

# ETNOMUZYKOLOGIA POLSKA

Numer 1/2016

Polskie Seminarium Etnomuzykologiczne

Zakład Etnomuzykologii Instytutu Muzykologii

Uniwersytetu Warszawskiego

## **Redakcja**

dr Weronika Grozdew-Kołacińska (Instytut Sztuki PAN)

dr Tomasz Nowak (Instytut Muzykologii UW)

## **Współpraca redakcyjna**

Katarzyna Dzierzbicka

## **Sekretarz redakcji**

Ewelina Grygier

## **Recenzenci**

prof. Piotr Dahlig (Instytut Muzykologii UW)

prof. Zbigniew J. Przerembski (Instytut Muzykologii UW)

© Etnomuzykologia Polska

Artykuły dostępne są na licencji Creative Commons

Uznanie autorstwa na tych samych warunkach 3.0 Polska

Polskie Seminarium Etnomuzykologiczne  
02- 703 Warszawa,  
Ul. Bukowińska 12/122  
e-mail: [etnomuzykologia.polska@gmail.com](mailto:etnomuzykologia.polska@gmail.com)

Spis treści

<b>Od Redakcji</b>	4
<b>Jacek Jackowski</b> Najstarsze zabytki fonograficzne dokumentujące polską muzykę tradycyjną. Przegląd wybranych źródeł w świetle współczesnych kwerend i badań	6
<b>Piotr Dorosz</b> Polskie hejnały miejskie. Zarys problematyki	33
<b>Teresa Nowak</b> Muzykantki w kulturze muzycznej wsi polskiej. Zarys problematyki	44
<b>Monika Kurzeja</b> Gra na listku wśród górali polskich – literatura przedmiotu a komentarze wykonawców	49
<b>Katarzyna Dzierzbicka</b> Tytus Chałubiński – koneser i propagator muzyki podhalańskiej	66
<b>Dorota Majerczyk</b> Ślady folkloru muzycznego Rabki Zdroju i okolic	74
<b>Gabriela Gacek</b> Znaczenie folkloru muzycznego w budowaniu współczesnej tożsamości regionalnej górali kliszczackich	83
<b>Kaja Maćko-Gieszc</b> Muzyka jako element tworzący wspólnotę i budujący pamięć – na przykładzie pojańczyków z Piławy Dolnej	91
<b>Natalia Iwaniuk</b> Pieśń a tożsamość narodowa – rola folkloru pieśniowego w procesie kształtowania się tożsamości na wschodnim pograniczu Polski	101
<b>Barbara Śnieżek</b> Nabożeństwo Gorzkich Żalów w opiniach mieszkańców archidiecezji przemyskiej	109
<b>Aleksandra Kleinrok</b> Związki polskiego folkloru tanecznego z folklorem niemieckim w świetle zbiorów Karla Horaka	117
<b>Dawid Martin</b> Muzyczne kontakty kratonu w Yogyakarcie z Zachodem	123
<b>Noty o autorach</b>	135

## Od Redakcji

Polska etnomuzykologia nie jest instytucją, choć jej przedstawiciele często byli, są i zapewne będą związani z uczelniami, szkołami muzycznymi czy instytucjami kultury. Jest to środowisko badaczy i jednocześnie miłośników muzyki tradycyjnej, których od samego początku istnienia muzycznych zainteresowań ludoznawczych łączy głównie przedmiot badań. Wynika to nie tylko z odmiennych zainteresowań osobistych, ale również specyficznych warunków, w jakich muzyczni folklorysty, czy też etnomuzykolodzy funkcjonowali. Przede wszystkim bardzo długo było to środowisko nieliczne, co powodowało, że integracja instytucjonalna, czy też organizacyjna możliwa była tylko na poziomie dyscypliny nadrzędnej, tj. muzykologii lub szeroko rozumianego ludoznawstwa. Po drugie – środowisko to zawsze cierpiało na niedobór środków finansowych umożliwiających realizację projektów integrujących. Nie tylko Oskar Kolberg część swoich dochodów przeznaczał na badania terenowe i publikacje, ale także dzisiaj niejeden etnomuzykolog jest nie tylko badaczem, ale i donatorem polskiej nauki. Po trzecie – podobnie jak polska tradycja muzyczna polscy etnomuzykolodzy funkcjonują w warunkach pograniczności. Stąd też od początku dokumentację polskiego folkloru wyznaczały sploty różnych koncepcji – Rousseau i Herdera, Afanasjewa i Thomsa, Tylora i Neummana, Bartoka i Sokołowa, Lévi-Straussa i Iwanowa, Blackinga i Merriama. Co ciekawe, niektóre z tych orientacji stanowią fundament także dzisiejszych badań. Są tacy, którzy postrzegają to jako słabość polskiej etnomuzykologii, ale są i tacy, którzy w tej pograniczności i jej skutkach dostrzegają olbrzymi potencjał.

W ostatnim dwudziestopięcioleciu wzrósł także potencjał ludzki, bowiem wśród studentów muzykologii odnotowaliśmy wysoki wzrost zainteresowania tematyką etnomuzykologiczną. Według udostępnionych danych, pochodzących z niemal wszystkich muzykologicznych placówek uniwersyteckich w Polsce, w tym czasie powstało ponad 300 prac dyplomowych o tematyce etnomuzykologicznej.<sup>1</sup> Tak dużą ilość prac w skali naszego nielicznego środowiska zawdzięczamy nie tylko podziałowi studiów jednolitych na stopnie, ale przede wszystkim

---

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

wzrostowi zainteresowania muzyką tradycyjną w społeczeństwie. Powstała więc potrzeba by to, już dość liczne, środowisko ze sobą skomunikować. I tak przed pięciu laty wspólnie z Weroniką Grozdew-Kołacińską i Dorotą Majerczyk zawiązaliśmy Polskie Seminarium Etnomuzykologiczne. Dzięki gościnności Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, za co szczególne podziękowania należą się prof. dr hab. Sławomirze Żerańskiej-Kominek – dyrektor tej placówki, udało się do tej pory przeprowadzić trzy seminaria, cieszące się dużym zainteresowaniem.

Ale naszym marzeniem było też powołanie do życia ogólnodostępnego periodyku, który umożliwiłby przede wszystkim młodym badaczom dzielenie się wynikami swoich badań. I tak powstała „Etnomuzykologia Polska” – po raz pierwszy jako twór organizacyjny. Mamy nadzieję, że wpisze się na trwałe w dyskurs naukowy o muzyce tradycyjnej w Polsce. To zaś zależy nie tylko od przedstawicieli „etnomuzykologii polskiej piątej generacji”<sup>2</sup> – jak określił to pokolenie prof. dr hab. Piotr Dahlig – ale również od Szanownych Czytelników, których serdecznie zapraszamy do czytania naszego czasopisma i dzielenia się z nami swoimi uwagami.

*W imieniu Redakcji „Etnomuzykologii Polskiej”  
i Zarządu Polskiego Seminarium Etnomuzykologicznego*

***dr Tomasz Nowak***

---

2 P. Dahlig, *On the Continuity in Ethnomusicology*, w: A. Czekanowska: *Pathways of Ethnomusicology*, red. P. Dahlig, Warszawa 2000, s. 323–328; *idem*, *On Continuity in Ethnomusicology in Poland*, w: „Trans”. *Transcultural Music Review*, Ed. R. Pelinski, Barcelona 2000, vol. 5, s. 9–13.

## Najstarsze zabytki fonograficzne dokumentujące polską muzykę tradycyjną. Przegląd wybranych źródeł w świetle współczesnych kwerend i badań<sup>1</sup>

Jacek Jackowski, Instytut Sztuki PAN

Niniejszy tekst poświęcony jest pięciu wybranym epizodom dokumentalno-badawczym, które poprzedziły systematyczną dokumentację fonograficzną polskiego folkloru muzycznego, zapoczątkowaną w 1930 roku przez poznańską placówkę działającą w strukturach uniwersyteckich – Regionalne Archiwum Fonograficzne. Dzieła tej prężnej, choć niewielkiej instytucji, dopełniało przed wojną Centralne Archiwum Fonograficzne w Warszawie utworzone cztery lata później. Działalność obu archiwów poprzedziła faza badań i dokumentacji o charakterze indywidualnym, dokonywanych zazwyczaj przez pojedynczych zbieraczy. Ocalałe nieliczne, historyczne nagrania z lat 1904–1932, których charakterystyka stanowi temat niniejszego opracowania, to jedyne akustyczne ślady po dawnej, minionej kulturze muzycznej. Wypełniają one – choć tylko symbolicznie – ogromną lukę, jaką spowodowały straty drugiej wojny światowej, która obróciła wniwecz bezcenny dorobek archiwów poznańskiego i warszawskiego.

Jako kryterium wyboru opisywanego materiału przyjęto fakt zachowania historycznego nośnika dźwięku oraz możliwość jego odtworzenia, celem uzyskania akustycznego wymiaru historycznego dokumentu. W niniejszym tekście przedstawiono wybrane zabytki, pomijając

---

<sup>1</sup> W niniejszym tekście, prezentowanym w formie referatu 24 marca 2012 roku podczas I Krajowego Seminarium Etnomuzykologicznego, które odbyło się w Warszawie w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, podsumowano ówczesny stan badań nad najstarszymi zabytkami etno-fonograficznymi dokumentującymi polskie tradycje muzyczne. Od tego czasu do wydania niniejszej publikacji upłynęły 3 lata, podczas których ukazały się opracowania uzupełniające niniejszą tematykę. Należy tu przede wszystkim wymienić następujące publikacje: J. Jackowski, *Zachować dawne nagrania. Zarys historii dokumentacji fonograficznej i filmowej polskich tradycji muzycznych i tanecznych*, cz. 1 (przełom XIX i XX wieku – do drugiej wojny światowej), Warszawa 2014 (do książki dołączono płytę, na której zaprezentowano opisane także w niniejszym tekście nagrania archiwalne); *idem*, *Zachować dawne nagrania. Zarys historii dokumentacji fonograficznej i filmowej polskich tradycji muzycznych i tanecznych*, cz. 2 (1945 rok – do współczesności), Warszawa 2015; *idem*, *Współczesne metody zabezpieczania, opracowania naukowego, udostępniania i rozwoju Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN*, „Muzyka” 2014 nr 3, s. 71–114, oraz wydawnictwa płytowe z serii ISPAN Folk Music Collection, prezentujące archiwalne nagrania historyczne, opatrzone komentarzem pozostającym w ścisłym związku z tematyką podjętą w niniejszym opracowaniu: 1. dwupłyty album CD *Gdyby Kolberg miał fonograf...*, Warszawa 2014; 2. płyta CD *Rozpoczął tedy fonograf zbieranie melodii podhalańskich... Pierwsze nagrania muzyki tradycyjnej na Podhalu ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego i Instytutu Sztuki PAN odtworzone po ponad stu latach*, Zakopane–Warszawa 2015.

te, które nie zachowały się do naszych czasów i te, o których wiemy obecnie bardzo niewiele. Chodzi tu m.in. o nagrania Alicji Simon w okolicach rzeki Pilicy (1913), Kazimierza Nitscha w Wielkopolsce (1914), Łucjana Kamińskiego w Wielkopolsce i, wraz z Marianem Sobieskim, na Kujawach (1928) i innych.<sup>2</sup> Nie poruszam tu również tematu ocalałych w Berlinie i odnalezionych w 1999 roku kopii 22 wałków z Regionalnego Archiwum Fonograficznego nagranych w 1930 roku – zabytki te, związane już z systematycznie działającą instytucją omówił Piotr Dahlig.<sup>3</sup> Być może dalsze kwerendy i badania rzucą nieco więcej światła na pominięte tu dokumenty, a nawet pozwolą odnaleźć zaginione lub nieznanne nagrania.

### Zakopane 1904

Za najstarszy zabytek fonograficzny dokumentujący polski folklor muzyczny uznajemy w chwili obecnej nagrania dokonane przez filologa i etnografa z Krakowskiej Akademii Umiejętności – Romana Zawilińskiego w 1904 roku na Podhalu.<sup>4</sup> Wcześniejszych źródeł

<sup>2</sup> J. Jackowski, *Archiwizacja nagrań dźwiękowych folkloru muzycznego*, „Kwartalnik Polskiej Sekcji ISME”, 2002, nr 2–4, s. 84–94; *idem*, *Na początku były walki woskowe*, „Gadki z Chatki”, 2003, nr 44, s. 6–11; *The Oldest Sound Archive of Traditional Music in Poland in Relation to Current Challenges*, w: „Tautosakos darbai / Folklore Studies”, Ed. by L. Būgienė, Vilnius 2006, Vol. 31, s. 25–39; *idem*, *Zachować dawne nagrania...*, „Gadki z Chatki”, 2008, nr 3 (76), s. 6–15; *idem*, *Zbiory Fonograficzne Instytutu Sztuki PAN. Archiwum muzyki tradycyjnej w dobie cyfryzacji i Internetu*, w: *Folklor w dobie Internetu*, red. G. Gańcaczek, P. Grochowski, Toruń 2009, s. 211–222; *idem*, *Digitalizacja, opracowanie i udostępnianie dokumentalnych nagrań dźwiękowych zarejestrowanych w ramach Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego (1950–1954): Historyczne i ideowe uwarunkowania ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego. Digitalizacja, opracowanie i udostępnianie dokumentalnych nagrań*, w: *Chrońmy dziedzictwo fonograficzne*, Warszawa 2011, s. 67–115.

<sup>3</sup> P. Dahlig, *Early Field Recordings in Poland (1904–1939) and their Relations to Phonogram Archives in Vienna and Berlin*, w: *Music Archiving in the World. Papers Presented at The Conference on the Occasion of the 100<sup>th</sup> Anniversary of the Berlin Phonogramm-Archiv*, red. G. Berlin, A. Simon, Berlin 2002, s. 205–218. Pochodząca z tych nagrań pieśń w wykonaniu Michała Kulawiaka (ur. 1865, zm. ok. 1940–1944), dudziarza i śpiewaka z Wielkopolski, została opublikowana na jubileuszowej płycie CD *Music! 100 recordings. 100 Years of the Berlin Phonogramm-Archiv 1900–2000* (tam też komentarz autorstwa P. Dahliga).

<sup>4</sup> Szerszemu zagadnieniu zastosowania fonografu Edisona dla badań muzykologii porównawczej poświęcono w literaturze sporo miejsca (zob.: A. Chybiński, *Etnografia muzyczna na III międzynarodowym kongresie muzycznym w Wiedniu (25–29 maja 1909)*, „Przegląd Muzyczny” 1910, nr 21, 22, 23, Warszawa, s. 4–7, 8–11, 3–5; *idem*, *Etnografia muzyczna na III Międzynarodowym kongresie muzycznym w Wiedniu (25–29 maja 1909)*, „Lud”, t. 16, s. 160–178; *idem*, *Głos wtóry w sprawie melodji ludowych*, „Przegląd Muzyczny”, 1912, nr 21, s. 5–6; *idem*, *O organizację pracy nad melodjami ludowymi*, „Lud”, seria II, t. 1, z. 1, 1922, s. 29–39; *idem*, *Muzykologia na prowincji*, „Nauka Polska, jej potrzeby, organizacja i rozwój”, t. IV, Warszawa 1923, s. 265–273; *idem*, *Wskazówki zbierania melodji ludowych*, „Przegląd Muzyczny”, nr 1, 2, s. 6–13, 1–9; L. Kaczmarek, *Fonograf na usługach dialektologii i etnografii muzycznej w Polsce*, „Biuletyn Fonograficzny”, 1953, nr 1, s. 19–50; J. Sobieska, *Folklor muzyczny w praktyce i nauce*, w: *Polska współczesna kultura muzyczna 1944–1964*, red. E. Dziębowska, Kraków 1968, s. 166–67; *eadem*, *Polski folklor muzyczny*, cz. 1 *Materiały do nauczania*, cz. 2 *Przykłady muzyczne*, Materiały pomocnicze dla nauczycieli szkół i ognisk artystycznych, z. 183, Warszawa 1982, s. 29; *eadem*, *Polski folklor muzyczny*, Materiały pomocnicze dla nauczycieli szkół i ognisk artystycznych, wyd. trzecie rozszerzone, red. P. Dahlig, Warszawa 2006, s. 38; S. Żerańska-Kominek, *Muzyka w kulturze. Wprowadzenie do Etnomuzykologii*, Warszawa 1995, s. 62–65). Najstarszym zabytkom fonograficznym folkloru polskiego poświęcili swe prace Piotr Dahlig i Jacek Jackowski, wspomniała też o nich Elżbieta Jaworska i Anna Szalańska (zob.: P. Dahlig, *Najstarsze źródło fonograficzne folkloru polskiego (1904)*, „Twórczość Ludowa”, 1994, nr 3–4 (26), s. 11–13; *idem*, *Pierwszy*

fonograficznych dokumentujących rodzimą pieśń lub muzykę tradycyjną brak, choć wiadomo, iż na tle ówczesnych dokonań światowych i europejskich<sup>5</sup> ta pierwsza i – co należy podkreślić – epizodyczna rejestracja fonograficzna była faktem dość mocno opóźnionym, czego przyczyn należy upatrywać w szczególnej wówczas sytuacji politycznej i niewoli narodowej.<sup>6</sup> Nie dziwi też fakt, iż tego pierwszego nagrania dokonano właśnie na terenach Galicji. Inicjatywa Zawilińskiego zrodziła się zapewne w wyniku obserwacji ówczesnych dokonań i tendencji władz Cesarstwa Austro-Węgierskiego.<sup>7</sup> Już w 1819 roku na terenach Cesarstwa Austriackiego, staraniem Towarzystwa Przyjaciół Muzyki Cesarstwa

---

*zapis fonograficzny folkloru polskiego (1904)*, „Muzyka”, 1997, nr 2, s. 57–70; J. Jackowski, *Zachować dawne nagrania...*, cz. 1, s. 46–53; *idem*, *Rozpoczął tedy fonograf...* – tekst w książeczce do płyty CD pod tym samym tytułem, s. 1–24; J. Jackowski, Z. Ładygin, *Głosy z przeszłości...*, „Tatry”, 2006, nr 4, s. 61–63; E. Jaworska, *Działalność folklorystyczna Komisji Antropologicznej Akademii Umiejętności w Krakowie*, w: *Dzieje folklorystyki polskiej 1864–1918*, red. H. Kapeliński, J. Krzyżanowski, Warszawa 1982; A. Szałańska, *Informator Archiwum Fonograficznego im. M. Sobieskiego*, Warszawa 1978, s. 22).

<sup>5</sup> Zastosowanie fonografu dla etnografii muzycznej oznaczało istotny postęp w metodologii badań. Oto nieuchwytna dotąd materia dźwiękowa, utrwalana wówczas jedynie niedoskonałymi metodami zapisu ze słuchu, mogła zostać utrwalona w postaci nagrania i – niczym preparat w naukach przyrodniczych – służyć dalszym badaniom, analizom, porównaniom. Jako pierwszy fonograf w badaniach terenowych wykorzystał w 1890 roku (a więc 13 lat po wynalezieniu urządzenia przez T. A. Edisona) Jesse Walter Fewkes do zarejestrowania pieśni Indian Passamaquoddy, zaś w Europie początki fonografowania melodii ludowych dał Béla Vikár w 1892 roku (Węgry). W dalszych latach fonograf służył kolejnym badaczom muzyki ludowej: w 1895 roku J. Błok dokonał nagrań bylin rosyjskich, w 1897 roku rozpoczęła prace z wykorzystaniem fonografu Jewgienia Liniowa. Jej prace przyniosły efekt w postaci nagrań z Rosji, a w kolejnych latach również z Ukrainy (zob. P. Dahlig, *Pierwszy zapis fonograficzny...*, s. 59).

Na Ukrainie pierwsze zapisy fonograficzne muzyki ludowej powstały w 1898 roku i były dziełem Fedira Szeinhela oraz Walentyna Moszkowa (zob. B. Łukaniuk, *Pierwsze zapisy fonograficzne muzyki ludowej na Ukrainie (1898)*, „Przegląd Muzykologiczny” nr 3, 2003, s. 185–208). Na początku XX wieku (1900–1902) dokumentację na Rusi Halickiej prowadził Josif Rozdolski (z jego pracami wiążą się interesujące wspomnienia dotyczące nieufnych reakcji chłopów galicyjskich wobec fonografu). Bronisław Piłsudski (1866–1918), brat Józefa, nagrywał w latach 1902–1903 muzykę i śpiewy w rytuałach ludu Ajnów – pierwotnych mieszkańców Sachalina i Hokkaido (zob.: A. F. Majewicz, *The Collected Works of Bronisław Piłsudski*, vol. 3. *Materials for Study of the Ainu Language and Folklore 2*, w: *Trends in Linguistic Documentation 15–3*, red. W. Baisang, H. H. Hock, W. Winter, Berlin–New York 2004; J. Jackowski, *Digitalizacja, opracowanie i udostępnianie...*)

Od 1906 roku wędrowni z fonografem po Węgrzech rozpoczęli Béla Bartók i Zoltán Kodály (zob. P. Dahlig: *Pierwszy zapis fonograficzny...*, s. 60).

<sup>6</sup> Wiadomo również, iż dokumentację fonograficzną polskiego folkloru wyprzedził epizod filmowy – idea pioniera polskiej kinematografii (znanego propagatora idei tworzenia archiwów filmowych), warszawskiego fotografa i producenta pierwszych polskich filmów dokumentalnych i kronik – Bolesława Matuszewskiego (ur. 1856) wprowadzona w życie przez jego wysłanników terenowych (zob. J. Jackowski, *Historical outline of phonographic, visual and audiovisual documentation of Polish traditional dances (or from a pencil, through a phonograph to a camera) (Rys historyczny dokumentacji fonograficznej, wizualnej i audiowizualnej polskich tańców tradycyjnych, czyli od ołówka, przez fonograf do kamery)*, w: *Folk Dances Now and Then. In the light of Polish and Norwegian Experience (Tradycyjny taniec ludowy dawniej i dziś w świetle doświadczeń polskich i norweskich)*, red. T. Nowak, Kielce 2011, s. 83–92, 93–122).

<sup>7</sup> Wpływ ośrodka wiedeńskiego dla kształtowania się idei systematycznego, w wymiarze instytucjonalnym i w skali ogólnopolskiej, zbierania folkloru muzycznego przedstawiłem na konferencji zorganizowanej z okazji 110-lecia wiedeńskiego Phonogrammarchiv. Tekst jest dostępny w wydawnictwie prezentującym materiały z konferencji (zob. J. Jackowski: *The importance of experience gained in the Phonogrammarchiv for archiving and documenting traditional music in Poland*, w: *Jahrbuch des Phonogrammarchivs der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Beiträge des internationalen Symposiums: 110 Jahre Phonogrammarchiv: Reflexionen über Arbeitsfelder, Kooperationen und Perspektiven*, red. C. Gütl, G. Lechleitner, C. Liebl, Göttingen 2010, s. 110–132; zob. też P. Dahlig, *Early Field Recordings in Poland...*).



Austriackiego w Wiedniu, pozostającego w ścisłej współpracy ze szkołami, urzędami administracji państwowej i kościelnej, rozpoczęto systematyczną akcję notowania i zbierania pieśni i melodii ludowych. Bogaty plon tej akcji uwzględnił również zapisy kilkudziesięciu polskich pieśni z terenów Śląska Cieszyńskiego, znajdujących się wówczas w granicach Cesarstwa Austriackiego.<sup>8</sup> W końcu pierwszej dekady XX wieku (1907–1910) Ministerstwo Wyznań i Oświaty w Wiedniu powołało kolejną akcję zbierania literatury i muzyki ludowej na terenach należących wówczas do cesarstwa. Odpowiedzialnym za dostarczanie materiału z terenu Galicji do Wiednia był wówczas Seweryn Udziela, a członkiem komitetu był m.in. R. Zawiliński.<sup>9</sup> Celem akcji było wydanie imponującej publikacji pt. *Das Volkslied in Österreich*.<sup>10</sup> Ta długotrwała akcja, jak również późniejsze wydawnictwa prezentujące jej plon – zbiory pieśni, nie pozostała bez wpływu na kształtowanie się idei zbieraczych polskich badaczy i dokumentalistów, spośród których Roman Zawiliński zapewne najwcześniej rozpoczął fonografowanie pieśni. Należy jednak podkreślić, iż dokument ten – dwa wałki fonograficzne Edisona<sup>11</sup>, na których zapisano orację weselną oraz pieśni wykonane przez Jana Sabałę – syna zostały sporządzone z myślą o przygotowaniu dokumentacji dla badań językowych, dialektologicznych, nie zaś w celach badań muzykologicznych. Fonograf, przy którego pomocy badacz zrealizował swoje nagrania, został prawdopodobnie wypożyczony z Wiednia. Epizod ten nie zapoczątkował również prac dokumentalnych zakrojonych na szerszą skalę. Zawiliński, prezentując Akademii swe prace 14 grudnia 1904 roku podkreślał znaczenie dla dialektologii badań z użyciem fonografu, wskazując na kilkuletnie już wówczas doświadczenia wiedeńskiego Phonogrammarchiv<sup>12</sup>, istniejącego przy Akademii Umiejętności. *Ze Sprawozdania z posiedzenia Komisji Antropologicznej z dnia 14 grudnia 1904 roku* wiemy, iż:

<sup>8</sup> Zagadnienie wspomnianych zabytków oraz samego przedsięwzięcia z 1819 roku omówiłem szerzej w pracy poświęconej kształtowaniu się idei zorganizowanej akcji zbierania folkloru muzycznego na ziemiach polskich (zob. J. Jackowski, *Digitalizacja, opracowanie i udostępnianie...*).

<sup>9</sup> E. Dahlig-Turek, *From National Heritage to National Heritage. Sound Archive of the Institute of Arts in Warsaw*, „Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes”, Band 53/54 (2004–2005), red. E. M. Hois we współpracy z: M. Brodl, S. Gmasz, Wien 2005, s. 162–169.

<sup>10</sup> Tu znów organizatorzy prace dokumentacyjne powierzyli głównie nauczycielom. Większość zebranych materiałów nie trafiła jednak do Wiednia a po zakończeniu wojny i odzyskaniu przez Polskę niepodległości rękopisy pozostały w Muzeum Etnograficznym w Krakowie, na Wawelu. Kustoszem muzeum był wówczas Seweryn Udziela (zob. L. Bielawski, *O rękopiśmiennym zbiorze melodii podhalańskich Adolfa Chybińskiego*, „Muzyka” 1958 nr 1–2, s. 122–127).

<sup>11</sup> Dwa nagrane przez R. Zawilińskiego w 1904 roku wałki przechowywane są obecnie w Zbiorach Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN w Warszawie i stanowią najstarszy zabytek tej kolekcji.

<sup>12</sup> Placówka ta jest najstarszym na świecie archiwum gromadzącym nagrania muzyki tradycyjnej. W 1900 roku powstało archiwum w Berlinie, w 1902 roku w Sankt Petersburgu (zob. też P. Dahlig, *Pierwszy zapis fonograficzny...*, s. 61; *idem, Early Field Recordings...*, s. 205).

Dyrektor Roman Zawiliński przedstawił pożytek użycia fonografu do badań etnograficznych i językowych i odtworzył fonografem oracyę družby weselnego i kilka pieśni góralskich. W dyskusji nad tym referatem Przewodniczący zaznaczył, że Akademia Umiejętności wiedeńska prowadzi podobne studia z pomyślnymi wynikami.<sup>13</sup>

W omawianym nagraniu utrwalono głos zarówno badacza (który zapowiada nagrania), jak i wykonawcy – Jana Sabały, syna słynnego Jana Sabały Gąsienicy Krzeptowskiego Czakora z Kościeliska (1809–1894). Materiał zarejestrowany w nagraniu to oracja weselna („pytaca”): *Niech będzie błogosławiony dom...*, która wypełnia cały pierwszy wałek fonograficzny. Czas tego nagrania sięga niespełna 2,5 minuty. Drugi nośnik, o podobnej długości nagrania, wypełniają „śpiewki góralskie”, czyli rodzaje przyśpiewek. Nagrania są urwane (krótki czas nagrania na historycznym nośniku) a wykonania intencjonalnie skracane. Pierwsza śpiewka *Ja na ziemi przysel z dechem* jest rodzajem pieśni refleksyjnej, moralizatorskiej – może stanowić jakiś odprysk repertuaru dziadowskiego czy żałobnego. W warstwie muzycznej nie stanowi ona typowego przykładu śpiewu podhalańskiego. Za to kolejne, krótkie śpiewki (*Ej ci już zemryła Cyganowi ziena; Wołosyn, Wołosyn*), oscylują pomiędzy nutą „ozwodną” i charakterem pasterskich śpiewek wołoskich. Nieco podobna w charakterze do pierwszej moralizatorskiej śpiewki jest kolejna, dydaktyczna *Czas jest krótki, prędko leci*. W śpiewce *Idzie se Janicek* syn Sabały nawiązał do repertuaru ojca, choć bez zachowania charakterystycznych cech nuty „sabałowej”.

W 1970 roku omawiane zabytki zostały odkupione od prywatnego właściciela i stały się najstarszym zabytkiem przechowywanym w Zbiorach Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN. W latach 90. ubiegłego wieku, korzystając ze zdobyczy technicznych Biblioteki Kongresowej w Waszyngtonie oraz wiedeńskiego Phonogrammarchiv, dokonano odczytu i przegrań wałków również na nośniki cyfrowe. Część materiału muzycznego, zarejestrowanego w 1904 roku przez Romana Zawilińskiego została wydana w 2006 roku na płycie CD.<sup>14</sup>

### **Zakopane 1906**

Kolejny fonograficzny epizod, dokumentujący tym razem już nie tylko śpiew i recytacje lecz także muzykę instrumentalną, miał również miejsce u podnóża Giewontu. Wiosną, w okresie wielkanocnym 1906 roku<sup>15</sup>, w Zakopanem nagrywał przy pomocy fonografu

<sup>13</sup> „Materiały Antropologiczno-Archeologiczne i Etnograficzne”, t. VIII/1906, s. VIII-IX.

<sup>14</sup> Dwupłyty album CD *Muzyka Tatr* – suplement do czasopisma „Tatry”, nr 4, Zakopane 2006 (zob.: J. Jackowski, Z. Ładygin, *Głosy z przeszłości...*).

<sup>15</sup> W tym miejscu jestem winien Czytelnikowi sprostowanie: w poprzednich tekstach, w których podawałem pierwsze, ogólne wzmianki dotyczące omawianych nagrań datowałem je na 1907 roku, opierając się na

niemiecki uczyony Willy Blossfeldt, w ramach prac stażowych dla Museum für Völkerkunde w Lipsku. Na czternastu walcach fonograficznych zarejestrował on zbiór śpiewów i muzyki instrumentalnej. Podczas wizyty w berlińskim Phonogramm-Archiv (Ethnological Museum/Stiftung Preußischer Kulturbesitz, EMEM) w 2006 roku udostępniono mi kopie walców fonograficznych nagranych przez Blossfeldta.<sup>16</sup> Powtórnie, z większą dokładnością, miałem okazję przesłuchać ów zbiór w maju 2010 roku. Zapoznałem się wówczas również z archiwalną dokumentacją do nagrań oraz pracą Kerstin Fuhrmann<sup>17</sup>, poświęconą kolekcjom fonograficznym Lipskiego Muzeum Etnologicznego.

Daty życia Willy'ego Blossfeldta nie są znane.<sup>18</sup> W dokumentach i w archiwalnych katalogach wpływów (przyjęć) materiałów do Muzeum Etnologicznego figuruje on jako „*cand. phil*”. W archiwalnych dokumentach lipskiego muzeum jego nazwisko figuruje w formie „Blossfeldt”, podczas gdy on sam, np. w liście z 23 marca 1906 roku do dyrektora muzeum Hermanna Obsta podpisuje się nazwiskiem z końcówką „-dt”.

Zgodnie z zachowaną dokumentacją (nr 1907/27) do Muzeum dotarła przesyłka o nazwie „*14 Phonographenwalzen mit polnischen Gesängen und Musikstücken*”. W jednej z dokumentalnych notatek wspomniano, że Willy Blossfeldt 28 marca 1906 roku otrzymał z Wertheim długo oczekiwany fonograf Edisona z zapasem 22 walców woskowych. Odbiór aparatury potwierdził również sam Blossfeldt w kilku słowach skreślonych do Hermanna Obsta na kartce pocztowej. Zawarł tu jednocześnie informację o widocznym dystansie z jakim do urzędnika podchodzili mieszkańcy Podhala<sup>19</sup>:

---

informacji przyjęcia tych nagrań do zbiorów Muzeum w Lipsku. Nagrań dokonano jednak wcześniej, w 1906 roku.

<sup>16</sup> Pierwsze opisy ich zawartości podałem w 2006 roku (zob.: J. Jackowski, Z. Ładygin, *Głosy z przeszłości...*, s. 63). Oryginalne nagrania znajdują się w Muzeum Etnologicznym w Lipsku. W Berlinie dokonano ich digitalizacji ze sporządzonych metodą galwanizacji kopii woskowych. Temat rejestracji W. Blossfeldta został rozwinięty w opracowaniu poświęconym historii dokumentacji fonograficznej polskich tradycji muzycznych pierwszej połowy XX wieku (zob.: J. Jackowski, *Zachować dane nagrania...*, cz. 1, s. 53–58; na płycie CD dołączonej do książki zamieszczono przykłady wybranych nagrań archiwalnych zrealizowanych przez W. Blossfeldta).

<sup>17</sup> K. Fuhrmann, *Der Bestand an Phonogrammen am Museum für Völkerkunde zu Leipzig. Erschließungs- und Auswertungsmöglichkeiten*, praca dyplomowa napisana w Fachhochschule, Poczdam 2001.

<sup>18</sup> W późniejszym okresie Blossfeldt zajął się prawdopodobnie badaniami nad sztuką mieszkańców Czarnego Łądu (*Formen der Negerplastik* (1928) – praca doktorska na Uniwersytecie w Lipsku oraz inne prace o podobnej tematyce). Nie jest jednak pewne, czy chodzi tu o tę samą osobę.

<sup>19</sup> Nie tylko górale obawiali się fonografu. Wspomniany Roman Zawiliński, prezentując nagrania na fonografie liczył na zainteresowanie zakupem urządzenia profesorów z Krakowskiej Akademii, jednak bezskutecznie. Profesorowie Akademii Francuskiej oskarżyli nawet podobnego demonstratora o bruchomówstwo: „Pomimo bowiem, iż [fonograf – przyp. J.J.] wynaleziony został w wieku XIX-tym, przyjmowano go najpierw nie inaczej, jak »hokuspokus« czarnoksiężników średniowiecznych. Jest wszak faktem historycznie uwiecznionym, że gdy wysłannik Edisona, po raz pierwszy przedstawił fonograf zgromadzonym członkom Akademii Francuskiej, ci po wysłuchaniu śpiewu i muzyki z oburzeniem kazali wynieść się niecnemu »bruchomówcy«, który śmiał naigrawać się z takich »powag« (zob. B. Szarlit, *Z dziejów gramofonu*, „Muzyka” 1929 nr 6, s. 354). Wspomniany J. Rozdolski musiał nagrywać na walci modlitwy wypowiedane przez greckokatolickiego księdza, by przekonać chłopów, że fonograf nie jest dziełem szatana (zob. P.

Moja odpowiedź do Pana opóźniła się wskutek mojej krótkiej urlopowej podróży i przez piękną wiosenną pogodę, która nie sprzyja koncentracji. Proszę o wybaczenie. Aparat dotarł cały i zdrowy (bez szwanku) i pracuje znakomicie. Tylko moi chłopcy nie chcą mieć z nim nic wspólnego i traktują go jako diabła.<sup>20</sup>

Wypożyczoną aparaturę Blossfeldt zdał w dniu 13 kwietnia 1907 roku, a wraz z nią przekazał Muzeum 14 nagranych wałków fonograficznych oraz 4 wałki nienagrane i 2 wałki zawierające nagrania „komercyjne” (fragmenty z oper: *Carmen* G. Bizeta i *Sroki Złodziejki* G. Rossiniego). Według informacji podanej przez A. Wiedmanna, liczba wałków Blossfeldta skierowanych do galwanizacji (zabezpieczenia nagranej informacji dźwiękowej poprzez tworzenie metalowej matrycy-negatywu) wynosiła 24. Nie jest tematem niniejszego tekstu dochodzenie niezgodności w zapisach archiwalnych, wydaje się jednak, zważywszy na kruchość i delikatność pierwszych historycznych nośników dźwięku, iż kilka z nich mogło ulec zniszczeniu podczas podróży. Z kolei wałki z nagraniami fragmentów oper mogły być nie zawsze uwzględniane w rozliczeniach, wreszcie sam Blossfeldt mógł otrzymać dodatkowy zapas czystych nośników.<sup>21</sup> Niektóre z wałków mogły być również powielone, sporządzano bowiem wówczas kopie np. w celu dokonania transkrypcji bez ryzyka eksploatacji nośnika oryginalnego.

Stan zachowania nośników nie jest jednolity: 3 wałki są w dobrym stanie, część jest lekko zapleśniała (widoczne naloty), zaś 5 wałków uległo mocnemu zapleśnieniu. 2 wałki są popękane i rozpadły się na części – nie zostały więc skopiowane.

Z notatek Blossfeldta wynika, iż wszystkie nagrania pochodzą z kwietnia 1906 roku i zostały nagrane przez niego w Tatrach Wysokich. Na 11 wałkach przed muzyką została nagrana na początku zapowiedź. Od P14–P24 (nowa numeracja) na krawędziach wałków

---

Dahlig, *Pierwszy zapis fonograficzny...*, s. 59).

<sup>20</sup> Kartka pocztowa od W. Blossfeldta do prof. H. Obsta wysłana w Wielką Sobotę 1906 roku z Zakopanego.

<sup>21</sup> Za taką hipotezę przemawiałaby oryginalna numeracja wałków (zmieniona po inwentaryzacji na ciągłą: od Phono 1 do Phono 24): P1 do P4 (4 wałki), P6–P14 (9 wałków) – jako jeden zestaw 14 wałków z brakującym jednym wałkiem (P5) oraz drugi zestaw 14 wałków: P1, P2, P4–P9, P11–P12, P14 (11 wałków) z zaginionymi 3 wałkami P3, P10, P13. Suma dwóch zestawów (13+11) wynosi 24. Na dwóch wałkach z jednego zestawu znajduje się etykieta Instytutu Optyki i Fizyki O. H. Meder w Lipsku, co wskazywałoby, że jeden z zestawów wałków to kopie uzyskane metodą galwanizacji. Z notatek po profesorze Karlu Weule, który zajmował się wałkami fonograficznymi dowiadujemy się o liście z owego Instytutu skierowanym do Weula, w którym informowano profesora o możliwości kopiowania wałków w tymże Instytucie. Z tego samego źródła wynika, że w 1907 roku Weule wysłał do Instytutu pewną ilość wałków do galwanizacji. Choć nie ma pewności czy wałki Blossfeldta znalazły się w materiałach przeznaczonych do skopiowania, naklejki Instytutu na zbiorze z Zakopanego pozwalają na takie przypuszczenie.

zostały wyryte cyfry (np. przy P14 – 1, P23 – 12), które wskazują na oryginalną numerację Blossfeldta.

Zgodnie z dokumentacją nagrania utrwalają polskie śpiewy i muzykę „*polnische Gesängen und Musikstücken*”. Na wszystkich pudełkach od wałków widnieje zapis „Góralski”. W towarzyszących notatkach jest też zwięzła informacja dotycząca zawartości wałków. Uwzględniono w niej: dane o wykonawcach, czy jest to wykonanie właściwe czy tylko próba, rodzaj pieśni, ogólne dane o wykonawcach. Wśród nagranych repertuaru odnajdujemy liczne warianty pieśni i nut góralskich dość ogólnie i swobodnie opisywanych po niemiecku przez Blossfeldta, np. *góralski, zbójnicka*<sup>22</sup> (*Räuberlied*). Choć brak incipitów, pojawiają się niekiedy tytuły, informujące o tematyce pieśni: *Porwanie córki karczmarza, Ucieczka zbójników* (opisane jako *ballady zbójnickie*), *Góral-uczeń (na terminie) – historia życia*. Nagrano też *tańce góralskie, polskiego czardasza, góralskiego, krakowiaka, taniec polski*. Jest też nuta *sabałowa*. W omawianych nagraniach muzyka instrumentalna towarzyszy niekiedy śpiewom. Wśród wykonawców znaleźli się: Stanisław Gąsiennica Fronek, *Marynka/Maryulka/Maryuka* (zapewne panna Marynka, może Mariolka) lub *pijany parobek (betrunke Knecht)*, pojawia się też *nasz parobek Józek (Knecht Jozek)*. Na skrzypcach, jako prym, grał *Szymon Urzy...* (nazwisko nieczytelne). Melodie taneczne wykonuje kapela. Z opisów dowiadujemy się jednocześnie o sposobach wykonania pieśni (jednogłos, dwugłos, tercet). Notatki te są identyczne z opisami na wałkach od P14-P24 (zbiorem kopii). Niekiedy na puszkach zawarta została dodatkowa uwaga – opinia, którą trudno zinterpretować czy dotyczy muzyki, wykonania czy też stanu technicznego nagrania, np. *dobry, znośny, zniekształcony*.

W zachowanych listach do dyrektora muzeum Hermanna Obsta Willy Blossfeldt wykazał się dobrą, jak na »outsidera«, znajomością obyczajów i tradycji górali. O znajomości pewnej przydatnej „praktyki” terenowej, świadczy zaś fragment listu, w którym Blossfeldt opisuje do jakich „środków” musi się uciekać naukowiec i zbieracz, by przekonać informatorów do słuszności celu swych badań. Otóż Blossfeldt kazał wysłać sobie z Wertheim komercyjne wałki firmy Columbia ze wspomnianymi nagraniami oper, które odtwarzał góralom. „Teraz

<sup>22</sup> Analiza słuchowa zachowanych w różnym stopniu nagrań pozwoliła na dokonanie wstępnych porównań. Np. jedna z nut *Räuberballade vor dem Schafott* to znana nuta „Żałobna Janosikowa”. Wykonanie utrwalone przez Blossfeldta charakteryzuje się licznymi zwrotami modalnymi, odróżniającymi tę nutę od współczesnych wykonań. Jeden z tańców opisanych jako góralski okazał się znanym zbójnickim marszem *Tańczyli zbójnicy w Mikulasie*. Z zachowanych śpiewek (prześpiewy w grupie, ekspresyjne, bardzo autentyczne) udało się odczytać m.in.: *A ja sobie z góry jade, zbieram dziewczki na wóz klade* („krzesana”); *Góralu, góralu; Sabalowe imie nigdy nie zaginie; Gdybyś była moja kupiłbym ci kierpce*. Nagrano też sporo repertuaru, który dziś nie kojarzy nam się z omawianym regionem, jednak był zapewne wówczas – w dobie dopiero rodzącej się „góralszczyzny” jako atrakcji turystycznej – popularny wśród górali.

stoją pod oknem i podsłuchują” – pisał. „Po Wielkanocy odwiedzi mnie jedna kapela, zamierzam ugościć ich alkoholem, by byli wystarczająco dobrze usposobieni do grania”.

Porcję cennych informacji i spostrzeżeń dostarcza nam pozostała korespondencja dokumentalisty z dyrektorem lipskiego muzeum. Oczekując na fonograf Blossfeldt miał możliwość obserwowania mieszkańców wsi Zakopane. Nie był to najlepszy czas do realizacji nagrań, bowiem okres Wielkiego Postu skłaniał raczej do wstrzeźliwości i ascezy, toteż fonograf mógł się spóźnić, byle dotarł na Wielkanoc. Najciekawsze spostrzeżenia dotyczą okresu karnawału, a ściślej ostatków. Blossfeldt musiał bawić już dość długo w Zakopanem, skoro pozostawił interesujące i barwne opisy muzyki i tańca góralskiego; zapewne uczestniczył w tradycyjnym góralskim weselu. Ze względu na istotną wagę tego dokumentu, przytaczam poniżej większe fragmenty korespondencji:

Szanowny Panie Profesorze!

Proszę nie traktować tego, jako natręctwa z mojej strony, że zapytam o Fonograf, którego z nadzieją oczekuję, a który jeszcze nie nadszedł.

Ludzie są tu bardzo interesujący, i tak muzycy, że zbiór pieśni zapowiada się bardzo obiecująco. Chwilowo wprawdzie, ze względu na czas Wielkiego Postu niewiele udało się znaleźć. Tym naiwnie pobożnym ludziom gorzka Męka Chrystusa zamyka usta. Kiedy czasem jakiś biedny pijaczyna zapomni się i nocami, wałęsając się po ulicach głośno zaśpiewa, oburzają się a ponadto podpada on jeszcze plebanowi.

