

Tomasz Nowak

Uniwersytet Warszawski

Michał Pastuch

Brzesko, badacz niezależny

Tradycja gry na heligonkach w Małopolsce i jej odrodzenie na przełomie XX i XXI wieku

Wstęp

Heligonka, jako instrument muzyczny, wpisany w krajobraz dźwiękowy Małopolski, zasługuje na szczególną uwagę ze strony etnomuzykologii. Wynika to z faktu, że ta „czarodziejska skrzynka”, ów „mały instrument o wielkim sercu” bardzo szybko zyskał popularność wśród ludności wiejskiej Małopolski w końcu XIX wieku, a jej charakterystyczne brzmienie przez kolejne dekady towarzyszyło wielu uroczystościom i wydarzeniom społecznym, stanowiąc nieodłączny element lokalnych tradycji muzycznych. Ale nie są to jedyne powody, dla których warto się nad tym instrumentem pochylić – oto ostatnie dekady są czasem wielkiego powrotu popularności tego instrumentu w Małopolsce. Jest to więc również interesujące zagadnienie, które wymaga omówienia oraz interpretacji. Tymczasem w polskiej etnomuzykologii dotychczas powstały tylko dwie publikacje o charakterze wprowadzającym w zagadnienie (Nowak 2017;

2021). Dlatego też niniejszy artykuł ma za zadanie omówienie problematyki obecności heligonki w tradycjach muzycznych konkretnie obszaru Małopolski, uszczegółowienie jej oraz rozwinięcie kwestii przywrócenia instrumentu do praktyki wykonawczej w XXI wieku. W tekście wykorzystano materiały z własnych badań terenowych oraz informacje pozyskane podczas bardzo wielu rozmów z muzykami grającymi na heligonkach – zarówno sformalizowanych, jak i nieformalnych – które były prowadzone od roku 2000 (w przypadku Michała Pastucha) i roku 2016 (w przypadku Tomasza Nowaka). Ważną rolę odgrywają również obserwacje autorów z różnych przeglądów i festiwali folklorystycznych, na czele z Konkursem Heligonistów Województwa Małopolskiego, w którym uczestniczą jako jurorzy.

Heligonka i jej specyfika

Heligonka, nazywana w Małopolsce także guzikówką lub harmonią, jest instrumentem, w którym źródłem dźwięku są szlifowane stalowe lub mosiężne języczki przelotowe, spełniające taką samą rolę jak metalowe języczki w harmonijce ustnej i drumli, trcinowe lub słomkowe w piskawkach stroikowych, a nawet wykorzystywany do gry listek czy źdźbło trawy. Jednak genetycznie heligonka jest bezpośrednio związana z harmoniami wiedeńskimi, na co wskazuje fakt, że pierwsi budowniczowie tych instrumentów muzycznych byli często uczniami budowniczych harmonii wiedeńskich (Fickerová 1984: 22). Zresztą większość rozwiązań konstrukcyjnych jest wspólnych dla obu instrumentów. Osobliwością heligonek jest obecność dźwięcznych i nisko strojonych basów heligonowych (niem. *Helikonbässe*), naśladujących brzmienie rozpowszechnianego od 1849 roku przez wiedeńczyka Ignacego Stowassera helikonu (Sachs 1990: 406). Języczki basów helikonowych są wyjątkowo szerokie i długie (same szczeliny osiągają 7,5–8 mm szerokości i 53–70 mm długości), dzięki czemu brzmią o oktawę niżej niż basy harmonii wiedeńskich (oktawa kontra: A1 = 55 Hz, G1 = 49 Hz, F1 = 43,65

Hz, Es1 = 41,20 Hz, D1 = 36 Hz, lub nawet C1 = 32,70 Hz). Sięgnięcie po tak niskie brzmienia wymagało od konstruktorów osadzenia języczków w masywnych i mocnych duraluminiowych ramkach (w najstarszych instrumentach rama miała wymiary: 13 × 50 × 95 mm), oraz specjalnie skonstruowanych głośnicach jodłowych¹. Jodła bowiem zapewniała dobry rezonans niskich dźwięków, a jednocześnie była wystarczająco wytrzymała, odporna na wilgoć i łatwa w obróbce. Nic więc dziwnego, że budownictwo tych instrumentów często występowało w regionach, w których drewno jodłowe było powszechnie dostępne. Dodatkowy element, który miał wspomóc propagację nisko brzmiących basów helikonowych stanowiły też okrągłe otwory w głośnicach, wykończone metalowymi pierścieniami, przypominającymi miniaturowe czary dźwiękowe instrumentów dętych, co również nawiązywało do helikonów (Ryciny 1 i 2).

