

WERONIKA GROZDEW-KOŁACIŃSKA  
INSTYTUT SZTUKI, POLSKA AKADEMIA NAUK

---

STYLE WYKONAWCZE W POLSKIM ŚPIEWIE TRADYCYJNYM  
PRÓBA TYPOLOGII SUBIEKTYWNEJ

Styl wykonawczy to jedna z najtrudniejszych kategorii w analizie kultury muzycznej, jej rozpoznanie i deskrypcja balansuje bowiem zawsze na granicy twórczej interpretacji badacza i tworzonej przez niego naukowej faktologii. Jak stwierdził Kazimierz Moszyński, „temat to niewątpliwie bardzo wdzięczny, choć dość trudno uchwytny”<sup>1</sup>. Swoistość ludowej tradycji śpiewu, którego specyfiką był (a częściowo nadal jest) przekaz oralny i zmienność ekspresji wykonawczej indywidualnego śpiewaka, uzależniona od wielu towarzyszących jej czynników, dodatkowo nie ułatwia stawiania wniosków ogólniejszych i rygorystycznie klasyfikujących. Innym powodem trudności w podejmowaniu badań nad stylami śpiewu tradycyjnego jest fakt, że muzyka ludowa nie była i nadal nie jest przedmiotem refleksji estetycznej *sensu stricto*, co ma bezpośredni związek z długotrwałym postrzeganiem ludowego wykonawstwa jako fenomenu pewnej zbiorowości, która posługuje się w sposób spontaniczny powielaniem anonimowo wytworzonego wzoru, kulturowego schematu, a nie zindywidualizowaną twórczą inwencją, opartą na świadomym kreowaniu i stosowaniu reguł w sztuce. Dychotomia ta przywodzi na myśl Kircherowski podział na *stylus impressus* (niem. eingedrückt, „odciśnięty”, „immamentny”) i *stylus expressus* (niem. ausgedrückt, „wyrażony”), przy czym jedynie ten drugi – w myśl przywołanego poglądu, jak również w klasycznym dyskursie o stylach w muzyce – zasługuje na miano „prawdziwego”<sup>2</sup>.

Charles Seeger, wygłaszając referat w Santa Monica w Kalifornii w 1956 r. podczas 68. dorocznego zgromadzenia American Folklor Society i 55. zgromadzenia American Anthropological Association, słusznie skonstatował, że podstawą do de-

---

1 Kazimierz Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, cz. 2, *Kultura duchowa*, t. 2, Kraków 1939, s. 1215.

2 Zofia Helman, „Pojęcie stylu a muzyka XX wieku”, *Polski Rocznik Muzykologiczny* 5 (2006), s. 13.

finiowania stylu wśród muzyków i folklorystów jest raczej repertuar aniżeli jego muzyczno-wykonawcza interpretacja i że dużo łatwiej jest wykazać w badaniach to, „co jest śpiewane”, niż to, „jak jest śpiewane” (podkr. W.G.-K.)<sup>3</sup>. Zdawał się tym samym potwierdzać przekonanie Curta Sachsa o tym, że sposób, w jaki ludzie śpiewają, jest nie mniej istotny od tego, co śpiewają<sup>4</sup>. Próby opisu stylów wokalnych przez pryzmat cech *sensu stricto* wykonawczych, nazywanych do dziś „manierami wokalnymi”, towarzyszą jednak refleksji badaczy kultur muzycznych świata niemalże od zarania dyscypliny etnomuzykologicznej<sup>5</sup>.

Autonomiczne studia nad stylami wykonawczymi w śpiewie tradycyjnym w Polsce nie zostały jak dotąd podjęte, ale etnomuzykolodzy niejednokrotnie ów problem sygnalizowali lub w swoich refleksjach zbliżali się do niego<sup>6</sup>. Określenia takie jak „sposób wykonania” czy – wspomniana – „maniera wykonawcza” stosowane w literaturze etnomuzykologicznej są nieraz bardzo bliskie pojęciu stylu, czasem wręcz synonimiczne; pozostają jednak nierozwinięte na poziomie ogólnych stwierdzeń o niejasno zarysowanych kryteriach poznawczych – zwłaszcza tych dotyczących barwy głosu (gdyż nie są poparte badaniami psychoakustycznymi). Określenie najbliższe bodaj rozumieniu stylu wykonawczego prezentuje Piotr Dahlig, pisząc o „manierze” w kontekście jej identyfikacji i oceny przez ludową społeczność lokalną/regionalną<sup>7</sup>.

Istotą stylu wykonawczego w śpiewie jest brzmienie (wybrzmienie<sup>8</sup>) śpiewającego głosu – jego realne zaistnienie w konkretnej przestrzeni akustycznej i w czasie. Badacz może opisać styl śpiewu zarówno śpiewaka żyjącego, którego głosu może słuchać w osobistym spotkaniu, jak i tego, z którego głosem obcuje jedynie za pośrednictwem innego, addytywnego przekąźnika dźwięku (głosu). Te dwie różne rzeczywistości nie pozostają bez znaczenia dla percepcji głosu i stylu, który ma zostać opisany. W pierwszym przypadku badacz ma możliwość nie tylko obserwowania ciała, zachowań i emocji śpiewaka, słuchania brzmienia głosu bez żadnych przetworników, w naturalnym (codziennym) kontekście akustycznym, ale przede wszystkim obcuje z osobą, doświadcza jej obecności – ta bezpośredniość spotkania działa zresztą w dwie strony, determinując zarówno cechy wykonania (śpiewu), jak i jego odbiór przez badacza. W drugim przypadku badacz obcuje tylko z głosem śpiewaka, jego śpiewem utrwalonym na nagraniu

3 Charles Seeger, „Singing Style”, *Western Folklore* 17 (1958) nr 1, s. 3–4.

4 Curt Sachs, *The Wellsprings of Music*, red. Jaap Kunst, Den Haag 1962, s. 85: „How people sing is no less meaningful than what they sing”.

5 Ibid., s. 86.

6 Zob.: Weronika Grozdew-Kołacińska, „Barwa głosu jako kryterium konstruowania koncepcji stylu – do badań nad ludowym śpiewem tradycyjnym w Polsce”, w: *Etnomuzykologia na przełomie tysiącleci: historia, teoria, metodologia / Etnomuzykologhiya na zlami tycjacholit: istoriya, teoriya, metodolohiya*, red. Zbigniew J. Przerembski. Wrocław–Lwów 2015, s. 31–44.

7 Zob.: Piotr Dahlig, *Ludowa praktyka muzyczna w komentarzach i opiniach wykonawców w Polsce*, Warszawa 1993, s. 88, 131.

8 W sensie zaistnienia, wyrażenia głosem treści, bycia usłyszanym, a nie w sensie akustycznego zjawiska zanikania brzmienia.

(najczęściej audialnym, rzadziej audiowizualnym). Śpiew ten, można powiedzieć, ma charakter akuzmatyczny<sup>9</sup>, a percepcja badacza skupia się przede wszystkim na brzmieniu<sup>10</sup>; dużo silniej działa wówczas wyobraźnia słuchającego.

STYL JAKO KATEGORIA POZNAWCZA I KULTUROWA – INDYWIDUALIZM VS.  
KANONICZNOŚĆ WYKONAŃ

Styl, w odniesieniu do śpiewu/pieśni w kulturze ludowej, definiowany jest i rozumiany przez uczonych w różny sposób – w zależności od przyjętych kryteriów i od spojrzenia badawczego, a także w zależności od specyfiki opisywanej tradycji muzycznej. W dwudziestowiecznej refleksji etnomuzykologicznej zaznaczają się, w najprostszym ujęciu, dwa podstawowe podejścia do tego zagadnienia. Pierwsze – traktujące kategorię stylu w szerokich pozamuzycznych kontekstach: w odniesieniu do obyczajowości, organizacji społecznej, środowiska przyrodniczego czy ogólnie – do ludzkiej egzystencji i kultury oraz aktów i procesów szeroko rozumianej komunikacji<sup>11</sup>. Drugie – wywodzące opisanie stylu na podstawie analizy morfologicznej partykularnych elementów pieśni (śpiewu) jako utworu słowno-muzycznego (melodyki i tonalności, rytmiki, struktury formalnej, tekstu, wątków treściowych, gatunku itd.). W tym ostatnim ujęciu znaczenie prymarne dla analizy oraz interpretacji stylu ma transkrypcja muzyczna, czyli graficzne (głównie nutowe), subiektywne odwzorowanie jednorazowego wykonania: najczęściej na podstawie odsłuchu nagrania („fotografii muzycznej”) lub rzadziej – w trakcie wywiadu, sposobem Kolbergowskim – „na gorąco” („na ucho”).

Według najbardziej podstawowej, rzecz można klasycznej, Adlerowskiej definicji styl wykonawczy to „sposób, w jaki artysta się wypowiada”<sup>12</sup>. W śpiewie jest to wypowiedź głosem, który zarówno w kulturach tradycyjnych, jak i we współczesnej myśli humanistycznej może być rozumiany na wiele sposobów<sup>13</sup>. Głos, jego brzmienie,

9 Pierre Schaeffer, „Akuzmatyka”, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Christoph Cox, Daniel Warner, Gdańsk 2010, s. 107.

10 Trzeba tu jednak wyraźnie zaznaczyć, że skupienie na brzmieniu odnosi się do głosu śpiewaka, a nie do całej sfery brzmieniowej nagrania. W przypadku fonograficznych źródeł archiwalnych jest to zadanie bardzo wymagające, ponieważ jakość tych nagrań daleka jest od współczesnego „ideału” – mamy bowiem do czynienia ze zniekształceniami dźwięku oraz różnego rodzaju zakłóceniami, takimi jak szumy, trzaski, pozamuzyczne dźwięki z otoczenia (scenerii w której dokonywano nagrania) itp.

11 Anna Czekanowska, „The Concept of Style and Folk Music: Guido Adler’s Approach and the Balkan Music. The Concept of Style Differently Approached”, w: *Pathways of Ethnomusicology*, red. Piotr Dahlig, Warszawa 2000, s. 157–163.

12 Z. Helman, „Pojęcie stylu”, s. 15.

13 Por. m.in.: Anna Czekanowska, „Golos, «golos» i ritual. Principy struktury”, w: *Pathways of Ethnomusicology*, s. 25–29; Bożena Muszkalska, *Tradycyjna wielogłosowość wokalna w kulturach basenu Morza Śródziemnego*, Poznań 1999, s. 16; Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More*, Cambridge MA 2006; Don Ihde, *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*, Albany 2007; *The Sound Studies Reader*, red. Jonathan Sterne, New York 2012 (cz. 6, „Voices”); Marlene Schäfers, „Voice”, w: *The Cambridge Encyclopedia of Anthropology*, red. Felix Stein, Sian Lazar, Matei Candea, Hildegard Diemberger, Joel Robbins, Andrew Sanchez, Rupert Stasch, <https://www.anthroencyclopedia.com/entry/voice>, dostęp 20 VI 2021 (tam też literatura przedmiotu).

tembr, jest wyrazem tożsamości oraz sposobem samoodniesienia<sup>14</sup>. „[G]łos wykonawcy przekazuje w intonacji – pełnię uczucia, a w doborze pieśni i powadze wykonania – przekonania i aspiracje”<sup>15</sup>. Moc głosu, wynikająca z siły przekazu tradycji, swoistej wymiany między przodkami a żyjącymi, ma „wartość między czy ponadpokoleniową”<sup>16</sup>. Głos, jako najbardziej metafizyczny organ ludzkiej istoty, to przede wszystkim medium, od którego zależy wielopoziomowa jakość przekazu. Dawna epika nie istniała bez konkretnej melodii i rytmu, ani bez emotywnego dynamiki, regulowanej w różnych epokach systemami teoretycznymi (antyczna czy barokowa teoria afektów). Dlatego też analiza stylu wykonawczego, wyrażonego śpiewającym głosem, nie może odbywać się inaczej, niż poprzez słuchanie<sup>17</sup>, nie można jej dokonać na podstawie wyłącznie zapisu nutowego<sup>18</sup>.

Parametry intensywności (siły, dynamiki) i barwy, ze względu na powszechnie uznawaną wtórność ich znaczenia przy badaniu folkloru muzycznego Europy (co niekiedy jest sprawą dyskusyjną, np. barwa może niekiedy być elementem sfunkcjonalizowanym, różnicującym gatunki folkloru muzycznego) oraz brak wystarczająco dokładnych i porównywalnych określeń, nawet werbalnych, zostają zazwyczaj pominięte<sup>19</sup>.

Transkrypcja graficzna (nutowa), bez wątpienia ważna w procesie analizy morfologicznej, choćby najbardziej doskonała, empiryczna (jak „tonometryczna” i „metronomiczna” Abrahama i Hornbostla czy Kamińskiego, „fonofotograficzna” Metfessela, melograficzna stosowana przez wychowanków Anny Czekanowskiej)<sup>20</sup>, która może również zostać odtworzona przez kompetentnego badacza poprzez jego słuch wewnętrzny, nie da mu – co oczywiste – żadnego rzeczywistego wyobrażenia o głosie konkretnego wykonawcy – barwie, tessiturze, technice wokalne, realizacji interwałów (zwłaszcza naturalnych), jak też i o samym wykonaniu, a co za tym idzie – o stylu wykonania.

14 Joanna Michalik, *Filozofia i głos*, Kraków 2010, s. 12, 29–30.

15 Maria Krupowies, *Polskie pieśni ludowe na Litwie*, Warszawa 2000, s. 18.

16 Piotr Dahlig, „Stanisław Brzozowy (1901–1983) jako klasyk wśród śpiewaków ludowych”, *Przegląd Muzykologiczny* 3 (2003), s. 10.

17 Weronika Grozdew-Kołacińska, „Audytywna analiza brzmienia oraz «solfeż barwy» w badaniach etnomuzykologicznych nad polskim śpiewem tradycyjnym”, *Muzyka* 59 (2014) nr 3, s. 153–154.

18 Por.: Jan Stęszewski, „Z zagadnień teorii i metod polskich badań folkloru. Sytuacje i tendencje w okresie po 1945 r.”, *Muzyka* 15 (1970) nr 2, s. 17: „Symbole graficzne są w etnomuzykologii rezultatem transkrypcji słuchowej lub mechanicznej i, jak z tego widać, są wtórne w stosunku do nagrania, będącego fotografią faktu etnomuzykologicznego”.

19 Jan Stęszewski, *Problematyka historyczna pieśni kurpiowskich*, Instytut Sztuki PAN 1965 (dysertacja doktorska), s. 31.

20 Otto Abraham, Erich M. von Hornbostel, „Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien”, *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 11 (1909–1910) nr 1, s. 1–25, przekł. oryginału George i Eve List pt. „Suggested Methods for the Transcription of Exotic Music”, *Ethnomusicology* 38 (1994) nr 3, s. 425–456; Milton Metfessel, *Phonophotography in Folk Music: American Negro Songs in New Notation*, Chapel Hill 1928; Łucjan Kamiński, *Pieśni ludu pomorskiego*, t. 1, *Pieśni z Kaszub południowych*, Toruń–Warszawa 1936, s. 6–14; Zbigniew Przerembski, „Problematyka transkrypcji muzyki ludowej w polskich badaniach etnomuzykologicznych”, *Etnomuzyka* 25 (2010) nr 6, s. 13.

Chociaż dopiero rozwinięta technologia fonograficzna i systematyczna dokumentacja źródeł audialnych umożliwiła etnomuzykologom skupienie się na brzmieniowej stronie wykonawstwa ludowego, to jednak i wcześniej wrażliwi na dźwięk badacze próbowali odnotowywać wrażenia, jakie robił na nich głos śpiewającego chłopskiego artysty, ubierając je niejednokrotnie w romantyczne metafory i porównania<sup>21</sup>. Dla Béli Bartóka rodzaj (jakość) głosu śpiewaka ludowego i jego styl wykonawczy były gwarantem autentyczności nagrań terenowych<sup>22</sup>. Sposób wrażeniowego określania cech brzmieniowych głosu, a przede wszystkim jego cechy najtrudniejszej do uchwycenia (nawet w sposób czysto empiryczny, bo zawsze jednak naznaczony indywidualnym odczuciem słuchającego)<sup>23</sup>, czyli jego barwy, jest wspólny bodaj wszystkim pokoleniom badaczy, a korzystanie z języka metafory i różnego rodzaju określeń semantycznych obecne jest w narracji naukowej także współcześnie<sup>24</sup>. W pismach Oskara Kolberga odnajdujemy m.in. określenia: szeroki, uczuciowy, recytujący, jaszkrawy, ścieśniony, prosty, giętki, czysty, jasny, luby, lekki<sup>25</sup>. U Jadwigi i Mariana Sobieskich: wysoki, niski, nosowy, falsetowy, zduszony, krzyczany<sup>26</sup>. Określenia te przywołują, choć nie w sposób intencjonalny, metodę semantycznego opisu barwy, stosowaną w psychoakustyce<sup>27</sup>.

