

IRYNA KLYMENKO

„ARCHEOLOGIA MUZYCZNA”

GEOGRAFIA HISTORYCZNA TERENÓW BAŁTYCKO-SŁOWIAŃSKICH POPRZEZ ODWZOROWANIE MELODII OBRZĘDOWYCH

IRYNA KLYMENKO

Narodowa Akademia Muzyczna Ukrainy im. Piotra Czajkowskiego w Kijowie. Etnomuzykolog, doktor nauk humanistycznych (od 2021), profesorka Katedry Historii Muzyki Ukraińskiej i Folkloru Muzycznego Narodowej Akademii Muzycznej Ukrainy im. Piotra Czajkowskiego. Kierownik Laboratorium Etnomuzykologii (od 2002). Redaktorka czasopisma naukowego „Problemy Etnomuzykologii”, etnośpiewaczka. Prowadzi archiwum Pracowni Etnomuzykologii, wydaje albumy dźwiękowe. ORCID: 0000-0002-2462-6599.

DLACZEGO I JAK MAPOWAĆ MUZYKĘ LUDOWĄ?

Temat tego numeru czasopisma zastosowany do przedmiotu moich zainteresowań badawczych można określić następująco: ukraiński etnomuzykolog w terenie – wieloetniczne tereny słowiańskie ukazane przez metody etnomuzykologii. Ukraina, nawet teraz, w czasie strasznej wojny rozpętanej przez Rosjan (moskowitów), zachowuje istotne przykłady ukraińskiej muzyki etnicznej. Odważni młodzi badacze próbują je zarejestrować w tych miejscowościach, którym los oszczędził długotrwałej rosyjskiej okupacji.

Kluczową cechą współczesnego ukraińskiego folkloru muzycznego, odróżniającą go od tradycji polskiej, jest dominacja w repertuarze wiejskich śpiewaków utworów *a capella*. Ponad 90 proc. nagrań w naszych archiwach folklorystycznych to pieśni, a nie tańce czy utwory instrumentalne. Drugim elementem o niezwykłym znaczeniu jest zachowanie w użyciu lub przynajmniej w pamięci najstarszych wykonawców pieśni obrzędowych. Są to melodie towarzyszące świętom zimowego przesilenia słonecznego (później zaczęły oznaczać obchody Nowego Roku i Bożego Narodzenia), letniego przesilenia słonecznego (*Kupalo*) oraz porze wiosennej – od pierwszych roztopów do orki i zasiewu pól. Do niedawna głośny śpiew uliczny (wyłącznie w wykonaniu kobiet) zawsze towarzyszył wegetacji żyta i innych zbóż: ich dojrzewaniu

i zbiorom (żniwom). Te kluczowe momenty roku kalendarzowego ukraińskiego rolnika nie straciły dziś na znaczeniu: odpowiednie pieśni wykonywane są zarówno na wiejskich festynach, jak i na miejskich festiwalach, w tym w stolicy Ukrainy – Kijowie, jak również na polskich festiwalach w adaptacjach ukraińskich i polskich piosenkarzy. Nie bez znaczenia pozostają również tradycyjne melodie, które towarzyszyły ceremoniom ślubnym. Obrzędy weselne w Ukrainie są nadal odprowadzane w niektórych miejscach przez mieszkańców wsi, ale stają się też coraz modniejsze w miastach, gdzie do występów zapraszani są wykonawcy ze specjalnym repertuarem tradycyjnych pieśni weselnych.

W archiwach akademii muzycznych w Kijowie, we Lwowie i Charkowie, na uniwersytetach w Kijowie i we Lwowie, w kijowskim Instytucie Historii Sztuki, Etnologii i Folkloru oraz w innych instytucjach artystycznych lub muzealnych zgromadzono potężne zbiory pieśni obrzędowych – ponad 50 tys. próbek.

Oczywiście folklor ukraiński słynie również ze sfery nieceremonialnej – polifonicznych utworów chóralnych, najczęściej o smutnym charakterze, z rozbudowanymi wokalizami. Jednak znaczenie historyczne pieśni obrzędowych i pieśni nieceremonialnych jest zupełnie inne. W literaturze ukraińskiej często można spotkać się z tezą o przedchrześcijańskim pochodzeniu wielu melodii obrzędowych, a więc skomponowaniu ich co najmniej w I tysiącleciu. Jak można uzasadnić taką hipotezę, nie dysponując nagraniami pieśni z czasów starożytnych? Współcześni badacze mogą opierać się jedynie na dowodach ze starożytnych kronik, które dość ogólnikowo wspominały o pewnych czynnościach rytualnych i towarzyszącym im śpiewie, ale nie zawierały melodii (historia etnomuzykologii opisuje pojedyncze zapisy tekstów ukraińskich pieśni ludowych z XVI wieku i pojedyncze zapisy nutowe melodii rytualnych z końca XVIII wieku¹). Teksty pieśni częściowo odpowiadają na pytanie o pochodzenie przedchrześcijańskie. Są one analizowane przez folklorystów i filologów.

Najbardziej pogłębione studia nad tematyką obrzędową można znaleźć w pracach etnolingwistów. Niestety, studia te nie obejmują wszystkich gatunków pieśni obrzędowych, a poziom ich opracowania nie odpowiada jeszcze historycznemu znaczeniu tej warstwy utworów. Z tego powodu wciąż aktualne są idee Ołeksandra Potebni, wyrażone przez niego pod koniec XIX wieku (prace z 1883 i 1887 roku): w motywach poetyckich pieśni obrzędowych ten wybitny badacz odnajduje fragmenty starożytnych mitów indoeuropejskich.

