

Kinga Strycharz-Bogacz

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Ogólnopolski Festiwal Folklorystycznej Twórczości Dziecięcej „Dziecko w Folklorze” w Baranowie Sandomierskim jako przykład pielęgnowania i propagowania rodzimej tradycji muzycznej

Wstęp

Polski folklor muzyczny towarzyszył życiu wielu pokoleń naszych przodków, a w międzypokoleniowym przekazie przetrwał do czasów współczesnych. Jest on wpisany w naszą codzienność, determinuje czas świętowania i praktyki powszednie, a także bezpośrednio wpływa na obrzędowość doroczną i rodzinną doświadczaną przez człowieka od wczesnego dzieciństwa do późnej starości. Zróżnicowanie regionalne ludowej tradycji muzycznej sprzyja jej odmienności czy nawet powstawaniu enklaw kulturowych, stąd mówimy o rodzimoci tradycji regionalnej, subregionalnej czy lokalnej. Katarzyna J. Dadak-Kozicka

trafnie definiuje poczucie rodzimości jako zależne od rdzennego kręgu zakorzenienia, z którego człowiek zmierza ku temu, by całkowicie spełnić swoje możliwości, potrzeby i dokonania, a wówczas następuje pełna rodzimość (Dadak-Kozicka 1996: 308). Poczucie rodzimości folkloru przez jego świadome kultywowanie osiąga swoją pełnię w jego szerokim propagowaniu za sprawą festiwali folkloru. Na festiwalowej mapie Polski znajduje się wiele wydarzeń o różnej randze i adresowanych do różnych wykonawców, ale festiwal, któremu chcę poświęcić uwagę ze względu na jego wyjątkowość jest tylko jeden, a jest nim Festiwal „Dziecko w Folklorze”. Stanowi on przykład ochrony dziedzictwa niematerialnego w rozumieniu konwencji UNESCO z 2003 roku, przekazywanego z pokolenia na pokolenie¹. W niniejszym artykule skupię się na omówieniu genezy i idei Festiwalu oraz jego realizacji w kontekście kryteriów oceny uczestników przez gremium jurorskie. Dokonam analizy przemian folkloru w odniesieniu do jego rdzenności i autentyczności na festiwalowej scenie, a także poddam badaniu rolę instruktorów oraz sposoby przekazu i pielęgnowania tradycji muzycznej upowszechnianej na Festiwalu. Wiele cennych informacji na temat tego przedsięwzięcia artystycznego pozyskałam podczas wywiadu przeprowadzonego z Jolantą Dragan, która jako etnograf i muzyk jest jego jurorem od pierwszej edycji do chwili obecnej (z małymi przerwami)², a także z moich własnych doświadczeń jako jurora dziewięciu edycji tego Festiwalu, jak również z programów, protokołów oraz audio- i audiowizualnych nagrań festiwalowych.

¹ W rozumieniu Konwencji UNESCO dziedzictwo niematerialne obejmuje: tradycje i przekazy ustne, w tym język jako nośnik niematerialnego dziedzictwa kulturowego, sztuki widowiskowe, zwyczaje, rytuały i obrzędy świąteczne, wiedzę i praktyki dotyczące przyrody i wszechświata, umiejętności związane z rzemiosłem tradycyjnym, zob. <https://www.unesco.pl/kultura/dziedzictwo-kulturowe/dziedzictwo-niematerialne/> (dostęp 05.02.2024).

² Wywiad z Jolantą Dragan przeprowadzony 19 czerwca 2021 roku w Baranowie Sandomierskim (transkrypcja wywiadu w posiadaniu autorki artykułu).

Geneza i idea Festiwalu oraz jego realizacja

Festiwal „Dziecko w Folklorze” zainicjowano w 1991 roku w Baranowie Sandomierskim na Podkarpaciu, co wpisuje się w powszechną ówczesnie praktykę w odniesieniu do muzycznego folkloru, aby stworzyć miejsca sprzyjające ocaleniu najbardziej autentycznych melodii ludowych (Kusto 2021: 4). Jego pomysłodawczynią i organizatorką była Alina Szymczyk, ówczesna dyrektor Miejsko-Gminnego Ośrodka Kultury w Baranowie Sandomierskim. Postrzegała ona pokazanie „dziecka w folklorze” nieco inaczej niż obecnie ma to miejsce. Chciała, aby na ten Festiwal przyjeżdżali twórcy, śpiewacy, instrumentalisci i gawędziarze ludowi, ale mieli to być dorośli prezentujący wszystko to, co wiąże się z dzieckiem i z jego losem, niekoniecznie tylko w folklorze, ale z losem dziecka zamieszkującego na wsi. Mieli oni przedstawiać jego dole i niedole, a także np. zabiegi pielęgnacyjne czy urodziny; chodziło o zaprezentowanie w możliwie najszerszym kontekście wszystkiego, co wiąże się z dzieckiem z perspektywy osoby dorosłej. Realizowanie festiwalu według takich założeń od samego początku spotkało się z zainteresowaniem twórców nie tylko z najbliższego województwa (ówczesnie województwa tarnobrzeskiego), ale też z wielu innych województw czy regionów. Od pierwszej edycji na baranowski Festiwal licznie przyjeżdżali Górale z różnych regionów i subregionów południowej Polski, reprezentowani przez znanych śpiewaków, instrumentalistów i gawędziarzy. Przybywali też artyści ludowi z ziemi świętokrzyskiej, lubelskiej, mazowieckiej, opoczyńskiej, radomskiej i sieradzkiej oraz najliczniejsza grupa z ziemi tarnobrzeskiej i rzeszowskiej. Podczas kolejnych edycji pojawili się wykonawcy z innych regionów/subregionów Polski takich jak: Warmia, Mazury, Kurpie, Pomorze, Kujawy, Małopolska, Wielkopolska, Dolny Śląsk, Podlasie, Rawskie, Łowickie, Kaliskie, Łódzkie, Suwalszczyzna czy Nowosądecczyzna, stąd to wyjątkowe wydarzenie objęło swoim zasięgiem artystów i twórców z całego kraju.