W protokołach do nagrań archiwalnych z lat pięćdziesiątych XX w. w Zbiorach Fonograficznych Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk również znajdziemy liczne adnotacje dotyczące głosu i śpiewu udokumentowanych wykonawców ludo-

- 21 Przykładowe cytaty: Oskar Kolberg, *Pieśni ludu polskiego*, red. Józef Gajek i Marian Sobieski, Wrocław–Poznań 1961 (= Dzieła Wszystkie Oskara Kolberga (dalej cyt. DWOK) 1), s. VIII: „Głos wieśniaków naszych z natury dźwięczny jest i donośny [...]”; Władysław Skierkowski, *Puszcza kurpiowska w pieśni*, t. 2, red. Henryk Gadomski, Ostrołęka 2000, s. 431: „Barwę szmeru leśnego wyrażają za pomocą zawodzenia i zatrzymania się na przedostatniej lub ostatniej nucie (*fermata*)”.
- 22 Benjamin Rajeczky, „Old and New Singing Styles in Hungarian Folk Song”, *Journal of the International Folk Music Council* 12 (1960), s. 56.
- 23 Por.: Nathalie Henrich, Pascal Bezard, Robert Expert, Maëva Garnier, Christian Guerin, Claire Pillot, Sophie Quattrocchi, Bernard Roubeau, Boris Terk, „Towards a Common Terminology to Describe Voice Quality in Western Lyrical Singing: Contribution of a Multidisciplinary Research Group”, *Journal of Interdisciplinary Music Studies* 2 (2008), s. 73–74; Tomira Rogala, Tomasz Łętowski, „Określanie barwy dźwięku przez różne grupy zawodowe muzyków i niemuzyków”, w: *Pulchritudo delectans. Korespondencja na styku sztuk*, red. Krzysztof Klauza, Joanna Cieślík-Klauza, Białystok 2017, s. 331–348.
- 24 Por.: Steven Feld, Aaron A. Fox, Thomas Porcello, David Samuels, „Vocal Anthropology: From the Music of Language to the Language of Song”, w: *A Companion to Linguistic Anthropology*, red. Alessandro Duranti, Malden 2004, s. 323.
- 25 Oskar Kolberg, „O głosie, instrumentach i wykonywaniu muzyki”, w: *Pisma muzyczne*, cz. 1, Wrocław–Poznań 1975 (= DWOK 61), s. 173, 191 i in.
- 26 Jadwiga i Marian Sobiescy, „Instrukcja w sprawie zbierania polskiej pieśni i muzyki ludowej”, *Muzyka* 1 (1950) nr 2, s. 47.
- 27 Zob. m.in.: Zachary Wallmark, Roger A. Kendall, „Describing Sound: The Cognitive Linguistics of Timbre”, w: *The Oxford Handbook of Timbre*, red. Emily Dolan, Alexander Rehdig, Oxford 2018, online [https://www.researchgate.net/publication/326901589\\_Describing\\_sound\\_The\\_cognitive\\_linguistics\\_of\\_timbre](https://www.researchgate.net/publication/326901589_Describing_sound_The_cognitive_linguistics_of_timbre), dostęp 20 VI 2021; Andrzej Miśkiewicz, *Solfież barwy II: program przedmiotu oraz szczegółowy opis ćwiczeń przeznaczonych dla studentów II roku Wydziału Reżyserii Dźwięku*, Warszawa 1991.

wych (rubryka oznaczona jako „śpiew – rodzaj głosu” lub „charakter głosu”). Pośród nich znajdują się niekiedy opisy głosu według kategorii przyjętych w szkołach śpiewu solowego czy chóralnego: alt<sup>28</sup> i sopran<sup>29</sup>. Nie zawsze oddają one rzeczywisty charakter i tessiturę głosu ludowego, w pewien sposób naturalnego (o czym dalej): np. alt – przeważnie notowany w przypadku starszych kobiet, nie musiał być głosem typowym dla nagranej wykonawczynie, bo – jak odnotowywano – „wcześniej śpiewała wyżej”.

W wypowiedziach samych wykonawców ludowych także obecne są określenia odnoszące się do jakości brzmieniowych głosu i mają one dodatkowo charakter oceniający, na przykład wartość głosu kobiecego mierzy się między innymi możliwością osiągnięcia wysokich rejestrów („jak wysoko, to ładniej”<sup>30</sup>). Graniczne wysokości różnią się w zależności od stylu wykonawczego: dla stylu „surowego” lub „prostego” można przyjąć dźwięki  $a^t/h^t$ , dla „sentymentalnego”, gdzie głos wchodzi niekiedy w falset i staje się „cienki” –  $d^t/e^t$ . Piotr Dahlig zwraca uwagę na fakt, że dla śpiewaczki ludowego „[p]referencje barwy dźwięku w śpiewie, którą można uznać za jeden z istotnych aspektów wykonawstwa wokalnego, dotyczą głównie rejestru śpiewu, w mniejszym zaś stopniu wiążą się także z tempem i dynamiką”<sup>31</sup>.

Próby określenia stylu wykonawczego jako kategorii poznawczej w badaniach nad tradycyjnymi kulturami wokalnymi pojawiły się wraz z użyciem w terenie fonografu.

Oto nieuchwytna dotąd materia dźwiękowa, utrwalana wówczas jedynie obarczonymi subiektywizmem metodami zapisu ze słuchu, mogła zostać utrwalona w postaci nagrania i służyć dalszym badaniom, analizom (w tym pomiarom np. wg systemu Johna Ellisa), porównaniom, wreszcie weryfikacji. [...] Nagranie dawało możliwość analizy procesu muzycznego, stylu wykonawczego, cech indywidualnych, pozwalało na porównanie wielu wariantów tej samej melodii a więc jej przekształceń, uformowań, jej „biologii” – jak to określał Kamieński<sup>32</sup>.

W 1979 r. Ludwik Bielawski, recenzując pracę doktorską Katarzyny Dadak-Kozickiej, w której autorka zastosowała oryginalną analityczną kategorię „wybrzmieniowości”<sup>33</sup>, podkreślił, że „[p]ostulat uwzględniania w analizach jakości wrażeniowych, uchwytnych słuchowo, jest nader ważny, choć dotąd zaniedbany był w polskiej etnomuzykologii, której tradycyjny punkt wyjścia do badań stano-

28 Zob. np. sygnatury: T0246, T1158, T1162, T1318.

29 Zob. np. sygnatury: T1160, T1209, T2323.

30 Z wypowiedzi Bronisławy Świder (ur. 1933 r.) podczas wywiadu przeprowadzonego przez mnie w Bandysiach (gm. Czarnia, pow. Ostrołęka) 15 I 2013 roku.

31 P. Dahlig, *Ludowa praktyka muzyczna w komentarzach*, s. 132.

32 Jacek Jackowski, *Zachować dawne nagrania. Zarys historii dokumentacji fonograficznej i filmowej polskich tradycji muzycznych i tanecznych*, cz. 1, *Przełom XIX i XX w. – do drugiej wojny światowej*, Warszawa 2014, s. 11–12.

33 Katarzyna Dadak-Kozicka, „Z doświadczeń nad analizą i kształtowaniem programu badawczego słowiańskich pieśni żniwnych”, *Muzyka* 19 (1974) nr 3, s. 12–19; tejsze, *Słowiańskie pieśni żniwne. Próba typologii muzycznej*, Uniwersytet Warszawski 1978 (dysertacja doktorska).

wił zapis graficzny, a nie postać brzmieniowa<sup>34</sup>. Wspomina autor przy tej okazji także o Alana Lomaxa metodzie kantometrycznej – tych, jak się wydaje, najszerzych jak dotąd studiach nad stylami wokalnymi świata<sup>35</sup>, opublikowanych po raz pierwszy w 1968 r. (dwa lata po zakończeniu projektu sponsorowanego przez Jacka Harrisona z Humanities Division of the Rockefeller Foundation). Lomax oparł swoje badania na metodzie audytywnej, wykorzystując do tego ogrom własnych nagrań, gromadzonych systematycznie od roku 1946 i uzupełnionych o zbiory archiwalne z różnych ośrodków badawczych i materiały indywidualne (w tym ojca – Johna Lomaxa)<sup>36</sup>. W eksperymencie kantometrycznym każde nagranie przesłuchiwane było przez parę badaczy (dwie osoby), a wrażenia słuchowe zapisywane w skali od 1 do 5. W niektórych aspektach analizy elementów wykonania (rejstry głosowe, skala głosu, nosowanie, chrypienie, atakowanie dźwięku<sup>37</sup>, wymowa spółgłosek)<sup>38</sup> wprowadzono tzw. „słuchanie kreatywne/twórcze” („creative listening”)<sup>39</sup>, polegające nie tylko na uważnym wsłuchiwaniu się w śpiew, lecz także na próbach naśladowania własnym głosem specyficznych jego elementów, czyli analiza stylu winna była być rezultatem syntezy praktyki i wiedzy teoretycznej. Rozszerzenie zakresu tej metody poprzez włączenie wiedzy i kompetencji kulturowych, pozwalających zrozumieć głębsze znaczenia opisywanego śpiewu – symboliczne, funkcjonalne, psychologiczne, społeczne, estetyczne itd.<sup>40</sup> – wydaje się być niezbędne przy definiowaniu typów stylistycznych, o których mowa w niniejszym artykule. O ile sam śpiew jest w świecie ludzkim czynnością uniwersalną, to wiedza i kompetencje kulturowe należą już do relatywnych obszarów poznania i – jako narzędzia analizy – nie mogą być stosowane *a priori* w sposób uniwersalny.

Ukierunkowanie refleksji badawczych na brzmienie wynika z dostrzeżenia w akcie śpiewu, który jest odzwierciedleniem wszelkich elementów struktury muzycznej, manifestacją tożsamości, komunikatem społeczno-kulturowym, wyborem estetycznym itd., czynności dziejącej się w kontekście czasu i miejsca oraz z przekonania, „że sztuka dźwięku to nie tylko produkt, pieśń, dzieło, lecz także wykonanie,

34 Ludwik Bielawski, „Słowiańskie pieśni zniwne w kategoriach wrażeniowych”, w: *Drogi i bezdroża muzykologii polskiej*, Wrocław etc. 1986, s. 96.

35 Alan Lomax, *Folk Song Style and Culture*, Washington 1968.

36 Zob.: *ibid.*, s. XV–XVII.

37 W oryginale użyte jest słowo „accent”, ale problem *de facto* dotyczy atakowania, sposobu „brania” dźwięku, zwłaszcza rozpoczynania śpiewu, zob.: A. Lomax, *Folk Song Style*, s. 74.

38 *Ibid.*, s. 70–74.

39 Por.: John Blacking, *How Musical is Man?*, Seattle–London 1973, s. 10.

40 Por.: Katarzyna Dadak-Kozicka, *Folklor sztuką życia. U źródeł antropologii muzyki*, Warszawa 1996, s. 242–243.

dzianie się, proces<sup>41</sup>. Głos jest ruchem – jak mówi Arystoteles<sup>42</sup>. Postrzeżenie to wydaje się korespondować z Arystoksenowską ideą percepcji muzyki w czasowej i brzmieniowej dynamice jej stawania się:

Pojmowanie muzyki składa się bowiem właśnie z tych dwóch czynników: zmysłu<sup>43</sup> i pamięci, jako że trzeba odbierać zmysłami to, co właśnie powstaje, i zachowywać w pamięci to, co już powstało i minęło<sup>44</sup>.

To stwierdzenie odczytać można nie tylko dosłownie, lecz także jako głęboką metaforę, odnoszącą się do procesu trwania pieśni, która – według słów Bystronia – „musi być zawsze żywa, wciąż śpiewana, gdyż inaczej zniknie w niepamięci bez śladu”<sup>45</sup>. Słuch i pamięć pełnią zasadniczą rolę w „stawaniu się” i przekazie międzypokoleniowym i ponadpokoleniowym śpiewu tradycyjnego, ale to także narzędzia nieodzowne w analizie stylistycznej śpiewu. Myślenie to, implikujące przyjęte w badaniu i opisie stylów wykonawczych metody, wpisuje się w szerszy nurt naukowej perspektywy, którą w antropologii określa się mianem „zwrótu słuchowego” (ang. *auditory turn*), a w szeroko rozumianej humanistyce – „kultury słyszenia”<sup>46</sup>.

W tym kontekście, jak również w szczegółowym odniesieniu do dyskusji nad brzmieniowością, a w szczególności barwą głosu w śpiewie nie można nie przywołać osoby Stevena Felda, pierwszego i jednego z najważniejszych postulatorów akustemologii. Wyodrębnione i zdefiniowane przez niego sposoby mówienia o barwie („five common discursive strategies”)<sup>47</sup>, pośród których znajdują się m.in. onomatopieczne i synestetyczne (cechy barwy w odniesieniu do innych zmysłów) metafory, jak np. głęboki, suchy, jasny, okrągły itp., dobitnie uświadamiają generalną potrzebę werbalizowania trudno uchwytnych wrażeń słuchowych i nieustannego poszukiwania doskonałego narzędzia terminologicznego, usankcjonowanego naukowością.

41 Piotr Dahlig, „Czy żywą muzykę można oddać w druku? Zbiory muzyczne Oskara Kolberga”, *Muzyka* 59 (2014) nr 3, s. 8. Por.: Alan Lomax, „Folk Song Style”, *American Anthropologist* 61 (1959) nr 6, s. 928: „Pieśń jest złożoną czynnością ludzką, na którą składają się muzyka i słowo, łączącą wykonawców z szerszą grupą w sytuacjach nadzwyczajnych za pomocą pewnych wzorów zachowań i dającą początek wspólnemu doświadczeniu emocjonalnemu” („A song is a complex human action – music plus speech, relating performers to a larger group in a special situation by means of certain behavior patterns, and giving rise to a common emotional experience”).

42 Arystoteles, „O głosie”, w: *Zagadnienia przyrodnicze*, przekł., wstęp, komentarz Leopold Regner, Warszawa 1980, 903b.

43 Chodzi oczywiście o zmysł słuchu, por.: Arystoksenos z Tarentu, *Harmonika*, przekł., wstęp i komentarz Anna Maciejewska, Łódź 2015, s. XXXVI.

44 Ibid., s. 24.

45 Jan Stanisław Bystron, *Pieśni ludu polskiego*, Kraków 1924.

46 Wolfgang Welsch, „Na drodze do kultury słyszenia?”, w: *Przemoc ikoniczna czy „nowa widzialność”*, red. Eugeniusz Wilk, Katowice 2001, s. 56–74. Warto przy tym zwrócić uwagę, że w psychoakustyce „słyszanie” odnosi się do sfery fizjologicznej, „słuchanie” – do sfery percepcji.

47 Steven Feld, Aaron A. Fox, Thomas Porcello, David Samuels, „Vocal Anthropology: From the Music of Language to the Language of Song”, w: *A Companion to Linguistic Anthropology*, red. Alessandro Duranti, Malden 2004, s. 324–325.



Perspektywa audytywna od nowa dowartościowuje również archiwa fonograficzne, jako rezerwuary „ginących brzmień”<sup>48</sup>. Niemal profetycznie odczytać można w tym kontekście słowa Jana Stęszewskiego, który stwierdził, że dokonywanie

[...] transkrypcji (rzecz ma się inaczej z zapisami słuchowymi w terenie) z myślą o przyszłości jest zbyteczne, gdyż następni badacze chętnie powrócą do nagrań, które są dla nich pewniejszym źródłem informacji<sup>49</sup>.

Według Anny Czekanowskiej:

[c]echy wykonania wydają się być znacznie trwalsze aniżeli motywy melodyczne i sfera werbalna, narzucona często przez różne oddziaływania cywilizacyjne; pozostają trwałe dopóty, dopóki nie zmieni się mentalność twórcy i odbiorcy, dopóki są one dla wykonawcy i odbiorcy środkiem tożsamości i porozumienia, a nie tylko czynnikiem egzaltacji egzotyka<sup>50</sup>.

