

## Najstarsze zabytki fonograficzne dokumentujące polską muzykę tradycyjną. Przegląd wybranych źródeł w świetle współczesnych kwerend i badań<sup>1</sup>

Jacek Jackowski, Instytut Sztuki PAN

Niniejszy tekst poświęcony jest pięciu wybranym epizodom dokumentalno-badawczym, które poprzedziły systematyczną dokumentację fonograficzną polskiego folkloru muzycznego, zapoczątkowaną w 1930 roku przez poznańską placówkę działającą w strukturach uniwersyteckich – Regionalne Archiwum Fonograficzne. Dzieła tej prężnej, choć niewielkiej instytucji, dopełniało przed wojną Centralne Archiwum Fonograficzne w Warszawie utworzone cztery lata później. Działalność obu archiwów poprzedziła faza badań i dokumentacji o charakterze indywidualnym, dokonywanych zazwyczaj przez pojedynczych zbieraczy. Ocalałe nieliczne, historyczne nagrania z lat 1904–1932, których charakterystyka stanowi temat niniejszego opracowania, to jedyne akustyczne ślady po dawnej, minionej kulturze muzycznej. Wypełniają one – choć tylko symbolicznie – ogromną lukę, jaką spowodowały straty drugiej wojny światowej, która obróciła wniwecz bezcenny dorobek archiwów poznańskiego i warszawskiego.

Jako kryterium wyboru opisywanego materiału przyjęto fakt zachowania historycznego nośnika dźwięku oraz możliwość jego odtworzenia, celem uzyskania akustycznego wymiaru historycznego dokumentu. W niniejszym tekście przedstawiono wybrane zabytki, pomijając

---

<sup>1</sup> W niniejszym tekście, prezentowanym w formie referatu 24 marca 2012 roku podczas I Krajowego Seminarium Etnomuzykologicznego, które odbyło się w Warszawie w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, podsumowano ówczesny stan badań nad najstarszymi zabytkami etno-fonograficznymi dokumentującymi polskie tradycje muzyczne. Od tego czasu do wydania niniejszej publikacji upłynęły 3 lata, podczas których ukazały się opracowania uzupełniające niniejszą tematykę. Należy tu przede wszystkim wymienić następujące publikacje: J. Jackowski, *Zachować dawne nagrania. Zarys historii dokumentacji fonograficznej i filmowej polskich tradycji muzycznych i tanecznych*, cz. 1 (przełom XIX i XX wieku – do drugiej wojny światowej), Warszawa 2014 (do książki dołączono płytę, na której zaprezentowano opisane także w niniejszym tekście nagrania archiwalne); *idem*, *Zachować dawne nagrania. Zarys historii dokumentacji fonograficznej i filmowej polskich tradycji muzycznych i tanecznych*, cz. 2 (1945 rok – do współczesności), Warszawa 2015; *idem*, *Współczesne metody zabezpieczania, opracowania naukowego, udostępniania i rozwoju Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN*, „Muzyka” 2014 nr 3, s. 71–114, oraz wydawnictwa płytowe z serii ISPAN Folk Music Collection, prezentujące archiwalne nagrania historyczne, opatrzone komentarzem pozostającym w ścisłym związku z tematyką podjętą w niniejszym opracowaniu: 1. dwupłyty album CD *Gdyby Kolberg miał fonograf...*, Warszawa 2014; 2. płyta CD *Rozpoczął tedy fonograf zbieranie melodii podhalańskich... Pierwsze nagrania muzyki tradycyjnej na Podhalu ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego i Instytutu Sztuki PAN odtworzone po ponad stu latach*, Zakopane–Warszawa 2015.

te, które nie zachowały się do naszych czasów i te, o których wiemy obecnie bardzo niewiele. Chodzi tu m.in. o nagrania Alicji Simon w okolicach rzeki Pilicy (1913), Kazimierza Nitscha w Wielkopolsce (1914), Łucjana Kamińskiego w Wielkopolsce i, wraz z Marianem Sobieskim, na Kujawach (1928) i innych.<sup>2</sup> Nie poruszam tu również tematu ocalałych w Berlinie i odnalezionych w 1999 roku kopii 22 wałków z Regionalnego Archiwum Fonograficznego nagranych w 1930 roku – zabytki te, związane już z systematycznie działającą instytucją omówił Piotr Dahlig.<sup>3</sup> Być może dalsze kwerendy i badania rzucą nieco więcej światła na pominięte tu dokumenty, a nawet pozwolą odnaleźć zaginione lub nieznanne nagrania.

### Zakopane 1904

Za najstarszy zabytek fonograficzny dokumentujący polski folklor muzyczny uznajemy w chwili obecnej nagrania dokonane przez filologa i etnografa z Krakowskiej Akademii Umiejętności – Romana Zawilińskiego w 1904 roku na Podhalu.<sup>4</sup> Wcześniejszych źródeł

<sup>2</sup> J. Jackowski, *Archiwizacja nagrań dźwiękowych folkloru muzycznego*, „Kwartalnik Polskiej Sekcji ISME”, 2002, nr 2–4, s. 84–94; *idem*, *Na początku były walki woskowe*, „Gadki z Chatki”, 2003, nr 44, s. 6–11; *The Oldest Sound Archive of Traditional Music in Poland in Relation to Current Challenges*, w: „Tautosakos darbai / Folklore Studies”, Ed. by L. Būgienė, Vilnius 2006, Vol. 31, s. 25–39; *idem*, *Zachować dawne nagrania...*, „Gadki z Chatki”, 2008, nr 3 (76), s. 6–15; *idem*, *Zbiory Fonograficzne Instytutu Sztuki PAN. Archiwum muzyki tradycyjnej w dobie cyfryzacji i Internetu*, w: *Folklor w dobie Internetu*, red. G. Gańcaczek, P. Grochowski, Toruń 2009, s. 211–222; *idem*, *Digitalizacja, opracowanie i udostępnianie dokumentalnych nagrań dźwiękowych zarejestrowanych w ramach Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego (1950–1954): Historyczne i ideowe uwarunkowania ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego. Digitalizacja, opracowanie i udostępnianie dokumentalnych nagrań*, w: *Chrońmy dziedzictwo fonograficzne*, Warszawa 2011, s. 67–115.

<sup>3</sup> P. Dahlig, *Early Field Recordings in Poland (1904–1939) and their Relations to Phonogram Archives in Vienna and Berlin*, w: *Music Archiving in the World. Papers Presented at The Conference on the Occasion of the 100<sup>th</sup> Anniversary of the Berlin Phonogramm-Archiv*, red. G. Berlin, A. Simon, Berlin 2002, s. 205–218. Pochodząca z tych nagrań pieśń w wykonaniu Michała Kulawiaka (ur. 1865, zm. ok. 1940–1944), dudziarza i śpiewaka z Wielkopolski, została opublikowana na jubileuszowej płycie CD *Music! 100 recordings. 100 Years of the Berlin Phonogramm-Archiv 1900–2000* (tam też komentarz autorstwa P. Dahliga).

<sup>4</sup> Szerszemu zagadnieniu zastosowania fonografu Edisona dla badań muzykologii porównawczej poświęcono w literaturze sporo miejsca (zob.: A. Chybiński, *Etnografia muzyczna na III międzynarodowym kongresie muzycznym w Wiedniu (25–29 maja 1909)*, „Przegląd Muzyczny” 1910, nr 21, 22, 23, Warszawa, s. 4–7, 8–11, 3–5; *idem*, *Etnografia muzyczna na III Międzynarodowym kongresie muzycznym w Wiedniu (25–29 maja 1909)*, „Lud”, t. 16, s. 160–178; *idem*, *Głos wtóry w sprawie melodji ludowych*, „Przegląd Muzyczny”, 1912, nr 21, s. 5–6; *idem*, *O organizację pracy nad melodjami ludowymi*, „Lud”, seria II, t. 1, z. 1, 1922, s. 29–39; *idem*, *Muzykologia na prowincji*, „Nauka Polska, jej potrzeby, organizacja i rozwój”, t. IV, Warszawa 1923, s. 265–273; *idem*, *Wskazówki zbierania melodji ludowych*, „Przegląd Muzyczny”, nr 1, 2, s. 6–13, 1–9; L. Kaczmarek, *Fonograf na usługach dialektologii i etnografii muzycznej w Polsce*, „Biuletyn Fonograficzny”, 1953, nr 1, s. 19–50; J. Sobieska, *Folklor muzyczny w praktyce i nauce*, w: *Polska współczesna kultura muzyczna 1944–1964*, red. E. Dziębowska, Kraków 1968, s. 166–67; *eadem*, *Polski folklor muzyczny*, cz. 1 *Materiały do nauczania*, cz. 2 *Przykłady muzyczne*, Materiały pomocnicze dla nauczycieli szkół i ognisk artystycznych, z. 183, Warszawa 1982, s. 29; *eadem*, *Polski folklor muzyczny*, Materiały pomocnicze dla nauczycieli szkół i ognisk artystycznych, wyd. trzecie rozszerzone, red. P. Dahlig, Warszawa 2006, s. 38; S. Żerańska-Kominek, *Muzyka w kulturze. Wprowadzenie do Etnomuzykologii*, Warszawa 1995, s. 62–65). Najstarszym zabytkom fonograficznym folkloru polskiego poświęcili swe prace Piotr Dahlig i Jacek Jackowski, wspomniała też o nich Elżbieta Jaworska i Anna Szalańska (zob.: P. Dahlig, *Najstarsze źródło fonograficzne folkloru polskiego (1904)*, „Twórczość Ludowa”, 1994, nr 3–4 (26), s. 11–13; *idem*, *Pierwszy*

fonograficznych dokumentujących rodzimą pieśń lub muzykę tradycyjną brak, choć wiadomo, iż na tle ówczesnych dokonań światowych i europejskich<sup>5</sup> ta pierwsza i – co należy podkreślić – epizodyczna rejestracja fonograficzna była faktem dość mocno opóźnionym, czego przyczyn należy upatrywać w szczególnej wówczas sytuacji politycznej i niewoli narodowej.<sup>6</sup> Nie dziwi też fakt, iż tego pierwszego nagrania dokonano właśnie na terenach Galicji. Inicjatywa Zawilińskiego zrodziła się zapewne w wyniku obserwacji ówczesnych dokonań i tendencji władz Cesarstwa Austro-Węgierskiego.<sup>7</sup> Już w 1819 roku na terenach Cesarstwa Austriackiego, staraniem Towarzystwa Przyjaciół Muzyki Cesarstwa

---

*zapis fonograficzny folkloru polskiego (1904)*, „Muzyka”, 1997, nr 2, s. 57–70; J. Jackowski, *Zachować dawne nagrania...*, cz. 1, s. 46–53; *idem*, *Rozpoczął tedy fonograf...* – tekst w książeczce do płyty CD pod tym samym tytułem, s. 1–24; J. Jackowski, Z. Ładygin, *Głosy z przeszłości...*, „Tatry”, 2006, nr 4, s. 61–63; E. Jaworska, *Działalność folklorystyczna Komisji Antropologicznej Akademii Umiejętności w Krakowie*, w: *Dzieje folklorystyki polskiej 1864–1918*, red. H. Kapelusz, J. Krzyżanowski, Warszawa 1982; A. Szałańska, *Informator Archiwum Fonograficznego im. M. Sobieskiego*, Warszawa 1978, s. 22).

<sup>5</sup> Zastosowanie fonografu dla etnografii muzycznej oznaczało istotny postęp w metodologii badań. Oto nieuchwytna dotąd materia dźwiękowa, utrwalana wówczas jedynie niedoskonałymi metodami zapisu ze słuchu, mogła zostać utrwalona w postaci nagrania i – niczym preparat w naukach przyrodniczych – służyć dalszym badaniom, analizom, porównaniom. Jako pierwszy fonograf w badaniach terenowych wykorzystał w 1890 roku (a więc 13 lat po wynalezieniu urządzenia przez T. A. Edisona) Jesse Walter Fewkes do zarejestrowania pieśni Indian Passamaquoddy, zaś w Europie początki fonografowania melodii ludowych dał Béla Vikár w 1892 roku (Węgry). W dalszych latach fonograf służył kolejnym badaczom muzyki ludowej: w 1895 roku J. Błok dokonał nagrań bylin rosyjskich, w 1897 roku rozpoczęła prace z wykorzystaniem fonografu Jewgienia Liniowa. Jej prace przyniosły efekt w postaci nagrań z Rosji, a w kolejnych latach również z Ukrainy (zob. P. Dahlig, *Pierwszy zapis fonograficzny...*, s. 59).

Na Ukrainie pierwsze zapisy fonograficzne muzyki ludowej powstały w 1898 roku i były dziełem Fedira Szeinhela oraz Walentyna Moszkowa (zob. B. Łukaniuk, *Pierwsze zapisy fonograficzne muzyki ludowej na Ukrainie (1898)*, „Przegląd Muzykologiczny” nr 3, 2003, s. 185–208). Na początku XX wieku (1900–1902) dokumentację na Rusi Halickiej prowadził Josif Rozdolski (z jego pracami wiążą się interesujące wspomnienia dotyczące nieufnych reakcji chłopów galicyjskich wobec fonografu). Bronisław Piłsudski (1866–1918), brat Józefa, nagrywał w latach 1902–1903 muzykę i śpiewy w rytuałach ludu Ajnów – pierwotnych mieszkańców Sachalina i Hokkaido (zob.: A. F. Majewicz, *The Collected Works of Bronisław Piłsudski*, vol. 3. *Materials for Study of the Ainu Language and Folklore 2*, w: *Trends in Linguistic Documentation 15–3*, red. W. Baisang, H. H. Hock, W. Winter, Berlin–New York 2004; J. Jackowski, *Digitalizacja, opracowanie i udostępnianie...*)

Od 1906 roku wędrowni z fonografem po Węgrzech rozpoczęli Béla Bartók i Zoltán Kodály (zob. P. Dahlig: *Pierwszy zapis fonograficzny...*, s. 60).