W tym miejscu należy stwierdzić, że tak skonstruowane heligonki były bardzo podobne do harmonii styryjskich. Zresztą często obydwa typy instrumentów uważane są wręcz za tożsame, przy czym heligonki uznaje się nierzadko za późniejszą odmianę harmonii styryjskich². Jednakże wobec faktu, że niemal wszyscy wcześnie budowniczy instrumentów ze stroikami helikonowymi budowali wcześniej harmonie wiedeńskie, a do naszych czasów nie przetrwały dziewiętnastowieczne rejestry wyprodukowanych instrumentów, to stwierdzenia takie należy uznać za nieugruntowane źródłowo. Co więcej – do dziś nie udało się jednoznacznie odpowiedzieć na pytania, gdzie i kiedy nastąpił wynalazek basów helikonowych oraz gdzie i kiedy wybudowano pierwszy instrument, mający cechy heligonki i harmonii styryjskiej.

Najstarsze znane nam heligonki były jednorzędowymi harmoniami diatonicznymi z układem 11 guzików po stronie melodycznej oraz 4 po stronie basowej i pod względem zakresu i układu dźwięków najbardziej przypominały harmonijki ustne. Heligonki były małe i poręczne także

¹ <https://de.wikipedia.org/wiki/Helikonstimmplatten> (dostęp: 16.06.2025).

² Zob. https://en.wikipedia.org/wiki/Steirische_Harmonika (dostęp: 18.06.2025).

dzięki zmniejszonej liczbie podwójnych stroików w głośnicach w związku z bisonorycznością klawiszy. Ten podwójny układ stroików był bardzo ważny podczas gry, ponieważ wysokość dźwięku zależała od kierunku otwierania miecha. Jednorzędowe harmonie miały bardzo ograniczone możliwości – potencjalne grania odbywały się w jednej tonacji. Pojawienie się dwurzędowych instrumentów bardzo wzbogaciło paletę dźwiękową oraz rozszerzyło możliwości tonacyjne, zachowując przy tym ciągle diatoniczny układ dźwięków. Na tzw. dwurzędówkach można było bowiem zagrać w dwóch tonacjach durowych i jednej molowej. Właśnie dlatego dwurzędowe heligonki zyskały największą popularność, występując w różnych wariantach tonacyjnych, a ich strój różni się w zależności od regionu (Rycina 3).

Najbardziej popularne były harmonie w strojach F, D i Es. Na przykład w stroju F można było grać – używając akordów toniki, subdominanty i dominanty – w tonacjach F-dur i C-dur oraz w jedynej molowej tonacji d-moll, gdzie do dyspozycji grający miał tylko tonikę i dominantę. Identycznie to wyglądało w tonacji B-dur z akordami toniki i dominanty, przy ograniczonych możliwościach w prawej ręce (w części melodycznej, gdzie muzyk dysponował tylko kilkoma dźwiękami). W dwurzędowych heligonkach występował tylko jeden dźwięk w drugim rzędzie (C), na który nie miał wpływu kierunek otwierania miechu. Wśród muzyków ten układ dźwiękowy z jednym podwójnym C był nazywany „stojakiem” lub „słupkiem” (budowniczy używali wobec niego niemieckiego określenia *Gleichton*). Do gry zespołowej z instrumentami smyczkowymi, takimi jak skrzypce i basy, były wykorzystywane heligonki w stroju D, z kolei do instrumentów dętych (klarnety, trąbki) – w stroju Es³. Ale najbardziej popularny był strój F, który najlepiej odpowiadał rejestrowi śpiewu – szczególnie męskiego – stosowanemu do połowy XX wieku.

³ W przypadku występowania w kapeli (tzw. muzyce) zarówno instrumentów smyczkowych, jak i dętych oraz heligonki tonacja zależała w znacznej mierze od osobowości prymisty, jak też umiejętności technicznych poszczególnych muzykantów. Na ogół jednak w Małopolsce zauważamy, że w tego typu zespołach muzycznych repertuar wykonuje się w tonacji Es-dur (rzadziej B-dur) lub c-moll.

Pierwszym użytkownikiem heligonek stała się więc wiejska kawalerka (mężczyźni niezamężni i podrostki), za której przykładem heligonka była coraz chętniej przyjmowana także przez inne grupy społeczne wsi.

