D T (5 dur)	
<i>δ.</i> t T d T (7 dur)	
<i>ε.</i> t T S T (1 dur)	
<i>ζ.</i> t T s T (1 dur)	
4. D T — T	17
<i>a.</i> (por. <i>β</i> ad 2)	
<i>β.</i> D T D T (5 dur)	
<i>γ.</i> D T d T (2 dur)	
<i>δ.</i> D D s T (2 dur)	
<i>ε.</i> D T t T (8 dur)	
5. d T — T	18
<i>a.</i> d T T T (2 dur)	
<i>β.</i> d T t T (3 dur)	
<i>γ.</i> d T D T (1 moll)	
<i>δ.</i> d T d T (11 dur)	
<i>ε.</i> d T s T (1 dur)	
6. S T — T	2
<i>a.</i> S T D T (1 dur)	
<i>β.</i> S T d T (1 dur)	
7. s T — T	11
<i>a.</i> s T D T (1 dur)	
<i>β.</i> s T d T (1 dur)	
<i>γ.</i> s T s T (9 dur)	
b. — t — T (21 melodyi)	
1. T t — T	4
<i>a.</i> T t T T (1 dur)	
<i>β.</i> T t t T (2 dur)	
<i>γ.</i> T t d T (1 dur)	
2. t t — T	13
<i>a.</i> t t T T (5 dur, 1 moll)	
<i>β.</i> t t t T (6 dur)	
<i>γ.</i> t t d T (1 dur)	

		Ilość melodyi
3.	D t — T	2
	a. D t t T (1 dur)	
	β. D t D T (1 dur)	
4.	d T — T	2
	a. d t D T (1 dur)	
	β. d t d T (1 dur)	
5.	s t [s] T (dur)	1
c.	— D — T (13 melodyi)	
1.	T D — T	5
	a. T D T T (4 dur)	
	β. T D s T (1 dur)	
2.	t D — T	3
	a. 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
	a. D D T T (2 dur)	
	β. D D D T (1 dur)	
4.	d D — T	2
	a. d D t T (1 dur)	
	β. d D D T (1 dur)	
5.	s D s T (dur)	1
d.	— d — T (13 melodyi)	
1.	d d — T	7
	a. 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
	a. t d T T (1 dur)	
	β. t d t T (1 dur)	
3.	T d T T (1 dur)	1
4.	s d d T (dur)	2
e.	[T] S [T] T (dur)	1
f.	— s — T (6 melodyi)	
1.	s s — T	3

		Ilość melodyi
	a. s s T T (1 dur)	
	β. s s d T (2 dur)	
	2. t s t T (dur)	2
	3. d s T T (dur)	1
g.	— T — t (6 melodyi)	
	1. T T — t	3
	a. T T T t (1 dur)	
	β. T T t t (2 dur)	
	2. t T t t	2
	3. d T d t	1
h.	— t — t (32 melodyi)	
	1. T t — t	6
	a. T t T t (2 dur, 1 moll)	
	β. T t t t (3 dur)	
	2. t t — t	20
	a. t t T t (2 dur)	
	β. t t t t (12 dur)	
	γ. t t d t (2 dur)	
	δ. t t s t (3 dur, 1 moll)	
	3. D t [d] t (dur)	1
	4. d t [d] t (dur)	
	5. s t — t	6
	a. s t t t (3 dur)	
	β. s t d t (1 dur)	
	γ. s t s t (2 dur)	
i.	[D] D [t] t (dur)	2
j.	— d — t (3 melodye)	
	1. d d — t	3
	a. d d D t (1 dur, 1 moll)	
	β. d d d t (1 dur)	
	2. s d [t] t	1
<i>II. Kadencye na dominancie, na jej tercyi lub kwincie.</i>		93
a.	— T — D (8 melodyi)	
	1. T T [T] D (dur)	1
	2. t T [d] D (dur)	4