Co możemy powiedzieć o pochodzeniu samych melodii i o czasie ich powstania, nie dysponując dawnymi nagraniami? Współczesne nauki o muzyce wypracowały dość wiarygodne narzędzia, które pozwalają nam zajrzeć w przeszłość melodii ludowych (oczywiście nie da się uzyskać precyzyjnych i jednoznacznych odpowiedzi na pytanie o granice chronologiczne pojawienia się pewnych typów melodii). Do narzędzi tych należy analiza strukturalna składników muzycznych i słownych pieśni ludowej, a także mapowanie – nałożenie pewnych cech wyodrębnionych metodą analizy formy na mapy geograficzne. Wśród parametrów

1 Na przykład tekst kolędy został po raz pierwszy zapisany w 1639 roku, a melodie kolęd, jak również innych pieśni, zaczęto zapisywać dopiero pod koniec XVIII wieku.

analitycznych najważniejsze miejsce zajmuje forma rytmiczna melodii, skoordynowana z rytmem wypowiedzania sylab tekstu poetyckiego podczas śpiewu. Na przykład Ukraińcy i Polacy w dużej liczbie kolęd i pieśni weselnych stosują formułę wersyfikacyjną V5+5+3 w połączeniu z określonymi figurami rytmicznymi. Pokazują to próbki pieśni na końcu artykułu: ukraińska kolęda z regionu Połtawy (lewego brzegu Dniepru) i polska pieśń weselna z regionu Lubelszczyzny. Ich wspólną formułę rytmiczno-sylabową można wyrazić jako |11112|11112|123|| (1 – czas trwania ćwierćnuty, 2 – czas trwania półnuty, 3 – czas trwania półnuty z kropką). Formuła ta obejmowała szeroki obszar, jednocząc niektóre regiony Ukrainy, Polski i Białorusi (odpowiednie mapy przedstawiono na końcu artykułu).

Metoda rytmiczno-typologicznej systematyzacji melodii ludowych ukształtowała się w ukraińskiej etnomuzykologii na samym początku XX wieku, a następnie konsekwentnie się rozwijała (choć z długą przerwą od lat trzydziestych do lat sześćdziesiątych XX wieku, związaną z represjami politycznymi stalinizmu) i rozwija do dziś. W połączeniu z metodą mapowania analiza strukturalna pozwoliła stworzyć imponującą serię studiów nad melodiami obrzędowymi (ponad 300 map różnych autorów). Studia te zostały podsumowane w mojej monografii². Jej kluczową częścią jest *Atlas melodii rytualnych Ukraińców i sąsiednich grup etnicznych*, który zawiera 132 mapy.

Atlas obejmuje bardzo dużą ilość materiału (ponad 60 tys. nagrań melodii rytualnych wszystkich znanych gatunków ukraińskich i białoruskich) i wykracza poza ukraińskie terytorium językowe, gdyż wiele form muzycznych jest notowanych poza obszarem występowania języka ukraińskiego w kręgu północnym (białoruskim) i zachodnim (polskim) (zob. mapa 2 na końcu artykułu). Jedynie wschodnia granica jest wyraźnie określona – badanych melodii obrzędowych nie zanotowano na wschód od terenów, na których filolodzy odnotowali skrajnie wschodnie izoglosje języków ukraińskiego i białoruskiego. Zatem granica chronologiczna tych melodii wskazuje co najmniej czasy wieloetnicznej wspólnoty kulturowej Ukraińców, Białorusinów i Polaków (na wschodnich terenach Polski). Nawiązano również kontakty z południowo-wschodnią częścią Litwy, dlatego powstały w ten sposób wspólny obszar geograficzny nazwano słowiańsko-bałtyckim obszarem wczesnych melodii tradycyjnych (SBOM).

Istotne okazały się także wewnętrzne podziały SBOM. Główne izolinie na mapach wielogatunkowych mojego *Atlasu*, dzielące zarówno sektory wieloskalowe, jak i mniejsze strefy, powtarzają się (duplikują) na różnych mapach i wykazują wyraźne zbieżności z kilkoma mapami archeologicznymi o różnej głębokości wiekowej, w szczególności z poszczególnymi kulturami archeologicznymi z I–VII wieku, a w rzadkich przypadkach także wcześniejszymi (przykłady podano na końcu artykułu). Tak więc współczesna etnomuzykologia osiągnęła taki poziom mapowania, że jej wyniki mogą służyć innym naukom wykorzystującym

2 I. Klymenko, *Obriadowi melodiji ukrajinciw u konteksti slowjano-baltskoho ranniotradycijnoho melomasjwu: typologija i heohrafija*, t. 1: *Monohrafija*, t. 2: *Atlas*, Nacionalna muzyczna akademija Ukrainy imeni Petra Czajkowskoho, Kyiw 2020.

mapowanie. Nie bez powodu na początku XX wieku znany ukraiński filolog i etnomuzykolog Fiłaret Kołessa (1871–1947) zasugerował, że pieśni rytualne są przedmiotem „archeologii muzycznej”³.

W 2022 roku prezentowałam monografię na kilku konferencjach naukowych w Polsce (Instytut Sztuki PAN w Warszawie i UMCS w Lublinie). Podczas wystąpień poświęciłam sporo uwagi nie tylko wynikom mapowania, ale także podejściom badawczym i metodom. Było to konieczne, ponieważ pod koniec lat dziewięćdziesiątych polska tradycja naukowa odeszła od kierunku strukturalnego i – z nielicznymi wyjątkami (jak współczesne prace wykorzystujące analizę strukturalną form muzycznych Gustawa Juzali⁴) – nie rozwijała metod kartograficznych. Szczegółowe mapy ikoniczne znajdujemy jedynie w lokalnych opracowaniach etnomuzykologicznych Janusza Mroczka⁵. Polska etnologia natomiast owocnie pracuje z mapami – przykładem mogą być prace Agnieszki Pieńczak⁶.

WYCIECZKA W GŁĘB HISTORII METOD STRUKTURALNO-TYPOLOGICZNYCH I KARTOGRAFICZNYCH W UKRAINIE

W ciągu ponad stuletniej historii metody strukturalno-typologicznej jej kluczowe pozycje nie straciły swojej fundamentalnej roli, dlatego nakreślę pokrótce historię kształtowania się tej metody w nauce ukraińskiej, a także historię mapowania zjawisk muzycznych, która rozwijała się od końca lat sześćdziesiątych XX wieku.

