

## Spór i próba interpretacji kujawskich pieśni ludowych w autorskich opracowaniach na chóry a cappella

Szczególne zainteresowanie twórczością ludową zauważalne jest od XIX w. Poza tym, że folklor stał się dyskursem wielu dyscyplin naukowych, odgrywał i odgrywa niekiedy kluczową rolę w twórczości kompozytorów. Do owego grona zaliczyć należy m.in.: Fryderyka Chopina, Stanisława Moniuszkę, Karola Kurpińskiego, Witolda Lutosławskiego czy Wojciecha Kilara. Nie sposób wymienić wszystkich twórców, gdyż trzeba mieć na uwadze także kompozytorów regionalnych – na ogół szerzej znanych społeczeństwu.

Sposoby zastosowania przez kompozytorów ludowej treści słowno-muzycznej wyróżnia m.in. warszawski kompozytor i teoretyk Krzysztof Baculewski. Przyjmuje on następujące kryteria:

- imitacja i stylizacja folkloru muzycznego;
- opracowanie materii słowno-muzycznej na rozmaite obsady wykonawcze (z uwzględnieniem niewielkich zmian bądź bez zmian);
- stosowanie tzw. cytatów muzycznych, czyli „zapożyczenia dźwiękowej struktury z innej, istniejącej kompozycji, przytoczonej w sposób dosłowny lub prawie dosłowny” (Mika 2019: 79);
- nadania utworowi muzycznemu *atmosfery ludowej* – technikami kompozytorskimi (Baculewski 1996: 157).

Częstokroć dochodziło do syntezy tych sposobów. Kompozytorzy (m.in. Karol Szymanowski) nie ograniczali się jedynie do pojedynczych kryteriów przyjętych przez Baculewskiego.

Współczesna twórczość inspirowana folklorem muzycznym skłania do refleksji nad szerokorozumianą problematyką interpretacyjną. Podejmując się wykonawstwa i odbioru pieśni ludowych, należy wziąć

pod uwagę wiele czynników. Poza oczywistą dla artysty-wykonawcy analizą muzyczną (uwzględniającą struktury melodyki, harmoniki, dynamiki i oznaczeń artykulacyjnych) istotna staje się analiza treści słownej. Niewystarczające jest rzecz jasna wyjaśnienie gwary ludowej. Trafnej identyfikacji pieśni ludowej dokonać można dzięki odczytowi i zrozumieniu symboliki, wartości i obrzędowości danego regionu. Owe aspekty są immanentne wobec sztuki uprawianej przez muzykantów ludowych. Teksty i muzyka w folklorze ukazywały konstytutywne przesłanie życia codziennego, obyczajów, zasadności i poglądów etyczno-moralnych. Stanowiły one nieodłączną część systemu ludowego spostrzegania świata.

Ale czy analiza słowno-muzyczna jest wystarczającym czynnikiem, by prawidłowo odebrać nowe opracowanie muzyki ludowej? Znaczącą kwestią jest nie tylko semantyka słowna, ale również semantyka muzyczna. Istnieje wiele modeli definiowania interpretacji w utworach muzycznych. Jednym z nich jest *teoria interakcji twórczej* Edwarda Nęcki (1995: 37). Rozumieć należy przez nią to, że mechanizm procesu twórczego i wykonawczego (relacja kompozytor – wykonawca) stanowi pewną interakcję opartą na strategiach heurystycznych, a także semantycznych informacjach dostępnych wykonawcy. Z kolei Roman Ingarden w publikacji *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości* opisuje zagadnienia całości dzieła i jego dźwiękowych i niedźwiękowych składnikach oraz momentach (1973).

Poza Nęcką i Ingardenem o metodach interpretacyjnych dzieła muzycznego rozważali również Jan Wierszyłowski, Mieczysław Tomaszewski, Andrzej Pytlak czy Władysław Tatarkiewicz. Nie można jednak wymienić wszystkich badaczy pracujących nad problematyką interpretacyjną.

Dyskurs interpretacyjny zostanie poruszony ponownie w podsumowaniu. Konkludując, aby zrozumieć kontekst nowej formy i opracowania warto dokonać nie tylko *matematycznej* analizy muzycznej, ale również zwrócić uwagę na aspekty semantyczne i estetyczne. Dojście do właściwej, trafnej interpretacji jest niekiedy zawile i niejednoznaczne.