Myśl ta zdaje się korespondować z tezą Lomaxa, który twierdzi, że „styl jawi się jako jedna z najbardziej zachowawczych cech kultury”<sup>51</sup>. Ten punkt widzenia nie znajduje jednak potwierdzenia w bardziej szczegółowych badaniach, odnoszących się do lokalnych kultur wokalnych i zachowania swoistego, miejscowego kanonu stylistycznego (np. na poziomie regionalnym) w różnych okresach czasowych, a także w odniesieniu do barwy głosów indywidualnych<sup>52</sup>, zwłaszcza wybitnych wykonawców ludowych, nie może być zatem tezą uniwersalną. Może jednak odnosić się do jednego z typów stylistycznych, którego cechą konstytutywną jest „klasyczność”.

Kanoniczność śpiewu w szerszym rozumieniu zawiera się przede wszystkim, jak się wydaje, w jej związku z sytuacyjnością i funkcjonalnością, a nie na poziomie samego wykonawstwa (w sensie stylistycznym i technicznym) – może być to sytuacja obrzędu lub też sytuacja śpiewu gromadnego, wspólnotowego, w którym trudno o nadmierną indywidualność wykonania i cenna jest zgodność brzmieniowa wielu głosów. Kryteria określające kanon opierają się ponadto niekiedy na

48 Od kilku lat można zaobserwować w Polsce wzmożone zainteresowanie zasobami archiwów fonograficznych, skierowane w szczególności w stronę tradycyjnej muzyki ludowej – zarówno w środowisku badaczy różnych etnodyscyplin, jak i wśród muzyków: rekonstruktorów i kontynuatorów wiejskich tradycji muzycznych, kompozytorów, reżyserów teatralnych i innych twórców. Rozwinęła się również autonomiczna gałąź studiów poświęconych dokumentacji i archiwizacji, zob.: Jacek Jackowski, „Współczesne metody zabezpieczania, opracowania naukowego, udostępniania i rozwoju Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN”, *Muzyka* 59 (2014) nr 3, s. 71–114.

49 J. Stęszewski, *Problematyka historyczna*, s. 31.

50 Anna Czekanowska, „Kultura tradycyjna dziś: czynnik stymulacji czy wspomnienie przeszłości? Z badań nad kulturą muzyczną Polski północno-wschodniej”, *Muzyka* 46 (2001) nr 3, s. 12.

51 A. Lomax, „Folk Song Style”, s. 930: „Musical style appears to be one of the most conservative of culture traits”.

52 Badania psychoakustyczne nad śpiewem kurpiowskim z wykorzystaniem semantycznego opisu barwy, przeprowadzone w ścisłej współpracy z dr hab. Tomirą Rogalą i dr Joanną Szczepańską-Antosik z Katedry Akustyki Muzycznej UMFC w l. 2019–20 (i wcześniej, zob.: W. Groźdew-Kołacińska, „Audytywna analiza brzmienia”), wykazały większe zróżnicowanie barwy głosów śpiewaczek wynikające z cech indywidualnych, aniżeli istnienie wspólnych elementów mogących świadczyć o istnieniu idiomu brzmieniowego śpiewu właściwego dla regionu kurpiowskiego.

pewnym wyobrażeniu „prawzoru”. Bywa on też konstruowany na podstawie cech, które niekoniecznie ustaliły się w sposób naturalny czy spontaniczny, czyli poprzez selekcję rozumianą jako „zbiorowa świadomość” czy „cenzura wspólnoty”<sup>53</sup>, ale zostały wybrane, przypomniane czy wymyślone (klasyczne już Hobsbawmowskie „the invention of tradition”) lub narzucone z zewnątrz (jak choćby język pieśni w społecznościach pogranicznych, który zmienia, nieraz znacząco, brzmienie śpiewu). Raczej więc styl podlega tym samym prawom „zmiany”, co inne elementy kultury, a społeczne (receptyjne i percepcyjne) determinanty tej zmiany, tak w ujęciu synchronicznym, jak i diachronicznym, są w tym procesie niezwykle istotne<sup>54</sup>. Koreluje z tym silnie kategoria indywidualnego wyboru człowieka oraz zapożyczenie kulturowe (także w mikroskali).

Alan Lomax w badaniu stylu pieśni ludowej upatrywał m.in. narzędzie do odtworzenia estetycznej i emocjonalnej historii dawnych i współczesnych społeczeństw<sup>55</sup>, a wśród głównych kryteriów umożliwiających klasyfikację stylów zakładał zdiagnozowanie, „w jakim stopniu pieśń jest wytworem społeczności, w jakim – jednostki”<sup>56</sup>. Jak zauważa Katarzyna Dadak-Kozicka, „utwory (indywidualizowane) folkloru istnieją w świadomości ludzi jako pamięć wielu konkretnych wykonan”<sup>57</sup>, do nich każdorazowo, w momencie „stawania się” śpiewu, dokładana jest nowa wartość, która kreuje indywidualność stylu wykonawczego. Nie sposób jednak odpowiedzieć dziś na pytanie, jak daleko w swoim własnym stylu mógł posunąć się dawny artysta ludowy. Odwołując się do spostrzeżeń badaczy, którzy dokumentowali śpiew tradycyjny po 1945 r. i później, w pełni wykorzystując zdobycze ówczesnej techniki zapisu dźwiękowego i poświęcając szczególną uwagę jednostkom, warto zauważyć, że zainteresowanie to wywoływało pewien rezonans w zachowaniu śpiewaków, pewną ich dążność do oryginalności, nawet kosztem przekroczenia granicy funkcjonującego w lokalnej tradycji kanonu stylistycznego. Trzeba uświadomić sobie także, jak diametralnie uszcieniczenie wykonania przeniosło punkt ciężkości z funkcjonalności śpiewu i w ogóle muzyki ludowej – ich skonkretyzowanych zadań w cyklu życia, w obrzędzie, we wspólnocie – na estetykę i artystyczne samospełnienie tradycyjnego wykonawcy. Zbiory Fonograficzne IS PAN zawierają przykłady śpiewu artystów ludowych, którzy stali się niemal emblematem stylu regionalnego, chociaż ich wykonawstwo prezentuje cechy bardzo indywidualne<sup>58</sup>. „Wszystkie kultury wylaniały

53 Katarzyna Dadak-Kozicka, *Folklor sztuką życia. U źródeł antropologii muzyki*, Warszawa 1996, s. 297–301.

54 Por.: John Blacking, „Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change”, *Yearbook of International Folk Music Council* 9 (1977), s. 17–19.

55 A. Lomax, „Folk Song Style”, s. 950.

56 *Ibid.*, s. 938.

57 K. Dadak-Kozicka, *Folklor sztuką życia*, s. 298.

58 Współcześnie w kontekście wykonan scenicznych (konkursowych) można dostrzec także tendencję odwrotną: wykonawczynie, które długo śpiewały w zespołach śpiewaczych, przenoszą stylistykę im właściwą (artykulację, pewną mechaniczność wykonania) na wykonania solowe.

jednak spośród siebie ryzykantów, którzy wypuszczali się poza to, co znane i bezpieczne”<sup>59</sup>. W przypadku niektórych wykonawców możemy nawet prześledzić zmianę stylu, dojrzewanie, rozwój artystyczny (np. Waleria Żarnoch, Apolonia Nowak, Marianna Bączek, Maria Marciniak, Anna Malec, Aleksandra Daniluk, Franciszka Ciesiołka, Stanisław Brzozowy). Wolność artystyczna przejawia się m.in. w odważnej ornamentacji, elementach improwizacji, która w klasycznej narracji o folklorze nazywana jest wariabilnością, w barwie głosu (przykład Genowefy Lenarcik, której „męski” sposób śpiewu, przejęty/zapamiętany od ojca – Stanisława Brzozowego, nie mieści się w żadnych kategoriach konkursów folklorystycznych), w profesjonalizowaniu emisji głosu, wreszcie – w odważnym wydostaniu się poza krąg ścisłej tradycyjności, w kooperacji z innością<sup>60</sup>.

A jednak w polskim dyskursie o folklorze muzycznym sytuacja, w której to indywidualny śpiewak wyznacza – niekoniecznie w sposób bezpośredni, jawny i akceptowalny w danym czasie przez ogół społeczności – reguły wykonawstwa, wciąż rzadko bywa przedmiotem zainteresowania badaczy<sup>61</sup>. Trzeba jednak zauważyć, że przekonanie o podrzędnej względem kolektywu roli jednostki w kreowaniu lokalnej kultury nie jest już tak silnie artykułowane, a niektóre monografie (w tym zbiory pieśni) istotnie odkrywają znaczenie indywidualnego wkładu w przekaz tradycji oraz jej zmianę, prezentując „najwybitniejszych śpiewaków ludowych”<sup>62</sup>. Nierzadko komentarze wyrażają ubolewanie, iż „z różnych powodów nie udało się zaprezentować wszystkich, którzy by na to zasługiwali”, a pojawiające się coraz częściej publikacje dedykowane wybitnym ludowym artystom mają „splącić pewnego rodzaju dług kulturowej niepamięci”<sup>63</sup>.

W stosunku do polskiego wykonawcy ludowego rzadko kiedy usłyszeć można stwierdzenie, iż śpiewa w sposób „stylowy” (miałoby ono wydźwięk wartościujący), choć życie folkloru pieśniowego, który pełni dziś funkcję przede wszystkim estetyczną oraz „reprezentacyjno-rekreacyjną”<sup>64</sup>, toczy się – z nielicznymi wyjątkami

59 Aleksandra Lipczak, *Lajla znaczy noc*, Kraków 2020, s. 222.

60 Przykłady: Apolonia Nowak i jej umiejętność dopasowania się do wykonawców spoza lokalnego kulturowego kręgu, współpraca z zespołami Ars Nova, Swoją Drogą, Sorry Boys; Genowefa Lenarcik i jej współpraca z eksperymentalnym gitarzystą Rafaelem Rogińskim; Maria Bienias, męska grupa śpiewacza z Czarni i ich współpraca z Kapelą ze Wsi Warszawa.

61 Warto w tym miejscu wspomnieć o VII Krajowym Seminarium Etnomuzykologicznym pt. „Indywidualność i indywidualności w muzyce tradycyjnej”, zorganizowanym przez Stowarzyszenie „Polskie Seminarium Etnomuzykologiczne” w dn. 30–31 III 2019 r. w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego.

62 Jan Adamowski, *Śpiewanejki moje... Najwybitniejsi śpiewacy ludowi Lubelszczyzny i ich repertuar*, cz. 1, Lublin 2003, s. 5.

63 Ibid.

64 Piotr Dahlig, „Czy żywą muzykę można oddać w druk? Zbiory muzyczne Oskara Kolberga”, *Muzyka* 59 (2014) nr 3, s. 18; tegoż, „O wartościowaniu i prognozowaniu tradycji muzycznych”, w: *Niematerialne dziedzictwo kulturowe: źródła – wartości – ochrona*, red. Jan Adamowski, Katarzyna Smyk, Lublin–Warszawa 2013, s. 173, 177.

sytuacji lokalnych (domowych, sakralnych) – od dziesiątek lat głównie na scenie. W odróżnieniu od „stylowy”, określenie „autentyczny” pojawia się za to nader często (i ma wydźwięk zdecydowanie wartościujący – pozytywnie)<sup>65</sup>. Uznanie ludowego wykonawstwa w kategoriach estetycznych nie oznacza wyizolowania go ani z rozpoznanych funkcji pierwotnych, dawnych – o ile jest w takich osadzony, ani też z kontekstu współczesnych uwarunkowań. Zmiany dawnej kontekstowości oraz nowe funkcje dawnych form folkloru i jego prezentacji to fakty niepodlegające dziś wątpliwościom.

W refleksji nad stylem wykonawczym w muzyce ludowej niektórzy badacze podkreślają czynnik „wyboru” czy wręcz jego manifestację poprzez styl – w zależności od perspektywy i przyjętych kryteriów definiowania stylu jest to mniej lub bardziej ograniczony wybór (lub seria wyborów) w ramach pewnego zestawu reguł stworzonych/wypracowanych przez człowieka i jego kulturę<sup>66</sup> albo wybór dokonywany z zasobów, które oferuje mu natura<sup>67</sup>. W rzeczywistości, w której wykonanie pieśni (śpiewu) nie jest zdeterminowane obrzędowością i rytuałem, a indywidualna kreacja i potrzeba wydaje się być nadrzędna wobec społecznościowej, wybór jest bardzo istotnym czynnikiem wpływającym również na styl; przejawia się to chociażby w doborze repertuaru, wynikającym z indywidualnego upodobania lub ze względu na miejsce i odbiorcę wykonania<sup>68</sup>.

John Blacking, w odniesieniu do studiów porównawczych nad stylami wykonawczymi w różnych kulturach, mając na uwadze ich społeczne podłoże, zwrócił uwagę, że podobna ekspresja stylistyczna nie musi oznaczać tego samego w poszczególnych kulturach/regionach, istotna jest relacja (więź) między konkretną formą stylistyczną a lokalną kulturą społeczną<sup>69</sup>. Odnosząc tę myśl do lokalnej sfery kulturowej na poziomie wartościowania (wewnątrz społeczności, wspólnoty czy grupy albo przez zewnętrznego obserwatora – jurora na przeglądzie regionalnym, animatora lokalnej kultury czy też inną opiniotwórczą w środowisku osobę) i uzupełniając ją o kryterium czasowe, można zauważyć, że dany styl – w zależności np. od gatunku czy funkcji pieśni – może być odbierany (oceniany) jako właściwy lub nie.

65 Weronika Grozdew-Kołacińska, „Ogólnopolski Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych – tradycja i nowoczesność – cele, adresaci, formuła”, w: *Festiwal, konkursy, przeglądy a ochrona niematerialnego dziedzictwa kulturowego*, red. Anna Weronika Brzezińska, Katarzyna Smyk, Lublin–Wrocław–Warszawa 2019, s. 237–239.

66 Por.: Leonard B. Meyer, *Style and Music: Theory, History, and Ideology*, Chicago 1997, s. 3; Zbigniew J. Przeremski, *Style i formy melodyczne polskich pieśni ludowych*, Warszawa 1994, s. 30; Z. Helman, „Pojęcie stylu”, s. 19.

67 Por.: A. Czekanowska, „The Concept of Style and Folk Music”, s. 157; John Blacking, „The Value of Music in Human Experience”, *Yearbook of International Folk Music Council* 1 (1969), s. 37.

68 Janina Szymańska, „Wykonawcy ludowi. Postawy wobec folkloru”, w: *Słowo śpiewane. Interpretacja tekstów folklorystycznych*, red. Krystyna Lesień-Płachecka, Warszawa 2001, s. 151.

69 J. Blacking, „The Value of Musical Experience”, s. 52–53.

## PRÓBA TYPOLOGII STYLÓW ŚPIEWU I KRYTERIA JEJ KONSTRUOWANIA

Kryteria, według których można badać i opisywać style wykonawcze w ludowym śpiewie tradycyjnym, należą do szerokiego spektrum zjawisk i determinant wzajemnie na siebie oddziałujących. Od czynników formalnych, morfologicznych i strukturalnych śpiewu jako czynności muzycznej – zarazem zdarzeniowej i procesualnej, jego cech ontologicznych, przez cechy fizyczne i wrażeńiowe – jak wysokość, głośność, barwa itd., po determinanty zewnętrzne – jak czas i miejsce wykonania, sytuacja nagrania (konteksty), warunki psychofizjologiczne itp.<sup>70</sup>. Wpływ na ekspresję stylu wykonawczego ma też pochodzenie, gatunkowość oraz funkcjonalność repertuaru. Styl śpiewu może uwidaczniać się zarówno poprzez to, co typowe i powtarzalne, jak i to, co indywidualne i jednorazowe w interpretacji wykonawczej – przy czym kategorie te nie muszą być sobie przeciwstawne. Śpiewak może też wypowiadać się w różnych stylach, przy jednoczesnym zachowaniu cech indywidualnej ekspresji. Styl wykonawczy nie musi wiązać się z kryteriami doskonałości technicznej i estetycznej, które mogą być różnie rozumiane i recypowane w zależności od czasów, środowiska, okoliczności itd. Jego zdefiniowanie nie ma wydźwięku wartościującego, wskazującego na cechy oryginalności czy geniuszu, jak to miało miejsce w dziewiętnastowiecznej teorii stylu<sup>71</sup>. Jak zauważa Ludwik Bielawski, „[g]eneracje złączone wspólną przestrzenią życia mogą się różnić od innych generacji wieloma cechami, w tym również preferencjami w odniesieniu do dzieł sztuki, sposobami ich widzenia”<sup>72</sup>. Dla praktyki śpiewu tradycyjnego współczesne parametry określające właściwą technikę emisji głosu – czyli taką, która pozwala używać go w sposób bezpieczny i zdrowy z punktu widzenia medycznego – również nie muszą być miarodajne<sup>73</sup>. Na przykład jednym z najistotniejszych wymogów prawidłowego używania głosu w śpiewie jest umiejętność rozluźniania mięśni krtaniowych (zewnętrznych i wewnętrznych) oraz swobodne drganie łańdź głosowych<sup>74</sup>, tak, aby dźwięk nie był forsowany – co w stylu „surowym” czy „ornamentalnym” bywa niemożliwe do osiągnięcia. Trzeba jednak podkreślić, że każdą technikę głosową można wypracować w taki sposób, aby stała się dla głosu „naturalną” i nie przerodziła się w stan patologiczny.

