

PROBLEMATYKA TRANSKRYPCJI MUZYKI LUDOWEJ W POLSKICH BADANIACH ETNOMUZYKOLOGICZNYCH

Zбігнєв Єжи Пшєрембський. Проблематика транскрипції народної музики в польських етномузикологічних дослідженнях.

У статті розглядається розвиток методології та методів транскрипції польської народної музики. У період перед винайденням фонографа мали місце випадкові несистематичні записи, не підкріплені теоретичною базою. У 30-х роках ХХ ст. фонографічні записи відзначалися крайньою емпіричним характером. Після Другої світової війни польські етномузикологи повернулися до нормативних транскрипцій, що базувалися на певній методології, яка розглядається в цій роботі.

Próby rozwiązania “węzła gordyjskiego” etnomuzykologii, jakim jest graficzne odzwierciedlenie złożonej rzeczywistości muzyki tradycyjnej, podejmowano już od powstania tej dyscypliny. Od początku też zdawano sobie sprawę, że schematyczne konwencjonalne pismo nutowe – stworzone przecież dla temperowanego systemu tonalnego, dla stałych, znormalizowanych stosunków wysokości i czasu trwania dźwięków – nie jest w stanie w pełni oddać wszystkich przejawów muzyki ludowej¹. Były więc i są nadal czynione próby poszerzenia klasycznej notacji tak, aby w pełni odpowiadała ona również fenomenom twórczości ludowej. Nie została jednak dotychczas wypracowana jednolita i w miarę obiektywna metoda transkrypcji, którą by powszechnie przyjęto w światowym czy nawet europejskim środowisku etnomuzykologicznym. W odniesieniu do świata jest to wyjątkowo trudne ze względu na wielkie zróżnicowanie muzyki tradycyjnej w różnych kulturach. Niemniej jednolity system notacji ludowej muzyki europejskiej wydaje się mieć większe szanse powodzenia. Tymczasem, jak dotąd, nawet w poszczególnych krajach daleko pod tym względem do normalizacji.

Najstarsze zapisy muzyki ludowej w Polsce dotyczyły pieśni, a ściśle mówiąc głównie jej tekstów. Pierwsze publikowane zbiory zawierały wyłącznie lub w przeważającej mierze teksty pieśni ludowych.

¹ Warto też zwrócić uwagę na odmienne relacje między utworem muzycznym i jego zapisem nutowym w muzyce klasycznej i ludowej. Jak pisze Jan Sześewski:

„Zamysł kompozytora znajduje wyraz zazwyczaj w znakach graficznych i w oparciu o nie może nastąpić wykonanie, aktualizacja dzieła. W warunkach klasycznego bytu folkloru muzycznego, tzn. przy jego ustności, wykonanie poprzedza możliwości powstania obrazu nutowego. Symbole graficzne są w etnomuzykologii rezultatem transkrypcji słuchowej lub mechanicznej i, jak z tego widać, są wtórne w stosunku do nagrania, będącego fotografią faktu etnomuzycznego” [52, s. 17].

Zapisywanie również melodii stało się obowiązujące dopiero później, muzyki instrumentalnej, zespołowej – jeszcze później¹. W początkach polskiej folklorystyki stan badań, determinujący świadomość badaczy, nie pozwalał na pełne dostrzeżenie w muzyce ludowej jej specyfiki, odrębności, charakterystycznych cech strukturalnych, wykonawczych, swoistej estetyki. Stąd też większość tych właściwości uważano za niedoskonałości wynikające z nieprofesjonalnego, amatorskiego wykonawstwa śpiewaków czy instrumentalistów ludowych. Muzyka ludowa była więc traktowana jako cenny wprawdzie, lecz tylko “surowiec”, który należało dopiero profesjonalnie wykorzystać, opracować zgodnie z regułami uczonej sztuki muzycznej. Muzyczna twórczość ludu stanowiła przede wszystkim przedmiot zainteresowania, źródło inspiracji kompozytorów tworzących w “duchu narodowym”. Charakter wydawanych w pierwszej połowie XIX wieku zbiorów pieśni w dużej mierze określała też ich funkcja. Przeznaczone one były przecież głównie do modnego w epoce romantyzmu muzykowania domowego. Pieśni ludowe “dostosowywano” zatem do konwencji ówczesnego języka

¹ Wprawdzie potrzebę badania również ludowej muzyki (i instrumentów) postulował Hugo Kołłątaj już w 1802 r., jednak dopiero Oskar Kolberg począwszy od lat czterdziestych XIX w. konsekwentnie zapisywał i publikował kompletne pieśni, tzn. teksty i melodie, częściowo też melodie grane na pojedynczych instrumentach (głównie skrzypcach). Zapisy gry ludowych zespołów instrumentalnych zainicjowano w naszym stuleciu. Należy tu wymienić Stanisława Mierczyńskiego z jego publikowanymi i rękopiśmiennymi zbiorami muzyki instrumentalnej z Podhala [34], Huculszczyzny [33], Ziemi Lubuskiej [35], Bojkowszczyzny, zapoczątkowanym zbiorem z Orawy i Spisza, artykuły Michała Kondrackiego zawierające przykłady muzyki instrumentalnej z Żywiecczyzny [28] i Huculszczyzny [27], dokonane przez Jerzego Olszewskiego transkrypcje kapeli łowickiej [40], kurpiowskiej z Puszczy Białej [39] i tarnowskiej [38], a także rękopiśmienne zbiory Jana Chorośińskiego z Kieleckiego i Lubelskiego sprzed 2 wojny światowej (opublikowany w 1949 r. zbiór Chorośińskiego *Melodie taneczne Powiśla* zawiera tylko melodie skrzypcowego “prymu”) – zob. [51, s. 7; 7, s. 174, 206; 14, s. 149-150, 153]. Są to zbiory i zapisy tworzone przez muzyków, kompozytorów, mające bardziej praktyczny niż teoretyczny charakter. Ich autorzy nie wypracowali metodycznych zasad transkrypcji muzyki instrumentalnej, stosowali się do reguł konwencjonalnej notacji nutowej. Stosunkowo największą wartość dokumentalną mają zapisy Mierczyńskiego, który muzykę góralską znał z autopsji grając w podhalańskiej i huculskiej kapeli. Również transkrypcje Olszewskiego ocenia Piotr Dahlig jako “dość wiarygodne” dodając, że miały one:

„dać wzór tradycyjnego składu i współgry w kapeli dla regionalnych widowisk muzycznych i obrzędowych w latach trzydziestych” [14, s. 150].

Trudno natomiast ocenić duży, liczący ponad 2000 melodii zbiór Chorośińskiego, jako że spłonął podczas 2 wojny światowej.

muzyki salonowej, co polegało przede wszystkim na ich “oczyszczeniu” z nieregularności metrycznych i tonalnych, harmonizacji, dorobieniu akompaniamentu fortepianowego¹. Również Oskar Kolberg swoje najwcześniejsze zapisy pieśni ludowych (z lat 1839-1856) najpierw opracowywał na fortepian, wykorzystywał w kompozycjach scenicznych, później dopiero włączył je do regionalnych monografii *Ludu* [44, s. 39]. Jednak już w zbiorze *Pieśni ludu polskiego* z 1842 r., jakkolwiek opracowanym jeszcze z akompaniamentem fortepianu, dostrzec można pierwsze symptomy jego dokumentalnej postawy. Podaje bowiem metronomiczny pomiar tempa, a przede wszystkim miejsce zapisania pieśni. Wskazuje też warianty zamieszczonych pieśni w zbiorach opublikowanych przez innych autorów, a nawet w niektórych przypadkach dołącza zapisane przez siebie warianty. O potrzebie jak najbogatszej dokumentacji wariantów pieśni był Kolberg głęboko przekonany, jednak kwestia ta nie była w jego czasach oczywista i przez całe życie (począwszy od *Pieśni ludu polskiego* z 1857 r., zbioru zawierającego – obok przyśpiewek tanecznych – liczne, pochodzące z różnych regionów warianty ballad i dum) musiał ją różnym oponentom wyjaśniać [49, s. 512-514]².

¹ Praktyka opracowywania pieśni ludowych trwała do końca XIX w. W wydanych w 1888 r. *Melodiach zakopiańskich i podhalskich* Jana Kleczyńskiego większość pieśni i melodii instrumentalnych ma dorobiony akompaniament. Jeszcze w 1892 r. Zygmunt Gloger wydał *Pieśni ludu*, które na głos z akompaniamentem fortepianu opracował znany kompozytor Zygmunt Noskowski, w dwa lata później następny zbiór Glogera, *Skarbiec strzechy naszej*, opracowuje inny kompozytor – Piotr Maszyński.

² Wariabilność sprawiała też duże trudności transkrypcyjne wielu ówczesnym zbieraczom pieśni ludowych, nieświadomym jeszcze, że jest to fundamentalna cecha folkloru. Melodię ludową zapisywano w praktyce po kilkakrotnym jej zaśpiewaniu (ewentualnie zagranium) przez ludowego wykonawcę, a przecież dobry ludowy śpiewak czy muzykant z reguły za każdym powtórzeniem tworzył nowy wariant melodii. Mimo woli więc taka metoda pracy nadaje transkrypcji normatywny charakter. Jan Stęszewski pisał:

„przy zapisie słuchowym z licznych powtórzeń (różniących się w szczegółach) zapisujący wyabstrahowuje mniej lub bardziej świadomie i trafnie typową, modelową postać wykonywanego wątku muzycznego. Jest to przy zapisie słuchowym racjonalny i jedynie możliwy do realizacji sposób postępowania. Choć zapis taki cechuje normatywność, to pod pewnymi względami może on być wartościowszy od skrajnie empirycznego zapisu-transkrypcji nagrania, w której elementy wykonania ważne i wtórne, przypadkowe, niekiedy błędne – są w obrazie nutowym zestawione obok siebie, równouprawnione i nierozróżnialne. W empirycznej transkrypcji wyróżnienie warstwy istotnej jest możliwe dopiero przez porównanie wielu transkrybowanych zwrotek tego samego wątku muzycznego, który wykonywali różni informatorzy” [51, s. 29].

Lokalizację geograficzną tekstów folklorystycznych odnotowywał Kolberg bardzo konsekwentnie, rzadko natomiast podawał datę ich zapisu czy dane o ludowych wykonawcach [36, s. 26-27].

Niedoskonałości dawnych zapisów nutowych melodii ludowych tak oto ujęła zbiorczo Anna Czekanowska:

1. Brak oznaczeń dla tempa (uniemożliwiający badania porównawcze nad agogiką).
2. Brak oznaczeń dla modyfikacji wykonawczych:
 - A. Rytmicznych i agogicznych. (Jedyny wyjątek stanowi oznaczenie fermat przez Kolberga. Oznaczenie te nie wydają się zresztą szczęśliwe, dużo właściwszym byłoby wypisanie wartości nuty i wydłużenie taktu).
 - B. Dynamicznych (akcentów).
 - C. Melodycznych i tonalnych – błędne i niekonsekwentne oznaczenie melizmatów (niekiedy schematyczne w postaci μ mordentu, niekiedy realnie wypisywane). Brak oznaczenia dla *glissanda*. Niekonsekwentne oznaczenia intonacji neutralnych i chwiejnych (niekiedy za pomocą akcydensu w nawiasie – u Kolberga).
3. Schematyzm obrazu metrycznego (melodie wolnometryczne wtłoczone w ramy taktowe).
4. Niewłaściwe oznaczenia dla powtórek, lub zupełny brak tych oznaczeń (dotyczy zarówno tekstu – jak i melodii) [12, s. 11-12].

