

Piotr Dahlig

Uniwersytet Warszawski

Szkic problematyki historycznej w pracach etnomuzykologów polskich trzech pierwszych generacji

Istotą muzyki, którą zajmuje się etnomuzykologia, muzyki przekazywanej przede wszystkim ustnie i pamięciowo, jest budzenie wyobraźni, a wyobraźnia nie ma historii. Czas odmierza, bo musi, reżyser dźwięku. Wykonawca zaś w akcji muzycznej żyje we własnym świecie. Czas linearny, dyskurs pisemny, oczywisty w naukach historycznych i społecznych, jest w muzyce zachowany jakby w inkubatorze, w postaci pisma nutowego. Notacja, nawet u kompozytorów, jest jednak przede wszystkim przepisem na niezmiernie złożoną sferę wykonawczą, w której dominuje rozwijanie myśli, głosu, ekspresji z pamięci. Aspekty historyczne w muzykologii, a w szczególności te dotyczące muzyki tzw. tradycyjnej (ludowej, etnicznej, wiejskiej, popularnej itp.) mają inny charakter niż w akademickich dyscyplinach społecznych, o ile badacz pragnie bywać również wewnątrz przedmiotu swych etnomuzykologicznych badań. Problem ten znają i muzycy ludowi: „my gdy gramy, to jakby mówimy, opowiadamy, a ci, co po szkołach, to czytają, odczytują” lub dosadniej: „tu się gra,

a nie wybiera robaczki” (tzn. nie czyta się nut). Muzycy profesjonalni również dążyli i dążą do opanowania pamięciowego utworów. Przed dwustu laty Maria Szymanowska zdobywała uznanie także dlatego, że była pierwszą pianistką, która występowała z recitalem opanowanym pamięciowo. Wykonawstwo i percepcja muzyki zawiesza, a w każdym razie osłabia poczucie upływu obiektywnego czasu, w zachwycie wstrzymuje się nawet oddech.

Opinia, wyrażona publicznie w formie żartu przez jednego z zasłużonych historyków sztuki, iż „co do muzyki to wie tylko, kiedy się ona zaczyna i kiedy kończy” wynika zarówno z niskiej, niestety, rangi edukacji muzycznej w naszym kraju, jak i na ogół ze słabych motywacji czy aspiracji artystycznych wśród kulturoznawców, etnologów, socjologów (w końcu sztuka to nie ich specjalność); wszyscy chcą jedynie rozumieć kultury, ich mechanizmy, bez zaprzątania sobie uwagi metaforami poetyckimi, symbolami, których zarówno w europejskim folklorze muzycznym jak i w klasycznych kulturach pozaeuropejskich jest zatrzęsienie. Podejmując tematy etnomuzykologiczne, przydatność literatury z kręgu socjologii kultury jest zwykle niewielka, zwłaszcza prac tworzonych przy założeniu, iż materia ma siłę sprawczą. Klawisze, guziki i miech akordeonu nie są muzyką (aczkolwiek są potrzebne).

To, że poezja, sztuka, muzyka kruszą hegemonię linearnego czasu historycznego w dyscyplinach naukowych, skłoniło Ludwika Bielawskiego do drobiazgowego wypracowania strefowej teorii czasu muzycznego (Bielawski 1976, 2015). Teoria ta natrafiła na opór w zachodniej hemisferze Polski, ale i ukierunkowana historycznie rozprawa doktorska Jana Stęszewskiego (Stęszewski 1965), musiała ograniczyć się do studium szczególnych sposobów wykonawczych, ich nawiązania do odległej przeszłości i szerokich zasięgów geograficznych.

Zagadnienie tytułowe spróbuję zaprezentować jako sposób interpretacji przez etnomuzykologów – pierwszych trzech generacji – sekwencji i procesów historycznych w muzyce i kulturze

muzycznej. Temat ten można prześledzić zarówno chronologicznie, w historii dyscypliny, jak i wyróżnić zakres postaw, które zarysowały się w dziejach tej subdyscypliny muzykologii; przy czym szczególnym problemem etnomuzykologicznym są relacje czasu linearnego i nielinearnego w interpretacji folkloru muzycznego.