Najszerze badaj z możliwych spektrów kryteriów przy definiowaniu stylów tradycyjnych śpiewów na świecie przyjął Lomax – co oczywiście było zdeterminowane zasięgiem geograficzno-kulturowym jego badań, a także ukierunkowaniem ich na wielokontekstową problematykę. Każde z kryteriów (czy też poziomów) analizy kan-

70 Zob.: W. Grozdew-Kołacińska, „Barwa głosu”, s. 37–38, 42–43.

71 Por.: Z. Helman, „Pojęcie stylu”, s. 14–15.

72 Ludwik Bielawski, *Czas w muzyce i kulturze*, Warszawa 2015, s. 402.

73 W odniesieniu do skal jakości głosu, takich jak m.in. GRBAS, RBS, SVEC, VPA, por.: Nathalie Henrich, Mara Kiek, John Smith, Joe Wolfe, „Resonance Strategies Used in Bulgarian Women’s Singing Style: A Pilot Study”, *Logopedics Phoniatrics Vocology* 32 (2007) nr 4, s. 171–177, zob. s. 172, [https://www.researchgate.net/publication/5856866\\_Resonance\\_strategies\\_used\\_in\\_Bulgarian\\_women’s\\_singing\\_style\\_A\\_pilot\\_study](https://www.researchgate.net/publication/5856866_Resonance_strategies_used_in_Bulgarian_women’s_singing_style_A_pilot_study), dostęp 20 VI 2021.

74 Cathrine Sadolin, *Complete Vocal Technique*, København 2000, s. 13–14; Bogumiła Tarasiewicz, *Mówię i śpiewam świadomie. Podręcznik do nauki emisji głosu*, Kraków 2006, s. 38, 40, 199–200.

tometrycznej mogłoby stanowić odrębny przedmiot studiów: cały system oparto na 37 założeniach/problemach, a ich uogólniony zarys podał Lomax we wcześniej opublikowanym artykule<sup>75</sup>. Pośród głównych czynników, które według uczonego umożliwiły, czy też były istotne lub niezbędne w procesie wyodrębnienia i klasyfikacji stylów, znalazły się te, które odnoszą się bezpośrednio do sposobu używania aparatu głosowego<sup>76</sup>. Chociaż Lomax doszedł w swoich studiach do wniosków bardzo uogólnionych, co wynikało m.in. ze sposobu doboru materiału badawczego, a także z zastosowania metody statystycznej, a najczęściej podkreślanym efektem jego badań jest teoria o głębokich relacjach stylu śpiewania i struktury oraz organizacji społecznej, to założenia, jakie legły u podstaw jego dzieła są niezwykle wartościowe, a większość z nich jest wciąż bardzo aktualna i warta stosowania i rozwijania.

Założenia, które przyjąłem w mojej koncepcji wyodrębnienia stylów wykonawczych w polskim śpiewie tradycyjnym obejmują: 1) analizę słuchową wybranych przykładów śpiewu pochodzących ze Zbiorów Fonograficznych IS PAN, a także 2) własne doświadczenia zarówno w indywidualnej praktyce śpiewu, jak i we współśpiewie z tradycyjnymi wykonawcami, 3) wykonania indywidualne<sup>77</sup> (przede wszystkim

75 „Dochodzimy zatem do kilku czynników stylu muzycznego, które wydają się być fundamentalne i z pomocą których można z łatwością sklasyfikować i rozpoznać muzykę danego obszaru. (1) Stopień, w jakim pieśń jest produktem wspólnotowym lub indywidualistycznym. (2) Złożoność śpiewu chóralnego i stopień harmonizacji tego śpiewu lub jej brak. (3) Jakość głosu i sposób jego wydobycia. (4) Pozycja i sposób posługiwania się ciałem przez wokalistę, napięcie mięśni widoczne w gardle oraz ekspresja mimiczna (wyraz twarzy). (5) Szczegółowe i funkcjonalne konteksty muzyki, tak społeczne, jak i psychologiczne. (6) Nastroj muzyki wyrażony poprzez jej kontur melodyczny oraz treść tekstu słownego. (7) Spośród wszystkich powiązanych ze sobą czynników społecznych i emocjonalnych, w rejonach, w których pracowałam zdecydowanie najważniejsze wydają się być: pozycja kobiet, obyczaje seksualne, stopień permissywności w sferze przyjemności seksualnej oraz relacje uczuciowe pomiędzy rodzicami a dziećmi”, zob.: A. Lomax, „Folk Song Style”, s. 938: „We come, then, to the several factors in musical style which seem most fundamental and by means of which the music of an area may be most readily classified and diagnosed. (1) The degree in which song is a communal or individualistic product. (2) The amount of blend in choral singing and the degree of chordal singing or lack of it. (3) The quality of the voice and its mode of production. (4) The position and use of the body by the singer, the muscular tension evidenced in the throat and the facial expression. (5) The circumstantial and functional background of the music, both social and psychological. (6) The prevailing mood of the music, evidenced by its melodic contour and the content of the verse. (7) Of all the social and emotional factors involved, by far the most important in the areas in which I have worked, seem to be: the position of women, the sexual code, the degree of permissiveness about sexual enjoyment, and the affectual relationship between parents and children”.

76 Zob.: ibid., s. 938–939: „Jakość głosu i sposób jego generowania (wydobycia). (4) Pozycja i sposób posługiwania się ciałem przez wokalistę, napięcie mięśni widoczne w gardle oraz ekspresja mimiczna (wyraz twarzy)” („(3) The quality of the voice and its mode of production. (4) The position and use of the body by the singer, the muscular tension evidenced in the throat and the facial expression”); A. Lomax, *Folk Song Style*, s. 70–74: glottal shake (poruszanie (trzęsienie) krtań jako jedna z manier wokalnych – przyp. W.G.-K.), register (rejestr głosu), vocal width (zakres skali głosu, tessitura), nasalization (nosowanie), raspiness (chrypienie), accent (akcentuacja), enunciation of consonants (wymowa spółgłosek).

77 Dla opisu stylów w śpiewach grupowych należałoby przyjąć nieco odmienne kryteria, poczynając od wyodrębnienia wykonań monofonicznych, heterofonicznych i polifonicznych (wielogłosowych). Próbę takiego opisu i kategoryzacji podjęłam w ostatniej części serii monograficznej *Polska Pieśń i Muzyka Ludowa – Podlasie t. 5, cz. 6, Śpiewacy i style wykonawcze* (w przygotowaniu).

śpiewu kobiecego), które stanowią główny zasób dostępnego materiału archiwalnego i odzwierciedlają charakter dokumentacji śpiewu tradycyjnego w Polsce, 4) wykorzystanie określeń semantycznych stosowanych dla opisu śpiewu/głosu przez zbieraczy i badaczy pieśni ludowych w literaturze i innych materiałach tekstowych (przede wszystkim w niepublikowanych protokołach załączonych do nagrań fonograficznych i notatkach/zeszytach z badań terenowych) oraz przez śpiewaków wiejskich, rekonstruktorów śpiewu tradycyjnego (zwłaszcza zaangażowanych w edukację nieformalną, prowadzących warsztaty i „szkoły śpiewu tradycyjnego”), a także przez ekspertów, biorących udział we wspomnianych wcześniej badaniach psychoakustycznych nad barwą głosu śpiewaczek ludowych.

Podstawowym kryterium w próbie typologii jest subiektywna percepcja słuchowa, połączona ze skojarzeniami odnoszącymi się do własnych doświadczeń wokalnych i obiektywizowana refleksjami/ustaleniami wcześniejszych badaczy, a także uwzględniająca zdefiniowane słyszalne morfologiczne cechy śpiewu. Bezpośrednio z tym związane kryterium wrażeniowe odnosi się do wszelkich słyszalnych zjawisk, cech, struktur brzmieniowych, a także do odczuć nimi wywołanych oraz wiedzy teoretycznej, pozwalającej niektóre z nich nazywać. Kryterium morfologiczne, powiązane ściśle z percepcją (wrażeniowością) – najprostsze, najbardziej oczywiste, odnoszące się do składników struktury śpiewu, jak np. ornament, ambitus, rytmika, tonalność, kulminacja melodyczna lub brzmieniowa itd. Kryterium techniczne, związane bezpośrednio z analizą sposobu operowania głosem i skorelowane z nim kryterium estetyczne, które pozwala skupić uwagę na sztuce śpiewu i widzieć w wykonawcach artystów – twórców i odtwórców. Kryterium czasowe to – w najprostszym ujęciu – świadomość odrębności tego, co nowe/teraźniejsze, i tego, co stare/przeszłe, „historyczność” brzmienia – coś, co było kiedyś, ale rzutuje na zjawiska teraz, odnawia się (np. w rekonstrukcji) bądź istnieje tylko w pamięci.

#### STYL DAWNY/STARY

Świadomość odrębności stylu współczesnego i stylu minionego zrodziła się – jak pisze Zofia Helman – w początkach XVII w.<sup>78</sup>, a u jej podłoża leżał kompozytorski spór o sposoby tworzenia i wykonywania muzyki (*stile antico* i *moderno* czy inaczej *prima* i *seconda prattica*), a co za tym idzie – wyrażania poprzez nie siebie, ale także wywoływania określonych emocji u innych. Określenia „dawny” czy „stary” w odniesieniu do brzmienia śpiewu tradycyjnego kierują nas w stronę nie do końca dającego się zwerbalizować odczucia. Pojawiają się one w języku narracji folklorystów i etnomuzykologów, jak również w dyskursie środowisk muzycznych związanych z kontynuacją i ponawianiem wiejskich tradycji ludowych. Wydaje się, iż odczucie to opiera się bardziej

78 Z. Helman, „Pojęcie stylu”, s. 12.

na intuicji, skojarzeniach, pewnych zapamiętanych wzorach (być może o cechach archetypicznych?), jak również na wyobrażeniach, wynikających z indywidualnych doświadczeń naukowo-badawczych czy praktyczno-poznawczych, niż na konkretnych cechach wykonania, które można uznać za powtarzalne czy typowe. Styl dawny jest określeniem dość pojemnym, o trudno dającej się wyznaczyć granicy czasowej, ponieważ to, co w danym stylu „nowe”, dość szybko się dezaktualizuje i staje się „stare”, jak np. maniery śpiewu spopularyzowane dzięki dotarciu do wsi przekazu radiowego (zwłaszcza od lat pięćdziesiątych), czy też przejęte z dworu szlacheckiego, środowiska miejskiego (szczególna rola kabaretów, wodewilów itp.), czy kościelnego/cerkiewnego chóru. Nie sposób zatem wyznaczyć kategoriycznie cezury dawności, jest ona w pewien sposób umowna, stale przesuwana i zawsze zależna od czasu, w którym usiłujemy stworzyć opozycję do określenia „teraźniejszy”/„współczesny”. Cechy dawności nie są określone raz na zawsze, podlegają co jakiś czas weryfikacji – tak z pozycji zewnętrznych obserwatorów, jak i wewnątrz społeczności, która te cechy gromadzi i albo je stosuje w wykonawstwie, albo je odrzuca – wówczas pozostają czasem jedynie w pamięci.

„Dawny” styl śpiewu, jako kategoria poznawcza odnosząca się do cech brzmienia głosu (w tym do jego barwy) i do technik wykonawczych, był rozpoznawany i odnotowywany przez niektórych badaczy w toku szerszych badań nad pieśnią ludową i jej dokumentowania. Béla Bartók, stosując przede wszystkim kryterium rytmiczne odnoszące się do tańca i mowy, wyróżnił dwa główne style wykonawcze w ludowym śpiewie europejskim: „parlando–rubato” i „tempo giusto”<sup>79</sup>. Wyraźnie też wydzielił i dowartościowywał styl „parlando” (styl „deklamacyjny”)<sup>80</sup>, a jego studiowanie i zrozumienie uważał za wyjątkowo ważne w swojej twórczości wokalne. Alan Lomax wyróżnił dziewięć stylistycznych obszarów wokalnych na świecie (sześć głównych)<sup>81</sup>, a wśród trzech stylów w obrębie Europy wyodrębnił „styl staroeuropejski” (nie ma w nim reprezentacji z Polski)<sup>82</sup>, charakteryzujący się m.in. śpiewem silnym, pełnym głosem<sup>83</sup>. Z kolei Benjamin Rajeczky łączył „stary” styl wykonawczy z bogatą ornamentacją<sup>84</sup>, w przeciwieństwie do Rajny Kacarowej, która w „starym”

79 Béla Bartók, „The Melodies of the Hungarian Soldiers’ Song”, w: *Béla Bartók Essays*, red. Benjamin Suchoff, London 1976, s. 53; tegoż, „The Folklor of Instruments and Their Music in Eastern Europe”, w: *Béla Bartók Essays*, s. 241.

80 Béla Bartók, „Hungarian Peasant Music”, w: *Béla Bartók Essays*, s. 306.

81 Lomax, zanim opublikował *Cantometrics*, wyróżnił dziesięć wokalnych stylistycznych obszarów historyczno-geograficznych, por.: A. Lomax, „Folk Song Style”, s. 932–937; tegoż, *Folk Song Style*, s. 80, 328–337.

82 Według relacji ustnej Jadwigi Sobieskiej, przekazanej Piotrowi Dahligowi w połowie lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku, ów brak wynikał z faktu, że Marian Sobieski, poproszony przez Lomaxa o dziesięć przykładów charakteryzujących w całości folklor polski, uznał to za niemożliwe.

83 A. Lomax, „Folk Song Style”, s. 937; tegoż, *Folk Song Style*, s. 99–101, 334.

84 Benjamin Rajeczky, „Old and New Singing Styles in Hungarian Folk Song”, *Journal of the International Folk Music Council* 12 (1960), s. 57: „The old manner of performance is richly ornamented and has several registers; the new is simpler, with but one register”.



stylu upatrywała prostotę, a bogatsze zdobnictwo w śpiewie przypisywała średniej generacji śpiewaków<sup>85</sup>. Dyskusja na temat zdobienia melodii jest niezwykle ciekawa, każe bowiem stawiać pytania o granice dowolności interpretacyjnej indywidualnego śpiewaka w obrębie kanonu – jeśli taki istnieje. Wydaje się, iż stosowanie ornamentacji w śpiewie może być nie tylko kwestią tradycji, lecz także twórczą predylekcją jednostki (o czym dalej).

Styl „dawny” nie musi wiązać się ściśle z wybitnymi walorami artystycznymi wykonania czy też talentem wokalnym (ale może) – dawność nie jest równoznaczna z doskonałością estetyczną<sup>86</sup>. Bruno Nettel, pisząc o statusie muzyków z amerykańskiego plemienia Czarnych Stóp, wspominał „osobną kategorię wykonawców, którzy nie śpiewali może szczególnie dobrze, ale za to dobrze znali stary repertuar”<sup>87</sup>. Rodzaj repertuaru oraz jego cechy muzyczne (strukturalne), jak również sposób intonowania interwałów, to kwestie zasadnicze w definiowaniu „starego” stylu śpiewu współcześnie. Dawność repertuaru stanowi też najczęściej priorytetowe kryterium w dokumentacji etnomuzykologicznej, jak również jest pożądana wśród gremiów jurorskich podczas przeglądów folklorystycznych.

Z kategorią stylu „dawnego” skorelowane jest pośrednio pojęcie „archaiczności” śpiewu, bardzo często używane jako synonim tzw. „śpiewu białego” – zwłaszcza w kontekście współczesnej (warsztatowej, rekonstruktorskiej) praktyki śpiewu tradycyjnego. Tomasz Rokosz, określając paradygmat „śpiewu archaicznego” w odniesieniu do „pracy nad pieśnią” w środowisku Fundacji „Muzyka Kresów”, stawia pytanie o istotę tak pojętej ekspresji wykonawczej – na ile ma ona charakter rekonstrukcji, a na ile jest nową ideą ukształtowaną w konkretnym środowisku i posługującą się odwołaniami do wybranych tradycji; sytuuje ów śpiew w opozycji do „autentycznego śpiewu tradycyjnego”, który „zachowuje regionalne maniery śpiewu” i reprezentowany jest przez „niektórych najstarszych wykonawców”<sup>88</sup>. Fakt łączenia „dawnego” stylu śpiewu ze śpiewakami najstarszej (czy starszej) generacji jest wspólny dla przywołanych powyżej badaczy (Bartóka, Kodály<sup>89</sup>, Rajeczky’ego), przy czym korelacja ta jest jakby naturalnym odruchem. Dziś jednakże, doświadczanie „dawnego” śpiewu, poprzez bardzo świadomą rekonstrukcję bądź kontynuację, jest częścią domena

85 Zob. dyskusję na ten temat po artykule B. Rajeczky’ego „Old and New Singing Styles”, s. 61.

86 Weronika Grozdew-Kołacińska, „Tożsamość głosu – współczesne interpretacje kategorii „klasyczności” w śpiewie tradycyjnym”, *Polski Rocznik Muzykologiczny* 17 (2019), s. 150.