		Ilość melodyi
3.	D T [s] D (dur)	1
4.	d T — D	2
	a. d T T D (1 dur)	
	β. d T d D (1 dur)	
b.	— t — D (3 melodye)	
1.	t t — D	2
	a. t t t D (1 dur)	
	β. t t d D (1 moll)	
2.	s t [d] D	1
c.	— D — D (43 melodyi)	
1.	T D — D	4
	a. T D T D (2 dur)	
	β. T D D D (1 dur)	
	γ. T D S D (1 dur)	
2.	t D — D	4
	a. t D t D (2 dur)	
	β. t D D D (2 dur)	
3.	D D — D	11
	a. D D T D (2 dur)	
	β. D D D D (6 dur)	
	γ. D D s D (1 dur)	
	δ. D D d D (2 dur)	
4.	d D — D	16
	a. d D T D (2 dur)	
	β. d D t D (2 dur)	
	γ. d D D D (3 dur)	
	δ. d D d D (8 dur)	
	ε. d D s D (1 dur)	
5.	— D D D	2
	a. d D D D (1 dur)	
	β. s D D D (1 dur)	
6.	s D — D	4
	a. s D T D (2 dur)	
	β. s D d D (2 dur)	
	γ. s D s D (2 dur)	
d.	— d — D (5 melodyi)	
1.	T d [t] D (dur)	1

	Ilość melodyi
2. D d [s] D (dur)	1
3. d d [d] D	1
4. s d — D	2
a. s d d D (dur)	
β. s d s D (dur)	
5. T S D D (dur)	1
e. d D d d (dur)	1
f. — d — d (29 melodyi)	
1. D d D d (dur)	2
2. — d d d	16
a. 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)	
e. T d s d (1 dur)	
3. d d — d	4
a. d d T d (2 dur)	
β. d d t d (2 dur)	
4. s d s d (dur)	2
5. T d T d (dur)	1
6. t d t d (dur)	3
7. S d S d (dur)	1
8. — T — d	3
a. t T T d (1 dur)	
β. t T t d (1 dur)	
γ. t T s d (1 dur)	
9. — t — d	2
a. t t t d (1 dur)	
β. d t s d (1 dur)	
<i>III. Kadencye na subdominancie.</i>	5
a. [d] S [T] S	1
b. — s — s (2 melodye)	
1. t s t s (dur)	1
2. s s s s (dur)	1
c. [T] T [s] s (dur)	1
d. d d D s (dur)	1

Doświadczenie, jakie uczyniłem na tanecznych melodyach polskich, doprowadziło do rezultatów negatywnych. Teorya 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 melodyi się rozchodzi — właściwości kadencyi czwartej, drugiej, trzeciej i pierwszej jest podziałem według... kadencyi, ale nie melodyjnej treści ludowych melodyi. Wskutek tego melodye sobie pokrewne zostały od siebie oddzielone i rozmieszczone po kategoriach, nawet dość oddalonych od siebie. To, co Krohn napisał o pierwszym tomie fińskich „Hengellisiä sävelmiä“, można powiedzieć o całej jego metodzie, wyłożonej w „Sammelbände“ (IV.): „Brakuje w każdym razie absolutnych cech melodyjnego pokrewieństwa, któreby można naukowo uzasadnić i przez zgodę stwierdzić“ („Bericht über den zweiten Kongress der IMG“, 68). Jak to już prof. Dr. Otokar Hostinský udowodnił w swej niezmiernie wartościowej „Świeckiej pieśni czeskiej ludowej“, często jedną i tą samą frazę spotykamy w melodyach zupełnie ze sobą niespokrewnionych; co więcej — bardzo często na jedną melodyę składają się frazy melodyjne, pochodzące z kilku pieśni ludowych (melodyi). Jest więc zazwyczaj wykluczonem umieścić w jednej i tej samej grupie, metodycznie uzasadnionej, melodye o tyle pokrewne, że mają wspólne warianty. Czyniąc to bowiem, zbliżamy do siebie z jednej strony melodye o dalszym stopniu pokrewieństwa, a oddalamy bliżej z sobą spokrewnione. Tak więc nie wystarczają same warianty jako zasada porządkowania metodycznego; to samo dotyczy kwestyi kadencyi — jak to już wyżej wyjaśniliśmy.