Analiza treści słowno-muzycznej kujawskiej pieśni ludowej *Złapałem rybkę* będzie przyczynkiem do *zewnętrznej* interpretacji dzieła.

Folklor muzyczny Kujaw stał się dla mnie źródłem inspiracji w okresie studenckim. Zetknięcie się z wyjątkową monografią Oskara Kolberga *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce* było bodźcem do stworzenia różnorodnych opracowań kujawskiej muzyki ludowej, która wydaje mi się w gronie kompozytorów, jeszcze nie do końca odkryta. Jako wykonawca (dyrygent i chórzysta) oraz twórca zetknąłem się z kilkoma projektami chóralnymi prezentującymi kujawską muzykę ludową. Mam nadzieję, że moje opracowania przyczynią się do popularyzacji tego typu repertuaru chóralnego.

Podążając dalej tropem Baculewskiego, zastosowałem w swoich opracowaniach kryterium 2 i 4, które w wyniku syntezy określają nowy wzór twórczy. Owe dwa warianty przyczyniły się do kreowania osobistego języka muzycznego. Jak podaje Jadwiga Uchyła-Zroski: „...język muzyki to elementy dzieła muzycznego, zaprezentowane w określonej formie muzycznej, cechujące się artystycznym ujęciem treści z zachowaniem reguł fonologii, składni i semantyki” (2013: 270). Nadanie i przyjęcie takiej konstrukcji pojęciowej języka muzycznego, określi jego znaczenie funkcyjne (w kontekście doboru środków muzycznych), a także pozamuzyczne i estetyczne.

Pieśń *Złapałem rybkę* przeznaczona jest na 4-głosowy chór mieszany a cappella. Zaczepnięta została ona ze zbioru *Kujawy* Oskara Kolberga. Jak podaje autor, pochodzi ona z Kowala.

Aby zdefiniować warianty stylistyczne utworu, należy uściślić jego przesłanie treściowe. *Ryba* i jej znaczeniowość w kulturze jest niejednolita i często przeciwstawna sobie. Według Władysława Kopalńskiego:

[...] jest symbolem początku, słońca, morza, pełni, życia, nieśmiertelności, zmartwychwstania, śmierci, zbawienia, wiary, ofiary Chrystusa, Matki Boskiej, chrztu, eucharystii, wolności, obfitości, płodności, piciowości, mądrości, wiedzy, szaleństwa  
[...] (1990: 367).

Kolberg umieścił ów utwór w rozdziale zatytułowanym *Miłość: III Skarga – Niechęć-Żal-Tęsknota*. Przyjmuję zatem, że powyższy *ciąg*

*funkcji lirycznych* (Bartmiński 1974) identyfikuje poniekąd znaczenie *ryby* w danym utworze.

Dana pieśń jest przykładem pieśni wielozwrotkowej. Jak podaje Barbara Krzyżaniak: „jest to grupa pieśni o dużych walorach poetyckich w sposobie obrazowania i w samej treści, czasem o charakterze lirycznym albo opowiadającym (Lange, red., 2001: 332).