<sup>6</sup> Wiadomo również, iż dokumentację fonograficzną polskiego folkloru wyprzedził epizod filmowy – idea pioniera polskiej kinematografii (znanego propagatora idei tworzenia archiwów filmowych), warszawskiego fotografa i producenta pierwszych polskich filmów dokumentalnych i kronik – Bolesława Matuszewskiego (ur. 1856) wprowadzona w życie przez jego wysłanników terenowych (zob. J. Jackowski, *Historical outline of phonographic, visual and audiovisual documentation of Polish traditional dances (or from a pencil, through a phonograph to a camera) (Rys historyczny dokumentacji fonograficznej, wizualnej i audiowizualnej polskich tańców tradycyjnych, czyli od ołówka, przez fonograf do kamery)*, w: *Folk Dances Now and Then. In the light of Polish and Norwegian Experience (Tradycyjny taniec ludowy dawniej i dziś w świetle doświadczeń polskich i norweskich)*, red. T. Nowak, Kielce 2011, s. 83–92, 93–122).

<sup>7</sup> Wpływ ośrodka wiedeńskiego dla kształtowania się idei systematycznego, w wymiarze instytucjonalnym i w skali ogólnopolskiej, zbierania folkloru muzycznego przedstawiłem na konferencji zorganizowanej z okazji 110-lecia wiedeńskiego Phonogrammarchiv. Tekst jest dostępny w wydawnictwie prezentującym materiały z konferencji (zob. J. Jackowski: *The importance of experience gained in the Phonogrammarchiv for archiving and documenting traditional music in Poland*, w: *Jahrbuch des Phonogrammarchivs der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Beiträge des internationalen Symposiums: 110 Jahre Phonogrammarchiv: Reflexionen über Arbeitsfelder, Kooperationen und Perspektiven*, red. C. Gütl, G. Lechleitner, C. Liebl, Göttingen 2010, s. 110–132; zob. też P. Dahlig, *Early Field Recordings in Poland...*).

Austriackiego w Wiedniu, pozostającego w ścisłej współpracy ze szkołami, urzędami administracji państwowej i kościelnej, rozpoczęto systematyczną akcję notowania i zbierania pieśni i melodii ludowych. Bogaty plon tej akcji uwzględnił również zapisy kilkudziesięciu polskich pieśni z terenów Śląska Cieszyńskiego, znajdujących się wówczas w granicach Cesarstwa Austriackiego.<sup>8</sup> W końcu pierwszej dekady XX wieku (1907–1910) Ministerstwo Wyznań i Oświaty w Wiedniu powołało kolejną akcję zbierania literatury i muzyki ludowej na terenach należących wówczas do cesarstwa. Odpowiedzialnym za dostarczanie materiału z terenu Galicji do Wiednia był wówczas Seweryn Udziela, a członkiem komitetu był m.in. R. Zawiliński.<sup>9</sup> Celem akcji było wydanie imponującej publikacji pt. *Das Volkslied in Österreich*.<sup>10</sup> Ta długotrwała akcja, jak również późniejsze wydawnictwa prezentujące jej plon – zbiory pieśni, nie pozostała bez wpływu na kształtowanie się idei zbieraczych polskich badaczy i dokumentalistów, spośród których Roman Zawiliński zapewne najwcześniej rozpoczął fonografowanie pieśni. Należy jednak podkreślić, iż dokument ten – dwa wałki fonograficzne Edisona<sup>11</sup>, na których zapisano orację weselną oraz pieśni wykonane przez Jana Sabałę – syna zostały sporządzone z myślą o przygotowaniu dokumentacji dla badań językowych, dialektologicznych, nie zaś w celach badań muzykologicznych. Fonograf, przy którego pomocy badacz zrealizował swoje nagrania, został prawdopodobnie wypożyczony z Wiednia. Epizod ten nie zapoczątkował również prac dokumentalnych zakrojonych na szerszą skalę. Zawiliński, prezentując Akademii swe prace 14 grudnia 1904 roku podkreślał znaczenie dla dialektologii badań z użyciem fonografu, wskazując na kilkuletnie już wówczas doświadczenia wiedeńskiego Phonogrammarchiv<sup>12</sup>, istniejącego przy Akademii Umiejętności. *Ze Sprawozdania z posiedzenia Komisji Antropologicznej z dnia 14 grudnia 1904 roku* wiemy, iż:

<sup>8</sup> Zagadnienie wspomnianych zabytków oraz samego przedsięwzięcia z 1819 roku omówiłem szerzej w pracy poświęconej kształtowaniu się idei zorganizowanej akcji zbierania folkloru muzycznego na ziemiach polskich (zob. J. Jackowski, *Digitalizacja, opracowanie i udostępnianie...*).

<sup>9</sup> E. Dahlig-Turek, *From National Heritage to National Heritage. Sound Archive of the Institute of Arts in Warsaw*, „Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes”, Band 53/54 (2004–2005), red. E. M. Hois we współpracy z: M. Brodl, S. Gmasz, Wien 2005, s. 162–169.

<sup>10</sup> Tu znów organizatorzy prace dokumentacyjne powierzyli głównie nauczycielom. Większość zebranych materiałów nie trafiła jednak do Wiednia a po zakończeniu wojny i odzyskaniu przez Polskę niepodległości rękopisy pozostały w Muzeum Etnograficznym w Krakowie, na Wawelu. Kustoszem muzeum był wówczas Seweryn Udziela (zob. L. Bielawski, *O rękopiśmiennym zbiorze melodii podhalańskich Adolfa Chybińskiego*, „Muzyka” 1958 nr 1–2, s. 122–127).

<sup>11</sup> Dwa nagrane przez R. Zawilińskiego w 1904 roku wałki przechowywane są obecnie w Zbiorach Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN w Warszawie i stanowią najstarszy zabytek tej kolekcji.

<sup>12</sup> Placówka ta jest najstarszym na świecie archiwum gromadzącym nagrania muzyki tradycyjnej. W 1900 roku powstało archiwum w Berlinie, w 1902 roku w Sankt Petersburgu (zob. też P. Dahlig, *Pierwszy zapis fonograficzny...*, s. 61; *idem, Early Field Recordings...*, s. 205).

Dyrektor Roman Zawiliński przedstawił pożytek użycia fonografu do badań etnograficznych i językowych i odtworzył fonografem oracyę družby weselnego i kilka pieśni góralskich. W dyskusji nad tym referatem Przewodniczący zaznaczył, że Akademia Umiejętności wiedeńska prowadzi podobne studia z pomyślnymi wynikami.<sup>13</sup>

W omawianym nagraniu utrwalono głos zarówno badacza (który zapowiada nagrania), jak i wykonawcy – Jana Sabały, syna słynnego Jana Sabały Gąsienicy Krzeptowskiego Czakora z Kościeliska (1809–1894). Materiał zarejestrowany w nagraniu to oracja weselna („pytaca”): *Niech będzie błogosławiony dom...*, która wypełnia cały pierwszy wałek fonograficzny. Czas tego nagrania sięga niespełna 2,5 minuty. Drugi nośnik, o podobnej długości nagrania, wypełniają „śpiewki góralskie”, czyli rodzaje przyśpiewek. Nagrania są urwane (krótki czas nagrania na historycznym nośniku) a wykonania intencjonalnie skracane. Pierwsza śpiewka *Ja na ziemi przysel z dechem* jest rodzajem pieśni refleksyjnej, moralizatorskiej – może stanowić jakiś odprysk repertuaru dziadowskiego czy żałobnego. W warstwie muzycznej nie stanowi ona typowego przykładu śpiewu podhalańskiego. Za to kolejne, krótkie śpiewki (*Ej ci już zemryła Cyganowi ziena; Wołosyn, Wołosyn*), oscylują pomiędzy nutą „ozwodną” i charakterem pasterskich śpiewek wołoskich. Nieco podobna w charakterze do pierwszej moralizatorskiej śpiewki jest kolejna, dydaktyczna *Czas jest krótki, prędko leci*. W śpiewce *Idzie se Janicek* syn Sabały nawiązał do repertuaru ojca, choć bez zachowania charakterystycznych cech nuty „sabałowej”.

W 1970 roku omawiane zabytki zostały odkupione od prywatnego właściciela i stały się najstarszym zabytkiem przechowywanym w Zbiorach Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN. W latach 90. ubiegłego wieku, korzystając ze zdobyczy technicznych Biblioteki Kongresowej w Waszyngtonie oraz wiedeńskiego Phonogrammarchiv, dokonano odczytu i przegrań wałków również na nośniki cyfrowe. Część materiału muzycznego, zarejestrowanego w 1904 roku przez Romana Zawilińskiego została wydana w 2006 roku na płycie CD.<sup>14</sup>

### **Zakopane 1906**

Kolejny fonograficzny epizod, dokumentujący tym razem już nie tylko śpiew i recytacje lecz także muzykę instrumentalną, miał również miejsce u podnóża Giewontu. Wiosną, w okresie wielkanocnym 1906 roku<sup>15</sup>, w Zakopanem nagrywał przy pomocy fonografu

<sup>13</sup> „Materiały Antropologiczno-Archeologiczne i Etnograficzne”, t. VIII/1906, s. VIII-IX.

<sup>14</sup> Dwupłyty album CD *Muzyka Tatr* – suplement do czasopisma „Tatry”, nr 4, Zakopane 2006 (zob.: J. Jackowski, Z. Ładygin, *Głosy z przeszłości...*).

<sup>15</sup> W tym miejscu jestem winien Czytelnikowi sprostowanie: w poprzednich tekstach, w których podawałem pierwsze, ogólne wzmianki dotyczące omawianych nagrań datowałem je na 1907 roku, opierając się na

niemiecki uczyony Willy Blossfeld, w ramach prac stażowych dla Museum für Völkerkunde w Lipsku. Na czternastu wałkach fonograficznych zarejestrował on zbiór śpiewów i muzyki instrumentalnej. Podczas wizyty w berlińskim Phonogramm-Archiv (Ethnological Museum/Stiftung Preußischer Kulturbesitz, EMEM) w 2006 roku udostępniono mi kopie wałków fonograficznych nagranych przez Blossfelda.<sup>16</sup> Powtórnie, z większą dokładnością, miałem okazję przesłuchać ów zbiór w maju 2010 roku. Zapoznałem się wówczas również z archiwalną dokumentacją do nagrań oraz pracą Kerstin Fuhrmann<sup>17</sup>, poświęconą kolekcjom fonograficznym Lipskiego Muzeum Etnologicznego.

Daty życia Willy'ego Blossfeldta nie są znane.<sup>18</sup> W dokumentach i w archiwalnych katalogach wpływów (przyjęć) materiałów do Muzeum Etnologicznego figuruje on jako „*cand. phil*”. W archiwalnych dokumentach lipskiego muzeum jego nazwisko figuruje w formie „Blossfeld”, podczas gdy on sam, np. w liście z 23 marca 1906 roku do dyrektora muzeum Hermanna Obsta podpisuje się nazwiskiem z końcówką „-dt”.

Zgodnie z zachowaną dokumentacją (nr 1907/27) do Muzeum dotarła przesyłka o nazwie „*14 Phonographenwalzen mit polnischen Gesängen und Musikstücken*”. W jednej z dokumentalnych notatek wspomniano, że Willy Blossfeldt 28 marca 1906 roku otrzymał z Wertheim długo oczekiwany fonograf Edisona z zapasem 22 wałków woskowych. Odbiór aparatury potwierdził również sam Blossfeldt w kilku słowach skreślonych do Hermanna Obsta na kartce pocztowej. Zawarł tu jednocześnie informację o widocznym dystansie z jakim do urzędnika podchodzili mieszkańcy Podhala<sup>19</sup>:

---

informacji przyjęcia tych nagrań do zbiorów Muzeum w Lipsku. Nagrań dokonano jednak wcześniej, w 1906 roku.

<sup>16</sup> Pierwsze opisy ich zawartości podałem w 2006 roku (zob.: J. Jackowski, Z. Ładygin, *Głosy z przeszłości...*, s. 63). Oryginalne nagrania znajdują się w Muzeum Etnologicznym w Lipsku. W Berlinie dokonano ich digitalizacji ze sporządzonych metodą galwanizacji kopii woskowych. Temat rejestracji W. Blossfelda został rozwinięty w opracowaniu poświęconym historii dokumentacji fonograficznej polskich tradycji muzycznych pierwszej połowy XX wieku (zob.: J. Jackowski, *Zachować dane nagrania...*, cz. 1, s. 53–58; na płycie CD dołączonej do książki zamieszczono przykłady wybranych nagrań archiwalnych zrealizowanych przez W. Blossfelda).