Metodę strukturalno-typologiczną w ukraińskiej etnomuzykologii zapoczątkowali uczeni z końca XIX wieku: Ołeksandr Potebnia (1835–1891) i Petro Sokalski (1832–1887). Systematycznie rozwijali ją w XX wieku Stanisław Ludkewycz (1879–1979), Fiłaret Kołessa i Kłyment Kwitka (1880–1953). Początek XX wieku to czas, kiedy europejska etnomuzykologia poszukiwała zasad klasyfikacji dla zbiorów pieśni ludowych o różnym pochodzeniu etnicznym nie na podstawie cech tekstowych, ale muzycznych. W 1900 roku Międzynarodowe Towarzystwo Muzyczne zorganizowało konkurs, w którym spośród czterech propozycji wybrano metody Austriaka Oswalda Kollera⁷ i fińskiego naukowca Ilmariego Krohna⁸. W tym samym czasie młody kompozytor galicyjski, nieznany jeszcze w kręgach akademickich Stanisław Ludkewycz, opracował własną koncepcję systematyzacji melodii pieśni ludowych według ich znaków rytmicznych i sylabicznych,

3 F. Kołessa, *Z caryny ukrajinskoji muzycznoji etnohrafiji*, [w:] tegoż, *Muzykoznavczy praci*, Naukowa Dumka, Kyiw 1970, s. 277. Współcześnie terminem „archeologia muzyczna” określa się gałąź muzykologii badającą kulturę muzyczną świata starożytnego i średniowiecza na podstawie zabytków kultury materialnej na styku archeologii, organologii (instrumentologii), historii muzyki i etnologii.

4 G. Juzala, *Semantyka kolęd wiosennych: studium folklorystyczno-etnomuzykologiczne*, Wydawnictwo Instytutu Archeologii i Etnologii PAN, Warszawa 2012.

5 J. Mroczek, *Pieśni sobótkowe u Lemków*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku” 4/1966; tenże, *Pieśni weselne Lemków po północnej stronie Karpat*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku” 11/1970 [wznowienie w tłumaczeniu na język ukraiński: tenże, *Wesilni pisni lemkiw na piwnicznij storoni Karpat*, „Problemy Etnomuzykologii” 7/2012].

6 A. Pieńczak, *Cyfrowe Archiwum Polskiego Atlasu Etnograficznego. Możliwości wyszukiwawcze i dalsze perspektywy badawcze*, „Lud” 103/2019.

7 O. Koller, *Die beste Methode, Volks- und volksmäßige Lieder nach ihrer melodischen Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen*, „Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft” 1(4)/1902.

8 I. Krohn, *Über das lexikalische Orden von Volksmelodien. Bericht über den II Kongreß der IMG*, Leipzig 1907.

zestawiając na tej rewolucyjnej podstawie strukturalnej zbiór *Galiczyjsko-ruskie melodie ludowe*⁹ (koncepcja typów pieśni została zarysowana w przedmowie do zbioru). Stanisław Ludkewycz nie mógł znaleźć się wśród uczestników konkursu, gdyż wiadomość o nim dotarła na galicyjską prowincję po fakcie. Teoretyczne rozwinięcie metody strukturalnej zawdzięczamy wybitnemu ukraińskiemu etnomuzykologowi, mieszkańcowi Kijowa, Kłymentowi Kwitce. W swoich artykułach z lat 1920–1940¹⁰ Kwitka podkreślał, że melodie obrzędowe powinny stać się jednym z najważniejszych obiektów dla nauki.

Ukraińscy badacze zrozumieli również, że ważne jest badanie nie tylko rzeczywistych form pewnych typów pieśni, ale także wzorców ich rozmieszczenia na danym terytorium etnicznym. Metodę, która miała pokazać rezultaty tych idei, nazwano mapowaniem – tworzeniem map rozprzestrzeniania się pewnych zjawisk tradycyjnej kultury muzycznej. Głównym „ideologiem” badania obszarów pieśniowych był wspomniany Kłyment Kwitka. Sugerował on, że czas powstawania określonego typu melodii można powiązać z jego obszarem: granice historyczne i geograficzne nakreślone w efekcie wydarzeń z zamierzchłej przeszłości są obecnie widoczne w lokalnych kompleksach komponentów kulturowych, które wyróżniają pewne terytoria, dlatego obszary występowania określonych typów kalendarzowo-sezonowych i rodzinno-obrzędowych form muzycznych mogą odpowiadać historycznym jednostkom administracyjnym.

Kłyment Kwitka nie przeprowadził żadnego praktycznego mapowania, ale na podstawie stosunkowo skąpych materiałów dostępnych w publikacjach z początku lat trzydziestych ubiegłego wieku dokonał zaskakująco trafnych przewidywań dotyczących rozpowszechnienia pewnych melodii. Do tego od razu zainteresował się wieloetnicznym poziomem ich analizy – uwzględnił w swoich artykułach melodie białoruskie, bułgarskie, serbskie, chorwackie, morawskie i polskie z odpowiednich zbiorów muzycznych. Te światłe pomysły trudno było jednak na początku XX wieku zebrać w postaci map, gdyż liczba nagrań melodii ludowych była jeszcze bardzo mała.

W 1933 roku Kłyment Kwitka został zmuszony do opuszczenia Ukrainy z powodu fałszywych oskarżeń politycznych, był więziony w stalinowskich obozach karnych, ale na szczęście udało mu się stamtąd wrócić i od lat czterdziestych do roku 1953 wykładał folklor w Konserwatorium Moskiewskim oraz pełnił funkcję kierownika Gabinetu Muzyki Ludowej¹¹. Tak więc od lat trzydziestych XX wieku ukraińska

9 O. Rozdolskiy, S. Ludkewycz, *Hatyčko-ruški narodni melodiji. Zibrani na fonograf Josyfom Rozdolskim*. Spisaw i zredaguwaw Stanisław Ludkewycz, cz. 1–2, Naukowe Towarzystwo im. T. Szewczenka, Lwów 1906–1908.