Ogólnopolska ranga Festiwalu wynikała z wizji jego pomysłodawczyni Aliny Szymczyk, która uważała za niezwykle istotne i potrzebne

w ówczesnym czasie podjęcie problematyki dziecka w folklorze, adresując ją do twórców i wykonawców z całej Polski. W zakresie upowszechniania kultury ludowej Alina Szymczyk miała osobiste doświadczenia należąc do zespołu „Lasowiaczki”, który od 1976 roku prężnie działał w Baranowie Sandomierskim; z nim reprezentowała swój subregion na wielu festiwalach muzyki ludowej. Spotykając się tam z osobami z różnych stron Polski zauważyła, że brakuje problematyki dziecka w folklorze, więc warto by stworzyć specjalne wydarzenie artystyczne dokumentujące to zjawisko. Przed objęciem stanowiska dyrektora w Baranowie Sandomierskim Alina Szymczyk kierowała Domem Kultury w Grębowie, gdzie w latach 1988–1989 zorganizowała Wojewódzki Przegląd Kołysanki Ludowej. Obok powszechnie znanych pieśni z tego gatunku śpiewano tam też przepiękne, na wskroś ludowe kołysanki, które kobiety wykonywały w sposób autentyczny, z kołyską, z kołysaniem dziecka, jego uspokajaniem, co było wielkim przeżyciem dla wykonawców i publiczności, gdyż mimo prezentacji na scenie zachowały swój autentyzm. Publiczne upowszechnianie wynikało z ich pielęgnowania w naturalnym otoczeniu i okolicznościach. To był swoisty „zaczyn”, który zaowocował zainicjowaniem dwa lata później Ogólnopolskiego Festiwalu „Dziecko w Folklorze”.

Pierwotne festiwalowe kategorie dotyczyły dorosłych wykonawców, a były one następujące: 1. Soliści śpiewacy, 2. Zespoły śpiewacze, 3. Gawędziarze (opowiadający o dzieciach i ich losie), 4. Zespoły obrzędowe lub zespoły teatralne (prezentujące widowiska o dzieciach), 5. Instrumentaliści: mistrz – uczeń. Niezależnie od tych kategorii warto wspomnieć o protokole z 1993 roku, odnoszącym się do ogólnej idei Festiwalu; jest to protokół z posiedzenia Komisji Artystycznej konkursu kołysanek i pieśni sierocych Festiwalu „Dziecko w Folklorze”, zatem te dwa gatunki pieśni stanowiły nadrzędne kategorie oceny. Z czasem zmodyfikowano ideę i założenia Festiwalu. Organizatorzy stwierdzili, że pokazanie problematyki dziecięcej z perspektywy dorosłego człowieka jest formułą, która w jakiś sposób powiela ideę innych festiwali, więc pojawił się pomysł, by pokazać twórczość ludową i los dziecka jego własnymi oczami, czyli jak

dzieci postrzegają siebie na tle kultury wiejskiej. Z tego względu w kolejnych edycjach obok dorosłych zaczęły występować dzieci prezentujące folklor dziecięcy, więc wprowadzono oddzielne kategorie dla dorosłych i dla dzieci. Następnie, również w latach dziewięćdziesiątych, pojawiły się ludowe zespoły taneczne. Dorośli brali udział w Festiwalu do ósmej edycji, a w kolejnych na scenie występowały wyłącznie dzieci, oceniane w sześciu kategoriach: 1. Soliści śpiewacy, 2. Grupy śpiewacze, 3. Grupy obrzędowe (prezentujące obrzędy oraz zabawy dziecięce), 4. Soliści instrumentalni, 5. Kapele, 6. Zespoły taneczne. Modyfikując formułę Festiwalu, niestety zrezygnowano z kategorii gawędziarzy, która według Jolanty Dragan była znakomita, gdyż opowiadania o dzieciach czy dotyczące dzieci, ich losów, różne legendy o tej tematyce zachwycały niepowtarzalnością, a pochodziły nawet z XIX wieku. Zmieniła się też pierwotna nazwa baranowskiego przedsięwzięcia na Ogólnopolski Festiwal Folklorystycznej Twórczości Dziecięcej „Dziecko w Folklorze”.

Fenomen tego Festiwalu polega na tym, że stawia on dziecko w samym centrum, skupia się tylko i wyłącznie na dziecku oraz wszelkich aspektach, które go dotyczą, stąd dziecięcy jest śpiew, mowa, taniec, gra na instrumencie, strój oraz dziecko jest wykonawcą. Młodzi artyści mają od kilku do 18 lat, z zaangażowaniem i szczerą radością śpiewają, grają na instrumentach, tańczą, prezentują widowiska obrzędowe i dawne zabawy, utożsamiając się z kulturą swojego regionu. Przeprowadzone badania potwierdziły, że Festiwal sprzyja muzycznemu rozwojowi dziecka i służy propagowaniu często niedocenianej kultury regionalnej. Organizatorzy Festiwalu od początku bardzo skutecznie realizują jego cel, czyli aktywne przekazywanie przez dorosłych rodzimej kultury swoich przodków młodemu pokoleniu, gdyż istotne jest zachowanie i popularyzowanie bezcennego dziedzictwa kulturowego w ramach często zanikających już gatunków folkloru związanego z tematyką dziecięcą. Należą do nich: dziecięca pieśń sieroca, kołysanka, pieśń pasterska, pieśń obyczajowa o dziecku, a także tańce, gry i zabawy oraz obrzędy i zwyczaje dotyczące dzieci, co z zaangażowaniem prezentują młodzi

wykonawcy na festiwalowej scenie. Konieczne jest wzbudzanie, rozwój i utrwalanie regionalnie uwarunkowanej tożsamości uczestników, jak też promowanie jej i zapoznawanie z nią szerokiego grona odbiorców dzięki opracowaniom regionalnie zróżnicowanych materiałów źródłowych, stanowiących zarazem audiowizualny materiał do edukacji dzieci. Festiwal potwierdza, jak istotna jest nasza pamięć o tradycji. Renata Domka, dyrektor baranowskiego MGOK-u w latach 2016–2020, zapewnia, że kultura ludowa nigdy nie zaginie, gdyż z niej bierze się wszystko to, co teraz tworzymy, bo ona jest głęboko w nas. Podkreśla, jak ważna okazuje się zgodność każdego występu z tradycją własnego regionu. Z kolei Barbara Sroczyńska z „Lasowiaczek” słusznie sądzi, że wartości zaszczerpane w dzieciach zostają w nich na całe życie, co potem procentuje, zaś Alicja Szymczyk uważa, że nasz folklor zostanie zachowany, bo przejęły go dzieci i wykonują go podczas Festiwalu, a kiedyś przekażą kolejnemu pokoleniu. Rokrocznie w Festiwalu udział bierze od 300 do ponad 500 wykonawców. Rekordowa okazała się edycja z 1998 roku z udziałem osób dorosłych i dzieci, a uczestniczyło w niej aż 1200 wykonawców. W 2024 roku odbyła się jubileuszowa 30. edycja Festiwalu, podczas której na scenie zaprezentowało się 560 uczestników.