87 Bruno Nettel, „Nigdy nie słyszałem, żeby koń śpiewał”, *Muzyka* 46 (2001) nr 3, s. 89.

88 Tomasz Rokosz, *Od folkloru do folku. Metamorfozy pieśni tradycyjnych we współczesnej kulturze*, Siedlce 2009, s. 143–144.

89 „Ludzie starsi, szczególnie w Transylwanii, śpiewali ze specyficznym ustawieniem krtani, odmiennym od tego, którego używa się normalnie w mowie – ożywionej emocjonalnie, uroczystej czy radosnej, z różnorodnością zmian barwowych”, zob.: Zoltán Kodály, *A magyar népzene*, Budapest 1937, cyt. za: B. Rajeczky, „Old and New Singing Styles”, s. 57: „The old people, especially in Transylvania, sang with a peculiar adjustment of the larynx different from that used in the normal speaking voice – emotionally animated, festive or cheerful, with a variety of changing tone-colours”.

ludzi młodych. W Polsce trudno doszukać się obecnie prostego przyporządkowania pokoleniowego do wykonan w „starym” i „nowym” stylu, granica jest płynna, a jej wyznaczanie może okazać się tyleż abstrakcyjne, co niemożliwe. Podobną sytuację w odniesieniu do wokalnych tradycji węgierskich zauważył już Rajeczky<sup>90</sup>. W jakim stopniu „stary” styl śpiewu prezentowany przez młodszą generację, także „kontynuatorów z miasta”, jest stylem wyobrażonym, na ile zgodnym z jakąś dawną rzeczywistością wykonawczą, pozostaje dyskusyjne. Trzeba jednak zauważyć, że śpiewacy starszej generacji również często reprezentują „nowy” styl, zwłaszcza ten o charakterze sentymentalnym, nawiązujący do pieśniarstwa czy piosenkarstwa słynnych gwiazd międzywojennego kina, teatru i kabaretu (o czym w dalszej części artykułu). Współczesne naleciałości wokalne, zdradzające fascynację muzyką pop czy disco polo, da się usłyszeć głównie w wykonaniach młodego pokolenia, przede wszystkim dziewcząt, kontynuujących regionalne muzyczne tradycje *in situ*.

#### STYL KLASYCZNY

Klasycyzm, rozumiana jako doskonałość, ugruntowanie, wzorcowość, trwałość znajduje swoje przejawy w każdej dziedzinie, także w ludowym śpiewie tradycyjnym. Jest kategorią zarazem opisową, ujawniającą cechy ludowych wykonan wokalnych, jak i kategorią normatywną, pełniącą funkcję narzędzia wartościowania w tym opisie. Styl klasyczny, choć kieruje naszą wyobraźnię w stronę archaiczności, dawności, nie jest równoznaczny ze stylem dawnym, choć może się z nim pokrywać.

Kategorię klasycyzmu w polskiej etnomuzykologii przywołał Piotr Dahlig w artykule poświęconym kurpiowskiemu śpiewakowi – Stanisławowi Brzozowemu. Uznał możliwość jej zastosowania jako „wskazówki doskonałości” w tradycyjnych wykonaniach pieśni ludowej. Wyróżnione przez Dahliga profile mają charakter kryteriów i obejmują:

1. Jedyność: śpiewak wypowiada się w pełni i wyłącznie w kręgu jednej tradycji i własnej kultury, nie mając możliwości konfrontowania różnych tradycji i nie znając sposobu osłabiania lub relatywizowania tej „jedyności”.
2. Dojrzałość: rozkwit indywidualnego wykonawstwa, zgodny z możliwościami wypracowanymi (stworzonymi) przez określoną kulturę. Słyszymy tu kompletny, bez żadnych redukcji, zasób środków i pełną elastyczność ich zastosowań. [...]
3. Równowag[ę] indywidualizmu i konwencji społecznej oraz ekspresji jednostkowej i nastroju oczekiwań społecznych: ogólna dostępność i zrozumiałość wypowiedzi w danej społeczności (społeczeństwie) nie wyklucza, a może i wspiera różnorodność sposobów i niepowtarzalność indywidualnych wykonan.
4. Równoważność muzyki słyszalnej i „niesłyszalnej” [...] <sup>91</sup>.

90 B. Rajeczky, „Old and New Singing Styles”, s. 60.

91 P. Dahlig, „Stanisław Brzozowy”, s. 8.

Przy typowaniu stylu klasycznego na podstawie nagrań archiwalnych kryteria te nie zawsze mogą być brane pod uwagę równocześnie, ponieważ nieraz brakuje niezbędnych i szerszych danych na temat wykonawcy lub też rejestracje jego śpiewu obejmują jedynie pewien wycinek czasowy, repertuarowy itp.<sup>92</sup>. Jeżeli jednak nie mamy możliwości prześledzenia rozwoju artystycznego śpiewaka, wówczas jego „dojrzałość” i kunszt możemy widzieć w odniesieniu do wykonawstwa innych reprezentantów tradycji muzycznej, którą swoim śpiewem wyraża.

Klasyczność stylu jest skojarzona z miejscem, z którego śpiew pochodzi, nie musi być jednakże wyłącznie w tym miejscu praktykowany, może zostać przeniesiony. Sytuacje takie mają miejsce wówczas, gdy wykonawca zmienia miejsce zamieszkania, zachowując w pamięci głosu swój śpiew, albo rodzi się i wychowuje się w enklawie emigranckiej, która przechowuje muzyczne tradycje przodków (rodziny, wsi, regionu, kraju). Zostaje wówczas spełnione, w jakimś stopniu, kryterium „jedności”, która wraz z „dojrzałością” stanowi istotę klasyczności stylu. Śpiewak „klasyczny” to śpiewak „całkowity”<sup>93</sup> – ten, którego życie zrosnięte jest z jego śpiewem, a śpiew wynika bezpośrednio z życiowego doświadczenia, upodobań i charakteru osobowego, które odbijają się w głosie. Jego głos i jego pieśń wydobywa się z jego ciała w sposób naturalny, niezależnie od tego, czy śpiewa dla siebie, czy dla innych. Nawet w chwilach słabszej kondycji, powodowanej zaawansowanym wiekiem, stałość cech doskonałości, świadomości walorów swojego głosu pozostaje słyszalna. W klasycznym stylu śpiewu tradycyjnego reguła wzorcowości i stosowania trwałych zasad nie kłóci się z „niepowtarzalnością w szczegółach”, co wynika z zestawienia kategorii klasyczności ze specyfiką oralności ludowego przekazu.

„Klasyczność”, pojęcie z historii sztuki i filozofii, można odnieść – w obszarze twórczości ludowej – do tych ekspresji, które wyrosły w symbiozie z naturą, środowiskiem przyrodniczym i w układach społecznych o względnie dużej trwałości<sup>94</sup>.

Inspirując się Kierkegaardowską myślą, można powiedzieć, że klasyczność śpiewu zapewnia mu trwałość, „nieśmiertelność”<sup>95</sup>. W tym sensie ma rację bytu wspomniana wcześniej teza Lomaxa, który sytuuje styl jako najbardziej zachowawczą cechę kultury.

Kazimierz Moszyński, pisząc o indywidualnym wykonawstwie ludowych śpiewaków rosyjskich („wielkoruskich”), zauważył, że „klasyczny” styl w ich śpiewie „odznacza się prostotą, powagą i uczuciem opanowanym”, w przeciwieństwie do stylu „romantycznego”, który „zdradza większą ekspansywność śpiewaka” – ten „puszcza

92 Szerzej polemizuję na ten temat w artykule „Tożsamość głosu”.

93 Świadomie nawiązuję w tym miejscu do jednego z kluczowych pojęć („akt całkowity”) związanych z teatrem współczesnym, a konkretnie z działalnością Jerzego Grotowskiego i stworzeniem idei „aktora całkowitego”.

94 P. Dahlig, „Stanisław Brzozowy”, s. 7–8.

95 Søren Kierkegaard, *Stadia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna*, w: tegoż, *Albo-albo*, przekł. Antoni Buchner, opr. Jarosław Iwaszkiewicz, Warszawa 1976, s. 51.

wodze swojej wyobraźni, a ze wzruszeniem poddając się swojej pieśni, jak gdyby pieści ją i najrozmaiciej upiększa”<sup>96</sup>.

#### STYL PROSTY

W podlaskiej autochtonicznej narracji o śpiewie można spotkać się z określeniem „śpiew po prostu” („po prostemu”, „po swojemu”). Z jednej strony wskazuje ono na obecność w śpiewie lokalnej mowy („mowy prostej”<sup>97</sup>), z drugiej na rodzaj ekspresji głosowej, wynikającej bezpośrednio ze sposobu mówienia. Taka ekspresja charakteryzuje jednak nie tylko śpiew podlaski, ale obecna jest w innych wokalnych tradycjach – nie tylko w Polsce. Można tu mówić o pewnej naturalności używania technik głosowych przez wykonawcę, które nie wykraczają daleko poza bardziej śpiewne mówienie – głośnie, zbliżone do wołania lub o umiarkowanej głośności i niewielkim natężeniu głosu. W stylu prostym wyróżnić można bowiem dwa typy: surowy i łagodny.

Styl surowy związany jest bezpośrednio ze specyficzną jakością głosu i sposobem operowania nim, ale też z naturalną jego dźwięcznością i narezonowaniem. Styl ten wiąże się przede wszystkim z repertuarem „napowietrznym” – ze śpiewem na polu, górskich niwach, w lesie, na drogach, przed domem itd., a także z repertuarem o charakterze tanecznym, któremu może towarzyszyć akompaniament instrumentu czy kapeli. Cechuje go więc duży wolumen śpiewu oraz silne natężenie i „otwarcie” głosu, które – wpływając bezpośrednio na barwę – zaznaczają się także przy cichszym śpiewie w warunkach domowych (np. podczas nagrań). Specyfiką stylu surowego jest głos „wołający”, czasem także „krzykliwy” i bez względu na charakter gatunkowy i na tempo śpiewu jego brzmienie jest zdecydowane, atakowanie dźwięków (fonacja) punktowe i pozbawione niemal zupełnie vibrata – choć nie jest to regułą, ponieważ lekkie lub umiarkowane vibrato bywa naturalną, uwarunkowaną neurofizjologicznie cechą puszczonego swobodnie głosu<sup>98</sup>, obecnego także w zwawych przyśpiewkach. Jadwiga Sobieska wspomina również o stosowaniu vibrata w śpiewie z regionu Wielkopolski i Ziemi Lubuskiej, które wynikało z inspiracji brzmieniem dud, zwłaszcza kozła<sup>99</sup>. Silnie wibrujące głosy spotyka się współcześnie także w wykonaniach

96 Kazimierz Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, cz. 2, t. 2, s. 1216.

97 Jak pisze Joanna Getka: „W efekcie lingwistycznych sporów, obok najprostszych definicji ujmujących prostą mowę jako «język pisany odrębny od cerkiewszczyzny i polszczyzny przez nasycenie fonetyki i słownictwa elementami żywego języka ludowego» [Lehr-Spławiński, Zwoliński, Hrabec, 1956, s. 30; Brückner, 1950, s. 358], pojawiają się teorie, wedle których *ruska i prosta mowa* stanowią warianty wspomnianego wyżej ogólnego języka zachodnioruskiego”, zob.: Joanna Getka, „Znaczenie poczajowskich druków o charakterze religijnym dla poznania żywego języka ruskojęzycznej społeczności unickiej dawnej Rzeczypospolitej”, *Zeszyty Cyrylo-Methodiańskie* 8 (2019), s. 8.

98 Por.: B. Tarasiewicz, *Mówię i śpiewam świadomie*, s. 211; James Stark, *Bel canto: A History of Vocal Pedagogy*, Toronto 2003, s. 138–140.

99 Jadwiga Sobieska, *Polski folklor muzyczny*, Warszawa <sup>3</sup>2006, wyd. rozszerzone, red. P. Dahlig, s. 124–125.

wierchowych śpiewów podhalańskich, w tym przypadku efekt wibrata uznać należy raczej za rodzaj intencjonalnie stosowanego ornamentu.

Wydaje się, że to właśnie styl surowy przebił się i utrwalił w świadomości zarówno społecznej, jak też naukowej i artystycznej, jako „głos biały”, charakteryzujący ogólnie śpiew ludowy<sup>100</sup>. Jak pisze Jadwiga Sobieska: „[n]asz śpiew ludowy nie operuje środkami dynamicznymi. Jest to śpiew surowy, o wyrównanej dynamice [...]. W ocenie ludowej uznanie zdobywa głos silny, donośny i wysoki”<sup>101</sup>. Dziś, choć wskazywała już na to Sobieska, opracowując skrypty do nauki folkloru w szkołach muzycznych (wydane w l. 1959–62), za piękne uchodzą raczej niskie głosy dziewczęce i kobiece – co zapewne jest wynikiem stopniowego utrwalania się trendów wokalnych charakteryzujących muzykę rozrywkową (zwłaszcza soul czy r&b), ale też – jak się wydaje – ma to swoje podłoże psychologiczno-społeczne związane z emancypacją kobiet.

Jednym z silnych stereotypów w opisie technik wokalnych związanych z tym śpiewem jest przekonanie o używaniu w nim wyłącznie rejestru piersiowego – z czego miałyby m.in. wynikać jego „gardłowość” i ostrość. W śpiewie takim jednak używa się najczęściej rejestrów połączonych, a czasem – zwłaszcza w wyższych rejestrach (od  $a'$  do  $c^2/d^2$ ) – przeważa rejestr głowowy. Najczęściej z tym rodzajem śpiewu związane jest występowanie tzw. przydźwięku (analogia z techniką wokalną określaną jako „twang”<sup>102</sup>). Również w tym stylu śpiewu niektórzy badacze udowadniają umiejętności śpiewaków tradycyjnych we wzmacnianiu niektórych składowych tonu i używaniu techniki formantowej, która powoduje m.in. „zdrowe” wzmacnianie wolumenu w śpiewie<sup>103</sup>.

Styl łagodny cechuje śpiewanie jakby dla siebie i skierowane ku sobie. Czasem jest on powiązany z konkretnym repertuarem, np. z kołysankami, pieśniami obyczajowymi, innym razem wynika z charakteru głosu wykonawcy i jego predyspozycji wokalnych. Wśród nagrań archiwalnych można spotkać się ze śpiewem, w którym wyczuwa się brak komfortu wykonawcy, stres czy brak pewności siebie – co również ma ogromny wpływ na brzmienie głosu. Jest jednak słyszalna subtelna różnica pomiędzy łagodnością jako cechą wrażeniową głosu, a niepewnością wykonania wokalnego, połączonego często z nieprawidłową intonacją. Czasem miękkość i liryczność śpiewu sprawia, że granica między prostym stylem łagodnym a stylem sentymentalnym jest

100 W. Grozdew-Kołacińska, „Tożsamość głosu”, s. 151–152; tejeż, „Barwa głosu”, s. 40–41.

101 J. Sobieska, *Polski folklor muzyczny*, s. 129.

102 Por.: C. Sadolin, *Complete Vocal Technique*, s. 154–156.

103 Por.: Rytis Ambrazevičius „Formant Technique in Traditional Singing”, w: *Ritual and Music: Papers Presented at the International Ethnomusicologist Conference Held in Vilnius, Lithuania, December 11–12, 1997*, red. Rimantas Astrauskas, Vilnius 1999, online [http://ambrazevicius.lmta.lt/pdf/formant\\_technique.pdf](http://ambrazevicius.lmta.lt/pdf/formant_technique.pdf), dostęp 20 VI 2021; N. Henrich, M. Kiek, J. Smith, J. Wolfe, „Resonance Strategies”; Božena Kirkov, Tomasz P. Zieliński, „Formant Analysis of Traditional Bulgarian Singing from Rhodope Region”, w: *SPA 2019 Signal Processing: Algorithms, Architectures, Arrangements, and Applications: Conference Proceedings, Poznań, 18th–20st September 2019*, Poznań 2019, s. 148–152.

bardzo płynna, co w odniesieniu do wykonań u wschodnich sąsiadów Polski (Polesuków, Białorusinów) zauważył już Kazimierz Moszyński: „[s]tyl miękki daje wrażenie łagodnego śpiewu, często tkliwego albo nawet cikliwego (sentymentalnego)”<sup>104</sup>. W protokołach do nagrań archiwalnych głos odnotowany jako „łagodny” lub miękki wydaje się przybliżać właśnie do takiej ekspresji<sup>105</sup>. Podobnie jak głos „normalny”<sup>106</sup>. Przykładem stylu prostego łagodnego może być śpiew Marianny Gumieli, Marii Michalczyk, Niny Nikołajuk czy Marii Chrzanowskiej.

