

## Tradycyjne melodie Ziemi Kaliskiej przypomniane i na nowo przepisane (Komentarz do *Śpiewnika kaliskiego*)

Główną ideą prezentowanego śpiewnika jest przywołanie i pokazanie mniej popularnych, a czasem w ogóle nieznanymi współcześnie pieśni funkcjonujących niegdyś na obszarze Ziemi Kaliskiej. Śpiewnik ma charakter praktyczny, adresowany jest bowiem do wykonawców: zespołów, solistów, muzykantów i instruktorów zaangażowanych w popularyzację i pielęgnowanie tradycji muzycznych. Odbiorcą jednak może być każdy zainteresowany – mieszkaniec regionu czy pasjonat tradycyjnego śpiewu.

### „Dominujące w Wielkopolsce jest metrum nieparzyste, trójmiarowe...”

Praktyczne zastosowanie zdeterminowało koncepcję układu materiału, która odbiega nieco od wzorów najczęściej stosowanych w tego typu wydawnictwach. Podstawą uporządkowania repertuaru nie jest bowiem tekst i funkcja pieśni, ale metrum i rytm charakterystyczne dla towarzyszącej tekstom melodii. W oparciu o te kryteria wyodrębnione zostały trzy zasadnicze grupy: **Melodie w metrum parzystym**, **Melodie w metrum nieparzystym** i **Melodie w metrum mieszanym**. Ilość pieśni w tych grupach jest nieproporcjonalna (melodii parzystych jest 17, w metrum nieparzystym 63, w metrum mieszanym 12), co odzwierciedla podstawową cechę folkloru wielkopolskiego – przewagę metrum nieparzystego. Ten niezwykły walor melodii wielkopolskich dostrzegła już Jadwiga Sobieska stwierdzając: „Dominujące w Wielkopolsce jest metrum nieparzyste, trójmiarowe. Jego hegemonia nad metrum parzystym wzmaga się od południa ku północy”<sup>1</sup>. O przewadze metrum trójmiarowego wspomina również Jarosław Lisakowski we wstępie do antologii *Pieśni kaliskie*: „W pieśniach kaliskich występują dwa zasadnicze rodzaje metrum: dwu- i trójdzielne. Nieliczną grupę stanowią pieśni o metrum zmiennym [...] Cechą charakterystyczną pieśni kaliskich jest przewaga metrum nieparzystego 3/8”<sup>2</sup>.

Aby ułatwić przyszłym odbiorcom poszukiwanie odpowiedniego repertuaru w tej niezwykle bogatej kolekcji melodii w metrum nieparzystym, uporządkowano materiał według trzech głównych schematów rytmicznych: **walcerkowych** i **walcerkowo-mazurkowych**, **mazurkowych** oraz **chodzonych (i wiwatowych)**. Tutaj także można zaobserwować pewne dysproporcje. Kolekcja melodii opartych na rytmie chodzonego i mazurkowym jest wyrównana (27, 25), mniej bogata ilościowo jest natomiast grupa melodii wykorzystujących

---

<sup>1</sup> J. Sobieska, *Folklor muzyczny Wielkopolski*, [w:] Jadwiga, Marian Sobiescy, *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, oprac. i red. L. Bielawski, PWM, Kraków 1973, s. 287.

<sup>2</sup> J. Lisakowski, Wstęp, [w:] *Pieśni kaliskie*, PWM, Kraków 1971, s. 10.

rytm walcerkowy i walcerkowo-mazurkowy. Taki układ wydaje się naturalny, gdyż do śpiewnika zostały wybrane melodie mniej znane i rzadko śpiewane, a te w grupie walcerkowo-mazurkowej okazały się nieliczne. Z całego opublikowanego repertuaru właśnie takie pieśni cieszą się bowiem największą popularnością i najczęściej są wykonywane przez zespoły śpiewacze i śpiewaków.

