

# Wątek personalny w etnomuzykologii<sup>1</sup>

Piotr Dahlig

Perspektywa osobowościowa w etnomuzykologii polskiej uwidoczniła się w dekadzie lat trzydziestych XX wieku w badaniach terenowych Łucjana Kamieńskiego, Jadwigi i Mariana Sobieskich w Wielkopolsce i na Kaszubach oraz w pracach Regionalnego Archiwum Fonograficznego założonego w 1930 roku przy Zakładzie Muzykologii Uniwersytetu Poznańskiego (Bielawski 1973: 11–21). Świadczy o tym ówczesny wzór opisu badań ( Il. 1). Warto wspomnieć, że podobny protokół stosowano w czasie Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego w latach 1950–1954 (Sobiescy 1973: 445–476).

ZAKŁAD MUZYKOLOGICZNY UNIWERSYTETU POZNAŃSKIEGO

C)

REGJONALNE  
ARCHIWUM FONOGRAFICZNE

Fonogram l. b. \_\_\_\_\_  
sygn. \_\_\_\_\_

liczba wałków \_\_\_\_\_ liczba utworów \_\_\_\_\_  
odszedł do galwanizacji dnia \_\_\_\_\_  
odlew przyjęto dnia \_\_\_\_\_  
duplikat przyjęto dnia \_\_\_\_\_  
oryginał znajduje się \_\_\_\_\_

L.4

Protokół.

A. Zdjęcie.

1. Województwo \_\_\_\_\_  
2. Powiat \_\_\_\_\_  
3. Miejscowość \_\_\_\_\_  
4. Data \_\_\_\_\_  
5. Nazwisko zdejmującego \_\_\_\_\_  
6. Szybkość wiatła \_\_\_\_\_  
7. Ogólne uwagi \_\_\_\_\_

B. Wykonanie.

1. Sposób wykonania \_\_\_\_\_  
2. Charakter głosu \_\_\_\_\_  
3. Opis instrumentu:  
a) typ \_\_\_\_\_  
b) wymiary \_\_\_\_\_  
c) pochodzenie i wiek \_\_\_\_\_  
d) gama i strój \_\_\_\_\_

Regionalny Zakład Muzykologii Archiwum  
Muzeum Etnograficznego  
im. M. S. G. w Poznaniu  
Zespół \_\_\_\_\_  
Sygn. \_\_\_\_\_

<sup>1</sup> Bardzo podobny tekst będzie opublikowany w *Polska Pieśń i Muzyka Ludowa. Źródła i materiały. Podlasie t. 5 cz. VI: Śpiewacy i style wykonawcze*. Red. W. Grozdew-Kołacińska. Warszawa: Instytut Sztuki PAN 2022. ISBN 978-83-66519-13-8. W niniejszym czasopiśmie świadomie publikujemy tekst w niemal niezmienionej formie licząc, że dzięki otwartemu charakterowi *Etnomuzykologii Polskiej* i jej powszechnej dostępności dotrze on do szerszego grona odbiorców.





Il. 3. J. Sobieska, A. Szałaśna, Kujawy 1952

Uwydatnieniu personalizmu w studium folkloru muzycznego sprzyjała bogata i różnorodna kultura muzyczna Wielkopolski, obfitująca w wybitne sylwetki *graczy* – dudziarzy, skrzypków, przedstawicieli rzemiosła muzycznego w małych społecznościach, śpiewaczki i śpiewaków, którzy cenili indywidualną popisowość. Do większego skupienia się na osobach wykonawców przyczyniły się też niełatwe sukcesy osiągnięte przez Łucjana Kamieńskiego w docieraniu do śpiewaków i muzyków ludowych na Kaszubach (Kamieński 1936). W Europie popularnością cieszyła się, w etnografii muzycznej, tzw. psychologia narodów, przekonanie, że ludowe/tradycyjne/etniczne śpiewy są bezpośrednią emanacją psychiki (Stanisław Mierczyński pisał tu o „naturalnych wyładowaniach energii” na Podhalu). Ponadto w okresie międzywojennym wzrastała świadomość rangi dziedzictwa regionalnego i znaczenia ich reprezentantów (depozytariuszy) w kształtowaniu wizerunku ogólnokrajowego (Dahlig 1998). W moim przekonaniu jednak należałoby się najpierw odwołać do podstawowych predyspozycji człowieka, które mogłyby posłużyć jako wskazówki dla studium folkloru (muzycznego) z perspektywy personalnej (Merriam 1964, Dahlig 1993). Predyspozycje te wydają się zakorzenione w Piśmie Św.: Adamowi poleca się nadawanie nazw w raju, ludzie mają czynić sobie ziemię poddaną, mnożyć – siebie i dziedzictwo (czynić pamiątkę), wybierać dobro.

1) **Nazywanie.** W tej dziedzinie aktywności (słownej) mieszczą się: pojęcie granic muzyki w opiniach wewnątrz środowiska wiejskiego (co jest muzyką, co już nie jest); wyobrażenia

(nieliniarne) formy muzycznej; ludowe typologie repertuaru, terminologie lokalne pieśni, tańców; komentarze nt. pogranicza mowy i śpiewu, łączności muzyki, gestu i ruchu tanecznego; w sumie – sfera werbalna właściwa dla badanego środowiska społecznego.

