



OPISY I NOTATKI.

Etnografia muzyczna

na III. międzynarodowym kongresie muzycznym w Wiedniu
(25—29 maja 1909). *)

Trzeci naukowy kongres muzyczny był według zwyczaju podzielony na sekcje. Etnografią zajmowała się sekcja II. pod przewodnictwem dra Ilmari Krohna (Helsingfors) i dra Eryka v. Hornbostela (Berlin), nadto brali w niej udział mniej lub więcej znani pracownicy w dziedzinie etnografii muzycznej, jak pani Eugenia Linew (z Moskwy) prof. Dr. Otokar Hostinský (Praga, † 1910), dr. Hans Wolfgang Pollak (Wiedeń), prof. Dr. Józef Pommer (Wiedeń), Hjalmar Thuren (Kopenhaga), mag. Armas Launis (Helsingfors), Otto Andersson (Helsingfors) i inni. Rusini wysłali prof. Filareta Kolesę z odczytem, który dowiódł nie tylko wiedzy ale i sumienności naukowej. Ponieważ obrady sekcji posiadają pierw-

*) Pozorne opóźnienie tego sprawozdania motywujemy tem, że urzędowe sprawozdanie (III Kongress der internationalen Musikgesellschaft. Wien 25 bis 29. Mai 1909. Bericht vorgelegt vom Wiener Kongressausschuss. Wien Artaria & Co., Leipzig Breitkopf & Härtel 1909, 8-o 690 stron) uazało się dopiero w tym roku. Autor nie mógł bezpośrednio po kongresie zdać sprawy z obrad sekcji etnograficznej, z powodu udziału w innych sekcjach kongresowych (*Przyp. Red.*).

sorzędne naukowe znaczenie i wydały zdumiewające rezultaty, przeto obowiązkiem naszym jest zastanowić się nad nimi szczególnie. Nie chcemy pozbawić się nadziei, że sprawozdanie to obudzi choć pewne zainteresowanie i przyczyni się do rozpoczęcia u nas pracy w dziedzinie niemal nieznannej a w każdym razie naukowo nie uprawianej.

I, Obrady rozpoczął odczyt dra Pollaka o wyposażeniu uczonych wysłanych przez akademie i towarzystwa w celu naukowych muzycznych badań nad folklorem. Wskazał na niezbędne zaopatrzenie ich fonografem, posiadającym znaczenie dla badacza muzyki ludowej i narzecza, które są najczęściej z sobą związane i nie mogą być wiernie przez pismo oddane lub opisane z powodu subtelných szczegółów fonetycznych. Zwłaszcza w interesie językoznawstwa może fonograf oddać w przyszłości niezmierne usługi. To było zasadniczą myślą przy założeniu fonograficznego archiwum przy ces. Akademii umiejętności w Wiedniu, kładącej nacisk na lingwistyczną stronę badań etnograficznych. Z tego powodu zdjęcia są utrwalone na płytach, nie na walcach. Z obydwu rodzajów zdjęć można uzyskać negatywy miedziane, które należy powlekać metalami oksydowanymi (n. p. niklem) dla uniknięcia zniszczenia lub nadpsucia przez szkodliwe wpływy. Niklowanie cylindrów napotyka na wielkie trudności techniczne; dlatego na razie odstąpiono od niego.

Przy zdjęciach należy jednak poczynić pewne uzupełnienia, mianowicie zapisać daty i osoby „przesłuchane“, nadto teksty i fonetyczne opisanie, względnie tłumaczenie.

P. Józef Götze (Bernomor.) wskazuje na trudności transportu fonografu (ważącego 20 kg.), co wraz z wysoką stosunkowo ceną (700 K.) nie przyczynia się do rozpowszechnienia aparatu. Przy zdjęciach napotkał na inne trudności pod postacią pewnego wstydlwego oporu, zwłaszcza u dziewcząt wiejskich. Mimo to fonograf jest bardzo ważną pomocą dla przyszłych badań lingwistycznych i wobec niknących narzeczy należy używać go do zdjęć.

Prof. Pommer zwraca uwagę na to, że nie zawsze fonograf daje się użyć ze skutkiem, że suggestywnie oddziałuje na tych, którzy są przedmiotem zdjęć, tak iż „maszyna nie może zastąpić człowieka a płyta metalowa duszy“.

Prof. P. Schmidt uważa zdanie Pommera za przesadne i sądzi, że w krajach, w których stosunki tonów są inne niż u nas, nie można obejść się bez aparatu zdolnego do spisania tego, czego my nie jesteśmy w stanie spisać.

Na żądanie wyjaśnia dr. v. Hornbostel różnice między postępowaniem archiwów: wiedeńskiego i berlińskiego. Aparat walcowy o typie aparatu Edisona jest rozpowszechniony w handlu całego świata, z czego wynikają następujące korzyści: 1. taniość, 2. możliwość nabycia wszędzie aparatów i części składowych oraz zrobienia naprawy, 3. wykorzystanie ulepszeń czynionych przez fabryki z powodu istnienia konkurencji, 4. fabryczne i tanie nabycie galwanicznych matryc i kopii (Hartgusskopien), 5. możliwość wymiany między muzeami i zbiorami prywatnymi w Niemczech, Francji, Anglii, Rosji i Ameryce, co oszczędza czas, jaki zabierają ewentualnie konieczne zdjęcia w celach porównawczych.

Aparat typu „Excelsior“, używany przez berlińskie archiwum w ekspedycjach naukowych posiada następujące korzystne cechy: 1. mała cena, 2. mała waga i objętość, 3. solidność roboty, 4. wygodna manipulacja pod każdym względem. Dla celów laboratoryjnych jednakże najodpowiedniejszym jest kosztowny lecz niezwykle trwałe aparat „Home“ (Edisona).

Dr. Pollak zwraca uwagę na to, że wiedeńskie archiwum jest w stanie przenosić zdjęcia na walce i na odwrót (z walców na płyty). Wraz z prof. Hostińskim występuje przeciw pesymistycznym poglądom prof. Pommera.