Za to wyszaleli się w karnawale i wtedy mógłbym zebrać dobre żniwo [chodzi o nagrania – przyp. J.J.]. Jest wtedy dobry czas do organizowania wesel, np. w poniedziałek przed Wielkim Postem (ostatki) było ich tu aż 11. Wtedy dużo się dzieje. Na początku jest kulig do kościoła, na którego przedzie jedzie dwóch drużbów udekorowanych wstążkami, potem trzydzieści ustrojonych sań. Wszystkie konie były udekorowane jedliną, w każdym orszaku są sanie z muzyką – czteroosobowym zespołem (*Streichquartett*) który gra nieustannie melodię tańca, który też tańczy godzinami (z krótkimi przerwami) wieczorem. Nie da się muzyki góralskiej opisać inaczej, jak szaleńczo szybkiego rytmu, który jest podzielony na krótkie, 3-4 taktowe strofy. Bas przoduje grając rodzaj tematu, bo nie można tego nazwać melodią. Pierwsze skrzypce grają niesamowite, szalone wariacje w wysokim rejestrze i szybko. Reszta (instrumentów) dopełnia. Wszystko brzmi polifonicznie ale nie jest to melodia jak z niemieckich czy węgierskich tańców a jest to raczej „zharmonizowany rytm”, który zależnie od nastroju staje się szybszy lub wolniejszy. Częste są dysonanse ale grajkowie nigdy nie wypadają z taktu. Na tańcach wieczorem bywałem wielokrotnie. Siedzi się w izbie na ławach przy

ścianach, nie ma tu prawie tańców kołowych, korowodowych, są tylko dla jednej lub dwóch par [...].<sup>23</sup> Nie tańczy się samymi nogami ale całym ciałem. To szukanie i unikanie, pytanie i zaprzeczanie, błaganie, zalecanie się i odtrącanie, grożenie i przekora. Gdy „on” ma dosyć szuka sobie innej partnerki, prześpiewuje do muzyki, ale wszystko dzieje się w tym samym tańcu „w miejscu”, tylko zmieniają się role – „ona” przychodzi i błaga a „on” jest dumny, nieprzejednany. Na koniec łączą, zdobywają się. Ogólny entuzjazm, wspomagany muzyką graną przez podochoconych alkoholem muzyków, udziela się wszystkim. Ta gra trwa czasem pół godziny. Nie jestem w stanie stwierdzić ile z tego jest improwizowane. Podczas tego dużo się śpiewa, z każdego kąta izby. Piosenki, są muzycznie różne od tańców, mają melodie, są wolniejsze. Po drugiej stronie sieni jest druga izba dla gości, w której siedzą grzecznie starsi ludzie a około północy już leżą bo piją dużo piwa i wódki. Ich piwo jest umiarkowane, słabe, wódkę mają dobrą. Na Wielkanoc ludzie są tu „na nowo zbawieni”. Wtedy znów zaczyna się śpiewanie. Najprawdopodobniej zostaną tu do 1 czerwca. Z radością przeczytałem w gazecie, że prof. Weule wyjedzie do Afryki. Mam nadzieję, że to pewne i gratuluję. Proszę o odpowiedź w sprawie fonografu.<sup>24</sup>

### Śląsk Opolski 1913

Pozostając przy kolekcji berlińskiej przechodzimy do omówienia kolejnego zespołu archiwalnego dokumentującego najstarsze rejestracje muzyki tradycyjnej z terenów polskich. W zbiorach Phonogrammarchiv zachowały się być może pierwsze, bo dokonane w 1913 roku, rejestracje akustyczne muzycznego folkloru Śląska. Są to nagrania na wałkach fonograficznych sporządzone przez niejakiego Paula Schmidta (nazwa kolekcji: Schimidt Schleisen 1913). Oryginalne nagrania są przechowywane w Berlińskim Phonogramm-Archiv (archiwum dysponuje jedynie opisami zachowanymi na przykrywkach pudełek do przechowywania wałków oraz jednym listem towarzyszącym kolekcji).<sup>25</sup> Temat okoliczności powstania omawianych nagrań oraz ich charakterystykę przedstawiam w pierwszej części książki *Zachować dawne nagrania...*<sup>26</sup>

Zbiór 34 wałków fonograficznych, nagranych przez Paula Shmidta, powstał w lipcu 1913 roku Na nośnikach zarejestrowano muzykę wokalną i instrumentalną w trzech miejscowościach: Polish-Rasselwitz, Sedschütz oraz w Pechhütte. W pierwszym przypadku

<sup>23</sup> Blossfeldt opisał tu podobieństwo tańczącej pary do pary zwierząt podczas godów, gry miłosnej.

<sup>24</sup> List od W. Blossfeldta z dnia 23 marca 1906 roku do prof. H. Obsta z Zakopanego.

<sup>25</sup> W lutym 2005 roku omawianą kolekcję wstępnie opracowała Jolanta Kanclerz, ówczesna praktykantka w berlińskim archiwum. Na podstawie odsłuchu nośników przygotowała ona transkrypcje tekstowe części nagranego materiału. Na potrzeby niniejszego artykułu niektóre transkrypcje nieznacznie uzupełniłem lub skorygowałem na podstawie odsłuchu nagrań.

<sup>26</sup> J. Jackowski, *Zachować dane nagrania...*, cz. 1, s. 59–66.

chodzi o wieś Raclawiczki, leżącą obecnie w granicach Polski. Kolejne miejscowości to dzisiejsze Dziedzice i Smolarnia.<sup>27</sup>

Kolekcja liczy 40 nagranych pieśni i melodii instrumentalnych. W dwóch przypadkach nagrano dwukrotnie tę samą pieśń i melodię instrumentalną (*Wczora była niedzieliczka i O wojno, wojno*). Brak w kolekcji dwóch wałków – numerów 3 i 31. Wałki 1–3 zostały nagrane w Raclawiczkach, 5–19, 21–29, 32, 34 w Dziedzicach zaś 20, 30, 33 w Smolarni. Największa ilość repertuaru pochodzi zatem z drugiej z wymienionych miejscowości. Wśród wykonań wokalnych dysponujemy śpiewami solowymi i w duecie (*unisono*). Pieśni wykonywane są w języku polskim. Zarejestrowano tylko śpiewy w wykonaniu kobiet. Barwy głosów świadczą o młodym wieku większości wykonawczyń. Cenną informacją są zachowane nazwiska: Frau Sacher (śpiewa m.in. *Moja mamuliczko; Darmo, dzielcho, darmo; W pielgrzymiej szacie*), Fr. Lubczyk, Fr. Rogusch (zaśpiewała pieśń *W koleji woda, dziewczeczko*), Fr. Worczak, Fr. Popiołek (*Rośnie ziele, rośnie na oknie w piwnicy; Padalaś mi raz, iż mi gyby dasz; Prawda mi mamiczka powiadali kiedy mie na ronczkach piastowali*), Fr. Popiołek (*W Głogówku na rynku przed ratuszem; Rośnie ziele, rośnie*), Anna Pachotto, Suzanna Apostel. W duecie śpiewają panie Sacher i Lubczyk (np. *Chłopatyczek niewidomy* – zaśpiewana została na popularną melodię ballady o Podolance).

Muzyka instrumentalna to zwłaszcza charakterystyczne dla regionu wykonania melodii wokalnych i instrumentalnych przez orkiestrę. Schmidt nagrał w Dziedzicach m.in. dwie instrumentalne wersje pieśni *Wczora była niedzieliczka*. W wykonaniu orkiestry zapisano też instrumentalne wersje pieśni weselnych i marsze weselne. Zwracają uwagę dobrze zachowane dźwięki lamentu panny młodej towarzyszącego wykonaniu przez orkiestrę melodii pieśni weselnej. Ten bardzo archaiczny, choć zapewne wywołany na potrzeby nagrania artefakt zarejestrowano na wałku nr 28. Orkiestra zagrała również melodię popularnej niemieckiej piosenki *Było dwoje królewskich dzieci* (wałek nr 22). Repertuar orkiestrowy nagrano w Dziedzicach. W repertuarze instrumentalnym przeważają metra trójdzielne, taneczne. Choć brak opisów i tytułów odnajdujemy ludowe walczyki oraz kilka melodii *Chodzonego*, m.in. popularne *Bez wodę, koniczku, bez wodę* na wałku nr 19. W opisie wałka nr 10 pojawia się

<sup>27</sup> Te sąsiadujące ze sobą wsie, leżą na terenie obecnego województwa opolskiego, w powiecie krapkowickim, gm. Strzelczyki. Choć w historycznych nazwach podkreślano polskość tych terenów (Raclawiczki określano w dawnych spisach urzędowych jako *Polonicalis Rastlowitz, Raslawice Polonicalis, Polski Raslawicz, Polnisch Rasselwitz*, a w 1845 roku występowały jako Polskie Raclawiczki) do końca 1763 roku należały one do obszaru Austrii. Po wojnach śląskich prowadzonych w połowie XVIII wieku między Austrią a Prusami o panowanie nad tymi ziemiami, Śląsk, a wraz z nim omawiane miejscowości, dostały się pod rządy pruskie. Austria zachowała Śląsk Cieszyński. Górny Śląsk, w granicach którego leżą omawiane miejscowości oraz południowo-wschodnie rejony Dolnego Śląska zachowały jednak polski charakter. W latach trzydziestych ubiegłego wieku władze hitlerowskie zmieniły nazwę Raclawiczek na niemiecką – Rosstal.



nazwa zespołu instrumentalnego: Lubczyks Orchester). Choć w opisach tylko raz pojawia się określenie orkiestra dęta (Bläser) to większość melodii wykonuje właśnie taki skład kapeli. Prócz dętej pojawia się również kapela tzw. „rżnięta“, czyli skład smyczkowy (np. na wążku nr 23 nagrano w takim składzie wersję instrumentalną „polskiej pieśni“ *O wojno, wojno*, zaś na wążku 32 wersję pieśni *Mamuliczko moja*). Melodiom granym przez orkiestrę towarzyszą niekiedy śpiewy zespołowe, chóralne. I tak na wążku nr 15 mamy „niemiecką pieśń z polskim tekstem“ – jak informuje komentarz, w wykonaniu zespołu męskiego z orkiestrą. Niestety, stan zachowania wążka nie pozwala na transkrypcję tekstu tej pieśni. Odnajdujemy również taneczne, dwumiarowe melodie ludowe na piszczałce w wykonaniu Andreasa Ruscha nagrane w Dziedzicach. Rusch zagrał również na piszczałce melodię pieśni *O Boże, Boże*, którą zarejestrowano na wążku nr 24. Na kolejnym wążku utrwalono jeszcze śpiew Ruscha w dość frywolnym repertuarze. Paul Schmidt nagrał pieśni obrzędowe, powszechne, ballady, pieśni o tematyce religijnej. W zbiorze są również nagrane zbiorowe recytacje modlitw *Ojcze nasz* i *Zdrowaś Mario*. Wśród wykonań instrumentalnych są marsze weselne, tańce, orkiestra wykonuje również melodie popularnych pieśni ludowych.

Aktualny stan badań pozwala przypuszczać, że wśród nagrań zarejestrowanych na Śląsku w 1913 roku przez Paula Schmidta znajdują się pierwsze fonograficzne rejestracje ludowego muzycznego repertuaru religijnego w języku polskim. W zbiorze odnajdujemy pieśń *Raduj się z nieba Królowo, Alleluja* w wykonaniu orkiestry i grupy śpiewaków. Jest to lokalna wersja antyfony maryjnej *Regina Coeli* znana z dawnych śpiewników i modlitweników. Podaje ją np. *Zupełny śpiewnik i książka do nabożeństwa* wydany w 1880 roku u Karola Miarki w Mikołowie na Śląsku pod numerem 263 na stronie 297.

## Zakopane 1914

Kolejny epizod etno-fonograficzny, którego efektem są zachowane do dziś wążki Edisona z czytelnym zapisem przykładów muzyki tradycyjnej Podhala, wiąże się z osobą Juliusza Zborowskiego, późniejszego dyrektora Muzeum Tatrzańkiego w Zakopanem. W 1913 roku, pod wpływem kontaktów i współpracy z Bronisławem Piłsudskim<sup>28</sup>, narodził się pomysł

<sup>28</sup> W 1911 roku założył Piłsudski w Towarzystwie Tatrzańskim sekcję etnologiczną, zorganizował również w Muzeum Tatrzańskim dział ze zbiorami ludoznawczymi. Piłsudski był także inicjatorem „Rocznika Podhalańskiego”, w którego pierwszym numerze zawarł swój program urządzenia działu ludoznawczego w Muzeum, oparty na najlepszych europejskich wzorcach. Dział ten widział Piłsudski jako centrum naukowo-dydaktyczne. W punkcie 12 owego programu przedstawił nowatorską koncepcję ekspozycji muzycznej, wykorzystującej nagrania dźwiękowe: „Wystawione tu będą wszystkie instrumenty muzyczne i alarmowe, spisane i uchwycone na wążki fonograficzne lub już zapisane w nutach melodie, motywy i pieśni – fotografie i portrety słynnych podhalańskich muzyków, grajków i śpiewaków” (cyt. za: B. Piłsudski, *W sprawie Muzeum Tatrzańkiego (O urządzenie działu ludoznawczego)*, „Rocznik Podhalański, 1914–1921, s. 147–188).

dokumentacji fonograficznej muzyki Podhala. Nie wiemy, czy Zborowski wiedział o rejestracjach Zawilińskiego i Blossfeldta. Brak jakiegokolwiek wzmianki o tych nagraniach w jego pismach a zarazem stanowczy ton nawołujący do rozpoczęcia mocno zaniedbanej na polskim gruncie dokumentacji fonograficznej rodzimego folkloru pozwala przypuszczać, że ich autor był przekonany o pionierskim charakterze swoich działań dokumentacyjnych. W tym miejscu należy podkreślić, iż pierwsze sygnały o konieczności tworzenia dokumentów dźwiękowych i ich systematycznego kolekcjonowania w celach naukowych i badawczych już od 1899 roku wysuwali językoznawcy.<sup>29</sup> Na gruncie rodzącej się dopiero w Polsce dyscypliny zwanej muzykologią porównawczą o konieczność fonografowania melodii nawoływał Adolf Chybiński.<sup>30</sup>

Zborowski był świadom europejskich dokonań w dziedzinie dokumentacji i archiwizacji muzyki tradycyjnej, czym argumentował kierowane do krakowskiej Akademii Umiejętności prośby o zakup odpowiedniego wyposażenia, które jak wiemy pozostały bez odzewu, a Zborowski, w obliczu braku wsparcia finansowego, z własnych środków zakupił fonograf oraz zapas stu wałków. Należy podkreślić, iż Zborowskiemu, podobnie jak Zawilińskiemu, przyświecał przede wszystkim cel rejestracji gwary podhalańskiej (w tym celu badacz przeniósł się z Krakowa do Nowego Targu obejmując posadę nauczyciela). Mając jednak do dyspozycji większą ilość czystych nośników, Zborowski utrwalał również muzykę instrumentalną, w tym nuty wykonywane przez niekwestionowanego wówczas mistrza Bartłomieja Obrochtę z Kościeliska:

Nową fazę, nową serję badaczy [...] rozpoczął gwaroznawca i etnograf Juljusz Zborowski, obecny dyrektor Muzeum Tatrzańskiego im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, poprzednio profesor gimnazjum w Nowym Targu. Uzbroił się w nowy środek metody naukowej: w fonograf, posługując się nim zrazu dla zdjęć fonetycznych zjawisk w gwarze podhalańskiej. Sam jednak będąc muzykalnym rozprzestrzenił swą zbierawczą pracę na muzykę. Dowodzi to wielkiego zmysłu orjentacyjnego, że obrał sobie za medjum śp. Bartusia Obrochtę, obok wielu śpiewaków góralskich. Wówczas to Obrochta, zrozumiawszy celowość tego aparatu, nazwał fonograf „niegłupią trąbą”. Tak powstał zbiór wałków fonograficznych

<sup>29</sup> Zob. np. F. Krček, *Fonograf na usługach ludoznawstwa*, „Lud” 1899, t. 5, z. 2, s. 177–178.

<sup>30</sup> A. Chybiński, *Etnografia muzyczna na III międzynarodowym kongresie*; *idem*, *Głos wtóry w sprawie melodji ludowych*; *idem*, *O organizację pracy nad melodjami ludowemi*; *idem*, *Muzykologja na prowincji*; *idem*, *Wskazówki zbierania melodyj ludowych*. Postulaty A. Chybińskiego opisałem szerzej w pracy o historycznych i ideowych uwarunkowaniach ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego (zob. J. Jackowski, *Digitalizacja, opracowanie i udostępnianie...*).

(obecnie w Muzeum Tatrzańskim), którym posługiwał się od roku 1920 także autor niniejszego studium.<sup>31</sup>

Sam Zborowski tak wspominał pierwsze efekty swych prac dokumentacyjnych:

Rozpoczął tedy fonograf zbieranie melodii góralskich<sup>32</sup>, wałki napełniały się szybko, a na pierwszy ogień szedł grajek nad grajki, boży talent muzyki Podhala, Bartuś Obrochta. Trzeba go było widzieć, jak z całą satysfakcją przysłuchiwał się nagrany przez siebie wałkom, jak co chwila przygadywał „dobrze, dobrze” – i jak, przytupując nogą do taktu, wygłosił swoją opinię: „Wiécie, panie profesórze, to nieglupio tromba!”<sup>33</sup>

Wykonawcami, których Zborowski stawiał przed fonografem byli uczniowie gimnazjum w Nowym Targu, pochodzący z wsi podhalańskich oraz górale przyjeżdżający do miasta. Większość nagrań i zarazem najwartościowszą ich część stanowią jednak melodie z solowego repertuaru Bartłomieja Obrochty.

W wydanych w 1934 roku pismach Zborowskiego, w których autor podsumowuje swoje gwałtownie przerwane wybuchem wojny pionierskie doświadczenia w zakresie dokumentacji dźwiękowej folkloru podhalańskiego, pojawiają się pierwsze, jasno sformułowane postulaty o konieczność podjęcia zorganizowanych, zinstytucjonalizowanych a nie indywidualnych działań (używał świadomie terminu akcja zbierania melodii ludowych), dążących, wzorem innych krajów Europy<sup>34</sup>, do systematycznego utrwalania muzycznych tradycji ludowych w postaci nagrań dźwiękowych i stworzenia centralnej placówki-archiwum, zajmującej się ich gromadzeniem:

A jednak mimo pracy jednostek nie mamy zorganizowanej akcji zbierania ludowych melodyj, nie mamy choćby jednej wielkiej pracowni wyposażonej w kompletną aparaturę, nie mamy ani zbiorów regionalnych, ani tej centralnej placówki, kolekcjonującej całość ludowej polskiej muzyki, nie mamy „polskiego archiwum fonograficznego”, które zresztą nie ograniczałoby zakresu kolekcjonerskiego li tylko do ludowych melodyj, lecz miałyby znacznie szerszy

<sup>31</sup> A. Chybiński, *O muzyce Górali Podhalańskich*, Zakopane 1933, s. 20.

<sup>32</sup> Nagrania przeprowadzał Zborowski w Nowym Targu, dokąd z wiosek góralskich przybywali przedstawiciele młodszego (uczniowie gimnazjum) i starszego pokolenia. Ich repertuar utrwalony został w nagraniach. Niektórzy wykonawcy, wśród nich Bartłomiej Obrochta, byli specjalnie zapraszani do stolicy Podhala w celu dokonania rejestracji fonograficznych (zob. L. Bielawski, *O rękopiśmiennym zbiorze...*, s. 123).

<sup>33</sup> J. Zborowski, *Wspomnienia I*, „Ziemia” 1934, nr 1–2, s. 8.

<sup>34</sup> Zborowski opisał działalność m.in. Berlińskiego Phonogramm-Archiv oraz paryskiego Musée de la Parole. Na tę ostatnią instytucję powoływał się również w 1930 roku Karol Stromenger na łamach „Gazety Polskiej” (nr 46) w artykule *Fonograf na usługach nauki i oświaty*.

program działalności. [...] W 1899 roku profesor Exner przedłożył wiedeńskiej Akademii Umiejętności program zbierania fonogramów dla celów językoznawczych i muzykologicznych. [...] Najdawniejsze [archiwum fonograficzne – przyp. J.J.] w Europie, wiedeńskie, postawiło sobie za zadanie: utrwalić współczesne brzmienie wszystkich europejskich języków i śledzić ich ewolucję łącznie z ewolucją ich gwar; zebrać dokumenty muzyki ludów t. zw. pierwotnych; utrwalić mowę i przemówienia wybitnych osobistości. Dla wykonania tego programu już od 1901 roku wiedeńskie archiwum fonograficzne organizuje liczne wyprawy: do krajów, wchodzących w skład Austro-Węgier, po Europie, Ameryce, Azji. [...] Pewne badania podejmowano wspólnie z innymi naukowymi instytucjami, co znakomicie ułatwiło pracę, np. z Uniwersytetem w Zurychu, z komisją historyczną miasta Frankfurtu lub z akademją eksportową w Budapeszcie.<sup>35</sup>

Zborowski, obiektywnie oceniając sytuację i możliwości działania na gruncie polskim centralnego archiwum dźwiękowego, postulował w zakresie pozyskiwania nagrań współpracę centrali z regionalnymi placówkami, zakładami i towarzystwami naukowymi, muzeami, nauczycielami. Wspomniał również o konieczności przeprowadzenia szkoleń w zakresie obsługi fonografu, niezbędnym wyposażeniu centrali w aparaturę techniczną i konieczności zabezpieczania zgromadzonych nagrań.<sup>36</sup> Interesujące, iż Zborowski, publikując w 1934 roku swe postulaty oraz szkicując program działalności przyszłego archiwum fonograficznego<sup>37</sup> nie był zapewne świadom istnienia już od czterech lat Regionalnego Archiwum Fonograficznego w Poznaniu.<sup>38</sup>

Działania dokumentacyjne na Podhalu przerwał wybuch pierwszej wojny światowej. Po zakończeniu działań wojennych, w wolnym już kraju, Zborowski nie powrócił do rozpoczętego dzieła. W 1920 roku materiałem zarejestrowanym przez Zborowskiego zainteresował się wspomniany wyżej Adolf Chybiński. Część transkrypcji nagrań Juliusza Zborowskiego, spisanych bezpośrednio z oryginalnych wałków fonograficznych przez Adolfa Chybińskiego w 1920 roku, została wydana drukiem w pracy pod redakcją Ludwika Bielawskiego.<sup>39</sup> Te transkrypcje z nagrań, jak również inne, liczne materiały nutowe dotyczące melodii podhalańskich znajdowały się w materiałach pośmiertnych po Adolfie Chybińskim w Bibliotece Uniwersyteckiej w Poznaniu. Teczka zatytułowana *Melodie*

<sup>35</sup> J. Zborowski, *O zagadnieniach zbierania melodii ludowych II*, „Ziemia” nr 3, 1934, s. 48.

<sup>36</sup> *Ibid.*, s. 73.

<sup>37</sup> *Ibid.*, s. 71–72.

<sup>38</sup> Sytuacja ta uwypukla regionalny charakter poznańskiej placówki (w rzeczywistości zajmującą przecież skromne pomieszczenia uniwersyteckie i angażujące kilka zaledwie osób, głównie studentów), co zresztą potwierdza jej oficjalna nazwa.

<sup>39</sup> A. Chybiński, *O polskiej muzyce ludowej: Wybór prac etnograficznych*, red. L. Bielawski, Kraków 1961.

*podhalańskie* zawiera przeważnie zapisy melodii wokalnych, w mniejszej mierze zapisy melodii instrumentalnych. Z doboru materiału widać, iż zbiór miał posłużyć Chybińskiemu do badań nad melodyką podhalańską, warstwa tekstowa jest bowiem ograniczona do zapisów początków tekstów lub co najwyżej jednej strofy. Zdarzają się również melodie wokalne bez zapisu słów. Choć, jak twierdzi Ludwik Bielawski, w rękopisach brak śladów pracy redakcyjnej wiadomo, iż Chybiński zamierzał zbiór opublikować.<sup>40</sup> W omawianym zbiorze transkrypcjom wybranych melodii z nagrań Zborowskiego (które zapewne zapoczątkowały zbiór) towarzyszą liczne zapisy Chybińskiego, dokonane bezpośrednio od górali lub osób znających podhalańskie nuty, wypisy z niepublikowanych zbiorów rękopiśmiennych, a także wypisy z publikacji. Chybiński wykorzystał tu również zapisy melodii wybranych ze wspomnianego zbioru przechowywanego w Muzeum Etnograficznym w Krakowie (tzw. *Teka Seweryna Udzieli*), które mieściło się wówczas na Wawelu. Były to zapisy<sup>41</sup> dokonane jeszcze w Galicji a przygotowane pod patronatem wiedeńskiego Ministerstwa Wyznań i Oświaty do projektowanego wydawnictwa *Das Volkslied in Österreich*, prezentującego folklor muzyczny krajów znajdujących się wówczas w granicach monarchii austro-węgierskiej<sup>42</sup>:

[...] Chybiński po raz pierwszy w Polsce spisywał melodie z nagrań fonograficznych. Długo jeszcze trzeba było czekać na wykorzystanie fonografu do badań muzyki ludowej. Inicjatywa Juliusza Zborowskiego nie od razu znalazła w Polsce naśladowców. Dopiero z chwilą powstania Archiwum Fonograficznego w Poznaniu w początkach lat trzydziestych, można mówić o planowych badaniach terenowych za pomocą fonografu. Pierwszy krok został jednak dokonany już wcześniej. W transkrypcjach Chybińskiego uwidaczniają się korzyści, jakie daje użycie zdjęć fonograficznych do zapisu utworów muzyki ludowej. Możliwość wielokrotnego powtarzania melodii bez żadnych zmian pozwoliła mu na znacznie wierniejsze oddanie w zapisie nagranych utworów, zwłaszcza gdy chodzi o szczegóły wykonawcze. Widać to przede wszystkim w trudnych do notowania melodiach skrzypcowych Bartka Obrochty.<sup>43</sup>

Omawiane transkrypcje nut wygranych przez Obrochtę, wykonane przez Chybińskiego, Ludwik Bielawski zestawiał z zapisami Stanisława Mierczyńskiego. Ten ostatni spisywał melodie w oparciu o własną praktykę wykonawczą – grywał bowiem wspólnie z Obrochtą.

<sup>40</sup> L. Bielawski, *O rękopiśmiennym zbiorze melodii...*, s. 122–123.

<sup>41</sup> Ponieważ materiał zbierany był przez amatorów (zwłaszcza nauczycieli, organistów) przedstawia on bardzo zróżnicowany poziom dokładności zapisu.

<sup>42</sup> L. Bielawski, *O rękopiśmiennym zbiorze melodii...*, s. 124; J. Jackowski, *Digitalizacja, opracowanie i udostępnianie...*

<sup>43</sup> L. Bielawski, *O rękopiśmiennym zbiorze melodii...*, s. 125.

Ogólnie rzecz ujmując, bardzo wartościowe zapisy Mierczyńskiego w porównaniu z zapisami Chybińskiego nie odzwierciedlają melodii w jej jednorazowym odtworzeniu, ale są niejako syntezą wielu wykonań Bartka Obrochty. Zapisy Mierczyńskiego ukazują zatem najbardziej normatywne elementy melodii, które oczywiście w realnym wykonaniu mogą się pojawiać z mniejszym lub większym natężeniem lub mogą niekiedy nawet w ogóle nie wystąpić. Transkrypcje dokonane z nagrań są z kolei zapisem jednostkowej kreacji muzycznej<sup>44</sup>:

Widzimy w nich więcej bezpośredniości i swobody wykonania, więcej urozmaicenia w wypracowaniu muzycznych szczegółów. Tam gdzie Chybiński dysponował większą liczbą nagrań melodii, w odnośnikach uwidacznia nieraz kilka wariantów. Pod tym względem zapisy Chybińskiego niewątpliwie wierniej oddają żywą grę Bartka.<sup>45</sup>

W tym miejscu warto przytoczyć uwagi muzyka Jana Kleczyńskiego dotyczące trudności w przenoszeniu żywej góralskiej muzyki na papier:

Kleczyński zdaje sobie sprawę z wielkich trudności, jakie są połączone ze spisywaniem melodyk góralskich i zaznacza, że „trzeba być na miejscu”, aby wżyć się w tę muzykę, a sprawa pójdzie łatwiej, ale nie za bardzo. Najgorsze, to „owe zmiany tempa, przydechy, akcenty, niezmiernie kapryśne i zmienne...”<sup>46</sup>

Sam Chybiński, zapewne z autopsji, również podkreślił niedoskonałość zapisu nutowego w odniesieniu do muzyki Podhala:

Czy jednak nasze pismo nutowe, mimo wszystko bardziej jeszcze ubogie, zdoła odtworzyć jak najwierniej każdy szczegół wykonawczy, a tych szczegółów istnieje tak niesłychanie wiele i razem składają się na wykonawczy styl podhalański – trudno orzec.<sup>47</sup>

Wątki fonograficzne nagrane przez J. Zborowskiego przechowywane są w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem. W Zbiorach Fonograficznych IS PAN znajduje się cyfrowa kopia kompletu nagrań J. Zborowskiego z 1914 roku. Kopia ta została sporządzona w 2006 roku nie bezpośrednio z wałków fonograficznych (które wówczas uznawano za zaginione lub

<sup>44</sup> Por. J. Sobieska, *Z zagadnień rekonstrukcji nagrań dokumentalnych polskiego folkloru muzycznego*. B. Nagranie folkloru jako dokument etnomuzyczny, w: *Studia z teorii przekazu dźwięku*. Praca zbiorowa Katedry Reżyserii Dźwięku Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie, Warszawa 1982, s. 203–211.

<sup>45</sup> L. Bielawski, *O rękopiśmiennym zbiorze melodii...*, s. 126.

<sup>46</sup> A. Chybiński, *O muzyce Górali Podhalańskich*, Zakopane 1933, s. 17.

<sup>47</sup> *Ibid.*, s. 21–22.

zniszczone), lecz z zachowanej taśmy magnetofonowej nagranej w 1968 lub w 1969 roku w Krakowie przez Zbigniewa Kamykowskiego i Kazimierza Boguckiego, metodą zgrania do mikrofonu dźwięków płynących z tuby fonografu. Fragmenty tej niedoskonałej technicznie kopii opublikowano na wspomnianej płycie CD *Muzyka Tatr*. Słaba jakość techniczna kopii mogła być spowodowana przez wiele czynników, np. wadliwy stan urządzenia odtwarzającego wałki, zgraniem dźwięku „z powietrza”, jak i stanem samych nośników. Wałki te były bowiem wielokrotnie odtwarzane przez Adolfa Chybińskiego w celu dokonania transkrypcji muzycznych. Istnieje nawet pogląd całkowitej destrukcji zapisu: „W *Melodiach podhalańskich* Chybiński umieścił prawdopodobnie wszystkie transkrypcje z wałków woskowych, które niestety wskutek wielokrotnych przesłuchań uległy kompletnemu zniszczeniu”.<sup>48</sup> W 2010 roku w Muzeum Tatrzańskim dokonałem oceny stanu zachowania wałków i od tej chwili wskazywałem na konieczność podjęcia próby właściwego odtworzenia tych nośników w celu zweryfikowania ich rzeczywistego stanu zachowania. Na potrzebę digitalizacji m.in. tych materiałów zwróciła uwagę Katarzyna Janczewska-Sołomko.<sup>49</sup> W maju 2011 roku asystowałem inżynierowi Franzowi Lechleitnerowi w wiedeńskim Phonogrammarchiv w pracy nad digitalizacją trzech wybranych przeze mnie wałków Juliusza Zborowskiego, zawierających m.in. nagrania B. Obrochty. Próba zakończyła się sukcesem. Wałki w znacznym stopniu okazały się czytelne (zapis przetrwał dzięki zastosowaniu w tych nośnikach twardego rodzaju wosku). Digitalizacja całego zachowanego zbioru nagrań Zborowskiego, dokonana w 2015 roku pozwoliła na opublikowanie zrekonstruowanych nagrań (płyta CD *Rozpoczął tedy fonograf...*) i, obok opisanych wyżej dokumentów z lat 1904 i 1906, odkryła przed współczesnymi zastygłe w czasie źródło inspiracji z „pierwszej ręki”.

Porównanie nagrania z transkrypcjami Chybińskiego, dążącego zapewne do normatywnego charakteru zapisów, uświadamiają nam, jak wciąż daleka od wiernego w zapisie nutowym odtworzenia kształtu utworu i wykonania jest transkrypcja muzyczna, dokonana nawet z nagrania a nie ze słuchu. Na ten problem, wyraźny zwłaszcza w skomplikowanej fakturze melodyczno-rytmicznej melodii podhalańskich, zwrócił już uwagę Ludwik Bielawski:

Łatwo doszukać się w omawianych transkrypcjach słabych stron notowania melodii wyłącznie z nagrania, zwłaszcza gdy mamy do czynienia z jednorazowym wykonaniem utworu granego z

<sup>48</sup> L. Bielawski, *O rękopiśmiennym zbiorze melodii...*, s. 123, 126; *idem*, *O polskiej muzyce ludowej...*, s. 428.

<sup>49</sup> K. Janczewska-Sołomko, *Digitalizacja dóbr kultury z moskiewskiej perspektywy*, „Biuletyn Informacyjny Biblioteki Narodowej” 2004, nr 1, s. 43–45.

silnymi rubatami i swobodną interpretacją. Mogą wtedy zaistnieć znaczne trudności w zrozumieniu normatywnego zarysu utworu, tego co w melodii jest stałe a co przypadkowe, spowodowane interpretacją lub chwilową dyspozycją wykonawcy; w konsekwencji może to prowadzić do błędnego zapisu. Sprawa komplikuje się jeszcze bardziej, kiedy w grę wchodzi techniczne niedociągnięcia i usterki nagrania. Trzeba pamiętać, że Chybiński miał do dyspozycji bardzo jeszcze niedoskonały sprzęt, jakim był fonograf edisonowski. Wałki woskowe ulegały łatwo uszkodzeniu i miały tę wadę, że po kilkakrotnym odtwarzaniu zacierały się, utrudniając tym samym dokładne przetranskrybowanie melodii. Uchybienia spowodowane takimi przyczynami zdarzają się w zapisach Chybińskiego dość rzadko. Tego rodzaju niedociągnięcia i pomyłki były oczywiście wykluczone u Mierczyńskiego, który notowane melodie znał z licznych wykonań i nawet sam je grywał [...] Chybiński skłaniał się raczej do zapisu normatywnego. Widoczne to jest przede wszystkim w notowaniu zjawisk metrycznych. Melodie w jego rękopisach poza nielicznymi wyjątkami układają się w regularne takty i mają wyrazisty rysunek rytmiczny. Liczne poprawki i różnice w notowaniu przebiegów czasowych tych samych odcinków utworu dowodzą, że ujęcie w stałe metrum melodii wykonanej nieraz z silnymi rubatami i dużą płynnością konturów rytmicznych nie zawsze przychodziło mu łatwo. Takie różnice zapisu, często podane w odnośnikach, nie dadzą się wytłumaczyć wyłącznie wariantami powtórnego wykonania tej samej melodii. [...] Z perspektywy blisko czterdziestu lat zapisy Chybińskiego wykazują pewne niedociągnięcia. Należy jednak stwierdzić, że jeśli chodzi o precyzję w notowaniu melodii ludowych, stanowią one krok naprzód w porównaniu do zapisów jego poprzedników.<sup>50</sup>

## **Polesie 1932**

Jak zaznaczono na wstępie do niniejszego tekstu, rok 1930 stał się ważną cezurą pomiędzy okresem wysiłków indywidualnych badaczy, którzy w niewielkim zakresie i niejednokrotnie na własny rachunek dokonywali zapisów fonograficznych muzycznego repertuaru ludowego a czasem systematycznej dokumentacji fonograficznej folkloru polskiego zapoczątkowanej przez Łucjana Kamińskiego – twórcę pierwszego w kraju archiwum fonograficznego – Regionalnego Archiwum Fonograficznego w Poznaniu. Nie oznacza to jednak, że naukowcy, badacze i dokumentaliści zaniechali indywidualnych wypraw. Wręcz przeciwnie: pierwsze archiwa budowano właśnie z mniejszych kolekcji – efektów działań poszczególnych badaczy, realizujących dokumentację w określonych rejonach kraju.

Śladem jednej z takich kolekcji są odnalezione w Wilnie i przechowywane obecnie w zbiorach Archiwum Folkloru Instytutu Litewskiej Literatury i Folkloru nagrania – wałki

---

<sup>50</sup> L. Bielawski, *O polskiej muzyce ludowej...*, s. 432.



fonograficzne z zapisem polskojęzycznego repertuaru i opisane po polsku, datowane na 1932 roku. Choć fakt istnienia historycznych poloników w zbiorach wileńskich nie dziwi, odnalezione materiały należało zidentyfikować i dokładnie opisać, bowiem odnaleziono je w zbiorze 177 wałków fonograficznych (własność Litewskiej Akademii Nauk) o różnej proveniencji, dokumentujących przeważnie muzyczne tradycje regionalne Litwy. Materiał dźwiękowy zapisany na licznych wałkach Edisona miał być ponadto zdigitalizowany, poddany rekonstrukcji i opublikowany jako piąty tom w serii wydawniczej Instytutu<sup>51</sup>. Pracę nad polonikami powierzono autorowi niniejszego tekstu.

Zanim przejdziemy do szczegółowego omówienia zabytków i ich proveniencji, warto poświęcić kilka słów historii fonografii etnomuzycznej w ośrodku wileńskim. W okresie międzywojennym w Zakładzie Etnologii Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie w przyuniwersyteckim Muzeum Etnograficznym (laboratorium Zakładu Etnologii) podjęto – jak pisze Kostrzewa-Majoch<sup>52</sup> – przed 1932 roku próbę zorganizowania archiwum fonograficznego. Maria Znamierowska-Prüfferowa w 1932 roku wymieniła w inwentarzu w punkcie 8 „wałki melodyj i t.p. notowanych na fonografie”, a także wśród „pomocy naukowych i wycieczkowych” wymieniła „fonograf firmy C. Schneidera”.<sup>53</sup> Cezaria Baudouin de Courtenay Ehrenkreutzowa, opisując Zakład Etnologii założony w roku 1924, z początku funkcjonujący pod nazwą Pracowni Etnologicznej (składający się wówczas z dwu jednostek: 1) z Pracowni Etnologicznej i 2) z Muzeum Etnologicznego), wymieniła wśród zbiorów archiwum (np. „klisze i fotografie”) również pomoce naukowe, w tym w punkcie 4: Fonograf firmy C. Schneider.<sup>54</sup> Nie wiemy, czy wspomniany aparat, znajdujący się już w 1932 roku z Muzeum, był niesprawny, czy też z innych przyczyn nie mógł być wówczas wykorzystany:

<sup>51</sup> Przypomnijmy, że pierwsze rejestracje litewskiej muzyki ludowej są dziełem Eduarda Woltera (1908). Pierwszym litewskim etnografem, który w badaniach terenowych wykorzystywał fonograf był dr Jonas Basanavičius. W serii płyt CD wydawanych od kilku lat pod ogólnym tytułem *Phonograph records of 1935–1941* ukazały się dotychczas: *Song and Music from Suvalkija* (2003), *Songs, Sutartinės and Instrumental Music from Aukštaitija* (2004), *Songs and Music from Žemaitija* (2005), *Songs and Music from Dzūkija* (2006). W 2011 roku ukazała się płyta z odtworzonymi nagraniami Eduarda Woltera. Wałki fonograficzne nagrane przez tego badacza rozproszony były w archiwach w Wilnie, St. Petersburgu i w Berlinie. Spośród wileńskiego zbioru 177 wałków 105 nośników zostało zdigitalizowanych przez inż. Franza Lechleitnera. Współczesne metody rekonstrukcji pozwalają również na odtworzenie zniszczonych i popękanych wałków fonograficznych.

<sup>52</sup> A. Kostrzewa-Majoch, *Między Poznaniem a Wilnem. Archiwum Fonograficzne Uniwersytetu Stefana Batorego w świetle korespondencji Romana Padlewskiego z Marią Znamierowską-Prüfferową*, „Muzyka” 2004 nr 4 (195), s. 133–153.

<sup>53</sup> M. Znamierowska-Prüfferowa, *Muzeum Etnograficzne U. S. B. w Wilnie i jego przyszłość*, „Lud” 1932, t. XI, s. 8.

<sup>54</sup> C. Baudouin de Courtenay Ehrenkreutzowa, *Zakład Etnologii Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie i jego zadania*, „Balticoslavica” Biuletyn Instytutu Naukowo-Badawczego Europy Wschodniej w Wilnie, 1933, t. I, s. 45, 91.

Zbieranie zabytków literatury i muzyki ludowej nie zostały rozpoczęte w Zakładzie Etnologii, gdyż Zakład nie posiada jeszcze dostatecznie przygotowanych pracowników, przygodne zaś badania w tej trudnej niezmiernie dziedzinie prowadzone przez niespecjalistów uważa za chybione [...]; brak odpowiedniego fonografu i wykształcenia muzykologicznego uniemożliwia po prostu osiągnięcie właściwych rezultatów pracy przez zbieraczy.<sup>55</sup>

Warto zaznaczyć, że już na przełomie lat 1929/1930 Zarząd Koła Etnologów Studentów Uniwersytetu Stefana Batorego wysunął propozycję wyjazdu w teren do wsi podwileńskiej Mieszkańce w powiecie Wileńsko-Trockim<sup>56</sup>, co mogło się wiązać również z planami realizacji nagrań terenowych. Jak sugeruje Jadwiga Sobieska<sup>57</sup> w 1934 roku kierownik Zakładu Etnologii Uniwersytetu Wileńskiego, Cezaria Boudouin de Courtenay-Ehrenkreutz-Jędrzejewiczowa, rozpoczęła gromadzenie fonograficznych nagrań pieśni regionu wileńskiego. Z 1936 roku pochodzi wypowiedź Łucjana Kamieńskiego o prof. Cezarii Boudouin de Courtenay-Jędrzejowiczowej, która „zaczęła gromadzić fonogramy regionalne w Muzeum Etnologicznym w Wilnie”.<sup>58</sup>

Z Zakładem Etnologii Uniwersytetu Stefana Batorego współpracował przy nagrywaniu pieśni ludowych w pobliżu Wilna Roman Padlewski.<sup>59</sup> Późniejszy wybitny kompozytor był studentem poznańskiej muzykologii i konserwatorium w latach 1933–1935. Uczył się u Ł. Kamieńskiego (od niego przejął ideę i koncepcję archiwum, na wzór Regionalnego Archiwum Fonograficznego, uczył się także u niego obsługi fonografu), Tadeusza Szeligowskiego (Szeligowski rekomendował Padlewskiego jako zaznajomionego z obsługą fonografu). Padlewski przyjechał do Wilna na miesiąc 4 lipca 1933. Szeligowski, znając kompetencje Padlewskiego, przekazał mu kierownictwo wyprawy do Mieszkańc, sam rezygnując z wzięcia w niej udziału, by zająć się chorą żoną.<sup>60</sup> Nagrania, dokonane między 4 lipca a sierpniem 1933 roku, przy pomocy fonografu firmy C. Schneider, uznawane są

<sup>55</sup> *Ibid.*, s. 90.

<sup>56</sup> *Ibid.*, s. 82.

<sup>57</sup> J. Sobieska, *Folklor muzyczny w dwudziestoleciu*, w: *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, red. L. Bielawski, Kraków 1973, s. 586.

<sup>58</sup> Ł. Kamieński, *Z badań nad śpiewem i muzyką ludu polskiego (Problemy i prace Zakładu Muzykologicznego Uniwersytetu Poznańskiego)*, „Baliticoslavica”, 1936, t. II.

Cezaria Boudouin de Courtenay-Jędrzejowiczowa była do 1935/36 kierownikiem Zakładu Etnologii. Jej mąż, urodzony w Łowiczu, był w czasie okupacji rektorem Uniwersytetu Stefana Batorego.

<sup>59</sup> A. Kostrzewa-Majoch, *Między Poznaniem a Wilnem...*

<sup>60</sup> Przekazał on wcześniej uczestnikom wyprawy podstawowe wskazówki dotyczące fonografowania melodii i sporządzania protokołów z nagrań. Świadczy to o niewielkim doświadczeniu (lub nawet jego braku) wileńskich studentów w praktyce dokumentacji fonograficznej ludowych pieśni i melodii (zob. A. Kostrzewa-Majoch, *Między Poznaniem a Wilnem...*, s. 137).

aktualnie za pierwsze rejestracje fonograficzne Uniwersytetu Stefana Batorego.<sup>61</sup> Z dokumentacji wynika, że to były jedyne fonogramy w ilości ok. 90–100 melodii złożone w Muzeum, czekające później na opisanie przez Padlewskiego – w późniejszej korespondencji często Padlewski do nich powracał i ubolewał, że jeszcze nie opisał ich wzorem Regionalnego Archiwum Fonograficznego. Myślał też o realizacji kolejnych nagrań.<sup>62</sup> Padlewski nagrywał także melodie białoruskie, zwłaszcza wiosenne. Kilka jego transkrypcji zachowało się w śpiewniku Bronisławy Gawrońskiej.<sup>63</sup> Śpiewnik ten to jedyny przypadek przedwojennego zbioru zawierającego materiał wielonarodowy (litewski, białoruski i polski), kilka pieśni zapisano w dwóch językach np. polskim i litewskim.<sup>64</sup>

Zakład Etnologii kierowany przez C. Bauudouin de Courtenay Ehrenkreutz nie zajmował się szczególnie zagadnieniami muzycznymi.<sup>65</sup> Początki zainteresowań i badań nad muzyką przypadają na okres 1933–1934. Dopiero w 1935 roku powstał tu lektorat muzykologii prowadzony przez T. Szeligowskiego (miłośnika muzyki białoruskiej), który patronował także badaniom terenowym (z wykorzystaniem fonografu), Romana Padlewskiego i Gustawa Cytowicza nad folklorem białoruskim.<sup>66</sup> Oficjalnie badania i dokumentację muzyki białoruskiej rozpoczęto tu w latach 1935–1936.<sup>67</sup> Gustaw Cytowicz, będąc studentem Uniwersytetu Stefana Batorego, współpracował jako jedna z 95 osób nadsyłających materiały na konkurs Polskiego Radia na zbieranie i notowanie melodii ludowych (w 1935 roku). Nadesłał on swój zbiór z badań terenowych z pieśniami staroobrzędowców z woj. wileńskiego. Ten zbiór, jako jedyny związany z konkursem, przetrwał pożogę wojenną.<sup>68</sup>

<sup>61</sup> Padlewski pisał w „Melografii wsi podwileńskiej” z sierpnia 1933 roku: „Badania monograficzne Wileńszczyzny prowadzono w tym roku po raz pierwszy”.

