

**Piotr Dahlig**

pdahlig@uw.edu.pl

Instytut Muzykologii  
Wydział Historyczny  
Uniwersytet Warszawski

## Tradycyjny śpiew wielogłosowy w Polsce w perspektywie etnomuzykologii

### *Traditional Multipart Singing in Poland in the Perspective of Ethnomusicology*

**Streszczenie:** Artykuł prezentuje historię dokumentacji wielogłosu wokalnego w Polsce, jako zjawiska muzycznego i kulturowego oraz aktualny stan rozeznania w praktyce śpiewu wielogłosowego. Jako zjawisko międzykulturowe wielogłos zakorzeniony jest na pograniczach etnicznych w Karpatach i na ziemiach wschodnich, gdzie tradycje polskie stykają się z litewskimi, białoruskimi i ukraińskimi. Obok praktyk spontanicznych – paralelizmów tercjowych, kwintowych, oktawowych oraz heterofonii, jako współrozbrzmiewania wariantów – obserwujemy również wpływ chóralnej wielogłosowości, zwłaszcza na Śląsku. Mniejszości narodowe, także na ziemiach zachodnich i północnych Polski, praktykują wielogłos jako wyróżnik podmiotowości kulturowej. Ponadto wielogłos występuje u repatriantów z Rumunii (Górale Czadeccy) i z byłej Jugosławii. Ogólnie, kierując się chronologią względną, możemy wyróżnić trzy warstwy historyczne śpiewu z elementami wielogłosu: 1) heterofonia i diafonia (w kwintach), poświadczana źródłowo od XV wieku; 2) trzygłos mieszany na pograniczu polsko-litewskim (od XVIII wieku); 3) paralelizmy tercjowe w chórach kobiecych, powszechne do dziś na pograniczach etnicznych. Wielogłosowość ilustruje zarówno głęboko zakorzenioną specyfikę kultury (w odniesieniu do muzyki – wielogłos wiąże się z wolnym tempem śpiewu oraz z samowystarczalnością głosu w liturgii prawosławnej), jak i rozwój powszechnej edukacji muzycznej.

**Słowa kluczowe:** tradycyjna wielogłosowość, heterofonia, folklor muzyczny, pogranicza kulturowe, Karpaty

**Summary:** The article presents the history of documentation of multi-part singing in Poland and the state of research on this subject. The multi-part singing as the musical and culture phenomenon is regionally limited and can be recorded in Carpathian Mountains and in the north-eastern borderland where the multi-part singing remains in some parishes the common heritage of Poland and Lithuania till today. There are also numerous examples of spontaneous heterophony in Polish-Belorussian and Polish-Ukrainian musical traditions, but the singing in parallel thirds prevails, particularly among members of the Orthodox Church. The prerequisite of the multipart singing is a slow tempo, not typical of folk songs in ethnic Poland. The review of sources and living practice allow to discuss three historical layers of multipart singing in Poland: 1) the oldest one – heterophony or diaphony in fifths documented since the 15th century, 2) three-part mixed choir influenced by the church practice since the 18th century (north-eastern part of Poland) and 3) parallel thirds in female groups wherever the school-youth-choirs were introduced and the mixed choir

movement e.g. in Silesia since the 19th century. Thus the multi-part singing has become both a sign of regional-ethnic specificity and the result of the cultural development.

**Key words:** multipart singing in Poland, heterophony, polyphony, musical borderland, Carpathians

Translated by Author

## Wielogłosowość wokalna – uwagi ogólne

Śpiew wielogłosowy jest w świetle etnomuzykologii kwestią tak kulturowo-etniczną, jak i muzyczną. Ma on interesującą perspektywę historyczną. W odniesieniu do tradycji etnicznych, wspierających się głównie pamięcią, wykonawstwem, oralnością i przekazem bezpośrednim, trudno wyjaśniać bieg rozwojowy wielogłosu minionych wieków. Można kierować się jednak dwoma hipotetycznymi, podstawowymi uwarunkowaniami:

- A. Recepcja, asymilacja w powszechnym obiegu na określonych terytoriach oraz lokalny rozwój poświadczonych źródłowo praktyk polifonicznych wypracowanych w centrach profesjonalnego uprawiania muzyki. Dotyczy to też nowożytniej, a nawet dość późnej, dziewiętnastowiecznej introdukcji myślenia harmonicznopolifonicznego w chórach szkolnych, ludowych (wiejskich), kościelnych (parafialnych), amatorskich itd., a zatem dotyczy to intensywnego, zorganizowanego ruchu chóralnego, który w Polsce doby zaborów spełniał ważne role zarówno estetyczne, kulturalno-towarzyskie, jak i narodotwórcze.
- B. Stosunkowo suwerenna tradycja i praktyka powszechna (ludowa) o odległej historycznie genezie, np. wielogłos zakorzeniony od wieków w Karpatach lub na pograniczach polsko-litewskich, białoruskich, ukraińskich, gdzie tradycja wschodniego chrześcijaństwa, „wokalnocentryczna”, sprzyjała praktykom zwiększania wolumenu głosu przez dwu- i trzygłos.