10 K. Kwitka, *Pisenni formy z udwoje zbilszenymy rytmicznymy hrupamy*, „Muzyka” 2–3/1923; tenże, *Rytmiczni paraleli w pisiinach słowjańskich narodiu. Rytmiczna forma ABBA w buduwanni strofy*, „Muzyka” 1/1923; tenże, *Ob obłastjach rasprostranienija niekatorych tipow bieloruskich kalendarnych i swadiebnych piesien*, [w:] *Bieloruskije narodnyje piesni*, Sowietiskij kompozitor, Moskwa – Leningrad 1941; tenże, *Ob istoriczieskom znaczenii kalendarnych piesien*, [w:] tegoż, *Izbrannyje trudy*, Sowietiskij kompozitor, Moskwa 1971; tenże, *Piesni ukrajskich zimnich obriadowych prazdniestw*, [w:] tegoż, *Izbrannyje trudy*, dz. cit.; tenże, *Jawlenija obszcznosti*, [w:] tegoż, *Izbrannyje trudy*, dz. cit.

11 W latach czterdziestych z Kłymentem Kwitką współpracował słynny muzykolog Jewgienij Gippius, który przyjął typologiczną metodologię Kwitki, rozwinął ją i przekazał swoim uczniom. W ten sposób narodziła się białoruska szkoła typologiczna (reprezentowana przez Zinaidę Możejko i jej kontynuatorów) oraz szkoła Rosyjskiej Akademii Muzycznej im. Gniesinyh w Moskwie. Było to bardzo ważne dla rozwoju kierunku strukturalnego, gdyż tworzyło reprezentatywny krąg uczonych pracujących podobnymi metodami głównie na terenach, na których według

etnomuzykologia, wraz z innymi naukami humanistycznymi, była w ZSRR poddawana licznym represjom. Po wyjeździe Kłymonta Kwitki z Kijowa wszystkie te inicjatywy naukowe zostały wstrzymane, a w badaniach strukturalnych pod presją pseudonaukowych wytycznych politycznych ówczesnego komunistycznego kierownictwa kraju nastąpiła długa, bo kilkudziesięcioletnia pauza.

Dopiero pod koniec lat sześćdziesiątych XX wieku Wołodimir Hoszowski doprowadził do wydania dwutomowego kompletu prac Kłymonta Kwitki (1971) i w ten sposób przywrócił nauce praktycznie zapomniane dzieło wybitnego uczonego. Hoszowski opublikował również kilka własnych prac melostrukturalnych, wśród których dużą popularność zarówno w republikach ówczesnego ZSRR, jak i za granicą zyskała książka *U korzeni słowiańskiej muzyki ludowej*¹² (odniesienia do niej można znaleźć w polskich i serbskich pracach etnomuzykologicznych z lat osiemdziesiątych i początku XXI wieku). Hoszowski rozpoczął praktyczne mapowanie form rytmiczno-sylabowych pieśni (tak zwanych typów pieśni). Jego mapy opierały się na bardzo niewielu materiałach archiwalnych i publikacjach, miały też głównie charakter uogólniający – autor zakreskowywał duże obszary. Niemniej jednak doświadczenie zdobyte podczas tworzenia map przyczyniło się do ukształtowania stanowisk teoretycznych: Wołodimir Hoszowski nakreślił zadania i metody odrębnej dyscypliny etnomuzykologicznej, nazywając ją melogeografią. Główną metodą było mapowanie¹³. Wspomniane inicjatywy naukowe lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych rozwijały się na tle ważnych osiągnięć językoznawstwa, jakimi było powstanie lingwo geografii, a później etnolingwistyki.

Nowy etap w rozwoju typologii melostrukturalnej i melogeografii rozpoczął się w końcu lat osiemdziesiątych XX wieku. Jego inspiratorem był lwowski badacz Bohdan Łukaniuk¹⁴. Do tej pory w ośrodku badawczym Lwowskiej Narodowej Akademii Muzycznej powstało potężne archiwum nagrań muzycznych i obroniono kilka rozpraw doktorskich z dziedziny strukturalnogeograficznej.

W końcu lat siedemdziesiątych badania strukturalne odrodziły się również w Kijowie i są prowadzone w Laboratorium Etnomuzykologii Narodowej Akademii Muzycznej Ukrainy. Kijowianie obronili też rozprawy doktorskie o podobnej tematyce i zapoczątkowali (z mojej inicjatywy) specjalną serię Melogeografia Słowiańska, której każdy numer zawierał atlas z mapami w kolorze¹⁵. Na tych mapach

atlasów lingwistycznych Jefima Karskiego (1903) dominowały język i kultura białoruska (między innymi tereny obwodów pskowskiego, smoleńskiego i briańskiego przylegające do współczesnej Białorusi). Wyniki prac różnych badaczy okazały się porównywalne i pozwoliły w przyszłości na stworzenie internetycznych map ukraińsko-białoruskich.

12 W. Goszowski [W. Hoszowski], *U istokow narodnoj muzyki sławian. Oczerki po muzykalnomu sławianowiedieniju*, Sowietiskij kompozitor, Moskwa 1971.

13 W. Hoszowski, *Etnohetyczni aspekty meloheografiji*, [w:] *Materiale nauk. konf., pryswaczzenoji pam'jati Iwana Pańkewycza*, Proswita, Užhorod 1992 [przedruk w „Problemy Etnomuzykołohiji” 5/2010].

14 B. Łukaniuk, *Pytannia metodyky heohraficznoho etnomuzykoznawstwa i etnohraficzne regionuwannia zachidno-ukrajinskich zemel*, „Problemy Etnomuzykołohiji” 5/2010; tenże, *Rytmiczna wariacijnist' u pisennomu folklori*, Lwowska nacjonalna muzyczna akademija imeni Mykoły W. Lysenka, Lwów 2016.

15 Zob. http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=juu_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=1=&S21COLOR TERMS=1&S21STR=%D0%9669929; <http://ethnomusicology.com.ua/issue/archive> (5 kwietnia 2023).

obiektami nie były terytoria administracyjne państw czy regionów, ale terytoria etniczne, które zostały nakreślone według map lingwistycznych sporządzonych na początku XX wieku (czyli przed przesiedleniami grup etnicznych na wielką skalę, spowodowanymi wydarzeniami dwóch wojen światowych).

Melogeografia wykorzystuje wiele parametrów oraz technik mapowania i metod interpretacji zapożyczonych z lingwo geografii i etnolingwistyki. Jednym z podstawowych wymogów jest pokazywanie informacji wyraźnie zlokalizowanych w miejscu ich zapisu, a nie uogólnione kreskowanie obszarów mapy. To tak zwane mapowanie dokumentacyjne jest pierwszym typem tworzonej mapy. Kolejne budowane są na podstawie map dokumentacyjnych.