Warto dodać, że w ramach Festiwalu organizowana jest też impreza plenerowa, zwykle na baranowskim rynku. Ściśle wpisuje się ona w festiwalową ideę kultywowania folkloru i jego propagowania, gdyż od lat odbywają się tam spotkania ze sztuką ludową prezentujące rzeźby ludowe czy zabawki w drewnie, organizowane są warsztaty etnograficzne dla instruktorów, warsztaty i pokazy lasowiackiego rękodzieła z wikliny papierowej, bibuły i drewna, pokazy nowosądeckiego haftu i podhalańskiego rękodzieła (ludwisarstwo i metaloplastyka), lasowiackie prezentacje kulinarne, turnieje i zabawy plebejskie oraz prezentacje widowisk obrzędowych, a także warsztaty muzyczne i koncerty zespołów ludowych jak np. koncert Rodziny Brodów podczas jubileuszowej 25. edycji Festiwalu w 2018 roku, na którym wystąpił wybitny artysta i popularyzator muzycznej kultury ludowej – Józef Broda z wnukami (Strycharz-Bogacz 2018: 36).

Jurorzy oraz kryteria oceny uczestników Festiwalu

Występy festiwalowe ocenia profesjonalne jury powołane przez organizatorów; jak wynika z analizy programów festiwalowych, są to etnomuzykolodzy, językoznawcy, etnografowie, kulturoznawcy, folklorysty, antropolodzy kultury i etnochoreografowie. Przez trzydzieści edycji Festiwalu kolejni dyrektorzy baranowskiego MGOK-u starali się utrzymywać w miarę stałe gremium jurorskie, ale też decydowali o zmianach w jego składzie i o wyborze konkretnych specjalistów. Należy stwierdzić, że ma to swoje zalety, ale też i mankamenty, gdyż rotacja jest potrzebna i przynosi świeże spojrzenie na wykonawców, ale zakłóca ciągłość oglądu prezentacji scenicznych. Warto więc w ostatecznej ocenie jurorskiej zrównoważyć jednorazowe oraz perspektywiczne spojrzenie na sceniczne występy, mając świadomość nieuchronnych przemian kultury ludowej. Należy podkreślić, że organizatorom Festiwalu przez trzy dekady zależało na doświadczeniu i wiedzy merytorycznej zapraszanych jurorów. To stanowisko podtrzymuje też Mirosław Smykła, obecny dyrektor baranowskiego MGOK-u, który uważa, że zobowiązuje do tego ogólnopolska ranga Festiwalu.

Zgodnie z regulaminem jurorzy przyznają wykonawcom nagrody oraz wyróżnienia finansowe i rzeczowe. Zwycięzca każdej kategorii otrzymuje również specjalną nagrodę; jest to tzw. duży Drewniany Klepok, czyli ludowe rękodzieło nawiązujące do dawnej dziecięcej zabawki, a zdobywcy drugich miejsc nagradzani są małymi Drewnianymi Klepokami. W początkowych edycjach Festiwalu jurorzy przyznawali nagrody także instruktorom przygotowującym dzieci do występów. Mimo obowiązujących rokrocznie ogólnych wytycznych co do festiwalowych kategorii, każda edycja jest inna, co słusznie zauważa Katarzyna Gwoździowska, która od ponad 25 lat koordynuje organizację Festiwalu. Z jej obserwacji wynika, że każdego roku jedna z kategorii jest zdominowana pod względem liczby uczestników, ale jest to sytuacja zmienna i nie jest wiadome, jaka kategoria będzie najliczniejsza w kolejnej edycji. Można więc śmiało stwierdzić, że ta różnorodność sprzyja ciągłości tradycji

instrumentalistów i kapel ludowych, tradycji śpiewaczej, tanecznej i obrzędowej, gdyż kultywowanie folkloru i propagowanie go na scenie jest wciąż żywe, a także angażuje kolejnych wykonawców z miejscowości niereprezentowanych wcześniej na Festiwalu.

Niezależnie od postępujących zmian kulturowo-społecznych folklor prezentowany na baranowskim Festiwalu zachowuje związek z tradycją przodków, rozumianą jako przejęte dziedzictwo, będące podstawowym źródłem kultury dla mieszkańców wsi (Maciejewska 2014: 92). W tym kontekście Piotr Grochowski pisze o zauważalnym obecnie dążeniu, by rodzaj współczesnego wykonawstwa był najbliższy dawnemu oryginałowi. Istotne zatem okazuje się zachowanie unikatowego stylu wykonawczego, jak też to, by funkcjonowały niektóre elementy kontekstu społecznego składające się na okoliczności wykonywania i recepcji muzyki (Grochowski 2016: 276). Festiwalowe prezentacje powinny więc być zgodne z tradycją i jako takie są oceniane przez jurorów, a trzeba zauważyć, że na przestrzeni trzydziestu lat kryteria oceny uczestników nie uległy zmianom. Jan Adamowski jako juror zwraca uwagę na różny poziom konkursowych występów; obok tych wybitnych pojawiają się i takie, które są początkiem spotkania młodych wykonawców z rodzimym folklorem, a nierzadko wykonują go dzieci z miasta, czasem nie w pełni go rozumiejąc. Z kolei juror Tomasz Nowak wyraża zadowolenie, że dla wielu osób ważne okazuje się sięganie po rodzimą tradycję i jej przekaz, który często niestety już zanikł, a może przetrwać np. przez działalność ośrodków kultury w zakresie krzewienia folkloru. Natomiast rdzennie podhalański muzykant Krzysztof Trebunia-Tutka, jako instruktor instrumentalistów na 26. edycji Festiwalu, podkreśla, jak ważne jest, że również wzajemnie obserwują swoje występy, bo to im uświadamia, że folklorem nie interesują się tylko osoby starsze, ale jest on żywy również w najmłodszym pokoleniu. Według niego szczególnie warto pamiętać o tym, że trzeba „od przedszkola próbować tej tradycyjnej nuty, tradycyjnej śpiewki, by potem traktować ją jako własną”³. Z własnej

³ Reportaż z 26 Ogólnopolskiego Festiwalu Folklorystycznej Twórczości Dziecięcej „Dziecko w Folklorze”, zob. <https://youtu.be/Xmyw4KyiflE> (dostęp 01.03.2024).

perspektywy jako jurora tego Festiwalu potwierdzam generalnie wysoki poziom występów scenicznych, zauważam zarazem, że młodzi artyści pielęgnując rodzimą tradycję muzyczną powinni być dobrze prowadzeni i przygotowani przez swoich instruktorów.

Wśród kryteriów oceny wykonawców przez jurorów należy wymienić: zgodność prezentacji z danym regionem/subregionem pod względem rodzaju i stylu śpiewu, stylu gry na instrumentach, gwary, a także autentyczny sposób przekazu, dobór stroju z właściwego regionu oraz dobór repertuaru do tematyki festiwalu, stąd należy wykonywać pieśni sieroce, pasterskie, opowiadające o losie dzieci, kołysanki śpiewane dzieciom przez dorosłych, pieśni religijne np. maryjne w widowiskach obrzędowych. Ważne jest dostosowanie prezentacji do wieku wykonawców, właściwa interpretacja treści, pokazanie kontekstu, ogólny wyraz artystyczny i zachowanie norm obowiązujących w kulturze ludowej, a więc brak makijażu, zwłaszcza pomalowanych ust, stosowne obuwie, czyli np. trzewiki, a nie adidas czy sandały, zwykłe warkocze, a nie warkocze francuskie, obce polskiej kulturze ludowej oraz brak współczesnych zdobień stroju.