Jednocześnie należy podkreślić, że wybór takiego kryterium uporządkowania materiału ujawnia kapryśną stronę prezentowanych pieśni. Ze względu na bogactwo metro-rytmiczne nie zawsze bowiem można konkretne melodie przyporządkować do sztywno wyznaczonych grup. W materiale nie brakuje przykładów pieśni, w których rytm mazurkowy łączy się z rytmem walcerkowym (dlatego stworzono grupę mieszaną uwzględniającą przeplatanie się rytmu walcerkowego i mazurkowego) czy też z rytmem chodzonego, co jest szczególnie częste w melodiach pieśni obrzędowych i balladach (por. numery 55, 56). Czasami dopiero całość wykonywanej pieśni może wskazywać na nieznaczną przewagę czy to rytmu mazurkowego (jak choćby w pieśniach nr 36, 38, 45, 50), czy też chodzonego (pieśń nr 52). W poszczególnych grupach znalazły się też pieśni o najróżniejszym układzie i postaciach opisywanych rytmów. Ich przyporządkowanie do poszczególnych grup nie zawsze jest jednoznaczne z tanecznym charakterem danej pieśni czy przyśpiewki – zwłaszcza dotyczy to repertuaru obrzędowego i ballad. Zamieszczone określenia charakteru tanecznego danego utworu najczęściej pochodzą od autorów zbiorów – Jadwigi Sobieskiej i Jarosława Lisakowskiego, a ich umieszczenie jest w pewnym sensie nawiązaniem do praktyki zastosowanej przez Sobieską w zbiorze *Wielkopolskie śpiewki ludowe*. Zdaniem badaczki bowiem „na palcach jednej ręki można by zliczyć te pieśni, których melodia nie posłużyłaby do tańca”<sup>3</sup>. W niniejszym śpiewniku znajdują się odwołania do takich tańców jak: okrągły, do koła, wiwat w metrum parzystym czy wiwat w metrum nieparzystym oraz chodzony. Pojawia się też nazwa tańca forej (pieśni w rytmach chodzonego nr 60 i 77) wymagająca osobnego wytłumaczenia. Według informacji pozyskanych od wykonawczyni Marii Furmanek i zapisanych w protokole do nagrania był to taniec tańczony przez grupę chłopców i dziewcząt ustawionych w rzędzie naprzeciwko siebie. Chłopcy śpiewali przyśpiewkę rozpoczynającą się od słów *Te Raczyńskie panny* podchodząc do dziewcząt, a następnie dziewczęta zbliżyły się do chłopców, wykonując właśnie pieśń *Żeby ja wiedziała*<sup>4</sup> (nr 77 w niniejszym śpiewniku). Cechy taneczne odnaleźć można również w wielu pieśniach czy przyśpiewkach, które nie posiadają wyraźnego odwołania do konkretnego tańca.

W repertuarze wyodrębniono również osobną grupę melodii w metrum mieszanym. Obejmuje ona niewiele melodii, ale zamieszczone przykłady wyróżniają się ze względu na funkcję, ciekawą melodykę czy też taneczny rytm (tu głównie dwa wiwaty o mieszanym metrum nr 90, 92).

Niemal każdą grupę otwierają melodie pieśni obrzędowych. Ich liczebność w poszczególnych kolekcjach jest zróżnicowana: od licznej kolekcji w metrum parzystym (8 pozycji) i rytmie

---

<sup>3</sup> J. Sobieska, Wstęp, [w]: *Wielkopolskie śpiewki ludowe*, PWM, Kraków 1957, s. 24.

<sup>4</sup> Opis tańca na podstawie informacji w protokole do taśmy T0716. Zbiory Fonograficzne ISPAN.

mazurkowym (7 utworów) po pojedyncze przykłady dla melodii w rytmach chodzonego czy braku pieśni w rytmach walcerkowo-mazurkowych. Po nich prezentowane są ballady oraz pieśni powszechne – tutaj zaznacza się dominacja pieśni miłosnych i zalotnych. Kolejność ta jednak ulega zakłóceniu w przypadku, gdy o zestawieniu kolejnych pieśni zadecydowały podobieństwo rytmiczne, struktura tekstu, nawiązania melodyczne (nr 71, 72) lub tekstowe (nr 27, 28 czy też 73, 74). O przyporządkowaniu do kategorii treściowych informują załączone notki do każdej pieśni.

### **„Wielkopolska śpiewka ludowa jest w swej melodii pełna ruchliwości i temperamentu...”**

To z pewnością jedna z cech, na którą powinien zwrócić uwagę odbiorca niniejszego śpiewnika. W każdej z grup występuje wiele pieśni i przyśpiewek, dla których przytoczona opinia Sobieskiej wydaje się adekwatna. Badaczka konstatuje, że „motoryczność muzycznego temperamentu śpiewaczki nie pozwala na budowanie melodii ciągłej, powolnej [...] melodia biegnie bez zatrzymania i odpoczynek, jedna fraza żwawym ruchem wiąże się bezpośrednio z drugą, by w pełnym biegu dopaść do ostatniej nutki bynajmniej nie wytrzymywanej fermatowo, lecz przeciwnie – urwanej na pełnym akcencie”<sup>5</sup>.