<sup>62</sup> A. Kostrzewa-Majoch, *Między Poznaniem a Wilnem...*, s. 137, 139. O Padlewskim i jego dokumentacji repertuaru Wileńszczyzny pisała też J. Sobieska we wspomnianej pracy *Folklor muzyczny w dwudziestoleciu...*, s. 586.

<sup>63</sup> B. Gawrońska, *Pieśni ludowe ziemi wileńskiej i nowogródzkiej*, Wilno 1935.

<sup>64</sup> P. Dahlig, *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej*, Warszawa 1998, s. 188, 625.

<sup>65</sup> *Ibid.*, s. 538.

<sup>66</sup> G. Cytowicz, *Białoruska pieśń wielkanocna (Na podstawie materiału zebranego wśród ludności białoruskiej w pow. postawskim, brasławskim i dziśnieńskim)*, „Kurier Wileński” 1936 nr 101 (3072) Wilno; *idem*, *Białoruska muzyka ludowa*, „Kuryer Literacko-Naukowy” 1936 nr 37 z dn. 14 IX 1936. Dodatek do nr 256 IKC Kraków. W swoich pracach publikowanych już w 1936 roku dotyczących folkloru i pieśni białoruskiej (wraz z transkrypcjami) autor zwracał uwagę m.in. na rolę kobiet w tradycji śpiewaczej.

<sup>67</sup> P. Dahlig, *Tradycje muzyczne a ich przemiany...*, s. 625.

<sup>68</sup> *Brulion No 2: Staroobrzędowskie piosenki ludowe z powiatów brasławskiego i postawskiego. Zapisał G. Cytowicz stud. U.S.B. w Wilnie w lipcu i sierpniu 1935*. Zeszyt zawierał 36 kartek, 35 pieśni, na jednej stronie zapisane były w alfabecie łacińskim słowa pieśni, na drugiej – wklejona transkrypcja nutowa. Prawie wszystkie pieśni nosiły określenia gatunkowe („Miłosna” – 17, „Dolewaja” – 10, „Wojskowa” – 4, „Plasowaja” – 2). Kolekcja składała się z co najmniej trzech zeszytów, gdyż w drugim brulionie znajdujemy przypis: „Wykaz śpiewaków patrz na str. 67 w zeszycie No 3” (por.: P. Dahlig, *Julian Pulikowski i akcja zbierania folkloru muzycznego w latach 1935–1939*, „Muzyka” 1993 nr 3–4, s. 119–156; *idem*, *Tradycje muzyczne a ich przemiany...*, s. 592, 600, 625).

Wracając do odnalezionych w Wilnie zabytków – wałków nagranych w 1932 roku i mając na uwadze powyżej naszkicowaną historię dokumentacji fonograficznej prowadzonej przez ośrodek wileński w okresie międzywojennym, należy stwierdzić, iż archiwalia te, choć odnalezione w Wilnie, zostały zarejestrowane przez badaczy związanych zapewne z innym ośrodkiem. Zachowane zabytki fonograficzne z wileńskiej kolekcji to 2 wałki fonograficzne Edisona (w opisanych puszkach) oraz dwie opisane puszki, w których pierwotnie przechowywane były dwa inne wałki z tej samej kolekcji. Archiwalia były pierwotnie przechowywane w Zbiorach Muzeum Etnograficznego w Wilnie. Zabytki posiadają podwójną numerację, np. wałek z muzeum o numerze 15 ma na pudełku numer 155). Dużą trudność sprawiło w ekspertyzie pełne i dokładne odczytanie części opisów (nazwiska wykonawców, nazwy miejscowości) na pudełkach. Opisy zostały w pełni odczytane dopiero po ustaleniu autorów nagrań. Nazwiska wykonawców i nazwy miejscowości zweryfikowano w oparciu o dostępną literaturę.

Opisy zachowane na puszkach – tekturowych pudełkach w kształcie zamkniętej z obu stron tuby do przechowywania wałków fonograficznych wymieniają następujące miejscowości: Chorostów<sup>69</sup>, Dawidgródek<sup>70</sup>, Wielemicze<sup>71</sup>, Puzicze<sup>72</sup> (oryg. zapis na pudełku: Pużycze), Czołowiec<sup>73</sup> (oryg. Czołoniec). Mamy zatem do czynienia z materiałem zarejestrowanym na Polesiu, a ściślej na wschodnich rubieżach II Rzeczypospolitej. Regionem tym interesował się w swych badaniach Kazimierz Moszyński, który przebywał w Wilnie od 1935 (do 1945 roku), gdzie do 1940 roku kierował Katedrą Etnologii i Etnografii Uniwersytetu Stefana Batorego. Zachowane w Wilnie wałki fonograficzne są zatem niewielką częścią kolekcji, którą stworzył Moszyński wraz z Filaretem Kołessą w 1932 roku, gdy jeszcze pracował na Uniwersytecie Jagiellońskim. Moszyńskiego interesowała zwłaszcza muzyka ludowa, bowiem, jak pisał we wstępie do artykułu o ówczesnym stanie melografii

<sup>69</sup> Chorostów – w północno zachodniej części powiatu mozyrskiego nad rzeką Łań (Polesie). Powiat mozyrski – nazwa od miasta Mozyr (Mozyrz) położonego na prawym brzegu rzeki Prypeć przy drodze z Bobrujsk do Owruż. W 1932 były to wschodnie rubieże Rzeczypospolitej (Polesie).

<sup>70</sup> Dawidgródek (Dawidhorodok) wieś na wyspie na rzece Horynia w zachodniej części powiatu mozyrskiego, od 1586 roku małe miasto.

<sup>71</sup> Wielemicz – wieś nad rzeką Kopanica, powiat mozyrski.

<sup>72</sup> Puzicze – wieś i folwark (obok leżał jeszcze folwark Puzicze-Hultajówka), gm. Lenin, powiat polityczny: Łuniniec, woj. poleskie. Nie docierała tam wówczas żadna linia komunikacyjna. Parafia katolicka (Puzicze) i prawosławna (Chorostów). Informacje przytaczam za: T. Bystrzycki, *Skorowidz miejscowości Rzeczypospolitej Polskiej z oznaczeniem terytorjalnie im właściwych władz i urzędów oraz urzędzeń komunikacyjnych*. Opracował Komitet Redakcyjny pod kier. inż. Tadeusza Bystrzyckiego, Przemysł-Warszawa, 1931–1933, z. XVIII, s. 1406.

<sup>73</sup> Czołowiec – wieś, gm. Lenin, powiat polityczny: Łuniniec, woj. Poleskie, j.w. (Bystrzycki 1931–1933, zeszyt IV, s. 296). Informacje o powyższych miejscowościach zawiera też *Skorowidz miejscowości Rzeczypospolitej Polskiej*, t. VIII, *Województwo poleskie*, Warszawa 1924, Główny Urząd Statystyczny Rzeczypospolitej Polskiej.

rdzennej Białorusi i Polesia: „Białoruś łącznie z biało- i małopruskim (ukraińskim) Polesiem stanowi obszar, który pod względem muzyki ludowej jest najmniej znanym krajem Słowiańszczyzny”.<sup>74</sup> Wybór konkretnych miejscowości, z których kilka nagrań ocalało w archiwum wileńskim, a także dobór członków ekipy terenowej motywował Moszyński następująco:

Ponieważ środkowe Polesie (obszar b. powiatu mozyrskiego) było, o ile mi wiadomo, do ostatka pod względem muzyki ludowej najszczerzą „ziemią nieznaną”, więc w roku ub. zamyśliłem uprosić jednego z wybitniejszych muzykologów-etnografów i, zająwszy się organizacją odpowiedniej podróży etc., umożliwić mu zapisanie jaknajwiększej ilości materiału w samem sercu tego głuchego kraju, w dzisiejszym pow. Łuninieckim nad obszernymi bagnami hryczyńskimi. Z odpowiednią propozycją zwróciłem się do znakomitego znawcy ukraińskiej ludowej muzyki i literatury prof. dra F. Kolessy.<sup>75</sup>

Wyprawę, a także zakup zapasu wałków fonograficznych, sfinansował sumą 570 zł Zarząd Funduszu Kultury Narodowej (reprezentowany przez dyr. inż. St. Michalskiego). Wyprawa rozpoczęła się we wrześniu 1932 roku.<sup>76</sup> Praca w terenie trwała dwa tygodnie. Moszyński zapisywał tylko teksty (ogółem zapisał 228 tekstów – fragmenty i całości). Na fonograf, obsługiwany przez Moszyńskiego, naśpiewano i nagrano 81 melodii w tym: 59 wokalnych, 22 instrumentalne: na ligawce, fujarce, skrzypcach i harmonii. Należy dodać, że badaczom towarzyszyła w wyprawie Jadwiga Klimaszewska, wówczas asystentka na Uniwersytecie Jagiellońskim, która na własny koszt wzięła udział w wyprawie, by zapoznać się z Polesiem. F. Kolessa zapisywał melodie ze słuchu – ogółem zanotował 236 melodii (210 wokalnych i 26 instrumentalnych). Po powrocie wałki zostały przekazane Kolessie do transkrypcji. Badacze zamierzali po opracowaniu przedłożyć materiały Komisji Etnograficznej Polskiej Akademii Umiejętności i opublikować.

Bazą wypadową dla badaczy był Chorostów. Dzięki osobie tamtejszego prawosławnego proboszcza ks. K. Rainie oraz kierownikowi miejscowej szkoły o nazwisku Kaczmarek naukowcy zdobyli zaufanie nie tylko lokalnych muzykantów i śpiewaków lecz również wykonawców z innych, położonych nieopodal Chorostowa miejscowości: Pużycze,

<sup>74</sup> K. Moszyński, *O badaniach muzyczno-etnograficznych na Polesiu w 1932 r.*, „Lud Słowiański”, t. III, z. 1, Dział B: *Etnografia*, Kraków 1932, s. 61.

<sup>75</sup> *Ibid.*

<sup>76</sup> Na dwóch wałkach widnieje data z września 1932 roku, zaś na dwóch pozostałych data z kwietnia tego samego roku. W chwili obecnej trudno wyjaśnić tę rozbieżność. Być może jest to zwykła pomyłka w zapisie na etykietce.

Czołowiec<sup>77</sup>, Bereźniaki (Bereźniaki), Łuhi<sup>78</sup>, Witczyna, a także miejsc bardziej oddalonych, w pow. Stolińskim: Stachów i Wielemicze<sup>79</sup>. W drodze powrotnej dokonano jeszcze zapisów pieśni obrzędowych w Sinkiewiczach i Łunińcu.

Zebrany materiał (teksty i melodie) w zakresie przynależności językowo-etnicznej pochodził w przeważającej mierze z obszarów przejściowych małorusko (ukraińsko)-białoruskich. Prócz pieśni i melodii instrumentalnych K. Moszyński i F. Kolessa zarejestrowali również w dużej ilości lamenty – zawodzenia żałobne. O ile ogólnie przyjęta metoda zapisów pieśni polegała na dyktowaniu-recytowaniu tekstu, a następnie śpiewaniu całości.<sup>80</sup> Formy lamentów okazały się niepowtarzalne, a tym samym bardzo trudne do zanotowania. Zapewne w tej sytuacji fonograf okazał się niezastąpiony, choć nie jest pewne, czy na wałkach utrwalono lamenty. Badacze, w kontekście rejestracji tej formy, zwrócili również uwagę na szczególną subtelność zarówno repertuaru jak i jego improwizowanego wykonania, które łatwo można zburzyć nieostrożną dociekliwością:

Próby powtarzania tych *sui generis* improwizacji [...] okazały się, jak zwykle w podobnych wypadkach, zgruntu zawodne. Także jeśli się na chwilę przerwało wieśniakowi gładko płynący śpiewny potok żałobnych skarg, odnosiło się niezawodne wrażenie, że psuje mu się w ten sposób do głębi pewien szczególny nastrój, coś w rodzaju natchnienia czy swoistego wzruszenia niezbędnego przy zawodzeniu i nierozzerwalnie skojarzonego z ciągłością monotonnej, ale sugestywnej melodii.<sup>81</sup>

Na podstawie zebranego materiału pieśniowego Moszyński wysnuł kilka ogólnych uwag dotyczących śpiewów Polesia. Podniósł m.in. sprawę sposobu wykonania pieśni<sup>82</sup>, opisał niektóre cechy metroritmiki, a także cechy językowe i muzyczne, np. charakterystyczny rodzaj śpiewanego przedtaktu, wokalizacje spółgłosek, obfitość „przydatków” („wstawek”), pauz wdechowych, przeciąganie ostatniego tonu. Zwrócił też uwagę na „dużą zmienność jednych i tych samych melodii przy ich powtarzaniu przez tych samych śpiewaków” – wariabilność wykonania i fantazję muzyczną wykonawców.<sup>83</sup>

<sup>77</sup> Chodzi o Czołowiec, pow. Łuniniec, woj. poleskie.

<sup>78</sup> Ługi, wieś w gm. Czuczewicze, pow. Łuniniec, woj. poleskie.

<sup>79</sup> Nazwy miejscowości podaję w zapisie stosowanym przez autorów badań.

<sup>80</sup> Wzbudziło to zaskoczenie badaczy, gdyż oddzielenie tekstu od melodii przychodziło wykonawcom łatwo, wbrew powszechnie panującej opinii o nierozzerwalności tekstu i melodii w pieśniach ludowych.

<sup>81</sup> K. Moszyński, *O badaniach muzyczno-etnograficznych na Polesiu...*, s. 73.

<sup>82</sup> Moszyński „szorstkość” wykonania pieśni, która zwróciła jego uwagę, zwłaszcza w przypadku repertuaru „subtelny i piękny”, upatruje w powszechnym u włościan „niewyrobieńczeniu narządów głosowych”.

<sup>83</sup> K. Moszyński, *O badaniach muzyczno-etnograficznych na Polesiu...*, s. 78.

Interesujący jest fakt, iż badacze skupili się również na postaciach rejestrowanych wykonawców, poświęcając ich charakterystyce fragmenty publikacji. Przypomnijmy w tym miejscu, że pierwszym polskim muzykologiem, który zapoczątkował tzw. nurt „osobowościowy”, zwracając uwagę również na postać wykonawcy ludowego był, wspomniany tu wielokrotnie, Łucjan Kamieński. Twórca Regionalnego Archiwum Fonograficznego w Poznaniu niezwykle barwnie opisywał swe spotkania z twórcami ludowymi podczas badań terenowych z fonografem na Kaszubach w 1932 i w 1935 roku.<sup>84</sup> Jeszcze wcześniej, spoza skrzętnie sporządzanych transkrypcji ołówkowych, osobowość wykonawcy dostrzegał, niewątpliwie wrażliwy nie tylko muzycznie kapłan-zbieracz pieśni kurpiowskich, ks. Władysław Skierkowski.<sup>85</sup>

Moszyński z Kolessą, oprócz zapisów pieśni i melodii oraz „zdjęć” fonograficznych pozostawili również krótkie, lecz barwne opisy wybranych wykonawców.

Podczas pracy na Polesiu uderzyła mię nadzwyczajna różnorodność typów wśród śpiewaków czy grajków. Obok przeciętnych osobników napotkaliśmy w ciągu krótkiego czasu kilka indywiduali nader się wyróżniających.<sup>86</sup>

Jeden z nich, pieśniarz-amator Oleksij Levkovič, był rodowitym mieszkańcem Pużycz. Pomimo wieku (67 lat) miał znakomitą pamięć muzyczną i tekstową: „Śpiewać lubił on od dzieciństwa i miał nawet pieśni, których, będąc chłopcem, używał do łagodzenia gniewu matki”.<sup>87</sup> Dodajmy, iż ów wrażliwy Levkovič podczas wykonywania lamentu po matce musiał przerwać zawrodozenie, ponieważ wykonanie wzbudziło w nim nadmierne emocje. „Biegunowo różnym” typem w stosunku do Levkoviča był K. Michałkovič z Bereźniaków:

32-letni skrzypek-ślepiec, typowy „skomoroch”, pijak-psychopata, taktujący muzykę powierzchownie, jako źródło zarobku; wędrówki jego obejmowały ogromny obszar zawarty między wschodnią granicą Rzeczypospolitej, Hryczynowiczami od północy, Kobryniem i okolicą Dawidgródka; repertuar składał się m.i. z pieśni dziadowskich, z żartobliwych

<sup>84</sup> Ł. Kamieński, *Śladami pieśni kaszubskiej*, cz. 1–4, „Kuryer Literacko-Naukowy”, nr 10–13, r. XIII, dodatek do n-rów 69, 76, 83, 90 „Ilustrowanego Kuryera Codziennego” z dn. 9 marca 1936 roku; *idem*, *Pieśni ludu pomorskiego*, cz. 1 *Pieśni z Kaszub południowych*, Toruń 1936.

<sup>85</sup> J. Jackowski, *Nagrania i Zbiory Fonograficzne Instytutu Sztuki PAN pochodzące z Regionu Kurpiowskiego. Promocja płyty: „Hen, gdzie piaski i moczary...”*, w: *Materiały z Konferencji poświęconej ks. Władysławowi Skierkowskiemu*, Myszyniec 2011, s. 20–51.

<sup>86</sup> K. Moszyński, *O badaniach muzyczno-etnograficznych na Polesiu...*, s. 71.

<sup>87</sup> *Ibid.*, s. 71.

sprośnych przyśpiewek, tańców etc. najprzeróżniejszego pochodzenia (m.in. uczył się od Żydów).<sup>88</sup>

Moszyński przekazał również informacje o różnych typach śpiewaczek ludowych, mniej lub bardziej emocjonalnie angażujących się w prezentacje poleskiego repertuaru: Nast'a Čerevaka, 19-letnia mężatka ze Stachowa.

Pomimo braku wybitniejszej inteligencji i niezdradzania zainteresowania się śpiewem (– a przynajmniej pomimo mało inteligentnego i obojętnego wyrazu twarzy –) snuła ze siebie z niezawodną niemal pewnością pieśń za pieśnią w taki sposób, jak gdyby nie była żywą, czującą i omylną istotą, lecz jakimś mechanizmem; głównie tylko odmienianie melodyj, przy powtarzaniu pokilkakroć jednej i tej samej, różniło ją od automatu.<sup>89</sup>

Choć wśród indagowanych wykonawczyń wiele posiadało cechy zbliżone do Čerevaki (niewykluczone, że wykonawcy „spinali się” przed obcymi badaczami i tubą fonografu) dokumentaliści spotkali również m.in. Martę Ńevdach, 28-letnią mężatkę z Łunińca pochodzącą z Weleśnicy, która posiadała „uderzający talent subtelnej interpretacji przekazanych jej przez tradycję schematów melodyj”.<sup>90</sup> Jej „szczerze” wykonania wywoływały estetyczne wzruszenie nie tylko u badaczy, lecz również u przysłuchujących się jej śpiewowi wieśniaczek. Sama wykonawczyni przyznała się, iż śpiewając sobie w izbie często przy niektórych pieśniach płacze.

Materiał zebrany i opracowany przez Kolessę i Moszyńskiego został opublikowany na Ukrainie.<sup>91</sup> W 2006 roku w Instytucie Litewskiej Literatury i Folkloru Franz Lechleitner z wiedeńskiego Phonogrammarchiv zdigitalizował kolekcję 107 wałków fonograficznych, wśród których udało się zidentyfikować 3 wałki nagrane przez Kolessę i Moszyńskiego. Interesującym faktem jest to, iż są na nich zarejestrowane także te melodie, które nie zostały opublikowane w pracy Hrycy. Wybrane 4 nagrania zostały opublikowane na płycie CD *The Phonograms of Lithuanian Ethnographic Music 1908–1942* (ścieżki 31–34).<sup>92</sup>

<sup>88</sup> *Ibid.*, s. 71.

<sup>89</sup> *Ibid.*, s. 71.

<sup>90</sup> *Ibid.*, s. 71–72.

<sup>91</sup> Z. Hryca (red.), *Muzychnyj Folklor z Poliss'ja – u zapiskah Filareta Kolessy ta Kazimira Moszyńskoho*, Kijów 1995; A. Czekanowska, Hryca, Zofia (editor), *Muzychnyj Folklor z Poliss'ja – u zapiskah Filareta Kolessy ta Kazimira Moszyńskoho*, „Yearbook for Traditional Music” 1997, red. D. Christensen, s. 173–176.

<sup>92</sup> Jest to czwarta płyta CD z serii przygotowywanej przez wileński instytut, w ramach trwającego od 2001 roku projektu *The long-term preservation and publishing program of sound archives*. Komentarz do publikowanych nagrań Moszyńskiego i Kolessy znajduje się na stronach 50–52, 62–63, 75, 122–126 w książeczce towarzyszącej płycie.



## Polskie hejnały miejskie. Zarys problematyki

Piotr Dorosz, Instytut Sztuki PAN

Polska hejnalistyka miejska to zagadnienie bez wątpienia warte zainteresowania muzykologów. Mimo to tematyka ta nie doczekała się, jak dotąd, obszernej bibliografii. W większości prac poświęconych hejnałom omawiano jedynie niektóre z nich, z reguły w formie monografii jednego, konkretnego hejnału. Przykładem mogą być tu następujące publikacje: *O hejnale i trębaczach w dawnym Lublinie* Ludwika Gawrońskiego<sup>1</sup>, *Hejnał krakowski* Jerzego Dobrzyckiego<sup>2</sup>, czy *Legenda złotej trąbki* Leszka Mazana<sup>3</sup>, w której mowa także o hejnale krakowskim. Poza L. Gawrońskim, autorami monografii poszczególnych hejnałów miejskich (wśród których prym wiodą te poświęcone krakowskiemu Hejnałowi Mariackiemu) nie byli muzykolodzy, toteż zagadnienia *stricto* muzyczne, dotyczące omawianych hejnałów, traktowane były w sposób marginalny.

Tematyka hejnałów miejskich poruszana była niekiedy jako temat poboczny, przy omawianiu innych zagadnień. Na przykład Zbigniew Chaniecki w książce *Organizacje zawodowe muzyków na ziemiach polskich do końca XVIII wieku*<sup>4</sup>, pisząc o miejskich trębaczach, wspomina o hejnałach, ale nie stanowią one osobnego zagadnienia badawczego.

O hejnałach, rozumianych jako gatunek poetycki, pisał Czesław Hernas w książce *Hejnały polskie. Studium z historii poezji melicznej*.<sup>5</sup>

Nagrania wybranych hejnałów miejskich wydane zostały w serii kaset magnetofonowych, nie doczekały się natomiast podobnego wydania na płytach CD.

Okazją do zapoznania się z brzmieniem hejnałów miejskich jest – odbywający się rokrocznie w Lublinie – Ogólnopolski Przegląd Hejnałów Miejskich. Możliwość wysłuchania niektórych hejnałów, bez konieczności udawania się do danego miasta, istnieje również dzięki dostępności plików dźwiękowych na stronach internetowych.

Wspomniane powyżej pozycje bibliograficzne stanowią niepełne i skromne źródło wiedzy o polskich hejnałach miejskich. Uzupełnienia wymagały w szczególności związane z nimi zagadnienia muzyczne. Próbę przedstawienia polskiej hejnalistyki miejskiej w szerokim ujęciu i z uwzględnieniem problematyki muzycznej, podjął jako pierwszy Hubert Chiczewski

<sup>1</sup> L. Gawroński, *O hejnale i trębaczach w dawnym Lublinie*, Lublin 1995.

<sup>2</sup> J. Dobrzycki, *Hejnał krakowski*, Kraków 1961.

<sup>3</sup> L. Mazan, *Legenda złotej trąbki*, Kraków 1989.

<sup>4</sup> Z. Chaniecki, *Organizacje zawodowe muzyków na ziemiach polskich do końca XVIII wieku*, Kraków 1980.

<sup>5</sup> C. Hernas, *Hejnały polskie. Studium z historii poezji melicznej*, Wrocław 1962.

w pracy magisterskiej zatytułowanej *Hejnały miast polskich*.<sup>6</sup> Autor prześledził historię hejnałów na ziemiach polskich, stworzył „katalog” polskich hejnałów miejskich oraz przeprowadził ich analizę pod kątem elementów dzieła muzycznego. Kontynuacją i rozwinięciem opracowania Chiczewskiego jest moja praca magisterska zatytułowana *Sygnaly wojskowe i hejnały miejskie jako zagadnienie muzyczne*.<sup>7</sup>

Pochodzenie słowa „hejnał” budziło wiele wątpliwości wśród językoznawców. Przypuszczano, że wywodzi się ono od zawołania „Hej nam, hej!” lub od słowackiej tradycji weselnej zwanej „heinam chodit’”<sup>8</sup>. Najbardziej prawdopodobne wydaje się jednak pochodzenie słowa „hejnał” od węgierskiego wyrazu „hajnal”, oznaczającego poranne ogłaszanie świtu przez nocnego stróża (który czynił to prawdopodobnie śpiewając stosowną pieśń) lub – podobną do sygnału – melodię instrumentalną.<sup>9</sup> W Polsce hejnałami zwano także pieśni kościelne grane instrumentalnie w czasie Adwentu. Wśród kompozytorów takich pieśni nie brak znakomitych nazwisk – m.in. Wacława z Szamotuł czy Mikołaja Reja.<sup>10</sup>

Początki hejnałów na ziemiach polskich związane są zapewne z czasami warownych grodów. Ich powstawanie podyktowane było potrzebą komunikacji na większe odległości, gdy głos ludzki okazywał się zbyt słaby i niewystarczająco donośny, a przez to nieskuteczny w przekazywaniu informacji. Od początku swego istnienia były więc hejnały przykładem semantyki muzycznej – zastępowały komunikację werbalną.

Kronikarz Thietmar von Merseburg podaje, że Słowianie już w X wieku używali podczas bitwy trąb.<sup>11</sup> Prawdopodobnie były to rogi naturalne lub instrumenty drewniane.<sup>12</sup> Bardzo możliwe, że tych samych instrumentów używano do porozumiewania się w czasie pokoju w zaczątkach późniejszych miast. Można również przypuszczać, że sygnaly wojskowe i hejnały miejskie mają wspólne pochodzenie.

Z czasem, gdy osady i grody zaczęły się rozrastać i przybierać formę miast, koniecznym stało się powołanie osób odpowiadających za utrzymanie porządku i bezpieczeństwo w nocy.

<sup>6</sup> H. Chiczewski, *Hejnały miast polskich*, praca magisterska napisana w Instytucie Edukacji Muzycznej Wydziału Pedagogicznego i Nauk o Zdrowiu Akademii Świętokrzyskiej im. J. Kochanowskiego, Kielce 2003.

<sup>7</sup> P. Dorosz, *Sygnaly wojskowe i hejnały miejskie jako zagadnienie muzyczne*, praca magisterska napisana w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego pod kier. prof. P. Dahliga, Warszawa 2011.

<sup>8</sup> J. Bobrowska, *Wzmianki o strażnikach wieżowych i folklorze stróżowskim w twórczości Mikołaja Reja*, w: *Źródła muzyczne. Krytyka, analiza, interpretacja*, XXVIII Konferencja Muzykologiczna Związku Kompozytorów Polskich, Gdańsk, 7-8 maja 1999, red. L. Bielawski i J. K. Dadak-Kozicka, Warszawa 1999, s. 287.

<sup>9</sup> *Ibid.*, s. 288.

<sup>10</sup> H. Chiczewski, *op. cit.*, s. 19.

<sup>11</sup> Thietmar von Merseburg, *Kronika*, przekł. Marian Zygmunt Jedlicki, Poznań 1953, s. 134.

<sup>12</sup> P. Dorosz, *Polskie sygnaly wojskowe. Zarys problematyki*, w: *Zeszyty Kola Naukowego Etnomuzykologii Uniwersytetu warszawskiego*, Warszawa 2012, s. 44.

Byli to tak zwani stróże nocni. Być może to właśnie w folklorze stróżowskim należy dopatrywać się genezy hejnału miejskiego. Mikołaj Rej podaje, że straż nocna funkcjonowała już za czasów Bolesława Chrobrego.<sup>13</sup> Stróże nocni, do porozumiewania się między sobą, używali najprawdopodobniej śpiewnych zawołań. Możliwe też, że czynili to przy pomocy instrumentów dętych.

Inna hipoteza wiąże początki hejnałów ze środowiskiem dworskim, gdzie śpiewano pieśniowe pobudki zwane hejnałami.<sup>14</sup> Prawdopodobnie pobudki te grane były również instrumentalnie i zapewne w takiej formie przenikały z dworów do miast.<sup>15</sup> Za domniemanym dworskim pochodzeniem hejnałów przemawiają wizerunki instrumentów dętych umieszczone na pieczęciach i herbach szlacheckich. Na pochodzących z XIII wieku pieczęciach książąt mazowieckich widniały na przykład rogi sygnałowe. Wizerunki rogów na herbach są jeszcze starsze – niektóre pochodzą już z XI wieku.<sup>16</sup>

Hejnały miejskie mogą mieć również proveniencję monastyczną. W średniowieczu odgrywano je, bowiem, w klasztorach, gdzie organizowały czas nocnych modlitw i czuwań.

Pierwsze dokumenty poświadczające pracę trębaczy wieżowych pochodzą z XIII wieku.<sup>17</sup> Do ich zadań należało przede wszystkim sygnalizowanie upływu czasu oraz ostrzeżenie przed niebezpieczeństwem – pożarem lub naciąganiem wrogich wojsk. Funkcje te – ostrzegawczą i porządkową – zachowały hejnały miejskie do początków XIX wieku. Wiek ten przyniósł znaczny rozwój przemysłu, a co za tym idzie, również ośrodków miejskich. Powierzchnia miast stała się na tyle duża, że czuwający na wieży trębacz nie był w stanie ogarnąć wzrokiem całego obszaru miasta, tak więc jego rola, jako strażnika bezpieczeństwa, przestała mieć rację bytu. Ponadto, ze względu na znaczne zwiększenie liczby ludności i rozwój przemysłu, zmianie uległ „pejzaż akustyczny” miast, które stały się znacznie głośniejsze. Hejnał przestał być słyszalny przez wszystkich mieszkańców miasta i tym samym nie mógł być dłużej skutecznym nośnikiem informacji.<sup>18</sup> Na zanikanie hejnałów wpłynął też rozwój radiofonii (krakowski Hejnał Mariacki zaczął być transmitowany przez radio już w 1927 roku)<sup>19</sup>.

W latach II Wojny Światowej, z oczywistych względów, zaprzestano odgrywania hejnałów. Do tradycji powrócono po jej zakończeniu adaptując nierzadko na hejnały –

<sup>13</sup> J. Bobrowska, *op. cit.*, s. 286.

<sup>14</sup> C. Hernas, *op. cit.*, s. 15.

<sup>15</sup> P. Dorosz, *Sygnaly wojskowe i hejnały miejskie...*, s. 69.

<sup>16</sup> A. Kopoczek, *Instrumenty muzyczne w heraldyce i sfragistyce polskiej w okresie feudalizmu*, w: *Studia folklorystyczne*, red. A. Dygacz, A. Kopoczek, Prace naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach nr 439, Katowice 1981, s. 58–83.

<sup>17</sup> *Ibid.*, s. 13.

<sup>18</sup> P. Dorosz, *Sygnaly wojskowe i hejnały miejskie...*, s. 70.

<sup>19</sup> *Ibid.*, s. 25.

zgodnie z panującą wówczas ideologią – socjalistyczne pieśni. Po 1989 roku rozkwitła na polu hejnałów twórczość kompozytorska. Z możliwości posiadania własnego hejnału skorzystało wiele miast. Zaczęły one rozbrzmiewać również w gminach wiejskich.

Hejnały miejskie doczekały się własnego festiwalu. Od 1994 roku odbywa się w Lublinie wspomniany już wcześniej Ogólnopolski Przegląd Hejnałów Miejskich.<sup>20</sup> W mieście tym działa także, od 1996 roku, Ogólnopolskie Stowarzyszenie Miłośników Hejnałów Miejskich.<sup>21</sup> Inicjatorem przeglądu oraz powołania stowarzyszenia jest – między innymi – Władysław Stefan Grzyb – lubelski społecznik, samowznący „herold miasta Lublina”, uczestnik wielu ważnych dla miasta uroczystości, który okrzykiem herolda rozpoczyna i kończy każdą edycję przeglądu.

Hejnały w dzisiejszych czasach zmieniły zakres przekazywanych informacji. Utraciły znaczenie ostrzegawcze, do pewnego stopnia zachowały jednak funkcję porządkową – regulowania upływu czasu. W miastach, w których hejnał odgrywany jest o określonych porach, jego dźwięk stanowić może cenną informację dla kogoś, kto zapomni zegarka.

Stanowiąc muzyczną wizytówkę danej miejscowości hejnały zyskały rolę integrującą lokalne społeczności. Rozbrzmiewają one, bowiem, w najważniejszych dla danej miejscowości, czy okolicy momentach, np. na posiedzeniach miejskich organów administracyjnych i samorządowych, gdzie pełnią rolę reprezentacyjną, podczas rocznic nadania praw miejskich oraz innych miejskich uroczystości. Niepowtarzalność hejnałów miejskich (każde miasto posiada inny)<sup>22</sup> potęguje poczucie przynależności do danej miejscowości. Ponadto, kompozytorami współczesnych hejnałów są najczęściej lokalni muzycy – nauczyciele szkół muzycznych lub dyrygenci lokalnych orkiestr (choć można znaleźć tu też nazwiska czołowych współczesnych polskich kompozytorów), co jeszcze mocniej wiąże hejnały z daną miejscowością i jej kulturą.

Hejnały nie zatraciły swej semantyki, choć jej zakres uległ zmianie i znacznemu rozszerzeniu. Obecnie nie są one już muzycznymi odpowiednikami konkretnych informacji, takich jak „Pożar!”, „Nieprzyjaciel nadciąga!”, czy „Wybiła kolejna godzina”, lecz niosą w sobie symboliczne informacje o mieście i jego historii (wielu, bowiem, kompozytorów współczesnych hejnałów starało się oddać w nich, za pomocą muzyki, momenty najważniejsze dla historii miasta oraz cechy dla miasta tego charakterystyczne), a podczas ważnych uroczystości – są oznaką rangi i splendoru miasta. Można powiedzieć, że w czasach

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, s. 73.

<sup>21</sup> *Ibid.*, s. 75.

<sup>22</sup> Wyjątek stanowią Białystok i Łódź. W miastach tych przez pewien czas (w latach 70. XX wieku) rozbrzmiewał ten sam hejnał – pieśń *Prząśniczka* Stanisława Moniuszki.

dawniejszych (gdy hejnały spełniały jeszcze rolę ostrzegawczo-porządkową) była to semantyka jednoznaczna – hejnał informował, bowiem, o konkretnym zagrożeniu lub o „wybiciu” danej godziny. Równoległe ze zmianą funkcji hejnałów, zmieniła się również ich semantyka – stała się ona wieloznaczna, symboliczna, często zależna od kontekstu wykonania hejnału.

Pod względem właściwości muzycznych hejnały miejskie stanowią ciekawy materiał badawczy, również z punktu widzenia etnomuzykologii. Wiele melodii hejnałowych nawiązuje, bowiem, do lokalnych melodii ludowych, a pokaźna ich liczba przypomina stylizowane polskie tańce tradycyjne.

Polskie hejnały miejskie wykazują duże zróżnicowanie pod względem wieku oraz pochodzenia melodii. Najstarsze szczytą się kilkusetletnią tradycją, inne mają zaledwie kilka lat. Ustalenie pochodzenia melodii hejnałów najstarszych jest bardzo trudne, niekiedy wręcz niemożliwe. Zachowane dokumenty poświadczają, bowiem, często tylko pracę trębacza wieżowego, nie zawierają natomiast informacji na temat samego hejnału. Wiadomo, że w niektórych miejscowościach jako hejnałów używano pieśni kościelnych. Tak było na przykład w Poznaniu, gdzie od 1751 roku z wieży ratusza grano właśnie takie pieśni. Informacja ta zawęży krąg melodii, które stanowić mogły historyczny poznański hejnał. Dotychczas melodia historycznego hejnału Poznania nie została jednak zidentyfikowana.

Jednym z nielicznych hejnałów o kilkusetletniej tradycji, którego zapis nutowy jest znany, jest hejnał Lublina. Dokument zawierający tenże zapis pochodzi z XVII wieku. Nie znana jest jednak proveniencja melodii.<sup>23</sup>

Problemy z ustaleniem pochodzenia melodii dotyczą wielu hejnałów sprzed 1939 roku. Hejnały powstałe w czasach powojennych nie nastroczą już na ogół takich trudności. Począwszy od 1945 roku na hejnały adaptowano, często wpisujące się w ówczesną ideologię, pieśni socjalistyczne gloryfikujące pracę. Przykładem może być tu Łódź, gdzie jako hejnał wykorzystano pieśń Stanisława Moniuszki „Prząśniczka”, ponieważ w historię tego miasta mocno wpisal się przemysł włókienniczy.

Po wojnie zaczęto zwracać uwagę na związek hejnału z historią danego miasta. Przykładem może być tu hejnał Nowego Targu „Idzie jasek na zbój”<sup>24</sup>. Z miastem tym związane są fragmenty legendy o rozbójniku Janosiku. W hejnale nowotarskim znaleźć

<sup>23</sup> H. Chiczewski, *op. cit.*, s. 24.

<sup>24</sup> Kompozytorem hejnału Nowego Targu jest Edmund Tietz (1900–1998), nauczyciel muzyki i śpiewu w tamtejszym gimnazjum. Informacje zaczerpnąłem ze strony internetowej [www.nowytarg.pl/dane.php?cid=383](http://www.nowytarg.pl/dane.php?cid=383), [dostęp: 20 lipca 2012]. W tym i kolejnych przypisach, zawierających odnośniki do stron internetowych nie podaję nazwiska autora (autorów) informacji, ponieważ takowe na żadnej z nich się pojawiły.

można również elementy rytmiki charakterystyczne dla muzyki góralskiej, czym kompozytor chciał zapewne podkreślić przynależność Nowego Targu do podhalańskiego obszaru kulturowego.



Fragment hejnału Nowego Targu<sup>25</sup>

Innym przykładem hejnału nawiązującego do historii miasta jest hejnal Bytomia, który stanowi melodia pieśni „Do bytomskich strzelców”<sup>26</sup>



Hejnal Bytomia

Z kolei na hejnal Łańcuta wybrano „Marsz 10 Pułku Strzelców Konnych”, ponieważ pułk ten stacjonował w mieście w okresie międzywojennym<sup>27</sup>.



Fragment Hejnalu dla miasta Łańcuta Jana Szydło

<sup>25</sup> Zapis nutowy zaczerpnąłem z powyższej strony internetowej.

<sup>26</sup> Informacja ta widnieje na stronie internetowej [www.bytom.pl/pl/9/1197126488/1197129700/4](http://www.bytom.pl/pl/9/1197126488/1197129700/4), [dostęp: 15 lipca 2012]. Transkrypcji dokonałem na podstawie nagrania zamieszczonego na stronie internetowej [http://w484.wrzuta.pl/audio/1eDRNdSIRJK/do\\_bytomskich\\_strzelcow](http://w484.wrzuta.pl/audio/1eDRNdSIRJK/do_bytomskich_strzelcow), [dostęp: 15 lipca 2012].

<sup>27</sup> Informacje te zaczerpnąłem ze strony internetowej <http://www.korespondent24.pl/2012/09/lancut-doczekal-sie-hejnalu/>, [dostęp: kwiecień 2011], transkrypcji dokonałem na podstawie nagrania zamieszczonego na stronie <http://www.pokarpackie.e-bip.pl/edziennik/ActDetails.aspx?ID=5538>, [dostęp: kwiecień 2011].

Większość hejnałów ma prostą, okresową, symetryczną budowę. Te, które są zaadaptowanymi pieśniami, mają formę analogiczną do pieśni, z której zaczerpnięto melodię.

Długość hejnałów jest mocno zróżnicowana – od utworów o kilku taktach (przykładem może być tu czterotaktowy hejnał Skierniewic)<sup>28</sup>, po długie, kilkudziesięciotaktowe (jak dwudziestosiedmiotaktowy hejnał Warszawy)<sup>29</sup>. W hejnałach częste zastosowanie znajduje repetycja, co dodatkowo je wydłuża.

Skale, na których oparte są melodie hejnałów, są zróżnicowane. W przypadku hejnałów starszych jest to najczęściej skala naturalna, czyli zasób dźwięków możliwych do wydobywania na prostym instrumencie dętym bez wentyli, otworów, klap i innych atrybutów pozwalających na zmianę długości słupa powietrza wewnątrz instrumentu, ponieważ kilka wieków temu wykonywane były one na takich właśnie instrumentach, bez wentyli czy otworów palcowych. W oparciu o taką skalę zbudowany jest na przykład hejnał Lublina.<sup>30</sup>

Większość hejnałów komponowanych współcześnie, ze względu na możliwości instrumentarium, które stanowią obecnie przede wszystkim trąbki wentylowe w stroju 'b', wykorzystuje znacznie szerszy od wspomnianej skali naturalnej zakres dźwiękowy. Przeważają tu skale systemu dur-moll (najczęściej durowa naturalna i molową harmoniczną). W części hejnałów wyraźnie słychać nawiązanie do skal modalnych. Przykładem może być tu hejnał Trzebnicy, którego ciężenia tonalne wewnątrz melodii hejnału przywodzą na myśl niepełną skalę dorycką. Wykorzystanie takiej skali miało w zamyśle kompozytora – Włodzimierza Rucińskiego, nawiązywać do wielowiekowej historii miasta<sup>31</sup>.

---

<sup>28</sup> H. Chiczewski, *op. cit.*, s. 102.

<sup>29</sup> *Ibid.*, s. 112.

<sup>30</sup> *Ibid.*, s. 81.

<sup>31</sup> Informacje te oraz nagranie, na podstawie którego dokonałem transkrypcji, zaczerpnąłem ze strony [www.trzebnica.pl/cms/php/strona.php3?cms=cms\\_trze2&lad=a&id\\_dzi=9&id\\_men=77](http://www.trzebnica.pl/cms/php/strona.php3?cms=cms_trze2&lad=a&id_dzi=9&id_men=77), [dostęp: 24 lipca 2012].



Hejnał Trzebnicy

Niektóre hejnały wykorzystują skale charakterystyczne dla muzyki tradycyjnej danego regionu. Przykładem może być tu hejnał Bielska-Białej, w którym poprzez podwyższony czwarty dźwięk skali (w tonacji F-dur), podkreślono związek z folklorem i muzyką góralską, w której tak ważne miejsce zajmuje skala lidyjska.<sup>32</sup>



Hejnał Bielska-Białej

Wszystkie znane mi hejnały są tonalne, brak jest utworów nawiązujących do atonalnych systemów dźwiękowych wykorzystywanych w muzyce XX i XXI wieku.

Ambitus hejnałów na ogół znacznie przekracza oktawę czystą.

<sup>32</sup> Kompozytorem hejnału jest Piotr Stachura – informacja ze strony internetowej [www.fabryka.art.pl/aktualnosci.php](http://www.fabryka.art.pl/aktualnosci.php), [dostęp: kwiecień 2011]). Zapis nutowy zaczerpnąłem ze strony internetowej [http://www.it.bielsko.pl/?id=info\\_hejnał](http://www.it.bielsko.pl/?id=info_hejnał), [dostęp: 23 lipca 2012].



Jeśli chodzi o kierunek melodii, wśród hejnałów znaleźć można wszystkie niemal przykłady melosu – wznoszący, opadający i falisty, przy czym melos falisty zdecydowanie dominuje.

Wśród hejnałów znaleźć można te utrzymane w metrum parzystym jak i nieparzystym. Najczęściej są to metra: 3/4 i 4/4.

Rozpiętość temp jest znaczna – od wolnych (np. ćwierćnuta = 48), poprzez umiarkowane, do szybkich. Sygnały utrzymane w tempach wolnych, o lirycznym charakterze, to najczęściej kompozycje stosunkowo nowe. Być może jest to związane ze wspomnianą wcześniej zmianą roli hejnału – z ostrzegawczej i porządkowej (odmierzenie czasu) na sentymentalną – przypomnienie tradycji i historii miasta bądź regionu. Prawdopodobnie to właśnie ten sentymentalny i emocjonalny charakter wpłynął na powolne tempo wielu współczesnych hejnałów.

