



etn^Qmuzykologia polska

Numer 4/2022

ETNOMUZYKOLOGIA POLSKA

Numer 4/2022

Redakcja:

dr Aleksandra Kleinrok | Narodowy Instytut Muzyki i Tańca

dr Arleta Nawrocka-Wysocka | Instytut Sztuki PAN

mgr Teresa Nowak | Narodowy Instytut Fryderyka Chopina

dr Łukasz Smoluch | Instytut Muzykologii UAM

dr Maria Szymańska-Ilnata | Muzeum Azji i Pacyfiku im. Andrzeja Wawrzyniaka

mgr Monika Kurzeja – sekretarz | Małopolskie Centrum Kultury SOKÓŁ

dr Christopher Ballengee – redakcja językowa abstraktów w jęz. angielskim

ISSN 2657-4438

© Etnomuzykologia Polska

Artykuły dostępne są na licencji Creative Commons

Uznanie autorstwa na tych samych warunkach 3.0 Polska



Polskie Seminarium Etnomuzykologiczne

e-mail: etnomuzykologia.polska@gmail.com

SPIS TREŚCI

Od Redakcji	7
Tomasz Nowak Działalność naukowa prof. dr hab. Anny Czekanowskiej-Kuklińskiej i jej znaczenie dla rozwoju etnomuzykologii w Polsce	9
Barbara Śnieżek „W tobie, umyśle mój, mierzę czas” – o Profesorze Ludwiku Bielawskim nieco inaczej	23
Piotr Dahlig Wątek personalny w etnomuzykologii	35
Agnieszka Jeż Żydowscy folklorysty warszawscy: sylwetki wybranych badaczy	51
Maciej Kierkowski Korespondencja Fryderyka Chopina jako źródło do historii orkiestr dętych	66
Maciej Kierkowski Tradycja konkursów strażackich orkiestr dętych w Polsce w świetle relacji miesięcznika „Orkiestra” (1930-1938)	82
Dawid Martin 10 lat albumu Cassubia Incognita i festiwalu Cassubia Cantat jako przyczynek do <i>revival</i> dawnego repertuaru kaszubskiego	95
Joanna Szczepańska-Antosik Obraz fonograficzny muzyki tradycyjnej wykonywanej podczas Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym	107
Maria Szymańska-Ilnata Wpływ festiwalu i konkursów muzyki tradycyjnej na współczesną kulturę muzyczną w regionie Minangkabau	122

OD REDAKCJI

Do Państwa rąk, a raczej na Państwa ekrany, trafia czwarty numer „Etnomuzykologii Polskiej”. Dzieje się to po pandemicznej przerwie, dającej się szczególnie mocno we znaki tym, dla których naturalnym środowiskiem życia jest teren, a do nich niewątpliwie należą badacze muzyki tradycyjnej. Wracamy do Czytelników z porcją ciekawych tekstów, poruszających ważne problemy i skłaniających do namysłu nad frapującymi kwestiami.

Rysują się tu dwa pola tematyczne. Pierwsze z nich, podjęte w pięciu artykułach, obejmuje problem indywidualności – zarówno badanych, jak również badaczek i badaczy. Tomasz Nowak i Barbara Śnieżek na otwarcie numeru przybliżają nam sylwetki osób niezwykle ważnych dla polskiej etnomuzykologii: Anny Czekanowskiej-Kuklińskiej, związanej z Uniwersytetem Warszawskim, oraz Ludwika Bielawskiego, wieloletniego pracownika Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Autorzy robią to nie tylko z perspektywy uczniów Czekanowskiej i Bielawskiego, ale także z pozycji badaczy mających świadomość zmieniającej się dyscypliny nauki, którą uprawiali wymienieni Profesorowie. Agnieszka Jeż przygląda się działalności wybranych żydowskich folklorystów z Warszawy, żyjących na przełomie XIX i XX wieku – Nojecha Pryłuckiego, Menachema Kipnisa i Szmuela Lehmana. Natomiast Piotr Dahlig w artykule „Wątek personalny w etnomuzykologii” kieruje swoją uwagę w stronę badanych, a szczególnie wykonawców – skupiających „doświadczenia i umiejętności wypracowane przez własną społeczność”. Stosowaną przez siebie metodę biograficzną omawia na przykładzie dokonań cymbalisty Edwarda Holaka (1910-1984). Ciekawym uzupełnieniem tak zakreślonej tematyki jest tekst Macieja Kierzkowskiego o nietypowej roli, w jaką wcielił się Fryderyk Chopin, kiedy to w listach do Wilhelma Kolberga i Tytusa Woyciechowskiego relacjonował wrażenia ze swoich obserwacji uczestniczących na temat orkiestr dętych.

Drugie, szerokie i interdyscyplinarne, pole tematyczne tego numeru „Etnomuzykologii Polskiej” obejmuje fenomen festiwali i konkursów muzycznych. Interesujące wyniki badań w odniesieniu do tego zjawiska zaprezentowane są w czterech artykułach. Maciej Kierkowski, w swojej drugiej odsłonie, przedstawia wnioski z badań nad tradycją konkursów strażackich orkiestr dętych w Polsce. Dawid Martin skupia się na odrodzeniu repertuaru kaszubskiego w związku z organizacją festiwalu Cassubia Cantat. Tekst ten wpisuje się w szeroką ostatnio dyskusję nad tzw. *music revival* w odniesieniu do folkloru. Joanna Szczepańska-Antosik, z perspektywy reżyserki dźwięku, przedstawia obraz fonograficzny, jaki wyłania się z nagrań

dokonywanych podczas Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym. W zamykającym artykule Maria Szymańska-Ilnata porusza problematykę muzyki Indonezji, która nie po raz pierwszy zresztą pojawia się na łamach naszego czasopisma. Tym razem mamy okazję dowiedzieć się więcej o festiwalach i konkursach muzyki tradycyjnej w regionie Minangkabau.

Zapraszamy do lektury!

W imieniu Redakcji,

Łukasz Smoluch

Działalność naukowa prof. dr hab. Anny Czekanowskiej-Kuklińskiej i jej znaczenie dla rozwoju etnomuzykologii w Polsce

Tomasz Nowak

W 2021 roku pożegnaliśmy prof. dr hab. Annę Czekanowską-Kuklińską, którą wcześniej uczciliśmy w 2019 roku podczas dorocznej konferencji Polskiego Seminarium Etnomuzykologicznego z okazji obchodzonego wówczas 90-lecia urodzin oraz 70-lecia wejścia na ścieżkę badań etnomuzykologicznych. Profesor Czekanowska należała również do wąskiego grona reprezentantów generacji doświadczonych etnomuzykologów, które od samego początku wspierało nasze stowarzyszenie. Wielu członków PSE jest także wychowankami Pani Profesor. Z tych wszystkich powodów warto przypomnieć sylwetkę tej badaczki, podsumować jej zainteresowania naukowe, jak również określić rolę, jaką odegrała w polskiej etnomuzykologii. Ale jednocześnie niniejszy artykuł stanowi przyczynek do badań nad dziejami naszej subdyscypliny w Polsce i jest refleksją nad zmianami, jakie zaszły w polskiej etnomuzykologii na przestrzeni ostatnich kilkudziesięciu lat.

Anna Czekanowska urodziła się we Lwowie 25 czerwca 1929 roku, w rodzinie Jana Czekanowskiego (1882–1965), syna powstańca styczniowego Wincentego Czekanowskiego herbu Godziemba i Amelii von Guthke oraz Elizawie (Elżbiety) Sergijewskiej (1882–1963), córki tulskiego proboszcza. Już same koligacje rodzinne powodowały, że z rodzinnego domu przyszła badaczka wyniosła nie tylko kompetencje kulturowe przynależne społeczności polskiej, ale również rosyjskiej i (w części) niemieckiej, a także zrozumienie dla złożonych uwarunkowań pogranicza etnicznego, bowiem pierwsze piętnaście lat jej życia związane było z Podolem i ze Lwowem (Czekanowska 2010: 11–52, 171–172).

Także zainteresowanie nauką było tradycją w rodzinie Czekanowskich. Stryjeczny pradziadek bohaterki niniejszego artykułu, Wawrzyniec, oprócz prowadzenia stacji i pensjonatu przy słynnym Liceum Krzemienieckim, pełnił tam od 1827 roku funkcję honorowego pomocnika w Gabinetzie Zoologicznym. Jego syn, Aleksander Czekanowski (1833–1876), spiskowiec i zesłaniec syberyjski, a przy tym towarzysz Benedykta Dybowskiego (1833–1930),

współpracował z Rosyjskim Towarzystwem Geograficznym i Akademią Nauk, walnie przyczyniając się do topograficznego, geologicznego, złożowego i przyrodniczego poznania Syberii. O tym, jak badacz ten oddany był nauce, niech świadczą choćby smutne okoliczności jego śmierci – zakończona samobójstwem depresja została wywołana niemożnością pozyskania w Petersburgu środków finansowych na kolejną z planowanych wypraw badawczych (Łaskiewicz 1977: 387–388). W tym samym stołecznym mieście inny stryjeczny dziadek Profesor Czekanowskiej, Michał, będąc akademikiem, zajmował się matematyką. Matematyka była również bliska ojcu bohaterki niniejszego wspomnienia, Janowi Czekanowskiemu, antropologowi, etnografowi, ale też statystykowi i językoznawcy, uczestnikowi zorganizowanej pod patronatem księcia Adolfa Meklemburskiego (1873–1969) wyprawy do Afryki Centralnej (1907–1908). Jan Czekanowski to także twórca, opartej na metodach statystyki matematycznej, lwowskiej szkoły antropologicznej, zwolennik gockiej genezy polskiej państwowości, a w końcu rektor Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie w latach 1934–1936. Wszystko to zostawiło ślad na zainteresowaniach młodej Anny – nie tylko nauką jako taką, czy też jej metodami (w tym statystyczno-matematycznymi, o czym w dalszej części tekstu), ale przede wszystkim interesującymi zjawiskami kulturowymi, takimi jak syberyjski szamanizm, jakucki epos bohaterski *ołoncho*, śpiew zachodnioafrykańskich *griotów*, czy też gra na *djembe*. I chyba tylko neurologia uprawiana przez Elizawietę Sergijewską-Czekanowską nie spotkała się z większym zainteresowaniem jej córki, choć o aspektach psychologicznych – zwłaszcza w ostatnim okresie działalności naukowej – Anna Czekanowska wspominała dość często.

Koniec wojny i pierwsze lata powojenne rodzina Czekanowskich spędziła w Broniszowie pod Ropczycami, w Cmolasie pod Kolbuszową i w Lublinie (Czekanowska 2015: 13). W roku 1946 Jan Czekanowski objął stanowisko profesora na Wydziale Lekarskim Uniwersytetu Poznańskiego, co spowodowało kolejne przenosiny. I tu właśnie w 1947 roku Anna Czekanowska podjęła studia muzykologiczne u ojca polskiej muzykologii, Adolfa Chybińskiego (1880–1952), a w 1949 roku po raz pierwszy wyjechała w Opoczyńskie na badania terenowe realizowane siłami kilku uczelni, za których muzyczną część odpowiadała Jadwiga Sobieska. Wspominając ten wyjazd 66 lat później pisała:

Początkiem naszych badań był odpust z okazji dnia św. Bartłomieja (24 sierpnia) w Opocznie. Wrażenie było tak silne, że nie mogłam usnąć tamtej nocy. Było to wejście

w krąg innych norm i kategorii estetycznych oraz wyjątkowej u miejscowych świadomości wartości własnej kultury (Czekanowska 2015: 27).

Zauroczone folklorem opoczyńskim, pieśniami z tego regionu poświęciła swoją pracę magisterską – *Pieśń ludowa Opoczyńskiego na tle problematyki etnograficznej* – obronioną w 1952 roku, a etnomuzykologią całą swoją karierę zawodową.

Jej początek stanowiły studia doktoranckie realizowane w latach 1953–58 na muzykologii warszawskiej, kontynuowane po otrzymaniu stypendium Fundacji Forda na rok akademicki 1958/59 we Freie Universität w Berlinie u dyrektora Berliner Phonogramm-Archiv, Kurta Reinharda (1914–1979) oraz w Kolonii u Mariusa Schneidera (1903–1982) i Karla Gustava Fellerera (1902–1984). Był to dla bohaterki niniejszego artykułu na pewno bardzo istotny wyjazd dla całej przyszłej kariery, choć jednocześnie przyniósł też szereg rozczarowań i nie spełnił pokładanych w nim nadziei. Poświadczają to poniższe wspomnienia:

Na pytanie, czy pobyt w Berlinie miał dla mojego rozwoju naukowego przełomowe znaczenie, odpowiedzieć trudno. (...) w Niemczech o badaniach terenowych na wsi, które pasjonowały nas w Polsce, trudno było mówić. Muzyka ludowa, zdaniem profesora, praktycznie tam nie istniała. (...) Nowością dla mnie była (...) możliwość spojrzenia na inne kultury. (...) W pewnym sensie żałowałam, że nie wyjechałam do Wielkiej Brytanii, Stanów Zjednoczonych, Paryża, czy Holandii, gdzie, jak się zorientowałam, badania nad innymi kulturami były bardziej zaawansowane. Aby się o tym przekonać musiałam jednak najpierw pojechać do Niemiec. W dosłownym tego słowa znaczeniu – dzięki wyjazdowi wyszłam poza ograniczenia naszej dyscypliny w Polsce (Czekanowska 2015: 85).

Wyjazd ten miał więc jednak w pewnym sensie przełomowe znaczenie. Badaczka podkreślała również, że perfekcyjne prowadzenie procesu dydaktycznego oraz precyzja warsztatu naukowego muzykologów niemieckich, szczególnie w zakresie dokumentacji i stosowanych metod badawczych, stały się dla niej wzorcem, do którego odnosiła się w dalszej swojej pracy zawodowej. Owocowały także kontakty osobiste – wielu badaczy niemieckich, w tym profesorów i kolegów Anny Czekanowskiej-Kuklińskiej ze studiów, inicjowało powstawanie grup studyjnych, w których odgrywali wiodącą rolę po schyłek lat siedemdziesiątych, a często nawet dłużej. „Dzięki kolegom – pisała po latach – czułam się jak swoja, niezależnie od tego, w którym kraju organizowano spotkanie” (Czekanowska 2015: 86).

W 1959 r. Anna Czekanowska uzyskała stopień doktora na podstawie pracy *Pieśni biłgorajskie. Przyczynek do interpretacji polskiego pogranicza południowo-wschodniego*, wydanej w 1961 roku (Czekanowska 1961). Praca ta, podobnie zresztą jak obroniona dziesięć lat później dysertacja habilitacyjna, wykazywała mocne inspiracje twórczością naukową ojca badaczki – istotną rolę odegrały w niej metody statystyki matematycznej, w tym tablica i diagram Czekanowskiego, jak również odniesienia do literatury językoznawczej i etnograficznej, którą znała bardzo dobrze również dzięki ojcu. Wcześniej, bo już w 1957 roku rozpoczęła pracę w Instytucie Muzykologii UW, z którą to placówką była związana do momentu przejścia na emeryturę.

Omówiony wcześniej wyjazd do Niemiec stanowił jedynie wstęp do dalszych wyjazdów stażowych i studyjnych. Już w 1962 roku dzięki otrzymanemu stypendium Ministerstwa Edukacji studiowała u wybitnego rosyjskiego folklorysty muzycznego, Jewgienija Gippiusa (1903–1985) w Moskwie, wykładając gościnnie – niejako przy okazji – w miejscowym Konserwatorium im. Piotra Czajkowskiego. W późniejszym czasie badaczka wyjeżdżała jeszcze kilkakrotnie do Rosji, a ponadto do Kazachstanu, Macedonii i Czarnogóry. Kontakty z badaczami radzieckimi i jugosłowiańskimi stanowiły ważny element pracy nad rozprawą habilitacyjną zatytułowaną *Ludowe melodie wąskiego zakresu w krajach słowiańskich* (Czekanowska 1972), która jakkolwiek nawiązywała do zainteresowań badawczych Jana Czekanowskiego, to jednak obejmowała najbardziej aktualny stan badań nad pieśniami wąskozakresowymi w Europie wschodniej i południowo-wschodniej. Ponadto, w tym okresie Anna Czekanowska stworzyła statystyczno-matematyczną metodę sformalizowanej analizy melodii ludowych, opartej na przetwarzaniu informacji o różnicach, a następnie grupowaniu melodii według podobieństw. Metodę tę autorka opracowała nie tylko na podstawie diagramów swego ojca, ale także w oparciu o klasyfikację taksonomiczną wywodzącą się z prac grupy matematyków z kręgu Hugo Steinhausa, profesora Uniwersytetów Lwowskiego i Wrocławskiego.

Po habilitacji, która sfinalizowana została w 1968 roku, Anna Czekanowska-Kuklińska objęła kierownictwo nad specjalnością etnomuzykologiczną w Instytucie Muzykologii UW, osieroconą rok wcześniej przez przedwcześnie zmarłego Mariana Sobieskiego. Dzięki energicznym zabiegom badaczki w roku 1969 powołano do życia Zakład Etnomuzykologii, którego profil badawczy jego założycielka ukierunkowała na wiele kolejnych lat. Obejmował on już nie tylko tematykę polską – jak było to w okresie działalności Mariana Sobieskiego – ale

także słowiańską i pozaeuropejską. W tym samym czasie opracowany został przez kierownik zakładu kompleksowy model kształcenia etnomuzykologów na poziomie uniwersyteckim, poparty pierwszymi w Polsce podręcznikami akademickimi z zakresu etnomuzykologii: *Etnografia muzyczna. Metodologia i metodyka* (Czekanowska 1971; Czekanowska 1988), *Kultury muzyczne Azji* (Czekanowska 1981), *Główne kierunki i orientacje etnomuzykologii współczesnej. Refleksje metodologiczne* (Czekanowska 1983b) i *Etnomuzykologia współczesna. Refleksje metodologiczne* (Czekanowska 1987). W latach siedemdziesiątych, badaczka – będąc wówczas w szczytowym punkcie swoich dokonań naukowych na gruncie badań opartych o ścisłe dane empiryczne – walnie przyczyniła się do rozwoju krajowego etnomuzykologicznego dyskursu metodologicznego, wydając we współpracy z Ludwikiem Bielawskim dwie publikacje poświęcone głównie metodom statystycznym: *Ze studiów nad metodami etnomuzykologii* (Czekanowska, Bielawski 1975) i *Studia etnomuzykologiczne* (Czekanowska, Bielawski 1978). To właśnie dzięki jej wysiłkom warszawska etnomuzykologia uniwersytecka stała się od lat 70-tych wiodącym ośrodkiem w Polsce i to właśnie tu wypromowano najwięcej doktorów. Profesor Czekanowska osobiście prowadziła doktoraty Sławomiry Żerańskiej-Kominek, Katarzyny Dadak-Kozickiej, Elżbiety Galińskiej, Piotra Dahliga, Georgieja Georgeva, Doroty Frasunkiewicz i Tomasza Nowaka (później poza Uniwersytetem Warszawskim także Weroniki Grozdew, Magdaleny Stawowy i Mariusza Puci). Do tego należy dodać ponad czterdziestu wypromowanych przez badaczkę na warszawskiej muzykologii magistrów, w tym: Alicję Olszewską-Trojanowicz, Katarzynę Dadak-Kozicką, Marię Baliszewską, Sławomirę Żerańską-Kominek, Tomasza Szachowskiego, Piotra Dahliga, Zbigniewa Przerembskiego, Mirosława Kapsę, Ewę Dahlig-Turek, Dorotę Frasunkiewicz, Małgorzatę Jędruch, Tomasza Nowaka, Marzannę Popławską czy Agnieszkę Jeż (Czekanowska 2000: 315–322). W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych jako jedna z pierwszych w Polsce – choć przy wydatnym wysiłku pracowników i doktorantów prowadzonego zakładu – zaczęła promować na macierzystej uczelni warsztaty z muzyki pozaeuropejskiej (gamelan jawajski, japońskie koto) i środkowoeuropejskich technik śpiewu tradycyjnego (głównie poleskich oraz pogranicza polsko-białoruskiego i polsko-ukraińskiego).

W roku 1975 Annę Czekanowską powołano na funkcję dyrektora Instytutu Muzykologii, którą pełniła do roku 1991. Kierowanie Instytutem przypadło po części na trudny okres, podczas którego miały miejsce strajki, stan wojenny, a także transformacja ustrojowa, co przysporzyło jej wielu trudności. Z drugiej zaś strony kierowanie Instytutem poszerzyło obszar

zainteresowań naukowych i aktywności Profesor Czekanowskiej. Od roku 1975 współkreowała profil naukowy konferencji *Musica Antiqua Europae Orientalis* w Bydgoszczy, a w latach 1977–1985 była jej dyrektorem programowym. W roku 1985 zorganizowała międzynarodową konferencję *From Idea to Sound* w Nieborowie, materiały z której ukazały się osiem lat później (Czekanowska, Velimirović, Skowron 1993). Z kolei w roku 1990 wydała książkę *Studien zum Nationalstil der polnischen Musik* (Czekanowska 1990b), stanowiącą istotny głos etnomuzykologa w dyskusji nad problemem stylu narodowego w muzyce polskiej, tradycyjnie angażującej głównie historyków muzyki. Tę ważką dla Polaków tematykę, szczególnie w kontekście przemian polityczno-społecznych ostatniej dekady XX wieku, kontynuowała w kierowanym przez siebie szeroko zakrojonym projekcie *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian* (Czekanowska 1995).

Nie można jednak tych dokonań rozpatrywać w oderwaniu od aktywności międzynarodowej Profesor Czekanowskiej, która również zaważyła na zmianie zainteresowań badawczych w zakresie jej macierzystej specjalności. W 1975 roku rozpoczęła ona działalność w afiliowanej przy UNESCO największej organizacji etnomuzykologicznej na świecie – International Folk Music Council (od 1981 roku pod nazwą International Council for Traditional Music), pełniąc w latach 1976–1997 funkcję przewodniczącej Polskiego Komitetu Narodowego (funkcję tę przekazała prof. Ewie Dahlig-Turek), a w latach 1976–1985 członka zarządu IFMC/ICTM. Wspominając ten okres stwierdzała:

Było to dość ekskluzywne grono, w którym czułam się początkowo trochę obco, nie znając wielu zagadnień, o których dyskutowano oraz pewnych skrótów, języka-kodu, którym się posługiwano. Z czasem jednak odnalazłam się w tej sytuacji. Mogę więc stwierdzić, iż istotnie zostałam dopuszczona do uczestnictwa w nauce o skali międzynarodowej. Moim głównym zadaniem stało się przybliżenie tej nauce muzyki Europy Wschodniej, niedostatecznie w niej obecnej (Czekanowska 2015: 86).

Dziś na te wspomnienia patrzymy być może z lekką rezerwą, ale fakt obecności badaczki z Europy Wschodniej w zarządzie tak znamienitej organizacji był wówczas nieoczywisty i naprawdę znamienity. Choć sama o tym nigdy nie pisała i nie mówiła – podobnie jak o wielu innych doświadczanych przykrościach, o których jednak jej współpracownicy zazwyczaj wiedzieli – to na pewno nie było jej wówczas łatwo funkcjonować w środowisku

zdominowanym przez badaczy wywodzących się z dawnych potęg kolonialnych, którzy naukowców z pozostałych krajów często traktowali z rezerwą, a nawet dezaprobatą. Zresztą bohaterka niniejszego artykułu mimochodem wspomniała sytuację, która oddaje atmosferę czasów, w jakich przyszło jej rozpocząć funkcjonowanie w zarządzie IFMC:

To się wydaje dziś nieprawdopodobne, ale jeszcze u progu lat 70. ubiegłego wieku wybitny i ceniony wysoko autorytet nauki niemieckiej Walther Wiora, przeciwstawił się możliwości powierzenia wykształconym nie na Zachodzie autorom napisania monografii własnej kultury. Pisać i opracowywać monografie ich kultur mogli, zdaniem profesora, jedynie uczeni zachodni. Wiora tłumaczył swój sprzeciw izolacją przedstawicieli tych kultur i ich nieznanością literatury międzynarodowej (Czekanowska 2015: 87).

W miarę upływu czasu i intensyfikacji wzajemnych kontaktów to nastawienie się zmieniało i było to w pewnej mierze też zasługą działalności naszej ówczesnej reprezentantki w IFMC/ICTM. Choć z goryczą należy zauważyć, że do dziś pewne ślady dawnych uprzedzeń pozostają, o czym niech świadczy chociażby burzliwa dyskusja, jaka toczyła się na forach internetowych ICTM w latach 2020/2021.

Anna Czekanowska została również współzałożycielką organizacji, która wyrosła z zainicjowanego przez Johna Blackinga w roku 1976 seminarium. Seminarium to miało kreować i promować nowe idee w środowisku etnomuzykologów europejskich w obliczu narastającej dominacji w dyskursie naukowym amerykańskich badaczy i coraz szybszemu odchodzeniu od paradygmatów dominującej wcześniej szkoły niemieckiej. Nawiasem mówiąc Blacking wówczas szczególnie interesował się metodologiami stojącymi niejako w kontrze do stosowanych przez szkołę niemiecką. W 1982 roku seminarium stały się przedsięwzięciem regularnym, realizowanym pod nazwą European Seminar in Ethnomusicology. W 1989 roku, w obliczu ciężkiej choroby nowotworowej John Blacking wyłonił spośród seminarzystów grupę badaczy – w tym Annę Czekanowską – która doprowadziła do utworzenia międzynarodowego stowarzyszenia naukowego pod nazwą dotychczasowego seminarium. Seminarium to stanowi do dziś istotne forum wymiany myśli wśród badaczy europejskich.

Seminaria prowadzone przez Blackinga stały się dla Anny Czekanowskiej inspiracją do zorganizowania w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych (dwukrotnie mimo trudności politycznych i gospodarczych) – trzech międzynarodowych konferencji etnomuzykolo-

gicznych: *Music and Language Mode* w Kołobrzegu (1981), V European Seminar in Ethnomusicology w Tucznie (1988) i *The Music of Youth and Contemporary Society* w Warszawie (1997). Szczególne znaczenie miała tu konferencja w Kołobrzegu, która była pierwszym wydarzeniem tej rangi w historii polskiej etnomuzykologii i zgromadziła tak wybitnych etnomuzykologów jak: John Baily, Gerd Baumann, Jerko Bezić, Ludwik Bielawski, John Blacking, Peter Cooke, Anna Czekanowska, Oskár Elschek, Alica Elscheková, Steven Feld, Adrienne Kaeppler, Theodore Levin, Jan Ling, Mark Slobin, Doris Stockmann, Erich Stockmann, Tran Van Khe, Ricardo Trimillos, Andrzej Wierciński, Sławomira Żerańska (Czekanowska 1983a: 207–209).

Tytuły wymienionych powyżej konferencji wskazują na obszary zainteresowań badawczych Profesor Czekanowskiej w ostatnich dwóch dekadach XX wieku, które wpisywały się w tendencje dominujące wówczas w krajach zachodnich. Nic więc dziwnego, że coraz częściej gościła na wielu renomowanych uczelniach, m.in. w University of Washington w Seattle (1963, 1981), Johannes Gutenberg Universität w Moguncji (1983–84), Duquesne University w Pittsburgu (1980/81), Queen's University w Belfaście (1986), Kazachskim Państwowym Konserwatorium im. Kurmangaziego w Ałma Acie (1989), Durham University (1995). Wykorzystując swoje szerokie kontakty międzynarodowe wszędzie aktywnie promowała tematykę polską. Zresztą jako pierwszy polski etnomuzykolog opublikowała monografię poświęconą muzyce tradycyjnej w Polsce – *Polish folk music. Slavonic heritage, Polish tradition, contemporary trends* (Czekanowska 1990a) – w prestiżowym wydawnictwie zachodnim, jakim jest Cambridge University Press. Książka ta niewątpliwie przyczyniła się do wzrostu zainteresowania tradycyjną muzyką polską ze strony badaczy z krajów zachodnich, co zaowocowało także szeregiem publikacji obcokrajowców w latach następnych. Ale rozległe kontakty Profesor Czekanowskiej posłużyły także do promowania i wysyłania polskich badaczy – i to nie tylko spośród swoich uczniów – za granicę. Bardzo ważne, szczególnie w dobie zimnej wojny i okresu transformacji ustrojowej, było również przywożenie do kraju niedostępnej tu literatury etnomuzykologicznej – zarówno anglo- jak i rosyjskojęzycznej. Książki te, wypożyczane współpracownikom, studentom, czy też etnomuzykologom spoza ośrodka warszawskiego, czasami także kopiowane, stawały się dla polskich badaczy unikatową szansą skrócenia dystansu do etnomuzykologii zachodniej i zorientowania w aktualnie podzielanych paradygmatach i stosowanych metodach badawczych. Z perspektywy lat o tym obszarze swoich działań Pani Profesor pisała skromnie:

Z biegiem czasu dominującej placówce w Warszawie, przekształconej w Instytut Muzykologii, udało się rozpocząć współpracę międzynarodową z kilkoma ośrodkami na świecie. Bardzo ważną okazała się nawiązana po latach relacja z uniwersytetem w Bloomington w stanie Indiana (Stany Zjednoczone), która wyprowadziła nas poza obowiązujące do tej pory ramy współpracy prawie wyłącznie z nauką niemiecką. Stopniowo literatura przedmiotu coraz częściej uwzględniała pozycje w języku angielskim, który powoli wypierał niemiecki. Należy właściwie żałować, iż w niewielkim stopniu korzystano z literatury w języku rosyjskim, ale opór społeczny był pod tym względem znaczny. Muzykologia tego kraju mogła poszczycić się wybitnymi osiągnięciami, reprezentowała jednak zdecydowanie odmienną tradycję (Czekanowska 2015: 25–26).

Aktywna działalność naukowa, dydaktyczna i organizacyjna była dostrzegana i doceniana zarówno w kraju, jak i zagranicą. W latach 1973, 1982 i 1990 Anna Czekanowska była laureatką Nagród Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego, a w roku 1991 uhonorowano ją Nagrodą Sekretarza I Wydziału PAN. W 1976 roku uzyskała tytuł profesora nadzwyczajnego, a w 1983 – profesora zwyczajnego. W hołdzie swej wieloletniej wykładowczyni i dyrektor Instytut Muzykologii UW wydał w 1999 roku z okazji 50-lecia pracy naukowej Anny Czekanowskiej zbiór jej prac w różnych językach obcych pt. *Pathways of Ethnomusicology* (Czekanowska 1999), w którym znajduje się również jej krótka biografia, spis publikacji oraz wykaz prac pisanych pod jej kierunkiem. W tym samym roku badaczka przeszła na zasłużoną emeryturę.

Mimo uzyskania wieku emerytalnego, Anna Czekanowska długo starała się zachować swoją aktywność naukową i dydaktyczną. Do ukończenia osiemdziesięciu lat brała udział w konferencjach międzynarodowych odbywających się poza granicami kraju, a pięć lat dłużej uczestniczyła w konferencjach krajowych. W latach 1999–2004 prowadziła wykłady oraz pełniła funkcję Kierownika Katedry Etnomuzykologii na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. Od 2004 wykładała także w Collegium Civitas oraz Polsko-Japońskiej Szkole Technik Komputerowych w Warszawie. Praca ze studentami tych uczelni zachęciła badaczkę do opublikowania kolejnego podręcznika akademickiego, *Kultury tradycyjne wobec współczesności. Muzyka, poezja, taniec* (Czekanowska 2008), omawiającego szereg wybranych tradycji muzycznych, na ogół pozaeuropejskich. Późne prace naukowe badaczki w większym stopniu penetrowały społeczne aspekty muzyki w sytuacji pogranicza, muzyki rekonstruowanej, folkowej, tradycji wymyślonych, jak też relacji muzyki tradycyjnej z muzyką

artystyczną. Nie sposób przemilczeć tu również dwóch ostatnich książek Pani Profesor, mających charakter autobiograficzny: *Świat rzeczywisty – świat zapamiętany. Losy Polaków we Lwowie (1939–41)* (Czekanowska 2010), wspominającej lata wojny spędzone głównie we Lwowie, oraz *Ku niedalekiej przyszłości. Z doświadczeń badacza i nauczyciela 1947–2002* (Czekanowska 2015), która zaskakuje bogactwem mało znanych, bezpośrednich i jakże trafnych spostrzeżeń z dziejów naszej dyscypliny w II połowie XX wieku. Po książce tej zdystansowała się wobec swojej działalności zawodowej. Zmarła 18 października 2021 roku i została pochowana obok ojca Jana i męża Antoniego Kuklińskiego (1927–2015) w Alei Zasłużonych Cmentarza Powązkowskiego.