Paleta postaw przedstawia się w skrócie następująco:

- Helena Rogalska-Windakiewicz (1868–1956), która nie prowadziła badań terenowych, lecz studiowała dzieła Kolberga i adaptowała w Polsce dorobek etnomuzykologii europejskiej, ujmowała czas w muzyce w kategoriach ewolucjonizmu i uważała, że formy muzyczne stopniowo się komplikują i że muzyka ludowa z biegiem historii uwalnia się od pierwotnego podłoża społecznego (Windakiewiczowa 1934). O ile kwestie biologiczne nie wyczerpują sensu istnienia muzyki, to druga, słuszna intuicja współtworzy współczesną problematykę przemian kulturowych. Stanowisko to określiłbym jako **symbiozę czasu linearnego i nielinearnego (A)**.

- Adolf Chybiński (1880–1952) motywował sens zajmowania się muzyką ludową w kontekście całości historii muzyki i uważał, że ludowy śpiew i muzyka instrumentalna, głównie taneczna, dość sugestywnie magazynuje przeszłość. Folklor jako rezerwat kultury staropolskiej byłby wspomnieniem złotego wieku Rzeczypospolitej. Określiłbym ten pogląd jako **historyzm z premedytacją (B)**. Stanowisko to ojciec muzykologii polskiej zajmował w licznych artykułach prasowych, w czasach gdy periodyki i gazety były jedynym medium masowym (Chybiński 1961).

- Łucjan Kamieński (1885–1964), twórca pierwszej kolekcji fonograficznej, reprezentował stanowisko **tu i teraz (C)**. W tej postawie badawczej decydowały: czas wykonania muzycznego, konkretna zmienność, iskra twórczości, improwizacja, uchwycenie szczegółu akustycznego na papierze nutowym. Tematy historyczne miały u niego raczej charakter okolicznościowy i regionalistyczny. Interesowało go m.in. pochodzenie muzycznej „polskości”, badał polonez

staropolski w źródłach i muzyce wielkopolskiej celem egzegezy źródeł melodii hymnu Polski. Miejsce historyzmu zajęła „biologia śpiewu” i psychologia artysty ludowego, opisy osobowości ujęte zostały w protokołach badań (Kamieński 2011).

Można zatem wstępnie sformułować trzy ujęcia historii w muzyce ludowej:

- A. Procesualno-ewolucyjne (także ku przewidywaniu przyszłości);
- B. Ideologiczno-retrospektywne (ku zrozumieniu przeszłości);
- C. Praktyczno-kreatywne (ku pogłębieniu terażniejszości).

Ujęcia te wyłaniały się wraz z biegiem pokoleń badaczy i w różny sposób przeplatały się w indywidualnych refleksjach i poglądach.

Pokolenia muzykologów o zainteresowaniach etnologicznych:

Pierwsze pokolenie ur. 1868–1885	Windakiewicz (Kraków)	Chybiński (Lwów, Poznań)	Kamieński (Poznań)
	↓	↓	↓
	(A)	(B)	(C)
Drugie pokolenie ur. 1908/9		Pulikowski (Warszawa)	Sobiescy (Poznań)
		↓	↓
Trzecie pokolenie ur. 1929		Czekanowska (Lwów, Warszawa)	Stęszewski (Warszawa, Poznań)
		Bielawski (Warszawa)	

Wśród etnomuzykologów drugiego pokolenia, Julian Pulikowski (1908–1944) widział historię muzyki ludowej, podobnie jak Chybiński, w kontekście całej historii kultury (Pulikowski 1933) i tworzenia się stylu narodowego w „dywanie” europejskim (Pulikowski 1935). Przełom fonograficzny, utrwalanie żywych źródeł muzyki, nasunęły mu myśl porównywania zapisów kolbergowskich z transkrypcjami nagrań współczesnej Pulikowskiemu muzyki ludowej II RP. Ciśnienie zadań bieżących uczyniło z kierownika Centralnego Archiwum

Fonograficznego promotora także muzykologii stosowanej tu i teraz, zwróconej ku podwyższeniu kompetencji słuchaczy muzyki (Pulikowski 1934).