Następne obrady sekcji podzielimy według tego, czy są ogólnej czy też lokalnej treści. Zastanowimy się naprzód nad temi ostatnimi.

II. Etnografia muzyczna w krajach słowiańskich. Rosja i Czechy posiadają najobfitszą literaturę etnograficzno-muzyczną.

Pani Eugenia Linew (z Moskwy) przedstawiła interesującą i dobrze informującą pracę „O nowych metodach folkloru w Rosji“.

Pieśni ludowe rosyjskie służyły jako materiał utworów Glinki, Dargomyżskiego, Borodina, Mussorgskiego, Rimskiego-Korsakowa i Czajkowskiego. Świeżość, piękność i obfitość tych melodyi, którym właściwe jest bogactwo harmonicznym i melodyjnym oryginalnym efektów, zachęca do zbierania i notowania ich

według metod naukowych. Badania te istnieją i są przeprowadzane w Małorosyi, Kaukazie i Syberyi. Autorka zdaje sprawę, z badań w Wielkiej Rosyi daje historyczny rys tychże.

Rozpoczął je V. Trutowski (1782) po nim zaś Iwan Pracz (1790), którego zbiór był przez długi czas uważany za wzorowy. Jednakże w zbiorach ich znajdują się błędy, które sprawiają, że melode przez nich notowane i harmonizowane oddalają się znacznie od ducha i właściwości rosyjskich melodi ludowych.

Jakuszkina był kolporterem i wędrował po wsiach notując pieśni śpiewane przez dobrych śpiewaków ludowych; zbiory jego zniszczył doszczętnie pożar.

W r. 1866 pojawił się znany zbiór melodi wydany przez Milija Bałakirewa, posiadający niemałe znaczenie dla rozwoju folklorystyki w Rosyi, jednakże wpływ muzyki kościelnej i europejskiej wpłynął niekorzystnie na sposób harmonizowania.

Po raz pierwszy dodano do melodi inne głosy (t. zw. podgłosy) w zbiorze V. Prokunina (1872 redag. przez P. Czajkowskiego).

Rimskij - Korsakow harmonizował dwa zbiory melodi. Pierwszy (z r. 1875) obejmuje pieśni, które znał lub słyszał u innych, jednakże oddala się on od charakterystycznych cech ludowych. Drugi zbiór (wydany wraz z I. Filipowem w r. 1882) jest o wiele bardziej poprawny.

Pierwszy na naukowych podstawach oparty publikacją były „Rosyjskie pieśni ludowe“ (I. t. 1879, II. t. 1885) Juliusza Melgunowa (1846—1893), znanego badacza rytmiki, który po raz pierwszy doszedł do przekonania, że harmonizowanie melodi ludowych może się opierać tylko na harmonicznym właściwościach melodi głównej nie zaś na abstrakcyjnych systemach harmonicznym. Dalsze badania nad harmoniczną konstrukcją wielogłosowego śpiewu ludowego prowadził Pałczykow (Ludowe melode guberni ufskiej, 1888); zebrał wiele wariantów. — Wszystkie te zbiory, jakkolwiek cenne, posiadały tę wadę, że improwizacji ludowych nie zdołały zanotować inaczej, jak tylko w przybliżeniu, bez dokładnego oznaczenia stosunku „podgłosów“ do melodi głównej. Wolne od błędów zanotowanie śpiewów ludowych mogło nastąpić tylko z pomocą fonograficznego aparatu. Idea ta wyszła z Ameryki, gdzie

zajmowano się notowaniem melodi Indyan. Autorkę zaznajomił z tą metodą znany krytyk nowojorski Mr. Henry Edward Krehbiel. Od r. 1897 rozpoczęła pani Linew (nauczycielka śpiewu w Moskwie) systematyczne badania z pomocą fonografu. Zrazu zebrała ok. 100 pieśni z gubernii Niżny-Nowgorod, Tambow i Woroneż. Pracę swą przedłożyła „Ces. ros. geogr. Tow. w Petersburgu“, następnie zaś wydała je Akademia Umiejętności w Petersburgu („The Peasant Songs of Great Russia as they in the Folks Harmonization“. Collected and transcribed from phonograms by Eugenie Lineff. Published by the Imperial Academy of Science. The first Series. St. Petersburg, 1905). Jakkolwiek fonograf pozostawia jeszcze obecnie nieco do życzenia, to jednak jest już doskonałym środkiem naukowym dla folklorystów. „Fonogram — pisze autorka — jest wartościowym memorandum, notatką, którą jednakże należy umieć trafnie odczytać“ „Badacz, który ma zamiar zbierać melode ludowe powinien być nie tylko myślącym muzykiem, lecz i posiadać ogólne przygotowanie, rozumieć mowę i właściwości śpiewaka, jego moralne i społeczne życie; badacz powinien zbliżyć się poważnie do śpiewaka, z poszanowaniem dla skarbów muzycznych, których strzeże, zyskać jego sympatyę i poważanie, pouczyć go o ważności studyów folklorystycznych i uważać go za swego sprzymierzeńca i kolegę. Najlepszym środkiem dla osiągnięcia obfitego żniwa, jest pójść między lud. Śpiewacy sami są najlepszymi krytykami. Niekiedy znajduję między ludowymi śpiewakami znawcy, którzy są w stanie osądzić nie tylko fonogramy zebrane w innych wsiach, lecz i różne warianty“. (Przetłómaczyłem dosłownie to co szan. autorka i uczona napisała w swej interesującej pracy, gdyż niejedno może się u nas okazać korzystnym, lub niezbędnym).

Waryacje przedstawiają najwięcej trudności w robieniu zdjęć fonograficznych. Olbrzymie przestrzenie Rosyi są podatnym gruntem dla tego stanu rzeczy. To dowodzi właśnie, iż fonograf jest aparatem niezbędnym.

Autorka wyraża zdziwienie, że „Ces. geograficzne Towarzystwo“ w Petersburgu... nie posiada aparatu, gdy tymczasem Komisya etnograficzno-muzyczna „Etnograficznego oddziału Towarzystwa dla wiedzy przyrodniczej, antropologii i etnografii“ przy uniwersytecie w Moskwie rozpoczęła swe prace od kilku lat (por. publikacye T. I., 1906 nie ograniczając się do bliższych gubernii).