Dla usprawiedliwienia autorów dawnych zbiorów pieśni ludowych trzeba jednak mieć na uwadze zasygnalizowane wyżej cele dla jakich były one tworzone oraz stan ówczesnej wiedzy o folklorze w czasach, gdy ludoznawstwo było bardziej ideą niż nauką. Zmianę przyniósł postęp badań nad muzyką ludową, odkrywanie jej cech tonalnych, melodycznych, rytmicznych, wykonawczych. Z zapisów XIX-wiecznych stosunkowo najlepsze znajdujemy w dziełach Oskara Kolberga – szczególnie wtedy, gdy zapisywał je w terenie osobiście. Natomiast zamieszczone w licznych tomach jego *Ludu i Obrazów etnograficznych* zapisy innych osób – korespondentów i współpracowników Kolberga cechuje nierówny poziom kompetencji etnograficznych, folklorystycznych, językowych, muzycznych, jako że obok profesjonalistów byli wśród nich też amatorzy i dyletanci [36, s. 30].

Wierność transkrypcji Kolberga była niejednokrotnie poddawana krytyce. Zarzucano mu m. in. upraszczanie, uschematycznienie zapisów pod względem tonalnym i metroritmicznym (a także tekstowym),

niepodawanie tempa, pomijanie wykonań zespołowych, wielogłosowych – tak wokalnych, jak i instrumentalnych [19, s. 4; 10, s. 80-86]. Obrony wielkiego folklorysty podjął się Marian Sobieski [49, s. 512-520] twierdząc, że zarzuty te są ogólnikowe, nie udokumentowane konkretnymi przykładami, a ponadto mają charakter ahistoryczny, wychodzą bowiem ze stanu badań współczesnego krytykującym, a nie krytykowanemu. Sobieski zauważył przy tym, iż celem tych polemicznych uwag nie było obniżenie wartości dokonań wielkiego folklorysty, lecz stymulowanie dalszych badań, już z wykorzystaniem urzędów nagrywających. Dokonując oceny zbiorów Kolberga z punktu widzenia własnej, dogłębnej znajomości polskiego folkloru stwierdza Sobieski, że biorąc pod uwagę XIX-wieczną wiedzę o muzyce ludowej prezentują się one bardzo korzystnie. Badacz ten sięga też do wypowiedzi samego Kolberga wskazujących jego postawę metodologiczną i metodę transkrypcji. Warto tu również przypomnieć niektóre z tych stwierdzeń.

„Oddają nutę w nieskażonej prostocie (t. j. o ile skażenie nie pochodzi z winy śpiewających), tak jak wybiegła z ust ludu, bez żadnego przystroju harmonijnego, bo mam przekonanie, że najdzielniejszą jest w samorodnej, niczem nie zmażonej czystości, jak ją natura tchnęła” [25, s. V-VI].

W liście do Teofila Lenartowicza (opowiadającego się za retuszami w pieśniach) Kolberg pisze:

„Takimi, jakimi są, zbieracz ma je przedstawić, nie wolno mu w nich nic dodać ani ująć, jeżeli chce być wiernym swemu zadaniu i zyskać zaufanie” [23, s. 71].

Nie oznacza to jednak, że opowiadał się za zapisem skrajnie empirycznym:

„Głos wieśniaków naszych z natury dźwięczny jest i donośny; lecz u wielu z nich nadużycie trunku i ciężka praca fizyczna pozostawiły w miejscu jego tylko chrzypliwą artykulacją tonów do niewiedzieć jakiej gammy należących, które jedynie jaki taki rytm i pewien mimowolny a szczęśliwy instykt śpiewaka z sobą wiąże. Oczyścić pieśń przy spisywaniu jej z takich fałszów i pleśni po bacznem w nią wsłuchaniu się, było rzeczą mego sądu i sumienia” [25, s. VIII].

A oto cytaty wskazujące, iż Kolberg właściwie oceniał niuansy metrorytmiczne i tonalne w ludowej muzyce, chociaż nie zawsze mógł sobie poradzić z ich zapisem:

„Lecz bywały i śpiewy oddane czysto, ale (pozornie) pozbawione owej równowagi taktowej, do której ucho nasze nawykło, przypominające w

tem niekiedy dawne śpiewy i chorały kościelne; trudność określenia tego musiała choć w części zastąpić fermata (znak zawieszenia lub dłuższego wytrzymania tonu)” [25, s. VIII].

„Dla braku znaków pisarskich w dzisiejszej naszej muzyce, służących na oznaczenie takich ćwierćtonów, należało je, gdzie się przypadkiem zdarzyły, obniżyć lub podwyższyć wedle okoliczności o drugie jeszcze ćwierćtonu, sprowadzając do najbliższego półtonu” [26, s. 106-107].

Niektóre z właściwości muzyki ludowej opisał Kolberg we wstępach do swych monografii – zwłaszcza należące do sfery wykonawczej, którą wiązał z psychicznymi cechami ludu. Dotyczy to m. in. tempa melodii, różnicowanego od drugiej serii *Ludu* (*Sandomierskie*) na wolniejsze, z ćwierćnutą jako podstawową jednostką metryczną ($\frac{3}{4}$) i szybsze, oparte na ósemkowej jednostce metrycznej ($\frac{3}{8}$). W tychże wstępach podawane są też ogólne metronomiczne charakterystyki tempa zamieszczonych w monografiach melodii – np. dla ballad i dum (ćwierćnutą = 130 M.M.) czy przyśpiewek tanecznych (ćwierćnutą = 140-175 M.M.) [25, s. VII; 22, s. 10-11].

Sobieski podkreśla precyzyjność zapisów figur melizmatycznych i ornamentalnych, tak w pieśniach, jak i melodiach instrumentalnych (w czym nie dorównywał Kolbergowi żaden z XIX-wiecznych badaczy), pochwała skrótową notację odmian wariantowych. Brak zapisów muzykowania zespołowego tłumaczy trudnościami transkrypcji w warunkach terenowych, a także stanem ówczesnej wiedzy nie pozwalającej na właściwe rozpoznanie zasad rządzących ludową praktyką instrumentalną.

Warto podkreślić, że w polskiej etnomuzykologii ogólnie pozytywna opinia o źródłowej wartości zapisów Kolberga utrzymuje się nadal [16, s. 11; 32, s. 13]¹. Piotr Dahlig zauważa [16, s. 13-15], iż nieobecność w kolbergowskiej spuściźnie dokumentalnej zespołowej muzyki instrumentalnej odnosi się właściwie do kapel złożonych ze skrzypiec i dud oraz zespołów z cymbałami, a powodowały ją trudności

¹ Utrzymuje się jednak opinia, że w zbiorach Kolberga stosunkowo najmniej doskonałe są zapisy dawnych śpiewów wolnometrycznych od strony metroritmicznej i tonalnej. Należy jednak zauważyć, że niekiedy – jak w przypadku niektórych pieśni góralskich – w rękopisach terenowych sygnalizował Kolberg alternatywną lub chwiejną intonację dźwięku znakiem chromatycznym umieszczonym nad odpowiadającą mu nutą, a melodie wolnometryczne notował bez kresek taktowych; w wersji publikowanej nadawał im jednak bardziej regularną postać [41, s. XXXVII-XXXIX].

transkrypcyjne. Natomiast w przypadku zespołów, w których skrzypcom towarzyszył burdonowy czy perkusyjny wtór basów lub bębna:

„nie dość rozwinięte zasady towarzyszenia skrzypkowi (nie dość „rozwinęte” – w kategoriach ówczesnych pojęć harmonicznycy, od których uzależnione było także wykształcenie Oskara Kolberga) spowodował brak zapisów kapel w zbiorach Kolberga. Dodatkowym czynnikiem powodującym ów brak był prymat pieśni – pierwszeństwo głosu ludzkiego nad instrumentem w dziewiętnastowiecznej folklorystyce, której inicjatorami byli przeważnie literaci. Wreszcie względy oszczędności papieru i miejsca w druku z pewnością przyczyniły się również do tego, że Kolberg nie zamieścił żadnej partytury kapeli” [16, s. 15].

Następny etap w dziejach zapisów melodii ludowych otwiera wynalazek fonografu. Wprowadzenie metod dokumentacji fonograficznej umożliwiło wielokrotne przesłuchiwanie nagrań. Stworzyło zatem możliwość dokładniejszego zapisu konkretnego, jednorazowego wykonania. Poszerzyło też zakres dokumentacji o aspekt wykonawczy i związane z nim kwestie uwarunkowań fizjologicznych (możliwości, ograniczeń), a także indywidualnych (lub grupowych) cech interpretacyjnych – tak pozytywnych, twórczych, jak i negatywnych (np. pomyłek). Jak często bywa, nowe możliwości kusiły szansą maksymalnego ich wyzyskania. Szansę tę wykorzystał prekursor systematycznych nagrań fonograficznych w Polsce Łucjan Kamieński¹ tworząc w latach trzydziestych niezwykle dokładną metodę transkrypcji nagrań prześcigającą pod względem szczegółowości wszystko, co wówczas w tej dziedzinie wypracowano (tak w Polsce, jak i na świecie). Metoda ta – wychodząca ze zdobyczy berlińskiej muzykologii porównawczej (Carl Stumpf, Otto Abraham, Erich Moritz von Hornbostel) – ma charakter skrajnie empiryczny, polega bowiem na zapisywaniu wszystkich niuansów melodycznych, tonalnych, metrycznych, wykonawczych, jak

¹ W Polsce pierwszych nagrań fonograficznych dokonał w 1904 r. Roman Zawiliński, jednak dopiero w 1994 r. z inicjatywy Piotra Dahliga dokonano przegrania ich zawartości na kasyety magnetofonowe. Dahligowi zawdzięczamy też transkrypcję i opis nagranych na historycznych warkach przyśpiewek i oracji weselnej w wykonaniu Jana Sabaly, syna słynnego góralskiego gawędziarza i muzyka z Podhala Jana Gąsienicy Krzeptowskiego Sabaly [15, s. 11-13]. Z lat 1913-1914 pochodzą nagrania dokonane na Podhalu przez Juliusza Zborowskiego (oprócz pieśni także melodie wykonane przez wybitnego podhalańskiego skrzypka Bartłomieja Obrochtę), przetranskrybowane przez Adolfa Chybińskiego jeszcze w latach dwudziestych, jednak opublikowane (pośmiertnie) dopiero po 2 wojnie światowej [9].

również i fizycznych parametrów melodii, jakie tylko transkrybent może wysłyszeć i zmierzyć posługując się tonometrem Hornbostla i metronomem Mälzla. Jak pisze Łucjan Kamiński w zbiorze *Pieśni z Kaszub południowych*, w którym zaprezentował swoją metodę, uważał on:

„za swój obowiązek wykorzystać dla badań naukowych bardziej szczegółowo, niż dotąd, przejawy takie, jak agogika, dynamika, artykulacja (w związku z deklamacją tekstu), alteracje umyślne a nawet i nieumyślne, nie wyłączając omyłek wykonawców i ich poprawek” [20, s. 7].