Jadwiga z d. Pietruszyńska (1909–1995) i Marian (1908–1967) Sobiescy, wobec szybkich przemian cywilizacyjnych dekad międzywojennych i powojennych, skupili się na tworzeniu bazy źródłowej, fonograficznej, która okazała się unikatowa i bezcenna dla etnomuzykologii (Sobiescy 1973). Fascynacja technologicznym uwiecznianiem świata śpiewu i gry, świata uchodzącego powoli z każdym rokiem, ożywiała także ich Mistrza, Łucjana Kamieńskiego, wykładającego z zapałem aż do lat sześćdziesiątych XX w. folklor w szkole muzycznej w Toruniu. Warto tu dodać, że zaświadczyła o tym w 2021 roku w wywiadzie ze mną redaktorka Bogumiła Nowicka (1936–2023), słuchaczka wykładów Kamieńskiego, laureatka Nagrody im. Oskara Kolberga w 2022 roku, która stwierdziła, że zajęła się popularyzacją folkloru w Rozgłośni Lubelskiej PR pod wpływem entuzjazmu dla tej sprawy byłego profesora Uniwersytetu Poznańskiego. W misji ratunkowej – Karol Szymanowski nazywał „pogotowiem ratunkowym” folklorystów-badaczy terenowych – w pilnym dokumentowaniu dawnej sztuki śpiewu i gry, mało jest miejsca i czasu na refleksję historyczną.

W trzeciej generacji, „pokoleniu 1929” – cała Trójka: Bielawska-Czekanowska-Stęszewski urodziła się w tym roku – Jan Stęszewski daje pierwszeństwo, wzorem Kamieńskiego, diagnozie współczesności, asystuje folklorowi w jego aktualnym funkcjonowaniu. Jego pierwszy tekst zawiera akcenty krytyczne (szlampowość) wobec scenicznych form popularyzacji folkloru (Stęszewski 1955). Warto dodać, że w połowie lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku nastąpiła tzw. odwilż polityczna. Na III Światowym Festiwalu Młodzi w Warszawie w 1955 roku prezentowano też mało przetworzone lub tzw. autentyczne wersje folkloru muzycznego, np. z południa Europy. Zakwestionowanie wyłączności zespołów pieśni i tańca w upowszechnianiu folkloru rozpoczęło się w latach siedemdziesiątych minionego stulecia.

Programowe zaś odrzucenie teatralizacji i stylizacji folkloru stanowiło credo „Bractwa Ubogich” i „Domu Tańca” w końcu XX wieku. Jan Stęszewski, odnowiciel poznańskiej muzykologii, unikał systematyzacji historii jako obszaru irytującego go, gdyż historia nieuchronnie kreuje znaczenia i symbole. Swoisty azyl odnalazł w studium starego Mazowsza (Stęszewski 1965a), w kartografii rytmów mazurkowych (Stęszewski 1959, 1960; Stęszewski, Stęszewska 1960), w narodowym temacie – Chmielu (Stęszewski 1965b), wreszcie w świecie werbalnym wykonawcy ludowego, w owej dobrze znanej etnomuzykologom parze *emic-etic* (Stęszewski 1974); sygnał nowego tematu – własnego słownictwa ludowego funkcjonującego wśród muzyków i śpiewaków/śpiewaczek ludowych – zawarty jest już w tytule głównej antologii (Stęszewski 2009). Profesor etnomuzykologii poznańskiej zasłużył się inicjatywą i dorobkiem w dziedzinie badań nad tradycjami muzycznymi narodów zamieszkujących I i II RP (Mierczyński 1965, Federowski 1958–1969) a ponadto, w latach siedemdziesiątych XX wieku, współpracą z muzykologami Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego w Lublinie. Tamtejsza muzykologia zwróciła się również ku doczesności, to zapewne echo Soboru Watykańskiego Drugiego. Dzięki salezjaninowi Bolesławowi Bartkowskiemu (1936–1998), a później również Antoniemu Zole (1948–2015), wyłoniła się obecność historii we współczesności i na odwrót – współczesność oświetliła historię w studium dziedzictwa chorału gregoriańskiego w pieśni ludowej drugiej połowy XX wieku, zarówno w obiegu śpiewnikowym, jak i ustno-pamięciowym (Bartkowski 1987, Zoła 2003).