2) **Działanie.** Tutaj najważniejszy jest kontekst społeczny muzyki – relacje między muzyką, okolicznościami wykonania i funkcjami. Można wymienić następujące funkcje śpiewu/gry:

- a) apelatywna (śpiew do kogoś),
- b) komentująco-krytyczna (przyśpiewka na kogoś),
- c) przekształcania-projektowania (śpiewać/grać, by coś się stało, działa),
- d) estetyczno-kontemplatywna (śpiewać/grać dla kogoś),
- e) dopełnienia (śpiewać/grać przy czymś, do czegoś).

3) **Przekazywanie.** Predyspozycja ta dotyczy: uczenia–nauczania gry; kwestii pochodzenia zdolności muzycznych interpretowanej przez wykonawców ludowych; źródeł opanowania repertuaru: ze słuchu, zasłyszania w toku wychowywania (się) w kulturze oraz ze świadomego samouctwa i kształcenia; innymi słowy – „słuchowców” i „nutowców”; uwarunkowań nauczania otwartego (czasowo, przestrzennie) w dawnych społecznościach, więzi między mistrzem a uczniem, naśladownictwa a kreacji w przejmowaniu umiejętności, wartości szybkiej adaptacji i weryfikacji wychowanka w praktyce muzycznej.

4) **Ocenianie.** Muzykowanie, śpiew znajduje się w polu opinii i komentarzy estetycznych. Czytelne są: zarysy systemu estetycznego, idea dobrego wykonania, kryteria ocen, zintegrowanie warsztatu z osobą wykonawcy, więź ze środowiskiem. W aspekcie wykonawczym wyróżniane są zdolność do ornamentacji podstawowej melodii oraz wybór adekwatnego pulsu.

Warto zauważyć, że powyższe predyspozycje można odnosić do faz życia ludzkiego i pracy umysłu, a nawet oddane są tutaj sekwencje drogi monastycznej: *lectio* (czytanie Pisma Św.), *meditatio* (rozważanie), *oratio* (modlitwa), *contemplatio* (kontemplacja).

Omawiając temat personaliów w dokumentacji etnologicznej, trzeba również zwrócić uwagę na następujące niuanse psychospołeczne:

- 1) czynnik personalny w kulturze wyrosłej ze wspólnoty doświadczeń; należy pamiętać o stałej współzależności jednostkowości i wspólnoty w kulturach typu dawnego, rolniczopasterskiego;

2) celowość i granice zachowywania szczegółów biograficznych ludzi o pozornie (dla outsidera) jednorodnych doświadczeniach; jest to wyzwanie dla badacza, aby wśród wielu szczegółów biografii trafnie ujmować stan wspólny, łączący wielu przedstawicieli badanej społeczności.

3) stopień wierności oddania obrazu lokalnego; z jednej strony odnotowywanie szczegółów zwłaszcza w odniesieniu do wybitnych wykonawców, z drugiej zaś stwarzanie możliwości dla porównań różnych osobowości muzyków, śpiewaczek, śpiewaków.

4) stopień kompensacji ubytków/przemian kultury zintegrowanej tradycją, wzrost znaczenia indywidualnych depozytariuszy; innymi słowy, im mniej tradycyjnych wykonawców, tym bardziej uzasadnione jest dokładniejsze, bardziej wyczerpujące podejście do każdego z nich z osobna niż we wcześniejszej dokumentacji skupionej „na materiale”, tj. repertuarze muzycznym.

Wymieńmy następnie profile badawcze: repertuar a wykonawca / depozytariusz:

1. wnioski prac etnomuzykologicznych dotyczą na ogół: różnorodności, specyfiki zebranego i uporządkowanego materiału źródłowego; relacji z innymi zbiorami, inwentarza funkcji kulturowych, odniesień do innych nauk;
2. regułą jest nachylenie ku zewnętrznie uchwytnemu repertuarowi w kontekście kulturowym;
3. zainteresowanie wykonawcą-twórcą-współtwórcą można rozumieć jako skutek przemian kulturowych, redukcji powszechności, unikatowości, „mniejszości jednego”.

W ujęciu historycznym, uwarunkowania zapisu personaliów śpiewaka/muzyka/twórcy ludowego przedstawiają się następująco:

- 1) „pierwotna” ochrona danych osobowych w wiekach XIX i XX (*tutejszość* jako ochrona przed obcymi), stosunkowo późne, na przełomie wieków XVIII/XIX, nadawanie urzędowych imion i nazwisk chłopom;
- 2) kontekst cywilizacyjny – najwcześniejsze zapisy imion i nazwisk śpiewaków na wsi mamy na Śląsku. Józef Lompa, nauczyciel wiejski, folklorysta, w latach dwudziestych XIX wieku pozyskiwał personalia śpiewaków dzięki zżyciu się ze środowiskiem (Zakrzewski 1970);
- 3) stopień ogólności intencji badawczych – im szersze porównania, im większa czasoprzestrzeń (do symboliczno-mitycznych włącznie), tym chętniej abstrahujemy od personaliów;

- 4) narzędzia rejestracji (ołówki, etykieta wałka, płyty, zapowiedź spikera, ewidencja nagrań);
- 5) poziom zaufania między badającym–badanym (u Kolberga: karczma, pole, dwór ziemiański, dziś: dom respondenta, sytuacja plenerowa, festiwalowa);
- 6) dokładne zaplanowanie badań (im większe rozproszenie i unikatowość tradycji, tym ważniejsza obecność depozytariusza);
- 7) stopień kompetencji i mistrzostwa wykonawców ludowych (aspirowanie instrumentalistów ludowych do stanu rzemieślniczego, do rozgłosu w środowisku).