WSPÓŁCZESNA MELOGEOGRAFIA UKRAIŃSKA

1. RODZAJE ODWZOROWANYCH ZJAWISK I PRZYCZYNY ICH WYBORU

Obecnie przedmiotem mapowania jest wyłącznie materiał obrzędowy, gdyż jego znaczenie dla arealogii jest znacznie większe niż innych gatunków pieśni. Są to wszelkiego rodzaju pieśni cyklu kalendarzowego (kolędy, szchedriwki, pieśni wiosenne, kupalne, dożynkowe i inne) oraz towarzyszące obrzędowi weselnemu.

Zgodnie z tradycją narodową o typologii pieśni decydują parametry rytmiczne i sylabiczne: podstawowe formuły rytmiczne i sylabiczne oraz rodzaj ich układu w zwrotki. Mapy wskazują również odmiany form ustalone w ramach dużych grup typologicznych.

Cechy strukturalne organizacji wysokościowej są obecnie rzadko mapowane – powodem tego jest fakt, że teoria tej części melodii nie jest dobrze rozwinięta i nie ma ustalonych kryteriów ich opisu. Możliwe jest pokazanie na mapie formalnej cechy śpiewu w postaci objętości skali dźwiękowej, ale parametr ten jest niewystarczający do pełnej charakterystyki określonej grupy melodii.

Bardzo ważne jest zapewnienie statystycznie dużej próbki materiału dla każdej mapy, aby mieć pewność, że odwzorowywane zjawisko jest typowe, systemowe, a nie odosobnione. Zazwyczaj minimalną reprezentatywną próbką powinno być co najmniej 50 nagrań typowej melodii. Jednak niektóre zjawiska ukraińsko-białoruskiego systemu kalendarzowego mają ponad 1000 próbek (a niektóre formy muzyczne – ponad 3000).

2. JAKIE ŹRÓDŁA SĄ WYKORZYSTYWANE DO TWORZENIA MAP?

Podstawą map sporządzanych przez badacza są notatki terenowe z jego własnego archiwum. Podczas badań terenowych dotyczących śpiewaków ludowych nacisk kładzie się na identyfikację melodii warstwy obrzędowej. W tym celu sporządzane są regionalne rejestry zawierające pytania o przebieg określonych obrzędów kalendarza i cykli rodzinnych. Badanie prowadzone jest metodami etnograficznymi, ale podczas sesji zbierania danych zadawane są pytania o dostępność pieśni w poszczególnych działaniach rytualnych.

Ponieważ główne znaczenie ma identyfikacja typów pieśni poprzez ich formy rytmiczne i wersyfikacyjne, zbieracz może zaproponować wiejskim wykonawcom zapoznanie się z tekstami pieśni poszczególnych regionów, których organizacja ma

określone wzory rytmiczne i formuły. Uaktywni to pamięć śpiewaków i pomoże im przywołać odpowiednie melodie.

Materiałów do map szukamy także w zbiorach odpowiednich instytucji naukowych, które gromadziły je podobnymi metodami. Ważna jest również towarzysząca utworowi dokumentacja – badacza interesuje nie tylko sam utwór, ale także kontekst jego wykonania, ponieważ opis zawiera informacje o funkcji (celu rytualnym) utworu. Ważnym źródłem są wydawnictwa dźwiękowe – utwory wydane w albumach (płyty). Ilościowo dużą część źródeł stanowią wydawnictwa nutowe – reprezentują one wcześniejsze czasy zapisu folkloru niż wydawnictwa dźwiękowe (na przykład słynny zbiór Oskara Kolberga z XIX wieku). W miarę możliwości korzystamy także z rękopiśmiennych zbiorów muzycznych w archiwach.

W mapach typologii rytmicznej możemy również sięgać do tak specyficznych źródeł, jak tabele typologiczne opracowane przez wyspecjalizowanych typologów przy użyciu tych samych algorytmów. W tabelach tych należy wskazać obszar występowania danej formy muzycznej. Można w ten sposób wykorzystać również mapy dokumentacyjne tworzone przez innych melologów.

3. JAKĄ ROLĘ W MAPOWANIU ODGRYWA ANALIZA MUZYCZNA I TRANSKRYPCJA?

Podczas przygotowywania materiału do mapowania wykorzystuje się głównie takie narzędzia, jak: transkrypcja nutowa, modelowanie rytmiczno-sylabowe, analiza modelu oraz wyprowadzenie typologicznie powiązanych grup (rodzin) melodii.

Transkrypcja muzyczna jest pierwszym niezbędnym krokiem w procesie analitycznym. W Ukrainie stosuje się zarówno transkrypcję szczegółową (tak zwaną fonetyczną), jak i uogólnioną transkrypcję morfologiczną, w której odzwierciedla się tylko główny przebieg melodii, ale nie na przykład melizmaty. Ważne jest natomiast zaznaczenie wszystkich wariantów intonacyjnych melodii oraz różnic w rytmie, gdyż u Ukraińców powszechne jest modyfikowanie formuły sylabicznej poprzez podział rytmiczny lub dodawanie sylab.

Każdy zapis jest modelowany, w związku z czym na mapach nanoszona jest tylko uogólniona formuła, a nie każdy konkretny przykład jej modyfikacji. Modelowanie jest natomiast wielopoziomowe, dlatego budowane są modele lokalnych zastosowań, które mogą być łączone w duże lub bardzo duże rodziny typologiczne.

Głównym narzędziem mapowania jest analiza muzyczna. To dzięki analizie struktur morfologicznych odkrywamy potrzebne nam parametry w strukturze melodii.

4. JAKIE SĄ EFEKTY STWORZONYCH KART MUZYCZNYCH?

Ustalono zbieżności pewnych obszarów muzycznych z obszarami występowania kultur archeologicznych z czasów osadnictwa plemiennego. Może to służyć do hipotetycznego datowania kształtowania się danego obszaru muzycznego. Oto kilka przykładów.

