

**etnomuzykologia
polska**

etnomuzykologia polska



Numer 3/2018

Polskie Seminarium Etnomuzikologiczne
Zakład Etnomuzikologii Instytutu Muzykologii
Uniwersytetu Warszawskiego

Redakcja

dr Weronika Grozdew-Kołacińska (Instytut Sztuki PAN)

dr hab. Tomasz Nowak (Instytut Muzykologii UW)

dr Arleta Nawrocka-Wysocka (Instytut Sztuki PAN)

mgr Ewelina Grygier (Instytut Sztuki PAN)

mgr Barbara Śnieżek (Instytut Sztuki PAN)

ISSN 2657-4438

© Etnomuzykologia Polska

Artykuły dostępne są na licencji Creative Commons

Uznanie autorstwa na tych samych warunkach 3.0 Polska



Polskie Seminarium Etnomuzykologiczne

ul. Rydygiera 11a/62

01-793 Warszawa

e-mail: etnomuzykologia.polska@gmail.com

Spis treści

Od Redakcji	7
Tomasz Nowak Etnomuzykologia „piątej generacji”	9
Bożena Muszkalska <i>E pluribus unum</i> . Muzyka w dialogu międzykulturowym	20
Łukasz Smoluch Zjawiska spod znaku <i>world music</i> a tożsamość diaspory	30
Maria Szymańska-Ilnata Rodzinny przekaz tradycji muzycznych na Sumatrze	43
Barbara Śnieżek Helena i Wiktor Gołębiowie – twórcy Zespołu Pieśni i Tańca „Familia” w Rudołowicach	56
Michalina Janaszak, Karolina Dziubata Kapela rodziny Orlików. Przekazywanie i ochrona muzycznego dziedzictwa Ziemi Szamotulskiej	64
Katarzyna Zedel „Muzykańska werwa”. O twórczości i tradycjach muzycznych Adamczyków z Leszczyn	75
Marta Wrona Orkiestra Dęta „Esta” ze Żdżar jako przykład wielopokoleniowej rodziny muzykującej	91

Od Redakcji

„Do trzech razy sztuka” – stwierdza popularne polskie przysłowie, namawiając nas wszystkich do wytrwałości mimo porażek. Jednakże przytaczając to porzekadło na łamach „Etnomuzykologii Polskiej” nie mam na myśli żadnych potknięć. Liczę natomiast na skoncentrowanie myśli czytelników na niewątpliwym dokonaniu Redakcji, jakim było opublikowanie mimo wszelkich przeciwności już po raz trzeci nowego numeru naszego czasopisma. Numer ten jest jednocześnie kolejnym dokumentem aktywności naukowej członków Polskiego Seminarium Etnomuzykologicznego oraz świadectwem dwóch corocznych spotkań naukowych tej już siedmioletniej organizacji działającej obecnie pod przewodnictwem dr Weroniki Grozdew-Kołacińskiej.

Tom rozkłada się na dwie części tematyczne. Otwiera go tekst niżej podpisanego, który traktuje o pokoleniu, z inicjatywy którego utworzono Polskie Seminarium Etnomuzykologiczne, i które stanowi siłę napędową stowarzyszenia. Dlatego też w tekście tym nie poprzestano wyłącznie na podstawowych informacjach, danych statystycznych i charakterystykach, ale przede wszystkim oddano głos samym młodym etnomuzykologom, aby mogli opowiedzieć o swoich motywacjach, działaniach i zamiarach. Przedmiotem drugiego tekstu, autorstwa Bożeny Muszkalskiej, stały się przemiany koncepcji badawczych w etnomuzykologii ostatnich dekad wobec wzrostu znaczenia problematyki wielokulturowości i międzykulturowości. Tekst ten dobitnie podkreśla wzrost znaczenia w naszej dyscyplinie zagadnień, takich jak: migracja, interakcja, dialog i komunikacja międzykulturowa. Blisko tej tematyki pozostaje artykuł Łukasza Smolucha, podejmujący problematykę roli niektórych gatunków *world music* dla kształtowania, czy też wyrażania tożsamości diaspor. Jest to również okazja dla polskiego czytelnika do zapoznania się ze zjawiskami, takimi jak: *rai*, *bhangra*, czy też *oriental hip-hop*. Z tekstem Bożeny Muszkalskiej powiązany jest również artykuł Marii Szymańskiej-Ilnata będący wynikiem jej badań na Sumatrze. W tym wypadku tak bardzo odmienny od europejskich system organizacji życia społecznego posłużył jako pretekst do rozważań na temat międzypokoleniowej transmisji tradycji muzycznych. Kolejne cztery teksty stanowią niesformalizowaną część drugą numeru, w całości poświęconą zaniedbanemu w polskiej etnomuzykologii zagadnieniu rodzin muzykujących. I tak Barbara Śnieżek swój artykuł poświęciła Helenie i Wiktorowi Gołębiom – twórcom zespołu Familia z Rudolowic w województwie podkarpackim.

Następnie Michalina Janaszak i Karolina Dziubata przedstawiły dorobek działalności kapeli rodziny Orlików z wielkopolskich Szamotuł. Z kolei Katarzyna Zedel posłużyła się przykładem Rodziny Adamczyków z doskonale jej znanego pogranicza Radomskiego i Kieleckiego. Całość zamyka artykuł Marty Wrony omawiający południowo-mazowiecką, wielopokoleniową orkiestrę „Esta”. Zapraszamy do lektury!

W imieniu Redakcji –

Tomasz Nowak

Etnomuzykologia „piątej generacji”

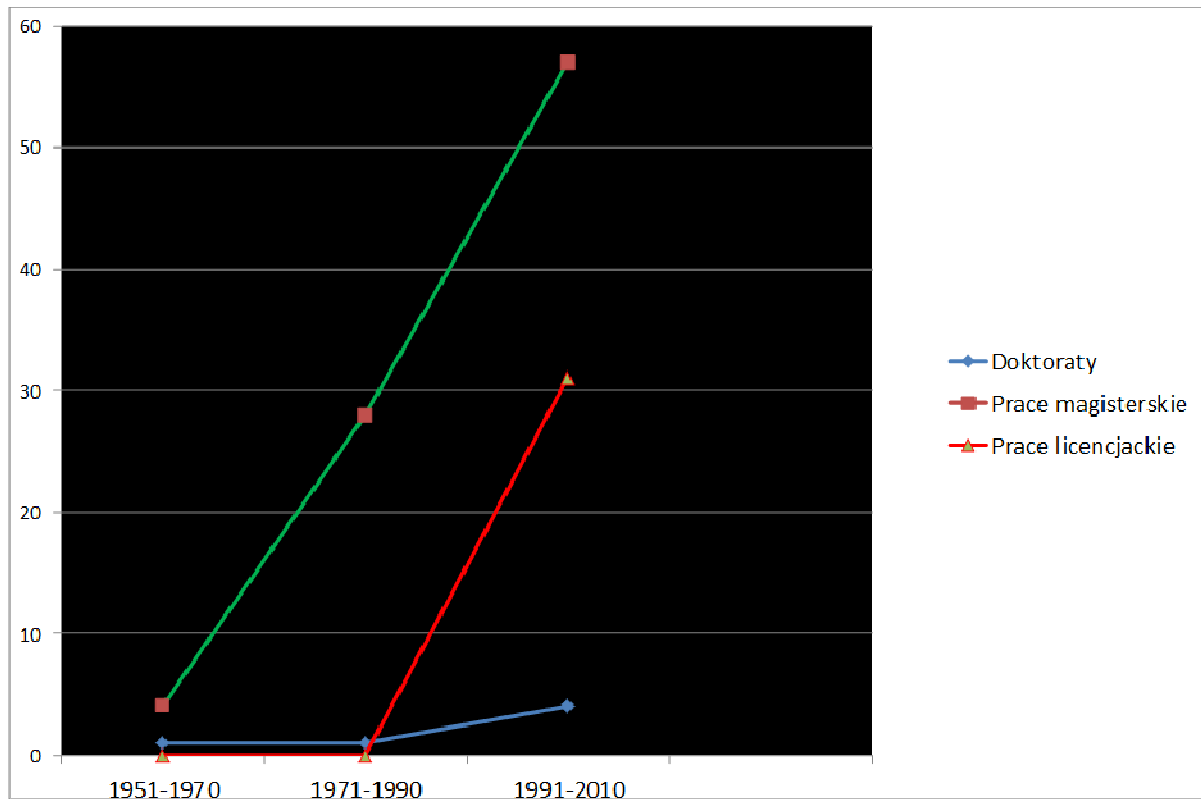
Tomasz Nowak

Niniejszy artykuł stanowi analizę kwestii uprawiania etnomuzykologii przez najmłodsze pokolenie polskich badaczy, wchodzącej w okres aktywności zawodowej pod koniec XX wieku, które przez Piotra Dahliga zostało zaliczone do tzw. piątej generacji etnomuzykologów (Dahlig 2000a; Dahlig 2000b). Autor określenia, koncentrując się na dorobku trzech pierwszych generacji etnomuzykologów polskich, nie podał cech specyficznych piątego pokolenia, poprzestając na wskazaniu, iż reprezentują je uczniowie dwóch poprzednich, wykształconych bardziej przez udział w badaniach terenowych, aniżeli dzięki nauce w szkołach muzycznych (Dahlig 2000b: 324). Charakterystyka ta zapewne nie wynika tylko z zaakcentowanej w artykule konstatacji zaniku tradycji muzycznych, ale także z sugestii bardziej ugruntowanego i sformalizowanego kształcenia muzycznego młodych etnomuzykologów, czy też ich odmiennych zainteresowań badawczych. Te właśnie sugestie, nie rozwinięte szerzej przez Dahliga, sprowokowały mnie do bliższego przyjrzenia się zagadnieniu.

Problem ten zasługuje na uwagę i refleksję tym bardziej, że w ostatnim ćwierćwieczu, a szczególnie pomiędzy 1990 a 2010 rokiem, wśród studentów muzykologii odnotowaliśmy wysoki wzrost zainteresowania tematyką etnomuzykologiczną. Według danych udostępnionych do końca września 2012 roku, pochodzących z niemal wszystkich działających wówczas muzykologicznych placówek uniwersyteckich w Polsce, w tym czasie powstało blisko trzysta prac dyplomowych o tematyce etnomuzykologicznej.¹ Tak dużą liczbę prac w skali naszego nielicznego środowiska zawdzięczamy nie tylko podziałowi w 2006 roku studiów jednolitych na dwa odrębne stopnie, o czym świadczą chociażby szczegółowe dane z Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego. O ile bowiem w latach 1951–1970 powstały tylko cztery, a w latach 1971–1990 dwadzieścia osiem prac magisterskich poświęconych tematyce etnomuzykologicznej, to w latach 1991–2010 było ich aż pięćdziesiąt

¹ Dane pochodzą z placówek działających w: Katolickim Uniwersytecie Lubelskim, Uniwersytecie Adama Mickiewicza, Uniwersytecie Jagiellońskim, Uniwersytecie Warszawskim i Uniwersytecie Wrocławskim. Niestety nie otrzymałem informacji z Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego.

siedem. Do tego należy jeszcze dodać trzydzieści jeden prac licencjackich i cztery doktorskie. Podobne tendencje obserwujemy również w pozostałych placówkach.



Wykres 1. Etnomuzeologiczne prace dyplomowe w IMUW w latach 1951–2010 w liczbach.

Szukając potwierdzenia dla własnych przypuszczeń, postanowiłem zwrócić się z pytaniem o motywacje podjęcia tematyki etnomuzeologicznej w pracach dyplomowych do znanych mi absolwentów muzykologii, specjalizujących się w etnomuzeologii. Ze względu na ograniczenia organizacyjne moja ankieta miała bardziej charakter sondażowy oraz jakościowy aniżeli ilościowy i była adresowana głównie do absolwentów Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego. Myślę jednak, że wyniki ankietowania dają pewien obraz postrzegania sytuacji przez młode pokolenie etnomuzeologów. Wypowiedzi zostaną przedstawione anonimowo, bowiem – dążąc do maksymalnej szczerości – obiecałem to ankietowanym.

Najczęściej o podjęciu tematyki etnomuzeologicznej decydowało przywiązanie do regionu swojego pochodzenia i chęć poznania własnych tradycji („dostrzegłam brak publikacji etnomuzeologicznych dotyczących mojego regionu i postanowiłam się tym zająć”). Czasami ten swoisty patriotyzm lokalny spotęgowany był osobistym kontaktem

z muzyką tradycyjną („wychowałam się wśród muzyki ludowej i stało się to moją pasją”). Ciekawą, a skądinąd także chwalebną, jest postawa pewnej misyjności („zauważyłam, że starzy muzykanci powoli odchodzą, a wraz z nimi styl, charakter muzyki regionu; dlatego nagrywam, rejestruję, przeprowadzam wywiady z najstarszymi muzykantami”, „by ocalić to, co jeszcze pozostało z tradycyjnej muzyki ludowej na wsi”).

O wyborze etnomuzykologii decyduje czasami usposobienie i temperament („lubie odwiedzać ludzi w ich domach, rozmawiać, nagrywać i czasem (raz na rok...) napisać o tym artykuł). Coraz częściej dokonują takiego wyboru także praktycy tradycyjnej muzyki i śpiewu, którzy opanowali jakiś repertuar i styl regionalny, ale to ich nie zadowala („nie wystarcza mi praktyka śpiewacza, potrzebuję ubrać ją w teorię, żeby wiedzieć więcej”)².

Wydaje się jednak, iż z każdym rokiem przybywa studentów, którzy z muzyką tradycyjną (etniczną, ludową) na dobre stykają się dopiero na studiach i tu rodzi się fascynacja przedmiotem odmiennym od innych:

Na kierunku muzykologia większość zajęć to historia muzyki i to – według mojej subiektywnej opinii – ta najnudniejsza, średniowiecze i renesans, trochę analizy (ale to dziedzina zbyt wąska), harmonii i nieszczęsny wstęp do muzykologii, czyli o wszystkim i o niczym (...). A tu nagle pojawia się etnomuzykologia, czyli coś na swój sposób wyjątkowego i dającego zupełnie inny ogląd sprawy, coś żywego i funkcjonującego na co dzień.

Akcentowana przez respondentów odmienność, jest zapewne wynikiem dużo silniejszego pokrewieństwa etnomuzykologii z antropologią kulturową i kulturoznawstwem, co znacznie częściej wyprowadza etnomuzykologów poza swoisty matecznik muzykologiczny, jaki stanowi świat dźwięków:

Etnomuzykologia bardzo silnie związana jest z ogólnie pojętą kulturą i być może właśnie dlatego jest tak interesująca (dla mnie szczególnie w kontekstach kultur innych kontynentów, bo to jest mi mało znane i nietypowe z punktu widzenia Europejczyka), a jednocześnie daje szerokie perspektywy.

² Warto w tym miejscu przytoczyć podobną, choć znacznie bardziej rozbudowaną opinię: „Zainteresowanie etnomuzykologią poprzedziło zainteresowanie się pieśnią i manierą śpiewu tradycyjnego, poprzez udział w różnych warsztatach mających na celu poznawanie starych pieśni wschodnio- i południowosłowiańskich. Studiowanie etnomuzykologii pozwoliło mi nazwać zjawiska muzyczne, które w subiektywnym odczuciu są piękne oraz poznać niezwykle osobowości związane z muzyką tradycyjną. Studia te poszerzyły mój kontekst myślenia o człowieku o perspektywę antropologiczną. Zaowocowały zaangażowaniem się w różnego rodzaju lokalne przedsięwzięcia muzyczne oraz zainteresowaniem się pieśnią religijną”.

Etnomuzykologia jest czymś, co ukazuje muzykę zawsze jako element szerzej pojętej kultury. Kontekst, bez którego nie da się zrozumieć tej materii. A poza tym etnomuzykologia ukazuje, że wystarczy zwykła, prosta pieśń, by wywołać lawinę konotacji, kontekstów, historii. Wcale nie trzeba sięgać od razu do Bacha, żeby tego wszystkiego dotknąć.

W tym kontekście magnesem staje się zetknięcie ze specyficznymi etnomuzykologicznymi metodami (głównie metoda terenowa) i technikami (np. wywiad, obserwacja) badawczymi. Spośród wielu rozbudowanych opinii poświęconych temu zagadnieniu, prezentuję poniżej cztery najbardziej interesujące:

Mnie na początku bardzo zainteresowały zajęcia z etnomuzykologii. ☺ Pozornie oczywiste rzeczy były dla mnie wielkimi odkryciami. Potem przyszedł pierwszy wyjazd w teren, a wraz z nim fascynacja taką metodą prowadzenia badań. Dla mnie etnomuzykologia ma tę przewagę nad innymi dziedzinami muzykologii, że – podobnie jak antropologia – zajmuje się muzyką i sprawami z nią związanymi, które z pozoru są błahie, często uważane za marginalne i mające wątpliwą wartość estetyczną, i uznaje je za wartościowe, skomplikowane zjawiska. Do tego oczywiście dochodzi sama muzyka i urok pracy w terenie, które po prostu najzwyczajniej w świecie lubię. ☺ (...) Etnomuzykologia jest bliżej „życia” (choćaby dzięki metodom, jakimi się posługuje).

Etnomuzykologia spośród innych dziedzin muzykologii wyróżnia się przede wszystkim kontaktem z człowiekiem, czego brakowało mi przekopując książki z historii muzyki. Spodobało mi się, że etnomuzykolog docenia to, co istnieje w pamięci prostego ludu, czyli muzykę, która jest częścią jego życia i towarzyszy mu w ważnych chwilach. I to, że pośród zwykłych ludzi znajduje i zachwyca się nie tylko starym czy unikatowym repertuarem, ale też samym twórcą, którego talent nie rozwijał się w szkołach, a jednak jest wart uwagi. A już poza wszystkim to podoba mi się mądrość i prostota tkwiąca w tekstach pieśni i w rozmówcach, bo można się od nich wiele nauczyć.

Zajęłam się etnomuzykologią dlatego, że w przeciwieństwie do muzykologii jest ona niewymuszona. Zajmuje się ona realnymi/żyjącymi ludźmi, takimi, którzy są prawdziwi i bliscy każdemu (dużo bardziej niż genialni kompozytorzy i ich dzieła). Poza tym dzięki zainteresowaniu etnomuzykologią poznałam i pokochałam naszą szeroko rozumianą „ludowiznę”. Wcześniej zupełnie jej nie znałam, a tym bardziej nie rozumiałam. Dzięki niej również mój szacunek do ludzi starszych wzrósł.

Zajmuję się muzyką tradycyjną, bo ją lubię. Lubię ją zbierać, kontakty i rozmowy ze starszymi śpiewakami i muzykami, znaleźć i odkryć logikę drżącą w tej twórczości, która na pierwszy rzut ucha może wyglądać na pozbawioną tej logiki.

Niektórzy respondenci wskazują, iż etnomuzykologia stała się dla nich także sposobem na poszukiwanie własnej tożsamości, poprzez oparcie się na archaicznych i konstytutywnych dla człowieka elementach kultury w coraz szybciej zmieniającej się rzeczywistości (Bauman 2000):

[Etnomuzykologia] Jest to jeden z najbardziej współczesnych sposobów przystosowania się do otaczającej nas rzeczywistości. Odkrywanie starych prawd i reguł panujących w kulturach tradycyjnych pozwala sięgnąć głębiej do wnętrza samego siebie, genetycznej pamięci w tym kulturowej, muzycznej. Sposób na odkrywanie przyczyn i prawidłowości postępowania człowieka tak w odległej historii, jak i tej, którą tworzymy dzisiaj. Dlatego etnomuzykologia dla młodych staje się niekonwencjonalnym narzędziem w sensie poznawczym samego siebie i otaczającej ich rzeczywistości oraz poszukiwawczym w sensie rozwiązań współczesnych problemów.

Na wzrost zainteresowania etnomuzykologią w ostatnim ćwierćwieczu wpływ ma także otwarcie granic oraz wzrost stopy życiowej i pojawienie się możliwości grantowych, ułatwiających prowadzenie badań zagranicznych, w tym pozaeuropejskich. Nie bez znaczenia pozostaje również fakt, że także w Polsce upowszechnia się postawa Baumanowskiego „turysty” (Bauman 2000):

Nie zastanawiałam się właściwie, kim chciałabym zostać. Nie kalkulowałam, co się będzie opłacać, ani czy łatwo będzie znaleźć pracę. Nie kierowało mną także podejście ideologiczne typu: zachować coś dla potomności? ☺ Dążyłam zawsze do zaspokojenia własnej ciekawości i poznawania lepiej tego, co mnie interesowało. Ciekawiło mnie poznawanie różnych kultur, odkrywanie ich podobieństw i różnic, a każda nowa informacja i poznane zjawisko sprawiało, że chciałam wiedzieć jeszcze więcej. Poza tym, wszystko o czym się dowiaduję chciałabym zobaczyć na własne oczy i usłyszeć własnymi uszami, a nie tylko przeczytać o tym w książkach, dlatego najbardziej fascynujące i wciągające są dla mnie wyjazdy w teren i bezpośredni kontakt z muzykami. Mimo że po każdym wyjeździe jestem zmęczona i obiecuję sobie dłuższą przerwę, to zwykle już po pół roku zaczynam zbierać fundusze na kolejną podróż...

Jednocześnie można zauważyć, że wzrostowi zaciekawienia kulturami odległymi towarzyszy coraz częstsze negowanie najbardziej utartych tradycji i paradygmatów badawczych oraz śmielsze spoglądanie w stronę antropologii, co poświadcza m.in. poniższe opinie:

Nie lubię w etnomuzykologii nurtu regionalnego, wydaje mi się nieco skostniały, a niestety myślenie Kolbergowskie utarte jest w sposobie myślenia wielu etnomuzykologów (...). Zakres badań domaga się często ograniczeń i czasem (ale tylko czasem) tym ograniczeniem może być region, ale czy musi? Według mnie nie musi, choć częstokroć taka granica jest po prostu najłatwiejsza do uchwycenia czy wyznaczenia. Uważam po prostu, że etnomuzykologia powinna zmierzać raczej w kierunku antropologii muzyki, bo to raczej ten kierunek jest przyszłością.

Moja osobowość nie wiąże się z nurtem badań terenowych, ale etnomuzykologia może być też historyczna (...). Obecnie skłaniałabym się raczej do antropologii muzyki, bo daje troszkę szerszą perspektywę i wydaje mi się być bardziej interdyscyplinarną (...).

W zestawieniu z powyżej przytoczonymi wypowiedziami dość ciekawym wydaje się fakt, iż w toku dydaktycznym dominuje najczęściej systematyka geograficzna (niekiedy połączona z podejściem strukturalnym), a zajęcia z antropologii muzyki nie należą do standardowej oferty programowej polskich muzykologii. Obowiązkowy program etnomuzykologiczny jest zazwyczaj wypadkową przeprowadzonych w ostatnim ćwierćwieczu zmian, dostosowujących kształcenie do nowo wprowadzanych przepisów państwowych i fluktuacji kadr. Najczęściej przeznaczają na niego od 120 do 180 godzin zajęć, a w szczegółach dość znacznie różni się pomiędzy poszczególnymi placówkami. Standardowo wykładane są: etnomuzykologia, folklor muzyczny Polski i kultury muzyczne świata. Inne przedmioty należą do rzadziej spotykanych, a zajęcia fakultatywne – najczęściej w niewielkim wymiarze – wynikają z bieżących zainteresowań badawczych wykładowców.

W odróżnieniu od zarówno ośrodków wschodnioeuropejskich, jak i anglosaskich do rzadkości należą warsztaty muzyczne, utrwalając pozostałości podejścia typowego dla szkoły niemieckiej, będącej już przeżytkiem. Niestety w odwrocie znalazły się także praktyki terenowe, które – jak wynika z powyżej przytaczanych opinii – tak mocno wpływają na

motywację i rozwój zainteresowań badawczych studentów.³ Wobec tego wydaje się, iż konieczną byłaby próba rewizji aktualnych programów w kontekście własnych, a szczególnie zagranicznych doświadczeń.

	KUL	UAM	UJ	UKSW	UW	UWr	PSE ⁴
Wprowadzenie do etnomuzykologii	30*	-	-	-	-	-	6
Etnomuzykologia	60*	60	60	-	30	-	-
Antropologia muzyki	-		-	-	30	60	15
Folklor muzyczny Polski / Etnomuzykologia Polski	15*	30	-	-	30*	15	30
Kultury muzyczne świata	60*	30	-	-	60	45	30
Instrumentologia	15	30	-	-	-	-	12
Ćwiczenia terenowe	-	?	60	-	-	?	-
Warsztaty muzyczne	-	-	-	-	-	-	30
Metodologia i metodyka	-	-	-	-	-	-	15
Etnochoreologia	-	-	-	-	-	-	12
Suma	180	150	120	-	150	120	150

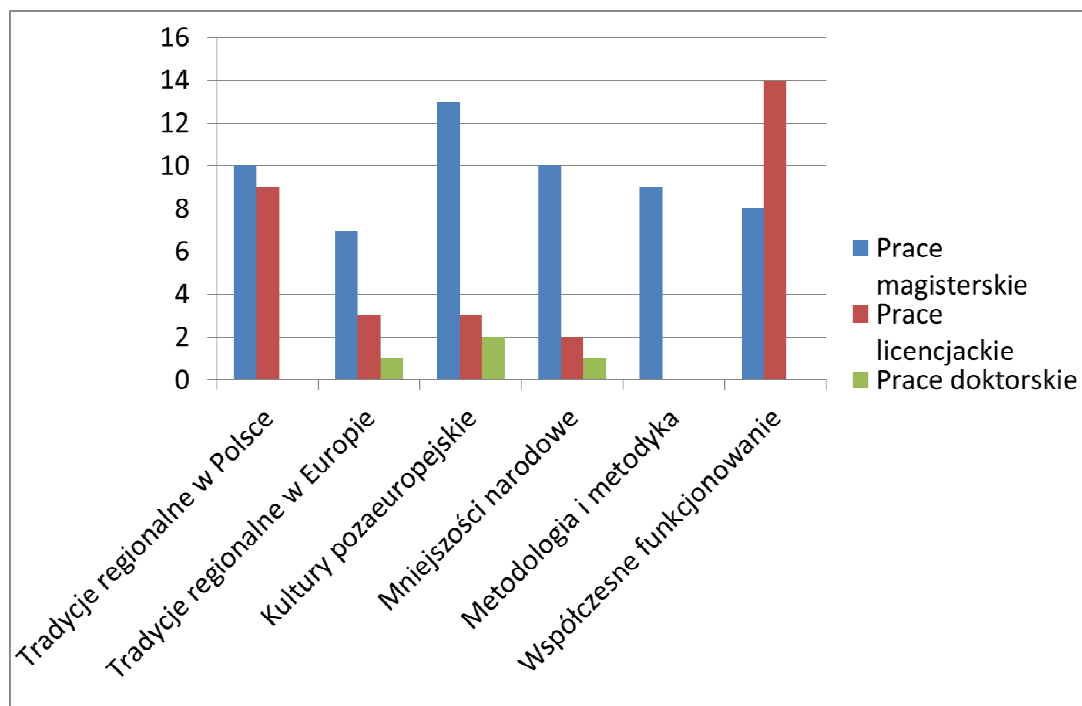
Tabela 1. Ilość godzin obowiązkowych zajęć etnomuzykologicznych w programach studiów muzykologicznych w roku oraz podyplomowych studiów etnomuzykologicznych w roku 2012 (gwiazdkę postawiono przy godzinach przedmiotów, których nazewnictwo różni się, niemniej treści odpowiadają wyróżnionej kategorii; znaki zapytania postawiono w miejscach, gdzie dysponuję niepotwierdzoną relacją ustną o istnieniu takiego przedmiotu na danej uczelni).

Do ciekawych wniosków prowadzi też analiza tematyki prac dyplomowych, którą przeprowadziłem na przykładzie prac realizowanych w Instytucie Muzykologii UW. Jest to obszar najlepiej mi znany, przy czym powstaje tutaj najwięcej prac etnomuzykologicznych, których tematy proponowane są najczęściej przez samych studentów. Podczas seminariów licencjackich realizowane są najchętniej tematy odnoszące się do współczesnych form funkcjonowania muzyki etnicznej, która w polskiej etnomuzykologii zagościła na dobre dopiero na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku. Dopiero na

³ Na marginesie warto dodać, że wprowadzana na uczelniach metodyka badań terenowych ciągle oparta jest na założeniach Jadwigi Sobieskiej (np. Sobiescy 1950; 1973), a recepcja nowszych doświadczeń anglosaskich (np. Nettl 1983; Barz, Cooley 1997) jest niewielka.

⁴ Podyplomowe Studium Etnomuzykologiczne w Instytucie Muzykologii UW, działające w latach 2009–2016.

drugim miejscu pod względem popularności znalazła się tematyka regionalnych tradycji muzycznych, zdecydowanie dominująca w okresach wcześniejszych. Wśród prac magisterskich najczęściej podejmowane są tematy pozaeuropejskie, które na polskich uczelniach popularne zaczęły być w początku lat siedemdziesiątych XX wieku, w związku z pojawianiem się elementów muzyki pozaeuropejskiej w ówczesnej kulturze młodzieżowej, jak też działaniami eksperymentalnych środowisk twórczych. W tamtym okresie prace dyplomowe były jednak przygotowywane na podstawie dostępnej literatury oraz publikacji fonograficznych – dzisiaj zaś autorzy prac dyplomowych wykorzystują własne doświadczenie terenowe, a niejednokrotnie również muzyczne. Drugie miejsce pod względem popularności w tej grupie prac zajęły tematy dotyczące tradycji muzycznych mniejszości etnicznych (w Polsce obszary te eksplorowane są dopiero od lat osiemdziesiątych XX wieku) i polskich społeczności regionalnych. Przez magistrantów podejmowana jest także problematyka metodyki i metodologii badań, współczesnego funkcjonowania tradycji muzycznych, jak też tradycji regionalnych w Europie (głównie na podstawie własnych doświadczeń terenowych). Zbliżone tendencje obserwujemy również wśród prac doktorskich, choć próba jest tu zbyt nieliczna, aby pokusić się o uszczegółowienie wniosków.



Wykres 2. Tematyka etnomuzykologicznych prac dyplomowych w IMUW w latach 1991–2010.

Po ukończeniu studiów autorzy omawianych prac stają samotnie na rynku pracy, który nie jest niestety zbyt rozwinięty. Trzeba jednak stwierdzić, że absolwenci radzą sobie na nim nadspodziewanie dobrze – dość licznie spotykamy ich bowiem w różnych organizacjach i instytucjach muzycznych czy kulturalnych.

Niestety najgorzej pod tym względem przedstawia się sytuacja panująca w placówkach naukowych, w których – według stanu na koniec września 2012 roku – istniała bardzo niekorzystna dla dalszego rozwoju dyscypliny struktura zatrudnienia etnomuzykologów. Doliczyłem się trzynastu zatrudnionych etatowo w placówkach naukowych etnomuzykologów, z czego aż ośmiu (wszyscy profesorowie) w perspektywie kilku lub kilkunastu lat spodziewa się przejścia na emeryturę bądź też już w chwili obecnej pracę łączy z emeryturą. Obowiązujące przepisy i szczupłość kadry wymusiły na czterech osobach podwójne zatrudnienie. Grupę pozostałych pięciu etnomuzykologów (głównie adiunkci, jeden asystent) oddzielał kilkunastoletni interwał czasowy od starszej generacji. Najmłodsze grono etnomuzykologów – doktorantów lub świeżo upieczonych magistrów – korzystało wyłącznie z projektowych form zatrudnienia i w całości skupione było wokół Zbiorów Fonograficznych ISPAN. Do tego grona doliczyć należy kilku doktorantów placówek uniwersyteckich, których zatrudnienie w bliższej perspektywie jest bardziej wątpliwe niż niepewne.