Porządkowanie według metrum i rytmiki pełni w niniejszym śpiewniku zarówno funkcję pomocniczą, jak i poznawczą, gdyż pozwoli dostrzec główne atuty melodii z obszaru Południowo-Wschodniej Wielkopolski, a mianowicie ich ruchliwość i żywiołowość. Podkreślenie tej cechy prezentowanych melodii może też zwrócić współczesnym odbiorcom i wykonawcom uwagę na utaneczenie i zrytmizowanie repertuaru. Wydaje się bowiem, że ta żywiołowość i ruchliwość oraz szybkie tempo – tak przecież naturalne dla dawnych śpiewaków – stają się coraz mniej oczywiste dla współczesnych wykonawców zafascynowanych innymi tradycjami.

Niniejsze wydawnictwo nie ma ambicji zastępowania istniejących publikacji i wprowadzania „nowej tradycji”. Autorkom chodziło raczej o zachętę do własnych poszukiwań, porównań i dokonywania bardziej świadomych wyborów. Już samo jednak pogrupowanie melodii według metrum i wyodrębnionych schematów rytmicznych kładzie akcent właśnie na te cechy melodii regionalnych. Pokazuje, że oprócz popularnych walcerków i do koła istnieje w tradycji dużo energicznych przyśpiewek wykorzystujących najróżnorodniejsze zestawienia rytmów mazurkowych, są roztańczone wiaty śpiewane w naprawdę rozpędzonych tempach, a te same melodie intonowane nieco wolniej mogą zamienić się w dostojne chodzone.

### **„Przedstawiony wybór pieśni stanowi źródło dla późniejszych opracowań muzykologicznych...”**

Tymi słowami pełnymi nadziei Jarosław Lisakowski zakończył krótkie omówienie publikowanego przez siebie tomu *Pieśni kaliskie*<sup>6</sup>. Dziś możemy stwierdzić, że jego zamierzenia się spełniły: oba zbiory pieśni są bowiem nieocenionym źródłem repertuaru dla regionalnych

---

<sup>5</sup> J. Sobieska, Wstęp..., s. 22.

<sup>6</sup> J. Lisakowski, Wstęp..., s. 14.

zespołów i śpiewaków, jak również ważną wskazówką właśnie dla muzykologów podczas opracowywania nagrań (por. płyty „Melodie stamtąd”) czy w trakcie konsultacji z zespołami. Zbiory są jednak na tyle bogate, że tylko część repertuaru została przyswojona i spopularyzowana. Dlatego do *Śpiewnika* postanowiłam wybrać pieśni i przyśpiewki, które nie są zbyt znane wśród wykonawców, a w moim przekonaniu zdecydowanie zasługują na to, by je śpiewać i popularyzować. Czy to ze względu na umocowanie w obrzędach, ciekawą melodykę, czy też bardzo bogatą interpretację. Materiał z antologii autorstwa Jarosława Lisakowskiego przeważa w śpiewniku (w sumie wybrano 58 pozycji). Został zapisany w nieco bardziej nowoczesny i czytelny sposób oraz zaprezentowany w innym porządku. Kolejnym nieocenionym źródłem, z którego zaczerpnęłam repertuar, jest wspomniany już wcześniej zbiór zatytułowany *Wielkopolskie śpiewki ludowe* – dziś już trudno dostępny i mający charakter niemal kolekcjonerski. Śpiewnik opracowany przez Jadwigę Sobieską jest kopalnią dawnych pieśni nagranych w terenie w latach 40. i 50. Oboje autorzy przygotowujący powyższe wydawnictwa stosowali własne zasady zapisu, które szczegółowo wyjaśnili w przedmowach; każdy z nich zaproponował autorską koncepcję porządkowania wybranych pieśni. W niniejszym śpiewniku te opublikowane zapisy zostały przypomniane i niejako na nowo przepisane.