- Obszary muzyczne melodii żniwnych w rejonie dolnego biegu Prypeci korelują z granicą kultury miłogradzkiej wczesnej epoki żelaza na południowej Białorusi i granicą północną (na wysokości Kijowa), w pobliżu której

kształtowały się kultura zarubiniecka i inne kultury protosłowiańskie w okresie od VII do I wieku p.n.e.¹⁶

- W archaicznej kulturze Polesia (basen Prypeci, Nadbuże i Podlasie) rzeki pełniły funkcję zarówno korytarzy kontaktowych, jak i barier zewnętrznych. Kilka obszarów muzycznych potwierdza granicę biegnącą wzdłuż Jasiołdy (lewego dopływu Prypeci) – linii demarkacji ukraińsko-białoruskiej, która w starożytności była granicą Słowian i Bałtów.
- Granica muzyczna w pobliżu Drohiczyna we współczesnym obwodzie brzeskim Białorusi ściśle pokrywa się z granicami rozmieszczenia plemion Bałtów Zachodnich, Jaćwingów, w VI–XII wieku.
- Typologia melodii weselnych śpiewanych przez mieszkańców brzegów Horyni (prawego dopływu Prypeci) potwierdza dane o migracji ludności podolskiej na ten teren w końcu pierwszego tysiąclecia.
- Dniestr jest nie tylko granicą tradycji pieśniowych ukraińskiego Podola, ale także – w jego środkowym biegu – prastarą ukraińską granicą historyczną (mapy historyczne i archeologiczne łączą ją z ziemiami plemienia Tywerców).
- Niektóre z meloobszarów odpowiadają prastarym historycznym granicom epoki książęcej (Rusi Kijowskiej, księstwa halicko-wołyńskiego, księstwa turowsko-pińskiego).
- Lewy dopływ Dniepru, Worskla, pełni funkcję południowej granicy wszystkich obszarów cyklu kalendarzowego na ukraińskim lewobrzeżu.

5. JAKIE SĄ PERSPEKTYWY INTERPRETACJI UZYSKANYCH ZAKRESÓW?

Stwierdzenie Kłymenta Kwitki, że zbieżność granic melotypów ze znanymi granicami jednostek plemiennych czy państwowych wskazuje synchroniczność ich występowania, wygląda dziś jak programowy apel, zachęta do badań muzycznych i archeologicznych. Realia badań pokazują jednak, że obraz meloarealny jest znacznie bardziej złożony.

Seria ponad 130 map ujawniła wspólność muzycznych i etnicznych kultur Ukraińców, Białorusinów, Polaków z terenów południowo-wschodnich i Litwinów – Dzuków w dziedzinie ich rytualnej melokreatywności. Jednocześnie wyraźnie widoczna jest odrębność kultury rosyjskiej. Wniosek ten potwierdzają autorzy moskiewscy:

Na rozległym obszarze zamieszkanym przez ludy wschodniosłowiańskie rozwinęły się dwie zasadniczo różne kultury kalendarzowego śpiewu obrzędowego. Jedna z nich [...] łączy tradycje białoruskie i ukraińskie. Druga obejmuje rosyjskie terytorium etniczne. Oba systemy odnoszą się do siebie na zasadzie konfrontacji [...]. Rosyjskie piosenki kalendarzowe [...] zajmują pozycję peryferyjną i nie mają tej zasadniczej, systemotwórczej roli, jaka jest widoczna w tradycjach białoruskich i dużej liczbie ukraińskich¹⁷.

16 Archeolodzy piszą, że nie było tu stałych mieszkańców od I tysiąclecia p.n.e. do X wieku, czyli okresu świetności starożytnego państwa ruskiego z centrum w Kijowie.

17 L. Biełogurowa, *Kalendarne pieśniowe tradycje wostocznych sławian: k problemie tipologii*, „Woprosy Etnomuzikoznaniia” 1(16)/2020. Jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenie autorki artykułu.

Etnolingwiści szkoły Nikity Tołstoja w Moskwie, przystępując do szeroko zakrojonych badań geograficznych, kierowali się tym, że na wstępnym etapie przygotowywania atlasów ważne są wszelkie granice, opozycje terytorialne czy korespondencje, gdyż mogą one zachować ślady historii etnokulturowej. Dlatego należy sporządzić mapę wszystkich godnych uwagi zjawisk kultury tradycyjnej, a interpretacja powstałych stref geograficznych i analiza ich relacji terytorialnych będzie prowadzona w przyszłości.

Музична партитура української коляди. Перша система: $\text{♩} = 175$, 6/8, (8) Ді-вко Га-ло-чко, чом гу-лять не йдеш? Ой ра-но. Друга система: 6/8, Ой ра-но, ра-но зі-йшло со-не - чко ко-ха - но.

Приклад 1. Українська коляда з регіону Полтави (wieś Bobryk, powiat Hadziacz, lewy brzeg Dniepru). Źródło: nagranie i odręczna transkrypcja nut z Archiwum Laboratorium Etnomuzykologii NMAU

524A. Zatoczyła się czerwona wisienka Krzczonów 1976; Zofia Danielak ur. 1925; TN UMCS 204A/22