<sup>17</sup> K. Fuhrmann, *Der Bestand an Phonogrammen am Museum für Völkerkunde zu Leipzig. Erschließungs- und Auswertungsmöglichkeiten*, praca dyplomowa napisana w Fachhochschule, Poczdam 2001.

<sup>18</sup> W późniejszym okresie Blossfeldt zajął się prawdopodobnie badaniami nad sztuką mieszkańców Czarnego Łądu (*Formen der Negerplastik* (1928) – praca doktorska na Uniwersytecie w Lipsku oraz inne prace o podobnej tematyce). Nie jest jednak pewne, czy chodzi tu o tę samą osobę.

<sup>19</sup> Nie tylko górale obawiali się fonografu. Wspomniany Roman Zawiliński, prezentując nagrania na fonografie liczył na zainteresowanie zakupem urządzenia profesorów z Krakowskiej Akademii, jednak bezskutecznie. Profesorowie Akademii Francuskiej oskarżyli nawet podobnego demonstratora o brzuchomówstwo: „Pomimo bowiem, iż [fonograf – przyp. J.J.] wynaleziony został w wieku XIX-tym, przyjmowano go najpierw nie inaczej, jak »hokuspokus« czarnoksiężników średniowiecznych. Jest wszak faktem historycznie uwiecznionym, że gdy wysłannik Edisona, po raz pierwszy przedstawił fonograf zgromadzonym członkom Akademii Francuskiej, ci po wysłuchaniu śpiewu i muzyki z oburzeniem kazali wynieść się niecnemu »brzuchomówcy«, który śmiał naigrawać się z takich »powag« (zob. B. Szarlit, *Z dziejów gramofonu*, „Muzyka” 1929 nr 6, s. 354). Wspomniany J. Rozdolski musiał nagrywać na wałki modlitwy wypowiedane przez greckokatolickiego księdza, by przekonać chłopów, że fonograf nie jest dziełem szatana (zob. P.

Moja odpowiedź do Pana opóźniła się wskutek mojej krótkiej urlopowej podróży i przez piękną wiosenną pogodę, która nie sprzyja koncentracji. Proszę o wybaczenie. Aparat dotarł cały i zdrowy (bez szwanku) i pracuje znakomicie. Tylko moi chłopcy nie chcą mieć z nim nic wspólnego i traktują go jako diabła.<sup>20</sup>

Wypożyczoną aparaturę Blossfeldt zdał w dniu 13 kwietnia 1907 roku, a wraz z nią przekazał Muzeum 14 nagranych wałków fonograficznych oraz 4 wałki nienagrane i 2 wałki zawierające nagrania „komercyjne” (fragmenty z oper: *Carmen* G. Bizeta i *Sroki Złodziejki* G. Rossiniego). Według informacji podanej przez A. Wiedmanna, liczba wałków Blossfeldta skierowanych do galwanizacji (zabezpieczenia nagranej informacji dźwiękowej poprzez tworzenie metalowej matrycy-negatywu) wynosiła 24. Nie jest tematem niniejszego tekstu dochodzenie niezgodności w zapisach archiwalnych, wydaje się jednak, zważywszy na kruchość i delikatność pierwszych historycznych nośników dźwięku, iż kilka z nich mogło ulec zniszczeniu podczas podróży. Z kolei wałki z nagraniami fragmentów oper mogły być nie zawsze uwzględniane w rozliczeniach, wreszcie sam Blossfeldt mógł otrzymać dodatkowy zapas czystych nośników.<sup>21</sup> Niektóre z wałków mogły być również powielone, sporządzano bowiem wówczas kopie np. w celu dokonania transkrypcji bez ryzyka eksploatacji nośnika oryginalnego.

Stan zachowania nośników nie jest jednolity: 3 wałki są w dobrym stanie, część jest lekko zapleśniała (widoczne naloty), zaś 5 wałków uległo mocnemu zapleśnieniu. 2 wałki są popękane i rozpadły się na części – nie zostały więc skopiowane.

Z notatek Blossfeldta wynika, iż wszystkie nagrania pochodzą z kwietnia 1906 roku i zostały nagrane przez niego w Tatrach Wysokich. Na 11 wałkach przed muzyką została nagrana na początku zapowiedź. Od P14–P24 (nowa numeracja) na krawędziach wałków

---

Dahlig, *Pierwszy zapis fonograficzny...*, s. 59).

<sup>20</sup> Kartka pocztowa od W. Blossfeldta do prof. H. Obsta wysłana w Wielką Sobotę 1906 roku z Zakopanego.

<sup>21</sup> Za taką hipotezę przemawiałaby oryginalna numeracja wałków (zmieniona po inwentaryzacji na ciągłą: od Phono 1 do Phono 24): P1 do P4 (4 wałki), P6–P14 (9 wałków) – jako jeden zestaw 14 wałków z brakującym jednym wałkiem (P5) oraz drugi zestaw 14 wałków: P1, P2, P4–P9, P11–P12, P14 (11 wałków) z zaginionymi 3 wałkami P3, P10, P13. Suma dwóch zestawów (13+11) wynosi 24. Na dwóch wałkach z jednego zestawu znajduje się etykieta Instytutu Optyki i Fizyki O. H. Meder w Lipsku, co wskazywałoby, że jeden z zestawów wałków to kopie uzyskane metodą galwanizacji. Z notatek po profesorze Karlu Weule, który zajmował się wałkami fonograficznymi dowiadujemy się o liście z owego Instytutu skierowanym do Weula, w którym informowano profesora o możliwości kopiowania wałków w tymże Instytucie. Z tego samego źródła wynika, że w 1907 roku Weule wysłał do Instytutu pewną ilość wałków do galwanizacji. Choć nie ma pewności czy wałki Blossfeldta znalazły się w materiałach przeznaczonych do skopiowania, naklejki Instytutu na zbiorze z Zakopanego pozwalają na takie przypuszczenie.

zostały wyryte cyfry (np. przy P14 – 1, P23 – 12), które wskazują na oryginalną numerację Blossfeldta.

Zgodnie z dokumentacją nagrania utrwalają polskie śpiewy i muzykę „*polnische Gesängen und Musikstücken*”. Na wszystkich pudełkach od wałków widnieje zapis „Góralski”. W towarzyszących notatkach jest też zwięzła informacja dotycząca zawartości wałków. Uwzględniono w niej: dane o wykonawcach, czy jest to wykonanie właściwe czy tylko próba, rodzaj pieśni, ogólne dane o wykonawcach. Wśród nagranych repertuaru odnajdujemy liczne warianty pieśni i nut góralskich dość ogólnie i swobodnie opisywanych po niemiecku przez Blossfeldta, np. *góralski, zbójnicka*<sup>22</sup> (*Räuberlied*). Choć brak incipitów, pojawiają się niekiedy tytuły, informujące o tematyce pieśni: *Porwanie córki karczmarza, Ucieczka zbójników* (opisane jako *ballady zbójnickie*), *Góral-uczeń (na terminie) – historia życia*. Nagrano też *tańce góralskie, polskiego czardasza, góralskiego, krakowiaka, taniec polski*. Jest też nuta *sabałowa*. W omawianych nagraniach muzyka instrumentalna towarzyszy niekiedy śpiewom. Wśród wykonawców znaleźli się: Stanisław Gąsiennica Fronek, *Marynka/Maryulka/Maryuka* (zapewne panna Marynka, może Mariolka) lub *pijany parobek (betrunkene Knecht)*, pojawia się też *nasz parobek Józek (Knecht Jozek)*. Na skrzypcach, jako prym, grał *Szymon Urzy...* (nazwisko nieczytelne). Melodie taneczne wykonuje kapela. Z opisów dowiadujemy się jednocześnie o sposobach wykonania pieśni (jednogłos, dwugłos, tercet). Notatki te są identyczne z opisami na wałkach od P14-P24 (zbiorem kopii). Niekiedy na puszkach zawarta została dodatkowa uwaga – opinia, którą trudno zinterpretować czy dotyczy muzyki, wykonania czy też stanu technicznego nagrania, np. *dobry, znośny, zniekształcony*.

W zachowanych listach do dyrektora muzeum Hermanna Obsta Willy Blossfeldt wykazał się dobrą, jak na »outsidera«, znajomością obyczajów i tradycji górali. O znajomości pewnej przydatnej „praktyki” terenowej, świadczy zaś fragment listu, w którym Blossfeldt opisuje do jakich „środków” musi się uciekać naukowiec i zbieracz, by przekonać informatorów do słuszności celu swych badań. Otóż Blossfeldt kazał wysłać sobie z Wertheim komercyjne wałki firmy Columbia ze wspomnianymi nagraniami oper, które odtwarzał góralom. „Teraz

<sup>22</sup> Analiza słuchowa zachowanych w różnym stopniu nagrań pozwoliła na dokonanie wstępnych porównań. Np. jedna z nut *Räuberballade vor dem Schafott* to znana nuta „Żałobna Janosikowa”. Wykonanie utrwalone przez Blossfeldta charakteryzuje się licznymi zwrotami modalnymi, odróżniającymi tę nutę od współczesnych wykonań. Jeden z tańców opisanych jako góralski okazał się znanym zbójnickim marszem *Tańczyli zbójnicy w Mikulasie*. Z zachowanych śpiewek (prześpiewy w grupie, ekspresyjne, bardzo autentyczne) udało się odczytać m.in.: *A ja sobie z góry jade, zbieram dziewczki na wóz klade* („krzesana”); *Góralu, góralu; Sabalowe imie nigdy nie zaginie; Gdybyś była moja kupiłbym ci kierpce*. Nagrano też sporo repertuaru, który dziś nie kojarzy nam się z omawianym regionem, jednak był zapewne wówczas – w dobie dopiero rodzącej się „góralszczyzny” jako atrakcji turystycznej – popularny wśród górali.



stoją pod oknem i podsłuchują” – pisał. „Po Wielkanocy odwiedzi mnie jedna kapela, zamierzam ugościć ich alkoholem, by byli wystarczająco dobrze usposobieni do grania”.

Porcję cennych informacji i spostrzeżeń dostarcza nam pozostała korespondencja dokumentalisty z dyrektorem lipskiego muzeum. Oczekując na fonograf Blossfeldt miał możliwość obserwowania mieszkańców wsi Zakopane. Nie był to najlepszy czas do realizacji nagrań, bowiem okres Wielkiego Postu skłaniał raczej do wstrzeźliwości i ascezy, toteż fonograf mógł się spóźnić, byle dotarł na Wielkanoc. Najciekawsze spostrzeżenia dotyczą okresu karnawału, a ściślej ostatków. Blossfeldt musiał bawić już dość długo w Zakopanem, skoro pozostawił interesujące i barwne opisy muzyki i tańca góralskiego; zapewne uczestniczył w tradycyjnym góralskim weselu. Ze względu na istotną wagę tego dokumentu, przytaczam poniżej większe fragmenty korespondencji:

Szanowny Panie Profesorze!

Proszę nie traktować tego, jako natręctwa z mojej strony, że zapytam o Fonograf, którego z nadzieją oczekuję, a który jeszcze nie nadszedł.

Ludzie są tu bardzo interesujący, i tak muzycy, że zbiór pieśni zapowiada się bardzo obiecująco. Chwilowo wprawdzie, ze względu na czas Wielkiego Postu niewiele udało się znaleźć. Tym naiwnie pobożnym ludziom gorzka Męka Chrystusa zamyka usta. Kiedy czasem jakiś biedny pijaczyna zapomni się i nocami, wałęsając się po ulicach głośno zaśpiewa, oburzają się a ponadto podpada on jeszcze plebanowi.