Jurorzy w protokołach z obrad doceniają walory prezentacji oraz przekazują uwagi instruktorom i wykonawcom, co należy poprawić w kolejnych występach. W pochwałach czytamy m.in. „Dzięki pracy instruktorów można było zobaczyć występy wielu utalentowanych dzieci, które umiejętnie kształtowane przez nich wykonują tradycyjne śpiewy w sposób bliski ideałowi i stają się uczestnikami przekazu tradycji, co jest działaniem istotnym w świetle konieczności ochrony niematerialnego dziedzictwa kultury” (protokół z 2006 roku), albo „Komisja z satysfakcją stwierdza liczną obecność dzieci i młodzieży (...). Ich występy charakteryzowały się dużą świeżością i spontanicznością. Jest to bardzo ważne, gdyż świadczy o umiejętnym wzbudzaniu zainteresowania własnym dziedzictwem kulturowym przez instruktorów” (protokół z 2021 roku). Z kolei w uwagach czytamy m.in. „Sugeruje się zwrócenie szczególnej uwagi na dbałość o autentyczny przekaz folkloru, dostosowanie

repertuaru do wieku i możliwości wykonawców, co będzie skutkowało większą swobodą w występach scenicznych” (protokół z 2016 roku), albo „Komisja sugeruje zwrócenie uwagi na bardziej wyrazisty dobór repertuaru, tj. genetycznie związanego z kulturą ludową. Ponadto trzeba podkreślić konieczność przekazywania i pokazywania własnego dziedzictwa i kultury lokalnej, poszukiwania lokalnej tożsamości, co w kontekście ochrony niematerialnego dziedzictwa kultury i transmisji pokoleniowej własnego dziedzictwa ma wielkie znaczenie” (protokół z 2022 roku).

Przemiany folkloru a jego rdzenność i autentyczność

Na podstawie przeprowadzonej analizy źródłowych materiałów festiwalowych oraz w oparciu o moje własne doświadczenia i obserwacje jako wieloletniego jurora Festiwalu mogę stwierdzić, że na przestrzeni trzech dekad organizowania Festiwalu zauważalne są zmiany w przekazie twórczości dziecięcej, niemniej wykazują one uwarunkowania regionalne. Na Podhalu rodzima tradycja, prezentowana na Festiwalu, nadal ma silne zakorzenienie, jest niejako wtopiona w codzienność, mimo zmieniającej się kulturowo rzeczywistości. Dotyczy to zarówno śpiewu, mowy, gry na instrumentach, jak i tańca; w tych wszystkich zakresach młodzi wykonawcy w pełni zachowują specyfikę folkloru podhalańskiego, czyli charakterystyczny styl śpiewu otwartym głosem z wykorzystaniem skali góralskiej i zachowaniem gwary, a także charakterystyczny sposób gry na typowo podhalańskich instrumentach oraz umiejętność wykonywania wielu skomplikowanych i wymagających szczególnej tężyzny fizycznej figur tanecznych. Wspomniany folklor podhalański podczas festiwalowych prezentacji naprawdę może budzić zachwyt, bo zachowuje swoją rdzenność i autentyczność z powodu stałej obecności w życiu Podhalan, od wczesnego dzieciństwa do późnej starości. Również dzieci przyjeżdżające na Festiwal z Kurpiów, Suwalszczyzny, Lubelszczyzny, Opoczyńskiego czy Sieradzkiego zawsze są chętnie oglądane i słuchane, gdyż mają

poczucie przynależności do obszaru, z którego pochodzą. Prezentując na scenie rodzimą ludową kulturę muzyczną, zachwycają szczerością i autentyzmem przekazu, bo one po prostu tym żyją. Jolanta Dragan jako juror zauważa, że na scenie Festiwalu ze świadomością własnej tradycji różnie bywa u Lasowiaków oraz u dzieci ze Świętokrzyskiego, Rzeszowskiego i Łowickiego. Większość młodych wykonawców pochodzi z małych miejscowości i wsi, ale zdarzają się też zespoły z dużych miast, gdzie w miejskiej przestrzeni działają jako zespoły muzyki tradycyjnej, pielęgnując ją i upowszechniając.

Z perspektywy czasu i z punktu widzenia jurora można śmiało stwierdzić, że dawniej dzieci występujące na baranowskim Festiwalu były bardziej spontaniczne w przekazywaniu folkloru, który w zasadzie tkwił w nich. Obecnie dominują bardziej wyuczone prezentacje sceniczne, ale jest to naturalny proces spowodowany powszechną dostępnością internetu, który zaczął stanowić źródło inspiracji w zakresie folkloru. Wskutek czerpania z niego nierzadko mogą zanikać wzorce rodzimej tradycji, którą należy kultywować, a obce przekazy potrafią zyskiwać na tyle dużą sympatię, że rodzimy folklor niestety zaczyna asymilować ich cechy, czy w konsekwencji sukcesywnie wypiera własną tradycję na rzecz nowo poznanej; może także dochodzić do stopniowej unifikacji folkloru, zatracającego lokalny koloryt. Takie przemiany z pewnością są niepokojące dla zachowania i pielęgnowania rdzenności konkretnych tradycji muzycznych, dlatego warto dołożyć wszelkich starań, by uczyć najmłodsze pokolenie poszanowania bardzo cennej spuścizny swoich przodków oraz świadomego z niej korzystania. Należy też zauważyć, że dawniej inaczej spędzano czas wolny, zwykle śpiewając, tańcząc, grając na instrumentach, więc folklor towarzyszył człowiekowi od dzieciństwa i naturalnie był kultywowany. Jak stwierdza również Piotr Dahlig, nabywane od najmłodszych lat elementarne umiejętności muzyczno-wykonawcze w zakresie śpiewu, tańca i gry na instrumentach pozwalały na udział w praktykach obrzędowych i życiu towarzyskim lokalnej społeczności (Dahlig 1993: 81). Niewątpliwie ten rodzaj spontanicznej,

domowej edukacji młodego pokolenia żyjącego w różnych regionach Polski gwarantował przetrwanie ogromnego bogactwa naszego folkloru muzycznego, a pielęgnowanie go przez kolejne dekady do czasów współczesnych pozwoliło zachować jego rdzenność i autentyczność.

