

# Magdalena Szyndler

---

## Elementy problematyki związanej z archiwizacją i transkrypcją zebranego materiału muzycznego

---

Wartości w muzyce 3, 116-121

---

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Magdalena Szyndler

Uniwersytet Śląski  
Katowice

## **Elementy problematyki związanej z archiwizacją i transkrypcją zebranego materiału muzycznego**

Każdy badacz przeprowadzający eksploracje w terenie napotyka trudności związane z archiwizacją i transkrypcją zebranego materiału. Czynności te są elementami niezbędnymi, wymagającymi skrupulatnego i obiektywnego podejścia. Dopiero wykonanie wymienionych zadań pozwala na przejście do kolejnego etapu, jakim jest analiza i sformułowane wniosków naukowych.

Badania terenowe są pierwszą i podstawową czynnością, którą powinien wykonać każdy folklorysta (nieodzowny jest stały kontakt z terenem, który się bada). Zebrany materiał jest nieocenionym źródłem wiedzy o badanym obszarze, o jego kulturze, historii, o ludziach, którzy tam żyli i żyją nadal, a szczególnie o kulturze muzycznej, która jest najważniejszym elementem szczególnie dla etnomuzykologa. Jednym z problemów, z jakimi styka się każdy etnomuzykolog czy folklorysta niezależnie od obszaru, jaki penetruje, to właśnie wybór właściwej metody transkrypcji i zapisu materiału dźwiękowego. Rozwiązaniem jest stworzenie własnego systemu graficznego obrazującego tenże zbiór. Jadwiga Sobieska o transkrypcji muzycznej pisała: „Transkrypcja jest jak najbardziej odpowiedzialnym pośrednikiem między dokumentem historycznym, jakim jest utrwalone na taśmie nagranie, a poznawczą wartością źródła zobrazowanego w zapisie nutowym i odbieranego przez czytelników i interpretatorów [...]”<sup>1</sup>.

Pierwsze próby dotyczące ujednoczenia systemu znaków pomocnych w transkrypcji podjęto już w 1909 roku, które to zakończyły się przyjęciem zasady stosowania konwencjonalnego systemu ortografii muzycznej z minimalnym zastosowaniem specjalnych symboli. W okresie międzywojennym tym problemem

---

<sup>1</sup> J. Sobieska: *Transkrypcja muzyczna dokumentalnych nagrań polskiego folkloru. Założenia metodyczne*. „Muzyka” 1964, nr 9, s. 69.

zajmował się Łucjan Kamiński, który posługiwał się pomiarami centowymi w zapisach intonacji (dążył do maksymalnej precyzji, co niekorzystnie odbiło się na zapisie z powodu zbyt dużego nagromadzenia znakownictwa)<sup>2</sup>.

Pozycja transkrybenta jest bardzo trudna i zarazem dyskusyjna, gdyż proces transkrypcji naznaczony jest bardzo często indywidualnymi i niejako subiektywnymi odczuciami zapisującego. Rezultatem może być niezadowolający wynik przeprowadzonych działań. Granica przebiegająca pomiędzy normatywem a jego odchyleniami jest bardzo subtelna. **Każde nagranie materiału pieśniewego jest zdeterminowane indywidualnymi cechami wykonawcy, tj. jego manierami, pamięcią i słuchem muzycznym, a także elementami przypadkowości (transkrybent powinien być szczególnie wrażliwy i umiejętnie oddzielać elementy wykonane celowo od tych, które zaistniały jednorazowo i nie mają większego znaczenia).** Należy zatem przyjąć postawę jak najbardziej obiektywną, opartą na wypracowanym warsztacie zgodnym z pewnymi normami, które zostaną omówione w dalszej części artykułu.

Podczas współczesnych zapisów etnomuzykologicznych (zapoczątkowanych w latach trzydziestych XX wieku przez wspomnianego już wcześniej Ł. Kamińskiego, przy pomocy fonografu Edisona)<sup>3</sup> zauważyć można rzadkość, a nawet całkowity brak sytuacji, podczas których materiał muzyczny zapisywany jest tylko przy pomocy słuchu, na bieżąco, w bezpośrednim kontakcie z respondentem. Spowodowane zostało to ogromnym postępem technicznym, który stworzył nowe możliwości w dziedzinie zapisu i archiwizacji muzyki ludowej (poczynając od zapisu analogowego na taśmie magnetofonowej aż po zapis cyfrowy). Fakt ten stał się bez wątpienia ogromnym ułatwieniem dla osób pracujących w terenie (dzisiejsze nagrania utrwała się za pomocą dyktafonu, którego rozmiary zdążają w kierunku minimalizacji, co również ma swoje znaczenie w warstwie kontaktów psychospołecznych pomiędzy zapisującym a odtwarzającym)<sup>4</sup>.