Z chwilą, gdy poczynimy zdjęcia fonograficzne pewnej pieśni rozpoczyna się najtrudniejsza praca, odpis fonogramów, mający na celu porównanie wariantów jednej i tej samej melodi — jednych i tych samych głosów, Wynik porównań, zależny od sumienności pracownika, jest podstawą teorii folkloru muzycznego w danym narodzie.

Następnie objaśnia pani Linew swą teorię na wariantach pieśni „Luczynuszka“ (z gub. nowgorodzkiej i woroneskiej), Spostrzeżenia p. Linew posiadają także ogólne znaczenie. Zauważyła, iż pewna pieśń jest w bardzo odległych terytoriach jednakowo śpiewana, gdy tymczasem pośrednie terytoria posługują się wariantami. To samo można stwierdzić i w naszych pieśniach; kto przerobił choć jeden tom „Kolberga“, ten spostrzeże to samo. Zdaniem mojem jest to punkt wyjścia dla biologii pieśni ludowej. Melodya wspólna odległym terytoriom jest oczywiście dawniejszą, na jej podstawie powstały warianty, które z powodu zewnętrznych warunków uzyskały bardziej przekonywującą moc. Przy porównaniach takich, sędzę, należy mieć na uwadze: 1. budowę pieśni, 2. interpolacje (które trzeba odróżnić od wariantów), 3 fakt istnienia t. zw. wędrówek melodi, przypominających burzę, która posuwając się omija pewne okolice. Podzielałam również zdanie p. Linew, iż mogą istnieć warianty podobne, lecz nie identyczne. Często bowiem są dwie pieśni bardzo do siebie podobne, tak że warianty zbliżają się jeszcze bardziej do siebie w podobieństwie, jakkolwiek pochodzą od dwóch nieidentycznych melodi. W tych wypadkach rozstrzyga położenie głównych i pobocznych akcentów, będących podstawą harmoniczną. Porównanie rozstrzyga o pokrewieństwie. W wariantach (przytoczonych przez p. Linew) główną rolę gra trójdźwięk toniczny. W melodyjnej plagalnej kadencji można podśledzić subdominantowe harmonie (rzecz dość jasna!), a końcowa kadencja zdąża od dominanty do toniki przez różne melodyjne grupy.

Na jednym przykładzie objaśnia p. Linew trzygłosowy śpiew. Główną melodię „imitują“ t. zw. podgłosy i od czasu do czasu równocześnie „podpierają“. Wolna imitacja jest według autorki własnością charakterystyczną rosyjskiej pieśni ludowej.

III. Prof. Dr. Ottokar Hostinský († 1910), jeden z najznakomitszych badaczy i teoretyków folkloru przedstawił referaty p. t. „Pieśń ludowa czeska w Czechach i na Mora-

wach“, oraz zademonstrował fonograficzne zdjęcia gry na czeskiej kobzie, trio taneczne na kobzę, klarnet i skrzypce, wreszcie pieśń weselną z towarzyszeniem tegoż zespołu. Referat był niejako résumé dotychczasowych badań prof. Hostinský'ego¹⁾ których znaczną część zawiera poniżej wymieniona jego praca. Naprzód zdał referent sprawę z pracy komitetu publikacji „Das Volkslied in Oesterreich“, powołanego przez c. k. Ministerium oświaty.

Od r. 1907 zebrano 8.000 melodi. Przedtem opublikowano przeszło 1000 melodi i 3000 tekstów. Malarz L. Kuba zebrał już w r. 1893 wyłącznie w okolicach Domažlic niemal 500 melodi, zaś prof. J. Kubin dostarczył przeszło 1800 pieśni. Z tego wnosił referent, że skargi z powodu znikania pieśni ludowej są albo przesadne albo za wczesne.²⁾ Według prof. Hostinský'ego melodie czeskie posiadają następujące cechy muzyczne:

Liczba tekstów przerasta dwukrotnie liczbę przynależnych melodi. Tę samą melodię przystosowuje lud nieraz do 10 a nawet 20 tekstów. (Na podstawie studyów nad publikacjami Kolberga możemy zauważyć, iż w polskiej muzyce ludowej jest to wypadek nie częsty ale i nie sporadyczny tylko; istnieją jednak teksty do których twórczość ludowa stworzyła po kilka melodi).

Nowy tekst względnie nowa idea poetyczna jest momentem twórczym dla muzyka. Często powstają melodie złożone z motywów innych melodi, które muzyk znał przedtem. Materiału twórczego (gotowego) dostarczają melodie kościelne (nawet w parodyach) albo instrumentalne, i to również z ludowej jak i artystycznej muzyki zaczerpnięte.

Charakterystyczną cechą ludowej pieśni czeskiej jest stosunkowo silny wpływ instrumentalnej muzyki. Przystosowanie gotowych melodi lub ich części do nowych tekstów tworzy warianty, które są dalej przekształcane, tworzą nowe oddalające się od prototypu melodie, dość jednak widocznie pokre-

¹⁾ Z jego wartościowej pracy p. t. *Céska swétska piseň lidova* (Praga 1906) zdaliśmy sprawę w „Ludzie“ (1907).

²⁾ Sprawozdawca nie może przyłączyć się do tego sądu i jest zdania, że przynajmniej co do Galicyi można stwierdzić zwiększanie się ustawiczne złych wpływów na melodie ludowe, które nietylko nikną ale nabierają cech obcych duchowi muzyki ludowej.

wne, aby można było stworzyć genealogię prototypu i jego rodziny. To przekształcenie jest dowodem wewnętrznego życia pieśni ludowej. (Również i te wywody dadzą się zastosować do naszej pieśni ludowej; przewaga tańców dowodzi silnego wpływu instrumentalizmu).

Z powodu akcentu słownego, przypadającego na pierwszą zgłoskę wyrazu, i co za tem idzie, przyzwyczajenia słuchu do tego fonetycznego faktu, melodye ludowe czeskie odznaczają się niemal wyłącznie rytmem opadającym. W zbiorze Erbena (1861) 98·5% melodyi odznacza się właśnie rytmiką tego rodzaju.

