

Tożsamość głosu — współczesne interpretacje kategorii „klasyczości” w śpiewie tradycyjnym

WERONIKA GROZDEW-KOŁACIŃSKA

Instytut Sztuki PAN · ✉ wgrozded@wp.pl

Termin „klasyczość” w pierwszej kolejności nasuwa skojarzenia ze starożytnością, dawnością bądź też kieruje nas w stronę potocznego rozumienia tego słowa, wskazując na coś niezmiennego, typowego, tradycyjnego i usytuowanego w opozycji do nowego. W zakresie etnomuzykologii pojęcie to jest odnoszone przede wszystkim do kultur pozaeuropejskich, których muzyczny rozwój osiągnął poziom doskonałości porównywalny z komponowaną (klasyczną) muzyką europejską¹ — to oczywiście spojrzenie zorientowane europocentrycznie. W pracy pod redakcją Michaela Churcha *The Other Classical Musics. Fifteen Great Traditions* z 2015 roku zaproponowano i opisano 15 równoległych klasycznych tradycji muzycznych, a europejska muzyka jest tylko jedną z nich. Ludowe tradycje muzyczne w Europie najczęściej definiuje się jednocześnie jako amatorskie i w opozycji do muzyki profesjonalnej, uczonej, czyli właśnie klasycznej. Podejście takie wydaje się być tyleż anachroniczne, co wręcz nieprawdziwe, bo muzyka określana jako tradycyjna czy ludowa gości dziś na wielu europejskich i amerykańskich uczelniach muzycznych, a na azjatyckich jest niemal regułą w systemowej edukacji. Również w Polsce pojawiły się

1 Por. Sławomira Żerańska-Kominek, *Muzyka w kulturze. Wprowadzenie do etnomuzykologii*, Warszawa 1995, s. 128–130. Przykładem może być klasyczna muzyka Indii: północnych (hindustańska) oraz południowych (karnatyjska).

próby wprowadzenia na wyższe uczelnie muzyczne instrumentalnej i wokalnej praktyki wykonawczej opartej na ludowych tradycjach².

W odniesieniu do ludowej muzyki i śpiewu, zarówno w literaturze, jak i w dyskursie potocznym, spotyka się w Polsce określenia takie jak: starożytna, archaiczna, dawna, stara i — oczywiście — tradycyjna. Z drugiej strony współczesna recepcja tradycyjnego śpiewu ludowego (wśród środowisk związanych z muzyką tradycyjną w wymiarze praktycznym i badawczym) nacechowana jest swego rodzaju uwielbieniem, zachwytem nad wszystkim co dawne — często bez względu na estetyczne walory danego wykonania, jakby *a priori* doskonałego przez swą dawność i tradycyjność. Wydaje się, że refleksja aksjologiczna, zarówno w odniesieniu do praktyki wykonawczej muzyki tradycyjnej, jak i w zakresie badawczym, jest dziś nieunikniona, co więcej — pożądana. Przede wszystkim ze względu na głównie estetyczny, a nie użytkowy wymiar śpiewu ludowego dziś, lecz także w związku ze wzmożonym ruchem ożywiania, rekonstruowania i kontynuowania dawnych ludowych tradycji muzycznych (przede wszystkim wiejskich), często w innych niż *in situ* środowiskach³. Pojęcie „klasycyzacji”, do którego jeszcze powrócę, jako kategoria oceny i deskrypcji stylu wykonawczego, wydaje się być bardzo dobrym narzędziem wartościowania. Jak bowiem pisze Piotr Dahlig:

„[k]lasycyzacja” oraz tradycja ustna przynoszą odmienne, choć może uzupełniające się, kryteria oceny wykonania. W pierwszej perspektywie mierzymy realizację artystyczną stopniem zbliżenia do (imaginacyjnie) doskonałej jedni, w drugiej — jednorazowe wykonania próbujemy oceniać w kręgu bezpośrednich i kulturowo specyficznych wrażeń i doświadczeń słuchacza-uczestnika⁴.

2 Od października 2018 roku ruszyły dwuletnie Podyplomowe Studia Muzyki Tradycyjnej na Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, wcześniej — w 2010 roku — na Akademii Muzycznej w Krakowie Maria Pomianowska utworzyła klasę fidei kolanowych.

3 Zob. Weronika Grozdew-Kołacińska, „Do tańca i do różańca” — funkcje muzyki tradycyjnej dziś, „Kultura Enter” 2016/10 nr 74, <http://kulturaenter.pl/article/retradycja-do-tanca-i-do-rozanca-funkcje-muzyki-tradycyjnej-dzis/> [dostęp: 7.04.2019].

4 Zob. Piotr Dahlig, *Stanisław Brzozowy (1901–1983) jako klasyk wśród śpiewaków ludowych*, „Przegląd Muzykologiczny” 2003 nr 3, s. 8.