Badacz ten stał na stanowisku, że transkrypcja musi być wiernym, wręcz “fotograficznym” obrazem wykonania i dopiero jako taka może stać się podstawą do analizy i wnioskowania co stanowi normę, co zaś współtwórczy wkład wykonawcy.

A oto nieco szczegółów dotyczących metody Kamińskiego. Wysokość dźwięków ustalana jest za pomocą tonometru w centach (1 półton = 100 centów), z tym że jako najmniejszą jednostkę przyjmuje się 50 centów (ćwierćton) i na ogół podwyższenie lub obniżenie ćwierćtonowe oznaczane jest znakami: + lub – (przed nutą). Niemniej w niektórych przypadkach Kamiński odnotowywał w przypisach odchylenia intonacyjne mniejsze niż 50 centów. Dźwięki o niepewnej wysokości ujmował w nawiasy okrągłe, dźwięki o wysokości nieokreślonej – w nawiasy kwadratowe. W nawiasach kwadratowych umieszczał też dźwięki zapisywane podczas badań terenowych ze słuchu (w sytuacji, gdy nagrywana melodia nie mieściła się w całości na wątku fonograficznym). Melodie notowane są w rzeczywistej wysokości – tak, jak zostały wykonane, bez transponowania. Wymagało to często umieszczenia dużej liczby znaków przykluczowych (zwłaszcza, że były dublowane w oktawie), a także zapisywania śpiewu męczyzn w kluczu basowym.

Tempo melodii mierzone jest za pomocą metronomu. Jeśli nie jest ono jednolite w całym przebiegu pieśni, nie należy ograniczać się do podania przeciętnej wartości M.M., lecz precyzyjnie oznaczyć wszelkie jego zmiany w obrębie członów melodii. Incydentalne nieregularności rytmiczne w zakresie taktów (zwykle zwiększenie lub zmniejszenie taktu o daną wartość rytmiczną) nie są traktowane jako zmiana metrum, lecz oznaczane liczbą odpowiadającą tej wartości umieszczoną w nawiasie na początku taktu (lub jego członu). Odnotowuje się przy tym (choć – jak zaznacza autor metody – niekonsekwentnie), czy jest to dodany (lub odjęty) dźwięk czy też zwiększona (lub zmniejszona) wartość rytmiczna tego samego dźwięku.

Nie udało się jednak Kamińskiemu – co sam przyznaje – bardziej precyzyjnie zmierzyć wartości rytmicznych dźwięków wykonywanych jako *tempo rubato*. Ograniczył się tylko do wyodrębnienia dwóch rodzajów tej manieri rytmicznej: *guadagnare per perdere* oraz *perdere per ricuperare* (określenia te zaczerpnięte z XVIII-wiecznego dzieła Pier Francesco Tosiego *Opinioni de' cantori antichi e moderni, o sieno osservazioni sopra ii canto figurato* – tłumaczy Kamiński jako: “zyskanie czasu i następne tracenie” oraz “tracenie czasu i następne odzyskanie”). Oznaczenia obu rodzajów *tempo rubato* umieszczane są (w postaci skrótów: *t. rub. g. p. p. oraz t. rub. p. p. r.*) nad falistą linią obejmującą dźwięki wykonywane w tej manierze.

Zjawiska wykonawcze wchodzące w zakres artykulacji i dynamiki oznacza Kamiński wprawdzie bardzo szczegółowo, lecz korzystając ze znaków konwencjonalnych. Wprowadza tylko stopniowanie akcentów dynamicznych (od najsłabszego do najsilniejszego: -, <, *sfz*, *sfz*) ubolewając nad nieściśłością tego typu oznaczeń i postulując mierzenie dynamiki za pomocą dynamometru (zob. przykład 1 i 2).

Metoda Kamińskiego nie znalazła w Polsce kontynuatorów. Jego uczniowie – Marian i Jadwiga Sobiescy uznając prekursorskie zasługi swego profesora w dziedzinie transkrypcji muzyki ludowej, doceniając zwrócenie przez niego uwagi na wykonawczą stronę folkloru zarzucali mu jednak “przesadny empiryzm”, nieczytelność przeciążonego nadmiernym znakownictwem zapisu. Jadwiga Sobieska pisała:

„Transkrypcja stała się fotografią nagrania, która obok wartości muzycznych przedstawiała na równej płaszczyźnie i z równą precyzją wszystkie elementy przypadkowe, łącznie z jawnymi pomyłkami wykonawcy, zahaczenia z powodu kaszlu i odmierzaniem przerw, które wykonawca zużył na przypominanie dalszego toku pieśni. Dążenie do maksymalnej precyzji ujawnia się u Kamińskiego szczególnie w odniesieniu do wahań intonacyjnych. Autor, pragnąc najwierniej przedstawić obraz nagrania, nie uznał jednak za słuszne, by odróżnić zamierzone tendencje intonacyjne, konsekwentnie występujące w danej melodii czy u danego wykonawcy, od przypadkowych odchyłeń czy zgoła niewydolności głosowych śpiewającego” [45, s. 74].

Sobieska zwróciła też uwagę na techniczny zgoła aspekt zagadnienia:

„Stwierdzić należy, że ówczesna technika nagrania akustycznego na wálki woskowe nastęrczała autorowi transkrypcji cały szereg fenomenów intonacyjnych i dynamicznych, które były wynikiem raczej

prymitywnej techniki utrwalenia dźwięku, niż rzeczywistym składnikiem przebiegu muzycznego” [45, s. 74].

Warto podkreślić, że sam Kamiński zdawał sobie sprawę z utrudnień w odczytywaniu transkrypcji według swojej metody. Uważał je wszakże za cechę powierzchowną. Maksymalny empiryzm był zaś dla niego zaletą. Zauważył przecież, że jego pisownia:

„na pierwszy rzut może się wydawać nieprzejrzystą i przeładowaną, po bliższym jednak wczycaniu się da odczuć pieśń zaśpiewaną bardziej może niż dotąd, jako rzecz żyjącą, ludzką, pełną ciepła indywidualnego, z tym specyficznym smaczkiem rodzajowym, jaki dodają jej właśnie te różne *accidenti verissimi*, te niedociągnięcia, omyłki, zająknięcia, śmiechy, – a badacz znajdzie w niej nadto klucz do niejednego nowego spostrzeżenia” [20, s. 7-8].

Doświadczenia Łucjana Kamińskiego – tak pozytywne, jak i negatywne – stały się jednak punktem wyjścia dla metody Mariana i Jadwigi Sobieskich, opracowanej w latach 1947-1950, a w następnych latach jeszcze eksperymentowanej, dyskutowanej (także na łamach publikacji [12, s. 14; 45, s. 80], udoskonalanej w oparciu o bogate doświadczenia folklorystyczne jej autorów i ich współpracowników. Jak stwierdza Jadwiga Sobieska metoda ta ukształtowała się w wyniku:

„kompromisu między dwoma krańcowymi biegunami: empirycznym i normatywnym, między zapisem tego, co wykonawca realnie wykonał i tego, co zamierzał wykonać.

Podstawa metodyczna obecnej transkrypcji polega na traktowaniu nagranych materiałów folklorystycznych jako dokumentu historycznego, który, będąc przejawem tradycji reprezentowanej jednostkowo przez indywidualnego człowieka, odzwierciedla w sposób bezpośredni wielostronne i złożone płaszczyzny poznawcze dziejowego procesu, jakiemu podlega folklor. Współczynnikami tego procesu są zarówno wartości utrwalone przez tradycję muzyczną, jak i wartości chwytne, tworzące się czy zanikające, jak wreszcie wartości subiektywne, które wypływają z indywidualności nosiciela tradycji. Transkrypcja szanuje i wartościuje te zjawiska, ponieważ ewolucja folkloru przebiega po linii działania wypadkowych tych sił [...] Zadaniem transkrybenta jako źródłoznawcy, uzależnionym od jego warsztatu naukowo-dokumentacyjnego, jest rozpoznanie tych zjawisk w ich procesie ciągłym” [45, s. 75].

Jadwiga Sobieska zwraca uwagę, że w ludowej praktyce wykonawczej zachodzi zarówno twórcze przekształcanie normy, dokonywane przez

wybitnych wykonawców, jak i zmiany destruktywne, których przyczyną może być np. niewydolność pamięci. Transkrybent na podstawie znajomości odpowiednio dużego materiału porównawczego winien te odchylenia właściwie rozpoznać i zakwalifikować, a następnie za pomocą odpowiedniego, czytelnego znakownictwa ukazać w transkrypcji. Sobieska zwraca uwagę na trudności w określeniu normy wynikające z niedostatku przesłanek do jej ustalenia, stwierdza, że można ją wyabstrahować jako model strukturalny, co jednak nie musi oznaczać normy historycznej [45, s. 75].

Sobiescy, podobnie jak Łucjan Kamiński (a przedtem Kolberg), łączyli niektóre właściwości muzyki ludowej z psychiką ludu, z emocjonalnością ludowych wykonawców. Podobnie też przywiązywali dużą wagę do strony interpretacyjnej folkloru, wskazując, że ten aspekt metodologiczny dostrzegany był już w początkach etnomuzykologii jako dyscypliny naukowej [1], a także w pracach – zwłaszcza ostatnich – Bartóka [2; 3] czy w końcu w zaleceniach międzynarodowego komitetu ekspertów [37]. Interpretowali pewne cechy muzyki ludowej (np. akcenty, *tempo rubato*) bardziej jako interpretacyjne niż strukturalne (choć zauważali również ich związki z budową melodii czy tekstu, a w przypadku melodii tanecznych także ze strukturą choreotechniczną). Stali na stanowisku, że szeroko rozumiana wariantywność ludowej praktyki wykonawczej (łącznie z fizjologicznymi ograniczeniami wykonawców) może prowadzić do strukturalnych zmian wątku muzycznego. Niemniej jednak, chociaż oparli swoją metodę na konkretnych, jednorazowych wykonaniach, nadali jej charakter wartościujący, uproszcili też (w porównaniu z Kamińskim) zapis melodii.

Oto więc podstawowe założenia metody Sobieskich. Dla uniknięcia nadmiaru znaków chromatycznych i dla ułatwienia analiz porównawczych rezygnuje się z zapisu melodii w rzeczywistej wysokości brzmienia – są one transponowane do wspólnego dźwięku centralnego: g¹. Bezwzględna wysokość brzmienia wykonanej melodii odnotowywana jest za pomocą wskazującej pierwszy jej dźwięk romboidalnej pustej nuty umieszczonej w nawiasie po kluczu. Wykonanie pieśni przez mężczyzn, a także starsze kobiety o niskim głosie sygnalizowane jest przenośnikiem oktawowym¹.