Dorobek naukowy Anny Czekanowskiej-Kuklińskiej jest bardzo wszechstronny i różnorodny, co wynika nie tylko ze wskazanych już na początku bogatych tradycji rodzinnych oraz wielości doświadczeń życiowych i naukowych, ale również ogromnej ciekawości świata badaczki, jej otwartości na idee zapoznane u partnerów zagranicznych, jak też pomysły jej współpracowników i studentów, olbrzymiej umiejętności nawiązywania współpracy z badaczami różnych środowisk naukowych (kraje byłego Związku Radzieckiego i bloku wschodniego, Niemcy, Wielka Brytania, Stany Zjednoczone) i refleksyjnej natury autorki, żywo reagującej na otaczającą ją i nieustannie zmieniającą się rzeczywistość. Niewątpliwie pierwsza połowa jej działalności naukowej upłynęła w obrębie metodologii hołdującej analizie – w tym analizie statystycznej – danych empirycznych. Należy tu jednak zaznaczyć, że prace Anny Czekanowskiej z końca lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych stanowią, obok publikacji Ludwika Bielawskiego, szczytowe dokonania w tym zakresie w Polsce. Swoją rolę odegrały także podręczniki etnomuzykologiczne badaczki, wyparte w większości dopiero przez *Muzykę w Kulturze. Wprowadzenie do etnomuzykologii* Sławomiry Żerańskiej-Kominek (Żerańska-Kominek 1995). Profesor Czekanowska przysłużyła się podniesieniu w Polsce rangi specjalizacji etnomuzykologicznej, a zaproponowany przez nią program wpłynął na bardziej kompleksowe kształcenie przyszłych etnomuzykologów, stając się wzorcem dla innych muzykologii krajowych. Swoją działalnością międzynarodową utorowała drogę następnym generacjom badaczy z Polski, których zachęcała do wyjazdów zagranicznych i promowała w środowisku zagranicznym, a także zaopatrywała w literaturę obcojęzyczną. Za granicą była orędownikiem środowisk etnomuzykologów Europy Środkowo-Wschodniej i tematyki słowiańskiej, a w szczególności polskiej. W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych własnym przykładem starała się wskazywać kierunek poszukiwań nowych obszarów zainteresowań

i narzędzi metodologicznych, a w pośrednictwie między Wschodem a Zachodem upatrywała szczególną rolę polskich badaczy. Całym swoim życiem świadczyła o tym, jak ważnym w nauce jest zaangażowanie, konsekwencja, otwartość na innych, ale także międzynarodowe sieci przyjaciół i zespołów badawczych.

Na koniec chciałbym przytoczyć jedną z ostatnich refleksji naukowych Profesor Czekanowskiej, dotyczącą roli nauk humanistycznych we współczesnym świecie, a także temu, co dla niej w nauce było kluczowym elementem:

Nie brak dziś dramatycznych pytań o pozycję nauki, stwierdzeń, iż utraciła swoje przywileje, które jakoby miała w dawnej epoce. Dowodzić tego mają prowadzone badania statystyczne, opierające się na liczbie prac i dowodach ich międzynarodowego uznania, a także wywiady z przedstawicielami nauki, a w przypadku nauk związanych ze sztuką, z artystami. Wyniki przeprowadzonych badań i rozmów trudno jednak jednoznacznie interpretować w tej niewątpliwie nowej rzeczywistości, przeobrażonej przez rewolucyjny rozwój technologii oraz przez przełamanie barier społecznych i otwarcie świata w sensie geograficznym. Ta nowa rzeczywistość ograniczyła w znacznym stopniu istnienie elit, wśród których tradycyjnie miały swoją niszę nauka i sztuka. W wyniku konsekwentnie przeprowadzonej demokratyzacji społeczeństwa brak dziś klas wyróżnionych, a pragmatyzm i twarda walka o przetrwanie w świecie, gdzie wszyscy są równi, narzuca ogromne tempo i ciągłą konieczność przystosowywania się do zmieniających warunków. W tej sytuacji trudno o refleksję, a przecież właśnie ten typ myślenia winien być zadaniem nauki, tego nam dzisiaj brakuje (Czekanowska 2015: 195).

Słowa te dedykuję wszystkim członkom Polskiego Seminarium Etnomuzykologicznego.

Literatura cytowana:

Czekanowska, Anna 1961: *Pieśni biłgorajskie. Przyczynek do interpretacji polskiego pogranicza południowo-wschodniego*. Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.

Czekanowska, Anna 1971: *Etnografia muzyczna. Metodologia i metodyka*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Czekanowska, Anna 1972: *Ludowe melodie wąskiego zakresu w krajach słowiańskich. Przegląd dokumentacji źródłowych, próba klasyfikacji metodą taksonomii wrocławskiej / Narrow-range folk melodies in slavic countries. A survey of source documentation and classification applying the Wrocław method of taxonomy*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

Czekanowska, Anna 1981: *Kultury muzyczne Azji*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

Czekanowska, Anna 1983a: *First International Colloquium "Music and the Language Mode" Held at Kołobrzeg, Poland, 25-30 May, 1981, A View from Poland*. "Yearbook for Traditional Music", t. 15, 207-209.

Czekanowska, Anna 1983b: *Główne kierunki i orientacje etnomuzykologii współczesnej – refleksje metodologiczne*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

Czekanowska, Anna 1987: *Etnomuzykologia współczesna. Refleksje metodologiczne*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Pomorze.

Czekanowska, Anna 1988: *Etnografia muzyczna. Metodologia i metodyka*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Pomorze.

Czekanowska, Anna 1990: *Polish folk music. Slavonic heritage, Polish tradition, contemporary trends*. Cambridge: Cambridge University Press.

Czekanowska, Anna 1990: *Studien zum Nationalstil der polnischen Musik*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.

Czekanowska, Anna (red.) 1995: *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian*. Kraków: Musica Iagellonica.

Czekanowska, Anna 1999: *Pathways of ethnomusicology*, red. Piotr Dahlig, Ludwig Bielawski, Sławomira Żerańska-Kominek. Warszawa: Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego.

Czekanowska, Anna 2008: *Kultury tradycyjne wobec współczesności. Muzyka, poezja, taniec*. Warszawa: Wydawnictwo TRIO.

Czekanowska, Anna 2010: *Świat rzeczywisty – świat zapamiętany. Losy Polaków we Lwowie (1939–1941)*. Lublin: Norbertinum.

Czekanowska, Anna 2015: *Ku niedalekiej przeszłości (1948–2002). Z doświadczeń badacza i nauczyciela*. Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk.

Czekanowska, Anna; **Bielawski**, Ludwik (red.) 1975: *Ze studiów nad metodami etnomuzykologii*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN.

Czekanowska, Anna; **Bielawski**, Ludwik (red.) 1978: *Studia etnomuzykologiczne*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN.

Czekanowska, Anna; **Velimirović**, Miloš; **Skowron**, Zbigniew (red.) 1993: *From idea to sound. Proceedings of the International Musicological Symposium held at Castle Nieborów in Poland, September 4–5, 1985*. Kraków Fundacja Zjednoczonej Europy.

Łaskiewicz, Antoni 1977: *O nowym życiorysie Aleksandra Czekanowskiego*. „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki”, t. 22, nr 2, 387–388.

Żerańska-Kominek, Sławomira 1995: *Muzyka w Kulturze. Wprowadzenie do etnomuzykologii*.
Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

Abstract:

Prof. dr hab. Anna Czekanowska-Kuklińska, who died on October 18, 2021, was a researcher steeped in a multicultural environment and a family with rich scientific traditions. Educated in Poznań, she began her scientific activity at a time when the analytical paradigm dominated Polish ethnomusicology, and her works constituted the pinnacle of ethnomusicological statistical analysis in Poland. Over the course of her career, she worked to establish international connections that sparked a paradigm shift within and led to further development and internationalization of the entire ethnomusicological community in Poland. The essay summarizes Professor Czekanowska's achievements and highlights those that were of greatest importance for the development of the Polish ethnomusicology.

Keywords:

ethnomusicology in Poland, internationalization, development of ethnomusicology

**„W tobie, umyśle mój, mierzę czas”
– o Profesorze Ludwiku Bielawskim nieco inaczej**

Barbara Śnieżek

„W tobie, umyśle mój, mierzę czas” – słowa te, zapisane przez św. Augustyna w *Wyznaniach*, przytoczył Ludwik Bielawski we wstępie do książki *Czas w muzyce i kulturze* (2015). Znakomicie streszczają one wiodące problemy badawcze, które wziął na warsztat. To właśnie fenomenowi czasu, a przez to również uniwersalnym cechom umysłu ludzkiego poświęcił wiele lat swojej naukowej pracy. Jej przebieg szczegółowo opisuje Anna Czekanowska w artykule zamieszczonym w czasopiśmie „Muzyka” (1999) – poświęconym w całości Bielawskiemu z okazji 70. rocznicy jego urodzin. Ja natomiast obrałam inny cel: postanowiłam sprawdzić, jak w umyśle wielkiego badacza zapisał się czas jego własnego życia, a zwłaszcza lat młodości. Szczęśliwie dane mi było na co dzień współpracować z nim w Pracowni Etnomuzykologii Instytutu Sztuki PAN. Pan Profesor, ciesząc się z możliwości podzielenia się swoim życiem, udostępnił mi prywatne materiały oraz – z dużą dozą humoru – opowiedział wiele wspomnień. Pragnę mu za to serdecznie podziękować.

Urodzony 27 lipca 1929 roku w Chojnicach, Ludwik Bielawski był drugim z sześciorga dzieci Walerii Bielawskiej z d. Odyj (1900–?) i Teofila Bielawskiego (1900–1958), pochodzących z południowych Kaszub. Matka, z zawodu nauczycielka, śpiewała swoim dzieciom głównie pieśni popularne, patriotyczne i kościelne. Po swoim bracie, który zginął podczas I wojny światowej, odziedziczyła skrzypce; w domu było również pianino i mandolina.



Il. 1. Matka Ludwika Bielawskiego, Waleria Bielawska z d. Odyj, 1925, zbiory prywatne.



Il. 2. Ojciec Ludwika Bielawskiego, Teofil Bielawski, 1922, zbiory prywatne.

Przed II wojną światową Ludwik Bielawski pobierał prywatne lekcje gry na fortepianie, a jego starszy brat Henryk (1927–2013) – na skrzypcach. W latach okupacji umiejętność ta przydała się całej rodzinie, o czym wspomniany brat pisał w swojej autobiografii:

[...] przyszło do nas młode małżeństwo niemieckie oglądać mieszkanie i zobaczyli pianino. Zapytali mamę, kto na nim gra. Mama wyszukała nuty niemieckiej melodii *Wkoło lipy* i obaj zagraлиśmy, brat na pianinie, ja na skrzypcach. Niemcom bardzo się to spodobało i powiedzieli, że tak uzdolnionym dzieciom nie będą odbierać mieszkania („Życie w ciekawych czasach”).

Dom hitlerowcy odebrali Bielawskim niedługo później, jednak zanim do tego doszło, warto wspomnieć, że po wybuchu wojny Teofil Bielawski wysłał swoją żonę z sześciorgiem dzieci do krewnych w głąb Polski, sam natomiast ewakuował pocztę z Chojnic do Lwowa. Wówczas drogi ojca i reszty rodziny rozeszły się na wiele lat. Po więzieniach i łagrach sowieckich Teofil Bielawski trafił do Armii Andersa, a po wojnie jeszcze długo bał się wrócić do kraju.



Il. 3. Rodzina Bielawskich w czasach okupacji (Ludwik Bielawski stoi po prawej stronie), zbiory prywatne.



Il. 4. Teofil Bielawski (ojciec) w Armii Andersa, ok. 1942/43, zbiory prywatne.

Tymczasem matka wraz z dziećmi przeprawiła się aż na Wołyń, skąd – wobec agresji ze strony Sowietów – przez zieloną granicę wróciła z powrotem do Chojnic. Po wyrzuceniu z chojnickiego domu, rodzina Bielawskich znalazła schronienie po części u dziadków, po części u krewnych i znajomych w Brusach. Ludwik Bielawski trafił do dziadków i trzech niezamężnych siostr matki. Miał wówczas możliwość gry na cztery ręce wraz z jedną z ciotek. Rozpoczął także naukę w niemieckiej szkole – obowiązkowej na Pomorzu w czasie okupacji.

Sytuacja rodziny zmieniła się wówczas, gdy Waleria Bielawska nie podpisała volkslisty. Powodem takiej decyzji matki – zdaniem Ludwika Bielawskiego – była, po pierwsze, obawa, że podpis ten będzie równoznaczny z wcieleniem do wojska najstarszego syna, co raczej skończyłoby się jego śmiercią, po drugie zaś – przekonanie, że jej mąż nie chciałby, aby opowiedziała się po stronie niemieckiej. W konsekwencji 19 maja 1944 roku rodzina Bielawskich (za wyjątkiem najmłodszej córki ukrytej przez babcię w łóżku) trafiła do obozu w Potulicach.

Początkowo Ludwik Bielawski obozowe życie dzielił ze swoim bratem Henrykiem, który po latach wspominał ten czas następująco: „Mężczyźni po dwóch nosili ziemię w nosidłach,

kobiety nakładały rękoma nawóz. Była to bardzo brudna i śmierdząca robota, bo nawóz pochodził z latryn” („Życie w ciekawych czasach”). Później rozdzielono braci Bielawskich – Ludwik trafił do Lisewa nad Drwęcą, gdzie zajmował się kopaniem rowów strzeleckich na potrzeby frontu wschodniego. Święta Bożego Narodzenia 1944 roku spędził w obozie wśród Kaszubów przy połowie wiejskiego chleba, który przemycił do obozu (Bielawski 1999: 28).

Do Chojnic wrócił jako ostatni z rodzeństwa – wojnę przeżyła cała rodzina. W nowym układzie politycznym, matka za swoją decyzję o niepodpisaniu niemieckiej listy narodowej, otrzymała... świadectwo moralności. Żywicielem domu stał się brat Henryk, Ludwik natomiast trafił do domu dziecka siostr franciszkanek w Chojnicach. Wspomina ten czas bardzo dobrze. Szybko stał się najlepszym pianistą w szkole, pełnił także funkcję organisty w kościele gimnazjalnym oraz grał na akordeonie. Wystąpił nawet w konkursie pianistycznym w Poznaniu, w którym zdobył II nagrodę (po I nagrodę sięgnął Augustyn Bloch, późniejszy kompozytor i organista). Młody Ludwik Bielawski uznał jednak, że nie posiada odpowiednich predyspozycji manualnych koniecznych do podjęcia studiów pianistycznych. Rozważał studia z zakresu astronomii aż do momentu, w którym dowiedział się o istnieniu kierunku muzykologia, na którym można pogłębić wiedzę teoretyczną, historyczną i filozoficzną o muzyce.



Il. 5. Lata szkolne (Ludwik Bielawski na dole po prawej stronie), 1949, zbiory prywatne.

W 1950 roku, w wieku 21 lat, ukończywszy szkołę w Chojnicach, rozpoczął studia muzykologiczne na ówczesnym Uniwersytecie Poznańskim. Jego wykładowcami byli m.in. Adolf Chybiński, ks. Hieronim Feicht oraz Jadwiga i Marian Sobiescy. Na czas jego nauki (1950–1954) przypadła ogólnopolska Akcja Zbierania Folkloru Muzycznego z centralą w Poznaniu. Jako student, Ludwik Bielawski włączył się w działania Akcji w roli transkrybenta pieśni z nagrań pochodzących z różnych regionów oraz zbieracza terenowego w Wielkopolsce i na Podlasiu. Następnie w ramach pracy magisterskiej opracował tekę pomorską Oskara Kolberga. W czasie studiów poznał również swoją żonę – Krystynę Bielawską z d. Kowalewską (ur. 1930), z wykształcenia muzykolog. *Notabene* starsza z sióstr Pana Profesora, Bolesława, także studiowała muzykologię na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim jako siostra franciszkanka, a jego najmłodszy brat Bolesław, historyk sztuki, pracował w Ośrodku Dokumentacji Zabytków w Ministerstwie Kultury i Sztuki i zajmował się zabytkami ruchomymi, w tym instrumentami muzycznymi.



Il. 6. Muzykolodzy związani z Zakładem Badania Muzyki Ludowej w Poznaniu; od lewej: Ludwik Bielawski, Barbara Krzyżaniak, Danuta i Aleksander Pawlakowie, Maria Szczepańska, Bogusław Linette, Anna Szałaśna, 1954, zbiory prywatne.

Wraz z przeniesieniem Zakładu Badania Muzyki Ludowej z Poznania do Warszawy, a dokładniej do Państwowego Instytutu Sztuki (przemianowanego w 1959 roku na Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk), Ludwik Bielawski, już jako absolwent muzykologii, opuścił Poznań i zamieszkał w stolicy, aby kontynuować pracę. Początki życia w nowym miejscu nie były dla niego łatwe, głównie z powodu kłopotów z zakwaterowaniem. Zmuszony był nawet przez jakiś czas spać na biurku w dzisiejszym sekretariacie Dyrektora Instytutu Sztuki PAN (*sic*). W pewnym momencie – prawdopodobnie w związku z podaniem o zameldowanie w Warszawie – potrzebna okazała się opinia Mariana Sobieskiego na temat „obywatela Ludwika Bielawskiego”, w której Kierownik Sekcji Badania Muzyki Ludowej jasno wyraził swoje zdanie na temat podopiecznego:

Zawzięty i dociekliwy w pracy, przechodził przez różne fazy wzlotów i rozczarowań, próbuje uogólnień, syntez czy ulepszania metod techniki pracy kolektywu. Abstrahując od wyników jego usiłowań na tej drodze, stwierdzić trzeba jako najważniejszą obserwację czynną postawę wyżej wymienionego w stosunku do nauki, zagadnień z jakimi się spotyka itd. I tę czynną postawę zachował do ostatniej chwili (ze zbiorów prywatnych L.B.).



Il. 7. Ludwik Bielawski transkrybujący melodie, lata 50. XX wieku, zbiory prywatne.

Od 1954 roku aż do dzisiaj (a więc przez niespełna 70 lat!) Ludwik Bielawski stale pracuje w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk. W roku 1965 uzyskał tytuł doktora na podstawie rozprawy doktorskiej *Rytmika polskich pieśni ludowych* napisanej pod kierunkiem Józefa M. Chomińskiego (wyd. Kraków 1970). Cztery lata później objął po Jadwidze i Marianie Sobieskich kierownictwo nad Pracownią Folkloru IS PAN. W następnych latach uzyskiwał kolejne stopnie naukowe: doktora habilitowanego (1974) na podstawie pracy *Strefowa teoria czasu i jej znaczenie dla antropologii muzycznej* (wyd. Kraków 1976), docenta (1975), profesora nadzwyczajnego (1987), by w końcu otrzymać tytuł profesora zwyczajnego (1997). Działalność naukowa Ludwika Bielawskiego koncentrowała się głównie wokół zagadnień związanych z czasem muzycznym oraz kulturą muzyczną Pomorza i strefy Bałtyku. Prowadził ożywioną działalność międzynarodową, m.in. sprawując funkcję członka zarządu International Council for Traditional Music (1985–1991). Utrzymywał kontakty z naukowcami wielu narodowości i specjalności, wśród których wymienić można chociażby Adrienne Kaeppler (Waszyngton), Hermanna Danusera (Berlin), Vesę Kurkelę (Helsinki), Martina Claytona (Durham), Albrechta Schneidera (Hamburg).



Il. 8. Ludwik Bielawski podczas International Folk Music Council, Debrecen 1978, zbiory prywatne.



Il. 9. Pracownicy Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1988, zbiory prywatne.

Strefowa teoria czasu, będąca owocem wielu lat badań Pana Profesora, była na różnych etapach powstawania dyskutowana i krytykowana zarówno w środowisku muzykologów, jak i filozofów, psychologów czy antropologów – tak w Polsce, jak i za granicą (Żerańska-Kominek 2000). Dostyc wspomnieć o polemice, w jaką wdało się dwóch młodych doktorów – Stęszewski i Bielawski – na łamach „Muzyki”. Sprawa rozpoczęła się podczas IV Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej Sekcji Muzykologów ZKP w Poznaniu, w listopadzie 1970 roku. W dyskusji dr Jan Stęszewski poddał krytyce wystąpienie dra Ludwika Bielawskiego (a dokładniej sprawę logarytmicznej osi czasu), przytoczywszy zebrany „bajeczkę o profesorze-Papuasie na Nowej Gwinei” (Stęszewski 1971: 79), który siedząc na drzewie ze studentami wysyła jednego z nich do Europy w celu zbadania tamtejszej magii. Ten liczy stopnie ołtarza, ministrantów, obroty księdza, przygląda się szatom liturgicznym i przysłuchuje łacinie. Powróciwszy do profesora na drzewo otrzymuje doktorat za ujawnienie w sposób matematyczny i statystyczny zjawiska, które badał, a którego – zdaniem Stęszewskiego – nie zrozumiał, skupiając się na „zewnętrznych pozorach rzeczywistości”.

Na tę wypowiedź, opublikowaną w „Muzyce” w 1971 roku zareagował Ludwik Bielawski w jednym z kolejnych numerów czasopisma (1972), podkreślając, że kierowana w jego stronę krytyka utwierdza go jedynie w przekonaniu, że w przedstawionych przez niego tezach tkwią załóżki nowej koncepcji, a „każda nowość musi zostać poddana próbie”. Przy okazji nie pozostał dłużny swojemu oponentowi, pisząc: „Przyznam się, że dopiero czytając na świeżo wypowiedzi dr Stęszewskiego poczułem się jak ten Papuas, który mimo wysiłków nic nie rozumie”. W *Glosie do „Uwag” dr. Bielawskiego* (Stęszewski 1972), Stęszewski wypowiada się już w łagodniejszym tonie, choć wciąż podkreśla swoje wątpliwości. Jak widać, Ludwik Bielawski nie zrażał się krytyką, traktując ją jako weryfikację swoich tez i ustawicznie dążąc do ich ulepszenia.

Przez wiele lat pracy w Instytucie Sztuki PAN prof. Bielawski czuwał również nad publikowaniem kolejnych tomów tzw. nowego Kolberga, czyli serii *Polska Pieśń i Muzyka Ludowa. Źródła i Materiały*. Był redaktorem naczelnym tomów dotyczących Kujaw (1974, 1975), Kaszub (1997, 1998), Warmii i Mazur (2002), Lubelskiego (2011) i Podlasia (2012, 2016, 2021). Współpracował z kilkoma generacjami polskich etnomuzykologów: m.in. z Jadwigą i Marianem Sobieskimi, Jarosławem Lisakowskim, Aleksandrem Pawlakiem, Janem Stęszewskim, Anną Czekanowską, Piotrem Dahligiem, Zbigniewem Przerembskim, Ewą Dahlig-Turek, Arletą Nawrocką-Wysocką, Weroniką Grozdew-Kołacińską, Jackiem Jackowskim i wielu innymi. W jego zespole znajdowali się również językoznawcy, tacy jak Janina Szymańska, Krystyna Lesień-Płachecka.



Il. 10. Spotkanie świąteczne; od lewej: Jerzy Przerembski, Piotr Dahlig, Krystyna Lesień-Płachecka, Alicja Trojanowicz, Ludwik Bielawski, 1999, zbiory prywatne.

W lipcu 2019 roku prof. dr hab. Ludwik Bielawski ukończył 90 lat. Przez długi czas w umyśle badacza utrzymywał się pomysł anglojęzycznego wydania teorii, nad którą pracował przez większość swojego życia. Idea dotarcia do zagranicznych czytelników urzeczywistniła się w książce *Time in music and culture*, wydanej w 2020 roku, będącej uzupełnionym wydaniem publikacji *Czas w muzyce i kulturze*. Dzięki temu strefowa teoria czasu ma szansę ubogacić umysły naukowców z całego świata – teraz i w czasach przyszłych.

Literatura cytowana:

Bielawski, Henryk b.d.: „Życie w ciekawych czasach”. Maszynopis. Zbiory prywatne Ludwika Bielawskiego.

Bielawski, Ludwik 1970: *Rytmika polskich pieśni ludowych*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

Bielawski, Ludwik 1972: *Uwagi do „Bajeczki o Papuasie” dr. Stęszewskiego*. „Muzyka”, nr 4, 121–122.

Bielawski, Ludwik 1976: *Strefowa teoria czasu i jej znaczenie dla antropologii muzycznej*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

Bielawski, Ludwik 1999: *Gwiazdka wśród Kaszubów*. „Pomerania. Miesięcznik społeczno-kulturalny”, nr 4, 28–30.

Bielawski, Ludwik 2015: *Czas w muzyce i kulturze*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.

Bielawski, Ludwik 2020: *Time in music and culture*. Tłum. John Comber. Berlin: Peter Lang.

Czekanowska, Anna 1999: *Ludwik Bielawski – uczonej wielkiej pasji*. „Muzyka”, nr 2, 5–16.

Stęszewski, Jan 1971: *Dyskusja*. „Muzyka”, nr 3, 78–79.

Stęszewski, Jan 1972: *Glosa do „Uwag” dr. Bielawskiego*. „Muzyka”, nr 4, 123.

Żerańska-Kominek, Sławomira 2000: *Ludwika Bielawskiego teoria czasu*. „Muzyka”, nr 3, 3–20.

Abstract:

The article shows selected facts from the life and work of the well-known Polish ethnomusicologist, Professor Ludwik Bielawski, based on his memoirs and the materials provided. The article presents new information about his childhood and youth as well as rich, previously unpublished photographic material from his private collection. In this way, this essay contextualizes Bielawski's artistic persona—as profiled by Anna Czekanowska ('Ludwik Bielawski – uczonej wielkiej pasji', *Muzyka* 1999, no. 2)—with information about his family and private life.

Keywords:

World War II, time, ethnomusicologist, Cassubia, private life

Wątek personalny w etnomuzykologii¹

Piotr Dahlig

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

ZAKŁAD MUZYKOLOGICZNY UNIWERSYTETU POZNAŃSKIEGO

c)

REGJONALNE
ARCHIWUM FONOGRAFICZNE

Fonogram I b. _____
sygn. _____

liczba walców _____ liczba utworów _____
odszedł do galwanizacji dnia _____
odlew przyjęto dnia _____
duplikat przyjęto dnia _____
oryginał znajduje się _____

L.4

Protokół.

A. Zdjęcie.

1. Województwo _____
2. Powiat _____
3. Miejscowość _____
4. Data _____
5. Nazwisko zdejmującego _____
6. Szybkość waltu _____
7. Ogólne uwagi _____

B. Wykonanie.

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

Regionalny i Zakładowy Archiwum
Muzeum Etnograficznego
im. Marii Znamieroskiej-Profferskiej
w Teraniu

Zespół _____
Sygn. _____

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Wymieńmy następnie profile badawcze: repertuar a wykonawca / depozytariusz:

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

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

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

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

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

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

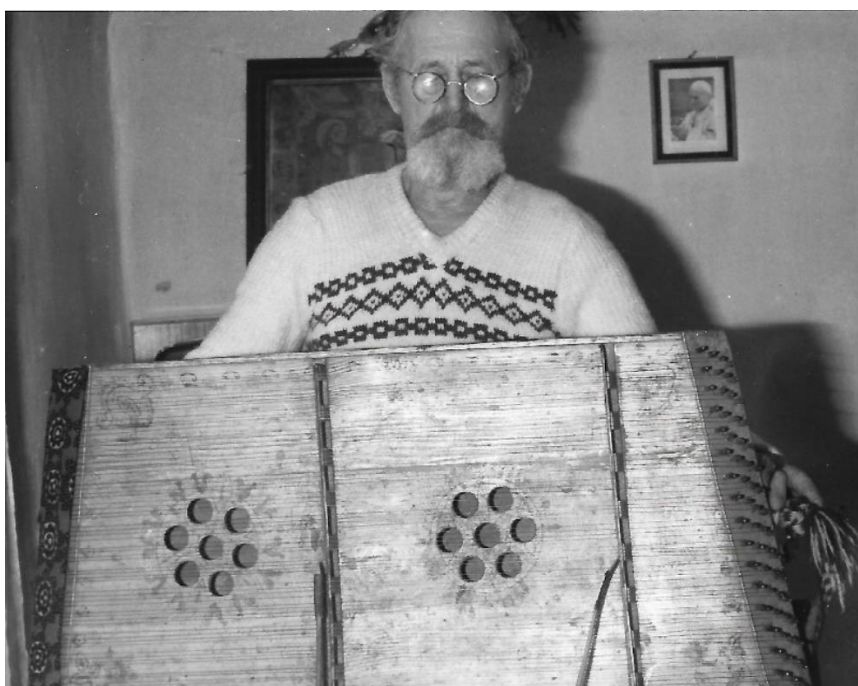
Dojrzałość: rozkwit indywidualnego wykonawstwa, zgodny z możliwościami wypracowanymi (stworzonymi) przez określoną kulturę. Słyszemy tu kompletny, bez żadnych redukcji, zasób środków i pełną elastyczność ich zastosowań. W kulturach przepojonych cyklem przyrodniczo-agrarnym organiczny sposób widzenia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

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

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

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

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



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

Edward HOLAK (1910–1984)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Basy (8): des, es, f, g, a, b, c¹, d¹.

Dzielone (8): b–f¹, c¹–g¹, d¹–a¹, e¹–h¹, f¹–c², g¹–d², a¹–e², h¹–fis².

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

Nagrany repertuar instrumentalny i wokalny.

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

1a. Powtórzenie, 6 zwrotek (2:00);

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Przy grobie stajem, Pana Jezus(a) witamy

Pan Jezus z grobu wstał, nam wielką radość dał,

My z tej radości winszujem jegomości.

Nie my winszujemy, sam Pan Bóg winszuje,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

20a. Powtórzenie, śpiewa EH (0:25) ;

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

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

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

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

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

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

Literatura cytowana:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Abstract:

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

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

Keywords:

ethnomusicology, personality, cultural anthropology, aesthetics of folk music

Żydowscy folklorysty warszawscy: sylwetki wybranych badaczy

Agnieszka Jeż

Zbieracz Pieśni patrzył na trupy. Zebrzących. Dzieci. Złodziejów. Sklepiarzy. Spisywał ich pieśni. Pieśni ulic. Tłomackiego. Rymarskiej. Nowiniarskiej (...) Zapisywał je wszystkie. Nuty. Słowa. Zwrotki. Pieśni ulic zmieniały się w pieśni kamieni. Umarłych. Gruz. Miały trafić do bańki. Ziemi. Przyszłości. Nie dotarły. (Kosson 2014: 26)

Mimo ogromnych strat wojennych spuścizna żydowskich folklorystów w przedwojennej Polsce jest dziś wciąż znacząca dla etnografii. Zbieracze muzyki ludowej aszkenazyjskich Żydów zostawili po sobie antologie pieśni i nieliczne zarejestrowane nagrania. Współcześni badacze nieraz stawiają sobie pytanie, na ile zbiory wydane w postaci śpiewników mogą być źródłem do badania folkloru w przeszłości, zwłaszcza w przypadku, gdy ciągłość tradycji została przerwana. Śpiewnik bowiem zazwyczaj prezentuje materiał poddany selekcji, a następnie opracowany przez folklorystę za pomocą dostępnych mu narzędzi metodologicznych, zazwyczaj zgodnych z obowiązującą konwencją, lecz także odzwierciedlających formację badacza i jego indywidualność. Niezwykle ważne zatem przy pracy nad takimi zasobami jest uwzględnienie perspektywy badawczej folklorysty, który je zgromadził i zrozumienie, w jaki sposób zbieracz projektował na badany materiał swoje własne wyobrażenie o tym, czym jest folklor (Kirshenblatt-Gimblett 2016: 65–66). Na ostateczny kształt opracowania ma wpływ wiele czynników: stawiane informatorom pytania, preselekcja materiału na etapie wywiadu, wybór wariantów, elementy, które folklorysta celowo pominął (a także te, które dodał, na przykład w celu „upiększenia”). Istotny jest stosunek do informatorów, wynikający po części z postawy badawczej, a po części z indywidualnych cech osobowości, oraz kontekst kulturowy i środowisko, w jakim zbieracz pracował. Wszystko to sprawia, że wyjściowy materiał, opublikowany w postaci śpiewnika, jest już indywidualną interpretacją badanego folkloru. Współcześni badacze są zatem skazani na pośrednictwo i własną z kolei interpretację zawartych w śpiewniku materiałów. Sprawa jest tym trudniejsza, im mniej posiadamy informacji na temat autora kompilacji, okoliczności, w których pracował, jego formacji ideowej, czy cech osobowości, niezwykle ważnych w relacji z respondentami. W przypadku

dawnych zbieraczy pieśni, zazwyczaj mało wiadomo o ich warsztacie pracy w terenie. Ich podstawowym narzędziem był papier i ołówek, narzucający badaczowi już na samym początku pewne ograniczenia, które nie pojawiają się już w przypadku pozyskiwania nagrań za pomocą fonografu i innych, bardziej zaawansowanych technologii. Poza szczątkowo zachowaną literaturą wspomnieniową nie dysponujemy wieloma informacjami o warsztacie badawczym przedwojennych żydowskich folklorystów w Polsce, zwłaszcza działających indywidualnie, niepowiązanych z żadną instytucją. Z pomocą przychodzą nam tu dodatkowe źródła, jak na przykład instrukcje dotyczące pracy w terenie, które zbieracze mogli znać¹, inne zbiory, na których się mogli wzorować, bądź wobec których się dystansowali, ośrodki badawcze, pod których wpływem działali, itp. Sam śpiewnik również zawiera ważne informacje, zakodowane w sposobie opisu pieśni, pominięciu różnych elementów bądź uwypukleniu niektórych z nich. Badanie może przynieść ciekawe efekty szczególnie, gdy uwzględnimy perspektywę porównawczą, zestawiając ze sobą różne źródła wydane w podobnym czasie.