Bohaterem niniejszego artykułu jest głos — ten, którego używa się w tradycyjnej ludowej praktyce śpiewaczej. Identyfikuje się go zazwyczaj z pewnym specyficznym, choć trudnym do jednoznacznego zwerbalizowania, rodzajem emisji i w sposób zdecydowany sytuuje się go w opozycji do szkolonego głosu operowego, a przede wszystkim techniki *belcanto* w jej XIX-wiecznej, Bellinowskiej czy Donizzetowskiej, wersji⁵. Panuje bowiem powszechnie błędne przekonanie, iż wyłączną cechą śpiewu tradycyjnego jest jego naturalność, zaś operowego — sztuczność i na podstawie tej dychotomii kształtuje się pojęcie o głosie ludowym. Głos ów zwykle się opisywać przymiotnikiem „biały”, na zasadzie skojarzeń z określeniami: czysty, surowy, naturalny, jasny, nieszkolony, nieskażony itp.⁶ W eksperymencie z użyciem metody semantycznego opisu barwy, dotyczącym brzmienia głosu w polskim śpiewie tradycyjnym, który przeprowadziłam w roku 2014 we współpracy z Katedrą Akustyki i Reżyserii Dźwięku Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie, angażując do niego trzy grupy odsłuchowe: reżyserów dźwięku, muzykologów i etnomuzykologów oraz śpiewaków (operowych, tradycyjnych i folkowych) — ogółem 32 osoby — na 741 określeń przymiotnik „biały” pojawił się tylko 14 razy⁷.

W Polsce przymiotnika „biały” w kontekście śpiewu ludowego używa się w sposób idiomatyczny i uogólniający. Białym głosem określa się każdy styl i technikę, którą można skojarzyć z tradycyjnym śpiewem ludowym (czy też etnicznym, wiejskim, folkowym). Gdyby towarzyszyło temu określeniu spojrzenie przez — *nomen omen* — pryzmat Newtonowskiego eksperymentu mielibyśmy pojęcie i refleksję o głosie w śpiewie ludowym wielobarwną i dużo bliższą prawdy, a nie zawężającą jego tożsamość do jednego bodaj rodzaju techniki wokalne, opartej na bardzo popularnym

-
- 5 Wcześniejsze formy *belcanto* nie stanowią punktu odniesienia, ponieważ w środowisku praktykującym dawny wiejski śpiew ludowy nie są znane.
 - 6 Warto w tym miejscu wspomnieć, iż określenie „biały głos” stosowany jest również w śpiewie operowym — piszą o nim Luisa Tetrazzini i Enrico Caruso w podręczniku *The Art of Singing*, New York 1909, s. 30–31.
 - 7 Zob. W. Grozdew-Kołacińska, *Audytywna analiza brzmienia oraz „solfeż barwy” w badaniach etnomuzykologicznych nad polskim śpiewem tradycyjnym*, „Muzyka” 2014 nr 3, s. 145–166.

od przeszło 20 lat wśród środowisk rekonstrukcyjnych, tzw. śpiewokrzyku. Używa się go obecnie w wykonaniach wszelkich form i gatunków ludowego repertuaru (od ukraińskiego po bałkański, od pieśni żniwnych, przez ballady, po kołysanki). Choć od niedawna zauważa się także tendencję diametralnie odwrotną — czyli śpiewanie pozbawione jakiegokolwiek ekspresji wokalne, jakby naśladowanie wykonań domowych, intymnych, charakteryzujących np. nagrania terenowe, podczas których wykonawca śpiewa pieśń np. przypominając ją sobie albo — i tak się czasem zdarza — od niechcenia, czy też wyczuwalny jest jego/jej stres wywołany niecodzienną sytuacją śpiewania przed mikrofonem i dla obcych ludzi. Bywa również, że dokumentowanemu na potrzeby archiwalne wykonawcy brakuje po prostu talentu wokálnego, a nagranie takie staje się nieodmiennie inspiracją w odtwarzaniu (rekonstrukcji) dawnego śpiewu. Jak pisze Dahlig:

[w]zorowanie się na archiwalnych zapisach fonograficznych jest uzasadnione z jednym zastrzeżeniem: pamiętajmy, że utrwalono wówczas pojedyncze, jednorazowe wykonanie podległe stałym, choć niewielkim kaprysom. Wykonania ówczesne zostały na ogół sztucznie wywołane dla nadrzędnych celów tworzenia dokumentacji źródłowo-naukowej. Realizacje tradycyjne nigdy nie były w stanie „zamrożonym”, zatem „fotografia” dźwiękowa (jak nazywano nagrania na początku XX wieku) nie powinna całkowicie determinować współczesnego wykonania⁸.

Ciekawe spostrzeżenie, dotyczące sposobu śpiewania przez ludność gminną, we wstępie do *Pieśni ludu polskiego*, zanotował Oskar Kolberg:

[g]łos wieśniaków naszych z natury dźwięczny jest i donośny; lecz u wielu z nich nadużycie trunku i ciężka praca fizyczna pozostawiły w miejscu jego tylko chrzypliwą artykulacją tonów do nie wiedzieć jakiej gammy należących, które jedynie jaki taki rytm i pewien mimowolny a szczęśliwy instynkt śpiewaka z sobą wiąże.

