

Związki polskiego folkloru tanecznego z folklorem niemieckim w świetle zbiorów Karla Horaka

Aleksandra Kleinrok, Katolicki Uniwersytet Lubelski

Niniejszy referat jest omówieniem fragmentów pracy licencjackiej napisanej pod kierunkiem dr. Tomasza Nowaka w Instytucie Muzykologii, której obrona miała miejsce w 2007 roku.

Na początku należy wspomnieć o Karlu Horaku jako badaczu wybitnym i raczej niedocenianym w polskiej literaturze. Ten niemiecki etnomuzykolog żyjący w XX wieku, jest dziś przede wszystkim znany jako badacz Rheinländera, choć jego działalność, prowadzone badania i poruszana problematyka mają również znaczenie dla kultury muzycznej na ziemiach polskich. Horak zajmował się bowiem badaniem tzw. niemieckich „wysp językowych” (*Sprachinseln*) i jeszcze przed II wojną światową prowadził badania terenowe na ziemiach dzisiejszej środkowej Polski. Kilkakrotnie w swej pracy naukowej podejmował tematykę kultury muzycznej, głównie tanecznej, mniejszości niemieckiej zamieszkującej tereny dawnych województw warszawskiego, poznańskiego i łódzkiego. Poza Polską zajmował się także badaniami terenowymi w Austrii, Szwajcarii, na Węgrzech i Słowacji czy w dawnej Jugosławii.

Horak jest autorem 7 artykułów i broszur¹ dotyczących działalności muzycznej Niemców i zawierających także materiały z ziem polskich oraz 4-zeszytowego zbioru *Volkstänze der Deutschen in Mittelpolen*² (*Tańce ludowe Niemców w środkowej Polsce*), który z kolei stał się podstawą dla rozważań nad związkami między folklorem niemieckim i polskim. Zbiór ten powstał na podstawie wspomnianych badań terenowych prowadzonych w latach 1935–1937, a jego zawartość była jeszcze ponownie omawiana przez autora w latach 60.

¹ *Singtänze aus Mittelpolen*, „Jahrbuch für Volkskunde der Heimatvertriebenen”, t. 6, 1961, s. 62–97; *Tänze aus den deutschen Volksinseln im Osten*, Poczdam 1939; *Deutsche Volkstänze aus dem Weichselraum*, Kassel–Basel–London–New York 1962; *Volkstänze aus der Karpatenraum*, Kassel–Basel–London–New York 1961; *Das deutsche Volkslied in Mittelpolen*, „Deutsche Monatshefte in Mittelpolen. Zeitschrift für Geschichte und Gegenwart des Deutschtums in Polen”, rocznik 2, Plauen 1935, s. 204–222; *Das deutsche Volkstanz in Mittelpolen*, „Deutsche Monatshefte in Mittelpolen. Zeitschrift für Geschichte und Gegenwart des Deutschtums in Polen”, rocznik 3, Plauen 1936, s. 171–176; *Deutsche Weberlieder aus Kongreßpolen*, „Ostdeutsche Monatshefte”, rocznik 17, z. 7, 1936, s. 441–445.

² K. Horak, *Volkstänze der Deutschen in Mittelpolen*, z. 1–4, Plauen 1937.



Volkstänze der Deutschen in Mittelpolen



Strona tytułowa zbioru Horaka

Zbiór *Volkstänze der Deutschen in Mittelpolen*, zawierający 53 melodie taneczne (wraz z opisem choreotechnicznym), został przeanalizowany i porównany z repertuarem polskim. Znajduje się w nim głównie muzyka instrumentalna lub wokально-instrumentalna przeznaczona do tańca. Analiza zbioru pozwoliła na sformułowanie podstawowych tez dotyczących cech charakterystycznych niemieckiego folkloru tanecznego na ziemiach polskich. Wydzielono główne kryteria, takie jak: melodyka i tonalność, metryka i budowa formalna, na podstawie których można przeprowadzić specyfikację badanego repertuaru. Poniżej kryteria te zostaną pokrótce omówione, by dać Czytelnikowi pewien obraz, zarys charakterystyki badanych melodii.