Folklorystyka żydowska w Polsce u progu XX wieku miała społecznikowski, z ducha pozytywistyczny charakter, podobnie jak jej polska odpowiedniczka. Nie mając oparcia w instytucjach państwowych, badacze skupiali się na własnej pracy i indywidualnie wypracowanej metodzie. Różnice między nimi były wypadkową warunków, w których wzrastali, ich formacji politycznej i religijnej, wrażliwości społecznej, wreszcie – przygotowania teoretycznego.

W przypadku badania folkloru żydowskiego pewne problemy pojawiały się już na etapie podstawowych definicji. Brak własnej państwowości i postępująca akulturacja części społeczeństwa utrudniały zdefiniowanie badanego obszaru, przy czym postrzeganie tej sytuacji przez poszczególnych folklorystów mogło się różnić. W kształtowaniu się postaw badawczych istotną rolę odegrała kwestia stosunku do zamieszkiwanej przez Żydów ziemi. Związek twórczości ludowej z konkretnym regionem i jej lokalny charakter wydają się

¹ Jedną z takich instrukcji wydał Żydowski Instytut Naukowy (JIWO, zob. przypis 7) w Wilnie w 1929 roku. Wskazówki dotyczyły głównie postulowanej skrupulatności badacza w terenie, dokładności w zapisie, a także utrwalania lokalnych wariantów oraz upostaciowań językowych nawet wtedy, gdy zbierającemu wydawałyby się dziwne, czy nieprawidłowe. Zbieraczem (jid. *zamler*) było się właściwie cały czas, nie tylko podczas właściwej pracy. Należało zawsze mieć ze sobą kartki i ołówek i zwracać pilną uwagę na nieoczekiwane spotkania i związane z nimi możliwości zdobycia materiału. Instytut adresował swoją instrukcję nie tylko do badaczy związanych z ośrodkiem, lecz zwracał się do wszystkich potencjalnie zainteresowanych zbieraniem folkloru, w tym także do ludzi młodych. W niektórych zorientowanych jidyszystycznie organizacjach młodzieżowych zalecano tworzenie specjalnych kół zbieraczy (jid. *zamler krojzn*), których sekretarze mieli raz w miesiącu przysyłać zebrane materiały do siedziby JIWO (Weisman 1928: 9–10).

oczywiste, a przynależność do miejsca wyraża się w lojalności wobec niego, manifestowanej poprzez historię, rytuały i mity (Lovell 1998: 1). W przypadku folkloru żydowskiego jego powiązania lokalne wydają się być słabsze, niż te na poziomie etnicznym, co wynikało z niezwykle silnych więzi społecznych, łączących żydowską wspólnotę w diasporze wschodnioeuropejskiej.

Rozwój folklorystyki żydowskiej przypadł w czasie wielkich zmian społecznych i politycznych w tej części Europy i pojawienia się nowych idei. Proces przededefiniowania pojęcia żydowskiego narodu był pokłosiem rewolucji kulturowej początku XX wieku, gdy w ogniu sporów przeciwstawiono rodzącemu się syjonizmowi ideę nacjonalizmu diasporycznego i koncepcję *doikajt*², dla której kluczowe było wypracowanie sposobu funkcjonowania narodu żydowskiego w europejskiej diasporze. Jego podstawą i gwarantem trwałości miała być już nie ortodoksyjna religia, lecz kultura ludu mówiącego językiem jidysz³. Zbieranie folkloru (w tym także pieśni), a potem jego staranna dokumentacja i opracowanie wspierały tę koncepcję, nadając odkrywanej na nowo tradycji więziotwórczą rangę. Niezwykła podatność folkloru na wykorzystywanie go przez różne ideologie sprawdzała się również i w tym przypadku. Dodatkowo, w przeciwieństwie do nurtu syjonistycznego, który tradycję w dużej mierze musiał tworzyć na nowo (Jeż 2018: 265–274), zbieracze folkloru spod znaku jidyszyzmu i koncepcji *doikajt* mieli do dyspozycji niezwykle i reprezentatywne bogactwo materiału, charakteryzujące się ciągłością historyczną, wciąż żywe, choć ulegające przemianom. Głównymi ambasadorami jidyszyzmu na gruncie literatury i jej związków z żydowskim folklorem byli: tworzący w tym języku pisarz Icchok Lejbusz Perec⁴, petersburski

² Jid. *do* (pol. tutaj). „Tutejszość”, koncepcja życia narodu żydowskiego w Europie na prawach autochtonicznych i autonomicznych, stojąca w opozycji do syjonizmu.

³ Na początku XX wieku jidysz, którym posługiwała się aszkenazyjska diaspora, cechowała silna dialektyzacja oraz brak skodyfikowanych reguł zapisu. Sytuacja zaczęła się zmieniać dzięki wysiłkom entuzjastów tego języka, ideowo i politycznie związanych z koncepcją nacjonalizmu diasporycznego w Europie, przeciwstawianej (mniej lub bardziej ostro) ideom syjonizmu. W 1908 roku odbyła się konferencja naukowa w Czerniowcach, na której postulowano przyjęcie jidysz jako oficjalnego języka Żydów, omawiano też jego gramatykę, dialekty, pisownię. Z czasem opracowano standardową wersję języka jidysz. Został oparty na wymowie zbliżonej do dialektu północnego oraz na gramatyce dialektów centralnego i południowego. Dopiero po utworzeniu w 1925 roku JIWO (zob. przypis 8) jego Komisja Językoznawcza Sekcji Filologicznej podjęła się w pierwszej połowie lat trzydziestych opracowania zasad ortografii języka jidysz. (Żebrowski 2011d: 691–692).

⁴ Icchak Lejb Perec (1851–1915) – poeta, prozaik, dramaturg, krytyk, publicysta, klasyk literatury jidysz i hebrajskiej, zwany „ojcem poezji żydowskiej”, a także adwokat i działacz społeczny. Zob. (Żebrowski 2011e: 298–299).

folklorysta Szlojme Zajnwel Rapoport (Sz. An-ski)⁵ i historyk Szymon Dubnow⁶. Właśnie wokół Pereca w Warszawie gromadzili się folklorysty, szukając inspiracji do swoich działań. Z czasem pojawiły się instytucje wspierające badania szeroko rozumianej kultury jidyszowej diaspory, z których najważniejszym był wileński ośrodek JIWO⁷. Działania indywidualnych badaczy pozostawały jednak wciąż istotnym wkładem w tę dyscyplinę.

Funkcja *zamlera* (jid., zbieracz) była przez nich jednak różnie rozumiana. Zobaczmy to na przykładzie wybranych śpiewników trzech folklorystów, z których każdy działał z pasją i był wybitny w swojej profesji.

Pierwszy z nich to Nojeh Pryłucki (1882–1942), badacz folkloru, wydawca, prawnik i poseł na Sejm polski z ramienia partii fołkistów⁸. U niego właśnie spotykali się badacze zwani warszawską grupą folklorystów⁹, szukając inspiracji i wsparcia na polu językowym i warsztatowym. Pryłucki interesował się szczególnie językiem jidysz i to wpłynęło na sposób, w jaki badał folklor. Był znawcą dialektów i szczególną wagę przywiązywał do zapisu pieśni w formie oryginalnej, nieustandaryzowanej. Jego pierwszy zbiór ukazał się w 1911 roku w Warszawie w języku jidysz bez transkrypcji fonetycznej¹⁰ pod tytułem *Jidisze folkslider* (jid., *Żydowskie pieśni ludowe*). Już przeglądając spis treści można zauważyć, że zamieszczone zostały tu wyłącznie utwory religijne (aczkolwiek był to zarazem dopiero pierwszy tom planowanej kolekcji). Jako kryterium doboru posłużyła zatem przynależność do określonej tematyki i zarazem funkcja tych melodii, według intencji zbierającego najbardziej wyrażająca

⁵ Właśc. Salomon (Szlojme) Zajnwel (Zangwił) Rapoport (1863-1920), pisarz i folklorysta. W latach 1911–1914 kierował ekspedycją folklorystyczną, prowadzącą badania na Wołyniu i Podolu. Autor słynnej sztuki teatralnej *Cwiszn cwej weltn* (jid., *Na pograniczu dwóch światów*), dzięki tłumaczeniu na hebrajski Chaima Nachmana Bialika znanej jako *Dybuk*. (Żebrowski 2011a: 87–88).

⁶ Szymon Dubnow (1860–1941) – klasyk historiografii żydowskiej, filozof. Autor koncepcji „nacionalizmu diasporycznego”, czyli „duchowej autonomii”, postulującej kulturową, społeczną i duchową niezależność narodową Żydów (Żebrowski 2011b: 350–351).

⁷ Właśc. *Jidiszer (Idyszer) Wisnszaftecher Institut* (jid., Żydowski Instytut Naukowy); placówka naukowa powiązana z kręgami socjalistycznymi i fołkistycznymi, powołana na konferencji żydowskich naukowców w Berlinie w 1925, z siedzibą w Wilnie, rozwijająca nowe rozumienie żydowskiej historii i kultury w oparciu o zbieranie materiałów oraz rejestrację wszelkich przejawów życia żydowskiego oraz badanie najnowocześniejszymi metodami jego przeszłości i teraźniejszości. Najważniejszymi sekcjami JIWO były: filologiczna, historyczna, ludoznawcza, gospodarczo-statystyczna i psychologiczno-pedagogiczna. (Żebrowski 2011d: 691–692).

⁸ Fołkiści, zw. też ludowcami, albo Żydowskim Stronnictwem Ludowym – żydowski ruch polityczny, który rozwinął się w strefie osiadłości (od 1906) i w Królestwie Polskim, a po I wojnie światowej kontynuowany był w Polsce i w krajach bałtyckich. (Żebrowski 2011c: 434–435).

⁹ W skład grupy warszawskich folklorystów wchodził: Nojeh Pryłucki, A. Almi, Szmuel Lehman i Pinches Graubard.

¹⁰ Zachodnioeuropejscy i amerykańscy badacze dokumentowany materiał zapisywali w transkrypcji fonetycznej. Zob. (Idehlson 1932), (Kaufman 1920).

pozbawioną obcych wpływów istotę żydowskiej tożsamości, manifestowanej przez uczestnictwo w religii judaistycznej. Paradoksalnie wpływy te widać za to na gruncie językowym (makaronizmy hebrajsko-ukraińsko-polskie), co dla Pryłuckiego stanowiło niezwykle ciekawy aspekt zebranego materiału. Do wszelkich zjawisk na gruncie języka podchodził z pełnym pasji temperamentem dokumentalisty. Najprawdopodobniej podzielał pogląd trafnie wyrażony przez An-Skiego: „nieważne, skąd rzeczy pochodzą, ważne, dokąd zmierzają” (Dymshits 2016: 103)¹¹.

Co najbardziej może zaskoczyć współczesnych badaczy, biorących do ręki zbiór zebranych przez Pryłuckiego pieśni, to całkowity brak melodii. Autor kompilacji nie posiadał umiejętności zapisu nut i skupił się wyłącznie na tekstach, muzyce nie poświęcił również uwagi w przypisach do poszczególnych utworów, które były – jak na owe czasy – i tak dosyć szczegółowe¹². Komentarze zawierają imię i nazwisko informatora, czasem jego wiek, okoliczności poznania repertuaru (od kogo nauczył się pieśni, gdzie ją usłyszał). W komentarzach pojawiała się też nazwa miejsca, gdzie utwór został zapisany, nieraz z poszerzeniem o zasięg występowania („ulubiona pieśń chasydów z Warki, (...) śpiewana także przez innych chasydów” lub „rozpowszechniona wśród chasydów z całej Polski”), i nazwiska osób, które pieśń śpiewały, nie wiadomo wszakże, czy to one właśnie były jego informatorami, bo uwaga typu „ulubiona pieśń reb Mendla” tego nie precyzuje (Pryłucki 2011: 4). Znajdujemy też nieraz wskazówki wykonawcze dotyczące obsady: „pierwszą i trzecią zwrotkę śpiewa główny śpiewak, na dworze [chasydzkim – przyp. Autorki] – sam cadyk, drugą i czwartą – chór, na dworze – chasydzi” (Pryłucki 2011: 4). Pieśni występują w wielu wariantach tekstowych, nieraz niewiele się od siebie różniących. Niektóre z nich pochodzą ze źródeł pisanych. Dla Pryłuckiego – filologa i dialektologa – istotna była ich dokumentacja, zestawienie i udostępnienie. Korzystał przy tym głównie z niemieckiej literatury, podając źródło cytowania i dociekając, która wersja

¹¹ Z tradycji chasydzkiej wywodzi się mistyczna koncepcja przekształcania się duszy (jid., *neszome*) melodii w chwili, gdy dostawała ona nową, modlitewną funkcję. Opisał to I. L. Perc w opowiadaniu *Przekształcenie melodii* (zob. Perc 1958: 20–208). W podobny sposób zaadaptowane zostały liczne pieśni i tańce, pochodzące z nie żydowskich źródeł, pozyskane najczęściej podczas codziennych kontaktów z lokalną ludnością. Mieszanie się języków w religijnej ekstazie ma również swoją tradycję, choć trudno powiedzieć, na ile to zjawisko mogło się odzwierciedlać w chasydzkich pieśniach. Pryłucki, będąc pod silnym wpływem Pereca, być może podzielał jego romantyczne z ducha poglądy. Zob. (Jeż 2019: 323–338).

¹² Pryłucki, jak pisze Gottesman, zdawał sobie jednak sprawę z tego, że traci wiele informacji o pieśniach, nie uwzględniając ich melodii. Był więc świadomy pewnej niekompletności zbioru (Gottesman 2003: 43).

mogłyby być najbardziej archaiczna¹³. Lecz właśnie to uporczywe poszukiwanie wariantów i zamieszczanie w zbiorze utworów ze źródeł drukowanych ściągnęło na Pryłuckiego krytykę za strony Jehuda Lejb Cahana¹⁴ i An-Skiego, którzy uważali, że jedynym prawdziwym źródłem informacji dla folklorysty jest żywy człowiek ze względu na wyłącznie oralny charakter przekazywanej wiedzy, a będące przedmiotem krytyki utwory religijne zostały po części stworzone dla ludu, a nie przez niego (Gottesman 2003: 35–50)¹⁵. Pryłucki odpowiedział na te zarzuty bardzo ostro przy okazji wydania swojej następnej publikacji *Zamlbicher* w 1912 roku, w której nie zrezygnował z praktyki zamieszczania tekstów pochodzących ze źródeł drukowanych. Za kryterium oralności uznał liczbę wariantów, świadczącą o tym, że dany materiał był niegdyś w powszechnym obiegu i ulegał zmianom wynikającym ze spontanicznego używania i rozprzestrzeniania. Uważał, że nie jest przy tym najistotniejsze, któ napisał pieśń, lecz któ ją śpiewa, przyznając prymat kryterium funkcjonalnemu nad genetycznym (Gottesman 2003: 43). Nie ograniczał się przy tym tylko do pieśni religijnych, choć pozostawały one zawsze w centrum jego zainteresowań. W kolejnych publikacjach zamieścił pieśni ludowe, wydał też wraz z Szmuelem Lehmanem imponującą kolekcję szeroko pojętego żydowskiego folkloru (Pryłucki 1913), (Pryłucki 1912), (Pryłucki 1917). Badania prowadził podczas licznych podróży, a także na miejscu w Warszawie, gdzie kontaktował się z uboższą ludnością miasta (Gottesman 2003: 36).

Odmienne podejście do badania folkloru miał Menachem Kipnis (1878–1942), być może najbardziej rozpoznawalny folklorysta w dwudziestoleciu międzywojennym, człowiek niezwykle wszechstronny. Artysta z wykształcenia i temperamentu – kantor, tenor warszawskiej Opery, a także dziennikarz, krytyk muzyczny, fotograf, miłośnik etnografii i zbieracz folkloru. Spełniał się doskonale także jako koncertujący wykonawca pieśni ludowych. W młodości wiele podróżował jako kantor, co stało się doskonałą okazją do podpatrywania

¹³ Zacytowane pieśni pochodzą ze zbioru *Mitteilungen zur judischen Volkskunde*, 4 (1899): 123 i 7 (1901): 84–85. Cyt. za: (Gottesman 2003: 188).

¹⁴ Jehuda Lejb Cahan (1881–1937), żydowski folklorysta urodzony w Wilnie, zaprzyjaźniony z I. L. Perecem, zbieracz folkloru wśród żydowskich emigrantów USA, jeden z współzałożycieli JIWO, gdzie zajmował się sekcją folklorystyczną. (Marcus 1994: 85).

¹⁵ Jednym z pytań, które badacze sobie stawiali, był status muzyki religijnej i jej związek z folklorem, szczególnie w przypadku pieśni dawno spisanych i skodyfikowanych. Czy można zlekceważyć cały ten materiał, mimo jego trwania w czasie i wyraźnej roli nośnika najważniejszych żydowskich tradycji? Problem ten będzie się pojawiał wraz z pytaniami o definicję muzyki żydowskiej i jej esencjonalne cechy. Niektórzy badacze do końca będą łączyć praktykę dokumentowania spuścizny oralnej i zapisanej, przypisując nadrzędną rolę etycznej funkcji folkloru, który miałby być nośnikiem przede wszystkim określonych wartości szczególnie cennych dla żydowskiej tożsamości.

życia na prowincji, spotkań z ludźmi, a w rezultacie – do skutecznej etnograficznej pracy w terenie. Jego występy wraz z Zimrą Zeligfeld (swoją późniejszą żoną) oraz kolejne podróże koncertowe w charakterze jej impresaria były okazją do odkrywania nowego repertuaru, często w zupełnie nieoczekiwanych okolicznościach¹⁶. Innym sposobem pozyskania materiału, który Kipnis zawdzięczał swojej dziennikarskiej profesji, była akcja zbierania pieśni poprzez przysyłanie ich do redakcji czasopisma „Hajnt”¹⁷ przez czytelników z terenów, dokąd dziennik docierał. Wszystkie te okoliczności w jakiś sposób wpłynęły na rezultat pracy, którym były dwa zbiory pieśni opublikowane w 1918 i 1925 roku. Ich zasięg i recepcja były zdecydowanie większe od wcześniejszych publikacji tego typu, w tym zbiorów Pryłuckiego (Gottesman 2003: 59). W pierwszym tomie brak niemal zupełnie komentarzy do prezentowanych utworów (większość z nich opatrzona jest tylko podpisem „z kolekcji Kipnisa”). W drugim zbiorze widoczna jest zmiana w podejściu do materiału, który został opisany dokładniej. Dodane zostało zazwyczaj nazwisko informatora i miejscowość, z której pochodził, dane twórcy pieśni (jeśli był znany), a także inne dostępne informacje. Ich niekompletność i nieraz niewielka liczba mogła wynikać ze sposobu pozyskania materiału od respondenta. W przypadku drogi korespondencyjnej to informator dokonywał selekcji utworów, decydował o zapisie, wersji dialektycznej, liczbie zwrotek, czy dołączeniu ewentualnych wariantów muzycznych lub tekstowych, a także wszelkich uwag dotyczących wykonania, czy okoliczności powstania melodii. Jego kontakt z *zamlerem* był ograniczony, często bez możliwości zadania pytań i doprecyzowania informacji.

Prawdopodobnie również sam Kipnis dokonywał przed publikacją pewnych korygujących rozstrzygnięć, zapisując teksty pieśni w standardowym jidysz. Jednak obecność w tekstach tzw. *dojczmeryzmów* (czyli wtórnych germanizmów w miejsce przyjętych już żydowskich określeń) oraz słów o prawdopodobnie bardziej lokalnym zasięgu pozwala przypuszczać, że jego ingerencja w tekst nie sięgała głęboko. Gottesman zwraca uwagę, że z pewnością nie były to wielkie zmiany, bo wbrew zdarzającej się wtedy praktyce Kipnis nie „poprawiał” rymów, czyli nie ingerował w materię treści pieśni (Gottesman 2003: 60).

¹⁶ Jak na przykład odwiedziny u prostytutek leczonych na syfilis w klinice w Grodnie, gdzie Kipnis zapisał pieśń *A chawerte* (jid., przyjaciółka). (Gottesman 2003: 58).

¹⁷ „Hajnt” (jid., dzisiaj) – najpopularniejszy dziennik żydowski wydawany w języku jidysz w Warszawie od 22 stycznia 1908 do 22 września 1939, określający się jako „narodowy, niezależny”, o zabarwieniu syjonistycznym. Menachem Kipnis był jednym z regularnie tam pisujących dziennikarzy (Borzymińska, Fuks 2011: 542).

Standaryzacja języka służyła zaś najprawdopodobniej celom wykonawczym i popularyzatorskim. Ograniczając lokalne i nietypowe upostaciowania językowe Kipnis mógł zaprezentować repertuar zrozumiały dla większej liczby odbiorców i liczyć na jego popularyzację wśród słuchaczy. Taki zdaje się być jego nadrzędny cel. Folklor wyjęty ze swojego naturalnego kontekstu, przeniesiony na scenę, a potem śpiewany w domach przez wielkomięską inteligencję nie przestawał być folklorem żywym, dziedzictwem, które – odwołując się do przeszłości – produkuje nową jakość (Kirshenblatt-Gimblett 2016: 126). Kipnis rozszerzył przy tym definicję folkloru, włączając do niego również pieśni popularne, autorskie, a także niezwykle ciekawy repertuar z pogranicza ukraińsko-żydowskiego, zawierającego liczne makaronizmy. W porównaniu z Pryłuckim, który dokumentował folklor, by dzięki jego bogactwu budować poczucie przynależności do wspólnoty, Kipnis przede wszystkim go popularyzował i rozpowszechniał, stwarzając niejako „drugi obieg” repertuaru w nowym kontekście społecznym. W takim podejściu realizowała się idea repertuaru, który nabiera nowego znaczenia w procesie cyrkulacji, niezależnie od pierwotnego kontekstu. Przekazuje się go przez wykonanie i jest to przeciwieństwem rejestrowania i przechowywania dokumentów w archiwum. „Teatralizacja” repertuaru nie musi wykluczać jego autentyczności (Taylor 2003: 4).

I właśnie dlatego wszystkim pieśniom z jego zbiorów towarzyszy zapis nutowy. Gottesman zauważa, że śpiewniki Kipnisa, opatrzone podtytułem *Koncertrepertuar* (jid., repertuar koncertowy), miały odgrywać rolę podobną do tej, jaką dzisiaj spełniają sprzedawane po występach artystów płyty z nagraniami. Śpiewniki pełniły zatem także funkcję promocyjną i komercyjną zarazem, trafiającą w zapotrzebowanie żydowskiej społeczności w międzywojennej Polsce, w której aktywne muzykowanie wciąż miało jeszcze przewagę nad biernym słuchaniem (Gottesman 2003: 59). Na przewagę popularyzacji nad dokumentacją mogą też wskazywać pojawiające się w obu zbiorach liczne wskazówki natury wykonawczej. Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy wynikały one ze sposobu wykonania podpatrzonego u informatora, czy też są to już sugestie Kipnisa – artysty i wykształconego muzyka, a zatem jego własna interpretacja pieśni, ale wiele wskazuje na to drugie. Już w pierwszym tomie śpiewników Kipnis przywiązywał dużą wagę do oznaczeń artykulacyjno-dynamicznych w zapisie nutowym, kierując się logiką muzycznego frazowania, nieodbiegającą od ogólnie przyjętych standardów. W pieśni *In cheder* (jid., *W chederze*), zbudowanej na zasadzie wolnej melorecytacji, Kipnis dodał wskazówki interpretacyjne w języku włoskim, podkreślające

teatralny charakter utworu i jego wykonania (Kipnis 1918: 51–53). Zwłaszcza określenia takie, jak *tenerissimo*, czy *timidamente* sugerują pewną teatralność wykonania, prawdopodobnie wynikającą z interpretacji utworu przez autora. Obok oznaczeń tempa, zapisywanych standardowo po włosku, Kipnis dodawał wyjaśnienia w jidysz, często wnoszące więcej informacji i bardziej rozbudowane, opisujące styl śpiewania, na przykład „kokieteryjnie” (Kipnis 1918: 29), „z chasydzkim zapalem” (Kipnis 1918: 93), albo „w kantorskim stylu” (Kipnis 1918: 97). Najprawdopodobniej był to zapis jego własnych pomysłów wykonawczych, oddających wprawdzie charakter piosenki, lecz będących świadectwem „drugiego życia” repertuaru w nowym dla niego, scenicznym kontekście.

Jeszcze inny profil badawczy reprezentował kolejny *zamler* – Szmuel Lehman (1886–1941). Związany początkowo z Pryłuckim, współwydawał z nim swoje materiały, opublikował swoje zbiory również w antologii *Baj undz Jidn* (jid., *Między nami Żydami* Wanwild 1923). Z czasem jednak ich drogi rozeszły się, choć badacze do końca pozostawali w dobrych stosunkach. Pierwsza publikacja Lehmana w zbiorze Pryłuckiego (Pryłucki 1912) spotkała się z krytyką: zarzucano mu brak komentarzy i nazwisk informatorów, a także chaos i przypadkowość zestawień pieśni. Poza warsztatem badawczym najmocniej jednak skrytykowano tematykę pieśni, a co za tym idzie – docelową grupę badawczą. Z ostatnimi zastrzeżeniami Lehman będzie się musiał konfrontować do końca życia. Badacz bowiem dokumentował folklor ludzi żyjących w miastach na marginesie społecznym. Krytyka ta będzie powracać po kolejnych publikacjach, szczególnie po wydanym już samodzielnie zbiorze *Arbet un Frajhajt* (jid., *Praca i wolność*, Lehman 1921), zawierającym pieśni o pracy, strajku i rewolucji, a zatem powiązane z konkretnymi historycznymi zdarzeniami, zapisywane przez badacza niemal na gorąco w chwili, gdy znalazły się w ulicznym obiegu. Lehman pod wpływem uwag zmienił swój warsztat pracy, notował nazwiska informatorów i miejscowości, z których pochodzili. Prawie wszystkie pieśni posiadają zapis nutowy, który nie zawiera, jak to było u Kipnisa, żadnych szczegółowych wskazówek wykonawczych. Podane są też liczne warianty tekstowe. Mimo wpływów Pryłuckiego na warsztat badawczy Lehmana zapisane zostały w standardowym jidysz, być może w celu uczynienia ich bardziej zrozumiałymi dla odbiorców, a tym samym – popularnymi. Jednak warstwa językowa pieśni jest i tak ciekawa ze względu na obecność środowiskowych gwar. Kolejny zbiór Lehmana to *Ganowim lider* (jid., *Pieśni złodziejskie*, Lehman 1928). Zawiera bogaty repertuar melodii z tekstem, pochodzących z kryminalnego świata międzywojennej Warszawy i okolicznych miejscowości (Jeż 2016: 475–

489). Badaczowi udało się udokumentować część z nich w wielu wariantach tekstowych, niestety, nie wszystkim utworom towarzyszy zapis nutowy. W komentarzach zamieszczone są informacje o autorze wraz z nazwą miejscowości. Utwory są datowane i z informacji tych wynika, że Lehman zebrał je w pierwszych dwóch dekadach XX wieku, a więc głównie w czasach współpracy z Pryłuckim. Dla folklorysty – filologa, jakim był Pryłucki, interesujące mogły być liczne zapożyczenia językowe z polskiego, rosyjskiego i niemieckiego, obecne w złodziejskiej gwarze pieśni. Lehman tłumaczy część tych słów w przypisach, uznając, że mogły być dla użytkowników języka jidysz niezrozumiałe. Przypisy zawierają także informacje o wariantach pieśni, w tym odwołania do źródeł, gdzie niektóre z nich były wcześniej zamieszczone.

Krytycy nie mogli zrozumieć fascynacji zbieracza tą akurat grupą badawczą. Nie uznawali jej za lud tworzący dziedzictwo, pieśń masowa nie mieściła się w takiej definicji folkloru, która akcentowała określone duchowe wartości i postawy, istotne dla wspólnoty jako narodu. Ze zrozumiałych względów nie mogli się takich wartości dopatrzeć w pieśniach złodziei i prostytutek. Kolejny zarzut dotyczył stosunkowo współczesnego czasu powstania części pieśni oraz, podobnie jak w przypadku śpiewników Kipnisa, znanego bądź domniemywanego autorstwa niektórych z nich. Kłóciło się to z definicją folkloru jako twórczości anonimowej i zakorzenionej w długiej tradycji. Lehman zaś uważał, że wszystko, co śpiewa lud – a pojęciem tym obejmował całą grupę posługującą się językiem jidysz – jest folklorem. Z przekonania i przynależności politycznej był bundystą¹⁸. O nim też napisał Wanwild, że jako jedyny z grupy Pryłuckiego Lehman wywodził się z ludu i do niego prawdziwie należał¹⁹. Nie przeszkadzał mu aspekt współczesności badanego materiału i jego masowy charakter. Być może rozumiał, że zbiera to, co za pewien czas i tak zyskałoby miano twórczości ludowej, on zaś miał szansę utrwalić materiał niemal w chwili powstawania, co samo w sobie było walorem ze względu na większą kompletność zbiorów i utrwalanie pierwszych wersji, na tle których będzie można potem badać zmiany repertuaru i jego migrację. W postawie tej był konsekwentny aż do

¹⁸ Bund – właśc. Ogólnożydowski Związek Robotniczy „Bund” na Litwie, w Polsce i w Rosji (potem: w Polsce) (jid., Ałgemajner Jidiszer Arbeter [Arbajter]-Bund in Lite, Pojłn un Rusland [później in Pojłn]) – najliczniejsza i najsilniejsza żydowska partia robotnicza w Polsce w okresie międzywojennym, utworzona w Wilnie w październiku 1897 roku. Konsekwentnie przeciwstawiała się programowi syjonistycznemu i opowiadała za rozwiązaniem kwestii żydowskiej w Polsce w drodze socjalistycznej przemiany ustrojowej i autonomii kulturalno-narodowej Żydów. (Aleksiun 2003: 242–244).

¹⁹ (Gottesman 2003: 7).

końca, dokumentując do ostatnich chwil spontaniczną twórczość mieszkańców warszawskiego getta. Na krytyki zaś nie odpowiadał, nie pisał – jak to zrobił Pryłucki – polemik w prasie, czy wstępach do kolejnych śpiewników. Pracował po swojemu, z niezwykłym zaangażowaniem, łożył na badania z własnych środków, zbierał materiały osobiście, ryzykując nieraz zdrowiem i życiem podczas penetrowania zakazanych warszawskich dzielnic. Można przypuszczać, że niejednokrotnie w relacji informator–badacz Lehman przekroczył pewien próg, zmieniając wyidealizowany paradygmat „spotkania z ludem” na bardziej przystający do realnego, współczesnego mu świata.

Na przykładzie postaci trzech folklorystów, z których każdy był wybitny w swojej dziedzinie i wniósł do niej wiele cennych przemyśleń, możemy zaobserwować, jak indywidualne podejście do materiału realizuje się w postaci finalnej publikacji. Śpiewnik, który trafia do rąk współczesnych badaczy, jest zwykle rezultatem wielu skomplikowanych relacji, które wydarzyły się niejako „po drodze”, i to wcześniej nawet, niż powstały pierwsze zapisy. Jest uwarunkowany przez kontekst swojej epoki i dokonania poprzedników w tej dziedzinie. Na jego kształt miało wpływ wiele czynników, poczynając od formacji badacza, jego wykształcenia, zainteresowania i poglądów, poprzez relację łączącą go z informatorami, od których zapośredniczony został materiał, aż do zewnętrznych okoliczności, wpływających na ostateczny kształt publikacji (na przykład warunki ekonomiczne, cenzura, itp.). Badając materiał zawarty w śpiewnikach, należy wziąć zatem pod uwagę całokształt możliwych zmian zachodzących po drodze od pierwszego zapisu aż do finalnej publikacji w antologii²⁰. Powstaje więc pytanie, na ile miarodajne przy badaniu dawnego folkloru jest dla nas źródło, jakim jest śpiewnik? Z perspektywy współczesnego badacza, którego zaufanie budzi pośrednictwo technologii, zapewniające bezbłędny zapis i przetwarzanie materiału, śpiewnik jest źródłem obarczonym wątpliwościami co do autentyczności prezentowanego materiału. Można zachować wobec niego postawę sceptyczną, można jednak odnaleźć inspirację do niezwykle zajmujących dociekań na temat kontekstualnych uwarunkowań w pracy nad folklorem, w tym recepcji materiału, jego nowej funkcji, gustów muzycznych, kształtujących epokę, czy nawet nurtów ideologicznych. Kluczowa wydaje się wiedza na temat folklorysty i jego epoki, która pomaga pozbyć się nałożonego na materiał filtru indywidualności. Poddając krytycznej

²⁰ Nie należy przy tym zapominać, że relacja na linii *zamler*–informator nie jest nigdy wyłącznie jednokierunkowa: nie tylko badacz „czierpie od ludu”, także „lud” ulega wpływom badacza, dostosowując się do jego oczekiwań.

refleksji osobę badacza i jego uwarunkowania, dowiadujemy się znacznie więcej o zebranych przez niego pieśniach, niż możemy z początku przypuszczać.