Jak już wspomniałam wcześniej, obowiązkiem zapisującego jest jak najlepsza i obiektywna ocena usłyszanego materiału. Wiadomo, iż pieśni ludowe nie miały zapisów nutowych, przekazywane drogą ustną zależne były tylko i wyłącznie od doskonałości pamięci ludzkiej, tak więc etnomuzykolog powinien mieć to na uwadze. Musi przyjąć pewne kryteria oceny, krytyki i sortacji zebranego materiału, co jest zadaniem niełatwym.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 75; więcej: J., M. Sobiescy: *Transkrypcja muzyczna nagrań dokumentalnych*. W: I i d e m: *Polska muzyka ludowa i jej problemy*. Warszawa 1973, s. 477—491; także: A. Czekanowska: *Etnografia muzyczna. Metodologia i metodyka*. Warszawa 1971, s. 54—72.

<sup>3</sup> Zob. J. Bobrowska: *Polska folklorystyka muzyczna*. Katowice 2000, s. 140.

<sup>4</sup> Z własnych doświadczeń terenowych mogę zauważyć, iż badane osoby z roczników 1920—1930 (choć nie tylko) bardzo krępują się, widząc aparaturę utrwalającą ich repertuar, tak więc zminimalizowanie omawianych urządzeń sprzyja sytuacji badawczej. Istnieje bowiem możliwość ukrycia sprzętu (dzięki niewielkim rozmiarom) przed badanym.

Według Jadwigi Sobieskiej, system zapisu, a więc znakownictwa, podporządkowany jest pewnym założeniom metodycznym, których celem jest przedstawienie przebiegu muzycznego w korelacji z przedstawionymi znamionami ludowego warsztatu wykonawczego (rozdzielenie znakownictwa w muzyce wokalnej i instrumentalnej)<sup>5</sup>.

Bezwzględna wysokość brzmienia śpiewu danego wykonawcy w dużej mierze zależy od jego wieku i możliwości wokalnych. W systemie europejskim przeważa notacja pieśni ludowych w faktycznym ich brzmieniu, co w praktyce oznacza namnożenie znaków akcydentalnych i zagęszczenie przejrzystości uzyskanego zapisu. W polskim systemie zaleca się transpozycję wszystkich melodii wokalnych do jednego dźwięku —  $g^1$  (Béla Bartók stosował różne rodzaje transkrypcji, ale ostatecznie sprowadzał wszystkie melodie do poziomu o finalisie  $g^1$ ), jak to ma miejsce na przykład w pieśni zanotowanej w *Śpiewniku Macierzy Ziemi Cieszyńskiej*<sup>6</sup>:

*Helena Krężelok, ur. 1930,  
Koniaków, 1977.*

$\text{♩} = 240 (12'')$

Świe-cie, świe - cie, świe - cie mar - ny,  
 świe - cie, świe - cie, świe - cie mar - ny,  
 o - de - szeł mie sy - nek szwar - ny,  
 o - de - szeł mie sy - nek szwar - ny.

Z kolei realną wysokość brzmienia wykonanej melodii pieśni ludowej umieszcza się w nawiasie w formie nuty romboidalnej (w powyższej pieśni jest to dźwięk  $c^1$ ). Wysokość ta określana jest za pomocą wcześniej nagranych na taśmie dźwięku wzorcowego ( $a^1$ ) uzyskanego z kamertonu. Również rezygnuje się z zastosowania znaków przykluczowych (jest to sztuczne narzucanie konkretnej tonacji), umieszcza się zatem znaki akcydentalne w przebiegu danej zapisanej melodii.

<sup>5</sup> J. Sobieska: *Transkrypcja muzyczna...*, s. 86.

<sup>6</sup> A. Kopiczek: *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej*. Cieszyn 1987, s. 274.

Podczas transkrypcji spotyka się również tzw. chwiejność tonacyjną, która, według J. Sobieskiej, zamyka się w obrębie stu centów (a więc jest to granica mniejsza niż półton). Zjawisko to oznacza się przy pomocy pionowych strzałek nad konkretną nutą (o ile jest to postępowanie zamierzone ze strony badanego)<sup>7</sup>:



Często spotykane są chwiejności związane z intonacją, które wynikają z niedoskonałości wykonania, czy spowodowane są wiekiem śpiewającego. Natomiast należy zwrócić uwagę na to, czy ten fakt jest powtarzany w kolejnych zwrotkach. Jeśli tak, należy określić jego charakter i opatrzyć odpowiednim komentarzem.