Repertuar uzupełniają pieśni i przyśpiewki wcześniej nie wydawane w wersji nutowej i tylko sporadycznie popularyzowane przez nagrania. Ta nieopublikowana kolekcja pozwoliła zaprezentować materiał muzyczny z okolic Jarocina i Ostrowa (pieśni z repertuaru Marii Czaczyk, Agnieszki Hylińskiej czy Elżbiety Bolach) oraz Krotoszyna (Magdalena Figlak, Joanna Grzesiak). Pojedyncze utwory zaczerpnięte zostały również ze zbiorów zgromadzonych przez Jarosława Lisakowskiego. W niniejszym śpiewniku można znaleźć także zapisy melodii utworów zamieszczonych na płytach „Melodie stamtąd”. O źródle, z którego pochodzą utwory, informują notki zamieszczone przy konkretnych pieśniach. Komentarze odsyłają również do zarejestrowanych i wydanych na płytach nagrań dźwiękowych będących podstawą zamieszczonego zapisu.

**„Ja umre, mnie już nie będzie [...] – a moje śpiewanie zostanie...”**

Takie słowa często słyszała Jadwiga Sobieska podczas nagrań terenowych<sup>7</sup>. Ona i kolejne generacje muzykologów starały się przekazywać zasłyszane i zarejestrowane pieśni kolejnym pokoleniom. Podobny cel przyświecał autorkom niniejszego *Śpiewnika*: przypomnieć i na nowo zaprezentować zapomniane lub mniej rozpoznane pieśni niegdyś wykonywane przez wybitne śpiewaczki i śpiewaków.

Podstawowe pytanie, jakie może sobie zadać każdy odbiorca śpiewnika, może brzmieć: co prezentowane wydawnictwo może wnieść nowego w praktykę muzyczną rozwijającą się współcześnie na obszarze Południowo-Wschodniej Wielkopolski?

---

<sup>7</sup> Za: J. Sobieska, Wstęp..., s. 26.

Niniejszy wybór miał uwzględniać wiele aspektów: artystyczne, poznawcze, praktyczne. W *Śpiewniku* zamieszczono więc wiele pięknych i oryginalnych melodii: opartych na dawnych skalach, ze zmiennie intonowanymi dźwiękami, bogato ozdabianych. Najczęściej zostały one zarejestrowane w pojedynczych tylko wariantach i stanowią niezwykle cenny wkład w spuściznę repertuarową tego obszaru. Można tu wymienić chociażby pieśni weselne zaprezentowane przez Marię Czaczyk, które są jedyne i niepowtarzalne (nr 35, 36). Piękne i oryginalne pieśni pochodzą również od Agnieszki Hylińskiej (18, 28, 64) czy Marianny Zydor z Nabyszyc (39, 53). To tylko nieliczne przykłady, bo nie sposób przywołać wszystkie.

Zapisy melodyczne odzwierciedlają praktykę wykonawczą funkcjonującą przed kilkudziesięciu laty na wsiach Południowo-Wschodniej Wielkopolski i prezentują sposób śpiewu ponad czterdziestu wykonawców reprezentujących region. Rzadko są to zapisy proste, podobne do tych, które figurują w wydany niedawno *Śpiewniku ludowym*. Pokazują wiele szczegółów wykonawczych właściwych dla pojedynczego wykonania śpiewaczki czy śpiewaka. Wariantowe śpiewanie, różnicujące melodie i rytmy w kolejnych zwrotkach odnotowywane są za pomocą różnych małych nutek, dodanych pięciolinii, zapisów całych pieśni czy pojedynczych zwrotek. Dawny styl wykonywania pieśni charakteryzował się też stosowaniem ozdobników, w tym przednutek, obiegników, glissand. Zapisy całych pieśni przekazane przez Antoninę Nogaj świadczą o twórczej inwencji śpiewaczki. Z transkrypcji melodii śpiewanych przez Annę Bukwę czy Marię Czaczyk można odczytać specyficzny talent do ozdabiania melodii. W zapisach uchwycone zostały skłonności do akcentowania czy też zmian w zakresie rytmiki.

Wydaje się, że te wskazówki interpretacyjne często są niedoceniane i pomijane przez współczesnych wykonawców. Skomplikowany sposób zapisu w opublikowanych śpiewnikach (komentarze do małych nutek objaśniające szczegółowo występujące warianty) także nie ułatwiają odczytania wszystkich niuansów wykonawczych. W niniejszym śpiewniku starałam wykorzystać możliwości zapisu komputerowego i zastosować bardziej czytelne rozwiązania graficzne: dodane pięciolinie z zapisem wariantów w poszczególnych zwrotkach (cyferka pod linią przyporządkowuje wariant do konkretnej zwrotki). W zapisie pojawiają się też małe nutki informujące o zmianie wysokości lub wartości rytmicznych pojedynczych dźwięków.