Dzięki rejestracji audiowizualnej Festiwalu „Dziecko w Folklorze” udokumentowano folklor na nim prezentowany i nagrano wiele cennych występów. Szczególnie ciekawe były te z początkowych edycji Festiwalu i związane z występami dorosłych, np. wykonawczyni z Dolnego Śląska (ziemia zielonogórska), która śpiewała kołysanki z terenów wschodnich, skąd pochodzili Kresowiaczy przesiedleni na Dolny Śląsk. Były to swoiste perełki, skarby ich dawnej rodzimej kultury, która nieprzerwanie tkwiła w Kresowiakach, mimo nowego miejsca ich zamieszkania, oddalonego od ich domu rodzinnego o kilkaset kilometrów. Szczęśliwie nie zasyłowali oni tutejszej tradycji, lecz kultywowali swoją, wpojoną przez przodków, a tego typu upowszechnianie jej na scenie potwierdza ich głębokie poczucie tożsamości, które przetrwało w nich w zderzeniu z nowymi okolicznościami życia.

Obecnie nie wszystkie prezentowane na Festiwalu przekazy folkloru zachowały wierność rodzimej tradycji, co zresztą bardzo trafnie ujmuje Jerzy Szacki, określając tradycję jako „władzę żywych nad umarłymi” (Szacki 1971: 150), ale z moich obserwacji jako jurora oraz z przeprowadzonych badań wynika, że w większości regionów reprezentowanych na Festiwalu przekazy te nadal są rdzenne i autentyczne, więc ich wykonawstwo stanowi naturalne następstwo ich pielęgnowania. W tym kontekście należy szczególnie podkreślić wciąż ważną rolę depozytariuszy tradycji, którzy międzypokoleniowo mogą przekazywać rodzimą tradycję muzyczną dzieciom i młodzieży. Natomiast u niektórych wykonawców widać już i słyszać inspirowanie się literaturą lub wspomniane czerpanie z internetu, zatem posiłkują się przykładami z dorobku zespołów wcześniejszych, korzystając raczej z ich nagrań, a niekoniecznie czerpią od osób i zespołów występujących na żywo. Warto dodać, że artyści ludowi zakorzenieni od kilku dekad w rodzimej kulturze nie tylko przejmują

spuściznę przodków, ale też sami tworzą scenariusze widowisk i pieśni obrzędowe, co Joanna Dziadowiec określa jako stałą obecność „kulturowych reprezentacji rzeczywistości” (Dziadowiec 2016: 495), zarówno tej współczesnej, jak i przeszłej. Tak dzieje się nie tylko obecnie, gdyż praktykuje się to od dawna. Jest wiele pieśni napisanych przez uznanych twórców, np. wykonywane podczas edycji Festiwalu z 2022 roku pieśni o sobótkach; ich autorką jest Maria Kozłowa, nieżyjąca już, zasłużona artystka ludowa, jedna z założycielek zespołu „Lasowiaczki”. Pieśni jej autorstwa obecnie żyją własnym życiem. Mimo, że powstały kilka dekad temu, niektórzy uważają je za tradycyjne i dawne, lecz znawcy folkloru zauważają, że należą one do nowszej warstwy muzyki ludowej, choć mocno wpisują się w rodzimą lasowiacką tradycję, w której są zakorzenione.

Rola instruktorów oraz sposoby przekazu i pielęgnowania tradycji muzycznej upowszechnianej na Festiwalu

W drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych XX wieku Festiwal stał się na tyle popularny, że ówczesny Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury (COMUK) włączył się w jego przygotowania, organizując przy tym seminarium, czyli zajęcia ze specjalistami przeznaczone dla instruktorów zajmujących się folklorem w poszczególnych instytucjach kultury. Były to np. wykłady o dzieciach w kontekście obrzędowości chrzcinowej, co zyskało duże zainteresowanie uczestników. Dzięki temu w ramach Festiwalu upowszechniano wśród instruktorów kultywowane tradycje obrzędowe i związane z nimi śpiewy. Sprzyjało to zachowaniu pewnej części dziedzictwa kulturowego w pamięci kolejnego pokolenia, a instruktorzy w ramach swojej pracy w różnych regionach Polski mogli podejmować próby rekonstrukcji dawnych obrzędów, by potem je pielęgnować, upowszechniając w lokalnych kręgach i na scenach festiwali o randze regionalnej i ogólnopolskiej.

Praca instruktorów jest czasochłonna i bardzo ważna w kształtowaniu w młodym pokoleniu poczucia własnej tożsamości i poszanowania

tradycji ludowej. Jurorzy oceniając dzieci, oceniają też ich instruktorów, którzy zwykle mając stosowną wiedzę o kulturze tradycyjnej, właściwie ją przekazują młodym artystom, dbając, by upowszechnianie folkloru sprzyjało jego kultywowaniu. Nieuniknione są problemy instruktorów podczas przenoszenia folkloru dziecięcego na scenę, a dotyczą one m.in. repertuaru słowno-muzycznego, śpiewu i tańca, gwary, reżyserii oraz ubioru i rekwizytów (Majerczyk 2018, 89–93). Zdarza się również, że świadomość występu na scenie albo powoduje u dzieci treść, która ogranicza autentyczność wykonania, albo zbyt subiektywna instruktorska wizja prezentacji, bez zakorzenienia w tradycji wręcz deformuje przedstawiane treści, co spotyka się z niską oceną jurorów, a propagowanie folkloru nie ma nic wspólnego z jego pielęgnowaniem. Zatem rola instruktorów jest nadal kluczowa w umiejętnym przekazywaniu dzieciom kultury ludowej.

Należy podkreślić szczególną wartość rodzimej tradycji, z którą młodzi wykonawcy w naturalny sposób utożsamiają się i ją czują, stąd ich przekaz jest autentyczny i sprzyja pielęgnowaniu spuścizny przodków. Dlatego niezrozumiałe wydają się przygotowane przez instruktorów festiwalowe prezentacje np. suita tańców podhalańskich wykonywane przez zespoły z Rzeszowszczyzny (czyli Rzeszowiacy niejako przebijają się za Górali, występując w strojach z obcego im regionu), co wpisuje się w zjawisko folkloryzmu, o którym szeroko i wieloaspektowo dyskutowali badacze folkloru już w latach osiemdziesiątych XX wieku (*Lubelska rozmowa o folkloryzmie* 1987: 73–103). W przypadku takich praktyk od razu widoczny jest brak zakorzenienia w tradycji obcego regionu o innych uwarunkowaniach kulturowych. Następuje też zatracenie autentyczności przekazu folkloru i wizerunku wykonawców, którzy niepotrzebnie propagują nie swoją tradycję, rezygnując z pielęgnowania własnej. Aby tego uniknąć, instruktorzy powinni mieć istotne pojęcie o danej kulturze ludowej, którą przekazują młodym artystom, a zdobyte przez instruktorów wykształcenie w tym zakresie jest wartością dodaną, gdyż sama wiedza nie wystarczy do ich prawidłowej pracy z dziećmi i młodzieżą.