Z perspektywy personalnej uwagę etnomuzykologa nieodmiennie przyciąga wykonawca wybitny, skupiający w swej osobie doświadczenia i umiejętności wypracowane przez własną społeczność. W pytaniu o doskonałego, „wzorcowego” artystę w kulturze ludowej istotne wydają się cztery aspekty (Dahlig 2003):

**Jedyność:** śpiewaczka/śpiewak wypowiada się w pełni i wyłącznie w kręgu jednej tradycji i własnej kultury, nie mając możliwości konfrontowania różnych tradycji i nie znając sposobu osłabiania lub relatywizowania tej „jedyności”.

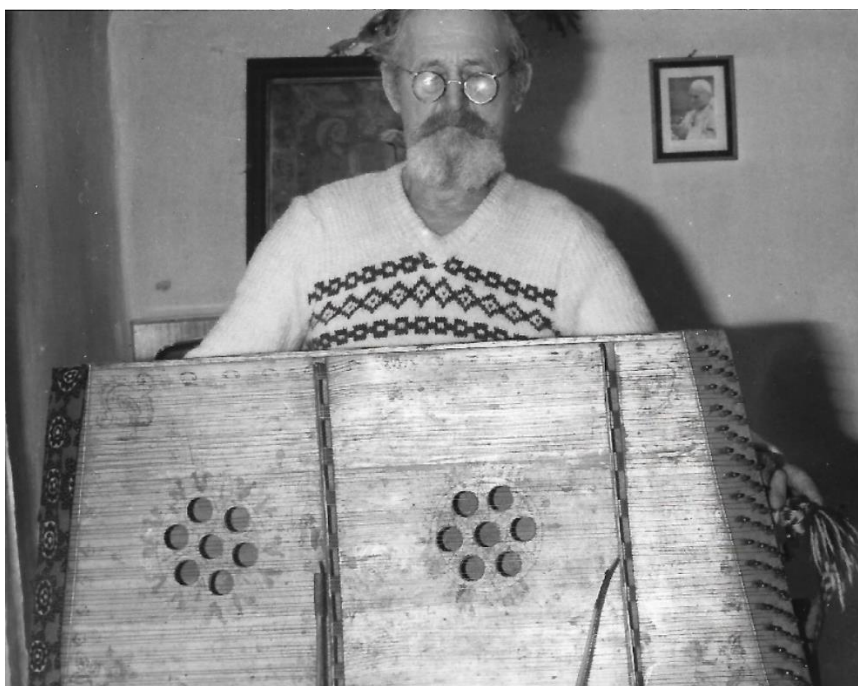
**Dojrzałość:** rozkwit indywidualnego wykonawstwa, zgodny z możliwościami wypracowanymi (stworzonymi) przez określoną kulturę. Słyszymy tu kompletny, bez żadnych redukcji, zasób środków i pełną elastyczność ich zastosowań. W kulturach przepojonych cyklem przyrodniczo-agrarnym organiczny sposób widzenia rozwoju (wzrostu, pełni, schyłku) wydaje się nadal uzasadniony.

**Równowaga** indywidualizmu, ekspresji jednostkowej z nastrojem oczekiwań społecznych: ogólna dostępność i zrozumiałość wypowiedzi w danej społeczności.

**Równoważność:** ta sama waga realizacji muzyki/pieśni niesłyszalnej (*musica mundana* według Boecjusza, mistyczna) i muzyki/pieśni słyszalnej: synteza dwu światów dźwiękowych: *musica humana*, tj. jedność ducha i ciała oraz *musica instrumentalis*, tj. „po ludzku zorganizowany dźwięk” (według Johna Blackinga, 1973), tzn. głos, także w ewentualnej łączności z instrumentem muzycznym. Stanowi to dziedzictwo starożytności we względnie zachowawczych kulturach społeczności wiejskich Europy centralno-wschodniej.

Metodę biograficzną starałem się wypracować m.in. w odniesieniu do cymbalistów podkarpackich oraz przesiedleńców z ziem wschodnich II RP zamieszkałych po 1945 roku na Warmii i Mazurach, Dolnym Śląsku, Pomorzu Zachodnim i in. (Dahlig 2013). Biogram został

złożony częściowo z własnych wypowiedzi respondentów, oddających styl myślenia zintegrowany z emocjami, trafiający w sedno, intrygujący przez swą odmienność od języka literackiego. Wspomnienia muzyków są także świadectwem zawierającym szczegóły wzbogacające przeszłość historyczną. Uzupełniają one od strony tradycji ludowo-regionalnych trend historii mówionej wyraźnie reprezentowanej w badaniach humanistycznych (np. „Wrocławski Rocznik Historii Mówionej”). Biogram obejmuje siedem punktów: 1. Personalia, zawód, losy życiowe; 2. Tradycje rodzinne, początki zainteresowań; 3. Praktyka muzyczna przed 1939 rokiem; 4. Praktyka muzyczna po 1939 roku; 5. Składy kapel; 6. Instrumenty wytworzone; 7. Strój, repertuar, praktyka wykonawcza; 8. Uczniowie. Przytaczam jeden wybrany przykład:



*Il. 4. Edward Holak, 20 XII 1982 Rybical k. Rynu, b. woj. suwalskie.*

### **Edward HOLAK (1910–1984)**

**1. Personalia i losy życiowe.** Edward Holak urodził się w 1910 r. (15 II) we wsi Błyszki, pow. Głębokie, b. woj. wileńskie, od 1958 r. mieszkał we wsi Rybical k. Rynu, gm. Ryn, pow. giżycki, woj. warmińsko-mazurskie. Nagranie 20 XII 1982 r. w Rybicalu. Ukończył 5 klas szkoły powszechnej. Przybył na Mazury z ostatnią falą osadniczą. Rolnik. Gdy syn przejął gospodarstwo, zajął się pszczelarstwem. Z cymbalistą śpiewała i opis wesela na Wileńszczyźnie przekazała żona pana Edwarda, Jadwiga Holak, ur. w 1918 r. w Głębokiem Folwarku, 5 km od

Głębokiego. Ojciec Jadwigi i jego bracia mieli gospodarstwa po 20 ha, *liczyli się my jako szlachta, bardzo zamożnie żyli. Tam dokoła była wiara prawosławna, różna, my byli wiara rzymskokatolicka. Te ruski idą, a kawaler koło ślachcianki, dawniej chustke zawiąże, a my bereciki zawsze, w berecikach, troche ubierali eleganciej; odróżniali się od tych ruskowych.* [O mężu]: *Za coż ja go polubiła? No cóż, ładnie grał, tańczył, wesoly był, po prostu wpadł w oko i już, no. Na cymbałkach grał dobrze, zabawy organizował, potańczył często, lubiliśmy bardzo tańczyć.* Od 1958 r. zamieszkała z panem Edwardem we wsi Rybical k. Rynu, b. woj. suwalskie. Sygnatury w Zbiorach Fonograficznych IS PAN: T 5223–5225.

**2. Tradycje rodzinne, początki zainteresowania cymbałami.** Był samoukiem; dopiero w wieku 15 lat zaczął uczyć się gry na cymbałach.

**3. Praktyka muzyczna przed 1939 r.** Od 1925 r. grywał na zabawach i weselach w rodzinnej wsi i jej okolicach w kapeli czteroosobowej o składzie: skrzypce, harmonia, cymbały, bębenek. Zarabianie grą było ważną pozycją w dochodach rodziny. Uczestniczył jako cymbalista w kolędowaniu wielkanocnym: *wołoczebnych-łałymkach* (opis zwyczaju w spisie nagranych repertuaru). Grał ponadto w kapeli jako cymbalista na Kaziukach w Wilnie w latach 30. ubiegłego stulecia.

**4. Praktyka muzyczna po 1945 r.** Między 1958 a 1972 r. praktykował prywatnie. Był jednym z sześciu cymbalistów, obok Wincentego Buraczewskiego, Bronisława Dowgiatły, Jana Hołubowskiego, Konstantego Kuncewicza, Edwarda Makasewicza, którzy odpowiedzieli na apel radiowy Maryny Okęckiej-Bromkowej z rozgłośni olsztyńskiej w 1971 r. Od tegoż roku uczestniczył w imprezach kulturalnych i przeglądach cymbalistów. Nagrywał dla radia olsztyńskiego, występował w telewizji warszawskiej. Od 1976 r. akompaniował lokalnym zespołom śpiewaczym oraz współpracował z zespołem pieśni i tańca w Giżycku, gdzie grał melodie ludowe warmińskie i mazurskie. Z zespołem tym był na Węgrzech, gdzie miał okazję zapoznać się z cymbałami węgierskimi. Od 1976 r. był też członkiem Stowarzyszenia Twórców Ludowych.

**5. Skład kapel do 1939 i po 1945 r.** W latach międzywojennych praktykował grę na cymbałach w kapeli o składzie: skrzypce, harmonia, cymbały, bębenek. Na bardziej okazałych weselach dochodziła trąbka. Na zabawach tanecznych wystarczał duet skrzypiec z cymbałami.

**6. Instrumenty wytworzone.** Pierwsze cymbały wykonał ok. 1930 r., przywiózł je na Mazury, *byli dźwięczne.* W latach 30., w czasie służby wojskowej w Małopolsce wykonał dwoje



cymbałów, jedne zostawił porucznikowi w Kobierzynie k. Krakowa. W latach 70. wykonał cztery instrumenty, w tym jeden instrument z gruszy na zamówienie do Francji (Paryża). [O pierwszym instrumencie]: *Wzięli z bratem materiał ze stodoły ojca, drewno świerkowe; z wziętego świerku zrobili skrzypce, białajki i cymbały. Piłką piłowali miesiąc. Wierzch na cymbały – pół centymetra grubości, wszystko ręcznie. Kładł nacisk, że cymbały muszą być sklejjane, nie używa się gwoździ. Im twardsze drzewo, tym lepszy głos (dotyczy deski spodniej). U mnie kiedyś na spodzie był klon, może być jawor, wiśnia, czereśnia. Cymbały pana Edwarda w czasie wystawy rękodzieła ludowego w Giżycku (ok. 1972 r.) położono na grzejniku i pękły. Struny odpuścił, skleił wierzch. Cymbały, na których grał w czasie wywiadu w 1982 r., zostały wykonane w 1974 r. Wierzch wykonany ze świerku, dawniejsza deska lepsza, stara, pukało się. Podstawka i boki – z buku, tego co tu naokoło; łączone na zamek. W środku pudła pod podstawkami biegną dwie listwy z duszami. Dusze w postaci trzech słupków pod każdą listwą opierają się na dece spodniej. Na podstawkach położone są grube druty stalowe, aby stalowe struny nie wrzynały się w drewniane podstawki. Cymbały dawne, z dzieciństwa, były węższe, choć o tej samej wysokości; spód i boki były klonowe, część na ćwieki i kołki zrobione z brzozy czeczotki – to było nie za dobrze, robak staczał.*