W Środkowo-Wschodniej Europie stwierdzono stosunkowo wczesną, bo trzynastowieczną recepcję diafonii, tj. równoległych kwint, w liturgii Kościoła rzymskokatolickiego (Feicht 1975). Trzeba jednak dodać, iż interwał kwinty jest na tyle stopliwy, że śpiewacy ludowi nawet w XX wieku uznawali niekiedy (np. na Kurpiach) taką diafonię za jeden głos (interwał oktawy traktuje nadal się jednoznacznie za jeden głos). Nie można zatem wykluczyć, że uroczysta diafonia uśpiewnionych modlitw w XIII wieku z klasztoru sióstr klarysek w Starym Sączu mogła być także lokalnym „wynalazkiem”, a nie tylko importem paryskiej szkoły Leoninusa i Perotinusa. W tej samej zadumie – czy wielogłos w Europie jest pochodzenia kościelnego czy przedchrześcijańskiego? – pogrążyli się muzykolodzy międzywojenni, gdy nagrano w 1929 roku śpiewy epickie w Islandii, które w miejscach kulminacyjnych przechodziły z *unisono* do równoległych kwint (Hornbostel 1930; Schneider 1935). To właśnie pod wpływem opublikowanych transkrypcji Hornbostla, Łucjan

Kamiński udał się na przełomie lat 1932/33 roku z Zygmuntem Sitowskim w Pieniny i po nagraniu śpiewów góralskich na wałkach Edisona opublikował tekst o diafonii w Pieninach (Kamiński 1933). Tę kwestię kontynuowali Jadwiga i Marian Sobiescy (Sobieska, Sobieski 1952) po II wojnie światowej. Kamiński szukał odległych wpływów, podobieństw, źródeł diafonii pienińskiej m.in. w średniowiecznym śpiewie Bizancjum, ale czyż śpiew w równoległych kwintach, odmierzanych powolnymi krokami przechadzających się po halach i drogach wiejskich górali, nie mógł zostać odkryty samorzutnie? W roku 1951 Sobiescy stwierdzili zastępowanie dawnego interwału kwinty – nowszą tercją; ta zmienność (redukcja diafonii średniowiecznej, *organum*) mogłaby świadczyć również o lokalnej inwencji czy miejscowym pochodzeniu diafonii. Jak jednak zjawisko ludowego wielogłosu jest frapujące, świadczy najnowsze osiągnięcie Justyny Cząstki-Kłapyty (2015): płyty DVD i CD pt. *Jak śpiewam, Bóg słyszy lepiej. Dokumentacja śpiewów religijnych. W stronę źródeł – Pieśń religijna górali spod Pienin i Gorców*, na której słyszymy niekiedy technikę *discantus*, „cienkiego głosiku” nadbudowanego nad dwugłosem, strukturę znaną i na odległej Połtawczyźnie (Liniewa 1905), a którą można odnosić również do trzynasto- i czternastowiecznej polifonii zachodnioeuropejskiej.

Jeśli nowości kulturowe wiążą się często z migracjami ludności, to również wędrowni pasterze wołoscy zdają się być w polskiej części Karpat tymi śpiewakami, którzy uprawiali i popularyzowali śpiew wielogłosowy. Jest to, co prawda, migracja poświadczana źródłowo od wieku XV, ale sama wędrowność grup pasterskich musiała być starsza. Kulturowo-środowiskowy aspekt wielogłosowości w karpackim przypadku polega moim zdaniem na tym, że śpiew wielogłosowy może być traktowany jako zebranie (synteza) w jedno, współrozbrzmiewanie w czasie i przestrzeni tych śpiewów, rozproszonych w przestrzeni, które podejmowali pasterze na sąsiednich wzgórzach. Ów składnik komunikacji był niezwykle istotny. W plenerowym śpiewie górskim zawierano cały przekaz ludzkiej ekspresji, nie tylko walor śpiewno-estetyczny; śpiewano „całego siebie”, a nie tylko słowa. Warto dodać, że śpiew w interwale sekundy w Bałkanach rozwinął się w intencji, by głos, o „szorstkiej” barwie, z efektem dudnienia, niósł się jak najdalej (Muszkalska 1999: 31–32). Wielogłos zatem mógł powstać z wołania, a nie tylko z namysłu nad dźwiękiem.

Praktyki ludowe są pewnym refleksem czy odwzorowaniem „historii harmonii i kontrapunktu” (Chomiński 1960, 1962, 1990). Współbrzmienia kwintowo-kwartowe ustępowały stopniowo miejsca tercjowo-sekstowym, odbieranym jako bardziej „miękkie”. Podobnie jak w popularnej grze na dwupiszczalkowym aulosie dopatrywano się źródeł wyobraźni wielogłosu w starożytności, tak praktyka dudziarska, powszechna od wieku XVI na ziemiach polskich, podpowiedziała zapewne śpiewakom ludowym najprostszy dwugłos – dźwięk stały niski z równoczesną melodią. Od XVIII wieku dudy bywały

często zastępowane przez instrumenty basowe (jedno- dwu- trzystrunowe), ale zasada nieskracania strun i jedynie rytmizowania tonu stałego (*burdonu*) zachowana została na ziemiach nizinnych Polski do XX wieku. Potwierdzony w badaniach wpływ skal i praktyk instrumentalnych – na rogach, trąbach naturalnych, drewnianych, fletach bezotworowych, dudach, skrzypcach – na praktykę wokalną mógł zatem znaleźć wyraz także w złożonej fakturze partii śpiewanych.

Ustno-pamięciowa transmisja muzyki sprzyjała współrozbrzmiewaniu wariantów, tj. heterofonii, która w określonych warunkach, także muzycznych (wolne tempo), w wykonaniu zbiorowym przez grupę śpiewaczą przekształcała się, na wschód od polskiego obszaru etnicznego, w wiązkę kontrapunktów (polifonizującą), jak w *podgółoskach* słowiańskich. W instrumentalnej praktyce, np. na Żywiecczyźnie, zauważyć można w twórczej współgrze skrzypka i dudziarza celowe rozmijanie się partii skrzypiec i dudów po to, by zwiększyć niezależność obu instrumentów. Owe chwilowe rozchodzenie się obu instrumentów ułatwia nieco transkrypcję współgry skrzypiec i dudów (Dahlig 1993: 94–95; Miks 1997) (il. 1). W Wielkopolsce dla Łucjana Kamińskiego i jego uczniów nie było to możliwe ze względu na synchronizację i wręcz zlewanie się barw instrumentów w fonogramie (wpływał na to też stan zaawansowania technologii nagrań w latach trzydziestych XX wieku). Współgra dudów i skrzypiec stała się jednak wśród poznańskich muzykologów odskocznią do uwag o heterofonii wariacyjnej (Kamiński 1933, 2011: 52, 53).