Postawę badawczą Anny Czekanowskiej (1929–2021) cechował polihistoryzm. Wzorem Jana Czekanowskiego, śledziła etnogenezę Słowian, budowała sławistykę muzyczną (Czekanowska 1972); powracała myślami do I tysiąclecia po Chrystusie, gdy kształtowały się ładkanki, śpiewy wąskiego zakresu o charakterze przed-etnicznym. Ceniła pierwotną moc w śpiewie ludowym, zachowaną niekiedy w Polsce wschodniej. Drugim kręgiem historii, w jej optyce,

była kreacja narodowości, polskości, temat promowany przez Czekanowską w kontaktach z Zachodem (Czekanowska 1990ab). Wreszcie trzecia perspektywa to współczesny wir zmian wskutek zaniku izolacji kulturowych (Czekanowska 2008). Temat ten skonkretyzował się, gdy porównała Opoczyńskie z czasów studenckich (1949) i profesorskich (1973). Wszystkie trzy spojrzenia historyczne współgrały u niej jakby w pasiaku łowickim. Na wykładach podkreślała charakterystyczną ścieżkę interpretacji historycznej repertuaru szczególnie interesującego etnomuzykologię, mianowicie tzw. chronologizację względną: studium utworów, pieśni nie pozwala wskazać czasu ich powstania, lecz relacyjnie porządkować: starsze – młodsze; dawniejsze – nowsze.

W podejściu do spraw historycznych w folklorze najbardziej różnią się między sobą Ludwik Bielawski i Adolf Dygacz (1914–2004), chociaż obaj budowali swą wiedzę na regionach rodzinnych (Kaszuby, Śląsk i Zagłębie Dąbrowskie). U twórcy etnomuzykologii śląskiej i zagłębiowskiej kluczowe było porządkowanie zgromadzonych samodzielnie źródeł, transkrypcja i ich analiza oraz ekspozycja folkloru jako świadectwa ważnych wydarzeń historycznych i przemian kulturowych: pieśni powstań śląskich (Dygacz 1958, Krajewska 2022), etnomuzykologia miasta (Dygacz 1987), repertuar grup zawodowych (Dygacz 1995) i in. Wzorem poznaniaków i warszawiaków, wychowawca śląskich folklorystów współpracował z Polskim Radiem, instytucją żywo zainteresowaną oryginalnym, „bliskim ziemi”, jak mawiała Jadwiga Sobieska, folklorem ziem polskich od końca lat sześćdziesiątych XX wieku. Hasło *carpe diem* w odniesieniu do zjawisk folkloru i osobowości artystów ludowych charakteryzowało działalność wielu redaktorów radiowych, np. Józefa Majchrzaka na Dolnym Śląsku (Majchrzak 1983).

Najpełniejszą interpretację historii w muzyce daje najłagodniejszy człowiek wśród etnomuzykologów, Ludwik Bielawski (Bielawski 1976, 2015). Jego strefowa teoria czasu muzycznego jest, jak wspomniano,

wyzwaniem dla hegemonii czasu linearnego, historycznego; to jakby plotyńska emanacja od wieczności Słowa, beczasowości Logosu, przez czas biologiczny, czas formy i praktyki muzycznej do porywającej wciąż i wszystko terażniejszości – jest maksymalnym i uczącym pokory wzorem myślenia. Jedynym problemem pozostaje, jak i czym wypełnić treścią życiową i badawczą te urzekające kody adresowe.

Muzyka, świat czasu wirtualnego, schronienie dla czasu nielinearnego jest, wskutek działalności pokoleń etnomuzykologów, uwikłana i w historyzm. Moim zdaniem, ma on w Europie dwa fundamenty, łaciński i grecki, jak para słów *stilus* i *stylos*. *Stilus* łaciński to rysik do pisania, strefa terażniejszości pragmatycznej, racjonalizmu współczesności, umownej tożsamości i przemijalności kultur świeckich; *stylos*, kolumna grecka, to uznanie trwałości, wierności wartościom, szacunek wieczności. Bracia i siostry w Chrystusie, zwłaszcza ci, których wiara nie jest letnia (Ap 3, 15n) mogą odkryć w tym złożeniu symbolikę Krzyża, aluzję do grecko-rzymskich, obok żydowskich, korzeni chrześcijaństwa w Europie (proklamacja trójjęzyczna J 19, 19–20), wreszcie do dewizy kartuzów *Stat crux dum volvitur orbis* (Krzyż trwa, świat przemija).