Wymiary cymbałów E. Holaka (w cm): Długość dolnego dłuższego boku trapezu – 88,5. Długość górnego krótszego boku trapezu – 75. Wysokość trapezu – 41. Grubość pudła rezonansowego – 6. Szerokość końców z kołkami (prawa strona) – 5. Szerokość końców z gwoździami (lewa strona) – 5. Grubość deki wierzchniej – 0,5. Średnica otworów rezonansowych – 10,5. Lokalizacja podstawków od lewej do prawej przy dłuższym boku, odcinki: (5) + 30,5 + 34 + 14 + (5). Lokalizacja podstawków od lewej do prawej przy krótszym boku, odcinki: (5) + 26 + 29 + 10 + (5). Wysokość podstawków – lewego 3, prawego 2,5. Długość pałeczek – 21,4; grubość – 0,4–1,4; małe zwężenia obustronne na palce, u góry pałeczki są obite skórą na odcinku długości 5.

**7. Strój, repertuar, technika gry.** Strój cymbałów 16-pasmowych, po cztery struny w paśmie, E. Holaka:

Basy (8): des, es, f, g, a, b, c<sup>1</sup>, d<sup>1</sup>.

Dzielone (8): b–f<sup>1</sup>, c<sup>1</sup>–g<sup>1</sup>, d<sup>1</sup>–a<sup>1</sup>, e<sup>1</sup>–h<sup>1</sup>, f<sup>1</sup>–c<sup>2</sup>, g<sup>1</sup>–d<sup>2</sup>, a<sup>1</sup>–e<sup>2</sup>, h<sup>1</sup>–fis<sup>2</sup>.

Edward Holak grał w sposób żywiołowy, co przez cymbalistów o mniejszym temperamencie nie było przyjmowane przychylnie, mówili, że *grą na cymbałach odganiał wilki*.

**Nagrany repertuar instrumentalny i wokalny.**

1. „Od pierwszej chwili, gdym cię poznała”, śpiewa Jadwiga Holak, mąż próbuje, bez powodzenia (z powodu różnicy rejestrów), akompaniować na cymbałach, 7 zwrotek, (2:27);

1a. Powtórzenie, 6 zwrotek (2:00);

2. Polka, melodia przyśpiewek białoruskich, śpiew i gra. Jadwiga Holak (dalej JH) śpiewa w formie wstawek – przyśpiewek i na zmianę w formie dialogu śpiewają żona i mąż. Dla Edwarda Holaka (dalej EH) śpiew okazuje się trudny, bo skala cymbałów wymaga od niego wysokiego rejestru śpiewu;

3. „Priszyła wesna, my wstretili słuczajna” – śpiewa JH, 5 zwrotek (1:45);

4. „Już się minęło piętnastu latach, skoro się zapisze że jest mężatką” – śpiewa JH, 5 zwrotek (1:35);

5. „Wesoły nam dziś dzień nastał, którego z nas każdy żądał” – śpiewa JH równocześnie z grą EH. Od 3. zwrotki śpiewa także EH. Ogółem 4 zwrotki (1:13). JH kończy słowami *i dość tych zwroteczek, to długa bardzo*;

5a. Powtórzenie *bez cymbałek* – śpiewa JH, dołącza się w 1. zwrotce także EH, 3 zwrotki (1:00);

5b. Cymbały solo, EH (1:03). [Omówienie]: *12 chłop, starsze i mniejsze, z muzyką ze skrzypcami, harmonią, cymbałami, pod okna przyśli i wołali „Chrystus zmartwychwstał! Chrystus, Chrystus zmartwychwstał!” A z mieszkania odpowiadali: „Prawdziwie powstał! Prawdziwie powstał!” A inni ludzie daleko słuchają i czekają, czekają i śpiewają;*

5c. Powtórzenie – gra i śpiewa równocześnie EH, 3 zwrotki (1:00) [Dialog]:

*Ale – mówi gospodarz – panowie, tylko żadnego nie wyrzucić, strofkę, jak śpiewacie, to po bożemu i nic tam nie śmiać nic, bo nie dostaniecie jajek. – Tak, tak, śpiewamy jak najpobożniej i chcemy, żeby się pan weselił cały rok... do widzenia, nas czekają dalij. JH dodaje: jak się skończy śpiewać Alleluja (Wesoły nam...), to potem na zakończenie gospodarzu składają takie powinszowania i mówią:*

6. „My małe dziatki zrywamy kwiatkó(w),

Przy grobie stajem, Pana Jezus(a) witamy

Pan Jezus z grobu wstał, nam wielką radość dał,

My z tej radości winszujem jegomości.