Literatura cytowana:

Aleksiu, Natalia 2003: hasło *Bund*. W: *Polski Słownik Judaistyczny*. T. 1. Red. Zofia Borzymińska, Rafał Żebrowski. Warszawa: Prószyński i S-ka, 242–244.

[b.a.], 1929: *Wos iz azojns jidysze etnografie. Hantbichl farn zamler*. Wilno: Jidyszer Wisnszaftlecher Institut.

Borzymińska, Zofia; **Fuks**, Marian 2003: hasło *Hajnt*. W: *Polski Słownik Judaistyczny*. T. 1. Red. Zofia Borzymińska Zofia, Rafał Żebrowski. Warszawa: Prószyński i S-ka, 542.

Dymshits, Valery 2016: *S. A. An-ski i Nojeh Pryłucki: Jeden problem, dwa podejścia*. „Etnografia Nowa”, 07/2015–08/2016. Warszawa: Państwowe Muzeum Etnograficzne, 99–113.

Gottesman, Itzik Nakhmen 2003: *Defining the Yiddish Nation. The Jewish Folklorists of Poland*. Detroit: Wayne State University Press.

Idelsohn, Abraham Zvi 1932: *Der Volksgesang der osteuropäischen Juden*. W: *Hebräisch-Orientalischer Melodienschatz*. T. IX. Lipsk: Breitkopf & Härtel.

Jeż, Agnieszka 2016: *Świat za kratami – obraz życia na marginesie społecznym w „Pieśniach złodziejskich” Szmuela Lehmana*. „Etnografia Nowa”, 07/2015–08/2016. Warszawa: Państwowe Muzeum Etnograficzne, 475–489.

Jeż, Agnieszka 2018: *Tradycyjny taniec w Izraelu wobec problemu tożsamości narodowej*. „Studia Choreologica”. T. XIX. Poznań: Polskie Forum Choreologiczne, 263–274.

Jeż, Agnieszka 2019: *Rytmy mazurkowe w nigunach chasydzkich*. „Studia Choreologica”. T. XX. Poznań: Polskie Forum Choreologiczne, 323–338.

Kaufman Mordechaj, Fritz 1920: *Die schönste Lieder der Ostjuden. Siebenundfünfzig ausgewählte Volkslieder*. Berlin: Jüdischer Verlag.

Kipnis, Menachem 1918: *60 Folkslider. Fun M. Kipnis un Z. Zeligfeld koncert-repertuar*. Warszawa: Gitlin.

Kipnis, Menachem 1925: *80 Folkslider. Fun M. Kipnis un Z. Zeligfeld koncert-repertuar*. Warszawa: Gitlin.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara 2016: *Przyszłość etnografii i folklorystyki żydowskiej (tekst przemówienia inauguracyjnego z konferencji „Etnografia i folklorystyka żydowska w Polsce do roku 1945)”. „Etnografia Nowa”, 07/2015–08/2016*. Warszawa: Państwowe Muzeum Etnograficzne, 61–97.

Kosson, Grzegorz 2014: *Gruzy, czyli obrazy zwycięstwa*. Lublin–Warszawa: Wydawnictwo Słowa i Myśli.

Lehman, Szmuel 1921: *Arbet un frajhajt. Zamelbuch fun lider wos zenen entsztanen in folk in der cejt fun der „Frajhajts-Bawegung” in cariszen Rusland*. Warszawa: Folklor Bibliotek.

Lehman, Szmuel 1928: *Ganowim lider*. Warszawa: Farlag Pinkes Graubard.

Lovell, Nadia 1998: *Introduction*. W: *Locality and belonging*. Red. Nadia Lovell. London and New York: Routledge.

Marcus, Jacob Rader 1994: *Concise Dictionary of American Jewish Biography*. <http://media.americanjewisharchives.org/docs/concise/c.pdf> (dostęp: 15.02.2020).

Perec, Icchok Lejbusz 1958: *Przeistoczenie melodii*. W: *Wybór opowiadań*. Tłum. Anna Dresnerowa, Warszawa: Ossolineum.

Pryłucki, Nojeh 1911: *Jidisze Folkslider. Gezamelt, derklert un arojsgegebn fun Nojeh Pryłucki*. T. 1. Warszawa: Bicher far ale.

Pryłucki, Nojeh 1912: *Nojeh Prilutskis zamlbicher far jidiszn folklor, filologie un kulturgeszichte*. T. 1. Warszawa: Najer Varlag.

Pryłucki, Nojeh 1913: *Jidisze Folkslider*. T. 2. Warszawa: Najer Verlag.

Pryłucki, Nojeh 1917: *Nojeh Prilutskis zamlbicher far jidiszn folklor, filologie un kulturgeszichte*. T. 2. Warszawa: Najer Varlag.

Taylor, Diana 2003: *The Archiv and the repertoire. Performing cultural memory in the America*. Durham and London: Duke University Press.

Wanwild, M. [właśc. Mojsze Josef Diksztein] (red.), 1923: *Baj undz Jidn. Zamelbuch far folklor un filologie*. Warszawa: Farlag Pinkes Graubard.

Weisman, Gabriel 1928: *Lomir szafn zamler-krojzn farn Jidisz-Wisnszaftlechn Institut*. „Di Kinderwelt”. R. II, nr 9. Warszawa: listopad 1928, 9–10.

Żebrowski, Rafał 2011a: hasło *An-ski (An-ski) Sz*. W: *Polski Słownik Judaistyczny*. T. 1. Red. Zofia Borzymińska, Reafał Żebrowski. Warszawa: Prószyński i S-ka, 87–88.

Żebrowski, Rafał 2011b: hasło *Dubnow Szymon [Markowicz]*. W: *Polski Słownik Judaistyczny*. T. 1. Red. Zofia Borzymińska, Reafał Żebrowski. Warszawa: Prószyński i S-ka, 350–351.

Żebrowski, Rafał 2011c: hasło *Fołkiści*. W: *Polski Słownik Judaistyczny*. T. 1. Red. Zofia Borzymińska, Reafał Żebrowski. Warszawa: Prószyński i S-ka, 434–435.

Żebrowski, Rafał 2011d: hasło *JIWO*. W: *Polski Słownik Judaistyczny*. T. 1. Red. Zofia Borzymińska, Reafał Żebrowski. Warszawa: Prószyński i S-ka, 691–692.

Żebrowski, Rafał 2011e: hasło *Perec Icchok*. W: *Polski Słownik Judaistyczny*. T. 1. Red. Zofia Borzymińska, Reafał Żebrowski. Warszawa: Prószyński i S-ka, 298–299.

Abstract:

In the article I discuss the issues of the development of Jewish folklore in Poland, with particular emphasis on the profiles of selected researchers who initiated research into Jewish folklore, including folk songs. This phenomenon was in line with analogous trends that were then present in almost all of Europe. However, in the case of Jewish culture, devoid of official statehood, this work was of particular importance. It contributed to the formation of a sense of ethnic and national identity based on the relationship with the Yiddish language (understood just as language, not jargon) and with all the richness of tradition. The three selected researchers I discuss in the article represent different approaches to the material, colored by their own circumstances. The songbooks they compiled differ from one another in the ways songs are documented and their accompanying information (or absence thereof). In the article, I reflect on the sources of these songbooks and discuss how each is a product of certain activities (selection of material, obtaining additional information, text and musical notation, etc.) through which each researcher filtered information. However, despite such limitations, songbooks seem to be a credible source, taking into account the context of the collection and the available information about the author of the compilation. In such cases, songbooks can enrich our knowledge about the era and the circumstances of researchers working in this period.

Keywords:

folklore, songbook, Jewish folk music, folklorists, folk songs.

Korespondencja Fryderyka Chopina jako źródło do historii orkiestr dętych

Maciej Kierzkowski

Postać Fryderyka Chopina i jego twórczość stanowią prawdopodobnie jedno z najdokładniej zbadanych zagadnień w polskiej muzykologii. Chopin opisywany jest jako kompozytor, pianista, pedagog, a także obserwator życia muzycznego swojej epoki. Obszernym materiałem źródłowym odnoszącym się do ostatniej z tych ról jest korespondencja artysty, spośród której dwa listy (do Wilhelma Kolberga z 18 sierpnia 1826 roku; do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie z 31 sierpnia 1830 roku) stanowią szczególną wartość w badaniach historii orkiestr dętych w Polsce. Ów zasób źródłowy dostarcza danych nie tylko na temat wczesnej działalności tych instrumentalnych zespołów muzycznych (w latach dwudziestych i trzydziestych XIX wieku), ale także o ich recepcji.

Historia orkiestr dętych w Polsce nie doczekała się wciąż kompleksowego opracowania, mimo że badania tego zagadnienia prowadzono już od pierwszej połowy XIX stulecia. Najwcześniejsze eksploracje dotyczyły polskich orkiestr wojskowych, w szczególności przemian zachodzących w ich obsadach instrumentalnych (Gołębiowski 1831; Sowiński 1874; Kitowicz [1840] 1985). Instrumentami dętymi interesował się także Oskar Kolberg, dokumentując wykorzystanie klarnetu w różnych regionach kraju, między innymi w Sandomierskiem (Kolberg 1865), na Kujawach (Kolberg 1867) i Pomorzu (Kolberg 1965). Dopiero w latach siedemdziesiątych XX wieku, historia orkiestr dętych w Polsce przestała być pobocznym tematem badawczym. Marian Januś opublikował wówczas pierwsze syntetyczne ujęcie dziejów rodzimych zespołów wojskowych (Januś 1971), które zostało następnie rozwinięte przez Stefana Śledzińskiego (Śledziński 1975). Tematyka orkiestr dętych stała się z czasem także elementem badań nad przemianami regionalnych tradycji muzycznych zachodzącymi na Kaszubach (Szefka 1982), Kurpiach (Chętnik 1983) i Śląsku Cieszyńskim (Szyszka [2014]). Badano również wpływ, jaki na tę ewolucję wywierały orkiestry wojskowe państw zaborczych (Majchrzak 1989; Kopoczek 1995; Dahlig 1998). Osobnym zagadnieniem stał się ruch strażackich orkiestr dętych: początkowo jedynie wzmiankowany przez badaczy dziejów ochotniczego pożarnictwa (Szaflik [1985] 2001; Olejnik 1996), potem także rozwijany przez etnomuzykologów (Dahlig 1998; Kusto [2014]). Wybrane aspekty działalności orkiestr

dętych znalazły się w dwóch monografiach opartych na oryginalnych materiałach prasowych: kultury muzycznej Łodzi przełomu wieków XIX i XX (Pellowski 1994) i prowincji Królestwa Polskiego (Tomaszewski 2002). Regionalny zakres miały także pierwsze etnomuzykologiczne prace poświęcone orkiestrom dętym uwzględniające Mazowsze (Kierzkowski 2005) i Pomorze Zachodnie (Matławski 2014). W ostatnim dziesięcioleciu natomiast historia badań nad ludowymi orkiestrami dętymi została przedstawiona przez Zbigniewa Jerzego Przerembskiego (Przerembski [2014]).

Źródła

Fragmenty dwóch listów Fryderyka Chopina stanowią materiał źródłowy do eksploracji historii orkiestr dętych na dzisiejszych ziemiach polskich. Analizowane materiały dokumentują wrażenia kompozytora z dwóch podróży odbytych na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XIX wieku. Oprócz osoby autora oba listy łączą sierpniowe daty powstania, dzielą natomiast cztery lata, adresaci oraz miejscowości, w których zostały stworzone.

Pierwszy z listów to relacja szesnastoletniego Fryderyka napisana do Wilhelma Kolberga (brata Oskara) w dniu 18 sierpnia 1826 roku po dwóch tygodniach spędzonych w miejscowości uzdrowskiej Bad Reinertz (obecnie Duszniki Zdrój na Dolnym Śląsku). Kompozytor relacjonuje przyjacielowi przebieg typowego dnia spędzonego w kurorcie z uwzględnieniem występów lokalnej orkiestry dętej:

Rano, najpóźniej o godzinie 6, już wszyscy chorzy przy zrzodle¹; tu dopiero kiepska dęta muzyka, z kilkunastu karykatur w rozmaitym guście złożona, na czele których fagocista [...] przygrywa wolno spacerującym Kur-gästem² [...] Taka promenada po ślicznej alei, łączącej Anstalt³ z miastem, trwa zazwyczaj do ósmej [...] Po obiedzie zazwyczaj jeszcze większa maskarada, niż rano [...] znów muzyka paskudzi, tak chodzi się już do samego wieczora” (Helman, Skowron i Wróblewska-Straus 2009: 185).

¹ Źródle.

² Kuracjuszom.

³ Zakład wodolecznicy.

Drugi list (datowany na 31 sierpnia 1830 roku) adresowany jest do Tytusa Woyciechowskiego i stanowi relację dwudziestoletniego już Chopina z pobytu w obozie wojskowym w Sochaczewie. Tam kompozytor miał podziwiać popisy wojskowej orkiestry Trzeciej Brygady Piechoty generała Piotra Szembeka:

Byłem (...) onegdaj w Obozie u Jen.[erała] Szembeka po raz wtóry. Trzeba Ci wiedzieć, że on zawsze w Sochaczewie konsystuje [...] Kazał muzyce swojej wystąpić, która się całe rano exercytowała i dziwne rzeczy słyszałem. Wszystko to na trombach zwanych Bugła; ani byś pomyślał, że robią gamy chromatyczne jak tylko można najszybciej i diminuendo na dół. Ażem musiał chwalić solistę [...] Zastanowiło mię to bardzo, jakim *Cavatine* z *Niemej* na tych trombach ze wszelką akuracnością i cieniowaniem usłyszał (Helman, Skowron i Wróblewska-Straus 2009: 386).

Interpretacje i metoda

Fenomen orkiestr dętych obecny w korespondencji Fryderyka Chopina opracowywano do tej pory w sposób fragmentaryczny. Koncentrowano się zwykle na pięciu aspektach, takich jak: poziom wykonawczy przedstawionych zespołów, reakcje kompozytora na to, co usłyszał i zobaczył, wykorzystywane instrumentarium, repertuar, aż wreszcie kontekst kulturowy relacjonowanych sytuacji. Listy były interpretowane pojedynczo, a ich analiza porównawcza nie została wcześniej podjęta.

Zespół wojskowy z listu do Tytusa Woyciechowskiego stanowi temat muzykologicznych dywagacji od co najmniej lat trzydziestych XX wieku. W 1933 roku Henryk Opieński pisał, że „orkiestra owa musiała być dobra oraz, że umiała porządnie pracować [a jej] ówczesni kierownicy (...) zaznajomieni byli ze wszystkimi nowoczesnymi zdobyczami tak w dziale instrumentów, jak i repertuaru” (Opieński 1933: 172). Wspomniany wyżej Januś twierdził, iż posiadała ona „wielkie właściwości muzyczne”, o czym miała świadczyć „pochwała udzielona przez Chopina” (Januś 1971: 15). Z kolei według Marity Alban-Juarez i Ewy Sławińskiej-Dahlig, badaczek podróży kompozytora po terenach dzisiejszej Polski, występ orkiestry wojskowej z Sochaczewa miał wzbudzić w artyście „aprobatę, a nawet podziw” (Albán Juárez i Sławińska-Dahlig 2007: 94). Henryk Nowaczyk zauważył natomiast, że Chopin był nie tylko „zaskoczony

wysokim poziomem umiejętności wojskowych” muzyków, ale także „wykonywanym przez nich repertuarem” (Nowaczyk 2013: 428).

Osobny temat rozważań muzykologów stanowiło instrumentarium orkiestry z Sochaczewa. Opieński, jako pierwszy, sugerował, że instrumenty opisane w liście Chopina były wyposażone w innowacyjny mechanizm wentyli: „Ze słów Szopena możemy (...) wnosić, że owe Bugle (...) były to już ostatniego modelu instrumenty opatrzone wentylami, którą to nowość zastosowano do [wcześniej] znanych (...) Bugli właśnie dopiero w 1830 roku” (Opieński 1933: 172). Jakkolwiek Opieński nie podaje przesłanek, na których oparł swoje przypuszczenia, późniejsi interpretatorzy ostrożniej wypowiadali się na temat charakterystyki instrumentów wzmiankowanych przez Chopina. Śledziński, posiadający kompetencje wojskowego kapelmistrza, stwierdził dobitnie, iż brak jest „bliższych informacji o [jej] składzie” (Śledziński 1975: 19). Beniamin Vogel podejrzewał natomiast, że zespół ten grał „prawdopodobnie na instrumentach [Jana Wilhelma] Wernitza”, który w końcowych latach dwudziestych XIX wieku miał produkować w Warszawie udoskonalone buglehorny; badacz nie ustalił jednak czy tymi innowacjami były zastosowane w instrumentach wentyle, czy też mechanizmy klapowe (Vogel 1980: 71–72). Przypuszczenia Vogla stanowiły następnie podstawę do komentarza umieszczonego w krytycznym wydaniu „Korespondencji Fryderyka Chopina”, według którego orkiestra Szembeka posiadała „komplet buglehornów, składający się z buglehornu sopranowego, altowego, tenorowego, barytonowego i basowego”, które były „zaopatrzone w klapy bądź wentyle” (Helman, Skowron i Wróblewska-Straus 2009: 389). Nowaczyk zinterpretował te instrumenty jako bliżej nieokreślone „skrzyżowanie waltorni z trąbką” (Nowaczyk 2013: 428), zaś nowo odkryte źródła bezpośrednio pozwoliły doszukiwać się w obsadzie orkiestry Szembeka kornetu pistonowego (Kierzkowski 2020). Czymkolwiek były enigmantyczne „tromby zwane Bugla”, miały być one, zdaniem Krzysztofa Bilicy, „najnowszymi instrumentami” w zasobach sochaczewskiego zespołu (Bilica 2021: 17).

O orkiestrze z Bad Reinertz napisano zdecydowanie mniej. Zofia Jeżewska podaje, że Fryderyk Chopin „podczas spacerów po parku przysłuchiwał się nieraz grze zdrojowej orkiestry, lecz nie wzbudziła w nim ona zachwyty” (Jeżewska 1985: 71). Jakkolwiek Alban-Juarez i Sławińska-Dahlig zaliczają te muzyczne wykonania do ironicznie potraktowanych „atrakcji wpisanych w tradycję kurortu”, to umieszczają je także w szerszym kontekście kulturowym funkcjonowania muzyki w śląskich uzdrowiskach (Albán Juárez i Sławińska-Dahlig 2007: 136–138). Komentarz źródłowo-krytyczny w ostatnim wydaniu korespondencji Chopina

odnosi się natomiast do opowiadania dla dzieci napisanego przez siostrę kompozytora, Ludwikę, opartego na jej wspomnieniach z podróży na Śląsk; znajduje się tam literacki opis innego (być może jedynie wyimaginowanego) występu uzdrowiskowego zespołu (Chopin 1844: 89–90; Helman, Skowron i Wróblewska-Straus 2009: 191–192). Według Nowaczyka, opis ten dotyczył tej samej orkiestry, która wspomniana została w liście Fryderyka i niezmiennie „irytowała kompozytora” (Nowaczyk 2013: 126).

Celem niniejszego opracowania jest uporządkowanie stanu wiedzy na temat korespondencji Fryderyka Chopina w kontekście dziejów orkiestr dętych w Polsce poprzez próbę udzielenia odpowiedzi na następujące pytania: co i jak pisał Chopin na temat współczesnych mu zespołów? Na jakie szczegóły zwracał uwagę, a co pomijał? Jakie znaczenie dla badań historii orkiestr dętych mają zawarte w korespondencji spostrzeżenia kompozytora? Zagadnienie może stanowić także ciekawy przyczynek do ogólniejszych dociekań chopinologicznych, jak na przykład problematyki pejzażu dźwiękowego w otoczeniu kompozytora. Zastosowana tu metoda badawcza polega na porównaniu treści obydwu listów z innymi źródłami bezpośrednimi z epoki oraz międzynarodową literaturą muzykologiczną.

Konteksty i indywidua

Wybrane fragmenty listów Chopina odnoszą się do różnych aspektów funkcjonowania orkiestr dętych na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XIX wieku. W relacjach kompozytora można wyróżnić sześć typów zagadnień istotnych dla badań etnomuzykologicznych, takich jak konteksty wykonawcze, sylwetki muzyków, instrumenty, repertuar, a także samo artystyczne wykonanie i jego recepcja. Poniższa analiza odnosi się zarówno do specyficznych uwarunkowań zewnętrznych, w których funkcjonowały opisane zespoły, jak wewnętrznych – związanych z ich organizacją czy strukturą.

Okoliczności wykonania muzycznych opisanych przez Fryderyka Chopina mają zarówno elementy wspólne, jak i różnicujące. Obydwa opisy łączy rodzaj przedstawionych sytuacji wykonawczych, w których zespoły występują zarówno w otwartej przestrzeni (na zewnątrz) jak i w zamkniętym dla szerokiej publiczności miejscu. Podstawowe różnice dotyczą natomiast lokalizacji opisywanych sytuacji muzycznych, a także ich geopolitycznego uwarunkowania. W 1826 roku Bad Reinertz było cenioną miejscowością uzdrowiskową znajdującą się na terenie

ówczesnej prowincji śląskiej Królestwa Prus (powiat kłodzki, rejencja wrocławska), z której terapeutycznych usług korzystał między innymi Fryderyk Chopin. Ówczesny Dolny Śląsk był jednocześnie regionem o bogatych tradycjach muzycznych związanych z instrumentami dętymi. W drugim dziesięcioleciu XIX wieku w Wałbrzychu działali bowiem dwaj muzycy-innowatorzy instrumentów dętych blaszanych: Friedrich Blühmel i Heinrich Stölzel, do których należy pierwszy patent (z 1818 roku) związany z wynalazkiem wentyli (Klaus 2019: 431). Sochaczew natomiast był jedną z wielu lokalizacji siedzib orkiestr dętych działających przy jednostkach wojsk Królestwa Polskiego Kongresowego, państwa znajdującego się, zgodnie z ustaleniami Kongresu Wiedeńskiego (1814–1815), pod kontrolą carskiej Rosji. Dzięki zachowanym relacjom prasowym dotyczącym życia artystycznego prowincji zaboru rosyjskiego wiemy, że zespoły podobne do orkiestry Szembeka działały także w Lublinie, Radomiu, Płocku i Międzyrzeczu, gdzie oprócz zapewniania muzycznego akompaniamentu rytuałom wojskowym, występowały także dla szerokiej publiczności (Tomaszewski 2002: 25, 95–96, 203).

O muzykach wzmiankowanych orkiestr Chopin nie napisał zbyt wiele. Symptomatyczne, że w swoich relacjach w większym stopniu zwracał uwagę na fizjonomię poszczególnych instrumentalistów, niż na ich kompetencje muzyczne. Zespół z Bad Reinertz składał się z kilkunastu instrumentalistów i kapelmistrza fagocisty, który miał być „chudy, z osiodłanym, zatabaczonym nosem” i budzić strach u kobiet „co się koni boją” (Helman, Skowron i Wróblewska-Straus 2009: 185). O orkiestrantach z Sochaczewa dowiadujemy się niewiele więcej. Chopin wspomina jedynie o godnym pochwały soliście wątlęgo zdrowia, „który biedak [...] jak suchotnik wygląda, a młody jeszcze dosyć” (Helman, Skowron i Wróblewska-Straus 2009: 386). W superlatywach Fryderyk rozpisuje się natomiast na temat kompetencji muzycznych generała Piotra Szembeka, który był nie tylko patronem zespołu, ale prawdopodobnie także jego fundatorem: „Szembek jest bardzo muzykalny, gra dobrze na skrzypcach, kiedyś u Rodego się uczył i jest zabity Paganinista, a zatem do tej dobrej kasty muzykantów należy” (Helman, Skowron, and Wróblewska-Straus 2009: 386).

Informacje o orkiestrze z Sochaczewa znajdujemy także w innych źródłach z epoki. Gołębiowski w swoich „Grach i zabawach” podaje, iż zespół ten liczył sześćdziesięciu muzyków, co, na tle innych orkiestr wojskowych działających w Królestwie, czyniło z niego formację średniej wielkości (Gołębiowski 1831: 258). Orkiestra Szembeka musiała składać się ze sprawnych muzyków (profesjonalistów), którzy byli w stanie wykonać efektownie nie tylko

„gamy chromatyczne”, ale także aktualny repertuar operowy (Helman, Skowron i Wróblewska-Straus 2009: 386). Dziewiętnastowieczni badacze muzyki wojskowej piszą także o wysokich kompetencjach jej kapelmistrza, jakim był Jan Czapiewski. Według Gołębiowskiego, ten ostatni był nie tylko zdolnym dyrygentem, ale także biegłym aranżerem (Gołębiowski 1831: 258). Potwierdza to relacja Wojciecha Sowińskiego, który stwierdza, iż orkiestra wojskowa z Sochaczewa uchodziła za „jedną z najpierwszych w Warszawie” (Sowiński 1874: 65).

Klapy czy wentyle

Wprawdzie, znajdujące się w korespondencji Chopina, opisy składów instrumentalnych obu orkiestr są dość lakoniczne, jednak relacja dotycząca zespołu z Sochaczewa stała się przyczynkiem do wnikliwych badań organologicznych. W przypadku orkiestry z Bad Reinertz dowiadujemy się jedynie o fagocie, na którym grał kierownik kilkunastoosobowej „dętej muzyki” (Helman, Skowron i Wróblewska-Straus 2009). Była ona prawdopodobnie rodzajem popularnej w XVIII i na początku XIX wieku tzw. *Harmoniemusik*, zespołu instrumentalnego o typowej obsadzie złożonej z instrumentów dętych drewnianych (klarnety, oboje, fagoty) i waltorni (Herbert 2019: 202). Instrumentarium orkiestry z Sochaczewa tworzyły natomiast prawdopodobnie w większości instrumenty dęte blaszane, jakkolwiek ich typologia jest wciąż żywym tematem dyskursu muzykologów (Śledziński 1975, Vogel 1980, Albán Juárez i Sławińska-Dahlig 2007, Helman, Skowron i Wróblewska-Straus 2009, Nowaczyk 2013, Kierzkowski 2020, Bilica 2021). Badacze zgadzają się, że instrumenty te były wyposażone w innowacyjne urządzenia umożliwiające uzyskanie pełnej skali chromatycznej, ale wciąż nie jest pewne czy tymi udogodnieniami były klapy czy wentyle.

Instrumentami dętymi blaszanymi zaopatrzonymi w klapy używanymi w ówczesnej Europie były przeważnie rogi klapowe i ofiklejdy. Na ich trop prowadzi także analiza muzycznej działalności Wielkiego Księcia Konstantego Romanowa, który był nie tylko zwierzchnikiem wojsk Królestwa Polskiego Kongresowego, ale również znanym admiratorem muzyki i muzyki wojskowej. Jak podają anglosascy badacze, Edward Tarr i John Wallace, ten rosyjski arystokrata w 1815 roku miał wysłuchać w Paryżu wykonania brytyjskiego wirtuoza Johna Distina na rogu klapowym (*keyed bugle*), a następnie zamówić kopię tego instrumentu

u paryskiego wytwórcy Halary'ego w celu wprowadzenia go do użytku w rosyjskim wojsku (Tarr i Wallace 2019: 345). Ten sam Halary w 1821 roku opatentował także inne instrumenty klapowe jak ofiklejda czy ofiklejda altowa (*quintclave*), które niebawem stały się popularne w całej Europie (Mitroulia 2019: 313). Ponieważ po Kongresie Wiedeńskim Królestwo Polskie stanowiło formalnie integralną część Imperium Rosyjskiego, jest prawdopodobne, że to właśnie instrumenty dęte blaszane z klapami zostały wprowadzone do składów miejscowych orkiestr wojskowych, w tym opisanej przez Chopina orkiestry z Sochaczewa. Hipotezę tę potwierdzają relacje Łukasza Gołębiowskiego dotyczące przemian w obsadzie instrumentalnej orkiestr polskich pułków piechoty z przełomu lat dwudziestych i trzydziestych XIX wieku: „Pułki strzelców pieszych mają teraz muzykę złożoną z instrumentów, o jakich przed kilkunastu laty nie mieliśmy wyobrażenia. Są to same narzędzia miedziane z klapami rozmaitej wielkości, i rozmaitego kształtu w rodzaju trąb i waltorni” (Gołębiowski 1831: 258).

Druga teoria zakłada, że orkiestra generała Szembeka miała w użyciu instrumenty wyposażone w wentyle. W tym przypadku ślady prowadzą do Warszawy lat dwudziestych XIX wieku, w której działali: Jan Wilhelm Wernitz, założyciel wytwórni instrumentów dętych, oraz malarz Józefat Łukaszewicz, nadworny portrecista Wielkiego Księcia Konstantego. Vogel domniemywał, że Wernitz już w 1826 roku wynalazł własny system wentylowy, który w kolejnych latach (1828–1829) zastosował w udoskonalonym buglehornie, „zyskując pełny szereg harmoniczny, łatwiejsze i pewniejsze zadęcie oraz większą ruchliwość dźwiękową instrumentu” (Vogel 1980: 217–218). Tym innowacyjnym urządzeniem miał być reklamowany w „Kurjerze Warszawskim” (w tym samym, 1826 roku) „strojnik mechaniczny, za którego pomocą w graniu na dętych instrumentach z najlepszą dogodnością nie tylko jak chcąc, ale nadto podług potrzeby tony uwyższać i zniżać można” („Kurjer Warszawski” 1826, nr 176: 735). W kontekście mojego niedawnego „odkrycia” ikonograficznego, hipoteza Vogla staje się jeszcze bardziej prawdopodobna. Datowany na 1828 rok obraz Józefata Łukaszewicza zatytułowany Pierwszy Pułk Strzelców Pieszych przedstawia bowiem między innymi wojskowego muzyka, należącego do jednostki wchodzącej w skład Trzeciej Brygady Piechoty stacjonującej w Sochaczewie, trzymającego kornet pistonowy, czyli instrument dęty blaszany z trzema wentylami.



*Il. 1. Fragment obrazu Józefata Łukaszewicza Pierwszy Pułk Strzelców Piesznych (1828),
fot. ze zbiorów Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie.*

Łukaszewiczowi pozował być może któryś z członków orkiestry Szembeka, a „Bugła” z listu Chopina to funkcjonujące ówczesnie określenie kornetu, którego to instrumentu lokalnym wytwórcą był sam Wernitz. Potwierdzeniem tej tezy niech będzie następujący cytat z „Gazety Polskiej” z 1829 roku recenzujący produkt warszawskiego trąbomistrza:

Instrument tak z[w...]any bugła, czyli kornett, używany w muzyce najczęściej wojskowej, a mianowicie strzeleckiej i kawalerji, który częstokroć słyszeć się daje solo, ciągle wymaga przez niedokładność swoją mozolnej pracy grającego i nieustannej naprawy (...) Wernitz, przez zupełną znajomość swej sztuki i maszynę ułatwił wszelkie trudności tego rodzaju (Beker 1829: 14).

Repertuar i recepcja

Informacje o repertuarze orkiestr opisanych przez Chopina dotyczą wyłącznie zespołu z Sochaczewa. W przypadku orkiestry z Bad Reinertz wiadomo jedynie tyle, że wykonywane

przez nią utwory były grane „wolno spacerującym” kuracjom (Helman, Skowron i Wróblewska-Straus 2009: 185). Wyobraźnię pobudza także scena z przeznaczonego dla dzieci opowiadania Ludwiki Chopinówny (siostry Fryderyka), w której uzdrowska orkiestra gra walce:

Obudziwszy się dziś rano usłyszałem muzykę; zrazu zdawało mi się że przez sen ale oczy już miałem otwarte i nie spałem wcale. – Czy grają Papo zapytałem niedowierzając sobie; grają odpowiedział – Porywam się więc co prędzej z łóżka, biegnę do okna i spostrzegam kilku ludzi, którzy na dętych instrumentach pięknie walce wygrywali – Co to znaczy Papo, że nam tak ładnie grają pod oknami? – czy tu taki zwyczaj? – czy co dzień będziemy mieli tak przyjemną muzykę? – Nie, to dziś tylko moje dziecię. Tutajsi muzykanci dowiedzieli się że nowi goście stanęli w tym domu, przyszli więc ich powitać – Trzeba ich grzecznością odpłacić trzeba im podziękować. – Ja się też zacząłem kłaniać z okna, ale Papa się rozśmiał i posłał im pieniędzy. – Takie to podziękowanie pomyślałem sobie i odszedłem od okna bo muzyka grać przestała (Chopin 1844: 89–90).

Orkiestra z Sochaczewa natomiast, oprócz wykonywanych zapewne regularnie marszy wojskowych, miała w repertuarze opracowanie wyimku operowego. Wspomniana przez Chopina *Cavatina z Niemej* to zaaranżowany na orkiestrę dętą fragment z opery *Niema z Portici* Daniela Auber'a wystawionej po raz pierwszy w Paryżu w 1828 roku⁴. Autorzy komentarza do korespondencji kompozytora sugerują, iż mogła to być transkrypcja „kawatyny Massaniela z IV aktu (nr 13) albo kawatyny Elviry również z IV aktu (nr 14)” (Helman, Skowron i Wróblewska-Straus 2009: 389). Obecność tego utworu w repertuarze polskiej orkiestry wojskowej w roku 1830 miała pewien wymiar polityczny. Według Nowaczyka bowiem wykonanie fragmentu zakazanej w Królestwie Polskim Kongresowym opery „było przejawem niesubordynacji wobec głównego dowodzącego” jakim był Wielki Książę Konstanty (Nowaczyk 2013). Choć nie wiadomo, kto był autorem opracowania muzycznego (na orkiestrę dętą) tego utworu, można przypuszczać, iż stworzył je wspomniany wcześniej Czapiewski.