Taka struktura zatrudnienia przypomina odwróconą piramidę, której poszczególne piętra są mocno od siebie oddzielone. To sprawia, że przyszłość polskiej etnomuzykologii w placówkach naukowych staje pod znakiem zapytania i jeśli w tej strukturze nie zajdą żadne zmiany, to w perspektywie najbliższego dwudziestolecia możemy spodziewać się niedostatków kadrowych, zwłaszcza w grupie samodzielnych pracowników naukowych, a co za tym idzie stopniowego zaniku specjalizacji. Niestety brak stabilizacji zawodowej najmłodszego grona badaczy, może spowodować odpływ także tych osób, które pozostają z nadzieją na kontynuację pracy naukowej w przyszłości. Tym samym, realnym zagrożeniem jest dalsze pogłębianie się luk kadrowych, których po przekroczeniu wartości granicznych nie uda się zapęłnić w krótkim przedziale czasowym.

Słowa te poddaję pod rozważę szczególnie kierownikom i dyrektorom polskich placówek muzykologicznych, kreujących politykę kadrową. Wskazane tu problemy dotyczą zresztą nie tylko etnomuzykologii. Warto przy tym wspomnieć, że od 2012 roku w niektórych placówkach, jak na przykład w Instytucie Sztuki PAN zaszły daleko idące zmiany, przekształcające strukturę kadry na zdecydowanie bardziej korzystną dla przyszłości

dyscypliny etnomuzykologicznej. Należy mieć nadzieję, że podobne procesy zajdą również w innych placówkach.

W tej trudnej dla większości przedstawicieli młodego pokolenia polskich etnomuzykologów sytuacji szczególnego znaczenia nabierają takie inicjatywy, które wpływają na podtrzymanie zainteresowań badawczych i kontaktów pomiędzy osobami odpływającymi do przemysłów kultury. Jest to zresztą droga, jaką podąża wiele mniejszych dyscyplin naukowych w krajach Europy zachodniej i niektórych pozaeuropejskich, gdzie wykształcił się swoisty korpus niezależnych badaczy (*independent scientists*), dysponujących profesjonalnym warsztatem naukowym, lecz zajmujących się nauką hobbystycznie. W Polsce taką inicjatywą stało się powołane w 2012 roku stowarzyszenie Polskie Seminarium Etnomuzykologiczne, skupiające przede wszystkim młodych etnomuzykologów, ale także doświadczonych badaczy. Na dorobek stowarzyszenia składają się krajowe seminaria oraz czasopismo „Etnomuzykologia Polska”, ukazujące się od 2016 roku (<http://www.etno.imuz.uw.edu.pl>). Pozostaje żywić nadzieję, że przybędzie także innych, komplementarnych inicjatyw, a młodzi polscy etnomuzykolodzy zaktywizują się też w międzynarodowych sieciach badawczych.

Dokonany skrótowy przegląd dowodzi, że uprawianie etnomuzykologii przez tytułową „piątą generację” polskich badaczy, jest zagadnieniem bardzo dynamicznym, a jednocześnie złożonym. Wzrost zainteresowania tematyką etnomuzykologiczną wśród najmłodszego pokolenia muzykologów jest bezdyskusyjny, a jego źródła są bardzo różnorodne. Często powody podjęcia specjalizacji etnomuzykologicznej mają charakter osobisty i wpływają z chęci poznania i udokumentowania tradycji własnego regionu lub obszaru, z którym miało się do czynienia (tu częsta jest postawa misyjności), dążenia do pogłębienia własnej wiedzy i zyskania teoretycznej podbudowy praktycznych umiejętności muzycznych, w końcu upodobania stosowanych przez etnomuzykologię metod i technik badawczych. Młode pokolenie wnosi ze sobą jednocześnie wiele nowego jak na przykład przewartościowanie utartych tradycji i paradygmatów badawczych, preferencję orientacji antropologicznej oraz odważniejsze sięganie po tematykę współczesną i zagraniczną, w tym pozaeuropejską. Niestety, aktualnie realizowane programy nauczania nie zawsze odpowiadają ich zainteresowaniom, a sytuacja na rynku pracy nie gwarantuje możliwości realizacji pasji badawczej. Trzeba wierzyć, że odpowiednie zarządzanie kadrami, jak też nowe, pozainstytucjonalne inicjatywy naukowe zapewnią dalszy rozwój etnomuzykologii w Polsce.

Bibliografia

Barz Gregory F., Cooley Timothy J.

1997 *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York, Oxford: Oxford University Press.

Bauman Zygmunt

2000 *Globalizacja*. Przekł. Ewa Klekot. Warszawa.

Dahlig Piotr

2000 *On Continuity in Ethnomusicology in Poland*. „TRANS-Transcultural Music Review” vol. 5, s. 9–13.

Dahlig Piotr

2000 *On the Continuity in Ethnomusicology*. W: Anna Czekanowska: *Pathways of Ethnomusicology*. Red. Piotr Dahlig. Warszawa: Instytut Muzykologii UW, Towarzystwo Naukowe Warszawskie, s. 323–328.

Nettl Bruno

1983 *The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts*, Urbana–Chicago: University of Illinois Press.

Sobiescy Marian i Jadwiga

1950 *Instrukcja w sprawie zbierania polskiej pieśni i muzyki ludowej*. „Muzyka” nr 2, s. 30–49.

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

E pluribus unum. Muzyka w dialogu międzykulturowym

Bożena Muszkalska

Przedmiotem niniejszego opracowania są zmiany w zakresie podejść i koncepcji badawczych, dokonujące się w etnomuzykologii w odpowiedzi na przeobrażenia zachodzące w ostatnich dekadach w kulturach muzycznych świata. Podjęcie tego tematu ma związek z prowadzonymi przeze mnie od wielu lat badaniami nad kulturami diaspor, głównie polskiej i żydowskiej. W centrum uwagi znajdują się problemy wielokulturowości i międzykulturowości, co sygnalizuje tytuł. Sentencję „z wielości jedność”, stanowiącą od trzech wieków motto Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej, można bowiem współcześnie odnieść do większości społeczeństw na świecie. Drugi człon tytułu wskazuje na potrzebę refleksji nad tym, jaką rolę muzyka pełni, czy też może pełnić, w komunikacji społecznej w obrębie tych wielokulturowych społeczeństw.

Spośród wielu przyczyn wzmożonych przemian kulturowych zachodzących w XX i XXI wieku najczęściej wymienia się rozwój techniczny środków transportu, mass mediów, nagrań audio i video, o czym pisano już wielokrotnie. W moim opracowaniu chciałabym zwrócić uwagę także na inne, równie istotne determinanty, a mianowicie liczniejsze niż kiedykolwiek przypadki przemieszczania się ludności w tym: migracje z przyczyn ekonomicznych, przymusowe wysiedlenia spowodowane czystkami etnicznymi, konfliktami etnicznymi bądź religijnymi, a także na przeżywającą rozkwit turystykę muzyczną.

Następujące w wyniku migracji zmiany społeczno-kulturowe znajdują odzwierciedlenie w języku etnomuzykologicznym. Rewizji poddawane są chętnie używane w latach dziewięćdziesiątych XX i na początku XXI wieku pojęcia, takie jak: diaspora, hybrydyczność, tożsamość. Uważa się, że dotychczasowe ich definicje są niewystarczające do opisu złożoności grup używających muzyki w skomplikowanych kontekstach historycznych, politycznych i kulturowych (por. Ramnarine 2007: 1–4; Giurati 2010: 32–35; Solomon 2015: 201–214).

Słowa diaspora rzadko używano w etnomuzykologii do lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Pisano raczej o mniejszościach, grupach etnicznych i badano głównie procesy ich akulturacji. Wyraz diaspora stał się użyteczny, kiedy zaczęto koncentrować się na problemach

związanych z tożsamością. Podczas gdy wcześniej określenie diaspora odnoszono do grup rozproszonych z powodu wygnania, to od lat dziewięćdziesiątych XX wieku objęto nim różne typy rozproszonych społeczności, posiadających wspólną ojczyznę lub społeczności (jedno lub wielopokoleniowych) przemieszczających się pod przymusem lub dobrowolnie, czasowo lub na stałe, które posiadały jakąś ojczyznę. Koncepcja diaspory w obecnym rozumieniu zawiera w sobie kompleksowe, wielokierunkowe przemieszczanie się ludzi, ale także idei, produktów kulturowych i fizycznych, a ponadto formy interakcji, negocjacji i wymiany, procesy akulturacji i kulturowej kreatywności, działania w kierunku wykluczenia i walki z nimi. W koncepcji tej dokonano się przejście od grup zdefiniowanych etnicznie, żyjących w określonych granicach i mieszczących się w światowym systemie państw i narodów, w kierunku grup wyodrębnianych ze względu na transformację, jaką przeszły, i ich interaktywne powiązania. I tak na przykład St John stosuje słowo diaspora w odniesieniu do rozproszonej sceny psychodelicznego transu z Goa (podgatunku muzyki *trance*), kojarzonego z kontrkulturą, neonomadyzmem i ponadlokalną wyobraźnią. Poczucie przynależności do diaspory uważa za stan umysłu, wrażenie „bycia w drodze”, *being-in-transit* (St John 2014: 160 i n.).

Obok „tradycyjnych” diaspor, za jakie uważa się np. diasporę żydowską, ormiańską czy grecką, powstają w ostatnich dekadach nowe diaspory – zjawisko to zostało określone mianem diasporyzacji. Rozumiane jest ono jako przekształcanie się społeczności imigranckich w diaspory, które podlegają – w wyniku migracji – procesowi rewitalizacji. Przedstawiciele tych społeczności opierają się procesom asymilacyjnym, zachowując szczególne cechy kulturowe: utrzymują związki z krajem pochodzenia i innymi „wypami diaspory”, tworzą odrębne, etniczne struktury organizacyjne, kulturalne, społeczne, a w niektórych przypadkach – nawet polityczne. Naturalną kolejną rzeczą było więc podjęcie przez etnomuzykologów badań nad tym zjawiskiem, jako nieodłączną częścią procesów migracyjnych (por. Brubaker 2005). Badacze używają określeń „muzyka migracji” i „muzyka diaspory” na opisanie efektu migracji muzycznej i immanentnej diasporyzacji. Przesiedleńcy zabierają z ojczyzny gatunki i style muzyczne, instrumenty czy tematy, które są transformowane pod wpływem nowych doświadczeń, zdobywanych podczas podróży i po osiedleniu się w nowym miejscu. Diasporyzacja i rediasporyzacja są często doświadczane symbolicznie poprzez mentalną migrację i przyjęcie nowego „porządku świata”, który reartykułuje relację między lokalnym i globalnym, miejscem i przestrzenią, krajem ojczystym

i krajem goszczącym. Diasporyzacja jest wyzwaniem kreatywności muzycznej, gdyż emigranci raczej nie naśladują, lecz tworzą nowe utwory czy wręcz gatunki.

Jak zauważa Mark Slobin, dzieląc się swoimi refleksjami na temat postępującej „wielorakości muzycznej” (*musical multiplicity*), w Europie obserwuje się w ostatnich latach wyraźny wzrost zainteresowania kulturami spoza mainstreamu i radykalną zmianę pozycji grup imigranckich i mniejszościowych, co sprzyja otwarciu się twórców muzyki, wykonawców i odbiorców na nowe źródła muzyczne i sposoby korzystania z nich. Z drugiej jednak strony – co też obserwujemy obecnie w Polsce – obecność imigrantów budzi lęk. Nie są już postrzegani jako barwny element „mozaiki” społecznej, lecz bywają traktowani jako potencjalne zagrożenie. Takie podejście może prowadzić do niechęci czy wręcz represji wobec przybyszów, które infekują również scenę muzyczną (Slobin 2017: 108–109). Remedium na ten stan rzeczy może dostarczyć *applied ethnomusicology*, subdyscyplina etnomuzykologii wyodrębniona przez Jeffa Toda Titona (por. Harrison 2016: 2–3). Svanibor Pettan, the chairperson of the ICTM Study Group on Applied Ethnomusicology, wyraża przekonanie, iż etnomuzykologia stosowana ma do zaoferowania formy działania, które mogłyby być wykorzystane do łagodzenia napięć. Postuluje aktywne działania ze strony badaczy kultur muzycznych na rzecz pokonywania problemów politycznych i społecznych, z którymi borykają się wielokulturowe społeczeństwa (Pettan 2010: 239). Do tego zagadnienia powrócę w dalszej części opracowania.

Migracje nie są oczywiście zjawiskiem nowym, ale stanowią kluczowy element dwudziestowiecznej globalizacji i zajmują ważne miejsce w teoriach tego procesu. W koncepcji Arjuna Appaduraia stały się podstawą dla wyodrębnienia „etnopejzażu”, który autor definiuje jako krajobraz osób żyjących w stale zmieniającym się otoczeniu: turystów, emigrantów, wysiedleńców, robotników sezonowych i innych przemieszczających się grup (Appadurai 1990: 297). Trzeba jednak przyznać, że w etnomuzykologii istnieje spore opóźnienie w rozpoznaniu wpływu migracji na twórczość muzyczną, jej cyrkulację i odbiorców. Na zjawiska te zaczęto zwracać baczniejszą uwagę dopiero w latach pięćdziesiątych XX wieku, podczas gdy Alan Merriam i Bruno Nettl pisali o zmianie i transformacji kultur już w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego stulecia. Migracje zmusiły etnomuzykologów do powtórnej oceny roli muzyki w kształtowaniu tożsamości, a także – co ważniejsze – do zbadania, jak przemieszczenia ludności destabilizują jej znaczenia, jak urasawiają i hybrydyzują, jak krytycznie nastawiają do problemu autentyczności i zmieniają rozumienie „domu”, miejsca. Na przykład to, czego słuchają

obecnie członkowie Polonii na Syberii, w Brazylii czy w Australii, może nam wiele powiedzieć o doświadczeniach pierwszej generacji i kolejnych pokoleń polskich imigrantów. Może pomóc zrozumieć, w jaki sposób zostało w tych grupach zredefiniowane pojęcie „domu” i jak dokonała się zmiana jego miejsca.

Migracje muzyczne umożliwiają tworzenie przestrzeni, w których mogą być artykułowane mieszane tożsamości i tworzone nowe formy ekspresji i interakcji, dają poczucie wolności spotkań z innymi kulturami niż własna. Muzyka może stać się kanałem, przez który zaczynają być artykułowane różnice, i dzięki któremu hybrydyczność zostaje zaakceptowana. Jak wskazują badania, niektóre gatunki muzyczne mogły wręcz powstać jedynie w wyniku doświadczenia przez ich twórców relokacji. Uświadomienie sobie tych właściwości muzyki stanowi ważny zwrot w etnomuzykologii.

Nowe perspektywy dla badań etnomuzykologicznych stwarza łączenie specyfiki migracji muzycznych i turystyki muzycznej w różnych układach globalnych. Wspólna jest dla nich praktyka podróżowania i przemieszczania się – realnego i symbolicznego, które w pewnych kontekstach mogą być ze sobą blisko powiązane. Kultura imigrantów może na przykład posłużyć do zareklamowania w materiałach promocyjnych miejsc mających przyciągnąć turystów, czego przykładem jest „żydowski” Kazimierz w Krakowie. Jednocześnie kultura ta może być niewidoczna, kiedy ma być promowany jej „oficjalny” obraz, bazujący na wybiórczo potraktowanym dziedzictwie. Muzyczne wybory imigrantów mogą oscylować wokół *world music*, przy czym w takich sytuacjach uprawiają oni na ogół wirtualną turystykę, która łączy ich ze skonstruowaną w nowym miejscu wersją ich ojczyzny, wyidealizowanej i skomercjalizowanej. Tu przychodzą mi na myśl polonijne zespoły folklorystyczne z Brazylii i Australii, które stawiają sobie za wzór zespoły pieśni i tańca „Śląsk” i „Mazowsze”, niejednokrotnie rezygnując z prezentowanego wcześniej, przywiezionego z Polski przez imigrantów repertuaru i akompaniamentu kapeli „na żywo”. Turystyka muzyczna może więc budzić negatywne skojarzenia z komercjalizacją i niszczącym oddziaływaniem na kultury.

Procesy globalizacyjne wywołują potrzebę obrony lokalnych kultur muzycznych, uważanych za autochtoniczne bądź autentyczne, przed utratą kulturowej odrębności i lokalnej tożsamości. Z drugiej jednak strony lokalne społeczności adaptują produkty kultur globalnych. Owo poszukiwanie kompromisu między tym, co nieuchronne, ale stwarza realne zagrożenie dla specyfiki grupy, a tym, co stanowi o jej tożsamości i integralności, wyraża idea glocalizacji, propagowana przez socjologa Rolanda Robertsona (1995: 28). Muzykolodzy

sięgają do tej idei, badając interakcje między tradycyjnymi stylami lokalnymi oraz jazzem, rockiem i innymi rodzajami muzyki popularnej.

Maksymalizacja różnorodności na niewielkiej przestrzeni, która cechuje współczesną Europę, stała się poważnym problemem. Problemem tym większym, im bardziej narasta ksenofobia wobec imigrantów, rasizm i antysemityzm. Nowa sytuacja wywołała potrzebę zrewidowania starszej idei „wielokulturowości”. Muzyka zaczyna być postrzegana w tym kontekście jako ważne medium w pokonywaniu barier społecznych, czego świadectwem jest zwrot w kierunku muzycznej międzykulturowości, która to koncepcja zakłada bardziej aktywną niż w przypadku wielokulturowości międzykulturową interakcję.

Rozumienie międzykulturowości także ewoluowało. W 1995 roku rozpoczęto wydawanie serii *Intercultural Music* pod redakcją Cynthii Tse Kimberlin i Akina Euby, poświęconej nowej muzyce „międzykulturowej” w globalnym kontekście. We wstępie do pierwszego tomu serii redaktorzy definiują muzykę międzykulturową jako taką, w której zostały zintegrowane elementy pochodzące z dwóch lub więcej tradycji muzycznych (Kimberlin, Euba 1995). Kompozytor należy najczęściej do jednej z nich, ale nie zawsze tak jest. Ważne są elementy zawarte w samej muzyce, a pochodzenie kompozytora nie ma znaczenia.

Istnieje też według niektórych badaczy inny typ międzykulturowości – taki, w którym pochodzenie twórcy muzyki jest faktorem determinującym wielokulturowość. Kompozytor, który tworzy w idiomie wymaganym przez kulturę inną niż jego własna, jest wciągnięty w aktywność międzykulturową, choć muzyka, którą komponuje niekoniecznie taką jest. Na przykład, jeśli afrykański kompozytor pisze fugę w stylu Bacha, nie korzystając ze źródeł afrykańskich, ma miejsce aktywność międzykulturowa, ale samej muzyki za międzykulturową uznać nie można. W niektórych przypadkach aktywność tego rodzaju zachodzi nawet wtedy, kiedy kompozytor i wszystkie elementy tworzonych przez niego utworów pochodzą z tej samej kultury. Przykładem może być – nawiązująca do muzyki ludowej – twórczość Beli Bartoka. W Europie bowiem już w XIX wieku muzyka ludowa zaczęła być uważana za ‘obcą’ lub archaiczną, co stało się argumentem przemawiającym za traktowaniem jej jako odrębnej w stosunku do muzyki artystycznej. Istotnym przejawem międzykulturowości jest również akt wyabstrahowania elementów ludowych z lokalnych kontekstów etnicznych lub społecznych i umieszczenie ich w kontekście międzynarodowym, gdzie nabierają wagi także dla ludzi z spoza lokalnej społeczności. Działania międzykulturowe wiążą się ponadto z samym wykonywaniem muzyki. W takim przypadku

utwór i jego wykonawca należą do różnych kultur, czego przykładem może być zagranie utworu europejskiego kompozytora przez azjatyckiego artystę (Kimberlin, Euba 1995: 2 i n.).

W ujęciach filozoficznych zwraca się uwagę na konieczność wzmożonego zaangażowania obu stron międzykulturowego dialogu w wydarzenie muzyczne. Mc Kimm-Vorderwinkler pisze, że podczas wspólnego muzykowania uczestnicy powinni przeżyć transformację, być otwarci na poszerzanie horyzontów, możliwie w kierunku *metanoi*, którą rozumie jako „przemianę serca”. Badania pokazują, że wspólne doświadczanie muzyki może generować silne emocje, a rosnąca liczba międzykulturowych projektów muzycznych wydaje się wskazywać, że ludzie szukają takich międzykulturowych doświadczeń, aby lepiej się ze sobą komunikować (McKimm-Vorderwinkler 2010: 2 i n.). Wszak „muzyka wyraża to, co nie może być wypowiedziane i co nie może być stłumione”, jak twierdził Victor Hugo (1864).

Badacze zadają pytanie, w jaki sposób następuje transformacja i otwarcie na Innego. Czy ogranicza się do wykonawców, którzy razem muzykują, angażując się w dialog muzyczny, który pogłębia ich relacje? Czy międzykulturowe uczenie się od siebie nawzajem i widzenie perspektywy Innego jest zarezerwowane tylko dla interakcji między muzykami? Sposób, w jaki publiczność odbiera takie występy wskazuje, że nie. Hermeneutyczny dialog podczas wykonania muzycznego jest dla niej nie tylko zauważalny, lecz także percypowany na głębszym poziomie. Czasem wywołuje silne emocje, co wskazuje między innymi na to, że publiczność jest również elementem zachodzącego procesu komunikacji. Wykonawcy powołują muzykę do życia w określonym czasie i miejscu, a poprzez to modelują sposób bycia ze sobą, czego świadkiem jest publiczność. Akt ten jest wymownym symbolem jedności i różnorodności. Udział wszystkich elementów – utworu muzycznego, wykonawców i publiczności – daje w efekcie całościową komunikację muzyczną i formowanie się społeczności muzycznej. Zachodzi relacja między muzyką i wykonawcami, między wykonawcami i publicznością, między słuchaczami. Podczas takiego wydarzenia uczestnicy zdają się być przenoszeni w przestrzeń wolną od struktur mocy, bazującą na symetrii i empatycznym zrozumieniu. W nawiązaniu do tych stwierdzeń jako przykład przytaczany jest projekt The West-Eastern Divan Orchestra Daniela Barenboima, który w 1999 wraz z Edwardem Saïdem stworzył zespół złożony z młodych muzyków z Izraela, Palestyny i innych krajów arabskich (Syria, Liban, Jordan i Egipt). Autor projektu w książce *Everything is Connected: The Power of Music* pisze: „Naszą intencją jest rozpoczęcie podczas warsztatów dialogu, zrobić jeden krok do przodu i znaleźć wspólny grunt dla obcych sobie ludzi” (Barenboim 2008: 66). Muzycy mogą doświadczać podczas wspólnego muzykowania

równości, której politycy im odmawiają (Barenboim 2008: 75). Moc muzyki tkwi bowiem w jej zdolności przemawiania do wszystkich aspektów ludzkiej istoty, zwierzęcego, emocjonalnego, intelektualnego i duchowego. Muzykowanie stwarza, według Barenboima, warunki do empatycznego otwarcia, jak również symetrycznej komunikacji poprzez akceptację drugiej osoby jako równoprawnego partnera dialogu oraz wolę uczenia się i poznania perspektywy Innego (Barenboim 2008: 65).

Badacze zadają pytanie: czy związek między ludźmi, jaki wytwarza się poprzez wspólne doświadczenie muzyczne, jest z natury uniwersalny i intuicyjny? Socjolożka Tia DeNora (2000) bada, w jaki sposób życie społeczne jest penetrowane przez muzykę na różnych jego poziomach, a reprezentanci „nowej muzykologii” szukają odpowiedzi w biologicznych i socjologicznych koncepcjach wydarzenia muzycznego. Teza Mallocha i Trevarthena, iż człowiek posiada wrodzoną zdolność komunikowania się za pomocą muzyki (2009: 1) koresponduje z tezą postawioną przez Żerańską-Kominek:

Symboliczne, semantyczne i skojarzeniowe operacje umysłu nie zawsze są werbalizowane, a ludzkie zachowania podlegają regulacjom kognitywnym, które niekoniecznie posiadają strukturalne odpowiedniki w języku. Przykład muzyki nie pozostawia w każdym razie najmniejszej wątpliwości, iż mowa nie jest jedynym, właściwym gatunkowi ludzkiemu, dźwiękowym systemem semiotycznym. Jako zaprogramowana genetycznie osobliwość *homo sapiens* najprawdopodobniej reprezentuje ona pierwotniejszy i nieredukowalny do języka system modelujący, który przygotowuje niejako i wyprzedza poznanie intelektualne, wyrażane za pośrednictwem języka (2000: 114).

Wychodząc z takiego założenia, Malloch i Trevarthen wyjaśniają naturę międzykulturowego dialogu muzycznego za pomocą koncepcji protomuzykowości, zgodnie z którą między niemowlakiem i jego matką zachodzi „protokonwersacja”, polegająca na wzajemnym „dostrajaniu się”. Komunikacja taka, oparta na wzorach rytmicznych, które można określić jako muzyczne, zbliżona jest, zdaniem autorów, do tańca (Malloch, Trevarthen 2009: 1). Komunikacja między wykonawcą muzyki i słuchaczem oraz komunikacja matki z dzieckiem w bardziej intuicyjny sposób miałyby, zgodnie z tą koncepcją, taką samą naturę. W kontekście rozważań nad rolą muzyki w dialogu międzykulturowym można zatem wysnuć wniosek, iż uwarunkowana biologicznie i cechująca wszystkich ludzi „komunikatywna

muzykalność” stanowi grunt dla spotkania z drugim człowiekiem i prowadzenia kompleksowego dialogu kulturowego (Malloch, Trevarthen 2009: 7).

Dokonałam tego krótkiego przeglądu prac muzykologicznych poświęconych zagadnieniom wielokulturowości i dialogu międzykulturowego z myślą, iż będzie on przydatny w dyskusji na temat „Tradycji muzycznych wobec przemian kulturowych i cywilizacyjnych”, podjętej podczas V Krajowego Seminarium Etnomuzykologicznego, które odbyło się w Warszawie w dniach 1–2 kwietnia 2017 roku. Przywołane prace ukazują różne próby zrozumienia, jakie funkcje pełni lub może pełnić muzyka we współczesnych wielokulturowych społeczeństwach i w jaki sposób badacze mogą uczestniczyć w praktycznych działaniach na rzecz podejmowania dialogu z użyciem muzyki w sytuacjach, w których inne środki komunikacji zawodzą.

Bibliografia

Appadurai Arjun

1990 *Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy*. „Theory Culture Society” 7.

Barenboim Daniel

2008 *Everything Is Connected: The Power of Music*. London: Weidenfeld & Nicolson.

Brubaker Rogers

2005 *The ‘Diaspora’ Diaspora*. „Ethnic and Racial Studies” 1.

DeNora Tia

2000 *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.

Giurati Giovanni

2010 *Coping with Change. Changing Musical Traditions, Changing Ethnomusicology*.

„Musicology Today”.

http://files.musicologytoday.hist.pl/files/Musicology_Today/Musicology_Today-r2010-t7/Musicology_Today-r2010-t7-s9-37/Musicology_Today-r2010-t7-s9-37.pdf

[dostęp: 1.02.2017].

Harrison Kisala

2016 *Why Applied Ethnomusicology?* „COLLeGIUM: Studies across disciplines in the humanities and social sciences”, vol. 21.

https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/174282/Collegium_Vol_21_Introduction.pdf?sequence=1 [dostęp: 20.04.2019].

Hugo Victor

1864 [*William Shakespeare. Part I, Book II, Chapter IV.*](#)

Kimberlin Cynthia Tse, Euba Akin (red.)

1995 *Intercultural Music*. Bayreuth: Eckhard Breiting.

Krüger Simone, Trandafoiu Ruxandra (red.)

2013 *The Globalization of Musics in Transit: Music Migration and Tourism*. London: Routledge.

Malloch Stephen, Trevarthen Colwyn

2009 *Musicality: Communicating the vitality and interests of life. W: Communicative musicality: exploring the basis of human companionship*. New York: Oxford University Press.

McKimm-Vorderwinkler Judith

2010 *Can Music Play a Role in Intercultural Dialogue? Essay for Philosophical Issues in Intercultural Studies* Dublin City University.
http://www.culturaldiplomacy.org/acd/content/articles/2011loam/participant-papers/Can_music_play_a_role_in_intercultural_dialogue.pdf [dostęp: 1.02.2017].

Ramnarine Tina Karina

2007 *Musical Performance in the Diaspora: Introduction*. „Ethnomusicology Forum” 16.

Ritzer George

2003 *Rethinking Globalization: Glocalization/Grobalization and Something/Nothing*. „Sociological Theory” 21.

Roland Robertson

1995 *Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity*. W: *Global Modernities*. Red. M. Featherstone, S. Lash, and Roland Robertson. London: Sage.

Slobin Mark

2007 *Musical Multiplicity: Emerging Thoughts*. „Yearbook for Traditional Music” 39.

Solomon Thomas

2015 *Theorizing Diaspora and Music*. „Urban People | Lidéměsta” 2.

St John Graham

2014 *Goatrance travellers: psychedelic trance and its seasoned progeny*. W: *The Globalization of Musics in Transit: Musical Migration and Tourism*. Red. Simone Krüger, Ruxandra Trandafoiu. London: Routledge.

Żerańska-Kominek Sławomira

2000 *Antropologiczne ujęcie analizy muzycznej*. „Muzyka” nr 4.

Zjawiska spod znaku *world music* a tożsamość diaspory

Łukasz Smoluch

Postępujące procesy globalizacji, w tym coraz częstsze migracje, rozwój światowego handlu, łatwiejsze sposoby komunikowania się i ekspansja mediów, mają od kilkudziesięciu lat ogromny wpływ na to, jaką muzykę tworzą, wykonują i jakiej słuchają ludzie na całym świecie. Na styku kultur, w rzeczywistości ciągłego przepływu, nieustannej kreacji i społecznego rezonansu narodziło się wiele synkretycznych, ponadnarodowych fenomenów nierozzerwalnie związanych z funkcjonowaniem środków masowego przekazu i przemysłu muzycznego. Przyjęło się określać je mianem *world music*.

Narodziny tego terminu związane są z pojawieniem się w kulturze popularnej Zachodu muzycznych zjawisk, które obce były jak dotychczas słuchaczom z Europy czy Stanów Zjednoczonych. Za przełomowy uznaje się tu album Paula Simona *Graceland* z 1986 roku, nagrany we współpracy z artystami z RPA, między innymi z chórem Ladysmith Black Mambazo, który okazał się pierwszym dużym komercyjnym sukcesem muzyki tego typu.¹ Był to czas, kiedy w USA i Europie zaczęto organizować również koncerty i festiwale z udziałem muzyków spoza krajów zachodnich. Szlaki przecierał festiwal WOMAD (World of Music, Arts and Dance), którego pierwsza edycja miała miejsce w 1982 roku w angielskim mieście Shepton Mallet.² Rosnąca popularność „niezachodniej” muzyki spowodowała, że w przemyśle muzycznym dostrzeżono potrzebę stworzenia dla tej „nowej” twórczości jakiejś kategorii i nazwania nienazwanego. W 1987 roku przedstawiciele jedenastu wydawnictw płytowych postanowili, że nazwą tą będzie *world music*³ (Mitchell 1993: 310).

¹ Wspomnieć należy, że w muzyce jazzowej wpływy te dostrzegalne były już w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, choćby w twórczości Johna Coltrane’a, Pharoah Sandersa, czy zespołu Mahavishnu Orchestra.

² Obecnie odbywają się setki tego typu wydarzeń na świecie. Z tych organizowanych w Polsce należy wymienić festiwale: Brave, Globaltica, Ethno Port, EtnoKraków/Rozstaje czy Skrzyżowanie Kultur.

³ Określenie *world music* funkcjonowało już na początku lat sześćdziesiątych XX wieku w środowiskach uniwersyteckich jako alternatywa dla terminu etnomuzykologia. Jako pojęcie mniej akademickie i mniej skomplikowane służyło propagowaniu w popularnym dyskursie otwartości na inne kultury muzyczne i refleksji nad nimi (Feld 2000: 146–147). Na rynku muzycznym obok *world music* funkcjonują też inne podobne określenia, np.: *world beat*, *international music*, *global fusion*, *ethnic beats*, *world dance* oraz różne formy z przedrostkiem „ethno”, jak ethno-jazz, ethno-pop, ethno-techno itp.