A jak problematykę czasu, historii, ująć w odniesieniu do świadomości samych muzyków ludowych? To już inne zagadnienie, tu tylko wspomnę, że śpiew, muzykowanie tradycyjnie ludowe stanowi i wypełnia czas wzmożonej ekspresji, jest czasem szczególnym, nadzwyczajnym, zarówno chwilami, jak i dłuższym transem, zawieszeniem zwyczajności (linearyzmu codziennej pracy). Sugerują to też określenia własne wykonawców, takie jak „wrywas” (z homeostazy) czy „uładzenie” (w stronę beczasowości) itp. W wykonawstwie ważna stale jest cykliczność: odmierzanie/pulsacja (własne nazwy ludowe na jednostki formy: kolana we wschodnich regionach Polski, wierchy na Podhalu, waszty jak snopy zboża układane warstwami w stodole – na Ziemi Lubuskiej); wreszcie sama kolistość/powtarzalność, połączone z postępem wzwyż (granie do nieba). Rzadko to

bywa komentowane samorzutnie, bo jest oczywistością (Dahlig 1993: 122–123). Temat ten zasługuje na osobne opracowanie o profilu także antropologiczno-kulturowym.

Literatura cytowana

- Bartkowski, Bolesław 1987: *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Bielawski, Ludwik 1976: *Strefowa teoria czasu*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Bielawski, Ludwik 2015: *Czas w muzyce i kulturze*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
- Chybiński, Adolf 1961: *O polskiej muzyce ludowej*. Wybór prac etnograficznych pod red. Ludwika Bielawskiego. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Czekanowska, Anna 1972: *Ludowe melodie wąskiego zakresu w krajach słowiańskich. Przegląd dokumentacji źródłowych, próba klasyfikacji metodą taksonomii wrocławskiej*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Czekanowska, Anna 1990a: *Studien zum Nationalstil der polnischen Musik*, hrsg. von Robert Günther. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
- Czekanowska, Anna 1990b: *Polish Folk Music: Slavonic Heritage – Polish Tradition – Contemporary Trends*, ed. by John Blacking. Cambridge: University Press.
- Czekanowska, Anna 2008: *Kultury tradycyjne wobec współczesności. Muzyka, poezja, taniec*. Warszawa: Wydawnictwo TRIO.
- Dahlig, Piotr 1993: *Ludowa praktyka muzyczna w komentarzach i opiniach wykonawców w Polsce*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.

- Dygacz, Adolf 1958: *Śląskie pieśni powstańcze 1919–1921*. Katowice: Wydawnictwo „Śląsk”.
- Dygacz, Adolf 1987: *Pieśni ludowe miasta Katowic. Źródła i dokumentacja*. Katowice: Katowickie Towarzystwo Społeczno-Kulturalne.
- Dygacz, Adolf 1995: *Pieśni górnicze. Wybór źródeł i opracowanie*. Katowice: Górnośląska Oficyna Wydawnicza.
- Federowski, Michał 1958–1969: *Lud białoruski. Materiały do etnografii słowiańskiej zgromadzone w latach 1877–1905*. Komitet Redakcyjny: Antonina Obrębska-Jabłońska (przewodnicząca), Jerzy Damrosz, Stanisław Glinka, Helena Kozerska, Jan Stęszewski, Halina Turska, Ryszard Wojciechowski, przy współpracy Marii Czurak, Michała Kondratiuka, Haliny Petruczynik, t. V–VII. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Kamieński, Łucjan 2011: *O biologii pieśni, wstęp, dobór tekstów* Bożena Muszkalska. Poznań: Wyd. Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Krajewska, Agata 2022: *„Skończone powstanie, złożona już broń...” Zbiór pieśni powstańczych z archiwum Adolfa Dygacza, wybór i opracowanie: Agata Krajewska*. Chorzów: Muzeum „Górnośląski Park Etnograficzny” w Chorzowie.
- Majchrzak, Józef 1983: *Polska pieśń ludowa na Dolnym Śląsku*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Mierczyński, Stanisław 1965: *Muzyka Huculszczyzny*. Przygotował do druku z rękopisu, skomentował i wstępem opatrzył Jan Stęszewski. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Pulikowski, Julian 1933: *Geschichte des Begriffs Volkslied im musikalischen Schrifttum. Ein Stück deutscher Geistesgeschichte*. Heidelberg: Carl Winters Universitätsbuchhandlung.
- Pulikowski, Julian 1934: *Muzykologia – L’art pour l’art? „Muzyka Polska”, zesz. III s. 201–209*.