Chopin w swoich relacjach dużo miejsca poświęca ocenom jakości wysłuchanych wykonań muzycznych. W tym kontekście widoczna jest zdecydowana różnica między dwoma

⁴ Premiera warszawska odbyła się podczas Powstania Listopadowego w dniu 15 stycznia 1831 roku (Helman, Skowron i Wróblewska-Straus 2009: 389).

analizowanymi zespołami. Na podstawie opisów Chopina orkiestrę z Bad Reinertz można określić jako nieprofesjonalną lub amatorską, o czym świadczą określenia: „kiepska muzyka”, „muzyka paskudzi” (Helman, Skowron i Wróblewska-Straus 2009: 185). Wykonywaną przez nią muzykę uznać należy za użytkową, towarzyszącą spacerom kuracjuszy. Z drugiej strony mamy wykonania wirtuozowskie orkiestry z Sochaczewa, budzące zachwyt kompozytora. Wybijający się solista zyskuje pochwałę, a bezbłędne wykonanie *Cavatiny* wprawia Chopina w zadumę. Ta ostatnia odnosi się zapewne do aspektów wykonawczych i brzmieniowych, ale być może także, jak sugeruje Nowaczyk, kontekstu politycznego wykonania zakazanego przez władze zaborcze repertuaru.

Podsumowanie

Omawiane dwa źródła stworzone przez Fryderyka Chopina stanowią jedno z najwcześniejszych i najcenniejszych przekazów bezpośrednich dotyczących działalności orkiestr dętych na (współczesnych) ziemiach polskich. Odnoszą się do okresu lat dwudziestych i trzydziestych XIX wieku i dotyczą dwóch różnych zespołów muzycznych: cywilnej, amatorskiej orkiestry dętej działającej w uzdrowisku Bad Reinertz na Dolnym Śląsku; oraz wojskowej, profesjonalnej orkiestry dętej funkcjonującej przy Trzeciej Brygadzie Piechoty generała Piotra Szembeka w Sochaczewie na zachodnim Mazowszu. Zarówno w przypadku orkiestry uzdrowiskowej z Bad Reinertz, jak i szerszego kontekstu funkcjonowania śląskich orkiestr dętych w tym okresie, relacja Chopina jest jedynym znanym źródłem bezpośrednim w języku polskim dokumentującym działalność tego rodzaju zespołów lokalnie. Orkiestra z Sochaczewa natomiast zawdzięcza Chopinowi między innymi utrwalenie informacji o swoim bezkompromisowym podejściu do uprawiania muzyki w czasach dominacji militarnej obcych mocarstw. Relacja Chopina jest także dowodem na to, że ówczesne środowisko muzyczne Królestwa Kongresowego stanowiło światową awangardę w zakresie produkcji i wykorzystania innowacyjnych instrumentów dętych blaszanych. Niewątpliwie opisane przez kompozytora instrumentalne zespoły muzyczne reprezentowały już wówczas szersze zjawiska kulturowe stanowiące istotny etap rozwoju nie tylko samych orkiestr dętych, ale także innych aspektów kultury muzycznej, takich jak profesjonalizacja zawodu muzyka czy uwarunkowane rozwojem technologii innowacje brzmieniowe.

Literatura cytowana:

Albán Juárez, Marita i **Sławińska-Dahlig**, Ewa 2007: *Polska Chopina. Przewodnik po miejscach związanych z pobytem kompozytora*. Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.

Beker, H. 1929: *Wiadomości krajowe i zagraniczne*. – „Gazeta Polska”, nr 4. Warszawa: Drukarnia Gałęzowskiego.

Bilica, Krzysztof 2021: „*Koguta pianie przed świtem*” à la rondeau. – „Rocznik Chopinowski”. Tom 29. Red. Ewa Sławińska-Dahlig. Warszawa: Towarzystwo im. Fryderyka Chopina.

Chętnik, Adam 1983: *Instrumenty muzyczne na Kurpiach i Mazurach*. Red. Stanisław Olędzki. Olsztyn: Pojezierze.

Chopin, Ludwika 1844: *Podróż Józia z Warszawy do Wód Szlązkich przez niego samego opisana*. Warszawa: Drukarnia Jana Kaczanowskiego.

Dahlig, Piotr 1998: *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk.

Gołębiowski, Łukasz 1831: *Gry i zabawy*. Warszawa: A. Gałęzowski i komp.

Helman, Zofia, **Skowron**, Zbigniew i **Wróblewska-Straus**, Hanna (red.) 2009: *Korespondencja Fryderyka Chopina, tom I, 1816-1831*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

Herbert, Trevor 2019: *Harmonie/Harmoniemusik*. – *The Cambridge Encyclopedia of Brass Instruments*. Red. Trevor Herbert, Arnold Myers, John Wallace. Cambridge: Cambridge University Press.

Januś, Marian 1971: *Muzyka w wojsku*. Warszawa: Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej.

Jeżewska, Zofia 1985: *Chopin w kraju rodzinnym*. Warszawa: Wydawnictwo PTTK Polskiego Towarzystwa Turystyczno-Krajoznawczego „Kraj”.

Kierzkowski, Maciej 2005: *Orkiestry dęte Mazowsza. Uwarunkowania historyczno-ekonomiczne, psychospołeczne i estetyczne*. Praca magisterska. Instytut Muzykologii, Uniwersytet Warszawski.

Kierzkowski, Maciej 2020: *Trąby zwane Bugla czyli co słyszał Chopin w Sochaczewie*. – „Ruch Muzyczny”, nr 22. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

Kitowicz, Jędrzej [1840] 1985: *Opis obyczajów za panowania Augusta III*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Klaus, Sabine K. 2019: *Valve*. – *The Cambridge Encyclopedia of Brass Instruments*. Red. Trevor Herbert, Arnold Myers, John Wallace. Cambridge: Cambridge University Press.

Kolberg, Oskar 1962a: *Sandomierskie*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

Kolberg, Oskar 1962b: *Kujawy. Cz. 2*. Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.

Kolberg, Oskar 1965: *Pomorze*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

Kopczek, Alojzy 1995: *Kapele ludowe na Śląsku Cieszyńskim*. – „Nasza ojcowizna. Jednodniówka na trzydziestolecie Sekcji Folklorystycznej Głównego Polskiego Związku Kulturalno-Oświatowego”. Red. Daniel Kadłubiec i Jan Szymik. Czeski Cieszyn: Sekcja Folklorystyczna Zarządu Głównego Polskiego Związku Kulturalno-Oświatowego.

Kusto, Agata 2014: *Tradycje orkiestr dętych Lubelszczyzny na przykładzie wybranych zespołów*. – *Rola orkiestr dętych w kulturze ludowej*. Red. Zbigniew Jerzy Przerembski. Gdańsk: Nadbałtyckie Centrum Kultury.

Majchrzak, Józef 1989: *Muzykowanie regionalne i domowe. – Folklor Górnego Śląska*. Red. Dorota Simonides. Katowice: „Śląsk”.

Matłowski, Bogdan 2014: *Orkiestry dęte na Pomorzu Zachodnim po 1945 roku. – „Zwierciadło Etnologiczne”*, nr 3. Red. Bogdan Matłowski. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego.

Mitroulia, Eugenia 2019: *Patents. – The Cambridge Encyclopedia of Brass Instruments*. Red. Trevor Herbert, Arnold Myers, Wallace John. Cambridge: Cambridge University Press.

Nowaczyk, Henryk F. 2013: *Chopin w podróży. Glosy do biografii*. Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.

Olejniki, Tadeusz 1996: *Towarzystwa Ochotniczych Straży Pożarnych w Królestwie Polskim*. Warszawa: Komenda Główna Państwowej Straży Pożarnej.

Opieński, Henryk 1933: *Szopen a orkiestra Wojska Polskiego. – „Orkiestra”*, nr 38. Red. Józef Koffler. Przemyśl: Spółka Wydawnicza.

Pellowski, Alfons 1994: *Kultura muzyczna Łodzi do roku 1918*. Łódź: Wojciech Grochowalski.

Przerembski, Zbigniew Jerzy 2014: *Ludowe orkiestry dęte w tradycyjnej kulturze muzycznej Polski. – Rola orkiestr dętych w kulturze ludowej*. Red. Zbigniew Jerzy Przerembski. Gdańsk: Nadbałtyckie Centrum Kultury.

Sowiński, Wojciech 1874: *Słownik muzyków polskich*. Paryż: nakład autora.

Szaflik, Józef Ryszard [1985] 2001: *Dzieje Ochotniczych Straży Pożarnych*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

Szefka, Paweł 1982: *Narzędzia i instrumenty muzyczne z Kaszub i Kociewia*. Wejherowo: Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej: Zrzeszenie Kaszubsko-Pomorskie.

Szyszka, Katarzyna 2014: *Orkiestry dęte w kulturze góralskiej Beskidu Śląskiego. – Rola orkiestr dętych w kulturze ludowej*. Red. Zbigniew Jerzy Przerembski. Gdańsk: Nadbałtyckie Centrum Kultury.

Śledziński, Stefan 1975: *Orkiestra dęta*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

Tarr, Edward i **Wallace**, John 2019: *Russia. – The Cambridge Encyclopedia of Brass Instruments*. Red. Trevor Herbert, Arnold Myers, John Wallace. Cambridge: Cambridge University Press.

Tomaszewski, Wojciech 2002: *Między salonem a jarmarkiem. Życie muzyczne na prowincji Królestwa Polskiego w latach 1815-1862*. Warszawa: Biblioteka Narodowa.

Vogel, Beniamin 1980: *Instrumenty muzyczne w kulturze Królestwa Polskiego. Przemysł muzyczny w latach 1815-1914*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

Publikacje elektroniczne:

„Kurjer Warszawski” 1826, nr 176.

<https://crispa.uw.edu.pl/object/files/391604/display/Default> (dostęp 11.09.2022).

„Gazeta Polska” 1829, nr 4. <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/399880/display/Default> (dostęp 11.09.2022).

„Orkiestra” 1933, nr 11. Red Józef Koffler. Przemysł.

https://www.bibliotekacyfrowa.pl/dlibra/publication/14369/edition/22357/content?format_id=2 (dostęp 11.09.2022).

Abstract:

Frederic Chopin and his musical output are probably the most extensively researched topics in Polish musicology. Chopin is most often described as a composer and pianist, but he was also an observer of the musical life of his era. The correspondence of Frederic Chopin comprises an extensive primary source of which two letters (first, to Wilhelm Kolberg dated 18 August 1826; second, to Tytus Woyciechowski dated 31 August 1830) are of particular value in researching wind bands in Poland. Both letters (to date not previously compared to one another) provide primary evidence of the early civilian and military wind bands of the late 1820s and early 1830s, including aspects related to instrumentation, repertoires, and performance occasions. The essay recapitulates existing knowledge on the topic of wind bands in Chopin's correspondence providing comparative analysis of the composer's own words, other primary sources, and the outcome of relevant international musicological literature. The article also offers new hypothesis referring to the early use of the piston cornet in the Polish military in the late 1820s.

Keywords:

Frederic Chopin, correspondence, wind band, military band, Sochaczew, Bad Reinertz, Congress Kingdom of Poland, Lower Silesia

Tradycja konkursów strażackich orkiestr dętych w Polsce w świetle relacji miesięcznika „Orkiestra” (1930-1938)

Maciej Kierzkowski

Tradycja konkursów orkiestr dętych w Polsce sięga okresu międzywojennego. Związana jest z działalnością muzyczną wojska, ale także innych służb mundurowych, jak pracownicy kolei czy strażacy. Niniejszy tekst skupia się na tych ostatnich, będąc próbą analizy genezy i wczesnego rozwoju (do 1939 roku) ogólnokrajowych konkursów orkiestr działających przy jednostkach Ochotniczych Straży Pożarnych (OSP). Jakkolwiek zarówno dzieje polskich organizacji strażackich jak i szeroko pojęta działalność orkiestr przy nich istniejących stanowią istotne tło dla omawianych tu rywalizacji amatorskich zespołów muzycznych, to szczegółowe jego nakreślenie wykracza poza ramy niniejszego opracowania. W tekście tym uwzględniono jedynie te aspekty zagadnień o charakterze ogólnym, które bezpośrednio wiążą się z fenomenem wciąż żywej tradycji konkursów orkiestr strażackich w Polsce.

Stan badań

Tematyka konkursów orkiestr dętych w polskiej literaturze była do tej pory eksplorowana rzadko i fragmentarycznie. Dla kontrastu, zjawisko rywalizacji tego typu zespołów muzycznych w innych krajach było opisywane wielokrotnie, głównie w języku angielskim. Przyjmuje się, że to właśnie możliwość uczestnictwa w konkursach stanowi globalnie główną motywację przynależności do orkiestr dętych (Brucher and Reily 2016: 27). Pierwsze konkursy organizowano w Wielkiej Brytanii od połowy XIX wieku, co miało kluczowy wpływ na ukonstytuowanie się standardowej obsady instrumentalnej brytyjskiego modelu orkiestry dętej (*British brass band*) (Herbert 2000). Fińskie septety dęte – również o ujednoczonym instrumentarium – rozpoczęły rywalizację w latach osiemdziesiątych XIX wieku podczas narodowych festiwali muzycznych (Karjalainen 1995), natomiast turnieje amatorskich orkiestr dętych we Francji rozpowszechniły się wraz z rozwojem ruchu

muzycznego Orphéon (Dubois, Méon, and Pierru 2016). Od 1961 roku, nie tylko orkiestry, ale też indywidualni trębaczycy zaczęli konkurować w ramach słynnego festiwalu w miejscowości Guča w Serbii, uznawanego za wydarzenie istotnie przyczyniające się do kultywowania lokalnych tradycji muzycznych (Tadič 2014).

Literatura w języku polskim zjawisko konkursów orkiestr dętych jedynie wzmiankuje, chociaż sytuacja w tym zakresie zaczyna ulegać zmianie w ostatnich latach. Józef Szaflik, badacz dziejów OSP, pisał o wpływie konkursów na rozwój strażackich orkiestr dętych w okresie międzywojennym (Szaflik [1985] 2001). Podobną rolę przypisywano turniejom muzycznym, które po II wojnie światowej były organizowane przez przyzakładowe związki zawodowe, ale także w ramach rozmaitych festiwali muzycznych (Węgiel 1966; Marchwicka 1976; Ważyński 1982). Opis pierwszego ogólnopolskiego konkursu dętych orkiestr wojskowych, jaki odbył się w 1923 roku, zawdzięczamy Jerzemu Wojciechowskiemu, który, nakreślając szeroki kontekst rozwoju muzyki w wojsku II Rzeczypospolitej, podaje szczegółowe dane o zespołach uczestniczących w tym wydarzeniu, jego przebiegu, lokalizacjach, wykonywanym repertuarze i kryteriach oceny (Wojciechowski 2016). Wreszcie, etnomuzykologiczna eksploracja roli konkursów cywilnych orkiestr dętych na Mazowszu ukazuje trzy aspekty ich oddziaływania: instytucjonalny, społeczny i indywidualny (Kierzkowski 2018).

Jednakowoż, żadna z powyższych prac nie wyczerpuje omawianego tu zagadnienia konkursów orkiestr dętych w Polsce. Brakuje szczególnie badań genezy zjawiska oraz bezpośrednich przyczyn jego rozwoju. Ponadto, w dotychczasowych opracowaniach nie uwzględniono wielu bezpośrednich źródeł pisanych jak istniejące artykuły prasowe, czy regulacje prawne. Celem niniejszej pracy jest przynajmniej częściowe uzupełnienie tych luk.

Źródła

Dwa rodzaje źródeł stanowią podstawowy materiał badawczy do niniejszej pracy. Po pierwsze, są to oficjalne dokumenty legislacyjne (dostępne w dużym stopniu online)¹ oraz statuty

¹ Na przykład na stronie rządowej Internetowego Systemu Aktów Prawnych <http://isap.sejm.gov.pl/> (dostęp: 2022-07-30).

organizacji strażackich; po drugie – rozmaite publikacje zawierające materiały związane zarówno z aktywnością poszczególnych zespołów, jak i bardziej ogólnymi aspektami ruchu orkiestr strażackich w Polsce. Jednym z istotnych źródeł jest „Rocznik Strażak” (opublikowany w dwóch tomach w latach 1881² i 1882³) będący branżowym periodykiem skierowanym do strażaków ochotników w Królestwie Polskim. Ponieważ obydwie księgi były dystrybuowane wśród ówczesnych organizacji strażackich, miały istotny wpływ na standaryzację praktyk związanych nie tylko z gaszeniem ognia, ale także z pozapozarniczą działalnością straży. Podobną funkcję spełniały inne czasopisma profesjonalne jak „Przewodnik Pożarniczy” wydawany od 1887, ale także – w kontekście modelowania rozwoju kultury muzycznej – periodyki muzyczne, w tym redagowany przez Józefa Kofflera, kompozytora i muzykologa, miesięcznik „Orkiestra” ukazujący się w latach 1930–1938.

Działalność kulturotwórcza OSP

Ochotnicze Straże Pożarne zaczęto formować w Polsce od połowy XIX wieku. Były one potrzebne, gdyż zawodowe straże ogniowe istniejące na gęściej zaludnionych obszarach nie były w stanie działać sprawnie na terenie całego kraju⁴. Korzystniej zatem było pójść za przykładem innych państw ustanawiając ochotnicze jednostki strażackie w małych miastach i wsiach. Równoległe z gaszeniem pożarów OSP prowadziły działalność kulturalno-oświatową, a – od wczesnych lat osiemdziesiątych XIX wieku – organizowały orkiestry dęte. Na rozwój konkursów orkiestr strażackich miały wpływ dwa główne czynniki: po pierwsze, kulturotwórcza misja OSP, która wyrosła z dążeń patriotycznych Polaków w okresie rozbiorów, a potem związana była z nacjonalizacją kultury realizowaną w Polsce międzywojennej; po drugie, federalizacja organizacji strażackich mająca miejsce po odzyskaniu niepodległości w 1918 roku. Jakkolwiek działalność kulturalno-oświatowa OSP była prowadzona zarówno przed, jak i po I wojnie światowej, przemianie uległ sposób, w jaki była inicjowana. Podczas

² *Rocznik Strażak: na rok zwyczajny 1882. R. 1. 1881.* Petroków, Warszawa. <https://bc.wbp.lodz.pl/dlibra/publication/86728/edition/82754> (dostęp: 2022-07-30).

³ *Rocznik Strażak: na rok zwyczajny 1883. R. 2. 1882.* Petroków, Warszawa. <https://bc.wbp.lodz.pl/dlibra/publication/77291/edition/73760> (dostęp: 2022-07-30).

⁴ Pierwsze zawodowe straże pożarne na terenie dawnej Rzeczypospolitej Obojga Narodów założono w Wilnie (1802) w Warszawie (1836) (Zalewski 2018: 12).

gdy na przełomie wieków XIX i XX impuls stanowiły oddolne lokalne inicjatywy społeczne, w Polsce międzywojennej były to dwa inne czynniki: scentralizowane działanie państwa i aktywność ogólnokrajowych związków strażackich.

Początki działalności kulturalno-oświatowej OSP należy wiązać z nasilającą się na przełomie XIX i XX wieku negatywną postawą państw zaborczych wobec kultury polskiej. Miało to miejsce przede wszystkim w zaborze pruskim i rosyjskim. Ze względu na fakt, że OSP były jednymi z niewielu legalnych organizacji społecznych współtworzonych przez Polaków, skupiały wielu rodzimych aktywistów społecznych. Zastępowały również nieistniejące polskie instytucje kultury, stając się miejscami edukacji obywatelskiej (Olejnik 1996: 9). Różne formy aktywności kulturalnej OSP dawały możliwość kultywowania polskości. Były to nie tylko powstające amatorskie zespoły artystyczne, takie jak orkiestry, chóry oraz teatry wykonujące polski repertuar. W strażach zakładano także polskie biblioteki, organizowano wydarzenia artystyczne, np. koncerty, zabawy taneczne, spektakle teatralne. W raporcie OSP w Kielcach z 1882 roku, czytamy: „w [...] gmachu Straży Kieleckiej (...) znajduje się (...) biblioteka Strażacka, zawierająca obecnie około 400 dzieł, wciąż zwiększająca się w miarę funduszy, lub dobrowolnych zaofiarowań mieszkańców” (*Rocznik Strażak* 1882: 90).

Ze względu na odmienne uwarunkowania polityczne w poszczególnych zaborach, intensywność działań kulturalnych OSP była zróżnicowana. Aktywność straży w tym zakresie szczególnie rozwijała się na terenie Królestwa Polskiego (w zaborze rosyjskim), co było sposobem sprzeciwu wobec postępującego procesu rusyfikacji. Sieć OSP była tam nie tylko największa ze wszystkich trzech zaborów (w kategoriach zarówno ilości organizacji, jak i liczby ich członków), ale była także najbardziej powszechna, skupiała bowiem reprezentantów wszystkich warstw społecznych: chłopów, rzemieślników, pracowników przemysłu, inteligencję, szlachtę oraz właścicieli fabryk (Olejnik 1996: 9–10). Tego typu dane podaje raport dotyczący OSP w Mszczonowie z 1882 roku, w którym czytamy, że: „do projektowanego Towarzystwa (...) zostali zaproszeni (...) nie tylko właściciele nieruchomości, lecz wszyscy mieszkańcy bez różnicy stanu, mienia i wyznania, jako też i okoliczni obywatele ziemscy” (*Rocznik Strażak* 1882: 133)

W czasach II Rzeczypospolitej kulturotwórcza misja OSP została wzbogacona o ideę współpracy instytucjonalnej i odgórnie sprofilowana. Nowo powstałe państwo polskie potrzebowało społeczno-kulturowej reintegracji, dlatego pozapożarnicza działalność OSP została nakierowana na współtworzenie życia społecznego, szczególnie w małych miastach

i wsiach (Szaflik [1985] 2001: 213). Remizy strażackie stały się oficjalnie aprobowanymi centrami lokalnej działalności kulturalnej w całym kraju, będąc często jedynymi ośrodkami o takim profilu w swoim regionie (Szaflik [1985] 2001: 4). Kulturalno-oświatowa działalność straży była wspierana przez państwo oraz związki strażackie. Zgodnie z oficjalnymi rekomendacjami, OSP podejmowały rozmaite inicjatywy ukierunkowane na patriotyczną i obywatelską edukację (Pastuszka 1996: 95). Jakkolwiek była to kontynuacja działań OSP sprzed 1918 roku, oczekiwania dotyczące wzajemnej współpracy tych organizacji były czymś nowym. Na przykład, w 1928 roku Rada Związku Straży Pożarnych Województwa Kieleckiego rekomendowała podległym sobie jednostkom OSP „organizowanie teatrów amatorskich, orkiestr, chórów, zabaw ludowych (...) indywidualnie i w ramach współdziałania z innymi organizacjami” (Cytat za: Pastuszka 1996: 95).

W okresie międzywojennym, zarządzanie kulturalną działalnością OSP stało się jednym z zadań nowo powstających polskich federacji strażackich. Takie założenia zostały zawarte w treści pierwszego statutu Głównego Związku Straży Pożarnych Rzeczypospolitej Polskiej, uchwalonego przez delegatów Ogólnokrajowego Zjazdu Przedstawicieli OSP i zatwierdzonego przez Ministerstwo Spraw Wewnętrznych w 1921 roku. Jednym z wytyczonych wówczas celów stało się promowanie edukacyjnej i kulturotwórczej działalności zarówno poszczególnych OSP, jak i regionalnych oddziałów związku (Walczak 2009: 92–93). W latach trzydziestych XX wieku, ruch strażacki w Polsce został zintegrowany w jedną organizację. Na podstawie rozporządzenia podpisanego przez premiera i ministra spraw wewnętrznych *O uznaniu stowarzyszenia Związek Straży Pożarnych Rzeczypospolitej Polskiej za stowarzyszenie wyższej konieczności* z dnia 28 listopada 1933 roku Związek Straży Pożarnych Rzeczypospolitej Polskiej otrzymał „przywilej wyłączności (...) w zakresie jednoczenia we wspólnej organizacji poszczególnych straży pożarnych oraz sprawowania kontroli fachowej i organizacyjnej nad wszystkimi strażami pożarnymi na obszarze całego Państwa”⁵. To uprawnienie dotyczyło także działalności pozapozarnczej i miało przejawiać się w „czuwani[u] (...) nad organizowaniem, szkoleniem i zaopatrywaniem straży pożarnych w zakresie (...) prac kulturalno-oświatowych”⁶.

⁵ <http://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19331020779/O/D19330779.pdf> (dostęp: 2022-08-01).

⁶ <http://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19331020779/O/D19330779.pdf> (dostęp: 2022-08-01).

Rola konkursów

Elementem szeroko zakrojonej i centralnie zarządzanej strategii dotyczącej działalności kulturalno-oświatowej związków strażackich w Polsce stały się konkursy orkiestr dętych działających przy OSP. Celem konkursów była edukacja. Stały się emanacją idei artystycznego rozwoju amatorskich orkiestr dętych, propagowaną przez krajowe strażackie władze związkowe. Jak pisał Józef Szaflik, konkursy miały służyć „podnoszeniu na wyższy poziom artystyczny orkiestr strażackich” (Szaflik [1985] 2001: 215). Dotyczyło to w szczególności zespołów działających na wsi i w małych miastach. Zgodnie z relacją miesięcznika „Orkiestra” (nota bene poświęconego „krzewieniu kultury muzycznej wśród orkiestr i towarzystw muzycznych w Polsce” (*Orkiestra* 1930, nr 1: 1) z 1930 roku, organizatorzy konkursu w Piotrkowie Trybunalskim zakładali, iż „pobudzi [on] niewątpliwie do wytężonej pracy tak ważnych placówek kulturalnych, jak orkiestry w środowiskach wiejskich” (*Orkiestra* 1930, nr 1: 13).

Ta sama narracja snuta była na łamach ogólnopolskiej prasy muzycznej. W 1934 roku, na łamach „Orkiestry” postawiono diagnozę ówczesnej sytuacji orkiestr OSP, a także przedstawiono rekomendacje dotyczące ich planowanego rozwoju. Materiał ten pokazuje, w jaki sposób związkowe władze strażackie pojmowały trzy kluczowe aspekty, z których wykiełkowała idea konkursów: rolę orkiestr strażackich w społeczeństwie, ich aktualną jakość artystyczną (muzyczny poziom), a także strategię dotyczącą rozwoju tych zespołów. W kontekście społecznym rola orkiestr została zdefiniowana jako niezbędne narzędzie łączące strażę z lokalnymi społecznościami:

W kierowniczych sferach strażactwa istnieje dostateczne zrozumienie, jakie korzyści przynosi poszczególnej straży pożarnej posiadanie własnej orkiestry (...) orkiestra jest tym czynnikiem, który składa się na całokształt właściwie zakrojonej roli straży w społeczeństwie, przyczyniając się najlepiej do utrzymania łączności straży z otoczeniem (*Orkiestra* 1934, nr 51: 192).

Jednak ówczesny poziom artystyczny orkiestr strażackich został uznany za nieodpowiedni. Główne problemy dotyczyły ograniczonego repertuaru i niskiej jakości muzycznych wykonień:

(...) znaczna część orkiestr pozostaje na niskim poziomie, nie prowadząc przytem żadnej systematycznej pracy and doskonaleniem się muzycznym, a jeśli (...) orkiestry te występują publicznie, to jednakże okazuje się, że rozporządzają bardzo szczupłym repertuarem, którego interpretacja też pozostawia wiele do życzenia (*Orkiestra* 1934, nr 51: 192).

Ponieważ głównym rozpoznany powodem tej niekorzystnej sytuacji był „brak zorganizowanej pomocy fachowej z zewnątrz”, polityką krajowego związku strażackiego stała się implementacja rozmaitych działań naprawczych w tym konkursów (*Orkiestra* 1934, nr 51: 192).

Struktura i ewaluacja

Konkursy orkiestr strażackich w Polsce organizowano od lat trzydziestych XX wieku. Jedne z pierwszych relacji z ich przebiegu znajdujemy w pierwszym numerze miesięcznika „Orkiestra” z 1930 roku, gdzie opisano muzyczne zawody przeprowadzone w Piotrkowie Trybunalskim, Łęczycy i Lipnie (wszystkie te lokalizacje znajdują się na terytorium dawnego zaboru rosyjskiego) (*Orkiestra* 1930, nr 1: 13–14). Organizatorami regionalnych wydarzeń konkursowych były wówczas przeważnie związki strażackie we współpracy z władzami lokalnymi, działające na terenie jednego powiatu lub województwa. Konkurs, jaki odbył się w 1933 roku w Łodzi zgromadził zespoły z całego województwa łódzkiego (*Orkiestra* 1933, nr 35: 133–134), które składało się ówczas z czternastu powiatów⁷. Organizatorzy konkursów (zarówno instytucje, jak i indywidualni działacze) byli często wymieniani w relacjach prasowych. Na przykład, w artykule opublikowanym w 1930 roku, w następujący sposób honorowano animatorów konkursu w Piotrkowie Trybunalskim: „uznanie należy się Okr.[ęgowemu] Związkowi Straży pożarnych pow.[iatu] Piotrkowskiego z p.[aniem] starostą Strzezińskim (...) za zorganizowanie tegoż konkursu” (*Orkiestra* 1930, nr 1: 13).

Konkurujące zespoły poddawano określonej kategoryzacji. Była ona podyktowana aspektami socjo-muzycznymi i wpływała na wymagania repertuarowe. Kryteria klasyfikacji były

⁷ [https://pl.wikipedia.org/wiki/Wojew%C3%B3dztwo_%C5%82%C3%B3dskie_\(II_Rzeczpospolita\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Wojew%C3%B3dztwo_%C5%82%C3%B3dskie_(II_Rzeczpospolita)) (dostęp: 2022-08-01).

podwójne: po pierwsze, dotyczyły poziomu muzycznych kompetencji rywalizujących orkiestr; po drugie, były związane z rozmiarem miejscowości, z których zespoły pochodziły. Na przykład, orkiestry uczestniczące w konkursie dla województwa łódzkiego w 1933 roku były podzielone na trzy grupy:

Pierwsza (...) składała się z orkiestr wysoko zaawansowanych pod względem wykszolenia, doboru muzyków i składu instrumentów. Druga (...) z orkiestr większych miast powiatowych, tak samo licznych, ale złożonych wyłącznie z sił amatorskich. Trzecia (...) to orkiestry małych miasteczek i wsi (*Orkiestra* 1933, nr 35: 133).

Klasyfikacja zespołów wiązała się ze zróżnicowanymi wymaganiami dotyczącymi prezentowanego repertuaru, który był jednym z najważniejszych kryteriów oceny, ale miał też inne funkcje. Wprowadzenie tak zwanych utworów obowiązkowych miało oddziaływać na trzech różnych poziomach: umożliwić obiektywną ocenę artystycznych wykonań, wzmacniać rozwój muzycznych kompetencji zespołów, a także propagować muzykę polskich kompozytorów. Stając się stałym elementem rytuału konkursowego utwory obowiązkowe były jednocześnie uważane za artystycznie wymagające. W konkursie w Piotrkowie Trybunalskim w 1930 roku obligatoryjne były np. *Krakowiaki* Andrzeja Rajczaka, utwór oceniany jako „trudny i wymagający wiele sprawności technicznej” (*Orkiestra* 1930, nr 1: 13). Natomiast podczas konkursu powiatu łęczyckiego organizowanego w tym samym roku, utworami obowiązkowymi były: „bardzo trudna” uwertura z opery *Jawnuta* Stanisława Moniuszki oraz *Odgłosy Kujaw* Edwarda Mąkoszy – „utwór wymagający poważnej sprawności i niektórych instrumentów solowych” (*Orkiestra* 1930, nr 1: 13). Drugą cechą repertuaru obowiązkowego był jego narodowy charakter: większość stanowiły bowiem kompozycje uznanych dziewiętnastowiecznych polskich kompozytorów. Typowo polski był także repertuar przeznaczony do wykonania przez orkiestry wspólnie w finałowych częściach wydarzeń konkursowych. Na przykład w Łomży w 1930 roku „na zakończenie konkursu zjednoczone orkiestry wykonały *Hymn narodowy*” (*Orkiestra* 1930, nr 1: 13).