Zdecydowana większość hejnałów nie jest opatrzona żadnymi określeniami dynamicznymi, ani artykulacyjnymi. Trudno doszukać się też jakichkolwiek polskich, bądź włoskich określeń wykonawczych.

Kompozytorzy niektórych hejnałów postawili sobie za cel zilustrowanie muzyką pewnych ważnych dla danej miejscowości obiektów. Dobrym przykładem tegoż jest hejnał Będzina, zatytułowany „Baszta”. Jak wiadomo, jednym z najcenniejszych zabytków tego miasta jest zamek, nad którym góruje baszta właśnie<sup>33</sup>.



Hejnał Będzina

Jak już wspomniałem, melodyka i rytmika niektórych hejnałów nawiązuje do polskich tańców tradycyjnych i lokalnych melodii ludowych. Na przykład hejnał Ciechanowa to mazur<sup>34</sup>,

<sup>33</sup> Zapis nutowy zaczerpnąłem ze strony internetowej <http://www.forum-bedzin.pl/viewtopic.php?t=130>, [dostęp: kwiecień 2011].

<sup>34</sup> H. Chiczewski, *op. cit.*, s. 56.

podobnie jak hejnał Katowic<sup>35</sup>. Charakter mazurowy ma również hejnał Tarnowskich Gór<sup>36</sup>. Z kolei hejnał Piaseczna<sup>37</sup> to polonez.



Hejnał Piaseczna



Hejnał Tarnowskich Gór

Hejnał Zgierza to w istocie pieśń „Stary młynarz ze Zgierza”, utrzymana w charakterze krakowiaka<sup>38</sup>.



Hejnał Zgierza

<sup>35</sup> *Ibid.*, s. 67.

<sup>36</sup> Transkrypcji dokonałem na podstawie nagrania zamieszczonego na stronie internetowej <http://tarnowskiegory.net.pl/ray/modules/efekt/>, [dostęp: kwiecień 2011].

<sup>37</sup> Transkrypcji dokonałem na podstawie nagrania zamieszczonego na stronie internetowej <http://piaseczno.eu/index.php?mnu=66>, [dostęp: 22 lipca 2012].

<sup>38</sup> Kompozytorem hejnału jest Adam Kowalski. Przedstawiony fragment zapisu nutowego zaczerpnąłem ze strony internetowej [http://www.umz.zgierz.pl/bip/?bip\\_umz\\_did=256&bip\\_umz\\_id=34](http://www.umz.zgierz.pl/bip/?bip_umz_did=256&bip_umz_id=34), [dostęp: 21 lipca 2012].

W hejnał Krapkowic kompozytor – Piotr Marszałek wplótł elementy melodii śląskiej pieśni tradycyjnej „Poszła Karolinka”.<sup>39</sup>

Krótkiego scharakteryzowania wymaga zagadnienie wykonawstwa hejnałów miejskich. W dawnych czasach trębacze-hejnalisci w miastach sprawowali swój urząd zawodowo. Z czasem funkcja hejnalisty miejskiego zaczęła być łączona z innymi profesjami – na przykład zawodem strażaka. Wciąż jednak w niektórych miastach posada hejnalisty miejskiego ma charakter zawodowy – na przykład w Krakowie trębacze grający hejnał na wieży Kościoła Mariackiego są pracownikami Wojewódzkiej Małopolskiej Komendy Straży Pożarnej<sup>40</sup>. Współcześnie hejnalisci miejscy łączą zwykle swe hejnałowe obowiązki z pracą zawodową na innym polu.

Trębacze sygnałowi, praktykujący obecnie granie hejnałów, posiadają wykształcenie muzyczne na różnym poziomie, co znajduje odzwierciedlenie w kunszcie gry – są wśród nich, bowiem, tak amatorzy jak i muzycy z wyższym instrumentalnym wykształceniem muzycznym.

Zagadnienie wykonawstwa hejnałów wiąże się z problemem kultywowania tradycji hejnałowych w poszczególnych miastach. W mojej pracy magisterskiej przedstawiłem propozycję czterostopniowej „skali wierności tradycji odgrywania hejnałów miejskich”. Stopień pierwszy odpowiada największej wierności tej tradycji, czwarty – najmniejszej. Do stopnia pierwszego należą miasta, w których na żywo (przez trębacza, nie zaś nagranie) odgrywany jest historyczny hejnał. Do stopnia drugiego – te, w których trębacz gra hejnał współczesny. Stopień trzeci – to historyczny hejnał brzmiący z głośników, czwarty – odtwarzany z głośników hejnał współczesny.

Badanie hejnałów miejskich to ciekawe doświadczenie, pozwalające śledzić historię Polski i jej poszczególnych miast, ewolucję kultury, a także przemiany społeczne. Analiza aspektów muzycznych hejnałów dostarczyć może również ciekawych spostrzeżeń etnomuzykologom i muzykologom w ogólności.

Cieszy fakt, że tradycja hejnalistyki miejskiej kultywowana jest przez coraz szersze grono entuzjastów, a hejnały miejskie „powracają”, w formie nagrania lub autentycznego wykonania, na właściwe im miejsce – miejskie wieże ratuszowe, kościelne i zamkowe.

---

<sup>39</sup> H. Chiczewski, *op. cit.*, s. 76.

<sup>40</sup> *Ibid.*, s. 30.

## Muzykantki w kulturze muzycznej wsi polskiej. Zarys problematyki

Teresa Nowak, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina

W tradycyjnej kulturze muzycznej Polski podział ról i funkcji obydwu płci był ściśle przestrzegany, co dopiero w ostatnim stuleciu podlegało coraz większemu rozluźnieniu. Podczas gdy mężczyznom przynależało muzykantstwo, kobiety zajmowały się przede wszystkim śpiewem, przy czym ich domenę stanowił zwłaszcza repertuar obrzędowy.<sup>1</sup>

Podział ten w sposób wyraźny utrzymał się do połowy XX wieku, co potwierdza najpełniejsze do tej pory – chociaż z przyczyn obiektywnych niekompletne – zestawienie 543 informatorów Piotra Dahliga, zawarte w książce tegoż autora, zatytułowanej *Ludowa praktyka muzyczna*. Pośród grona 284 wokalistów znajdujemy zaledwie 42 mężczyzn i aż 242 kobiety, podczas gdy w gronie 259 instrumentalistów znalazły się zaledwie 4 kobiety.<sup>2</sup> W XIX-wiecznej dokumentacji Oskara Kolberga muzykiem jest zawsze mężczyzna. Wskazane zestawienie uświadamia nam, że kobieta jako instrumentalistka jeszcze do niedawna pojawiała się zupełnie wyjątkowo. Andrzej Bieńkowski wymienia w swoim filmie o kobietach muzykantkach 4 instrumentalistki<sup>3</sup>, a w jego publikacjach pojawiają się przede wszystkim kobiety towarzyszący mężowi na bębenku.

Obecnie mamy całkiem inną sytuację. W Regionie Kozła kilka młodych dziewczyn uczy się grać na dudach<sup>4</sup>, a w Beskidzie Żywieckim gry na skrzypcach uczą się prawie wyłącznie dziewczyny<sup>5</sup>. W ruchu Domów Tańca znajdziemy również wiele muzykantek (przykładem może być żeńska kapela *Zdrowie Pięknych Pań*, która w 2011 roku wygrała jedną z pierwszych nagród w konkursie festiwalu *Stara Tradycja*).

W realizowanym przeze mnie projekcie chciałabym dowiedzieć się na czym polega przekroczenie tabu gry kobiet na instrumencie muzycznym. Interesuje mnie również, dlaczego kobiety mimo wszelkich trudności, pragnęły grać na instrumentach muzycznych. Na

<sup>1</sup> Temu zagadnieniu poświęciłam szczególną uwagę w moim referacie *Women in Polish music tradition* wygłoszonym na konferencji ESEM w Budapeszcie w 2010 roku.

<sup>2</sup> P. Dahlig, *Ludowa praktyka muzyczna w komentarzach i opiniach wykonawców w Polsce*, Warszawa 1993, s. 8–9.

<sup>3</sup> A. Bieńkowski, film *Muzyka odnaleziona*, odc. 9, [http://www.youtube.com/watch?v=SxULiio\\_9Y8](http://www.youtube.com/watch?v=SxULiio_9Y8) [dostęp: 3 marca 2012].

<sup>4</sup> G. Paszkowska, *'Region kozła' i współczesna kontynuacja tradycji*, praca licencjacka, Warszawa 2007.

<sup>5</sup> Na podstawie informacji Tomasza Nowaka – wyniki badań terenowych realizowanych w ramach projektu polsko-norweskiego w 2011 roku.

potrzeby niniejszego komunikatu podejmowane przeze mnie zagadnienia zilustrują przykłady dwóch kobiet-instrumentalistek: Bronisławy Koniecznej-Dziadoń (Dziadońki) i Stanisławy Galicy-Górkiewicz.

Najbardziej popularną i najlepiej opisaną w literaturze (nie tylko naukowej) była podhalańska skrzypaczka Bronisława Konieczna-Dziadoń – liderka zespołów, w których prócz niej grywali wyłącznie mężczyźni. Jej uczeń Władysław Trebunia stwierdził, że „było zaszczytem grać z nią na weselu”<sup>6</sup>. Osoby, które znały Dziadońkę zawsze podkreślały jej wyjątkową muzykalność i styl indywidualny. Do dziś wielu muzyków z okolic jej rodzinnej wsi – Bukowiny Tatrzańskiej – określa swój styl muzyczny jako „styl Dziadońki”, co stanowi dowód szacunku dla jej muzykalności. Jadwiga Sobieska pisze: „Niesie się [...] sława najwybitniejszych muzyków, urastają wokół ich postaci legendy powtarzany przez pokolenia, póki nowa sławna postać ich nie przyćmi”<sup>7</sup>. W przypadku Dziadońki, jak twierdzi jej uczennica Stanisława Górkiewicz Galica, nie przyćmiła jej do dziś żadna sławna postać. Pomimo tego ludzie jej nie lubili, a sama Dziadońka w starszym wieku żyła samotnie i odizolowana od reszty społeczeństwa.<sup>8</sup> Anna Czekanowska, poświęcając tej muzykantce fragment swojego tekstu, pisała: „Dziadońce pozwalano na wiele zachowań, które były postrzegane jako niewłaściwe. Być może była postrzegana niemal jako wiedźma?”<sup>9</sup>

Niechęć rodziny lub męża była największą przeszkodą kobiet w zostawaniu muzykantem. Ludzie bali się, gdy ich córki robiły coś, czego nie robiły inne kobiety, a więc bali się łamania konwenansu. Kapele muzyczne składały się najczęściej z mężczyzn kawalerów, bo żonatych mężczyzn ich żony nie puszczały na „grania” lub też mieli oni wiele innych obowiązków. Przyzwoitej kobiecie nie wypadało spędzać tyle czasu w gronie kawalerów, ale muzykantka nie miała innego wyjścia, bo przecież zespoły czysto żeńskie nie istniały.

Ojciec Dziadońki był leśniczym i muzykantem, jednak wcale nie chciał, żeby jego córka grała na skrzypcach, bo było to „wbrew tradycji”<sup>10</sup>. Pragnął natomiast, żeby grali jego synowie. Antoni Kroh, polski literat i etnograf, w ironiczny sposób opisuje następującą opinię, która krążyła w Bukowinie:

Skoro nieustraszony Jędrzej Dziadoń dowiedział się, że jego Bronka chwyta za skrzypce i gra nie gorzej od wybitnych prymistów, ogromnie się zmartwił. Próbował zaradzić złu

<sup>6</sup> A. Czekanowska, *Women in contemporary musical life: strengthening or shattering the traditional structure artist? – manager – ritual person*, w: *Pathways of Ethnomusicology*, red. P. Dahlig, Warszawa 2000, s. 197.

<sup>7</sup> J. Sobieska, *Polski folklor muzyczny*, Warszawa 2006, s. 55.

<sup>8</sup> A. Czekanowska, *op. cit.*, s. 198.

<sup>9</sup> *Ibid.*, s. 197.

<sup>10</sup> Wspomnienie Stanisława Górkiewicza-Galicy na podstawie opowiadań Dziadońki.

domowym sposobem, to znaczy bił Bronkę, zabronił dotykać skrzypiec, dawał robotę ponad siły. Nic nie pomagało.<sup>11</sup>

W swoim domu Dziadońka przejawiała największe umiejętności i już kiedy miała 12 lat została prymistką rodzinnej kapeli. Poza tym rodziny próbowaly chronić swoje córki przed niebezpiecznymi sytuacjami podczas wesel, w następstwie których mogła uciepieć ich reputacja. Dziadońka, grając na weselach zawsze miała ze sobą nóż w cholewie buta i do pewnego czasu mały, jednostrzałowy pistolet<sup>12</sup>. Ważny jest również fakt, że według ludowych wierzeń, skrzypek (ale też i inni muzykanci) miał konszachty z diabłem, co nie było zapewne dla kobiet wskazane, zwłaszcza ze względu na ich związki z płodnością. Mimo że ten fakt już nie całkiem był uświadamiany w społeczeństwie, decydował jednak o negatywnej konotacji instrumentów muzycznych. Dalszą przeszkodą było niestosowne poruszanie się i ubieranie, o czym wspomina również Andrzej Bieńkowski:

Gra na harmonii pedałowej [...] to jest gra w rozkroku po prostu, gdzie między nogami jest harmonia. I teraz, właściwie jedynym rozsądnym wyjściem jest gra w spodniach. Kobieta chodząca w spodniach, jeszcze w latach 60-tych, uchodziła za coś niesłychanie nieprzyzwoitego. I te kobiety musiały mieć wielką odwagę, żeby się na to decydować.<sup>13</sup>

Jeżeli kobieta muzykantka nie miała wsparcia rodziny, męża lub kogokolwiek innego, musiała szukać wsparcia u ludzi z zewnątrz. Nikt ze społeczności bukowiańskiej nie wspierał talentu Dziadońki, bojąc się zmian utartych ról społecznych. Wyjątek stanowili hrabia Władysław Zamoyski, który sprowadził dla niej z Wiednia koncertowe skrzypce i – pochodzący z odległego Kościeliska – górski samotnik (a najprawdopodobniej także były zbójnik) Bartuś Obrochta. Obrochta był ojcem chrzestnym Dziadońki i często bywał w jej domu. Gdy zauważył jej ogromne zainteresowanie skrzypcami, zaczął ją uczyć. Dziadońka nie mogła liczyć na pomoc ze strony ojca. Hrabia Zamoyski groził mu nawet, że wygna go z posady, jeśli będzie dziewczynie zakazywał grania.<sup>14</sup>

Kobieta muzyk musiała jednak ciągle toczyć walkę. Galica-Górkiewicz pracowała jako etatowy muzykant w kapeli Domu Ludowego w Bukowinie Tatrzańskiej. Była jedyną kobietą

<sup>11</sup> A. Kroh, *Sklep potrzeb kulturalnych*, Warszawa 1999, s. 12.

<sup>12</sup> Informacja uzyskana przez Tomasza Nowaka podczas badań terenowych przeprowadzonych jesienią 1996 roku w Bukowinie Tatrzańskiej.

<sup>13</sup> A. Bieńkowski, film *Muzyka odnaleziona*, odc. 9, [online] [http://www.youtube.com/watch?v=SxULiio\\_9Y8](http://www.youtube.com/watch?v=SxULiio_9Y8), [dostęp: 3 marca 2012].

<sup>14</sup> A. Kroh, *op. cit.*, s. 12.

w kapeli i nie było w związku z tym żadnych problemów. Dopiero po przemianach roku 1989 mężczyźni nie chcieli już z nią występować. Jak mówi Górkiewicz:

nie wiem na czym to polega i o co tu właściwie chodzi, ale mężczyźni, wcale im to się nie podoba, że jest jakaś baba grająca, która dodatkowo nieźle gra. I to jest jakiś dla nich taki, powiedziała bym o, niechętnie chodzą ze mną grać.<sup>15</sup>

Może tu odgrywać rolę mechanizm samoobrony pewnych ról męskich. Być może również męska duma. Galica-Górkiewicz wychowuje później swoich uczniów, żeby miała w ogóle z kim grać. Dziadońkę również ratowało grono uczniów, których wychowywała w sposób bardzo ostry. Wybuchowy charakter Dziadońki był szeroko znany. Potrafiła ona ukarać swoich uczniów za niewłaściwe wykonanie muzyki. Jak opowiada Galica-Górkiewicz:

Na scenie, kiedy bukowiański zespół występował, a grali z nią ci właśnie młodzi wtedy uczniowie, [...] Józek, tam mu się pokićkało, prawda, nie tak ten smyczek jak trzeba, to ona go walnęła przy ludziach w twarz. W czasie występu. To więc jak ten młody człowiek mógł się poczuć, prawda, i jak on się czuł i ją później lubił. Do końca życia unikał jej jak ognia, na wszystkie sposoby. To samo było z sąsiadami [...].<sup>16</sup>

Ci wcześniejsi uczniowie zakładali po krótkim czasie swoje własne kapele i Dziadońka im już nie była potrzebna. Jednak do końca jej życia byli świadomi jej mistrzowskiego grania, bo – jak wspomina Galica-Górkiewicz – czuli się „jacyś gorsi przy Dziadońce”. Kobieta drogo płaciła za muzykanctwo. Często przyczyną przełamywania przez nią tabu była samotność i pewna zewnętrzna oschłość, surowość. Dziadońka była surowa nawet wobec dzieci. Galica-Górkiewicz następująco wspomina pierwsze spotkanie z Dziadońką:

Ja miałam przecież ciężkie przeżycie z Dziadońką. [...] przechodząc koło jej domu rosła ta nieszczęsna właśnie limba, która dziś tam rośnie. [...] Zerwałam tą jedną szyszkę przechodząc i trzymałam ją w ręce. I w tym momencie jak widmo wychodzi stara baba z kławką w ręce [...] i mówi jak cię tego, nie. Boże no, skamieniałam. [...]. Na szczęście mnie nie walnęła, ale w końcu o co.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Z wywiadu Tomasza Nowaka przeprowadzonego ze Stanisławą Galicą-Górkiewicz (Bukowina Tatrzańska, 15.11.1996).

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> *Ibid.*

Zasadne jest tu pytanie: czy to w przypadku Dziadońki tylko kwestia osobowości, czy też pewien rys charakteru, który jest wynikiem przełamywania przeciwieństw losu, ciągłej walki o uznanie społeczne swoich praw do muzykanctwa? Galica-Górkiewicz podkreśla:

Tak bardzo czuła się samotna. Przecież ona tylko dlatego uczyła mnie grać, że miała przez to kontakt z jakimś tam młodym człowiekiem [...] Tak się cieszyła, że przynajmniej ja do niej chodzę. [...] Dziadońka miała rodzinę, jednak ponoć nawet własne wnuki nie lubiły jej odwiedzać. [...] I cieszyła się też, że jestem dziewczyną, że jednak coś tam po sobie zostawi. Tą babę grającą.<sup>18</sup>

Dziadońka martwiła się ciągle komu pozostawić swoją wiedzę muzyczną, nawet nie wiedziała komu przekazać swoje skrzypce. Dopiero pod koniec jej życia badacze folkloru, etnomuzykolodzy – znowu ludzie z zewnątrz – zaczęli się bardziej interesować i doceniać Dziadońkę. Wtedy powstały jej nagrania. Była ona również nagradzana na konkursach, zapraszana na występy do ośrodków kultury, a Radio Kraków przygotowało o niej audycję. Nie umniejsza to jednak jej ogromnej samotności w środowisku lokalnym.

---

<sup>18</sup> *Ibid.*



## **Gra na listku wśród górali polskich – literatura przedmiotu a komentarze wykonawców**

Monika Kurzeja, Małopolskie Centrum Kultury „Sokół”

### **Listek jako narzędzie dźwiękowe z perspektywy historycznej**

Człowiek już przed wiekami zwrócił uwagę na to, że pewne przedmioty z jego otoczenia wydają dźwięki. Początkowo te spostrzeżenia były dziełem przypadku, ale potem zaczęto specjalnie konstruować narzędzia dźwiękowe w celu przekazywania sygnałów, odstraszenia dzikich zwierząt oraz odprawiania magicznych rytuałów. Włodzimierz Kamiński w publikacji *Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich* przyjmuje za pewnik istnienie narzędzi dźwiękowych w epoce kamienia.

Stosowanie najprostszych narzędzi dźwiękowych w celach czysto utylitarnych, a więc bezpośrednio związanych z potrzebami życiowymi, obserwujemy u wszystkich ludów na niskim poziomie cywilizacji. Nie można zatem wątpić, że umiejętność tę posiadał również człowiek paleolitu, zamieszkujący nasze ziemie.<sup>1</sup>

Według Kamińskiego do grupy narzędzi przydatnych w myślistwie, a także obrony przed drapieżnikami, należy zaliczyć wszelkiego rodzaju wabiki sporządzane doraźnie z liścia, kory, trawy itp. (tzw. listki), jak również w formie stałej – z kłów zwierzęcych oraz kości (głównie ptasich). Przez długie stulecia funkcja użytkowa narzędzi dźwiękowych splatała się z funkcjami magiczno-kultowymi, które z czasem ustąpiły miejsca funkcjom czysto muzycznym<sup>2</sup>. Relikty tych paleolitycznych narzędzi dźwiękowych, o czym pisze Kazimierz Moszyński<sup>3</sup>, obserwujemy dzisiaj w praktyce ludu w postaci zabawek dziecięcych takich jak drewniane gwizdki, listki, trzaskawki. Adam Chętnik, znany etnograf Kurpiów, pisze, iż niektórzy spośród flisaków znad Narwi umieli „udawać głosy śpiewających ptaków przy pomocy kory brzozonej, trawy itp. Inni wygrywali ładnie na liściach z drzew nadbrzeżnych, a inni znowu wygwizdywali na muszelkach ślimaków rzecznych lub na trzcinnie”. Według Moszyńskiego zdanie to z powodzeniem mogłoby

<sup>1</sup> W. Kamiński, *Instrumenty muzyczne na ziemiach polskich*, Kraków 1971, s. 12.

<sup>2</sup> S. Olędzki, *Polskie instrumenty ludowe*, Kraków 1978, s. 6.

<sup>3</sup> K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, tom II, cz. 2, Warszawa 1968, s. 530–532.

posłużyć jako obraz pierwocin muzyki instrumentalnej. Bowiem, jak wskazują dane porównawczej instrumentologii etnograficznej, puste źdźbła trzciny, muszle, liście itp. należą do najstarszych instrumentów muzycznych człowieka.

Niezwykle trudno jest wyznaczyć granicę pomiędzy narzędziem dźwiękowym, a instrumentem muzycznym, gdyż bardzo często uzależniona jest ona od funkcji, jaką dane przedmioty mają do spełnienia. Jadwiga Sobieska, poruszając problem narzędzi dźwiękowych, stwierdza, że

sprzęt, wytwarzany do całkiem innych celów niż wydobywanie dźwięków i hałasowanie, przejmuje w pewnych okolicznościach funkcję narzędzia dźwiękowego, a nawet przejmuje też funkcję muzyczną. (...) Rolę głosu skrzypcowego może przyjąć ktoś, kto piskając kiedyś po dziecinnemu na listku, doszedł dziś do wprawy pozwalającej na wygrywanie bardzo nawet ruchliwych rytmicznie i interwałowo melodii.<sup>4</sup>

W taki sposób pomimo swej odwieczności i prymitywności listek przechował się w użyciu do dzisiejszych czasów, gdzie służy celom czysto muzycznym. Używany jest zarówno w kapelach ludowych, oraz jako instrument solowy. Listek został zaliczony przez Mariana i Jadwigę Sobieskich<sup>5</sup> do aerofonów swobodnych, gdyż posiada zmienny strój oraz intonację skali uzależnioną bezpośrednio od woli grającego. Alojzy Kopoczek<sup>6</sup> zalicza go do aerofonów wargowych, natomiast Józef T. Klukowski<sup>7</sup> do mirlitonów. W regionalnych opracowaniach<sup>8</sup> badanych przez mnie grup etnograficznych listek został zakwalifikowany do aerofonów swobodnych.

### Przegląd literatury przedmiotu

Listek w polskiej literaturze muzykologicznej pojawia się rzadko. Najczęściej przytaczany jest w kontekście opisu ewolucji ludowych instrumentów, czego przykładem jest twierdzenie Alojzego Kopoczka:

Badając instrumentarium ludowe możemy w sposób przejrzysty prześledzić rozwojową drogę od najprymitywniejszych form narzędzi muzycznych, na przykład listka, trawy,

<sup>4</sup> J. Sobieska, *Polski folklor muzyczny*, Warszawa 1982, s. 60.

<sup>5</sup> J. i M. Sobiescy, *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, Kraków 1973, s. 491.

<sup>6</sup> A. Kopoczek, *Instrumenty muzyczne Beskidu Śląskiego i Żywieckiego. Aerofony proste i ich repertuar*, Bielsko Biala 1984, s. 17.

<sup>7</sup> J. T. Klukowski, *Sami robimy zabawki i instrumenty muzyczne*, Warszawa 1972, s. 154.

<sup>8</sup> L. Mordarski, *Tradycyjne i obecnie stosowane instrumenty w muzyce ludowej na Ziemi Limanowskiej i jej okolicach*, Nowy Sącz 1995, s. 25.

wykorzystanych jako najprostszy instrument, do współczesnego, wykształconego instrumentarium.<sup>9</sup>

O listku pisał m.in. Kazimierz Moszyński:

Zapewne rewelacją dla niejednego z czytelników Kultury będzie zwłaszcza wiadomość o wielkiej wziętości drzewnego liścia w muzyce ludowej. W Polsce grywano na nim zupełnie pospolicie i do niedawna żyli jeszcze tu i ówdzie prawdziwi mistrzowie tej sztuki, a z zupełną pewnością i spośród dziś żyjących chłopów niejeden jest w niej dobrze zaprawiony. Z Zamojszczyzny w Lubelskiem posiadam nawet wiadomość, wedle której w skład dawnej orkiestry weselnej – obok trzech osób grających na skrzypcach, basie z pęcherza i bębenu – wchodziła też czwarta; grała ona letnią porą na lipowym lub brzozowym liściu. Oczywiście liść używany do grania niekoniecznie musiał być brzozowy czy lipowy; z różnych innych stron Polski podają źródła, na jakich się tu opieram, bukowe, iwowe, itp. zwłaszcza zaś często bżowe. Natomiast zawsze powinien on być jak się zdaje, młody aby można go było dokładniej przyłożyć do ust.<sup>10</sup>

Moszyński przytacza też informację pochodzącą z okolic Bochni, mówiącą o grze na dwu listkach:

Bardzo rozpowszechniona jest w Ujściu Solnym gra na listku bzu. Na listku tym można wygrywać melodie bardzo ładnie, lecz grać jest bardzo trudno. Bierze się do ust dwa małe listki i kładzie się je na język, po czym dmucha się tak, by wydawały tony. Najczęściej grywają na listkach przy harmonii.<sup>11</sup>

Gra na liściu według Moszyńskiego była u Słowian mniej lub bardziej znana.<sup>12</sup> Są kraje, którym (jak np. pewnym okolicom Wileńszczyzny) była i jest obca. Etnograficzne opisy poświadczają grę na liściach m.in. z pogranicza Moraw i Słowacczyzny, o czym pisze A. Václavik. Według niego do najpierwotniejszych tamtejszych narzędzi należą lipowe, albo też i inne liście, na których młodzież wygrywa „*nékolikohlase nápěvy*” (kilkugłosowe melodie). U Serbów, według B. Petronowicia, przy pomocy młodego liścia położonego na wargi dziewczęta chętnie grywały „neodredjene melodije” (nieokreślone melodie). Na temat

<sup>9</sup> A. Kopoczek, *op. cit.*, s. 17.

<sup>10</sup> K. Moszyński, *op. cit.*, s. 532–533.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*, s. 533–534.

obecności gry na listku w Bułgarii pisze N. Naczow. Instrument ten obecny jest w jednej z pieśni ludowych mówiącej o dziewczynie, która szła przez las grając na liściu gruszy: „Janka prez gora varveše, sa kruševo listo svireše”. Kazimierz Moszyński wspomina także o krajach w zachodnich Karpatach, gdzie

zamiast gołego liścia stosuje się do tego samego użytku liść ukryty w dwudzielnej pochwie, złożonej z dwu osobnych kawałków kory wielkości mniej więcej 3 cm x 5 cm. W zastępstwie liścia drzewnego służy w takich wypadkach nieraz liść trawy, szczawiu lub innego ziela. Kawałki kory muszą być podobno suche i nie mogą zupełnie ściśle przylegać do siebie, lecz między nimi winno być trochę odstępu. Pasterze, jak głosi wieść, umieli wygrywać na tym arcyprymitywnym narzędziu różne góralskie melodie.<sup>13</sup>

Stanisław Olędzki w publikacji *Polskie instrumenty ludowe* pisze o instrumentach sezonowych, takich jak gwizdki i rożki z kory wierzbowej, jednak o listku nie wspomina.<sup>14</sup> Jadwiga Sobieska, opisując narzędzia dźwiękowe, zaznacza, że najliczniejszą grupę stanowią narzędzia aerofoniczne, do których zalicza m.in. listek.

Na młodym, elastycznym listku brzozy, lipy, bzu, a w okresie zimowym na cieniutkim skrawku kory brzozowej można piskać jak na trawce, albo – jak już wspomniano – można grać w pełnym tego słowa znaczeniu, przyciskając listek oburącz do dolnej wargi napiętych ust lub ujmując część listka między wargi. Wprawny gracz może konkurować ze skrzypkiem lub zgoła przejmuje jego rolę w kapeli.<sup>15</sup>

Listek spotykany jest na Kurpiach, o czym pisze Adam Chętnik: „Ludzie muzycalni, którzy potrafią coś wyśpiewać lub wygwizdać, powszechnie znają także grę na liściu. Do grania biorą najczęściej z lipy lub bzu”.<sup>16</sup> Według autora w skład najdawniejszych kurpiowskich kapel, około 1800–1830 roku, wchodził listek.

U Józefa T. Klukowskiego pojawia się wzmianka, iż: „W ludowym zespole z Łącka występuje – fujarka, dwoje skrzypiec (prym i sekund), listek i basy”.<sup>17</sup> Poświadczają to także Kronika Zespołu Regionalnego „Małe Łącko” oraz Kronika Zespołu Regionalnego „Górale

<sup>13</sup> *Ibid.*, s. 534.

<sup>14</sup> S. Olędzki, *op. cit.*, s. 14.

<sup>15</sup> J. Sobieska, *Polski folklor muzyczny*, Warszawa 1982, s. 62.

<sup>16</sup> A. Chętnik, *Instrumenty muzyczne na Kurpiach i Mazurach*, Olsztyn 1983, s. 110.

<sup>17</sup> J. T. Klukowski, *Sami robimy zabawki i instrumenty muzyczne*, Warszawa 1972, s. 156.

Łąccy”. Autor wspomina także, że w Zalesiu w Nowosądeckiem: „[...] fujarka może występować w duecie z grą na listku (wirtuozostwo wykonawców jest tu dużej klasy)”<sup>18</sup>

W artykule Jana Taciny z 1971 roku czytamy:

Do dziś dnia znaleźć można jeszcze w Wiśle, Istebnej i Brennej takich ludzi, którzy potrafią wygrywać melodie na listku. W Wiśle był niejaki Szturc, który nazbierał ‘za czopkę’ listków i wiśni i chadzał grywać do gospody z muzykantami.<sup>19</sup>

Tradycję gry na listku kontynuuje na tych terenach do dzisiejszego dnia Józef Broda z Koniakowa.

Józef Miks wspomina, że na Żywiecczyźnie grano na listku gruszy, bzu, a także na liściu babki szerokolistnej ujętym między dwa kawałki kory.<sup>20</sup>

Ludwik Mordarski, opisując tradycyjne instrumenty ziemi limanowskiej, zalicza do nich listek. „Bardzo prostym narzędziem muzycznym, używanym powszechnie jest liść pochodzący z różnych gatunków drzew i traw. W regionalnym zespole „Limanowianie” używa się do gry najczęściej listków z gałęzi dzikiego bzu”.<sup>21</sup>

Alojzy Kopoczek w swej pracy o instrumentach ludowych polskiego obszaru karpackiego także wspomina o listku.

Gra na listku występuje na całym obszarze Karpat Polskich. Źródła wymieniają następujące miejscowości, w których odnotowano grę na tym narzędziu dźwiękowym: Ustroń, Wisłę, Jeleśnię, (woj. bielskie), Limanową (woj. sądeckie), Borównę, Tarnawę, Uście Solne (woj. tarnowskie). Gra na liściach wydaje się być praktykowana także w innych miejscowościach na terenie Polski i innych krajów słowiańskich. Szczególnie znana jest po południowej stronie Karpat, co poświadczają źródła słowackie i czeskie.<sup>22</sup>

Brak jest natomiast informacji o listku w jednym z fundamentalnych dzieł instrumentologii – *Historii instrumentów muzycznych* Curta Sachsa. Publikacja ta jedynie wspomina, iż „w Melanezji poddawani inicjacji chłopcy grają na listku trawy, odstraszać w ten sposób kobiety”.<sup>23</sup>

<sup>18</sup> *Ibid.*, s. 22.

<sup>19</sup> J. Tacina, *Ludowe instrumenty muzyczne*, „Kalendarz Beskidzki” 1971, s. 183.

<sup>20</sup> J. Miks, *Instrumenty i muzyka Żywiecczyzny*, „Karta Groni” 1974, nr 5-6, s. 72.

<sup>21</sup> L. Mordarski, *op. cit.*, s. 25.

<sup>22</sup> A. Kopoczek, *Ludowe instrumenty muzyczne polskiego obszaru karpackiego. Instrumenty dęte*, Rzeszów 1996, s. 39.

<sup>23</sup> C. Sachs, *Historia instrumentów muzycznych*, Kraków 1989, s. 23.

## Rodzaje listków stosowanych w praktyce muzycznej

Liście używane powszechnie jako narzędzia muzyczne pochodzą z różnych gatunków drzew i traw. Instrument ten sprawia wiele kłopotu ponieważ powinien być świeży, aby można było uzyskać poprawny, czysty dźwięk. W porze jesienno-zimowej świeży liść jest nie do zdobycia, dlatego często rezygnuje się z muzykowania na listku. W tym okresie wykorzystuje się niekiedy liście pochodzące z kwiatów doniczkowych.

Liście, które służą jako instrument wybierane są zazwyczaj wedle upodobań wykonawcy. Jednakże wszystkie cechuje zbliżony kształt, są zazwyczaj dość szerokie i niezbyt długie. Najczęściej pochodzą z takich roślin jak: babka, bez, bluszcz, brzoza, buk, grusza, lipa.

## Sposoby gry na listku

W nazewnictwie ludowym praktyka gry na listku nie jest odnotowana osobną, regionalną nazwą. Najczęściej opisywana jest technika gry. Sposobów gry na listku jest jednak wiele. Według Adama Chętnika<sup>24</sup> wystarczy chwycić listek gładką stroną za końce palcami obu rąk, nacisnąć nieco do ust i nadmuchiwać na pół jakby nucąc. Dwa z nich przytacza także Józef T. Klukowski<sup>25</sup>. Pierwszy, powszechnie znany polega na włożeniu listka w szparę utworzoną przez wielkie palce złożonych jak do modlitwy dłoni. Szparę zbliża się do ust i przyciska dość mocno do warg, tak by można było przez nią dmuchać. Emisja dźwięku polega na umiejętnym prowadzeniu powietrza tam i z powrotem (cmokanie). Listek poruszany powietrzem powoduje drganie membrany, byczy, popiskuje, wydaje szereg trudnych do opisanie efektów dźwiękowo-perkusyjnych rozmaitego rodzaju. Wyniki gry zależą od pomysłowości i muzykalności grajka, który potrafi czasem wykonywać różnorodne ornamenty dźwiękowe i motywy rytmiczne, towarzyszące jako akompaniament rytmiczny melodii granej np. na fujarce. Inny sposób polega na przyłożeniu pasa listka z brzozonej kory do dolnej wargi tak, aby jego górna krawędź wystawała nieco w górę poza brzeg wargi. Długość listka to około 80-100 mm, szerokość 15 mm. Ujmuje się pasek „w szczyptę” kciukiem i palcem wskazującym ręki prawej oraz lewej i przyciska do wargi; dolna warga wykonuje ruchy w obu kierunkach: do wewnątrz (cmokanie) i na zewnątrz. Wciągany i wydychany strumień powietrza porusza listkiem. Usta trzeba dość silnie napiąć jak do śmiechu lub do gry na trąbce i okresowo albo rozluźniać ich napięcie albo wzmacniać, stosownie do potrzeby; podobnie jednocześnie manipulując listkiem. Zwolnienie membrany i

<sup>24</sup> A. Chętnik, *op. cit.*, s. 110.

<sup>25</sup> J. T. Klukowski, *op. cit.*, s. 155.

napięcie warg daje dźwięk niższy, napięcie silniejsze – dźwięk wyższy, ale są to dźwięki glissandowe o nieokreślonej wysokości.

O podobnym do powyższego sposobu pisze także Kazimierz Moszyński<sup>26</sup>. Ujmowanie listka pionowo między wielkie palce u rąk znane jest w północnej i południowej Słowiańszczyźnie. Jednak dźwięki wydobywane w ten sposób są jednostajne, dosyć ostre i przypominają odzew kogutów. Alojzy Kopoczek tak opisuje technikę gry na liściu:

Polega ona na przykładaniu do warg naprężonego palcami obu rąk listka, np. bzu, bluszczu. Listek przykładana się do dolnej wargi w ten sposób, aby naprężona jego krawędź tworzyła szczelinę pomiędzy wargą górną. Przy wydmuchiwaniu z ust powietrza powstaje incytacja dźwięku na skutek ruchu drgającego zachodzącego pomiędzy listkiem a górną wargą.<sup>27</sup>

W badanych przeze mnie regionach sposób gry na listku przedstawia się następująco: liść ujmuje się mocno palcami, naprężając końce, przykładana się go do otwartych ust i dmucha. W zależności od grubości i wielkości liścia, można go też złożyć na pół wzdłuż pionowej osi liścia. Znany jest też sposób, który stosowali nieliczni muzykanci. Część liścia kładło się na język, przytrzymywało wargami, a dmuchając uzyskiwało się dźwięki różnej wysokości. Wszystko to odbywało się bez użycia rąk. Mistrzem, który opanował tę sztukę, jest Józef Józefowski z Rojówki, z regionu Lachów Sądeckich.

Sposobów gry na listku jest wiele. Można powiedzieć, że każdy wykonawca posługuje się własnym, przez siebie opracowanym i ciągle udoskonalanym. Jednak w każdym przypadku to zmiana naprężenia listka powoduje zmianę wysokości dźwięku, stwarzając tym samym możliwość grania melodii.

Skala tego narzędzia dźwiękowego uzależniona jest przede wszystkim od grubości listka i umiejętności grającego. Najczęściej jest to skala dosyć szeroka, obejmująca dźwięki od około g<sup>1</sup> do c<sup>4</sup>. Melodie grane na listku wykonywane są sposobem legato, glissando lub staccato przy pomocy języka.

<sup>26</sup> K. Moszyński, *op. cit.*, s. 534.

<sup>27</sup> A. Kopoczek, *Ludowe instrumenty muzyczne polskiego obszaru karpackiego. Instrumenty dęte*, Rzeszów 1996, s. 38.

## **Praktyka wykonawcza gry na listku u górali polskich**

Gra na listku była i nadal jest żywo kultywowana w wielu regionach etnograficznych Małopolski, m.in. takich jak: Górale Łąccy, Górale Rytersko-Piwniczańscy, Górale Orawscy, Lachy Sądeckie oraz Lachy Limanowskie.

### **Górale Łąccy**

Region Górali Łąckich jest terenem ścierania się muzyki lachowskiej i góralskiej. Ta mieszanina dwóch, odmiennych etnicznie regionów, jakimi są Lachy Sądeckie i Górale Podhalańscy jest przejawem odrębności, swoistego charakteru muzyki, kultury Górali Łąckich.

W skład kapeli (muzyki) wchodzi: skrzypce prym, skrzypce sekund i basy. Oprócz tego podstawowego, pierwotnego w składzie kapeli pojawiały się także instrumenty pasterskie: fujarki, piszczałki, gwizdki z kory bzu oraz bardzo popularny i mający długą tradycję wykonawstwa listek. Listek wprowadził do swojego zespołu Michał Piksa. Pojawiał się on także w składzie kapeli Zespołu Regionalnego „Górale Łąccy” im. Marii Chwalibóg, gdzie grał na nim Michał Myjak. Listek obecny był także, obok fujarki, w kapeli dziecięcej zespołu „Małe Łącko”, działającego przy Szkole Podstawowej im. Stanisława Wilkowicza w Łącku.

### **Michał Piksa (1883–1945)**

Urodził się w rodzinie chłopskiej. W latach 1904–1905 odbywał służbę wojskową w cesarsko-królewskim 20. Pułku Piechoty, stacjonującym w Nowym Sączu. Jeszcze przed pójściem do wojska nauczył się grać na trąbce. W czasie I wojny światowej został zmobilizowany do armii austriackiej. W listopadzie 1914 roku ruszył na front jako trębacz batalionowy. Wrodzony spryt i zdolności pomogły mu w czasie wojny uniknąć głodu. Grał na harmonii i listku bluszczowym, zabawiając żołnierzy i oficerów, za co otrzymywał żywność. W roku 1917 został ostatecznie zwolniony z wojska.

W 1926 roku Michał Piksa otworzył w Łącku restaurację. Grywał w niej dla gości na listku bluszczowym, akompaniując sobie na harmonii guzikowej. Ulegając namowom znajomych, zachwyconych jego grą, wyruszył w podróż po kraju. Wtedy też założył grupę muzyczną, w której skład wchodził tancerze oraz kapela. W repertuarze zespołu, oprócz muzyki i tańców góralskich, nie zabrakło gawęd oraz popisów gry na listku bluszczowym. W „Ilustrowanym Kurierze Codziennym” z 1931 roku czytamy:



Listek jako instrument muzyczny nie jest znany dotychczas naszym muzykologom. A jednak można na nim wygrywać piękne piosenki, stworzyć wspaniałą nastrój, zabawić i rozruszać całe towarzystwo. Potrafi to Michał Piksa, góral z Łącka. W dniu wczorajszym Piksa przyszedł zagrać do Pałacu Prasy. Wyciąga z papieru listek bluszczu, obcina go, nadaje mu formę okrągłą, bierze do ust, zawiesza na szyi harmonię i jazda. Z ust Piksy wydobywają się silnie wibrujące dźwięki, w górnych tonach zbliżające się do skrzypiec. Listek wibruje w mięsistych wargach Piksy namiętą czułością kochanka, rzewnym smutkiem zdradzonej dziewczyny, ogniem tanecznego wiru. I wszystko to wydobywa z siebie ta marna tkanka bluszczowa. Nie ma chyba bardziej prymitywnego narzędzia muzycznego, dającego tak wspaniałe efekty.<sup>28</sup>

### **Wojciech Kłag (1914–2006)**

Urodził się w kwietniu 1914 roku w Zarzeczcu koło Łącka. Jako chłopiec grywał na fujarce i skrzypcach, jednak w tajemnicy przed matką, która uważała, że muzykanci to pijacy i rozpustnicy i nie pozwalała mu rozwijać pasji. Połamała mu nawet skrzypce. Jako kilkunastoletni chłopiec zaczął grać z kolegami.

Po wojnie Mieczysław „Obłaz” Cholewa włączył go do swego zespołu, z którym występował w Polsce i za granicą. Zespół ten koncertował m.in. w Albanii, w Moskwie, na Węgrzech i Czechosłowacji.

Nagrania Wojciecha Kłaga na listku i fujarce zostały zarejestrowane z października 1951 roku podczas Ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego. W Archiwum Instytutu Sztuki PAN w Warszawie znajduje się 19 utworów wykonywanych przez Wojciecha Kłaga na listku.

### **Lachy Limanowskie**

Lachy Limanowskie zamieszkują ziemie środkowej części województwa małopolskiego, obejmujące tereny Beskidu Wyspowego i północną część pasma Gorców. Centrum gospodarczo-kulturalne tego regionu stanowi miasto Limanowa. Ludwik Mordarski w swoim opracowaniu dotyczącym instrumentów na ziemi limanowskiej podkreśla, że ludność tutejszych terenów jest muzykalna.

Posiadając ogromny zapal do muzykowania, w czasie pasienia bydła i owiec, próbowano grać na czym się dało, aby sobie umilić czas. Konstruowali instrumenty muzyczne, znajdując

---

<sup>28</sup> „Ilustrowany Kurier Codzienny”, 1931, nr 352, s. 10.

materiał na ich wykonanie w przyrodzie jak: listek, drzewo, kora, gałęzie dzikiego bzu, leszczyny, jawora, wierzby i słomy. Było to najłatwiej dostępne źródło zdobycia instrumentu.<sup>29</sup>

W regionie limanowskim kultywowana jest nadal gra na różnego rodzaju piskawkach, trąbkach pasterskich, fujarkach oraz listku. W Regionalnym Zespole Pieśni i Tańca „Limanowianie” używa się do gry najczęściej listków z gałęzi dzikiego bzu. Skład kapeli lachowskiej stanowią instrumenty powszechnie znane, jak trąbka, klarnet, skrzypce prym, skrzypce sekund i basy.