Heligonka w Małopolsce w pierwszej połowie XX wieku

Początki obecności heligonki w Małopolsce sięgają końca XIX wieku. Pierwsze guzikówki trafiły tu wraz z powracającymi z wojska austriackiego mężczyznami (Rycina 4) – w zaborze austriackim służba wojskowa była bowiem wtedy obowiązkowa. Swoją popularność wśród kawalerki heligonka zawdzięczała prostocie konstrukcji – najpierw były to harmonie jednorzędowe, a dopiero później dwurzędowe – oraz możliwościom melodycznym, które doskonale wpisywały się w repertuar muzyczny wsi małopolskich. Heligonki zaczęły więc towarzyszyć wszelkim spotkaniom kawalerki i zwyczajom dorocznym, kultywowanym przez młodych mężczyzn (kolędowanie – z gwiazdą, z Herodem, z niedźwiedziem, z turoniem, z szopką; draby, zapusty, pucheroki, koniarze itp.), instrumenty te bowiem radziły sobie o wiele lepiej z trudnymi warunkami atmosferycznymi (mroźne zimy, deszczowe wiosny, wilgotne wieczory), niż skrzypce i basy. Nowymi instrumentami szybko zainteresowali się także lokalni muzycy, którzy zauważyli, że pozwalają one ograć w pojedynkę potańcówki odbywane po domach, muzyki po skubaczkach, a nawet wesela organizowane w rodzinach mniej zamożnych gospodarzy (Rycina 5). Z tego powodu heligoniści zaczęli stanowić konkurencję wobec funkcjonujących jeszcze tu i ówdzie dudziarzy oraz słabszych skrzypków, praktykujących wyłącznie podczas drugorzędnych sytuacji tanecznych. Z czasem zauważono, że heligonki dzięki swojej dużej stopliwości brzmienia mogą grać podczas wesel zarówno w składzie zespołów smyczkowych (głównie heligonki w stroju D), jak i zespołów dętych (głównie w stroju Es) nie tylko zastępując brakujących muzyków, ale wręcz wzbogacając skład muzyk. Był to kolejny czynnik, który wpłynął na niezwykle popularność heligonki w drugiej ćwierci XX wieku.

Początkowo w Małopolsce pojawiały się pojedyncze heligonki z warsztatów Antonina i Josefa Hlaváčka w Lounach (Rycina 6), a z czasem też instrumenty Konstantina Štibica⁴ czy Josefa Kebrdlego⁵ (Rycina 7). Jednak najbardziej popularne oraz tańsze od czeskich i słowackich instrumentów były heligonki niemieckiej marki Hohner (Rycina 8). Wśród muzykantów powiatu brzeskiego – jak pokazały wywiady terenowe – większość grała właśnie na hohnerkach⁶. Podobnie zresztą było w wielu innych miejscach. Do najbardziej pożądanых i kosztownych instrumentów należały jednak heligonki pochodzące z czeskich manufaktur rodziny Hlaváčkův z miejscowości Louny i Horovice. Były to instrumenty wytwarzane ręcznie, bogato zdobione, cechujące się niezwykle bogatym brzmieniem, zwłaszcza od strony basowej: mięsiste, głębokie brzmienie zawdzięczały one wykorzystaniu podwójnych, strojonych w oktawę piór – basowego i barytonowego. Od strony melodycznej – wyróżniały się charakterystycznym mussettem. Heligonki Hlaváčka eksportowano do Niemiec, Austrii, Polski i na Węgry.

Czy każdego było stać na kupno takiego instrumentu? W trakcie badań terenowych respondenci wskazywali, że koszt takiej heligonki wynosił równowartość krowy, tyle samo kosztowały na przykład korale. Czasem wymieniało się korale na heligonkę, ale musiały mieć co najmniej dwa sznury. Cena była więc dość wygórowana. Niemniej decydowano się na zakup, licząc na to, że nawet drobna praktyka muzyczna może pozwolić na zwrot poniesionych kosztów. Sam instrument postrzegano więc jako aktywo, które w dodatku w każdej chwili można będzie spieniężyć.

Kto najczęściej grywał na heligonkach? Byli to głównie muzykanci amatorzy – żołnierze, weterani, wiejscy wyrobnicy, małomiasteczkowi robotnicy i czeladnicy, kawalerka. Rzadziej natomiast na instrumentach tych grały osoby z przygotowaniem muzycznym. Wykształceni muzycy

⁴ Także: Stibitza, Stiebitza, Štibitza; ur. w miejscowości Mladá Vožice w 1885 roku, zm. w 1964 roku w Českich Budějovicach (Bíček 2015: 15–34).