Oczekiwano, że rywalizujące podczas konkursów orkiestry będą powielać standardy i style profesjonalnych kompozytorów i wojskowych kapelmistrzów oceniających konkursowe szranki. Nazwiska jurorów wymieniano w ówczesnej prasie. Wiemy więc, że konkurs zorganizowany w 1930 roku w Piotrkowie Trybunalskim był oceniany przez jury składające się

z dwóch miejscowych profesorów muzyki (Ignacy Jankiewicz i Jan Władysław Celejowski), kompozytora i dyrygenta Arnolda Rezlera, a także kapelmistrza wojskowego porucznika Rosse (*Orkiestra* 1930, nr 1: 13). Z kolei komisja oceniająca występy podczas powiatowego konkursu zorganizowanego w tym samym roku w Lipnie była zdominowana przez wojskowych kapelmistrzów okolicznych pułków piechoty (*Orkiestra* 1930, nr 1: 13–14). W organizację konkursów zaangażowani byli także profesjonalni muzycni działacze strażacy. Jednym z nich był Edward Mąkosza, kompozytor i kapelmistrz, który „pełnił funkcję referenta do spraw orkiestr (...) strażackich” w Głównym Związku Ochotniczych Straży Pożarnych⁸. Wartości promowane przez jurorów miały istotny wpływ na wprowadzanie określonych idiomów muzycznych, które celowo powielano, i do realizacji których dążono. W 1930 roku uzasadnieniem zwycięstwa konkursowego orkiestry OSP Żarnowica była jej „daleko posunięt[a] (...) technik[a], (...) czystość intonacji i umiejętność cieniowania” (*Orkiestra* 1930, nr 1: 13). Podobne kryteria stosowano podczas konkursu w Równem w 1934 roku, gdzie miarą oceny zespołów był odpowiedni „strój” i „interpretacja” (*Orkiestra* 1934, nr 48: 142).

Konkursy znacząco wpłynęły na rozwój krajowej sieci orkiestr dętych OSP, a ich rola edukacyjna i kulturotwórcza wykraczała poza świat tych amatorskich zespołów muzycznych. Rywalizacje były uważane za ważny element rozwoju kultury muzycznej całego kraju. W 1930 roku, „Orkiestra” donosiła, że realizacja konkursów orkiestr dętych w różnych miejscach kraju stanowi „dowód, że kultura muzyczna zatacza coraz szersze kręgi i (...) podnosi się niepomierne” (*Orkiestra* 1930, nr 1: 13). Z drugiej strony, równie ważny był wzrost świadomości muzyków dotyczący konieczności podjęcia dodatkowych wysiłków związanych z przygotowaniem orkiestry do konkursu, jak i większe zaangażowanie w próby, czy opanowanie nowego repertuaru (Kierzkowski 2018: 155). Poniższa relacja z imprezy w Lipnie z 1930 roku jest przykładem takiej narracji: „wszystkie orkiestry wykazały, że ich kierownicy doceniają wartość swej pracy kulturalnej, a członkowie posiadają należyte zrozumienie tejsze i pracują poważnie na niwie kultury muzycznej” (*Orkiestra* 1930, nr 1: 13).

⁸ https://pl.wikipedia.org/wiki/Edward_M%C4%85kosza (dostęp: 2022-08-01).

Podsumowanie

Historia orkiestr Ochotniczych Straży Pożarnych rozpoczyna się w końcowych dekadach XIX wieku. Jest związana z dziejami organizacji strażackich, które (do 1918 roku) powstawały na terytoriach byłej Rzeczypospolitej Obojga Narodów (głównie w zaborze rosyjskim) i kontynuowały swoją działalność jako sieć stowarzyszeń w Polsce międzywojennej. Rozwój związkowości strażackiej po I wojnie światowej umożliwił prowadzenie skoordynowanych ogólnokrajowych działań o charakterze edukacyjnym, w tym konkursów orkiestr dętych. Konkursy te stały się istotnym narzędziem w procesie swoistej inżynierii socjomuzycznej mającej na celu nie tylko szeroko zakrojoną edukację muzyczną, ale także promocję wartości narodowych. Realizacja idei konkursów skutkowała rozwojem ruchu strażackich orkiestr dętych, ale też przyczyniała się do ujednoczenia (standaryzacji) tej instrumentalnej praktyki muzycznej. W procesie tym udział swój miały zarówno periodyki strażackie jak i muzyczne, w tym miesięcznik „Orkiestra”. Główną motywacją twórców konkursów w Polsce był nie tylko artystyczny progres poszczególnych zespołów czy pojedynczych muzyków. Cel był bardziej ogólny – chodziło o szerokie, ogólnokrajowe działanie na rzecz rozwoju narodowej kultury muzycznej.

Literatura cytowana:

Brucher, Katherine; **Reily**, Suzel Ana 2016: *Introduction*. – “Brass Bands of the World: Militarism, Colonial Legacies, and Local Music Making”. Red. Suzel Ana Reily, Katherine Brucher. London: Routledge

Dubois, Vincent; **Méon**, Jean-Matthieu; **Pierru**, Emmanuel 2016: *The Sociology of Wind Bands, Amateur Music Between Cultural Domination and Autonomy*. New York: Routledge

Herbert, Trevor 2000: *Introduction*. – „The British Brass Band. A Musical and Social History”. Red. Trevor Herbert. Oxford: Oxford University Press

Karjalainen, Kauko 1995: *Suomalainen Torviseitsikko. Historia ja perinteen jatkuinen.* Tampere

Kierzkowski, Maciej 2018: *Brass Band Contests in Poland as an Expression of Socio-musical Movement.* – „Łódzkie Studia Etnograficzne” 57. Wrocław.

Marchwicka, Ewa 1976: *Robotnicze zespoły muzyczne w Warszawie.* Praca magisterska. Warszawa: Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna w Warszawie.

Olejnik, Tadeusz 1996: *Towarzystwa Ochotniczych Straży Ogniwych w Królestwie Polskim.* Warszawa.

Pastuszka, Stefan Józef 1996: *Amatorski ruch artystyczny OSP w latach II Rzeczypospolitej.* – „Zeszyty Historyczne-Związku Ochotniczych Straży Pożarnych Rzeczypospolitej Polskiej”. I. *Z dziejów Ochotniczych Straży Pożarnych. Studia i artykuły.* Red. Arkadiusz Kołodziejczyk. Warszawa

Szaflik, Józef Ryszard [1985] 2001: *Dzieje Ochotniczych Straży Pożarnych.* Warszawa

Tadič, Adam 2014: *Brass Bands in Serbia.* – „Zwierciadło Etnologiczne. Rocznik Katedry Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Szczecińskiego. Orkiestry dęte w kulturze europejskiej”. Red. Bogdan Matłowski. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego.

Walczak, Eugeniusz 2009. *Podstawy prawne działalności polskich straży pożarnych od ich powstania do 1939 roku.* – „Zeszyty Historyczne Związku Ochotniczych Straży Pożarnych Rzeczypospolitej Polskiej”. VIII. *Z dziejów Ochotniczych Straży Pożarnych. Studia i artykuły.* Red. Janusz Gmitruk i Piotr Matusak. Warszawa

Ważyński, Roman 1982: *Orkiestra Dęta RZPS Radoskór i jej wpływ na kulturę muzyczną środowiska.* Praca magisterska. Warszawa: Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie.

Węgiel, Franciszek 1966: *Organizowanie i prowadzenie amatorskich orkiestr dętych*. Praca dyplomowa. Warszawa: Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna w Warszawie.

Wojciechowski, Jerzy S. 2016: *Pierwszy konkurs orkiestr wojskowych o mistrzostwo Wojska Polskiego w 1923 r. – „Studia z dziejów wojskowości”*. Tom V. Białystok: Ośrodek Badań Historii Wojskowej Muzeum Wojska.

Zalewski, Marian 2018: *W jedności siła. Bogu na chwałę, ludziom na pożytek. W 100-lecie odzyskania przez Polskę niepodległości*. Warszawa

Czasopisma:

Orkiestra. Nr. 1. 1930. Red. Józef Koffler. Przemyśl.

Orkiestra. Nr. 35. 1933. Red. Józef Koffler. Przemyśl.

Orkiestra. Nr. 48. 1934. Red. Józef Koffler. Przemyśl.

Orkiestra. Nr. 51. 1934. Red. Józef Koffler. Przemyśl.

Rocznik Strażak: na rok zwyczajny 1882. R. 1. 1881. Petroków, Warszawa.

Rocznik Strażak: na rok zwyczajny 1883. R. 2. 1882. Petroków, Warszawa.

Publikacje elektroniczne:

<http://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19331020779/O/D19330779.pdf>
(dostęp: 2022-08-01).

https://pl.wikipedia.org/wiki/Edward_M%C4%85kosza (dostęp: 2022-08-01).

[https://pl.wikipedia.org/wiki/Wojew%C3%B3dztwo_%C5%82%C3%B3dskie_\(II_Rzeczpospolita\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Wojew%C3%B3dztwo_%C5%82%C3%B3dskie_(II_Rzeczpospolita)) (dostęp: 2022-08-01).

Abstract:

The history of the Volunteer Fire Brigade bands in Poland begins in the latter decades of the nineteenth century. This history is related to that of firefighting organisations which, from the middle of the nineteenth century, were established in the territory of the former Polish-Lithuanian Commonwealth (mainly in the Kingdom of Poland under Russian rule) and remained active as a network of associations in the interwar period in Poland. Along with the development of firefighting unionism that took place after the Great War came coordinated educational activities at the national level, including wind band contests. These musical competitions have become one of the important tools used in the process of socio-musical engineering aimed not only at wide-ranging music education, but also at the promotion of national values. The implementation of VFB band contests resulted in the rise of the fireman band movement and also contributed to the standardization of practices of amateur music-making. The primary motivation of the founders of the VFB contest initiators was to encourage the artistic development of both individual musicians and particular bands. However, the overall goal was also more generally aimed toward the development of Polish national musical culture.

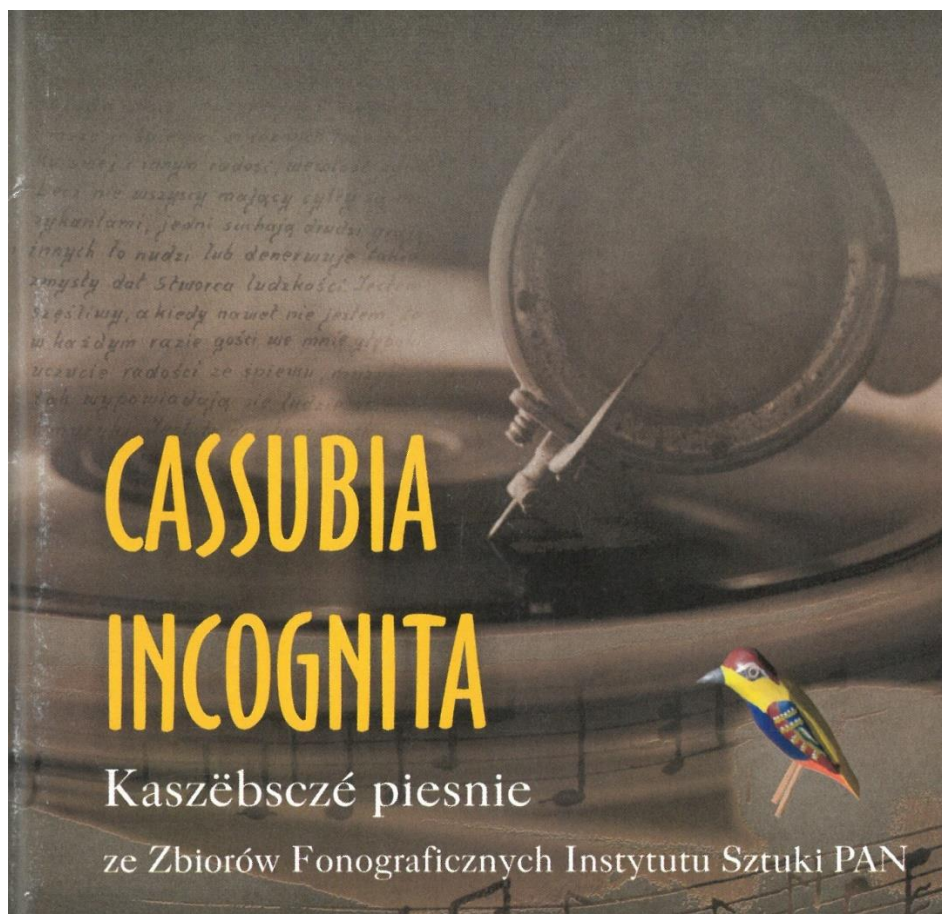
Keywords:

wind bands, contests, Voluntary Fire Brigades, instrumental music, interwar Poland

10 lat albumu *Cassubia Incognita* i festiwalu *Cassubia Cantat* jako przyczynek do *revival* dawnego repertuaru kaszubskiego

Dawid Martin

W 2009 roku, z inicjatywy regionalisty, animatora kultury i pracownika Muzeum Zachodniokaszubskiego w Bytowie, Jaromira Szroedera, placówka ta we współpracy z Instytutem Sztuki Polskiej Akademii Nauk wydała płytę *Cassubia Incognita* z najstarszymi zachowanymi nagraniami muzyki kaszubskiej z archiwów IS PAN. Wśród nich znalazło się kilka przykładów muzycznych zarejestrowanych zimą 1945 roku przez Tadeusza Wrotkowskiego, pracownika Zachodniego Archiwum Fonograficznego w Poznaniu oraz kilkadziesiąt innych zgromadzonych w latach pięćdziesiątych XX wieku podczas Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego. Większość z nich pochodzi z okolic Wejherowa, Kościerzyny i Kartuz oraz z nadmorskiego pasa przez Kaszubów określanego mianem *Norda*. Zgromadzony na albumie repertuar (łącznie 98 przykładów) został podzielony na 9 kategorii: *Òbrzãdowé piesnie* (pieśni obrzędowe – 5 przykładów), *Pòwszechné piesnie* (pieśni powszechne – 25), *Szpòrtowné frantówczy, pòdkòrbiajqcé* (żartobliwe frantówki, prześmiewcze – 13), *Wrëjarszczé i miłotné frantówczy* (zalotne i miłosne frantówki – 20), *Psë piesni* (pieśni obsceniczne – 3), *Dzecné zabawë i kòlibiónczi* (dziecięce zabawy i kołysanki – 6), *Pasterszczé* (pieśni pasterskie – 8), *Piesni do tuńca* (pieśni do tańca – 8), *Tuńce* (tańce – 10). Najstarsze głosy, które usłyszeć można na płycie, należą do osób urodzonych w latach pięćdziesiątych XIX wieku: Walentyny Richert z Żukowa oraz Marii Bizewskiej z Karwii. Dość licznie reprezentowane jest też grono wykonawców, którzy przyszli na świat w latach siedemdziesiątych, osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych tego samego stulecia i którzy swą aktywność muzyczną rozpoczęli jeszcze przed I wojną światową.



Il. 1. Okładka płyty *Cassubia Incognita*

Wydanie płyty *Cassubia Incognita* umożliwiło porównanie tego, co współcześnie na Kaszubach postrzegane jest jako muzyka ludowa, z muzyką tradycyjną regionu w jej brzemieniu z lat pięćdziesiątych XX wieku i uświadomienie sobie skali przemian, jakie przeszły tradycje muzyczne regionu w ciągu ostatnich kilku dziesięcioleci. Repertuar, który ukazał się na płycie, poza wąskim gronem specjalistów, okazał się dla większości Kaszubów (nawet tych aktywnych muzycznie) zupełnie nieznaną – tytuł albumu okazał się zatem bardzo adekwatny. Oczywiście, taki stan rzeczy prowokował do refleksji. Promocji płyty towarzyszył panel dyskusyjny „Muzyka kaszubska”, który odbył się 27 listopada 2009 roku w siedzibie Muzeum Zachodniokaszubskiego w murach bytowskiego zamku, i który poprowadził jeden ze współtwórców albumu – Maciej Rychły. Przyczyniła się do głębokiej transformacji, jaką przeszła muzyka kaszubska w latach powojennych, uczestnicy sesji upatrywali w przemianach społecznych regionu, które zakłóciły międzypokoleniowy przekaz tradycji oraz w wypełnieniu powstałej luki przez zinstytucjonalizowany ruch folklorystyczny. Piszący te słowa w swoim referacie przekonywał, iż dzisiejszy, miejscami dość przaśny repertuar kaszubskich zespołów

pieśni i tańca, na który składają się głównie popularne piosenki pióra powojennych regionalistów, opiewających piękno Kaszub, i który „wpisuje się gdzieś pomiędzy niemieckie szlagiery spod znaku *Heimat-melodie* a polską piosenkę biesiadną”, stanowi – mówiąc językiem Erica Hobsbawma – formę „tradycji wynalezioną”, wypełniającą pustkę po zapomnianych pieśniach naszych przodków (Martin 2009: 251–259). Rolę tychże formacji w powojennych przeobrażeniach muzyki kaszubskiej podkreśliła też Witosława Frankowska, zwracając uwagę na masowość ruchu folklorystycznego w regionie (na obszarze Kaszub naliczyła ponad 100 współcześnie działających grup tego typu) (Frankowska 2009: 262). Jak zaznaczyła:

Odeszło już pokolenie, które wzrastało w czasach, gdy zwyczaj śpiewania w domu czy podczas pracy były czymś dalece naturalnym, powszednim. Miejsce dawnych śpiewaków ludowych zajęły formacje nieco bardziej zinstytucjonalizowane, a mianowicie zespoły pieśni i tańca. Mimo niejednokrotnie widniejącego w nazwach zespołu dookreślenia „folklorystyczny”, zwykle z folklorem nie mają zbyt wiele wspólnego. [...] Papierem lakmusowym ich ludowości, względnie regionalności, jest sposób podejścia do wykonywanego przezeń repertuaru, gdzie zdecydowanie przeważają utwory skomponowane w XX wieku przez lokalnych twórców, z rzadka natomiast pojawiają się utwory ludowe. Te, nawet jeśli występują, zostają poddane tak daleko idącej stylizacji, że trudno w efekcie finalnym dopatrzeć się ich pierwotnej ludowości (Frankowska 2009: 263).

Prelegentka problem ten zasygnalizowała już wcześniej w leksykonie *Muzyka Kaszub* wydanym w 2005 roku:

Podstawę repertuaru kasz. zespołów folkloryst. stanowią utwory ludowe oraz utw. współczesnych twórców regionalnych, często uchodzących za ludowe. Na tym polu zaznaczył się w l. 70. konflikt między kierownictwem kasz. zespołów folkloryst. a jury Przeglądu Kapel i Solistów Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą; reperkusją jego był późniejszy bojkot imprezy przez zespoły kaszubskie (Frankowska 2005: 262).

Naturalnie, rodziło to pytanie o „ludowość” i o „autentyczność” muzyki wykonywanej dziś przez zespoły z Kaszub. Ja sam dowodziłem, iż w powojennej, kaszubskiej rzeczywistości

zatarciu uległa granica między tym, co starsze, ludowe, a tym, co nowe, stylizowane, granica między folklorem a folkloryzmem (zarówno w świadomości muzyków, jak i słuchaczy). Pogląd ten poparła etnolożka, Anna Kwaśniewska, formułując jednak bardziej radykalną tezę, iż „folkloru dzisiaj nie ma” i że współcześnie „to, co się nazywa folklorem, jest to folklorizm, czyli folklor przetworzony i opracowany z myślą o scenie, o publiczności” (Siemiński 2009: 267–269). Podobnego zdania był M. Rychły:

Ludzie, którzy są członkami tych zespołów, przedstawiają obrzędy, dawne czasy. 50, 60, 70 lat temu można było jeszcze mieć nadzieję, że ci ludzie, którzy przedstawiają wesele czy jakieś sytuacje z życia, pokazują na scenie coś, co jest częścią ich życia. Natomiast dzisiaj mamy pewność, że nikt z tych ludzi nie siedział naprawdę przy kołowrotku, przy warsztacie tkackim, nie uczestniczył w starym, zrytualizowanym weselu. Ludzie z zespołów folklorystycznych są aktorami (Siemiński 2009: 269).

Z kolei dziennikarz i regionalista, Piotr Dziekanowski wyraził opinię, iż kwestia „autentyczności” współczesnego repertuaru jest „problemem muzykologów i etnografów” i dla przeciętnego odbiorcy ma ona znaczenie drugorzędne w zestawieniu z jego „warstwą symboliczną”, umożliwiającą identyfikację z regionem. Przeciwnego zdania była znana animatorka kultury, Joanna Gil-Śleboda, według której „akademickie rozważania, co jest, a co nie jest folklorem, co jest folkloryzmem, są ważne bezwzględnie. Ważna jest też próba dotarcia do źródeł, próba dotarcia do korzeni i odtworzenia tego, co jeszcze się da w dzisiejszych czasach odtworzyć” (Siemiński 2009: 271).

Czy zatem w obliczu zaistniałych przemian powrót do dawnego repertuaru z – jak to określił M. Rychły – „epoki przedfolklorystycznej” (Siemiński 2009: 271), przywrócenie starych, zapomnianych pieśni do obiegu jest w ogóle możliwe? Taki właśnie cel przyświecał J. Szroederowi. Wydanie płyty *Cassubia Incognita* nie było zwieńczeniem dzieła – przeciwnie, stanowiło zaczątek nowej idei: festiwalu *Cassubia Cantat* organizowanego od 2010 roku przez Muzeum Zachodniokaszubskie i Bytowskie Centrum Kultury. Nazwa tej imprezy stanowi nawiązanie do ukutej przez XIX-wiecznych niemieckich badaczy tezy *Pomerania non cantat* sugerującej domniemany brak aktywności muzycznej Kaszubów (Frankowska 2005: 189–190) (do niej też w latach trzydziestych XX wieku odwołał się Łucjan Kamieński, obalając ją stwierdzeniem: „Cassubia cantat polonicae”). Bytowski festiwal jest – w największym skrócie

mówiąc – konkursem na interpretację pieśni zebranych na płycie *Cassubia Incognita*. W regulaminie festiwalu jako cele imprezy wymieniono „rewitalizację kaszubskich pieśni ze zbiorów fonograficznych Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk”, „upowszechnienie zapomnianych pieśni ludowych z terenu Kaszub” oraz „wzbogacenie repertuaru kaszubskich zespołów folklorystycznych i innych muzyków”, zaś uczestnicy konkursu byli zobowiązani do przygotowania własnych prezentacji minimum trzech utworów z albumu *Cassubia Incognita* (w 2018 roku zapisy te nieco zmodyfikowano, o czym mowa będzie później). Aby zapewnić wszystkim zainteresowanym dostęp do materiału muzycznego zawartego na płycie, cały zbiór umieszczono na specjalnej podstronie witryny internetowej bytowskiego muzeum: <http://muzeumbytow.pl/cassubia-cantat/>, skąd każdy może go bezpłatnie pobrać. Poza drobnymi formalnościami związanymi z zapisami, na tym wymagania stawiane uczestnikom się kończą. Organizatorzy nie narzucają im żadnych ograniczeń stylistycznych czy wykonawczych, dzięki czemu festiwal od samego początku swojej historii przyciąga artystów reprezentujących bardzo szerokie spektrum gatunków muzycznych. Wśród nich są zespoły związane z ruchem folklorystycznym (Kaszubski Zespół Regionalny „Levino”, Kaszubski ZPiT „Modraki”, ZPiT „Ziemia Lęborska”, KGW „Gołczewskie Babeczki”, „Domòczna”, „Sami swoi”, chór seniorów „Złoty Kłos” z Bytowa), grupy i soliści reprezentujący różne nurty muzyki folkowej („Kapela Drążkowskich”, „Skład Kolonialny”, „Niwa modrego Inu”, Magdalena Lesiecka, „Ò co idze”, „Ką-Fa-Ce-La”, „Strzecha”, „Sztërë Kòtë”, „Begebenheit”, „Laumilia”), kapele rockowe („Blue Folk”, „Hógo Boss”, „Morealless”, „Sarkazm”, „Staś i Mel”, „Melo”, „eMo”, „Cubanos Partyzanos”, „Kiev Office”), wykonawcy poezji śpiewanej („the CDN”, Damroka Kwidzyńska, „Gòsce z Nordë”, „MaKaJa”, „Kaszubski Zespół Incydentalny”, Małgorzata Sztandera i Mirosław Zahl), muzycy klasyczni (akordeoniści Ryszard Borysonek i Wojciech Złoch oraz baryton Tomasz Fopke – znany literat i kompozytor muzyki regionalnej, zwłaszcza chóralnej, dyrektor Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie), twórcy muzyki elektronicznej (Tadeusz Korthals) oraz rozmaite projekty muzyczne wymykające się jakimkolwiek próbom gatunkowych klasyfikacji („Knypy”, „Knopé Novum”, „Anto Kami Szuk”, „Kłączyn”, „Monsignore Porcellio”, „Elektro Knypy”). Między uczestnikami konkursu znaleźć można zarówno absolutnych debiutantów, jak i nazwiska już bardzo rozpoznawalne w regionie (T. Fopke, D. Kwidzyńska, T. Korthals). Ich prezentacje ocenia profesjonalna komisja, w której zasiadają muzycy i kompozytorzy (m.in. M. Rychły, Leszek Kułakowski, Tomasz Strojnowski, Grzegorz Nawrocki, Lawrence Okey Ugwu,

Aleksandra Kucharska-Szefler), etnomuzykolodzy (Dawid Martin), etnologzy (Karol Walczak, Joanna Gostkowska-Białek, Magdalena Lesiecka) oraz pracownicy Działu Etnograficznego Muzeum Zachodniokaszubskiego (J. Szroeder, Teresa Treder). Po przesłuchaniach konkursowych odbywają się koncerty gwiazd festiwalu, podczas których również można usłyszeć interpretacje melodii zebranych na płycie *Cassubia Incognita*. W tym charakterze występują artyści o ugruntowanej renomie, znani już nie tylko ogólnopolskiej, ale często i międzynarodowej publiczności – to muzycy folkowi: kilkakrotnie już wymieniony M. Rychły związany z festiwalem od samego początku jego historii (w Bytowie koncertował z „Kwartetem Jorgi” oraz w duecie z synem – Mateuszem) czy Robert Jaworski z zespołu „Żywiołak”; przedstawiciele trójmiejskiej sceny jazzowej: Olo Walicki i Dominik Strycharski; muzycy klasyczni, tacy jak wykładowca łódzkiej Akademii Muzycznej – eksperymentujący z różnymi gatunkami – kontrabasista Sebastian Wypych; śpiewaczki Joanna Gostkowska-Białek i Magdalena Lesiecka, rekonstruujące stary repertuar w konwencji *in crudo*, czy wreszcie goście z zagranicy, tacy jak izraelski mistrz bajanu Boris Malkovsky. Gwiazdy *Cassubia Cantat* zapraszane są też do udziału w pracach jury, które przyznaje nagrody pieniężne fundowane ze środków samorządu lokalnego (Urzędu Marszałkowskiego Województwa Pomorskiego, Sejmiku Województwa Pomorskiego, Starostwa Powiatowego w Bytowie, Urzędu Gminy Bytów, Burmistrza Miasta Bytów), a także z funduszy Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Ministerstwa Spraw Wewnętrznych i Administracji, w którym funkcjonuje departament zajmujący się wspieraniem aktywności mniejszości etnicznych. Główną motywacją dla uczestników festiwalu stanowią jednak nie tyle potencjalne gratyfikacje finansowe, ile fakt, iż wszystkie prezentacje konkursowe są rejestrowane i wraz z koncertami gwiazd publikowane na pofestiwalowych kompilacjach w formie albumów CD wydawanych przez Muzeum Zachodniokaszubskie w ramach serii płytowej *Muzyka Kaszub* zapoczątkowanej przez zbiór *Cassubia Incognita* (wszystkie płyty dostępne są również w wersji cyfrowej na stronie internetowej festiwalu). Udział w imprezie daje zatem nie tylko okazję do zaprezentowania swojej twórczości na scenie, ale dla wielu (zwłaszcza młodszych) zespołów jest to również szansa na debiut fonograficzny, na który normalnie nie miałyby one środków lub możliwości. Niektórzy z uczestników festiwalu wydali też własne płyty, na których znalazły się aranżacje utworów znanych z albumu *Cassubia Incognita* – to m.in. *Pòmòranijô* Kaszubskiego Zespołu Regionalnego "Levino" z Lęborka, *Psë szczekają* „Składu Kolonjalnego” oraz *Wiejska muzyka z północnych Kaszub* „Niwy modrego lnu” (znanej już miłośnikom folku

w innych regionach Polski dzięki występom na Mikołajkach Folkowych czy na Nowej Tradycji). Największy sukces fonograficzny spośród zespołów biorących udział w *Cassubia Cantat* odniosła dotychczas grupa „Kiev Office” z Gdyni za sprawą płyty *Gjinjenjé*, która spotkała się z uznaniem krytyków i zainteresowaniem ogólnopolskich mediów¹.

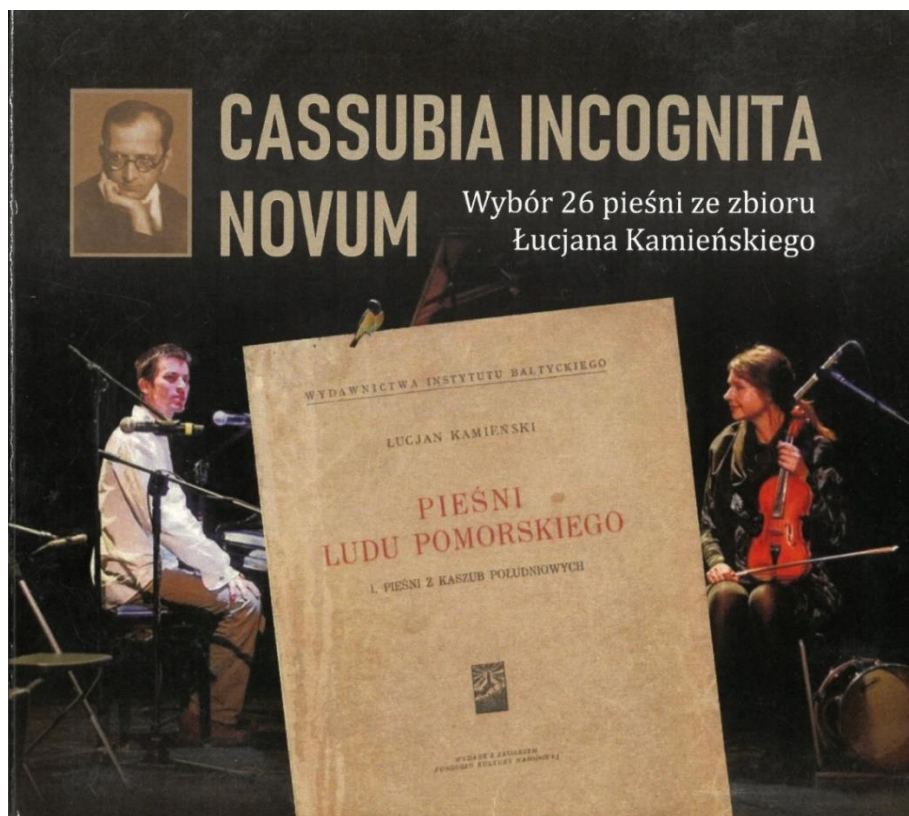
Po materiał źródłowy z *Cassubia Incognita* sięgnęli na swoich płytach niektórzy artyści występujący jako gwiazdy bytowskiego festiwalu. Kilka archiwalnych nagrań jako sample wykorzystał Olo Walicki na albumie *Kaszebe II*. Ich melodie zacytował też Dominik Strycharski w swoich awangardowych kompozycjach składających się na płytę *Czôczkò* nagrałą z grupą „Core 6”, a także R. Jaworski na ostatnim albumie zespołu „Żywiołak” zatytułowanej *Wendzki sznyt* (kaszubskimi wierzeniami oraz materiałem muzycznym zebrany przez Oskara Kolberga na Pomorzu zainspirowane były również jego dwie wcześniejsze płyty – *Pieśni Pół/nocy* oraz *Muzyka Psychoaktywnego Stolema*).