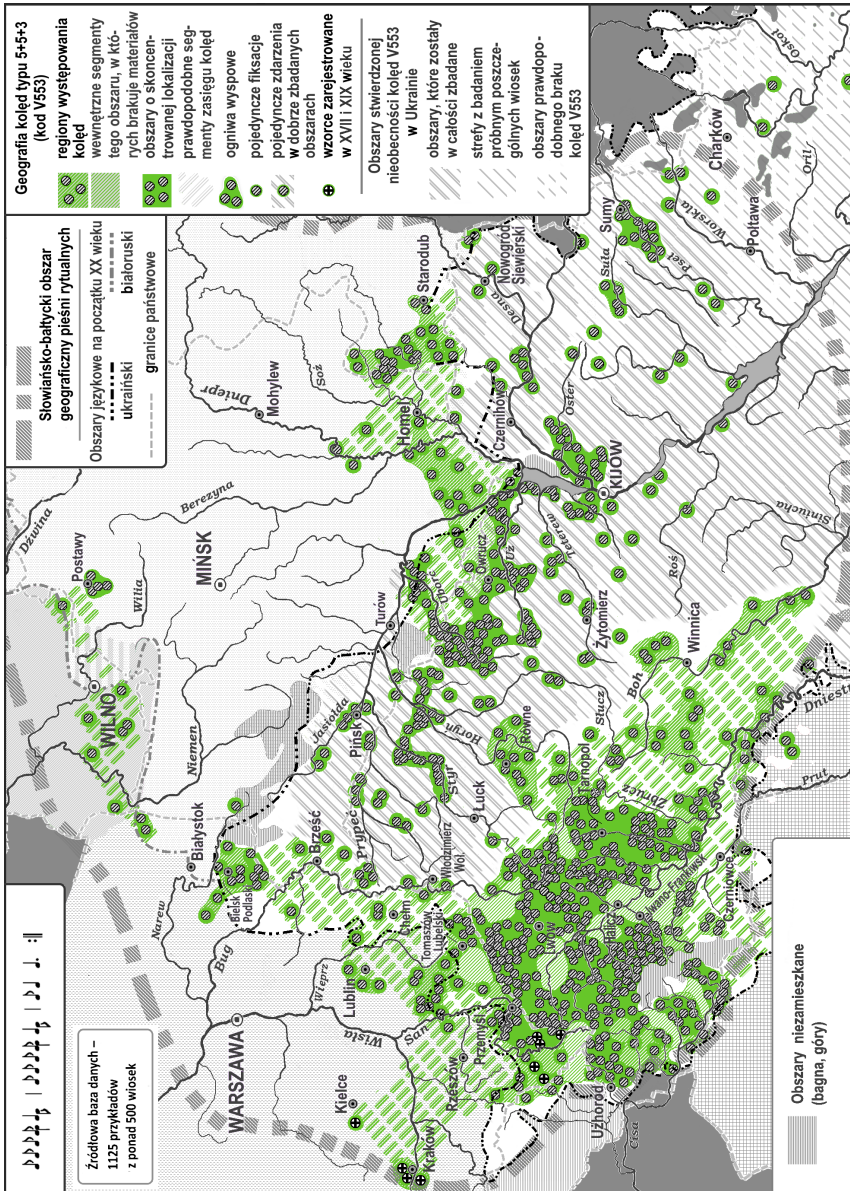
$\text{♩} = 103$ 2/1" (8)

1. Za - to - cy - ła sie ce - rwo - na wi - sie - nka po - prze - cki,
 2. Za - to - cy - ła sie po po - dwó - re - nku zło - ta nie,
 3. Na tom ja so - bie sta - rsą dru - hni - ckę pro - si - ła,

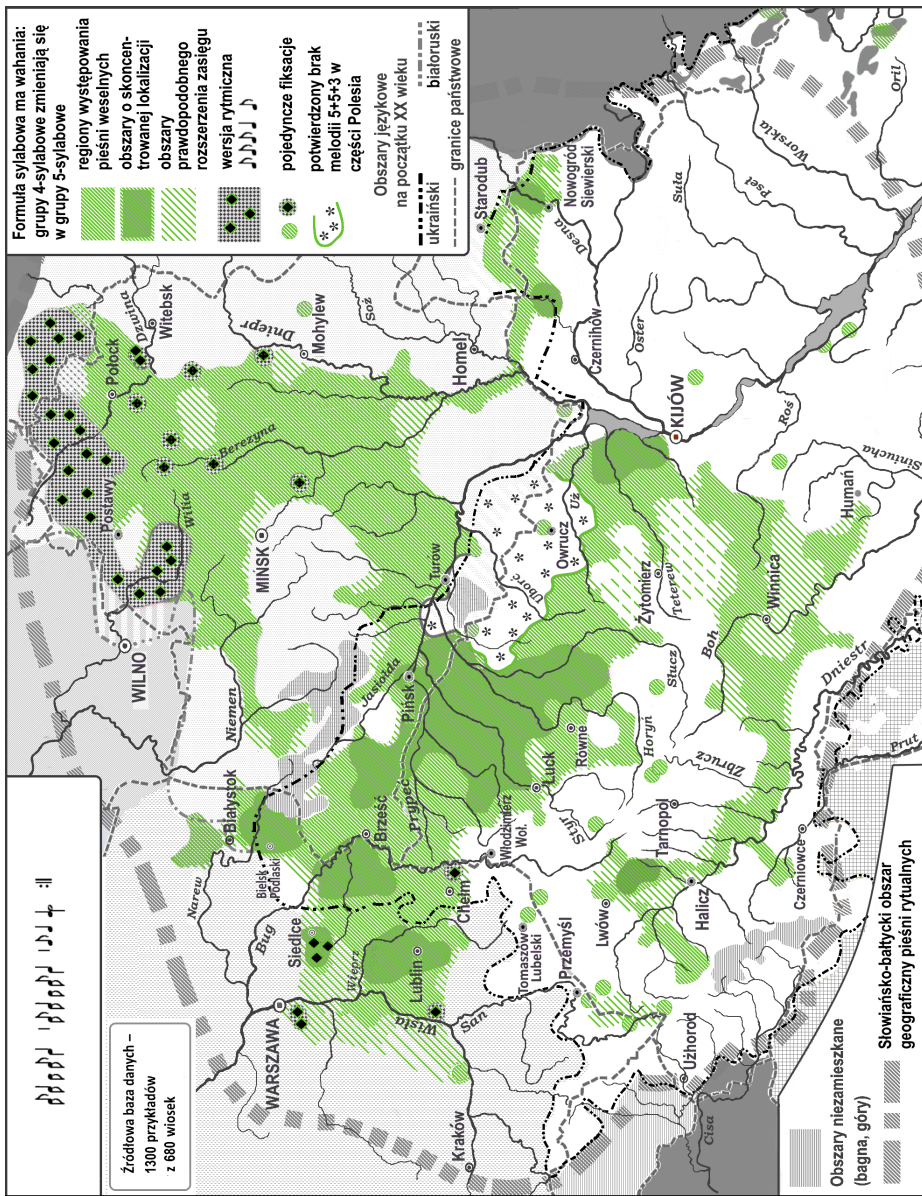
1. tak się to - cy - ły do pa - nny mło - dej dru - hni - cki.
 2. po - móż, Ma - ry - siu, po - móż, na -
 3. a - by mi o - na mo - ją ró -

. do - bna, ró - zgi wić.
 za - nke u - wi - ła.