¹ Warto tu nadmienić, że dla uniknięcia trudności w ustalaniu bezwzględnej wysokości brzmienia w wyniku zmian prędkości przesuwu taśmy magnetofonowej powodowanych wahaniami napięcia prądu (wyczerpywaniem się baterii) podczas nagrań terenowych Sobiescy wprowadzili zasadę nagrywania dźwięku kamertonu (a¹), co pozwalało na weryfikację faktycznej wysokości dźwięków.

W celu uniknięcia skojarzeń tonalnych nie stosuje się chromatycznych znaków przykluczowych zastępując je znakami akcydentalnymi przy nutach. Podobnie jak Kamieński zaznaczają Sobiescy ćwierćtonowe odchylenia intonacyjne – czynią to jednak za pomocą strzałek (podwyższenie: ↑, obniżenie: ↓) i tylko wtedy, gdy odchylenia te wynikają ze specyfiki tonalności ludowej. Zwykle dotyczy to intonacji stopni: VII, 3. 4. 7. (oscylacji między *subtonium* i *subsemitonium modi*, kwartą czystą a zwiększoną, neutralnej tercji), zjawisk związanych ze strefowym charakterem stopni skal ludowych [43]. Występujące w śpiewach recytacyjnych, lamentacjach czy zawołaniach dźwięki o niesprecyzowanej wysokości notowane są nutami, w których główkę zastępuje krzyżyk.

W zakresie ornamentyki przyjęli Sobiescy (za Kamieńskim) zasadę pełnego zapisu wszystkich dźwięków wchodzących w skład grup ornamentalnych czy melizmatycznych rezygnując z konwencjonalnych znaków. Jedynie swoista maniera wykonawcza polegająca na drżącej fonacji dźwięku (odróżniana od *vibrato* czy *tremolo*) oznaczana jest cienkim wężykiem nad odnośną nutą. Podobnie jak Kamieński płynne przejście z dźwięku na dźwięk, czyli *glissando*, oznaczają Sobiescy ukośną kreską¹. Rozróżniają przy tym płynny poślizg inicjujący lub kończący dźwięk od płynnego połączenia dwóch dźwięków melodycznych. Ten drugi rodzaj *glissanda* może wypełniać całkowicie lub częściowo odległość między dźwiękami, może też być prześlizgiem ze wsparciem na którymś z dźwięków pośrednich. Ze względu na dominującą w polskiej praktyce śpiewu ludowego artykulację *legato* dla uproszczenia zapisu zrezygnowali Sobiescy z łuków frazowych (Kamieński je stosował). Wyjątkowe przypadki śpiewu *staccato* sygnalizują kropki – zawsze nad nutami (również w przypadku nut mających łaski do góry). W melodiach wykonywanych w wolniejszym tempie dźwięki *staccato* zapisywane są drobniejszymi wartościami rytmicznymi i dopełniane pauzami.

Do pomiaru tempa wykonania służy Sobieskim nie tylko metronom, lecz także stoper, którym mierzą “czas trwania pełnej zwrotki melodycznej od jej pierwszego do ostatniego dźwięku lub pauzy” z dokładnością do 0,1 sekundy. Ewentualne zmiany tempa są ukazywane

¹ Taki sposób oznaczenia *glissanda* (nie zaś w postaci ukośnego wężyka, jak w innych europejskich systemach transkrypcyjnych) uzasadnia Jadwiga Sobieska “jednotorowym” (tj. nie falującym, nie drżącym), płynnym prześlizgiem o dyskretnym dynamicznie nasileniu [46, s. 480].

w wartościach metronomicznych (M.M.), jeśli mają one charakter gwałtowny – sygnalizuje je pozioma strzałka, której długość pokrywa się z odcinkiem melodii zmienionym agogicznie. Sobiescy podjęli, w bardziej wymiernym kształcie, myśl Kolberga o różnicowaniu podstawowej jednostki metrycznej w zależności od tempa wykonania. Tak więc melodie w tempie nie wyższym niż 120 M.M. mają miarę ćwierćnotową (np. $\frac{3}{4}$), melodie szybsze od 120 M.M. – miarę ósemkową (np. $\frac{3}{8}$).

W dziedzinie rytmicznych cech wykonawczych wyróżniają Sobiescy elementy wpływające i nie wpływające na zmianę struktury melodii. Jedne i drugie dzielą się na ukazywane w transkrypcji w sposób wymierny i aspekty zapisywane niewymiernie. Do ukazywanych wymiernie zjawisk deformujących melodię strukturalnie należy wydłużanie lub skracanie przez ludowych wykonawców metrycznej zawartości taktu. Deformacje tego rodzaju zapisywane są zgodnie z wykonaniem, lecz bez zmiany metrum; natomiast nad systemem liniowym zaznacza się jaka wartość rytmiczna (w postaci dźwięku lub pauzy) została przez wykonawcę dodana lub odjęta. Jeśli rozszerzenie metrycznej pojemności taktu zachodzi wskutek przedłużenia czasu trwania któregoś z dźwięków (a więc – w przypadku pieśni – bez zwiększania przypadającej na dany takt liczby sylab tekstu), wówczas rozszerzenie to ukazane jest nie w postaci większej wartości rytmicznej lecz przez dwie połączone łukiem nuty, z których druga jest właśnie tym rozszerzeniem. Zjawiska tego rodzaju uwzględnianie są w transkrypcji tylko wtedy, gdy zachodzą konsekwentnie. Sobiescy bacznie obserwują proces kształtowania się w melodiach ludowych wykonawczych deformacji metrorytmicznych, sądząc, że mogą one prowadzić do trwałych zmian w strukturze wątku melodycznego. Zmiany trwałe, a więc powtarzające się konsekwentnie w innych zwrotkach pieśni i w innych jej wariantach, wykonanych przez innych wykonawców, odnotowywane są już przez zmianę metrum.

Do zapisywanych wymiernie zjawisk nie zmieniających struktury melodii zaliczane jest częste w ludowym śpiewie wykonanie jednego lub kilku dźwięków na wdechu lub niewykonanie ich w wyniku gwałtownej potrzeby wzięcia oddechu. Przypadki takie zaznaczane są przez znak oddechu (\surd) nad odnośną nutą (nutami), a dźwięki niewykonane zapisywane są w kwadratowym nawiasie – tak, jak wszelkie dźwięki rekonstruowane.

W sposób niewymierny zapisują Sobiescy nie deformujące struktury melodii *tempo rubato*. Podobnie jak Kamieński wskazują tylko tę manierę rytmiczną odpowiednim znakiem nad systemem liniowym,

niewielu bardziej konkretyzują jednak znaczenie samego znaku. Ma on bowiem postać dwóch różnej długości odcinków stykających się pod kątem rozwartym – ramiona kąta wskazują zakres “rubowania”, przy czym dźwięki pod dłuższym z nich są skracane, wydłużenie zaś wskazuje ramie krótsze, a właściwie małe kółko umieszczone wewnątrz ramienia kąta.

Spośród wykonawczych zjawisk rytmicznych ingerujących w strukturę melodii zapisywane niewymiernie są wydłużenia lub skrócenia czasu trwania dźwięków o drobnych wartościach rytmicznych, wykonywanych w szybkim tempie, a także wydłużenia lub skrócenia dźwięków o większych wartościach rytmicznych nie przekraczające $\frac{1}{4}$ czasu trwania podstawowej jednostki metrycznej. Tego rodzaju przypadki wskazują znaki: \frown (wydłużenie) i \smile (skrócenie) znajdujące się powyżej systemu liniowego nad odnośną nutą (nutami).

Ze względu na cechującą śpiew ludowy w Polsce stosunkowo dużą jednolitość dynamiczną Sobiescy rezygnują z jej oznakowania (wbrew poglądom na ten temat Łucjana Kamińskiego), zaznaczają tylko akcentowanie poszczególnych dźwięków wyróżniając, w zależności od siły i charakteru przycisku, akcent lekki: (>), silny: > i bardzo silny: ►.

Pieśni, których poszczególne zwrotki różnią się w stosunku do siebie wariantowo, zapisywane są kolumnowo, jedna zwrotka pod drugą, takt pod taktem, przy czym tylko jedna ze zwrotek (z reguły pierwsza) zapisana jest całkowicie – w zwrotek pozostałych dla większej przejrzystości odnotowywane są tylko elementy zmienione w stosunku do zwrotki poprzedzającej.

Gromadny śpiew unisonowy, śpiewanie na głosy oznaczane jest konwencjonalnie za pomocą przeciwlegle skierowanych lasek przy nutach. Jeśli właściwa melodia nie występuje w głosie najwyższym, lecz w dolnym lub środkowym, względnie “przemieszcza się” między głosami (co specyficzne zwłaszcza dla śpiewów góralskich z Podhala czy Pienin) jej przebieg zapisywany jest nutami o główkach normalnej wielkości, dźwiękom towarzyszącym odpowiadają nuty o zmniejszonych główkach.

Podpisywany pod nutami tekst pieśni dzielony jest na sylaby zgodnie z wykonaniem (niezależnie od zasad ortografii czy reguł wokalistyki profesjonalnej). Nie używa się też (w tekście umieszczonym pod melodią) znaków interpunkcyjnych (zob. przykład 3).

Transkrypcje muzyki instrumentalnej nie różnią się w sposób zasadniczy od zapisów wykonań wokalnych, gdyż repertuar

instrumentalistów, kapel ludowych stanowią w Polsce głównie melodie pieśniowe. Dotyczy to zwłaszcza instrumentów o zmiennym stroju i skali (jak np. skrzypce czy basy), w których intonacja, nie ograniczona budową instrumentu, zależy od wykonawcy. Tak więc, podobnie jak w przypadku pieśni, znaków chromatycznych nie umieszcza się przy kluczu, lecz przy odnośnych nutach. Instrumenty skrzypcowe nie są zapisywane w absolutnej wysokości dźwięków, lecz transponowane do klasycznego stroju skrzypiec (a¹). Rzeczywisty strój instrumentu podany jest przy kluczu w postaci pustych romboidalnych nutek. Podobnie też jak w transkrypcjach wokalnych wszystkie figury ornamentacyjne ukazane są w pełnym zapisie nutowym (nie używa się skrótowych znaków). Z kolei, tak jak w pieśniach śpiewanych na głosy, dźwięki dodatkowe, dopełniające akordowo graną melodię, potrącanie smyczkiem pustej struny notowane jest nutami o mniejszych główkach. Czas wybrzmiewania pustej struny oznacza cienka pozioma kreska. Nie podaje się smyczkowania, palcowania, nie wyróżnia się też odmiennym znakiem użycia pustej struny.

W transkrypcjach gry instrumentów odznaczających się stałym strojem i skalą znaki chromatyczne umieszczone są przy kluczu, jednak nie w kolejności występowania w skali instrumentu (jak u Kamieńskiego), lecz w sposób konwencjonalny. Jak zaznacza Jadwiga Sobieska, jest to rozumiane:

„wyłącznie jako oznaczenie niezmiennej wysokości określonych dźwięków skali instrumentu, co rzutuje wprawdzie na tonalną strukturę melodii, ale nie definiuje jej w sposób ostateczny” [46, s. 491].