W najnowszej swej pracy, pomieszczonej we wspomnianem „Sprawozdaniu z kongresu międzynarodowego Tow. muz.“ rozwija Krohn myśli, zawarte w swej pierwszej pracy („Sammelbände“ IV.), dość szczegółowo. Te jednak szczegóły są tak dalece każdemu, kto zajmuje się ludowymi melodyami, zrozumiałe i tak dalece stanowią dlań cechy ludowości muzycznej, że zbytecznem jest zatrzymywać się przy nich. Propozycyę Krohna, mającą na celu podział aprioryczny melodyi ludowych według tonacyi nowożytnych (moll i dur), musimy kategorycznie odrzucić nie ze względu na to, aby miały nie mieć racyi bytu, lecz ze względu na charakter polskich melodyi ludowych. Jak wi-

dzieliśmy z katalogu, ułożonego według metody Krohna, większość melodi tanecznych polskich posiada tonację durową; mollowych melodi jest zadziwiająco niewiele. Porządkowaliśmy je według jakości kadency. Należy jednak zwrócić baczną uwagę na to, że często cząstki frazy wykazują przeciwny rodzaj tonacy niż jej kadencya. Co więcej — przypatrzwszy się tym tanecznym melodyom, których nie włączyliśmy do katalogu, spostrzeżemy ze zdumieniem, że w jednej i tej samej melody spotykamy się równocześnie z tonacją dur i moll. Jaką zaś ma wartość porządkowanie melodi ludowych według tonacy, o tem była mowa wyżej. Dlatego nie zatrzymujemy się przy tym problemie dłużej. Cennem jednak jest zdanie Krohna, że „przy leksykalnem porządkowaniu różnych zbiorów melodi należy uwzględnić ich indywidualny zbiorowy charakter, jeżeli 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 kwestya celowego porządkowania leksykalnego melodi ludowych pozostanie dla muzycznych uczonych tą właśnie, którą należy wspólnie rozważać“ („Bericht“ 74).

Nasuwa się pytanie: jaka metoda jest najodpowiedniejszą dla porządkowania ludowych melodi polskich?

Odpowiedź na to pytanie nie jest tak trudną, jakby się wydawać mogło.

Większość polskich melodi 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 melodi z tanecznym rytmem. Znakomity zbieracz nie mógłby nigdy twierdzić kategorycznie, że jego „dumy i pieśni“ nie przygrywano nigdy do tańca, i naodwrot — że jego „tańce“ były w istocie tylko tańcami, a więc pozbawionemi tekstu melodyami, że wreszcie jakaś z dum lub pieśni nie istniała jako taneczna melodia, nim tekst otrzymała do towarzysztwa.

Ta przeważająca liczba melodi z tanecznym rytmem decyduje o podziale ludowych polskich melodi na grupy następujące: I. Melodye taneczne, II. Melodye liryczne (ze stanowiska

literackiego: „ballady“, „dumy i pieśni“), III. Melodye religijne. Rozchodzi się obecnie o podział wewnątrz grup.