W tym samym zbiorze $\frac{3}{5}$ części melodyi posiada takt nieparzysty (na 3). W budowie melodyi istnieje skłonność do proporcjonalnej formy przez powtórzenie początkowych taktów na końcu. Tonacya durowa przeważa (85%). Ślady tonacyi średniowiecznych są bardzo nikłe. Ulubione melodye plagalne tłumaczą się wpływem objętości kobzy (coraz trudniejszej do spotkania). Melodye kończą się często tercya.

Na podstawie badań p. Janáčka podaje referent następujące uwagi co do pieśni czeskiej na Morawach i Śląsku: trzy rytmiczne typy znajdują się w niej 1) początkowy rytm ginie w nowym motywie, przez co powstaje kontrast. 2) takt i rytm są jednolicie przeprowadzone, 3) taneczne pieśni odznaczają się stałym rytmem.

Co do melodyi dadzą się zauważyć: 1) przeprowadzenie zasadniczego motywu 2) powtórzenie pierwszego motywu na końcu melodyi, 3) wolna i zmienna budowa. Pewna część melodyi czeskich na Morawach zaczyna przed końcem o małą septimę (poniżej końcowego tonu).

Dotychczas zebrano na Morawach i Śląsku około 8000 melodyi. Uczony niemiecki dr. v. Hornbostel wyraził się z szczególnem uznaniem dla wprowadzonej do etnografii przez prof. Hostinský'ego biologii melodyi ludowej i zachęcił do naśladowania.

Prof. Hostinský stwierdza, że w r. 1895 zastosowano tę metodę w Czechach do 1000 — 1200 pieśni.

IV. P. Józef G ö t z (z Berna mor.) przedstawił dwa referaty o muzyce ludowej niemieckiej w niemieckich terytoryach Moraw i Śląska. Koło Iglawy wytworzono rodzinę instrumentów podobnych do lutni: Klarfiedel, Sekundfiedel, Grobfiedel (rodzaj altówki) i Pläschrment (basy). Pierwsze dwa instru-

menty posiadają po 4, trzeci 3 (G, D, A), czwarty zaś 4 struny (C, G, D, D). Używano je jeszcze przed XVII. wiekiem. Z tańców najbardziej są w użyciu „Hatschoh“, „Bäurisch“ (Ländler) i „Hupperisch“ (polka, zapewne czeska). Śpiewane bywają t. zw. „Tuschlieder“ (Gstanzeln). Inny referat p. Götza p. t. „Stan badań nad (niemiecką) pieśnią ludową na Morawach i Śląsku“ wykazuje następujące właściwości tej pieśni: melodia moduluje w obrębie dominanty i subdominanty tonacji i kończy się trójdźwiękiem; jako wyjątkowe rodzaje modulacji należy zanotować następujące modulacje: 1) do odpowiedniej tonacji molowej, 2) na końcu melodi do tonacji dominanty, 3) kadencja ze zniżoną nutą charakterystyczną,¹⁾ 4) pojawianie się tonalnie obcych tonów, 5) zmienne użycie małej i wielkiej tercji, 6) gwałtowna modulacja z „dur“ do „moll“ wielkiej sekundy (od C do d, od G do a).

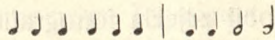
Umieściliśmy tylko dla łatwiejszej orientacji referat p. Götza tuż po pracy prof. Hostiński'ego; obydwa bowiem dotyczą tego samego terytorium. W dyskusji stwierdzono że — co jest zresztą rzeczą powszechną — modulacja od toniki do dominanty do toniki jest właściwą pieśnią słowiańskiej (prof. F. Kolessa) i że modulację od dur do moll i na odwrót znajdziemy w pieśniach finlandzkich (Dr. Krohn).²⁾ Prof. Hostiński pragnie widzieć w zakończeniu melodi ludowej na tercji wpływ i pozostałość muzyki średniowiecznej. Sądzę jednak, że w muzyce średniowiecznej mogło to powstać naodwrot pod wpływem pieśni ludowej. Dodać nam należy, iż wiele rzekomo wyłącznie czeskich lub niemieckich cech melodi ludowych znajdziemy w równie wielkim stopniu u nas.

P. Ludwik K u b a (art. malarz i pisarz czeski) przedstawił nietyle ściśle naukowy ile bardzo interesujący referat o i s t r y j s k o - d a l m a t y Ń s k i e j p i e ś n i. Jakkolwiek ta ostatnia nie jest tak bogatą i piękną jak inne słowiańskie, to jednak posiada zdolność tradycyi niezamąconej żadnymi obcymi wpływami. To jest tajemnicą uroku, jaki wywiera. Aby ją zrozumieć trzeba jednakże poznać Czarnogórę, Bośnię, Hercegowinę, Krocagę, których niejako progiem jest Dalmacya i Istrya.

¹⁾ Sądzę, iż to jest wpływ czeski! (Przyp. spraw).

²⁾ Polskie też obfitują w tę cechę, wspólną chyba muzyce ludowej całej Europy (Przyp. spraw.).

P. Kuba dzieli pieśni dalmatyńskie według cech nas tępujących: 1. pieśni bez określonego rytmu, nie znające następstwa tonów w gamie (?!), nie będące ani dytonicznymi, ani chromatycznymi, przypominające śpiew ptaków¹⁾ 2) pieśni oparte na tetrachordzie śpiewane unisono lecz rozdzielające się na współbrzmienie dwóch tonów w obrębie wielkiej sekundy, zwłaszcza na końcu, 3) pieśni z elementami greckimi, 4) pieśni z elementami orientalnymi, 5) pieśni oparte na naszym systemie harmonicznym (nowożytnym). Szczególną charakterystyką wykonywania tych pieśni przez tubylców jest użycie trylu. Najczęstszym rytmem tych pieśni jest



Wykonują je „guslary“ ze swobodnym towarzyszeniem instrumentalnym guśli. Na każdą zgłoskę pada jedna nuta. Między innymi podobieństwami pieśni istrijsko-dalmatyńskiej i muzyki greckiej podnosi p. Kuba i to, że kończą się dominantą. Argument słaby, bo ludowe melodye całego świata cywilizowanego posiadają taką samą własność.