Za to wyszaleli się w karnawale i wtedy mógłbym zebrać dobre żniwo [chodzi o nagrania – przyp. J.J.]. Jest wtedy dobry czas do organizowania wesel, np. w poniedziałek przed Wielkim Postem (ostatki) było ich tu aż 11. Wtedy dużo się dzieje. Na początku jest kulig do kościoła, na którego przedzie jedzie dwóch drużbów udekorowanych wstążkami, potem trzydzieści ustrojonych sań. Wszystkie konie były udekorowane jedliną, w każdym orszaku są sanie z muzyką – czteroosobowym zespołem (*Streichquartett*) który gra nieustannie melodię tańca, który też tańczy godzinami (z krótkimi przerwami) wieczorem. Nie da się muzyki góralskiej opisać inaczej, jak szaleńczo szybkiego rytmu, który jest podzielony na krótkie, 3-4 taktowe strofy. Bas przoduje grając rodzaj tematu, bo nie można tego nazwać melodią. Pierwsze skrzypce grają niesamowite, szalone wariacje w wysokim rejestrze i szybko. Reszta (instrumentów) dopełnia. Wszystko brzmi polifonicznie ale nie jest to melodia jak z niemieckich czy węgierskich tańców a jest to raczej „zharmonizowany rytm”, który zależnie od nastroju staje się szybszy lub wolniejszy. Częste są dysonanse ale grajkowie nigdy nie wypadają z taktu. Na tańcach wieczorem bywałem wielokrotnie. Siedzi się w izbie na ławach przy

ścianach, nie ma tu prawie tańców kołowych, korowodowych, są tylko dla jednej lub dwóch par [...].<sup>23</sup> Nie tańczy się samymi nogami ale całym ciałem. To szukanie i unikanie, pytanie i zaprzeczanie, błaganie, zalecanie się i odtrącanie, grożenie i przekora. Gdy „on” ma dosyć szuka sobie innej partnerki, prześpiewuje do muzyki, ale wszystko dzieje się w tym samym tańcu „w miejscu”, tylko zmieniają się role – „ona” przychodzi i błaga a „on” jest dumny, nieprzejednany. Na koniec łączą, zdobywają się. Ogólny entuzjazm, wspomagany muzyką graną przez podochoconych alkoholem muzyków, udziela się wszystkim. Ta gra trwa czasem pół godziny. Nie jestem w stanie stwierdzić ile z tego jest improwizowane. Podczas tego dużo się śpiewa, z każdego kąta izby. Piosenki, są muzycznie różne od tańców, mają melodie, są wolniejsze. Po drugiej stronie sieni jest druga izba dla gości, w której siedzą grzecznie starsi ludzie a około północy już leżą bo piją dużo piwa i wódki. Ich piwo jest umiarkowane, słabe, wódkę mają dobrą. Na Wielkanoc ludzie są tu „na nowo zbawieni”. Wtedy znów zaczyna się śpiewanie. Najprawdopodobniej zostaną tu do 1 czerwca. Z radością przeczytałem w gazecie, że prof. Weule wyjedzie do Afryki. Mam nadzieję, że to pewne i gratuluję. Proszę o odpowiedź w sprawie fonografu.<sup>24</sup>

### Śląsk Opolski 1913

Pozostając przy kolekcji berlińskiej przechodzimy do omówienia kolejnego zespołu archiwalnego dokumentującego najstarsze rejestracje muzyki tradycyjnej z terenów polskich. W zbiorach Phonogrammarchiv zachowały się być może pierwsze, bo dokonane w 1913 roku, rejestracje akustyczne muzycznego folkloru Śląska. Są to nagrania na wałkach fonograficznych sporządzone przez niejakiego Paula Schmidta (nazwa kolekcji: Schimidt Schleisen 1913). Oryginalne nagrania są przechowywane w Berlińskim Phonogramm-Archiv (archiwum dysponuje jedynie opisami zachowanymi na przykrywkach pudełek do przechowywania wałków oraz jednym listem towarzyszącym kolekcji).<sup>25</sup> Temat okoliczności powstania omawianych nagrań oraz ich charakterystykę przedstawiam w pierwszej części książki *Zachować dawne nagrania...*<sup>26</sup>

Zbiór 34 wałków fonograficznych, nagranych przez Paula Shmidta, powstał w lipcu 1913 roku Na nośnikach zarejestrowano muzykę wokalną i instrumentalną w trzech miejscowościach: Polish-Rasselwitz, Sedschütz oraz w Pechhütte. W pierwszym przypadku

<sup>23</sup> Blossfeldt opisał tu podobieństwo tańczącej pary do pary zwierząt podczas godów, gry miłosnej.

<sup>24</sup> List od W. Blossfeldta z dnia 23 marca 1906 roku do prof. H. Obsta z Zakopanego.

<sup>25</sup> W lutym 2005 roku omawianą kolekcję wstępnie opracowała Jolanta Kanclerz, ówczesna praktykantka w berlińskim archiwum. Na podstawie odsłuchu nośników przygotowała ona transkrypcje tekstowe części nagranego materiału. Na potrzeby niniejszego artykułu niektóre transkrypcje nieznacznie uzupełniłem lub skorygowałem na podstawie odsłuchu nagrań.

<sup>26</sup> J. Jackowski, *Zachować dane nagrania...*, cz. 1, s. 59–66.

chodzi o wieś Raclawiczki, leżącą obecnie w granicach Polski. Kolejne miejscowości to dzisiejsze Dziedzice i Smolarnia.<sup>27</sup>

Kolekcja liczy 40 nagranych pieśni i melodii instrumentalnych. W dwóch przypadkach nagrano dwukrotnie tę samą pieśń i melodię instrumentalną (*Wczora była niedzieliczka i O wojno, wojno*). Brak w kolekcji dwóch wałków – numerów 3 i 31. Wałki 1–3 zostały nagrane w Raclawiczkach, 5–19, 21–29, 32, 34 w Dziedzicach zaś 20, 30, 33 w Smolarni. Największa ilość repertuaru pochodzi zatem z drugiej z wymienionych miejscowości. Wśród wykonawców wokalnych dysponujemy śpiewami solowymi i w duecie (*unisono*). Pieśni wykonywane są w języku polskim. Zarejestrowano tylko śpiewy w wykonaniu kobiet. Barwy głosów świadczą o młodym wieku większości wykonawczyń. Cenną informacją są zachowane nazwiska: Frau Sacher (śpiewa m.in. *Moja mamuliczko; Darmo, dziełcho, darmo; W pielgrzymiej szacie*), Fr. Lubczyk, Fr. Rogusch (zaśpiewała pieśń *W koleji woda, dziewczeczko*), Fr. Worczak, Fr. Popiołek (*Rośnie ziele, rośnie na oknie w piwnicy; Padalaś mi raz, iż mi gyby dasz; Prawda mi mamiczka powiadali kiedy mie na ronczkach piastowali*), Fr. Popiołek (*W Głogówku na rynku przed ratuszem; Rośnie ziele, rośnie*), Anna Pachotto, Suzanna Apostel. W duecie śpiewają panie Sacher i Lubczyk (np. *Chłopatyczek niewidomy* – zaśpiewana została na popularną melodię ballady o Podolance).

Muzyka instrumentalna to zwłaszcza charakterystyczne dla regionu wykonania melodii wokalnych i instrumentalnych przez orkiestrę. Schmidt nagrał w Dziedzicach m.in. dwie instrumentalne wersje pieśni *Wczora była niedzieliczka*. W wykonaniu orkiestry zapisano też instrumentalne wersje pieśni weselnych i marsze weselne. Zwracają uwagę dobrze zachowane dźwięki lamentu panny młodej towarzyszącego wykonaniu przez orkiestrę melodii pieśni weselnej. Ten bardzo archaiczny, choć zapewne wywołany na potrzeby nagrania artefakt zarejestrowano na wałku nr 28. Orkiestra zagrała również melodię popularnej niemieckiej piosenki *Było dwoje królewskich dzieci* (wałek nr 22). Repertuar orkiestrowy nagrano w Dziedzicach. W repertuarze instrumentalnym przeważają metra trójdzielne, taneczne. Choć brak opisów i tytułów odnajdujemy ludowe walczyki oraz kilka melodii *Chodzonego*, m.in. popularne *Bez wodę, koniczku, bez wodę* na wałku nr 19. W opisie wałka nr 10 pojawia się

<sup>27</sup> Te sąsiadujące ze sobą wsie, leżą na terenie obecnego województwa opolskiego, w powiecie krapkowickim, gm. Strzelczyki. Choć w historycznych nazwach podkreślano polskość tych terenów (Raclawiczki określano w dawnych spisach urzędowych jako *Polonicalis Rastlowitz, Raslawice Polonicalis*, Polski Raslawicz, *Polnisch Rasselwitz*, a w 1845 roku występowały jako Polskie Raclawiczki) do końca 1763 roku należały one do obszaru Austrii. Po wojnach śląskich prowadzonych w połowie XVIII wieku między Austrią a Prusami o panowanie nad tymi ziemiami, Śląsk, a wraz z nim omawiane miejscowości, dostały się pod rządy pruskie. Austria zachowała Śląsk Cieszyński. Górny Śląsk, w granicach którego leżą omawiane miejscowości oraz południowo-wschodnie rejony Dolnego Śląska zachowały jednak polski charakter. W latach trzydziestych ubiegłego wieku władze hitlerowskie zmieniły nazwę Raclawiczek na niemiecką – Rosstal.

nazwa zespołu instrumentalnego: Lubczyks Orchester). Choć w opisach tylko raz pojawia się określenie orkiestra dęta (Bläser) to większość melodii wykonuje właśnie taki skład kapeli. Prócz dętej pojawia się również kapela tzw. „rżnięta“, czyli skład smyczkowy (np. na wążku nr 23 nagrano w takim składzie wersję instrumentalną „polskiej pieśni“ *O wojno, wojno*, zaś na wążku 32 wersję pieśni *Mamuliczko moja*). Melodiom granym przez orkiestrę towarzyszą niekiedy śpiewy zespołowe, chóralne. I tak na wążku nr 15 mamy „niemiecką pieśń z polskim tekstem“ – jak informuje komentarz, w wykonaniu zespołu męskiego z orkiestrą. Niestety, stan zachowania wążka nie pozwala na transkrypcję tekstu tej pieśni. Odnajdujemy również taneczne, dwumiarowe melodie ludowe na piszczałce w wykonaniu Andreasa Ruscha nagrane w Dziedzicach. Rusch zagrał również na piszczałce melodię pieśni *O Boże, Boże*, którą zarejestrowano na wążku nr 24. Na kolejnym wążku utrwalono jeszcze śpiew Ruscha w dość frywolnym repertuarze. Paul Schmidt nagrał pieśni obrzędowe, powszechne, ballady, pieśni o tematyce religijnej. W zbiorze są również nagrane zbiorowe recytacje modlitw *Ojcze nasz* i *Zdrowaś Mario*. Wśród wykonań instrumentalnych są marsze weselne, tańce, orkiestra wykonuje również melodie popularnych pieśni ludowych.

Aktualny stan badań pozwala przypuszczać, że wśród nagrań zarejestrowanych na Śląsku w 1913 roku przez Paula Schmidta znajdują się pierwsze fonograficzne rejestracje ludowego muzycznego repertuaru religijnego w języku polskim. W zbiorze odnajdujemy pieśń *Raduj się z nieba Królowo, Alleluja* w wykonaniu orkiestry i grupy śpiewaków. Jest to lokalna wersja antyfony maryjnej *Regina Coeli* znana z dawnych śpiewników i modlitweników. Podaje ją np. *Zupełny śpiewnik i książka do nabożeństwa* wydany w 1880 roku u Karola Miarki w Mikołowie na Śląsku pod numerem 263 na stronie 297.

## Zakopane 1914

Kolejny epizod etno-fonograficzny, którego efektem są zachowane do dziś wążki Edisona z czytelnym zapisem przykładów muzyki tradycyjnej Podhala, wiąże się z osobą Juliusza Zborowskiego, późniejszego dyrektora Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem. W 1913 roku, pod wpływem kontaktów i współpracy z Bronisławem Piłsudskim<sup>28</sup>, narodził się pomysł

<sup>28</sup> W 1911 roku założył Piłsudski w Towarzystwie Tatrzańskim sekcję etnologiczną, zorganizował również w Muzeum Tatrzańskim dział ze zbiorami ludoznawczymi. Piłsudski był także inicjatorem „Rocznika Podhalańskiego”, w którego pierwszym numerze zawarł swój program urządzenia działu ludoznawczego w Muzeum, oparty na najlepszych europejskich wzorcach. Dział ten widział Piłsudski jako centrum naukowo-dydaktyczne. W punkcie 12 owego programu przedstawił nowatorską koncepcję ekspozycji muzycznej, wykorzystującej nagrania dźwiękowe: „Wystawione tu będą wszystkie instrumenty muzyczne i alarmowe, spisane i uchwycone na wążki fonograficzne lub już zapisane w nutach melodie, motywy i pieśni – fotografie i portrety słynnych podhalskich muzyków, grajków i śpiewaków” (cyt. za: B. Piłsudski, *W sprawie Muzeum Tatrzańskiego (O urządzenie działu ludoznawczego)*, „Rocznik Podhalański, 1914–1921, s. 147–188).

dokumentacji fonograficznej muzyki Podhala. Nie wiemy, czy Zborowski wiedział o rejestracjach Zawilińskiego i Blossfeldta. Brak jakiegokolwiek wzmianki o tych nagraniach w jego pismach a zarazem stanowczy ton nawołujący do rozpoczęcia mocno zaniedbanej na polskim gruncie dokumentacji fonograficznej rodzimego folkloru pozwala przypuszczać, że ich autor był przekonany o pionierskim charakterze swoich działań dokumentacyjnych. W tym miejscu należy podkreślić, iż pierwsze sygnały o konieczności tworzenia dokumentów dźwiękowych i ich systematycznego kolekcjonowania w celach naukowych i badawczych już od 1899 roku wysuwali językoznawcy.<sup>29</sup> Na gruncie rodzącej się dopiero w Polsce dyscypliny zwanej muzykologią porównawczą o konieczność fonografowania melodii nawoływał Adolf Chybiński.<sup>30</sup>

Zborowski był świadom europejskich dokonań w dziedzinie dokumentacji i archiwizacji muzyki tradycyjnej, czym argumentował kierowane do krakowskiej Akademii Umiejętności prośby o zakup odpowiedniego wyposażenia, które jak wiemy pozostały bez odzewu, a Zborowski, w obliczu braku wsparcia finansowego, z własnych środków zakupił fonograf oraz zapas stu wałków. Należy podkreślić, iż Zborowskiemu, podobnie jak Zawilińskiemu, przyświecał przede wszystkim cel rejestracji gwary podhalańskiej (w tym celu badacz przeniósł się z Krakowa do Nowego Targu obejmując posadę nauczyciela). Mając jednak do dyspozycji większą ilość czystych nośników, Zborowski utrwalał również muzykę instrumentalną, w tym nuty wykonywane przez niekwestionowanego wówczas mistrza Bartłomieja Obrochtę z Kościeliska:

Nową fazę, nową serję badaczy [...] rozpoczął gwaroznawca i etnograf Juljusz Zborowski, obecny dyrektor Muzeum Tatrzńskiego im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, poprzednio profesor gimnazjum w Nowym Targu. Uzbroił się w nowy środek metody naukowej: w fonograf, posługując się nim zrazu dla zdjęć fonetycznych zjawisk w gwarze podhalańskiej. Sam jednak będąc muzykalnym rozprzestrzenił swą zbierawczą pracę na muzykę. Dowodzi to wielkiego zmysłu orjentacyjnego, że obrał sobie za medjum śp. Bartusia Obrochtę, obok wielu śpiewaków góralskich. Wówczas to Obrochta, zrozumiawszy celowość tego aparatu, nazwał fonograf „niegłupią trąbą”. Tak powstał zbiór wałków fonograficznych

<sup>29</sup> Zob. np. F. Krček, *Fonograf na usługach ludoznawstwa*, „Lud” 1899, t. 5, z. 2, s. 177–178.