Melodie nie są transponowane – obowiązuje zapis absolutny (dotyczy to także instrumentów transponujących, jak np. klarnetów B, C czy Es, trąbki B). Transkrypcję poprzedza zapis stroju i skali instrumentu. Dźwięki burdonowe (np. dud) oznacza brevis. Dźwięki uzyskiwane w wyniku przedęcia wskazuje przenośnik oktaowy. Charakterystyczne formuły melodyczne, tradycyjnie rozpoczynające i kończące grę na niektórych instrumentach (zwłaszcza na dudach) umieszcza się zaraz po zapisie stroju i skali. Formuły te są oddzielone podwójną kreską taktową od właściwej melodii, mają też podany czas trwania.

W przypadku transkrypcji kapel, w których skład wchodzi zarówno instrumenty o stroju zmiennym, jak i stałym, zapisywana jest absolutna wysokość dźwięków; znaki chromatyczne umieszcza się przy kluczu. Jeśli grające w takiej kapeli skrzypce są przestrojone (np. przez zastosowanie sztucznego progu, jak w tzw. „skrzypcach

podwiązanych” grających z dudami w Wielkopolsce), ich strój odnotowywany jest romboidalnymi nutkami (zob. przykład 4).

Transkrypcje pieśni i melodii instrumentalnych uzupełnia opisowy komentarz słowny, w którym scharakteryzowane są zjawiska nie dające się ująć za pomocą notacji nutowej i dodatkowych znaków transkrypcyjnych (np. barwa i natężenie dźwięku, śpiew głosem “białym”). Przy każdej transkrypcji podawane jest jej źródło (numer taśmy, ewentualnie rękopisu, miejsce przechowywania), imię, nazwisko i rok urodzenia wykonawcy, miejsce i data zapisu. Wydawane zbiory pieśni i melodii zawierają też alfabetyczne indeksy wykonawców (z podstawowymi danymi personalnymi), incipitów tekstowych, miejscowości (skąd pochodzą zapisy).

Zdając sobie sprawę, że mankamentem transkrypcji jest trudny do oszacowania wpływ subiektywnego odbioru melodii przez osoby transkrybujące, chcąc subiektywizm ten ograniczyć, wprowadzili Sobiescy zasadę wzajemnych konsultacji i kilkakrotnych korekt dokonywanych przez różnych transkrybentów.

Metoda Sobieskich została zastosowana w transkrybowaniu i publikowaniu bogatych plonów zainicjowanej i kierowanej przez nich w latach 1950-1954 ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego (41 364 pieśni i melodii instrumentalnych [48, s. 561]), była stosowana przez samych Sobieskich, jak i ich współpracowników w dziale folklorystycznym Państwowego Instytutu Sztuki (dzisiejszego Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk).

Dalsza jej ewolucja, będąca już dziełem następnej generacji polskich etnomuzykologów, charakteryzowała się pogłębieniem charakteru wartościującego, co w praktyce polegało na uwzględnianiu w zapisie tylko tych zjawisk, które zostaną uznane przez transkrybenta za zgodne z normą – powtarzalne w czasie i przestrzeni, a także ocenione jako wartościowe z badawczego, poznawczego punktu widzenia. Przyjęto zasadę podstawowego modelu i jego rozszerzeń, badania inwariantnych cech nagranej melodii. Zgodnie z tą koncepcją:

„w wykonaniu jest ważne to, co jest znaczące, a więc te elementy wykonania, które mają wartość dystynktywną, są fonemami w danym systemie muzycznym (Bielawski 1969). Fonologię systemu i fonemiczną strukturę faktu etnomuzycznego rozpoznaje się poprzez analizę i porównywanie faktów” [52, s. 18].

Jak pisze dalej Jan Stęszewski takie analityczne podejście jest nowocześniejsze, a jego wartość:

„polega m. in. na głębszym rozumieniu prawidłowości intersubiektywnych folkloru i stwarza lepsze przesłanki dla dalszych faz pracy etnomuzykologa dzięki wyeliminowaniu drugorzędnych, przypadkowych cech wykonania, zaciemniających graficzne odwzorowanie źródła, a nie wnoszących nic istotnego do procesu badań. Być może, że dla celów specjalnych z zakresu psychologii i fizjologii wykonania ludowego transkrypcje empiryczne mogą przedstawiać pewną wartość, lecz te cele specjalne nie mogą narzucać swoich wymagań celom ogólniejszym” [52, s. 18].

Według tej właśnie tendencji metodologicznej opracowywane są wydawane przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk kolejne tomy serii *Polska Pieśń i Muzyka Ludowa. Źródła i Materiały* [30, s. 12, 16; 31, s. 13-14, 16]¹. W stosunku do zapisów Sobieskich uproszczono zapis melodii rezygnując z niektórych oznaczeń manier wykonawczych (np. ze znaku wskazującego *tempo rubato*). Znaki akcydentalne umieszcza się przy nutach tylko w przypadku nieregularnych zmian chromatycznych wysokości dźwięku, zmiany występujące konsekwentnie w całej melodii oznaczane są znakami przykluczowymi (niezależnie od związanych z systemem dur-moll zasad ortografii nutowej, a więc przy kluczu może być np. krzyżyk i bemol jednocześnie).

Niekonsekwentne deformacje metrytmiczne (wydłużenie lub skrócenie metrycznej zawartości taktu) zapisywane są zgodnie z wykonaniem, lecz bez dodatkowych oznaczeń w obrębie nieregularnych taktów. Tego typu przebiegi sygnalizowane są ogólnie przez podanie metrum w nawiasie – np.: ($\frac{3}{4}$). Jeśli natomiast nieregularności tego rodzaju są ustabilizowane, powtarzają się w kolejnych zwrotkach pieśni, różnych wariantach wątku – wprowadza się zmianę metrum.

Rejestr głosowy wykonawcy początkowo wskazywano nazwą dźwięku centralnego (np. c^1) w jego bezwzględnej wysokości podaną na końcu melodii (w systemie liniowym). Ponieważ jednak określenie dźwięku centralnego nie zawsze było jednoznaczne, powrócono do wskazywania za pomocą romboidalnej nuty w nawiasie umieszczonej przy kluczu i oznaczającej realną wysokość pierwszego dźwięku melodii. Relikтовую manierę wykonawczą polegającą na zaniku, silnym ściszeniu lub wymówieniu szeptem ostatniej sylaby (czasem ostatniej

¹ Stopień modyfikacji metody Sobieskich jest w Polsce różny w różnych ośrodkach etnomuzykologicznych, i u różnych autorów zbiorów muzyki ludowej. Niektórzy stosują tę metodę w niemal niezmienionej postaci, inni przyjmują zasady przyjęte w serii *Polska Pieśń i Muzyka Ludowa. Źródła i Materiały*.

samogłoski) tekstu słownego zwrotki (niekiedy wersu) i odpowiadającego jej dźwięku (tzw. *apokopa* [50, s. 178-186]) oznacza się przez umieszczenie odnośnej nuty i odpowiadającego jej tekstu w nawiasie. Zrezygnowano ze stosowania różnych znaków w zależności od siły akcentowania dźwięków. Wprowadzono natomiast dwa rodzaje znaków wskazujących miejsce wzięcia przez wykonawców oddechu. Pauzę oddechową nieznacznie rozszerzającą objętość metryczną taktu sygnalizuje znak: ∨, pauzę mieszczącą się w ramach metrum – znak: ´. Ludwik Bielawski postulował uzależnienie wielkości jednostki miarowej taktu od tempa, proponując przyjęcie logarytmicznej skali temp poszczególnych wartości rytmicznych odzwierciedlającej stosunki czasowe między tymi wartościami i zawierającej się w jednolitej skali muzycznej wysokości, tempa i czasu [5, s. 89-92; 6, s. 33-45].

M.M.	15	30	60	120	240	480	960
Wartość rytmiczna	1	2	4	8	16	32	

W publikacjach podaje się na ogół melodię pierwszej zwrotki¹. Jeśli w następnych zwrotkach występują niewielkie wariantowe zmiany melodyczne, to są wpisywane mniejszymi nutami w systemie liniowym, zmiany rytmiczne – nad systemem. Większe zmiany wariantowe zapisywane są także małymi nutami, lecz w oddzielnym systemie, nad systemem głównym. Wyjątkowo tylko, gdy wariantowość międzystroficzna jest bardzo duża, zamieszcza się w publikacjach pełne zapisy wszystkich zmienionych zwrotek². Wykonania

¹ Niekiedy jednak podanie melodii pierwszej zwrotki napotyka na trudności. Dotyczy to szczególnie nagrań dokonanych w ostatnich latach. Współczesna dokumentacja polskiej muzyki ludowej dotyczy przecież twórczości, która od lat już nie funkcjonuje w tradycyjnej postaci w większości regionów, nie jest wykonywana na co dzień. Wykonawca ludowy na życzenie badacza-dokumentalisty wydobywa ją z pokładów swojej pamięci, odtwarza dawno nie śpiewane, nie grane pieśni i melodie. Nic więc dziwnego, że nie zawsze ta “pamięciowa rekonstrukcja” jest udana od razu, od pierwszej zwrotki – często kształt muzyczny pieśni formuje się dopiero w trakcie śpiewania. Stabilizacja melodii następuje zwykle od trzeciej zwrotki i tę właśnie względnie normatywną (w sensie wątku i jego wariantu) postać należałoby podawać w publikowanych zbiorach pieśni. Powstaje jednak wówczas problem podpisania tekstu – czy ma to być tekst trzeciej czy pierwszej zwrotki.

² Zapisywanie melodii wszystkich wariantowych zwrotek pieśni nie jest mimo wszystko najlepszym rozwiązaniem w wydawnictwach przeznaczonych nie tylko dla badaczy wariabilności międzyzwrotkowej, ale też dla szerszych kręgów odbiorców

nieudolne, niestabilizowane są rekonstruowane w oparciu o analizę melodii, porównanie z innymi wariantami.

W utworach bardziej rozbudowanych segmentacja formy ukazywana jest literami umieszczonymi nad systemem liniowym na początku członu, przy czym człony refrenowe oznaczane są małą literą **r**, jeśli refren ma charakter asemantyczny, a dużą literą **R**, gdy jest on semantyczny. Transkrypcja powinna ukazywać strukturę melodii. W związku z tym rezygnuje się z ciągłej w sensie graficznym prezentacji zapisu, na rzecz jego segmentacji: wertykalnego szeregowania wyodrębniających się członów, z umieszczaniem bezpośrednio pod sobą członów identycznych lub wariantowych. Wątki wielowariantowe zapisywane są w postaci tablic synoptycznych, których zasadą jest kolumnowy, uwzględniający strukturę melodii układ wariantów pozwalający na ich porównywanie (zob. przykład 5).

Podobne modyfikacje metody Sobieskich wprowadza się i w transkrypcjach muzyki instrumentalnej. Dodatkową zmianą jest zapis melodii granych na instrumentach skrzypcowych w realnej wysokości brzmienia (zob. przykład 6).