World music nie jest zatem określeniem konkretnego gatunku muzycznego, a odnosi się do ogółu zjawisk, które na dobre pojawiły się w krajobrazie muzyki popularnej w latach osiemdziesiątych XX wieku, i które są efektem połączenia tradycji Północy (Stanów Zjednoczonych i Europy) i Południa (początkowo Afryki i Karaibów) (Pacini 1993: 48). W praktyce do kategorii tej włączana jest wszelka muzyczna twórczość przeznaczona dla szerokiego odbiorcy, która nie mieści się w utartych gatunkach funkcjonujących w zachodniej kulturze.

Część obserwatorów, jak Veit Erlmann (1993) czy Ashwani Sharma (1996), dostrzega w *world music* spuściznę kolonializmu, wyraz europocentrycznej perspektywy patrzenia na kultury świata i utrwalanie starego podziału na centrum i peryferie. Obserwatorzy ci zarzucają artystom, że dają się wykorzystywać przez maszynę show biznesu i że nie są świadomi, iż prowadzi to do homogenizacji kultur, a ich coraz bardziej oddala od lokalnej tradycji. Ich twórczość włączana jest do masowego obiegu, w którym, zdaniem tych krytyków, nie ma miejsca na autentyczność, a muzyczne hybrydy są jedynie produktem na sprzedaż.

Badacze przychylniej patrzący na fenomen *world music*, jak na przykład Charles Keil (1994) czy Steven Feld (2000), są świadomi jej wykorzenienia, pozbawienia tradycyjnego kontekstu, jednak widzą w niej procesy poszukiwania nowych korzeni, a także szansę na oswojenie świata z wielokulturowością i promowanie lokalnych tradycji. Ich zdaniem, *world music* może być postrzegana wręcz jako odpowiedź na globalizację i sposób walki z muzyczną hegemonią Zachodu. Ciekawym głosem w tej dyskusji może być także spostrzeżenie Sławomiry Żerańskiej-Kominek, iż ciągły „międzykulturowy przepływ informacji sprawia, że syntezы muzyczne nie są wyjątkiem, lecz regułą”, a „założenie, że istnieją tradycje czyste, nienaruszone, które można przeciwstawić tradycjom mieszanym, zepsutym, zmienionym prowadzi wprost do zanegowania całej muzyki, jaka była, jest i będzie” (1995: 295).

Wiele gatunków zaliczanych do *world music* nierozzerwalnie wiąże się z historią diaspor zamieszkujących europejskie i amerykańskie metropolie. Ich rodzime tradycje połączyły się z zachodnią muzyką popularną, a powstałe w ten sposób muzyczne fuzje okazały się dla członków tych diaspor nie tylko sposobem zaakcentowania swojej obecności w wielokulturowym środowisku, ale także przestrzenią, w której następuje refleksja nad własną tożsamością, jej rewizja, weryfikacja, często budowanie na nowo.

W przedstawianym artykule chciałbym skoncentrować się na roli, jaką pełni twórczość spod znaku *world music* w kształtowaniu tożsamości członków diaspor. Zagadnienie to

omówię na przykładzie trzech gatunków muzycznych, których obecność w kulturze popularnej przełomu XX i XXI wieku zaznaczyła się szczególnie mocno. Te gatunki to: algierskie *rai* we Francji, indyjska *bhangra* w Wielkiej Brytanii i turecki rap w Niemczech.

Portowy punkt widzenia

Wszystko zaczęło się w Oranie, mieście portowym Algierii. W wyniku kolonialnej ekspansji francuskiej tradycyjna struktura społeczna tego kraju uległa znacznym przeobrażeniom. Załamał się system przynależności plemiennej, a wykształciła klasa biednych pracowników fabryk i portów. Ubóstwo, krzywdy wyrządzane przez kolonialną administrację, przeludnienie, przestępczość i prostytucja stanowiły codzienność mieszkańców Oranu. Szybko stały się one tematami pieśni zwanych *zendanis*, z których w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku narodziła się z kolei muzyka zwana *rai*, co w wolnym tłumaczeniu oznacza opinię, radę lub punkt widzenia (Morgan, Nickson 2006: 7–8). Pieśni *rai* wykonywane były w dusznych kawiarniach, barach i domach publicznych oraz podczas wesel przede wszystkim przez kobiety, które nazywano *medahattes* („weselne wodzirejki”). Poza tematami związanymi ze społecznym wykluczeniem, *medahattes* śpiewały o miłości, pożądaniu czy zamiłowaniu do alkoholu. Należała do nich niekwestionowana gwiazda *rai* – Cheikha Rimitti, która ceniona była między innymi za niebywałe umiejętności improwizatorskie (Langlois 2001, Morgan, Nickson 2006: 9).

Wyzwolony charakter muzyki *rai* był przyczyną, dla której aż do lat siedemdziesiątych nie była ona prezentowana szerokiej publiczności, pozostając w podziemiu. Przechodziła jednocześnie w tym czasie etapy mariażu z jazzem i europejską muzyką taneczną lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Następne dekady przyniosły fazę tzw. pop-rai, w którym flety *gaspa* (tradycyjnie akompaniujące śpiewaczkom, a potem również śpiewakom) zastąpione zostały naśladującymi ich brzmienie syntezatorami. Natomiast charakterystyczny, dramatyczny śpiew pełen ozdobników zaczął być przetwarzany przy pomocy elektronicznych efektów. Niezmiennym składnikiem *rai* pozostał natomiast akompaniament bębna *guellal* lub darbuki. Pojawienie się w Algierii magnetofonów kasetowych spowodowało, że popularność *rai* była nie do zatrzymania. Artyści tacy jak Chaba Fadela czy Cheb Khaled zrobili zawrotną karierę i stali się idolami w krajach całego Maghrebu, a także – w licznej już wtedy – algierskiej diasporze we Francji.

W latach osiemdziesiątych *rai* zaczęło być obecne w ogólnopństwowych francuskich mediach i zdobyło sobie ogromną popularność również wśród Francuzów, stając się

jednocześnie głosem nie tylko diaspory algierskiej, ale także całej mniejszości arabskiej. Tymczasem artyści, śpiewający w Algierii o namiętności i alkoholu, narażali się bezustannie islamskim fundamentalistom, co ostatecznie spowodowało, że radykałowie wypowiedzieli im otwartą wojnę, w wyniku której w 1994 roku zastrzelony został Hasni Chekroune, jeden z najpopularniejszych muzyków *rai*. Wielu z nich zdecydowało się wówczas opuścić Algierię i wyemigrowało do Francji, zasilając algierską scenę nad Sekwaną (Morgan, Nickson 2006: 13–18).

Rai uległo we Francji kolejnym przeobrażeniom. Na przełomie wieków jednym z jego wcieleń stało się tzw. ‘*Rai’n’B*’, któremu przyjrzał się bliżej Ted Swedenburg w artykule *Beur/Maghribi musical interventions in France: rai and rap* (2015). ‘*Rai’n’B*’, muzyka łącząca w sobie stylistykę *rai* z jego ornamentalnym śpiewem (zarówno w języku arabskim, jak i francuskim) oraz rapu z wyraźnym elektronicznym bitem, stała się doskonałym narzędziem wyrażania opinii na temat problemów dotyczących życia arabskiej diaspory: dyskryminacji społecznej, islamofobii czy przemocy ze strony policji (Swedenburg 2015: 109). Swedenburg widzi siłę oddziaływania tego gatunku na kilku polach. Po pierwsze, ważne jest zwrócenie uwagi przez niektórych artystów (m.in. Mediné) na fakt, że antyarabski rasizm i islamofobia mają swoje źródła w przeszłości kolonialnej Francji i dopiero pełna wiedza, włącznie ze świadomością zbrodni kolonialnych, pozwoli na społeczne uporanie się z tymi problemami. Zdaniem Swedenburga, pozytywnie kojarzone we Francji *rai*, muzyka klasy średniej, afirmująca życie, opowiadająca się za wolnością i przeciwstawiająca się radykalnemu islamowi, łagodzi jednocześnie przesłanie rapu, wiążanego przez opinię publiczną z przedmieściami, przestępczością i islamskim fundamentalizmem, co sprawia, że ‘*Rai’n’B*’ może dotrzeć do szerszej publiczności. Wreszcie, obecność w przestrzeni medialnej dialektów z Maghrebu wpływa na pozytywne ich postrzeganie przez członków diaspory arabskiej, młodych odbiorców ‘*Rai’n’B*’, co sprzyja zachowaniu ich etnicznej tożsamości, zwłaszcza w rzeczywistości wielokulturowych przedmieść.

Idiom *rai*, przejawiający się w syntezatorowym brzmieniu naśladowującym flet *gaspa*, przetworzonym elektronicznie arabskim śpiewie i rytmice tanecznej z Północnej Afryki, jest dziś obecny w niezliczonej ilości utworów reprezentujących różne style, od (klasycznego już) pop-rai w estetyce Cheba Khaleda, poprzez rock-rai, po elektro-pop. Obecny jest nie tylko w Maghrebie czy Francji, ale w arabskich diasporach na całym świecie. Rosnącą popularnością cieszy się ostatnio na przykład Abdel Kadiri – Kanadyjczyk marokańskiego pochodzenia,

którego debiutancka płyta *Bouhatia* (2017) zawiera kompozycje operujące na granicy *rai*, rockowej ballady, disco i popu.

Popołudniowe ucieczki

Termin *bhangra* można zastosować wobec trzech muzycznych fenomenów. Tradycyjnie nazwa ta odnosi się do męskich tańców z Pendżabu, związanych z sikhijskim świętem zbiorów *baisakhi* (*vaisakhi*) i towarzyszącej im muzyki wykonywanej na dwumembranowych bębnach *dhol*. Mianem *bhangry* określa się w Indiach także synkretyczną muzykę powstałą w efekcie połączenia różnych melodii i rytmów pochodzących z Pendżabu z elementami tradycji zachodniej, wykorzystywaną najczęściej w tamtejszym przemyśle filmowym *bollywood*. *Bhangra* to wreszcie gatunek tanecznej muzyki popularnej, który wykształcił się w diasporze indyjskiej w Wielkiej Brytanii (Manuel 2001).

W odróżnieniu od *rai*, które zostało importowane z Maghrebu do Francji u szczytu swej popularności, brytyjska scena *bhangry* rodziła się od podstaw. Na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku powstały pierwsze zespoły tworzące w poprockowej stylistyce, łączącej melodie i rytmy z Pendżabu z europejskim brzmieniem gitar, perkusji i syntezatorów, takie jak Alaap czy Apna Sangeet, a dorastający potomkowie powojennych migrantów, urodzeni już w Wielkiej Brytanii, zaczęli szukać miejsc, gdzie mogliby spędzić czas z rówieśnikami. W związku z konserwatywnym nastawieniem ich rodziców, bywanie w nocnych klubach nie wchodziło w rachubę. Wymykali się zatem wcześniej ze szkoły i w ukryciu organizowali tzw. *daytimers*, czyli popołudniowe imprezy taneczne (Schreffler 2012: 348–349).

Daytimers ukształtowały doświadczenia całego pokolenia Brytyjczyków pochodzenia pendżabskiego, ale także diasporę południowoazjatyckiej w ogóle. Stały się ponadto przestrzenią, w której *bhangra* bezustannie ewoluowała, a na jej ścieżce pojawiały się rozmaite indyjskie rytmy i melodie, muzyka rockowa, reggae, jamajski dancehall i inne gatunki muzyki elektronicznej. Teksty utworów, przy których tańczyli Brytyjczycy południowoazjatyckiego pochodzenia, były często znanymi w diasporze parafrazami miłosnych pieśni z Pendżabu, ale czasem pojawiały się w nich także migracyjne wątki. W *Soho Road Uteh* (1987), jednej z bardzo popularnych piosenek wspomnianej już grupy Apna Sangeet, opisana jest historia pary kochanków, którzy poznają się w Indiach, zostają rozdzieleni, po czym szukają się nawzajem w ważnych ośrodkach indyjskiej diaspory w Wielkiej Brytanii – Bradford, Coventry, Derby, Londynie i Birmingham (Dudrah

2002: 377). W innym utworze – *Dhol tax* (1990) – członkowie zespołu Achanak, krytykują w żartobliwy sposób rząd Margaret Thatcher, za kadencji którego nałożono na brytyjskich obywateli dodatkowy podatek za korzystanie z usług publicznych – tzw. *poll tax*. Piosenkę rozpoczyna prześmiewczy dialog odegrany przez członków zespołu, z których jeden wciela się w postać pracownika lotniska i prosi o zapłacenie podatku za bęben *dhol*. Drugi muzyk – podróżny – zgadza się na zapłacenie *dhol tax*, w zamian proponując odstąpienie od *poll tax*. Poza krytyką konserwatywnego rządu, którego premier nie kryła się z obawami przed imigrantami, w utworze można wychwycić jeszcze dwa wątki. Po pierwsze, sprawa dotyczy istotnego dla pendżabskiej diaspory instrumentu, a po drugie, akcja dzieje się na lotnisku, czyli w miejscu o silnej dla migrantów symbolice wyjazdów, rozstań i powrotów (Dudrah 2002: 375).

Od połowy lat osiemdziesiątych, jak zauważa Gibb Schreffler (2012: 349–350), rozwojem *bhangry* rządziły dwie siły. Przybywający do Wielkiej Brytanii muzycy pendżabscy, tacy jak śpiewak Malkit Singh czy grający na *dhol* Ustad Kaku Ram, wnosili do niej coraz więcej elementów zinstytucjonalizowanych już w Pendżabie form tanecznych, wyrosłych z tradycji ludowej, ale prezentowanych na scenie. Natomiast rozwój technologii i trendy muzyczne lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych powodowały coraz większy udział w niej muzyki elektronicznej. Fuzja *bhangry* z elektroniczną muzyką taneczną przybierała i przybiera różne formy – od najpopularniejszego chyba popowego przeboju *Mundian To Bach Ke*, wykonywanego przez Panjabi MC (z uporczywym, bardzo charakterystycznym samplem *tumbi*, jednostrunowego instrumentu szarpanego z Pendżabu, i motywem przewodnim z serialu *Nieustraszone*), po eklektyczne transowo-dubowe Asian Dub Foundation czy Transglobal Underground.

W większych ośrodkach południowoazjatyckiej diaspory na całym świecie, a także w samych Indiach, powstają dziś taneczne zespoły wykonujące tylko *bhangrę*, są to m.in.: The Ankhiley Punjabi Bhangra Crew z Montrealu, Down To Bhangra z Sydney, Bhangra Arena z Dehli, czy Cornell Bhangra z Nowego Jorku. Ten ostatni spróbował w 2014 roku swoich sił w amerykańskiej edycji popularnego talentshow (dotarł do ćwierćfinału). Występy wymienionych zespołów przybierają najczęściej formę zestandaryzowanych estradowych prezentacji, z powtarzającym się zestawem powszechnie znanych choreografii uzupełnianym współczesnymi figurami tanecznymi. Do ciekawych przedsięwzięć podejmowanych przez wymienione grupy należy organizowanie flashmobów, czyli happeningów w przestrzeni

publicznej – na dworcach i w centrach handlowych, podczas których kolejne osoby „z tłumu” przyłączają się do tańczenia *bhangry*.

Nie jestem terrorystą

Poddane samplingowi popularne tureckie melodie, takich artystów jak: Barış Manço, Zülfü Livaneli i Sezen Aksu, klasyczny surowy hiphopowy bit w amerykańskiej konwencji i zaangażowane politycznie teksty – tak można by w skrócie scharakteryzować styl Islamic Force – grupy, która położyła w Niemczech podwaliny pod tzw. „oriental hip-hop”. Twórczość Islamic Force, a potem takich artystów jak Cartel, Ünal i Aziza A., wzięła się z rozgoryczenia sytuacją wykluczenia oraz ksenofobią i rasizmem, jakich doznawali przedstawiciele tureckiej diaspory w Berlinie czy Frankfurtie w niespokojnych czasach przemian ustrojowych przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku. Prowokacyjna nazwa grupy Islamic Force miała między innymi zwrócić uwagę na problem stereotypowego postrzegania islamu przez niemieckie społeczeństwo (Kaya 2002: 51).

Jak sugerują niektórzy badacze, wpływ na zainteresowanie kulturą hip-hop wśród młodych przedstawicieli tureckiej diaspory miał kontakt z żołnierzami afroamerykańskimi stacjonującymi w Niemczech w końcowym okresie zimnej wojny. Młodzi Turcy, czując się niechciani w dyskotekach prowadzonych przez Niemców, bywali często w lokalach dla amerykańskich żołnierzy w okolicach Rhein-Main Air Base w pobliżu Frankfurtu i Tempelhof Airport w Zachodnim Berlinie. To tam po raz pierwszy zetknęli się z rapowaniem na żywo w stylu freestyle, czyli swobodnej improwizacji (Diessel 2001: 167–169, Solomon 2009: 307–308).

W połowie lat dziewięćdziesiątych niemieckie i tureckie media zainteresowały się pojawieniem się na scenie muzycznej zespołu Cartel, którego twórczość wywołała niemałe zamieszanie i sprowokowała wiele dyskusji. Już sama okładka ich debiutanckiego albumu wzbudziła silne emocje zarówno wśród Turków, jak i Niemców. Znajdująca się na niej grafika nawiązuje do tureckiej flagi – na czerwonym tle widnieje nazwa zespołu (i jednocześnie albumu), a litera „C” na tle ornamentu ma postać białego półksiężyca. Sampłowana przez Cartel muzyka oparta jest na tureckich wzorcach melodycznych (*makam*) i rytmicznych (*usul*), a tytułowy utwór rozpoczyna się zapętloną introdukcją zagrana na lutni *saz* z towarzyszeniem perkusyjnego bitu i bębna *darbuka*. Utwór ten, jak i cała płyta, jest manifestem niezgody na akty rasizmu, które przejawiały się między innymi atakami na przedstawicieli mniejszości tureckiej w Molln i Solingen w 1992 i 1993 roku (Kaya

2002: 46). W utworze jest m.in. mowa o tym, jak raperzy „wychodzą na ulice, gdzie codziennie trwa walka”, „wszędzie jest krew”, przybywają „walczyć o swoje prawa”, a Cartel „będzie naszym orzeł, który rozkłada swoje skrzydła i wzlatuje w powietrze”.

Cartel był pierwszym tureckim zespołem, który dostał się w Niemczech na listy przebojów (m.in. w MTV). Ich debiutancki album sprzedano w liczbie dziesięciu tysięcy egzemplarzy, a wielokrotnie więcej zostało skopiowanych nielegalnie. W Turcji zakupiono trzysta tysięcy egzemplarzy, a hiphopowa grupa zyskała tam status gwiazdy zarezerwowany dotychczas dla amerykańskich boysbandów i popowych tureckich wykonawców. Cartel poruszył narodową dumę znacznej części tureckiej publiczności. Podczas koncertów w Stambule i innych tureckich miastach raperzy zostali entuzjastycznie witani przez tłum młodzieży z prawicowego ruchu nacjonalistycznego Milliyetçi Hareket Partisi, co wprowadziło członków zespołu w niemałe zdziwienie i zakłopotanie, a reakcje tureckiej publiczności uznali za niezrozumienie ich przesłania (Diessel 2001: 170, Kaya 2002: 47).

Obok przeciwstawiania się wykluczeniu, rasizmowi i ksenofobii, twórczość Cartelu i innych tureckich grup hiphopowych dotyka także problemów uzależnienia młodych ludzi od używek, handlu narkotykami, dominacji materializmu i kapitalizmu, czy antagonizmów pomiędzy Turkami i Kurdami, które ich zdaniem nie powinny mieć miejsca. Nie brakuje też głosów dotyczących problemów kobiet. Aziza A., pierwsza turecka raperka w Niemczech, w utworze *It is Time* śpiewa: „Pochodzę z kraju, gdzie mężczyzna dominuje nad kobietą i gdzie inaczej się sprawy mają (...) Ale teraz biorę moją wolność w swoje ręce i powiem wam, co myślę, nawet jeśli stracę szacunek całego klanu”. Aziza, podobnie jak Cartel, włącza do swoich kompozycji orientalne sample, czasem większe fragmenty tureckiej arabeski, łącząc je dodatkowo ze stylistyką funk i soul, a w ostatnim albumie *Kulak Misafiri* (2013) również z disco i pop. Aziza lubi prowokować swoją sceniczną kreacją, raz operując stereotypem egzotycznej Turczynki i zapraszając na scenę orientalne tancerki, innym razem przybierając postać chłopczycy w bojówkach i czarnym podkoszulku.

Okolo roku 2000 rapem „zaraziła się” od niemieckich Turków także scena muzyczna Stambułu, a pierwszą gwiazdą hip-hopu znad Bosforu został Ceza, który regularnie współpracuje z artystami z diaspory. Podobnie zresztą czynią inni raperzy. Tworzą oni ponadnarodową scenę muzyczną, bezustannie przemieszczając się pomiędzy Turcją i Niemcami w celu realizacji wspólnych muzycznych projektów. Ważnym narzędziem umożliwiającym taką kooperację jest Internet. Tam szuka się producentów bitów, przesyła nagrania i informacje o wydarzeniach, przy jego pomocy zawierane są kontakty

i utrzymywane znajomości. Szczegółową charakterystykę ponadlokalnego funkcjonowania tureckiej sceny hiphopowej przedstawia Thomas Solomon w artykule *Berlin-Frankfurt-Istanbul. Turkish hip-hop in motion* (2009). Jego zdaniem, to właśnie niekoordynowane centralnie wzory przemieszczania się artystów pomiędzy Berlinem, Frankfurtem, Stambułem i innymi miejscami kreują przestrzeń, w której należy szukać tego, co możemy nazwać tureckim hip-hopem.

Pozycjonowanie

Tworzenie, wykonywanie i słuchanie muzyki w omówionych wyżej kontekstach należy rozpatrywać przede wszystkim w kategoriach ważnych dla diaspory praktyk społecznych, które służą budowaniu wspólnoty. Tej rozumianej jako mniejszość etniczna, zamieszkująca daną dzielnicę czy miasto, oraz tej szerszej, ponadnarodowej – obu opartych na poczuciu więzi zogniskowanej wokół ojczyzny i jej obecności w kolektywnej pamięci (Safran 1991: 83–84; Brubaker 2005: 5–6). Użycie określonych skal, melodii, rytmów, brzmień instrumentów, języka i kreacji scenicznej przywołuje obrazy kraju czy regionu pochodzenia, wzbudzając uczucia nostalgii i przynależności. Thomas Solomon trafnie zauważa, że muzyka pełni tu rodzaj społecznego spoiwa (*social glue*) (2006: 205), które łączy rozsiane po świecie społeczności diasporyczne nie tylko z ojczyzną, ale także między sobą, jak to ma miejsce w przypadku *bhangry* w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych czy *rai* we Francji i Kanadzie.

Z drugiej strony, muzyka służy zaznaczeniu obecności grupy, zwróceniu na nią uwagi, co obserwujemy choćby we wspomnianych przeze mnie flashmobach. Jest także formą wpływania na rzeczywistość społeczną – czasem komentowania jej w formie żartu, jak w przypadku utworu *Dhol tax*, a innym razem poważnego sprzeciwiania się wykluczeniu, rasizmowi czy ksenofobii. Są to próby negocjowania miejsca diaspory w społeczeństwie, które – dzięki rozwojowi mediów i dzięki temu, że opisywani artyści operują różnymi muzycznymi językami – mogą odbywać się na znaczną skalę. Szczególnie ciekawa wydaje się tu rola raperów, którzy łącząc odwołującą się do doświadczeń dyskryminowanych Afroamerykanów hiphopową stylistykę z muzyką *rai* czy turecką arabeską, stali się chyba najlepszymi wyrazicielami głosu młodych przedstawicieli diaspor, a przez niektórych nazywani są nawet współczesnymi minstrelami, czyli wędrownymi poetami (Kaya 2002).

Muzyczne praktyki spod znaku *world music* tworzą wreszcie przestrzeń do dyskusji (również pozajęzykowej) nad tożsamością kulturową diaspory, a utwory i ich wykonania

stanowią rodzaj jej performatywnych definicji. Choć, jak zauważa Stuart Hall, „kwestia tożsamości nie jest ani tak przejrzysta, ani tak prosta, jak mogłoby się wydawać” (2008: 165). Z jednej strony tożsamość stanowi rodzaj wspólnotowego układu odniesienia, zbiorowej jaźni, do której próbuje się dotrzeć obserwując koleje losów grupy. Hall sugeruje, że może koniec końców nie chodzi o jej odnalezienie, ale o wytwarzanie tożsamości, o „opowiadanie przeszłości od nowa” (2008: 166–167). Z drugiej strony, nie da się na dłuższą metę mówić o „jednym doświadczeniu, jednej tożsamości”. Jest ona zarówno kwestią „bycia”, jak i „stawania się”, „podlegania ciągłym zmianom” (Hall 2008: 168). Hall proponuje, aby tożsamościami kulturowymi nazywać „pozycjonalności”, tymczasowe punkty utożsamiania się z czymś i wobec czegoś (2008: 183).

Tworzenie, wykonywanie i słuchanie hybrydycznej muzyki przez członków diaspor należałoby rozumieć w tym świetle jako akty „pozycjonowania” swoich tożsamości przy użyciu, jak to określa Ayhan Kaya (2002: 43), „kulturowego kapitału etnicznej mniejszości” i „globalnego ponadnarodowego kapitału”. Muzyczne zjawiska, powstające w stylu brytyjskiej *bhangry*, francuskiego *raï* czy orientalnego hip-hopu będą zawsze umiejscowione gdzieś pomiędzy przeszłością i przyszłością, pomiędzy tam (ojczyzną) i tu (nowym domem), ale nigdy raz na zawsze.

Warto zwrócić uwagę, że poprzez muzyczne performanse wyrażane i konstruowane są tożsamości nie tylko w odniesieniu do ojczyzny, ale także wewnątrz danej diaspory. Negocjacji podlegają na przykład relacje międzypokoleniowe, czego przykładem są *daytimers*, popołudniowe imprezy taneczne, na które wymykali się młodzi Brytyjczycy azjatyckiego pochodzenia. Bawili się tam przy muzyce nie do końca zrozumiałej dla ich rodziców czy dziadków, będącej formą tawestacji kultury ich ojczyzny. Redefinicji poddawane są także tożsamości związane z płcią kulturową, choćby rola kobiety w tureckim i niemieckim społeczeństwie, o której śpiewa Aziza A., urodzona w Berlinie raperka.

Twórczość spod znaku *world music* charakteryzuje się również swoistą inkluzywną siłą, integrującą społeczności diasporyczne ponad podziałami etnicznymi. Hall nazywa ten proces „zjednoczeniem różnic poprzez wykorzenienie” (2008: 172). Orientalny hip-hop w Niemczech znajduje odbiorców zarówno wśród Turków, jak i Kurdów, *bhangra* jest wspólną muzyką dla różnych grup z Indii i Pakistanu, tworzących diasporę południowoazjatycką w Wielkiej Brytanii, a *raï* – dla całej arabskiej diaspory we Francji. *Bhangra* czy *raï* to ponadto gatunki cieszące się popularnością nie tylko wśród członków

diaspor – utwory wykonawców takich jak Panjabi MC i Cheb Khaled królowały swego czasu w nocnych klubach na całym świecie (także w Polsce).

Tworzenie synkretycznych form artystycznych jest charakterystyczne, jak zauważają John Baily i Michael Collyer, zwłaszcza dla drugiego i trzeciego pokolenia członków diaspory (2006: 174). Nie są oni już „pełnoprawnymi” uczestnikami rodzimej kultury i nie do końca jeszcze przynależą do swojego nowego domu, czując się w nim często niechciani. Operują zatem na granicy dwóch światów, a muzyka – tworzona z „nagromadzonych na ścieżkach diaspory repertuarów” (Bohlman 2002: 115) – pomaga im być może najlepiej radzić sobie ze stanem wykorzenienia i realizować potrzebę budowania nowych historii i nowych geografii.

Bibliografia

Baily John, Collyer Michael

2014 *Introduction: Music and Migration*. „Journal of Ethnic and Migration Studies” 32/2, s. 167–182.

Bohlman Philip V.

2002 *World music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Brubaker Rogers

2005 *The 'diaspora' diaspora*. „Ethnic and Racial Studies” 28/1, s. 1–19.

Diessel Caroline

2001 *Bridging East and West on the "Orient Express": Oriental Hip-Hop in the Turkish Diaspora of Berlin*. „Journal of Popular Music Studies” 13, s. 165–187.

Dudrah Rajinder K.

2002 *Drum 'n' dhol: British bhangra music and diasporic South Asian identity formation*. „European Journal of Cultural Studies” 5/3, s. 363–383.

Erlmann Veit

1993 *The politics and aesthetics of transnational music*. „The World of Music” 35/2, s. 3–15.

Feld Steven

2000 *A Sweet Lullaby for World music*. „Public Culture” 12/1, s. 145–171.

Gibb Schreffler

- 2012 *Migration Shaping Media: Punjabi Popular Music in a Global Historical Perspective*. „Popular Music and Society” 35/3, s. 333–358.

Hall Stuart

- 2008 *Tożsamość kulturowa a diaspora*. „Literatura na Świecie” 01–02, s. 165–183.

Keil Charles

- 1994 *‘Ethnic’ Music Traditions in the USA (Black Music; Country Music; Others; All)*. „Popular Music” 13/2, s. 175–178.

Kaya Ayhan

- 2002 *Aesthetics of diaspora: Contemporary minstrels in Turkish Berlin*. „Journal of Ethnic and Migration Studies” 28:1, s. 43–62.

Langlois Tony

- 2001 *Raï*. „Grove Music Online”. <http://www.oxfordmusiconline.com> [dostęp: 14.12.2018].

Manuel Peter

- 2001 *Bhangra*. „Grove Music Online”. <http://www.oxfordmusiconline.com> [dostęp: 14.12.2018].

Mitchell Tony

- 1993 *World music and the Popular Music Industry: An Australian View*. „Ethnomusicology” 37/3, s. 309–338.

Morgan Andy, Nickson Chris

- 2006 *Algeria*. W: *The Rough Guide to World music: Volume 1*. Red. S. Broughton, M. Ellingham, J. Lusk, London: Rough Guides, s. 5–21.

Pacini Deborah H.

- 1993 *A View from the South Spanish Caribbean Perspectives on World Beat*. „The World of Music” 35, s. 48–60.

Safran William

- 1991 *Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return*. „Diaspora: A Journal of Transnational Studies” 1(1), s. 83–99.

Sharma Ashwani

- 1996 *Sounds oriental: The (im)possibility of theorizing Asian musical cultures*. W: *Dis-orienting rhythms: The politics of the new Asian dance music*. Red. S. Sharma, J. Hutnyk, A. Sharma, London: Zed Books, s. 15–31.

Gibb Schreffler

- 2012 *Migration Shaping Media: Punjabi Popular Music in a Global Historical Perspective*. „Popular Music and Society” 35/3, s. 333–358.

Solomon Thomas

- 2009 *Berlin–Frankfurt–Istanbul: Turkish hip-hop in motion*. „European Journal of Cultural Studies” 12/3, s. 305–327.
- 2015 *Theorizing Diaspora and Music*. „Urban People” 17/2, s. 201–219.

Swedenburg Ted

- 2015 *Beur/Maghribi musical interventions in France: rai and rap*. „The Journal of North African Studies” 20/1, s. 109–126.

Żerańska-Kominek Sławomira

- 1995 *Muzyka w kulturze. Wprowadzenie do etnomuzykologii*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

Rodzinny przekaz tradycji muzycznych na Sumatrze Zachodniej

Maria Szymańska-Ilnata

Rozpoczynając rozważania o rodzinach muzykujących w Indonezji, a szczególnie w regionie Minangkabau, warto określić jak termin „rodzina” jest tam rozumiany. Zakres semantyczny tego słowa związany jest z uwarunkowaniami kulturowymi oraz tradycją i religią. Ludzie Minangkabau są w zdecydowanej większości wyznawcami islamu, ale kultywują też wiele tradycji mających starszy rodowód. Między innymi specyficzna struktura społeczna tej grupy etnicznej prawdopodobnie ma korzenie sięgające czasów sprzed rozpowszechnienia się islamu na tym terenie.