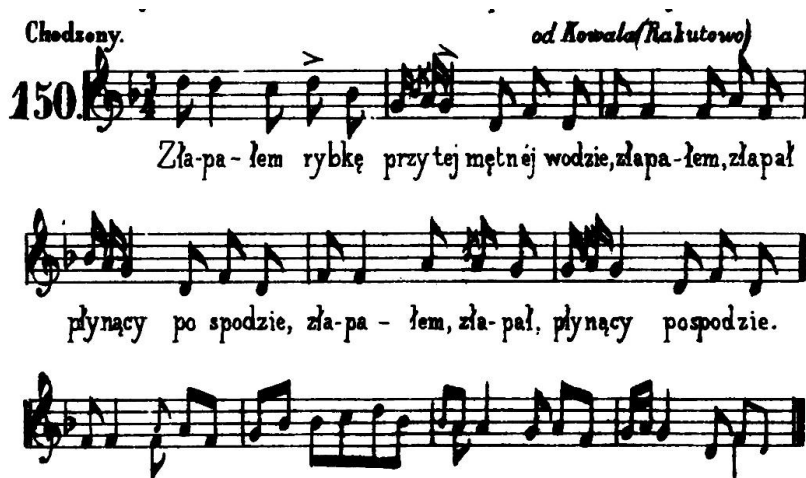
- |  |   |
|--|---|
| <p>1. <i>Złapałem rybkę<br/>przy tej mętnej wodzie,<br/>Złapałem, złapał<br/>płynący po spodzie.</i></p>         | <p>7. <i>Ja idę do niej<br/>a ona się śmieje;<br/>ach moje serce<br/>dziwo nie omgleje.</i></p>           |
| <p>2. <i>Wyślizgła mi się<br/>z moich własnych rąku,<br/>Za com nie godzien<br/>Takiego niewdzięku.</i></p>      | <p>8. <i>Ach ja myślałem<br/>żeś ty mnie kochała,<br/>a tyś tyranką<br/>nade mną została.</i></p>         |
| <p>3. <i>Gdybym ja wiedział,<br/>W które nurty poszła,<br/>Płynąłbym za nią<br/>Przez wodzie bez wiosła.</i></p> | <p>9. <i>Kwita z przyjaźni,<br/>fora z serca mego;<br/>już kpie nie pragnij<br/>kochania mego.</i></p>    |
| <p>4. <i>I gdybym wiedział<br/>Czyli moją będzie,<br/>Posłałbym serce<br/>Swe do niej na wędzie.</i></p>         | <p>10. <i>I gdyby świnią<br/>te pieniądze miała,<br/>to by ci się durniu,<br/>także spodobała.</i></p>    |
| <p>5. <i>I wy mętryce<br/>Co gwiazdy liczycie,<br/>Powiedzcie wy mnie,<br/>Kej wy ją widzicie.</i></p>           | <p>11. <i>A chociażbyś ty<br/>jak król był bogaty,<br/>kwita z przyjaźni,<br/>schowaj swe dukaty.</i></p> |
| <p>6. <i>Siedzi w sadeczku,<br/>W zielonym persowym;<br/>Czesze swój warkocz<br/>Grzebieniem perlowym.</i></p>   |   |

Przykład 1. Całościowy tekst słowny *Złapałem rybkę*. Źródło: Kolberg, 1962: 85.

Pieśń ma 11 zwrotek, ale w autorskiej wersji wykorzystałem zwrotki: 1, 5, 7, 8, 9 i 11, zachowując przy tym sens treści słownej (przykład 1.). W pierwotnej wersji zapisanej przez Kolberga zwrotki 1–8 śpiewane są przez mężczyznę, a zwrotki 9–11 kobietę. W opracowaniu na 4 głos chórалny zwrotki: 1, 7, 8 – wykonują tenory i basy, natomiast 5, 9 i 11 głosy żeńskie. Zmiana została dokonana przeze mnie ze względu na całościową konstrukcję brzmieniową i formalną tejże pieśni. Należy zwrócić uwagę na to, że zwrotki: 7, 8, 9 i 11 przyjmują nowy materiał melodyczny, zaczerpnięty z instrumentalnego zakończenia pierwotnego zapisu sporządzonego przez Oskara Kolberga (patrz przykład 2., takty 7–10). Materiał ten tworzy wówczas nową część.

*Chodzony.* *od Kowala (Rakutowo)*

150.



Zła-pa - łem rybkę przy tej mętnej wodzie, zła-pa - łem, zła-pał  
płynący po spodzie, zła-pa - łem, zła-pał, płynący po spodzie.

Przykład 2. Pierwotny zapis pieśni *Złapałem rybkę*. Źródło: Kolberg, 1962: 85

Utwór wykonywany jest w tempie chodzonego, gdyż taką informację zawarł Kolberg w pierwotnym zapisie nutowym. Taniec ten był prototypem późniejszego stylizowanego poloneza. Roderyk Lange

opisuje go następująco: „wszelkie zgromadzenia połączone z tańcami rozpoczął zwykle taniec chodzony. Oprócz postaci zbiorowej tego tańca, wykonywanego parami po linii kolistej, znana była na Kujawach jego forma obrzędowa” (Szkulmowska, red., 1997: 189).