I. Melodye taneczne. Z natury rzeczy najbardziej proste i sam przez się zrozumiałe jest podział ze względu na rytmikę, czyli według rodzaju tańców. Rozchodzi się obecnie o to, jak porządkować melodye np. o rytmie kujawiaka: czy według kadencji, czy według tonacyi (dur - moll), czy też według jakości i ilości fraz — **te** bowiem ostatnie są w rzeczywistości „melodyjną treścią“, — czyli według budowy melodyi. Już z poprzednich wywodów wynika, że tylko ta ostatnia może nas doprowadzić do pozytywnych rezultatów. Jak w melodyach ludowych każdego narodu, tak i polskiego, najczęstszym typem budowy melodyi jest melodia ośmiotaktowa, złożona z czterech dwutaktowych motywów, które jednak czasem bywają rozszerzane o jeden takt więcej, czyli, że wtedy melodia jest dwunastotaktową i składa się z czterech trzytaktowych motywów. Dalszym typem jest melodia dwuczęściowa, złożona z dwóch jednoczęściowych. Oczywiście nie mogą nas krępować zasady nauki form, gdyż melodye ludowe nie znoszą żadnych przepisów odnośnych, co więcej — do rzadkości należy ludowa melodia, zbudowana normalnie. Kadencye motywów rzadko są logiczne. O ile nie należy uważać za jednoczęściową melodyę powtórzenia dwóch dwutaktowych motywów w dominancie lub subdominancie (częsty wypadek!), o tyle nie zawsze należy w dwuczęściowej ludowej melodyi (pieśni) dopatrywać się formalnej prawidłowości, właściwej artystycznej muzyce; bardzo często bowiem materyał 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 melodyach ludowych trójczęściowej formy. Charakterystycznym jest w naszych ludowych trójczęściowych melodyach (pieśniach), że gdy na pierwsze dwie części przypadają dwie melodye ośmiotaktowe, część trzecia jest zazwyczaj frazą czterotaktową. Należy więc w porządkowaniu trzymać się tej metody, aby zaczynać od jednoczęściowej melodyi jako najbardziej prostej, zaś między jednoczęściowymi dać pierwszeństwo tym melodyom, których motywy są najkrótsze (a więc jednotaktowe w czterotaktowej całości; por. Kolberga „Pieśni ludu polskiego“ Serya I, 1857; część II. [„Tańce“] nr. 11, str. 312). Postępując od najobszerniejszych

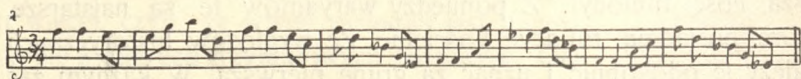
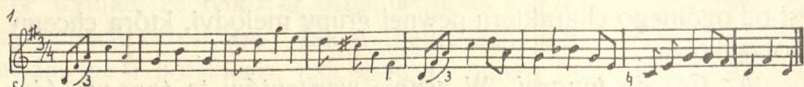
form, melodyi zbliżamy się do kwestyi porządkowania materiału melodyjnego w obrębie każdej formy. Nasuwa się przede wszystkim pytanie, czy porządkować je według rodzajów kadencji, czy według tonacyi (nowożytnych i kościelnych), czy też według wielkości oddalenia, od najniższego do najwyższego tonu danej melodyi, czyli według jej rozciągłości („ambitus“). (Oczywiście w każdym z tych trzech podziałów należy uwzględnić warianty). Zdaniem mojem każdy z podziałów można i trzeba zastosować — żadnego nie wyłączając. Zależnem to jest od ogólnego charakteru pewnej grupy melodyi, którą chcemy uporządkować.

A. *Co do tonacyi.* W grupie wariantów ta tonacya (dur lub moll) ma przewagę istotną, w której utrzymaną jest największa ilość melodyi. Z pomiędzy wariantów te są najstarsze, które posiadają tonacye kościelne. Ze względów historycznych należy je odosobnić i uznać za grupę pierwszą. W każdym zaś dziale, mającym za podstawę pewną tonacyę, należy znowu dać pierwszeństwo melodyom o najszczuplejszej formie. Jeżeli w kilku dość identycznych wariantach zachodzi wypadek ten, że jeden z nich posiada wszelkie oznaki tonacyi kościelnej, inne zaś oznaki tonacyi nowożytnych, to ze względów historycznych pierwszeństwo przyznać należy temu pierwszemu. Należy jednakże przeprowadzać w wątpliwych wypadkach ścisłą analizę melodyi, aby rozstrzygnąć, czy dany wariant jest utrzymany w tonacyi durowej czy też trzeciej plagalnej (wzgl. jej transpozycyi). Należy również odróżnić gamę durową z podwyższonym czwartym wzgl. niższym siódmym stopniem od tonacyi czwartej i trzeciej autentycznej; to samo dotyczy gam mollowych i stosunku ich ewentualnych alteracyi do pierwszej autentycznej, wzgl. czwartej plagalnej oraz pierwszej plagalnej tonacyi <sup>1)</sup>. Wreszcie należy zwrócić uwagę na pewne charakterystyczne cechy melodyi t a n e c z n y c h polskich; cechy te są bezwątpienia nabytkiem nowożytnym, gdyż noszą na sobie znamiona harmoniczne. Miano-