Karol Byrtek, ur.1907 Pewel Wielka i tam zam.-skrzypce  
Władysław Ptuta, ur.1920 Pewel Wielka i tam zam.-dudy  
Nagranie w Pewli W. 22.VII.1980 AFM T 4443

Nuta „polna”, „śpiewana”  
♩ = 108

Il. 1 Nuta „polna”, „śpiewana”

Naprzemienność wykonań wokalnych i instrumentalnych, typowa dla polskiego folkloru, również sprzyjałaby wielogłosowi. Jednakże szybkie tempo, dynamika, ruchliwość melodyczna krótkich form śpiewanych na ziemiach etnicznie polskich wykluczyły tę tendencję.

Warunkiem powstania wielogłosu w kulturze ludowej jest wypracowanie zdolności słyszenia harmonicznego, bez pośrednictwa zapisu nutowego (dawnych ksiąg głosowych); to dzięki słyszeniu pionu współbrzmień możliwe jest tzw. krzyżowanie głosów, odkryte w toku badań nad śpiewem góralskim przez Włodzimierza Kotońskiego (Kotoński 1954). Zdolności do swobodnego przechodzenia między rejestrem wyższym i niższym, w zależności np. od zmęczenia głosu śpiewaczki / śpiewaka, skłania do opinii, że wielogłos jest rodzajem „strumienia”, płynnego pasma głosów ściśle się ze sobą komunikujących. Jest to też widoczne w sytuacji wykonawczej, gdy śpiewaczki lub śpiewacy góralscy stojąc w półokręgu, utrzymują ze sobą łączność wzrokową. Ogólnie możemy mówić w Europie Wschodniej i w Karpatach – w odniesieniu do praktyk ludowych – o strefach przejściowych między monodią, heterofonią i wielogłosem. Tam, gdzie funkcjonuje na ziemiach polskich dwu-trzygłos nie ma jednak miejsca na suwerenność poszczególnych głosów, raczej chodzi o poszerzenie spektrum wyrazu o ozdobność, pełniejszą „objętość” monodii przez wprowadzenie heterofonii lub paralelnych interwałów. Na istnienie pionowego, harmonicznego słyszenia wskazywałby u śpiewaków ludowych najstarszych generacji „szeptany przedtakt”, odwołujący się do niższych alikwotów, czy w zakończeniu pieśni / zwrotki krótkie odwołanie się do wyższych alikwotów, także czerpiące z tonów składowych. Tutaj przesłanką ewentualnego wielogłosu byłaby więc z porządkiem naturalnym (aliquotowym dźwięku). Opisane powyżej rozpoczynanie i kończenie melodii usłyszeć można w nagraniach pieśni „leśnych” z Kurpiów, zatem próba „pogrubienia” (termin wśród morawskich muzyków ludowych) melodii, tj. uzupełnienia jej o elementy harmoniczne, uwarunkowana byłaby środowiskiem naturalnym i wołą „rozgłosnego” śpiewu, *oleku* = wołania śpiewem (określenie ludowe na Kurpiach). Jak wspomniano wyżej, śpiew w paralelnych kwintach bywa tolerowany jako jeden głos. Natomiast określanie głosu jako „niższy” lub „wyższy” dotyczy już relacji tercji / seksty, zwłaszcza śpiewu paralelnego w tercjach wspieranego instytucjonalnie albo zakorzenionego w lokalnych tradycjach.

## Dystrybucja wielogłosu na pograniczach etnicznych i przyczyny dominacji monodii w polskim folklorze muzycznym

Z punktu widzenia geograficznego praktyka tradycyjnego dwu- trzygłosowego śpiewu w Polsce przedstawia się jako „obwarzanek”: w środku dominuje monodia, na obrzeżach pojawia się dwu- i trzygłos (il. 2). Czynniki, które sprawiły, że etnicznie polska muzyka ludowa jest zasadniczo jednogłosowa, są następujące:

1. względnie szybkie tempo sylabiczne śpiewu o dodatkowo jeszcze stosunkowo bogatej ornamentacji i wariantowości melodyki; tylko dość wolne tempo umożliwiałyoby świadome intonowanie interwałów w pionie;
2. przewaga indywidualnej, jednostkowej, dość popisowej tradycji wykonawczej w śpiewie, w konfrontacji z kapelą, tj. „śpiewanie do muzyki” z obowiązkiem kapeli odegrania zaśpiewanej melodii przyśpiewki;
3. dość wysoka ranga muzyki instrumentalnej i tanecznej; *wesela śpiewane* (określenie ludowe) dominowały być może do połowy XIX wieku, później *wesela grane*, z aktywnym udziałem muzyki instrumentalnej, zaczęły się wyłaniać, by całkowicie prawie dominować od późnych dekad XX wieku;
4. wpływ szybkich, często tercjowych pasażów skrzypcowych na melodykę wokalną i ścisła więź praktyki wokalnej i instrumentalnej, co zaowocowało praktyką *tempo rubato*, niesprzyjającą koniecznej koordynacji w wielogłosie;
5. przewaga kobiecej tradycji śpiewaczej – chóry mieszane, trzy- lub czterogłosowe, powstawały raczej w kręgu lub pod wpływem instytucji, a nie w praktyce samorządnej, ludowej; tradycje zespołowego śpiewu kobiecego funkcjonują w całym kraju, choć w regionach wschodnich i południowych wydają się głębiej zakorzenione w samych społecznościach wiejskich;
6. w śpiewie kościelnym rzymskokatolickim rolę harmonizowania przejęły organy, w odróżnieniu od czysto wokalnej tradycji prawosławnej. W małych parafiach katolickich, gdy brakuje organisty, wolumen głosów jest bogatszy i tworzony jest spontanicznie dwugłos.