Fot. 1. Tradycyjny dom (*rumah gadang*), Belimbing, 2013, fot. M. Szymańska-Ilnata

Rodziny nuklearne (dwupokoleniowe) są oczywiście identyfikowane, ale znacznie ważniejsze są inne podziały w obrębie tak zwanych wielkich rodzin. Zgodnie z tradycją termin „rodzina” na Sumatrze odnosi się w najwęższym znaczeniu do wszystkich

mieszkańców tzw. długiego domu (*rumah gadang*). Znajdują się w nim pokoje przeznaczone dla młodych małżeństw oraz część wspólna, w której śpią osoby starsze i dzieci (wnukowie jednej babci, do której należy dom). Taką „rodzinę” stanowią: najstarsza kobieta, jej dzieci (mężczyźni i kobiety) oraz dzieci jej córek. Mężowie córek traktowani są jak honorowi goście i do czasu narodzin pierwszego dziecka nie mają właściwie żadnych obowiązków. Przyjęte jest, że nie powinni oni spędzać zbyt wiele czasu w domu żony, a ich obowiązkiem jest silniejsze uczestnictwo w życiu rodziny własnej matki, ponieważ to tam są pełnoprawnymi członkami rodziny. Zgodnie z tradycją dom po matce dziedziczy najstarsza córka. Pozostałe córki, jeśli rodzina ma takie możliwości finansowe, powinny otrzymać własne domy, które często sytuowane są blisko siebie na należącej do rodziny ziemi. Mieszkańcy kilku domów, których właścicielki są siostrami, określani są mianem *paruik* (łono) lub *kaum* (grupa). Dalsze pokrewieństwo, także w linii żeńskiej, to *kampung* (osiedle) lub *payung* (dosłownie: parasol), a kolejny nadrzędny termin to *suku* (klan) (*Adat istiadat...* 1978: 148–50). Kilka klanów zamieszkuje zazwyczaj *nagari* – samodzielną jednostkę terytorialną, a ich członków obowiązuje egzogamia, choć pokrewieństwo jest tak dalekie, iż nie umieją oni go wyjaśnić. Bliższe, choć również trudne do dokładniejszego określenia, jest pokrewieństwo w obrębie *payung*, którego członków reprezentuje jeden mężczyzna – *penghulu*. *Paruik* (łono) rozumiany jest natomiast jako lineaż, którego członkowie znają się dobrze i potrafią wyjaśnić rodzaj łączącego ich pokrewieństwa (Chadwick 1991: 51).

Już zarysowane tu ogólnie najważniejsze reguły rządzące światem rodzinnym ludzi Minangkabau sugerują, że termin „rodzina” może być rozumiany na Sumatrze nieco inaczej niż w Polsce, w której przecież też następuje odchodzenie od szerszego rozumienia rodziny, jako struktury wielopokoleniowej, na rzecz nuklearnej. Na Sumatrze rodzina rozumiana jest jeszcze szerzej i liczy więcej członków, także z powodu istniejącego tam wielożeństwa, tradycyjnie dozwolonego zarówno kobietom, jak i mężczyznom. Do dziś utrzymywane są także bardzo ścisłe związki sąsiedzkie, a dzieci wychowywane są wspólnie przez mieszkańców sąsiadujących ze sobą domów.

Te uwarunkowania sprawiają, że przekaz tradycji, także muzycznych, odbywa się w specyficzny sposób, a do wielu działań muzycznych dzieci przyuczane są już w bardzo młodym wieku. Najwcześniejsza aktywność artystyczna podejmowana jest w zakresie tańca i teatru *randai*, co często jest efektem uczestnictwa najmłodszego pokolenia w działalności artystycznej rodziców i dziadków. Nawet niemowlęta są zabierane na uroczystości, których elementem są muzyka i taniec. Dzieci artystów uczestniczą w próbach i występach swoich

rodziców. Od najmłodszych lat mają zatem bezpośredni kontakt ze sztuką. Ich chęć do podejmowania samodzielnych prób artystycznych zazwyczaj nie jest hamowana, a zgłębianie tajników sztuki odbywa się przede wszystkim na łonie rodzinnym. Dopiero od lat siedemdziesiątych XX wieku powstają na Sumatrze szkoły i grupy artystyczne prowadzone przez wykształconych muzyków i tancerzy. Nadal jednak zdecydowanie przeważa nieformalny sposób przekazywania umiejętności artystycznych, odbywający się w gronie rodziny i przyjaciół.



Fot. 2. Grupa teatru *randai*, Solok, 2013, fot. M. Szymańska-Ilnata

Jednym z przejawów tradycji *minangkabau* jest teatr *randai*, który stanowi ważny element wielu ceremonii (por. Szymańska-Ilnata 2015). Na Sumatrze Zachodniej nie ma profesjonalnych trup teatralnych, składających się z dorosłych aktorów i muzyków. We wszystkich spotkanych przeze mnie grupach występują dzieci i młodzież. Członkowie grup są też zazwyczaj związani ze sobą rodzinnie lub sąsiedzko. Z przeprowadzonych przeze mnie wywiadów¹ wynika, że powstają one z inicjatywy starszych osób, samozwańczych animatorów kultury, którzy za swoją misję uznają podtrzymywanie tradycji przekazanych im

¹ Informacje zawarte w artykule pochodzą z wywiadów, w których wzięły udział następujące osoby i zespoły: Daranis (muzyk grający na *talempongu*, 2011), Talempong Aguang Bundo Kanduang (grupa kobiet grających na *talempongu aguang*, 2015), Monen (muzyk grający na *rababie pariaman*, 2015), Nazirman (budowniczy instrumentów, muzyk grający na harmonium i *tambua*, nauczyciel, 2011).

przez przodków. Gromadzą więc wokół siebie swoje dzieci, wnuki oraz członków dalszej rodziny i znajomych, tworząc grupę teatralną, która uświetnia swymi występami organizowane w okolicy uroczystości. Umiejętności aktorskie i taneczne przekazywane są już najmłodszym, kilkuletnim członkom zespołów. Zazwyczaj kilka dorosłych osób podejmuje się pewnych specjalizacji. Jedna uczy śpiewu, inna tańca, jeszcze inna dba o scenariusz i grę aktorską. Próby organizowane są regularnie lub spontanicznie przed zbliżającym się występem. Odbywają się w domu jednego z tak zwanych nauczycieli lub na publicznie dostępnym placu, na przykład przed *balai adat*². Muzykę wykonują zazwyczaj dorośli, a dzieci towarzyszą im czasem grając na bębnach. Takie nieformalnie organizowane grupy istnieją nieraz przez wiele lat i składają się z członków kolejnych pokoleń ich założycieli. Stopniowo, ważniejsze i wymagające większych umiejętności funkcje przekazywane są młodszym osobom, dzięki czemu zachowana zostaje ciągłość przekazu tradycji.



Fot. 3. Nauczyciele i założyciele grupy *randai*, Solok, 2013, fot. M. Szymańska-Ilnata

² Miejsce zgromadzeń, spotkań. Zazwyczaj jest to budynek o tradycyjnym kształcie, przed którym znajduje się duży plac. Odbywają się tam zebrania wioskowej rady, ceremonie i uroczystości oraz przechowywane bywają przedmioty mające szczególną wartość dla lokalnej społeczności.

Wśród instrumentów muzycznych, na których nauka gry odbywa się w gronie rodzinnym, wymienić należy przede wszystkim *talempong*. Składa się on z pięciu lub sześciu niewielkich gongów z czaszą, na których stosuje się dwie techniki gry. W pierwszej z nich, zwanej *talempong duduk*, częściej wykorzystywanej przez kobiety, gongi ułożone są na stelażu. Grają na nich wówczas dwie osoby – jedna wykonuje melodię, a druga akompaniament. Druga technika – *talempong pacik*, stosowana jest współcześnie częściej przez mężczyzn i wymaga zaangażowania trzech osób, z których każda trzyma w dłoniach dwa gongi. Każda osoba wykonuje jeden motyw melodyczno-rytmiczny, który w połączeniu z pozostałymi dwoma tworzy melodię. *Talempong* jest używany w zespołach o różnym składzie, jednak zawsze uznawany jest za główny, najważniejszy instrument.



Fot. 4. Muzycy grający na *talempongu pacik*, Saning Bakar, 2013, fot. M. Szymańska-Ilnata

Kilku z moich rozmówców wspominało, że rozpoczęcie formalnej nauki gry na instrumencie u nauczyciela, którym mógł być także ktoś z dalszej lub bliższej rodziny, powinno być poprzedzone złożeniem ofiary. Jeden z muzyków grających na *talempongu* twierdził, że w czasach jego dzieciństwa należało złożyć ofiarę z kury, umyć ręce, pomodlić się oraz spożyć wspólny posiłek, w którego skład wchodziło mięso z ofiarowanego wcześniej ptaka (Daraniś 2011). Wielu muzyków, z którymi rozmawiałam wspominało, że w ich rodzinnym domu były zestawy *talempongów*. W dzieciństwie obserwowali grających na nich członków rodziny, zapamiętując melodie i rytmy. Często dzieciom nie pozwalano dotykać gongów, ponieważ były cennymi instrumentami. Odprawiano nad nimi także rytuały, które

zapewniały im odpowiednie brzmienie i trwałość. Obawiano się, że dzieci, poprzez niewłaściwe użytkowanie instrumentów, mogłyby doprowadzić do uszczerbków fizycznych lub utraty magicznej mocy instrumentów. Z tego powodu dzieciom wykazującym chęć gry zapewniano tańsze instrumenty, na których mogły ćwiczyć. Były to zestawy drewnianych lub bambusowych sztabek, zwane *talempong kayu* lub *talempong bambu*. Kiedy dzieci opanowały podstawy gry, udostępniano im metalowe instrumenty.

Talempong jest jedynym instrumentem, na którym tradycyjnie mogły grać kobiety. Hanefi, opierając się na publikacji Boestanoela Arifina Adama – pierwszego rektora Akademi Seni Karawitan Indonesia (pierwszej wyższej uczelni artystycznej na Sumatrze w miejscowości Padang Panjang), podaje, że dawniej, *talempong duduak* znajdował się niemal w każdym tradycyjnym domu. Grywały na nim kobiety i dziewczęta w wolnym czasie, ponieważ nie wolno im było opuszczać domu (Hanefi 1999: 300). Ku tej opinii skłania się także David Salisbury, który szerzej opisuje *talempong duduak* jako instrument tradycyjny, a ponadto starszy niż *talempong pacik*. Uważa on, że *talempong duduak* był instrumentem, na którym grywały przede wszystkim kobiety, oraz że jego dźwięk towarzyszył wszystkim najważniejszym uroczystościom rodzinnym (Salisbury 2009: 210–11). Jeśli rzeczywiście tak było, to najmłodsze dzieci, które mieszkaly z matkami oraz starsze dziewczęta mogły często słyszeć i obserwować grę na *talempongu*, a być może także samodzielnie próbować grać.



Fot. 5. Kobiety grające na *talempongu duduak*, Ira Balai Belo, 2015. fot. M. Szymańska-Ilnata

Wśród spotkanych przeze mnie kobiet grających na instrumentach większość wspominała o tym, że umiejętności zdobywała w kręgu domowym. W kilku przypadkach to właśnie matki z córkami tworzą zespoły, które występują podczas organizowanych w okolicy uroczystości. Kobiety wspominały też o tym, że do niedawna umiejętność gry na *talempongu dudua*k była powszechna. Nie występował podział na słuchaczy i muzyków, bo każdy mógł przyjmować dowolną rolę. *Talempong* ustawiany był przed domem, w którym odbywała się uroczystość, a grające na nim osoby się wymieniały. Byli to zarówno domownicy, jak i goście. Dopiero za życia moich rozmówców nastąpiła zmiana i profesjonalizacja muzyczna (grupa *Talempong Agung Bundo Kanduang* 2015). Sukcesywnie zmniejsza się dziś nie tylko liczba osób umiających grać na instrumentach, ale także liczba *talempongów* przechowywanych w prywatnych domach. Być może nie bez znaczenia pozostaje także fakt zanikania tradycyjnych, drewnianych *rumah gadang*, których utrzymanie jest droższe niż domów betonowych. Coraz częściej także budowane są mniejsze domy, a rodziny stają się coraz bardziej rozczłonkowane. Przekaz tradycji muzycznych między mieszkającymi wspólnie kobietami staje się zatem utrudniony.



Fot. 6. Rodzinna, kobieca grupa muzyczna, Kayu Jao, 2013, fot. M. Szymańska-Ilnata

Zestawy *talempongów* przekazywane są aktywnym grupom artystycznym, które zapewniają muzyczną oprawę lokalnych ceremonii, ale także reprezentują daną społeczność na festiwalach i przeglądach muzycznych. Wspierające taką działalność biura i urzędy

kultury, a także szkoły, zapewniają takim grupom miejsce do ćwiczeń. Instrumenty są więc do nich przeniesione na stałe. Tego typu grupy czasem samodzielnie kupują nowe instrumenty, a niekiedy są one fundowane przez urzędy czy sponsorów. Próby odbywają się o ustalonej przez członków zespołu porze. Ich dni i godziny są zmienne, w związku z czym postronne osoby mogą na nie trafić jedynie przypadkowo. Przekaz muzyczny ogranicza się zatem do tych, którzy wcześniej zdobędą informację o terminie próby i celowo na nią przybędą, choć zespoły zazwyczaj są otwarte i pozwalają uczestniczyć w próbie wszystkim chętnym, także nieznanym. Ze względu na zmianę kontekstu, w jakim rozpocząć można naukę gry na *talempongu*, stopniowo zmieniają się też składy grup artystycznych, w których obecnie dominują mężczyźni i chłopcy. Związane jest to być może także z tym, że miejscem prób zostają często strażnice wiejskie – niewielkie budynki, w których mężczyźni pełnią nocną straż w wiosce, w ramach działalności na rzecz lokalnego społeczeństwa.

Dawniej codzienność chłopców również znacznie różniła się od życia dziewcząt. Ważnym miejscem był dla nich dom mężczyzn, czyli *surau*. Mieszkali w nim młodzi mężczyźni po okresie dojrzewania, a przed zawarciem małżeństwa. Opuszczali swoje rodzinne domy, gdyż tradycyjnie przeznaczone były one dla kobiet i dzieci. W *surau* przygotowywani byli przez starszych mężczyzn do dorosłego życia, m.in. uczyli się sztuki walki *pencak silat* oraz gry na instrumentach. Do dziś dla chłopców wzorem do naśladowania jest częściej wuj niż ojciec. To do zadań wuja należało dbanie o edukację i właściwe przygotowanie do dorosłego życia siostrzeńców. Dla chłopców i mężczyzn ważne były, i są do dziś, więzy z młodością. Z opowieści muzyków wynika, że właśnie znajomi rówieśnicy lub nieco starsi koledzy często inspirowali ich do rozpoczęcia nauki gry oraz dawali im pierwsze wskazówki. W niewielu przypadkach profesja muzyczna była dziedziczona przez dzieci od rodziców-muzyków. W trakcie moich badań na Sumatrze tylko w jednym przypadku trafiłam na rodzinę, w której dwóch braci to profesjonalni muzycy, grający na *rababach pariaman* (por. Szymańska-Ilnata 2012) i wspólnie występujący (Monen 2015). Spotkałam osobiście niestety tylko jednego z nich, ale w lokalnych sklepach można kupić płyty z ich wspólnymi nagraniami. Myślę, że można ten przypadek uznać za wyjątek potwierdzający pewną prawidłowość – rzadko zamiłowanie do gry na instrumentach solowych i wymagających dużej sprawności technicznej jest dziedziczone w obrębie najbliższych członków rodziny.



Fot. 7. Okładka płyty nagranej przez braci, kolekcja prywatna, fot. M. Szymańska-Ilnata



Fot. 8. Grupa Indang Lansanak, Lansanak, 2013, fot. M. Szymańska-Ilnata

Gatunkiem muzycznym, w którym przekaz rodzinny występuje w kręgu spokrewnionych mężczyzn najczęściej jest *indang* (por. Szymańska-Ilnata 2014). Wykonywany jest przez grupę kilkunastu mężczyzn, czasem w bardzo różnym wieku, którzy siedząc w jednym rzędzie śpiewają i grają na bębnach obręczowych. Dawniej właśnie ten rodzaj sztuki tradycyjnej, wykorzystywanej później do popularyzacji islamu, uprawiany był przez chłopców i mężczyzn mieszkających w *surau*. Współcześnie, ze względu na fakt, iż tradycja mieszkania w domu mężczyzn zanika, wyznaczane są inne miejsca, w których okoliczni chłopcy i mężczyźni się gromadzą i wspólnie ćwiczą *indang*. Miejszem takim może być, podobnie jak w przypadku teatru *randai*, prywatny dom lub częściej rodzaj wiejskiej strażnicy, z której dyżurujący mężczyzna nadzoruje okolicę. Miejsca te pełnią czasem funkcje zbliżone do polskich remiz strażackich, które nieraz stają się niemalże domami kultury. Struktura *indang* przewiduje miejsce dla członków zespołu o bardzo różnych umiejętnościach. W związku z tym już młodzi chłopcy mogą rozpocząć swoją przygodę z tym gatunkiem muzycznym, a następnie – w miarę uzyskiwania większych umiejętności – przesuwają się w górę hierarchii, aż do najwyższego w niej miejsca – *tukang zikir/dikie*, czyli przywódcy grupy (Ediwar 1999: 135–38).



Fot. 9. Zespół *tambua tasa* grający na weselu. Pariaman, 2011, fot. M. Szymańska-Ilnata

Podobnie wygląda praktyka w zespole *tambua tasa*, który składa się z kilku lub kilkunastu muzyków grających na dużych dwumembranowych bębnach oraz jednego przywódcy grającego na płytym kotle, zwanym *tasa*, o bardzo przenikliwym dźwięku. Takie zespoły funkcjonują w regionie Pariaman i towarzyszą przede wszystkim procesjom weselnym

(Burniati 2011: 27–28) oraz obchodom święta *Tabuik*. Jest to szyckie święto, które dotarło do Indonezji prawdopodobnie co najmniej 300 lat temu z Indii. Choć oficjalnie szyizm nie jest dozwolony w Indonezji, to jego wyznawcy żyją na zachodnim wybrzeżu Sumatry, a organizowane przez nich spektakularne obchody święta *Tabuik* są dużą atrakcją dla turystów. Obecnie odbywają się one jedynie w dwóch miastach – Bengkulu i Pariaman, jednak dawniej były również w Sigli, Kutaraja/Banda Aceh, Meulaboh, Trumon, Singkil, Barus, Sibolga, Natal, Padang, Painan, Krui, a nawet w położonych w głębi lądu okolicach jeziora Maninjau i Solok. *Tabuik* to szereg uroczystości mających upamiętniać wnuka Mahometa – Hosena (Kartomi 2012: 78), który zginął w obronie islamu. Tym samym mianem określana jest wieża, którą w trakcie głównych uroczystości wrzuca się do morza (Ernatip i in. 2001: 13). Wiek muzyków tworzących grupy *tambua tasa* może być bardzo różny. Najczęściej są to mężczyźni w młodym i średnim wieku – od 15 do 55 lat, ale istnieją także grupy dziecięce, złożone z chłopców w wieku od 6 do 15 lat. W 2011 roku spotkałam Nazirmana, który wykonuje bębny *tambua*, ale także uczy młodzież gry na nich (Nazirman 2011). Twierdził, że uczy zarówno w szkołach, jak i w prywatnych domach, oraz że wśród młodych chłopców jest zainteresowanie tego rodzaju sztuką. Miałam okazję posłuchać występu jego uczniów – kilku- i kilkunastoletnich chłopców – podczas jednego z wesel, na które zabrał mnie ze sobą mój rozmówca.

Z moich obserwacji poczynionych podczas kilkukrotnych wyjazdów badawczych na Sumatrę Zachodnią wynika, że trudno tam rozpoznać rodziny muzykujące, rozumiane w sposób charakterystyczny dla polskiej kultury muzycznej. Szybkie dostrzeżenie pokrewieństwa wśród wspólnie występujących muzyków utrudnia także brak zwyczaju posługiwania się przez nich jednym nazwiskiem. O związkach rodzinnych można zatem dowiedzieć się dopiero w trakcie dłuższej rozmowy. Sformułowanie „to członek mojej rodziny” może jednak oznaczać także bardzo dalekie pokrewieństwo, czasem nawet trudne do wyjaśnienia przez osobę je deklarującą. Na Sumatrze nie spotkałam się nigdy także z sytuacją, w której członkowie zespołu podkreślaliby pokrewieństwo, jak to czasem bywa w Polsce. Wydaje mi się, że powszechność tworzenia zespołów muzycznych przez osoby spokrewnione ze sobą jest dla ludzi Minangkabau faktem oczywistym i wynika z tradycyjnego sposobu przekazywania wiedzy i umiejętności, który do dziś jest kultywowany.

Bibliografia

Autor nieznany

- 1978 *Adat istiadat daerah Sumatera Barat*. Proyek Penelitian dan Pencatatan Kebudayaan Daerah.

Burniati

- 2011 *Keberadaan musik tambua tasa dalam masyarakat Sikabu kecamatan Lubuk Alung*. Praca dyplomowa, Padang: Universitas Negeri Padang.

Chadwick R. J.

- 1991 *Matrilineal Inheritance and Migration in a Minangkabau Community*. „Indonesia” 51: 47–81.

Ediwar

- 1999 *Parjalanan kesenian indang dari surau ke seni pertunjukan rakyat Minangkabau di Padang Pariaman Sumatera Barat*. Praca magisterska, Yogyakarta: Universitas Gajah Mada.

Ernatip Dra, Siti Rohanah, Zusneli Zubir, Rois Leonard Arios

- 2001 *Upacara tabuik di Pariaman: kajian nilai budaya dan fungsi bagi masyarakat pendukungnya*. Jakarta: Departemen Kebudayaan dan Pariwisata, Direktorat Jenderal Nilai Budaya, Seni dan Film.

Hanefi

- 1999 *Traditional Minangkabau music*. In: *Walk in Splendor: Ceremonial Dress and the Minangkabau*. Ed. Anne Summerfield, John Summerfield. Textile Series: 4. Los Angeles: UCLA Fowler Museum of Cultural History.

Kartomi Margaret J.

- 2012 *Musical Journeys in Sumatra*. University of Illinois Press.

Salisbury, David

- 2009 *Tali Nan Bapilin Tigo (Three Strings Entwined): A Study of the Minangkabau Talempong Tradition in West Sumatra, Indonesia*. Saarbrücken, Germany: LAP Lambert Academic Pub.

Szymańska-Ilnata Maria

- 2012 *Chordofony smyczkowe w kulturze Minangkabau*. W: *Zeszyty Koła Naukowego Etnomuzykologii*. T. II. Red. Barbara Śnieżek, Agnieszka Grzybowska, Anastasiya Niakrasava, Katarzyna Koziej, Bogna Uryzaj, Warszawa, s. 81–103.

- 2014 *Ewolucja formy i zmiana kontekstu wykonania sztuki indang z Zachodniej Sumatry.* W: *Odcienie Indonezji.* Red. Renata Lesner-Szwarc, Toruń: Oficyna Wydawnicza Kucharski, s. 101–114.
- 2015 *Synteza sztuk w teatrze randai z Sumatry Zachodniej.* W: *Ogród sztuk Indonezji/Taman Seni Indonesia.* Red. Małgorzata Jarmułowicz. Górna Grupa: Verbinum, s. 79–84.

Helena i Wiktor Gołębiowie – twórcy Zespołu Pieśni i Tańca „Familia” w Rudołowicach

Barbara Śnieżek

Rudołowice to wieś położona w województwie podkarpackim, w powiecie jarosławskim, gminie Rożwienica. Zamieszkują ją całe swoje życie Helena i Wiktor Gołębiowie – małżeństwo, które dało początek tradycji rodzinnego muzykowania, tworząc Zespół Pieśni i Tańca „Familia” [ZPiT „Familia”]. Z pewnością nie byłoby to możliwe, gdyby nie środowisko muzyczne, w którym oboje wzrastali oraz kultywowane przez nich tradycje weselne. Nie zabrakło im również talentów, zarówno muzycznych i poetyckich, jak i organizacyjnych.



Fot. 1. Helena i Wiktor Gołębiowie, 2014, fot. Piotr Dorosz

Tradycje muzyczne założycieli ZPiT „Familia”

Helena Gołąb z d. Chowaniec urodziła się 28 kwietnia 1934 roku w Rudołowicach. Wychowywała się w muzycznej rodzinie, gdyż zarówno matka, jak i ojciec śpiewali w chórze kościelnym. Od dziecka przejawiała zainteresowanie muzyką i dużo śpiewała. Jak sama stwierdziła: „Od małego do dzisiaj mnie się buzia nie zapiera”. W dzieciństwie śpiewała wraz z matką Godzinki o Niepokalanym Poczęciu Najświętszej Maryi Panny. Wspomina, że matka zazwyczaj wykonywała pieśni smutne, ponieważ bardzo przeżywała śmierć babki pani Heleny (matkę i liczne rodzeństwo wychowywał dziadek, Wincenty Świtalski). W latach szkolnych pani Helena często brała udział w przedstawieniach (m.in. w inscenizacji „Powrót taty”), co zawsze sprawiało jej przyjemność.

W latach sześćdziesiątych Helena Gołąb była szefową Koła Gospodyń Wiejskich – organizowała uroczystości okolicznościowe (np. Opłatek, Śledź, Jajko), podczas których śpiewano przyśpiewki, odgrywano skecze i prezentowano zabawne sceny z życia wsi. Odbywały się także kursy pieczenia, szycia, koronkarskie, garmazeryjne. Jej ustawiczna działalność doprowadziła do założenia Zespołu Pieśni i Tańca „Familia”. Helena Gołąb jest także autorką wierszy wydanych przez Stowarzyszenie Miłośników Tradycji Ludowych „Familia” w Rudołowicach w dwóch tomikach: *Moje wiersze – myśli moje* (2007) oraz *Sila woli* (2012). Píše również teksty piosenek i widowisk obrzędowych.

Wiktor Gołąb urodził się 31 października 1930 roku w Rudołowicach. Podczas okupacji niemieckiej, kiedy miał 14 lat, chodził do pracy do pobliskiego dworu. Z tego okresu pozostało mu wiele wspomnień dotyczących muzyki i tańca. Kiedyś usłyszał grę muzykantów podczas wesela. Od razu zaprosił do tańca swoją koleżankę, mimo że obydwoje byli boso: „jak my odwinęły tę polkę, to te muzykanty nie mogły się powstrzymać ze śmiechu”. Pan Wiktor uczęszczał do szkoły w Roźwienicy, a potem w Zarzeczu, gdzie nauczył się tańczyć krakowiaka. Należał też do chóru kościelnego prowadzonego przez organistę. Swoje zamiłowanie do tańca i śpiewu w młodości komentuje: „Ja powiem prawdę, że tańczyć lubioł i śpiewać też że lubioł”, „za kawalera ja bardzo dużo śpiewał”. Jego ojciec, Józef Gołąb, grał podczas wesel na skrzypcach. Pan Wiktor wspomina, że instrument ten wisiał na ścianie i nikt nie mógł go dotykać, aby go nie zniszczyć i nie pozbawić ojca możliwości zarobku. Na początku tworzenia się Zespołu Pieśni i Tańca „Familia” Wiktor Gołąb nauczył się grać na kontrabasie – jednym z zakupionych wówczas instrumentów. Od kilku lat nie może już muzykować z powodu kłopotów z sercem i konieczności ograniczenia wysiłku.



Fot. 2. Kontrabas Wiktora Gołębia, fot. Piotr Dorosz

Wesele Heleny i Wiktora Gołębiów

Ślub państwa Gołębiów odbył się 23 lutego 1952 roku, w ostatnią sobotę przed Wielkim Postem, o godzinie dziewiątej, a więc wypadł w tzw. szalone dni, czyli ostatki. Mówiono, że kto bierze w tym czasie ślub, ten będzie miał szalone życie, jednak z perspektywy ponad sześćdziesięciu lat małżeństwa Gołębiowa nie zgodziła się z tym stwierdzeniem.

Jako przyszła panna młoda, pani Helena wraz ze starszą drużką musiała przejść przez całą wieś, od domu do domu z prośbą o błogosławieństwo i o jałmużnę. Zebrała wówczas pełen wóz zboża. Zboże nosiła drużka, a na wóz zabierał je pan młody wraz z drużbą. Po wejściu do domu obydwie dziewczyny kłaniały się każdemu domownikowi i mówiły: „Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus. Proszę cię o błogosławieństwo”. Wtedy czyniono na czole znak krzyża ze słowami: „Niech ci Pan Bóg błogosławi”. Przy okazji tej wizyty proszono panny, które były w domu, aby podjęły się roli drużki podczas wesela. Bywało, że chłopcy uciekali przed panną młodą i drużką, ponieważ bali się, że te im coś zabiorą i będą musieli się wykupić.

Rano w dniu ślubu pan młody wraz z orszakiem, swoimi gośćmi i muzykantami przyszedł do domu panny młodej. Kiedy wszyscy zebrali się pod domem, zaintonowano pieśń *Zawitaj ranna Jutrzenko*. Za czasów ojca pana Wiktora przed wyjściem do kościoła śpiewano dwunastozwrotkową pieśń *A gdy miły Pan Jezus do Nieba wstępował*. Chociaż przed ślubem państwa Gołębiów już jej nie wykonywano, znają oni jej tekst i melodię, gdyż przekazała im je kobieta ze wsi Bystrowice obok Rudolowic. Po błogosławieństwie, w drodze do kościoła również rozbrzmiewał śpiew. Po ślubie, który odbywał się bez mszy świętej, na gości czekał już przygotowany posiłek. Wesele państwa Gołębiów odbyło się w domu, gdzie znajdował się poczęstunek, oraz w sali spółdzielni, gdzie były tańce, na które mogli przyjść wszyscy mieszkańcy wsi.

Na weselu Heleny i Wiktora Gołębiów grała Kapela Łachy, która wzięła swoją nazwę od nazwiska ojca – skrzypka oraz syna – saksofonisty, a pełen jej skład tworzyły: drugi saksofon, akordeon i bęben z talerzem. Pani Helena podczas swojego wesela tańczyła dookoła stołu z drużkami, swatami i z każdym, kto chciał i wrzucił pieniążek na jeden z dwóch talerzy postawionych na stole. Przyśpiewki podczas wesela były rzecz jasna podejmowane przez kapelę: „Muzykanci zaraz wyłapali te melodie, grali, a to się tańczyło: ręka do góry i wkoło stołu” – wspomina pani Helena. Oprócz tego kapela grała polki, oberki, sztajerki, walce, fokstroty, tanga. Pan Wiktor stwierdził, że „muzyki wprzód to nie tak marsze, jak krakowiaki grali. To były wesołe takie, cięte takie”. Wspomina on również, że na jego weselu „[muzykanty] cienły tak, że było słyszeć na cało wieś ich, grały serdecznie”, „grały porządnie, to nie mogę powiedzieć, to na okolice były...”.

Pan Wiktor ustalił z kapelą wynagrodzenie w wysokości 1600 zł, które miał zapłacić po zabawie. Później okazało się, że kapela zarobiła tak dużo, że musiał dopłacić jedynie 260 złotych. Jego zdaniem wtedy muzykanci byli bardzo honorowi i nie oszukiwali w kwestiach finansowych. Podczas wesela ludzie płacili wówczas, gdy chcieli zamówić marsze oraz gdy kapela przestawała grać, po to żeby z powrotem zaczęła: „na kim stanęła muzyka, ten musiał zapłacić”. Pieniądze wrzucano do czapki na scenie lub do pojemnika na stole.

Historia Zespołu Pieśni i Tańca „Familia”

Od roku 1960 istniał w Rudolowicach zespół ludowy „Dwa, plus dwa, plus ile się da”, występujący podczas wiejskich uroczystości. Jego członkowie nie posiadali regionalnych strojów ani instrumentów. Zespół przekształcił się w grupę śpiewaczą, do której z czasem dołączyły kapela oraz sekcja taneczna.

W 1982 roku naczelnik gminy Rożwienica przekazał zespołowi stare instrumenty. Pojawili się muzycy, z których część umiała już grać, pozostali dopiero się uczyli. Pan Wiktor zaznaczył, że „kapela gra tylko z kapelusza, a nie z nut”. Do zespołu zaczęła również napływać młodzież – z niej utworzyła się grupa taneczna. W tym samym roku podjęto decyzję o wyborze nazwy „Familia”, motywując ją składem zespołu, obejmującym dzieci, krewnych, a potem wnuki założycielki – Heleny Gołąb. Dla niej samej nazwa ta ma podwójne znaczenie: pierwsze dotyczy członków jej rodziny zasilających szeregi zespołu, drugie – odnosi się do wielkiej rodziny, jaką tworzy cały zespół.