VII. Bardziej naukowym i treściwym był odczyt, który wygłosił Prof. Filaret Kolessa (Lwów) p. t. „O melodyjnej i rytmicznej budowie ukraińskich (małoruskich) śpiewów recytatywnych, t. zw. pieśni kozackich“.

Referent zapoznał słuchaczy z jedną najbardziej interesujących ukraińskich grup pieśni t. j. z epiczno-recytatywnymi śpiewami kozackimi, t. zw. dumami. Słysły one już przed XVI stuleciem, jednakże treść tych dum, które się utrzymały, wskazuje na XVII wiek i dotyczy wojen Chmielnickiego z Polską, starsze zaś dumy opiewają wojny z Turkami i Tatarami. Dumy są to improwizacje zarówno pod względem poetycznym jak i muzycznym. Nawet jeden i ten sam śpiewak zmienia niemal za każdym razem temat dodając również nowe warianty. Forma zmienia się ustawicznie. To sprawia, że dumy nie są każdemu dostępne; stąd wykonują je t. zw. kobzarowie, czyli bandurzyści, przeważnie ślepi żebracy, żyjący wyłącznie ze swej sztuki.

¹⁾ Zatem... dytoniczno-chromatyczne (przyp. spraw.).

Jak nazwa wskazuje, do śpiewu towarzyszą sobie instrumentalnie. Repertuar ich składa się z historycznych pieśni i psalmów, lecz nie brak i humorystycznych i innych śpiewów. Niedługo tworzyli oni rodzaj cechu, który dziś niemal zniknął. Była to instytucja ważna ze względu na tradycyjną ciągłość dum; wybierano do cechu tylko uzdolnionych i wypróbowanych śpiewaków.

Z chwilą gdy nastąpiły zmiany polityczne, nastąpiło również powolne wymieranie tych epicznych dum kozackich. Ze względu jednak na istnienie wielu jeszcze kobzarów nie może być mowy o zupełnym wygaśnięciu tych niezmiernie interesujących śpiewów.

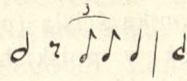
Sam referent porobił zdjęcia fonograficzne śpiewów recytowanych przez 12 śpiewaków wyłącznie w mirgorodzkim okręgu guberni połtawskiej. Najważniejszym z nich jest Michał Krawczenko z Syroczyńiec. Recytacje jego są podstawą badań prof. Kolessy. Referent prostuje błędne zdanie ukraińskiego kompozytora Mikołaja Lissenki, jakoby dumy były bez rytmu i posiadały formę wolnej deklamacji. Przeciwnie — recytacje Krawczenki wykazują w równych niemal odstępach akcenty i często są utrzymane w takcie; u Krawczenki odczuwa się jakby skandowanie. Akcentom odpowiada zdłużenie nuty, odpowiedni rysunek melodyi, także ozdobniki (zazwyczaj tryle i mordenty). Nuta akcentowana wraz z następującymi nieakcentowanymi tworzy małą grupę, odpowiadającą najczęściej taktowi $\frac{2}{8}$.

Referent podaje 9 odmian tych grup rytmicznych. Nie następuje nigdy po sobie szereg rytmicznych typów, lecz wśród ciągłych odmian metrycznych. Oddalenia między głównymi akcentami powiększają się często przez zdłużone takty i pauzy lub zmniejszają się przez analogiczne skrócenia.

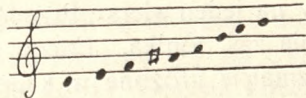
Zależy to od właściwości metrycznych wiersza (Dodałbym, iż nie bez wpływu jest naturalne poczucie interpunkcji przeniesione z wiersza na muzykę).

Rytmiczna forma zależy od ilości nieakcentowanych zgłosek zawartych między dwoma akcentami. Zachowanie pozorów rytmiczno-formalnej przynależności zależy od zdolności śpiewaka. Niekiedy dwa takty są sprzęgane w kwintolę. Rzadko przypada jedna nuta na jeden takt (zwykle na pocz. i na końcu frazy); zetknięcie się dwóch akcentów w środku frazy powoduje użycie jednej nuty w jednym takcie. W kadencyach

łączą się często cztery „czasy“ w jeden takt, wtedy powstaje forma:



Początek i środek śpiewu zawiera zwykle małe nuty i ma recytatywny charakter; melodia rozwija się dopiero w kadencyach (Przypomina to poniekąd psalmodję gregoryańską). Ze względu na deklamacyjny charakter tych recytatywnych śpiewów jest rzeczą niezmiernie trudną uchwycić rytm ich bardziej dokładnie niż w ogólnych zarysach. Referent posługiwał się fonografem, który okazał się bardzo pomocnym. Rytmiczne jedności są tak swobodnie rozstawione, akcenty znajdują się w tak różnej odległości, że ze względu na jasność budowy rytmicznej, w której orientują nas silniejsze akcenty, nie jest możliwym dokładne przeprowadzenie podziału na takty. — Dumy zachowują tonację dorycką z podwyższonym czwartym stopniem:



ińskie. Sądzę jednak, iż jest to właściwość ludowych melodyi słowańskich i można ją uznać równie za charakterystyczną cechę ruską jak i polską, czeską i t. d. Że rosyjskie melodie ludowe odznaczają się dyatoniką ścisłą (po części i litewskie), to nie obala reguły. Również w polskich melodiach ludowych znajdujemy mnóstwo przykładów, że melodie o mollowym charakterze są ściśle dyatoniczne (zwłaszcza w tonacji doryckiej i eolskiej), z interwałem całotonowym między septymą i oktawą (toniką). Rosyjskie melodie zachowują dyatonikę, w ruskich znajdują się chromatyczne modyfikacje (zwiększone sekundy i kwarty i zmniejszone kwarty). Tosamo jakoteż i tonację durową z nutą prowadzącą do dominanty (czyli tonację lidyjską) znajdziemy w polskich melodiach ludowych.