Il. 2 Mapa orientacyjnego występowania (miejsca ciemniejsze) wielogłosu w tradycyjnych, ludowych pieśniach obiegu ustnego w Polsce

Amatorski ruch śpiewaczy na wsi (światlicowy), zainicjowany w domach ludowych w latach trzydziestych XX wieku, a kontynuowany po 1945 roku, włączył jako instrumenty towarzyszące harmonie i akordeony, co sprawiło, że śpiew trzygłosowy chórów ludowych, trudniejszy wykonawczo, a wspierany przez władze oświatowe w okresie międzywojennym, tracił na znaczeniu. Ponadto w obiegowym przekonaniu śpiew z towarzyszeniem instrumentów brzmi lepiej, jest bardziej atrakcyjny niż *a cappella*; ten ostatni był i jest z reguły popierany, począwszy od postulatów Jadwigi i Mariana Sobieskich, przez etnomuzykologiczne jury przeglądów, festiwałów, konkursów.

### Historia badań

Łucjan Kamiński, profesor muzykologii na Uniwersytecie Poznańskim (1922–1939), po raz pierwszy skomentował śpiew wielogłosowy u Górali Pienińskich (Kamiński 1933). Równoległe kwinty były wówczas śpiewane przez 8–30 mężczyzn przechadzających się wolno, jak wspomniano, i odmierzających krokami interwały. Melodie miały kontur opadający o pojemności kwinty lub seksty. Fermaty przetrzymywano zgodnie przez 4–8 kroków. Dokumentacja terenowa (wałki Edisona nie przetrwały II wojny światowej) skłoniła do szerokich, jak wspomniano, porównań zarówno z północno-europejskimi, jak i południowo-wschodnio-europejskimi tradycjami. W roku 1951 Jadwiga i Marian Sobiescy powtórzyli nagrania w Pieninach i stwierdzili postępujące wypełnianie dawnych kwint pustych tercjami (il. 3).

47''

Ej sku - si - łaś mnie dzie - wce do mie - siąc - ka w no - cy  
 ej nie chcia - tem cie ko - chać u - zy - łaś prze - mo - cy.

44''

Ba - ciar ci ja ba - ciar z koń - ca bi - ca zy - je  
 co we dnie za - ro - bie to w no - cy prze - pi - je.

♩ 132 (37'')

Ej ju - ha - si ju - ha - si gdzie - ście ow - ce pa - śli  
 ej stra - ci - łam wia - ne - cek wyś - cie go nie zna - śli.

Il. 3 Trzy pieśni z Pienin wykonane przez grupę mężczyzn ze wsi Tylmanowa, pow. Nowy Targ (1951)



Jadwiga Sobieska, po przeprowadzeniu w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku intensywnych badań terenowych, scharakteryzowała dla celów dydaktycznych tradycję i praktykę wielogłosu w Polsce. Opis ten warto przytoczyć, gdyż oddaje stan badań sprzed pół wieku i w zasadzie nadal jest aktualny:

Śpiewanie na głosy występuje w polskiej ludowej praktyce w dwóch postaciach, w nowszej i starszej. Pierwszy rodzaj śpiewania na głosy ogarnął Śląsk Górny i Opolski, Pomorze, Warmię i Mazury, w mniejszym stopniu północną część dawnego Wielkiego Księstwa Poznańskiego. Najsilniej rozkrzewił się na Śląsku. (...) Śpiew chóralny uczył poczucia harmonii funkcyjnej, z interwałami tercji, seksty i trójdźwięku w roli głównej. (...) Na Śląsku i Pomorzu konsekwencją tej tradycji jest skłonność do śpiewania dwu- i trzygłosowego, opartego na zasadach harmoniki funkcyjnej. Drugi rodzaj wielogłosu jest autentycznie ludowy. Chodzi tu o wielogłos góralski, występujący najintensywniej na Podhalu, w Pieninach, w Beskidzie Śląskim i Żywieckim, z mniejszym nasileniem w Gorcach i częściowo na Sądecczyźnie. Idzie on w parze z opisanymi wcześniej właściwościami melodyki góralskiej kręgu karpackiego. Na Podhalu wielogłos realizowany jest w sposób następujący: melodię („nutę”) rozpoczyna zawsze jedna osoba, dołączają do niej następne albo unisono, albo od razu dzieląc się na głosy, gdy melodia stwarza po temu odpowiednie warunki. Podstawowym interwałem początkowych współbrzmień jest tercja, ściślej – równoległe pochody tercjowe. Następnie głosy rozchodzą się do trójdźwięku, nie unikając ich równoległych postępów, nieraz do czterodźwięków, po czym zwolna redukują się do dwugłosu tercjowego i z reguły schodzą się do unisonu na ostatniej nucie (...). Wielogłos podhalański polega na dorzucaniu do zasadniczej melodii dolnej lub górnej tercji (co nie jest niczym innym jak prowadzeniem wtórującego głosu w tercjowych paralelach, tak jak to miało miejsce w średniowiecznym *cantus gymellus*), a także na dorzucaniu obu tercji równocześnie, co pociąga za sobą sporadyczne występowanie równoległych trójdźwięków. Dwudźwięk kwartowy pojawia się rzadko, kwintowy – jeszcze rzadziej. Głosy krzyżują się, główna melodia nie zawsze lokowana jest w głosie najwyższym. Należy podkreślić, że wielogłosem tym nie rządzą prawa harmoniki funkcyjnej.