Eksperymentalnie stosowano też w Polsce metodę tzw. transkrypcji w wartościach bezwzględnych lub transkrypcji bezpośredniej (głównie w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego pod kierunkiem Anny Czekanowskiej). Polega ona na przedstawieniu melodii w postaci wykresu w układzie współrzędnych, w którym oś pionowa jest skalą wysokości dźwięków, oś pozioma – skalą czasu (jest zatem wzorowana na zapisach mechanicznych z zastosowaniem melografu). Wykres sporządza się metodą słuchową wspomagając się kamertonem lub stroboskopem i stoperem. Metoda ta pozwala obiektywniej i pełniej przedstawić właściwości artykulacyjne, dynamiczne, wahania intonacji, przebieg czasowy melodii, a ponadto ukazać jej aspekt metryczny

(w tym i zespołów folklorystycznych, które przecież nie powinny odtwarzać wariabilności z zapisów nutowych, lecz same ją tworzyć). Z drugiej jednak strony ustalenie modelowego przebiegu melodii nie jest proste. Można to uczynić w sposób subiektywny, w drodze opartego na znajomości repertuaru lub intuicyjnego odczucia badacza, można też model ten “skonstruować” statystycznie – łącząc najczęstsze przebiegi muzyczne. Niedoskonałością pierwszej metody jest oczywiście jej subiektywizm, z kolei w przypadku metody “statystycznej” może się zdarzyć, że przy dużej wariabilności między zwrotkowej (i dużej liczbie zwrotek) zapis modelowy jest statystycznym układem najczęstszych członów składowych (motywów, fraz) pieśni, który w takiej postaci nie występuje w żadnej ze zwrotek.

i agogiczny za pomocą jednego tylko parametru. Tego rodzaju transkrypcje uzupełnia się pomiarem dynamiki za pomocą rejestratora poziomego głośności B&K 2305, szczególnie przydatnego do badań właściwości wykonawczych, jak np. glissando, wibrato czy tryl, które charakteryzują się odmiennymi jakościami dynamicznymi [11, s. 30-35; 12, s. 79-84]. Badania z użyciem aparatury elektroakustycznej wykorzystywano łącznie z transkrypcją słuchową – do uściślenia, nadania bardziej obiektywnego wymiaru tradycyjnym zapisom. Taki właśnie charakter mają badania Józefiny Dadak nad cechami muzycznymi mongolskich pieśni ludowych [11, s. 30-35], a także Barbary Zwolskiej [55] dotyczące dawnych pieśni ludowych o swobodnej rytmice, w których wykorzystano rejestrator B&K 2305 (zob. przykład 7 i 8). Uzyskany przez to urządzenie zapis poziomej dynamiki badanych pieśni pozwolił na zmierzenie stref czasów trwania i przedziałów wartości najczęstszych wyodrębnionych w transkrypcji słuchowej trzech wartości rytmicznych: krótkiej, pośredniej i długiej [55]. Metoda transkrypcji bezpośredniej znalazła też zastosowanie m. in. w analizie ludowych pieśni bałkańskich Anny Krzyżak [29], badaniach wykrzyku w przyśpiewkach opoczyńskich Małgorzaty Pecińskiej i Wojciecha Włodarczyka [42], a w zmodyfikowanej postaci także w badaniach manieri *tempo rubato* Tomasza Szachowskiego [52].

W podsumowaniu można powiedzieć, że metodologia i metodyka transkrypcji muzyki ludowej w Polsce “zatoczyły koło po spiralnej orbicie». Ich droga wiodła bowiem od niepopartych jeszcze refleksją teoretyczną, w pewnym sensie nieświadomych normatywnych zapisów słuchowych z czasów poprzedzających wynalazek fonografu, przez skrajny empiryzm pierwszych transkrypcji rejestracji fonograficznych, do ponownych zapisów normatywnych, wartościujących, ale już wyrosłych ze świadomie przyjętej metodologii.

Przykłady transkrypcji

- 1 i 2 Łucjan Kamiński *Pieśni z Kaszub południowych*, nr 1 s. 21-22; nr 14 s. 36-37.
- 3 i 4 Jadwiga Sobieska *Ze studiów nad folklorem muzycznym Wielkopolski*, nr 76 s. 333-336; nr 107 s. 368-370 (skrzypce i dudy).
- 5 i 6 Barbara Krzyżaniak; Aleksander Pawlak; Jarosław Lisakowski *Kujawy* 2, nr 54 s. 51-53; nr 471 s. 216-217 (skrzypce).
- 7 i 8 Anna Czekanowska; Józefina Dadak “Nowoczesne badania porównawcze. Problematyka i możliwości realizacyjne”, *Muzyka* 2, nr 2 s. 32; nr 3 s. 33-34.

-
-
1. Abraham Otto, Hornbostel Erich M. von. Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien / Otto Abraham, Erich M. von Hornbostel // Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. – 1909-1910. – № 11/1. – S. 1-25.
 2. Bartók Béla, Lord Albert B. Serbo-Croatian Folk Songs / Béla Bartók, B. Lord Albert. – New York : Columbia University Press, 1951.
 3. Bartók Béla. Slovenské ľudové piesne / Béla Bartók. – Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej Akadémie Vied, 1959. – T. 1.
 4. Bielawski Ludwik. Muzyka jako system fonologiczny / Ludwik Bielawski // Res Facta. – 1969. – № 3. – S. 166-171.
 5. Bielawski Ludwik. Rytmika polskich pieśni ludowych / Ludwik Bielawski. – Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1970.
 6. Bielawski Ludwik. Strefowa teoria czasu i jej znaczenie dla antropologii muzycznej / Ludwik Bielawski. – Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1976.
 7. Bobrowska Jadwiga. Polski folklor muzyczny. Wybrane zagadnienia / Jadwiga Bobrowska. – Katowice : Wydawnictwa Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, 1989.
 8. Chorościński Jan. Melodie taneczne Powiśla / Jan Chorościński. – Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1949. = [Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1953].
 9. Chybiński Adolf. Melodie podhalańskie / Adolf Chybiński // O polskiej muzyce ludowej. Wybór prac etnograficznych / [przygotował do druku Ludwik Bielawski]. – Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1961. – S. 427-536.
 10. Chybiński Adolf. O potrzebach polskiej etnografii muzycznej / Adolf Chybiński // O polskiej muzyce ludowej. Wybór prac etnograficznych / [przygotował do druku Ludwik Bielawski]. – Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1961. – S. 80-90. = [Polska Sztuka Ludowa. – 1947. – № 1-2. – S. 16-19 ; 1948. – № 1. – S. 6-8].
 11. Czekanowska Anna, Dadak Józefina. Nowoczesne badania porównawcze. Problematyka i możliwości realizacyjne / Anna Czekanowska, Józefina Dadak // Muzyka. – 1970. – № 2. – S. 27-35.
 12. Czekanowska Anna. Etnografia muzyczna. Metodologia i metodyka / Anna Czekanowska. – Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1971.
 13. Czekanowska Anna. Pieśni biłgorajskie. Przyczynek do interpretacji pogranicza południowo-wschodniego / Anna Czekanowska. – Wrocław : Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, 1961.
 14. Dahlig Piotr. Julian Pulikowski i akcja zbierania folkloru muzycznego w latach 1935-1939 / Piotr Dahlig // Muzyka. – 1993. – № 3-4. – S. 119-156.
 15. Dahlig Piotr. Najstarsze źródło fonograficzne folkloru polskiego (1904) / Piotr Dahlig // Twórczość Ludowa. – 1994. – № 3-4. – S. 11-13.

16. Dahlig Piotr. Uwagi o znaczeniu zbiorów muzycznych Oskara Kolberga dla etnomuzykologii / Piotr Dahlig // Biuletyn Kwartalny Radomskiego Towarzystwa Naukowego. – 1987. – № 1-4. – S. 11-17.
17. Gloger Zygmunt. Pieśni ludu / Zygmunt Gloger / [opracowanie muzyczne Zygmunt Noskowski]. – Kraków : Nakład autora. Skład główny Księgarni G. Gebethnera i Spółki, 1892.
18. Gloger Zygmunt. Skarbiec strzechy naszej / Zygmunt Gloger. – Lwów : Wydawnictwo Macierzy Szkolnej, 1894. = [Kraków, 1894]
19. Hławiczka Karol. Niewydane zbiory Oskara Kolberga / Karol Hławiczka // Pion. – 1936. – № 47. – S. 3-4.
20. Kamieński Łucjan. Pieśni ludu pomorskiego. T. 1 : Pieśni z Kaszub południowych / Łucjan Kamieński. – Toruń : Wydawnictwa Instytutu Bałtyckiego, 1936. – S. 6-14.
21. Kleczyński Jan. Melodie zakopiańskie i podhalskie / Jan Kleczyński // Pamiętnik Towarzystwa Tatrzńskiego. 1888. – № 12. – S. 39-102. = [i odbitka].
22. Kolberg Oskar. Kujawy / Oskar Kolberg. – Wrocław ; Poznań ; Warszawa ; Kraków : Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1962. – T. 1. – (Dzieła wszystkie ; t. 3) = [Warszawa : drukarnia Jana Jaworskiego, 1867].
23. Kolberg Oskar. Korespondencja Oskara Kolberga / Oskar Kolberg. – T. 1 : (1837-1876) / [zebrała i opracowała Maria Turczynowiczowa]. – Wrocław ; Poznań ; Warszawa ; Kraków : Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1965. – (Dzieła wszystkie ; t. 64).
24. Kolberg Oskar. Pieśni ludu polskiego / Oskar Kolberg. – Poznań : Wydawnictwo Jana Konstantego Żupańskiego, 1842.
25. Kolberg Oskar. Pieśni ludu polskiego / Oskar Kolberg. – Wrocław ; Poznań ; Warszawa ; Kraków : Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1961. – (Dzieła wszystkie ; t. 1) = [Warszawa : drukarnia Jana Jaworskiego, 1857].
26. Kolberg Oskar. Sandomierskie / Oskar Kolberg. – Wrocław ; Poznań ; Warszawa ; Kraków : Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1962. – (Dzieła wszystkie ; t. 2) = [Warszawa : drukarnia Jana Jaworskiego, 1865].
27. Kondracki Michał. Muzyka Huculszczyzny / Michał Kondracki. – Warszawa : Drukarnia F. Wyszyńskiego, 1935 = [Muzyka Polska. – 1935. – № 7. – S. 186-202].
28. Kondracki Michał. Współczesna muzyka góralska na Podhalu i Żywiecczyźnie / Michał Kondracki // Kwartalnik Muzyczny. – 1932. – № 14-15. – S. 565-573.
29. Krzyżak Anna. Wybrane zagadnienia transkrypcji muzycznej / Anna Krzyżak. – Muzyka. – 1974. – № 3. – S. 76-81.
30. Krzyżaniak Barbara, Pawlak Aleksander, Lisakowski Jarosław. Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały / Barbara Krzyżaniak, Aleksander