Melodyka i tonalność

Skale, na których są oparte melodie ludowe niejednokrotnie wskazują kierunek i tempo zmian zachodzących w repertuarze. Dominacja systemu dur-moll w omawianym zbiorze może być zatem dowodem na wpływy muzyki profesjonalnej oraz obrazem przemian kulturowych. Zdecydowana większość melodii (ok. 72 %) utrzymana jest właśnie w dur-moll (głównie tonacje majorowe), choć pojawiają się także – raczej incydentalnie – melodie oparte na prostych, prawdopodobnie starszych, skalach, tj. tritonicznej czy pentatonicznej. Swego rodzaju curiosum stanowi melodia *Pan z Linasee* (nr 40), zawarta w czwartym zeszyście

zbioru, o podtytule „Tańce z towarzyszeniem śpiewu”, które sam Horak określa jako „stare pieśni używane do zabaw”.³ Ciężenie do systemu dur-moll może obrazować także zastosowanie stopni skali na dźwiękach inicjalnych i kadencyjnych, czyli na początku i końcu melodii. Otóż dźwiękami inicjalnymi w przypadku wszystkich zapisanych przez Horaka melodii są I, III lub V stopień skali, a co ciekawsze, aż w 94% melodie kończą się na I stopniu. Zastosowanie zwrotów kadencyjnych z użyciem dźwięku prowadzącego lub z przebiegiem III–II–I stopień także stanowi o silnym ciężeniu do centrum tonalnego.

Metrorytmika

Badany repertuar charakteryzuje się w znacznej mierze odtaktowością, choć w około 1/3 (ok. 35%) melodie posiadają przedtakt.

Ponad połowę melodii w omawianym zbiorze stanowią melodie utrzymane w metrum 2/4, 25% stanowi z kolei metrum 3/4. Dość nielicznie (3 melodie) pojawiają się także melodie łączące dwa rodzaje metrum (parzystego i nieparzystego), np.: 4/4 i 3/4. Dla oznaczenia ugrupowań rytmicznych w badaniach użyto systemu stóp metrycznych, choć na potrzeby niniejszego referatu dokonano pewnych zabiegów uogólniających. W około 75% melodii występują ugrupowania typu spondej (dwie długie), które pozwoliłam sobie zaliczyć do przedstawicieli izorytmii. Daktyl (jedna długa i dwie krótkie) i jonik mały (dwie długie i dwie krótkie), które występują dość powszechnie w badanym repertuarze pozwalają na stwierdzenie, iż pozostały repertuar, pozbawiony raczej cech izorytmii, ma charakter ascendentalny.

Budowa formalna

Wymagała ona rozłożenia melodii na drobniejsze fragmenty, frazy muzyczne, co spowodowało pokaźne rozrośnięcie się schematu formalnego w przypadku dłuższych melodii. Dodatkowo konieczny stał się zabieg upraszczania zapisanych form. Efektem badań są następujące wnioski: prawie połowa melodii (45%) ma budowę szeregową, która – w dużym uproszczeniu – mieści się w schemacie abcd.... 22% zbioru obejmuje melodie o budowie dwuczęściowej (ab), a połowę mniej (11%) stanowią melodie o budowie reprzyzowej (aba’). Co ważne, około 20% repertuaru to utwory o bliżej nieokreślonej budowie, którą – na potrzeby niniejszego referatu – można nazwać szeregowo-reprzyzowymi.

³ Zob. wstęp do: K. Horak, *Volkstänze der Deutschen in Mittelpolen*, z. 4 *Singtänze*, Plauen 1937, [tłum. A. K.].

W odniesieniu do rozmiarów form, których w badanych repertuarze jest aż 16, należy zaznaczyć, iż największą grupę stanowią melodie 16-taktowe (prawie co trzecia melodia).

Związki repertuarowe

Nie ulega wątpliwości fakt, iż tereny zamieszkiwane przez odmienne pod względem kulturowym (w tym muzycznym) narodowości, ulegają wzajemnym wpływom, a muzyka i taniec stają się tu „atrybutem różnoetnicznej koegzystencji kulturalnej”.⁴

Pewne uogólnienia oraz cechy repertuaru polskiego i niemieckiego pozwalają na postawienie kilku tez:

1. odtaktowość charakterystyczna dla polskiej muzyki ludowej nie jest typowym zjawiskiem dla muzyki niemieckiej, ale zbadany repertuar wskazuje, iż Niemcy w środkowej Polsce wykorzystują w znacznym stopniu tę cechę;
2. system dur-moll, choć wpłynął na polską muzykę ludową, nie wyparł wcześniejszych systemów skalowych. W muzyce niemieckiej zaobserwować można natomiast silną dominację systemu dur-moll, co uwidacznia się także w zbiorze Horaka;
3. metrum 3/4 i występowanie rytmów mazurkowych, tak charakterystyczne dla polskiej muzyki ludowej, nie znajdują raczej odzwierciedlenia w zbiorze Horaka, w którym zdecydowanie dominuje metrum 2/4;
4. forma: charakterystyczne dla omawianego zbioru jest użycie dość krótkich motywów muzycznych, co wydaje się korespondować z ogólną charakterystyką repertuaru polskiego.⁵

Zbadany repertuar pozwolił na odnalezienie pewnych zależności w związkach z repertuarem polskim. W tym miejscu chciałabym podkreślić, iż pewne „odpowiedniki” dla zapisanych przez Horaka melodii, zostały odnalezione w repertuarze z terenów Śląska (ok. 30%), Wielkopolski i Lubuskiego (26%), Kaszub (prawie 15%) oraz w mniejszym stopniu – Mazowsza czy Warmii i Mazur. Związki takie zostały odnalezione w 19 z 53 melodii zbioru Horaka, a więc w ok. 36% zbioru. Ze względu na fakt, iż poszukiwanie koneksji repertuarowych odbywało się wielokierunkowo, w badanych melodiach odnaleziono zwykle kilka „odpowiedników” w repertuarze polskim.

⁴ G. Wł. Dąbrowska, *Muzyka i taniec ludowy atrybutem różnoetnicznej koegzystencji kulturalnej*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Etnochoreologicznego” nr 9/1998, Warszawa 1998, s. 27–33.

⁵ Dla polskiego folkloru najbardziej charakterystyczne są „jednozrotkowe pieśni o czterofrazowej budowie tekstowo-muzycznej”, za: L. Bielawski, *Muzyka ludowa polska*, w: *Słownik folkloru polskiego*, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1965, s. 248.

Dla zilustrowania owych koneksji repertuarowych, można dla przykładu zaprezentować jedną z melodii, która doskonale obrazuje powyższe wynurzenia – *Siebentritt* (*Siedmiokrok*)⁶ zawarty w 1. zeszycie badanego zbioru.

Siebentritt.

1. Eins, zwei, drei, vier, fünf, sechs, sie-ben, schön-e Jung-fern muß man lie-ben, hübsch und fein müssen sie sein,
 2. Dritt-halb, dritt-halb, dritt-halb Gro-schen, was ver-dient wird, wird ver-los-sen, dritt-halb Gro-schen ist nicht viel,

1. wenn sie woll'n ge = lie-bet sein, hübsch und fein müssen sie sein, wenn sie woll'n ge = lie-bet sein.
 2. Tan-zen ist kein Kin-der = Spiel, Dritt-halb Gro-schen ist nicht viel, Tan-zen ist kein Kin-der = Spiel.

Die Tanzweise und Tanzform a stammt von Friedrich Krüger aus Niechajstów, Kr. Kolo; Tanzform b von Frau Krause in Prazuchy, Kr. Kalisz, und Tanzform c von Familie Schneider in Bugaj, Kr. Lody.

Przykładowa melodia ze zbioru *Volkstänze der Deutschen in Mittelpolen – Siebentritt* (*Siedmiokrok*)

Melodia ta w pierwszej części w dość znaczący sposób nawiązuje do *Starej baby*⁷ z Kurpiów, a w drugiej do śląskiego *Grozika*. Odnośnie do *Starej baby* nawiązanie nosi głównie cechy melodyczne, ponieważ rytm jest nieco zmodyfikowany. Pierwsza częśćka jest niemalże identyczna, choć wersja z *Tańczujże dobrze!* jest zapisana w transpozycji o kwintę czystą wyżej (tzn.: w tonacji D-dur, podczas gdy Horak zapisał w G-dur). Koneksje z *Grozikiem* nie są już tak wyraźne, mimo iż charakter melodii jest dość podobny. Skoki jednak występują w inwersji a rozłożone akordy nie są tak wyraźne i rozbudowane jak w repertuarze niemieckim. Owe charakterystyczne dla *Grozika* skoki, które w *Siedmiokroku* występują w taktach 5-6, pojawiają się także w *Starym*, odnotowanym przez Pawła Szejkę w „starej wersji”⁸. Pewne podobieństwa do *Siedmiokroku* wykazuje także rodzaj Rheinländera z Warmii i Mazur zatytułowany *Miała baba łysa krowa*⁹, który jest odmianą *Starej baby*¹⁰. Odnośnie do tej melodii warto przytoczyć pewną uwagę: „niektórzy spośród informatorów śpiewali po niemiecku do tego tańca. Ale ci sami informatorzy podawali także tekst po polsku i to w rozmaitych odmianach”¹¹. Dwa pierwsze takty tej melodii oraz *Siedmiokroku* są identyczne, z tym że transponowane o kwintę czystą w dół. W taktie 3. zamiast rozłożonego trójdźwięku pojawia się skok o kwintę w górę, co właściwie daje podobny efekt brzmieniowy.