### **Edward Król (1940)**

Edward Król to zasłużony dla regionu limanowskiego śpiewak ludowy i tancerz. Pochodzi z rodziny o tradycjach muzycznych. Jego ojciec był samoukiem, grywał na skrzypcach wraz ze swoimi braćmi na weselach, potańcówkach w okolicznych wsiach.

Król od najmłodszych lat związany jest z ruchem folklorystycznym ziemi limanowskiej. Jako drużba weselny, poprowadził wiele wesel, zgodnie z tradycją i miejscowymi zwyczajami. Gra na wielu instrumentach pasterskich: słomcoku, trombicie, listku, wykonuje charakterystyczny melodyjny gwizd. Muzykant tak opowiada o nauce gry na listku: „No tom tak posoł krowy, tom tak kombinowoł jak zem móg. Tom tak kojsi listka urwoł z bzu, to babko jakosi. No to babka to tako trowa, taki listek z trowy. No tom se wygrywoł na tym takie melodyjki”. Jest także budowniczym instrumentów pasterskich. Brał udział w licznych nagraniach radiowych i telewizyjnych. Nagranie na listku Edwarda Króla zarejestrowane jest na płycie *Melodie ludowe Beskidu Wyspowego i Gorców – gra na instrumentach pasterskich i komentarz* opracowanej przez Ludwika Mordarskiego. Jest laureatem licznych przeglądów i konkursów. W 1971 roku, na Ogólnopolskim Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą, została nagrana audycja radiowa, poświęcona muzykowaniu na listku z udziałem członków zespołu „Limanowianie” – Edwarda Króla i Władysława Kogutowicza. Jego działalność artystyczna została opisana w licznych wydaniach książkowych dotyczących ziemi limanowskiej.

### **Lachy Sądeckie.**

Lachy Sądeckie stanowią grupę pośrednią między góralami karpackimi, a ludnością niziną centrum Małopolski. Dlatego też kultura Lachów Sądeckich łączy elementy góralskie,

---

<sup>29</sup> L. Mordarski, *Tradycyjne i obecnie stosowane instrumenty w muzyce ludowej na Ziemi Limanowskiej i jej okolicach*, Nowy Sącz 1995, s. 18.

występujące w Karpatach, z elementami rolniczej kultury małopolskiej, szczególnie Krakowiaków Wschodnich. Ten przejściowy charakter przejawia się w wielu dziedzinach życia. W skład kapeli Lachów Sądeckich wchodzi: trąbka, klarnet, skrzypce prym, skrzypce sekund, basy.

### **Kapela Józefowskich z Rojówki**

Kapela Józefowskich znana była na Sądecczyźnie jeszcze przed I Wojną Światową. Założył ją Szczepan Józefowski. W latach 20. XX wieku nazywana była także „kapelą Szczepanów”.

Kapela towarzyszyła przez lata Regionalnemu Zespołowi Pieśni i Tańca „Lachy” z Nowego Sącza. Muzycy wspomagali zespół znajomością lachowskich melodii, zdobytą m.in. dzięki uczestnictwu w przedwojennych, autentycznych zabawach ludowych, zwłaszcza weselach. Do składu typowego dla Lachów Sądeckich instrumentarium dołączył listek, na którym grał Józef Józefowski.

W 1973 roku została nagrana pierwsza płyta z muzyką i śpiewkami Lachów Sądeckich w wykonaniu Kapeli Józefowskich i Regionalnego Zespołu Pieśni i Tańca „Lachy”. Na płycie zostały zarejestrowane utwory wykonywane na listku przez Józefa Józefowskiego.

### **Józef Józefowski (1937) o grze na listku:**

Z listkom to było tak. Zacoło sie to w latach sześćdziesiątych. Stryj mój, Mikołaj Józefowski przysed do mojego łojca. Obok chałpy rosła tako gruska, łogrodzionka. Stryk urwoł z niej listek i zacoł piyknie grać. Wtej mnie sie to barz spodobało. To zem sie postanowił naucyc. Z pocontku cionzko mi to sło, bo trza było dojść do wprawy. Ale z casom jakosi zem sie naucł.

Na Sodecczyźnie grało sie kiedysik na źdźbłak zyta, listkach z drzew... z grusy, bzu, bluscu. Trza było załomać taki listek w górnej conści i włożyć miondzy wargi. I cało štuka na tym polygała zeby tego listka nie trzymać palcomi. Jo nigdy nie trzymałem listka, bo przez takie trzymonie, przez palce, to listek traci ton. Ni mo tonu!

Oj grołem z kapelom całe zycie. Razom z łojcom, z bratom gralimy w zepole Lachy. W latach sześćdziesiątych bralimy udział w takim turnieju miondzy Nowym Szocom i Nowym Targom. W konkurencji gronio to górole grali na dzwonkach, a jo na listku. Ale ci, co łoceniali tego nie docenili. Dło nich listek to nie był instrument.

W latach siedemdziesiątych pojechalimy z Lachami na koncert do Teatru Starego w Krakowie. Wziołem se listki gruski do słoika, przykrułem je watom. Bo tak trza przechowywać listki... do wody włożyć i przykryć watom, bo musom być spronzyste. Przed koncertom wyjołem te listki z wody i wrzuciłem do kaftonu. Na scenie był taki strasny upał. W kójcu

wstają do gronia, bierze listek a on mi zwiądnął. I się myślało, co mi zależy... i chodzi o publiczność: „Listki mi zwiądły i nie będzie groź!” A oni jak zaczęli bić brawo i krzyć: „Przynieście mi listki!” Wtedy ja się przypomniałem, że w przebiwałni był kwiatek... blusca taki w doniczce. Bo ja tak zawsze patrzyłem na te listki... I mówię do kolegi: „Weź przynieś mi listki i nożycki.” Bo taki listek blusca pokojowego trzyma troszkę obciążony. On mi szybko przyniósł i zagrałem. Oj wielkie brawa były. Bo to się ludzie dziwili że na takim zwykłym listku można zagrać melodie.

Wydaje się że na listku to gronie niby łatwe. Ale to się ino tak wydaje. W latach sześćdziesiątych przyjechały do Szaca takie zespoły No To Co i Skaldowie. I był taki jeden gość z zespołu co usłyszał jak grom na listku. Zaprosił mnie do baru, postawił wódkę na stół i nie żeby ino go nauczył na tym listku grać. Ale za nic mu to nie wychodziło... Spluł się cały, łofajdół... coś mu zaczęło piskać, ale do gronia to nie było to podobne. To zemdlał mu zaczęło palcami na wargach ton listek układać, ale to też nic nie dało.

Ja grałem zawsze na listku gruszy. Musi być taki listek sprężysty. Z bzu też jest taki. Jeszcze można grać na bluscu. Czasami w zimie to chodziłem do lasu i parę razy przyniosłem z lasu trochę blusca żeby się pograć. No i na bluscu pokojowym można zagrać, tylko trzeba go na półokrągło obciążyć.

Nojwzniejsze to żeby tego listka nie trzymać palcami. Podobno Michał Piksa z Łącka nie trzymał. Opowiedział mi stryj Mikołaj. On też nie trzymał, a uwidział to właśnie u Piksy. Na tym właśnie cała rzecz polega – nie trzymać listka, żeby ton był cyściutki!<sup>30</sup>

### **Górale Rytersko-Piwniczańscy**

Górale Rytersko-Piwniczańscy to grupa stanowiąca ogniwo pośrednie między Lachami Sądeckimi, a Góralami Pienińskimi i Słowakami. Zamieszkują Dolinę Popradu począwszy od Barcic na północy, po Wierchomlę na wschodzie i granicę państwa na południu. Od północy graniczą z Lachami Sądeckimi, od południowego wschodu z Łemkami, od zachodu z Góralami Pienińskimi. Centra kulturowe stanowią dwie miejscowości: Rytro i Piwniczna.

W muzyce Górali Rytersko-Piwniczańskich widoczne są wpływy zarówno krakowsko-sądeckie, jak również węgierskie i słowackie. W skład kapeli wchodzi: skrzypce prym, skrzypce sekund, basy oraz klarnet. Pojawiają się także instrumenty takie jak: heligonka, trombita, piszczałka, okaryna oraz listek.

---

<sup>30</sup> Na podstawie wywiadu przeprowadzonego z Józefem Józefowskim, dn. 15 sierpnia 2011 r.

### **Lesław Łomnicki (1961)**

Lesław Łomnicki to muzykant samouk. Od dziecka gra na liściu i heligonce. W dzieciństwie podkrażał dziadkowi heligonkę i w tajemnicy uczył się grać. Nie był związany z żadnym zespołem regionalnym. Folklor górali nadpopradzkich zna z rodzinnego, pokoleniowego przekazu. O listku wypowiada się w sposób następujący:

Jak my krowy paśli to my sie na listku grać nauczyli. Nojlepi na listku to grać na wiosno. Nojlepi to na listku bukowym. Na liściu z bzu tyz sie gro. Listek to zawse musi być świzy i mięki, bo teroz to juz nio, to jest twardy liść. Takie to tylko na wiosno. Listek trzymo sie tak, ze przykłado sie do wargi lekko i... dmucho sie. Ono sie musi odezwać. I lekko sie dmucho, bo to moze pęknać zaraz... Trza to tyz duzo liściu urwać.

Wyśli my kiedyś ze strykiem w niedziele na wiyrf. Ludzie jacyś śli, a my zaceli grać na listkaf na dwa głosy... nawet na trzy listki my tyz grali. Jak piyknie echo sło...<sup>31</sup>

### **Górale Orawscy**

Górale Orawscy zamieszkują tereny na południe od głównego pasma Beskidów Zachodnich, w dolinie rzeki Orawy, prawego dopływy Wagu. Ich muzyka kształtowała się na przestrzeni wieków pod wpływem różnorodnych czynników.

Spotykały się w XVII i zapewne jeszcze w I połowie XVIII wieku na Orawie Górnej trzy dla dziejów folkloru muzycznego wybitne znaczenie mające czynniki: prymitywna muzyka pasterska, mająca niewątpliwie styl mieszany (polsko-słowacko-rusko-wołoski), niemieckiego pochodzenia chorał protestancki i polska pieśń religijna.<sup>32</sup>

Styl orawski w folklorze muzycznym skryształizował się mniej więcej na przełomie XVII/XVIII wieku, gdy społeczne stosunki na Orawie nabrały charakteru względnej stabilizacji.

Typowa orawska kapela składa się z prymisty oraz jednego do dwóch sekundzistów i basisty. Swoistą grupę instrumentów tworzą na Orawie różnego rodzaju fujarki zwane piscołkami, a mianowicie piscołka prosta zwana też wielkopostną, piscołka z bocznymi otworami i piscołki podwójne. Pojawia się także heligonka oraz listek.

<sup>31</sup> Na podstawie wywiadu przeprowadzonego z Lesławem Łomnickim, dn. 4 września 2011 r.

<sup>32</sup> A. Chybiński, *Pieśni ludu polskiego na Orawie*, w: E. Mika, A. Chybiński, *Pieśni orawskie*, Kraków 1957, s. 87.

### Ludwik Młynarczyk (1940)

Ludwik Młynarczyk to najbardziej znany góral orawski grający na listku. W 1959 roku założył w Kiczorach słynną kapelę nauczycielską o składzie: cymbały, skrzypce, basy, listek. Młodzież szkolną zgromadził w zespole „Heródki”. Oprócz tańców i pieśni uczył swych podopiecznych gry na fujarach pasterskich, gwizdkach, trąbkach korowych, listku, grzebieniach, kołatkach. Każda klasa miała swoją kapelę oraz pielęgnowała dawne zwyczaje i obrzędy.

Aktualnie Ludwik Młynarczyk kształci młode pokolenie muzykantów. Gry na listku nauczył m.in. Patryka Rudnickiego, z którym zdobył kilkakrotnie laury podczas konkursów w kategorii mistrz i uczeń. O grze na listku wypowiada się następująco:

Listek jest najbardziej prymitywnym instrumentem pasterskim. Bo jak ja był mały – jeszcze inni, co tam też paśli krowy – ja też pasał. No to u nas, skąd pochodzę, z okolicy Gorców, to rosną buki, no i ja się nauczył na listku bukowym. Ale dobrze się gra na liściu babki szerokolistnej. I gro się na każdym listku – zaznaczam – na każdym listku, który ni ma tych ząbków. Tylko musi być po prostu brzeg gładki i prosty. Bardzo dobrze się gra na liściu z orzecha włoskiego. I dobrze się gra na listku bżowym. Na jaworowym listku nikt jeszcze nie grał, bo się nie da na nim grać.

Sprawa jest taka, że byli listkorze w Łącku, byli w Podegrodziu i byli w Żywcu, bo to jest tradycyjny instrument pasterski. Natomiast na Orawie tradycyjnym instrumentem były fujarki. Stąd jo jak przyszedł na Orawę, ileś tam roków temu, no to na tym listku zacząłem grać i nauczyłem dzieci, no i też zaczęły grać. Ale po prostu ponieważ to nie jest instrument typowy dla Orawy, no to po prostu grom na fujarce, na skrzypcach, no i ten. Ale mimo to, niech ten instrument stanie się popularny, bardzo trudny i ci, co już grali już koncertowo, m.in. Józek Broda. On tam przytula do warg jeszcze palce i wtedy wychodzą inne tony, ale wydobyć głos z tego listka to jest problem, bo trzeba ułożyć wargi – dolna warga, górna warga. A szczególnie chodzi o to, że musi ten koniec listka drgać i wtedy – jak się to godo – ciało drgające wydaje dźwięki. Stąd też jak uczę dzieci grać na skrzypcach, czy fujarkach, to i wprowadzam listek. Najlepiej jest teraz, kiedy jest bez, jest babka, wszystko rośnie, ale najgorzej jest w zimie, to wtedy grom na bluszczu – to jest naturalny, a jak już taka bieda dobija, to na sztucznym listku. I po prostu zasada jest taka, że powinno się tak dmuchać, jak do trąbki. Nie pełną parą, żeby się nadymały lica, a po prostu tak, jak do trąbki. No i trzeba regulować tony wargami.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Na podstawie wywiadu przeprowadzonego z Ludwikiem Młynarczykiem, dn. 29 lipca 2011 r.

## **Refleksje Józefa Brody (1941) na temat listka jako narzędzia dźwiękowego**

Józef Broda z Koniakowa to genialny multiinstrumentalista, budowniczy instrumentów ludowych, charyzmatyczny pedagog. Muzyki uczył się od największych mistrzów swojego regionu, m.in. od Jana Kawuloka. Józef Broda gra na trombie, gajdach, okarynie, piszczałkach, fujarce sałaskiej, a także skrzypcach; podziw wzbudza grą na liściu. Znakomicie śpiewa, m.in. „białym głosem”. Jest niezrównanym twórcą i animatorem kultury. Prowadzi warsztaty muzyczne i obrzędowe na pograniczu teatru dla dzieci oraz zajęcia ze studentami i nauczycielami, gdzie uczy wsłuchiwanie się w naturę. Obejmują one również naukę tworzenia instrumentów z dostępnych w przyrodzie materiałów – gliny, słomy, bzu czarnego, trzciny.

Refleksje filozoficzne Józefa Brody na temat listka:

Do listka trzeba się przebijać przez strefę ciszy, spokoju, jak gdyby takiego wewnętrznego nastrajania siebie do świata. Mam pełną świadomość, że jestem częścią natury. Jestem osobą, tzn. osobnym bytem, który ma świadomość. Co prawda w platońskim opisie duszy, przynależnym do świata roślin, do świata zwierząt, do świata ludzi, mam świadomość, że posiadam wszystkie trzy. To ja mam świadomość, nie ujmując niczemu, ale mam ją jak gdyby przestrzeń przypisaną w najwyższej formie, znaczy – człowieczej duszy, ale równie posiadam coś, co jest odczuwaniem świata poprzez wegetatywność, poprzez zwierzęcość. Czy się komuś to podoba, czy nie – tak to jest. Tak myślę, że listek... liść jest takim przypomnieniem tego wszystkiego. Dlatego chcę pani pokazać, że nie naruszając niczego, nie niszcząc nic wokół, mogę jedynie wykorzystać to. I teraz proszę posłuchać. Ja dotykam czegoś. Nie niszcząc nic, tylko wykorzystuję to, żeby dotknąć tej części siebie w przestrzeni natury...

I zerwał się listek. Nie zamierzałem tego zrobić. Dlatego że w nieodpowiednim miejscu go chwyciłem. Ale skoro jest, to ten liść może być dwa tygodnie w zimnej wodzie. Mogę go tylko zmieniać, na zasadzie czyszcząc go co pewien czas, co kilka dni, trzymając go w ciemnym jakby pomieszczeniu, gdzie nie będzie światła, gdzie procesy gnilne będą bardzo powoli się odbywały. To ja wiem, bo to jest moje doświadczenie. To urządzenie z natury było pierwszym moim instrumentem. I tak to się dzieje, że po dotyku ja poznaję mniej więcej, jaki będzie użytek z listka. Czy będzie bardziej w ciemnej karnacji, czy jaśniejszej. Liść z tej rośliny pnącej zupełnie inaczej się zachowuje niż liść z bluszczu, niż liść babki. Liść z babki zerwany ze słońca zupełnie ma inne właściwości niż liść z babki zerwany z przestrzeni, gdzie był cień, gdzie było chłodniej. Ale ten sam liść z babki ze słońca włożony na chwilę do wody zupełnie ma inne właściwości. To ja wiem, dlatego że jeżeli 60 lat się doświadcza i 60 lat się dotyka i 60 lat się pojmuje to wszystko, to jest moja ogromna przestrzeń, którą doświadczałem. I teraz

wiem również, że na suchym listku bukowym można zagrać. I to ja wiem, dlatego że to ja sam odkryłem. Choć nie nauczyłem się sam grać na listku, bo to się działo gdzieś w granicach mojego wieku gdzieś około 10 roku życia. Tak to mniej więcej mogę określić – może 11, ale to nie jest istotne, a moim uczniem był młodszy z sąsiedztwa pasterz, który już nie jest pośród żywych, ale on mnie wprowadził w tę tajemnicę, nie dorosły człowiek. On mi zdradził tę umiejętność i on powodował to, że to stało się bardzo ciekawym zajęciem. Grałem, myślę, że w pierwszej kolejności chyba dla siebie, a z drugiej strony nie chciałem być gorszy od niego. To, co się dzieje w grupach rówieśniczych – to przekazywanie, to pobudzanie – to jest w moim doświadczeniu...

Listek traktuję w kategoriach często terapeutycznych. Tak się to złożyło – byłem dzieckiem pastwiska, byłem pasterzem do 14 roku życia. Potem dopiero, kiedy wyruszyłem w świat, ten listek mi towarzyszył, ten listek rozwijał się razem ze mną. Technika gry na listku rozwijała się razem ze mną.. Grając, ja do czegoś się zbliżam, bo to, co doświadczam, trzymając listek... i to w różnych okolicznościach, to powoduje, że ten mój świat staje się światem bogatszych doświadczeń. Interpretacja – tam, gdzie słowo jest za małe, żeby coś opisać – to często posługuję się interpretacją, trzymając listek...

Listek mi dawał taki rodzaj odpoczynku. Był takim rodzajem pędzla i na podporządkowaniu palety farb, gdzie mogłem malować. Trzymając ten listek, mam świadomość, że jest to wyodrębniona część czegoś, co jest początkiem w instrumentach dętych, jeśli chodzi o instrumenty typu klarnet, taragot, czy zurma, czy słomka, bo to jest ta wibrująca część, to jest ten stroik. I trzymając, równie mogę mieć jak gdyby świadomość, że napinając po prostu mam do dyspozycji coś w rodzaju chordofonu. Są to naprawdę bardzo wielkie pokłady dotykania czegoś, gdzie człowiek tysiące lat temu mógł doznawać. Ja to robię współcześnie w XXI wieku. Ja odkrywam to dla siebie. Ja nie teoretyzuję, tylko próbuję podzielić się doświadczeniem. Tak, jak wspominałem – nikt mi nie mówił o tym, że można grać na liściu suchym. Potrzeba zrodziła.

Liść traktuję w takich kategoriach, takiego bardzo prostego działania, dotykania, obserwowania. Nie nadaję mu jakiegoś tam szczególnego znaczenia, prócz fenomenu, że trzymam za każdym razem najsubtelniejszą kosmiczną fabrykę, dzięki której człowiek może żyć, dzięki której stworzenia mogą żyć.<sup>34</sup>

Zebrany materiał świadczy o ciągłej, choć coraz rzadszej, obecności listka w ludowej praktyce muzycznej. Pomimo swego pierwotnego charakteru ten rodzaj muzykowania trwa nadal i jest przekazywany z pokolenia na pokolenie. Czynnikiem utrwalającym obecność listka w muzycznej praktyce wykonawczej badanych przeze mnie grup etnograficznych są

---

<sup>34</sup> Na podstawie wywiadu przeprowadzonego z Józefem Brodą, dn. 16 września 2011 r. w Koniakowie.



historyczne uwarunkowania, w których narzędzie to jest autentycznie powiązane z tradycją i folklorem. Natomiast do niedawna czynnikiem upowszechniającym była przede wszystkim praktyka sceniczna związana z folklorem widowiskowym. Występy muzykantów grających na listku podczas koncertów zespołów folklorystycznych stanowiły często urozmaicenie i nie lada atrakcję dla widzów. Jednakże rolę nie do przecenienia odegrał wspomniany wcześniej Michał Piksa, którego popisy gry na listku inspirowały kolejne pokolenia ludowych muzykantów. Jego przykład potwierdza ogólną regułę, mającą zastosowanie także w innych dziedzinach, zgodnie z którą wybitne jednostki, cieszące się sławą i uznaniem są bardzo często podziwiane i naśladowane.

Listek nie odznacza się równomiernym, czy też przewidywalnym występowaniem w praktyce muzycznej poszczególnych grup etnograficznych. Jest to uwarunkowane specyficznym podejściem do tego narzędzia dźwiękowego – na niektórych terenach ten rodzaj muzykowania jest nadal kultywowany i żywy w przekazie pokoleniowym, na innych tradycja gry na listku stopniowo zanika, co jest rezultatem nieuchronnych przemian społecznych i gospodarczych.

Pozostaje tylko mieć nadzieję, że praktyka gry na listku nie zaginie i nadal będzie stanowić żywy element polskiej, ludowej kultury muzycznej.

## **Tytus Chałubiński** **– koneser i propagator muzyki podhalańskiej**

Katarzyna Dzierzbicka

Wiek XIX to dla Zakopanego czas przełomowy. Dzięki lekarzowi z Warszawy – „Królowi Tatr” Tytusowi Chałubińskiemu, mała wioska u stóp Giewontu stała się ważnym ośrodkiem kulturalnym. Istotną datą dla rozwoju Zakopanego jako ośrodka turystycznego jest rok 1873. Wtedy to z inicjatywy przede wszystkim Tytusa Chałubińskiego, księdza Józefa Stolarczyka i Walerego Eljasza-Radzikowskiego powstało Towarzystwo Tatrzańskie. Jego działalność skupiała się wokół badania i rozpowszechniania wiadomości dotyczących gór oraz zachęcania „do ich zwiedzania i ułatwienie przystępu do nich i ułatwianie tamże pobytu turystom, a w szczególności swoim członkom oraz badaczom i artystom udającym się do Karpat, Tatr i Pienin w celach naukowych i artystycznych”.<sup>1</sup>

Tytus Chałubiński nie tylko był doskonałym lekarzem i botanikiem, ale również znawcą i koneserem ludowej muzyki góralskiej. „[...] pierwszy, będąc bardzo muzycznym, zwrócił uwagę na pieśni zakopańskich górali, lubował się ich oryginalnością, żył w górach pełnym życiem dopiero, gdy wycieczce towarzyszyła muzyka”<sup>2</sup> – tak o „Królu Tatr” pisał po jego śmierci Jan Kleczyński. Inny słynny warszawski lekarz i znawca sztuki ludowej Podhala – Władysław Matlakowski pisał: „Drogie nuty! kazał je grać swej góralskiej kapeli Chałubinski, ten bez słów poeta, gdy w znoju wskrabywał się na ostrze Wysokiej; kochał je, jak ukochał Mozarta i Bacha [...]”<sup>3</sup>.

### **Wycieczki bez programu we wspomnieniach ich uczestników**

Bronisław Rajchman w 1877 roku wspomina wyprawę do Morskiego Oka, podczas której doktor z Warszawy miał tłumaczyć towarzyszom istotę muzyki podhalańskiej:

---

<sup>1</sup> Fragment statutu Towarzystwa Tatrzańskiego z 1874 roku za A. Kroh, *Tatry i Podhale*, Wrocław 2002, s. 175–176.

<sup>2</sup> J. Kleczyński, *Dr. Tytus Chałubiński i pieśni zakopańskie*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” nr 320, Warszawa 16.11.1889, s. 546.

<sup>3</sup> W. Matlakowski, *Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu: zarys życia ludowego*, Kielce 2008 (reprint 1901), s. 175.

„Muzyka ta“, dodał w końcu profesor, „wydaje się panom zapewne dość nieprzyjemną, gdyż składa się z mnóstwa dysonansów, ale upewniam was, że się do niej przyzwyczaiacie, a wtedy odkryjecie w niej pewną oryginalną piękność“.<sup>4</sup>

Rajchman opisał również muzykę towarzyszącą wyprawie:

Sabała, usadowiwszy się na przednim siedzeniu, opierając się plecami o p. Ludwika<sup>5</sup> rzępolił do ucha od chwili wyjazdu. Grał jakąś ulubioną melodię dra Chałubińskiego, która na mnie takie wrażenie sprawiała, jak gdyby mi kto uszy zgrzeblem pocierał lub jak gdybym na własnej grzesznej skórze obsuwał się po ostrej skale [...]. Profesor jednak lubował się nią bardzo [...].<sup>6</sup>

Jak twierdzi Andrzej Stopka, „śmiało można powiedzieć, że Chałubiński odkrył Zakopane dla Polaków, a nawet dla całego świata, ale tem śmielej twierdzić można, że Sabała odkrył piękność Tatr dla Chałubińskiego“.<sup>7</sup> Sabała grał zazwyczaj solo, bo inne instrumenty zagłuszały jego złóbcoki. Przy tym z rozmowy Bartusia Obrochty ze Stanisławem Mierczyńskim wynika, że Sabała miał niewielki repertuar, który ubogo interpretował ze względu na niedoskonałość swojego instrumentu.<sup>8</sup> Bronisław Rajchman również towarzyszył Tytusowi Chałubińskiemu w wycieczce na Łomnicę, pisał:

Sabała grał na naszym wózku bezustanku i dźwięki jego muzyki powyciągały z chat całą prawie ludność Jurgowa. Młode dziewczyny i chłopcy rzucili się do tańców, starsi przytupywali przynajmniej nogami do taktu, wszyscy porzucili robotę, aby się muzyce przysłuchiwać, a nawet cieśle składający rusztowanie dachu na jednym z domów, rzucili siekiery i dalejże w pląsy na dachu.<sup>9</sup>

Organizowane przez Chałubińskiego „wycieczki bez programu“ trwały do kilku dni. Brało w nich udział nawet czterdzieści osób, w tym obowiązkowo przewodnicy tatrzańscy i góralska muzyka.

<sup>4</sup> L. Długołęcka, M. Pinkwart, *Muzyka i Tatry*, Warszawa-Kraków 1992, s. 1.

<sup>5</sup> Ludwik Chałubiński, syn Tytusa Chałubińskiego.

<sup>6</sup> L. Długołęcka, M. Pinkwart, *op. cit.*, s. 11.

<sup>7</sup> A. Stopka, *Sabała. Portret, życiorys, bajki, powiastki, piosnki, melodye*, Kraków 1897, s. 31.

<sup>8</sup> St. Mierczyński, *Muzyka Podhalańska*, „Wierchy”, X, Kraków 1832.

<sup>9</sup> B. Rajchman, *Wycieczka na Łomnicę odbyta pod wodzą prof. Dra T. Chałubińskiego, opisał Bronisław Rajchman*, Warszawa 1879, s. 12.

Wybierano się z całym obozem, z namiotami, rondlami, samowarami, kocami, etc., a nade wszystko z muzyką, z basetlą, z kobzą, z harmoniją, z kilką skrzypiec, ze słynnym Obrochtą, jako pierwszym skrzypkiem i przewodnikiem tej góralskiej orkiestry. Prowadzili Jędrzej Wała, Maciej Siczka, Szymek Tatar, Wojtek Roj i Sabała, który przez całą drogę przygrywał na swych gęślikach, przyśpiewując jednocześnie.<sup>10</sup>

Jak wspominał sam Tytus Chałubiński:

Skracamy czas muzyką. Mamyż bo muzykę dobraną. To tęskne, dzikie, a tak urocze dźwięki staroświeckiej pieśni, którą Sabała z nienaśladowanym przez żadne młodsze siły akcentem wygrywa. To znów rześkie, różnorodne, z całego Podhala zebrane pieśni i tańce, które Bartek Obrokta – niewątpliwy talent – biegłym smyczkiem wyrzyna.<sup>11</sup>

### **Muzyka towarzysząca tatrzańskim wyprawom Tytusa Chałubińskiego**

Kapela Obrochty, która towarzyszyła Chałubińskiemu podczas wypraw składała się z trzech muzyków: prymisty Bartusia, jego syna – Jana (sekund) i Kuby Guta Kulawego, które grał na basie. Czasem towarzyszył im Maciej Siczka, który grał na flecie. Jak pisał Chałubiński:

Idziemy systematycznie wolno, ale za to z bardzo krótkimi odpoczynkami [...]. Nie troszczymy się wiele, że wieczór zapada. Droga wprawdzie długa, ale dobrze znajoma, nawet bardzo wygodna; zresztą mamy jakąś szansę oświetlenia księżycowego, choć niebo niezupełnie jest czyste. W najgorszym razie, na wypadek ciemności lub niepogody, będziemy nocować gdziekolwiek bądź, byle jeszcze w krainie kosodrzewiny. Mamy namiot, zapasy, orkiestrę i śpiewaków, a powietrze „wirchów“ już czarodziejski wpływ swój wywiera.<sup>12</sup>

Jedną z takich wypraw opisał jej uczestnik, stały bywalec Zakopanego – malarz Wojciech Kossak:

Kapela Bartka Obrochty grała ciągle, chyba że się przechodziło przez bardzo „płone“ miejsce. Brzęcząca ta, naiwna muzyka, zaledwie dosłyszalna wśród olbrzymich złomów i

<sup>10</sup> F. Hoesick, *Tatry i Zakopane. Przeszłość i teraźniejszość*, Kraków 1931, s. 330.

<sup>11</sup> T. Chałubiński, *Sześć dni w Tatrach. Wycieczka bez programu*, Kraków 1988, s. 37–38.

<sup>12</sup> *Ibid.*, s. 37.

ciemnych turni, ściągała czasem, niewiadomo skąd i jak, z daleka jej odgłosem przynęconych juhasów. Czarni, jak ich koszule, uwędzeni dymem szałasów, z dziką furią puszczali się natychmiast w taniec, wpadali w szal, jak derwisze, zapamiętywali się po prostu. Bartek Obrochta zawzinał się w takich chwilach tak, że fajki nie wypuszczając z zębów, walił z wściekłością piętą takt w skałę albo piargi, oczy przymykał w upojeniu i stopniowo nikła ta muzyka nabierała mocy i brzmiała „staroświeckim“ pomiędzy turniami, dziwiąc kozice i strasząc świstaki<sup>13</sup>.

Mimo swoich dużych rozmiarów, basy towarzyszyły w każdej z górskich wypraw Tytusa Chałubińskiego. Jak zanotował Adolf Chybiński: „[...] stan zachowania trzech basetli z Muzeum Tatrzańskiego pozostawia wiele do życzenia. Każda [...] posiada po kilkanaście pęknięć i dziur, dowodzących nie tylko małego pietyzmu, ale i udziału w wielu górskich wyprawach“.<sup>14</sup> Wojciech Kossak wspomina:

Ognie pogaszono, wszystko spakowane, Sabała z Bartkiem intonują „orawskiego“, Kulawy Kuba z ogromną basetlą i młodszy Obrochta, jako trzecie skrzypce, stoją na dużym głazie. Czarne kapelusze z piórami i siwe cuhy odcinają się na tle niebieskich turni, tabor rusza ku Mięguszowieckim szczytom. Za nimi klejnot tatarzański – Morskie Oko [...].<sup>15</sup>

Podczas „wycieczek bez programu“ muzyka góralska rozbrzmiewała niemal cały czas. Jak wspominał Ferdynand Hoesick:

Gdy jeszcze na spanie było zawczasie, zabawiano się, gdyż albo Sabała, rzępoląc na gęślikach, opowiadał o dawnych zbójnickich wyprawach, albo górale tańczyli przy muzyce zbójnickiego, albo Obrochta grał na skrzypcach, a jeden i drugi śpiewał pieśni góralskie.<sup>16</sup>

Towarzysze skakali chętnie do taktu czy to skrzypiących jego „złóbcaków“, czy też przy muzyce Bartka Obrochty. Ciekawy to musiał być widok, gdy Obrochta, zwany zwykle „Bartkiem“ zagrał, a drużyna z Sabałą na czele zapominała, że ma na sobie ciężką torbę, że przebyła tak długą, tak uciążliwą drogę i puściła się w ochoczy taniec

<sup>13</sup> W. Kossak, *Wspomnienia*, Warszawa 1971, s. 85.

<sup>14</sup> A. Chybiński, *O polskiej muzyce ludowej. Wybór prac etnograficznych*, t. II, Kraków 1961, s. 291.

<sup>15</sup> *Ibid.*, s. 92–93.

<sup>16</sup> F. Hoesick, *op. cit.*, s. 331.

zbójcecki – pisał w książce o Sabale Andrzej Stopka.<sup>17</sup> Na cześć „Króla Tatr“ Bartuś Obrochta skomponował *Marsz Chałubińskiego* – „Marsz to był staroświecki, ale grywany tylko pod samymi Tatrami, na niższej dolinie nowotarskiej nieznanym, a co więcej bez słów“<sup>18</sup> – pisał Juliusz Zborowski. Dopiero Kazimierz Przerwa-Tetmajer napisał do niego tekst, „którego pierwsza zwrotka stała się ogólną własnością całego Podhala“<sup>19</sup>:

Hej, idem w las, piórko mi sie migoce,  
hej, idem w las, dudni ziemia, kie kroce,  
ka obyrtne siékiereckom, krew mi spod nóg bulgoce,  
ka wywine ciupazeckom, krew cérwonom wytoce [...].<sup>20</sup>

Według Jana Kleczyńskiego<sup>21</sup>, marsz ten miał grywać podczas wycieczek Tytusa Chałubińskiego Jędrzej Słodyczka, który nauczył się go od swojego dziadka.<sup>22</sup> Wspomina również, że „jedna z najulubieńszych dziś melodyj, zwana »Słodyczkową«, Chałubińskiemu zawdzięcza swe rozpowszechnienie, a nawet... instrumentację“.<sup>23</sup>

### **Ignacy Jan Paderewski na Skalnym Podhalu**

W 1884 roku do Zakopanego przyjeżdża młody pianista Ignacy Jan Paderewski, który – jak napisał w swoim pamiętniku, chciał w Tatrach „popracować nad regionalną muzyką ludową“.<sup>24</sup> W Zakopanem Paderewski poznał Bartusia Obrochtę, który stał się dla niego przewodnikiem i nauczycielem muzyki podhalańskiej. Doktor Tytus Chałubiński wiedząc, że Paderewski nie ma grosza przy duszy, przestrzegał Obrochtę, aby ten nie brał od niego pieniędzy:

Paderewskiego, co to teraz na Polaków zbiéro, jo znoł. Jo jemu groł, a ón se z tego pote nuty wyzdajoł z tyk góralskik śpiówek. Ale ón ta wtej nie bół bogoc, jak dzisiok, ani telo hyru<sup>25</sup> o nim nie bóło, jako teraz, co i w Ameryce je sławny. To jagek seł do niego grać, to mi Chałubiński pedzioł: „Bartku, ino ta nie bier duzo od pana Paderewskiego. Jo to

<sup>17</sup> A. Stopka, *op. cit.*, s. 35.

<sup>18</sup> J. Zborowski, *Pisma podhalańskie*, t. I, Kraków 1972, s. 333.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Marsz zbójcecki ze Skalnego Podhala (cyt. za: W. Kotoński, *Piosenki z Podhala*, Kraków 1955, s. 51.

<sup>21</sup> St. Mierczyński, *op. cit.*, s. 72.

<sup>22</sup> L. Długolecka, M. Pinkwart, *op. cit.*, s. 14.

<sup>23</sup> J. Kleczyński, *op. cit.*, s. 546.

<sup>24</sup> I. J. Paderewski, *Pamiętniki*, Kraków 1986, s. 113.

<sup>25</sup> W gwarze podhalańskiej – „sławy”.

bedem płáciel to granie, bo ta koło niego biédno“.<sup>26</sup>

Obrochta miał odpowiedzieć Chałubińskiemu: „Ale, ta choćbyś chcioł, to byś ni mioł co wziąć. Pon Paderewski młodziuśki jest, mo se ino stancyjke a w niej łózko, stół, krzesło, fortypian i herbate. Bierta od takiego“.<sup>27</sup>

Owocem współpracy pianisty z muzykiem ludowym był *Album tatrzańskie* – zbiór utworów na fortepian inspirowanych muzyką góralską. „Pojętny był okrutnie. Grołek mu sporo razy i on to wycie tak pochwytoł ze całą muzyke z tego zrobił“<sup>28</sup> – mówił o Paderewskim Bartuś Obrochta. Tytus Chałubiński wraz z Ignacym Janem Paderewskim mieli spisać około 700 nut góralskich. Sam Chałubiński częściowo atramentem, a częściowo ołówkiem zanotował 32 melodie na skrzypce oraz 4 warianty. Jak twierdził Jan Kleczyński, Chałubiński miał dobry słuch, którym zastępował brak muzycznego wykształcenia:

nie mając „pod ręką“ żadnego z muzyków, sam zajmować się zaczął ongi ich spisywaniem. Pamiętam, jak w Warszawie pewnego wieczoru, profesor pokazywał mi spisane przez siebie nuty; ciężko było z tych pracowitych notatek dojść dokładnie wszystkich tematów, a przecież zaraz wówczas, z pomocą bawiącego w Warszawie górala Króla, kilka pieśni udało mi się przenieść na papier dość dokładnie.<sup>29</sup>

Także Stanisław Mierczyński przyznaje, że Chałubiński potrafił wiernie zanotować „pokaźną ilość“ podhalańskich nut.<sup>30</sup> Według Władysława Matlakowskiego „Profesor Tytus Chałubiński nie miał oczu ani na tutejszy styl budowlany ani na ornamentykę“, ale za to „ten Chałubiński spisywał i zachwycał się z Paderewskim ludowymi melodjami“.<sup>31</sup>

Jan Kleczyński – pianista i kompozytor, korzystał z tekstów zapisanych przez Tytusa Chałubińskiego i nut Ignacego Jana Paderewskiego. W 1884 roku wraz z Tytusem Chałubińskim i Ignacym Janem Paderewskim jeździł po Podhalu. Swoje obserwacje publikował na łamach „Echa Muzycznego i Teatralnego“ w artykułach *Pieśń zakopańska* i *Zakopane i jego pieśni* oraz w „Pamiętniku Towarzystwa Tatrzańskiego“ z

<sup>26</sup> J. Zborowski, *op. cit.*, s. 496.

<sup>27</sup> „Paderewski i Podhale“, „Tatrzański Orzeł“ ("The Tatra Eagle"), vol. 19, nr 4, 1966, s. 9.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> J. Kleczyński, *op. cit.*, s. 546.

<sup>30</sup> L. Długolecka, M. Pinkwart, *op. cit.*, s. 12.

<sup>31</sup> A. Chybiński, *O muzyce górali podhalańskich*, Zakopane 1927, s. 9–10.

1888 roku – *Melodye zakopiańskie i podhalańskie*.

W 1922 roku syn Tytusa Chałubińskiego – Ludwik, odnalazł pozostawiony w Warszawie kufer z zapiskami ojca. Znajdowały się tam również spisane przez doktora nuty podhalańskich melodii. „Odnaleziony autograf jest jeszcze jednym dowodem, że Chałubiński »odkrył« melodie podhalańskie, których pokaźną ilość umiał wiernie zanotować”.<sup>32</sup>

### **Echa wypraw Tytusa Chałubińskiego**

Wyprawy Chałubińskiego musiały jeszcze długo po śmierci „Króla Tatr” wzbudzać podziw wśród odwiedzających Zakopane. 14 lipca 1908 trwały uroczystości otwarcia nowego schroniska Towarzystwa Tatrzańskiego w Morskim Oku. Sekcja Turystyczna wyruszyła z Zakopanego przez Dolinę Pięciu Stawów do Morskiego Oka. Ferdynand Hoesick w „Kurjerze Warszawskim” pisał:

Na czele szła muzyka góralska ze skrzypcami i basetlą. [...] Szli z doliny Pięciu Stawów Polskich, gdzie nocowali, a raczej spędzili noc bezsenną, grzejąc się przy rozpalonym ognisku, słuchając muzyki góralskiej, co wszystko razem przypominało słynne wyprawy w góry, urządzone „ongi” przez Chałubińskiego, które dla nas, starszej generacji taterników, doskonale pamiętających owe czasy, są jeszcze miłym wspomnieniem z epoki ks. Stolarczyka i Sabały, a które dla młodszych już są tylko tradycją.<sup>33</sup>

W swoich felietonach wycieczki Tytusa Chałubińskiego opisuje również Rafał Malczewski:

[...] szli panowie, dwa razy tyle przewodników muzyka, nadworny golarz, tragarze, jednym słowem cały dwór pod przewodnictwem króla Tatr. Wędrowali halami i graniami, pięli się na szczyty nieznane, palili wielkie watry, słuchali góralskiej muzyki i opowieści zbójnickich, w ogóle używali sobie w Tatrach jak już nikt potem. [...] Ceprom wylażyły oczy na wierzch na widok białych portek, cuch, parzenic, drewnianych chat, serdaków, ciupag. Porywały ich dzikie melodie, opowieści, legendy.<sup>34</sup>

### **Współczesne wycieczki bez programu**

Dziś każdy, kto chce choć trochę poczuć się jak XIX-wieczny turysta, może wybrać

<sup>32</sup> St. Mierczyński, *Zbiór melodj podhalańskich prof. Tytusa Chałubińskiego*, „Wierchy”, X, s. 224.

<sup>33</sup> F. Hoesick, *op. cit.*, s. 377–378.

<sup>34</sup> R. Malczewski, *Od cepra do wariata*, Łomianki 2006, s. 106.



się w Tatry na wycieczkę w stylu retro. „Wycieczki bez programu“ odbywają się we wrześniu w ramach Spotkań z Filmem Górskim w Zakopanem. W przeciwieństwie do wycieczek organizowanych przez „Króla Tatr“, szlaki są łatwe i dostępne dla każdego, nawet początkującego tatrzańskiego turysty. Tak jak w XIX wieku, wyprawy prowadzą znakomici przewodnicy tatrzańscy, a wszystkim przygrywa góralska muzyka.

## Ślady folkloru muzycznego Rabki Zdroju i okolic

Dorota Majerczyk, Stowarzyszenie Miłośników Kultury Ludowej  
(Rabka-Zdrój)

Chcąc scharakteryzować obecny stan folkloru muzycznego z Rabki i okolic, należy sięgnąć do źródeł tematycznie związanych z dwoma regionami: Zagórzem i Podhalem, które współcześnie zdominowało wszystkie aspekty życia w kręgu kultury ludowej rabczańskiej ziemi. W porównaniu chociażby z obszernymi zbiorami etnograficznymi z Podhala, współcześni folklorysty zainteresowani Zagórzem, mają do dyspozycji niewiele materiałów źródłowych, a te, które są dostępne, zawierają informacje szątkowe i głównie opisowe. Taki stan rzeczy jest prawdopodobnie pokłosiem wielkiej fascynacji i zainteresowania badaczy centralną „podhalańszczyzną”, na przełomie XIX i XX wieku, przez co ucierpiały regiony wówczas mniej „modne”, jak chociażby północne stoki Gorców, okolice Mszany Dolnej, Rabki czy Pcimia. Cała uwaga przyjeżdżających na tereny zamieszkałe przez górali skupiona była na dokumentowaniu tradycji kulturowych głównie Podhala w jego ścisłym terytorialnym zasięgu, co znacznie wpłynęło na współczesny kształt kultury podhalańskiej, mocno ugruntowanej i znacznie dominującej np. nad Zagórzem czy Ziemią Gorczańską.

A co z dokumentacją folkloru z terenu ówczesnego Zagórza, konkretnie Rabki i okolic? Kilkanaście zwrotek pieśni zostało utrwalonych przez Oskara Kolberga<sup>1</sup> Wzmianki i cudze zapiski terenowe zawierają materiały etnograficzne, natomiast pieśni pozbawione są zapisu nutowego. Teksty pieśni odnotowane zostały w większości przez Izydora Kopernickiego i Bronisława Gustawicza, a pochodziły głównie z Olszówki i Rabki. Wśród nich znajdują się tylko trzy zapisy nutowe (odnotowane przez samego Kolberga). W tomie I nr 44, znaleźć można czterdzieści jeden tekstów pieśni z Rabki i Olszówki, pogrupowanych tematycznie. Wszystkie teksty pieśni zebrane zostały dla Kolberga przez Bronisława Gustawicza i opublikowane jako *Piosnki Podhalan* w „Gwiazdce Cieszyńskiej” w 1856 roku.