Fot. 3. Logo ZPiT „Familia”

Początkowo pani Helena miała problem z odtworzeniem okolicznych strojów ludowych: „Mnie nikt nie podpowiedział. Ja poszłam do Rożwienicy, tam geesowski nasz sklep był, i kupiłam materiał, i sama szyłam z bistoru, a bistor gdzieś do ludowego podobny [...]. Nikt mi nie podpowiedział. Samam wychodziła – co podsłuchałam, co zobaczyłam...”. Dzisiaj mężatki posiadają długie spódnice do kostek (dziewczęta spódnice rzeszowskie), gorsety i bieliznę przeworską, mężczyźni natomiast czarne płaszcze przeworskie. Stroje dla mężatek można było wykonać według oryginalnych osiemnastowiecznych wzorów gorsetów

przeworskich, dzięki wsparciu finansowemu udzielonemu przez Urząd Marszałkowski Województwa Podkarpackiego.



Fot. 4. W strojach ludowych. Fot. z materiałów własnych państwa Gołębiów

Zespół Pieśni i Tańca „Familia” z Rudółowic ma w swoim repertuarze 7 widowisk, ponad 300 pieśni i przyśpiewek, około 30 tańców. Prezentował się w kraju (m.in. Kielce, Przytoczna, Kazimierz nad Wisłą, Zgorzelec, Tczew, Dobre Miasto, Bukowina Tatrzańska) i za granicą (Włochy, Niemcy, Ukraina). Miał również zaszczyt uczestniczyć w audycji osobistej u Ojca Świętego Jana Pawła II w Watykanie. Część repertuaru zespołu została zarejestrowana na dwóch płytach i wydana w publikacji *Na rudółowską nutę* (Zgryźniak 2007), zawierającej teksty i melodie przyśpiewek ludowych i okolicznościowych, oraz opisy tańców, zwyczajów i obrzędów. Trzydziestoletni dorobek zespołu ukazuje zaś kronika *Ocalić od zapomnienia* (Zgryźniak 2013).

„Familia” została uhonorowana m.in. Nagrodą im. Franciszka Kotuli, Nagrodą Marszałka Województwa Podkarpackiego, Nagrodą Zarządu Województwa Podkarpackiego za wybitne osiągnięcia w dziedzinie twórczości artystycznej, upowszechniania i ochrony kultury, a także licznymi dyplomami i wyróżnieniami. Nagrywała dla Telewizji Rzeszów, Programu Drugiego Telewizji Polskiej, Radia Rzeszów, Telewizji Gdańsk i Szczecin. Formalnie opiekuje się nią Stowarzyszenie Miłośników Tradycji Ludowych „Familia”, utworzone w 1999 roku przez członków zespołu i kierowane przez Stanisława Zgryźniaka – instruktora tańca ludowego.

ZPiT „Familia” jest inicjatorem corocznej imprezy folklorystycznej Majówka z Familią, która odbywa się na terenie gminy i nawiązuje do zwyczaju organizowania przez społeczeństwo wiejskie festynów ludowych w maju. Ponadto zespół wielokrotnie gościł na Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą. Jego członkowie występowali tam w różnych kategoriach konkursowych, m.in. jako soliści, grupa śpiewacza, kapela oraz w kategorii Duży–Mały (obecnie kategoria Mistrz–Uczeń).

Repertuar Zespołu Pieśni i Tańca jest bardzo szeroki i bazuje przede wszystkim na melodiach lokalnych. Pozyskiwano go głównie od najstarszych mieszkańców, co podkreśliła pani Helena: „Ja chodziłam po wioskach naszej parafii, zbierałam u najstarszych ludzi przyspiewki...”. Oprócz repertuaru starszego, zapamiętanego przez państwa Gołębiów i starszych członków lokalnej społeczności, zespół śpiewa też pieśni nowsze, autorstwa pani Heleny. Helena Gołąb pisze nowe teksty do regionalnych melodii, tworzy także scenariusze do widowisk przedstawianych przez zespół. Zdarza się, że najpierw recytuje swój wiersz, a po nim śpiewa wybraną pieśń. Poezja pani Heleny najczęściej dotyczy ważnych wydarzeń z jej życia. Napisała ona również słowa hymnu ZPiT „Familia”, który wraz z mężem wykonuje w dwugłosie. Pan Wiktor nie ma problemu z intonowaniem drugiego głosu, ponieważ śpiewał w chórze, zaś upodobanie do takiego śpiewu uzasadnia wspomnieniem, że dawniej w wielogłosie śpiewano na przykład podczas wypasu krów oraz w drodze na tańce.

Przez zespół „Familia” przewinęło się dotychczas ponad 170 osób, w tym ok. 40 muzykantów. Obecnie zespół liczy ok. 30 osób. Dużą jego część stanowią dzieci i wnuki państwa Gołębiów. Co ciekawe, doczekali się oni już czwartego pokolenia, gdyż oprócz wnuków i prawnuków, mają też praprawnuczkę. Sami założyciele stopniowo coraz mniej uczestniczą w życiu „Familii” z uwagi na stan zdrowia. Część swoich pamiątek przekazali do lokalnej Izby Pamięci w Rudołowicach. W 2017 roku ZPiT „Familia” obchodził 35-lecie powstania, a państwo Gołębiowie – 65-lecie małżeństwa.

Zespół Pieśni i Tańca „Familia” jest przykładem bardzo licznej rodziny muzykującej, która chętnie przyjmuje w swoje szeregi również innych członków lokalnej społeczności zainteresowanych muzyką i tańcem. Otwartość na nowe osoby daje zespołowi większe możliwości wykonawcze i stanowi gwarancję jego żywotności. Sprawia także, że „Familia” z Rudołowic – pisana zarówno wielką, jak i małą literą – pełni rolę animatora kultury na szczeblu lokalnym. Trzeba odnotować, że motorem napędowym wszystkich działań jest jedno małżeństwo, które pasję do muzyki zaszczepiło kilku pokoleniom.

Bibliografia

Gołąb Helena

- 2007 *Moje wiersze – myśli moje*. Rudołowice: Stowarzyszenie Miłośników Tradycji Ludowych FAMILIA.
- 2012 *Siła woli*. Rudołowice: Stowarzyszenie Miłośników Tradycji Ludowych FAMILIA.

Zgryźniak Stanisław

- 2007 *Na rudołowską nutę: zbiór melodii ludowych i popularnych wykorzystywanych w repertuarze zespołu i scenopisy obrzędów*. Rudołowice: Stowarzyszenie Miłośników Tradycji Ludowych FAMILIA.
- 2013 *Ocalić od zapomnienia: 30 lat Zespołu Pieśni i Tańca „Familia” 1982–2012*. Rudołowice: Stowarzyszenie Miłośników Tradycji Ludowych FAMILIA.

Kapela rodziny Orlików. Przekazywanie i ochrona muzycznego dziedzictwa Ziemi Szamotulskiej

Michalina Janaszak, Karolina Dziubata

Wstęp

Działalność rodziny Orlików to przykład wielopokoleniowej fascynacji muzyką regionalną charakterystyczną dla Ziemi Szamotulskiej. Założona w okresie międzywojennym kapela powstała w odpowiedzi na naturalną potrzebę muzykowania, odczuwaną przez pochodzących z umuzykalnionej rodziny braci Orlików. Początkowo wspólne granie oraz śpiew w wykonaniu sióstr stanowiło wyłącznie rozrywkę, podtrzymującą jednocześnie rodzinne więzy. Z czasem działalność ta przerodziła się w sposób na życie. Gra na weselach i rozmaitych lokalnych uroczystościach była szansą na poszerzenie repertuaru oraz doskonalenie umiejętności wykonawczych. Orlikowie stali się tym samym dokumentatorami i depozytariuszami muzycznego dziedzictwa kulturowego Ziemi Szamotulskiej.

W artykule chcielibyśmy dokonać antropologicznej analizy wielopokoleniowej działalności muzycznej rodziny Orlików. Rozważania oscylowały będą przede wszystkim wokół dwóch zagadnień – (1) zjawiska folkloryzmu oraz (2) ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego. Zwrócimy uwagę na wniesiony przez kapelę wkład w utrwalanie dziedzictwa muzycznego regionu oraz rolę, jaką odegrała ona w jego popularyzacji. Na tym przykładzie chcielibyśmy zastanowić się nad procesami przejścia od folkloru do folkloryzmu (Burszta 1969). Wraz z upływem lat zmienili się bowiem nie tylko członkowie kapeli, ale również repertuar, charakter i społeczny odbiór muzykowania Orlików, które współcześnie nabierają niekiedy zupełnie nowego znaczenia. Niemniej jednak więzy rodzinne i wspólna praktyka pozwoliły na zachowanie muzycznego dziedzictwa kulturowego, uznawanego dzisiaj za dziedzictwo kulturowe całego regionu.

Specyfika regionu szamotulskiego

Ziemia Szamotulska leży na terenie Wielkopolski, rozumianej jako region geograficzny i historyczny, tworząc jednocześnie odrębny region kulturowy. Jej centrum to Szamotuły, miasto powiatowe liczące blisko 20 tysięcy mieszkańców, położone 35 km na północny

zachód od Poznania. Powiat szamotulski obejmuje gminy: Szamotuły, Kaźmierz, Ostroróg, Pniewy, Wronki, Duszniki, Obrzycko (gmina wiejska oraz gmina miejska). Liczba ludności zamieszkującej tenże teren oscyluje wokół 90 tysięcy. Jednym z wyróżników świadczących o kulturowej odrębności opisywanego terytorium jest strój ludowy, który – jako żywa forma folkloru – przetrwał w okolicach Szamotul do początku, względnie połowy XX stulecia, obecnie natomiast jest wykorzystywany w działaniach mieszczących się w kategoriach folkloryzmu – są to przede wszystkim występy Zespołu Folklorystycznego „Szamotuły”. Dla naszych rozważań największe znaczenie mają jednakże bogate tradycje muzyczno-taneczne Szamotul i okolic. Ziemia Szamotulska stanowi bowiem subregion, wpisujący się w folklor muzyczny Wielkopolski (Budzik 2007: 109). Do specyficznych przejawów tegoż zaliczyć można działalność kapel wielkopolskich. Kapelę szamotulską wyróżniał na ich tle skład instrumentalny: skrzypce, klarnet oraz basy, których funkcję pełniła często tak zwana maryna¹, stanowiąca jednocześnie element perkusyjny.

Pierwsze wysiłki mające na celu utrwalenie miejscowego folkloru podjęte zostały w okresie międzywojennym, kiedy to, staraniem wielu zaangażowanych w przedsięwzięcie szamotulan, wystawiono widowisko sceniczne *Wesele szamotulskie*. Premiera miała miejsce w 1932 roku, a poprzedziła ją akcja społeczna, podczas której zbierano materiały: muzykę, informacje dotyczące strojów, obrzędów i zwyczajów weselnych. Scenariusz widowiska napisał Władysław Frąckowiak, opracowaniem muzycznym zajął się Stanisław Zgaiński. Folklor stanowił przedmiot zainteresowania osób skupionych w powstałych w okresie międzywojennym grupach, spośród których najbardziej znane jest Akademickie Koło Szamotulan i klub artystyczno-literacki *Wietrzne Pióro*. W czasach, o których mowa, wspomniane elementy kultury ludowej pozostawały ciągle żywe, równolegle jednak podejmowano pierwsze próby utrwalenia przejawów folkloru. Działalność rodzinnej kapeli Orlików, czerpiącej z bogactwa rodzimych tradycji muzycznych, może być rozpatrywana zarówno w kategoriach folkloru jak i folkloryzmu.

Działalność rodziny Orlików

Umiejętności muzyczne przekazywano w rodzinie Orlików na przestrzeni wielu pokoleń. Osobą, którą można nazwać „protoplastą” muzycznego rodu był Józef (zm. 1920). Jak podaje

¹ Maryna – instrument dwu- lub trzystrunowy z grupy chordofonów, rodzaj basów z umieszczonymi na komorze kołkowej metalowymi krążkami, które brzęczą przy uderzaniu nim o ziemię (zob. *Polskie ludowe instrumenty muzyczne*).

regionalista Romuald Krygier: „znał [Józef Orlik] wiele starodawnych pieśni i piosenek ludowych, które chętnie i często śpiewał. Był również przodownikiem w kościele, tzn. rozpoczynał śpiew” (1992: 123). Liczne potomstwo (sześć córek i ośmiu synów) Józefa i jego żony, Wiktorii z Budychów (1870–1932), odziedziczyło talent i zamiłowanie do muzykowania, jednak możliwości rozwoju i kształcenia muzycznego były utrudnione. Na przeszkodzie stały problemy materialne, z którymi borykała się rodzina, i – co za tym idzie – utrudniony dostęp do instrumentów. Pierwszy „instrument” został wykonany przez Franciszka z pudełek po cygarach. Prawdziwe skrzypce i klarnet pojawiły się w domu Orlików za sprawą młodszego z braci – Jana (Budzik 1977: 116). Lokalny repertuar rodzeństwo poznawało w praktyce, podczas wesel, na których bracia często przygrywali, a także w czasie przydomowego muzykowania. Często do grających braci dołączały siostry, które występowały w roli śpiewaczek. Stosunkowo w krótkim czasie bracia Orlikowie opracowali pokaźną liczbę wiwatów i poleczek szamotulskich, oberków, wisieloków, ceglarzy i przodków, czyli tańców zamówionych, zapłaconych i rozpoczynanych przez jedną parę taneczną, za którą po zaproszeniu puszczały się w tany także inni (Krygier: 124).

Bracia poszerzali repertuar i doskonalili umiejętności grając na terenie całej Ziemi Szamotulskiej. Praktykowali muzykowanie w różnych konfiguracjach; liczebność kapeli i jej skład zmieniały się, przy czym najbardziej znany układ to: Franciszek – skrzypce, Władysław – bas, Szczepan – skrzypce, Jan – klarnet. Początkowo zupełnie amatorska, kapela zdobywała coraz większe uznanie. W latach trzydziestych XX wieku nagrywała muzykę dla rozgłośni radiowych. Orlikowie, a szczególnie Franciszek, wniesli także wkład w prace nad powstaniem publikacji pt. *Piosenki szamotulskie*, przygotowanej przez Wincentego Kanię. Franciszek działał aktywnie także po II wojnie światowej, będąc niestrudżonym popularyzatorem folkloru i praktykującym muzykiem.

Kluczową postacią w powojennym okresie działalności kapeli była Marianna Orlik – żona Władysława, która dołączyła do zespołu jako śpiewaczka. Jak pisze Teresa Palacz, Orlikowa mimo, że pochodziła z powiatu obornickiego, to folklor szamotulski pielęgnowała przez całe życie. Od 1946 r. występowała publicznie z kapelą, a także jako solistka. Prowadziła zespoły regionalne w Baborówku, w Zespole Szkół w Szamotułach, w Rudnikach koło Opalenicy, uczyła tańca i śpiewu szamotulskiego dzieci przedszkolne ze Społecznego Ogniska Muzycznego w Szamotułach (2015: 88).

Marianna Orlik wraz z mężem i synem wprowadziła nową jakość do rodzinnego muzykowania. Kapela brała udział w wielu konkursach i przeglądach, w których zdobywała

nagrody, a także występowała na festiwalach w wielu miejscach w kraju i zagranicą. Nagrywała pieśni szamotulskie dla Polskiego Radia. Nowa wersja kapeli stanowiła kontynuację rodzinnej tradycji, będąc jednocześnie kolejną jej odsłoną. Warto wspomnieć, że w 1945 roku powstał Zespół Folklorystyczny „Szamotuły” i od tego czasu rozpoczęła się współpraca obu grup, między innymi przy opracowywaniu nowej wersji *Wesela szamotulskiego*. Kolejne lata to czas intensywnych występów i nagrań. Działalność Marianny i Władysława uhonorowana została wieloma nagrodami, między innymi Nagrodą im. Oskara Kolberga „Za zasługi dla kultury ludowej”, którą przyznano im w 1989 roku.

Folklor i folkloryzm a muzyka kapeli Orlików

Jedną z podstawowych koncepcji badawczych, przez pryzmat której analizujemy działalność szamotulskiej kapeli Orlików, jest pojęcie folkloryzmu. W europejskiej literaturze etnograficznej weszło ono do użytku na początku lat sześćdziesiątych XX wieku, kiedy niemiecki folklorysta Hans Moser zauważył rosnącą tendencję do inspirowania się folklorem tradycyjnym w działaniach komercyjnych, którą określił jako *folklorismus* (Moser 1962). Niemal równocześnie w krajach anglosaskich pojawiło się podobne pojęcie *fakelore* (Dorson 1976). Spolszczoną wersję terminu niemieckiego wprowadził Józef Burszta i jako pierwszy poddał analizie zjawisko kulturowe, które w jego ujęciu polegało na stosowaniu wybranych, najbardziej atrakcyjnych treści i form folkloru oraz prezentowaniu ich w postaci wtórnej (często stylizowanej) w sytuacjach zazwyczaj celowo zaaranżowanych (1969: 88; 1987: 131–132). Folkloryzm oznaczał zatem wszystkie działania polegające na wyodrębnianiu z folkloru tradycyjnego jako całości konkretnych elementów i przedstawianiu ich w nowym kontekście oraz w postaci zmodyfikowanej na potrzeby odbiorcy.

Zanim jednak odniesiemy koncepcję folkloryzmu do działalności kapeli Orlików, musimy zastanowić się, jak w interesującym nas kontekście rozumiemy pierwowzór tego zjawiska, czyli folklor. Definicje folkloru mnożyły się z każdym pokoleniem badaczy, od wprowadzenia go przez Williama Thomsa w 1846 roku. Nie jest to jednak miejsce na prezentowanie obszernej historii tego terminu, zwłaszcza że w literaturze przedmiotu znajdują się już takie opracowania (m.in. Waliński 1978, Krawczyk-Wasilewska 1986, Sobczyk 2014). Z punktu widzenia naszych zainteresowań badawczych oraz podejmowanego tematu istotne jest to, że rozumiemy folklor w ujęciu antropologicznym, które postulował m.in. Piotr Kowalski (1990). Badacz określił folklor jako „zbiór zachowań-tekstów, które współtworzą społeczną rzeczywistość. Są one aktywnym, akceptowanym repertuarem grupy społecznej,

stanową wspólne, «oczywiste» dobro przekazywane w bezpośrednich kontaktach” (Kowalski 1990: 131). W folklorze zawiera się zatem według nas nie tylko twórczość artystyczna (szczególnie ustna), ale szeroki wachlarz zjawisk będących częścią życia codziennego danej społeczności – sposób pojmowania świata, wiedzę potoczną, wytwory o charakterze niematerialnym (np. wyobrażenia, zwyczaje, twórczość artystyczna – w tym muzyczna, teksty mówione) i materialnym (np. przedmioty, ubiór, teksty pisane). Istotny jest fakt, że folklor stanowi immanentną część kultury. Jest domeną ludzi w danym miejscu i danym czasie, zatem zmienia się wraz z nimi i otaczającym ich światem. Folklorem (określonej grupy) należy zatem określić zarówno funkcjonujące kilkadziesiąt lat temu, wypowiedziane z pamięci oracje starostów weselnych, jak i prace współczesnych wielkomiejskich grafficiarzy, a także wszelkie zjawiska dziejące się w rzeczywistości wirtualnej, czyli przede wszystkim w Internecie (takie jak: memy internetowe, łańcuszki, blogi, fora, media społecznościowe i in.).

Józef Burszta dzieli folklor na: 1) tradycyjny, który obejmuje klasyczne gatunki literatury ustnej oraz wokalnno-muzyczne i choreograficzne relikty dawnej obrzędowości, 2) współczesny, który odnosi się do komunikacyjnej aktywności twórczej dzisiejszego społeczeństwa oraz 3) rekonstruowany, który obejmuje współczesną twórczość inspirowaną zanikającym folklorem tradycyjnym (1987: 124–128). Ten ostatni odnosi się właśnie do wspomnianego wcześniej pojęcia folkloryzmu. Podstawową różnicą między folklorem a folkloryzmem jest poziom autorefleksji i kryterium świadomości. Według Violetty Krawczyk-Wasilewskiej „[grupy społeczne] manifestują symbolicznie swoją tożsamość etniczną w sposób nieświadomy (poprzez folklor) lub świadomy (poprzez między innymi folklorizm)” (1986: 56). Podczas gdy „folklor jest jak powietrze, którego obecności się nie odczuwa, a uczestnictwo w folklorze jest jak oddychanie, które prawidłowo i normalnie może odbywać się tylko bez kontroli świadomości” (Pawluczuk 1978: 313), folklorizm to świadomy wybór poszczególnych elementów folkloru, przekształcanie ich i wykorzystanie w określonym celu.

W tym miejscu należy odpowiedzieć sobie na pytanie, jak wobec powyższych ustaleń umiejscowić można działalność kapeli Orlików? Co stanowi muzyczny folklor Ziemi Szamotulskiej, a co jest działaniem noszącym znamiona folkloryzmu? W czym pomaga takie rozróżnienie oraz jakie konsekwencje niosą za sobą takie działania?

Folklor – czyli światopogląd lokalnej społeczności oraz wynikające z niego działania twórcze – kształtował się ze społeczno-kulturowego kontekstu Ziemi Szamotulskiej, który stał

się inspiracją do muzycznej działalności pierwszego pokolenia kapeli Orlików. Był nim zarówno istniejący już wtedy lokalny repertuar muzyczny jak i ten, który został zapoczątkowany przez rodzinę. Muzyka była dla nich spontaniczną twórczością artystyczną powstającą na skutek chęci podtrzymania rodzinnych więzów. Z czasem działalność ta przerodziła się w sposób na życie – świadomie zaplanowany i konsekwentnie realizowany projekt mający na celu zapewnienie utrzymania.

W wyniku procesu zmiany charakteru muzykowania rodziny Orlików – od spontanicznie odbywających się występów wśród „swoich” do starannie opracowanych koncertów podczas konkursów folklorystycznych – powstał muzyczny folklorizm, a raczej – w rozumieniu Józefa Burszty – folklor rekonstruowany (1987: 131–132). Na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku Marianna Orlikowa oraz jej mąż i syn występowali na różnego rodzaju scenach jako rodzina muzykująca. Brali udział w wielu konkursach, w których zdobywali liczne nagrody. To są właśnie cechy folkloru rekonstruowanego (stylizowanego) – prezentowanie wybranego elementu folkloru tradycyjnego (w tym przypadku muzyki oraz strojów) w sytuacji celowo zaaranżowanej i odmiennej od naturalnego kontekstu (konkurs lub festiwal), z uwzględnieniem podziału na aktorów (Orlikowie) i odbiorców (audytorium). Nastąpiło zatem zdystansowanie się od siebie osób biorących udział w akcie wykonania muzycznego. Według Wojciecha Burszty istnieje jeszcze jeden wyróżnik folklorizmu, który odzwierciedla się w sytuacji konkursowej, mianowicie jego skończoność – istnieje on (folklorizm) bowiem tylko w wyznaczonych ramach czasowych i przestrzennych, po których zakończeniu lub opuszczeniu wraca się do życia codziennego (Burszta 1989: 159).

Nie mamy na myśli jednak tego, że działalność ostatnich muzyków z rodziny Orlików nie miała niczego wspólnego z folklorem, bądź źle na niego oddziaływała. Przeciwnie, folkloryzacja dziedzictwa muzycznego może być jedną z form jego ochrony. Folklor (w rozumieniu antropologicznym) nie znika, lecz się rozwija, zmienia i przekształca wraz ze zmianami zachodzącymi w życiu społeczności lokalnych (Burszta 1974). Procesem naturalnym jest więc zanikanie niektórych jego elementów a kształtowanie się nowych. Dlatego też pojawiają się działania, mające na celu ochronę i zachowanie tego, co wydaje się być reliktem przeszłości. Do działań tych należy właśnie tworzenie i praktykowanie folklorizmów, między innymi odtwarzanie tradycji muzycznych. Naszym zdaniem to zjawisko częstokroć nieuniknione, jeżeli danej społeczności czy pojedynczej osobie zależy na

jakimkolwiek zatrzymaniu folkloru tradycyjnego we współczesności, chociażby w formie rekonstrukcji scenicznych.

Ochrona niematerialnego dziedzictwa kulturowego

Według Konwencji UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego z 2003 roku, termin ten oznacza przekazywany pokoleniowo zespół praktyk, wyobrażeń, przekazów, wiedzy i umiejętności, odtwarzanych przez kolejnych depozytariuszy i dających im poczucie określonej tożsamości (*Konwencja...*). Zgodnie z dyrektywami dokumentu, wymienione wyżej przejawy niematerialnego dziedzictwa kulturowego mogą być postrzegane jako jedna (bądź jednocześnie kilka) z pięciu kategorii: tradycje i przekazy ustne, sztuki widowiskowe, zwyczaje, rytuały i obrzędy świąteczne, wiedza i praktyki dotyczące przyrody i wszechświata lub umiejętności związane z rzemiosłem tradycyjnym.

Muzyka, jak również niesione przez nią treści, wykorzystywane do jej tworzenia instrumenty oraz umiejętności wykonawców, stanowi zintegrowaną część niematerialnego dziedzictwa kulturowego, która związana jest z kilkoma kategoriami wskazanymi przez Konwencję UNESCO. Może być jednocześnie przekazywaną z pokolenia na pokolenie rodzinną, lokalną lub regionalną tradycją, elementem sztuki widowiskowej lub pewnego obrzędu świątecznego, odzwierciedla stosunek wykonawcy do otaczającego go świata, a także świadczy o jego umiejętnościach – zwłaszcza, kiedy wykorzystuje tradycyjnie budowane instrumenty.

Zgodnie z zaleceniami Konwencji ochrona niematerialnego dziedzictwa kulturowego realizowana może być na kilka sposobów, do których należą: identyfikacja, dokumentacja, badanie, zachowanie, zabezpieczanie, promowanie, wzmacnianie i przekazywanie oraz rewitalizacja. Na poziomie ogólnopolskim zadanie to wykonują specjalnie powołane w tym celu instytucje, jak Narodowy Instytut Dziedzictwa, który m.in. prowadzi krajową listę niematerialnego dziedzictwa kulturowego. Na poziomie lokalnym, oddolnym, ochrona dziedzictwa kulturowego leży w rękach danej społeczności. To od ludzi, których to dziedzictwo dotyczy, zależy, czy będzie ono praktykowane i przekazywane kolejnym pokoleniom depozytariuszy. Działalność Orlików doskonale wpisuje się w ideę lokalnej, oddolnej ochrony własnego dziedzictwa kulturowego, chociaż kiedy zaczynali swoją rodzinną przygodę z muzyką tradycyjną nikt nie posługiwał się jeszcze kategoriami, o których mowa powyżej. Orlikowie nie potrzebowali uprawnomożonego międzynarodowo dokumentu, który wyznaczałby im sposoby działania. A jednak robili to, co od 2011 roku jest w Polsce swego

rodzaju obowiązkiem – zachowywali, zabezpieczali, wzmacniali, przekazywali i stale rewitalizowali muzykę Ziemi Szamotulskiej.

Warto pochylić się krótko nad ostatnią z kategorii ochrony muzycznego dziedzictwa, którą praktykowali Orlikowie – rewitalizacją. Przez kilkadziesiąt lat działalności kolejnych pokoleń szamotulska kapela stale odtwarzała tradycje muzyczne regionu. Związani z nią artyści każdym swoim występem przyczyniali się do reprodukcji, a tym samym zachowania i ochrony szamotulskiego repertuaru. Mówiąc o rewitalizacji, czyli nadawaniu nowego życia i nowego znaczenia mamy na myśli przede wszystkim działalność Marianny Orlikowej oraz jej męża i syna. Występy na scenach konkursowych, podczas festiwalu folkloru i na innych imprezach, które dawali przez blisko dwadzieścia lat (między rokiem 1975 a końcem lat osiemdziesiątych) to, naszym zdaniem, przykład praktykowania folkloryzmu w imię ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego.

Podsumowanie

Działalność i dokonania rodziny Orlików stanowią ważny element historii Ziemi Szamotulskiej, o którym powinien pamiętać każdy szamotulanin (Palacz 2015: 88). Przez wiele lat Orlikowie pielęgowali zarówno tradycje muzyczne, jak i te związane ze strojem

Mocne strony ochrona i konserwacja dziedzictwa dbałość o szczegóły, skrupulatność popularyzacja treści związanych z dziedzictwem kulturowym aktywizacja społeczności lokalnej promocja regionu w kraju i za granicą	Słabe strony wprowadzanie uproszczeń „ubarwianie” przekazu w celu zwiększenia efektu i wywołania większego zainteresowania odbiorców (przewaga widowiskowości nad merytorycznością) uwypuklanie wybranych aspektów oraz marginalizacja innych
Szanse poszerzanie świadomości społecznej inspiracja dziedzictwem i twórcze korzystanie z jego elementów twórcze przetwarzanie szansą na „ożywienie” dziedzictwa aktywizacja i integracja międzypokoleniowa	Zagrożenia stereotypizacja dziedzictwa postrzeganie dziedzictwa w kategoriach rozrywki komercjalizacja i uprzedmiotowienie dziedzictwa dogmatyzm, zamknięcie i sztywność form dostosowywanie do wymogów jury

Rys. 1. Analiza SWOT (ang. strengths, weaknesses, opportunities, threats) działalności kapeli Orlików. Źródło: opracowanie własne autorek.

szamotulskim, w którym występowali. Niektórzy, poza popularyzacją lokalnego dziedzictwa muzycznego, zajmowali się również edukacją w zakresie kultury – jak na przykład Marianna Orlikowa, która będąc solistką w kapeli, pełniła równocześnie funkcję kierowniczkę zespołów regionalnych, nauczycielki tańca i śpiewu szamotulskiego oraz współdziałaczki Szamotulskiego Ośrodka Kultury. Orlikowie wycofali się z artystycznej działalności pod koniec lat dziewięćdziesiątych XX wieku i nie znalazł się jak dotąd nikt, kto podjąłby rodzinną tradycję.

Praktykowanie folkloryzmu, jako formy ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego i zachowania elementów folkloru tradycyjnego, wiąże się zarówno z pozytywnymi konsekwencjami, jak i pewnymi zagrożeniami (Rys. 1). Z jednej strony folkloryzacja tradycyjnej muzyki powoduje sprowadzenie jej do roli rozrywki, widowiska dla przyjezdných turystów bądź lokalnej społeczności, a zatem jedynie do pewnej formy atrakcji. Z drugiej – konserwuje jej elementy i chroni je przed całkowitym zanikiem.

Jesteśmy świadome tego, że folkloryzm ani nie stanowi przedłużenia, ani nie zastępuje folkloru, a znacząco uproszczony i zmodyfikowany może prowadzić do jego stereotypizacji. Starannie zaplanowane i wykonane występy sceniczne są bowiem dzisiaj pewnym wyobrażeniem na temat tego, jak wyglądał (lub powinien wyglądać) tradycyjny folklor. Z drugiej jednak strony, z uwagi na to, że możliwość przekazu naturalnego przez transmisję pokoleniową jest silnie ograniczona lub nie istnieje wcale, to właśnie folkloryzm pozwala na zachowanie dawnych tradycji muzycznych.

Kapela Orlików na stałe zapisała się na kartach historii Ziemi Szamotulskiej. Ich dokonania są dowodem na to, że więzy rodzinne i wspólna praktyka muzyczna pozwala na zachowanie niematerialnego dziedzictwa kulturowego, które później (tj. dzisiaj) uznawane jest za dziedzictwo całego regionu. Tym samym świadczą o tym, że stale podtrzymywane tradycje rodzinne mają ogromną wartość dla całej społeczności lokalnej i regionalnej.

Bibliografia

Budzik Kazimierz

- 2007 Orlikowie. W: Mirosława Bobrowska, Kazimierz Budzik. *Wielkopolski folklor taneczny. Ziemia szamotulska*. „Wielkopolskie Zeszyty Folkloru” nr 1, s. 115–120. (Pierwodruk w czasopiśmie „Nurt” nr 7/147 z 1977 roku).