⁶ Tłum. A. K.

⁷ G. Wł. Dąbrowska, *Tańczujże dobrze!*, Warszawa 1991, s. 165.

⁸ P. Szejkę, *Tańce kocięskie*, Gdańsk 1981, s. 81

⁹ M. Drabecka, B. Krzyżaniak, J. Lisakowski, *Folklor Warmii i Mazur*, Warszawa 1978, s. 137.

¹⁰ G. Wł. Dąbrowska, *Taniec w polskiej tradycji. Leksykon*, Warszawa 2005/2006, s. 17.

¹¹ M. Drabecka, B. Krzyżaniak, J. Lisakowski, *op. cit.*, s. 136.

Warmińsko-mazurska odmiana jest 8-taktowa, tj. nie występuje powtórzenie ostatnich czterech taktów. Pojawia się również charakterystyczny skok septymy małej. Brak tego skoku natomiast w pracy Glapy i Kowalskiego¹², choć ogólny rys melodyczny ujawnia podobieństwa, być może ze względu na fakt, iż w niektórych rozłożonych akordach wykorzystano inne dźwięki tej samej funkcji harmoniczej. Niezwykle frapującym wydaje się być nawiązanie do pochodzącej z terenów wielkopolski *Siódymki*, występującej także w innych częściach kraju pod różnymi nazwami. Zapis nutowy zamieszczony w *Leksykonie Dąbrowskiej*¹³ ma metrum 4/4, co prawdopodobnie świadczy o wolniejszym tempie wielkopolskiej wersji¹⁴. Melodia znowu wykazuje pewne podobieństwa, tj. skok o kwartę czystą w górę na początku melodii, ze stopnia V na I czy skok o kwintę czystą w górę w takcie 3. Dodatkowo brak tutaj charakterystycznego skoku seksty małej w górę, występującego u Horaka dwukrotnie. Jednak w *Siódymce* pojawia się w tym miejscu gamowłaściwy, ósemkowo-ćwierćnutowy pochód, który stanowi pewnego rodzaju odpowiednik taktów 5–6 w *Siedmiokroku*.

Według badań koneksje repertuarowe należy rozpatrywać pod różnymi kątami. Często podkreśla się – co może być prawdopodobne także w przypadku badanego zbioru – iż na terenach przygranicznych dość duże znaczenie mogła mieć tzw. „migracja form tanecznych bez ruchów ludności”.¹⁵ Z kolei występowanie koneksji repertuarowych na dalszych terenach wydaje się być konsekwencją migracji ludności.

Na zakończenie warto zadać pytanie o atrybucję omawianego repertuaru. Trudno dziś bowiem jednoznacznie stwierdzić czy powiązania mają charakter zniemczonej muzyki polskiej czy spolszczonej muzyki niemieckiej... Bez wątplenia jednak studium przypadku zbioru *Volkstänze der Deutschen in Mittelpolen* pozwala twierdzić, iż ziemie polskie w latach 30. XX wieku były obszarem pogranicza kulturowego, w którym muzyka stanowiła rodzaj narodowościowego medium.

¹² A. Glapa, A. Kowalski, *Tańce i zabawy wielkopolskie*, Wrocław 1961, s. 71.

¹³ G. Wł. Dąbrowska, *Taniec w polskiej tradycji...*, s. 121.

¹⁴ „Przy zapisach melodii ludowych nie podawano dawniej oznaczenia tempa przy pomocy metronomu Mälzla, te różnice starano się wykazać przy zwawszym tempie właśnie zmianą metrum ćwierćnutowego na ósemkowe.” (Cyt. za: R. Lange, B. Krzyżaniak, A. Pawlak, *Folklor Kujaw*, Warszawa 1979, s. 55).

¹⁵ R. Lange, *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*, Kraków 1988, s. 117.