W Archiwum Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie, wśród rękopisów znajduje się teczka (RKP I/968), która zawiera *Pieśni z Zarytego i okolic* (Rabki, Raby Niżnej i Olszówki), zebrane w latach 1860-1864 przez Józefa Łopatowskiego. Spisał on również, bez zapisu melodii, osiemdziesiąt dziewięć pieśni, w tym: dwadzieścia trzy weselne, dwadzieścia dwie pasterskie, dziewięć kołysanek, sześć „przy pijatyce”, dwadzieścia

<sup>1</sup> O. Kolberg *Dziela Wszystkie, Góry i Podgórze*, nr 44 i 45, Wrocław–Poznań 1968.

źniwnych oraz jedenaście przyśpiewek do tańców: *krakowiaka*, *polki* i *żyda*. Z opisów Łopatowskiego wynika, że sam autor nie był przygotowany pod względem muzycznym do zbierania i zapisywania pieśni. Podaje jednak istotne informacje, dotyczące ówczesnych tańców oraz pieśni, a także sposobu i okoliczności w jakich je wykonywano. Píše między innymi:

U nas w Zarytem i sąsiedniej Rabce lud śpiewa chętnie przy każdej sposobności, na weselach, zabawach, przy pasieniu krów i koni, dzieciom do snu, a najczęściej podczas żniw. Melodyje tutejszych piosenek są prześliczne i jest ich bardzo dużo, jednak mniej więcej podobne są do siebie, a wszystkie skoczne. Najładniejsze są te które śpiewają podczas żniw. Melodyja ich jest trochę powolniejsza, a tak rzewna, że aż za serce chwyta, zwłaszcza na hołdamas (dożynki) żniwiarki idą z pola razem z wiankiem i śpiewają, a głos w ciszy płynie po górach, lasach i polach [...]. Na weselach starzy śpiewają przeważnie piosenki dawne, znane, młodzi dawne i swojego układu albo takie, co się ich nauczyli we świecie lub od żołnierzy, ale obce swojskich piosenek wcale nie wypierają. Młodzież posługuje się nimi z konieczności, bo są to przeważnie melodyje walcowe, a tych nam brak [...].

Po czym dodaje, że z dawnych pieśni znane tu są tylko *Szeroka woda na Wiśle* i *Posła dziewczyna do Borowina*.<sup>2</sup> Łopatowski podaje przykład ówczesnego krakowiaka, którego nazywa *trzęsionym*, tańczonego niegdyś w okolicach Rabki.

Krakowiak trzęsiony jest to najstarszy taniec w tutejszej wsi i okolicy, ale co raz mniej używany przez młodzież, tańczą go przeważnie starsi. Z początku chodzą wszyscy parami do koła podług taktu, w miarę jednak szybszego tempa, cały taniec staje się szybszy tak, że prawie goni dookoła. Mężczyźni wybijają takt nogami i robią rozmaite podskoki. Melodyja do tego tańca jest skoczna, można by ją przedstawić: tup tup, tup tup, tup tup, tup, tup...<sup>3</sup>

Zbieracz zamieszcza przykładowe teksty przyśpiewek do tegoż tańca. „Drugim tańcem podobnym do tej krakowiakowej melodii, tylko o wiele prędszym i nie urywanym, jest wściekła polka” (poniżej przytacza tekst przyśpiewki). Trzecim tańcem opisanym przez Łopatowskiego jest popularny na Zagórze taniec zwany *żydem*. Tak go wspomina:

<sup>2</sup> J. Łopatowski, *Pieśni z Zarytego*, rękopis nr. I/968, Archiwum Muzeum Etnograficznego w Krakowie.

<sup>3</sup> *Ibid.*

Taniec ten jest bardzo oryginalny, ale czy u nas powstał, tego na pewno nie wiem. Tańczą go rzadko i to tylko młodzi. Pierwsze dwie zwrotki tańczy się podobnie jak polkę podnosząc nogi wysoko, na trzecią zwrotkę następuje ukłon tancerza i tancerki, na czwartą idą tyłem itd.<sup>4</sup>

Największym zbieraczem pieśni, zagadek, baśni i gadek w regionie zagórzańskim był Izydor Kopernicki, który od 1871 roku przez dziewięć lat corocznie przyjeżdżał do Rabki na trzy letnie miesiące. Zapisane przez niego pieśni pochodzą przeważnie ze Słonego, Rabki, Rdzawki, Olszówki, Poręby Wielkiej, a także z Mszany Dolnej. Zbiór zawiera tysiąc trzysta pięćdziesiąt cztery pieśni, podzielonych na dziewięć działów. W części opisowej Kopernicki zwraca uwagę na sposób życia górali, ich temperament, codzienne zmaganie się z trudną rzeczywistością, co sprowadza ich twórczość do spraw powszednich, dalekich od marzeń i natchnień poetyckich. Stąd też w pieśniach góralskich na próżno szukać wątków poważnych legend i dum lub rzewnych pieśni miłosnych, występujących w sąsiednich regionach. Spotkać tu można pieśni krótkie, dwuwierszowe do ośmiowierszowych, ułożone pod wpływem chwili, na skutek przelotnego wrażenia, uczucia lub myśli i zastosowane do pewnej okoliczności, osoby lub przedmiotu. Co do formy pieśni górali „bieskidowych”, były to klasyczne krakowiaki. Kopernicki zauważył również, że część pieśni wywodzi się z miejscowego repertuaru, natomiast wiele zostało przejętych od sąsiadów, zwłaszcza z Podhala i regionu krakowskiego. W zbiorze brak kołysanek i pieśni obrzędowych (z wyjątkiem kilku weselnych), a także kolęd, co badacz należycie uzasadnia:

Kołysanek nie miałem sposobności posłyszeć ani razu, a na żądanie śpiewać mi ich matki nie chciały, dziewczęta zaś się wstydziły. Co się tyczy obrzędowych, to kolęd nie w porę nikt nie miał ochoty śpiewać, zapewne dla tego że ich nie pamiętał, inni zaś pieśni obrzędowych nie znają tu wcale. Twórczość ta skromna wielce, lekka i dziecinna, lecz niepospolicie czynna i bogata, czyni aż do zbytku zadość potrzebie duchowej tego ludu, dając mu w ulubionych pieśniach codzienną pociechę i osłodę w mozolnie pracowitym żywocie.<sup>5</sup>

Innym źródłem przydatnym do badania folkloru muzycznego, podanym przez Izydora Kopernickiego jest kilkustronicowy opis wesela z okolic Rabki, zawarty w artykule *Wesele u Górali Bieskidowych z okolic Rabki* z 1888 roku, opublikowany w „Zbiorze do Antropologii Krajowej”. Zawiera on skromną wzmiankę, o tańcach wykonywanych podczas wesela –

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> I. Kopernicki, *Pieśni górali bieskidowych z okolic Rabki*, „Zbiór wiadomości do Antropologii Krajowej” 1888, t. 12, s. 120.

*krakowiaku i polce*, jednak z uwagi na brak jakichkolwiek dokumentów na ten temat można uznać je za przydatne.



Muzyka rodzinna Ptaków z Poniec, 1971 rok. Zdjęcie z archiwum autorki

W tym samym roku ukazał się w „Wiśle” bezcenny artykuł Stefanii Ulanowskiej pt.: *Boże Narodzenie u Górali, zwanych Zagórczanami*<sup>6</sup>. Piszę o nim „becenny”, gdyż jest on niezastąpionym źródłem, na którego podstawie opracowane zostały chociażby tańce zagórczańskie, w wydany ponad sto lat później leksykonie *Taniec w polskiej tradycji* pod redakcją Grażyny Dąbrowskiej. Ulanowska wprawdzie skupia się na zwyczajowym aspekcie Świąt Bożego Narodzenia w okolicach Rabki, jednak przy tej okazji podaje kilka tekstów, zapomnianych już dzisiaj kolęd i pastorałek, śpiewanych po wigilijnej wieczerzy lub dopiero po jutrzni (pasterce). Badaczka podała również przykład tzw. „światowej kolędy”, która według niej musiała być utworem „ustnej literatury miejscowej”. Przy okazji opisu tradycyjnego kolędowania szopkarzy, dowiadujemy się o składzie kapeli (u górali zwanej „muzyką”). Była ona złożona z dwóch muzykantów, którzy grali na skrzypcach i na tzw. cisuli – basetli wykonanej z drzewa cisowego. Co do repertuaru, dostosowany był on do sposobu kolędowania. W przypadku szopkarzy z kukielkami, którzy występowali bardzo często na omawianym terenie, były to melodie typowe i charakterystyczne dla postaci śpiewających i tańczących w szopce. Przykładowo: gdy muzyka zaczynała grać melodię do

<sup>6</sup> S. Ulanowska, *Boże Narodzenie u Górali zwanych Zagórczanami*, „Wiśła” II, s.109–116.

tańca góralskiego, zwanego *cyfrem*, to w szopce pojawiali się Podhalanie. W momencie gdy zjawili się krakowiacy, muzyka zaczynała grać *krakowiaki*, gdy żołnierze austriaccy – grali *stajera*, jeśli Słowak z węgierskiej strony – intonowali *madziara* (czardasza), a gdy Żyd z Żydówką – muzyka grała wolno *żydowskiego*. Górale z okolic Rabki tańczyli niegdyś *rydza*, *żyda*, *krakowiaka*, *bąka*, *obyrtanego*, *cygańskiego*, *podhalańskiego* i *wytrzykąta*<sup>7</sup>, czyli „wściekłą polkę”.

Jak w Krakowskiem, tak i tu, ten kto idzie w pierwszą parę, płaci naprzód muzykantom dziesięć centów i śpiewa im to, co chce, aby mu zagrali. Potem prowadząc taniec od czasu do czasu przystaje przed muzyką i śpiewa dalszą zwrotkę. Muzykanci też wiedzą doskonale, jak długo grać za te dziesięć centów, a jeżeli ktoś sobie chce przedłużyć, lub zażąda innego tańca, to musi znowu zapłacić i wolno mu to powtarzać dopóty komuś innemu nie ustąpi pierwszeństwa.

Pierwszym tańcem od którego rozpoczynano zabawę był *rydz*. Każdy z parobków, upatrzawszy sobie najpierw partnerkę, chwycił ją jedną ręką za szyję, ona zaś obejmowała go w pól i przeskakując z nogi na nogę tańczyli dookoła izby wirując. Jeden z parobków pozostawał bez pary, był tzw. *wdowcem*, a jego zadanie polegało na odbiciu partnerki innemu tancerzowi. Rytm muzyczny porównuje Ulanowska do *krakowiaka*, z tym że tempo tego tańca było o wiele szybsze.

Górale lubią tańczyć szalenie prędko – tak, że patrząc z boku rzekłby kto, że nie tykają ziemi, a bujają w powietrzu. Od czasu do czasu wybijają *holubce* razem albo jeden za drugim i każdy musi gwizdać przeciągle na palcu, co bardzo ładnie się wydaje, gdyż jest w tem pewna harmonia i nadzwyczaj ożywia taniec. Przy tym jeszcze śpiewają wszyscy chórem.<sup>8</sup>

Wspomina jeszcze raz o *krakowiaku*, którego tańczą parami nie wirując, a tempo jego jest o wiele wolniejsze niż w *rydzu*. Ciekawym, niestety dzisiaj już nieistniejącym i zapomnianym tańcem był *bąk*, przypominający krakowskiego *przebieganego*, tańczonego również w parach, natomiast różnica polegała na częstej zmianie kierunku. Odmiennym tańcem opisywanym przez Ulanowską, jest jeszcze do dziś zachowany *żyd*, tańczony pierwotnie przez samych parobków, współcześnie z partnerkami no i oczywiście podhalański *cyfrowany*, który był swoistym solowym popisem tancerza. Jednak trafiał się rzadko, bo podobno w tej okolicy nie umiano „cyfrować”, a o partnerkę, która potrafiłaby „drobniucsko przebierać nożeczkami”

<sup>7</sup> Nazwa pochodzi prawdopodobnie od wycierania kątów lub częstego ich zmieniania podczas tańca.

<sup>8</sup> *Ibid.*, s. 114.

wcale nie było łatwo. Było to niewątpliwie przyczyną dla której przyjmowały się wśród górali zagorzańskich łatwiejsze tańce, chociażby *wytrzykąt*, której towarzyszyły często obsceniczne teksty, nie obce kulturze ludowej.



Muzyka rodzinna Pintscherów z Rabki, 1985 rok. Zdjęcie z archiwum autorki

Innymi tańcami, o których pisze Ulanowska są *obyrtany* i *cygański*. Pierwszy z nich tańczony był rzadziej niż wcześniej wymienione. Podobny był do krakowskiego oberka z tą różnicą, że górale podczas wykonywania tego tańca nie uginali kolan, tak jak krakowiacy, tylko trzymali się prosto, nadrabiając szybkim przebieraniem nóg i ruchami rąk. *Cygański* był tańczony wspólnie po kole. Trzymając się za ręce wszyscy tancerze podrygiwali, podskakiwali, śpiewając: „Hoj ze ino cygańskiego, jak nie umis coś ciętego!”

Jednozdaniową wzmiankę na temat tańca znajdujemy u Kolberga w *Dzielałach Wszystkich, Góry i Podgórze* w tomie II nr 45 pod hasłem „Góral z Rabki”: „Tańcząc górale jedną ręką (tj. lewą) wywinąwszy w tył, trzymają na kości pacierzowej lub na plecach, gdy drugą potrzásają w górę i na dół”.<sup>9</sup>

Dosyć obszerny zbiór tekstów pieśni zebranych pod koniec XIX wieku w Rabce i okolicach, zawierają teczki z rękopisami Seweryna Udzieli (RKP/I/1610) oraz Bronisława Gustawicza (RKP/I/252), znajdujące się w Archiwum Muzeum Etnograficznego w Krakowie. W teczce Udzieli zapisane są na osobnych małych karteczkach dziewięćdziesiąt trzy teksty

<sup>9</sup> O. Kolberg, *Dzielał Wszystkie, Góry i Podgórze*, t. 45, Wrocław–Poznań 1968, s. 355.

krótkich przyśpiewek z Rabki, bez podziału treściowego. Teczka Gustawicza pt. *Pieśni ludowe od Rabki*, zawiera trzydzieści pięć tekstów pieśni, w tym dwadzieścia osiem zebranych przez niejakiego Pędzimeża (znane nazwisko rabczańskie), miejscowego zbieracza, prawdopodobnie pracującego dla Gustawicza. Przeważają tu krótkie teksty pieśni najczęściej nawiązujące tematycznie do pasterstwa, miłości i zalotów.

Dzięki Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego w 1951 roku, Ekipa Krakowska zarejestrowała pieśni z sąsiedniej Skomielnej Białej i Chabówki. Muzeum Etnograficzne im. Władysława Orkana niegdyś posiadało w swoich zbiorach nagrania zwyczajów dorocznych z towarzyszeniem muzyki z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, niestety uległy one zniszczeniu i obecnie nie ma na stanie żadnej dokumentacji dotyczącej folkloru muzycznego z Rabki. Jedyne czym może się pochwalić to fotografie muzyk góralskich z lat 60. i 70. XX wieku.

Krótkie wzmianki na temat składu kapel znajdują się w kronice Oddziału Związku Podhalan i lokalnych wzmiankach prasowych. Przytoczone przeze mnie przykłady to wszystko, co pozostało z pierwotnego dziedzictwa folkloru górali rabczańskich. To niestety relikty przeszłości, którego już nie można usłyszeć ani zobaczyć. Wyginęło to, co rodzime rabczańskie, więc najłatwiej było zapożyczyć i przyswoić cechy kulturowe z najmocniejszego i najbardziej wyrazistego, sąsiedniego podhalańskiego regionu, który stał się z czasem dla Rabczan swoim własnym. Dzisiaj już nikt nie powie inaczej tylko „my Rabczanie – Podhalanie”. Brak materiałów źródłowych i silna ekspansja kultury podhalańskiej to czynniki sprzyjające „podhalanizacji” omawianego regionu. Dodatkowym czynnikiem tego procesu było utworzenie w 1931 roku Ogniska Związku Podhalan, które zapoczątkowało działalność dziecięcego zespołu regionalnego z repertuarem *stricte* podhalańskim (instruktorzy i kierownicy byli, bądź utożsamiali się z góralami podhalańskimi). Zespół przy tym ognisku był jednym z pierwszych zespołów dziecięcych na terenie szeroko już ujętego Podhala<sup>10</sup>. Funkcjonował bez przerwy do roku 1939, czyli do wybuchu II wojny światowej.

---

<sup>10</sup> J. Kapłon, *Zarys Historii Oddziału Związku Podhalan w Rabce*, Rabka 1996, s. 31.





Muzyka dziecięca z Rabki, 1962 rok. Zdjęcie z archiwum autorki

Reaktywowany został dopiero w 1964 roku i działa do dnia dzisiejszego już nie przy Ognisku, ale przy Oddziale Związku Podhalan w Rabce-Zdroju pod nazwą Dziecięcego Zespołu Regionalnego im. Antoniny Zachary-Wnękowej, potocznie zwany „Robcusiami”. Jego młodszym rodzeństwem są dziecięce zespoły: „Majeranki” – działające przy Stowarzyszeniu Miłośników Kultury Ludowej w Chabówce, „Prymni” z Poniec oraz „Powicher” ze Rdzawki. Warto wspomnieć w tym miejscu o kilku muzykantach uczących gry na instrumentach (zwłaszcza na skrzypcach i basach). Są to: Michał Mirga z Czarnego Dunajca, Jan Wilkus ze Skrzypnego, Franciszek Gromada z Zakopanego, Eugeniusz Tokarczyk z Rabki, Piotr Majerczyk z Poronina, Jakub Rusiecki z Rabki-Słone. Kierownikami i instruktorami zespołów regionalnych, którzy na pewno przyczynili się do rozwoju kultury podhalańskiej na terenie Rabki byli: Franciszek Gromada, Jan Kapłon, Czesława Knapczyk-Duch (Ciche), Bronisława Pawlikowska-Pintscher (Małe Ciche) i Edward Pintscher, Helena i Barbara Stolarczyk, Jan Fudala (Olszówka), Wiktoria Kielusiak, Andrzej Drożdż, Andrzej Hadwiczak, Piotr Pellech, Barbara Knapczyk, Stanisław Surówka i Jan Surówka (Chabówka) oraz Helena Stolarczyk (Olcza/Chabówka). Składy rabczańskich muzyk podhalańskich od lat 50. do 90. przedstawiają się następująco: muzyka braci Ptaków z Poniec (prymista Józef Ptak), muzyka Franciszka Gromady, Józefa Dobrzańskiego z Rabki, Emili i Eugeniusza Tokarczyków z Rabki, Rodzinna Pintscherów z Rabki (prymistka Teresa Pintscher-Węglarz), Marek Traczyk.

Wszystkie wymienione wyżej kwestie miały i mają nadal ogromny wpływ na charakter pracy i repertuar wszystkich rabczańskich zespołów regionalnych oraz na obecny obraz folkloru muzycznego Rabczańskiej Ziemi.

## Znaczenie folkloru muzycznego w budowaniu współczesnej tożsamości regionalnej górali kliszczackich

Gabriela Gacek

Górale kliszczaccy, zwani też góralami myślenickimi, są tą grupą etniczną polskich Karpat, która nie została nigdy gruntownie przebadana pod względem etnomuzykologicznym. Ten fakt może dziwić, bowiem muzyka ludowa sąsiednich grup góralskich – Podhalań, Babiogórców, górali żywieckich i Zagórzan – doczekała się naukowych opracowań, czy choćby wydania wielu śpiewników z pieśniami ludowymi.

Nie oznacza to jednak, że nie istniała, czy nie istnieje, wśród tej grupy żadna ludowa praktyka muzyczna. Wydaje się, że na brak zainteresowania badaczy wpłynęła głównie bliskość, obfitego w źródła muzyczne, Podhala. Ponadto tereny kliszczackie, stanowiące pogranicze wpływów kultury lachowskiej i góralskiej, były mniej atrakcyjne dla badaczy ze względu na zanikającą tu dość szybko kulturę lokalną. Powodem jej wczesnego zanikania mogły być kontakty ludności powiatu myślenickiego z Krakowem (wyjazdy do pracy, na handel). W *Monografii Powiatu Myślenickiego*, przygotowanej w latach 70. przez zespół naukowy pod kierownictwem Romana Reinfussa można przeczytać: „już badacze zbierający materiały folklorystyczne na przełomie XIX i XX wieku podkreślali, że lud nie mówi gwara czystą, gdyż pod wpływem szkoły i różnorodnych kontaktów z miastem zaczyna ulegać wpływom języka literackiego”.<sup>1</sup> Również miejscowy strój ludowy zaczął się zmieniać już w latach 60. XIX wieku, ulegając wpływom krakowskim, zagórzańskim, nieco później podhalańskim<sup>2</sup>, a w końcu miejskim.

Wśród etnografów trwają spory o granice wpływów kultury kliszczackiej dawniej i współcześnie. Wiadomo, że pierwszą osobą, która wspomniała w literaturze o Kliszczakach był Ludwik Zejszner<sup>3</sup>. Kilka lat po publikacji Zejsznera ukazało się dzieło Wincentego Pola, *Rzut oka na północne stoki Karpat*<sup>4</sup>, w którym wzmiankował o Góralach od Łętowni – Kliszczakach. Etymologii nazwy grupy upatrywał w kroju spodni, „ściągniętych w kliszcz”. To tylko jedna z teorii tłumaczących tę nazwę. W innej, którą potwierdziłam podczas badań

<sup>1</sup> R. Reinfuss, *Wstęp*, w: *Monografia powiatu myślenickiego*, red. R. Reinfuss, t. II *Kultura ludowa*, Kraków 1970, s. 6.

<sup>2</sup> *Pieśni ludowe Kliszczaków*, red. M. Cieślak, Tokarnia 2005, s. 9.

<sup>3</sup> L. Zejszner, *Podróże po Beskidach, czyli opisanie części Gór Karpackich zawartych pomiędzy źródłami Wisły i Sanu*, „Biblioteka Warszawska” 1848, t. 3 (31), s. 487.

<sup>4</sup> W. Pol, *Rzut oka na północne stoki Karpat*, Kraków 1851, s. 123.

terenowych w Tokarni, jest mowa o ornamencie haftowanym po bokach portek, zwanym „klysc” bądź „klisc” (kleszcz)<sup>5</sup>. Julian Talko-Hryniewicz pisał, że Kliszczacy zostali „przewani tak od kroju rozciętych u dołu na podobieństwo kleszczy spodni”<sup>6</sup>, natomiast Dariusz Dyląg podaje w przewodniku po Beskidzie Myślenickim, że „przezwisek Klysc, Klisc zwano najpierw mieszkańców północnych stoków Gorców oraz gór położonych dalej na północ”<sup>7</sup>.

Kliszczaków nazywano także „gaciorzami” lub „gaciastymi Kliszczakami”<sup>8</sup>. Były to nazwy o charakterze pogardliwym, bowiem w opinii sąsiednich grup góralskich Kliszczacy stanowili grupę przejściową między góralami a Krakowiakami, nie byli prawdziwymi góralami, gdyż nie zajmowali się wypasem owiec<sup>9</sup>, a rolnictwem i rzemiosłem. Z kolei Kliszczacy mieli poczucie niższości w stosunku do Lachów, poziomu ich zamożności i kultury<sup>10</sup>, wobec czego, z upływem czasu, północna granica obszarów uznawanych za góralskie zaczęła przesuwac się ku południu, a sami górale kliszczacy przyjmowali elementy kultury nizinnej, pomimo niechęci żywionej do Lachów. Chociaż sami Kliszczacy kiedyś nie używali przypisanej im przez badaczy i sąsiednie grupy nazwy<sup>11</sup>, z czasem jednak ją uznali<sup>12</sup>, a obecnie nawet się nią szczycą.

Po Wincentym Polu badania w terenie prowadzili tacy etnografowie i historycy jak np.: Seweryn Udziela, Franciszek Bujak, Roman Reinfuss, Urszula Janicka-Krzywda. Z literatury przedmiotu wynika, że jeszcze sto lat temu obszar zamieszkały przez Kliszczaków zamykał się w trójkącie Myślenice – Rabka Zdrój – Sucha Beskidzka.<sup>13</sup> Obecnie zmniejszył się do terenu gmin: Pcim, Tokarnia oraz Budzów. Osoby zaangażowane w ruch folklorystyczny, mieszkające na pozostałych obszarach, utożsamiają się z Zagórzanami (Lubień), Babiogórcami (gmina Jordanów) lub Podhalanami (południowe kresy obszaru kliszczackiego, należące obecnie do powiatu suskiego i nowotarskiego, np.: Naprawa, Skawa, Skomielna Biała). Co ciekawe, zasięg kultury kliszczackiej, jaki wyznaczył przed ponad 150 laty Pol od

<sup>5</sup> D. Dyląg, *Beskid Myślenicki, letni przewodnik krajoznawczo-turystyczny*, Poronin 1993; R. J. Róg, M. Dudek, *O tradycji i kulturze w gminie Pcim*, Pcim 2007, s. 8.

<sup>6</sup> J. Talko-Hryniewicz, *Materiały do antropologii Górali Polskich*, Polska Akademia Umiejętności. Prace Komisji Antropologii i Prehistorji nr 5, Kraków 1934, s. 8.

<sup>7</sup> D. Dyląg, *op. cit.*; cyt. za: R. J. Róg, M. Dudek, *op. cit.*, s. 8.

<sup>8</sup> R. J. Róg, M. Dudek, *op. cit.*, s. 8.

<sup>9</sup> U. Janicka-Krzywda, *Stroje ludowe z okolic Babiej Góry. Kliszczacy*, w: *Kalendarz 2001*, Kraków 2000, s. 89.

<sup>10</sup> J. Kamocki, *Z etnografii Karpat Polskich*, Warszawa-Kraków 1984, s. 7.

<sup>11</sup> Roman Reinfuss podawał wielokrotnie, że nazwa „Kliszczacy” nie była znana czy używana w środowisku górali myślenickich (zob. R. Reinfuss, *Pogranicze krakowsko-góralskie w świetle dawnych i najnowszych badań etnograficznych*, „Lud”, t. 36, 1946, s. 255; *idem*, *Wstęp*, w: *Monografia powiatu myślenickiego*, t. II, s. 8).

<sup>12</sup> *Ibid.*, s. 13.

<sup>13</sup> U. Janicka-Krzywda, *op. cit.*, s. 89.

Trzebuni po Krzeczów oraz od Pcimia po Łętownię, pokrywa się w pełni ze współczesnym obszarem, na którym najaktywniej kultuwyje się muzykę i tożsamość kliszczacką.

Ważnym aspektem, na który trzeba zwrócić uwagę przedstawiając kulturę Kliszczaków, jest historia osadnictwa na obszarze Beskidu Myślenickiego oraz samo jego położenie. Tereny na południe od Myślenic nie były bowiem zasiedlone aż do drugiej połowy XIV wieku, z wyjątkiem Stróży – strażnicy puszczańskiej, gdzie strzeżono szlaku handlowego (*via regalis*), którym transportowano sól wielicką przez Orawę na Węgry<sup>14</sup>. Proces osiedleńczy związany z napływem ludności z Krakowskiego, zakończył się na przełomie XV i XVI stulecia. Znamiennym jest, że na terenach uznanych w literaturze za kliszczackie nie występowało osadnictwo wołoskie<sup>15</sup>, lecz elementy kultury pasterskiej przedostały się głównie dzięki ludności wołoskiej, która wypasała swoje owce w Gorcach i Beskidzie Wyspowym, a z czasem zaczęła zabierać od bogatszych chłopów owce na sezonowe wypasy (ta tradycja była później kontynuowana przez górali z okolic Limanowej i Suchej Beskidzkiej).

Muzyka Kliszczaków nie cieszyła się nigdy większym zainteresowaniem badaczy, można nawet stwierdzić, że tereny powiatu myślenickiego stanowią białą plamę na mapie polskiej etnomuzykologii. Oskar Kolberg, choć osobiście prowadził badania na interesującym nas terenie, pozostawił zapisy melodii jedynie z Myślenic i Stróży, a więc miejscowości położonych na granicy lachowsko-góralskiej. W roku 1952 przeprowadzono najdokładniejsze jak dotąd badania, obejmujące nagrania pieśni i muzyki instrumentalnej z obszaru od Trzebuni po Skomielną Białą i od Zembrzyc do Krzeczowa, a więc na rozległym terenie oddziaływania kultury kliszczackiej. Nagrań dokonano w ramach ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego prowadzonej przez Państwowy Instytut Sztuki (obecnie Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk), która miała miejsce w pierwszej połowie lat 50. XX wieku. Niestety, ilość nagrań nie jest imponująca w stosunku do ilości materiału zebranego w innych regionach: to blisko 300 przykładów pieśni i zaledwie 40 przykładów instrumentalnych (harmonia, skrzypce) podanych przez ponad 40 informatorów z 17 miejscowości.

W latach 1959–1967, z inicjatywy kierownictwa Muzeum Regionalnego PTTK w Myślenicach badania prowadził Janusz Mroczek, etnomuzykolog (wykładowca Akademii Muzycznej w Krakowie) i animator kultury ludowej mieszkający w Krzywaczce. Zebrał 1200 melodii, z czego wyodrębnił 70 melodii z ich wariantami jako materiał reprezentatywny dla regionu myślenickiego. Wyniki badań zostały opublikowane w II tomie *Monografii powiatu*

<sup>14</sup> F. Kiryk, *Dzieje powiatu myślenickiego w okresie przedrozbiorowym*, w: *Monografia powiatu myślenickiego*, red. R. Reinfuss, t. I *Historia*, Kraków 1970, s. 28, 58.

<sup>15</sup> *Ibid.*, s. 41.

*myślenickiego* pod redakcją Romana Reinfussa. Choć były to profesjonalne badania, objęły niestety tylko 15 miejscowości powiatu, przeważnie położonych w jego nizinnej części.

Późniejsze indagacje w regionie były podejmowane w celu opracowania repertuaru dla zespołów regionalnych. Prowadziły je w latach 70. i 80. osoby związane z zespołami „Kliszczacy” z Tokarni (Stanisław Funek<sup>16</sup>, Janusz Jędrocha), ZPiT „Ziemia Myślenicka” z Myślenic (Józef Romek) oraz „Pcimianie” z Pcimia (Tadeusz Kozak). Nieco wcześniej, dzięki pomocy etnografów i starszych mieszkańców miejscowości kliszczackich, podjęto starania o restytucję stroju regionalnego.<sup>17</sup> Do lat 70. działały w regionie grupy folklorystyczne o nieformalnym charakterze, teatralne kółka amatorskie (np. w Krzczonowie) oraz grupy skupione wokół Klubów Rolnika, Kół Gospodyń Wiejskich i Związku Młodzieży Wiejskiej (np. w Pcimiu). Z końcem lat 60. – co potwierdzają informatorzy terenowi – definitywnie skończyło się obchodzenie wielu dorocznych obrzędów związanych z rolą (np. tuka<sup>18</sup>) czy tradycyjnych wesel. Tradycja ludowa stała się materiałem do prezentacji na scenie przez zakładane przy GOK-ach zespoły regionalne: „Kliszczacy” z Tokarni i „Pcimianie” z Pcimia.

W ciągu ostatnich 10 lat powstało kilka nowych zespołów, szczególnie dziecięcych<sup>19</sup>, a ruch regionalny przeżywa ożywienie. W 1999 roku założono Stowarzyszenie Miłośników Skomialnej Czarnej i Bogdanówki, a w 2005 roku Oddział Związku Podhalan w Skomialnej Czarnej. Te dwie organizacje, wraz z GOK-ami, odgrywają obecnie największą rolę w promocji kultury tradycyjnej. Działają w nich osoby zainteresowane krzewieniem znajomości ludowej muzyki Kliszczaków i budowaniem wizerunku tej grupy etnograficznej, m.in.: Andrzej Słonina – rzeźbiarz ludowy z Bogdanówki, pracownik GOK w Skomialnej Czarnej i Prezes Oddziału Związku Podhalan w tej miejscowości, kierownik zespołu „Koskowianie”, Danuta Kawa – dyrektor Biblioteki i Ośrodka Animacji Kultury Gminy Budzów, kierownik zespołu „Budzowskie Kliszczaki”, a także Stanisław Funek z Tokarni i Tadeusz Kozak z Pcimia – wieloletni kierownicy zespołów regionalnych działających w tych miejscowościach.

<sup>16</sup> Stanisławowi Funkowi udało się nawet zdobyć w Krzczonowie trzystrunowe basy w katastrofalnym stanie technicznym, które znalazły się przy wyburzaniu jednej z chałup. Udało się je posklejać, naprawić i w ten sposób uchronić przed zniszczeniem.

<sup>17</sup> M. Cieślik, *Pieśni ludowe Kliszczaków*, Tokarnia 2005, s. 9–10.

<sup>18</sup> Jest to zwyczaj związany z jesiennym wykopywaniem ziemniaków – wykopki przy akompaniamencie 2–4 osobowej kapeli zamówionej przez gospodarza dla zaproszonych sąsiadów, którzy przyszli pomóc w pracy.

<sup>19</sup> Np.: „Kozinianie” z Mucharza (rok zał. 2000), „Koskowianie” z Bogdanówki (rok zał. 2002), „Mali Pcimianie” z Pcimia (rok zał. 2007), „Budzowskie Kliszczaki” (rok zał. 2009). Zespoły te działają albo przy Gminnych Ośrodkach Kultury, albo przy Szkołach Podstawowych. Najstarszy zespół dziecięcy w regionie, „Mali Kliszczacy” z Tokarni, istnieje od lat 70. XX wieku, czyli od początku działalności zespołu „Kliszczacy”, stanowiąc jego „dziecięcy” oddział.



Zespół Pcimianie z Pcimia. Zdjęcie wykonane w Brezie na Słowacji, sierpień 2011.  
Źródło: <http://www.gminapcim.pl/aktualnosc/126.html>

Powstawanie tak wielu zespołów, przy jednoczesnej działalności tych z ponad trzydziestoletnim stażem, szukanie jak najbardziej „autentycznej” muzyki kliszczackiej, „oczyszczonej” z naleciałości sąsiednich grup etnicznych skutkuje sytuacją, w której prawie każdy zespół ma inny pomysł na swój strój, instrumentarium i repertuar. Sytuację pogarsza również odmienna w każdym przypadku metoda pozyskiwania repertuaru. Żaden z poznanych przeze mnie zespołów nie skorzystał z nagrań terenowych zrealizowanych podczas Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego, a tylko nieliczne z nich przeprowadziły badania terenowe. Kierownicy zespołów w największym stopniu polegają na wiedzy oraz wskazówkach etnografów i folklorystów. Większość z nich chce przywrócić do użytku heligonkę, chociaż instrument ten właściwie już nie występuje lub zastąpiony został akordeonem. „Koskowanie” odrzucają w składzie kapeli instrumenty dęte (klarnet, trąbka) twierdząc, że najbardziej odpowiedni, „góralski” skład stanowią skrzypce i basy. Bardzo często zdarza się, że – wobec braku aktywnych starszych muzykantów w regionie – nie ma osób, które mogłyby przekazać młodszemu pokoleniu umiejętności w zakresie techniki i stylu gry na tradycyjnych instrumentach. W tym celu sprowadza się osoby spoza regionu, najczęściej z Podhala (np. Stanisława Bukowskiego z Czarnego Dunajca i Teresę Lipkę, pochodzącą z Sidziny – do Skomialnej Czarnej) lub Krakowskiego (np. Tomasza Pawlaka z Osieczan – do Tokarni). Uczą oni grać ze słuchu.

Innym problemem jest brak muzykantów grających na instrumentach z tradycyjnego składu kapeli (skrzypce I i II, basy, heligonka, klarnet, trąbka). W takim przypadku gra się na instrumentach aktualnie dostępnych, np. na bębnie z talerzem, czy akordeonie lub też gra się w niepełnym składzie. Instruktorzy narzekają, że trudno wprowadzić, szczególnie u kobiet i dzieci, śpiew wielogłosowy (w domyśle – „góralski”). Zauważają brak źródeł dotyczących muzyki, trudno im też wskazać cechy właściwe tylko muzyce kliszczackiej, wobec czego niemożliwym staje się tworzenie w regionie spójnej wizji tej muzyki.



Kapela zapraszana na współczesne Tuki w Bogdanówce, wrzesień 2011. Fot. G. Gacek

Imprezy związane z kultywowaniem regionalnej odrębności, na których zawsze pojawia się kliszczacka muzyka, to Święto Kliszczaka w Pcimiu (obchodzone od 2004 roku) oraz Tuka w Bogdanówce (obchodzona od 2006 roku) i jej pcimski odpowiednik – Święto pieczonego ziemniaka (obchodzone od 2011 roku). Stworzono także Wortal Tradycji i Kultury Gminy Pcim ([www.klischczacy.pl](http://www.klischczacy.pl)) i wydano wiele publikacji poświęconych kulturze regionu, z czego najbardziej wartościowe dla etnomuzykologów są śpiewniki z zapisem nutowym repertuaru Zespołu Regionalnego „Klischczacy”, autorstwa Mariana Cieślaka, pracownika Urzędu Gminy Tokarnia<sup>20</sup> oraz amatorskie płyty CD i DVD rejestrujące repertuar tegoż

<sup>20</sup> *Pieśni ludowe Kliszczaków*, Tokarnia 2005, *Boże Narodzenie u Kliszczaków*, Tokarnia 2006 i *Wesele u Kliszczaków*, Tokarnia 2009.



zespołu. W Pcimiu, Tokarni i Bogdanówce powstały izby regionalne (w Bogdanówce – Ekomuzeum w starej, stuletniej stodole należącej do Andrzeja Słoniny, w której – z jego inicjatywy – odbywają się imprezy folklorystyczne.).

Na innych dorocznych imprezach – festynie Ludowym w Tokarni oraz przeglądzie kolędniczym w GOKiS w Tokarni – również pojawia się muzyka regionalnych zespołów. Ciekawy nurt współczesnej twórczości muzycznej wśród Kliszczaków to przyspiewki dożynkowe – kilku- lub kilkunastozwrotkowe, często rymowane teksty, traktujące o dokonaniach władarzy gminy w ciągu minionego roku, uzupełnione ewentualnymi prośbami i podziękowaniami. Są śpiewane podczas dożynek gminnych i powiatowych na popularne „nuty” w rytmie krakowiaka, polki czy walca, spotykane w regionie np. w repertuarze zespołu „Kliszczacy”. Służą one przede wszystkim lokalnej społeczności. Zespoły działające w gminach Pcim, Tokarnia i Budzów bardzo rzadko koncertują poza swoim regionem. Jedyną okazją do zaprezentowania się poza własnym środowiskiem są koncerty w miastach partnerskich gmin, Karnawał Góralski w Bukowinie Tatrzańskiej (ze względu na wciąż bardzo żywą tradycję kolędowania w regionie) oraz wymiany koncertowe między dziecięcymi zespołami z Polski. Tylko zespół „Kliszczacy” z Tokarni koncertuje poza granicami kraju.



Zespół „Kliszczacy” z Tokarni podczas Dożynek Gminnych w Tokarni w sierpniu 2011. Fot. G. Gacek

Dożynki, podobnie jak inne, wspomniane już przeze mnie imprezy, organizowane są w plenerze i wiążą się z promocją lokalnej tożsamości i twórczości ludowej, a nierzadko również zostają upolitycznione (poprzez patronaty, organizację). Szczególnie Tuka, Święto Ziemniaka oraz Święto Kliszczaka są okazją do przypomnienia mieszkańcom starych obyczajów, potraw, tradycji, rękodzieła, folkloru oraz utrwalenia (nabycia?) poczucia tożsamości regionalnej. Zarazem jest to jednak, dobrze skonstruowana przez animatorów kultury, ludyczna iluzja, bowiem współczesna Tuka czy Święto Ziemniaka, ze swoimi konkursami dla publiczności (np. na najciekawszą rzeźbę z ziemniaka oraz najdłuższą obierkę), atrakcjami dla dzieci, degustacjami potraw lokalnych oraz występami kabaretów i teatrów amatorskich, niewiele mają wspólnego z dawnymi obrzędami. Kreuje się etniczność konsumpcyjną, ludyczną. Nie jest moją rolą oceniać te działania. Na pewno inicjatywy tego typu świetnie zapelniają pustkę powstałą w skutek zaniku ludowej kultury tradycyjnej, są pomysłem na promocję regionu i sprawiają, że muzyka kliszczacka, uprawiana już tylko scenicznie, jest jeszcze potrzebna.

## Muzyka jako element tworzący wspólnotę i budujący pamięć – na przykładzie pojańczyków z Piławy Dolnej

Kaja Maćko-Gieszc

Tytułowi pojańczycy – za sprawą takich badaczy jak Marian Gotkiewicz bardziej znani jako górale czadeccy<sup>1</sup> – wywodzą się z leżącej na rumuńskiej Bukowinie miejscowości Pojana Mikuli.<sup>2</sup> Są przedstawicielami grupy, której przodkowie od XVI wieku zbiegali z dóbr cieszyńskich i żywieckich do kotliny Czadeckiego, leżącej na terenie dzisiejszej północno-zachodniej Słowacji. Z drugiej, południowej strony, na Ziemię Czadecką w tym samym czasie ciągnęli osadnicy słowaccy, którzy mieszały się z ludnością polską. Od XIX wieku z powodu przeludnienia tego terenu przedstawiciele omawianej przeze mnie grupy zaczęli osiedlać się na leżącej od 1774 roku w granicach Austrii Bukowinie. Pierwsze nazwiska czadeckie zanotowano w 1803 roku w kilku bukowińskich miejscowościach, głównie na północy. Po pewnym czasie miały miejsce również lokalne migracje górali, najczęściej spowodowane przeludnieniem, a także emigracja do Bośni i Brazylii. Z tego powodu w latach 1834–1842 na południu Bukowiny powstały trzy osady góralskich imigrantów z Czadeckiego: Nowy Sołonec, Plesza i w 1842 roku Pojana Mikuli. Ta ostatnia od początku swojego istnienia była wsią mieszaną – w połowie zamieszkaną przez Polaków, w połowie – przez Niemców.<sup>3</sup>

W okresie międzywojennym, kiedy Bukowina weszła w skład nowo powstałego Królestwa Rumunii, Pojana stała się miejscem sporu polsko-czechosłowackiego dotyczącego ziemi czadeckiej (będącego echem konfliktu o Spisz i Orawę). Pod wpływem działań aktywistów słowackich, a potem i polskich, mieszkańcy Pojany bardzo często musieli dokonywać arbitralnych wyborów, opowiadając się za którąś ze stron, co wpływało na ich późniejsze życie. Konflikt przerwała II wojna światowa, która przyniosła na Bukowinie duże zmiany. Kraina ta została podzielona na część północną – należącą do Związku Radzieckiego i

<sup>1</sup> Chociaż zdaję sobie sprawę z problemów, jakie niesie za sobą ta nazwa, to ze względu na jej rozpowszechnienie w literaturze przedmiotu będę jej używać w odniesieniu do wszystkich górali bukowińskich, którzy wywodzą się z Czadeckiego. Terminem „pojańczycy” natomiast określać będę tych, którzy mają rodzinne związki z Pojaną Mikuli (tego określenia zresztą najchętniej używali moi rozmówcy mówiąc o grupie, do której należą).

<sup>2</sup> Rum. *Poiana Micului*.

<sup>3</sup> Zob. m.in.: E. Biedrzycki, *Historia Polaków na Bukowinie*, Warszawa-Kraków 1973, s. 45–48; M. Gotkiewicz, *Na tułaczach szlakach górali*, „Wierchy. Rocznik poświęcony górcom” R. 25, Kraków 1956, s. 91, 97–98; M. Gotkiewicz, *O Polakach w okręgu Czadeckim*, Żywiec 1938, s. 10–11; M. Gotkiewicz, *Zamknięte kolisko*, Zeszyty Raciborskie „Strzecha”, 1970, t. 2, s. 100; K. Nowak, *Ziemia Czadecka – znana i nieznaną. Rys historyczny*, w: *Czadecka ojcowizna*, red. K. Nowak, Lublin 2000, s. 14–16.

południową – rumuńską.<sup>4</sup> W wielu bukowińskich wsiach zmienił się skład etniczny, co wiązało się m.in. z represjami wobec Żydów i masowymi wyjazdami Niemców.<sup>5</sup>

Po II wojnie światowej na terenach powojennej Polski osiadło ok. 20 tysięcy Polaków bukowińskich. Wśród nich znalazła się ok. pięcioletnia grupa górali czadeckich, z której ok. 3 tysiące pochodziło z Bukowiny północnej, a 2 tysiące z południowej.<sup>6</sup> Z samej Pojany Mikuli wyruszyły trzy transporty w latach 1946–1947. Pojańczycy osiedlili się głównie w Dobrocinie i Stoszynku. W 1948 roku prawie wszyscy górale z Dobrocina i Stoszynka połączyli się i przeprowadzili do majątków państwowych w Piławie Dolnej i Dzierżoniowie. Tam powstały założone przez nich spółdzielnie parcelacyjne – „Mikulanka” i „Bukowina”.<sup>7</sup>

W wyniku migracji pojańczycy mieszkają obecnie zarówno w Rumunii, jak i na Słowacji oraz w Polsce. Dwa główne ośrodki pojańskiego życia to Pojana Mikuli na Bukowinie oraz Piława Dolna na Dolnym Śląsku. W obu tych miejscowościach działają zespoły folklorystyczne.<sup>8</sup> Piławski zespół jest najstarszym zespołem górali czadeckich w Polsce (założony został w 1958 roku), natomiast zespół w Pojanie, chociaż wcześniej istniał nieformalnie, oficjalnie został powołany do życia w 1989 roku. Od 1990 roku oba zespoły uczestniczą w organizowanym obecnie już w pięciu krajach Międzynarodowym Festiwalu Folklorystycznym „Bukowińskie Spotkania”.