- Pawlak, Jarosław Lisakowski / [red. Ludwik Bielawski]. – T. 1 : Kujawy. – Cz. 1. – Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1974.
31. Krzyżaniak Barbara, Pawlak Aleksander. Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały / Barbara Krzyżaniak, Aleksander Pawlak / [red. Ludwik Bielawski]. – T. 3 : Warmia i Mazury. – Cz. 2. – Warszawa : Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2002.
 32. Linette Bogusław. Znaczenie wydania dzieł Kolberga dla kultury polskiej / Bogusław Linette // Oskar Kolberg. Prekursor antropologii kultury / [red. Ludwik Bielawski, Józefa Katarzyna Dadak-Kozicka, Krystyna Lesień-Płachecka]. – Warszawa : Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, 1995. – S. 9-14.
 33. Mierczyński Stanisław. Muzyka Huculszczyzny / Stanisław Mierczyński / [przygotował do druku Jan Stęszewski]. – Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1965.
 34. Mierczyński Stanisław. Muzyka Podhala / Stanisław Mierczyński. – Lwów ; Warszawa : Książnica Atlas, 1930. = [Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1949; Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1973].
 35. Mierczyński Stanisław. Pieśni i muzyka Ziemi Lubuskiej / Stanisław Mierczyński. – 1948. – [rękopis].
 36. Miller Elżbieta. Kolbergowskie metody zbierania i wydawania tekstów ludowych w świetle rękopisów / Elżbieta Miller // Oskar Kolberg. Prekursor antropologii kultury / [red. Ludwik Bielawski, Józefa Katarzyna Dadak-Kozicka, Krystyna Lesień-Płachecka]. – Warszawa : Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, 1995. – S. 15-36.
 37. Notation de la musique folklorique. Recommendations du Comité d'Experts réunis par les Archives Internationales de Musique Populaire a Genève du 4 au 9 Juillet 1949 et a Paris du 12 au 15 Décembre 1950. „Conseil International de la Musique”. Publié en 1952 avec le concours de l'U.N.E.S.C.O.
 38. Olszewski Jerzy. Krakowska 'nuta'. Zapisana w Zaborowie pow. Brzesko w 1931 r. przez Jerzego Olszewskiego / Jerzy Olszewski // Teatr Ludowy. – 1933. – № 2. – S. 188-189.
 39. Olszewski Jerzy. Kurpiowski oberek. Melodia zanotowana przez Jerzego Olszewskiego w 1932 r. w Porządziu, grana przez kapelę wiejską w Wyszkowiu / Jerzy Olszewski // Teatr Ludowy. – 1933. – № 6. – S. 87-89.
 40. Olszewski Jerzy. Mazowiecka 'nuta'. Motyw muzyki łowickiej ze zbiorów Instytutu Teatrów Ludowych / Jerzy Olszewski // Teatr Ludowy. – 1933. – № 3. – S. 33-35.
 41. Pawlak Danuta. 'Góry i Podgórze' Oskara Kolberga / Danuta Pawlak // Oskar Kolberg. Góry i Podgórze / [z rękopisów opracowali Zbigniew Jasiewicz i Danuta Pawlak]. – Cz. 1. – Wrocław ; Poznań ; Warszawa ; Kraków : Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1968. – S. XXXIV-XL. – (Dzieła wszystkie ; t. 44).
 42. Pęcińska Małgorzata, Włodarczyk Wojciech. Problem wykrzyku w przyspiewkach opoczyńskich / Małgorzata Pęcińska, Wojciech

- Włodarczyk. – Muzyka. – 1974. – № 3. – S. 82-92.
43. Przerembski Zbigniew. Do interpretacji skali góralskiej / Zbigniew Przerembski. – Muzyka. – 1987. – № 2. – S. 39-54.
 44. Skrukwa Agata. Dzieje spuścizny rękopiśmiennej Oskara Kolberga i jej obecny stan / Agata Skrukwa // Oskar Kolberg. Prekursor antropologii kultury / [red. Ludwik Bielawski, Józefa Katarzyna Dadak-Kozicka, Krystyna Lesień-Płachecka]. – Warszawa : Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, 1995. – S. 37-53.
 45. Sobieska Jadwiga. Transkrypcja muzyczna dokumentalnych nagrań polskiego folkloru / Jadwiga Sobieska. – Muzyka. – 1964. – № 3-4. – S. 68-110.
 46. Sobieska Jadwiga. Transkrypcja muzyczna nagrań dokumentalnych / Jadwiga Sobieska // Jadwiga i Marian Sobiescy. Polska muzyka ludowa i jej problemy / [wybór prac pod redakcją Ludwika Bielawskiego]. – Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1973. – S. 477-497.
 47. Sobieska Jadwiga. Ze studiów nad folklorem muzycznym Wielkopolski / Jadwiga Sobieska. – Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1972.
 48. Sobieski Marian. Dorobek badań folkloru muzycznego w dziesięcioleciu / Marian Sobieski // Jadwiga i Marian Sobiescy. Polska muzyka ludowa i jej problemy / [wybór prac pod redakcją Ludwika Bielawskiego]. – Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1973. – S. 550-569. = [Dorobek w zakresie folkloru w okresie 10-lecia. – Materiały do Studiów i Dyskusji. – 1955. – № 3-4 (V). – S. 412-430].
 49. Sobieski Marian. Wartość zbiorów Oskara Kolberga dla polskiej kultury muzycznej / Marian Sobieski // Jadwiga i Marian Sobiescy. Polska muzyka ludowa i jej problemy / [wybór prac pod redakcją Ludwika Bielawskiego]. – Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1973. – S. 512-520.
 50. Stęszewski Jan. Problematyka historyczna pieśni kurpiowskich : dysertacja doktorska / Jan Stęszewski. Warszawa : Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1965.
 51. Stęszewski Jan. Wstęp / Jan Stęszewski // Stanisław Mierczyński. Muzyka Huculszczyzny / [przygotował do druku Jan Stęszewski]. – Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1965. – S. 5-35.
 52. Stęszewski Jan. Z zagadnień teorii i metod polskich badań folkloru. Sytuacje i tendencje w okresie po 1945 r. / Jan Stęszewski // Muzyka. – 1970. – № 2. – S. 11-26.
 53. Szachowski Tomasz. Próba zastosowania metody pomiarowej do studiów nad manierą tempa rubato / Tomasz Szachowski. – Muzyka. – 1974. – № 3. – S. 63-75.
 54. Tosi Pier Francesco. Opinioni de' cantori antichi e moderni, o sieno osservazioni sopra il canto figurato / Pier Francesco Tosi. – Bologna : Dalia Volpe, 1723.
 55. Zwolska Barbara. Analiza rytmiki swobodnej w świetle transkrypcji słuchowej i pomiaru elektroakustycznego / Barbara Zwolska. – Muzyka. – 1972. – № 3. – S. 42-48.

+20 (lecz w stosunku do poprzedniego poziomu, z którego wyrastają liczą one +70), a ostatnie trzy takty stoją w D⁰, z którego w t. przedostatnim nuta d¹ (notowana jako des¹) supertonuje o 30, zaś nuta a (notowana jako as) detonuje o 50 centów.

Pozatem wynotowane podwyższenia i obniżenie o 50 ct. w czterech taktach początkowych.

Część tych odchyień pochodzi niewątpliwie z przyczyn czysto fizjologicznych, lecz część ich posiada także znaczenie wyrazowe.

W zwr. 3, t. 2 potknięcie słowne, z poprawką w taktcie.

2

[RAF. nr.1307 (Pm. ch.8 c)]

Naśpiewał: MARCIN LIPSKI (lat 75)

W c'e-m-nim las - ku pla - szek spię - wa, gdzie ka - szul - ka
 traw - kę zrzy - na, na - rzi - na - ta, na - wjō - za - ta,
 a na Jaś - ka za - wo - ta - (ta). „Pódz mi, Jaś - ku, traw -
 kę za - daj, a - le dwo - mie nie nie ga - daj.”
 „kam - nian - ne - bi ser - ce bę - to, że - bi słów - ka
 mi mó - wje - to, kam - nian - ne bi ser - ce bę - to,
 że - bi słów - ka nie mó - wje - to.” Jesz - cze traw - ka
 nie za - da - na, już ka - szul - ka uob - ga - da - na.
 uob - ga - da - na, uob - mó - wjōu - na, a uód Jaś - ka [za - rp - czo - na].

U w a g a : Na dosyć czystej tonice H zwykłowa tendencja kwinty i oktawy, lecz dopiero w ostatnich 4 taktach zasadnicze i silne podwyższenie aż do finalis +130, a zatem C +30. Nie jestem pewien, czy to nie wynikło ze zwolnienia wálka.

3 76. AFM T 1535/9

Grodzewo pow. Śrem 19 XI 1954

Maria Pawłowska, ur. 1877

♩ = 200 - 208 (18,3")

1. Przy-nie-śli - my plón na - szy-mu pa-nu w dóm przy-nie-śli - my plón

♩ = 200 - 208 (16,5")

2. Przed na-szym duo-rym jez wiel-ka bu - rza przed na-szym duo - rym

♩ = 200 - 208 (16,5")

3. Przed na-szym duo-rym jez bio-ły ka - miń przed na-szym duo - rym

♩ = 200 - 208 (16,7")

4. Przed na-szem duo-rym kwi-tnie li - li - ja przed na-szem duo - rym

♩ = 200 - 208 (16,9")

5. Przed na-szem duo-rym wiel-ki ro - sun - dek przed na-szem duo - rym

1. na-szy-mu pa-nu w dóm my byn-dy-my pló - no - wa - li po sto kło-sów wy - do - wa - li

2. jez wielka bu - rza na-sza pa-ni z naszym pa-ny-m na-sza pa - ni z naszym pa-ny-m

3. jez bio-ły ka - miń na-sza pa-ni z naszym pa-ny-m na-sza pa-ni z naszym pa-ny-m

4. kwitnie li - li - ja na-sza pa-ni z naszym pa-ny-m na-sza pa-ni z naszym pa-ny-m

5. wielki ro-sun - dek wy-sto-wi-my gor-nek pi - wa wy-sto-wi-my gor-nek pi - wa

1. na-szy-mu pa - nu wie-li - mo-żne - mu my byn-dy - my pló no-wa - li

1. na-szy-mu pa - nu wie-li-mo-żne - mu my byn-dy - my plo - no-u-a - li

2. jak gdy-by ró - ża

na-sza pa - ni z naszym pa - nym

3. u - sie - dli na niym

na-sza pa - ni z naszym pa - nym

4. jak gdy-by żmi - ja

na-sza pa - ni z naszym pa - nym

5. g^o - rzo - ly są - dek

wy - sto - wi - my gor - nek pi - wa

1. po sto kło - sów wy - do - wa - li na - szy - mu pa - nu wie - li - moż - ne - mu

2. na - sza pa - ni z naszym pa - nym jak gdy-by ró - ża.

3. na - sza pa - ni z naszym pa - nym u - sie - dli na niym.

4. na - sza pa - ni z naszym pa - nym jak gdy-by żmi - ja.

5. wy - sto - wi - my gor - nek pi - wa g^o - rzo - ly są - dek.