W Pieninach śpiewanie na głosy ma skromniejszą szatę. W zasadzie nie wychodzi ono poza dwugłos, trójgłos należy do rzadkości. Na pieniński dwugłos złożyły się dwie zasady prowadzenia głosów, niewątpliwie różne co do chronologii. Jedna polega na rozpoczynaniu i kończeniu melodii w unisonie, podobnie jak na Podhalu, ale w toku śpiewania ważna rola przypada pochodom równoległych kwint, a także, choć rzadziej – kwart. Wykazuje ona znaczne analogie do zasad formowania dwugłosowego śpiewu średniowiecznej Europy zwanego *modus diaphoniae durus*. Druga zasada opiera się na tercji jako głównym współbrzmieniu. Narastanie znaczenia tercji wyraża się nie tylko prowadzeniem dwugłosu w tercjach równoległych, ale i na kończeniu melodii interwałem tercji. Słysz się też rozpoczynanie śpiewu dwudźwiękiem tercjowym. Nie wszystkie melodie nadają się do śpiewania na głosy. Górale objaśniają, że muszą to być „nuty rozciągle, ciągnione” (czyli śpiewane wolno), „bo jak się śpiewa wolno, to trzeba śpiewać na głosy, żeby rozlegało”. Na Podhalu takimi „nutami” są ozwodne i wierchowce, w Pieninach – „wałęsane”. Skąd nazwa „wałęsanych”? Kiedyś, nim wsie pienińskie zostały opasane asfaltowymi drogami i zanim wtargnęła do nich motoryzacja, był taki zwyczaj, że miejscowi młodzieńcy wzięwszy się pod ręce, chodzili po swoim gościńcu od brzegu do brzegu i tak „wałęsając się” śpiewali na głosy z całej mocy. Donośne, rozlegające się szeroko śpiewanie było niejako demonstracją ich jedności i siły, a jednocześnie ostrzeżeniem dla chłopców z sąsiedniej wsi przed niepożądanymi zalotami do miejscowych dziewcząt. Owo „rozleganie się” jest istotnym dopełnieniem góralskiego śpiewania. Górale są wyczuleni na akustykę otoczenia, twierdzą, że góry muszą im

na śpiewanie odpowiadać. Czeka się na tę odpowiedź, po każdej frazie kończącej fermatą robi się długą cezurę, nim podejmie się dalszy ciąg „nuty” (Sobieska 2006: 128–129).

Włodzimierz Kotoński, studiujący śpiew podhalański we wczesnych latach pięćdziesiątych, wykazał, że górale zwykli zmieniać się głosami w wielogłosowej tkaninie, słysząc i kształtując przebieg głosów symultanicznie i harmonicznie i nazwał to krzyżowaniem głosów (Kotoński 1954) (il. 4). Widzialnym składnikiem praktyki wielogłosu jest, jak wspomniano, ustawienie śpiewaków tak, by kontaktowali się ze sobą wzrokowo. Szczególnym wyrazem wielogłosu jest podhalański zwyczaj nakładania się śpiewu nut wierzchowych podczas rozbrzmiewania nut tanecznych. Owo nawarstwianie się, widoczne przy współczesnych festiwalowych inscenizacjach, pochodzi zapewne z rozgwaru i elementów spontaniczności tradycyjnych wesel, lecz to nawarstwianie się stylistyk śpiewu, w śpiewie kobiet *versus* mężczyzn, może wyrastać z intuicji wielogłosowego obrazu świata.

Il. 4 Przykład wertykalnego słyszenia w realizacji pieśni góralskiej przez kobiety.  
U góry – rezultat końcowy „nuty Sabałowej”; niżej – rozpisanych pięć głosów  
współwykonawczyń pieśni ze wsi Kościelisko

Dopiero w latach osiemdziesiątych XX wieku zjawisko śpiewu dwu- trzygłosowego w kilku parafiach pogranicza polsko-litewskiego (m.in. po stronie polskiej w Szypliszkach, Wiżajnach) zostało udokumentowane i zbadane, zarówno w repertuarze świeckim,

jak i religijnym (Brzozowska 2008). Wielogłos ten związany jest też z kulturą litewską, lecz jako przyswojony i „oswojony” przez śpiew w języku polskim stał się interesującą i ważną częścią tradycji polskiej. Jej „odkrycie” na Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą w połowie lat osiemdziesiątych stanowiło niezapomniane wydarzenie estetyczne (il. 5). Podobne upodobanie do wielogłosu, ożywione wolnym, jakby medytacyjnym, realizowanym z namaszczeniem stylem śpiewu, obserwujemy na pograniczu polsko-białoruskim (po stronie białoruskiej w okolicach Grodna). Reprezentanci polskich społeczności praktykują tam śpiew wielogłosowy zwłaszcza w religijnym repertuarze, np. tym śpiewanym przy zmarłym (il. 6 – *Barbaro święta*; il. 7 – *Zmarły człowiecze*; przykłady pochodzą z płyty CD *Jest drabina do nieba*, część druga wyd. *in crudo* CD 03, 2011). Ten repertuar był nagrywany dopiero od lat dziewięćdziesiątych XX wieku. W tej samej dekadzie rejestrowano dwu- trzygłosowe śpiewy repatriantów polskich (migracja do zachodniej Polski w latach 1946 i 1947) z Bośni (Dahlig 1995) i Bukowiny Rumuńskiej (Buczak-Reibenholz 1997, Maćko-Gieszcz 2016) w aktualnym województwie dolnośląskim (il. 8).