⁵ <https://www.delicia.cz/historie-znacky-delicia/> (dostęp: 08.10.2020).

⁶ W trakcie badań udało się odnaleźć kilka starych instrumentów, w tym trzy jednorzędówki. Jedna z tych heligonek jest obecnie w renowacji ze względu na zły stan techniczny.

bowiem na ogół lekceważyli i odrzucali heligonki, preferując grę na akordeonach. Dodatkowym utrudnieniem dla wykształconych muzykantów było występowanie na jednym guziku dwóch dźwięków, pozostających względem siebie w stosunku interwału całego tonu, wymuszające nieustanne kontrolowanie kierunku rozciągania miecha. Łatwiej natomiast grało się na heligonkach osobom, które wcześniej opanowały grę na harmonijce ustnej, w których układ dźwięków był analogiczny.

Na heligonce można było wykonać w zasadzie większość melodii, pozostających w repertuarze południowej Polski, a jej ograniczenia tonacyjne nie stały na przeszkodzie, gdyż same przyśpiewki najczęściej wykonywane były *a capella* w najbardziej dogodnej dla wykonawcy tonacji. Zazwyczaj właśnie śpiew (tzw. przodek) poprzedzał muzykę, a następująca po nim riposta instrumentalna niekoniecznie musiała być grana w tej samej tonacji. Niestety z czasem ta praktyka samodzielnego i niezależnego tonacyjnie wykonywania przodka i przygrywki zaczęła zanikać. Jedną z przyczyn takiego stanu rzeczy było pojawienie się i dominacja instrumentów chromatycznych, przede wszystkim akordeonu.

Popularność akordeonów i rozwój w drugiej połowie XX wieku sieci placówek kształcących w zakresie gry na akordeonie wpłynęły na gwałtowny spadek zainteresowania heligonką. Jeszcze przez pewien czas w zespołach pojawiali się starsi heligoniści, zastępujący odchodzących lub zarzucających praktykę instrumentalistów. Wkrótce jednak i oni zostali wyeliminowani przez akordeony na fali dość powszechnego zachwytu środowiska wiejskiego nad dużymi możliwościami technicznymi tych instrumentów. Dopiero w latach siedemdziesiątych, i to raczej wśród badaczy i animatorów kultury, dostrzeżono negatywne skutki obecności akordeonów w zespołach kultywujących muzykę tradycyjną. Akordeony bowiem dzięki swojemu niezwyklej wolumenowi brzmienia całkowicie zdominowały zespoły muzyczne tak pod względem brzmieniowym, jak i funkcjonalnym, marginalizując instrumenty smyczkowe i niwelując rolę instrumentów dętych. Instrument ten wymuszał też zmianę rejestru śpiewu do takiej pozycji, w jakiej muzykowi było łatwo

grać na klawiaturze fortepianowej, co spowodowało wskazany powyżej zanik praktyki solowych przyśpiewek. W końcu, dysponując nieznanymi dotychczas na wsi środkami harmonicznymi, nie tylko ugruntowywał harmonię funkcyjną i eliminował dawny repertuar utrzymany w tonacjach modalnych, ale wręcz wprowadzał nowe współbrzmienia harmoniczne (akordy zmniejszone i septymowe, a przy sprawnym technicznie muzyku także sekstowe, zwane przez muzyków „z brudem”), przez co akcent przesunął się z wariabilnego przetwarzania i ornamentowania tematu na nagromadzenie środków harmoniczných, barwowych i dynamicznych.

Odrodzenie heligonki w Małopolsce na przestrzeni ostatniego półwiecza

Mimo wszelkich przeciwności heligonka przetrwała w kulturze muzycznej Małopolski do początku XXI wieku. Miało to miejsce głównie w południowej Małopolsce, gdzie zakorzeniła się ona najmocniej, a stało się to dzięki mocnym tradycjom rodzinnego muzykowania. Jednakże na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych poprzedniego stulecia jej dalsze funkcjonowanie należało uznać za zagrożone, wobec braku kontynuatorów wśród młodszego i średniego pokolenia. Potrzebny był wtedy ktoś, kto stałby się orędownikiem tego instrumentu.