Brak powiązań instruktora z przekazywaną tradycją skutkuje tym, że młode pokolenie zamiast pielęgnować kulturę ludową swoich przodków otrzymuje wypaczony jej przekaz, który przyjmuje jako własny. Ponadto coraz częściej instruktorzy korzystają z tzw. warsztatów muzyki tradycyjnej, gdzie muzycy ludowi uczą śpiewać, grać czy tańczyć w konkretny sposób, ale robią to w stylu mającym niewiele wspólnego z tym, który panował niegdyś na danym terenie. Jan Łuczkowski określa to zjawisko jako homogenizację kultury (Łuczkowski 2013: 14), a korzystanie z cudzych wzorców kulturowych wpływa na stopniowy zanik rodzimej tradycji. Zbigniew Przerembski dodaje, że wykonawcy ludowi przyswajają sobie repertuar śpiewaczy czy instrumentalny nie pochodzący z ich regionu, czemu zresztą sprzyjają kontakty festiwalowe (Przerembski 2006: 215). Należy z całą świadomością stwierdzić, że w czasach współczesnych kultywowanie folkloru poszczególnych regionów może być zagrożone. Katarzyna Smyk wymienia szereg zagrożeń dla ochrony rdzennego folkloru jako niematerialnego dziedzictwa kulturowego, są to m.in. globalizacja, migracje, urbanizacja, industrializacja, zanik międzypokoleniowego przekazu, popkulturyzacja, komercjalizacja, czy folkloryzacja. Zauważa zarazem, że można im przeciwdziałać i niwelować ich skutki podejmując przemyślane działania przeciwko unifikacji zachowanych lokalnych przekazów folkloru, za co przede wszystkim są odpowiedzialni instruktorzy (Smyk 2018: 119–121).

Dzięki festiwalom folkloru o charakterze konkursowym może przetrwać tradycyjny repertuar, a także maniere wykonawcze i praktyki instrumentalne. Jest to niezwykle cenne dla współczesnych wykonawców, często pozbawionych naturalnego kontekstu muzykowania wskutek przemian modelu życia na wsi (Nowak 2014: 195). Zachowanie ludowej tradycji muzycznej dzięki jej pielęgnowaniu i propagowaniu na festiwalowej scenie zapewniają konkretne właściwości towarzyszące przekazowi folkloru, czyli regionalnie uwarunkowany styl śpiewu, regionalna gwara, instrumentarium kapeli typowe dla muzyki ludowej własnego regionu, stosowny strój wykonawców, odpowiednia scenografia oraz

międzypokoleniowe muzykowanie, dzięki któremu doświadczony mistrz z dumą przekazuje młodemu muzykantowi własną tradycję muzyczną, ucząc go też poczucia rodzimej tożsamości (Dragan 2023: 25–26).

Po dokonaniu analizy zebranych audio- i audiowizualnych materiałów źródłowych Festiwalu „Dziecko w Folklorze” mogę wykazać niewątpliwe zalety pielęgnowania rodzimego folkloru w kontekście jego upowszechniania. Należy powiedzieć o kilku różnych płaszczyznach funkcjonowania tej zależności. Najpierw wymienię międzypokoleniową tradycję, która przejawia się tym, że dawni uczestnicy Festiwalu jako dorośli stają się znakomitymi instruktorami i zakładają własne zespoły, z którymi przyjeżdżają na „Dziecko w Folklorze”. Dzięki temu pielęgnowana i upowszechniana przed laty podczas konkursowych prezentacji rodzima tradycja muzyczna wciąż ma kontynuatorów. Można przypuszczać, że zaszczipiona w najmłodszym pokoleniu miłość do folkloru zainspiruje jego przedstawicieli do prowadzenia w przyszłości podobnych grup dziecięcych, a przez to tradycja ta zachowa swoją żywotność. Przykładem jest działalność zespołu „Mali Lubatowianie”, którym kieruje obecnie Sabina Cichoń, niegdyś uczestniczka „Dziecka w Folklorze”. W kontekście międzypokoleniowego pielęgnowania i propagowania folkloru warto wspomnieć np. o powstałej w 2021 roku Fundacji Iskry Tradycji, którą prowadzi Lidia Anna Biały. Dzieci z tej Fundacji współpracują także z kapelą wybitnego muzykanta Kazimierza Marcinka, mistrza instruktorki Lidii⁴, przedstawiciela najstarszego pokolenia strażników rzeszowskiej muzyki ludowej, który należy do grona muzykantów nadal wykonujących muzykę jako żywy twór, wolny od schematów i ograniczeń (Nowak 2017: 15). Natomiast wielopokoleniową rodzinną tradycję pielęgnowania folkloru na baranowskiej scenie reprezentuje kapela „Młode Kurasie” jako najmłodsze, piąte pokolenie „Kapeli Kurasie” z Lubziny na Podkarpaciu, kontynuujące muzyczną tradycję rodzinną, sięgającą aż 1950 roku, czyli mającą prawie 75 lat (*Muzyczny folklor Podkarpacia* 2014: 46). Podobnym

⁴ W 2023 roku laureatem prestiżowej Nagrody im. Oskara Kolberga „Za zasługi dla kultury ludowej” w kategorii „Mistrz tradycji” został Kazimierz Marcinek, a nagrodę specjalną dla wyjątkowego ucznia wskazanego przez Mistrza Tradycji otrzymała Lidia Anna Biały.

przykładem są występujące na Festiwalu trzy pokolenia śpiewaczek z Baranowa Sandomierskiego: należąca do „Lasowiaczek” Zofia Wydro, jej córka oraz wnuczka. Międzypokoleniową rodzinną tradycję muzyczną reprezentuje Szymon Tadla ze Szklar, który od swojego ojca cymbalisty przejął zamiłowanie do gry na tym instrumencie. Szymon jako cymbalista od siódmego roku życia występował na baranowskim Festiwalu, a w 2014 roku, jako piętnastolatek, zdobył jedyne w historii tego Festiwalu Grand Prix, prezentując niezwykle wysoki kunszt gry, stawiający go na równi z uznanymi mistrzami cymbałów. Trzeba też wspomnieć o synchronicznym pielęgnowaniu tradycji przez rodzeństwo, co czynią na Festiwalu cymbalistki Aleksandra, Emilia i Martyna Pigan z Majdanu Sieniawskiego, czy siostry Weronika i Lena Mróz z zespołu śpiewaczego „Dołhobrodzkie Zadułyńce” z Dołhobród. Odnotowujemy również indywidualne wieloletnie zamiłowanie uczestników do prezentowania rodzimego folkloru i naukę młodszych, np. Aleksandra Solarska z Baranowa Sandomierskiego, występująca na Festiwalu jako śpiewaczka od piątego roku życia do pełnoletności (2006–2019), która w edycji z 2019 roku była też opiekunką solistki i lasowiackiego zespołu śpiewaczego.