#### STYL ORNAMENTALNY

Styl ornamentalny może być komponentem pozostałych wytypowanych stylów. Związany jest zarówno z ekspresją wykonawczą i estetycznymi upodobaniami wykonawcy, jak i z samą strukturą muzyczną śpiewu, z jego cechami morfologicznymi. W polskim śpiewie ludowym ornament traktowany jest w zasadzie jako dodatek do melodii głównej, ale zdarzają się i takie śpiewy, w których różne rodzaje zdobień mają zasadniczy wpływ na kształt melodii. Śpiewy takie charakteryzują np. repertuar pieśni kurpiowskich, zwłaszcza tzw. leśnych czy polnych, w których występuje duża różnorodność ornamentacji – glissanda przed lub po nucie, przednutki, pontutki, mordenty, obiegniki, „wyhuki/mini-jodłowanie”<sup>107</sup>. O ile ornament w zapisie nuto-

104 K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, s. 1215.

105 Zob. np. sygnatury: T1207, T0317, T0071 (łagodny), T0070, T0317, T0427, T1171, T1207, T1235 (miękki).

106 Zob. np. sygnatury: T1332, T1373.

107 Urwanie dźwięku w krtani z charakterystycznym, bardzo krótkim przejściem pełnego, napiętego głosu w falset przy jednoczesnym wypuszczeniu resztki powietrza (jakby efekt przedęcia). Najczęściej ozdobnik ten następuje po długo trzymanym dźwięku o charakterze wybrzmieniowym w zakończeniach fraz lub zwrotek, ale wykorzystuje się go także w toku realizacji całego śpiewu – nie ma on wówczas charakteru wybrzmieniowego, ponieważ łączy się szybko z następnym dźwiękiem, por. m.in.: Béla Bartók, Albert B. Lord, *Serbo-Croatian Folk Songs*, New York 1951, s. 101: „Efekty gdakania – Istnieją dwa sposoby realizacji tej manieri wokalne – (1) zamierzony i (2) przypadkowy. Efekty gdakania stosowane celowo jako ornamentacja trwają bardzo krótko i barwą przypominają falset, osiągnięte przez specyficzną technikę śpiewu. [...] Aby oddać [Ludvikowi – przyp. W.G.-K.] Kubie i innym zbieraczom sprawiedliwość, należy wspomnieć, iż zapis tych dziwnych efektów dźwiękowych bez przestudiowania ich nagrań jest prawie niemożliwy. Serbsko-chorwaccy uczeni zdają się bardzo dobrze znać tę osobliwość; według nich jest ona rozpowszechniona w pewnej części Dalmacji. Rumuni używają nieco podobnych manier w swoich tzw. «Canteclung» (pieśniach długich) [cântec lung, hora lunga, doina – gatunek pieśni lirycznej o improwizowanym charakterze – przyp. W.G.-K.]. – [...] Drugi rodzaj efektów gdakania powstaje w wyniku procesu fizjologicznego, pewnych zjawisk w aparacie głosowym, kiedy maksymalnie wykorzystywane są jego możliwości, podczas «pełnośpiewu». [...] Efekty te nigdy nie są stosowane intencjonalnie i pojawiają się albo w zakończeniu dźwięku, albo zanim dźwięk zostanie zaatakowany. Występują też jako zjawiska towarzyszące pełnemu śpiewowi w praktyce wokalne wszelkich ludów środkowej i południowo-wschodniej Europy. Pomimo ich niezamierzonego charakteru, należy je uważnie obserwować i transkrybować, gdyż nadają wykonaniu osobliwego koloru” („Clucking sounds. – There are two kinds of this manner of singing – (1) deliberate and (2) incidental. Clucking sounds deliberately used for ornamental purposes are all of extremely short duration and have a kind of a falsetto color produced by a peculiar technique of singing. [...] To do Kuba and the other collectors justice, it should be mentioned that it is almost impossible to attain

wym i analizie morfologicznej niekoniecznie traktowany jest jako element struktury melodyczno-tonalnej, to dla ekspresji śpiewu ma niejednokrotnie znaczenie zasadnicze i często nadrzędne w stosunku do samej melodii. Z ornamentu niektórzy wykonawcy uczynili główny element atrakcyjności i specyfiki wykonania – co może być odbierane zarówno jako przejaw indywidualnej inwencji, jak i potwierdzenie „mianery regionalnej”<sup>108</sup>.

Rolę zdobnictwa jako integralnego składnika poprawnego śpiewu („śpiew z zawijasami” – Kurpie, „śpiew z kolanami”, tzn. śpiew wyrazisty i z wygięciami melodii – Biłgorajskie) podkreślają wybitne śpiewaczki w regionach wschodnich i północno-wschodnich. Zdobnictwo jako zasadniczo melizmatyka jest też cechą specyfikującą repertuar w świadomości informatorów<sup>109</sup>.

Ornamentyka występuje także w obrzędowych pieśniach lubelskich i podlaskich (weselnych, żniwnych), najczęściej w postaci melizmatyki. Przykładem mogą być wykonania Michaliny Paduch, Franciszki Puchacz („Karpucyki”), Anny Denisiuk, Feliksy Czerkies, Anny Malec, Marianny Gumieł. Drobne ozdobniki stosowane są nie tylko w pieśniach „rozciągłych”, lecz także w przyśpiewkach czy pieśniach o szybkich tempach; z upodobaniem stosowały je wielkopolskie śpiewaczki Franciszka Ciesiołka i Marianna Kulawiak.

Trudno orzec stanowczo, na ile stosowanie bogatej ornamentyki jest podyktowane kanonem regionalnym, lokalnym, a na ile indywidualną predylekcją wykonawcy, która z biegiem czasu staje się zasadą pożądaną w identyfikacji specyfiki regionalnej, wzorem do naśladowania oraz rekonstrukcji dawnego brzmienia – *vide* przy-

---

an exact notation of these strange sounds without studying them on records. Serbo-Croatian scholars seem to know this peculiarity very well; according to them it is spread over a certain part of Dalmatia. The Rumanians use somewhat similar sounds in their so-called «Canteclung» (long-[drawn] song). – [...] The other type of clucking sound is the result of a physiological process, of a certain function of the sound-producing organs when they are used to their fullest extent, that is, in «full-tone» singing. [...] These sounds are never used wilfully, and they appear either at the end of a tone or before it is attacked. They may appear as a phenomenon accompanying full-tone singing in the practice of any of the peoples of central and southeastern Europe. In spite of their unintentional nature, they ought to be carefully observed and transcribed, for they give a peculiar color to the performance”); K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, s. 1211: „[...] przeciągłe zakończenie podobne urywa się częstokroć skokiem na wyższą, nie dającą się bliżej określić nutę, której jako podkład wokaliczny służy krótki mniej lub więcej niejasny dźwięk, zbliżony może do dźwięku *i* lub do wąskiego *ŷ*, błyskawicznie zwężonego w *i*”; J. Stęszewski, *Problematyka historyczna*, s. 192–196: „Manierę można opisać następująco: przy końcu artykulacji pewnego dźwięku lub w momencie przechodzenia przez spółgłoskę lub półsamogłoskę (np. «j») do następnego, właściwego dźwięku melodii, następuje przy dość silnym napięciu strun głosowych i silnym zwarciu krtani charakterystyczne przeskoczenie głosu w falset na bliżej nie dający się określić, stosunkowo wysoki dźwięk, który trwa bardzo krótko. Czas jego trwania jest tak krótki, że w porównaniu z zasadniczym tokiem rytmicznym melodii nie zasługuje na oznaczenie acciaccaturą wartością. Następnie głos wraca do pozycji normalnej i atakuje kolejny dźwięk właściwej melodii. Nierzadko przeskoczenie głosu kończy frazę, wiersz melodyczny, zwrotkę, czasem współwystępuje z manierą apokopą”.

108 P. Dahlig, *Ludowa praktyka muzyczna*, s. 134.

109 Ibid., s. 150.

kład Walerii Żarnochowej i jej „kulasikowego” stylu śpiewu<sup>110</sup> czy też współczesnych wykonawców/rekonstruktorów – Marcina Bornusa-Szczycińskiego, Adama Struga<sup>111</sup>. Nie jest też łatwo określić, kiedy styl ornamentalny przestaje być estetycznie spójny z wykonywanym śpiewem, a zaczyna być manieryczny. Nie zawsze wystarczającym argumentem jest tu nagromadzenie zdobnictwa w jednym wykonaniu. Z pewnością styl ornamentalny bywa bardzo atrakcyjny – zarówno dla śpiewaka, jak i dla słuchacza. Bywa przy tym niebywale trudny do uchwycenia w konwencjonalnym zapisie nutowym. Między innymi z tego właśnie powodu wspomniany już kilkakrotnie Bartók melodie ornamentalne zalecał „fonografować” w pierwszej kolejności<sup>112</sup>, a inne – prostsze – zapisywać ze słuchu.

#### STYL SENTYMENTALNY

Najprościej można go scharakteryzować poprzez przeciwstawienie go stylowi surowemu. Cechą charakterystyczną tego stylu bywa u kobiet quasi-sopranowa emisja głosu czy ogólnie imitowanie śpiewu operetkowego (wodewilowego) oraz silne wibrato (jak np. u Zofii Adamek), które należy odróżnić, co nie zawsze bywa łatwe, od drżenia głosu spowodowanego stresem wykonawcy przed „spotkaniem z mikrofonem” oraz całym procesem rejestracji fonograficznej. Styl sentymentalny łączy się głównie z repertuarem tzw. powszechnym, lirycznym, ale zauważyć można także niekiedy tendencję – przede wszystkim kobiet – do wykonawstwa w tym stylu każdego rodzaju repertuaru. Wydaje się, że wpływ na jego rozpowszechnienie się miały mody muzyczne docierające z radia, jak również stopniowe zanikanie w żywej tradycji repertuaru obrzędowego, śpiewanego gromadnie. Słychać w nim niekiedy również echa chóralistyki, np. w tradycjach śląskich czy podlaskich (zwłaszcza w praktyce wielogłosu o wschodniosłowiańskiej proveniencji). Nie można też wykluczyć dawniejszych naleciałości, o których w XIX w. pisał Oskar Kolberg i jemu współcześni, zwłaszcza jeśli chodzi o repertuaru szlachecki, patriotyczno-historyczny, balladowy, obyczajowy itp.

110 Z protokołu do nagrań (T1044/T1045) wynika, że „Śpiew z manierą, ozdobnikami, rubatami, nadaje się przez to do nagrania, trudno jest niejednokrotnie spisać melodie, które śpiewa, gdyż przy powtarzaniu danej melodii często zmienia ornamentykę. Z chwilą zauważenia przez nią u nas, że podobają się nam jej piosenki z ozdobnikami, zaczęła niemal do wszystkich je dorabiać, co właściwie stało się już sprzeczne z obrazem prawdziwym danej melodii”.

111 Obok benedyktyńskiej metody solesmeńskiej w śpiewie chorałowym w polskim nurcie rekonstrukcji i kontynuacji śpiewów nabożnych funkcjonuje podejście czerpania inspiracji wykonawczych zarówno z lokalnych stylów śpiewu tradycyjnego (głównie z Kurpi – ornamentacja, i Suwalszczyzny – wielogłos), jak też z praktyki zespołów zagranicznych, przede wszystkim Ensemble Organum Marcela Pérèsa, który zainicjował nową szkołę śpiewu chorałowego, zapraszając do współpracy wykonawców tradycyjnych (m.in. Korsykańczyka – Jeana Etienne’a Langianniego, Greka Lykourgosa Angelopoulosa czy sufickich śpiewaków Samaa), czym stylistyka tych śpiewów zbliżyła się do chorału mozarabskiego lub bizantyjskiego.

112 Béla Bartók, „Why and How Do We Collect Folk Music”, w: *Béla Bartók Essays*, s. 19.



Bartók, charakteryzując sylwetki niektórych śpiewaków nagranych przez Milmana Parry'ego i Alberta B. Lorda w 1934 r., odnotował ciekawe spostrzeżenie – wśród ludzi na wsi głos uchodzący za „piękny” to taki, który naśladuje aktorskie głosy, obecne w miejskich przedstawieniach dramatycznych<sup>113</sup>. Odnajdujemy tu ciekawą zbieżność z polską rzeczywistością – w wywiadach ze śpiewakami zdarza się usłyszeć, iż pieśni „piękne”, to te zasłyszane z radia, opowiadające jakieś historie miłosne, obyczajowe dramaty itp. Wykonawstwo tych pieśni nasycone jest lirycznością<sup>114</sup>, emocjonalnością, czasem nawet swego rodzaju aktorstwem, co odbija się w charakterze używanego przez wykonawcę głosu (w tym w barwie). Nieraz wykonawczynie popadają wręcz w manieryczność, która przywodzi nieodparte skojarzenie ze śpiewem gwiazd międzywojennej estrady (np. Hanki Ordonówny czy Toli Mankiewiczówny).

Niekiedy sentymentalny styl śpiewu ma swoje źródło w niespełnionych marzeniach o szkoleniu głosu i aspiracjach wykonawcy ku uprawianiu profesjonalnej wokalistyki – przykładem może być tu podlaska śpiewaczka Amelia Manowska czy też Apolonia Nowak z Kurpi. Warto również zwrócić uwagę, że niekiedy śpiew ludowy bardzo zbliża się stylistycznie (i technicznie) do śpiewu „szkolonego” (określenie z protokołów do nagrań). Przykładem mogą być nagrania archiwalne Rozalii Bułki, Heleny Rudek czy Stanisława Madanowskiego<sup>115</sup>. Może mieć to uzasadnienie w długotrwałym procesie profilowania lokalnej kultury wokalne, czy szerzej – muzycznej, na jej profesjonalizację, która m.in. odwołuje się do szkolnictwa muzycznego.

Styl sentymentalny może mieć czasem postać synkretyczną, kiedy nałoży się na naturalną „surowość” i dźwięczność głosu, jak np. u Leokadii Nitychoruk, Anny Malec, Apolonii Nowak, Walerii Czubak czy Anny Skrzypczyk.

~

Każdy z wyżej wymienionych stylów podlega dziś „ponowieniu”<sup>116</sup>, które w nurcie świadomej rekonstrukcji i kontynuacji śpiewu wiejskiego ma pewien chronologiczny porządek. Koniec lat osiemdziesiątych i początek lat dziewięćdziesiątych XX w., który w Polsce jest jednocześnie zaraniem „powrotu do korzeni”, nowego widzenia wiejskości w teatrze (Węgajty, Gardzienice, Pieśń Kozła), odkrywania śpiewu „archaicznego” i „najstarszych pieśni Europy”<sup>117</sup>, przynosi próby szukania i odtwarzania stylu dawnego, surowego i prostego, chwilę później pojawia się w re-

113 B. Bartók, A.B. Lord, *Serbo-Croatian Folk Songs*, s. 89: „The voice of a singer is considered «beautiful» by rural people when he or she tries to imitate urban dramatized performance by putting much «sentiment» into his voice, using exaggerated parlando rhythm and too many ornamental notes”.

114 Zob. np. sygnatury: T0396, T1235 (głos „liryczny”).

115 Zob. np. sygnatury: T0266, T0267, T0328, VF0046.

116 Określenie stosowane przez Piotra Dahliga.

117 Pod tą nazwą od 1999 r. odbywa się w Lublinie festiwal w ramach działalności Fundacji „Muzyka Kresów”.

konstrukcji trudny styl ornamentalny – choć głównie w śpiewie nabożnym (także liturgicznym), w początkowych latach wieku XXI i później daje się zauważyć zainteresowanie stylem przyśpiewkowym, rozwijanym w szczególności na gruncie radomskich i kieleckich taborów Domu Tańca<sup>118</sup>. Stosunkowo niedawno, bo w roku 2019, do repertuaru „ponowien” dochodzą „pieśni piękne”<sup>119</sup>, śpiewane w stylu sentymentalnym (synkretycznym).