Taką rolę przyjęła na siebie Aleksandra Szurmiak-Bogucka (1928–2020), etnomuzykolożka, badaczka i znawczyni folkloru muzycznego Małopolski. To za jej przyczyną w 1982 roku dostrzeżony podczas I Konkursu Muzyk, Instrumentalistów, Śpiewaków Ludowych i Druzbów Weselnych „Druzbacka” Jan Tabaszewski (1925–2013)⁷, heligonista z Podegrodzia, wziął udział w Ogólnopolskim Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą i na podstawie decyzji jury został laureatem III nagrody (Adamowski 1989: 215, 357). Również na mocy decyzji jury – w którym to gronie zasiadała także Szurmiak-Bogucka – Regulamin XVIII OFKiŚL wymieniał heligonkę wśród instrumentów takich jak

⁷ Tabaszewski pochodził z Miłkowej, gm. Korzenna, on-line: <https://sadecczanin.info/wiadomosci/zmarl-jan-tabaszewski-najstarszy-sadecki-heligonista> (dostęp: 26.09.2020).

trombita, ligawka, bazuna, fujarki i piszczałki, do których prezentacji podczas festiwalu gorąco namawiano (Sar 2010: 14). Nie uszło to uwagi niektórych animatorów kultury z południowej Polski, którzy żyjących heligonistów zaczęli obejmować opieką i motywować do udziału w lokalnych i ogólnopolskich festiwalach muzycznych. Heligoniści stali się stałymi gośćmi „Druzbacek”, a od roku 1996 także festiwalu „Krakowski Wianek” w Szczurowej. Małopolscy heligoniści stali się też stałymi gośćmi takich festiwali, jak: Ogólnopolski Festiwal Folkloru „Sabałowe Bajania” w Bukowinie Tatrzańskiej (tu w 2019 r. laureatem Grand Prix „Bukowiańskiego Buka” został Samuel Guzik z Juszczyna), „Limanowska Słaza” w Limanowej oraz Babiogórskie Posaady w Zawoi.

W miarę upływu lat, obserwując wysiłki animatorów kultury z terenu Czech, Moraw i Słowacji (Nowak 2021: 91–92), Aleksandra Szurmiak-Bogucka zaczęła dostrzegać potrzebę nie tylko ochrony zachowanej praktyki, ale też jej propagowania⁸. Za namową etnomuzykolożki, w roku 2005 – zaledwie dwa lata po rozpoczęciu działalności Ogniska Twórczości Artystycznej w Milówce Fundacji Braci Golec – w Szczurowej Michał Pastuch utworzył szkołę gry na heligonie pod nazwą „Pastuszkowe Granie”, której uczestnicy jeszcze w tym samym roku wystąpili na przeglądzie w Węgierskiej Górze. Z czasem takich inicjatyw w Małopolsce pojawiło się więcej, a w październiku 2017 roku, podczas III Kongresu Kultury Regionów zorganizowanego przez Małopolskie Centrum Kultury „Sokół” w Nowym Sączu, odbyło się pierwsze spotkanie małopolskich heligonistów. Rok później „Sokół” prowadził 17 warsztatów muzykowania ludowego, których część poświęcona była nauce gry na heligonkach. W grudniu 2018 roku w Mordarce z inicjatywy Józefa Tokarczyka, ucznia Michała Pastucha, zorganizowany został natomiast I Konkurs Heligonistów Województwa Małopolskiego, który odbywa się do dziś, gromadząc corocznie 40–60 muzyków i muzykantek.

Inicjatywy warsztatowe, festiwalowe, promocyjne i organizacyjne zaowocowały tym, że omawiany tu instrument wrócił do kapel

⁸ Na podstawie rozmowy przeprowadzonej z Aleksandrą Szurmiak-Bogucką przez Tomasza Nowaka 6 grudnia 1997 roku w Puławach.

i zespołów regionalnych, jest chętnie prezentowany przez solistów instrumentalistów oraz znowu rozbrzmiewa w domach, szkołach, na scenach i w domach kultury (Rycina 9). Młodzi muzycy chętnie uczą się gry – tak jak ich ojcowie i dziadkowie – najczęściej ze słuchu. Heligonka więc przeżywa dziś drugą młodość, a jej rola wykracza poza sytuacje muzyczne. Instrumenty stają się bowiem niejednokrotnie rodzinną pamiątką, a wręcz skarbem. Często są pieczołowicie przechowywane, poddawane renowacji i przekazywane następnym pokoleniom.