---

<sup>1)</sup> Przy wydawaniu melodyi ludowych (dla celów nie tylko naukowych) należy zupełnie wyłączyć wszelkie harmonizowanie ich. Błąd ten popełniał stale Kolberg i należący do jego „kierunku“ zbieracze melodyi 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.

wicie mam na myśli modulowania melodyjne, nieprzechodzenia z jednej tonacji do drugiej w obrębie pojedynczych fraz, przechodzenia z „harmonii” tanicznych do dominantowych lub subdominantowych, ani nie modulacje w obrębie tonacji równorzędnych durowo-mollowych, lecz zupełną „harmoniczną” swobodę, która często jest zupełnie nielogiczną, a w artystycznej muzyce zgoła nie możliwą. Wystarczy podać kilka przykładów, cytowanych z wyżej wymienionego tomu „Pieśni ludu polskiego” Kolberga (nr. 193, 334). N. p.



Dla melodyi tego gatunku należy — zdaniem mojem — utworzyć osobną grupę w porządkowaniu; pierwszą jej część stanowiłyby te melodye, które mają równocześnie motywy w durowej i w mollowej tonacji, drugą zaś melodye podobne do tych, których dwa przykłady podaliśmy wyżej.

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

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

C. *Rozciągłość melodyi* 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 melodyi.

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

TABELA 1.