W powyższej typologii nie został wspomniany styl przyśpiewkowy, który wymaga osobnego zbadania, ze względu na charakter pograniczny między mową a śpiewem, a zatem niepodlegający jednoznacznej identyfikacji z głosem śpiewającym<sup>120</sup>.

#### STYLE WYKONAWCZE A KATEGORIA „NATURALNOŚCI” W ŚPIEWIE TRADYCYJNYM

Określenie „naturalny” pojawiło się kilkakrotnie w powyższych omówieniach stylów wykonawczych. Wydaje się, iż „naturalność” to kategoria, która w jakiś sposób uwiarygadnia typowanie i definiowanie śpiewu tradycyjnego, ale też ani jej rozumienie, ani odbiór wraźniowy nie są oczywiste i jednoznaczne. Śpiew tzw. „naturalny”<sup>121</sup> w tradycjach ludowych można scharakteryzować ogólnie jako pozbawiony cech scenicznego napięcia, nadmiernej ekspresji ciała i gestu (wyłączając sytuacje śpiewu, którym towarzyszą elementy ruchu tanecznego czy też czynności obrzędowych), dynamiki – choć co do wykluczenia tej cechy z dawnych wykonań nie możemy mieć pewności. Przekaz pamięciowy z pewnością sprzyja naturalnej swobodzie operowania głosem, ale nie musi być regułą – czego dowodem może być korzystanie z zeszytów z tekstami pieśni, którymi niejednokrotnie posługują się wykonawcy i nie dotyczy to wyłącznie wielozwrotkowych śpiewów nabożnych<sup>122</sup>. W protokołach do nagrań archiwalnych w Zbiorach Fonograficznych IS PAN określenie „naturalny” pojawia się kilkakrotnie, czasem w towarzystwie określeń „czysty”, „pewny”, „dźwięczny”<sup>123</sup> czy też w kontekście dłuższego komentarza do prezentacji muzycznej<sup>124</sup>.

„Naturalność” głosu śpiewającego, o czym warto pamiętać, jest kategorią za-

118 Pierwsze tabory Domu Tańca kierowały się na region Radomszczyzny, zob. <http://domtanca.art.pl/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=113>, dostęp 20 VI 2021.

119 „Pieśni Piękne” to nazwa projektu i zespołu śpiewaczego Julity Charytoniuk, Olgi Chojak i Joanny Skowrońskiej, zob. <https://muzykatradycyjna.pl/pl/dzwiek-i-obraz/dzwiek-i-obraz/articles/z-potrzeby-piekna-piesni-spiew-tradycyjny>, dostęp 20 VI 2021.

120 Por.: P. Dahlig, *Ludowa praktyka muzyczna*, s. 35, Joanna Szadura, „Przyśpiewka ludowa – cechy konstytutywne gatunku”, *Język a Kultura* 23 (2012), s. 383–395.

121 W. Grozdew-Kołacińska, „Tożsamość głosu”, s. 158–159.

122 Przykładem mogą być tu rękopisy Piotra Drelowca (ur. 1871 r.) z Ostrówek na Podlasiu z l. 1951–54, zachowane w Zbiorach Fonograficznych IS PAN.

123 Zob. np. sygnatury: T0121, T0404, T0453, T0454, T0474, T1331, T1370, T1335, T1336.

124 Zob. np. komentarz dotyczący śpiewu Anieli Żaby (T1209): „[n]a uwagę zasługuje jej czysty i donośny sopran oraz zupełnie naturalny, bez żadnej afektacji sposób wykonania nagranych pieśni. Śpiewała chętnie i mimo bardzo żywego usposobienia wczuwała się w każdy rodzaj «nuty» smętnej lub żywej”.

leżną zarówno od kanonu kultury miejscowej, jak też od możliwości wokalnych, talentu czy w ogóle kondycji psychofizycznej wykonawcy. To, co jest „naturalne” np. dla śpiewaka podhalańskiego, dla wykonawcy z Podlasia może okazać się sztuczne, a wręcz niewykonalne. Relatywność przejawia się również na poziomie percepcji brzmienia i wrażenia estetycznego oraz wartościowania. Oskar Kolberg napisał o śpiewie podhalańskim, że

[e]stetyki tu niewiele, krzyk straszny – proszę zważyć, że ci Górale śpiewają zwykle głosem tenorowym i w wysokich pozycjach, gdzie nawet dobry śpiewak „teatralny” najczęściej musi używać siły<sup>125</sup>.

Z kolei Włodzimierz Kotoński pisał, iż

górale podhalańscy nie śpiewają normalnym głosem. Mężczyźni śpiewają bardzo wysoko, głosem krzykliwym, na wpół falsetem. Najwyższe dźwięki (a1–fis2) biorą „na siłę”, forsując bardzo struny głosowe. Śpiew dziewcząt i kobiet jest o wiele naturalniejszy. Używają wyłącznie tonów piersiowych (białe śpiewanie), podobnie jak dziewczęta w okolicach Słowacji, Bułgarii<sup>126</sup>.

Wydaje się, że owa „nienaturalność” łączona jest często z wysokością śpiewu, co do której – jak już wcześniej było wspomniane – tradycyjna ludowość ma szczególne upodobanie, a więc trudno mówić, że osiągnięcie wysokich dźwięków głosem nie jest dla tradycyjnych wykonawców naturalne, skoro estetycznie i ambicjonalnie jest pożądane, a fizjologiczne możliwe<sup>127</sup>. „Nienaturalność” głosu może być też kategorią pejoratywnie oceniającą oraz ideologizującą, która wprowadza rozróżnienie na „swoje” i „obce/inne”<sup>128</sup>.

„Naturalność” śpiewu może być pojmowana w sposób holistyczny, odnoszący się do całej osoby śpiewaka, wraz z jego osobistą „historią śpiewu” – staje się wówczas ważnym kryterium w definiowaniu stylu klasycznego. Takie ujęcie było bliskie pierwszym „fonografikom” („fonografistom”), dokumentującym chłopskich wykonawców *in situ*. Jak pisał w 1943 r. o śpiewakach Bartók we wstępie do *Serbo-Croatian*

125 O. Kolberg, *Tatry i Pogórze II*, Wrocław–Poznań 1968 (= DWOK 45), s. 483.

126 Włodzimierz Kotoński, *Góralski i zbójnicki: tańce górali podhalańskich*, Kraków 1956, s. 28.

127 Jak czytamy u Moszyńskiego: „[w] Polsce, a zwłaszcza w polskich Karpatach, panuje zamiłowanie do wysokich pozycji, do głośnej krzykliwości, względnie też do gardłowych emisji głosu”, i dalej: „[z]amiłowanie do śpiewu w wysokich pozycjach jest w ogóle bardzo rozpowszechnione wśród wielu europejskich ludów”, zob.: K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, s. 210, 1211.

128 C. Sachs, *The Wellsprings of Music*, s. 85: „Staranne zapisy nie-zachodniej muzyki, które są nam dostępne, ukrywają przed nami fakt najistotniejszy: że nigdzie poza współczesnym Zachodem ludzie nie śpiewają głosem, dla którego ukuliśmy zaszczytny tytuł «naturalny», że dla zachodniego ucha każdy orientalny czy prymitywny śpiew jest nienaturalny i przyprawiony dziwnym, nietypowym manieryzmem; i że te regionalne odmienności w posługiwaniu się głosem są często bardziej znaczące, niż zakresy i struktury tonalne” („The neat notations of non-western music that we are offered to read, withhold from us one salient fact: that nowhere outside the modern West do people sing with a voice for which we have coined the honorific title of «natural», that, to the western ear, all oriental and primitive singing is unnatural and seasoned with strange, unwonted mannerisms; and that these regional differences in handling the voice are often more significant than tonal ranges and structures”).

*Folk Songs*, zachwycając się materiałem zarejestrowanym przez Milmana Parry'ego w l. 1933–35 w Jugosławii<sup>129</sup>: „Ich wykonania, szczególnie jeśli chodzi o barwę głosu, intonację i zdobnictwo, są absolutnie naturalne i dokładnie takie, jakich winniśmy się spodziewać po wiejskich śpiewakach, których wykonawstwo nie jest jeszcze znaczone wpływami miejskimi”<sup>130</sup>.

Kiedy słucham dziś śpiewaków ludowych (wiejskich), czy to na przeglądach folklorystycznych, czy to z nagrań archiwalnych, nie potrafię nieraz jednoznacznie stwierdzić, że obcuje oto z głosami tradycyjnymi, które są „całkowicie naturalne”, podobnie nie odnotowałabym tak radykalnie – jak to zrobił Béla Bartók, słuchając nagrań z wałków z końca XIX w. – „To nie jest wiejski głos!”<sup>131</sup>. Stąd też zamysł – próba nazwania i uporządkowania tego, co słyszę, bez wartościowania estetycznego i dokumentacyjno-historycznego – w takim sensie, iż cenny jest tylko ten rodzaj przekazu wokalnego, który kojarzy się z „tradycyjnością” i pożądaną przez folklorystów „autentycznością ludową”, która bywa „autentycznością” życzeniową<sup>132</sup>. „Naturalność” śpiewu, a co za tym idzie – jego „autentyczność”, wiązałabym z odczuciem, które każe słyszeć dany śpiew (realizowany przez głos śpiewaka i dla niego samego naturalny) jako płynący swobodnie, prawdziwie, czasem niezwykle kunsztownie, innym razem zwyczajnie – niezależnie od techniki i stylu, która jest danemu śpiewowi właściwa.

W kontekście ponowień, rekonstrukcji i kontynuacji tradycyjnego śpiewu ludowego głos „naturalny” używany jest jako jego synonim, najczęściej w odniesieniu do jego szerokich funkcji terapeutycznych – także w sferze samopoznania i samookreślenia, „odkrywania” „własnego”, „otwartego”, „żywego” głosu w sobie oraz we wspólnocie<sup>133</sup>. Jak pisze Kristin Linklater, poprzez śpiew naturalny „słyszalna jest osoba, a nie jej głos”<sup>134</sup>. Dodałabym, że w śpiewie tradycyjnym, którego styl wykonawczy

129 Nagrania prezentują przede wszystkim „balkańskich Homerów” z rejonów Bośni i Hercegowiny, Czarnogóry, Chorwacji, Serbii, Macedonii, zob.: <https://curiosity.lib.harvard.edu/milman-parry-collection-of-oral-literature>, dostęp 20 VI 2021.

130 B. Bartók, A.B. Lord, *Serbo-Croatian Folk Songs*, s. XVI: „Their performances, especially concerning the timbre of voice, tone production, and ornamentation, is absolutely natural and exactly what we should expect from peasant singers whose performance is not yet marred by urban influences”.

131 B. Rajeczky, „Old and New Singing Styles”, s. 56.

132 W. Grozdew-Kołacińska, „Ogólnopolski Festiwal Kapel”, s. 237–238.

133 Por. m.in.: J. Szymańska, *Słowo śpiewane*, s. 5; W. Grozdew-Kołacińska, „Barwa głosu”, s. 34–36; a także artykuły, które znalazły się w tomie *Śpiew tradycyjny – modele edukacji. Doświadczenia serbskie i polskie*, red. Weronika Grozdew-Kołacińska, Bartłomiej Drozd, Lublin 2017: Sanja Ranković, „Pedagogika śpiewu tradycyjnego w Serbii: przykłady z osobistego doświadczenia w edukacji formalnej” (s. 14–26), Jelena Jovanović, „Żywy głos/vive voix/živi glas i polsko-serbska wymiana doświadczeń w praktykach śpiewaczych naszych czasów” (s. 27–40), Ewa Grochowska, „Koło czasu – kilka uwag o pracy nad śpiewem tradycyjnym oraz przekazem kompetencji muzycznych i kulturowych” (s. 65–74), Monika Mamińska-Domagalska, „Wybrane elementy z analizy zjawiska kultury tradycyjnej i folkloryzmu w dzisiejszej Polsce” (s. 75–78).

134 Kristin Linklater, *Freeing the Natural Voice. Imagery and Art in the Practice of Voice and Language*, Hollywood 2006, s. 8: „Głos naturalny jest transparentny, bezpośrednio i spontanicznie ujawnia, a nie

miałby znamiona „naturalności” – czy to na poziomie identyfikacji lokalnej (regionalnej), czy też indywidualnej – słyszalnych jest wiele osób, które przez pokolenia zostawiały w nim cząstkę swojej kreatywności.

## BIBLIOGRAFIA

- Abraham, Otto, Erich M. von Hornbostel. „Suggested Methods for the Transcription of Exotic Music”. *Ethnomusicology* 38, nr 3 (1994): 425–456.
- Abraham, Otto, Erich M. von Hornbostel. „Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien”, przekł. George i Eve List. *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 11, nr 1 (1909–1910): 1–25.
- Adamowski, Jan. *Śpiewanejki moje... Najwybitniejsi śpiewacy ludowi Lubelszczyzny i ich repertuar*. Cz. 1. Lublin: Oficyna Wydawnicza Wojewódzkiego Domu Kultury w Lublinie, 2003.
- Ambrazevičius, Rytis. „Formant Technique in Traditional Singing”. W: *Ritual and Music: Papers Presented at the International Ethnomusicologist Conference Held in Vilnius, Lithuania, December 11–12, 1997*, red. Rimantas Astrauskas, [http://ambrazevicius.lmta.lt/pdf/formant\\_technique.pdf](http://ambrazevicius.lmta.lt/pdf/formant_technique.pdf), dostęp 20 VI 2021.
- Arystoksenos z Tarentu. *Harmonika*, przekł., wstęp i komentarz Anna Maciejewska. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2015.
- Arystoteles. *Zagadnienia przyrodnicze*, przekł., wstęp i komentarz Leopold Regner. Warszawa: PWN, 1980.
- Bartók, Béla. „Hungarian Peasant Music”. W: *Béla Bartók Essays*, red. Benjamin Suchoff, 304–315. London: Faber & Faber, 1976.
- Bartók, Béla. „The Folklor of Instruments and their Music in Eastern Europe”. W: *Béla Bartók Essays*, red. Benjamin Suchoff, 239–284. London: Faber & Faber, 1976.
- Bartók, Béla. „The Melodies of the Hungarian Soldiers’ Song”. W: *Béla Bartók Essays*, red. Benjamin Suchoff, 50–57. London: Faber & Faber, 1976.
- Bartók, Béla. „Why and How Do We Collect Folk Music”. W: *Béla Bartók Essays*, red. Benjamin Suchoff, 9–24. London: Faber & Faber, 1976.
- Bartók, Béla, Albert B. Lord. *Serbo-Croatian Folk Songs*. New York: Columbia University Press, 1951.
- Bielawski, Ludwik. „Słowiańskie pieśni zniwne w kategoriach wrażeniowych”. W: *Drogi i bezdroża muzykologii polskiej*, red. Alicja Trojanowicz, 89–96. Wrocław etc.: Ossolineum, 1986.
- Bielawski, Ludwik. *Czas w muzyce i kulturze*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2015.
- Blacking, John. „The Value of Music in Human Experience”. *Yearbook of International Folk Music Council* 1 (1969): 33–71.
- Blacking, John. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press, 1973.

---

opisuje, wewnętrzne impulsy emocji i myśli. Słyszalna jest osoba, a nie jej głos” („The natural voice is transparent, it reveals, not describes, inner impulses, of emotion and thought, directly and spontaneously. The person is heard not the person’s voice”).