Analizując proces odrodzenia praktyki gry na heligonkach w Małopolsce w ostatnim półwieczu, nie sposób nie odwołać się do koncepcji Caroline Bithell i Juniper Hill z 2014 roku (Bithell, Hill 2014: 3–42). Autorki te stwierdziły, że podczas każdego procesu odrodzenia czy ożywienia tradycji muzycznych spotykamy się z sześcioma typami/etapami działań. Pierwszy z nich to aktywizm i pragnienie zmian (1). Taki aktywizm cechował działalność przede wszystkim Aleksandry Szurmiak-Boguckiej, która z jednej strony dążyła do zachowania w praktyce heligonki, z jej jakże bogatym brzmieniem, z drugiej zaś widziała w niej potencjał do zniwelowania zagrożeń, jakie niosło ze sobą przyjęcie w skład kapel akordeonów. Ale ten sam aktywizm i pragnienie zmian cechowały także działania innych, wymienionych (Michała Pastucha, Józefa Tokarczyka), jak również niewymienionych w tym tekście osób. Wiąże się on z pewnym wartościowaniem i reinterpretacją historii (2), nie wszystkie instrumenty bowiem, o których wiemy z przekazów historycznych, zostały przywrócone praktyce. Przywrócono ten konkretny, który najbardziej odpowiadał na ówczesne potrzeby, a jednocześnie zachował swoją atrakcyjność dla potencjalnych użytkowników. Każde odrodzenie w sposób nieunikniony wiąże się też z rekontekstualizacją i transformacją (3). Nie powinno to nikogo dziwić – dziś nikt nie wraca ze służby wojskowej z heligonką, bo ani się na niej w wojsku nie gra, ani też nie mamy w Polsce obowiązkowej służby wojskowej. Nauka gry na heligonce też nie odbywa się w sposób nieformalny, żyjemy bowiem w czasach wysokiej organizacji społecznej, w których społeczeństwo oczekuje sformalizowanych form działania. Zatem taki dziś charakter mają szkółki gry na heligonce, których

uczestnikami są najczęściej dzieci i młodzież (choć znane są też przykłady bardzo zaawansowanych wiekiem uczniów). Sytuacje muzyczne, w których gra się na heligonce, mają też na ogół charakter sceniczny, a tylko wyjątkowo odbywają się podczas potańcówek. Bithell i Hill wskazują też, że współcześnie rekonstruowane praktyki muszą zostać poddane legitymizacji i autentyzacji (4), co w przypadku heligonek również miało miejsce. Instrument ten wszak został wpisany do regulaminów wielu festiwali regionalnych, a także jednego festiwalu ogólnopolskiego, jako reprezentatywny przykład instrumentu tradycyjnego oczekiwanego przez organizatorów. Ponadto chociaż akordeon został odrzucony przez animatorów kultury, jako zagrażający tradycyjnej muzyce instrumentalnej w Polsce, to heligonka, dzięki swej stopliwości brzmienia, tonalnej odpowiedniości praktykom regionalnym i ograniczeniom możliwości strony basowej, jest co najmniej tolerowana, jeśli nie w pełni akceptowana w poszczególnych regionach Małopolski. Jako taka, gra na heligonce jest przekazywana i upowszechniana (5), co zyskuje często lokalne wsparcie organizacyjne, finansowe i promocyjne. Ale Bithell i Hill wskazują też na następstwa i konsekwencje procesu (6), mając na myśli nie tylko te pozytywne, ale też mogące stanowić zagrożenia na przyszłość. W tym tekście była już mowa o kilku wartościach heligonek, a przede wszystkim o bogactwie brzmienia instrumentu, o jego ogromnych walorach solistycznych, ale też pewnym barwowym potencjale w kontekście gry zespołowej. Trzeba jednak postawić pytanie: czy w dzisiejszej praktyce nie znajdujemy czasem też pewnych zagrożeń? Autorom niniejszego tekstu wydaje się, że jest ich kilka, przede wszystkim:

- rozbudowa możliwości technicznych heligonek, w wyniku czego niektóre instrumenty stają się już obecnie harmoniami wiedeńskimi, czy wręcz harmoniami holenderskimi, jedynie z zastosowaniem głosów helikonowych,

- podnoszenie przez współczesnych budowniczych wolumenu brzmienia, co powoduje, że niektóre instrumenty mają potencjał dominowania nad współmuzykującymi,

- bezrefleksyjne przenoszenie technik gry akordeonowej na heligonki

z całkowitym zaniedbaniem tradycyjnych technik ogrywania materiału muzycznego, co mimo zachowania melodyki i rytmiki tradycyjnego repertuaru, wyprowadza wykonanie poza ramy tradycji regionalnych.