- 2007 *Folklor muzyczny subregionu szamotulskiego i problem jego adaptacji scenicznej*. W: M. Bobrowska, K. Budzik. *Wielkopolski folklor taneczny. Ziemia szamotulska*, „Wielkopolskie Zeszyty Folkloru” nr 1, s. 109–114.

Burszta Józef

- 1969 *Kultura ludowa, folkloryzm, kultura narodowa*, „Kultura i Społeczeństwo” nr 4, s. 69–90.
- 1974 *Kultura ludowa – kultura narodowa. Szkice i rozprawy*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- 1987 Folklor. W: *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*. Red. Zofia Staszczak. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 124–128.
- 1987 Folkloryzm, W: *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*. Red. Z. Staszczak. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 131–132.

Burszta Wojciech

- 1989 *Od folkloru lokalnego do „postfolkloryzmu” narodowego*. „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, t. 43, z. 3, s. 158–164.

Dorson Richard

- 1976 *Folklore and Fakelore: Essays toward a Discipline of Folk Studies*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Kowalski Piotr

- 1990 *Współczesny folklor i folklorystyka: O przedmiocie poznania w dzisiejszych badaniach folklorystycznych*. Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.

Krawczyk-Wasilewska Violetta

- 1986 *Współczesna wiedza o folklorze*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

Krygier Romuald

- 1992 *Szamotulanie znani i mniej znani. Wybór biogramów*. Szamotuły: Towarzystwo Kultury Ziemi Szamotulskiej.

Moser Hans

- 1962 *Vom Folklorismus in unserer Zeit*. „Zeitschrift für Volkskunde” Band 58, s. 177–209.

Palacz Teresa J.

- 2015 *Powiat Szamotulski*. Tom drugi serii wydawniczej: *Atlas niematerialnego dziedzictwa kulturowego wsi wielkopolskiej*. Szreniawa: Muzeum Narodowe Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego.

Sobczyk Urszula

2014 *Dzieje pojęcia „folklor” w polskim dyskursie humanistycznym. „Ogrody Nauk i Sztuk” nr 4, s. 417–425.*

Waliński Michał

1978 *Teoria kultury. Folklor a kultura.* Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Internet

Konwencja w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego (2011):
http://www.unesco.pl/fileadmin/user_upload/pdf/Konwencja_o_ochronie_dz._niematerial_2003.pdf [dostęp: 07.07.2018].

Polskie ludowe instrumenty muzyczne:

<http://ludowe.instrumenty.edu.pl/pl/instruments/show/instrument/4647>
[dostęp: 18.03.2019].

„Muzykańska werwa”. O twórczości i tradycjach muzycznych Adamczyków z Leszczyn

Katarzyna Zedel

Adamczycowie z Leszczyn to rodzina niezwykle twórczych i uzdolnionych muzyków, budowniczych instrumentów i rzeźbiarzy. Tworzą ją czterej bracia: Czesław, Jan, Ryszard, Jerzy oraz siostra Krystyna – potomkowie Feliksa Adamczyka i Józefy z domu Jedynak.¹ Wszyscy od najmłodszych lat wykazywali zdolności muzyczne i dzięki wcześnie rozpoczętej praktyce muzykowania na małych zabawach, mimo biedy i trudnych czasów wojny, stali się najlepszymi w okolicy muzykami weselnymi słynącymi ze *ścigłego* grania. Muzyka nie była ich jedynym źródłem utrzymania, a ostatnie wesele zagraли w latach osiemdziesiątych XX w. Do dziś mieszkają w okolicy Szydłowca i Skarżyska – Kamiennej i, choć każdy z nich ma indywidualną historię, dzielą się swoją muzyką przy wszelkich nadarzających się okazjach, wspominając czasy, kiedy jako muzykanci „ogrywali” długie wesela w trudnych warunkach.

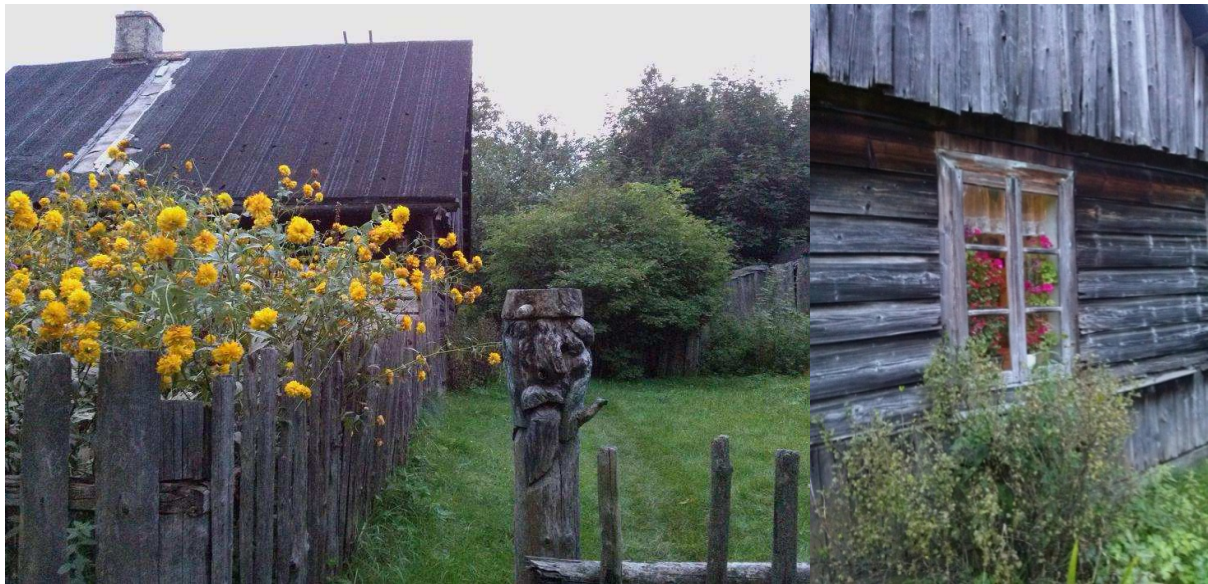
Feliks i Józefa Adamczycowie

Historia rodziny sięga XIX wieku, a więc czasów młodości pradziadka muzyków, urodzonego na Łużycach. Wspólnie z bratem przyjechał on do Huty k. Chlewisk, szukając tu schronienia. Z powodu popełnionego przewinienia, nie mógł bowiem dłużej pozostać w dawnym miejscu zamieszkania. Obu braciom spodobało się w Polsce, zostali więc i osiedlili się w okolicy.

Znanym nestorem rodu Adamczyków był Feliks – cieśla, stolarz i uzdolniony muzycznie samouk. Feliks Adamczyk ożenił się z Józefą z domu Jedynak, po ślubie małżonkowie zamieszkali w Leszczynach – małej wiosce usytuowanej na Cembrowej Górze (Cymbra 378 m n.p.m.), w gminie Chlewiska, w powiecie szydłowieckim, obecnie na południu województwa mazowieckiego. Tu urodziły się ich dzieci, kolejno: Czesław (1935), Jan

¹ Podstawę artykułu stanowią informacje przekazane przez rodzeństwo Adamczyków podczas wywiadów, zarejestrowanych przeze mnie w czasie badań terenowych w dniach od 12 sierpnia do 25 września 2014 roku oraz podczas rozmów prowadzonych do dzisiaj.

(1936), Ryszard (1939), Krystyna (1944), Jerzy (1948). Feliks zajmował się m.in. budową drewnianych domów, najpierw z ojcem, potem samodzielnie. Przy pracy asystowali mu również synowie. Jeden z nich, Jan, opowiadał: „w tamtych czasach nie było maszyn, wszystko musieli rąbać siekierą”. Wspominał on również trudne lata II wojny światowej, kiedy to w okolicy przebiegał front wojenny. Gdy Niemcy uciekali, zapalali samochody, żeby nikt nie mógł już ich używać. Wszędzie na polach znajdowano niewypały, nieświadome grożące im niebezpieczeństwa dzieci zbierały i bawiły się nimi. Jan pamięta sytuację, gdy w Aleksandrowie od niewypałów zginęło siedmioro dzieci, a jego ojciec Feliks musiał zrobić dla nich trumny. Siostra Jana, Krystyna, wspomina, że jako mała dziewczynka nazbierała niewypały „w sukienkę”, myśląc, że to mydło.



Fot. 1, 2. Dom rodzinny Adamczyków, Leszczyny, 22 sierpnia 2014 roku, fot. K. Zedel

Feliks Adamczyk wykonał również skrzypce (datowane na rok 1937), które od 2007 roku znajdują się w zbiorach Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu. Syn Feliksa, Czesław, przypuszczał, że ojciec mógł zrobić je wcześniej – nawet w 1928 roku, prawdopodobnie jeszcze zanim poszedł do wojska. Jerzy z kolei wspominał, że ojciec grał raczej niewiele, zaledwie kilka melodii. Ojciec słynnych muzykantów grał na skrzypcach tylko „dla siebie”, nie chodził grać po weselach. Obaj bracia są pewni, że instrument ten był w ich domu od dzieciństwa. Synowie Feliksa i Józefy mieli wielkie zacięcie i talent muzykancki, i chcieli grać muzykę, którą zasłyszeli w okolicy – śpiewaną przez śpiewaczki i wygrywaną przez muzykantów.



Fot. 3. Feliks Adamczyk, ze zbiorów rodzinnych Adamczyków



Fot. 4. Józefa Adamczyk z domu Jedynak, ze zbiorów rodzinnych Adamczyków

Czesław Adamczyk – muzykant i budowniczy harmonii

Urodził się w 1935 roku jako najstarszy syn Feliksa i Józefy. Z zawodu jest stolarzem budowlanym. Obecnie mieszka w Skarżysku-Kamiennej. Kiedy miał ok. 8 lat rozpoczął naukę gry na skrzypcach zrobionych przez ojca. Czesław mówi o sobie, że „od początku miał taką werwę do tego grania” (Samociuk i Rokosz 2007: 26), a okazji było wiele: imieniny, chrzciny, zaręczyny. Pamięta, że tak trzymał smyczek, że od grania bolał go palec, ale trzeba było grać. Melodii uczył się „ze słuchu” początkowo od ojca, później także od sąsiada. Zaczął grywać z bratem, zapewne o rok młodszym Janem, który towarzyszył mu na bębenku. Czesław bardzo marzył o graniu na harmonii, więc ojciec kupił mu pierwszą harmonię pedałową, 24-basową, tzw. „czarną”. Szybko opanował grę na instrumencie „ze słuchu” i w wieku około 12 lat już przygrywał na zabawach do tańca, z Janem, wtórującym mu na barabanie. Harmonię otrzymał latem, a już na Boże Narodzenie poszedł grać do tańca, mimo że jego repertuar nie był zbyt rozbudowany – znał wtedy „może ze dwa, trzy mazurki, polkę jedną i tango *Kwiat paproci*”.

W młodości, bracia Adamczykowie grali bardzo dużo i często byli proszeni na wesela. Czesław wspomina tamte czasy:

na takim graniu, to więcej się człowiek gorzałki opił, namordował się, bo nie śpi się, wypije się przy tym. (...) Na harmonii to trzeba się było nawygrywać. A jeszcze wtedy to ja nie wiem, taki był nawał na to tańcowanie. Jak zaczęli tańcować to był tak: oberek, bo to tańczą wszyscy w kółko jeden za drugim. Zmiana była tego oberka, w drugą stronę obrócili i tańczą, i dalej się zmordowali mocno. Polkę, no to z powrotem polkę, jak się zmęczyli mocno – polkę jeszcze pogładzić znowu. No to nie wiadomo: czym pogładzić? Mazura takiego. Zmęczyli się wszyscy. Wszyscy z mieszkania, bo im gorąco się zrobiło, na podwórko. Z podwórka inni, z powrotem to samo. Całą noc tak. Nie to, że jakaś przerwa (Samociuk i Rokosz 2007: 26–27).

Według Czesława takich muzykantów, którzy dobrze grali, było mało w okolicy: „jak był jeden na wiosce – to dobrze, a często to żadnego nie było”. Zapotrzebowanie było spore, ludzie chętnie urządzali wesela, potańcówki, ponieważ w czasach bez światła, radia i telewizji, były to ich największe rozrywki. Muzykanci mieli dużo pracy za niewielkie pieniądze. Często grali bez przerwy, gdyż ludzie chcieli tańczyć i nie pozwalali im odpocząć. Czesław bardzo ciekawie opowiada o sposobach grania:

Jest coś takiego (...), to „na słuch”. To jest taka werwa muzykańska, po prostu. Jest taki jakiś sposób muzykański, że to, co się chce wygrać, wychodzi tak, że się innym podoba. Elegancko wychodzi. Tak, jak weźmy z nut, to tam podstawowe granie jest, bo tak, jak nuty jest podzielnik, podzielone wszystko, jest podstawowe. A jeszcze jest takie coś, ta werwa muzykańska, to sobie tam podrapie, piękni się tę muzykę, żeby efekt był tego grania. (...) Nie wszyscy są jednakowi. (Samociuk i Rokosz 2007: 28)

Nie wszyscy będą mieli dla kogo grać. Jeden gra lepiej, jeden gorzej, jeden ma taki sposób grania, jeden inny sposób do grania. To takie wrodzenie muzykańskie, jak ja to nazywam. Jeden będzie grał melodię, drugi będzie grał tę samą melodię – już będzie inaczej. Jakies takie będzie to swoje, trudno nazwać, taki sposób, wrodzenie” (Samociuk i Rokosz 2007: 31).

Czesław ostatni raz grał na weselu w 1985 roku. Zdecydował, że nie będzie już grał, ponieważ „wchodziła” elektronika, a on nie chciał się „przestawiać na nowy sprzęt i na nową modę”. Podobnie jak jego bracia jest mistrzem harmonii pedałowej, a także budowniczym tego typu instrumentów. Grał również na harmonii ręcznej, ale – według niego – ogrywanie

wesel na takiej harmonii to była „mordęga”: „od grania przez jedną noc tylko na ręcznej, to tak mnie tutaj ramię bolało, że nie mogłem ręką ruszać, a tu do pracy trzeba było iść” (Samociuk i Rokosz 2007: 28). Ponieważ pracę miał wymagającą – pracował w budownictwie, sprzedawał harmonie i zrobił sobie pedałowkę.

Czesław zaczął budować harmonie w latach siedemdziesiątych. Fachu uczył się sam, analizując budowę starych instrumentów, a także przyglądając się pracy S. Jędrycha i J. Miazgi z Dębina. Od podstaw zbudował trzyczęściowe harmonie pedałowce i ręczne, na 24 i na 120 basów. Mimo podeszłego wieku wciąż naprawia harmonie i akordeony.



Fot. 5. Harmonia trzyczęściowa, ręczna, 120-basowa wykonana przez Czesława Adamczyka, fot. K. Zedel

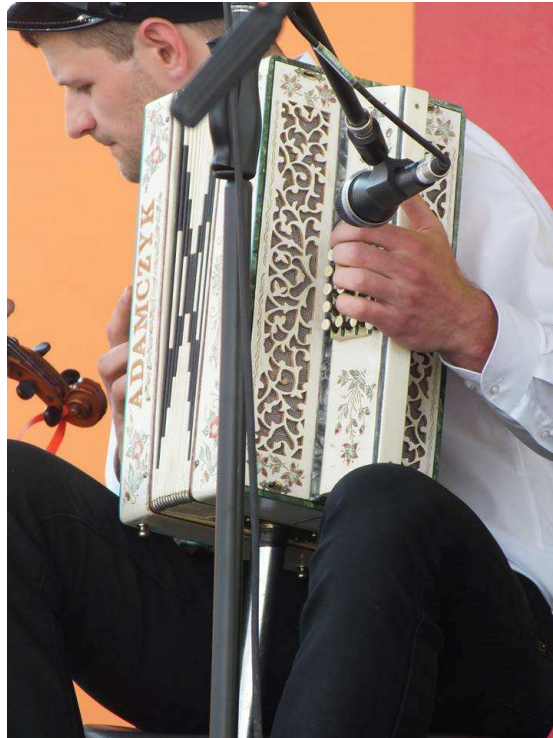
W 2013 roku Czesław poprowadził warsztaty gry na harmonii, zorganizowane przez Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowie w ramach programu Instytutu Muzyki i Tańca „Szkola Mistrzów Tradycji”. Grał na przepięknej, 24-basowej, „czarnej” harmonii pedałowce firmy Borucki. Zwierzył się, że zawsze o takiej marzył, dlatego, jak tylko nadarzyła się okazja, kupił ją bez wahania. W tym samym roku, jako budowniczy instrumentów, gościł na Jarmarku Instrumentów, zorganizowanym w klubie festiwalowym Tyndyryndy podczas Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym. W trakcie wieczornej zabawy grał do tańca, co zostało zarejestrowane i wydane na płycie *Tyndyryndy do tańca*, wydanej przez Wydawnictwo *In Crudo* (2013).



Fot. 6. Tadeusz Lipiec ze swoją ulubioną harmonią, Radom 22 września 2014 roku, fot. K. Zedel



Fot. 7. Wiesława Gromadzka z harmonią pedałową podczas Dożynek w Wieniawie, 4 września 2014 roku



Fot. 8. Kacper Ciaś podczas 50. Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym, 30 czerwca 2016 roku, fot. Piotr Dorosz

Jan Adamczyk – skrzypek, harmonista, nauczyciel

Urodził się 8 grudnia 1936 roku. Po wojnie, gdy osiągnął wiek szkolny, chodził na naukę do Huty. Grania na skrzypcach uczył się przy pasaniu krów. Do szkoły szedł na dwie godziny, potem wracał do pracy przy krowach. Jako muzykant od wczesnej młodości grywał na bębnie z bratem Czesławem.

W latach 1956–1958 Jan odbył trzyletnią służbę wojskową w Jednostce Lotniczej w Warszawie przy Okęciu. Wspominał o trudnych warunkach mieszkaniowych. Mimo iż miał propozycję pozostania w jednostce jako żołnierz zawodowy, nie zgodził się i powrócił w swoje rodzinne strony. Obecnie mieszka razem z żoną Zofią i całą rodziną w Budkach k. Szydłowca.

Bracia Adamcykowie działali w rodzinnej kapeli mniej więcej od lat pięćdziesiątych do osiemdziesiątych. Jan wspominał też skrzypków, z którymi grywali: Heńka Sokołowskiego, Głowackiego z Woli, Stanisława Kucfira z Pawłowa, Stanisława Gozdeckiego z Leszczyn i harmonistę Mariana Mosiołka. Słynna była również kapela Kijków z Woli Zagrodniej, w której ojciec Wawrzek grał na skrzypcach, a syn Marian – na harmonii.

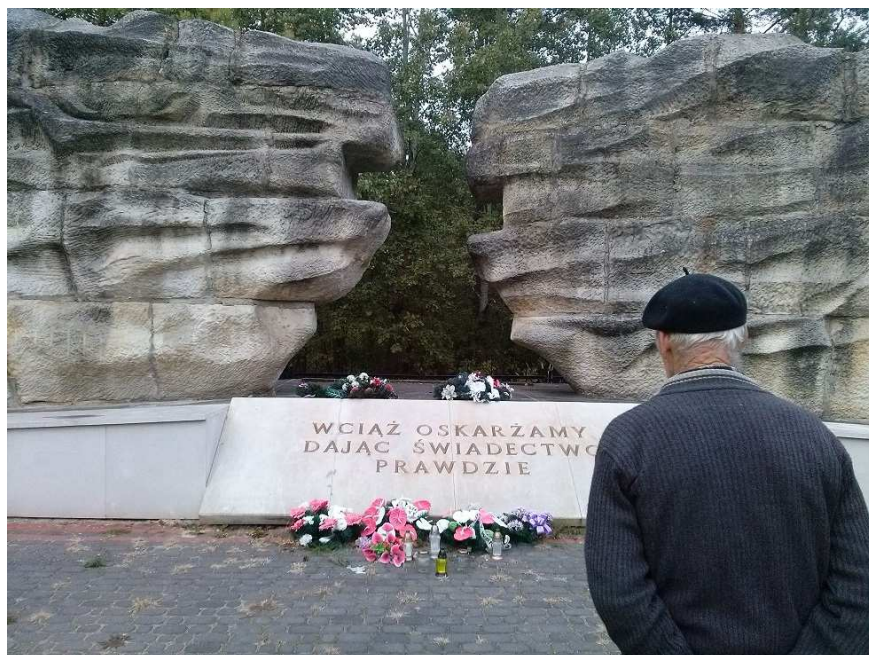


Fot. 9. Jan Adamczyk przed domem rodzinnym – ostatnim, do którego zimą jest odśnieżana droga, „dalej maszyna nie jedzie”, Leszczyny, 31 stycznia 2015 roku, fot. K. Zedel

Jan świetnie opowiada historie, jakie zdarzyły się w okolicy. Wspomina trudne czasy II wojny światowej, gdyż Leszczyny, Huta, Aleksandrów, Chlewiska to tereny, przez które przebiegał front wojenny. Pamięta, że w okolicy byli partyzanci, którzy nachodzili ludzi w nocy i co znaleźli (np. buty, kapoty, pieniądze), to zabierali. Twierdzi, że nie należeli oni do żadnych regularnych oddziałów. Podczas jednego z wywiadów Jan wspomniał historię mordu w Skłobach, który miał miejsce w 1940 roku – zabito wówczas 245 (lub 215) mężczyzn w wieku od 16 do 60 lat.



Fot. 10. Najstarsza (z 22 lipca 1956 roku) z trzech tablic umieszczonych przy cmentarzu wojennym mieszkańców wsi Skłoby, zamordowanych przez hitlerowców w 1940 roku, 11 października 2015 roku, fot. K. Zedel



Fot. 11. Jan Adamczyk przed pomnikiem na cmentarzu wojennym mieszkańców wsi Skłoby, zamordowanych przez hitlerowców w 1940 roku, 11 października 2015 roku, fot. K. Zedel

Ryszard Adamczyk – harmonista i akordeonista

Urodził się 24 października 1939 roku. Muzyki uczył ze słuchu, podobnie jak jego bracia. Opowiada, że kiedy ojciec kupił bratu trzyczęstą harmonię, on sam także na niej grywał. Dodaje jednak, że nie miał na to wiele czasu, „bo robota, bo pole, krowy trzeba było zająć”. Nigdy nie próbował grać na skrzypcach. Bracia Jan i Jerzy zgodnie twierdzą, że znał wiele przyspiewek i komentują: „on to potrafił przyspiewać”.

Ryszard nie grywał na weselach tak często jak jego bracia. Pierwszy raz wziął udział w weselu jako muzykant, gdy miał ponad dwadzieścia lat i był już żonaty. Grywał również jako bębniś, w zależności od potrzeby. Jego zdaniem „dawniej to było dużo wesel, trzeba było grać, a teraz to się nie żenią”. Lubił grać, bo – jak mówi – „coś się wypilo, coś zarobiło”. Opowiada: „nieraz to byli chytry na granie. A potem wołali: «chłopskiego!». A ktoś mówi: «a to baba będzie stać?». Kawaler nie mógł zahulać, ten taniec chłopski, bo by dostał w łeb”.

Krystyna Adamczyk – bębniśka i rzeźbiarka

Urodziła się w 1944 roku. Podobnie jak bracia miała talent do harmonii. Kupiła sobie 24-basową harmonię pedałową firmy Ostrowski z Warszawy, na której uczyła się grać ze słuchu. Z powodu wypadku straciła sprawność w dłoni i zarzuciła granie, tylko czasem towarzyszyła braciom na barabanie. W 1984 roku Łódzka Wytwórnia Filmów Oświatowych nakręciła film dokumentalny o Krystynie Adamczyk, ludowej artystce, rzeźbiarce z Radomskiego, zatytułowany *Ulecieć*. Film w reżyserii Andrzeja Różyckiego, przedstawia ją i jej najbliższe otoczenie. „Mieszka z bratem i starą matką, prowadzi nieduże gospodarstwo, a jej głównym i ulubionym zajęciem jest rzeźbienie drewnianych ptaszków. Pieczołowicie wybiera odpowiednie drewno nadaje mu wspaniałe kształty i kolory. Swą pasją zaraziła również brata. Rzeźba stanowi dla niej ucieczkę od trudnych problemów wiejskiego życia, dzięki niej czuje się mniej samotna”². Krystyna zmarła w lutym 2019 roku po ciężkiej chorobie.

Jerzy Adamczyk – harmonista, rzeźbiarz, pszczelarz

Urodził się 27 czerwca 1948 roku. W latach 1974–1977 pracował w Poczdamie w Niemczech. Jerzy zawsze lubił mieć z sobą harmonię trzyczęstą lub akordeon, dlatego instrumenty towarzyszyły mu również na emigracji. Sprowadzał również harmonie i akordeony do Polski – jeśli instrument tego wymagał, przed sprzedażą był reperowany przez Jerzego lub jego brata.

² www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=424742 [dostęp: 10.12.2014]



Fot. 12. Jerzy Adamczyk, ze zbiorów rodzinnych Adamczyków

Jerzy miał bardzo duże poczucie humoru, lubił żartować, cytując różne „wrywasy” czy wierszyki, np. „Ciuryk to scyzoryk, raus to nie rus, raus vice to łoddaj Mańka rękawice”. Poza muzykowaniem, w wolnym czasie Jerzy zajmował się również rzeźbiarstwem, posiadał też własną pasiekę i produkował świetnej jakości miody. Na pytanie, kim się bardziej czuje, muzykaniem czy rzeźbiarstwem, odpowiedział: „tym się bardziej czuje, gdzie lepsza korzyść (...), siedem fachów, ósma bieda”.

Fachu muzykanckiego uczył się od braci. Początkowo usiłował grać na skrzypcach, na jednej strunie. Gdy był mały, pod nieobecność przebywających w pracy braci, próbował swoich sił na harmonii pedałowej. Nie mógł sięgnąć do pedałów, więc podkładał pod nie książki lub inne rzeczy. Po wojnie chodził na naukę nut do wuja Stefana Zdziecha z Huty k. Chlewisk. Zmarł w kwietniu 2018 roku.



Fot. 13. Jerzy Adamczyk z własnoręcznie wykonaną rzeźbą, ze zbiorów rodzinnych Adamczyków



Fot. 14. Jerzy Adamczyk, Leszczyny, 31 stycznia 2015 roku, fot. K. Zedel

Rodzinne muzykowanie Adamczyków

Jan i Jerzy wspominali wiele wypraw na zabawy, podczas których wspólnie muzykowali. Jan grał na barabanie, Czesław (później Jerzy) na harmonii, a na skrzypcach różni muzykanci z okolicy: Heniek Sokołowski, Głowacki z Woli, Kucfir z Pawłowa, Stanisław Gozdecki z Leszczyn. Na zabawę po muzykantów przyjeżdżano wozami z końmi, ale niekiedy zdarzało się, że po skończonym graniu musieli oni wracać do domu pieszo. Wesela, które urządzano nawet w czasie wojny, rozpoczynały się dla muzykanta w niedzielę około godziny 9.00 rano, i trwały aż do ostatniej tańczącej pary. Muzykanci nie urządzali tzw. teatrów weselnych, organizowali je za to inni, zwłaszcza ci, którzy nie byli proszeni na wesele, gdyż była to świetna okazja do napicia się wódki. Przeważnie na poprawiny przychodzili przebierańcy, którzy mieli określone zadania: lekarz leczył, gajowy wypisywał „asygnaty”, pojawiali się też policjant i Cygan. Wszystko robili „do śmiechu”, „cudowali rozmaicie”.

Gdy nie było wesel, w soboty i niedziele odbywały się zabawy. Z czasem zmieniła się moda, zaczęto słuchać innej muzyki, toteż wesela zostały zdominowane przez nowe kapele i instrumenty. Nie tańczono już dawnych mazurków i polek, muzykanci natomiast pozostali ze swoimi instrumentami w domu. Z ich opowieści możemy się dowiedzieć, że „dawniej to każdy umiał hulać i grali na zmianę oberka i polkę, i oberka, i polkę”. Teraz niestety już się tak nie tańczy. Począwszy od lat sześćdziesiątych, muzykanci uczyli się także nowszych „kawałków”: modnych walczyków, fokstrotów, kujawiaków, które odczytywali z nut drukowanych w „Trybunie Ludu” czy „Gromadzie”. Jan wspomina, że „najpierw to nikt nie chciał tańczyć tang czy walczyków, a potem to tylko te utwory były najlepsze”.

Obecnie muzykanci od czasu do czasu są proszeni o zagranie podczas różnych uroczystości, jednak trudno mówić o tym, że są bardzo aktywni jako zespół. W 2012 roku Jerzy Adamczyk został zaproszony do udziału w koncercie „Harmoniści z czterech powiatów”, będącym imprezą towarzyszącą otwarciu wystawy „Harmonie – gra cały świat” w Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu. Kolejną okazją do rodzinnego spotkania były warsztaty muzyczne, odbywające się w szydłowieckim muzeum w ramach programu Instytutu Muzyki i Tańca „Szkoła Mistrzów Tradycji” jesienią 2013 roku. Warsztaty poprowadzili Czesław i Jan Adamczykowie, którzy wspólnie zagrali również na zabawie towarzyszącej warsztatom.

Muzyką Adamczyków zainteresowało się kilkoro młodych muzyków z miasta, którzy przyjechali do Jana w odwiedziny i „po muzykę”. W 2007 roku na naukę gry na harmonii pedałowej wybrała się do niego Katarzyna Tucholska – stypendystka Ministra Kultury

i Dziedzictwa Narodowego. Rok później uczyła się u niego Katarzyna Szurman, która przez jakiś czas mieszkała w Szydłowcu. W 2016 roku przyjechał do Jana Adamczyka Kacper Ciaś, wówczas 16-letni, który zafascynował się muzyką ludową z regionu radomskiego po obejrzeniu nagrań w Internecie. W 2014 roku Kacper zainicjował występ z mistrzem podczas IX Przeglądu Kapel Weselnych im. Wyrwińskich w Pawłowie (11 października 2014), w składzie: Jan Adamczyk – skrzypce, Kacper Ciaś – 24-basowa harmonia trzyczęściowa pedałowca, Katarzyna Zedel – baraban. Na 14 kapel, które wystąpiły podczas tego przeglądu, jedynie Kacper Ciaś zagrał na harmonii pedałowca, będąc jednocześnie najmłodszym harmonistą podczas tego wydarzenia. W artykule zamieszczonym na stronie internetowej Powiatu Szydłowieckiego napisano: „W tym roku przybyły do rywalizacji dwie nowe kapele – Kapela Jana Adamczyka z Budek oraz kapela Mieczysława Zamkowskiego. (...) Najciekawszy skład instrumentalny przedstawiła kapela Jana Adamczyka z Budek (...)”.³

W 2014 roku, z inicjatywy Jana Adamczyka, odwiedziliśmy jego brata Jerzego, aby poćwiczyć grę do tańca. Spotkania te stały się dla Jana, Jerzego i Krystyny okazją do wspomnienia czasów muzykanckich, dawnych zabaw i obyczajów, jak również dobrym czasem wspólnego muzykowania. Sposobność zagrania do tańca nadarzyła się na zabawie w Wygnanowie (27 września 2014), tradycyjnie organizowanej w ostatni weekend września, w sobotę poprzedzającą odpust w Studziannej, będący jednym z najważniejszych wydarzeń religijnych na ziemi radomskiej. Tydzień później (5 października 2014) kapelę poproszono o zagranie na zabawie „na dechach” organizowanej przez Muzeum Wsi Radomskiej.

Mimo podeszłego wieku bracia Adamczycy nie tracą entuzjazmu do muzykowania i chętnie przekazują swoją muzykę młodym. Kapela w składzie: Jan Adamczyk – skrzypce, Czesław Adamczyk – harmonia trzyczęściowa pedałowca, Katarzyna Zedel – bębenek, baraban, zagrała podczas odbywającego się już po raz trzynasty Przeglądu Kapel Weselnych im. Wyrwińskich w Pawłowie. Ostatnią okazją do wspólnego muzykowania oraz nauki było wydarzenie „Zawierania radomskie – Od Szydłowca”, zorganizowane przez Radomską Inicjatywę Oberkową w listopadzie 2018 roku.