Puszczykowo pow. Kościan 15 V 1954

Skrzypce podwiązane: Tomasz Chapiński, ur. 1905; dudy: Stanisław Kurowski, ur. 1880

♩ = 138 (25'')

2,3''

1. 4.

3.

3

3

Musical score system 1, measures 138 (24.8").

Musical score system 1, measures 138 (24.8"). The system consists of three staves: a treble clef staff with a key signature of two flats and a 2/4 time signature, a piano accompaniment staff, and a bass clef staff. The treble staff begins with a measure number '2' and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. The bass staff provides a steady accompaniment with quarter notes.

Musical score system 2, measures 141.

Musical score system 2, measures 141. This system continues the musical piece with three staves. The treble staff shows a melodic line with eighth notes and rests. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern. The bass staff continues with quarter notes.

Musical score system 3, measures 144.

Musical score system 3, measures 144. The system continues with three staves. The treble staff features a melodic line with eighth notes and a fermata over the final measure. The piano accompaniment and bass staff continue their respective parts.

Musical score system 4, measures 147.

Musical score system 4, measures 147. This system continues the musical piece with three staves. The treble staff has a melodic line with eighth notes and a fermata. The piano accompaniment and bass staff continue their parts.

Musical score system 5, measures 150.

Musical score system 5, measures 150. The system continues with three staves. The treble staff begins with a measure number '5' and contains a melodic line with eighth notes and a fermata. The piano accompaniment and bass staff continue their parts.

Rubato $\text{♩} = 132$

A Cho-dzi-la Ma - niu - chna pu 'o - gró - dysz - ko - wi i ko - pać do - le - czek
suy-mu wia-ne - czko-wi.

B $\text{♩} = 180$ Le-cia-ly zu - ra-nie bez po-la krzy-czón-cy zna-la-zty chło - pcy - ka
za dźwięmi pla - czón - cy.

C $\text{♩} = 160$ A. wy-szła z k'o-ściola już nie pa-ni - ne-czka bie-li ji sie
na głóu-ce chu - ste - czka.

D $\text{♩} = 176$ $\text{♩} = 180$ Ko-bi-gi-ty ko - bi-gi-ty zje-dys-cie pół kro-wy
czy-muż nie cze - pi - cie
mło-dyj pan-nie gło-wy.

E $\text{♩} = 132$ Nie w każdym o - gro-dzie 'o - set się 'u - ro - dzi
nie każ-da sy - no-wa
ma-tu - li do - go - dzi.

F $\text{♩} = 174$ A wy-szła dzie - wu - la pu 'o - gró-de - czko - wi wy - ko - pać do - ty - szek
suy-mu wia-ne - czk'o - wi.

G $\text{♩} = 168$ $8''$
 Chodzi-la Ka - siy-nia po uy-so-kij gó - rze no - si - la uia - ne - czek na ru - cia - nym śnu - rze.

H $\text{♩} = 172$ $8,5''$
 Ach ty mój go - je - czku ach ty mój k'o - cha - ny mosz ty sztyry n'ół - ki usł'ón przed szwa - cha - my.

J $\text{♩} = 160$ $9''$
 A u - psz - ia Ma - ry - sia pu wo - gró - dysz - ko - wi wy - ko - pa - cdo - le - czek swe - mu uia - ne - czko - wi.

K $\text{♩} = 160$ $8,5''$
 Chodzi - la Ma - niu - sia pu wo - gró - dysz - ko - wi ko - pa - la do - ty - szek suy - mu wio - nysz - ko - wi.

L $\text{♩} = 154$ $14''$
 Czeruo - ne ja - go - dy spa - da - ly do uo - dy ko - chały ją - chło - pcy choć nie ma u - ro - dy.

Ł $\text{♩} = 136$ $16''$
 Ku - mo - lu ku - mo - lu my wo - bie ku - my - sie ułoz kogut na 2. wo - gród po - gnie - ua - li my sie.

M $\text{♩} = 180$ $8''$
 Kocha - na Ma - niu - chna już o to - bie ra - dżóm uia - ne - czek ci zdej - mią cze - pe - czek ci da - dżóm.

N $\text{♩} = 180$
 U na-szej Ma - ry - si są u-y-so-kie pro - gi a na-sze druž - bo-wie ma - ją krzy-ue no - gi.

O $\text{♩} = 172$
 Przy-ję-chat Ja - ne-czek "od sa-my-go ra - na i py-ta sie go - ści czy Ma-nia "u - bra - na.

P $\text{♩} = 160$
 Chodzi-ła Ma - ry - sia ku o-gró-dysz - ko - wi ko-pa-ła do - lę-szek swe-mu wia-ne - czko - wi.

R $\text{♩} = 202$
 Ty dzieu-u-lo py-śna na co ci to przy - szło wia-ne-czek na li - pce dzie-ción-ko wko - li - bce.

S $\text{♩} = 144$
 Pły-ne-ta ry - be-czka prze-śli-czna pła - te - czka sła-dej Ma-nia wia - nek sia-dej do cze - pe - czka.

T $\text{♩} = 144$
 Jak u-y-ja-dziesz na wieś zdej-mij ba-kie - re - czkę po-klon sie ma - tu - li do-sta-niesz có - re - czkę.

- A 173 C
T 2239/29. Brześć pow. Włocławek 1956, Stanisława Romecka ur. 1887
- B 652 C
T 2154/9. Gołaszewo pow. Włocławek 1955, Antonina Kuczyńska ur. 1895
- C 55 A
T 2235/8. Włocławek 1956, Katarzyna Józwiak ur. 1870
- D 162 A
T 2260/17. Borucinek pow. Radziejów 1956, Michalina Piotrowska ur. 1884
- E 212 C
T 2688/4. Gocanowo pow. Inowrocław 1963, Jadwiga Klimkiewicz ur. 1896
- F 173 B
T 1554/17. Bytoń pow. Radziejów 1954, Marianna Daniel ur. 1888
- G 161 C
T 1555/27. Smólsk pow. Włocławek 1954, Maria Cichaczew ur. 1901
- H 183
T 1548/24. Radziejów 1954, Franciszka Waszak ur. 1893
- J 173 F
T 2257/6. Świesz pow. Radziejów 1956, Rozalia Radaszewska ur. 1904
- K 173 A
T 2148/5. Szatki pow. Włocławek 1955, Stanisława Szulczewska ur. 1907
- L
- L 620
T 2253/21. Kwilno pow. Radziejów 1956, Stanisława Żywocka ur. 1907
- M 170 B
T 2254/28. Popowiczki pow. Włocławek 1956, Marejanna Żychniewicz ur. 1891
- N 105
T 2147/10. Szatki pow. Włocławek 1956, Natalia Termanowska ur. 1891
- O 30 C
T 2166/6. Czarne pow. Włocławek 1955, Cecylia Czekaj ur. 1902
- P 173 D
T 2247/19. Brześć pow. Włocławek 1956, Janina Pawłowska ur. 1902
- R 818
T 2169/2. Lubraniec pow. Włocławek 1955, Anastazja Pińska ur. 1900
- S 165 C
T 1031/11. Michałowo pow. Aleksandrów Kuj. 1952, Agnieszka Gabrysiak ur. 1877
- T 17
T 3105/8. Rakutowo pow. Włocławek 1970, Antonina Gawłowska ur. 1919

A

T 1942/16. Kościeszki pow. Mogilno 1952, Szczepan Siedlewski ur. 1901

B

T 1032/10. Siniarzewo pow. Aleksandrów Kuj. 1952, Władysław Kochanowski ur. 1912

C

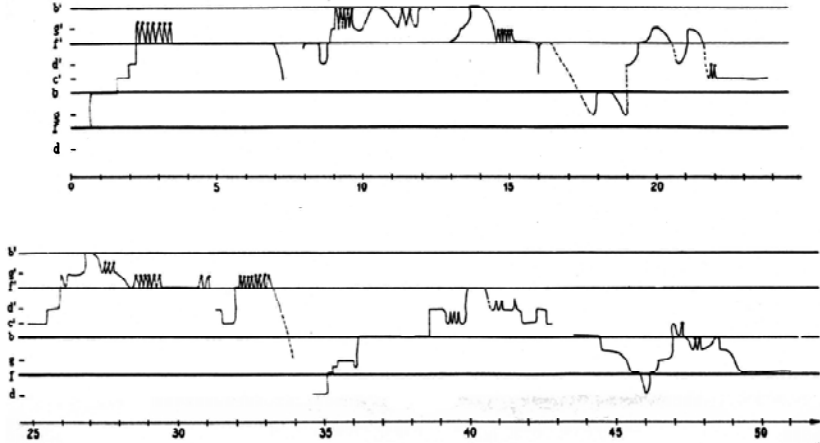
T 2162/5. Kwiatkowo pow. Aleksandrów Kuj. 1955, Władysław Kwiatkowski ur. 1903

6

The musical score is presented in three systems, each with three staves labeled A, B, and C. The first system includes tempo markings: $\text{♩} = 168$ for part A, $\text{♩} = 136$ for part B, and $\text{♩} = 136$ for part C. The second system features first and second endings (marked 1. and 2.) and triplets (marked 3). The third system includes first and second endings (marked 1. and 2.) and time signatures: $34''$ for part A, $48''$ for part B, and $32,5''$ for part C. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

7

2. Transkrypcja I zwrotki ludowej pieśni mongolskiej pt. Cień góry (śpiewa Czoijdżaw, lat ok.40; Somon Bajan – Chałcha; nagranie na taśmie magnet. sporządzone w lipcu 1967 r.). Na osi pionowej – wysokości dźwięków, na osi poziomej – czas trwania w sek.



8

3. Ten sam fragment pieśni Cień góry w transkrypcji na notację tradycyjną, zapis nie transponujący

Komentarz do wykonania:



zakończenie dźwięku glissandem (do dźwięku d')



tryl: dolne dźwięki (g') wykonywane normalnym rejestrem;
górne (a') – falsetem lub inną barwą, różną od normalnej



Збигнев Ежи Пшерембский. Проблематика транскрипции народной музыки в польских этномузыкологических исследованиях.

В статье рассматривается развитие методологии и методов транскрипции польской народной музыки. В период, предшествующий изобретению фонографа, имели место случайные несистематические записи, не подкрепленные теоретической базой. В 30-х годах XX века фонографические записи отличались крайне эмпирическим характером. После Второй мировой войны польские этномузыкологи вернулись к нормативным транскрипциям, которые базировались на определенной методологии, рассматриваемой в данной работе.

Ключевые слова: польская этномузыкология, нотирование традиционной музыки, история транскрипции.

Zbigniew J. Przerembski. The issue of transcription of folk music in Polish ethnomusicological studies.

The article concerns the development of methodology and methods of transcription of Polish folk music. In the days before the invention of the phonograph took place in some sense unconscious normative records, not yet supported by theoretical reflection. In the thirties of the twentieth century transcriptions of phonographic records were characterized by extreme empiricism. After the Second World War, Polish ethnomusicologists returned to transcription normative, evaluative, but it has grown from knowingly accepted methodology.

Key words: Polish ethnomusicology, notation of traditional music, history of transcription.