[...] pieśni te powstałe z głębi serca, lud oddaje z całą potęgą uczucia lub namiętności, (choć bez krzyku, hałasu, niepotrzebnej mimiki) [...]⁹.

8 P. Dahlig, *Stanisław Brzozowy...*, op. cit., s. 20.

9 Oskar Kolberg, *Pieśni ludu polskiego*, Warszawa 1857, s. VIII.

Głosy śpiewaków ludowych są tak różnorodne, jak różnorodne są oblicza zarówno lokalnych tradycji śpiewaczych, regulowanych pewnym kanonem ekspresji wykonania, powinnością względem wspólnoty, estetyką miejsca i czasu, indywidualnym czy społecznym wyborem, jak też oblicza swoistych stylów reprezentowanych przez wykonawców (zwłaszcza wybitnych) — tak dawnego jak i współczesnego pokolenia. Pomimo istnienia tej niekwestionowanej różnorodności człowiek osłuchany z muzyką tradycyjną najczęściej bezbłędnie identyfikuje uchem ludowy śpiew tradycyjny (czyli rzeczony „głos biały”). Odbiera go jako rodzaj ekspresji brzmieniowej, w której (dzięki wiedzy, skojarzeniom lub też intuicji) odnajduje dawność, starożytność, archaiczność, ale jednocześnie — choć chyba tylko poprzez praktykę — jego aktualność i swojskość. Trzeba przy tym pamiętać, że i owa dawność/archaiczność nie jest wolna od naleciałości wykonawstwa popularnego w danym czasie i miejscu, o czym już Kolberg we wspomnianym dziele pisał następująco:

[b]ywały przypadki że taż sama osoba po kilku latach zmieniała nieco tok melodyi, co już (choć nie ze wszystkiém) zacierało pierwotny jój wyraz; a cóż dopiero gdyby ją przyszło usłyszeć po latach kilkunastu lub kilkudziesięciu? Pieśń jest po większej części tradycyjną; więc czas, stosunki ludzi zobopólne, zmiana trybu życia, moda która z dworca szlacheckiego zaczyna już do chaty wieśniaczej zaglądać, wreszcie osobistość śpiewaka (jego muzyczne usposobienie) i mnóstwo innych okoliczności wciąż na nią wpływają w nieskończonych odcieniach¹⁰.

Definiowanie głosu w śpiewie tradycyjnym, czyli — innymi słowy — określanie jego tożsamości, w dużym stopniu zależy od tego, w jaki sposób istnieje on współcześnie i jak jest recypowany w środowiskach bezpośrednio nim zainteresowanych. A zatem — głos tradycyjny możemy usłyszeć w trzech różnych rzeczywistościach: 1. z nagrań archiwalnych (i tu mamy do czynienia z największym bogactwem stylistycznym), 2. w żywej praktyce *in situ* (choć znamiona spontaniczności definiujące folklor muzyczny w jego tzw. pierwszym bycie odnajdujemy już raczej tylko w sferze kultury religijnej) oraz 3. w rekonstrukcji i rewitalizacji dawnego repertuaru wokalnego wsi. Głos tradycyjny istnieje także w sferze współczesnej twórczości

10 Ibidem, s. vi.

muzycznej, w szczególności tej o znamionach awangardy¹¹ — to jednak temat na odrębne opracowanie, choć także dotyczący tożsamości głosu.

Bezpośrednim impulsem do podjęcia przeze mnie refleksji nad zagadnieniem „klasycyzmu” w polskim ludowym śpiewie tradycyjnym stał się — cytowany powyżej — artykuł Piotra Dahliga o kurpiowskim śpiewaku ludowym Stanisławie Brzozowym (1901–1983)¹², w którym autor, jako pierwszy bodaj, odważył się zadać pytanie w odniesieniu do muzyki ludowej (na wzór Thomasa Sterna Eliota w literaturze)¹³ — „kto to jest klasyk?” i zaproponował postrzeganie kategorii „klasycyzmu” jako swego rodzaju „wskaźniki doskonałości”¹⁴.