Na szczególną uwagę zasługuje też wykonywanie rytmów i prezentowane tempo. Wskazane na początku melodii symbole sugerują częstość uderzenia metronomu. W całej Wielkopolsce dominuje tempo szybkie, a według badacza rytmiki ludowej Ludwika Bielawskiego najszybciej śpiewa się właśnie w tym regionie<sup>8</sup>.

Umieszczone w śpiewniku zapisy nie zawierają symboli graficznych *rubato* – specyficznego tempa wykonania, które charakteryzuje chwiejny śpiew polegający na przedłużaniu jednej nuty lub grupy rytmicznej kosztem drugiej. Elementy takiego stylu śpiewu zaznaczają

---

<sup>8</sup> L. Bielawski, *Rytmika polskich pieśni ludowych*, PWM, Kraków 1976, s. 45.

zamieszczone w zapisach triole lub kwartole – cztery równe ósemki przypadające na takt w metrum na 3.

**„Stajemy wobec trudności, gdy mamy opracowane transkrypcyjnie melodie publikować w zbiorze popularnym...”<sup>9</sup>**

Ta uwaga Jadwigi Sobieskiej zamieszczona w śpiewniku wydanym w roku 1957 nie straciła na aktualności także dzisiaj. Wprawdzie nie było konieczne dokonywanie transkrypcji wyłącznie ze słuchu, bo wykorzystywałam zapisy publikowane bądź też rękopiśmienne transkrypcje. Jednak praktyczne przeznaczenie śpiewnika wymagało zastosowania uproszczeń i uwspółcześnienia rozwiązań graficznych.

Przede wszystkim zapisy melodii zostały sprowadzone do dźwięku centralnego G. Pozwoliło to wyeliminować stosowanie znaków przy kluczu i ograniczyć ich położenie do konkretnych dźwięków. Rzeczywisty dźwięk, od którego wykonawca rozpoczyna śpiew, zapisany jest w formie nuty w kształcie rombu umieszczonej przy kluczu wiolinowym.

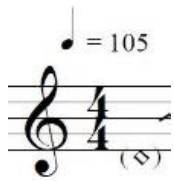
Melodia notowana jest na podstawie pierwszej zwrotki, jednak wiele pieśni posiada również zapisy dalszych zwrotek, zwłaszcza gdy odnotowane warianty mogłyby być trudne do odczytania. Drobne warianty występujące w kolejnych zwrotkach zaznaczają mniejsze nuty na pięciolinii. Gdy zmiany były znaczne, konieczne było wprowadzenie dodanych dodatkowych pięciolinii nad konkretnym taktem.

W zakończeniu pieśni figuruje nad pięciolinia czas trwania wykonania mierzony w sekundach. Najczęściej w zapisie stosowana była zasada do 120 uderzeń wskazanych przez metronom – takt, w którym podstawową miarą była ćwierćnuta, powyżej tej miary zapisy były ósemkowe. W pojedynczych przypadkach, ze względu na ruchliwość melodyki i zagęszczenie rytmu zapis w taktach ósemkowych zastosowany został nawet w przypadku wolniejszego wskazania uderzeń metronomu.

---

<sup>9</sup> J. Sobieska, Wstęp..., s. 27.

Poniżej zamieszczam wyjaśnienie najczęściej stosowanych symboli graficznych:



U góry pięciolinii wskazanie uderzenia metronomu określające tempo wykonania.



Nuta romboidalna w nawiasie określa dźwięk, od którego wykonawca rozpoczął utwór.



Dźwięk początkowy intonowany oktawę niżej.



Pojedyncza przednutka ozdabiająca dźwięk.



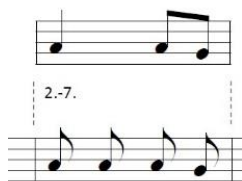
Przednutka podwójna ozdabiająca melodię.



Glissando pomiędzy dźwiękami.



Wykonanie tych samych dźwięków w innym rytmie (tu: punktowanym).

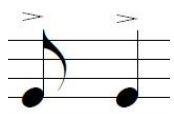


Wariant melodyczny zapisany na osobnej pięciolinii. Podane cyferki odnoszą się do numerów zwrotek.



Znak w nawiasie oznacza, że może być uwzględniony lub nie.

Tu: dźwięk może brzmieć jako h lub b.



Dźwięki silnie akcentowane.



W zakończeniu utworu nad pięciolinia podany czas trwania w sekundach.