<sup>30</sup> A. Chybiński, *Etnografia muzyczna na III międzynarodowym kongresie*; *idem*, *Głos wtóry w sprawie melodji ludowych*; *idem*, *O organizację pracy nad melodjami ludowemi*; *idem*, *Muzykologja na prowincji*; *idem*, *Wskazówki zbierania melodyj ludowych*. Postulaty A. Chybińskiego opisałem szerzej w pracy o historycznych i ideowych uwarunkowaniach ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego (zob. J. Jackowski, *Digitalizacja, opracowanie i udostępnianie...*).

(obecnie w Muzeum Tatrzańskim), którym posługiwał się od roku 1920 także autor niniejszego studium.<sup>31</sup>

Sam Zborowski tak wspominał pierwsze efekty swych prac dokumentacyjnych:

Rozpoczął tedy fonograf zbieranie melodii góralskich<sup>32</sup>, wałki napełniały się szybko, a na pierwszy ogień szedł grajek nad grajki, boży talent muzyki Podhala, Bartuś Obrochta. Trzeba go było widzieć, jak z całą satysfakcją przysłuchiwał się nagrany przez siebie wałkom, jak co chwila przygadywał „dobrze, dobrze” – i jak, przytupując nogą do taktu, wygłosił swoją opinię: „Wiécie, panie profesórze, to nieglupio tromba!”<sup>33</sup>

Wykonawcami, których Zborowski stawiał przed fonografem byli uczniowie gimnazjum w Nowym Targu, pochodzący z wsi podhalańskich oraz górale przyjeżdżający do miasta. Większość nagrań i zarazem najwartościowszą ich część stanowią jednak melodie z solowego repertuaru Bartłomieja Obrochty.

W wydanych w 1934 roku pismach Zborowskiego, w których autor podsumowuje swoje gwałtownie przerwane wybuchem wojny pionierskie doświadczenia w zakresie dokumentacji dźwiękowej folkloru podhalańskiego, pojawiają się pierwsze, jasno sformułowane postulaty o konieczność podjęcia zorganizowanych, zinstytucjonalizowanych a nie indywidualnych działań (używał świadomie terminu akcja zbierania melodii ludowych), dążących, wzorem innych krajów Europy<sup>34</sup>, do systematycznego utrwalania muzycznych tradycji ludowych w postaci nagrań dźwiękowych i stworzenia centralnej placówki-archiwum, zajmującej się ich gromadzeniem:

A jednak mimo pracy jednostek nie mamy zorganizowanej akcji zbierania ludowych melodyj, nie mamy choćby jednej wielkiej pracowni wyposażonej w kompletną aparaturę, nie mamy ani zbiorów regionalnych, ani tej centralnej placówki, kolekcjonującej całość ludowej polskiej muzyki, nie mamy „polskiego archiwum fonograficznego”, które zresztą nie ograniczałoby zakresu kolekcjonerskiego li tylko do ludowych melodyj, lecz miałyby znacznie szerszy

<sup>31</sup> A. Chybiński, *O muzyce Górali Podhalańskich*, Zakopane 1933, s. 20.

<sup>32</sup> Nagrania przeprowadzał Zborowski w Nowym Targu, dokąd z wiosek góralskich przybywali przedstawiciele młodszego (uczniowie gimnazjum) i starszego pokolenia. Ich repertuar utrwalony został w nagraniach. Niektórzy wykonawcy, wśród nich Bartłomiej Obrochta, byli specjalnie zapraszani do stolicy Podhala w celu dokonania rejestracji fonograficznych (zob. L. Bielawski, *O rękopiśmiennym zbiorze...*, s. 123).

<sup>33</sup> J. Zborowski, *Wspomnienia I*, „Ziemia” 1934, nr 1–2, s. 8.

<sup>34</sup> Zborowski opisał działalność m.in. Berlińskiego Phonogramm-Archiv oraz paryskiego Musée de la Parole. Na tę ostatnią instytucję powoływał się również w 1930 roku Karol Stromenger na łamach „Gazety Polskiej” (nr 46) w artykule *Fonograf na usługach nauki i oświaty*.

program działalności. [...] W 1899 roku profesor Exner przedłożył wiedeńskiej Akademii Umiejętności program zbierania fonogramów dla celów językoznawczych i muzykologicznych. [...] Najdawniejsze [archiwum fonograficzne – przyp. J.J.] w Europie, wiedeńskie, postawiło sobie za zadanie: utrwalić współczesne brzmienie wszystkich europejskich języków i śledzić ich ewolucję łącznie z ewolucją ich gwar; zebrać dokumenty muzyki ludów t. zw. pierwotnych; utrwalić mowę i przemówienia wybitnych osobistości. Dla wykonania tego programu już od 1901 roku wiedeńskie archiwum fonograficzne organizuje liczne wyprawy: do krajów, wchodzących w skład Austro-Węgier, po Europie, Ameryce, Azji. [...] Pewne badania podejmowano wspólnie z innymi naukowymi instytucjami, co znakomicie ułatwiło pracę, np. z Uniwersytetem w Zurychu, z komisją historyczną miasta Frankfurtu lub z akademją eksportową w Budapeszcie.<sup>35</sup>

Zborowski, obiektywnie oceniając sytuację i możliwości działania na gruncie polskim centralnego archiwum dźwiękowego, postulował w zakresie pozyskiwania nagrań współpracę centrali z regionalnymi placówkami, zakładami i towarzystwami naukowymi, muzeami, nauczycielami. Wspomniał również o konieczności przeprowadzenia szkoleń w zakresie obsługi fonografu, niezbędnym wyposażeniu centrali w aparaturę techniczną i konieczności zabezpieczania zgromadzonych nagrań.<sup>36</sup> Interesujące, iż Zborowski, publikując w 1934 roku swe postulaty oraz szkicując program działalności przyszłego archiwum fonograficznego<sup>37</sup> nie był zapewne świadom istnienia już od czterech lat Regionalnego Archiwum Fonograficznego w Poznaniu.<sup>38</sup>

Działania dokumentacyjne na Podhalu przerwał wybuch pierwszej wojny światowej. Po zakończeniu działań wojennych, w wolnym już kraju, Zborowski nie powrócił do rozpoczętego dzieła. W 1920 roku materiałem zarejestrowanym przez Zborowskiego zainteresował się wspomniany wyżej Adolf Chybiński. Część transkrypcji nagrań Juliusza Zborowskiego, spisanych bezpośrednio z oryginalnych wałków fonograficznych przez Adolfa Chybińskiego w 1920 roku, została wydana drukiem w pracy pod redakcją Ludwika Bielawskiego.<sup>39</sup> Te transkrypcje z nagrań, jak również inne, liczne materiały nutowe dotyczące melodii podhalańskich znajdowały się w materiałach pośmiertnych po Adolfie Chybińskim w Bibliotece Uniwersyteckiej w Poznaniu. Teczka zatytułowana *Melodie*

<sup>35</sup> J. Zborowski, *O zagadnieniach zbierania melodii ludowych II*, „Ziemia” nr 3, 1934, s. 48.

<sup>36</sup> *Ibid.*, s. 73.

<sup>37</sup> *Ibid.*, s. 71–72.

<sup>38</sup> Sytuacja ta uwypukla regionalny charakter poznańskiej placówki (w rzeczywistości zajmującą przecież skromne pomieszczenia uniwersyteckie i angażujące kilka zaledwie osób, głównie studentów), co zresztą potwierdza jej oficjalna nazwa.

<sup>39</sup> A. Chybiński, *O polskiej muzyce ludowej: Wybór prac etnograficznych*, red. L. Bielawski, Kraków 1961.

*podhalańskie* zawiera przeważnie zapisy melodii wokalnych, w mniejszej mierze zapisy melodii instrumentalnych. Z doboru materiału widać, iż zbiór miał posłużyć Chybińskiemu do badań nad melodyką podhalańską, warstwa tekstowa jest bowiem ograniczona do zapisów początków tekstów lub co najwyżej jednej strofy. Zdarzają się również melodie wokalne bez zapisu słów. Choć, jak twierdzi Ludwik Bielawski, w rękopisach brak śladów pracy redakcyjnej wiadomo, iż Chybiński zamierzał zbiór opublikować.<sup>40</sup> W omawianym zbiorze transkrypcjom wybranych melodii z nagrań Zborowskiego (które zapewne zapoczątkowały zbiór) towarzyszą liczne zapisy Chybińskiego, dokonane bezpośrednio od górali lub osób znających podhalańskie nuty, wypisy z niepublikowanych zbiorów rękopiśmiennych, a także wypisy z publikacji. Chybiński wykorzystał tu również zapisy melodii wybranych ze wspomnianego zbioru przechowywanego w Muzeum Etnograficznym w Krakowie (tzw. *Teka Seweryna Udzieli*), które mieściło się wówczas na Wawelu. Były to zapisy<sup>41</sup> dokonane jeszcze w Galicji a przygotowane pod patronatem wiedeńskiego Ministerstwa Wyznań i Oświaty do projektowanego wydawnictwa *Das Volkslied in Österreich*, prezentującego folklor muzyczny krajów znajdujących się wówczas w granicach monarchii austro-węgierskiej<sup>42</sup>:

[...] Chybiński po raz pierwszy w Polsce spisywał melodie z nagrań fonograficznych. Długo jeszcze trzeba było czekać na wykorzystanie fonografu do badań muzyki ludowej. Inicjatywa Juliusza Zborowskiego nie od razu znalazła w Polsce naśladowców. Dopiero z chwilą powstania Archiwum Fonograficznego w Poznaniu w początkach lat trzydziestych, można mówić o planowych badaniach terenowych za pomocą fonografu. Pierwszy krok został jednak dokonany już wcześniej. W transkrypcjach Chybińskiego uwidaczniają się korzyści, jakie daje użycie zdjęć fonograficznych do zapisu utworów muzyki ludowej. Możliwość wielokrotnego powtarzania melodii bez żadnych zmian pozwoliła mu na znacznie wierniejsze oddanie w zapisie nagranych utworów, zwłaszcza gdy chodzi o szczegóły wykonawcze. Widać to przede wszystkim w trudnych do notowania melodiach skrzypcowych Bartka Obrochty.<sup>43</sup>

Omawiane transkrypcje nut wygranych przez Obrochtę, wykonane przez Chybińskiego, Ludwik Bielawski zestawiał z zapisami Stanisława Mierczyńskiego. Ten ostatni spisywał melodie w oparciu o własną praktykę wykonawczą – grywał bowiem wspólnie z Obrochtą.

<sup>40</sup> L. Bielawski, *O rękopiśmiennym zbiorze melodii...*, s. 122–123.

<sup>41</sup> Ponieważ materiał zbierany był przez amatorów (zwłaszcza nauczycieli, organistów) przedstawia on bardzo zróżnicowany poziom dokładności zapisu.

<sup>42</sup> L. Bielawski, *O rękopiśmiennym zbiorze melodii...*, s. 124; J. Jackowski, *Digitalizacja, opracowanie i udostępnianie...*

<sup>43</sup> L. Bielawski, *O rękopiśmiennym zbiorze melodii...*, s. 125.