Pokłosiem wydania płyty *Cassubia Incognita* i festiwalu *Cassubia Cantat* jest również ożywienie na Kaszubach różnych działań o charakterze rekonstruktorskim. Wśród uczestników konkursu znalazły się osoby, które kulturą kaszubską zajmują się nie tylko od strony praktycznej, ale i naukowej. Są to m.in. muzycy zespołu „Niwa modrego Inu”: Dawid Goncarz, Magdalena Lesiecka i Krzysztof Garboliński, na co dzień pracownicy Muzeum Kultury Ludowej Pomorza w Swołowie, którzy postawili sobie za zadanie „odtworzenie muzycznej tradycji Pomorza Środkowego”. W 2018 roku M. Lesiecka zdobyła główną nagrodę festiwalu jako solistka, przedstawiając program złożony z pieśni pasterskich i miłosnych zaśpiewanych bez zbędnych stylizacji, akompaniując sobie jedynie na ryćczyku. Tradycyjne brzmienie kapeli kaszubskiej próbuje zrekonstruować natomiast zespół „Begebenheit”, kierowany przez etnofilologkę kaszubską oraz pracownicę Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie – Paulinę Węsierską. Wybrane pieśni z płyty *Cassubia Cantat*

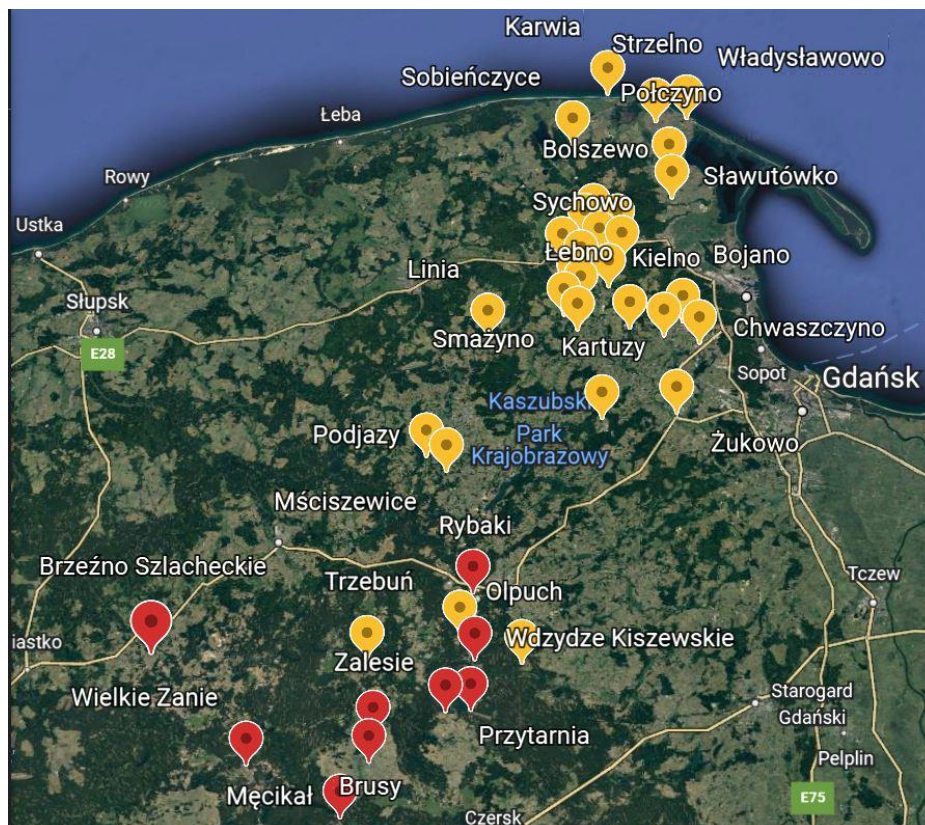
¹ Brak na niej, co prawda, bezpośrednich odniesień do kaszubskiej muzyki ludowej (poza wykorzystaniem przetworzonego elektroakustycznie brzmienia diabelskich skrzypiec), niemniej album jest niezwykle interesujący dla każdego zainteresowanego kulturą Kaszub. *Gjinjenjé* (kasz. „zanikanie”) utrzymane jest w konwencji słuchowiska traktującego o powojennych losach Słowińców, na które składają kompozycje z tekstami w języku kaszubskim (napisanymi przez Macieja Bandura – muzyka zespołu i redaktora naczelnego kaszubskiego pisma „Skra”), polskim, dolnoniemieckim, a nawet w wymarłym już dialekcie słowińskim (grupa wykorzystała fragmenty nagrań archiwalnych wypowiedzi jednych z jego ostatnich użytkowników – Hermana Kötscha i Karla Judaschke). Twórczość Kiev Office zaliczyć można do szerszego nurtu nazwanego kiedyś przez dziennikarzy Radia Gdańsk „nowym brzmieniem Kaszub”, reprezentowanego przez młodych wykonawców, którzy nie chcą, aby muzyka regionu kojarzyła się jedynie z zespołami folklorystycznymi, pragnąc pokazać współczesne oblicze żywej kultury kaszubskiej.

włączyła do swojego repertuaru śpiewaczka Joanna Gostkowska-Białek z Kartuz (z wykształcenia etnolożka). Artystka z sukcesami prezentowała je m.in. na Turnieju Muzyków Prawdziwych w Szczecinie, festiwalu Wszystkie Mazurki Świata (III miejsce w konkursie Stara Tradycja w 2014 roku) i przede wszystkim na 53. Ogólnopolskim Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych (II nagroda wśród śpiewaków), dzięki czemu po latach przerwy muzyka kaszubska na nowo zaistniała na kazimierskim przeglądzie. Podobnie jak M. Lisiecka i P. Węsierska, J. Gostkowska-Białek zaangażowana jest też w różne działania o charakterze popularyzatorskim – publikuje artykuły, prowadzi warsztaty, a w 2019 roku wraz z wiejskimi muzykami Władysławem Jankowskim z Chwaszczyna (harmonia diatoniczna) oraz Eugeniuszem Raulinem z Kamienia (klarnet) wzięła udział w nagraniu kaszubskiego odcinka programu *Szlakiem Kolberga* dla TVP Kultura (Gostkowska-Białek 2020: 31, 35).

Dalsze wysiłki rekonstruktorskie podjęli też sami organizatorzy festiwalu. W 2018 roku w serii *Muzyka Kaszub* ukazała się płyta *Cassubia Incognita Novum*, do której nagrania J. Szroeder zaprosił małżeństwo Ewy i Tomasza Drążkowskich z Łąkiego w gminie Lipnica, znanych w regionie muzyków, którzy na festiwalu *Cassubia Cantat* pojawiają się od samego początku jego historii (zdobywając dwukrotnie jego główną nagrodę i szereg innych wyróżnień). Album zawiera wybór 26 pieśni ze zbioru *Pieśni ludu pomorskiego* Ł. Kamieńskiego i stanowi próbę zrekonstruowania fragmentów zaginionego źródła dźwiękowego (fonogramy z nagraniami zarejestrowanymi przez Kamieńskiego na Kaszubach należały do zbiorów, które w przepadły w czasie II wojny światowej). Drążkowscy starali się jak najwierniej odtworzyć pieśni z jego transkrypcji, uwzględniając przy tym wszelkie zapiski badacza dotyczące najdrobniejszych szczegółów wykonawczych: oddechów, niedociągnięć intonacyjnych, czy wahanć rytmicznych. Kompilacja zawiera przykłady zebrane przez Kamieńskiego w południowej części Kaszub (w okolicach Kościerzyny i Wdzydz Kiszewskich oraz w mikroregionach Gochów i Zaborów), przez co stanowi swego rodzaju geograficzne dopełnienie albumu *Cassubia Incognita*. Wraz z publikacją *Cassubia Incognita Novum* uczestnicy konkursu zobligowani zostali do uwzględnienia w swoich prezentacjach konkursowych także pieśni z zawartego na tym wydawnictwie repertuaru. Podobnie jak wcześniej *Cassubia Incognita*, album *Cassubia Incognita Novum* zdołał już przykuć uwagę profesjonalnych muzyków. Po jedną z pieśni – *Znaleźli dziecię u wody*, którą Kamieńskiemu zaśpiewała Helena Lorkowa z Przytarni, a którą wokalnie zrekonstruowała Ewa Drążkowska, sięgnął Sebastian Wypych na swoim albumie *Polska Enter*.



Il. 2. Okładka płyty Cassubia Incognita Novum



Il. 3. Lokalizacje powojennych rejestracji fonograficznych, zebranych na płycie Cassubia Incognita (żółty znacznik) oraz przedwojennych nagrań utworów zabranych przez Ł. Kamińskiego odtworzonych na płycie Cassubia Incognita Novum (czerwony znacznik)

Pieśni ludu pomorskiego zaczynają dziś zatem żyć drugim życiem. Jak widać, cały projekt *Cassubia Cantat* (na który składają się festiwal oraz wydania fonograficzne materiału źródłowego i pofestiwalowych kompilacji) skutecznie spełnia swoje zadania. Znany kaszubski socjolog, antropolog i historyk, prof. Cezary Obracht-Prondzyński określił działania podjęte przez J. Szroedera zgrabnym terminem „odpominania w kulturze” (Obracht-Prondzyński 2017: 144–145). Dawny repertuar kaszubski, zarówno ten znany ze Zbiorów Fonograficznych IS PAN, jak i ten spisany przed wojną przez Łucjana Kamieńskiego, powoli powraca do obiegu, choć – co oczywiste – w zupełnie nowym kontekście. Wielkim osiągnięciem jest to, że udało się zainteresować nim różne generacje muzyków. Cieszy mnie bardzo udział w konkursie wielu zespołów folklorystycznych, bo współcześnie to one są głównym nośnikiem tradycji muzycznej Kaszub i to głównie na ich barkach spoczywa misja jej przekazywania. Poprzez swoje uczestnictwo w *Cassubia Cantat* udowadniają one, że i w ich przypadku możliwe jest wyjście poza dotychczasowy, utarty kanon repertuarowy i uzupełnienie go o nowy dla nich, ale *de facto* historycznie dużo starszy, komponent. Dawny repertuar okazał się też niewyczerpanym źródłem inspiracji dla młodych artystów (zarówno „eksperymentatorów”, jak i „rekonstruktorów”), którzy tworzą muzykę trafiającą w estetyczne gusta ich pokolenia – muzykę, która wielu młodym Kaszubom pozwala identyfikować się z własnymi korzeniami, z językiem przodków. Śmiało rzec można, iż festiwal *Cassubia Cantat* uwolnił ich kreatywność, przyczyniając się do rozwoju życia muzycznego regionu. Wielkim sukcesem jest też wykształcenie się wokół imprezy społeczności muzyków, którzy niemal co roku powracają na festiwal z nowymi pomysłami oraz wyrobienie pośród nich świadomości dotyczącej dostępnych źródeł i sprowokowanie ich do dalszych poszukiwań repertuarowych. *Cassubia semper canat!*

Literatura cytowana:

Frankowska, Witosława (red.) 2005: *Muzyka Kaszub. Materiały encyklopedyczne*. Gdańsk: Oficyna Czec.

Frankowska, Witosława 2009: *Cassubia incognita?* „Nasze Pomorze”, nr 11, 261–266.

Gostkowska-Białek, Joanna 2020: *Na tropie kaszubskiej muzyki tradycyjnej*. W: *Raz na ludowo. Od folkloru tanecznego do folku*. Red. Agnieszka Domańska. Gdańsk: Nadbałtyckie Centrum Kultury.

Martin, Dawid 2009: *Ruch folklorystyczny a „wynajdowanie tradycji” w kaszubskiej muzyce ludowej*. „Nasze Pomorze”, nr 11, 251–259.

Obracht-Prondzyński, Cezary 2017: *Aktywność kulturowa Kaszubów na ziemi bytowskiej. Doświadczenia przeszłości i stan współczesny*. „Przegląd Zachodniopomorski”, rocznik XXXII (LXI), zeszyt 3, 133–152.

Siemiński, Tomasz (opr.) 2009: *Panel dyskusyjny „Muzyka kaszubska”, 27 listopada 2009 roku*. „Nasze Pomorze”, nr 11, 267–276.

Abstract:

In 2009, on the initiative of Jaromir Szroeder, a regionalist on staff at the West Kashubian Museum in Bytów, the museum in cooperation with the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences released an album titled *Cassubia Incognita*. The album featured archival recordings of Kashubian music collected mainly in the 1950s during the Action to Collect Folk Music, although it also includes older records made in the winter of 1945 by Tadeusz Wrotkowski from the Western Phonographic Archives in Poznań. The rich material on this album documents the diversity of the old Kashubian repertoire, mostly song-based, which was partially forgotten after World War II and partially replaced by popular songs created by regional writers and distributed by numerous folkloristic groups in this region. The release of the album was the beginning of an artistic project with the same title, the idea of which was restoring the old Kashubian repertoire to modern circulation. Since 2010, The Western Kashubian Museum in Bytów has organized the *Cassubia Cantat* festival, which is a competition for interpretation of the songs collected on the *Cassubia Incognita* album. From the beginning, the event has attracted artists presenting various musical genres (folk music, folkloristic stylization, rock, jazz, electronic music). The *Cassubia Cantat* project has also

inspired some well-known artists (Olo Walicki, Dominik Strycharski, Sebastian Wypych, “Żywiołak”) to include source material from the *Cassubia Incognita* in their own compositions. Thanks to these activities, the old repertoire is return to musical practice in a completely new context.

Keywords:

Cassubia Incognita, *Cassubia Cantat*, Kashubia, phonographic collections, festival

Obraz fonograficzny muzyki tradycyjnej wykonywanej podczas Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym

Joanna Szczepańska-Antosik

Wprowadzenie

Polska muzyka tradycyjna, odbierana przez słuchacza w trakcie żywego wykonania, charakteryzuje się specyficznym brzmieniem. To w dużej mierze dzięki swoistemu brzmieniu muzyka ta jest tak dobrze rozpoznawalna wśród innych rodzajów muzyki.

Charakter brzmieniowy muzyki, niezależnie od gatunku, ulega nieuniknionej transformacji w procesie powstawania nagrania. Od reżysera dźwięku zależy to, na ile wiernie odwzoruje w nagraniu obraz dźwiękowy muzyki wykonywanej na żywo. W trakcie nagrań fonograficznych muzyki tradycyjnej pojawia się pokusa estetyzacji tego obrazu. Pewne zabiegi warsztatowe w reżyserii dźwięku są uprawnione a wręcz niezbędne, aby zapewnić prawidłowy odbiór muzyki. Inne nie są konieczne, a jednak używa się ich, aby przekazać słuchaczowi w nagraniu mniej lub bardziej wyidealizowaną wersję brzmieniową muzyki.

Poniższy tekst stanowi opis działań z zakresu reżyserii dźwięku, stosowanych w trakcie corocznych nagrań fonograficznych, dokumentujących muzykę wokalną i instrumentalną wykonywaną przez uczestników Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym. Podstawą artykułu są własne doświadczenia zdobyte podczas rejestracji muzyki tradycyjnej prezentowanej na kazimierskim festiwalu. W nagraniach tych uczestniczę od 16 lat w dwuosobowym zespole reżyserów dźwięku, wraz z Ewą Guziotek-Tubelewicz.

Warunki nagrań

Nagrania muzyki tradycyjnej wykonywanej przez uczestników Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym organizowane są rokrocznie (od 1969 roku) przez Polskie Radio. Opiekunem nagrań jest Radiowe Centrum Kultury Ludowej (RCKL), które emituje je na antenach programów Polskiego Radia podczas swoich audycji, a także wydaje na płytach – owocem kazimierskiej dokumentacji fonograficznej jest na przykład kolekcja płyt CD zatytułowana *Muzyka Źródła*. Redaktorzy RCKL przeprowadzają z muzykami wywiady i spisują szczegółowe informacje na temat dokumentowanego repertuaru. Repertuar ten prezentowany jest przez muzyków najpierw na dużej plenerowej scenie ustawionej na rynku kazimierskim, przed jury konkursowym oraz tłumnie zgromadzoną publicznością. Po występie wykonawcy kierowani są do zaaranżowanego studia nagraniowego, w którym ponownie wykonują repertuar konkursowy, tym razem w celu jego zarejestrowania¹. W ostatnich latach odbywa się to w budynku dawnej synagogi usytuowanym między dużym a małym rynkiem.

Główna sala synagogi, w której mają miejsce nagrania, charakteryzuje się dobrymi właściwościami akustycznymi. Jest to sala o dużej kubaturze. Wysokość sali w centralnym punkcie wynosi 8,5 metra. Jej podstawą jest prostokąt o bokach długości 10 x 11 m. Sufit stanowi wyłożona drewnem kopuła. W pomieszczeniu tym przeważają powierzchnie odbijające dźwięk, dzięki czemu jest to wnętrze pogłosowe, dobrze wspierające dźwięk bezpośredni, emitowany przez instrumenty muzyczne i śpiewaków.

Nagrania fonograficzne, obejmujące wykonawców uczestniczących w festiwalu odbywają się z zachowaniem wszelkich zasad sztuki reżyserii dźwięku. Staramy się z pełną pieczołowitością oddać w nagraniu specyficzne walory brzmieniowe tradycyjnych instrumentów muzycznych i głosów śpiewaczych w otaczającej je przestrzeni. Do Kazimierza przywożony jest

¹ Studio nagraniowe zaaranżowane jest specjalnie w celu dokonywania profesjonalnych nagrań fonograficznych muzyki tradycyjnej wykonywanej przez reprezentantów różnych regionów Polski, przy okazji trwania festiwalu. Sytuacja nagraniowa opisywana w artykule jest nietypowa – nagrania odbywają się równoległe z konkursem toczącym się na scenie festiwalowej. Taka praktyka jest raczej rzadko stosowana na innych festiwalach w Polsce, gdzie dominuje system bezpośredniego nagrywania wykonawców na żywo, za pomocą ustawionych na scenie mikrofonów służących do nagłośnienia występu.

profesjonalny, radiowy sprzęt elektroakustyczny. W pomieszczeniu nagraniowym instalowanych jest na statywach przynajmniej czternaście mikrofonów. Są to m.in. mikrofony firmy Schoeps – typ: MK4, MK2, MK21, MK2S, Neumann – typ: U87, U47, Schure Beta 58A. Dzięki dużej liczbie mikrofonów możliwy jest w trakcie nagrań odpowiedni ich dobór i zastosowanie optymalnej mikrofonizacji. Mikrofony łączone są za pośrednictwem kabla wieloparowego z 14-kanałową konsolą mikserską Studer 962, stojącą w przylegającym do sali nagrań mniejszym pomieszczeniu, służącym za reżysernię (pokój kontroli nagrań). Sygnał foniczny z konsoli kierowany jest następnie do przetwornika analogowo-cyfrowego TC Electronic M5000, służącego również jako procesor dynamiki dźwięku, a następnie, poprzez interfejsy RME FireFace 400, do dwóch laptopów, na których jest on rejestrowany w programie Steinberg WaveLab 8.5. Program ten umożliwia także montaż dźwięku na etapie postprodukcji powstałych nagrań. Sygnał foniczny jest ponadto wysyłany z wybranych torów konsoli do zewnętrznego procesora pogłosowego Lexicon PCM 96. Kontrola nagrania odbywa się za pomocą słuchawek Sennheiser HD600. Taki zestaw profesjonalnych urządzeń umożliwia zarejestrowanie dźwięku w wysokiej jakości. Korzystając z tych możliwości, dążymy do przekazania w nagraniu swoistego brzmieniowego piękna muzyki tradycyjnej wykonywanej przez uczestników festiwalu w studiu w kazimierskiej synagodze.

Obraz słuchowy a obraz fonograficzny

W celu bliższego zapoznania się z procesem transformacji muzyki żywej w muzykę nagrałą, należy najpierw wprowadzić pojęcia obrazu słuchowego i obrazu fonograficznego, które są kluczowe w reżyserii nagrań muzycznych oraz wymienić elementy kształtujące oba te obrazy.

Obraz słuchowy jest odwzorowaniem w świadomości człowieka sumy bodźców dźwiękowych odbieranych w określonym przedziale czasu (Łętowski 1984: 32). Może on być wynikiem bezpośredniego oddziaływania na słuchacza fal dźwiękowych wytwarzanych przez naturalne źródła bądź może powstać w wyniku odbioru dźwięków w przekazie elektroakustycznym, na przykład podczas słuchania nagrań muzycznych. Obraz słuchowy nagrania muzycznego to obraz fonograficzny (Miśkiewicz 2002: 15). Pojęcia obrazu fonograficznego używa się, aby

podkreślić, że obraz słuchowy nagrania muzycznego jest to „wytwór działalności twórczej reżysera dźwięku w sensie intencjonalnego przedmiotu artystycznego” (Osiński 1997: 179).

Trzema głównymi elementami obrazu słuchowego muzyki żywej oraz obrazu fonograficznego muzyki nagranej są:

- przestrzeń (pogłosowość, perspektywa, panorama)
- równowaga muzyczna (proporcje głośności poszczególnych źródeł dźwięku, równowaga brzmienia, dynamika)
- barwa dźwięku (brzmienie).

Elementy te podlegają transformacji podczas procesu nagrywania muzyki. Przestrzeń, równowaga muzyczna i barwa dźwięku w obrazie fonograficznym nie są tożsame z przestrzenią, równowagą muzyczną i barwą w obrazie słuchowym muzyki odbieranej na żywo. Są one zmienione przez fakt przemiany sygnałów akustycznych emitowanych przez źródła dźwięku w sygnały foniczne, przechodzące następnie przez złożony tor urządzeń elektroakustycznych, za pomocą których reżyser dźwięku świadomie, artystycznie je kształtuje. Zgodnie z pryncypiami sztuki reżyserii dźwięku, fonografia nie jest jedynie reprodukcją naturalnej przestrzeni, równowagi muzycznej i brzmienia, choć od nich pierwotnie wychodzi. Zakłada ona formowanie tych elementów na nowo, w sposób twórczy. Fonografia stanowi reinterpretację kształtu muzyki słyszanej na żywo, zaś od reżysera dźwięku zależy to, na ile kształt ostateczny, zarejestrowany na nośniku, jest zbliżony do oryginału.

Przestrzeń

Przestrzeń jest elementem obrazu fonograficznego, który ulega wyraźnej modyfikacji w trakcie transformacji obrazu słuchowego żywej muzyki tradycyjnej dokumentowanej w Kazimierzu w obraz fonograficzny.

Naturalne warunki przestrzenne i naturalny, oryginalny kontekst dla wykonywania muzyki tradycyjnej to na ogół pomieszczenia mieszkalne bądź plener. W przypadku pleneru – pola swobodnego, dźwięk emitowany przez źródło rozchodzi się i w krótkim czasie ulega całkowitemu stłumieniu w powietrzu. Do słuchaczy dociera niemalże jedynie dźwięk

bezpośredni, wprost ze źródła (emitowany przez instrument, śpiewaka czy zespół). Dlatego brzmienie muzyki wykonywanej w plenerze określane jest jako „suche”. Również w niedużym pomieszczeniu mieszkalnym, w którym znajdują się meble i miękkie tkaniny, a niewiele jest dużych, gładkich, odbijających powierzchni, dźwięk jest w znacznym stopniu pochłaniany, przez co zanika dość szybko.

Uczestnicy festiwalu w Kazimierzu zapraszani są do wykonywania muzyki w dużej sali w synagodze, w której występuje odczuwalne wydłużenie wybrzmiewania dźwięku spowodowane odbiciami i nakładaniem się na siebie fal dźwiękowych – czas pogłosu wynosi tam około 1 sekundę. Przestrzeń tej sali ma walor żywości, wspierania dźwięku bezpośredniego przez odbicia powracające od podłogi i odległych ścian oraz kopuły sufitu. Już samo umieszczenie wykonawców w pogłosowym wnętrzu zmienia odczucie przestrzeni w bezpośrednim odbiorze słuchowym muzyki tradycyjnej, w porównaniu do odczuć typowych dla tej muzyki, związanych z jej wykonywaniem w plenerze bądź w niewielkim pomieszczeniu. Obecność odbić dźwięku w sali nagraniowej w synagodze zwraca uwagę muzyków festiwalowych. Uświadamiają oni sobie właściwości przestrzeni pomieszczenia, w którym wykonują muzykę i w efekcie dostosowują swoją interpretację do zastanych warunków akustycznych.

W momencie, gdy wykonawca zostaje ustawiony w docelowym miejscu w sali, następuje dopasowanie do niego pozycji mikrofonów. Najczęściej w nagraniach tych stosowane są dwie warstwy mikrofonów: mikrofony usytuowane bliżej źródła dźwięku, o charakterystyce jednokierunkowej (najbardziej skutecznie odbierające dźwięk padający wprost na membrany) oraz mikrofony umieszczone dalej, tzw. ogólne, które mają charakterystykę wszechkierunkową (odbierają jednakowo skutecznie dźwięk dochodzący do nich ze wszystkich kierunków). Te usytuowane bliżej mają uchwycić konkretny, wyrazisty, czytelny, żywy dźwięk prosto ze źródła, natomiast te dalsze oddają równowagę między dźwiękiem bezpośrednim a odbitym, powracającym z sali, dostarczając także informacji o przestrzeni, w której nagranie się odbywa. Sygnały z tych dwóch warstw mikrofonowych łączone są na konsolce mikserskiej w celu uzyskania dźwięku bliskiego, ale równocześnie otoczonego przestrzenią. Nałożenie na siebie tych dwóch perspektyw przestrzennych nazywane bywa w reżyserii dźwięku „bliskością w oddaleniu”. Taka poliperspektywa, ukazująca wyrazistość a zarazem przestrzenność dźwięku, umożliwia powstanie złudzenia bryły, trójwymiarowości pozornego źródła dźwięku

w obrazie fonograficznym. Zjawisko to nie istnieje w naturalnym słuchaniu muzyki na żywo, gdy dociera do słuchacza, siłą rzeczy, pojedyncza perspektywa dźwiękowa.

W trakcie nagrań w Kazimierzu, do sygnału z bliskich mikrofonów dodatkowo dodawany jest w sposób oszczędny sztuczny pogłos, co uzasadnione jest względami estetycznymi przeszczepionymi ze świata nagrań muzyki poważnej. Zgodnie z prawidłami sztuki reżyserii nagrań muzyki poważnej, długie i żywe, bogate barwowo wybrzmiewanie dźwięku jest jak najbardziej wskazane i uznawane za walor – i przez wykonawców, i przez reżyserów dźwięku. Przedłużenie dźwięku pochodzącego ze źródła o naturalny pogłos sali koncertowej, a niekiedy także o pogłos sztuczny, jest oczekiwanym i pożądanym elementem składowym brzmienia nagrań muzyki poważnej. Na ile jednak uzasadnione jest zapożyczanie estetyki nagrań muzyki poważnej do nagrań muzyki tradycyjnej? Pytanie to pozostaje otwarte.

W obrazie fonograficznym muzyki tradycyjnej dokumentowanej podczas kazimierskiego festiwalu efekty przestrzenne nie są stosowane przesadnie – proporcje między dźwiękiem bezpośrednim a informacją przestrzenną wyważone są w taki sposób, aby oddać żywość przestrzeni synagogi i równocześnie nie zamazywać detali pojawiających się w materiale dźwiękowym.

Równowaga muzyczna

Równowaga muzyczna to kolejny element obrazu słuchowego oraz fonograficznego, od którego zależy odbiór muzyki przez słuchacza. W skład kapel festiwalowych wchodzi często instrumenty odznaczające się dźwiękiem o bardzo dużej głośności wraz z instrumentami o bardziej delikatnym dźwięku. W takiej sytuacji następuje nieunikniony efekt maskowania dźwięków cichszych przez głośniejsze. W utworach granych przez kapele kozłarskie z województwa wielkopolskiego dźwięk kozła niemal całkowicie przykrywa dźwięk skrzypiec. W muzyce wykonywanej przez kapele z Polski centralnej skrzypce bywają maskowane przez harmonię i bęben. W przypadku utworów wokalnie-instrumentalnych wykonywanych przez kapele góralskie, śpiew przesilonym głosem często pozostaje w nierównowadze z bardziej delikatną warstwą instrumentalną. Naturalna równowaga muzyczna, na żywo odbierana słuchowo jako zachwiana, musi ulec „naprawie” w trakcie powstawania nagrania – instrumenty cichsze, maskowane, wymagają wzmocnienia na konsoli i równocześnie

instrumenty lub głosy dominujące muszą zostać ściszone. Niekiedy również w tradycyjnej muzyce wokalne pojawia się potrzeba zrównoważenia głośności pozornych źródeł dźwięku w obrazie fonograficznym. W niektórych pieśniach wykonywanych przez zespoły śpiewacze pojawiają się zaśpiewy lub solowe partie wokalne, śpiewane przez członka chóru. Głos ten najczęściej bywa zbyt cichy i wymaga wzmocnienia na tyle, aby stanowić równoprawne źródło dźwięku w stosunku do reszty zespołu.

W trakcie nagrań dokumentalnych w Kazimierzu pojawiają się też sytuacje, w których występuje konieczność użycia automatycznych sposobów ingerencji w dynamikę dźwięku. Dzieje się tak na przykład wówczas, gdy dźwięk nagrywanego instrumentu lub głosu charakteryzuje się nieprzewidywalnymi skokami amplitudy, bądź gdy zakres dynamiki dźwięku emitowanego przez źródło jest bardzo szeroki, co powoduje, że dźwięki najgłośniejsze wybijają się, natomiast średni poziom sygnału jest zbyt niski. W takich sytuacjach zastosowanie kompresora dynamiki lub limitera jest konieczne, aby zachować prawidłową równowagę muzyczną w obrazie fonograficznym.

Operacje „naprawy” wyraźnie zachwianej równowagi muzycznej obecnej w bezpośrednim odbiorze słuchowym niektórych składów wykonawczych, zrealizowane podczas nagrań poprzez ruch tłumika na konsolce bądź za pomocą procesorów kompresji dynamiki dźwięku są niezbędne, aby słuchacz mógł docenić brzmienie całości zespołu, a nie tylko najgłośniejszych instrumentów lub głosów.

Barwa dźwięku

Elementem obrazu słuchowego a także fonograficznego, który jest szczególnie podatny na modyfikacje w trakcie procesu nagrywania muzyki, jest barwa dźwięku. Barwa dźwięku dostarcza słuchaczowi informacji o właściwościach źródła dźwięku. Jest wielowymiarową cechą wrażenia słuchowego, pozwalającą jakościowo różnicować dźwięki o tej samej wysokości, głośności i czasie trwania, odbierane w jednakowych warunkach (ANSI 1973). Barwa dźwięku w dużym stopniu zależy od widmowej struktury dźwięku, czyli od tego jakie są częstotliwości i amplitudy tonów składowych dźwięku oraz jak zmieniają się one w czasie.

W reżyserii dźwięku często zamiennie używa się pojęć barwa dźwięku i brzmienie, chociaż mają one różne zakresy znaczeniowe. Barwa dźwięku dotyczy na ogół pojedynczego źródła dźwięku (na przykład barwa instrumentu muzycznego), brzmienie zaś jest uogólnionym pojęciem barwy, konglomeratem barw wielu różnych źródeł (na przykład brzmienie orkiestry). Barwa dźwięku odbieranego przez słuchacza na żywo zawsze nieco różni się od barwy tego samego dźwięku nagranych. Każdy mikrofon posiada swoiste brzmienie, dlatego tak ważny jest odpowiedni dobór mikrofonu do konkretnego źródła dźwięku. Ponadto niezwykle silny wpływ na barwę rejestrowanego dźwięku ma pozycja mikrofonu względem źródła. Wiedza z zakresu promieniowania kierunkowego instrumentów i głosu jest kluczowa dla reżysera dźwięku. Odpowiednie ustawienie mikrofonów względem źródeł dźwięku ma decydujący wpływ na barwę nagrywanych źródeł i jest jednym z głównych narzędzi kształtowania obrazu fonograficznego. Od doboru odpowiedniej techniki mikrofonowej zależy to czy uchwycona zostanie pełnia brzmienia instrumentu, głosu czy zespołu, czy też brzmienie to zostanie zubożone i zdeformowane. Niekiedy istotne znaczenie ma przemieszczenie mikrofonu o zaledwie parę centymetrów lub niewielka zmiana kąta osi mikrofonu względem źródła dźwięku. Jest to ogromne pole do twórczego kształtowania brzmienia muzyki w obrazie fonograficznym.

Poza zastosowaniem różnych sposobów mikrofonizacji, reżyseria dźwięku dysponuje także urządzeniami przeznaczonymi do modyfikowania barwy dźwięku. W trakcie nagrań w Kazimierzu sięgamy po nie jedynie wyjątkowo, ratunkowo, na przykład gdy zachodzi konieczność stłumienia nienaturalnie wybijających się najniższych częstotliwości obecnych w dźwięku bębna w kapeli. Takie niepożądane efekty mogą zwracać uwagę słuchacza, przeszkadzać mu w odbiorze muzyki. Wówczas operacje korekcji barwy instrumentu należy uznać za uzasadnione.

Bez wątpienia, podstawową powinnością reżysera dźwięku jest uchwycenie i odtworzenie w nagraniu naturalnych właściwości brzmieniowych źródeł dźwięku, a ponadto oddanie pełni brzmienia, bogactwa barwowego źródeł. Według moich doświadczeń słuchowych instrumenty i głosy w polskiej muzyce tradycyjnej mają bardzo specyficzną barwę, inną niż barwa instrumentów i głosów w muzyce poważnej. Jest to między innymi następstwem wykorzystania bardzo szerokiego, różnorodnego instrumentarium, budowanego przy użyciu niekiedy niestandardowych technik i materiałów, a także stosowania nietypowych technik wokalnych. W moim odczuciu barwa ta jest na ogół ostra, jasna, czasem

nawet jaskrawa, krzykliwa, jakby nieokrzesana, surowa. Z tego powodu brzmienie muzyki tradycyjnej można uznać za wymagające, niełatwe w odbiorze słuchowym. Jestem jednak przekonana, że ten właśnie swoisty charakter brzmienia polskiej muzyki tradycyjnej stanowi jej niezaprzeczalną wartość i uwydatnienie go w obrazie fonograficznym powinno być celem nagrań tego rodzaju muzyki. Zmiękczenie brzmienia, złagodzenie, zaokrąglenie go, byłoby zniekształceniem prawdziwej istoty tej muzyki, zatuszowaniem jej surowego piękna i zafałszowaniem artystycznego przekazu muzycznego.