Pieśń ta ma formę zwrotkowo-wariacyjną. Budowa formalna jest następująca: a, b, a1, b1, a2, c, koda. 18-taktowy wstęp jest nową materią opartą na pierwotnej melodyce i rytmice utworu. W treści słownej występują „wyrazki – *interiekcje*” (Lange, red., 2001: 324) – *oj da-na* mające na celu rozszerzenie struktury formalnej pieśni. Pierwsza 4-taktowa fraza pojawia się w utworze jeszcze dwukrotnie między częścią b i i. Kulminacyjną częścią okazuje się polifonizująca część c, które przedstawia dialogowanie głosów męskich i żeńskich. Utwór zakończony jest kodą, która rozpoczyna się już od taktu 62 (początek wejścia głosu basowego). Wprowadza ona nowy materiał muzyczny, z zastosowaniem długich wartości rytmicznych pełniących funkcję kadencyjną. W kodzie zauważalna jest również wokaliza (alt-tenor-bas), będąca substytutem tekstu. Ma ona charakter kolorystyczny (przykład 3.).

63 jak król był bo - ga - ty, kwi - ta z przy - ja - źni, scho-wajswę du - ka - ty, kwi - ta z przy - ja - źni, 66

Przykład 3. *Złapałem rybkę*, takty 63–66, łukowe kształtowanie kadencji poprzez wprowadzenie długich wartości rytmicznych w partii altów, tenorów i basów (wokaliza jako substytut tekstowy).

Źródło: materiały autorskie.

Dominującym typem melodyki w danym utworze jest melodyka kantylenowa (patrz przykład 4.). Nadaje ona śpiewny charakter melodii, a także współgra z naturalnymi predyspozycjami wokalnymi. Uwzględnić należy też melodykę melizmatyczną i sylabiczną, które odnoszą się do sposobu traktowania treści słownej. Ponadto dany utwór jest przykładem melodii pieśniowej. W takiej strukturze formę fundamentalną stanowią układy dystychiczne. Aleksander Pawlak definiuje je następująco: „w zależności od struktury wersyfikacyjnej i rytmicznej formy te mogą być symetryczne lub asymetryczne, o wersach krótkich lub długich i członowanych wewnętrznie, o budowie prostej lub rozszerzonej przez powtórzenia i refreny” (1981: 107).

21 *mp* *mf*  
Oj da, oj da, da, oj da, oj da, da, da,  
*mf*  
Oj da, oj da, da,  
*mf*  
zła-pa - lem, zła-pał ply-ną-cy po spo-dzie, zła-pa - lem, zła-pał ply-ną-cy po spo-dzie. oj da, oj da oj da, oj da, da, da,  
*mf*  
zła-pa - lem, zła-pał ply-ną-cy po spo-dzie, zła-pa - lem, zła-pał ply-ną-cy po spo-dzie. oj da, oj da oj da, oj da, da, da,

Przykład 4. *Złapałem rybkę*, takty 21–26, melodyka kantylenowa.

Źródło: materiały autorskie.

Istotnym czynnikiem określającym mój osobisty język muzyczny jest harmonika. W przypadku inspiracji i opracowań muzyki ludowej, należy wziąć pod uwagę jej specyfikę harmoniczną. Często zdarza się, iż melodie ludowe odbiegają od tradycyjnego systemu tonalnego dur-moll, nawiązując do modalności. W omawianej pieśni zawarty jest synkretyzm harmoniczny łączący w jedność harmonikę tonalną,

modalną i nową – indywidualną (m.in. koda). Owa korelacja pozwala uzyskać nową konstrukcję brzmieniową (przykład 5.). Zależności te wpływają również na ogólny wyraz artystyczny. Bowiern to harmonika staje się jednym z kluczowych aspektów odpowiadających za ekspresję i pośrednio przekłada się na stylistykę i fakturę utworu.

The image shows a musical score for four staves. The top staff is the vocal line in treble clef, with lyrics 'scho-waj swe du - ka - ty.' and a fermata over the final note. The second staff is the piano accompaniment in treble clef, showing a series of chords with long note values and ties. The third staff is the piano accompaniment in bass clef, showing a bass line with long note values and ties. The fourth staff is the piano accompaniment in bass clef, showing a bass line with long note values and ties. The score is in 3/4 time and features a simple harmonic pattern of chords in the right hand and a bass line in the left hand, both with long note values and ties.