Transkrypcje pieśni w lokalnych antologiach na pograniczu kulturowym polsko-białoruskim (Kopa 1994, 1995) są zapisane jednogłosowo lub w tercjach; śpiewacy często dodają do tych tercji kwintę w dążeniu do uzyskania trójdźwięku (il. 9 – *Wyletiała dusza*). U Polaków z Bośni odnotować warto elastyczność wykonawczą – „u siebie”, w domach, śpiewają „na głosy”, zaś na przeglądach na Dolnym Śląsku – jednogłosowo, wychodząc na przeciw „unisono-centricznej” tendencji i preferencji organizatorów oraz jurorów polskich.

♩ = 48-50

5/6

Jest zdrada w świecie jak w polnym kwiecie, więc porzucić czas,

du-szo ko-cha-na grze-chem zmazana czas się o-cu-cić.

Il. 5 Pieśń wielkopostna *Jest zdrada w świecie*, grupa śpiewacza pod kierunkiem Józefa Murawskiego ze wsi Szypliszki, pow. Suwałki

$\text{♩} = 120-126 \quad 1'33''$

Bar—ba—ro świę—ta, perło Je—zu—so—we, ście—  
 ście—zko—(n) do nie—ba gze—szni—kom go—to—we,  
 wierną pra—y śmier—li pa—tronka smut—ne—mu, ko—na—ją—ce—mu; e—  
 źród—łko—czysto—ści ob—myto na wie—ki, nie wy—pu—szczaj mion  
 z łon—y świę—tej o—pie—ki, Ty mnie przy—gotuj na dro—gę wie—czno—ści wy—świę—to—bli—wo—ści. Spaw—by.

II. 6 Pieśń pogrzebowa *Barbaro święta*, perło Jezusowa, wieś Zaprudiany, obwód Grodno, Białoruś

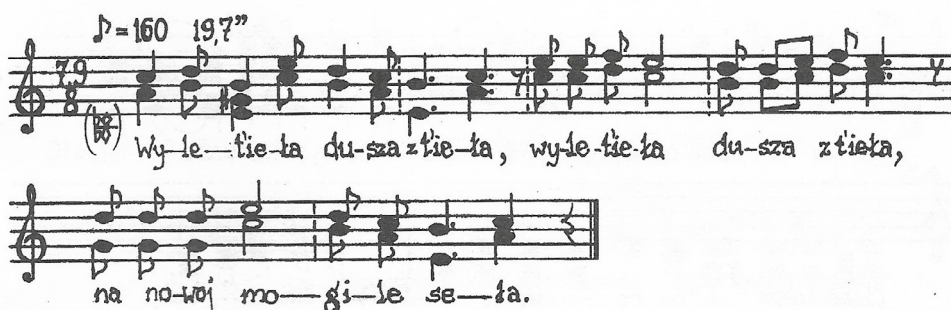
$\text{♩} = 70 \quad 36,2'' - 1. \text{zw.} \quad 34,0'' - 2. \text{zw.}$

Zmarły czło—wie—cze z to—bą się—ri ze—gna—my,  
 przy—jmij dar smutny, który Ci skład—amy, przy—jmij dar smutny, który Ci skład—amy.  
 Tró—cha na grób twój po—rzu—co—nej głu—ry,  
 od twych przy—jaciół, są—siadów, ro—dzi—ny, od twych przy—jaciół, są—siadów, rodzi—ny.

II. 7 Pieśń pogrzebowa *Zmarły człowiecze*, wieś Olchówka, obwód Grodno, Białoruś



Il. 8 Pieśń liryczna *Siedziała dziewczyna na białym kamieniu*. Śpiewa sześć śpiewaczek pod kierunkiem Michaliny Mrozik



Il. 9 Pieśń pogrzebowa *Wylet'ieła dusza z t'ieła*, grupa śpiewaczek ze wsi Dobrowoda, pow. Hajnówka

Wpływem tradycji chórów należy tłumaczyć obecność wielogłosu wśród mniejszości niemieckiej na Śląsku, a także na pograniczu polsko-czeskim; śpiew w paralelnych tercjach jest normą wśród mniejszości słowackiej na Spiszu, wielogłos jest też wyróżnikiem diaspory Ukraińców w Polsce, na Ziemiach Odzyskanych.

Podsumowując kwestię występowania wielogłosu wokalnego, śpiew unisonowy pozostaje w folklorze polskim wartością dominującą samą w sobie, względnie samowystarczającą, aczkolwiek dziedzictwo muzyczne Rzeczypospolitej obejmuje praktyki także śpiewu wielogłosowego nie tylko w Karpatach Polskich, ale i na pograniczach polsko-litewskich, -białoruskich, -ukraińskich, -słowackich, -czeskich i -niemieckich, a po II wojnie światowej u repatriantów polskich z Bukowiny Rumuńskiej i Bośni.

### Uwagi porównawcze – wielogłos „zakorzeniony” a „wyuczony”

W porównaniu do wielogłosu ukraińskiego lub białoruskiego czy ukraińskiego Polesia, gdzie wielogłos, heterofonia i świadome odchodzenie od *unisono* koegzystują, przykłady polskie, wyjąwszy tradycję karpacką (podhalańską, pienińską), wydają się mieć stosunkowo późną proveniencję, a zjawiska tradycyjnego wielogłosu zostały

przejęte od innych narodów. Monodia i dwugłos tercjowy mogą jednak współistnieć, np. na Śląsku. Taka współobecność lub wymiennosc jest raczej wyrazem zmian kulturowych / cywilizacyjnych oraz wpływu zorganizowanego instytucjonalnie zbiorowego śpiewania. Z drugiej strony, podobna alternatywnosc funkcjonuje u starowierów w północno-wschodniej Polsce, gdzie w sposób monofoniczny śpiewane są hymny religijne, a repertuar świecki, o niższej randze i nowszym pochodzeniu, wykonywany jest na głosy (np. liryczne pieśni rosyjskie); o monofonii (jako figurze pełnej jedności) czy „liberalnym” wielogłosie decyduje tutaj zatem ranga religijna. Na Polesiu, czy w dalekiej Połtawszczyźnie ta wymiennosc ma raczej znaczenie funkcjonalno-historyczne: pieśni kalendrzowe są heterofoniczne, wychodzą od jednogłosu, podczas gdy repertuar liryczny śpiewa się wielogłosowo.