Postprodukcja

Ostatnim etapem ingerencji w obraz fonograficzny muzyki nagranej podczas festiwalu w Kazimierzu jest opracowanie dźwiękowe zarejestrowanego materiału. Na tym etapie eliminowane są na drodze montażu pomyłki wykonawcze, następuje oczyszczenie nagrania z dźwięków pozamuzycznych (na przykład chrząknięć pojawiających się podczas śpiewu lub mowy wykonawców zarejestrowanej na początku czy na końcu utworu) oraz usunięcie niepożądanego tła dźwiękowego (przesłuchów odgłosów otoczenia i atmosfery dźwiękowej spoza studia). Następuje także ostateczna regulacja poziomu fragmentów utworów oraz całych utworów muzycznych w taki sposób, aby charakteryzowały się podobną głośnością. Dzięki tym zabiegom ostateczna postać nagrań stanowi poprawioną wersję materiału dźwiękowego zarejestrowanego w studio.

Podsumowanie

W sztuce reżyserii dźwięku nagrań muzycznych istnieją różne założenia jeżeli chodzi o podejście do materiału dźwiękowego. Nagranie może być dość wiernym zapisem zastanej, rzeczywistej sytuacji muzycznej bądź też twórczą interpretacją dźwiękową, zrealizowaną za pomocą dostępnych reżyserowi środków do artystycznej kreacji obrazu fonograficznego. Założenia te porównać można do tych obecnych w fotografii – z jednej strony fotografia

dokumentalna stara się odwzorować czyjś realny wygląd, a z drugiej – portret przedstawia artystyczną wizję postaci.

Decyzja o tym jak daleko można się posunąć w artystycznej kreacji, aby nie odejść za daleko od realiów – jaki kompromis między realizmem a twórczą interpretacją powinien zostać osiągnięty – zależy od rodzaju, gatunku i stylu nagrywanej muzyki i musi zostać podjęta każdorazowo przed rozpoczęciem nagrania muzycznego.

Nagrania muzyki tradycyjnej wykonywanej przez uczestników Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym są przede wszystkim dokumentacją muzycznej rzeczywistości. Dokumentacja ta zakłada jednak pewne modyfikacje przestrzeni, równowagi muzycznej i barwy dźwięku, które umożliwiają słuchaczowi prawidłowy i korzystny odbiór muzyki. Dokonywane są one jednak w sposób oszczędny i umiejętny, tak aby nie naruszyć oryginalnej tkanki muzycznej, nie zniekształcić artystycznego zamysłu wykonawców, a równocześnie oddać żywość przestrzeni, zachować właściwą równowagę muzyczną i swoiste walory brzmieniowe polskiej muzyki tradycyjnej w jej obrazie fonograficznym.



Il. 1. Rynek w Kazimierzu Dolnym. Na pierwszym planie targi sztuki ludowej, w tle scena festiwalowa, fot. Joanna Szczepańska-Antosik



Il. 2. Synagoga w Kazimierzu Dolnym (widok od strony małego rynku), fot. Joanna Szczepańska-Antosik



Il. 3. Pomieszczenie nagraniowe w synagodze (widoczny sufit w formie kopuły), fot. Joanna Szczepańska-Antosik



Il. 4. Reżysernia w synagodze, fot. Joanna Szczepańska-Antosik



Il. 5. Zespół śpiewaczy przed mikrofonami (widoczne różne warstwy mikrofonów), fot. Joanna Szczepańska-Antosik



Il. 6. Śpiewaczka przed mikrofonami, fot. Joanna Szczepańska-Antosik



Il. 7. Okarynista przed mikrofonami, fot. Joanna Szczepańska-Antosik



Il. 8. Kapela przed mikrofonami, fot. Joanna Szczepańska-Antosik

Literatura cytowana:

American National Standards Institute 1973: *American National Psychoacoustical Terminology*. S3.20, New York: American National Standards Association.

Łętowski, Tomasz 1984: *Słuchowa ocena sygnałów i urządzeń*. Warszawa: Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina.

Miśkiewicz, Andrzej 2002: *Wysokość, głośność i barwa – badanie wymiarów wrażeniowych dźwięków muzycznych*. Warszawa: Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina.

Osiński, Witold 1997: *Obraz fonograficzny w świetle estetyki Romana Ingardena*. W: *Reżyseria i inżynieria dźwięku – VII Sympozjum*. Kraków: Akademia Górniczo-Hutnicza im. Stanisława Staszica, 178–186.

Abstract:

The article gives an overview of the music recording process at the annual Polish National Festival of Folk Bands and Singers in Kazimierz Dolny. The essay discusses a variety of acoustic and aesthetic problems specific to the recording of traditional music including the microphone techniques used to capture the performance, creation of the auditory space, musical balance, and timbral shaping. The article summarizes the author's 16 years of experience in recording traditional music at the festival for the Polish Radio.

Keywords:

traditional music, sound engineering, documentary recordings, auditory image, Polish National Festival of Folk Bands and Singers in Kazimierz Dolny

Wpływ festiwali i konkursów muzyki tradycyjnej na współczesną kulturę muzyczną w regionie Minangkabau

Maria Szymańska-Ilnata

Celem niniejszego artykułu jest ogólne przedstawienie realiów festiwalowych¹ w regionie Minangkabau na Sumatrze Zachodniej w Indonezji oraz zasygnalizowanie ich oddziaływania na lokalną kulturę muzyczną. Prezentuję w nim wyniki moich obserwacji i rozmów z muzykami, osobami prowadzącymi grupy artystyczne, studentami oraz wykładowcami szkół artystycznych zgromadzonych w toku badań terenowych prowadzonych w latach 2011–2015. Odnoszę się także do literatury anglojęzycznej i indonezyjskiej oraz prac naukowych powstałych na indonezyjskich uczelniach.

Wprowadzenie

Minangkabau to grupa etniczna, która zamieszkuje prowincję Zachodniej Sumatry w Indonezji. Ludność ta ma własny język, zwyczaje i bardzo charakterystyczną kulturę muzyczną. Podkreślić należy także specyficzną strukturę społeczną, która sprawia, że kobiety pełnią w tej społeczności ważne role – są właścicielkami rodzinnych dóbr materialnych, takich jak dom, pola uprawne i wartościowe przedmioty (Kato 1982: 203–214). Częściej niż w innych regionach tego kraju grają publicznie na instrumentach muzycznych, co nie jest zjawiskiem nowym, lecz kontynuacją starszych tradycji.

¹ Festiwalami w regionie Minangkabau nazywane są uroczystości mające charakter święta, na przykład obchody rocznicy powstania miasta, w ramach których często odbywają się konkursy muzyczne, a także konkursy poświęcone jednemu gatunkowi muzycznemu lub instrumentowi.



Il. 1. Podział administracyjny Sumatry Zachodniej (Michael J. Lowe
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:West_Sumatra_Map.png, <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.5/deed.en>)

W regionie Minangkabau muzyka nadal pozostaje ważnym elementem wielu świąt i ceremonii. Żywy jest przekaz bezpośredni mistrz–uczeń, choć pojawia się już coraz więcej instytucji, które specjalizują się w edukacji muzycznej. W miejscowości Padang Panjang w 1965 roku powstała wyższa szkoła artystyczna z wydziałami koncentrującymi się na lokalnej muzyce tradycyjnej. Szkoła ta została utworzona jako jedyna na tak zwanych wyspach zewnętrznych, czyli poza dominującą Jawą oraz znaczącą ekonomicznie i turystycznie wyspą

Bali. Miała odpowiadać zarówno na postulaty regionalistów, jak i nacjonalistów. Z jednej strony koncentrować się na kulturze lokalnej, ale rozwijać ją w celu „wzbogacania i konserwowania elementów narodowej kultury indonezyjskiej” (Fraser 2007: 89). Obecnie nosi nazwę Institut Seni Indonesia (Instytut Sztuk Indonezyjskich).

Polityka kulturowa oraz promowanie muzyki i tańca jako atrakcji turystycznych mają duży wpływ na obecną sytuację muzyków w regionie. Jednym ze sposobów ich oddziaływania są festiwale i konkursy organizowane w większych i mniejszych miastach regionu.

Edukacja

Jedną z instytucji o największym wpływie na muzykę i muzyków na Sumatrze Zachodniej jest wspomniany Instytut Sztuk Indonezyjskich w Padang Panjang. Obecnie działa tam kilka wydziałów związanych z badaniem i popularyzacją muzyki regionalnej. Są to wydziały muzyki, tańca i antropologii kulturowej². Studenci wydziału muzyki uczą się grać na lokalnych instrumentach oraz prowadzą badania terenowe i dokumentują kulturę muzyczną. Organizowane są spotkania z wiejskimi muzykami, którzy bywają zapraszani do kampusu lub odwiedzani w swoich domach przez grupy studentów. Daje to młodym ludziom możliwość bezpośredniego kontaktu z artystami silnie zanurzonymi w lokalnych tradycjach i zdobywającymi swoje umiejętności muzyczne w bezpośrednim kontakcie z przedstawicielami starszych pokoleń. Niestety stosunek studentów do takich muzyków bywa różny. Studenci często traktują ich z szacunkiem, jak mistrzów, ale bywa i tak, że – jako osoby z wyższym od nich wykształceniem – próbują ich pouczać (Fraser 2007: 263–270). Dla tematu artykułu istotny jest fakt, że to ci młodzi ludzie, po skończeniu studiów, zostaną pracownikami urzędów kultury, szkół artystycznych niższego szczebla oraz będą uczyć muzyki tradycyjnej w szkołach ogólnokształcących, a także organizować i oceniać występy innych podczas festiwali i konkursów.

Warto zaznaczyć, że w wieloetnicznej Indonezji, zgodnie z mottem zawartym w godle kraju – *Bhineka tunggal ika* (jedność w różnorodności) – kładziony jest nacisk zarówno na budowanie tożsamości narodowej jego mieszkańców, jak i pielęgnowanie ich lokalnych zwyczajów

² <https://www.isi-padangpanjang.ac.id/> (dostęp: 26.01.2022)

i tradycji. W szkołach publicznych oprócz języka indonezyjskiego naucza się także języków regionalnych. Jest również przedmiot poświęcony lokalnej kulturze i sztuce, a zajęcia często mają charakter praktyczny. Dzieci uczą się między innymi tańców oraz gry na instrumentach.



Il. 2. Uczniowie ćwiczący przed szkołą grę na talempongu, Batusangkar, 2015 r., fot. Maria Szymańska-Ilnata

Organizacja festiwali i konkursów

W największych miastach prowincji istnieją biura i urzędy do spraw kultury. Zajmują się one między innymi wspieraniem działających na podlegającym im terenie zespołów i artystów. Wsparcie to polega na zakupie instrumentów, kostiumów i sprzętu nagłośnieniowego, udostępnianiu miejsca do ćwiczeń, finansowaniu wyjazdów na festiwale i konkursy. Zarówno muzycy, jak i pracownicy urzędów w Solok i Padangu potwierdzają, że wszyscy artyści biorący udział w festiwalach otrzymują takie same wynagrodzenia za występ. Zwycięzcy konkursów są ponadto dodatkowo nagradzani. Przeznaczanie środków pieniężnych dla każdego uczestnika przeglądu ma pokrywać koszty związane z podróżą i motywować go do dalszego kultywowania tradycji. Urzędy organizują także festiwale, nie zawsze mające charakter konkursów. Często są to święta, na przykład obchody rocznicy założenia miasta czy powstania jakiejś instytucji, podczas których zaprezentować się mogą zespoły i soliści. W takich okolicznościach występują bardzo różni artyści, zarówno zespoły prowadzone przez wykształconych instruktorów,

składające się z profesjonalnych muzyków, jak i amatorskie. Grupy prowadzone nieformalnie, często przez starsze osoby, których celem jest przekazanie młodszemu pokoleniu sztuki w formie, w jakiej poznali ją od swoich przodków, składają się z osób w bardzo różnym wieku. Występują też zespoły dziecięce. Są wśród nich grupy działające przy szkołach, złożone z uczniów przygotowywanych do występów przez nauczycieli oraz tak zwane *sanggar*, czyli grupy artystyczne mające formę zajęć dodatkowych dla dzieci, a także nieformalne grupy złożone z dzieci mieszkających w sąsiedztwie, które uczą się od starszych członków swoich rodzin lub sąsiadów. Wszystkie te zespoły występują w tym samym miejscu i na równych prawach. Popularny typ festiwalu ma charakter otwartego przeglądu pozwalającego wystąpić właściwie wszystkim chętnym osobom, co daje możliwość zaprezentowania różnych dziedzin sztuki – tańca, śpiewu, gry solowej i zespołowej na instrumentach, tradycyjnego teatru *randai*, a nawet sztuki walki *pencak silat* wykonywanej przy akompaniamencie muzyki. Artyści wzajemnie obserwują swoje występy i jednocześnie oddziałują na siebie i swoją sztukę. Takie wydarzenia zwykle cieszą się sporym zainteresowaniem okolicznych mieszkańców – przychodzą oglądać występy swoich znajomych lub ulubionych wykonawców.



Il. 3. Zespół dziecięcy wykonujący taniec batok, Solok, 2013 r., fot. Maria Szymańska-Ilnata

Do działalności urzędów i dostosowywania muzyki tradycyjnej do potrzeb turystyki kulturowej bardzo krytycznie odniósł się w swoim artykule absolwent Instytutu Sztuki Indonezyjskiej w Padang Panjang, Rosmegawaty Tindaon. Poruszył on istotny problem zmiany kontekstu

wykonywania muzyki tradycyjnej motywowanego jej rewitalizacją. Uważa, że działania mające na celu ożywienie muzyki tradycyjnej, które polegają przede wszystkim na organizacji festiwali sztuki tradycyjnej są niewystarczające. Wykonywana w ten sposób muzyka traci społeczne funkcje i znaczenie. Jego zdaniem, takie praktyki nie przyczyniają się do jej popularyzacji i międzypokoleniowej transmisji lecz mają głównie wartość rozrywkową i ekonomiczną, napędzając sektor turystyczny (Rosmegawaty Tindaon 2012: 3–6). Podczas uroczystości tradycyjnych odbywających się w regionie Minangkabau podział na muzyków i słuchaczy nie był dawniej rygorystycznie przestrzegany. W dowolnym momencie uroczystości ktoś z gości mógł stać się muzykiem, dołączając do zespołu lub zastępując innego muzyka, przy czym rotacyjnie grano tylko na niektórych instrumentach, m.in. *talempongu*³ lub bębnach. Nie było też podziału przestrzeni na scenę i widownię. Obie te zasady łamane są w czasie przeglądów okolicznościowych i festiwali, choć nie zawsze konsekwentnie. Zdarza się tam, że publiczność otacza artystów na scenie, członkowie jednych zespołów występują z innymi, a nawet przedstawiciele urzędów organizujących wydarzenie przyłączają się do występujących grup i z nimi grają lub śpiewają⁴. Natomiast podczas konkursów podział na muzyków i publiczność oraz scenę i widownię jest ściśle przestrzegany.



Il. 4. Zespół *saluang jo dendang*, Solok, 2013 r., fot. Maria Szymańska-Ilnata

³ Zestaw pięciu lub sześciu niewielkich, głębokich gongów, na których grają trzy osoby uderzając w nie drewnianymi pałkami.

⁴ Na podstawie obserwacji festiwali w miejscowości Solok w 2013 roku.



Il. 5. Publiczność i siedzący przy stole jurorzy, Solok, 2013 r., fot. Maria Szymańska-Ilnata

Konkursy

Najbardziej formalny charakter mają konkursy poświęcone jednemu gatunkowi muzyki. Odbywają się zarówno na szczeblach lokalnych, jak i prowincjonalnych. Podobnie jak w Polsce osoby, które wygrały przegląd niższego szczebla reprezentują dany region na konkursie wyższego szczebla. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że nie wszystkie gatunki oraz instrumenty muzyczne wykonywane były na całej Sumatrze Zachodniej. W obrębie tej prowincji wyróżniane są mniejsze regiony kulturowe, które różnią się między innymi instrumentarium i repertuarem muzycznym.

Przykładem może być muzyka *selawat dulang* popularna tylko w niektórych regionach. Wykonywana jest przez dwóch mężczyzn śpiewających i grających na metalowych tacach *dulangach*. Siedzą oni ze skrzyżowanymi nogami na materacu lub poduszkach, co ma podkreślać szacunek, jakim są darzeni jako artyści. Prawą stopę układają na lewym kolanie i opierają o nią instrument. *Dulang* ustawiany jest pionowo, skierowany wypukłą częścią do publiczności. W czasie gry, muzyk opiera środek lewej dłoni o górną krawędź instrumentu, utrzymując w ten sposób jego pionową pozycję, a palcami uderza w jego krawędź. Prawą dłoń uderza przeważnie w dwa punkty instrumentu: położony niemal w jego centrum i w połowie długości promienia instrumentu. Podczas gry *dulang* poruszany jest na boki oraz w przód i w tył. W ten sposób wykonywany jest repertuar przekazujący treści związane z islamem. Podkreślić należy, że zgodnie z tradycją muzykę *selawat dulang* wykonują

wyłącznie mężczyźni. Grają i śpiewają naprzemiennie zadając sobie nawzajem pytania dotyczące zasad islamu i historii minangkabau. Uważa się, że *selawat dulang* pochodzi z obszaru Darek, od wielu lat występuje w kilku innych, ale nie był znany w regionie Pasisie.



Il. 6. Zespół Sinar Barapi na festiwalu gry na selawat dulang, Padang, 2015 r., fot. Maria Szymańska-Ilnata

W 2015 roku miałam okazję obserwować konkurs „Festival selawat dulang” poświęcony temu gatunkowi, zorganizowany w Padangu, na który przyjechali reprezentanci z całej prowincji. Na temat jego przebiegu i zasad rozmawiałam zarówno z jurorami, jak i uczestnikami. Obowiązywał regulamin, który przede wszystkim ograniczał czas występu uczestników konkursu. Każdy zespół miał na prezentację ok. 20 minut, tymczasem w zwykłych warunkach gra przez kilka godzin. Ponadto na scenie występowała tylko jedna para muzyków.

W konkursie brały udział osoby w różnym wieku – najstarszy muzyk urodzony był w 1942 roku, a najmłodszy w 1996 roku – posiadające zróżnicowane doświadczenie i przygotowanie muzyczne. Wśród uczestników byli mężczyźni, którzy szkolili się pod okiem swoich przodków, ale także absolwenci szkół artystycznych.

Zdumienie większości i oburzenie niektórych spowodowało pojawienie się na scenie dwóch młodych kobiet. Reprezentowały one region, w którym nie ma tradycji gry na *dulangu*,

w związku z czym brak tam muzyków, którzy uczyli się w bezpośrednim przekazie mistrz–uczeń. Kobiety były absolwentkami ISI i pracowniczkami urzędu do spraw kultury w jednym z miast. Ich występ wzbudził kontrowersje, przede wszystkim z powodu płci. Kobiety w tradycji minangkabau grają publicznie na *talempongu*, *rabanie*⁵, ale nie na *dulangu*.



Il. 7. Kobiety grające na festiwalu selawat dulang, Padang, 2015 r., fot. Maria Szymańska-Ilnata

Podkreślić należy także sposób oceniania przyjęty przez jurorów. Zakładali oni, że artyści w ciągu 20 minut powinni przedstawić określone części tradycyjnego występu w skróconych wersjach. Zespół starszych muzyków, który wykonał tylko jedną część trwającą mniej więcej tyle, ile podczas tradycyjnych uroczystości, ale pochłaniającą cały czas przeznaczony na występ konkursowy, otrzymał z tego powodu mniej punktów. Okazuje się, że ocenie podlegają nie tylko walory estetyczne i artystyczne występu, ale także wpasowanie się w ramy narzucone przez organizatorów. Nie znam opinii jurorów na temat samego faktu pojawienia się na scenie kobiet. Nie zostały nagrodzone, lecz trudno stwierdzić czy na ocenie zaważyły wyłącznie ich umiejętności, czy również płeć. Mogę się jedynie domyślać, że skoro

⁵ Niewielki bęben obręczowy.

zostały dopuszczone do udziału w konkursie, to powiązanie *selawat dulang* z jedną płcią nie było uznane za kluczowe.

Stosunek muzyków do festiwali

W wypowiedziach muzyków pojawiają się skrajne opinie na temat festiwali i konkursów. Są tacy, którzy je uwielbiają, czują się doceniani, a udział w nich jest ważnym elementem ich życia. Jeden muzyk opowiadał, że wygrywał wszystkie konkursy. Postanowił przestać na nie jeździć, bo, w jego opinii młodszy boją się z nim konkurować i kiedy dowiadują się, że będzie obecny, rezygnują z udziału w wydarzeniu. Przyjmuje natomiast zaproszenia do pełnienia funkcji jurora.

- W 1991 roku na festiwalu w Padangu wygrałem. Na festiwalu w Payakumbuh też wygrałem. Mam puchary. W Batusangkar też. Po pięciu razach już nie chciałem [brać udziału w konkursach].

- Dlaczego?

- Młodzi (...) nie chcieli grać. Mówili, żeby od razu dać mi nagrodę. Nie potrzeba organizować konkursu. Dlatego nie chciałem. Zapraszali mnie do Padangu, ale ja nie chciałem, bo wtedy tylko ja bym był na tym festiwalu. Inni, jeśli dowiedzieliby się, że będę, na pewno by nie przyjechali. Do Solok też nie chciałem pojechać. Lepiej, żeby pojechali młodzi. Po co miałbym jechać jak członkowie jury uczyli się ode mnie? Ale jeśli ja miałbym być jurorem, to bym pojechał (Katik Parau 2015).

Spotkałam się także z grupą muzyczną, która została stworzona z chęci wzięcia udziału w festiwalu. W jednej z wiosek nie było zespołu, który mógłby ją reprezentować, więc kobiety, które grały na instrumentach w dzieciństwie lub pochodziły z muzycznych rodzin postanowiły założyć zespół. Na festiwalu ich umiejętności i praca zostały docenione, więc kontynuują działalność przez kolejne lata.

Był festiwal. U nas nie było już tej tradycji. Ponieważ był festiwal, postanowiliśmy spróbować. Jeszcze nie umiałyśmy grać, ale chciałyśmy spróbować. I na festiwalu zajęłyśmy pierwsze miejsce. To był festiwal dla zespołów z kabupaten Agam i zajęłyśmy pierwsze miejsce. W moim domu jest puchar⁶ (grupa Talempong Agung Bundo Kandung, 2015).

Konkursy bywają jednak także przyczyną sporów i żalu. Zdarzają się muzycy, którzy czują się niedoceniani. Jeden z rozmówców twierdzi, że nie warto jeździć na konkursy do sąsiednich regionów, ponieważ tamtejsi jurorzy nagradzają „swoich”, czyli muzyków pochodzących z okolicy i grających w tamtejszym stylu.

Kiedyś występowałam na festiwalu *rababu pasisie*⁷ w Pasisir Selatan w Painan. Ja jestem przedstawicielem *rababu pasisie* z regionu Tarusan. Ludzie z Pasisir mówili, że mam inny akcent. Przez cztery dni jednak wygrywałem. Kiedy miał się odbyć finał organizatorzy pojechali po muzyka z Pasisir Selatan, który nie był zapisany i nie brał udział we wcześniejszych etapach konkursu. Przyjechał na sam finał i wygrał. Jedynym zastrzeżeniem do mnie był akcent. Wtedy się zraziłem i już nie jeżdżę na festiwale (Pirin Ketek, 2015)⁸.

Wpływ festiwali i konkursów na współczesną kondycję muzyki ludowej

Trudno jest fenomen istnienia festiwali ocenić w sposób jednoznaczny. Ich zaletą jest moim zdaniem rodzaj animacji, pobudzania zainteresowania muzyką, co prowadzi do powstawania nowych zespołów muzycznych oraz kształcenia się muzyków. Przykład takiego wpływu festiwali opisał Agusman Thaha. Według jego relacji istniał rodzaj muzyki towarzyszącej

⁶ Wypowiedź z wywiadu przeprowadzonego w 2015 roku z członkiniami zespołu z miejscowości Ira Balai Belo, nagari Koto Kaciak.

⁷ Lutnia krótkoszyjkowa kształtem przypominająca europejskie skrzypce.

⁸ Wypowiedź z wywiadu przeprowadzonego w 2017 roku z muzykiem grającym na rababie pasisie, urodzonym w 1966 roku, zamieszkałym w Kapuah, Tarusan, kab. Pasisir Selatan.

młóceniu ryżu. Melodię grano na *talempongu jao*⁹, a rytm wybijano na *gandangu*¹⁰ oraz *lesungu*¹¹. Tak wykonywana muzyka towarzyszyła tańcom i uświetniała wiele uroczystości. Stawała się jednak coraz mniej popularna i już w latach osiemdziesiątych XX wieku podjęto próbę rekonstrukcji takiego zespołu na potrzeby Festiwalu Kultury Minangkabau (*Pekan Budaya Minangkabau*) (Agusman Thaha 1989: 52). Współcześnie działania rekonstrukcyjne i wspierające trwałość starszego repertuaru oraz instrumentarium są coraz bardziej intensywne.

Zaproszenia do udziału w festiwalach i konkursach, zwłaszcza tych odbywających się poza regionem zamieszkiwanym przez muzyka, na innych indonezyjskich wyspach lub zagranicą, stanowi dla niego nobilitację. Muzycy, z którymi rozmawiałam doskonale pamiętają swoje podróże, wyliczają zdobyte nagrody i wyróżnienia oraz pokazują związane z nimi zdjęcia.

- Teraz już pan nie bierze udziału w festiwalach?
- Nie. Na Sulawesi też nie chciałem jechać, ale pojechałem, bo występowali tam muzycy z całej Indonezji. I wygrałem tam. Człowiek z Urzędu do spraw Kultury z Padangu rzucił kapeluszem. Ja zająłem pierwsze miejsce, drugie przedstawiciel Irianu, trzecie Bali, czwarte Sulawesi (Pirin Ketek, 2015).

Ciekawym zjawiskiem jest przenoszenie na scenę nie tylko samej muzyki, ale również związanych z nią zwyczajów, wierzeń i praktyk. Jak wspomniano wyżej podczas konkursów przygotowywane są dla muzyków miejsca do siedzenia stosowane w tradycyjnych sytuacjach – materace lub poduszki dla muzyków wykonujących *selawat dulang*. Muzycy przed występem wypowiadają mantry, okadzają instrumenty, aby wypaść jak najlepiej. Stawiają przed sobą na scenie naczynie z betelem – użytką mającą znaczenie symboliczne, stanowiącą wyraz szacunku i gościnności. Z relacji moich rozmówców wynika też, że niektórzy muzycy stosują zabiegi magiczne mające na celu wyeliminowanie konkurencji. Część z nich uważa, że posiada magiczne moce. W skład zespołów wchodzi też często osoby, których zadaniem jest wyłącznie zapewnienie duchowej ochrony pozostałym członkom i przeciwdziałanie złym mocom. Wiele

⁹ Metalofon złożony z drewnianego korpusu, na którym ułożonych jest pięć metalowych sztabek uderzanych drewnianymi pałkami.

¹⁰ Bęben o bliżej nieokreślonej konstrukcji.

¹¹ Moździerz do młócenia ziarna.

osób wierzy w skuteczność praktyk magicznych, które są nadal często spotykane na Sumatrze Zachodniej, zarówno podczas ceremonii i uroczystości organizowanych przez lokalne społeczności, jak i urzędy. Podczas obu typów wydarzeń zatrudniani są szamani zwani *pawang hujan*, których zadaniem jest zapewnienie ładnej pogody i powstrzymanie opadów deszczu, które przeszkodziłyby w uroczystości. Te przykłady pokazują, że dla samych muzyków okoliczności występów nie mają większego znaczenia i od strony duchowej podchodzą do nich w podobny sposób.



Il. 8. Naczynie z betelem stojące przed muzykami na scenie, Solok, 2013 r., fot. Maria Szymańska-Ilnata

Regulaminy i preferencje organizatorów i jurorów konkursów z jednej strony ograniczają inwencję twórczą, ale z drugiej przyczyniają się do spowolnienia procesów zmian, mobilizując do wykonywania muzyki w starszym, bardziej archaicznym stylu. Część muzyków przyznaje, że tylko festiwale i konkursy sprawiają, że nadal grają w „starym stylu” lub na „starych instrumentach”. Bez ingerencji „z zewnątrz” te elementy kultury już by zanikły. Przyczynia się to także do rozwoju dwóch nurtów w muzyce tradycyjnej. Jeden, bardziej żywy, rozwijany jest na potrzeby własne i lokalnej społeczności oraz odpowiada na zmieniające się gusta odbiorców. Drugi, wspierany przez instytucje, jest zdecydowanie bardziej zachowawczy. Jego założeniem jest utrzymanie kultury muzycznej w niezmienionej formie i zapobieganie jej przemianom, choć postulat ten niezwykle trudno realizować. Bardzo ciekawy przykład funkcjonowania muzyków w tych realiach opisała Jeniffer Fraser. W pewnej miejscowości

zaadaptowano pieśni z repertuaru *saluang jo dendang*¹² do gry na *talempongu*. Podczas uroczystości lokalnych, skład zespołu poszerzano o keyboard, aby podkreślić kosmopolityczne aspiracje rodziny organizującej wydarzenie. Tej zmiany nie akceptowali lokalni urzędnicy, którzy podczas oficjalnych wydarzeń oraz występów zespołów poza miejscowością zakazywali używania keyboardu, uznając, że promują muzykę prawdziwą (*asli*). W rzeczywistości nie była ona już w tej formie wykonywana na potrzeby społeczności, w związku z czym można dojść do wniosku, że urząd promował muzykę „martwą”. Artyści jednak doskonale przystosowali się do stawianych im wymogów. Spowodowało to równoległe istnienie dwóch praktyk – zmodyfikowanej, wykorzystywanej na potrzeby własne, oraz „zamrożonej”, która prezentowana była na zewnątrz (Fraser, 2007: 121–122).

Festiwale o dużym zasięgu terytorialnym są także miejscem spotkania się artystów z różnych stron, co prowadzi do wzajemnych inspiracji twórczych. Z relacji najstarszych muzyków, z którymi rozmawiałam, wynika, że podobne procesy istniały od dawna. Ludzie odwiedzali znajomych i rodzinę mieszkającą w innych regionach i przysłuchiwali się tamtejszej muzyce podczas uroczystości. O zyskiwanych w ten sposób inspiracjach świadczą nazwy melodii, pochodzące od nazw miejscowości, w której muzyk po raz pierwszy ją usłyszał. Wykonywał ją następnie na swoim rodzinnym terenie i w ten sposób poznawały ją kolejne osoby.



Il. 9. Uczestnicy konkursu przysłuchują się występowi konkurencji, Padang, 2015 r., fot. Maria Szymańska-Ilnata

¹² Śpiew z akompaniamentem granym na flecie.

Zespoły i muzycy minangkabau działają na potrzeby lokalne, nadal przede wszystkim zapewniając rozrywkę podczas wesel i innych uroczystości. Festiwale i konkursy traktują jako dodatkowy element swojej działalności, okazję do spotkania z innymi muzykami, a w przypadku wygranej, dodatkowe źródło dochodu. Funkcjonują więc dwa nurty muzyki tradycyjnej – wykonywana na potrzeby własnej społeczności oraz spełniająca oczekiwania jurorów i publiczności festiwali. Wielu muzyków jest w stanie funkcjonować w obu. Czas pokaże, czy takie zdolności będą mieć też przyszłe pokolenia i jak zmieniać się będą festiwale.

Literatura cytowana:

Agusman Thaha 1989: *Peralatan hiburan dan kesenian tradisional Minangkabau*. Padang: Dep. Pendidikan dan Kebudayaan, Direktorat Jenderal Kebudayaan, Direktorat Sejarah dan Nilai Tradisional, Proyek Inventarisasi dan Dokumentasi Kebudayaan Daerah Sumatera Barat.

Usria Dhavida (red) 2005: *Alat musik bernafas islam di Minangkabau*. Padang: UPTD Museum Nagari.

Fraser, Jennifer A. 2007: *Packaging Ethnicity: State Institutions, Cultural Entrepreneurs, and the Professionalization of Minangkabau Music in Indonesia*. dysertacja University of Illinois.

Kato, Tsuyoshi 1982: *Matriliney and Migration: Evolving Minangkabau Traditions in Indonesia*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Rosmegawaty Tindaon 2012: *Kesenian tradisional dan revitalisasi*, „Jurnal Ekspresi Seni”, 14(2), 214–224.

Wywiady:

Grupa Talempong Agung Bundo Kandung 2015 – zespół grający na *talempongu aguang*.

Katik Parau 2015 – muzyk grający na *saluangu darek*.

Pirin Ketek 2015 – lutnik, muzyk grający na *rababie pasisie*.

Abstract:

In the Minangkabau region, traditional music is still alive and well. Traditional music has undergone numerous and significant transformations since the mid-twentieth century, shaped primarily by government regulations, globalization, technological development, and the changing tastes of the performers themselves and their audiences. The diversity and interesting varieties of traditional music in the region is evident, among other contexts, during festivals organized in both large and small towns in the region. The article focuses on the analysis of contemporary festivals including consideration of the foundational principles of particular festivals, their impact on participants and their art, and the role of festivals in politics, tourism, and the lives of Minangkabau people.

Keywords:

Minangkabau, West Sumatra, festival, institution, changes

ISSN 2657-4438

© Etnomuzykologia Polska

CC BY 3.0 Polska