W ortografii zapisu istnieją również oznaczenia melizmatyczne, które występują w postaci przednutek krótkich (*acciaccatura*), ponutek, toczków oraz *glissand*<sup>8</sup>:



Powyższy przykład to krótka przednutka sekundowa, która stanowi pewnego rodzaju opóźnienie poprzez powtórzenie poprzedniego dźwięku i ma charakter descendentalny.

Istnieje również maniera (szczególnie wśród śpiewaków starszego pokolenia) dotycząca drżenia głosu, która może być zbliżona do *vibrato* lub *tremolo* (zjawisko to oznaczane jest za pomocą wężyka umieszczonego nad nutą). Według J. Sobieskiej, jest to zjawisko dosyć powszechne w Wielkopolsce (ma to związek z kształtowaniem muzykalności i estetyki muzycznej pod wpływem koźlarskiej techniki wykonawczej). Autorka sądzi również, iż zjawisko to analogicznie odnotować można na obszarze występowania gajdów beskidzkich i dudów żywieckich<sup>9</sup>. W przeprowadzanych przeze mnie badaniach (szczególnie terenów po lewej stronie Olzy)<sup>10</sup> jak dotąd spotkałam się jedynie z drzeniem głosu wynikającym z ułomności dotyczącej wieku poszczególnych śpiewaków. Należy przypuszczać, iż maniera ta może zostać wyodrębniona wśród osób

<sup>7</sup> J. Sobieska: *Transkrypcja muzyczna...*, s. 88.

<sup>8</sup> A. Kopoczek: *Folklor muzyczny Beskidu Śląskiego*. Katowice 1993, s. 36.

<sup>9</sup> J. Sobieska: *Transkrypcja muzyczna...*, s. 90.

<sup>10</sup> Więcej w: M. Szyndler: *Z badań nad folklorem wokalnym mniejszości polskiej na Zaolziu (Republika Czeska)*. „Muzyka” 2008, nr 3.

grających na gajdach i śpiewających, jak i u śpiewaków, którym towarzyszy gajdosz.

Dosyć powszechnym zjawiskiem w polskiej praktyce wokalne jest wcześniej wspomniane pewnego rodzaju *glissando*, które stanowi prześlizg pomiędzy właściwymi nutami melodycznymi. Zapisywane jest w postaci cienkich, ukośnych kresek. *Glissando* albo też prześlizg pomiędzy poszczególnymi nutami może obejmować cały *ambitus* interwału, albo tylko jego część. Albo też może wesprzeć się lekko na którejś z nut wypełniających:



Powyższe problemy dotyczą ortografii samego zapisu nutowego i związanych z nim pewnych symboli (są to wybrane zagadnienia, tak więc temat zostaje otwarty)<sup>11</sup>. Są to jedynie wybrane przykłady, a w rzeczywistości każdy naukowiec-badacz powinien stworzyć system dogodny dla niego i dla materiału, który opracowuje. Oczywiście wymaga to prześledzenia podstawowej literatury i zapoznania się z proponowanym zapisem, dopiero po wykonaniu tych czynności można dookreślić system znakownictwa, które będzie obowiązywało w wybranej grupie pieśni.

<sup>11</sup> Więcej na ten temat: E a d e m: *Wybrane problemy badań etnomuzikologicznych na przykładzie pogranicza Śląska Cieszyńskiego. Transkrypcja materiału pieśniowego i jego zapis*. „Twórczość Ludowa” 2004, nr 4.

Magdalena Szyndler

#### **The elements of the subject-matter related to the archivisation and transcription of the collected research material**

S u m m a r y

Ethnomusicological explorations in terrain result in the need of an appropriate archivisation of the collected material. Terrain studies are an indispensable element of each ethnomusicologist or folklorist. They provide a constant contact with the area being explored, its functioning in the past and present. A selection of the appropriate recording method is often determined by a collection collected (e.g. a hymn one). The alternative is to create one's own system of archivisation and transcription which, however, should base on the experience of earlier generations of musicologists, folklorists or ethnomusicologists (J., M. Sobiescy, A. Czekanowska among others).

Magdalena Szyndler

**Les éléments de la problématique d'archiver  
et de transcrire les matériaux rassemblés au cours de recherches**

R é s u m é

Les explorations en ethnomusicologie en terrain exigent une méthode d'archiver convenablement des matériaux rassemblés. Les recherches en terrain sont un élément indispensable du travail de chaque ethnomusicologue ou folkloriste. Elles garantissent un contact interrompu avec le territoire étudié et avec son fonctionnement au passé comme au présent. Le choix d'une bonne méthode de transcription est souvent dicté par les données collectionnées (p.ex. les chants). Une alternative consiste à créer son propre système d'archiver et de transcrire qui devrait cependant être basé sur l'expérience des générations précédentes de musicologues, folkloristes ou ethnomusicologues (entre autres J., M. Sobiescy, A. Czekanowska).