Jeśli przyjmiemy, iż klasycyzm oznacza to, co wzorcowe, wybitne, tradycyjne, „co mimo wszystkich przemian przetrwało nienaruszone w depozycie, co przeszło przez filtr historii i w oczyszczonej już postaci — jako sedno — nadal jest cenione i pielęgnowane, podtrzymywane, kultywowane”¹⁵, to oczywistym jest, że każda dziedzina, każdy rodzaj sztuki, a za tę uważamy bez wątpienia śpiew ludowy, może mieć swoich klasyków. Inspirować się myślą Kierkegaarda można rzec, iż klasycyzm zapewnia w pewien sposób nieśmiertelność przekazywanych treści¹⁶ (w tym przypadku słowno-muzycznych, brzmieniowych, osobowych) i choć odwołuje się do historii, to treściom tym nadaje charakter ahistoryczny, ponadczasowy. „Klasycyzm” może być też kategorią nie tyle opisową, co normatywną

-
- 11 W polskim kontekście por. np. twórczość Anny Marii Huszczy, Weroniki Ratusińskiej-Zamuszko, Aleksandry Bilińskiej-Słomkowskiej, Aleksandra Kościowa, Bartka Gliniaka, zespołu Księżyc i in.
 - 12 Zob. P. Dahlig, *Stanisław Brzozowy...*, op. cit. Osoba i repertuar Stanisława Brzozowego znane były wcześniej także innym badaczom — jego śpiew dokumentowali m.in.: Marian Sobieski, Zofia Samborska (Stęszewska), Jan Stęszewski.
 - 13 Thomas Stern Eliot, *Kto to jest klasyk?*, w: *Szkice literackie*, przeł. Maciej Żurowski, Witold Chwałewik i in., Warszawa 1963, s. 202–228.
 - 14 Zob. P. Dahlig, *Stanisław Brzozowy...*, op. cit., s. 7.
 - 15 Zob. Andrzej Bronk, Stanisław Majdański, *Klasycyzm filozofii klasycznej*, „Roczniki Filozoficzne” 1991–1992, t. 39, z. 1, s. 370.
 - 16 Por. Søren Kierkegaard, *Stadia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna*, w: idem, *Albo-albo*, przeł. Antoni Buchner, oprac. Jarosław Iwaszkiewicz, Warszawa 1976, s. 51.

i w taki sposób wydaje się ją ujmować Piotr Dahlig, konstruując jej cztery następujące profile:

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**¹⁷: 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. **Równowaga** 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 wykonania.
4. **Równoważność** muzyki słyszalnej i „niesłyszalnej”¹⁸.

Kategorię „klasycyzmu”, z bagażem jej pozytywnych konotacji, Dahlig odnosi nie tyle do samego wykonawstwa, ile do całej osoby śpiewaka — jego relacji z otoczeniem, z historią, z repertuarem, z samym sobą¹⁹. To holistyczne ujęcie jest — z jednej strony — doskonałym drogowskazem w typowaniu jednostek wybitnych, „kompletnych”, twórczo spójnych wewnątrz i zewnątrz, ale — z drugiej strony — w pewien sposób to typowanie ogranicza. Po pierwsze, dlatego że niewielu jest już dziś żyjących śpiewaków, którzy spełnialiby wszystkie kryteria uwzględnione w proponowanych przez Dahliga profilach (np. w kwestii „jedyności”, czyli braku konfrontacji i relatywizowania własnego wykonania w stosunku do innych), po drugie — poruszając się w fonosferze wykonania archiwalnych często mamy poczucie obcowania z jednostką wybitną, której śpiew nie został dostatecznie udokumentowany i powstaje wówczas pytanie o jej „kompletność” (np. zasób repertuarowy, dojrzałość stylu itp.).

Podjęty przez Piotra Dahliga problem można więc rozwijać dwutorowo: po pierwsze — kontynuować portretowanie wybitnych przed-

17 Tu także odnajdujemy nawiązanie do wspomnianego eseju T.S. Eliota *Kto to jest klasyk?*, w którym podejmuje on m.in. problem dojrzałości stylu.

18 P. Dahlig, *Stanisław Brzozowy...*, op. cit., s. 8.

19 „«Klasycyzm» [...] 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”. Zob. ibidem, s. 7–8.

stawicielei wokalnych tradycji w Polsce, właśnie jako klasyków, po drugie — odnieść kategorię klasyczności do szeroko pojętej sfery wykonawstwa w ludowym śpiewie tradycyjnym, w różnorodnych jego przejawach, także w postaci rekonstrukcji. W ten sposób można by określić, w jakim stopniu albo w jaki sposób dawność, przeszłość i doskonałość przejawiają się we współczesnej praktyce śpiewu w różnych środowiskach; bez zakładania z góry, że wszystko co dawne jest wzorcowe, doskonałe i „autentyczne”, a to co nowe jest tych przymiotów pozbawione. Jest to szczególnie ważne przy powrotach do wokalnych tradycji zaniechanych lub zapomnianych, ale także w kontynuacji śpiewu prezentowanego na scenach festiwalowych przez wykonawców lokalnych. Autor artykułu o kurpiowskim śpiewaku byłby zapewne w tej kwestii sceptyczny — pisze bowiem, iż „odnowa nie powinna [...] rościć sobie prawa do nowej «klasyczności»”, ponieważ winna łączyć się z całą — jak to już było wspomniane — osobą śpiewaka, jego „doświadczeniem życiowym”, czego „wznowić” się nie da²⁰.