Ogólnie rzecz ujmując, bardzo wartościowe zapisy Mierczyńskiego w porównaniu z zapisami Chybińskiego nie odzwierciedlają melodii w jej jednorazowym odtworzeniu, ale są niejako syntezą wielu wykonań Bartka Obrochty. Zapisy Mierczyńskiego ukazują zatem najbardziej normatywne elementy melodii, które oczywiście w realnym wykonaniu mogą się pojawiać z mniejszym lub większym natężeniem lub mogą niekiedy nawet w ogóle nie wystąpić. Transkrypcje dokonane z nagrań są z kolei zapisem jednostkowej kreacji muzycznej<sup>44</sup>:

Widzimy w nich więcej bezpośredniości i swobody wykonania, więcej urozmaicenia w wypracowaniu muzycznych szczegółów. Tam gdzie Chybiński dysponował większą liczbą nagrań melodii, w odnośnikach uwidacznia nieraz kilka wariantów. Pod tym względem zapisy Chybińskiego niewątpliwie wierniej oddają żywą grę Bartka.<sup>45</sup>

W tym miejscu warto przytoczyć uwagi muzyka Jana Kleczyńskiego dotyczące trudności w przenoszeniu żywej góralskiej muzyki na papier:

Kleczyński zdaje sobie sprawę z wielkich trudności, jakie są połączone ze spisywaniem melodyk góralskich i zaznacza, że „trzeba być na miejscu”, aby wżyć się w tę muzykę, a sprawa pójdzie łatwiej, ale nie za bardzo. Najgorsze, to „owe zmiany tempa, przydechy, akcenty, niezmiernie kapryśne i zmienne...”<sup>46</sup>

Sam Chybiński, zapewne z autopsji, również podkreślił niedoskonałość zapisu nutowego w odniesieniu do muzyki Podhala:

Czy jednak nasze pismo nutowe, mimo wszystko bardziej jeszcze ubogie, zdoła odtworzyć jak najwierniej każdy szczegół wykonawczy, a tych szczegółów istnieje tak niesłychanie wiele i razem składają się na wykonawczy styl podhalański – trudno orzec.<sup>47</sup>

Wątki fonograficzne nagrane przez J. Zborowskiego przechowywane są w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem. W Zbiorach Fonograficznych IS PAN znajduje się cyfrowa kopia kompletu nagrań J. Zborowskiego z 1914 roku. Kopia ta została sporządzona w 2006 roku nie bezpośrednio z wałków fonograficznych (które wówczas uznawano za zaginione lub

<sup>44</sup> Por. J. Sobieska, *Z zagadnień rekonstrukcji nagrań dokumentalnych polskiego folkloru muzycznego*. B. Nagranie folkloru jako dokument etnomuzyczny, w: *Studia z teorii przekazu dźwięku*. Praca zbiorowa Katedry Reżyserii Dźwięku Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie, Warszawa 1982, s. 203–211.

<sup>45</sup> L. Bielawski, *O rękopiśmiennym zbiorze melodii...*, s. 126.

<sup>46</sup> A. Chybiński, *O muzyce Górali Podhalańskich*, Zakopane 1933, s. 17.

<sup>47</sup> *Ibid.*, s. 21–22.

zniszczone), lecz z zachowanej taśmy magnetofonowej nagranej w 1968 lub w 1969 roku w Krakowie przez Zbigniewa Kamykowskiego i Kazimierza Boguckiego, metodą zgrania do mikrofonu dźwięków płynących z tuby fonografu. Fragmenty tej niedoskonałej technicznie kopii opublikowano na wspomnianej płycie CD *Muzyka Tatr*. Słaba jakość techniczna kopii mogła być spowodowana przez wiele czynników, np. wadliwy stan urządzenia odtwarzającego wałki, zgraniem dźwięku „z powietrza”, jak i stanem samych nośników. Wałki te były bowiem wielokrotnie odtwarzane przez Adolfa Chybińskiego w celu dokonania transkrypcji muzycznych. Istnieje nawet pogląd całkowitej destrukcji zapisu: „W *Melodiach podhalańskich* Chybiński umieścił prawdopodobnie wszystkie transkrypcje z wałków woskowych, które niestety wskutek wielokrotnych przesłuchań uległy kompletnemu zniszczeniu”.<sup>48</sup> W 2010 roku w Muzeum Tatrzańskim dokonałem oceny stanu zachowania wałków i od tej chwili wskazywałem na konieczność podjęcia próby właściwego odtworzenia tych nośników w celu zweryfikowania ich rzeczywistego stanu zachowania. Na potrzebę digitalizacji m.in. tych materiałów zwróciła uwagę Katarzyna Janczewska-Sołomko.<sup>49</sup> W maju 2011 roku asystowałem inżynierowi Franzowi Lechleitnerowi w wiedeńskim Phonogrammarchiv w pracy nad digitalizacją trzech wybranych przeze mnie wałków Juliusza Zborowskiego, zawierających m.in. nagrania B. Obrochty. Próba zakończyła się sukcesem. Wałki w znacznym stopniu okazały się czytelne (zapis przetrwał dzięki zastosowaniu w tych nośnikach twardego rodzaju wosku). Digitalizacja całego zachowanego zbioru nagrań Zborowskiego, dokonana w 2015 roku pozwoliła na opublikowanie zrekonstruowanych nagrań (płyta CD *Rozpoczął tedy fonograf...*) i, obok opisanych wyżej dokumentów z lat 1904 i 1906, odkryła przed współczesnymi zastygłe w czasie źródło inspiracji z „pierwszej ręki”.

Porównanie nagrania z transkrypcjami Chybińskiego, dążącego zapewne do normatywnego charakteru zapisów, uświadamiają nam, jak wciąż daleka od wiernego w zapisie nutowym odtworzenia kształtu utworu i wykonania jest transkrypcja muzyczna, dokonana nawet z nagrania a nie ze słuchu. Na ten problem, wyraźny zwłaszcza w skomplikowanej fakturze melodyczno-rytmicznej melodii podhalańskich, zwrócił już uwagę Ludwik Bielawski:

Łatwo doszukać się w omawianych transkrypcjach słabych stron notowania melodii wyłącznie z nagrania, zwłaszcza gdy mamy do czynienia z jednorazowym wykonaniem utworu granego z

<sup>48</sup> L. Bielawski, *O rękopiśmiennym zbiorze melodii...*, s. 123, 126; *idem*, *O polskiej muzyce ludowej...*, s. 428.

<sup>49</sup> K. Janczewska-Sołomko, *Digitalizacja dóbr kultury z moskiewskiej perspektywy*, „Biuletyn Informacyjny Biblioteki Narodowej” 2004, nr 1, s. 43–45.

silnymi rubatami i swobodną interpretacją. Mogą wtedy zaistnieć znaczne trudności w zrozumieniu normatywnego zarysu utworu, tego co w melodii jest stałe a co przypadkowe, spowodowane interpretacją lub chwilową dyspozycją wykonawcy; w konsekwencji może to prowadzić do błędnego zapisu. Sprawa komplikuje się jeszcze bardziej, kiedy w grę wchodzi techniczne niedociągnięcia i usterki nagrania. Trzeba pamiętać, że Chybiński miał do dyspozycji bardzo jeszcze niedoskonały sprzęt, jakim był fonograf edisonowski. Wałki woskowe ulegały łatwo uszkodzeniu i miały tę wadę, że po kilkakrotnym odtwarzaniu zacierały się, utrudniając tym samym dokładne przetranskrybowanie melodii. Uchybienia spowodowane takimi przyczynami zdarzają się w zapisach Chybińskiego dość rzadko. Tego rodzaju niedociągnięcia i pomyłki były oczywiście wykluczone u Mierczyńskiego, który notowane melodie znał z licznych wykonań i nawet sam je grywał [...] Chybiński skłaniał się raczej do zapisu normatywnego. Widoczne to jest przede wszystkim w notowaniu zjawisk metrycznych. Melodie w jego rękopisach poza nielicznymi wyjątkami układają się w regularne takty i mają wyrazisty rysunek rytmiczny. Liczne poprawki i różnice w notowaniu przebiegów czasowych tych samych odcinków utworu dowodzą, że ujęcie w stałe metrum melodii wykonanej nieraz z silnymi rubatami i dużą płynnością konturów rytmicznych nie zawsze przychodziło mu łatwo. Takie różnice zapisu, często podane w odnośnikach, nie dadzą się wytłumaczyć wyłącznie wariantami powtórnego wykonania tej samej melodii. [...] Z perspektywy blisko czterdziestu lat zapisy Chybińskiego wykazują pewne niedociągnięcia. Należy jednak stwierdzić, że jeśli chodzi o precyzję w notowaniu melodii ludowych, stanowią one krok naprzód w porównaniu do zapisów jego poprzedników.<sup>50</sup>

## **Polesie 1932**

Jak zaznaczono na wstępie do niniejszego tekstu, rok 1930 stał się ważną cezurą pomiędzy okresem wysiłków indywidualnych badaczy, którzy w niewielkim zakresie i niejednokrotnie na własny rachunek dokonywali zapisów fonograficznych muzycznego repertuaru ludowego a czasem systematycznej dokumentacji fonograficznej folkloru polskiego zapoczątkowanej przez Łucjana Kamińskiego – twórcę pierwszego w kraju archiwum fonograficznego – Regionalnego Archiwum Fonograficznego w Poznaniu. Nie oznacza to jednak, że naukowcy, badacze i dokumentaliści zaniechali indywidualnych wypraw. Wręcz przeciwnie: pierwsze archiwa budowano właśnie z mniejszych kolekcji – efektów działań poszczególnych badaczy, realizujących dokumentację w określonych rejonach kraju.

Śladem jednej z takich kolekcji są odnalezione w Wilnie i przechowywane obecnie w zbiorach Archiwum Folkloru Instytutu Litewskiej Literatury i Folkloru nagrania – wałki

---

<sup>50</sup> L. Bielawski, *O polskiej muzyce ludowej...*, s. 432.

fonograficzne z zapisem polskojęzycznego repertuaru i opisane po polsku, datowane na 1932 roku. Choć fakt istnienia historycznych poloników w zbiorach wileńskich nie dziwi, odnalezione materiały należało zidentyfikować i dokładnie opisać, bowiem odnaleziono je w zbiorze 177 wałków fonograficznych (własność Litewskiej Akademii Nauk) o różnej proveniencji, dokumentujących przeważnie muzyczne tradycje regionalne Litwy. Materiał dźwiękowy zapisany na licznych wałkach Edisona miał być ponadto zdigitalizowany, poddany rekonstrukcji i opublikowany jako piąty tom w serii wydawniczej Instytutu<sup>51</sup>. Pracę nad polonikami powierzono autorowi niniejszego tekstu.

Zanim przejdziemy do szczegółowego omówienia zabytków i ich proveniencji, warto poświęcić kilka słów historii fonografii etnomuzycznej w ośrodku wileńskim. W okresie międzywojennym w Zakładzie Etnologii Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie w przyuniwersyteckim Muzeum Etnograficznym (laboratorium Zakładu Etnologii) podjęto – jak pisze Kostrzewa-Majoch<sup>52</sup> – przed 1932 roku próbę zorganizowania archiwum fonograficznego. Maria Znamierowska-Prüfferowa w 1932 roku wymieniła w inwentarzu w punkcie 8 „wałki melodyj i t.p. notowanych na fonografie”, a także wśród „pomocy naukowych i wycieczkowych” wymieniła „fonograf firmy C. Schneidera”.<sup>53</sup> Cezaria Baudouin de Courtenay Ehrenkreutzowa, opisując Zakład Etnologii założony w roku 1924, z początku funkcjonujący pod nazwą Pracowni Etnologicznej (składający się wówczas z dwu jednostek: 1) z Pracowni Etnologicznej i 2) z Muzeum Etnologicznego), wymieniła wśród zbiorów archiwum (np. „klisze i fotografie”) również pomoce naukowe, w tym w punkcie 4: Fonograf firmy C. Schneider.<sup>54</sup> Nie wiemy, czy wspomniany aparat, znajdujący się już w 1932 roku z Muzeum, był niesprawny, czy też z innych przyczyn nie mógł być wówczas wykorzystany:

<sup>51</sup> Przypomnijmy, że pierwsze rejestracje litewskiej muzyki ludowej są dziełem Eduarda Woltera (1908). Pierwszym litewskim etnografem, który w badaniach terenowych wykorzystywał fonograf był dr Jonas Basanavičius. W serii płyt CD wydawanych od kilku lat pod ogólnym tytułem *Phonograph records of 1935–1941* ukazały się dotychczas: *Song and Music from Suvalkija* (2003), *Songs, Sutartinės and Instrumental Music from Aukštaitija* (2004), *Songs and Music from Žemaitija* (2005), *Songs and Music from Dzūkija* (2006). W 2011 roku ukazała się płyta z odtworzonymi nagraniami Eduarda Woltera. Wałki fonograficzne nagrane przez tego badacza rozproszony były w archiwach w Wilnie, St. Petersburgu i w Berlinie. Spośród wileńskiego zbioru 177 wałków 105 nośników zostało zdigitalizowanych przez inż. Franza Lechleitnera. Współczesne metody rekonstrukcji pozwalają również na odtworzenie zniszczonych i popękanych wałków fonograficznych.

<sup>52</sup> A. Kostrzewa-Majoch, *Między Poznaniem a Wilnem. Archiwum Fonograficzne Uniwersytetu Stefana Batorego w świetle korespondencji Romana Padlewskiego z Marią Znamierowską-Prüfferową*, „Muzyka” 2004 nr 4 (195), s. 133–153.

<sup>53</sup> M. Znamierowska-Prüfferowa, *Muzeum Etnograficzne U. S. B. w Wilnie i jego przyszłość*, „Lud” 1932, t. XI, s. 8.

<sup>54</sup> C. Baudouin de Courtenay Ehrenkreutzowa, *Zakład Etnologii Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie i jego zadania*, „Balticoslavica” Biuletyn Instytutu Naukowo-Badawczego Europy Wschodniej w Wilnie, 1933, t. I, s. 45, 91.