Frazy melodyjne ukraińskich dum, należące do trzech powyżej wymienionych grup nie są czemś stałym, lecz tworzą warianty w obrębie wszystkich trzech grup. Ta różnorodność posiada jednak jednolitą strukturę, polegającą na tem, że śpiewak zaznacza z szczególną siłą intonacji kadencye fraz (peryodów, strof). Dwie ostatnie frazy tworzą symetryczne zaokrąglenie całości i przypadają z reguły na jeden wiersz. Przedostatnia fraza kończy się dominantą, ostatnia zaś toniką. Frazy odpowiadające tym trzem grupom są rozmaicie ułożone w kadencyach, jakoteż na początku i w środku pieśni. Referent podaje różne warianty tychże. Są one dwu- i trzyczęściowe, często bardzo symetryczne i zachowujące pewną przynależność do siebie co do melodyi lub rytmu. Trafnem jest spostrzeżenie prof. Kolessy, iż przy drugich recytacjach różnorodność taka jest zbawienną. Pozwolę sobie jednakże zauważyć, iż najsumienniejsze i najszczegółowsze zbadanie tych recytacji pod względem przynależności frazy nie może dać ogólnej reguły, zwłaszcza gdy bierze się pod uwagę recytację jednego kobzara. Pojmuję zupełnie bezradność p. Lisseńki, który nie mógł dopatrzeć się stałej formy i fraz rytmicznych. W każdym razie pauzy i dłuższe nuty przyczyniają się do pewnych odgraniczeń składowych części, zwłaszcza że racjonalne ugrupowanie stosuje się do wierszy, uwzględniając także cezury, dzielące melodię na frazy i grupy fraz. To wpływa oczywiście także na układ strofy muzycznej. Zauważyć należy, iż niema stałych form dla śpiewów zwrotkowych; każda strofa tekstu ma inne melodie i przy każdej improwizacji zmienia się i układ strofy i melodia nawet u jednego i tego samego

śpiewaka. Wiersz i muzyka pozostają równocześnie i wzajemnie wpływają na formę.

Obok Mikołaja Krawczenki wybitnym śpiewakiem dum i kobzarem jest Platon Krawczenko z Sochworostowa. Rodzaj ich improwizacji jest podobny. Lirnik Skoba z Bohaczki (gub. połtawska) śpiewa dumy z akompaniamentem liry (w tempie wolniejszym niż śpiewacy). Jego dumy są melodyjniejsze i ozdobione nawet koloraturą. Tonalne właściwości są podobne; unika jednak nuty charakterystycznej. Melodyja opiera się na dominancie: przed zakończeniem jej toniką następuje łańcuch ozdobników koloraturowych. Kobzarowie towarzyszą swym śpiewom na instrumencie zwanym kobzą¹⁾ czyli bandurą (rodzaj lutni). W XVII i XVIII wieku nazwy te stosowano do różnych instrumentów. Starożytna kobza była znaną Połowcom, w XV wieku także krymskim Tatarom. Narodowym ruskim instrumentem wielustrunowym stała się już w XVI wieku. Używana dziś przez kobzarów bandura jest odmianą pandory, instrumentu strunowego z długą szyjką, rozpowszechnionego przy końcu XVI wieku w całej Europie Zachodniej; na początku XVII stulecia mieli ją przynieść do Polski włoścacy muzycy.²⁾ Po rozpowszechnieniu jej na Ukrainie dodano boczne struny i nazwano ją kobzą. Obecna kobza liczy 5—6 głównych zaś 6—18 pomocniczych strun. Strojenie jest różne u różnych kobzarów: to samo dotyczy i techniki gry. Zachodnie i wschodnie wpływy (serbskie i bułgarskie) nie są wykluczone; nie dotyczą one jednakże formy. Zwłaszcza orientalne i greckie śpiewy mogły pozostawić ślady wpływów, lecz to na razie nie jest możliwym do zbadania. Dumy kozackie są pozostałością ludowej muzyki ukraińskiej, której rozkwit przypada na XVII wiek; można je zestawić z zabytkami epicznej poezji z okresu przedtatarskiego, zwłaszcza z pieśnią o wyprawie Igora przeciw Połowcom (XII wiek). Stąd też dla porównawczego studium eposu ludowego są dumy kozackie bardzo cennym materiałem. Cenną pracą prof. Kolessy zdobi wiele przykładów muzycznych bez wyjątku interesujących.

¹⁾ U nas kobza oznacza, jak wiadomo, inny instrument, dęty (niem. Dudelsackpfeife).

²⁾ Sądy te są mylne. Pochodzenie bandury wyjaśniam w pracy „Stosunek muzyki polskiej do niemieckiej“, która się wkrótce ukaże.

Z innych referatów zajmiemy się tylko tymi, które posiadają ogólne znaczenie lub mogą być u nas bodźcem do podobnych prac. Są to 3 prace: Ottona Anderssona (Helsingfors), „Starożytne tonacye w ludowej muzyce z szczególnem uwzględnieniem muzyki ludowej finlandzkiej“, Hjalmara Thurena (Kopenhaga) „Folklorystyczny zbiór w Kopenhadze“ i Dr. E. M. v. Hornbostela (Berlin) „O wielogłosowości w pozaeuropejskiej muzyce“.