Uznając nie tylko diachroniczne istnienie śpiewu ludowego, ale także jego wymiar synchroniczny²¹, zakładam równoważność śpiewu — jako czynności w danym miejscu i czasie dokonanej przez konkretną osobę — oraz jego przeniesienia (z pewnymi cechami wykonania — uniwersalnymi i indywidualnymi) do innego czasu i przestrzeni. Każde kolejne wykonanie, poprzez dodawanie nowych wartości, aktualizuje dawny śpiew (pieśń) w momencie jego „stawania się” w konkretnym czasie (czyli wg Ludwika Bielawskiego w tzw. strefie psychologicznej terażniejszości)²², w przestrzeni, w głosie innego śpiewaka. Brzmienie ludowego śpiewu tradycyjnego rozpoznawalne jest poprzez owe cechy i wartości — tak muzyczne jak i impresywne — niezależnie od tego czy wykonuje go śpiewak starszego pokolenia, czy też młody kontynuator tego śpiewu i niezależnie od faktu, iż śpiew ten pozbawiony jest dawnej kontekstowości (czyli np.

20 Ibidem, s. 19.

21 Zob. Bolesław Bartkowski, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, Kraków 1987, s. 29.

22 Zob. Ludwik Bielawski, *Strefowa teoria czasu i jej znaczenie dla antropologii muzycznej*, Kraków 1976, s. 82–139.

sytuacji obrzędu). W istotnej mierze cechy te odnoszą się do brzmienności (barwy głosu i artykulacji) oraz — co oczywiste — do morfologicznych cech konstytutywnych danego śpiewu, takich jak: tonalność, metryka, jego treść słowna i język. Spośród tych cech wyłonić można takie, które spełniają kryteria omawianej klasyczności. A zatem, obok pytania „kto jest klasykiem?” wśród śpiewaków ludowych można postawić pytanie równoważne „jak brzmi klasyczny głos ludowy?”, bez względu na to czy emituje go śpiewak starszego pokolenia (nazywany „autentycznym”), czy kontynuator/rekonstruktor. Jednakże pułapką może być tu — z jednej strony — zbytnia uniwersalizacja tych cech głosu wybrzmiewających w danym wykonaniu, które wydają się być najbardziej klasyczne, z drugiej — wyobraźniowy charakter definiowania tych cech.

Biorąc pod uwagę wspomniany wcześniej problem recepcji oraz form i sposobów istnienia tradycyjnego śpiewu tu i teraz, w różnych środowiskach zgłębiających ten śpiew praktycznie lub/i badawczo, należałoby przyjrzeć się bliżej współczesnym kryteriom interpretacji kategorii klasyczności. Istotne jest przy tym, że poruszamy się przede wszystkim w obszarze estetyki wykonania, ponieważ materiał muzyczny (repertuar śpiewów), który możemy poddać analizie słuchowej pozbawiony jest najczęściej kontekstu związanego z użytkowością i swoiście pojmowaną powinnością śpiewaka względem wspólnoty, tak charakterystyczną dla kultury tradycyjnej; chociaż dzisiaj ta powinność, czy rodzaj posłannictwa, zostały przedefiniowane i śpiew tradycyjny we współczesnych wykonaniach również nie jest tego aspektu pozbawiony²³.

Jakie kryteria muszą być spełnione, by głos czy wykonanie danego śpiewaka móc nazwać klasycznym? Otóż, uczestnicząc w dyskursie na temat wykonawstwa śpiewu tradycyjnego, odbywającym się przede wszystkim w obszarze nieformalnej edukacji w tym zakresie (przede wszystkim podczas warsztatów śpiewu tradycyjnego lub też spotkań dyskusyjnych towarzyszących np. festiwalom), zaobserwowałam skłonność do posługiwania się takimi kryteriami, które określają sposób wyrażania w śpiewie przede

23 Zob. W. Grozdew-Kołacińska, „Do tańca i do różańca”..., op. cit.

wszystkim cech dawności, archaiczności, czy tradycyjności — są to: „prawidłowość”, „naturalność”, „doskonałość”.