Z moich rozmów z pojańczykami związanymi z piławskim zespołem „Poiana” wyłoniła się koncepcja muzyki jako jednego z elementów, które tworzą wspólnotę i budują pamięć.<sup>9</sup> W niniejszym tekście pokazuję, jak świadomość przynależności do tej samej tradycji muzycznej i grupowe wykonywanie muzyki wpływają na poczucie bycia we wspólnocie. Opisuję również to, jak zainteresowanie muzyką górali czadeckich stało się pretekstem do rozważań na temat przeszłości grupy i jak podtrzymuje pamięć o niej.

Obecnie antropologia nie opisuje wspólnot pod względem strukturalnym czy funkcjonalnym. Próbuje natomiast zrozumieć, jak wspólnoty doświadczają jej członkowie, jakie znaczenie jej przypisują.<sup>10</sup> Mianem wspólnoty można określić członków grupy, którzy

<sup>4</sup> E. Kłosek, *Świadomość etniczna i kultura społeczności polskiej we wsiach Bukowiny rumuńskiej*, Wrocław 2005, s. 78.

<sup>5</sup> Tak stało się np. w Pojanie Mikuli, z której w 1940 roku wysiedlono grupę około tysiąca osób narodowości niemieckiej (*ibid.*, s. 80).

<sup>6</sup> K. Feleszko, „Rumuni” czy „Słowacy”? Czyli droga Górali bukowińskich nad Gwdę, „Rocznik Nadnotecki” 24, 1993, s. 95.

<sup>7</sup> M. Gotkiewicz, *Ruchy migracyjne polskich górali na południowej stronie Beskidu*, „Folia Geographica. Series Geographica-Oeconomica”, 1969, vol. 2, s. 47; K. Feleszko, *op. cit.*, s. 95; E. Kłosek, *Świadomość etniczna i kultura społeczności polskiej...*, s. 94.

<sup>8</sup> Trzecim zespołem, do którego należą pojańczycy jest „Mikulanka” z Hornej Štubni na Słowacji.

<sup>9</sup> Wspólnota i pamięć mogą być budowane i podtrzymywane również w oparciu o inne elementy. Nie twierdzą, że muzyka jest jedynym lub najważniejszym z nich, jednak w pewnych okolicznościach znaczącym.

<sup>10</sup> A. Cohen, *The symbolic construction of community*, London-New York 2001, s. 70, 20.

mają ze sobą coś wspólnego, co odróżnia ich w znaczący sposób od członków innych potencjalnych grup. Kategoria ta zakłada więc i podobieństwo, i różnicę. Ważny w takim rozumieniu jest relacyjny charakter wspólnoty, czyli pozostawanie jednej wspólnoty w opozycji wobec innych wspólnot lub innych społecznych bytów. Istotne jest tu także określenie granic wspólnoty, w ramach których zawiera się jej tożsamość. Granice rozumiane mogą być bardzo szeroko – nie tylko jako państwowe czy administracyjne, ale też geograficzne, rasowe, językowe lub religijne. Jednak nie wszystkie granice i nie wszystkie ich aspekty są oczywiste, można bowiem o nich myśleć jako o istniejących w umysłach ich obserwatorów.<sup>11</sup> Idąc tym tropem, w niniejszym tekście potraktuję muzykę jako element wspólny dla członków danej grupy i jednocześnie odróżniający tę grupę od innych. W takim rozumieniu warunkiem wspólnoty będzie podzielane przez przedstawicieli grupy przeświadczenie o przynależności do pewnej muzycznej tradycji i współtworzenie jej poprzez muzyczną praktykę, przy czym, jak pokazuję poniżej, idea ta może być konstruowana na różnych poziomach, a więc w oparciu o różnie pomyślane granice. Przytoczone powyżej rozważania ilustruje wypowiedź jednej z moich rozmówczyń:

My po prostu potrafimy stanąć w jednym kole i śpiewać te same pieśni, te same tajdany. Czyli to jest z całego okręgu Bukowiny [...]. To jest wspaniałe przeżycie, że ludzie pokonują tysiąc kilometrów czy ponad tysiąc, przyjeżdżają i możemy ze sobą porozmawiać, my się rozumiemy, gwarą oczywiście, no i sobie staniemy w kółeczku i sobie pośpiewamy. To jest taka chyba specyfika niepowtarzalna, że tak powiem, tych tradycji bukowińskich. Że jest już nas grono rozsianych po świecie, a w zasadzie, no, muzyka na pewno i gwara nas łączy wszystkich bardzo.<sup>12</sup>

Poczucie przynależności do wspólnoty pojańczycy podtrzymują m.in. dzięki Międzynarodowemu Festiwalowi Folklorystycznemu „Bukowińskie Spotkania”, podczas którego mają miejsce występy Bukowińczyków z różnych krajów.<sup>13</sup> Po raz pierwszy zorganizowany w 1990 r. – wtedy jeszcze pod nazwą „Festiwal Folkloru Górali Czadeckich” – na stałe wpisał się on w grafik piławskiego zespołu. Obecnie organizowany jest nie tylko w Polsce, ale i na Słowacji, na Węgrzech, w Rumunii i na Ukrainie. Pierwsze edycje Festiwalu bardzo ciepło były wspomniane przez moich rozmówców. Jak podkreślali niektórzy,

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, s. 12.

<sup>12</sup> Wywiad, kobieta, ok. 45 lat.

<sup>13</sup> Nie tylko górali czadeckich, ale i przedstawicieli innych grup, które mieszkają na Bukowinie lub mają bukowińskie korzenie.

przynosiły one zaskakującą konstatację, że wszystkie zespoły górali czadeckich – nie tylko z Polski, ale i z Rumunii czy z Ukrainy – mają podobny repertuar:

Przecież pamiętam pierwszy rok tego Festiwalu jak [...] Polacy z zagranicy, bo i z Rumunii, z Ukrainy, jak poprzyjeżdżali [...]. I ta muzyka, że patrzcie, oni z Ukrainy przyjechali, a śpiewają nawet piosenki niektóre takie, jak my. Patrz, a ci przyjechali stamtąd i też tak śpiewają. No to było [...] coś niesamowitego. Ale to wszyscy gdzieś tam Polacy korzeniami gdzieś byli wspólnie, gdzieś powyjeżdżali i... a wiadomo, muzykę, tradycje zachowuje się. Można ją zmienić [...], ale gdzieś tam coś zostaje.<sup>14</sup>

Na podstawie powyższych wypowiedzi można stwierdzić, że Festiwal tworzy pewną niepowtarzalną przestrzeń, w której umacniają się więzi między uczestnikami. Wspólnota festiwalowa, opierająca się na współuczestnictwie, wzmacniana jest przez jedność repertuaru – obecność takich samych (lub podobnych) tańców i pieśni w programach zespołów górali czadeckich z Polski, Rumunii i Ukrainy, które świadczą o ich wspólnym pochodzeniu i historii.

Dzięki muzyce, a raczej działalności zespołu i festiwalowej tradycji odwiedzania rodzin za granicą, pojańczycy mogą utrzymywać przyjaźnie z mieszkańcami rumuńskiej Pojany, podtrzymując tym samym poczucie przynależności do wspólnoty opartej na muzycznej praktyce: „jesteśmy w takich bardzo fajnych relacjach z tą »Małą Pojaną«. I tam jedziemy, to też się bardzo dobrze czujemy, oni też nam tam czas organizują. Zawsze przyjęcia na sali połączone z zabawą”.<sup>15</sup>

Przytoczone przeze mnie wypowiedzi sugerują, że śpiew jest dla pojańczyków bardzo istotny. Chociaż moi rozmówcy twierdzili, że nie potrzebują dużej grupy osób, aby wykonać jakąś pieśń, to jednak zwracali uwagę na to, że śpiew wielogłosowy<sup>16</sup> brzmi lepiej: „nie trzeba dużo, wystarczy garstka ludzi, a na pewno to jest całkiem inne brzmienie niż jednogłosowo”<sup>17</sup>. Śpiewem można też zaakcentować przynależność do grupy. Pojańczycy starają się brać udział w różnych wydarzeniach, np. przygotowując oprawę muzyczną pojańskich ślubów. Moi rozmówcy wspominali też wspólne śpiewy wieczorami przed domem, po pracy. Podkreślali to, że śpiew towarzyszył im zawsze: „jak się tam spotykamy, jak jedziemy, to też to jest oparte na śpiewie, że trzeba pośpiewać, trzeba, jakby to nawet

<sup>14</sup> Wywiad, kobieta, 52 lata.

<sup>15</sup> Wywiad, kobieta, ok. 45 lat.

<sup>16</sup> Najczęściej jest to śpiew dwu- lub trzygłosowy.

<sup>17</sup> Wywiad, kobieta, ok. 45 lat.

nieduże grono tych osób, ale trzeba pośpiewać i [...] tak ten śpiew nam towarzyszy przez całe życie”.<sup>18</sup>

Dla wspólnoty bardzo ważne jest określenie jej granic. Ponieważ poczucie przynależności moich rozmówców do muzycznej wspólnoty objawia się na różnych poziomach, granice są tu konstruowane na kilka różnych sposobów. Podobnie jak w przypadku granic etnicznych, o czym pisze Fredrik Barth<sup>19</sup>, mamy tu do czynienia z ciągłym samookreślaniem i ocenianiem. Dla utrzymania tych granic ważne są sytuacje kontaktu społecznego między ludźmi z różnych kultur. Taki kontakt ma miejsce m.in. podczas Międzynarodowego Festiwalu Folklorystycznego „Bukowińskie Spotkania”. Z moich rozmów z pojańczykami biorącymi udział w Festiwalu wyłoniły się cztery koncepcje granic muzycznej wspólnoty.

Pierwszą tworzą wszyscy Bukowińczycy, którzy biorą udział w „Bukowińskich Spotkaniach”. Ucieleśniają oni ideę bukowińskiej wspólnoty: idąc razem i wykonując muzykę w inauguracyjnym Festiwalu korowodzie przedstawiciele różnych grup i krajów, słuchając festiwalowego hymnu „Buki, moje buki” (śpiewanego na melodię podhalańskiej pieśni „Smutny zbójnik, smutny”, a uznanego za hymn tych, którzy wyjechali z rodowitej Bukowiny i zamieszkali z dala od niej)<sup>20</sup>, występując kolejno na scenie, a wieczorami bawiąc się razem poza sceną.

W Festiwalu bierze udział wiele zespołów różnej narodowości, dlatego oczywiste wydaje się to, że moi rozmówcy określali muzykę górali czadeckich jako specyficzną i różniącą się od tego, co wykonują na scenie Rumuni, Ukraińcy czy Węgrzy. Mimo wewnętrznego zróżnicowania grupy wskazywali na spójność jej repertuaru i wykonawstwa. Wpływy rumuńskie czy ukraińskie w zespołach polonijnych oraz zrozumiałe rozbudowywanie programu o nowe pieśni czy tańce, niekoniecznie czadeckie, nie były przeszkodą, by mówić o przynależności do jednej tradycji muzycznej, na podstawie której konstruowane jest poczucie wspólnotowości.

Trzecim poziomem tworzenia granic wspólnoty są sami pojańczycy, którzy wskazują na podobieństwo repertuaru obu zespołów – pojańskiego i piławskiego, podkreślając jednocześnie te cechy repertuaru czy wykonawstwa, które różnią je od innych zespołów górali czadeckich. Pewne różnice w programach (jak obecność lub brak niektórych pieśni czy tańców), różne składy kapel (lub ich brak) i koncepcje wykonywania muzyki sprawiają, że pojańczycy mają świadomość przynależności do danej grupy (górali czadeckich), a

<sup>18</sup> Wywiad, kobieta, ok. 45 lat.

<sup>19</sup> F. Barth, *Grupy i granice etniczne: społeczna organizacja różnic kulturowych*, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej – kontynuacje*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2004.

<sup>20</sup> H. Krasowska, *Bukowina. Mała ojczyzna – Pietrowce Dolne*, Pruszków 2002, s. 91.

jednocześnie własnej odrębności (jako pojańczyków). O tej swoistości może świadczyć to, że podobnie jak w przypadku hymnu Bukowińczyków, również pojańczycy mają swój własny – „Zahuczały góry, zaszumiały lasy”.<sup>21</sup>

W niniejszej pracy najbardziej interesujące jest wyobrażenie wspólnoty muzycznej zgromadzonej wokół piławskiego zespołu w opozycji do Pojany Mikuli, które cechuje się dużym stopniem refleksji na temat pojańskiej historii i tradycji. Moi rozmówcy z jednej strony bowiem utożsamiali się z pojańczykami z Rumunii, z drugiej natomiast potrafili wymienić cechy, które stanowiły o niejednorodności pojańskiej muzyki. Przede wszystkim repertuar zespołu z Pojany Mikuli w początkach festiwalu miał być repertuarem nie tradycyjnym, lecz polskim. Miało to według rozmówców wynikać z tęsknoty za ojczyzną i chęcią wykonywania pieśni śpiewanych w języku polskim, a nie gwarą: „chyba to, że oni przyjeżdżali tu do Polski na ten Festiwal, oni przyjeżdżali do Polski, więc oni starali się mówić po polsku. I oni zaczęli przyjeżdżać właśnie i z takim bardziej polskim repertuarem”.<sup>22</sup> Repertuar tradycyjny miał natomiast być według niektórych zapomniany: „Oni tego nie wiedzieli. A myśmy przyjeżdżali i my to z Polski przywoziliśmy [...]. No to jak żeśmy na tej zabawie, przyjęciu zaczęli te śpiewanki swoje, to oni się za głowy łapali skąd my to [znamy]...”.<sup>23</sup> Taka sytuacja może wynikać ze specyficznych okoliczności, w jakich znalazły się obie grupy pojańczyków (w Rumunii i w Polsce). Tworzą oni bowiem pewnego rodzaju diasporę, a w tego typu społecznościach muzyka podtrzymuje związki z utraconą ojczyzną i z przeszłością, która może stać w sprzeczności z obecną rzeczywistością.<sup>24</sup> Być może właśnie dlatego pojańczycy z Bukowiny, pielęgnując poprzez muzykę pamięć o Polsce jako utraconej kiedyś ojczyźnie, przygotowywali na pierwsze edycje Festiwalu repertuar polski, który przenoszony był do ich miejscowości m.in. przez działaczy, nauczycieli, letników czy harcerzy. Podobna sytuacja dotyczy zespołu piławskiego, który – na odwrót – dzięki muzyce podtrzymuje związek z mieszkańcami Bukowiny i pamięć o bukowińskiej dawnej ojczyźnie, z której kilkadziesiąt lat temu wyjechali obecni członkowie zespołu lub ich rodzice czy dziadkowie.

Wracając do wątku piławskiej wspólnoty muzycznej, istniejącej niejako w opozycji do Pojany Mikuli, warto wspomnieć, że moi rozmówcy określali wykonywanie pieśni i tańców przez pojańczyków z Rumunii jako odmienne od tego, w jaki sposób sami tańczą i śpiewają.

<sup>21</sup> Wywiad, kobieta, ok. 45 lat.

<sup>22</sup> Wywiad, kobieta, 52 lata.

<sup>23</sup> Wywiad, kobieta, 74 lata.

<sup>24</sup> C. Bithell, *The Past in Music: Introduction*, „Ethnomusicology Forum”, June 2006, vol. 15, nr 1, s. 8.



Wskazywali oni m.in. na wpływy muzyki rumuńskiej w „Małej Pojanie”<sup>25</sup> – dostępnej chociażby poprzez radio, telewizję czy działalność zespołów weselnych. W odniesieniu do muzyki i tańców zespołu z Pojany Mikuli padały takie określenia jak „skocznie”, „rytmicznie”, czy „drobne kroki”, „przyspieszony krok”, „rumuński dryg”, „rumuński krok”. Rozmówcy zwracali też uwagę na różnice w emisji głosu – inną barwę, dykcję; mówili o tym, że pojańczycy z Rumunii mają ładne, silne, mocne głosy, głośny śpiew. Wszystkie te cechy były wymieniane w opozycji do tego, co można by nazwać wspólnotą muzyczną pojańczyków z Piławy Dolnej.

Drugą interesującą kwestią, jaka pojawiała się podczas rozmów, była relacja między muzyką a pamięcią. Jak pisze Jacek Nowak: „pamięć zbiorowa jest zestawem wyobrażeń członków wspólnoty o jej przeszłości, uzgadnianym w aktach komunikacji wewnętrznej, przekazywanym w drodze międzypokoleniowej transmisji w celu utrzymania spójnej narracji tożsamościowej”.<sup>26</sup> Kulturowy żywot pamięci objawia się w różnych formach przechowywania i przekazywania, takich jak mit, historia, muzea, pomniki i fotografie<sup>27</sup>. Do tego zbioru dodałabym jeszcze takie niematerialne formy jak zbiorowe wykonywanie pieśni, działalność zespołu i uczestnictwo w Festiwalu. Uważam bowiem, że w przypadku pojańczyków zgromadzonych wokół piławskiego zespołu muzyka jest jedną z motywacji, dzięki którym podtrzymywana i transmitowana jest pamięć o przeszłości grupy. Wprawdzie, jak pisze Caroline Bithell, w przeciwieństwie do materialnego dziedzictwa muzyka często jest „widziana” jedynie w momencie wykonania<sup>28</sup>, jednak dla samych pojańczyków niesie ono istotne treści. Jak zresztą stwierdza Bithell, sam „występ potwierdza przeszłość i sprawia, że jest ona żywa”.<sup>29</sup>

Wśród pojańczyków podtrzymywane są ciągle opowieści i żywe wspomnienia miejscowego przedwojennego zespołu (orkiestry dętej, tzw. bandy), wesel, tańców, zabaw, muzycznych spotkań żyjących obok siebie we wsi Polaków i Niemców, uczestnictwa w miejscowym chórze kościelnym, piosenek uczonych przez instruktorów w harcerstwie i przywożonych przez letników z Polski. Jak mówił jeden z rozmówców, „nie było okazji, żeby nie śpiewać”.<sup>30</sup> Muzykę i tańce w przedwojennej Pojanie określał jako spontaniczne, w przeciwieństwie do wyuczonej w zespole folklorystycznym manieri stawiania równych kroków i układów, którą w pewnym momencie przyjęli pojańczycy.

<sup>25</sup> Rum. „Mica Poiana”.

<sup>26</sup> J. Nowak, *Spoleczne reguly pamietania. Antropologia pamieci zbiorowej*, Kraków 2011, s. 13.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> C. Bithell, *op.cit.*, s. 4.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> Wywiad, mężczyzna, 78 lat.

Przydatna w rozważaniach nad pamięcią pojańczyków może okazać się kategoria postpamięci Marianne Hirsch.<sup>31</sup> Jak pisze Jacek Nowak, „skupiamy się więc w badaniach na pamięci tych, którzy nie pamiętają samych wydarzeń, ale narracje historyczne swoich bliskich [...], które miały charakter przypominania zdarzeń, których sami nie przeżyli”<sup>32</sup>. Wprawdzie Hirsch stosuje tę kategorię w odniesieniu do pamiętania traumatycznych wydarzeń Holocaustu, ale Nowak proponuje, by pojęcia tego używać również w badaniach dotyczących pamiętania wszelkich tragicznych wydarzeń.<sup>33</sup> Kategoria postpamięci wydaje się być na tyle interesująca, że postanowiłam zastosować ją do sytuacji pojańczyków. Do pewnego stopnia jest to bowiem pamięć wydarzeń tragicznych, np. pożaru, który spalił całą wieś, czy opuszczenia na zawsze rodzinnych stron, które utożsamić można z rajem utraconym. Opowieści te przekazuje się z pokolenia na pokolenie m.in. dzięki muzyce. Sprawia ona, że pamięć o Bukowinie jest podtrzymywana nie tylko wśród tych, którzy się tam urodzili, ale i wśród młodszych, którzy Bukowinę przedwojenną pamiętają jedynie z przekazów. Muzyka jest bowiem pretekstem do rozważań na temat tego, jak było kiedyś, repertuar zespołu tworzony jest głównie w oparciu o pamięć najstarszych, a teksty pieśni prowokują do rozważań nad genezą pojańskiej muzyki. Pojańczycy urodzeni już w Polsce w rozmowy o muzyce wplatali więc opowiadania o czasach bukowińskich (i odwrotnie), chociaż sami nie mogli ich pamiętać. O troskach życia, które wpłynęły na charakter pojańskich pieśni, mówiła jedna z rozmówczyń: „naprawdę jest bardzo dużo piosenek. Tylko że te piosenki są... to są takie smutne piosenki. Bo to tak jak zawsze mama mówiła, tam ludzie tak się narobili ciężko, nawet starsi w ogóle zawsze wspominali. Tam ludzie nie mieli czym za bardzo się cieszyć. I te piosenki wszystkie, szczególnie te tajdany, to są takie, bardzo takie smutne”<sup>34</sup>. Druga rozmówczyni wyjaśniała, że tajdany

[...] po prostu powstawały tam. One powstawały z sytuacji, w jakiej się znaleźli, z tęsknoty za ojczyzną, mężczyźni też uczestniczyli jako żołnierze w wojnach, bo byli powoływani do wojska, no to też są wojackie. Bardzo dużo mężczyzn... mężów nie wróciło do żon. I te wszystkie pieśni właśnie opiewają to życie, opowiadają o tym życiu, jakie ci ludzie tam spędzili. Były miłości, były zabawy [...], bo Pojana ogólnie do dzisiaj cieszy się... i nasza Pojana, i Pojana w Rumunii, cieszy się tym, że była właśnie bardzo wesoła, bardzo gościnna.<sup>35</sup>

<sup>31</sup> M. Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge 1997, za: J. Nowak, *op. cit.*, s. 50.

<sup>32</sup> J. Nowak, *op. cit.*, s. 51.

<sup>33</sup> *Ibid.*, s. 51–52.

<sup>34</sup> Wywiad, kobieta, 52 lata.

<sup>35</sup> Wywiad, kobieta, ok. 45 lat.

Muzyczna przeszłość dla moich rozmówców jest bardzo istotna. Wskazywali oni na dużą rolę zespołu w przekazie muzycznych tradycji, za wartościową uznawali pamięć najstarszych, dzięki której można jeszcze poznać nowe pieśni. Chociaż sami wprowadzają zmiany do repertuaru, prezentując m.in. niewywodzące się z Bukowiny tańce, w rozmowach podkreślali, że nie należy zmieniać tego, co uznawane jest za tradycyjne:

teraz wiadomo, że coś jest tam dołożone, coś jeszcze opracowane inaczej, a jakieś słowo zmienione, bo się okazuje, że to słowo akurat jest tak niegramatycznie sformułowane, dajmy na to, wyraz czy coś, no ale tak ludzie układali. Dopiero teraz, mówię, po latach, to każdy... a nie, bo to nie pasuje. A to praktycznie powinno się zachować tak jak było, bo to... może to i nie pasowało, no ale oni to tak poukładali i tak się śpiewało.<sup>36</sup>

Z drugiej strony, jak sami przyznawali, dziś nie jest możliwe praktykowanie muzycznej tradycji bez wprowadzania do niej żadnych zmian.

Wiąże się to między innymi również z nie do końca określoną wizją muzycznej przeszłości. Zachodzi zatem potrzeba jej rekonstruowania. Mówiąc o przeszłości, do pewnego stopnia możemy sami wybrać jej obraz, w którym rozpoznajemy naszą własną teraźniejszość lub przyszłość, zawsze też będzie tu obecny element hipotezy, rekonstrukcji i wyobrażenia.<sup>37</sup> Moi rozmówcy niejednokrotnie starali się wytłumaczyć pewne zjawiska muzyczne poprzez wyobrażenie tego, co mogło mieć miejsce w przeszłości:

przypuszczam, że te tajdany to też po prostu ludzie układali. Bo to są piosenki pisane gwarą i takie po prostu odnośnie tej pracy i przypuszczam, że to ludzie [układali]. Nie ma zapisanych, kto to układał, ale ktoś to tam układał [...]. Ktoś to spisał i tak powstały te tajdany.<sup>38</sup>

Również migracja grupy wiąże się z jej zbiorową pamięcią. Pamięć ta manifestuje się w konkretnych pieśniach, układanych przez pojańczyków w związku z ich przymusową lub dobrowolną migracją. Bardzo często pieśni opowiadające o migracji były przywoływane przez moich rozmówców jako pomoc w narracji o historii grupy, naznaczonej przez wędrówkę i ucieczki. Pieśni utrwalające pewne wydarzenia pełnią istotną rolę w

<sup>36</sup> Wywiad, kobieta, 52 lata.

<sup>37</sup> C. Bithell, *op. cit.*, s. 5.

<sup>38</sup> Wywiad, kobieta, 52 lata.

przekazywaniu pamięci i upamiętnianiu przeszłości. Pojańczycy do dziś wspominają spalenie wsi przez niemieckich żołnierzy i towarzyszące im posiłki rumuńskie w nocy z 30 kwietnia na 1 maja 1944 roku. To wydarzenie funkcjonuje w pamięci pojańczyków w postaci pieśni napisanej przez Rozalię z Kucharków Swancarową, uczestniczkę tamtych wydarzeń.<sup>39</sup>

Jak pokazują powyższe wypowiedzi moich rozmówców, muzyka pełni istotną rolę w konstruowaniu pojańskiej wspólnoty i stanowi punkt wyjścia dla rozważań nie tylko na temat muzycznej przeszłości grupy. Poczucie wspólnotowości i podtrzymywanie pamięci – i tak silne u pojańczyków – staje się jeszcze bardziej wyraziste dzięki muzyce.

---

<sup>39</sup> M. Gotkiewicz, *Zamknięte kolisko*, Zeszyty Raciborskie „Strzecha”, 1970, t. 2, s. 114–115; E. Kłosek *Polskie wsie na Południowej Bukowinie*, w: *Bukowina – wspólnota kultur i języków*, red. K. Feleszko, J. Molas, Warszawa 1992, s. 33; E. Kłosek, *Świadomość etniczna i kultura społeczności polskiej...*, s. 78–89.

## **Pieśń a tożsamość narodowa – rola folkloru pieśniowego w procesie kształtowania się tożsamości na wschodnim pograniczu Polski**

Natalia Iwaniuk

Kwestia samookreślenia jest bardzo skomplikowana i często sprawia człowiekowi dużo trudności. Takimi obszarami o najwyraźniej obecnym problemie określenia własnej tożsamości są pogranicza, rozumiane nie tylko jako miejsca, przez które przebiegają administracyjne granice państwa, ale także miejsca leżące na styku wielu kultur.<sup>1</sup> Sytuacja na pograniczach przypomina poniekąd ogromne centrum, w którym nieustannie ścierają się ze sobą wartości różnych, aczkolwiek tylko nielicznych, określonych kultur. Nie pozostaje to bez wpływu na tożsamość, powoduje jej nieustanne przebudowywanie, czy też redefiniowanie, co w końcowym efekcie tego procesu jest wykształceniem się „tożsamości człowieka pogranicza”.<sup>2</sup>

Niniejszy artykuł jest próbą skonfrontowania owego człowieka i jego tożsamości z konstytuującą jej podstawy kulturą muzyczną, a konkretnie tradycyjnym folklorem pieśniowym. Terenem badawczym stał się obszar mojej rodzinnej miejscowości o nazwie Dobrynka (gmina Piszczac, powiat bialski, województwo lubelskie), znajdującej się w regionie południowego Podlasia. Niegdyś niemal w całości prawosławna, o jednolitej tożsamości wytworzonej w oparciu o wyznanie i zasiedziały tryb życia, z czasem zaczęła ulegać gwałtownym przemianom, przez co zatraciła swój monolityczny charakter.

W moim życiu, a także jak sądzę, w życiu moich przodków, pieśń ludowa okazała się wartością nadrzędną. Jej doświadczanie przekłada się na odczuwanie ontologiczno-substancjalnej więzi z samym sobą, ujawniającej się w procesie samoidentyfikacji.

Zasadniczo uzyskała status jednego z tych elementów, które sięgają daleko w głąb ludzkiej natury, dotykają metafizycznych obszarów jego istnienia, będących podstawą wyznawanego przezeń systemu aksjologicznego. Rola jaką odegrała w uformowaniu tożsamości nie byłaby jednak tak znacząca, gdyby nie zmiana jej statusu z jakości zobiektywizowanej i społecznie nacechowanej, na rodzaj subiektywnie sformatowanej edycji owej jakości, rozpoznanej jako znacząca kreacja i zinternalizowanej w sferze osobistych przeżyć. Dlatego też tożsamość

<sup>1</sup> H. Mamzer, *Tożsamość w podróży. Wielokulturowość a kształtowanie tożsamości jednostki*, Poznań 2002, s. 137.

<sup>2</sup> *Ibid.*, s. 138.

można pojmować w kategorii konstruowanego na wiele sposobów ideału, urzeczywistniającego się na drodze rozwoju osobistego. Identyfikacja z konstytuującymi go wartościami może jednak zostać utrudniona na skutek znalezienia się w sytuacji granicznej, w ramach której dochodzi do zakwestionowania bądź też utraty tychże wartości. Stająca w ich obronie jednostka zostaje poddana próbie potwierdzenia słuszności dokonanego wyboru, zdobywa unikatowe doświadczenie, pozwalające jej na negocjację i dokonywanie ewentualnych zmian w tożsamości, nie dopuszczając przy tym do zatracenia autentyczności i „poczucia wierności samemu sobie”.<sup>3</sup> Psychologiczna propozycja ujmowania tożsamości zwraca uwagę na ścisły związek tych „momentów tożsamościowych” z „jednością podmiotu w całym zasięgu jego bytu, a więc »byciem sobą«”<sup>4</sup>, także w wymiarze społecznym, w odniesieniu do przenikających go procesów historycznych i wartości dziedzictwa kulturowego.<sup>5</sup>

Spojrzenie na pozyskany w czasie badań folklor pieśniowy pomaga w uświadomieniu sobie, jak ogromną rolę spełniał i w dalszym ciągu spełnia w życiu wykonujących go osób. Ze względu na bogaty kontekst sytuacyjny i kulturowy funkcjonowania pieśni w środowisku wiejskim, można je opisać wedle stopnia ważności pełnionych przez nie funkcji wyróżnionych przez badaczkę, Janinę Szymańską.<sup>6</sup> Należą do nich m.in. funkcja urozmaicenia monotonnej pracy, funkcja wyrażania uczuć świadczących o przywiązaniu do swojej „małej ojczyzny”, będącego manifestacją odrębnej tożsamości narodowej i wyznaniowej funkcja wyrażania osobowości wykonawcy, np. junackiej, funkcja estetyczna oraz funkcja polegająca na rozśmieszaniu, bawieniu towarzystwa.<sup>7</sup> Nie zarejestrowałam natomiast materiału, na podstawie którego można byłoby dokonać obserwacji i opisu funkcji rytualno-obrzędowych pieśni. Całkowity zanik utworów pieśniowych związanych z folklorem obrzędowym może być następstwem powtarzających się na przestrzeni kilkudziesięciu lat (1915–1947) kilkukrotnych wysiedleń ludności południowego Podlasia i Chełmszczyzny, w czasie których w sposób szczególnie ucierpiała ich kultura. Stąd też nagrywanie stało się dla moich wykonawców czymś więcej aniżeli suchą czynnością podyktowaną potrzebą utrwalenia zapamiętanego repertuaru. Odtwarzanie i rejestracja tych pieśni okazała się być dla tych ludzi formą świadomej manifestacji wartości własnej kultury ludowej, odwołującej się

<sup>3</sup> E. Michna, *Etyczny wymiar tożsamości etnicznej w sytuacji zmiany identyfikacji narodowej*, w: *Etyczny wymiar tożsamości kulturowej. Studia z antropologii społecznej*, red. M. Flis, Kraków 2004, s. 25–45.

<sup>4</sup> R. Ingarden, *Spór o istnienie świata*, t. 2, Kraków 1948, s. 301, cyt. za: K. Krzyżewski, *Specyfika psychologicznego ujmowania tożsamości*, w: *Tożsamość człowieka*, red. A. Gałdowa, Kraków 2000, s. 25.

<sup>5</sup> A. Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni*, Warszawa 1996, s. 106.

<sup>6</sup> J. Szymańska, *Słowo śpiewane. Interpretacja tekstów folklorystycznych*, Warszawa 2001, s. 147.

<sup>7</sup> *Ibid.*, s. 148.

przede wszystkim do poczucia tożsamości. W pieśniach odnajdywali, bowiem, „schronienie” i wytchnienie od doświadczanego na co dzień poczucia wyobcowania. Pragnienie powrotu i tęsknota za utraconym „rajem” przekuwane w formę upieśnionowej liryki, czyniły pieśni swoistym katalizatorem wspomnień, odsyłających do konkretnych okoliczności życiowych, w jakich zostały poznane, a także transcendentnym wcieleniem pamięci o nieżyjących ludziach. Szymańska podkreśla, iż wybór repertuaru, będącego szczególnym rodzajem zapisu opowieści o ludzkim życiu, stanowi uzupełnienie charakterystyki wykonawcy, opisuje jego osobowość i wrażliwość estetyczną. Niesiony za jego pośrednictwem przekaz jest wypadkową różnorodnej stylistyki pieśniowych wypowiedzi, uzyskaną w efekcie funkcjonowania obok siebie pieśni tradycyjnych i miejskich, mającego wpływ na „niestabilność tematyczną” i niejednolity „charakter emocjonalny tekstu”<sup>8</sup>. Uformowane w ten sposób repertuary zawierają istotne informacje o dokonujących się na wsi przemianach społecznych, w tym o postępującej dezintegracji życia wiejskiego. Słowa opowiadające o tych wydarzeniach zawsze będą podszyte nostalgią, tęsknotą, „utraconą terapeutyczną funkcją pieśni ludowej, za integrującym, patriarchalnym muzykowaniem w domu” oraz za wartościowanymi dodatnio dawnymi, dobrymi czasami<sup>9</sup>.

Być może był to główny powód, dla którego tak licznie zachowały się pieśni liryczne śpiewane na podlaskiej, prawosławnej wsi jeszcze przed okresem burzliwych dziejów historycznych i politycznych rozgrywek prowadzonych na przestrzeni XX wieku, kiedy prawosławie było dla ludzi osłoną, legitymizacją i gwarancją ładu całego ich życia. Inicjatywa religijna przejawiała się pod postacią religijności oswojonej, poprzez odczuwanie bliskości Boga, z którym obcowano na co dzień. Świadomość ludzka nie była jeszcze przesiąknięta ideą kategorii narodowościowych. Czynnikiem kształtującymi tożsamość były: przywiązanie do ziemi, małej ojczyzny, swojskości; język dający poczucie więzi ze społecznością, bycia u siebie; wyznanie prawosławne jako najistotniejszy element dziedzictwa. Elementy te wskazują na potrzebę wyłonienia się warstw tożsamości: tożsamości nadanej poprzez przyjście na świat w określonej rodzinie i wzrastanie w określonej społeczności i kulturze (kołysanki, dziecięce piosenki, gry i zabawy, wyliczanki); tożsamości nabywanej w procesie socjalizacji pierwotnej i wychowania: indywidualne cechy osobowości, cechy kulturowe, a także właściwości i cechy grupy dominującej; tożsamości „ja” (ego), będącej tożsamością wypracowaną w oparciu o dziedzictwo i wymogi życia społecznego.

Najliczniejszą grupę spośród tychże pieśni stanowią przede wszystkim przepelnione

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, s. 151.

<sup>9</sup> *Ibid.*, s. 145.

osobliwym pięknem pieśni o miłości. Kluczowe ich znaczenie zawiera się w liryzmie, tj. estetycznym pojmowaniu ludzkiej działalności, w obliczu której, a także dzięki solidnemu bagażowi doświadczeń i przeżyć, egzystencja człowieka nabiera właściwego znaczenia. Dlatego też w centrum lirycznej pieśni nie leży wielowątkowa fabuła.<sup>10</sup> Ich celem nie jest przedstawianie fabuły czy też wielowątkowej treści utworu, lecz opisanie i jak najwierniejsze oddanie bogactwa wewnętrznego świata pojedynczego człowieka (jego stanów psychicznych, myśli, życzeń, nadziei, cierpienia itp.), ukształtowanego w wyniku postrzegania świata przez pryzmat artystycznie uwrażliwionej duszy.<sup>11</sup>

Znaczącą ilość pieśni lirycznych stanowiły romanse, na formowanie których wpływ miała twórczość Tarasa Szewczenki. Zachwycony prostodusznością i ujmującą szczerością tradycyjnego światopoglądu, Szewczenko stworzył poezję, której treść i poetycka forma praktycznie nie odbiegały od swojego ludowego pierwowzoru. Wiele uwagi poświęcił on też wykreowaniu panoramicznych i tych nieco węższych, skupiających się na detalach ujęć, składających się na obraz ukraińskiej ojczystej przyrody. Z tego względu romans jest jedynym spośród wszystkich gatunków upieśniowionej liryki, w którym tak głęboko i wszechstronnie odsłaniany i opisywany jest świat wewnętrzny człowieka, sfera uczuć i intymności, a także jego myśli i nastroje. Ich obecność nie neguje jednak możliwości pojawienia się w romansach elementów epicznych. Obok opisywanych najczęściej motywów związanych ze sferą uczuciową jednostki ludzkiej, które zajmują w tych pieśniach szczególne miejsce, wyodrębniły się z nich także tematyczne wątki o podłożu społeczno-ekonomicznym, wspólnotowym, politycznym, historycznym i patriotycznym. Najwięcej jednak ukraińskich romansów poświęconych jest wątkom miłosnym.

Upieśniowiona liryka została zatem powołana do wzbogacania duchowego świata człowieka, upiększania jej egzystencji, codziennego życia. Pieśni te wykonywane były podczas weselnych uczt, na chrzcinach i innych biesiadach o charakterze rodzinnym lub sąsiedzkim, albo na różnego rodzaju spotkaniach towarzyskich, np. w czasie wolnym od pracy, kiedy to gromadzono się na ulicy, pod domami, bądź też na przejeździe kolejowym (w czasie II wojny światowej po torach przechodzących przez Dobrynkę przejeżdżały transporty z jeńcami pochodzącymi z walk prowadzonych na froncie, rosyjskimi bądź też niemieckimi), czy też wieczorów spędzanych przy przędzeniu wełny, czy lnu. W lirycznej poezji pieśni te zajmują centralne miejsce.

<sup>10</sup> M. B. Łanowyk, Z. B. Łanowyk, *Ukraińska usna narodna tvorczist'. Nawczalnyj posibnyk*, [online], 2006, [dostęp: 12 grudnia 2011], <http://www.info-library.com.ua/books-text-4145.html>, s. 1.

<sup>11</sup> O. M. Gonczarenko, *Ukraiński narodni liryczni pisni* [online], Krywyj Rig 2008, [dostęp: 24 listopada 2011], <http://5ballov.qip.ru/referats/preview/95938/3/?kursovaya-ukra-nsk-narodn-l-richn-p-sn>.



Nie mniej ważną rolę odgrywały w kulturze tradycyjnej pieśni satyryczne i żartobliwe. Pieśni liryczne o tematyce miłosnej czy żartobliwej, a zwłaszcza różnego rodzaju przyśpiewki: weselne i te wyśpiewywane przy okazji biesiad o innym charakterze, są ściśle powiązane z funkcją rozweselającą i zabawową, realizowaną podczas wszelkich spotkań, zwłaszcza w czasie wolnym od pracy. Pragnę w tym miejscu zwrócić uwagę na specyfikę sytuacji, w której dochodziło do tychże szeroko pojętych towarzyskich spotkań, wskazać na jej szczególne walory i funkcje społeczno-kulturalne, czyniące obecność pieśni (zwłaszcza tych o treści żartobliwej) i przyśpiewek nieodzownym elementem tych konkretnych momentów życiowych. Nic, bowiem, nie może równać się z tą chwilą, w której „uczucia piękna i świętości stapiają się w jedno”<sup>12</sup> a to właśnie dzieje w umyśle śpiewającego człowieka, który uwalnia swoje emocje i pozwala, aby to pieśni posiadały moc opowiadania o nieprzebranym bogactwie ludzkiego wnętrza. Dlatego też każde słowo w pieśni jest ważne, ponieważ bierze ono udział w opisie świata odczuć, charakterów i nastrojów. Słowo w pieśni, podobnie jak w mowie, zmienia swoje znaczenie w zależności od kontekstu. Związane jest to z tym, że utwory folklorystyczne, tworzone w oparciu o żywą mowę, zaspokajają potrzeby ludzkiej psychiki, stając się kojącą, pełną ciepła zaciszną przystanią i kryjówką chroniącą przez nieustannym dźwiganiem ciężarów burzliwej, nieujarzmionej materii życia codziennego.<sup>13</sup>

Proces konstruowania tożsamości można ukazać także poprzez eksplorację podmiotu w duchu tradycji filozofii świadomości. Dla Paula Ricoeura znakomitym odzwierciedleniem jego przebiegu są kreacje narracyjne o charakterze biograficznym i autobiograficznym. Ich powstanie odbywa się w toku bezustannej konfrontacji z tym, co znajduje się na zewnątrz, czyli znakami, symbolami, czy w końcu wytworami człowieka, które to wymagają analitycznego wglądu i interpretacji. Oznacza to, iż świadomość człowieka, aby odpowiedzieć na pytanie: kim jestem?, potrzebuje zwrócenia się ku tradycji kulturowej i – za jego pośrednictwem – wejścia w dialog z dziedzictwem przeszłości.<sup>14</sup>

Zagłębiany w tradycji człowiek, doświadcza bliskiej obecności przeszłości, otaczając się splendorem dziedzictwa kulturowego. Jerzy Szacki w swych przemyśleniach o tradycji zaznaczył, iż jest ona „swego rodzaju mądrością zbiorową”, „korelatem jakiejś trwałej grupy

<sup>12</sup> J. Huizinga, *Homo ludens: zabawa jako źródło kultury*, Warszawa 1987, s. 265.

<sup>13</sup> *Žartiwlywi ta satyryczni pisni*, w: *Ukrajński narodni pisni*, [online], [dostęp: 19 listopada 2011], <http://proridne.com/content/пісні/жартівливі/>.

<sup>14</sup> E. Bilińska-Suchanek, *Tożsamość w świecie nieustannych zmian*, w: *Tożsamość w świecie nieustannych zmian*, red. E. Bilińska-Suchanek, Słupsk 2005, s. 8–9.

społecznej”<sup>15</sup>, przez którą bywa utożsamiana niemal z kulturą. Nieodwołalną część tej nieprzebranej w swym bogactwie społeczno-kulturowej konglomeracji stanowi także tradycja muzyczna, o której Curt Sachs napisał, iż jest „wiernym przekazem, nigdy bezduszna, bezmyślna i pasywna, zawsze witalna, organiczna i funkcjonalna, zawsze pełna godności [...]”<sup>16</sup>. W wymiarze egzystencjalnym, ze względu na swój przekaz, okazuje się ona być ponadczasowa, a co za tym idzie, ważniejsza od mowy.<sup>17</sup> Kwestia ta została wnikliwie przebadana przez Piotra Dahliga, który zestawiając mowę i muzykę odnotował, że dla muzyków ludowych „śpiew jest bardziej pojemny dla przekazu treści i emocji niż język mówiony”<sup>18</sup>.

Dalsza część tego artykułu poświęcona jest folklorowi pieśniowemu, jaki pojawił się na wsi po dokonaniu się wielu, często tragicznych w skutkach, wydarzeń, takich jak: *bieżeństwo*, rewindykacja, działania prowadzone przez ukraińską szkołę oraz UPA, Akcja „Wisła”. Zaistnienie nowego kontekstu historycznego, w wyniku którego wszystko się zmieniło, nie pozostało obojętne także wobec samych ludzi. Zostali oni pozbawieni wcześniejszych idei i wartości, ich świat wywrócił się do góry nogami, ponieważ zniknęło to, co dotychczas było odczuwalne, namacalne w codziennym porządku i przestrzeni ich codziennego życia. To wszystko odcisnęło swoje piętno na liryce pieśniowej, w której nastąpił zwrot ku tradycjom uformowanym w okresie historycznie i kulturowo ważnym dla narodu ukraińskiego. Najlepiej świadczą o tym pieśni o tematyce ogólnospołecznej noszą wyraźne znamiona wpływu historycznych wydarzeń. Warto jednak nadmienić, że ich forma i treść ewoluowała wraz z kolejnymi przemianami, dokonującymi się nie tylko w historii, ale przede wszystkim w poglądach i odczuciach, nastrojach i światopoglądzie ludzi, którzy powoływali je do życia. Najlepiej świadczą o tym pieśni kozackie i żołnierskie, a w następnej kolejności również pieśni strzeleckie i powstańcze, w których odzwierciedlona została znacząca rola, jaką odegrały te grupy społeczne w historii narodu ukraińskiego, począwszy od wieku XVIII, aż do czasów I i II wojny światowej oraz w wydarzeniach i działaniach prowadzonych w okresie powojennym.