Zgodnie z ideą Festiwalu ważna jest edukacja młodego pokolenia, które w momencie zetknięcia się z kulturą ludową zwykle przeżywa rodzaj fascynacji, i nawet, gdy później niektórzy zmieniają swoje upodobania, to zaszczipiona za młodu tradycja muzyczna na zawsze w nich pozostanie. Sam Festiwal propagując regionalnie zróżnicowany folklor, znakomicie sprzyja jego ochronie. Pielęgnowanie swojej kultury ludowej ma niezwykle istotny wpływ na kształtowanie postaw wśród dzieci, tj. wzbudzanie w młodym człowieku poczucia tożsamości przez związek z konkretnym regionem i poczucia dumy z bycia przedstawicielem swojego regionu, co jest widoczne w festiwalowych występach. Dzieci stają się depozytariuszami tradycji, podobnie jak są nimi inne osoby, zwłaszcza starsze, przekazujące młodemu pokoleniu kulturę ludową (Smyk 2018: 116).

Dobre i stylowe wykonywanie muzyki ludowej wymaga od młodych muzykantów sporego poświęcenia i wytrwałości w ćwiczeniu, najlepiej

pod okiem mistrza, a niezbędne jest też posiadanie własnego instrumentu, co Antoni Zoła postrzega jako naturalne pragnienie każdego dziecka, niezależnie od tego, czy będzie rozwijało się w grze jako solista, czy w kapeli ludowej (Zoła 2013: 17–20). Również tradycyjny śpiew stanowi wyzwanie dla współczesnego pokolenia dzieci i młodzieży. Otacza je bowiem zupełnie inna muzyka, której elementy niechybnie można łatwo wprowadzić do wykonawstwa pieśni ludowych. Dlatego tak ważne jest, by przejąć od starszych dobre wzorce i pielęgnować je na co dzień oraz prezentować na festiwalowej scenie, co będzie sprzyjało ochronie repertuaru pieśniowego. Z kolei odmienne regionalnie tańce potwierdzają piękno i różnorodność polskiego folkloru, a utrwalane w wykonawstwie zachowują swój autentyzm i rdzenność. Warto kultywować i propagować własny repertuar taneczny, a nie fascynować się i prezentować na scenie tańce pochodzące z innych regionów, gdyż mają one odmienne zakorzenienie, często niezrozumiałe dla młodych tancerzy. Należy podkreślić, że Festiwal „Dziecko w Folklorze” z pewnością sprzyja ochronie rodzimej tradycji muzycznej przez jej upowszechnianie, co warunkują podtrzymywane międzypokoleniowe relacje i tradycja rodzinnego muzykowania. Istotne jest funkcjonowanie dzieci w naturalnym środowisku wiejskim, gdzie nadal istnieje regionalna obrzędowość (np. kolędowanie czy majówki) oraz związane z nią przekazy muzyczne. Ten pozytywny obraz folkloru funkcjonującego współcześnie wśród młodego pokolenia na baranowskiej scenie dopełniają śpiew i mowa z cechami lokalnej gwary oraz stosownego tradycyjnego stroju ludowego, zachowanego oryginalnego lub rekonstruowanego i uszytego z materiału, który może pochodzić nawet z końca XIX stulecia. W tych zakresach docenioną przez jury prezentacją jest występ dziewcząt z zespołu śpiewaczego „Dołhobrodzkie Zadułyńce” z Dołhobród podczas 29. i 30. edycji Festiwalu. Wspomniane już siostry Lena i Weronika Mróz występowały w sukienkach uszytych z materiału mającego 130 lat oraz śpiewały pieśni chachłackie z Południowego Podlasia (przekazane im przez mistrzynię tradycji Karolinę Demianiuk, urodzoną w 1939 roku), czyli pieśni w lokalnej gwarze, która jako wymieszanie

języka ukraińskiego z polskim, białoruskim i rosyjskim, funkcjonuje wyłącznie w mowie.

Podsumowanie

We współczesnych czasach, które mocno determinuje powszechna komercjalizacja i globalizacja, niezwykle ważna jest pamięć o tradycji przodków; jej pielęgnowanie i upowszechnianie na festiwalowej scenie utrwała świadomość regionalnej tożsamości. Warto jednak postawić ważne pytanie, czy pielęgnowanie tradycji w jej festiwalowej odsłonie pozwala zachować jej rdzenność i oryginalność? Zdaniem Aleksandry Szurmiak-Boguckiej festiwale są znakomitą inicjatywą, by podtrzymać i utrwać własną tradycję muzyczną, często ratującą wartości ludowe przed zanikiem. Niemniej jednak śpiew, muzyka i taniec, wpisane w codzienne życie ludu, wraz z przeniesieniem na scenę nie są w stanie oddać specyfiki ludowych praktyk i dawnej atmosfery (Szurmiak-Bogucka 2016: 13–14). Zatem z jednej strony należy docenić współczesne pielęgnowanie folkloru, a z drugiej strony warto mieć świadomość, że w jakimś stopniu to kultywowanie determinują wymogi prezentacji scenicznej, przez co może, choć nie musi, dojść do zatracenia autentyczności przekazu. Podsumowując za Anną Czekanowską, w momencie zaniku tradycyjnych manier wykonawczych muzyka ludowa traci swój autentyzm (Czekanowska 2001: 5).

Na baranowskiej scenie szczęśliwie dominuje autentyczny folklor z zachowaniem tradycyjnych manier wykonawczych z różnych regionów Polski. Czy jednak kultywowane przekazy są autentyczne, skoro dzieci, które je prezentują, żyją na co dzień w innej rzeczywistości niż ta, w której funkcjonowała dawna kultura ludowa? A może o tej autentyczności decyduje sam dobór odpowiednich dla dzieci gatunków pieśni i regionalizm repertuaru? Tego typu pytań może być więcej, niemniej z całą świadomością należy stwierdzić, że dzięki takim przedsięwzięciom artystycznym jak Festiwal „Dziecko w Folklorze” zróżnicowane regionalnie muzyczne tradycje naszych przodków

z pewnością warto zachowywać w międzypokoleniowym przekazie (jako rdzenni strażnicy tradycji), warto krzewić (jako instruktorzy), warto pielęgnować (jako młodzi wykonawcy) i warto propagować (jako organizatorzy festiwali). Ta wielopłaszczyznowość działań i wysoka wartość prezentowanych przekazów są niezwykle cenne, a optymizmem powinien napawać fakt, że wśród nosicieli naszego folkloru muzycznego znajdują się też przedstawiciele najmłodszego pokolenia Polaków. Z tych względów jurorzy rekomendują wpisanie Festiwalu do Rejestru dobrych praktyk, prowadzonego przy Krajowej Liście Niematerialnego Dziedzictwa Kultury w odniesieniu do Konwencji UNESCO z 2003 roku.