Kiedy mowa o wykonawstwie tradycyjnych śpiewaków ludowych, wyrażających swoją sztukę (czasem powołanie) zgodnie z zasadą *in situ*, nawet jeśli śpiew ich jest po części rekonstruowany²⁴, kryteria „prawidłowości” i „naturalności” bardzo rzadko podlegają dyskusji, czego dowodem mogą być prezentacje śpiewacze i oceny jurorskie na Ogólnopolskim Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym. W przypadku wykonawców praktykujących tradycyjny śpiew ludowy, wywodzących się ze środowisk skupionych wokół idei odnowy dawnego śpiewu wiejskiego (Domy Tańca, Fundacja Muzyka Kresów i in.) sytuacja jest odmienna. Brak wspomnianej przez Dahliga „jedyności” — czyli wykonywanie repertuaru z różnych tradycji — nieraz skutkuje tym, że zarówno „prawidłowość”, jak i „naturalność” takiego śpiewu stają się dyskusyjne. „Prawidłowość” zakłada wykonanie zgodne z regułami stylu przyjętymi w danej tradycji muzycznej (regionalnej, lokalnej). W przypadku śpiewu rekonstruowanego zdarza się, że łączy on w sobie różne rodzaje emisji głosu i manier wykonawczych, np. pieśni kurpiowskie śpiewane są z wyraźnym zastosowaniem techniki wokalne charakterystycznej np. dla śpiewu poleskiego czy ukraińskiego²⁵. Nie musi to być oczywiście regułą, bowiem zdarza się, że wykonawca sprawnie porusza się w różnych stylistykach i technikach (co wynika z jego szczególnych predyspozycji głosowych i zdolności muzycznych). Takie przypadki znane są także wśród śpiewaków tradycyjnych *in situ*, zwłaszcza — co nie dziwi — z terenów pogranicznych czy przejściowych pomiędzy regionami etnograficznymi. „Naturalność” wykonania może zostać zachwiana także wówczas, gdy mamy do czynienia z wiernym

-
- 24 Posługiwanie się nutowymi zapisami lub nagraniami fonograficznymi dawnych pieśni ludowych (czyli *de facto* rekonstruowanie repertuaru) jest częstym zjawiskiem obserwowanym w przypadku zespołów śpiewaczych, rzadszym zaś wśród wykonawców solowych.
- 25 Warto nadmienić, iż to właśnie od śpiewu ukraińskiego rozpoczęło się w Polsce nieformalne nauczanie tzw. śpiewu białego (archaicznego, tradycyjnego). Pierwsze tego typu warsztaty, pod nazwą „Międzynarodowa Letnia Szkoła Muzyki Tradycyjnej”, odbyły się w 1998 roku w Rybakach na Podlasiu z inicjatywy Jana Bernada, twórcy fundacji „Muzyka Kresów”.

naśladownictwem głosu śpiewka podeszłego w latach przez osobę młodą (takie, dosłowne wręcz, wcielanie się w mistrza). Niezwykle trudno jest też jednoznacznie stwierdzić „naturalność” w przypadku głosów śpiewaków, których znamy jedynie z nagrań archiwalnych. Śpiew ludowy dokumentowano wszak czasem w bardzo niekomfortowych dla wykonawcy okolicznościach, z którymi wiązał się stres śpiewania przy obcych i do mikrofonu, a także — zwłaszcza w czasach, kiedy taśma magnetofonowa stanowiła produkt bardzo drogi — brak możliwości „wyśpiewania się”, ponieważ rejestrowano tylko krótkie fragmenty pieśni (najczęściej pierwsze zwrotki).

Kryterium „doskonałości” wiąże się z kluczowym warunkiem, jakim jest „dojrzałość”, o której pisze Dahlig (i Eliot) — zarówno na poziomie czysto technicznym (głosowym), jak i świadomościowym: śpiewanie nie jest incydentem, przygodą czy eksperymentem, ale długotrwałym i konsekwentnym procesem doskonalenia swojego śpiewu (głosu), poszerzania repertuaru, rozwijania indywidualnego stylu, spełniania się w śpiewie. Na tym poziomie nie może być mowy o naśladownictwie, dopuszczalnym np. przy kryterium „prawidłowości”.

Jakby na przeciwległym biegunie wymienionych wyżej kryteriów leży manieryczność dotycząca zazwyczaj uwypuklania tych cech śpiewu, które wydają się najbardziej specyficzne, a przede wszystkim archaiczne. Owa archaiczność jest jednak często czymś wyobrażonym, jak np. wspomniana krzykliwa maniera śpiewu stosowana do każdego rodzaju pieśni, czy wybujała ornamentyka inspirowana innymi tradycjami muzycznymi, najczęściej kojarzającymi się z wykonawstwem wokalnym kultur orientalnych.

Biorąc pod uwagę charakter grup repertuarowych w śpiewie tradycyjnym (wg klasyfikacji funkcjonalnej), rodzi się pytanie, czy „klasyczność” wykonania może przejawiać się w różny sposób? Śpiew żniwny czy oczepinowy albo leśny czy wierchowy brzmi inaczej niż np. powszechna pieśń miłosna, patriotyczna, czy popularna piosenka wodewilowa zaadaptowana do repertuaru ludowego. W pierwszym przypadku będziemy mieli najczęściej do czynienia z głosem donośnym, natężonym, otwartym²⁶, z „pełnośpiewem” (by użyć określenia stosowanego przez Łucjana Kamieńskiego),

26 Zob. Jerzy Bartmiński, *O języku folkloru*, Wrocław 1973, s. 89–90.

w drugim — np. z głosem cienkim, quasi-sopranowym, rozwibrowanym. Czy zatem w obydwu przypadkach określenie „klasyczny” będzie równie zasadne? Chyba tak, ale warunkiem będzie tu konsekwentne rozróżnienie np. gatunkowe, a także znajomość kontekstu historyczno-społecznego, jak np. w przypadku repertuaru z drobnoszlacheckiego zaścianka, który do śpiewów tradycyjnych także przynależy²⁷.