Śpiew na głosy traktowany jest / był jako wyróżnik etniczny. Na pograniczach Polacy o (wysiedlonych) Ukraińcach zwykli mówić, że u tych ostatnich „wszystko szło na głosy”. Tę samą opinię w stosunku do Serbów formułowali Polacy żyjący w okolicach Banja Luki w latach 1900–1947. Po przesiedleniu Polacy z Bośni zwykli w Polsce śpiewać na dwa, trzy głosy we własnym gronie, jak wspomniano, natomiast na festiwalach polskich przechodzili na jednogłos, co było uderzające np. w przypadku kolęd.

Podsumowując kwestię czasu kształtowania się wielogłosu na ziemiach polskich bądź ogólniej w Europie Środkowo-Wschodniej, możemy mówić o chronologii względnej i o warstwach wielogłosu. Poniższe uwagi są w zasadzie komentarzem do spostrzeżeń Jadwigi Sobieskiej, mówiącej o starszej („autentycznie ludowej”) i nowszej odmianie wielogłosu. Pierwszą byłaby synteza: głęboko zakorzeniona staroeuropejska heterofonia zaawansowana, bogata, w szczególności substrat wschodnio- i południowoślwiański z wpływami starych (starożytnych?) i modalnych (średniowiecznych) i wąskozakresowych systemów tonalnych. Drugą warstwą byłby dwu- trzy- czterogłos nowożytny, kształtowany, kreowany, wynikający z systemu tonalnego dur-molowego, faktura zapuszczająca korzenie w kulturze powszechnej – ludowej od XVIII i XIX wieku; ich widowym (słuchowym) wyrazem są np. melodie prowadzone równolegle w tercjach oraz stosunki dominantowe w akompaniamencie (instrumentalnym).

Przechodząc do dyskursu bardziej swobodnego, możemy zapytać o wielogłos skonfrontowany ze strukturą społeczną. W trakcie poszukiwań śladów tradycji muzycznej w terenie, w Polsce centralnej, wystarczyło znaleźć śpiewaka / śpiewaczkę, gotowych indywidualnie odtwarzać repertuar (pomijam sprawy nowszego zespołowego uprawiania śpiewu jako tendencji od drugiej połowy wieku XX wieku). Czasem tylko dopowiedzą, że przydałaby się „muzyka” (kapela). Na wschodzie Polski, gdy zagadniemy śpiewaczkę, powie, że musi zaprosić sąsiadkę itd., bo śpiewać samemu nie wystarcza, trzeba sobie

wzajemnie dopomagać. Jest to z pewnością uproszczenie, ale dopuścić można myśl, że proces przechodzenia od wielogłosu do monodii jest także procesem indywidualizacji jednostki w społeczeństwie, rozproszenia instynktownych więzi grupowych, będących zapewne wynikiem postępującej modernizacji. Heterofonia zaawansowana, świadoma (czasem z elementami kontrapunktu) na pograniczach etnicznych Polski jest własnością społeczności o silnych więzach społeczno-terytorialnych. Czy wielogłos to konsekwencja głębokiego zakorzenienia kulturowego i wysokiej kompetencji wobec własnej, rodzimo-lokalnej kultury? Czy im głębsza identyfikacja z kulturą, tym droga do niezależności głosów bardziej otwarta? Byłaby to pewna paralela do rozwoju muzyki profesjonalnej w Europie w drugiej połowie drugiego tysiąclecia n.e., gdy najpierw królowała polifonia, później (na nowo) odkryta monodia w operze XVII wieku, co uruchomiło intensywne i ciągle zmiany stylu muzycznego, rozkwit muzyki instrumentalnej i słuszny kult wybitnych kompozytorów. Otrzymalibyśmy paradoks – im bardziej świat zintegrowany, tym więcej polifonii, im bardziej podzielony, tym więcej przebojów jednostkowych wraz z oceanem „ekranikowców” ze słuchawkami. Na tak zróżnicowanym kontynencie europejskim niecelowe jest jednak widzenie w muzyce figury społeczeństwa i jego przemian. Zastanowić może wielka wrażliwość tradycyjnej heterofonii/wielogłosu w śpiewie ludowym w Europie na przemiany kulturowo-cywilizacyjne; względnie szybkie zanikanie w XX wieku kunsztownych praktyk śpiewu heterofoniczno-wielogłosowego, czemu próbują choć w części zapobiec wyspecjalizowane grupy śpiewacze oraz Konwencja o Ochronie Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego UNESCO (2003), podpisana również przez Polskę.

### Bibliografia

- Brzozowska[-Trebesch], K. (2008). Ludowa praktyka muzyczna na Suwalszczyźnie. Praca magisterska. Instytut Muzykologii UW. Warszawa.
- Chomiński, J. (1960, 1962, 1990). Historia harmonii i kontrapunktu. T. 1–3. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Cząstka-Kłapyta, J. (2015). Jak śpiewam, Bóg słyszy lepiej. Dokumentacja śpiewów religijnych. W stronę źródeł – Pieśń religijna górali spod Pienin i Gorców. Płyta DVD i CD.
- Buczak-Reibenholtz, A. (1997). Folklor muzyczny jako czynnik adaptacji i integracji na ziemiach zachodnich. Przykład Górali Czadeckich. *Lud*, 81, 115–119.
- Dahlig, P. (1993). Ludowa praktyka muzyczna w opiniach i komentarzach wykonawców w Polsce. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.