Nie my winszujemy, sam Pan Bóg winszuje,

Tylko głos podnosi, o wołoczebnego prosi”. (I dodają) „Christos zmartwychwstał” – 3 razy;

(i wtedy) jajka wnoszą, kto ile ma, albo zaproszą (do środka). A jak panna jest... to pani (panu) śpiewamy *Christos...*, a pannie:

7. „Panienczka kochaneczko, sad zielony wiszniowy, prosze (o)demknąć okieneczko, sad zielony wiszniowy”, gra EH, równocześnie śpiewają JH i EH, 14 wersów (1:14);

7a. Powtórzenie jako śpiew solo, JH, 14 wierszy (1:15); *jak śpiewają z harmonią sad zielony, to śpiewali wszyscy chórem* (drugą część wiersza, tj. refren).

8. „Nad rekoj ruteczka uwijała sia, a w race d'iewczyzna umywała sia’, śpiewa JH, 5 zwrotek (1:00), *matka JH śpiewała i Młoda płakała*. Po zakończeniu pieśni EH naśladuje płacz.

Mówi JH: *Do ślubu wychodziła Młoda splotkana. To kiedyś przyjeżdżali na paniński wieczór. Rano do ślubu siada Młoda za stół w kwiatkach. Wszyscy przychodzą, nawet sąsiedzi, dary składają. Młoda splotkana, nic nie widzi. To z boku siedzi przy niej asustant i każdemu kielicha nalewa, częstuje tym, kto prezenty składa. Ale kiedyś, to prezenty to przeważnie było płótno, takie cieniusieńskie płótno stan położyli; mało co tak z kupionych rzeczy, przeważnie płótno. Stan (miara płótna), potem pas taki piękny ůowity i to trzeba było bardzo dużo pasów dla Młodej (musiała Młoda zrobić), dwanaście jakich pasów, jeszcze nawet innych jak tych okrągłych, bo to tak: ten co wiezie szafa, to nazywa się kobielnik, temu trzeba pasa, bo on nie może szafy wynieść. Idzie, bierze wiadra, i to takie nasiłki nazywali się, sznurki takie stare dwa wiadra nieść na karku, trzeba dwa pasy dać. Potem teściowa, jak spotyka od ślubu, trzeba teściowej sukienkę albo stan od razu, ojcu pieniądze daje się, no już spotkają gości, siadają za stół wszyscy, taka kupa prezentów. Młoda bierze za stół i wszystkich z jego (Młodego) rodziny pozywa i każdemu jednemu musi dać prezent, komu bluzeczkę, komu chusteczkę, komu koraliki jakie, trzeba walizka mieć prezentów. EH dodaje: sama musiała sześć, siedem tych pasów mieć, jak szykowała się do wyjścia (za męża), to te pasy pomagali robić jej koleżanki, bo tych pasów siedem obowiązkowo musiała mieć do spoiwania dzieci, żeby to owijać temi pasami i później równiusieńko nożki i dziecko śpi, pasami owijali nożki dziecka. JH: ja sama tak robiła, bo to żeby nóżki równe były tego dzieciaczka. Wieczorem śpiewali „W zielonym gajku skowroneczek nuci”:*

9. „W zielonym gajku skowroneczek nuci, już tobie dziewczyno paniństwo nie wróci”, śpiewa JH, 5 zwrotek (1:24);

10. „Padu as'ieni t'ichi wieczir, zawiali rozowe cwiaty, praszczaj d'iewicza doło, praszczaj na wiek pamczatás' ty”, śpiew solo JH, 4 zwrotki (1:18); *No to tylko u nas wianek o dwunastej godzinie, wianek jej z głowy dwie (a)sustentki zdejmują i wtedy rzucali na panienek wianek,*

*kto złapie, to już mówią, że za mąż wyjdzie. No i nieraz posadzą Młodą na krzeselku, zawiążą oczy jej, potem podchodzą panowie, czy pozna swojego męża, każdego za rękę bierze i po ręce musi czuwać, który jej mąż. Oczepiny – już nie śpiewali, już żadnego śpiewu, jak spotykali Młodą, śpiewali, jak do ślubu odprawiali, śpiewali. [Czy poza weselem, np. na żniwa, śpiewali?]*  
— JH: *Oj żniwa to śpiewali, (we) żniwa to bardzo dużo śpiewali, piosenki. To wszystko na głos śpiewali, na polu aż echo szło po lesie. Mówi tekst pieśni po rusku w całości;*

11. „Ja żała, zażała sia i z chwastom została sia”, śpiewa JH, 6 zwrotek (1:27); *to takie piosenki (o melodiach wąskiego zakresu) śpiewali różne, jak żniwa kończyli to śpiewali:*

12. „Nu rada rada sera pirapiołka, szto letca dażdłoła rada rada”, śpiewa JH, 1 zwrotka, (0:14) *to taka króciutka, sierpkim cieli zawsze;*

12a. Powtórzenie 12. *Takie jeszcze śpiewali, ja zapomniała, jeszcze do gospodarza śpiewali piosenkę; jesienią bardzo dużo śpiewało się.* Mówi tekst pieśni jesiennej, następnie śpiewa:

13. „Czemu silaz'eń, czemu silaz'eń smut'eni wiesio”, śpiewa JH, 11 zwrotek (2:35);

14. „A w t'iomnym lesie, a w t'iomnym lesie niedwiedz rykait”, śpiewa JH, 2 zwrotki (0:25);

15. „Dwa wały, dwa wały reczku płyli, prapłyli reczeńku strachnuli si”, śpiewa JH, 4 wiersze (0:23), *weselna, jak się przenosiła Młoda, to czasem na złość śpiewali, jak odchodziła, to już od niej proszą te swatowie:*

16. „Prosimy, prosimy nasza swatania spywaji”, śpiewa JH, 4 wiersze (0:27 + 0:12), *a wtedy już odśpiewują (5. wiersz dodany);*

17. „A małczit'i wy swatycy mołczit'i”, śpiewa JH, 6 wierszy (0:34); *To nieraz na zło odśpiewują. [O kołysankach] Takie proste śpiewali.* Mówi tekst kołysanki (najpierw), potem śpiewa:

18. „Luli luli luli, priliatieli kuriy”, śpiewa JH (0:13). JH kołysze się i przemawia:

19. „Stali kurki sykatať, a sztoż kurkiem jest'i dat'” (0:18);

18a. i 19a. Powtórzenie i złączenie obu wersji melodycznych, śpiewa JH (0:35); *różne takie małym śpiewali.*

20. „Aaa dziecinka, aaa co ci”, śpiewa EH (0:14), EH: *jak kołysał, to zawsze śpiewał dzieciom;* JH: *jak w Polsce wnuczka chowałam, to po polsku śpiewałam.*

20a. Powtórzenie, śpiewa EH (0:25) ;

21. „Luli luli luli poszła kotka w duli”, śpiewa JH (0:15);

22. „Śpij dziecino moja miła, czas na ciebie już”, śpiewa JH, 2 zwrotki (0:50);

23. „A u domu matuleńka biadujet'”, śpiewa JH, 4 wiersze (0:28), *to taka króciutka, jak pojedą od ślubu i do drugich rodziców Młodego przejadą;*

24. Walczyk, gra EH, pomaga sobie głosem (w wysokim rejestrze), po 2 minutach dośpiewuje JH *po rusku* (3:27);
25. Poleczka „krakowska” (0:55);
26. Polka (z tłumieniem w refrenie), gra i dośpiewuje EH, (1:40), *jeszcze za cara Mikołaja to grali*;
27. Krakowiak (1:05) *to był piękny taniec*;
28. Mazur – polka (0:50);
29. „A nasz księżę Poniatowski”, EH gra i następnie śpiewa równocześnie w wysokim rejestrze, głosem forsowanym, 2 zwrotki; *ułańska, czy mogą mnie posadzić za ułańską piosenkę?* – zastanawiał się EH w 1982 r. w Lidzbarku Warmińskim na V Zajeździe Cymbalistów.  
[Wspomnienie własne]: *Jak zaciągniemy, to dziewczynki nam kwiaty doręczają, a my jechali końmi i te ułańskie śpiewali na koniach*;
30. „Orle, orle orlusieńko, ty wysoko latasz, to jednemu to drugiemu nowine powiadasz” śpiewa JH, 5 zwrotek (1:15); *przy weselu, kiedyś rodzice mówili, że musiała wychodzić, a to bogaty; albo ona brzydka bogata, to żenił syna. Nie było tak jak teraz*;
31. „Do dubu zaziula do dubu, do ślubu Maryśka, do ślubu” śpiewa JH, 5 zwrotek (0:43), *jak do ślubu to to śpiewali, dziękowała matce. Jak już swaty przychodzą, bierze drużbanta sobie swat, a wtedy trzeba dać stan płótna swojej roboty, bo kiedyś byli nie tylko szafy, ale i kufry byli, i zawsze przed zimą przędzie się kądziel i potem krosna robiło się i co zrobisz płótna, to wiosną go zawsze młócili, parzyli, takimi drewnianymi, zrobionymi, wybijali, płótno rozciągniesz, popiołem sypiesz, żeby bielusieńko było to płótno Iniane (...) Całe zime przędli, na wiosnę już musimy krosna zrobić, płótno rozciąguje się (na trawie) na słoneczko, żeby białe było, w wodzie, w rzeczce wybijali (...) pracowali, jak cepami zboże (...) to na worki, na kalesony, koszule z cienkiego (ślub JH i EH w 1937 r.), to było wszystko po prostu (potrawy, korowaje, ciastka). Sierocie śpiewali:*
32. „Siroteczka po mahiteczkach chad'ita, ina se swaju roduju mamku bud'ita”, śpiewa JH, 4 zwrotki (0:42);
33. „Rano ranieńka i na późnienka, jak słońce uschodzis, młoda Janinka swojej matulki błasławieńka prosit” śpiewa JH, 2 zwrotki (0:38);
34. „A za haraju dyzy kaj mianoju(?), oj ni po prawd'ie ty żywiesz mój miły sa mnoj”, śpiewa JH, 13 zwrotek (3:55), *jak szła do męża, żal do męża trochę iść (bywało, że mąż bił żonę)*;