Literatura cytowana

- Czekanowska, Anna 2001: *Kultura tradycyjna dziś: czynnik stymulacji czy wspomnienie przeszłości? Z badań nad kulturą muzyczną Polski północno-wschodniej*. „Muzyka”, nr 46 (3), 5–14.
- Dadak-Kozicka, Katarzyna Józefa 1996: *Folklor sztuką życia: u źródeł antropologii muzyki*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Sztuki PAN.
- Dahlig, Piotr 1993: *Ludowa praktyka muzyczna w komentarzach i opiniach wykonawców w Polsce*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Sztuki PAN.
- Dragan, Jolanta 2023: *Kapele na Rzeszowszczyźnie – instrumentarium i repertuar. Rola muzyki w tradycji i współczesności*. W: *X Festiwal żywej muzyki na strun dwanaście i trzy smyki – w hołdzie muzykantom!*. Red. Mateusz Starzec. Kolbuszowa: Miejski Dom Kultury, 14–26.
- Dziadowiec, Joanna 2016: *Festum folkloricum. Performatywność folkloru w kulturze współczesnej. Rzec o międzykulturowych festiwalach folklorystycznych*. Warszawa: Wydawnictwo Narodowego Centrum Kultury.

- Dziedzictwo niematerialne*. W: Polski Komitet ds. UNESCO, <https://www.unesco.pl/kultura/dziedzictwo-kulturowe/dziedzictwo-niematerialne/> (dostęp 05.02.2024).
- Grochowski, Piotr 2016: *Od folkloru do in crudo. Czy możliwa jest kontynuacja wiejskich tradycji muzycznych?*. W: *Jarmark tradycji. Studia i szkice folklorystyczne*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 273–295.
- Kusto, Agata 2021: *Z maciejowickiej sceny. Pieśni ludowe na Konkursie Kapel i Śpiewaków Ludowych Regionów Nadwiślańskich „Powiślaki” z lat 2015-2019*. Lublin: Wydawnictwo Muzyczne „Polihymnia”.
- Lis-Jakubiec, Emilia; Drąg, Damian (red.) 2014: *Muzyczny folklor Podkarpacia – badania terenowe*. Rzeszów: Muzeum Okręgowe w Rzeszowie.
- Lubelska rozmowa o folklorystyce 1987. „Literatura Ludowa”, r. 31, nr 4–6, 73–103.
- Łuczkowski, Jan 2013: *Muzykant ludowy: charakterystyka postaci i jego rola w tradycyjnej kulturze*. W: *Festiwal żywej muzyki na strun dwanaście i trzy smyki*. Red. Mateusz Starzec, Dawid Rosół. Kolbuszowa: Miejski Dom Kultury, 7–14.
- Maciejewska, Renata 2014: *Tradycja jako przedmiot przekazu międzygeneracyjnego w dawnych społecznościach wiejskich*. W: *Międzypokoleniowe uczenie się*. Red. Marcin Muszyński. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 89–98.
- Majerczyk, Dorota 2018: *Problemy związane z przenoszeniem folkloru dziecięcego na scenę*. W: *Folklor dziecięcy. Między tradycją a współczesnością*. Red. Teresa Smolińska. Nowy Sącz: Małopolskie Centrum Kultury „Sokół”, 89–93.
- Nowak, Tomasz 2014: *Festiwale folklorystyczne*. W: *Raport o stanie tradycyjnej kultury muzycznej*. Red. Weronika Grozdek-Kołacińska. Warszawa: Instytut Muzyki i Tańca, 193–199.

- Nowak, Tomasz 2017: *Uwagi o praktyce wykonawczej kapeli lasowiackiej*. W: *IV Festiwal żywej muzyki na strun dwanaście i trzy smyki*. Red. Mateusz Starzec. Kolbuszowa: Miejski Dom Kultury, 7–18.
- Przerembski, Zbigniew Jerzy 2006: *Ludowa kultura muzyczna – tradycja modyfikowana*. „Muzyka”, nr 51 (1–2), 207–221.
- Smyk, Katarzyna 2018: *Międzynarodowy Festiwal Dziecięcych Zespołów Regionalnych „Święto Dzieci Gór” a dobre praktyki w ochronie niematerialnego dziedzictwa kulturowego*. W: *Folklor dziecięcy. Między tradycją a współczesnością*. Red. Teresa Smolińska, Nowy Sącz: Małopolskie Centrum Kultury „Sokół”, 113–124.
- Strycharz-Bogacz, Kinga 2018: *DZIECKO W FOLKLORZE – relacja z Baranowa Sandomierskiego*. „Pismo Folkowe”, nr 137 (nr 4), 36.
- Szacki, Jerzy 1971: *Tradycja. Przegląd problematyki*. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Naukowe.
- Szurmiak-Bogucka, Aleksandra 2016: *Słów kilka o życiu folkloru muzycznego*. W: *III Festiwal żywej muzyki na strun dwanaście i trzy smyki*. Red. Mateusz Starzec. Kolbuszowa: Miejski Dom Kultury, 7–14.
- Zoła, Antoni 2013: *Muzyka instrumentalna południowego Podkarpacia i jej uwarunkowania historyczne, kulturalne i społeczne. Muzykanci, kapela i instrumenty w tradycyjnej kulturze*. W: *Festiwal żywej muzyki na strun dwanaście i trzy smyki*. Red. Mateusz Starzec, Dawid Rosół. Kolbuszowa: Miejski Dom Kultury, 15–22.

Summary

The aim of this article is to discuss the functioning of music folklore in modern times among the young generation. Preservation of this tradition is supported by its popularization on stage during the “Child in Folklore” Festival (part of the National Festival of Children’s Folklore) in Baranów Sandomierski, which constitutes an example of intangible

heritage as defined by the UNESCO Convention of 2003. This festival is the only one in Poland that focuses exclusively on children and their place in traditional culture, i.e. children's singing, speech, dancing, playing instruments, costumes, and the child as a performer. Initiated in 1991, it enjoys an enduring popularity, bringing together children and young people up to the age of 18 from many regions of Poland. The role of the instructors preparing the young artists for performances is to ensure that the indigenusness and authenticity of folklore and folk music are preserved. It is satisfying that, despite socio-cultural changes, our regionally diverse music folklore has a chance to survive for our descendants thanks to its preservation by the youngest generation as well as its popularization for three decades on stage during the "Child in Folklore" Festival.

Keywords: festival, child in folklore, folklore preservation, folklore popularization, regionalism of music tradition, indigenusness and authenticity of folklore