³ http://www.szydlowiecpowiat.pl/wydarzenia.php?news_id=2352 [dostęp: 5.01.2015]



Fot. 15. Jan Adamczyk – skrzypce, Jerzy Adamczyk – harmonia pedałowa, Katarzyna Zedel – baraban i śpiew, Muzeum Wsi Radomskiej, 5 października 2014 roku, fot. Michał Sołśnia

Muzyka Adamczyków wykonywana jest w szybkich tempach. Słuchając jej dziś, można sobie wyobrazić muzykę, jaką wykonywali w czasach młodości, gdy byli w pełni sił i grali jeszcze „ściglej”. Jako mistrzowie gry na 24-basowych harmoniach pedałowych, pielęgnują swój dawny styl gry, wynikający m.in. z technicznych możliwości używanych instrumentów. Ów styl może być niezrozumiały dla współczesnych tancerzy, którzy nie są tak wytrwali w tańcu, licząc na przerwy i melodie wykonywane w wolniejszych tempach. Wielokrotnie obserwowałam sytuacje, podczas których jednego mazurka nie można było grać zbyt długo, gdyż mało kto potrafił godzinami „wirować” bez przerwy.

Adamczycy są przykładem muzykantów, którzy stracili zamówienia na granie, a ich muzyka została wyparta przez muzykę elektroniczną. Podczas rozmów często powtarzali, że teraz już nie ma takich zabaw jak dawniej, bo ludzie dziś nie potrafią tańczyć tak, jak kiedyś. Aktywność muzyczna podejmowana w ostatnim czasie pozwoliła jednak muzykantom uczestniczyć w zabawach, na których pojawiło się wielu dobrych tancerzy. Dzięki działalności Jana i Czesława Adamczyków, tradycyjna muzyka charakterystyczna dla tych okolic „nie zaginie”, będzie nadal wykonywana i rozpoznawana.

Bibliografia

Bieńkowski Andrzej

2012 *Ostatni wiejscy muzykanci*. Warszawa: Muzyka Odnaleziona.

Samociuk Dorota, Rokosz Tomasz

2017 *Studium harmonii polskiej. Materiały źródłowe*. (materiały terenowe – skrypt)
Lublin 2007.

Siejna-Bernady Olga

2012 *Polskie harmonie. Budowa – produkcja – Funkcja w kulturze do roku 1939*. Toruń:
Wydawnictwo Adam Marszałek.

Karbarz Zbigniew (oprac.)

1980 *Życie i twórczość Jana Kochanowskiego w rzeźbie i malarstwie ludowym na szkło*.
Katalog wystawy.

Źródła internetowe

[dostęp: listopad 2014 – styczeń 2015]

https://pl.wikipedia.org/wiki/Powiat_szyd%C5%82owiecki

[https://pl.wikipedia.org/wiki/Altana_\(g%C3%B3ra\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Altana_(g%C3%B3ra))

www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=424742

http://www.szydlowiecpowiat.pl/wydarzenia.php?news_id=2352

<http://muzeuminstrumentow.pl/portal/index.php/koncert/noc-muzeow/234-szydlowieckie-muzeum-noca>

http://www.chlewiska.pl/podstrona_gminny_osrodek_kultury.html

<http://www.muzykatradycyjna.pl/pl/programy/szkoly-mistrzow-tradycji/articles/warsztaty-graj-mi-muzykancie-ja-cie-lubie-sluchac>

<http://muzeuminstrumentow.pl/portal/index.php/aktualnosci/78-galerie/175-graj-mi-muzykancie-ja-cie-lubie-sluchac-cz-2>

Orkiestra Dęta „Esta” ze Żdżar jako przykład wielopokoleniowej rodziny muzykującej

Marta Wrona

Niniejszy artykuł przedstawia losy orkiestry pokoleniowej „Esta”¹, założonej przy Ochotniczej Straży Pożarnej w Żdżarach (gm. Nowe Miasto nad Pilicą, pow. Grójec, woj. Mazowieckie). OSP „Esta” to jedna z ośmiu działających w okręgu orkiestr dętych². Ze względu na swój charakter, lokalne zależności, peryferyjne położenie i potrzebę aktywnego uczestnictwa w kulturze jej członków, orkiestra funkcjonowała dzięki pokoleniom rodzin muzykujących. Celem artykułu jest przybliżenie historii i pamięci o żdżarskiej orkiestrze.

Na przestrzeni dziejów nazywana była dworską, w latach siedemdziesiątych ludową, strażacką, następnie dziecięco-młodzieżową, a obecnie – nieistniejącą, dlatego też zrekonstruowanie losów orkiestry uważam za swój obowiązek, powinność wobec zespołu, w którym spędziłam ponad dziesięć lat życia, kształtując swoją wrażliwość muzyczną, osobowość i poczucie własnej tożsamości. Najważniejszą jednak przesłanką, która skłoniła mnie do spisania dziejów żdżarskiej orkiestry była potrzeba dotarcia do źródeł wiedzy o rodzinie, ocalenia ważnego, muzycznego rozdziału życia mojego rodu, rozpisanego na kartach trzech pokoleń.

Orkiestra została założona w 1900 roku. Rekonstruując działalność orkiestry, spojrzałam na jej losy przez pryzmat ważnych miejsc, momentów, wydarzeń z przeszłości silnie związanych z życiem regionu, parafii, które uświetnione występem orkiestry nadawały

¹ Orkiestry na terenie Mazowsza można klasyfikować na wiele sposobów np. w ramach przynależności instytucjonalnej: strażackie (OSP), zakładowe (fabryczne), przykościelne (parafialne), municypalne (miejskie, gminne), kolejowe (por. Spóz 1980), według wieku orkiestrantów (dziecięco-młodzieżowe, senioralne, mieszane), wielkości zespołu: małe (12–19 osób), średnie (20–30 osób), duże (od 30 orkiestrantów w zespole) (por. Kierzkowski 2005: 118), składu (orkiestranczy bez przygotowania muzycznego, po nieformalnej edukacji muzycznej, po profesjonalnym przygotowaniu i edukacji muzycznej) oraz rodzaju środowiska, w których występują (wiejskie, małomiasteczkowe, dużych miast). Nie spotkałam w dostępnej literaturze terminu „pokoleniowej orkiestry dętej działającej w ramach amatorskiego ruchu orkiestr dętych”, sugerując możliwość stworzenia kolejnej formy klasyfikacji orkiestr uwzględniającej rodzinne zależności wewnątrz orkiestry.

² W 2013 roku miał miejsce ostatni występ Dziecięco-Młodzieżowej Orkiestry „Esta” ze Żdżar prowadzonej przez Stanisława Mulika (1954–2014), ostatniego kapelmistrza z rodu Mulików, w ramach corocznego Przeglądu Orkiestr Dętych Powiatu Grójeckiego; pozostałe zespoły biorące udział w XIV edycji Przeglądu to: Miejska Orkiestra „MODRATO” z Warki, Orkiestra OSP z Błędowa, Orkiestra OSP w Jasieńcu, Orkiestra OSP z Lipia, Dziecięco-Młodzieżowa Orkiestra Dęta z Mogielnicy, Gminna Orkiestra z Nowego Miasta nad Pilicą, Orkiestra działająca przy OSP z Olszewa.

splendoru wydarzeniu (Dahlig 1998: 71). Do ich „zlokalizowania” na orkiestrowej osi czasu posłużyły mi zarówno wspomnienia najstarszych członków rodzin orkiestrantów, w których albumach zachowało się niezwykle dużo ikonografii dokumentującej życie orkiestry, jak również kroniki parafialne, pamiętnik-kronika ostatniego kapelmistrza Stanisława Mulika, informacje pozyskane z prasy lokalnej, felietony publikowane przez jednego z najważniejszych orkiestrantów z rodziny Zawitkowskich³ oraz osobiste wspomnienia – zarówno moje, rodziny, jaki i osób mi bliskich, z którymi, dzięki wieloletniemu graniu w jednym zespole, wykazuję te same korzenie – korzenie muzyczne.

Tekst niniejszy, oprócz przedstawienia losów i ważnych momentów w życiu formacji, przybliżenia sylwetek członków zespołu na przestrzeni lat, stanowi pewnego rodzaju sentymentalną podróż do „małej ojczyzny”, pochod pokoleń ludzi, którzy razem, poprzez muzykę, opowiadali o różnych okresach w życiu człowieka „stąd”, prezentując kolaż sakralno-profanicznych obrazów z życia lokalnej społeczności Żdżar i okolicznych wiosek – zarówno radosnych, takich jak dożynki, wesela, odpusty, ale również tych smutnych, jak np. śmierć zasłużonego orkiestranta. To również próba spojrzenia na pojedynczego członka zespołu, jego tożsamość ostałą w czasoprzestrzeni żdżarskiej orkiestry.

Mam nadzieję, że praca łącząca dwie perspektywy badawcze, skupiające się w mojej osobie⁴, będzie wartościowym wkładem w opracowywanie tematu amatorskiego ruchu orkiestr dętych. Zaskakujący może być fakt, że ogólnopolski ruch amatorskiego muzykowania w orkiestrach dętych, obejmujący swym zasięgiem obszar całego kraju⁵, był aż do 2005 roku zjawiskiem nieopisanym, stanowiącym *terra incognita* w badaniach etnomuzykologów i historyków muzyki. Temat pojawiał się jedynie sporadycznie, przy okazji dyskusji dotyczących zagadnienia, jakim jest orkiestra dęta w ogólności. Przykładem często cytowanej pozycji, wskazującej na istnienie oraz znaczenie amatorskich orkiestr dętych w historii muzyki (już od czasów starożytnych), a także potrzebę ich skrupulatnego badania, opracowywania, jest publikacja Stefana Śledzińskiego *Orkiestra dęta* (1975). Lwia część tej pracy poświęcona jest orkiestrom wojskowym, z których początek wzięły orkiestry dęte, nierzadko stanowiące „jedyne zespoły muzyczne” (Śledziński 1975: 20) na terenach wiejskich

³ Mowa tu o orkiestrancie a następnie mecenasie żdżarskiej orkiestry księdzu biskupie Józefie Zawitkowskim.

⁴ Jestem zarówno *insiderką* (ponad 10 lat w zespole jako orkiestrantka) jak i *outsiderką* (jako studentka muzykologii zaznałam się z literaturą naukową dotyczącą orkiestr dętych). W swej pracy próbuję połączyć perspektywę subiektywną związaną z życiem w *zespole* jak i obiektywną związaną z obserwowaniem orkiestry ze stanowiska osoby z *zewnątrz*.

⁵ <http://www.orkiestrydete.pl/ork.html> [dostęp: 13.11.2018], portal odsyła do prawie 300 stron internetowych orkiestr dętych według podziału na województwa, w których działają. Portal uwzględnia tylko te orkiestry, które posiadają strony internetowe.

i małomiejskich, spełniające przy tym wiele istotnych funkcji, z których najważniejsze to te związane z integracją społeczną i uczestnictwem wspólnoty w kulturze.

Od wyżej wymienionej publikacji rozważania zaczyna Maciej Kierzkowski w swej pionierskiej, imponującej co do rozmiarów oraz zawartości merytorycznej, pracy magisterskiej *Orkiestry dęte Mazowsza. Uwarunkowania historyczno-ekonomiczne, psychospołeczne i estetyczne* (2005). Dokonuje w niej przeglądu orkiestrowego piśmiennictwa⁶, podając publikacje pojawiające się na łamach prasy muzycznej („Życie Śpiewacze”, „Życie Muzyczne”⁷, „Orkiestra”⁸), społecznej („Życie Warszawy”⁹), czy tej o charakterze metodycznym (Kosewski 1986, Bryk 1969, Pawelec 2005), wymieniając przy okazji artykuły dotyczące zagadnienia, pojawiające się w pracach zbiorowych poświęconych kulturze muzycznej z pierwszej dekady istnienia Polski Ludowej (Chomiński 1957), kończąc na literaturze wydawanej przez podmioty odpowiedzialne za promocję orkiestr na zewnątrz (a więc pokazny przegląd monografii jubileuszowych, kronik, albumów). Badacz uwzględnia także literaturę muzykologiczną, w której poruszono wątek mazowieckich orkiestr dętych, dodając, iż „muzykologia polska dysponuje pewną ilością informacji na ten temat (...) zarówno o historii zjawiska jak i jego interpretacji” (Kierzkowski 2005: 14).

Ze względu na profil prowadzonych przeze mnie badań, dotyczących strażackich orkiestr dętych z powiatu grójeckiego, których status czy nazwa¹⁰ uzależnione były od sprawujących nad nimi pieczę mecenasów¹¹, szczególnie wartościowa okazała się praca Piotra Dahliga (1998). Autor, badając i opisując przemiany kultury muzycznej w Polsce, uwzględnił dane statystyczne dotyczące liczby orkiestr strażackich na terenie Królestwa Polskiego w okresie międzywojennym, a także dokonał analizy ich repertuaru i wykazał wpływ ich działalności na przemiany ludowej praktyki muzycznej. Wskazał również na sposoby „reanimacji” niektórych mazowieckich orkiestr strażackich po 1989 roku. Co ciekawe, badacz jako pierwszy dokonał analizy połączonej z klasyfikacją repertuaru wykonywanego przez mazowieckie orkiestry dęte (Dahlig 1998: 75).

W dostępnej literaturze znajdziemy również informacje dotyczące: patronatu (Śledziński 1975, Marchwicka 1976, Pellowski 1994, Węgiel 1966, Kierzkowski 2005), liczby

⁶ W niniejszej pracy wymienione zostały niektóre z pozycji; całościowy wyciąg dostępnej do 2005 r. literatury uwzględniający temat orkiestr dętych znajduje się we wspomnianej pracy mgr. M. Kierzkowskiego.

⁷ Pismo wydawane jest od 1948 roku, początkowo jako „Życie Śpiewacze”, a od 1974 roku jako „Życie Muzyczne”.

⁸ Miesięcznik wydawany we Lwowie w latach 1930–1939.

⁹ Dziennik wydawany w Warszawie w latach 1944–2011.

¹⁰ O orkiestrze ze Żdżar mówiono: dworska, ludowa, parafialna, strażacka, dziecięco-młodzieżowa.

¹¹ Od ich motywacji zależało finansowanie orkiestry.

wykorzystywanych instrumentów oraz źródeł ich pozyskiwania (Szaflik 2001, Marchwicka 1975, Kierzkowski 2005), kapelmistrzów mazowieckich orkiestr dętych, ich kompetencji i wykształcenia muzycznego (Węgiel 1966, Śledziński 1975, Aleksander 1994, Ważyński 1982, Kierzkowski 2005). Stosunkowo dużo wiadomo również o repertuarze w tychże orkiestrach (Węgiel 1966, Aleksander 1994).¹²

Pierwsze prace naukowe dotyczące tematu mazowieckich orkiestr dętych pochodzą z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku (Konc 1975, Ważyński 1982).¹³ Kierzkowski klasyfikuje je jako monografie dokumentujące działalność pojedynczych zespołów (2005: 20). Kolejne to monografie mazowieckich orkiestr: robotniczych (Spóz 1980), przykładowych (Marchwicka 1976), strażackich (Poławski 1983) oraz kolejowych (Hejman 1974). W niektórych pracach uwzględniano także badania nad recepcją orkiestr w społeczności i prasie lokalnej (Chętnik 1983, Pellowski 1994, Kierzkowski 2005) oraz perspektywę oświatowych i państwowych władz (Dahlig 1998, Aleksander 1994). Należy wspomnieć również o badaniach próbujących ująć funkcjonowanie amatorskich formacji pod kątem psychologicznym, psychospołecznym i społecznym (Węgiel 1966). Próby te uważam za szczególnie ważne z punktu widzenia podejmowanego przeze mnie tematu rodzin muzykujących w Orkiestrze OSP w Żdżarach, co zostanie szerzej omówione w dalszej części artykułu.

W ostatnim czasie nastąpił wzrost zainteresowania tematem amatorskich orkiestr dętych w ośrodkach uniwersyteckich oraz kulturalno-edukacyjnych. Pokłosiem Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej pt.: „Rola orkiestr dętych w kulturze ludowej”¹⁴, stała się publikacja o tym samym tytule (Przerembski 2014), obfitująca w prace z serii studium przypadku¹⁵. W samym tylko 2016 roku powstały dwie prace magisterskie opisujące rolę, jaką spełniają amatorskie orkiestry dęte, na konkretnym przykładzie orkiestry działającej przy OSP z Lubelszczyzny¹⁶, oraz poruszające specyfikę repertuaru w tychże zespołach¹⁷.

¹² Niektóre z prac uwzględniają podział na gatunki muzyczne uprawiane przez poszczególne orkiestry.

¹³ Powstałe na Akademii Muzycznej w Warszawie (Wydział Wychowania Muzycznego).

¹⁴ W ramach czwartej edycji *SWOJE POKOCHAJCIE!!! – Sąsiadów poznawajcie – Nadbałtycki Festiwal Orkiestr Dętych, Zblewo 2014*; przygotowanej przez Witosławę Frankowską z Akademii Muzycznej w Gdańsku.

¹⁵ Wymienić tu należy: A. Kusto, *Tradycje orkiestr dętych na Lubelszczyźnie na przykładzie wybranych zespołów*, [w:] *Rola orkiestr dętych w kulturze ludowej*, Z.J. Przerembski (red.), Nadbałtyckie Centrum Kultury, Gdańsk 2014, s. 66–83.

¹⁶ M. Snopek, „Strażacka Orkiestra Dęta Zaburze jako przykład amatorskiej działalności artystycznej”. Promotor: dr hab. Grażyna Wolter-Kaźmierczak z Akademii Muzycznej im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy.

¹⁷ M. Stawiszyński, „Specyfika repertuaru amatorskich orkiestr dętych”. Promotor: dr Iwona Stella, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi.

Dzięki skrupulatnemu przeglądowi dostępnej literatury, poddaniu pod refleksję tematów jak dotąd jeszcze nie poruszanych przez wspomnianych badaczy¹⁸ oraz na podstawie długofalowego badania kilku orkiestr dętych Mazowsza¹⁹, Maciej Kierzkowski w syntetyczny sposób ujął historię, charakterystykę, specyfikę działalności, jak również metodykę prowadzenia amatorskiego zespołu. Opierając swoje badania, na „bezpośrednim, żywym kontakcie z muzykantami” (Kierzkowski 2005: 20), autor przeprowadził kilkanaście wywiadów-gawęd z kapelmistrzami i członkami amatorskich orkiestr.

Badając repertuar poszczególnych orkiestr, funkcje społeczne oraz metodykę nauczania gry na instrumencie, która zależy od wykształcenia i profilu psychologiczno-osobowościowego kapelmistrzów, dokonał on klasyfikacji i typologii amatorskich orkiestr dętych i tym samym wytyczył sposób, w jaki należy badać orkiestry dęte i na co zwracać uwagę podczas indywidualnych studiów przypadku. Do puli tematów nieobecnych w dyskusjach o amatorskich orkiestrach dętych, o których pisał w swej pracy Kierzkowski, niewątpliwie należy dodać wątek pokoleniowego przekazywania tradycji, wstępowania w poczet orkiestrantów kultywowany wśród wielu rodzin tworzących długoletnie amatorskie zespoły.

Wspomniane prace i wielość wątków poruszanych przez badaczy zwróciły uwagę na fenomen zjawiska muzycznego, jakim niewątpliwie są setki rozproszonych po całym kraju, różnie sprofilowanych orkiestr dętych (strażackich, zakładowych, przykościelnych, kolejowych, miejskich, gminnych). Zespoły te tworzą silną, wciąż powiększającą się grupę na amatorskiej mapie zespołowego muzykowania. Niniejszy artykuł stanowi studium przypadku amatorskiej orkiestry dętej „Esta”, działającej dzięki przekazywaniu tradycji orkiestrowego muzykowania z pokolenia na pokolenie w rodzinach: Mulików ze wsi Żdźary oraz Wronów i Zawitkowskich ze wsi Wał. Rodziny te stanowiły swoistego rodzaju filary w strukturach zespołu, „gwaranty” trwania orkiestry w politycznie, ekonomicznie oraz społecznie zmieniającej się żdźarskiej rzeczywistości na przestrzeni ponad 114 lat.

¹⁸ Autor zwraca uwagę na braki w opracowywaniu tematów związanych m.in. z: etapami edukacji muzycznej wśród orkiestrantów, przyswajaniem repertuaru, sposobami jego opracowywania, wykonywania oraz dyrygowania.

¹⁹ Orkiestra Dęta Tramwajów Warszawskich, Młodzieżowa Orkiestra Dęta OSP Pilawa, Orkiestra Dęta w Trąbkach, Orkiestra Dęta Konstancin-Jeziorna, Orkiestra Dęta w Rzeczy, Orkiestra Dęta OSP Godzianów.



Fot. 1. Najstarsze zdjęcie straży pożarnej i Orkiestry Dętej ze Żdźżar (na środku fotografii dziedzic Jerzy Łoskowski), początek XX wieku, fot. z albumu rodziny Milików

O początkach istnienia orkiestry dętej OSP w Żdźżarach wiadomo stosunkowo niewiele. Powstała najprawdopodobniej na przełomie XIX i XX wieku. Tworzenie większości orkiestr dętych na Mazowszu, od lat siedemdziesiątych XIX wieku związane było z inicjatywą indywidualną (Chętnik 1983: 128). Podobnie i tutaj – żdźżarska orkiestra utworzona została z inicjatywy dziedzica, Jerzego Łoskowskiego, sprawującego nad nią mecenat (w tym czasie nazywana była dworską²⁰).

Pierwszym kapelmistrzem Orkiestry Dętej OSP ze Żdźżar był Franciszek Pawlak z Rawy Mazowieckiej. Ze wspomnień Bronisława Zawitkowskiego²¹ wynika, że był to niezwykle utalentowany muzyk-samouk, multiinstrumentalista, który „odgadywał nuty po dźwiękach”²². W owym czasie próby odbywały się raz w tygodniu, w sobotę po zachodzie słońca. „Kapelmistrz, przyjeżdżał na nie kolejką wąskotorową, która przed I wojną światową, dwa

²⁰ Zespoły zwykle przyjmowały nazwy podmiotów, przy których powstawały (Kierzkowski 2005: 32).

²¹ B. Zawitkowski (1912–2001) w orkiestrze grał na kornecie, był jednym z pierwszych orkiestrantów. Dzięki niemu drogą ustną zostały przekazane wspomnienia dotyczące historii orkiestry.

²² Orkiestranci wiedzieli, że ich kapelmistrz miał niebywale rozwinięty słuch muzyczny. Wspomnienia spisane zostały w kronice-pamiętniku ostatniego kapelmistrza orkiestry Stanisława Mulika.

razy dziennie kursowała przez Żdżary”²³ i stanowiła jedyny środek transportu. Członkami orkiestry byli wówczas chłopci folwarczni. Przygrywali szlachcie do tańca na balach, grali na odpustach i uroczystościach kościelnych. Jednym z pierwszych orkiestrantów, który w późniejszych latach zajął się prowadzeniem orkiestry oraz spisywaniem jej dziejów, był Andrzej Mulik (1902–1967). Będąc kilkunastoletnim chłopcem pracował na żdżarskim dworze jako pomocnik ogrodnika. Przysłuchiwał się próbom orkiestry, a kiedy wykazał się talentem (zdanie „egzaminu” z klaskania do rytmu marsza) i zamiłowaniem do muzyki, został do niej przyjęty. Z przekazów pierwszego kronikarza orkiestry wiemy, że zespół pod batutą Franciszka Pawlaka wziął udział w Ogólnopolskim Przeglądzie Orkiestr Dętych w Częstochowie w 1903 roku, zajmując jedno z pierwszych miejsc. W nagrodę otrzymał krótki kornet, który zachował się do dziś.²⁴ W poczuciu członków orkiestry jest on swego rodzaju relikwią, którą do niedawna, rokrocznie, kapelmistrz orkiestry, Stanisław Mulik²⁵, wyjmował, czyścił i prezentował na lokalnej Wigilii.

I wojna światowa przerwała działalność orkiestry. Z ksiąg parafialnych wynika, że tuż przed jej wybuchem zakupiono 16 instrumentów. Prawdopodobnie uczynił to dziedzic Żdżar, Wincenty Łoskowski. Tuż po wojnie reaktywowaniem orkiestry zajął się wspomniany Andrzej Mulik, który – jako strażak i najzdolniejszy orkiestrant (grał na sakshornie tenorowym B) – objął stanowisko kapelmistrza. Skład orkiestry stanowiło wówczas zaledwie kilka osób. Byli to: Andrzej Cała, Henryk Miszta²⁶, Józef Mulik (cioteczny brat Andrzeja Mulika, bracia Józef i Roman Walczakowie, Jan i Szymon Woźniakowie²⁷, Jan Wasiak. Kapelmistrz od samego początku zwracał uwagę na czystość brzmienia oraz intonację, które były wyznacznikiem wysokiego poziomu wykonawczego orkiestry. Jak podaje Stanisław Mulik, który w swym pamiętniku dotyczącym życia „w” i „z” orkiestrą spisał krótkie rozmowy ze swym dziadkiem:

Chętnych było nieco więcej, lecz mimo iż dziadek był niezwykle cierpliwym nauczycielem, to nauka chłopów przekraczała jego możliwości. Do dziś wspomina się

²³ Ze wspomnień B. Zawitkowskiego.

²⁴ Obecnie instrument znajduje się w domu rodzinnym Hanny Mulik, wdowy po Stanisławie Muliku.

²⁵ S. Mulik (1950–2014), absolwent Wojskowej Szkoły Muzycznej II st. w Elblągu w klasie puzonu, wnuk Andrzeja Mulika, kapelmistrz orkiestry w latach 1998–2014.

²⁶ W orkiestrze pod batutą Stanisława Mulika grały prawnuczka Henryka Misztala: Katarzyna (trąbka), Wojciech (sakshorn tenorowy B) oraz Piotr (sakshorn altowy Es).

²⁷ Na sakshornie tenorowym B oraz sakshornie altowym Es grały na początku lat 2000 jego prawnuczki: Karolina i Sylwia Woźniak.

nazwisko jednego kandydata z Wału, Józefa Kieszka, który mimo ogromnych chęci i wielogodzinnych ćwiczeń nauczył się jedynie dwóch taktów pieśni *Serdeczna Matko*.

Początkowo próby odbywały się na podwórku u Mulików w Żdżarach. Kiedy dziadek Józefa Zawitkowskiego²⁸ – Franciszek Zawitkowski²⁹, wybudował w Wale największy trzyizbowy dom, przyciągnął orkiestrę do siebie. Orkiestra pod batutą Andrzeja Mulika w okresie międzywojnia uświetniała głównie święta i uroczystości kościelne. Grała na odpustach w okolicznych parafiach: Smogorzewie (pow. opoczyński), Lubanii (gm. Sadkowice, pow. rawski), Studziannej (gm. Poświętne, pow. opoczyński), Bąkowie (gm. Orońsko, pow. szydłowiecki), na ślubach i pogrzebach³⁰ oraz zebraniach strażackich³¹.

W przededniu II wojny światowej dziedzic Bogusław Myszkowski wywiózł instrumenty orkiestry do Warszawy, do Glicera, który prowadził sprzedaż i naprawę instrumentów muzycznych.³² Niektórzy z orkiestrantów nie oddali jednak swych instrumentów, co wkrótce okazało się „błogosławioną winą”. Byli to: Jan Kosiacki (sakshorn basowy Es), Jan Woźniak (sakshorn altowy Es), Józef Mulik (kornet), Jan Tomczyk (kornet), Andrzej Mulik (sakshorn tenorowy B), Józef Walczak (sakshorn kontrabasowy B), Jan Wasiak (klarnet). Zatrzymano więc siedem instrumentów, oddanych do naprawy pozostałych dziewięciu już nigdy nie udało się odzyskać. Później, prawdopodobnie już po wojnie, z ocalałej siódemki ubył jeszcze jeden instrument. Pomimo zakazu kolegów orkiestrantów Józef Walczak sprzedał swój sakshorn.

II wojna światowa powtórnie przerwała działalność zespołu, okres ten był „tragiczny dla ruchu orkiestrowego w całym kraju” (Aleksander 1994: 57). Po wojnie orkiestra dysponowała sześcioma instrumentami i znacznie większą ilością orkiestrantów pragnących reaktywować działalność zespołu. W związku z tym Bronisław Zawitkowski i Ksawery Witkowski zajęli się kwestowaniem w parafii. Mimo iż przełom lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku był okresem ciężkim i biednym, uzbierano kwotę, która wystarczyła na zakup kilku

²⁸ W 1961 roku przyjął święcenia kapłańskie, w 1990 roku – biskupie; w latach dziewięćdziesiątych XX wieku z jego inicjatywy, przy wsparciu finansowym oraz zaangażowaniu Stanisław Mulika, reaktywowano działalność orkiestry.

²⁹ Franciszek Zawitkowski był ojcem Weroniki Zawitkowskiej – mojej prababci.

³⁰ Żdżarska orkiestra zaczęła ingerować w działalność kapel ludowych, zmieniając oprawę wydarzeń rodzinnych, takich jak śluby, pogrzeby (por. Dahlig 1998: 78). Następowo stopniowe wyparcie kapel ludowych „obsługujących” tego typu wydarzenia w żdżarskiej parafii; pod koniec lat dziewięćdziesiątych XX wieku żdżarska orkiestra bardzo często zamawiana była do odprowadzenia pary młodej do kościoła lub przeprowadzenia konduktu pogrzebowego od kościoła do momentu zakończenia ceremonii na cmentarzu.

³¹ W roku 1905 roku powstała w Żdżarach Ochotnicza Straż Pożarna, do której należała większość orkiestrantów.

³² Nie udało mi się ustalić lokalizacji punktu naprawczego instrumentów dętych, o którym wspominam w tekście.

nowych instrumentów. „Błaszaki”, za zgodą ks. Rektora Antoniego Kwiecińskiego³³, przywiózł z warszawskiego seminarium duchownego kleryk Józef Zawitkowski³⁴ (Tulin 1997: 57). Szczególnie przedsiębiorczą osobą okazał się z kolei Bronisław Zawitkowski, który w mało konwencjonalny sposób zdobywał instrumenty od chłopów z Domaniewic, w pozyskując je w zamian za gołębia lub worek pszenicy.³⁵ W tym czasie wykrystalizował się skład, który funkcjonował w niezmienionej formie przez długie lata.



Fot. 2. Skład orkiestry po II wojnie światowej; po środku – Bronisław Zawitkowski (kornet), Andrzej Mulik – pierwszy od lewej (sakshorn tenorowy B), obok A. Mulika Jan Wrona – drugi od lewej (sakshorn tenorowy B) fot. koniec lat 50. XX w. Z albumu rodziny Wronów

Stanowili go: Kazimierz Kozłowski, Bronisław Zawitkowski³⁶, Tadeusz Babis³⁷, Jan Wrona³⁸, Stanisław Kulczycki³⁹, Henryk Marciniak, Kazimierz Mulik (syn Andrzeja Mulika,

³³ Rektor Wyższego Metropolitalnego Seminarium Duchownego św. Jana Chrzciciela w Warszawie w latach 1956–1957.

³⁴ Pomimo stanu duchownego nadal okazjonalnie występował na ważnych uroczystościach jako orkiestrant, wraz ze swym ojcem Bronisławem oraz braćmi Stanisławem oraz Janem.

³⁵ Miejscowość oddalona o 6 km od Żdźar.

³⁶ W orkiestrze grali jego synowie Jan Zawitkowski, Stanisław Zawitkowski, Józef Zawitkowski.

³⁷ W latach 2010–2014 w orkiestrze grała też jego wnuczka Agnieszka Babis, początkowo na sakshornie altowym Es, następnie na trąbce B.