O powyższych zagrożeniach warto pamiętać, a wręcz mówić, by dotychczasowy aktywizm, dokonane rekontekstualizacje, reinterpretacje, autentyzacje i rozpowszechnienia nie poszły na marne.

Zakończenie

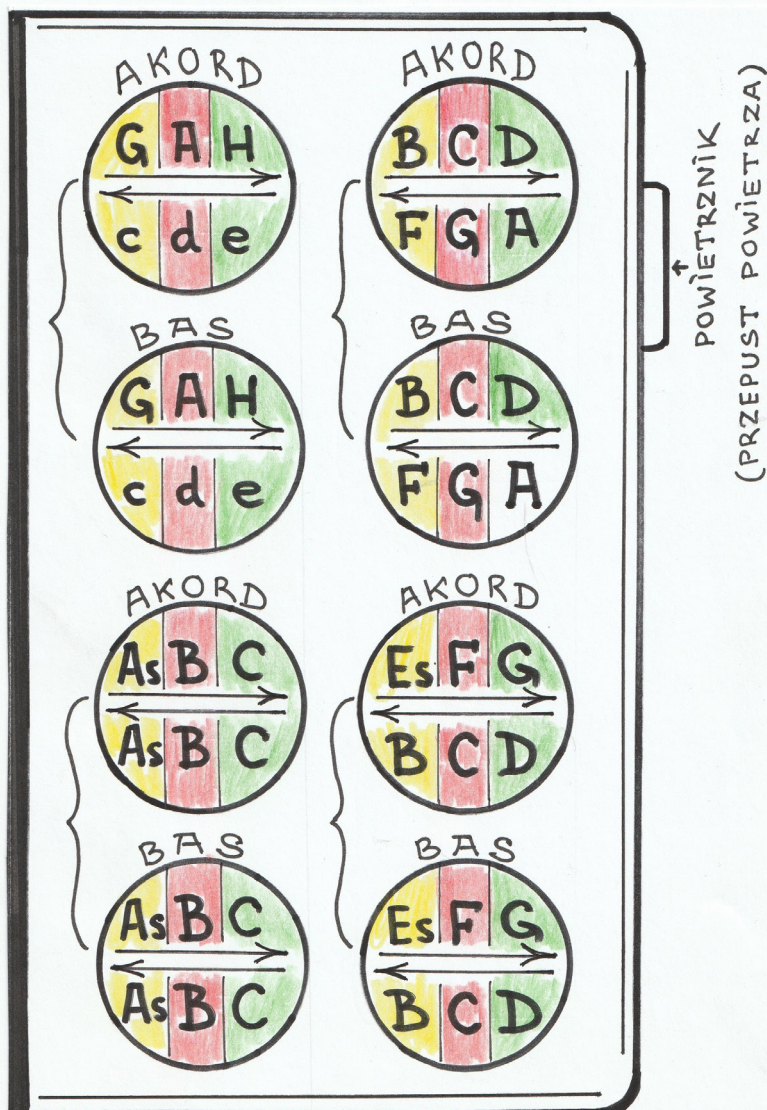
Podsumowując, autorzy pragną stwierdzić, że heligonka jest niewątpliwie głosem przeszłości, ale też dowodem na to, że nawet prosty instrument muzyczny może mieć ogromną moc oddziaływania wciąż żywej tradycji oraz być symbolem powrotu do korzeni i dziedzictwa przodków. Wiele tych procesów współcześnie nie zachodzi w sposób samorzutny, ale stoją za tym konkretni ludzie, w tym etnomuzykolodzy, z ich zdobywaną przez lata wiedzą i doświadczeniem. Stanowi to dla nas wszystkich zobowiązanie, by w ramach społecznego zaangażowania etnomuzykologii postępować w sposób rozważny i odpowiedzialny. Nasze słowa, decyzje, werdykty, opinie, postulaty mają moc sprawczą. Niech będą zawsze słuszne i przynoszą owoce tak dobre, jak w przypadku wielu, jakże subtelnych działań Aleksandry Szurmiak-Boguckiej.



Ryciny 1 i 2. Odłączona od miecha głośnica basowa heligonki firmy Josef Kebrdle – widok od przodu i od tyłu. Widoczne są języczki basów heligonowych, guziki basowe oraz charakterystyczne otwory z tulejami przypominającymi czary dźwiękowe. Fot. T. Nowak.

HELIGONKI W TONACJACH: Es, F i G

(STRONA BASOWA)



Rycina 3. Układ basów (z uwzględnieniem bisonoryczności klawiszy) w heligonkach w stroju Es, F i G. Rys. M. Pastuch.