I. Referat p. Anderssona jest wyrazem przewrotu pojęć dotyczących stosunku tonacyi kościelnych do muzyki ludowej, jakie w ostatnich latach opanowały uczonych, którzy przyszli do przekonania, iż nie kościelna muzyka (gregoryańska) wniosła te tonacye do ludowej muzyki, lecz naodwrot. Jako dowód przytaczają uczeni pieśni ludowe Francyi, Anglii, Skandynawii i innych narodów; nie uległy one podziałowi tonacyi na durowe i mollowe, lecz trwają przy tonacyach kościelnych wzgl. starożytnych (zwłaszcza doryckiej). Co więcej — spotkamy te tonacye w muzyce pozaeuropejskich ludów, u których nie mógł istnieć wpływ gregoryańskich melodi ani też kościoła, będącego ogniskiem tych wpływów. Występująca w średniowieczu pentatonika jest, jak wykazały najnowsze badania, własnością całego świata. Spotykamy ją u Keltów i Słowian, u Indów i Mongołów. Tworzy ona podstawę tonacyi gregoryańskich. Dlatego powstaje przypuszczenie, iż raczej melode gregoryańskie w chwili oddania ich na usługi liturgii kościelnej opierały się na ludowych pierwiastkach, często na świeckich pieśniach (np. hymny ambrozyańskie i późniejsze niektóre). Julian Thiersot udowodnił, że we Francyi w średnich wiekach świeckie melode służyły za pieśni kościelne. (Tosamo można u nas stwierdzić nietylko w koledach). Że melode gregoryańskie ulegały wpływom ludowych pierwiastków północnych, to udowodnił już P. Wagner, znany wybitny znawca liturgicznej muzyki. Z greckiej muzyki wzięły liturgiczne gregoryańskie melode system tonalny i wiele zwrotów z melodi ludowych. Następnie demonstruje referent kilkanaście melodi finlandzkich, odznaczających się tem, że tonacya ich jest dorycką.

II. Referat v. Hornbostela należał do najciekawszych, jakie na kongresie wygłoszono. Autor pragnie sięgnąć do źródeł powstania harmonii i polifonii,

badając, o ile te pojęcia są nie obce także ludom pozaeuropejskim. Fonograficzne zdjęcia śpiewów z Afryki, Siamu, Jawy, Sumatry i Wypś Admiralskich służą autorowi za podstawę wywodów. W chóralnych śpiewach wschodniej Afryki, a także w Indjach używane są na końcu (w „kadencyach“) kwarty i kwinty. Referent sądzi, że wobec tego „organum“ z wczesnego średniowiecza nie może uchodzić nadal za błędną spekulację teoretyczną. W Japonii jest w użyciu dyssonujący dwudźwięk: sekunda, na wyspach Admiralskich istnieją śpiewy, w których zachodzą równoległe wielkie sekundy. Równoległe tercyje znajdziemy w śpiewach chóralnych w Kamerunie, Togo i między Tanganiką i Nyassą. Nie są to wszakże paralele, lecz następstwa wielkich i małych tercyi. Ten rodzaj jest odmienny od kwartowego i kwintowego „organum“, w którym paralelizm obydwu głosów jest niezależny od kierunku melodi. Jednakże wpływ europejski jest w tych okolicach Afryki, w których śpiewa ludność w powyższy sposób, bardzo prawdopodobny.¹⁾

Najprymitywniejszym typem polifonicznych form jest t. zw. bordone (bordun) t. j. przetrzymywanie jednego z głównych tonów melodyjnych. Na podstawie badań materiałów pozaeuropejskich należy zdaniem autora zmodyfikować niektóre poglądy na genezę „bordonu“, mianowicie 1) że „bordone“ nie jest instrumentalnego pochodzenia, 2) że podstawa basowa — wogóle bas — leży poniżej głównej melodi, 3) że najprostszą formą „bordonu“ jest nieprzerwane przedłużanie jednego tonu. Na Sumatrze jest w użyciu „bordone“ w górnym głosie — co nie może być naśladownictwem instrumentalizmu. Źródłem wokalnego „bordonu“ jest śpiewanie naprzemian dwóch chórów lub solisty i chóru, a mianowicie to miejsce, w którym chór zawcześniej wpada, t. j. nim solista ukończył swój śpiew. Gdzieśniedzie zdarza się rytmiczne urozmaicenie „bordonowe“, wykonywane na instrumentach (n. p. u Indian północnoamerykańskich na bębenku). Przy użyciu wielotonowych instrumentów dla rytmicznych „bordonów“ zdarza się, że podczas zatrzymywania się melodi zjawia się w „bordonie“ motyw ozdobny, albo też że 2 tony brzmią naprzemian. To prowadzi do zastosowania t. zw. ostinata. Przy rozwijaniu melodi zdarza się, że motyw bywa

¹⁾ Sądzę, iż zbadanie religijnych śpiewów Koptów i ewentualnego wpływu tychże na dzikie plemiona wyjaśniłoby niejedną kwestję.

powtórzonym lub dalej prowadzonym w sąsiednim tetrachordzie; jeśli równocześnie uwaga zwraca się ku harmonicznym związkom dzięki „organum“ z parallelami i jeśli „bordone“ dotyka głównych melodyjnych tonów, wtedy powstaje używane w średnich wiekach „organum purum“, spotykane obecnie np. w Afryce wschodniej. Nie jest to jednakże zupełnie to samo. — Najprostsza trzygłosowa forma pozostaje, jeśli nietylko główny ton melody, ale i dwa inne, zwłaszcza kwinta i kwarta, są przetrzymywane w brzmieniu jako podwójny „bordone“. „Ostinato“ spotkać można często w Afryce. Czasem powstają 2 motywy będące „ostinatami“ (jeden instrumentalny i drugi wokalny). Prymitywne ostinato jest proste, motywy są krótkie, refren chórowy powtarza się niezmiennie i jest tylko wariantem melodyi śpiewanej przez pierwszego śpiewaka.

Następnie referent zastanawiał się nad heterofonią. Odkładamy sprawozdanie z tej części do dłuższej recenzji z pracy prof. dra. Adlera o heterofonii. Jeśli pewne współbrzmienia dwóch tonów są umyślnie zaczepione, inne zaś omijane, wtedy powstają formy przypominające najprostsze przykłady średniowiecznego diskantu (déchant); n. p. w Chinach można je spotkać. Geneza diskantu jest następująca: chóry, który wyszły z homofonicznego śpiewania naprzemian przez wprowadzenie „bordonu“ i „cstinata“, okazują szczególną uwagę co do pewnych współbrzmień w ten sposób, że omijają dyssonansy. Towarzyszący głos — pamiętajmy o „organum“ — staje się zwolna nieco bardziej samodzielnym i nabiera bardziej plastycznej melodyi. Jest to najbardziej rozwinięty typ wielogłosowości w pozaeuropejskiej muzyce, spotykany u ludów nie notujących muzyki.