- Blacking, John. „Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change”. *Yearbook of International Folk Music Council* 9 (1977): 1–26.
- Bystroń, Jan Stanisław. *Pieśni ludu polskiego*. Kraków: Księgarnia Geograficzna Orbis, 1924.
- Czekanowska, Anna. „The Concept of Style and Folk Music: Guido Adler's Approach and the Balkan Music”. W: *Pathways of Ethnomusicology*, red. Piotr Dahlig, 157–163. Warszawa: Instytut Muzykologii UW, Towarzystwo Naukowe Warszawskie, 2000.
- Czekanowska, Anna. „Głos, «golos» i ritual. Principy struktury”. W: *Pathways of Ethnomusicology*, red. Piotr Dahlig, 25–29. Warszawa: Instytut Muzykologii UW, Towarzystwo Naukowe Warszawskie, 2000.
- Czekanowska, Anna. „Kultura tradycyjna dziś: czynnik stymulacji czy wspomnienie przeszłości? Z badań nad kulturą muzyczną Polski północno-wschodniej”. *Muzyka* 46, nr 3 (2001): 5–14.
- Dadak-Kozicka, Katarzyna. „Z doświadczeń nad analizą i kształtowaniem programu badawczego słowiańskich pieśni żniwnych”. *Muzyka* 19, nr 3 (1974): 12–19.
- Dadak-Kozicka, Katarzyna. *Słowiańskie pieśni żniwne. Próba typologii muzycznej*. Dysertacja doktorska, Instytut Sztuki PAN, 1978.
- Dadak-Kozicka, Katarzyna. *Folklor sztuką życia. U źródeł antropologii muzyki*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1996.
- Dahlig, Piotr. *Ludowa praktyka muzyczna w komentarzach i opiniach wykonawców w Polsce*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1993.
- Dahlig, Piotr. „Stanisław Brzozowy (1901–1983) jako klasyk wśród śpiewaków ludowych”. *Przegląd Muzykologiczny* 3 (2003): 5–22.
- Dahlig, Piotr. „O wartościowaniu i prognozowaniu tradycji muzycznych”. W: *Niematerialne dziedzictwo kulturowe: źródła – wartości – ochrona*, red. Jan Adamowski, Katarzyna Smyk, 173–179. Lublin–Warszawa: Wydawnictwo UMCS, 2013.
- Dahlig, Piotr. „Czy żywą muzykę można oddać w druku? Zbiory muzyczne Oskara Kolberga”. *Muzyka* 59, nr 3 (2014): 7–22.
- Dolar, Mladen. *A Voice and Nothing More*. Cambridge MA: The MIT Press, 2006.
- Feld, Steven, Aaron A. Fox, Thomas Porcello, David Samuels. „Vocal Anthropology: From the Music of Language to the Language of Song”. W: *A Companion to Linguistic Anthropology*, red. Alessandro Duranti, 321–345. Malden: Blackwell Publishing, 2004.
- Getka, Joanna. „Znaczenie poczajowskich druków o charakterze religijnym dla poznania żywego języka ruskojęzycznej społeczności unickiej dawnej Rzeczypospolitej”. *Zeszyty Cyrylo-Metodiańskie* 8 (2019): 7–18.
- Grochowska, Ewa. „Koło czasu – kilka uwag o pracy nad śpiewem tradycyjnym oraz przekazem kompetencji muzycznych i kulturowych”. W: *Śpiew tradycyjny – modele edukacji. Doświadczenia serbskie i polskie*, red. Weronika Grozdew-Kołacińska, Bartłomiej Drozd, 65–74. Lublin: Warsztaty Kultury w Lublinie, 2017.
- Grozdew-Kołacińska, Weronika. „Audytywna analiza brzmienia oraz «solfeż barwy» w badaniach etnomuzykologicznych nad polskim śpiewem tradycyjnym”. *Muzyka* 59, nr 3 (2014): 151–174.
- Grozdew-Kołacińska, Weronika. „Barwa głosu jako kryterium konstruowania koncepcji stylu – do badań nad ludowym śpiewem tradycyjnym w Polsce”. W: *Etnomuzykologia na przelomie tysięcy: historia, teoria, metodologia / Etnomuzykologhiya na zlami tytyacholit: istoriya, teoriya, metodolohiya*, red. Zbigniew J. Przerembski, 31–44. Wrocław–Lwów: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2015.

- Grozdew-Kołacińska, Weronika. „Ogólnopolski Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych – tradycja i nowoczesność – cele, adresaci, formuła”. W: *Festiwale, konkursy, przeglądy a ochrona niematerialnego dziedzictwa kulturowego*, red. Anna Weronika Brzezińska, Katarzyna Smyk, 235–243. Lublin–Wrocław–Warszawa: Wydawnictwo UMCS, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Narodowy Instytut Dziedzictwa, 2019.
- Grozdew-Kołacińska, Weronika. „Tożsamość głosu – współczesne interpretacje kategorii «klasyczności» w śpiewie tradycyjnym”. *Polski Rocznik Muzykologiczny* 17 (2019): 149–163.
- Helman, Zofia. „Pojęcie stylu a muzyka XX wieku”. *Polski Rocznik Muzykologiczny* 5 (2006): 11–20.
- Henrich, Nathalie, Mara Kiek, John Smith, Joe Wolfe. „Resonance Strategies Used in Bulgarian Women’s Singing Style: A Pilot Study”, *Logopedics Phoniatrics Vocology* 32, nr 4 (2007): 171–177, online [https://www.researchgate.net/publication/5856866\\_Resonance\\_strategies\\_used\\_in\\_Bulgarian\\_women’s\\_singing\\_style\\_A\\_pilot\\_study](https://www.researchgate.net/publication/5856866_Resonance_strategies_used_in_Bulgarian_women’s_singing_style_A_pilot_study).
- Henrich, Nathalie, Pascal Bezard, Robert Expert, Maëva Garnier, Christian Guerin, Claire Pillot, Sophie Quattrocchi, Bernard Roubeau, Boris Terk. „Towards a Common Terminology to Describe Voice Quality in Western Lyrical Singing: Contribution of a Multidisciplinary Research Group”. *Journal of Interdisciplinary Music Studies* 2 (2008): 71–93.
- Ihde, Don. *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*. Albany: State University of New York Press, 2007.
- Jackowski, Jacek. „Współczesne metody zabezpieczania, opracowania naukowego, udostępniania i rozwoju Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN”, *Muzyka* 49, nr 3 (2014): 71–114.
- Jackowski, Jacek. *Zachować dawne nagrania. Zarys historii dokumentacji fonograficznej i filmowej polskich tradycji muzycznych i tanecznych. Cz. 1, Przelom XIX i XX w. – do drugiej wojny światowej.* Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2014.
- Jovanović, Jelena. „Żywy głos/vive voix/živi glas i polsko-serbska wymiana doświadczeń w praktykach śpiewaczych naszych czasów”. W: *Śpiew tradycyjny – modele edukacji. Doświadczenia serbskie i polskie*, red. Weronika Grozdew-Kołacińska, Bartłomiej Drozd, 27–40. Lublin: Warsztaty Kultury w Lublinie, 2017.
- Kamiński, Łucjan. *Pieśni ludu pomorskiego. T. 1: Pieśni z Kaszub południowych*. Toruń–Warszawa: Wydawnictwa Instytutu Bałtyckiego, Kasa im. Mianowskiego – Instytut Popierania Nauki, 1936.
- Kierkegaard, Søren. *Stadia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna*. W: *Albo-albo*, przekł. Antoni Buchner, opr. Jarosław Iwaszkiewicz. Warszawa: PWN, 1976.
- Kirkov Bożena, Tomasz P. Zieliński. „Formant Analysis of Traditional Bulgarian Singing from Rhodope Region”. W: *SPA 2019 Signal Processing: Algorithms, Architectures, Arrangements, and Applications: Conference Proceedings, Poznań, 18th–20st September 2019*, 148–152. Poznań: Instytut Inżynierów Elektryków i Elektroników, 2019.
- Kodály, Zoltán. *A magyar népzene*. Budapest: Kiralyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1937.
- Kolberg, Oskar. „O głosie, instrumentach i wykonywaniu muzyki”. W: *Pisma muzyczne*, red. Elżbieta Miller, Danuta Pawlak. Wrocław–Poznań–Kraków: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1975 (= DWOK 61, cz. I).
- Kolberg, Oskar. *Pieśni ludu polskiego*, red. Józef Gajek, Marian Sobieski. Wrocław–Poznań–Kraków: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1961 (= DWOK 1).

- Kolberg, Oskar. *Tatry i Pogórze II*, red. Elżbieta Miller. Wrocław–Poznań–Kraków: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1968 (= DWOK 45).
- Kotoński, Włodzimierz. *Góralski i zbójnicki: tańce górali podhalańskich*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1956.
- Krupowies, Maria. *Polskie pieśni ludowe na Litwie*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2000.
- Linklater, Kristin. *Freeing the Natural Voice. Imagery and Art in the Practice of Voice and Language*. Hollywood: Drama Publishers/Quite Specific Media, 2006.
- Lipczak, Aleksandra. *Lajla znaczy noc*. Kraków: Karakter, 2020.
- Lomax, Alan. „Folk Song Style”, *American Anthropologist* 61, nr 6 (1959): 927–954.
- Lomax, Alan. *Folk Song Style and Culture*. Washington: American Association for the Advancement of Science 1968.
- Mamińska-Domagalska, Monika. „Wybrane elementy z analizy zjawiska kultury tradycyjnej i folklorystyki w dzisiejszej Polsce”. W: *Śpiew tradycyjny – modele edukacji. Doświadczenia serbskie i polskie*, red. Weronika Grozdew-Kołacińska, Bartłomiej Drozd, 75–78. Lublin: Warsztaty Kultury w Lublinie, 2017.
- Metfessel, Milton. *Phonophotography in Folk Music: American Negro Songs in New Notation*. Chapel Hill: University of North Carolina, 1928.
- Meyer, Leonard B. *Style and Music: Theory, History, and Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- Michalik, Joanna. *Filozofia i głos*. Kraków: Nomos, 2010.
- Miśkiewicz, Andrzej. *Solfeż barwy II: program przedmiotu oraz szczegółowy opis ćwiczeń przeznaczonych dla studentów II roku Wydziału Reżyserii Dźwięku*. Warszawa: Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, 1991.
- Moszyński, Kazimierz. *Kultura ludowa Słowian*. Cz. 2, *Kultura duchowa*. T. 2. Kraków: Polska Akademia Umiejętności, 1939.
- Muskalska, Bożena. *Tradycyjna wielogłosowość wokalna w kulturach basenu Morza Śródziemnego*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1999.
- Nettl, Bruno. „Nigdy nie słyszałem, żeby koń śpiewał”, *Muzyka* 46, nr 3 (2001): 81–94.
- Przerembski, Zbigniew J. *Style i formy melodyczne polskich pieśni ludowych*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1994.
- Przerembski, Zbigniew J. „Problematyka transkrypcji muzyki ludowej w polskich badaniach etnomuzykologicznych”. *Etnomuzyka* 25, nr 6 (2010): 32–68.
- Rajeczky, Benjamin. „Old and New Singing Styles in Hungarian Folk Song”. *Journal of the International Folk Music Council* 12 (1960): 56–61.
- Ranković, Sanja. „Pedagogika śpiewu tradycyjnego w Serbii: przykłady z osobistego doświadczenia w edukacji formalnej”. W: *Śpiew tradycyjny – modele edukacji. Doświadczenia serbskie i polskie*, red. Weronika Grozdew-Kołacińska, Bartłomiej Drozd, 14–26. Lublin: Warsztaty Kultury w Lublinie, 2017.
- Rogała, Tomira, Tomasz Łętowski. „Określanie barwy dźwięku przez różne grupy zawodowe muzyków i niemuzyków”. W: *Pulchritudo delectans. Korespondencja na styku sztuk*, red. Krzysztof Klauza, Joanna Cieślak-Klauza, 331–348. Białystok: Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, 2017.
- Rokosz, Tomasz. *Od folkloru do folku. Metamorfozy pieśni tradycyjnych we współczesnej kulturze*. Siedlce: Wydawnictwo Akademii Podlaskiej, 2009.
- Sachs, Curt. *The Wellsprings of Music*, red. Jaap Kunst. The Hague: Springer, 1962.



- Sadolin, Cathrine. *Complete Vocal Technique*. København: Shout Publishing, 2000.
- Schaeffer, Pierre. „Akuzmatyka”. W: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Christoph Cox, Daniel Warner, 106–122. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2010.
- Schäfers, Marlene. „Voice”. W: *The Cambridge Encyclopedia of Anthropology*, red. Felix Steiner, Sian Lazar, Matei Candea, Hildegard Diemberger, Joel Robbins, Andrew Sanchez, Rupert Stasch, <https://www.anthroencyclopedia.com/entry/voice>.
- Seeger, Charles. „Singing Style”. *Western Folklore* 17, nr 1 (1958): 3–11.
- Skierkowski, Władysław. *Puszcza kurpiowska w pieśni*. T. 2, red. Henryk Gadowski. Ostrołęka: Związek Kurpiów, 2000.
- Sobieska, Jadwiga. *Polski folklor muzyczny*, red. Piotr Dahlig, wyd. III rozszerzone. Warszawa: Centrum Edukacji Artystycznej, 2006.
- Sobiescy, Jadwiga i Marian. „Instrukcja w sprawie zbierania polskiej pieśni i muzyki ludowej”. *Muzyka* 1, nr 2 (1950): 30–49.
- Stark, James. *Bel canto: A History of Vocal Pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press, 2003.
- Stęszewski, Jan. *Problematyka historyczna pieśni kurpiowskich*. Dysertacja doktorska, Instytut Sztuki PAN, 1965.
- Stęszewski, Jan. „Z zagadnień teorii i metod polskich badań folkloru (sytuacje i tendencje w okresie po 1945 r.)”. *Muzyka* 15, nr 2 (1970): 11–26.
- Szadura, Joanna. „Przyśpiewka ludowa – cechy konstytutywne gatunku”. *Język a Kultura* 23 (2012): 383–395.
- Szymańska, Janina. „Wykonawcy ludowi. Postawy wobec folkloru”. W: *Słowo śpiewane. Interpretacja tekstów folklorystycznych*, red. Krystyna Lesień-Płachecka, 138–153. Warszawa: Instytut Sztuki PAN 2001.
- Tarasiewicz, Bogumiła. *Mówię i śpiewam świadomie. Podręcznik do nauki emisji głosu*. Kraków: Universitas, 2006.
- The Sound Studies Reader*, Red. Jonathan Sterne. New York: Routledge, 2012.
- Wallmark, Zachary, Roger A. Kendall. „Describing Sound: The Cognitive Linguistics of Timbre”. W: *The Oxford Handbook of Timbre*, red. Emily Dolan, Alexander Rehdig. New York: Oxford University Press, 2018, [https://www.researchgate.net/publication/326901589\\_Describing\\_sound\\_The\\_cognitive\\_linguistics\\_of\\_timbre](https://www.researchgate.net/publication/326901589_Describing_sound_The_cognitive_linguistics_of_timbre).
- Welsch, Wolfgang. „Na drodze do kultury słyszenia?”. W: *Przemoc ikoniczna czy „nowa widzialność”*, red. Eugeniusz Wilk, 56–74. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2001.

PERFORMANCE STYLES IN POLISH TRADITIONAL SINGING:  
A SUBJECTIVE TYPOLOGY

This article represents an attempt (the first of its kind in Polish ethnomusicology) to formulate a typology of vocal performance styles in Polish traditional music. The main research criterion is subjective impression-related perception based on auditory analysis. The other criteria concern the formal, morphological and structural aspects of singing as a musical action, both an event and a process, its ontological qualities and its external determinants, such as the time and place of performance, recording contexts and psycho-

physiological conditions. The styles are distinguished and defined on the basis of individual singers' performances, recordings of which are held in the Phonographic Collection of the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences, with reference to the author's own experiences of traditional singing practice. Five main styles are distinguished: old, classical, simple, ornamental and sentimental. One of the key elements of the study is the application of terms related to the semantic method of voice timbre description, including those used by earlier researchers and folksong collectors, as well as others collected over the course of a psychoacoustic experiment concerning the study of the vocal timbre of Kurpian singers which was conducted by the author in collaboration with the Department of Musical Acoustics and Multimedia at the Fryderyk Chopin University of Music in Warsaw. The author also discusses performance style as a cognitive and cultural category, in relation to issues of individuality and canon in traditional vocal culture. She refers to the category of naturalness and its role in shaping various levels of discourse on traditional vocal music performance.

*Translated by Tomasz Zymer*

Słowa kluczowe / keywords: polska muzyka tradycyjna / Polish traditional music, style śpiewu / singing styles, styl dawny / old style, styl klasyczny / classical style, styl prosty / simple style, styl ornamentalny / ornamental style, styl sentymentalny / sentimental style

**Dr Weronika Grozdew-Kołacińska**, etnomuzykolog, pieśniarka o bułgarskich korzeniach, kierowniczka Pracowni Etnomuzykologii Instytutu Sztuki PAN, koordynatorka Pracowni Muzyki Tradycyjnej IMIT (2015–17), współzałożycielka i prezeska Polskiego Seminarium Etnomuzykologicznego (2016–21). Wykładowczyni na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie (specjalność Jazz i World Music) oraz na Akademii Muzycznej im. K. Szymanowskiego w Katowicach (Podyplomowe Studia Muzyki Tradycyjnej).  
wgrozdew@wp.pl

**MUZYKA**  
*Nowa strona internetowa*  
**czasopisma.ispan.pl**



Wolny dostęp od 2018 roku