³⁸ W roku 1955 do orkiestry dołączył mój dziadek; w orkiestrze grali także jego synowie: Andrzej i Kazimierz Wrona (instrumenty perkusyjne) oraz wnuki: ja (triangel, alt, puzon, trąbka) i Kamil Wrona (trąbka B).

późniejszy kapelmistrz orkiestry), Kazimierz Zaręba, Ksawery Witkowski (wujek Stanisława Mulika), Tadeusz Dąbrowski, Józef Misztal z Promnika (kuzyn Henryka Misztala z Wału), Marian Cendrowicz, Jan Pietrzak. Stopniowo dołączali do orkiestry ich synowie: Józef, Stanisław i Jan Zawitkowsky (wszyscy synowie Bronisława Zawitkowskiego), Stanisław Witkowski, Stanisław, Grzegorz, Bernard i Jacek Mulikowie (wszyscy synowie Kazimierza Mulika).

W okresie Polski Ludowej państwo objęło wsparciem wiele nowo powstających lub reaktywujących swoją działalność orkiestr, „czynne społeczne uprawianie muzyki stało się orężem polityki kulturalnej w PRL” (Knapkiewicz 1976: 189) Wysiłkiem Bronisława Zawitkowskiego w latach sześćdziesiątych udało się orkiestrze pozyskać pieniądze z funduszy Ministerstwa Sztuki i Kultury.

Do Żdźar wydelegowano z Rawy Mazowieckiej kapelmistrza, Jana Bączkowskiego, który w ramach krzewienia kultury na wsiach uczył gry na instrumentach i przez krótki czas dyrygował orkiestrą. W tym czasie orkiestra miała sporo okazji do występów. W okresie letnim grała często do tańca, uświetniała święta masowe (takie jak np. pochody pierwszomajowe w Nowym Mieście nad Pilicą) oraz kościelne (np. odpust kościelny ku czci patronki parafii św. Anny).

W repertuarze przeważały utwory taneczne, walczyki (np. *Czarne oczy*, *Polne kwiaty*) i polki, oraz patriotyczno-wojskowe (np. *Rota*, *Pierwsza Brygada*). Po śmierci Andrzeja Mulika w 1967 roku pałeczkę dyrygencką przejął jego syn – Kazimierz Mulik (ur. w 1925 r.), który funkcję kapelmistrza sprawował do roku 1994. Jego awans był w pewien sposób naturalny, zarówno ze względu na jego muzyczne umiejętności, jak i doświadczenie w grze zespołowej. Kazimierzowi Mulikowi brakowało jednak cierpliwości ojca. Jak wspominał jeden z orkiestrantów: „Gdyby nie spokój, opanowanie, cierpliwość i dyplomacja Bronisława Zawitkowskiego, orkiestra zapewne uległaby rozwiązaniu”. Bronisław niewątpliwie potrafił łagodzić sytuacje konfliktowe w orkiestrze. Stanisław Mulik, syn Kazimierza, wspominał, że jego ojciec nie wstydził się swej słabości do orkiestry mówiąc, że „kocha ją tak samo jak własne życie”, dlatego też nie żałował trudu w ciągłym jej scalaniu. Młodszy członkowie orkiestry pamiętają, że w latach sześćdziesiątych w orkiestrze panowała surowa dyscyplina. Stanisław Zawitkowski, syn Bronisława Zawitkowskiego, wspominał zesztywniałe z zimna ręce podczas zimowej gry na pogrzebie jednego ze starszych orkiestrantów: „Płakałem, ale

³⁹ Jeden z darczyńców orkiestry, od niego Kamil Wrona otrzymał swoją wymarzoną trąbkę, jako nagrodę dla najlepszego orkiestranta (patrz zdjęcie nr 25).

grać musiałem. Zwolniony zostałem dopiero przed bramą cmentarną”. Jego wspomnienia dotyczą również nielubianego, lecz koniecznego ceremoniału czyszczenia instrumentów. Przed każdym większym graniem spotykano się na podwórzu u Zawitkowskich. Po próbie generalnej Bronisław przygotowywał pojemniki oraz stare skrawki niepotrzebnych materiałów by razem, popiołem drzewnym, czyścić zaśniedziałe „blaszaki”.

Lata siedemdziesiąte XX wieku to czas przyjęcia w szeregi orkiestry pierwszych dziewcząt. Puzonista Stanisław Mulik⁴⁰, który po śmierci swojego ojca Kazimierza Mulika zajął się prowadzeniem orkiestry, tak wspominał ten moment:

Pamiętam list od księdza Józefa Zawitkowskiego do mojego taty, napisany niedługo przed koronacją Cudownego Obrazu Matki Boskiej w Lewiczyńcu w roku 1975 roku na której nie mogło zabraknąć żdżarskiej orkiestry. W liście wyrażona była prośba: „Wujku, chciałbym, żeby w orkiestrze grały też Twoje córki”. Dla taty wszystkie życzenia były zawsze rozkazem. Tak też do orkiestry wstąpiły pierwsze dziewczęta: Jolanta i Agnieszka Mulikówny⁴¹ oraz Katarzyna Kwaśniak⁴².

Stanisław Mulik, wspominał również swoją ciotkę, Apolonię Witkowską⁴³, która już w latach pięćdziesiątych pragnęła grać w orkiestrze na sakshornie tenorowym B, ale muzycy odrzucili jej prośbę. Tak więc, dzięki prośbie Józefa Zawitkowskiego, kobiety oficjalnie mogły zasilić szeregi orkiestry.

Lata siedemdziesiąte to okres prawdziwego rozkwitu orkiestry. Liczący 27 członków zespół zapraszany był na najważniejsze kościelne wydarzenia. Kazimierz Mulik zorientował się, że za dobrym brzmieniem orkiestry i wyczyszczonymi instrumentami musi też iść zdobny strój. W 1974 roku, na kilka dni przed lewicyńskimi uroczystościami koronacyjnymi miejscowego obrazu Matki Boskiej, kapelmistrz zawiózł najlepszej krawcowej – Annie Kwaśniak⁴⁴ ze wsi Wał, belę materiału, z której miała uszyć ok. trzydzieści strojów. W zadaniu pomogły jej dwie zaprzyjaźnione krawcowe, żony orkiestrantów: Józefa Stępnia

⁴⁰ Absolwent Wojskowej Szkoły Muzycznej II st. w Elblągu w klasie puzonu, następnie jako puzonista grał Reprezentacyjnej Orkiestrze Wojsk Lądowych we Wrocławiu.

⁴¹ Córki kapelmistrza Kazimierza Mulika, siostry Stanisława Mulika.

⁴² Córka Kazimierza Kwaśniaka (orkiestranta) i Anny Zawitkowskiej, córki Bronisława Zawitkowskiego.

⁴³ Żona Ksawerego Witkowskiego.

⁴⁴ Anna Kwaśniak z domu Zawitkowska, córka Bronisława i Marianny Zawitkowskich. Jej mąż, Kazimierz Kwaśniak, grał na sakshornie tenorowym B, później do orkiestry dołączyły jego dzieci Katarzyna oraz Wojciech (grający na drobnych instrumentach perkusyjnych), a w 2003 r. jego wnuczki Marta (sakshorn tenorowy B) i Weronika Lewandowska (sakshorn altowy Es).

i Krystyna Babis⁴⁵. Niecodziennym, nonszalanckim, a zarazem zabawnym element stroju, który wyróżniał orkiestrę na tle innych strażackich orkiestr, była – oprócz kroju i kolorystyki (biała marynarka, koszula oraz spodnie z błękitnymi akcentami) – mucha w niebieskie grochy.



Fot. 3. Żdzarska orkiestra na uroczystościach koronacyjnych w Lewiczynie w specjalnie uszytych przez żony orkiestrantów strojach, 1974 r. Z albumu rodziny Milików

Przed każdym doniosłym wydarzeniem kapelmistrz zarządzał większą ilość prób, zdarzało się nawet, że w ostatnim tygodniu przed występem próby odbywały się codziennie. Jeżeli pogoda dopisywała, rozkładano krzesła i ławki na podwórku. Był to czas tzw. „prób migrujących”. Spotykano się na podwórkach orkiestrantów, każdego dnia u kogoś innego. Jak wspomina Jan Zawitkowski, często takie spotkania kończyły się suto zakrapianymi biesiadami do późnych godzin wieczornych. Skład orkiestry podczas większych wyjazdów zasilali muzykujący księża – koledzy Józefa Zawitkowskiego.

Jednym z ważniejszych wydarzeń w życiu orkiestry była uroczystość Koronacji Cudownego Obrazu Matki Bożej w Głogowcu, która miał miejsce 14 września 1975 roku. Na

⁴⁵ Jej mąż, Stanisław Babis grał na saksofonie altowym.

uroczystości obecny był ówczesny metropolita krakowski Kardynał Karol Wojtyła. Tak Stanisław Mulik wspomina w swym pamiętniku moment po oficjalnych uroczystościach:

Karol Wojtyła, kiedy usłyszał, że w orkiestrze grają również księża, przyszedł do nas podczas obiadu i powiedział: „Słyszałem, że jesteście najlepszą orkiestrą na świecie!”. „No nie... może drugą” – skromnie odpowiedział Józef Zawitkowski. „To ja sobie życzę od Was... krakowiaka!”. „My nie mamy nut krakowiaka, ale możemy zagrać coś innego.” Po wykonaniu utworu kardynał roześmiał się i powiedział: „A, to też taki krakowiak!”.



Fot. 4. Na uroczystościach koronacyjnych w Głogowcu 14 września 1975 r. Od prawej strony w pierwszym rzędzie od góry: Kazimierz Mulik (ojciec) Kazimierz Kwaśniak (ojciec), Stanisław Mulik (syn), Jan Zawitkowski (syn), Stanisław Zawitkowski (syn), ks. Józef Zawitkowski (syn), poniżej (od prawej) – Jan Wrona (ojciec), drugi od prawej – Jacek Mulik(syn), trzeci od lewej – Grzegorz Mulik (syn), poniżej, pierwszy od lewej – Stanisław Kulczycki, drugi od lewej – Bronisław Zawitkowski (ojciec), przedostatni od lewej – Stanisław Babis, ostatni z lewej – Bernard Mulik (syn), poniżej – Katarzyna Kwaśniak (córka), Wojciech Kwaśniak (syn), piąta od prawej – Jolanta Mulik (córka), Kazimierz Wrona (syn), Agnieszka Mulik (córka), Andrzej Wrona (syn). Z albumu rodziny Wronów

W prasie nazywano żdzarską orkiestrę „ludową” (*Uroczystości koronacyjne...* 1985: 10). Jednak znacznie cenniejszym określeniem, którym szczylił się każdy muzyk dętej formacji, był fakt, że mówiono o niej jako o orkiestrze „prymasowskiej”. Nazwa ta powstała już po

wydarzeniach na tzw. Górcie Zgody (Górcie św. Rocha) w Nowych Łęgonicach. Górka, swoistego rodzaju *axis mundi* dla mieszkańców całej gminy Nowe Miasto nad Pilicą, gościła 15 sierpnia 1974 roku Prymasa Tysiąclecia Kardynała Stefana Wyszyńskiego. Próby do nadzwyczajnego występu odbywały się z wzmożoną intensywnością oraz o wyjątkowej porze. Często zaczynały się ok. 21–22 w nocy. Był to bowiem czas żniw i wytężonej pracy orkiestrantów na polach. Występy przed znaczącą dla wspólnoty zgromadzonej wokół Kościoła postacią, skutkowały ogromnym prestiżem w środowisku lokalnym. Orkiestra stała się chlubą i dumą żdzarskiej parafii. Po zagranych podczas mszy św. (naprzemiennie z organistą) pieśniach⁴⁶, odbył się krótki koncert, w programie którego dominowały marsze, walczyki i patriotyczne pieśni⁴⁷. Później orkiestra towarzyszyła powrotom Kardynała Wyszyńskiego na tutejszą ziemię, zarówno we wspomnianym Lewiczynie, jak i Głogowcu.



Fot. 5. Orkiestranci na Górcie Rocha w swoich pierwszych oficjalnych strojach. Na dole: Jacek i Grzegorz Mulikowe, powyżej: ks. Józef Zawitkowski, po środku: Bronisław Zawitkowski, Kazimierz Mulik, u góry po środku: Jan Wrona, Stanisław Mulik, Stanisław Zawitkowski, 15 sierpnia 1974 r.

W 1994 roku orkiestra przestała istnieć. Na decyzję o zaprzestaniu działalności złożyły się dwa wydarzenia. Pierwszym z nich była śmierć Kazimierza Mulika, drugim – sędziwy wiek orkiestrantów, który nie sprzyjał grze na instrumentach dętych oraz związanych

⁴⁶ Typowy sposób wykonywania utworów na Górcie św. Rocha w Nowych Łęgonicach podczas niecodziennych wydarzeń takich jak dożynki, święto Matki Boskiej Zielnej, odpust ku czci św. Rocha.

⁴⁷ Tego typu utwory stanowiły trzon repertuaru każdej amatorskiej orkiestry dętej na Mazowszu (por. Kierzkowski 2005: 129).

z muzykowaniem obowiązków: regularnych prób, wyjazdów i występów. Jedynie okazjonalnie zespół złożony z członków rodziny Mulików „skrzykiwał się” i występował podczas świąt kościelnych i odpustów parafialnych. To właśnie w tym czasie do Żdzar powrócił syn ostatniego kapelmistrza, puzonista Stanisław Mulik, emerytowany muzyk wojskowy związany z Orkiestrą Reprezentacyjną Wojsk Lądowych we Wrocławiu. Podjął się on wskrzeszenia orkiestry, a tym samym kontynuowania rodzinnej tradycji. Jak wspominał:

Do reaktywowania orkiestry namówił mnie Ksiądz Biskup Józef Zawitkowski, to on, podczas pogrzebu mego ojca powiedział, że zostawia ją pod moją opieką, [...] były stare instrumenty po dawnej orkiestrze, dostałem odprawę wojskową to je wyremontowałem. Postanowiłem wskrzesić orkiestrę, postawiłem na młodzież!

W roku 1998 z pomocą byłej orkiestrantki Jolanty Kucińskiej⁴⁸ nowy kapelmistrz rozpoczął nabór do orkiestry wśród uczniów i uczennic Szkoły Podstawowej w Żdżarach. Próby okazały się na tyle owocne, że orkiestra wystąpiła już podczas pasterki tego samego roku.



Fot. 6. Audycje muzyczne, próby w Szkole Podstawowej w Żdżarach. U góry orkiestrantki Karolina Woźniak oraz Beata Strulak (późniejsza kapelmistrzyni Miejskiej Orkiestry Dętej w Nowym Mieście, jednej z orkiestr prowadzonych przez Stanisława Mulika), 1999 r. Z albumu rodziny Mulików

⁴⁸ J. Kucińska (z domu Mulik, siostra Stanisława Mulika) jest obecnie nauczycielką muzyki w Szkole Podstawowej im. bł. Franciszki Siedlickiej i organistką w Kościele Parafialnym pod wezwaniem św. Anny w Żdżarach.

Lata 2000–2005 to prawdziwy rozkwit działalności orkiestry, która w tym czasie liczyła od ok. 30 do 50 członków. Duża rozbieżność w składzie wynikała z rezygnacji młodych członków orkiestry, spowodowanej najczęściej brakiem porozumienia pomiędzy kapelmistrzem a rodzicami, którzy traktowali naukę gry na instrumencie jako zajęcie zbędne, a nawet szkodliwe dla zdrowia. Młody adept, pragnący zasilić szeregi orkiestry musiał przejść przez okres próbny, na który składały się zadania muzyczne, takie jak: zaśpiewanie zagranej przez kapelmistrza prostej melodii, wystukanie/wyklaskanie rytmu. Ważna była również opinia nauczycieli ze szkoły, dotycząca aktywności artystycznej przyszłego orkiestranta. Nie bez znaczenia okazywał się również wiek dziecka. Naukę na instrumencie dętym blaszanym mógł zacząć każdy, kto ukończył 12 lat i pozytywnie zdał egzaminy. Dla młodszych pozostawały instrumenty perkusyjne: grzechotki, triangle, talerze.

Po przyjęciu do orkiestry następował wybór instrumentu, często uzależniony brakami w sekcjach, oraz najważniejszy z etapów – nauka nut, tzw. „palcowania”, czyli poznawania mechanizmu wentylowego i podstaw zasad muzyki w praktyce. Próby odbywały się raz w tygodniu w soboty, niezmiennie o godzinie 10, w jednostce straży. Utwory pozyskiwano od sąsiednich orkiestr z okręgu grójeckiego: Mogielnicy, Grójca, Warki. Z czasem pomiędzy kapelmistrzami wytworzyła się sieć wzajemnej pomocy polegającej na pozyskiwaniu i udostępnianiu nut.⁴⁹

W repertuarze orkiestry przeważały marsze, polki, a także walce skomponowane i zaaranżowane przez Józefa Stańczyka⁵⁰ oraz Janusza Piątka⁵¹. Stanisław Mulik z kolei często dokonywał transkrypcji znanych piosenek, pieśni partyzanckich (np. *Rozszumiały się wierzby płaczące*) czy utworów znanych z popularnych seriali (np. *Walc Barbary* z filmu J. Antczaka *Noce i dnie*). Młodzież z ochotą wykonywała również transkrypcje utworów latynoamerykańskich (np. *La Cucaracha*, *Guantanamera*). To, czym wyróżniała się orkiestra dęta „ESTA” ze Żdzar na tle innych orkiestr dętych powiatu grójeckiego, była nie tylko długa, rodzinna tradycja muzykowania w orkiestrze oraz fakt, iż zasilala ją znaczna większość

⁴⁹ Z inicjatywy kapelmistrzów orkiestr powiatu grójeckiego stworzono rokroczny Przegląd Orkiestr Dętych Powiatu Grójeckiego, jego pierwsza edycja miała miejsce w Mogielnicy w 2000 r. Każdego roku przegląd odbywa się w innej miejscowości powiatu grójeckiego. Tradycja trwa nieprzerwanie do dzisiaj. W roku 2018 miała miejsce XIX edycja konkursu, tym razem w miejscowości Lipie.

⁵⁰ Obecnie kapelmistrz Gminnej Orkiestry Dętej w Chynowie (powiat grójecki).

⁵¹ Jego „Marsz nr 1” był utworem obowiązującym w każdej książeczce nutowej orkiestry z powiatu grójeckiego.

dzieci i młodzieży przed ukończeniem 18 roku życia (tylko kapelmistrz i bębniarz Kazimierz Strulak⁵² byli dojrzałymi członkami orkiestry), ale również jej nazwa i strój.

Z genezą nazwy Dziecięco-Młodzieżowej Orkiestry „ESTA”⁵³ związana jest pewna anegdota z lat dwudziestych minionego stulecia, kiedy to edukowaniem orkiestrantów zajmował się Andrzej Mulik. Zapisał ją w swym pamiętniku syn Kazimierza Mulika, Stanisław Mulik – ostatni kapelmistrz orkiestry: „Dziadek miał zwyczaj nogą i ręką miarowo odmierzać rytm, nie licząc metrum, tylko wypowiadając przy tym: est ta, es ta, es ta ta ta”. To oryginalne, ale też poprawne odliczanie (na słabą część taktu) pomagało niewykształconym muzycznie orkiestrantom w prosty sposób poznać tajniki partii akompaniującej. Nazwa z jednej strony odwoływała się do tradycji i historii zespołu, z drugiej – była charakterystyczna, nośna oraz szybko zapadała w pamięć, zwłaszcza w połączeniu z charakterystycznym strojem: peleryną w ciemnym biskupim kolorze oraz czapką w kolorach łowickich. Atrakcyjny strój spełniał jeszcze dwie inne funkcje: wskazywał zarówno na fundatora i mecenasa orkiestry – ks. biskupa Józefa Zawitkowskiego, oraz nawiązywał do regionu i diecezji (łowickiej), do której należy parafia Żdźary.

Początek roku 2001 to czas, kiedy jako ośmiolatka zasiliłam szeregi orkiestry.⁵⁴ Zostałam zwerbowana przez brata⁵⁵, ten z kolei – za namową dziadka Jana Wrony – przystąpił do orkiestry jako trzynastolatek.⁵⁶ Orkiestra stała się instytucją nieformalnej edukacji muzycznej⁵⁷, w której ciężka praca zwracała się z nawiązką w postaci licznych wyjazdów, również tych zagranicznych. Dla dzieci i młodzieży, pochodzących z rodzin rolniczych, możliwość wyjazdu z orkiestrą na występy była czasami jedyną szansą na wyrwanie się z opłotkowej rzeczywistości. Orkiestra w latach 2000–2014 koncertowała w całej Polsce, odwiedziła również Austrię, Czechy oraz Francję. Na każdego młodego orkiestranta po ciężkiej pracy na rzecz swej małej ojczyzny czekała nagroda – darmowe, wakacyjne wyjazdy do Zakopanego, Karpacza, Jurgowa.⁵⁸

⁵² W orkiestrze grała w tym samym czasie jego córka, Beata Zagaj (z domu Strulak), która obecnie prowadzi Gminną Orkiestrę Dętą w Nowym Mieście nad Pilicą.

⁵³ Orkiestra pod kierownictwem Stanisława Mulika nadal działała przy Straży Pożarnej, kapelmistrz zmienił jednak jej nazwę na: Dziecięco-Młodzieżowa Orkiestra „ESta” ze Żdźar.

⁵⁴ Grając najpierw na triangu, następnie na sakshornie altowym Es, puzonie wentylowym, skończywszy na trąbce.

⁵⁵ Kamil Wrona, ur. 1988, Absolwent Muzykologii Teoretycznej i Stosowanej na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie oraz Dyrygentury Chóralnej na Akademii Muzycznej w Bydgoszczy.

⁵⁶ Od początku jako trębacz.

⁵⁷ Najbliższa Szkoła Muzyczna znajdowała się w Tomaszowie Mazowieckim lub Skierniewicach.

⁵⁸ Fundusze na tego typu wyjazdy Orkiestra pozyskiwała z wynagrodzeń za występy od gmin, parafii, do których była zapraszana, jak również od Burmistrza Gminy Nowe Miasto nad Pilicą oraz mecenasa orkiestry, ks. bp. Józefa Zawitkowskiego.

Orkiestra wychowywała swych członków we wspólnocie i solidarności. Uczyla szacunku względem siebie, kształtowała charakter, pobudzała kreatywność, rozbudzała poczucie piękna, stwarzała warunki do „poznania bogatej twórczości muzyki rodzimej i obcej, kształtowania smaku artystycznego” (Węgiel 1966: 9). Konfrontacja z innymi zespołami, w ramach corocznego Przeglądu Orkiestr Dętych, „tworzyła okazję do artystycznego współzawodnictwa” (Węgiel 1966: 9). Życie w orkiestrze skutkowało zawiązywaniem się silnej wspólnoty między jej członkami, która czerpała dumę nie tylko z wypełniania funkcji reprezentacyjnej na rzecz swej społeczności, ale również z tego, iż kontynuowała tradycje pokoleniowego, rodzinnego muzykowania.⁵⁹

Niespodziewana śmierć Stanisława Mulika⁶⁰ spowodowała rozwiązanie orkiestry. Dzieło zapoczątkowane przez rodzinę Mulików, Misztalów, Witkowskich, Babisów, Kwaśniaków, Zawitkowskich, Woźniaków, Wronów, kontynuowane w XXI wieku przez prawnuki, wnuki, dzieci orkiestrantów żdżarskiej orkiestry pod batutą „Pana Stasia”⁶¹ nadal rezonuje w życiorysach niektórych jej wychowanków⁶².

Historia orkiestry to muzyczny życiorys mojej rodziny i wielu innych rodzin z okolicznych wiosek, w których orkiestrowe tradycje przekazywano z pokolenia na pokolenie. Życie w orkiestrze i orbicie jej działań dawało w konsekwencji wiele radości, satysfakcji i pozytywnych odczuć wśród orkiestrantów, których życie codzienne upływało pod znakiem ciężkiej, fizycznej pracy na roli. Próby, przygotowania do występów prowokowały do spotykania się całych rodzin orkiestrantów, wspólnego przeżywania ważnych momentów. Bycie w orkiestrze oznaczało wypełnienie obowiązku wobec wspólnoty, nobilitację do jej godnego reprezentowania na zewnątrz, objawiającą się w postawie orkiestranta (dawniej wyłącznie mężczyzny) który zawsze miał wyczyszczony instrument i dobrze opanowany

⁵⁹ W przypadku rodziny Mulików już od lat dwudziestych XX wieku, w rodzinie Wronów od lat pięćdziesiątych, w rodzinie Zawitkowskich, Misztalów od lat trzydziestych.

⁶⁰ Kapelmistrz orkiestry zmarł 6 marca 2014 r., pozostawiając Dziecięco-Młodzieżową Orkiestrę „Esta”, Orkiestrę z Nowego Miasta nad Pilicą (którą przejął po śmierci swojego brata Jacka Mulika) oraz Młodzieżową Orkiestrę z Drzewicy (był jej kapelmistrzem od 2002 r.).

⁶¹ W tak serdeczny sposób zwracała się do kapelmistrza, Stanisława Mulika, orkiestrowa młodzież.

⁶² Oprócz studiów muzykologicznych kontynuowałam naukę gry na trąbce w Zespole Szkół Muzycznych im. Fryderyka Chopina w Warszawie, a obecnie pracuję w Dziale Edukacji Domu Urodzenia Fryderyka Chopina i Parku w Żelazowej Woli. Kamil Wrona po skończonych studiach stał się animatorem życia kulturalno-muzycznego w województwie łódzkim, obecnie pracuje jako Dyrygent Orkiestry w Żelechlinku (powiat tomaszowski), Lubanii (powiat rawski), Dyrygent Big Bandu „TM Brass” oraz Kierownik Domu Kultury „Tkacz” w Tomaszowie Mazowieckim; Katarzyna Niemirska – puzonistka z orkiestry w Drzewicy – kontynuuje dzieło zapoczątkowane przez Stanisława Mulika, jako dyplomowana kapelmistrzyni zespołu. Beata Zagaj (nazwisko panieńskie Strulak) kontynuuje działalność Miejskiej Orkiestry Dętej z Nowego Miasta nad Pilicą, Weronika Mulik – wnuczka Stanisława Mulika, kontynuuje naukę gry na trąbce w Szkole Muzycznej II stopnia w Łodzi.

repertuar. Najbliższe muzykom kobiety, matki, żony, siostry, wspomagały ich, należycie przygotowując strój, będący „wizytówką” rodziny, orkiestry, miejscowości.

Dla mnie bycie częścią orkiestry to świadomość tego, skąd jestem i jaką niosę ze sobą pamięć o moich przodkach. To również kontynuacja jednej narracji, głoszonej przez pokolenia, o miejscach, ludziach, tradycjach, punktach zwrotnych w życiu społeczności. Żdżarska orkiestra to według mnie synonim wielopokoleniowej rodziny, wciąż reaktywującej mit wspólnoty, silnie osadzonej w poczuciu własnej przynależności i odrębności.



Fot. 7. Dziecięco-Młodzieżowa Orkiestra Dęta „Ester” ze Żdżar na jednym z wyjazdów do Częstochowy. Z albumu rodziny Mulików



Fot. 8. Orkiestra w Zakopanem, fot.z albumu rodziny Mulików



Fot. 9. Orkiestra na Kahlenbergu (Austria). Z albumu rodziny Milików



Fot. 10. Granie w Częstochowie (autorka tekstu na pierwszym planie). Z albumu rodziny Wronów

Bibliografia

Aleksander Tadeusz

1994 *Zespoły instrumentalne w Polsce*. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”.

Bryk Aleksander

1969 *Kapelmistrz i orkiestra*. Warszawa: CPARA.

Chętnik Adam

1983 *Instrumenty Muzyczne na Kurpiach i Mazurach*. Opr. Stanisław Olędzki. Olsztyn: Województwo „Pojezierze”.

Dahlig Piotr

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

Dziębowska Elżbieta

- 1957 *Ruch amatorski*. W: *Kultura Muzyczna Polski Ludowej w latach 1944–1955*. Red. Józef M. Chomiński, Zofia Lissa. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

Hejman Krzysztof

- 1974 *Działalność muzyczna klubów Związku Zawodowego Kolejarzy*. Praca magisterska pod kierunkiem doc. Stanisława Prószyńskiego. PWSM w Warszawie, Wydział Wychowania Muzycznego.

Kierzkowski Maciej

- 2005 *Orkiestry dęte Mazowsza. Uwarunkowania historyczno-ekonomiczne, psychospołeczne i estetyczne*. Praca mgr. pod kier. prof. dr. hab. P. Dahliga, Uniwersytet Warszawski, Instytut Muzykologii.

Knapkiewicz Andrzej

- 1976 *Jak organizować i szkolić amatorską orkiestrę dętą*. Praca dypl. pod kier. F. Kośnickiego. PWSM w Warszawie.

Koczywąg Lech

- 1988 *Kwietniowy niedzielny koncert w przededniu prawdziwej wiosny*. „Życie Muzyczne” nr 6. Warszawa: Polski Związek Chórów i Orkiestr.

Konc Jadwiga

- 1975 *Działalność kulturalno-oświatowa w Mszczonowie*. Praca dypl. pod kier. F. Kośnickiego. PWSM w Warszawie, Wydział Wychowania Muzycznego.

Kosewski Mieczysław

- 1986 *O prowadzeniu orkiestry dętej*. Warszawa: COMUK.

Kusto Agata

- 2014 *Tradycje orkiestr dętych na Lubelszczyźnie na przykładzie wybranych zespołów*. W: *Rola orkiestr dętych w kulturze ludowej*. Red. Zbigniew J. Przerembski. Gdańsk: Nadbałtyckie Centrum Kultury.

Marchwicka Ewa

- 1976 *Robotnicze zespoły muzyczne w Warszawie*. Praca mgr. pod kier. doc. J. Boka. PWSM w Warszawie, Wydział Wychowania Muzycznego.

NN

- 1975 *Uroczystości koronacyjne w lewiczńskim sanktuarium Maryjnym*. „Słowo Powszechne” nr 204.

Pawelec Zbigniew

- 1996 *Praca dyrygenta-kapelmistrza z amatorską orkiestrą dętą*. Łódź: Polski Związek Chórów i Orkiestr – Oddział w Łodzi, Łódzki Dom Kultury.

Pellowski Alfons

- 1994 *Kultura Muzyczna Łodzi do roku 1918*. Łódź: Wojciech Grochowalski.

Poławski Adam

- 1983 *Działalność orkiestr dętych Ochotniczych Straży Pożarnych zrzeszonych w Oddziale Mazowieckim Polskiego Związku Chórów i Orkiestr*. Praca mgr. pod kier. F. Kośnickiego. AMFC w Warszawie, Wydział Wychowania Muzycznego.

Przyorski Artur

- 1931 *Jak należy grać marsza*. „Orkiestra” nr 12.

Snopek Monika

- 2016 *Strażacka Orkiestra Dęta Zaburze jako przykład amatorskiej działalności artystycznej*. Praca mgr. pod kier. dr hab. G. Wolter-Kaźmierczak. AM im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy.

Spóz Irena

- 1980 *Amatorski ruch muzyczny w Warszawie w drugiej połowie XIX wieku*. W: *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*. Red. Andrzej Spóz. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Szaflik Józef

- 2001 *Dzieje Ochotniczych Straży Pożarnych*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego.

Śledziński Stefan

- 1975 *Orkiestra Dęta*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

Stawiszyński Mateusz

- 2016 *Specyfika repertuaru amatorskich orkiestr dętych*. Praca mgr. pod kier. dr I. Stelli. AM im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi.

Tulin Sławomir

- 1997 *Historia parafii Żdżary w latach 1945–1995*. Praca mgr. pod kier. ks. dr. Z. Skiełczyńskiego. Łowicz: Wyższe Seminarium Duchowne.

Ważyński Roman

- 1982 *Orkiestra Dęta RZPS „Radoskór” i jej wpływ na kulturę muzyczną środowiska.*
Praca mgr. pod kier. W. Kabalewskiego. AMFC w Warszawie.

Węgiel Franciszek

- 1966 *Organizowanie i prowadzenie amatorskich orkiestr dętych.* Praca dypl. pod kier.
mgr. T. Maklakiewicza. PWSM w Warszawie.
- 1986 *Duże ambicje małego miasta.* „Życie Warszawy” nr 9.

Przerembski Zbigniew J. (red.)

- 2014 *Rola orkiestr dętych w kulturze ludowej.* Gdańsk: Nadbałtyckie Centrum Kultury.

Strony internetowe:

<http://www.orkiestrydete.pl/ork.html> [dostęp: 13.11.2018].