Mimo to jednakże należy co do hipotezy v. Hornbostela zauważyć, iż te ludy, które przy zetknięciu się z kulturą europejską przyswoiły sobie pismo, byłyby bez wątpienia rozwinęły dalej swe wielogłosowe formy, tak jak prymitywną polifonię rozwinęli Europejczycy, poczynając od „organum“. Jeśli więc ludy pozaeuropejskie nie poszły naprzód, to widocznie te formy polifoniczne, jakie u nich spotykamy, nie zawierały w sobie tych twórczych elementów, które były podstawą rozwoju polifonii w Europie. Słusznie zauważył w dyskusji prof. Hostinský, że nie należy porównywać egzotycznej polifonii z europejską z wczesnego średniowiecza, zwłaszcza że kwestye czysto teoretyczne grały w tej ostatniej wcale nie podrzedną rolę.

P. Hjalmar Thuren informuje nas o zbiorach folklorystycznych w Kopenhadze. W r. 1905 otrzymała Dania centralny państwowy urząd folklorystyczny, „Dansk Folke-mindesamling“, w którym złożone są wszystkie wydane i niewydane dotychczas zbiory i publikacje dotyczące ludoznawstwa. Podstawę zbiorów tworzą rękopiśmienne zapiski, notatki i materiały po zmarłym folklorystyce Svend Grundtvig'u. Codziennie przybywają do zbioru nowe przyczynki dotyczące życia ludu, podań, baśni, pieśni, melodi i t. d., dzięki staranności członków krajowego towarzystwa „Danmarks Folkeminder“ Docent uniwersytetu w Kopenhadze dr. Axel Olrik, jest kierownikiem tej instytucji, która wypracowuje obszerne katalogi pojedynczych działów. Organizacja w dziale melodi przedstawia się w następujący sposób co do ułożenia katalogu kartkowego podzielonego na rubryki:

I. Podanie grupy pieśni (ballady, pieśni żartobliwe i t. d.), do której należy tekst odpowiadający melodi. II. Pierwszy wiersz tekstu. III. Rym. IV. Czy już opublikowano czy nie (jakie jest pierwsze wydanie?). V. Zanotowanie tego, który spisał melodię, miejsce jego zamieszkania i roku spisania. VI. Imię i miejsce zamieszkania śpiewaka wzgl. śpiewaczki z ludu; o ile możności także wiek śpiewającego i objaśnienia co do sluchu muzycznego (zwłaszcza czystości intonacji); również źródła ustne śpiewającego. Dodać należy, iż te punkty są bardzo często omawiane w przyczynkach i listach przysyłanych do centralnych zbiorów. VII. Podanie okręgu kościelnego, z którego melodia pochodzi. VIII. Jeśli melodia znajduje się w rękopisie, to podaną jest liczba tegoż — to samo dotyczy i fonogramu. Jeśli melodia wydana w druku jest odmienna niż w rękopisie lub fonogramie, to również w rubryce znajdzie się odpowiednia uwaga. IX. Gdzie znajduje się tekst należący do melodi? Czy jest drukowany i gdzie?. X. Nowodruki melodi. — W ten sposób wypełnione karty katalogu porządkuje się według grup pieśni, w czym rozstrzyga tekst.¹⁾ Stąd powstaje 7 następujących grup: 1. Średniowieczne ballady spisane po części przez damy ze szlachty w XVI i XVII wieku, po części utrzymujące się w ustnej tradycji wieśniaków duńskich XIX stulecia (około 600 pieśni i mnóstwo wariantów). 2. Średniowieczne pieśni żartobliwe,

¹⁾ W polskich melodiach byłoby to rzeczą niemożliwą.

3. Pozostałości dawnych ballad (XVII i XVIII wiek). 4. Religijne pieśni ludowe, 5. Młodsze pieśni liryczne (miłosne i t. d.), 6. Pieśni i zabawy dzieciinne, 7. Uliczne piosenki, okrzyki, pieśni robotnicze i t. p. Ten sposób katalogowania kładzie nacisk na oznaczenie ścisłości stosunku melodyi do tekstu i okoliczności towarzyszących tradycji. Jest rzeczą ważną sprawdzić, które i jak wiele melodyi jest znanych jednemu i temu samemu śpiewakowi, czy te melode są w całym kraju znane czy też w pewnych okolicach, czy śpiewak rozporządza tradycją niezawodną i t. d. Referent sądzi, że to jest daleko bardziej użyteczny i celowy sposób porządkowania niż według materiału muzycznego. (Przeciw temu twierdzeniu por. me argumenty w „Metodach zbierania i porządkowania melodyi ludowych“, Lwów 1907).

Wreszcie należy nam podać trzy rezolucye sekcji etnograficznej kongresu. A czynimy to z tem większym naciskiem, iż najpoczytniejsze z pism warszawskich w sposób swawolny i niekulturalny użyło na określenie rezolucyi kongresu słowa „banalny“, co może tylko demoralizująco oddziaływać na czytelników, i tak nie mających należytego wyobrażenia o doniosłości międzynarodowej akcji związków i osób zajmujących się jakimkolwiek działem wiedzy muzycznej. Prywatne ambicje recenzentów i reporterów, zawsze wszystko wiedzących, nie zdołały zrozumieć, iż także dla polskiej wiedzy kongres ostatni i jego rezolucye były niezmiernie ważne i korzystne. Rezolucye sekcji etnograficznej brzmią :

1. Kongres wzywa istniejące archiwa fonograficzne do porozumienia się co do metod zdjęć, szczególnie zaś co do instrumentów służących do tego celu.

2. Spisywanie i publikacja jednogłosowych melodyi, ma zawierać analizy i komentarze, jednakże bez żadnych prób harmonizowania (o ile sam lud swych melodyi nie harmonizuje) i bez najmniejszych zmian i uzupełnień tekstu.

3. Do najbliższego kongresu ma być przygotowanym kwestyonaryusz dla muzycznej etnografii i folkloru i przedłożonym, jako jeden z głównych punktów obrad.

Monachium.

Dr. A. Chybiński.