- Pulikowski, Julian 1935: *Zagadnienie historii muzyki narodowej*, „Życie Sztuki”, t. II, s. 56–68.
- Sobiescy, Jadwiga i Marian 1973: *Polska muzyka ludowa i jej problemy*. Wybór prac pod red. L. Bielawskiego. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Stęszewski, Jan 1955: *Folklor muzyczny w praktyce i upowszechnieniu*, (w:) *Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Metodologii Badań nad Sztuką*, Warszawa: Państwowy Instytut Sztuki, t. 6., nr 3-4, s. 442–456.
- Stęszewski, Jan 1959, 1960 *Morfologia rytmów mazurkowych na Mazowszu Polnym: studium analityczne*, „Muzyka”, t. IV, nr 4, s. 147–159; t. V, nr 2, s. 29–53.
- Stęszewski, Jan; Stęszewska, Zofia 1960: *Do genezy i chronologii rytmów mazurkowych*, „Muzyka”, t. V, nr 3, s. 8–14.
- Stęszewski, Jan 1965a: *Problematyka historyczna w pieśni kurpiowskiej*, dysertacja doktorska na Uniwersytecie Adama Mickiewicza. Poznań 1965.
- Stęszewski, Jan 1965b: *Chmiel: szkic problematyki etnomuzycznej wątku*, „Muzyka”, t. X, nr 1 s. 3–33.
- Stęszewski, Jan 1974: *Rzeczy, świadomość i nazwy w badaniach etnomuzykologicznych (na przykładzie polskiego folkloru)*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. X, s. 39–55.
- Stęszewski, Jan 2009: *Rzeczy, świadomość, nazwy. O muzyce i muzykologii*. Red. Piotr Podlipniak, Magdalena Walter-Mazur. Poznań: Wyd. Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Windakiewiczowa, Helena 1934: *Zagadnienie chronologizacji pieśni ludowych polskich*, „Ziemia”, nr 12, s. 298–301.
- Zoła, Antoni 2003: *Melodyka ludowych śpiewów religijnych w Polsce*. Lublin: Polihymnia.

Summary

Outline of historical issues in the works of the first three generations of Polish ethnomusicologists

The article presents historical methodology of three generations of Polish ethnomusicologists.

The earliest method of Helena Rogalska-Windakiewicz (1868–1956) is characterized as a symbiosis of linear and nonlinear time with elements of evolutionism that suggest the transformation of folk music consists in detaching it from the original socio-cultural context. The second general method represented by Adolf Chybiński (1880–1952) is situated within the perspective of historicism that includes the assumption that source studies serve historical reconstruction of the past, particularly regarding traditional Polish intangible cultural heritage. The third methodological preference, represented by the works of Łucjan Kamieński (1885–1964), concentrates on contemporary folk music practice and phonographic field research focused on cultural changes and creative components of traditional rural music making. Subsequent generations of Polish ethnomusicologists have adapted these attitudes in different proportions. Following Kamieński, Jadwiga (1909–1995) and Marian Sobieski (1908–1967) and Jan Stęszewski (1929–2016) adopted a pragmatic approach that prioritized field research. Following Chybiński, music theory and historical reconstruction were promoted by Anna Czekanowska (1929–2021; the interpretation of the Slavic heritage in Poland) and Ludwik Bielawski (b. 1929, theory of time in music).

Keywords: ethnomusicology, history of folk music, generations of ethnomusicologists