Przykład 5. *Złapałem rybkę*, takty 39–45, harmoniczny schemat w kodzie utworu.

Źródło: materiały autorskie.

Metroritmika analizowanej kompozycji jest ściśle związana z nadrzędnymi zjawiskami ludowej narracji muzycznej. Wariantem kształtującym przebieg rytmiczny jest przede wszystkim chodzonego. Zatem konstrukcją fundamentalną jest układ:  $\frac{3}{4}$ :  $\text{♪ ♪ ♪ ♪ ♪} | \text{♪ ♪ ♪ ♪} ||$ . Układ ten przejawia się w dużej mierze w formie ostinata (przykład 6.). Jedynie polifonizująca część ma odrębny zapis rytmiczno-melodyczny.



39

*mf* *f*

Oj da, oj da, da, oj da, oj da, da, oj da da, oj da da, Oj da, oj da, da, oj da, oj da, da, oj da da, oj da da, oj da da,

*mf* *f*

Oj da, oj da, da, oj da da, oj da da, Oj da, oj da, da, oj da, oj da, da, oj da da, oj da da, oj da da,

*mf* *f*

Oj da, oj da, oj da, oj da oj da, oj da, da, oj da, oj da, oj da, oj da, oj da, oj da da, oj da, oj da,

*mf* *f*

oj da, oj da, oj da, oj da oj da, oj da, da, oj da, oj da, oj da, oj da, oj da, oj da da, oj da, oj da,

Przykład 6. *Złapałem rybkę*, takty 39–45, fundamentalny układ ostinatowy.

Źródło: materiały autorskie.

Nieodłącznymi elementami budującymi napięcie pieśni są również dynamika, agogika i artykulacja. Jednak wymienione czynniki są oszczędnie ukazane. Argumentem przemawiającym za niewielkim zastosowaniem tych elementów jest próba zachowania i odwzorowania ogólnego wizerunku pierwowzoru kujawskiej muzyki ludowej. Istotny jest dla mnie prototyp pieśni ludowej, w którym powyższe treści są dość ogólne i nierozszerzone.

Odczyt zupełny dzieła muzycznego powiązany jest nie tylko z analizą treści słownej i muzycznej. Należy także określić związki słowno-muzyczne, które pozwolą „uchwycić” interpretację utworu. Jak twierdzi Michał Bristiger: „opis organizacji muzycznego tekstu słownego musi wziąć pod uwagę fakt, że organizacja języka osiąga w utworze muzycznym swój trzeci stopień” (2001: 141). Tyczy się on organizacji muzycznej słów i poetyki języka. Budowa formalna pieśni (*a, b, a1, b1, a2, c, koda*) w pełni współgra z lirycznym tekstem. Współdziałanie konstrukcji słowno-muzycznej przedstawia się następująco: motyw – wers, fraza – 2 wersy, zwrotka – 2 zdania. Słowo podkreślone jest synkopowanym akcentem muzycznym. Tekst

dzięki temu staje się bardziej czytelny. Narracja muzyczna prowadzona w zrównoważonej rytmice chodzonego i kantylenowej melodyce, sprzyja emocjonalności i dramaturgii treści słownej. Niezmiennie metrum 3/4, zwrotki poprzedzone *interiekcjami* „oj da-na” w dynamice *p-f*, nagła zmiana harmoniczno-melodyczna w części *c* – to wszystko wpływa na całościowy przebieg utworu. Kierunek linii melodycznej decyduje o ekspresywnym przekazie słownym. Prozodia słowa zgodna jest z akcentami muzycznymi.