Rycina 4. Żołnierze wojska austro-węgierskiego wraz z mieszkańcami nieznannej wsi podczas I wojny światowej. Jeden z siedzących na ziemi żołnierzy gra na jednorzędowej heligonce. Ze zbiorów M. Pastucha.



Rycina nr 5. Uczestnicy wesela we Wrzępi, pow. brzeski, gm. Szczurowa, prawdopodobnie lata trzydzieste XX wieku. Obok drużby na ziemi siedzi muzykant grający na heligonce trzyczęrdowej, prawdopodobnie firmy Josefa Kebrdle. Ze zbiorów M. Pastucha.



Rycina 6. Heligonka firmy Josef Hlaváček ze zbiorów M. Pastucha.
Fot. M. Pastuch.



Rycina 7. Heligonka firmy Josef Kebrdle ze zbiorów M. Pastucha.
Fot. M. Pastuch.



Rycina 8. Heligonka firmy Hohner ze zbiorów M. Pastucha.
Fot. M. Pastuch.



Rycina 9. Główne ośrodki działalności heligonistów w Małopolsce.
Zestawił T. Nowak.

Literatura cytowana

- Adamowski, Jan (oprac.) 1989: *Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym 1967–1987*. Red. Elżbieta Sendejowicz. Lublin: Krajowa Agencja Wydawnicza.
- Bicek, Jan 2015: *Heligonky*. Konstantin Stibitz České Budějovice, České Budějovice: Kopp.
- Bithell, Caroline; Hill, Juniper 2014: *An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change*. W: *The Oxford Handbook of Music Revival*. Red. J. Hill and C. Bithell. New York: Oxford University Press: 3–42.
- Fickerová, Viera 1984: *Vymedzenie špecifickej metodickéj problematiky pri výučbe akordeónu so zameraním na históriu nástroja*. Bratislava: Krajský pedagogický ústav v Bratislave.
- Nowak, Tomasz 2017: *Heligonki w polskim folklorze muzycznym*. W: *III Kongres Kultury Regionów*, Nowy Sącz: Małopolskie Centrum Kultury „Sokół”.
- Nowak, Tomasz 2021: *O heligonkach i ich funkcjonowaniu w polskim folklorze muzycznym / Heligonkas (heligonka) and their functioning in Polish musical folklore*. W: *Efemerydy na ziemiach polskich – śladem migracji instrumentów muzycznych*. Ogólnopolska Konferencja Naukowa 10–16 grudnia 2020. Red. Aneta I. Oborny, tłum. Andrzej Diniejko. Szydlowiec: Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydlowcu: 87–103.
- Sachs, Curt 1990: *Historia instrumentów muzycznych*. Przeł. Stanisław Ołędzki. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Sar, Andrzej 2010: „Kulturotwórcza rola Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu, jego wpływ na zachowanie tradycji”. Praca dyplomowa napisana na Podyplomowych Studiach Etnomuzykologicznych w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego. Warszawa: Uniwersytet Warszawski.

Netografia

<https://www.delicia.cz/historie-znacky-delicia/> (dostęp: 08.06.2020).

<https://de.wikipedia.org/wiki/Helikonstimmplatten> (dostęp: 16.06.2025).

https://en.wikipedia.org/wiki/Steirische_Harmonika (dostęp: 18.06.2025).

SUMMARY

The Heligonka Tradition in Małopolska and Its Revival at the Turn of the 21st Century

This article discusses the history, specificity, and process of revival of the heligonka tradition in Małopolska. The heligonka – a box-shaped musical instrument of the bellows-driven, free reed aerophone type – gained popularity in the region in the late 19th century, primarily due to its simple construction, portability, and powerful sound, which perfectly suited the needs of rural music. After a period of prosperity in the first half of the 20th century, the instrument was almost completely replaced by the accordion. However, in the last decades of the 20th century, its gradual revival took place, supported by ethnomusicological circles and cultural activists. A key figure in this process was Aleksandra Szurmiak-Bogucka, whose work led, among other things, to the heligonka's presence at prestigious festivals and the establishment of the first schools.

The authors analyze the heligonka's revival in the context of the six-stage model for the revitalization of traditional music (Bithell and Hill, 2014), pointing out both successes and potential threats. The text is based on years of field research and interviews with musicians.

Keywords: heligonka, revival, musical tradition, ethnomusicologist, engaged ethnomusicology