35. „A na har'e dożd duż, na dalinie róža, zagniewała sia żonka na muža, śpiewa JH, 4 zwrotki (0:40), chrzcinowa;
36. „Chto chto chto kala receńki chodzit', silaz'eń swojej łótyczki iszczit', śpiewa JH, 7 zwrotek (1:22) *do świokrów czasem śpiewali* – chrzcinowa;
37. Fokstrot, gra EH (1:15);
38. Kryzaczok (0:55) *bardzo ładnie tańcowali dziewczynki po jakieś 16 lat. Jak wyjeżdżałem do Polski, ostatnie spotkanie na sali ludowej, ja tę melodię podłapałem. Jak grałem w Olsztynie kruzeczka, to moje cymbały małe, tam mieli szerokie, wielkie (w Olsztynie). Jeden skrzypek mi mówi – twoje cicho grają, ale ja – co tam – są wzmacniacze to mi wzmocnią, a Maryna Okęcka-Bromkowa mówi (w studiu radiowym): Panie Holak – oberek. To pomyliłem się i zacząłem kruzeczka (nie chciałem przerywać). Jak ja wychodziłem, mówili: ten najlepiej grał, małe cymbały, ale taki przyjemny głos, ale co za taniec ja grał, taki energiczny – ruski kryzaczók, to się podobało.*
39. Oberek (0:53) *chłopak naokoło puska dziewczynę [a z innych oberków?]: grali mazurki, oberek, krakowiaki;*
40. Mazurek przedwojenny (1:25).

**8. Uczniowie.** Nikt nie przejął muzykowania na cymbałach od pana Edwarda.

#### **Literatura cytowana:**

**Bielawski**, Ludwik 1973: *Działalność Jadwigi i Mariana Sobieskich na polu dokumentacji i badań polskiej muzyki ludowej*. W: Jadwiga i Marian Sobiescy, *Polska muzyka ludowa i jej problemy*. Red. Ludwik Bielawski. Kraków: PWM, 11–21.

**Blacking**, John 1973: *How Musical is Man*, University of Washington Press.

**Dahlig**, Piotr 1993: *Ludowa praktyka muzyczna w komentarzach i opiniach wykonawców w Polsce*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Sztuki PAN.

**Dahlig**, Piotr 1998: *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Sztuki PAN.

**Dahlig, Piotr** 2003: *Stanisław Brzozowy (1901–1983) jako klasyk wśród śpiewaków ludowych*. – „Przegląd Muzykologiczny”, t. 3, 5–22.

**Dahlig, Piotr** 2013: *Cymbaliści w kulturze polskiej*. Warszawa: Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego.

**Kamiński, Łucjan** 1936: *Szlakiem pieśni kaszubskiej*. – „Kurjer Literacko-Naukowy”, nr 12, 13, 16, 17.

**Merriam, Alan P.** 1964: *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press.

**Sobiescy, Jadwiga, Marian** 1973: *Instrukcja dla zbieraczy folkloru muzycznego*. W: Jadwiga i Marian Sobiescy, *Polska muzyka ludowa i jej problemy*. Red. Ludwik Bielawski. Kraków: PWM. 445–476.

**Zakrzewski, Bogdan** (red.) 1970: *Pieśni śląskie ze zbiorów Józefa Lompy*. Wrocław: Instytut Śląski w Opolu.

**Abstract:**

Since the 1930s, it has become important for ethnomusicologists to record personal details about those whose music they document. This has been demonstrated in Western Poland (Wielkopolska) where, while musical traditions underwent swift changes, traditional musicians (i.e. bagpipers and fiddlers) remained active for a longer period than elsewhere in Poland and even worked to safeguard their musical heritage by including it in the regional school curriculum. Proceeding from the works of Alan P. Merriam and John Blacking, we can define four predispositions of music making: to name, to perform, to learn/teach, and to estimate aesthetically. Music researchers of the 19<sup>th</sup> century were little interested in—or unable to—collect personal data of the musicians they met and whose music they documented. First, researchers often worked from the assumption of collective expression in

rural societies and therefore did not fully appreciate individual expression. Second, peasants sometimes refused to give their names to ethnographers out of fear or distrust. Third, and most importantly, researchers of the period worked from the assumption that vocal music in particular emerged from collective efforts, and therefore individual performers were not seen as important; in most cases, it was only instrumental musicians who were worthy of mention in researchers' notes and publications. Therefore, the shift toward documenting musicians' personal data and correlating this data with analysis of the music itself enables us to see a clearer picture of musical practice, especially regarding notions of an ideal musician. There are four aspects in this regard: (1) **uniqueness**, that is the performer is able to not only navigate the particulars of their own musical tradition, but does so in fully expressive and distinctive ways; (2) **maturity**: the development of the performer's musical skills leads to artistic maturity; (3) **balance** of individualism, individual expression with the mood of social expectations: general availability and intelligibility of statements in a given community, (4) **equivalence**: the same weight of the implementation of inaudible music / song (*musica mundana* according to Boethius, mystical) and audible music / song: synthesis of two sound worlds: *musica humana*, i.e. the unity of spirit and body, and *musica instrumentalis*, i.e. "humanly organized sound" (according to John Blacking, 1984), i.e. voice, also in possible connection with a musical instrument. This is a legacy of antiquity in the relatively conservative cultures of rural communities in Central and Eastern Europe. The most convenient for personal case studies in ethnomusicology largely concern instrumental.

**Keywords:**

ethnomusicology, personality, cultural anthropology, aesthetics of folk music