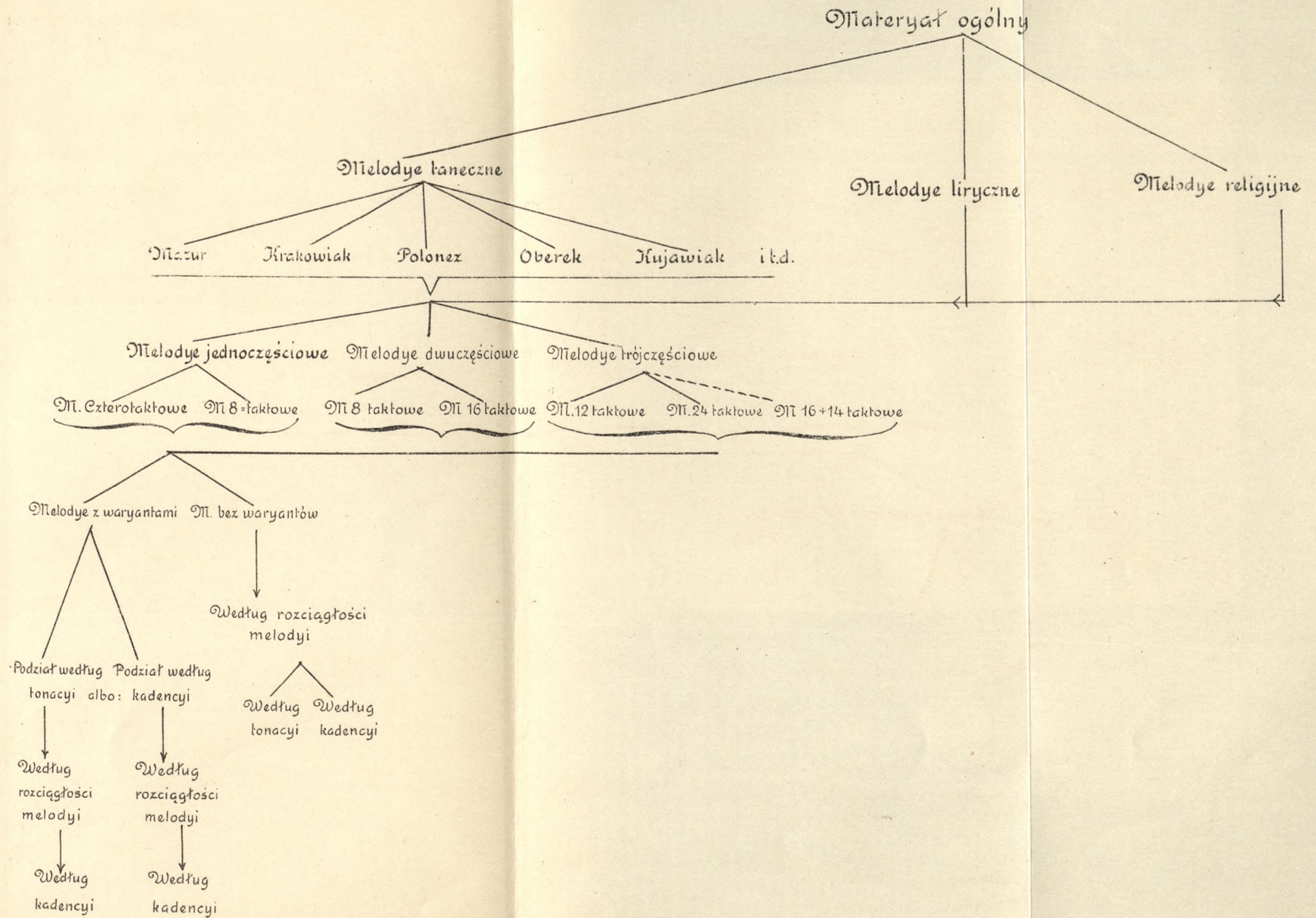




TABELA 2.

Kolberg:  
3. a.

K. 3. b.

4. 3. x.

K. 3. w.

K. 3. e.

K. 3. g.

K. 3. f.

K. 3. cc.

K. 3. z.

K. 3. o.

K. 3. r.

K. 3. i.

K. 3. ee.

K. 3. u.

K. 3. p.

K. 3. t.

K. 3. d.

K. 3. y.

K. 3. aa.

TABELA 2

	1.30
	1.35
	1.40
	1.45
	1.50
	1.55
	1.60
	1.65
	1.70
	1.75
	1.80
	1.85

Aby nasze uwagi i metodę porządkowania uczynić bardziej zrozumiałymi, dajemy tabelę, będącą drogowskazem postępowania. (Zob. Tabela I.).

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“ (str. 13—26 i 301), odznaczającej się osobliwą formą, bo złożoną z czterech motywów, z których pierwszy i czwarty są trójtaktowe, obydwie zaś środkowe dwutaktowe. Jakkolwiek Kolberg podał 28 odmian melodyi, to jednak nie ulega wątpliwości, że istnieje więcej wariantów melodyi, pod które podłożony jest tekst tej ballady. Z 28 wariantów Kolberga odrzucamy dziewięć, ponieważ jest im tylko tekst wspólny, melodye ich zaś są odmienne mimo podobieństwa zewnętrznej formy. W myśl wyżej uzasadnionych powodów transponujemy wszystkie warianty durowe do tonacy c-dur i mollowe do odpowiedniej równorzędnej, t. j. a-moll. Zaczynamy od durowych wariantów, ponieważ mollowych jest najmniej — czyli: że te ostatnie są nowsze. Zasadniczym typem melodyi tej ballady jest ta, która ma najmniejszą rozciągłość i jest najbardziej prosta.

Ponieważ Kolberg grupował melodye do tej ludowej ballady alfabetycznie, przeto z porównania widzimy, że nie trzymał się w swem postępowaniu żadnej metody, oddalając od siebie melodye bliżej z sobą spokrewnione. (Zob. Tabela II.).

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

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

Monachium 1907.