Kategoria „klasyczności” jest więc w pewnym sensie kategorią relatywną, zarówno na poziomie badawczym, jak i w dyskursie o wykonawstwie śpiewu tradycyjnego w środowiskach praktyków, gdzie bywa interpretowana odmiennie w zależności od doświadczenia poznawczego albo przyjętej tradycji. Powraca zatem problem aksjologii — jeśli bowiem drogowskazem w interpretacji „klasyczności”, jako wzorca prawidłowości i doskonałości, mają być wykonania dawnych śpiewaków ludowych (a tak się przeważnie dzieje), których określimy jako „klasyków” śpiewu ludowego, to sama dawność nie może być tej klasyczności i tradycyjności argumentem. Pewien konsensus mogą przynieść badania nad brzmieniowością śpiewu ludowego oparte na wspomnianej wcześniej metodzie tzw. semantycznego opisu barwy²⁸. Werbalizowanie wrażeń słuchowych — choć niełatwe i nacechowane subiektywnie — wydaje się być metodą naturalną, a obiektywizuje ją przypisywanie wybranym określeniom przymiotnikowym cech psychofizycznych. Traktując kategorię „klasyczności” jako narzędzie wartościowania oraz jako wzorzec doskonałości w ludowym wykonawstwie wokalnym, zwłaszcza w kontekście współczesnej kontynuacji stylów śpiewu, można z tej metody korzystać.

27 Por. np. repertuar pieśni powszechnych opublikowany, na podstawie nagrań archiwalnych ze Zbiorów Fonograficznych ISPAN, w 5 tomie serii „Polska Pieśń i Muzyka Ludowa”: źródła i materiały. *Podlasie*, cz. III i IV, Warszawa 2016.

28 Zob. W. Grozdew-Kołacińska, *Audytywna analiza brzmienia...*, op. cit. Warto w tym miejscu przypomnieć, że na kategorii wrażeńiowej, przede wszystkim tzw. „wybrzmienność” w śpiewie ludowym jako pierwsza zwróciła uwagę Katarzyna J. Dadak-Kozicka (zob. eadem, *Z doświadczeń nad analizą i kształtowaniem programu badawczego słowiańskich pieśni żniwnych*, „Muzyka” 1974 nr 3, s. 1).

BIBLIOGRAFIA

- Bolesław Bartkowski, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, Kraków 1987.
- Jerzy Bartmiński, *O języku folkloru*, Wrocław 1973.
- Ludwik Bielawski, *Strefowa teoria czasu i jej znaczenie dla antropologii muzycznej*, Kraków 1976.
- Andrzej Bronk, Stanisław Majdański, *Klasyczność filozofii klasycznej*, „Roczniki Filozoficzne” 1991-1992, t. 39, z. 1, s. 370.
- Michael Church (red.), *The Other Classical Musics. Fifteen Great Traditions*, Woodbridge, Suffolk, UK 2015.
- Katarzyna J. Dadak-Kozicka, *Z doświadczeń nad analizą i kształtowaniem programu badawczego słowiańskich pieśni żniwnych*, „Muzyka” 1974 nr 3, s. 12-19.
- Piotr Dahlig, *Stanisław Brzozowy (1901-1983) jako klasyk wśród śpiewaków ludowych*, „Przegląd Muzykologiczny” 2003 nr 3, s. 4-22.
- Thomas Stern Eliot, *Kto to jest klasyk?*, w: *Szkice literackie*, przeł. Maciej Żurowski, Witold Chwalewik i in., Warszawa 1963, s. 202-228.
- Weronika Grozdew-Kołacińska, *Audytywna analiza brzmienia oraz „solfeż barwy” w badaniach etnomuzykologicznych nad polskim śpiewem tradycyjnym*, „Muzyka” 2014 nr 3, s. 145-166.
- Weronika Grozdew-Kołacińska, *„Do tańca i do różańca” — funkcje muzyki tradycyjnej dziś*, „Kultura Enter” 2016/10 nr 74, <http://kulturaenter.pl/article/retradycja-do-tanca-i-do-rozanca-funkcje-muzyki-tradycyjnej-dzis/> [dostęp: 7.04.2019].
- Søren Kierkegaard, *Stadia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna*, w: idem, *Albo-albo*, przekł. Antoni Buchner, oprac. Jarosław Iwaszkiewicz, Warszawa 1976.
- Oskar Kolberg, *Pieśni ludu polskiego*, Warszawa 1857.
- „Polska Pieśń i Muzyka Ludowa”: źródła i materiały. *Podlasie*, cz. III i IV, Warszawa 2016.
- Luisa Tetrazzini, Enrico Caruso, *The Art of Singing*, New York 1909.
- Sławomira Żerańska-Kominek, *Muzyka w kulturze. Wprowadzenie do etnomuzykologii*, Warszawa 1995.