Zbieranie zabytków literatury i muzyki ludowej nie zostały rozpoczęte w Zakładzie Etnologii, gdyż Zakład nie posiada jeszcze dostatecznie przygotowanych pracowników, przygodne zaś badania w tej trudnej niezmiernie dziedzinie prowadzone przez niespecjalistów uważa za chybione [...]; brak odpowiedniego fonografu i wykształcenia muzykologicznego uniemożliwia po prostu osiągnięcie właściwych rezultatów pracy przez zbieraczy.<sup>55</sup>

Warto zaznaczyć, że już na przełomie lat 1929/1930 Zarząd Koła Etnologów Studentów Uniwersytetu Stefana Batorego wysunął propozycję wyjazdu w teren do wsi podwileńskiej Mieszkańce w powiecie Wileńsko-Trockim<sup>56</sup>, co mogło się wiązać również z planami realizacji nagrań terenowych. Jak sugeruje Jadwiga Sobieska<sup>57</sup> w 1934 roku kierownik Zakładu Etnologii Uniwersytetu Wileńskiego, Cezaria Boudouin de Courtenay-Ehrenkreutz-Jędrzejewiczowa, rozpoczęła gromadzenie fonograficznych nagrań pieśni regionu wileńskiego. Z 1936 roku pochodzi wypowiedź Łucjana Kamieńskiego o prof. Cezarii Boudouin de Courtenay-Jędrzejowiczowej, która „zaczęła gromadzić fonogramy regionalne w Muzeum Etnologicznym w Wilnie”.<sup>58</sup>

Z Zakładem Etnologii Uniwersytetu Stefana Batorego współpracował przy nagrywaniu pieśni ludowych w pobliżu Wilna Roman Padlewski.<sup>59</sup> Późniejszy wybitny kompozytor był studentem poznańskiej muzykologii i konserwatorium w latach 1933–1935. Uczył się u Ł. Kamieńskiego (od niego przejął ideę i koncepcję archiwum, na wzór Regionalnego Archiwum Fonograficznego, uczył się także u niego obsługi fonografu), Tadeusza Szeligowskiego (Szeligowski rekomendował Padlewskiego jako zaznajomionego z obsługą fonografu). Padlewski przyjechał do Wilna na miesiąc 4 lipca 1933. Szeligowski, znając kompetencje Padlewskiego, przekazał mu kierownictwo wyprawy do Mieszkań, sam rezygnując z wzięcia w niej udziału, by zająć się chorą żoną.<sup>60</sup> Nagrania, dokonane między 4 lipca a sierpniem 1933 roku, przy pomocy fonografu firmy C. Schneider, uznawane są

<sup>55</sup> *Ibid.*, s. 90.

<sup>56</sup> *Ibid.*, s. 82.

<sup>57</sup> J. Sobieska, *Folklor muzyczny w dwudziestoleciu*, w: *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, red. L. Bielawski, Kraków 1973, s. 586.

<sup>58</sup> Ł. Kamieński, *Z badań nad śpiewem i muzyką ludu polskiego (Problemy i prace Zakładu Muzykologicznego Uniwersytetu Poznańskiego)*, „Baliticoslavica”, 1936, t. II.

Cezaria Boudouin de Courtenay-Jędrzejowiczowa była do 1935/36 kierownikiem Zakładu Etnologii. Jej mąż, urodzony w Łowiczu, był w czasie okupacji rektorem Uniwersytetu Stefana Batorego.

<sup>59</sup> A. Kostrzewa-Majoch, *Między Poznaniem a Wilnem...*

<sup>60</sup> Przekazał on wcześniej uczestnikom wyprawy podstawowe wskazówki dotyczące fonografowania melodii i sporządzania protokołów z nagrań. Świadczy to o niewielkim doświadczeniu (lub nawet jego braku) wileńskich studentów w praktyce dokumentacji fonograficznej ludowych pieśni i melodii (zob. A. Kostrzewa-Majoch, *Między Poznaniem a Wilnem...*, s. 137).

aktualnie za pierwsze rejestracje fonograficzne Uniwersytetu Stefana Batorego.<sup>61</sup> Z dokumentacji wynika, że to były jedyne fonogramy w ilości ok. 90–100 melodii złożone w Muzeum, czekające później na opisanie przez Padlewskiego – w późniejszej korespondencji często Padlewski do nich powracał i ubolewał, że jeszcze nie opisał ich wzorem Regionalnego Archiwum Fonograficznego. Myślał też o realizacji kolejnych nagrań.<sup>62</sup> Padlewski nagrywał także melodie białoruskie, zwłaszcza wiosenne. Kilka jego transkrypcji zachowało się w śpiewniku Bronisławy Gawrońskiej.<sup>63</sup> Śpiewnik ten to jedyny przypadek przedwojennego zbioru zawierającego materiał wielonarodowy (litewski, białoruski i polski), kilka pieśni zapisano w dwóch językach np. polskim i litewskim.<sup>64</sup>

Zakład Etnologii kierowany przez C. Bauudouin de Courtenay Ehrenkreutz nie zajmował się szczególnie zagadnieniami muzycznymi.<sup>65</sup> Początki zainteresowań i badań nad muzyką przypadają na okres 1933–1934. Dopiero w 1935 roku powstał tu lektorat muzykologii prowadzony przez T. Szeligowskiego (miłośnika muzyki białoruskiej), który patronował także badaniom terenowym (z wykorzystaniem fonografu), Romana Padlewskiego i Gustawa Cytowicza nad folklorem białoruskim.<sup>66</sup> Oficjalnie badania i dokumentację muzyki białoruskiej rozpoczęto tu w latach 1935–1936.<sup>67</sup> Gustaw Cytowicz, będąc studentem Uniwersytetu Stefana Batorego, współpracował jako jedna z 95 osób nadsyłających materiały na konkurs Polskiego Radia na zbieranie i notowanie melodii ludowych (w 1935 roku). Nadesłał on swój zbiór z badań terenowych z pieśniami staroobrzędowców z woj. wileńskiego. Ten zbiór, jako jedyny związany z konkursem, przetrwał pożogę wojenną.<sup>68</sup>

<sup>61</sup> Padlewski pisał w „Melografii wsi podwileńskiej” z sierpnia 1933 roku: „Badania monograficzne Wileńszczyzny prowadzono w tym roku po raz pierwszy”.

<sup>62</sup> A. Kostrzewa-Majoch, *Między Poznaniem a Wilnem...*, s. 137, 139. O Padlewskim i jego dokumentacji repertuaru Wileńszczyzny pisała też J. Sobieska we wspomnianej pracy *Folklor muzyczny w dwudziestoleciu...*, s. 586.

<sup>63</sup> B. Gawrońska, *Pieśni ludowe ziemi wileńskiej i nowogródzkiej*, Wilno 1935.

<sup>64</sup> P. Dahlig, *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej*, Warszawa 1998, s. 188, 625.

<sup>65</sup> *Ibid.*, s. 538.

<sup>66</sup> G. Cytowicz, *Białoruska pieśń wielkanocna (Na podstawie materiału zebranego wśród ludności białoruskiej w pow. postawskim, brasławskim i dziśnieńskim)*, „Kurier Wileński” 1936 nr 101 (3072) Wilno; *idem*, *Białoruska muzyka ludowa*, „Kuryer Literacko-Naukowy” 1936 nr 37 z dn. 14 IX 1936. Dodatek do nr 256 IKC Kraków. W swoich pracach publikowanych już w 1936 roku dotyczących folkloru i pieśni białoruskiej (wraz z transkrypcjami) autor zwracał uwagę m.in. na rolę kobiet w tradycji śpiewaczej.

<sup>67</sup> P. Dahlig, *Tradycje muzyczne a ich przemiany...*, s. 625.

<sup>68</sup> *Brulion No 2: Staroobrzędowskie piosenki ludowe z powiatów brasławskiego i postawskiego. Zapisał G. Cytowicz stud. U.S.B. w Wilnie w lipcu i sierpniu 1935*. Zeszyt zawierał 36 kartek, 35 pieśni, na jednej stronie zapisane były w alfabecie łacińskim słowa pieśni, na drugiej – wklejona transkrypcja nutowa. Prawie wszystkie pieśni nosiły określenia gatunkowe („Miłosna” – 17, „Dolewaja” – 10, „Wojskowa” – 4, „Plasowaja” – 2). Kolekcja składała się z co najmniej trzech zeszytów, gdyż w drugim brulionie znajdujemy przypis: „Wykaz śpiewaków patrz na str. 67 w zeszycie No 3” (por.: P. Dahlig, *Julian Pulikowski i akcja zbierania folkloru muzycznego w latach 1935–1939*, „Muzyka” 1993 nr 3–4, s. 119–156; *idem*, *Tradycje muzyczne a ich przemiany...*, s. 592, 600, 625).

Wracając do odnalezionych w Wilnie zabytków – wałków nagranych w 1932 roku i mając na uwadze powyżej naszkicowaną historię dokumentacji fonograficznej prowadzonej przez ośrodek wileński w okresie międzywojennym, należy stwierdzić, iż archiwalia te, choć odnalezione w Wilnie, zostały zarejestrowane przez badaczy związanych zapewne z innym ośrodkiem. Zachowane zabytki fonograficzne z wileńskiej kolekcji to 2 wałki fonograficzne Edisona (w opisanych puszkach) oraz dwie opisane puszki, w których pierwotnie przechowywane były dwa inne wałki z tej samej kolekcji. Archiwalia były pierwotnie przechowywane w Zbiorach Muzeum Etnograficznego w Wilnie. Zabytki posiadają podwójną numerację, np. wałek z muzeum o numerze 15 ma na pudełku numer 155). Dużą trudność sprawiło w ekspertyzie pełne i dokładne odczytanie części opisów (nazwiska wykonawców, nazwy miejscowości) na pudełkach. Opisy zostały w pełni odczytane dopiero po ustaleniu autorów nagrań. Nazwiska wykonawców i nazwy miejscowości zweryfikowano w oparciu o dostępną literaturę.

Opisy zachowane na puszkach – tekturowych pudełkach w kształcie zamkniętej z obu stron tuby do przechowywania wałków fonograficznych wymieniają następujące miejscowości: Chorostów<sup>69</sup>, Dawidgródek<sup>70</sup>, Wielemicze<sup>71</sup>, Puzicze<sup>72</sup> (oryg. zapis na pudełku: Pużycze), Czołowiec<sup>73</sup> (oryg. Czołoniec). Mamy zatem do czynienia z materiałem zarejestrowanym na Polesiu, a ściślej na wschodnich rubieżach II Rzeczypospolitej. Regionem tym interesował się w swych badaniach Kazimierz Moszyński, który przebywał w Wilnie od 1935 (do 1945 roku), gdzie do 1940 roku kierował Katedrą Etnologii i Etnografii Uniwersytetu Stefana Batorego. Zachowane w Wilnie wałki fonograficzne są zatem niewielką częścią kolekcji, którą stworzył Moszyński wraz z Filaretem Kołessą w 1932 roku, gdy jeszcze pracował na Uniwersytecie Jagiellońskim. Moszyńskiego interesowała zwłaszcza muzyka ludowa, bowiem, jak pisał we wstępie do artykułu o ówczesnym stanie melografii

<sup>69</sup> Chorostów – w północno zachodniej części powiatu mozyrskiego nad rzeką Łań (Polesie). Powiat mozyrski – nazwa od miasta Mozyr (Mozyrz) położonego na prawym brzegu rzeki Prypeć przy drodze z Bobrujsk do Owruż. W 1932 były to wschodnie rubieże Rzeczypospolitej (Polesie).

<sup>70</sup> Dawidgródek (Dawidhorodok) wieś na wyspie na rzece Horynia w zachodniej części powiatu mozyrskiego, od 1586 roku małe miasto.

<sup>71</sup> Wielemicz – wieś nad rzeką Kopanica, powiat mozyrski.

<sup>72</sup> Puzicze – wieś i folwark (obok leżał jeszcze folwark Puzicze-Hultajówka), gm. Lenin, powiat polityczny: Łuniniec, woj. poleskie. Nie docierała tam wówczas żadna linia komunikacyjna. Parafia katolicka (Puzicze) i prawosławna (Chorostów). Informacje przytaczam za: T. Bystrzycki, *Skorowidz miejscowości Rzeczypospolitej Polskiej z oznaczeniem terytorjalnie im właściwych władz i urzędów oraz urzędzeń komunikacyjnych*. Opracował Komitet Redakcyjny pod kier. inż. Tadeusza Bystrzyckiego, Przemysł-Warszawa, 1931–1933, z. XVIII, s. 1406.