Приклад 2. Polska pieśń weselna z regionu Lubelszczyzny (Krzczonów). Źródło: *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, red. J. Bartmiński, L. Bielawski, t. 4: *Lubelskie, cz. 2: Pieśni i obrzędy rodzinne. Chrzczony, wesele, pogrzeb*, Polihymnia, Lublin 2011, nr 524A



Mapa 1. Koledy z wersem V5+5+3 na terytorium Ukraińców, Polaków i Białorusinów. Autorka: Iryna Klymenko



Mapa 2. Pieśni weselelnie z wersem V5+5+3 na terytorium Ukraińców, Polaków i Białorusinów. Autorka: Iryna Klymenko

BIBLIOGRAFIA

- Bartmiński, Jerzy, Ludwik Bielawski, red., *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*. T. 4: *Lubelskie, cz. 2: Pieśni i obrzędy rodzinne. Chrzczyny, wesele, pogrzeb*. Lublin: Polihymnia, 2011.
- Goszowski, Wołodymyr [Wołodymyr Hoszowskyj]. *U istokow narodnoj muzyki sławian. Oczerki po muzykalnomu sławianowiedieniju*. Moskwa: Sowietiskij kompozitor, 1971.
- Juzala, Gustaw. *Semantyka kolęd wiosennych: studium folklorystyczno-etnomuzykologiczne*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Archeologii i Etnologii PAN, 2012.
- Klymenko, Iryna. *Obriadowi melodiji ukrajinciw u konteksti słowjano-bałtskoho ranniotradycijnoho melomasywu: typolohija i heohrafija*. T. 1: *Monohrafija*, t. 2: *Atlas*. Kyiw: Nacionalna muzyczna akademija Ukrainy imeni Petra Czajkowskoho, 2020.
- Kwitka, Kłyment. „Ob istoriczeskom znaczenii kalendarskich piesien”. W: Kłyment Kwitka. *Izbrannyje trudy*. T. 1. Moskwa: Sowietiskij kompozitor, 1971.
- Kwitka, Kłyment. „Ob oblastiach rasprostranienija niekotorych tipow bieloruskich kalendarskich i swadiebnych piesien”. W: *Bieloruskije narodnyje piesni*. Moskwa, Leningrad: Sowietiskij kompozitor, 1941.
- Kwitka, Kłyment. „Piesni ukrainskich zimnich obriadowych prazdniestw”. W: Kłyment Kwitka. *Izbrannyje trudy*. T. 1. Moskwa: Sowietiskij kompozitor, 1971.
- Kwitka, Kłyment. „Pisenni formy z udwoje zbilshenyjmy rytmicznymi hrupamy”. *Muzyka* 2–3 (1923).
- Kwitka, Kłyment. „Rytmiczni paraleli w pisniach słowjanskich narodiw. Rytmiczna forma ABBA w buduwanni strofy”. *Muzyka* 1 (1923).
- Kwitka, Kłyment. „Jawlenija obszcznosti”. W: Kłyment Kwitka. *Izbrannyje trudy*. T. 1. Moskwa: Sowietiskij kompozitor, 1971.
- Łukaniuk, Bohdan. „Pytannia metodyky heohraficznoho etnomuzykoznavstwa i etnohraficzne regionuwannia zachidnoukrajinskich zemel”. *Problemy Etnomuzykołohiji* 5 (2010).
- Łukaniuk, Bohdan. *Rytmiczna wariacijnist' u pisennomu folklori*. Lwiw: Lwiwska nacionalna muzyczna akademija imeni Mykoły W. Łysenka, 2016.
- Mroczek, Janusz. „Pieśni sobotkowe u Łemkow”. *Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku* 4 (1966).
- Mroczek, Janusz. „Pieśni weselne Łemkow po północnej stronie Karpat”. *Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku* 11 (1970).
- Rozdolśkyj, Osyp, Stanisław Ludkewycz. *Hałycko-ruški narodni melodiji. Zibrani na fonograf Josyfom Rozdolśkym*. Spisaw i zredaguwaw Stanisław Ludkewycz. Cz. 1–2. Lwiw: Naukowe Towarzystwo im. T. Szewczenka, 1906–1908.

Data wplynięcia: 5 kwietnia 2023 r. Data zatwierdzenia do druku: 22 czerwca 2023 r.

"MUSICAL ARCHAEOLOGY": HISTORICAL GEOGRAPHY OF THE BALTIC-SLAVIC AREAS THROUGH THE REPRODUCTION OF RITUAL MELODIES

The author describes her experience of creating a geographic atlas of folk melodies (song forms) of Ukrainians and neighbouring ethnic groups, published in 2020. More than 130 maps included in the atlas reveal a commonality of musical thinking in songs used in the rituals connected with the annual agricultural cycle and with marriage rites. This type of thinking links the Ukrainian, Belorussian and Polish people, at the same time separating their geographic region from the Russian folk culture. The Ukrainian name for the scientific discipline dealing with mapping musical forms is "melogeography" (a concept defined by Volodymyr Hoshovsky in 1971). At the dawn of typological studies, Filaret Kolessa described the emerging approach as "musical archaeology" (1925). The methodological basis for creating melogeographic maps is the rhythmic-typological method of classifying folk melodies which has been consistently developed in Ukrainian ethnomusicology since the beginning of the 20th century (the article presents a short overview of the emergence of structural and cartographic approaches in East Slavonic science). These methods did not gain popularity in Polish ethnomusicology (though they prove useful in Polish ethnology), therefore the author covers the following issues: methodological and practical challenges in mapping musical phenomena (what mapping is for, what type of reflection and knowledge it develops); types of phenomena mapped and motivations behind their choice; types of sources used; crucial problems during field studies and their impact on mapping; role of musical analysis and transcription in mapping (whether these tools remain essential).

SŁOWA KLUCZOWE: archeologia muzyczna, mapowanie, atlas dawnych słowiańskich form pieśniowych, Ukraińcy, Polacy

KEY WORDS: musical archaeology, mapping, atlas of old Slavic song forms, Ukrainians, Poles