Przedstawione aspekty są czysto teoretycznymi rozważaniami. Analiza materialna substratów formy muzycznej i treści słownej to tradycyjne traktowanie odczytu dzieła. W omawianym utworze dostrzec i wyartykułować można odrębne wskaźniki oceny wartości. Pieśń *Złapałem rybkę* przedstawia następujące kryteria koncepcji i percepcji interpretacji pozaanalitycznej:

- wyobrażenie ludowych relacji żeńsko-męskich (nadanie im nowych cech współgrających z prototypem muzycznym);
- ogólne wrażenie formy pieśni – taniec czynnikiem budującym formę utworu i odgrywającym funkcję w interpretacji – *chodzony* alegorią uczuć i sytuacji przedstawionej w pieśni;
- intencje muzyczne nawiązujące do tradycji ludowej (harmonika, *interjekcje*);
- zawieszony akord (*d-a-d\es-f*) w kodzie peryfrazą kadencji (zawieszony taniec);
- „*rybka w mętnej wodzie*” – permanentna drugoplanowość objawiająca się w ostinatowej części „a” i jej wariacjach;

Kryteria te ukazują egzystencjalną wizję owej pieśni. Zatem analizowane czynniki muzyki i słowa stają się podrzędnymi interpretacji pozaanalitycznej.

Reasumując, interpretacja nowych opracowań folkloru muzycznego, w tym przypadku kujawskich pieśni ludowych, nie jest do końca sprawą oczywistą. Czy do poznania dzieła prowadzi jedynie wnikliwa analiza? Można by stwierdzić, że mając do czynienia z ludowym archetypem muzycznym, wystarczy określić jego cechy typowe dla poszczególnego regionu (skalowość, metryrytmika, melodyka etc.), powiązanie z obrzędowością i możliwą genezą oraz transcendencją. Jednak taka koncepcja

analityczna nie określi subiektywizmu wprowadzonego przez kompozytora w indywidualnym, nowym opracowaniu, aczkolwiek opartym na dostępnym już materiale. „Interpretacja związana z analizą dzieła muzycznego to zatem raczej wąsko rozumiana interpretacja wyników analizy [...]” (Gołąb 2012: 217). Taki sposób traktowania i zrozumienia dzieła w tym przypadku okazuje się niewystarczający.

Mając do czynienia z pierwowzorem pieśni oraz nowym opracowaniem, interpretacja i analiza stają się kwestią dualną. To, co dane w archetypie, porównywane jest do indywidualnego podejścia twórcy. To główny cel do zrozumienia *novum*. Treści pozamuzyczne mogą, lecz nie muszą być wskazane wprost przez kompozytora.

Analiza i badanie związków słowno-muzycznych bywa pomocna i doprowadza odbiorcę do objawienia oczywistych aspektów teoretyczno-analitycznych. Jednakże do właściwego poznania dzieła prowadzi interpretacja – rozumiana w sposób heterogeniczny.

## **Bibliografia**

1. Baculewski K. 1996. *Współczesność. Część 1: 1939–1974*, seria: *Historia muzyki polskiej*, t. 7, Sutkowski Edition, Warszawa.
2. Bartmiński J. 1974. *Jaś koniki polil: (uwagi o stylu erotyki ludowej)*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, nr 2 (14) s. 11–24.
3. Bristiger M. 2001. *Myśl muzyczna: studia wybrane*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa.
4. Gołąb M. 2012. *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.
5. Hejmej A. 2012. *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.
6. Ingarden R. 1973. *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków.
7. Kolberg O. 1962. *Kujawy cz. II*, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Kraków.
8. Kopaliński W. 1990. *Słownik symboli*, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa.

9. Krzyżaniak B. 2001. *Charakterystyka pieśni kujawskiej*, [w:] *Folklor Kujaw*, red. R. Lange, Wydawnictwo Rhythmos, Poznań, s. 332.
10. Lange R. 1997. *Taniec i muzyka*, [w:] *Sztuka ludowa Kujaw. Przeszłość i teraźniejszość*, red. W. Szkulmowska, Kujawsko-Pomorskie Towarzystwo Kulturalne, Bydgoszcz, s. 189.
11. Mika B. 2019. *Cytat w muzyce. Odkrywanie znaczeń jako interpretacja*, [w:] *(Re)interpretacje. Między praktyką twórczą a dyskursem*, red. W. Jacyków, R. Solik, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 79.
12. Nęcka E. 1995. *Proces twórczy i jego ograniczenia*, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków.
13. Pawlak A. 1981. *Folklor muzyczny Kujaw*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków.
14. Uchyla-Zroski J. 2013. *Język muzyki relatywnym środkiem wyrażania muzyki*, [w:] *Wartości w muzyce. Interpretacja w muzyce jako proces twórczy*. Tom 5, red. J. Uchyla-Zroski, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 270.