<sup>73</sup> Czołowiec – wieś, gm. Lenin, powiat polityczny: Łuniniec, woj. Poleskie, j.w. (Bystrzycki 1931–1933, zeszyt IV, s. 296). Informacje o powyższych miejscowościach zawiera też *Skorowidz miejscowości Rzeczypospolitej Polskiej*, t. VIII, *Województwo poleskie*, Warszawa 1924, Główny Urząd Statystyczny Rzeczypospolitej Polskiej.

rdzennej Białorusi i Polesia: „Białoruś łącznie z biało- i małoruskiem (ukraińskim) Polesiem stanowi obszar, który pod względem muzyki ludowej jest najmniej znanym krajem Słowiańszczyzny”.<sup>74</sup> Wybór konkretnych miejscowości, z których kilka nagrań ocalało w archiwum wileńskim, a także dobór członków ekipy terenowej motywował Moszyński następująco:

Ponieważ środkowe Polesie (obszar b. powiatu mozyrskiego) było, o ile mi wiadomo, do ostatka pod względem muzyki ludowej najszczerzą „ziemią nieznaną”, więc w roku ub. zamyśliłem uprosić jednego z wybitniejszych muzykologów-etnografów i, zająwszy się organizacją odpowiedniej podróży etc., umożliwić mu zapisanie jaknajwiększej ilości materiału w samem sercu tego głuchego kraju, w dzisiejszym pow. Łuninieckim nad obszernymi bagnami hryczyńskimi. Z odpowiednią propozycją zwróciłem się do znakomitego znawcy ukraińskiej ludowej muzyki i literatury prof. dra F. Kolessy.<sup>75</sup>

Wyprawę, a także zakup zapasu wałków fonograficznych, sfinansował sumą 570 zł Zarząd Funduszu Kultury Narodowej (reprezentowany przez dyr. inż. St. Michalskiego). Wyprawa rozpoczęła się we wrześniu 1932 roku.<sup>76</sup> Praca w terenie trwała dwa tygodnie. Moszyński zapisywał tylko teksty (ogółem zapisał 228 tekstów – fragmenty i całości). Na fonograf, obsługiwany przez Moszyńskiego, naśpiewano i nagrano 81 melodii w tym: 59 wokalnych, 22 instrumentalne: na ligawce, fujarce, skrzypcach i harmonii. Należy dodać, że badaczom towarzyszyła w wyprawie Jadwiga Klimaszewska, wówczas asystentka na Uniwersytecie Jagiellońskim, która na własny koszt wzięła udział w wyprawie, by zapoznać się z Polesiem. F. Kolessa zapisywał melodie ze słuchu – ogółem zanotował 236 melodii (210 wokalnych i 26 instrumentalnych). Po powrocie wałki zostały przekazane Kolessie do transkrypcji. Badacze zamierzali po opracowaniu przedłożyć materiały Komisji Etnograficznej Polskiej Akademii Umiejętności i opublikować.

Bazą wypadową dla badaczy był Chorostów. Dzięki osobie tamtejszego prawosławnego proboszcza ks. K. Rainie oraz kierownikowi miejscowej szkoły o nazwisku Kaczmarek naukowcy zdobyli zaufanie nie tylko lokalnych muzykantów i śpiewaków lecz również wykonawców z innych, położonych nieopodal Chorostowa miejscowości: Pużycze,

<sup>74</sup> K. Moszyński, *O badaniach muzyczno-etnograficznych na Polesiu w 1932 r.*, „Lud Słowiański”, t. III, z. 1, Dział B: *Etnografia*, Kraków 1932, s. 61.

<sup>75</sup> *Ibid.*

<sup>76</sup> Na dwóch wałkach widnieje data z września 1932 roku, zaś na dwóch pozostałych data z kwietnia tego samego roku. W chwili obecnej trudno wyjaśnić tę rozbieżność. Być może jest to zwykła pomyłka w zapisie na etykiecie.



Czołowiec<sup>77</sup>, Bereźniaki (Bereźniaki), Łuhi<sup>78</sup>, Witczyna, a także miejsc bardziej oddalonych, w pow. Stolińskim: Stachów i Wielemicze<sup>79</sup>. W drodze powrotnej dokonano jeszcze zapisów pieśni obrzędowych w Sinkiewiczach i Łunińcu.

Zebrany materiał (teksty i melodie) w zakresie przynależności językowo-etnicznej pochodził w przeważającej mierze z obszarów przejściowych małorusko (ukraińsko)-białoruskich. Prócz pieśni i melodii instrumentalnych K. Moszyński i F. Kolessa zarejestrowali również w dużej ilości lamenty – zawodzenia żałobne. O ile ogólnie przyjęta metoda zapisów pieśni polegała na dyktowaniu-recytowaniu tekstu, a następnie śpiewaniu całości.<sup>80</sup> Formy lamentów okazały się niepowtarzalne, a tym samym bardzo trudne do zanotowania. Zapewne w tej sytuacji fonograf okazał się niezastąpiony, choć nie jest pewne, czy na wałkach utrwalono lamenty. Badacze, w kontekście rejestracji tej formy, zwrócili również uwagę na szczególną subtelność zarówno repertuaru jak i jego improwizowanego wykonania, które łatwo można zburzyć nieostrożną dociekliwością:

Próby powtarzania tych *sui generis* improwizacji [...] okazały się, jak zwykle w podobnych wypadkach, zgruntu zawodne. Także jeśli się na chwilę przerwało wieśniakowi gładko płynący śpiewny potok żałobnych skarg, odnosiło się niezawodne wrażenie, że psuje mu się w ten sposób do głębi pewien szczególny nastrój, coś w rodzaju natchnienia czy swoistego wzruszenia niezbędnego przy zawodzeniu i nierozzerwalnie skojarzonego z ciągłością monotonnej, ale sugestywnej melodii.<sup>81</sup>

Na podstawie zebranego materiału pieśniowego Moszyński wysnuł kilka ogólnych uwag dotyczących śpiewów Polesia. Podniósł m.in. sprawę sposobu wykonania pieśni<sup>82</sup>, opisał niektóre cechy metroritmiki, a także cechy językowe i muzyczne, np. charakterystyczny rodzaj śpiewanego przedtaktu, wokalizacje spółgłosek, obfitość „przydatków” („wstawek”), pauz wdechowych, przeciąganie ostatniego tonu. Zwrócił też uwagę na „dużą zmienność jednych i tych samych melodii przy ich powtarzaniu przez tych samych śpiewaków” – wariabilność wykonań i fantazję muzyczną wykonawców.<sup>83</sup>

<sup>77</sup> Chodzi o Czołowiec, pow. Łuniniec, woj. poleskie.

<sup>78</sup> Ługi, wieś w gm. Czuczewicze, pow. Łuniniec, woj. poleskie.

<sup>79</sup> Nazwy miejscowości podaję w zapisie stosowanym przez autorów badań.

<sup>80</sup> Wzbudziło to zaskoczenie badaczy, gdyż oddzielenie tekstu od melodii przychodziło wykonawcom łatwo, wbrew powszechnie panującej opinii o nierozzerwalności tekstu i melodii w pieśniach ludowych.

<sup>81</sup> K. Moszyński, *O badaniach muzyczno-etnograficznych na Polesiu...*, s. 73.

<sup>82</sup> Moszyński „szorstkość” wykonań pieśni, która zwróciła jego uwagę, zwłaszcza w przypadku repertuaru „subtelny i piękny”, upatruje w powszechnym u włościan „niewyrobieńczeniu narządów głosowych”.

<sup>83</sup> K. Moszyński, *O badaniach muzyczno-etnograficznych na Polesiu...*, s. 78.

Interesujący jest fakt, iż badacze skupili się również na postaciach rejestrowanych wykonawców, poświęcając ich charakterystyce fragmenty publikacji. Przypomnijmy w tym miejscu, że pierwszym polskim muzykologiem, który zapoczątkował tzw. nurt „osobowościowy”, zwracając uwagę również na postać wykonawcy ludowego był, wspomniany tu wielokrotnie, Łucjan Kamieński. Twórca Regionalnego Archiwum Fonograficznego w Poznaniu niezwykle barwnie opisywał swe spotkania z twórcami ludowymi podczas badań terenowych z fonografem na Kaszubach w 1932 i w 1935 roku.<sup>84</sup> Jeszcze wcześniej, spoza skrzętnie sporządzanych transkrypcji ołówkowych, osobowość wykonawcy dostrzegał, niewątpliwie wrażliwy nie tylko muzycznie kapłan-zbieracz pieśni kurpiowskich, ks. Władysław Skierkowski.<sup>85</sup>

Moszyński z Kolessą, oprócz zapisów pieśni i melodii oraz „zdjęć” fonograficznych pozostawili również krótkie, lecz barwne opisy wybranych wykonawców.

Podczas pracy na Polesiu uderzyła mię nadzwyczajna różnorodność typów wśród śpiewaków czy grajków. Obok przeciętnych osobników napotkaliśmy w ciągu krótkiego czasu kilka indywidualiów nader się wyróżniających.<sup>86</sup>

Jeden z nich, pieśniarz-amator Oleksij Levkovič, był rodowitym mieszkańcem Pużycz. Pomimo wieku (67 lat) miał znakomitą pamięć muzyczną i tekstową: „Śpiewać lubił on od dzieciństwa i miał nawet pieśni, których, będąc chłopcem, używał do łagodzenia gniewu matki”.<sup>87</sup> Dodajmy, iż ów wrażliwy Levkovič podczas wykonywania lamentu po matce musiał przerwać zawrodożenie, ponieważ wykonanie wzbudziło w nim nadmierne emocje. „Biegunowo różnym” typem w stosunku do Levkoviča był K. Michałkovič z Bereźniaków:

32-letni skrzypek-ślepiec, typowy „skomoroch”, pijak-psychopata, taktujący muzykę powierzchownie, jako źródło zarobku; wędrówki jego obejmowały ogromny obszar zawarty między wschodnią granicą Rzeczypospolitej, Hryczynowiczami od północy, Kobryniem i okolicą Dawidgródka; repertuar składał się m.i. z pieśni dziadowskich, z żartobliwych

<sup>84</sup> Ł. Kamieński, *Śladami pieśni kaszubskiej*, cz. 1–4, „Kuryer Literacko-Naukowy”, nr 10–13, r. XIII, dodatek do n-rów 69, 76, 83, 90 „Ilustrowanego Kuryera Codziennego” z dn. 9 marca 1936 roku; *idem*, *Pieśni ludu pomorskiego*, cz. 1 *Pieśni z Kaszub południowych*, Toruń 1936.

<sup>85</sup> J. Jackowski, *Nagrania i Zbiory Fonograficzne Instytutu Sztuki PAN pochodzące z Regionu Kurpiowskiego. Promocja płyty: „Hen, gdzie piaski i moczary...”*, w: *Materiały z Konferencji poświęconej ks. Władysławowi Skierkowskiemu*, Myszyniec 2011, s. 20–51.

<sup>86</sup> K. Moszyński, *O badaniach muzyczno-etnograficznych na Polesiu...*, s. 71.

<sup>87</sup> *Ibid.*, s. 71.

sprośnych przyśpiewek, tańców etc. najprzeróżniejszego pochodzenia (m.in. uczył się od Żydów).<sup>88</sup>

Moszyński przekazał również informacje o różnych typach śpiewaczek ludowych, mniej lub bardziej emocjonalnie angażujących się w prezentacje poleskiego repertuaru: Nast'a Čerevaka, 19-letnia mężatka ze Stachowa.

Pomimo braku wybitniejszej inteligencji i niezdradzania zainteresowania się śpiewem (– a przynajmniej pomimo mało inteligentnego i obojętnego wyrazu twarzy –) snuła ze siebie z niezawodną niemal pewnością pieśń za pieśnią w taki sposób, jak gdyby nie była żywą, czującą i omylną istotą, lecz jakimś mechanizmem; głównie tylko odmienianie melodyj, przy powtarzaniu pokilkakroć jednej i tej samej, różniło ją od automatu.<sup>89</sup>

Choć wśród indagowanych wykonawczyń wiele posiadało cechy zbliżone do Čerevaki (niewykluczone, że wykonawcy „spinali się” przed obcymi badaczami i tubą fonografu) dokumentaliści spotkali również m.in. Martę Ńevdach, 28-letnią mężatkę z Łunińca pochodzącą z Weleśnicy, która posiadała „uderzający talent subtelnej interpretacji przekazanych jej przez tradycję schematów melodyj”.<sup>90</sup> Jej „szczerze” wykonania wywołały estetyczne wzruszenie nie tylko u badaczy, lecz również u przysłuchujących się jej śpiewowi wieśniaczek. Sama wykonawczyni przyznała się, iż śpiewając sobie w izbie często przy niektórych pieśniach płacze.

Materiał zebrany i opracowany przez Kolessę i Moszyńskiego został opublikowany na Ukrainie.<sup>91</sup> W 2006 roku w Instytucie Litewskiej Literatury i Folkloru Franz Lechleitner z wiedeńskiego Phonogrammarchiv zdigitalizował kolekcję 107 wałków fonograficznych, wśród których udało się zidentyfikować 3 wałki nagrane przez Kolessę i Moszyńskiego. Interesującym faktem jest to, iż są na nich zarejestrowane także te melodie, które nie zostały opublikowane w pracy Hrycy. Wybrane 4 nagrania zostały opublikowane na płycie CD *The Phonograms of Lithuanian Ethnographic Music 1908–1942* (ścieżki 31–34).<sup>92</sup>

<sup>88</sup> *Ibid.*, s. 71.

<sup>89</sup> *Ibid.*, s. 71.

<sup>90</sup> *Ibid.*, s. 71–72.

<sup>91</sup> Z. Hryca (red.), *Muzychnyj Folklor z Poliss'ja – u zapiskah Filareta Kolessy ta Kazimira Moszyńskoho*, Kijów 1995; A. Czekanowska, Hryca, Zofia (editor), *Muzychnyj Folklor z Poliss'ja – u zapiskah Filareta Kolessy ta Kazimira Moszyńskoho*, „Yearbook for Traditional Music” 1997, red. D. Christensen, s. 173–176.

<sup>92</sup> Jest to czwarta płyta CD z serii przygotowywanej przez wileński instytut, w ramach trwającego od 2001 roku projektu *The long-term preservation and publishing program of sound archives*. Komentarz do publikowanych nagrań Moszyńskiego i Kolessy znajduje się na stronach 50–52, 62–63, 75, 122–126 w książeczce towarzyszącej płycie.