- Dahlig, P. (1995). Do badań nad funkcjonowaniem muzycznych tradycji przesiedleńców. Przykład repatriantów z Bośni. W: A. Czekanowska (red.), *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian* (s. 313–317). Kraków: Musica Iagellonica.
- Feicht, H. (1975). Quellen zur mehrstimmigen Musik in Polen vom späten Mittelalter bis 1600. W: Z. Lissa (red.), *Studia nad muzyką polskiego średniowiecza* (s. 344–359). Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Hornbostel, E. M. von (1930). Phonographierte isländische Zwiegesänge. W: Ch. Kaden, E. Stockmann (red.), *Deutsche Islandforschung* (s. 300–320). Breslau.
- Kamieński, Ł. (1933). Diafonia ludowa w Pieninach. *Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, 1, 5–7.
- Kamieński, Ł. (2011). O biologii pieśni. Wstęp i dobór tekstów: B. Muszkalska. Poznań: Polskie Towarzystwo Przyjaciół Nauki.
- Kopa, S. (1994). Repertuar Zespołów Folklorystycznych Białostoczczyzny. Folklorystyczny Zespół Śpiewaczy z Dobrywody. Białystok: Wojewódzki Ośrodek Animacji Kultury.
- Kopa, S. (1995). Repertuar Zespołów Folklorystycznych Białostoczczyzny. Folklorystyczny Zespół Śpiewaczy z Tyniewicz. Białystok: Wojewódzki Ośrodek Animacji Kultury.
- Kotoński, W. (1954). Uwagi o muzyce Podhala. *Muzyka*, 1/2, 14–27.
- Linieva, E. (1905). Опыт записи фонографом украинских народных песен. Moskwa.
- Maćko-Gieszcz, K. (2016). Tradycje Bukowińczyków w kontekście polsko-rumuńskim. Muzyka Pojańczyków we wspomnieniach i współczesnej praktyce. Praca magisterska. Instytut Muzykologii UW. Warszawa.
- Mikś, J. (1997). Muzyka Beskidu Żywieckiego. Bielsko Biała: Wojewódzki Ośrodek Kultury.
- Muszkalska, B. (1999). Tradycyjna wielogłosowość wokalna w kulturach basenu Morza Śródziemnego. Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauki.
- Schneider, M. (1935). Geschichte der Mehrstimmigkeit. Historische und phänomenologische Studien. Teil: Die Anfänge in Europa. Berlin.
- Sobieska, J. (2006). Polski folklor muzyczny. Reedycja. P. Dahlig (red.). Warszawa: Centrum Edukacji Artystycznej.
- Sobieska, J., Sobieski, M. (1952). Diafonia w Pieninach. *Muzyka*, 9/10, 15–29.



## Spis ilustracji

- II. 1 Nuta „polna”, „śpiewana”, Karol Byrtek, ur. 1907 Pewel Wielka i tam zamieszkały – skrzypce; Władysław Pluta ur. 1920 Pewel Wielka i tam zamieszkały – dudy. Nagranie w Pewli Wlk. 22 lipca 1980 r. Zbiory Fonograficzne IS PAN T 4443, nagranie i transkrypcja P. Dahlig (1993: 290).
- II. 2 Mapa orientacyjnego występowania (miejsca ciemniejsze) wielogłosu w tradycyjnych, ludowych pieśniach obiegu ustnego w Polsce.
- II. 3 Trzy pieśni z Pienin wykonane przez grupę mężczyzn ze wsi Tylmanowa pow. Nowy Targ. Nagranie w 1951 r., transkrypcja: J. Sobieska i M. Sobieski (1952: 352).
- II. 4 Przykład wertykalnego słyszenia w realizacji pieśni góralskiej przez kobiety. U góry – rezultat końcowy „nuty Sabałowej”; niżej – rozpisanych pięć głosów współwykonawczyń pieśni ze wsi Kościelisko. Transkrypcja: W. Kotoński (1954: 20).
- II. 5 Pieśń wielkopostna *Jest zdrada w świecie*, grupa śpiewacza pod kierunkiem Józefa Murawskiego ze wsi Szypliszki, pow. Suwałki. Nagranie i transkrypcja: K. Brzozowska [-Trebeschi] (2008: 184).
- II. 6 Pieśń pogrzebowa *Barbaro święta, perło Jezusowa*, wieś Zaprudiany, obwód Grodno, Białoruś. Śpiewają: Wincenty Gryszan ur. 1924, Józef Nowik ur. 1935, Edward Palczukiewicz ur. 1928, Witold Wilczewski ur. 1936. Nagranie: Piotr Piszczatowski 1998 r., *in crudo* CD 03, 2011, transkrypcja: P. Dahlig.
- II. 7 Pieśń pogrzebowa *Zmarły człowiecze*, wieś Olchówka, obwód Grodno, Białoruś. Śpiewają: Regina Misiejko ur. 1934, Franciszek Raczko ur. 1933, Alina Wałyniec ur. 1949. Nagranie: Piotr Piszczatowski 1998, *in crudo* CD 03, 2011, transkrypcja: P. Dahlig.
- II. 8 Pieśń liryczna *Siedziąta dziewczyna na białem kamieniu*. Śpiewa sześć śpiewaczek pod kierunkiem Michaliny Mrozik ur. 1932 Lištrovac, Slavonja w Chorwacji, od 1946 r. na Dolnym Śląsku, zamieszkała we wsi Przejęsław, pow. Bolesławiec, woj. dolnośląskie. Nagranie 1989 r., transkrypcja: P. Dahlig. Zbiory Fonograficzne IS PAN.
- II. 9 Pieśń pogrzebowa *Wyłet'ieła dusza z t'ieła*, grupa śpiewaczek ze wsi Dobrowoda, pow. Hajnówka, nagranie 1998 r. *in crudo* CD 03, 2011, transkrypcja P. Dahlig.