STRESZCZENIE

Tożsamość głosu — współczesne interpretacje kategorii „klasyczności” w śpiewie tradycyjnym

Ludowy śpiew tradycyjny coraz częściej postrzegany jest — zarówno przez badaczy, jak i w dyskursie na poziomie praktyki — w kategoriach sztuki wokalne. Przyczynił się do tego niewątpliwie zwrot ku rodzimym tradycjom wiejskim, który na-

ABSTRACT

The Identity of the Voice—Contemporary Interpretations of the „Classicalness” Category in Traditional Singing

Traditional folk singing is increasingly seen—both by scholars and in the discourse on the level of practice—in terms of vocal art. What has contributed to this is undoubtedly the turn to domestic rural traditions which occurred over twenty

stąpił przed przeszło dwudziestoma laty na fali ruchu *revival*. W Polsce związany był on silnie lub wyrastał z działalności teatrów alternatywnych (Teatr Laboratorium, Gardzienice, Węgajty, Pieśń Kozła i in.) i praktykowanej w nich idei pracy nad głosem. Popularne stały się warsztaty śpiewu tradycyjnego, podczas których uczono się pieśni zebranych w terenie lub pozyskanych z archiwów fonograficznych, a także rekonstruowano dawne techniki i style ludowego śpiewu. Równocześnie z ożywieniem muzycznych tradycji ludowych oraz amatorskim zbieractwem i dokumentacją muzyki tradycyjnej, które wiązały się z praktykowaniem śpiewu i gry u wiejskich „mistrzów” przestała mieć rację bytu anonimowość wykonawców. Większą uwagę zaczęto poświęcać jednostkom, zwłaszcza wybitnym. Jedną z nich był kurpiowski śpiewak ludowy — Stanisław Brzozowy, którego osoba i śpiew zainspirowały Piotra Dahliga do rozważań na temat kategorii „klasyczności” w ludowej sztuce wokalne. Tekst niniejszy stanowi rozwinięcie tej refleksji oraz próbę przeniesienia kategorii „klasyczności” na współczesne zjawiska związane z ożywianiem i kontynuowaniem dawnych stylów śpiewu wiejskiego. Autorka odnosi się do skonstruowanych przez Dahliga czterech profili „klasyczności”, posiadających charakter normatywny. Pytaniem równoważnym do tego, „kto jest klasykiem wśród śpiewaków ludowych?” jest to, „jak brzmi klasyczny głos ludowy?”. Autorka tekstu próbuje zmierzyć się z ustaleniem kryteriów interpretacji „klasyczności”, które funkcjonują zarówno w dyskursie badawczym, jak i w sferze praktyki wykonawczej — przede wszystkim w środowiskach związanych

years ago on the wave of the *revival* movement. In Poland, it was strongly linked to or stemmed from the work of alternative theatres (Teatr Laboratorium, Gardzienice, Węgajty, Pieśń Kozła, and other companies) and their idea of working with the voice. Traditional singing workshops became popular, with participants learning songs collected in the course of fieldwork or discovered in phonographic archives and reconstructing old techniques and styles of folk singing. With the revival of folk music traditions and amateur collecting and documenting of traditional music, activities that involved practising singing and playing with rural “masters,” anonymity of performers ceased to make sense. More attention was paid to individuals, especially outstanding individuals. They included Stanisław Brzozowy, a folk singer from the Kurpie region, whose person and singing inspired Piotr Dahlig to reflect on the “classical” category in folk singing. The present article develops this reflection further, with the author also attempting to transfer the category of the “classical” to contemporary phenomena associated with a revival and continuation of old styles of rural singing. The author refers to Dahlig’s four profiles of “classicalness,” which are normative in nature. Just as important as the question “Who is a classic among folk singers?” is the question “What does a classical folk voice sound like?” The author attempts to establish interpretation criteria for “classicalness,” criteria that function both in academic discourse and in performance practice—primarily among people associated with the movement for a revival and reconstruction of traditional singing. In

z ruchem rewitalizacji i rekonstrukcji śpiewu tradycyjnego. Wskazuje przy tym na potrzebę podejścia aksjologicznego w interpretowaniu „klasycyzmu” śpiewu tradycyjnego oraz w typowaniu „klasyków” wśród śpiewaków ludowych i jako jedno z narzędzi aksjologii sugeruje metodę z dziedziny psychoakustyki tzw. semantycznego opisu barwy, przypisującego brzmieniu głosu określenia przymiotnikowe.

SŁOWA KLUCZOWE: śpiew tradycyjny, śpiew ludowy, biały głos, klasycyzm

this she points to a need for an axiological approach in interpreting the “classical” nature of traditional singing and in finding “classics” among folk singers, and suggests, as an axiological tool, a psychoacoustic method of the so-called semantic description of timbre, using adjectives to describe the sound of a voice.

KEYWORDS: traditional singing, folk singing, white voice, classicalness