Spadkobiercą przebogatej pieśniarskiej spuścizny tamtych czasów stał się, nawiązujący do kozackich tradycji, ochotniczy legion o nazwie Ukraińscy Strzelcy Siczowi, który został

<sup>15</sup> J. Szacki, *Dylematy historiografii idei oraz inne szkice i studia*, Warszawa 1991, s. 205–206, cyt. za: J. K. Dadak-Kozicka, *O wielkiej i małej tradycji muzycznej*, w: *Complexus Effectuum Musicologiae. Studia Mirosław Perz Septuagenario dedicata*, red. T. Jeż, “Studia et Dissertationes Instituti Musicologiae Universitatis Varsoviensis” seria B, t. XIII, Kraków 2003, s. 547.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> J. Dadak-Kozicka, *Folklor sztuką życia. U źródeł antropologii muzyki*, Warszawa 1996, s. 214–215.

<sup>18</sup> *Ibid.*, s. 284.

utworzony w 1914 roku z inicjatywy Naczelnej Rady Ukraińskiej.<sup>19</sup> Powołane do życia w najdalej wysuniętej na zachód części ukraińskich ziem, na Zakarpaciu, strzeleckie pieśni przekraczały wszelkie, nawet polityczne, granice i stopniowo stawały się dobrem ogólnonarodowym. Wniosły nowy, nieoceniony wkład do społecznego i domowego muzykowania, sfery wywierającej szczególnie silny wpływ na całą muzyczną kulturę. Strzeleckie pieśni były związane z kulturą, sposobem bycia i tradycjami zachodnioukraińskich ziem. Jednak ich szczególne walory i właściwości, a zwłaszcza postawa wyśpiewujących je ochotników, tworzących formację Ukraińskich Strzelców Siczowych, przyczyniły się do utworzenia pomostów łączących dotychczas podzielone części ukraińskiego terytorium.<sup>20</sup>

Realnym scalaniem tego pokawałkowanego obszaru będącym pierwszym ważnym krokiem proklamującym utworzenie suwerennego państwa zajmowali się działacze należący do OUN (Organizacji Ukraińskich Nacjonalistów) i UPA (Ukraińskiej Armii Powstańczej). Jednakże ów okres zbrodniczych występów i zbrojnych działań, okazał się być równocześnie okresem niezwykle aktywnego, pieśniotwórczego ruchu, jaki prężnie rozwijał się wśród powstańców. Przywódcy UPA, wychowani w tradycji ukraińskiej pieśniowości, znający i naśladujący historyczne tradycje działań wyzwoleniczych, znakomicie rozumieli, jak ogromną rolę odgrywa pieśń w życiu człowieka, zwłaszcza tego, który chwyta za broń. Stąd tradycja układania i śpiewania pieśni popularyzowała się nie tylko wśród powstańców. Temu twórczemu działaniu oddawali się także ich najbliżsi: rodzice oraz sympatyzujący z nimi sprzymierzeńcy. Tematyka pieśni jest nadzwyczaj różnobarwna, co w głównej mierze spowodowane było warunkami, w jakich powstawał powstańczy folklor. Dlatego wyraźnym atrybutem tych pieśni jest apel, w którym kolejne pokolenia wzywane są do walki za Ukrainę, walki mającej zjednoczyć pod swoim sztandarem wszystkich Ukraińców. Dzięki zastosowaniu takiej retoryki pieśni powstańcze wydają się być bliźniaczo podobne do poprzedzających je utworów kozackich i strzeleckich. Te pierwsze, w sposób naturalny i głęboko symboliczny zarazem, stały się osnową powstańczego folkloru w dobie walk o niepodległość w latach 1940–1960.

Wpływ powstańczego folkloru na świadomość współczesnych Ukraińców jest nie do przecenienia. Główną przyczyną tego zjawiska jest jego głęboki, otwarty narodowy sens. Myśli świadomych Ukraińców zawsze współgrają z motywami powstańczych pieśni. Z

<sup>19</sup> *Ukraińscy Strzelcy Siczowi*, w: *Encyklopedia PWN*, [online], [dostęp: 25 listopada 2011], <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo.php?id=3991009>.

<sup>20</sup> W. Wytwyckij, *Strilecka pisnia*, „Żurnal Objednannia Buwszych Bojakiw Ukrajińciw u Welykij Brytaniji”, [online], 1994, [dostęp: 25 listopada 2011], <http://www.pisni.org.ua/articles/112.html>.

każdej z nich przemawiają do odbiorcy nieśmiertelni bohaterowie, nawołując członków narodu do bycia silnymi i gotowymi na poświęcenie w interesie własnego kraju.

Ogromny potencjał tkwiący w folklorze pieśniowym wskazuje zatem na wartości dotyczące zarówno ducha, psychiki, jak i ciała ludzkiego, pomagające człowiekowi w odnalezieniu sensu życia. Zawarte w pieśniach intelektualne przesłania dotyczące moralnych aspektów ludzkiej egzystencji, docierają do odbiorcy w całej swej różnorodności, a zarazem bogactwie, wyzwalając wolę realizacji dalszego trwania nawet w skrajnie trudnych warunkach i pomimo niesionego przez życie ciężącego bagażu traumatycznych doświadczeń. Staje się to możliwe dzięki niezwykłości i nadzwyczajności śpiewanej artykulacji słownej, dzięki której za każdym razem kreowana jest nowa rzeczywistość czasowa. Śpiew porywa całego człowieka, pomaga w przekroczeniu własnego ja. Wyśpiewywane słowa odsłaniają swoje sensory i właściwe kontury, odsyłając ożywiających je wykonawców do rzeczywistości transcendentnej. Tekst pieśni jest tekstem ukrytym, niewysłowionym, ponieważ został wzięty z księgi życia. Wykonawcy pieśni doświadczają niezwykle głębokich doznań. Powodem tego nie jest jednak przeżywanie tekstu pieśni, lecz tekstu własnego życia, tej jedynej niewyśpiewanej pieśni, którą każdy nosi w swoim sercu. Milczenie bowiem jest jedyną i najgłębszą prawdą, w obliczu której dusza może wyśpiewać ów niewypowiedziany i doskonały tekst.

Przyjmując założenie, że folklor pieśniowy jest przekazem wiedzy o wartościach mających fundamentalne znaczenie w kształtowaniu i podtrzymywaniu tożsamości, zwłaszcza tej formującej się w warunkach pogranicza, mogę powiedzieć, iż uzyskałam potwierdzenie dla nieocenionych wręcz właściwości ludowej pieśni, przejawiających się w zdolności do konstytuowania ludzkiej istoty i indywidualności oraz zapewnienia poczucia kontynuacji w czasie, a także ocalenie przed widmem utraty odrębności i stopienia się z bliżej nieokreśloną, bezimienną ludzką masą. Utrzymanie, a zarazem utrwalenie swojej podmiotowości miało niebagatelne znaczenie dla szczególnie dramatycznie doświadczonej i pokrzywdzonej w latach wojny, i krótko po niej, ludności południowego Podlasia, w tym także mieszkańców Dobrynki, ponieważ pozwoliło im na jednoczesną autorefleksyjną twórczą kreację własnej wizji świata oraz siebie w tymże świecie. Oznaczało to od początku do końca świadome wykuwanie własnego losu, podejmowanie decyzji, ale też ponoszenie wszelkich związanych z nimi konsekwencji, osobiste zaangażowanie we wszelkie posunięcia, wynikające z wewnętrznego przekonania i potrzeby dążenia do celu – zachowania i utrwalenia własnej tożsamości.

## Nabożeństwo Gorzkich Żalów w opiniach mieszkańców archidiecezji przemyskiej

Barbara Śnieżek, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina

Gorzkie Żale są popularnym w Polsce paraliturgicznym nabożeństwem Kościoła rzymskokatolickiego. Ułożone przez ks. Wawrzyńca Benika dla Bractwa św. Rocha, po raz pierwszy zabrzmiały w kościele św. Krzyża w Warszawie w I niedzielę Wielkiego Postu 1707 roku.<sup>1</sup> Odtąd stopniowo rozprzestrzeniły się po całej Polsce, docierając nawet poza jej granice i zdobywając serca rzesz wiernych, pragnących rozważać mękę Pańską. Nabożeństwo to przetrwało do dzisiaj i wciąż cieszy się popularnością, stanowiąc ważny element ludowej pobożności.

Niniejszy artykuł stanowi częściowe podsumowanie badań nad Gorzkimi Żalami, prowadzonych przeze mnie w latach 2011–2012 na terenie Polski południowo-wschodniej. Z racji tego, że materiał dotyczy śpiewów religijnych, będę posługiwać się podziałem administracyjnym Kościoła. Badaniami objęłam śpiewy w 13 parafiach archidiecezji przemyskiej. Część z nich posiada kościoły dojazdowe, gdzie również dokonałam nagrania. Ponadto w jednej parafii powtórzyłam nagranie po zmianie organisty. W sumie zebrałam 20 wykonań Gorzkich Żalów w oryginalnym kontekście, tj. podczas nabożeństwa odprawianego w kościele, wyłącznie w sześć niedziel Wielkiego Postu.

Dążąc do ukazania możliwie całościowo specyfiki wykonywania Gorzkich Żalów na terenie archidiecezji przemyskiej, przeprowadziłam wywiady z organistami i uczestnikami nabożeństwa. Rozmowy z organistami dotyczyły przede wszystkim ich osoby, tj. wykształcenia, wieku, stażu gry w parafii, poglądów na swoją rolę podczas wykonywania śpiewów. W niektórych przypadkach uwzględniały również powody zmian w sposobie wykonywania Gorzkich Żalów i zdanie na temat znanych wersji melodycznych nabożeństwa. Wywiady z wiernymi uczęszczającymi na nabożeństwo skupiły się natomiast na znaczeniu tej formy pobożności w ich życiu, motywacji jej podejmowania, okolicznościach, w których nabożeństwo było i jest wykonywane oraz na dostrzeżonych zmianach w sposobie odprawiania i melodiach. Udało się też pozyskać indywidualne nagrania Gorzkich Żalów lub ich fragmentów, które stanowią materiał porównawczy do wykonań zbiorowych.

---

<sup>1</sup> W. Kałamarz, *Gorzkie żale – jubileusz 300-lecie nabożeństwa (1707–2007)*, Kraków 2007, s. 70–71.

Respondenci są w większości rodzimymi mieszkańcami miejscowości, w których dokonano nagrania, bądź też zamieszkują ją od kilkudziesięciu lat. Odkąd sięgają pamięcią regularnie uczestniczą w nabożeństwie Gorzkich Żalów w swojej parafii. Rozmówca z Przemyśla (Archikatedra) i rozmówczynie z Bliznego pełnią funkcję kościelnych parafii. Mieszkanka Brzozowa prowadzi codzienne adoracje Najświętszego Sakramentu, a mieszkanki Medyki przewodniczą śpiewom podczas porannych Mszy świętych. Kolejna respondentka jest główną przewodniczką śpiewów w kościele w Woli Komborskiej, a jej znajoma z sąsiedniej Komborni niegdyś była przewodniczką śpiewów przy zmarłym. Wywiadu udzieliła również uczestniczka Gorzkich Żalów w Woli Jasienickiej, a wcześniej w Jasienicy Rosielnej oraz ksiądz proboszcz z parafii p.w. św. Józefa Sebastiana Biskupa w Przemyśle. Jak widać, badane osoby czynnie uczestniczą w życiu swoich parafii. Funkcje przez nich podejmowane świadczą o zaangażowaniu i szczerzej trosce o dobro wspólne wszystkich wiernych.

Wybór respondentów uzależniony był od ich obecności na Gorzkich Żalach. Z racji tego, że nie ma obowiązku uczestniczenia w tym nabożeństwie, przeważnie uczęszczają na nie osoby, które pragną głębiej przeżywać okres Wielkiego Postu i którym odpowiada ta forma pobożności. Pan Marek Łabuński z Przemyśla, który jako kościelny obserwuje ludzi przychodzących na Gorzkie Żale, stwierdził: „Wiadomo, że to są ludzie, którzy są blisko Pana Boga, często przychodzą do kościoła w tygodniu, ta ich wiara jest głębsza. Tacy, co przychodzą od czasu do czasu, to dla nich Gorzkie Żale to byłoby coś nieznanego, bo trzeba to czuć, tą atmosferę Wielkiego Postu, tych nabożeństw”. Znalezienie odpowiednich osób nie sprawiło jednak większych trudności, gdyż Gorzkie Żale na badanym terenie są bardzo popularne.

Obecnie w archidiecezji przemyskiej nie odnalazłam śladów zbiorowego wykonywania tego nabożeństwa poza przestrzenią kościoła. Okoliczności, w których odprawia się Gorzkie Żale, sprowadzają się do sześciu niedziel Wielkiego Postu i do Wielkiego Piątku. Również prywatnie respondenci śpiewają je wyłącznie w tych dniach. Niektórzy wspominają jednak, że niegdyś odbywały się nabożeństwa domowe, podczas których odśpiewywano Gorzkie Żale. Za powód organizacji modlitwy w domu pani Maria Niemiec z Bliznego podaje podeszły wiek mieszkańców. Sama w niej nie uczestniczyła, jednak wspomina sytuację, gdy zostawała przy wnuku, aby córka mogła uczestniczyć w Gorzkich Żalach. Wówczas śpiewała to nabożeństwo sama w domu. Jak wspomina, brakowało jej jednak kazania pasyjnego, które ściśle się z nim łączy.

Podobnie zwyczaj odśpiewywania Gorzkich Żalów poza kościołem wspomina pani Władysława Juraszek z Komborni. Nabożeństwo domowe organizowali ludzie, którzy z przyczyn zdrowotnych nie mogli iść na nie do kościoła. Śpiewali wówczas jego jedną lub trzy części. Obecnie pani Władysława wyśpiewuje Gorzkie Żale wraz z mężem w domu, ale tylko w sytuacji, kiedy nie może pójść do kościoła.

Innym powodem, dla którego nabożeństwo mogłoby odbywać się w domu jest duża odległość do świątyni. Wydaje się jednak, że dla mieszkańców tego terenu nie był to wystarczający powód, aby spotykać się na modlitwie poza kościołem. Owszem, większość wspomina o majówkach przy kapliczkach, odśpiewywaniu w domu Godzinek do Matki Bożej i do Serca Pana Jezusa, jednak Gorzkie Żale w świadomości respondentów wiążą się ściśle z przestrzenią kościoła. Co więcej, pytanie o odprawianie tego nabożeństwa w domu zazwyczaj budziło zdziwienie. Być może wynika to z faktu, że z założenia kojarzy się ono z wystawieniem Najświętszego Sakramentu, ucałowaniem relikwii, kazaniem pasyjnym, a niegdyś połączone było również z procesją. Z wypowiedzi rozmówców wynika, że niezwykle istotnym aspektem Gorzkich Żalów są kazania pasyjne, zwykle przewidziane jako cykl sześciu rozważań o Męce Pańskiej.

Przywiązanie do nabożeństwa pasyjnego odprawianego w kościele uwidacznia się w poświęceniu, jakiego podejmowali się wierni, aby na nie dotrzeć. Odległość, którą pokonywali w celu dojścia do kościoła dochodziła nawet do sześciu kilometrów w jedną stronę. Z racji tego, że Gorzkie Żale odbywają się w niedziele, bywało, że w czasie Wielkiego Postu szli tam dwukrotnie – na poranną Mszę i popołudniowe nabożeństwo, bądź czekali na nie przez kilka godzin.

Mówiąc o swoich motywacjach, respondenci wskazywali na trzy główne powody, dla których podejmują tę formę pobożności. Pierwszym z nich jest przywiązanie do tradycji przodków. Moi rozmówcy z prostotą stwierdzali: „Tak my wychowani i tak praktykujemy” (Kombornia), „To jest tradycja od wieków” (Przemyśl-Archikatedra), „To już z dziada pradziada tak jest, z pokolenia na pokolenie” (Medyka). Wydaje się więc, że w świadomości uczestników, Gorzkie Żale stanowią ważny element składowy praktyk religijnych, przekazanych na drodze wychowania.

Powodem podejmowania Gorzkich Żalów jest również chęć dobrego przeżycia okresu Wielkiego Postu przez ofiarowanie swojego czasu i wysiłku cierpiącemu Zbawicielowi. Gorzkie Żale wraz z Drogą Krzyżową stanowią nabożeństwa przypisane temu okresowi liturgicznemu i są chętnie podejmowane w celu dobrego przygotowania duchowego do

Wielkanocy. Pani Kazimiera Gerlach z Woli Komborskiej (zm. 2015) następująco skomentowała praktykę podejmowania tych form pobożności pasyjnej w Wielkim Poście: „To już z dawna ludzie to tak przeżywają, to jest Post do przeżycia, przygotowanie do Wielkanocy [...]”.

Kolejny powód uczestnictwa w omawianym nabożeństwie ma wydźwięk osobisty. Jest związany ze wzruszeniem, jakie wywołuje na wiernych treść śpiewów. Wczuwają się oni w sytuację cierpiącego Jezusa, jak również cierpiącej pod krzyżem Maryi i identyfikują się z Nimi. Przywoływane obrazy silnie oddziałują na ich wyobraźnię. Przykładowo, pani Zofia Czyżewska z Brzozowa wyobraża sobie, że stoi na miejscu Matki Bożej, podczas gdy jedno z jej dzieci umiera. Dla pani Marii Niemiec z Bliznego Gorzkie Żale są momentem, gdzie może zastanowić się nad sobą, nad sensem życia. Mieszkanka Woli Jasienickiej przyznaje, że nabożeństwo to daje jej wiele do myślenia.

Niemal wszystkie wypowiedzi podkreślają dużą rolę uczuć, a w niektórych z nich jest mowa o napływających do oczu łzach, wywołanych przeżywaniem męki Pańskiej. Pani Stanisława Pawłucka z Medyki wyznaje: „To jest bardzo piękne – przeżycie tych Gorzkich Żali, i dla mnie to jest bardzo wzruszające. Nieraz mi się aż płakać chce. Nie wiem dlaczego, ale tak jest”. Zatem motywacją podejmowania Gorzkich Żalów przez wiernych jest również ich emocjonalne oddziaływanie na uczestników-śpiewaków. Wyrażenie uczuć związanych z treściami nabożeństwa, choć często sprawiało trudność respondentom, ujawniło doniosłe znaczenie męki Pańskiej w osobistym przeżywaniu wiary.

Z rozmów z mieszkańcami w badanych miejscowościach wynika, że Gorzkie Żale cieszyły się i wciąż cieszą dużą popularnością. W przemyskiej archikatedrze, oprócz wiernych w różnym wieku, w nabożeństwie uczestniczą biskupi oraz księża profesorowie i alumni Wyższego Seminarium Duchownego. Rozmówczynie z Medyki wspominają, że stary kościół podczas Gorzkich Żalów nie był w stanie pomieścić wszystkich wiernych, a nowy jest również wypełniony. Identyczna sytuacja miała miejsce w parafii Blizne. Wypełnione są również kościoły w Komborni i Woli Komborskiej. W parafii Brzozów natomiast nabożeństwo jest tak popularne, że od kilku lat odprawia się je w niedzielę dwukrotnie. Zmianę tę wprowadził były proboszcz parafii, który miał trudności z przedostaniem się na górną ambonę barokowej świątyni. Warto zwrócić uwagę, że w parafii brzozowskiej nabożeństwo Gorzkich Żalów stanowi jedyny moment w roku, kiedy ksiądz wygłasza kazanie z ambony zawieszanej na lewej ścianie nawy głównej.



Wydaje się jednak, że popularność Gorzkich Żalów stopniowo maleje. W parafiach o długoletnich tradycjach proces ten uwidacznia się w średniej wiekowej wiernych uczęszczających na nabożeństwo. Niektórzy respondenci narzekają, że rodzice przestają wychowywać swoje dzieci do podejmowania tego rodzaju aktywności religijnej. Problem ten w większym stopniu dotyczy miast. Ksiądz Janusz Klamut – proboszcz parafii p.w. św. Józefa Sebastiana Pelczara w Przemyślu (do 2015 roku), podaje kilka powodów spadku popularności tego nabożeństwa. Po pierwsze, w jego młodej parafii trudno jeszcze mówić o poczuciu wspólnoty lokalnej, o własnych tradycjach śpiewu. Wynika to m.in. z dużej migracyjności ludności oraz braku potrzeby budowania wspólnoty w jakiegokolwiek parafii.

Oprócz kwestii związanych z zanikiem wiary i potrzeb religijnych, ksiądz proboszcz zauważa, że nie wszyscy darzą sympatią i rozumieją nabożeństwo Gorzkich Żalów. Jak stwierdza: „[...] trzeba wziąć pod uwagę, że nie każdy lubi Gorzkie Żale, bo go denerwują te rzewliwości, nie rozumieją, starsze panie śpiewają, jęczą. [...] Są tacy, co nie lubią tego nabożeństwa, jest dla nich niezrozumiałe, archaiczne w pewnym sensie”. Nie sposób nie zgodzić się z tą opinią, żywiąc jednak nadzieję, że barokowy tekst wraz z ludowymi wariantami melodycznymi przetrwa w pamięci ludu jak najdłużej.

Wypowiadając się na temat osobistego przeżywania Gorzkich Żalów, respondenci podkreślali istotną rolę melodii poszczególnych śpiewów. Według nich, melodie Gorzkich Żalów pomagają się skupić na rozważaniu cierpienia Jezusa i Matki Bolesnej, wytwarzają sprzyjający rozważaniom nastrój, uświadamiają szczególny okres pokuty i nawrócenia. Wielu podkreśla, że melodie te odpowiednio oddają treści nabożeństwa. Rozmówczyni z Brzozowa określa je jako „dźwięczne” i „żałosne”, rozmówczyni z Woli Jasienickiej – jako „spokojne”, mieszkanka Komborni nazywa je „smutniejszymi”, a respondentka z Woli Komborskiej – „żałośniejszymi”. Ponadto odgrywają one ważną rolę w wejściu w modlitwę i w medytacji nad Męką Pańską.

Świadectwem przywiązania do własnego wariantu Gorzkich Żalów jest sytuacja zastana w parafii Stara Wieś. W roku 2012 po raz pierwszy wprowadzono osobne spotkanie dla dzieci, podczas którego siostry zakonne wraz z młodzieżą uczyły dzieci śpiewów Gorzkich Żalów według melodii ze *Śpiewnika kościelnego* ks. Jana Siedleckiego. Pomysł ten nie podoba się jednak parafianom, którzy uważają, że powinno się uczyć dzieci tak, jak śpiewają starsi, aby melodie te były przekazywane kolejnym pokoleniom.

Badani uczestnicy nabożeństwa Gorzkich Żalów zdają sobie sprawę z różnic pomiędzy „swoimi” melodiami, a melodiami z sąsiednich miejscowości. Podkreślają przy tym, że

melodie z ich miejscowości są lepsze i ładniejsze od innych. Opisując różnice, stosunkowo często zwracają uwagę na tempo śpiewów. Przykładowo rozmówczynie z Medyki zauważyła, że w Przemyślu i okolicach śpiew jest dużo wolniejszy niż w jej parafii. Według niej pieśni nie powinny być rozciągnięte. Z kolei wierny z parafii archikatedralnej w Przemyślu, porównując znane sobie Gorzkie Żale z innymi, które kiedyś słyszał, stwierdza: „U nas w ogóle wolno się śpiewa. Jakby pani posłuchała w Warszawie, kiedyś była transmisja Gorzkich Żali z Warszawy, ze św. Krzyża, to tam są zabiegane. Taki jest warszawski rytm – wszyscy biegną, pędzą”. Inne odczucia mają mieszkańcy Woli Komborskiej, gdzie tempo śpiewów jest nieco szybsze. Tłumaczą to następująco: „My weseli ludzie, to tak śpiewamy”.

Mieszkańcy sąsiadujących ze sobą wsi – Starej Wsi i Bliznego, zauważają znaczące różnice tempa śpiewów nabożeństwa. Utarła się nawet anegdota, zgodnie przytaczana przez organistów tych parafii, mówiąca, że kiedy w Starej Wsi ludzie odśpiewają Pobudkę, to w Bliznem jest już po Gorzkich Żalach. Skądinąd jednak wiadomo, że na przestrzeni ostatnich lat tempo starowiejskich śpiewów uległo zamierzonemu przyspieszeniu (ustalenie proboszcza z organistą), a tempo bliźniańskich – spowolnieniu (zmiana akustyki miejsca, zmiany organistów). Niemniej jednak, obecność tego typu stwierdzeń rozpowszechnionych wśród ludzi świadczy o swego rodzaju samookreślaniu się społeczności lokalnych poprzez cechy charakterystyczne ich śpiewów. Owe społeczności są mocno przywiązane do wypracowanych przez siebie melodii Gorzkich Żalów i utożsamiają się z nimi. Melodie te są oddźwiękiem ich temperamentu, sposobu i tempa życia.

W podsumowaniu warto głębiej zastanowić się nad źródłami popularności Gorzkich Żalów wśród ludu, jak również nad powodami, dla których odprawia się je zbiorowo wyłącznie w kościele. Pierwsze zjawisko może wiązać się z pojęciem czasu, który dla chrześcijan, podobnie jak dla społeczeństw archaicznych, nie jest jednorodny.<sup>2</sup> Oznacza to, że składa się nań czas świecki i święty, te natomiast powtarzane są w nieskończoność. Dla wyznawców chrześcijaństwa czas wyznaczony jest przez liturgię i dzieli się na okresy. Mircea Eliade mówiąc o mitach współczesnego świata, wypowiada się w kwestii znaczenia czasu liturgicznego dla wierzącego następująco:

[...] czas liturgiczny, w którym żyje chrześcijanin w czasie posługi religijnej, nie jest już świeckim trwaniem, lecz czasem świętym w pełnym tego słowa znaczeniu – czasem, w którym Bóg przyjął ciało, ewangelicznym *illud tempus*. Chrześcijanin nie uczestniczy w upamiętnieniu Męki Chrystusa, tak jak uczestniczy w dorocznym upamiętnieniu jakiegoś wydarzenia, na

<sup>2</sup> M. Eliade, *Mity, sny i misteria*, Warszawa 1999, s. 20–25.

przykład 14 lipca czy 11 listopada. Nie upamiętnia wydarzenia, lecz reaktualizuje misterium. Dla chrześcijanina Jezus umiera i zmartwychwstaje na jego oczach, *hic et nunc*. Poprzez misterium Męki czy Zmartwychwstania chrześcijanin znosi czas świecki i wstępuje w święty czas „początków”.<sup>3</sup>

Jak wiadomo, nabożeństwo Gorzkich Żalów przypisane jest wyłącznie do czasu Wielkiego Postu, a więc do czasu szczególnego dla człowieka religijnego – czasu świętego, Wielkiego Czasu. W tym to czasie wierni mają możliwość uczestniczenia w dodatkowych formach pobożności pasyjnej, w tym w Gorzkich Żalach, co pomaga im nie tylko przypominać sobie o misterium męki Jezusa, ale w nim realnie uczestniczyć. Traktując w ten sposób to nabożeństwo, nie dziwi fakt jego popularności już od początku XVIII wieku. Przy tym, nieco archaiczny dla współczesnych tekst Gorzkich Żalów, zdaje się im nie przeszkadzać, a wręcz pomaga wejść w przeżywanie misterium, poprzez szczegółowe opisy cierpień doznanych przez Jezusa Chrystusa i Jego Matkę.

Ponadto przestrzeń świątyni, która dla wierzących jest przestrzenią świętą, stanowi miejsce odpowiednie do przeżywania męki Pańskiej.<sup>4</sup> Wraz z przestąpieniem progu świątyni, wierzący przekracza granicę między „światem świeckim” a „światem świętym”. Co ważne, najczęściej Gorzkim Żalom w kościele towarzyszy akompaniament organowy. Brzmienie organów – tradycyjnego instrumentu kościelnego, wedle dokumentu soborowego „[...] ceremoniom kościelnym dodaje majestatu, a umysły wiernych podnosi do Boga i spraw niebieskich”.<sup>5</sup> Ponadto, wystawienie Najświętszego Sakramentu podczas Gorzkich Żalów czyni czas spędzony w świątyni szczególnym, aranżując realne spotkanie Boga z człowiekiem. Nie bez znaczenia jest również poczucie wspólnoty modlących się. Kazanie pasyjne jawi się tutaj jako przedłużenie rozważania nad męką Jezusa, unaocznia i tłumaczy fakty w celu ich zrozumienia przez lud. Zarówno czas, jak i miejsce, w którym dokonują się te wydarzenia, pełnią ważną rolę w przeżywaniu misterium męki Pańskiej. W perspektywie badań nad wariabilnością śpiewów należy pamiętać, że Gorzkie Żale powstały na gruncie kościelnym, zostały napisane przez konkretnego kompozytora i zawarte są w śpiewnikach aprobowanych przez władze kościelne. Przez lata społeczność lokalna, parafialna, przekształciła śpiewnikowy model, wypracowując własne warianty melodii. Zatem pierwotne, kościelne melodie uległy procesowi folkloryzacji, „uludowienia”.<sup>6</sup> Funkcjonując w

<sup>3</sup> Cyt. za *ibid.*, s. 24–25.

<sup>4</sup> M. Eliade, *Sacrum – mit – historia: wybór esejów*, Warszawa 1993, s. 53–60.

<sup>5</sup> Cyt. za: Sobór Watykański II, *Konstytucja o Liturgii Świętej „Sacrosanctum Concilium”*, rozdział VI, w: *Sobór Watykański II. Konstytucje, dekrety, deklaracje*, Poznań 2002, n. 120.

<sup>6</sup> B. Bartkowski, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, Kraków 1987, s. 51.

przestrzeni kościoła, melodie te wciąż podlegają wpływom muzyki kościelnej, której wyrazicielem jest najczęściej organista. W tym rozumieniu, Gorzkie Żale są przykładem przenikania muzyki ludowej do muzyki kościelnej i na odwrót. Zjawisko hybrydyzacji muzycznej, rozumianej jako mieszanie się kościelnej i ludowej tradycji muzycznej, jak również zbliżenie do zagadnień socjologicznych, sytuje badania nad Gorzkimi Żalami w obrębie etnomuzykologii zmiany kulturowej.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> S. Żerańska-Kominek, *Muzyka w kulturze: wprowadzenie do etnomuzykologii*, Warszawa 1995, s. 134–136.

# Związki polskiego folkloru tanecznego z folklorem niemieckim w świetle zbiorów Karla Horaka

Aleksandra Kleinrok, Katolicki Uniwersytet Lubelski

Niniejszy referat jest omówieniem fragmentów pracy licencjackiej napisanej pod kierunkiem dr. Tomasza Nowaka w Instytucie Muzykologii, której obrona miała miejsce w 2007 roku.

Na początku należy wspomnieć o Karlu Horaku jako badaczu wybitnym i raczej niedocenianym w polskiej literaturze. Ten niemiecki etnomuzykolog żyjący w XX wieku, jest dziś przede wszystkim znany jako badacz Rheinländera, choć jego działalność, prowadzone badania i poruszana problematyka mają również znaczenie dla kultury muzycznej na ziemiach polskich. Horak zajmował się bowiem badaniem tzw. niemieckich „wysp językowych” (*Sprachinseln*) i jeszcze przed II wojną światową prowadził badania terenowe na ziemiach dzisiejszej środkowej Polski. Kilkakrotnie w swej pracy naukowej podejmował tematykę kultury muzycznej, głównie tanecznej, mniejszości niemieckiej zamieszkującej tereny dawnych województw warszawskiego, poznańskiego i łódzkiego. Poza Polską zajmował się także badaniami terenowymi w Austrii, Szwajcarii, na Węgrzech i Słowacji czy w dawnej Jugosławii.

Horak jest autorem 7 artykułów i broszur<sup>1</sup> dotyczących działalności muzycznej Niemców i zawierających także materiały z ziem polskich oraz 4-zeszytowego zbioru *Volkstänze der Deutschen in Mittelpolen*<sup>2</sup> (*Tańce ludowe Niemców w środkowej Polsce*), który z kolei stał się podstawą dla rozważań nad związkami między folklorem niemieckim i polskim. Zbiór ten powstał na podstawie wspomnianych badań terenowych prowadzonych w latach 1935–1937, a jego zawartość była jeszcze ponownie omawiana przez autora w latach 60.

---

<sup>1</sup> *Singtänze aus Mittelpolen*, „Jahrbuch für Volkskunde der Heimatvertriebenen”, t. 6, 1961, s. 62–97; *Tänze aus den deutschen Volksinseln im Osten*, Poczdam 1939; *Deutsche Volkstänze aus dem Weichselraum*, Kassel–Basel–London–New York 1962; *Volkstänze aus der Karpatenraum*, Kassel–Basel–London–New York 1961; *Das deutsche Volkslied in Mittelpolen*, „Deutsche Monatshefte in Mittelpolen. Zeitschrift für Geschichte und Gegenwart des Deutschtums in Polen”, rocznik 2, Plauen 1935, s. 204–222; *Das deutsche Volkstanz in Mittelpolen*, „Deutsche Monatshefte in Mittelpolen. Zeitschrift für Geschichte und Gegenwart des Deutschtums in Polen”, rocznik 3, Plauen 1936, s. 171–176; *Deutsche Weberlieder aus Kongreßpolen*, „Ostdeutsche Monatshefte”, rocznik 17, z. 7, 1936, s. 441–445.

<sup>2</sup> K. Horak, *Volkstänze der Deutschen in Mittelpolen*, z. 1–4, Plauen 1937.



# Volkstänze der Deutschen in Mittelpolen



Strona tytułowa zbioru Horaka

Zbiór *Volkstänze der Deutschen in Mittelpolen*, zawierający 53 melodie taneczne (wraz z opisem choreotechnicznym), został przeanalizowany i porównany z repertuarem polskim. Znajduje się w nim głównie muzyka instrumentalna lub wokально-instrumentalna przeznaczona do tańca. Analiza zbioru pozwoliła na sformułowanie podstawowych tez dotyczących cech charakterystycznych niemieckiego folkloru tanecznego na ziemiach polskich. Wydzielono główne kryteria, takie jak: melodyka i tonalność, metryczność i budowa formalna, na podstawie których można przeprowadzić specyfikację badanego repertuaru. Poniżej kryteria te zostaną pokrótce omówione, by dać Czytelnikowi pewien obraz, zarys charakterystyki badanych melodii.

### **Melodyka i tonalność**

Skale, na których są oparte melodie ludowe niejednokrotnie wskazują kierunek i tempo zmian zachodzących w repertuarze. Dominacja systemu dur-moll w omawianym zbiorze może być zatem dowodem na wpływy muzyki profesjonalnej oraz obrazem przemian kulturowych. Zdecydowana większość melodii (ok. 72 %) utrzymana jest właśnie w dur-moll (głównie tonacje majorowe), choć pojawiają się także – raczej incydentalnie – melodie oparte na prostych, prawdopodobnie starszych, skalach, tj. tritonicznej czy pentatonicznej. Swego rodzaju curiosum stanowi melodia *Pan z Linasee* (nr 40), zawarta w czwartym zeszyście

zbioru, o podtytule „Tańce z towarzyszeniem śpiewu”, które sam Horak określa jako „stare pieśni używane do zabaw”.<sup>3</sup> Ciężenie do systemu dur-moll może obrazować także zastosowanie stopni skali na dźwiękach inicjalnych i kadencyjnych, czyli na początku i końcu melodii. Otóż dźwiękami inicjalnymi w przypadku wszystkich zapisanych przez Horaka melodii są I, III lub V stopień skali, a co ciekawsze, aż w 94% melodie kończą się na I stopniu. Zastosowanie zwrotów kadencyjnych z użyciem dźwięku prowadzącego lub z przebiegiem III–II–I stopień także stanowi o silnym ciężeniu do centrum tonalnego.

### **Metrorytmika**

Badany repertuar charakteryzuje się w znacznej mierze odtaktowością, choć w około 1/3 (ok. 35%) melodie posiadają przedtakt.

Ponad połowę melodii w omawianym zbiorze stanowią melodie utrzymane w metrum 2/4, 25% stanowi z kolei metrum 3/4. Dość nielicznie (3 melodie) pojawiają się także melodie łączące dwa rodzaje metrum (parzystego i nieparzystego), np.: 4/4 i 3/4. Dla oznaczenia ugrupowań rytmicznych w badaniach użyto systemu stóp metrycznych, choć na potrzeby niniejszego referatu dokonano pewnych zabiegów uogólniających. W około 75% melodii występują ugrupowania typu spondej (dwie długie), które pozwoliłam sobie zaliczyć do przedstawicieli izorytmii. Daktyl (jedna długa i dwie krótkie) i jonik mały (dwie długie i dwie krótkie), które występują dość powszechnie w badanym repertuarze pozwalają na stwierdzenie, iż pozostały repertuar, pozbawiony raczej cech izorytmii, ma charakter ascendentalny.

### **Budowa formalna**

Wymagała ona rozłożenia melodii na drobniejsze fragmenty, frazy muzyczne, co spowodowało pokaźne rozrośnięcie się schematu formalnego w przypadku dłuższych melodii. Dodatkowo konieczny stał się zabieg upraszczania zapisanych form. Efektem badań są następujące wnioski: prawie połowa melodii (45%) ma budowę szeregową, która – w dużym uproszczeniu – mieści się w schemacie abcd.... 22% zbioru obejmuje melodie o budowie dwuczęściowej (ab), a połowę mniej (11%) stanowią melodie o budowie reprzyzowej (aba’). Co ważne, około 20% repertuaru to utwory o bliżej nieokreślonej budowie, którą – na potrzeby niniejszego referatu – można nazwać szeregowo-reprzyzowymi.

---

<sup>3</sup> Zob. wstęp do: K. Horak, *Volkstänze der Deutschen in Mittelpolen*, z. 4 *Singtänze*, Plauen 1937, [tłum. A. K.].

W odniesieniu do rozmiarów form, których w badanych repertuarze jest aż 16, należy zaznaczyć, iż największą grupę stanowią melodie 16-taktowe (prawie co trzecia melodia).

### Związki repertuarowe

Nie ulega wątpliwości fakt, iż tereny zamieszkiwane przez odmienne pod względem kulturowym (w tym muzycznym) narodowości, ulegają wzajemnym wpływom, a muzyka i taniec stają się tu „atrybutem różnoetnicznej koegzystencji kulturalnej”.<sup>4</sup>

Pewne uogólnienia oraz cechy repertuaru polskiego i niemieckiego pozwalają na postawienie kilku tez:

1. odtaktowość charakterystyczna dla polskiej muzyki ludowej nie jest typowym zjawiskiem dla muzyki niemieckiej, ale zbadany repertuar wskazuje, iż Niemcy w środkowej Polsce wykorzystują w znacznym stopniu tę cechę;
2. system dur-moll, choć wpłynął na polską muzykę ludową, nie wyparł wcześniejszych systemów skalowych. W muzyce niemieckiej zaobserwować można natomiast silną dominację systemu dur-moll, co uwidacznia się także w zbiorze Horaka;
3. metrum 3/4 i występowanie rytmów mazurkowych, tak charakterystyczne dla polskiej muzyki ludowej, nie znajdują raczej odzwierciedlenia w zbiorze Horaka, w którym zdecydowanie dominuje metrum 2/4;
4. forma: charakterystyczne dla omawianego zbioru jest użycie dość krótkich motywów muzycznych, co wydaje się korespondować z ogólną charakterystyką repertuaru polskiego.<sup>5</sup>

Zbadany repertuar pozwolił na odnalezienie pewnych zależności w związkach z repertuarem polskim. W tym miejscu chciałabym podkreślić, iż pewne „odpowiedniki” dla zapisanych przez Horaka melodii, zostały odnalezione w repertuarze z terenów Śląska (ok. 30%), Wielkopolski i Lubuskiego (26%), Kaszub (prawie 15%) oraz w mniejszym stopniu – Mazowsza czy Warmii i Mazur. Związki takie zostały odnalezione w 19 z 53 melodii zbioru Horaka, a więc w ok. 36% zbioru. Ze względu na fakt, iż poszukiwanie koneksji repertuarowych odbywało się wielokierunkowo, w badanych melodiach odnaleziono zwykle kilka „odpowiedników” w repertuarze polskim.

<sup>4</sup> G. Wł. Dąbrowska, *Muzyka i taniec ludowy atrybutem różnoetnicznej koegzystencji kulturalnej*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Etnochoreologicznego” nr 9/1998, Warszawa 1998, s. 27–33.

<sup>5</sup> Dla polskiego folkloru najbardziej charakterystyczne są „jednozrotkowe pieśni o czterofrazowej budowie tekstowo-muzycznej”, za: L. Bielawski, *Muzyka ludowa polska*, w: *Słownik folkloru polskiego*, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1965, s. 248.



Dla zilustrowania owych koneksji repertuarowych, można dla przykładu zaprezentować jedną z melodii, która doskonale obrazuje powyższe wynurzenia – *Siebentritt* (*Siedmiokrok*)<sup>6</sup> zawarty w 1. zeszycie badanego zbioru.

**Siebentritt.**

1. Eins, zwei, drei, vier, fünf, sechs, sie-ben, schön-e Jung-fern muß man lie-ben, hübsch und fein müssen sie sein,  
 2. Dritt-halb, dritt-halb, dritt-halb Gro-schen, was ver-dient wird, wird ver-foh-len, dritt-halb Gro-schen ist nicht viel,

1. wenn sie woll'n ge = lie-bet sein, hübsch und fein müssen sie sein, wenn sie woll'n ge = lie-bet sein.  
 2. Tan-zen ist kein Kin-der = Spiel, Dritt-halb Gro-schen ist nicht viel, Tan-zen ist kein Kin-der = Spiel.

Die Tanzweise und Tanzform a stammt von Friedrich Krüger aus Nieczajów, Kr. Kolo; Tanzform b von Frau Krause in Prazuchy, Kr. Kalisz, und Tanzform c von Familie Schneider in Bugaj, Kr. Lody.

Przykładowa melodia ze zbioru *Volkstänze der Deutschen in Mittelpolen – Siebentritt* (*Siedmiokrok*)

Melodia ta w pierwszej części w dość znaczący sposób nawiązuje do *Starej baby*<sup>7</sup> z Kurpiów, a w drugiej do śląskiego *Grozika*. Odnośnie do *Starej baby* nawiązanie nosi głównie cechy melodyczne, ponieważ rytm jest nieco zmodyfikowany. Pierwsza częśćka jest niemalże identyczna, choć wersja z *Tańczujże dobrze!* jest zapisana w transpozycji o kwintę czystą wyżej (tzn.: w tonacji D-dur, podczas gdy Horak zapisał w G-dur). Koneksje z *Grozikiem* nie są już tak wyraźne, mimo iż charakter melodii jest dość podobny. Skoki jednak występują w inwersji a rozłożone akordy nie są tak wyraźne i rozbudowane jak w repertuarze niemieckim. Owe charakterystyczne dla *Grozika* skoki, które w *Siedmiokroku* występują w taktach 5-6, pojawiają się także w *Starym*, odnotowanym przez Pawła Szejkę w „starej wersji”<sup>8</sup>. Pewne podobieństwa do *Siedmiokroku* wykazuje także rodzaj Rheinländera z Warmii i Mazur zatytułowany *Miała baba łysa krowa*<sup>9</sup>, który jest odmianą *Starej baby*<sup>10</sup>. Odnośnie do tej melodii warto przytoczyć pewną uwagę: „niektórzy spośród informatorów śpiewali po niemiecku do tego tańca. Ale ci sami informatorzy podawali także tekst po polsku i to w rozmaitych odmianach”<sup>11</sup>. Dwa pierwsze takty tej melodii oraz *Siedmiokroku* są identyczne, z tym że transponowane o kwintę czystą w dół. W taktie 3. zamiast rozłożonego trójdźwięku pojawia się skok o kwintę w górę, co właściwie daje podobny efekt brzmieniowy.

<sup>6</sup> Tłum. A. K.

<sup>7</sup> G. Wł. Dąbrowska, *Tańczujże dobrze!*, Warszawa 1991, s. 165.

<sup>8</sup> P. Szejkę, *Tańce kocięskie*, Gdańsk 1981, s. 81

<sup>9</sup> M. Drabecka, B. Krzyżaniak, J. Lisakowski, *Folklor Warmii i Mazur*, Warszawa 1978, s. 137.

<sup>10</sup> G. Wł. Dąbrowska, *Taniec w polskiej tradycji. Leksykon*, Warszawa 2005/2006, s. 17.

<sup>11</sup> M. Drabecka, B. Krzyżaniak, J. Lisakowski, *op. cit.*, s. 136.

Warmińsko-mazurska odmiana jest 8-taktowa, tj. nie występuje powtórzenie ostatnich czterech taktów. Pojawia się również charakterystyczny skok septymy małej. Brak tego skoku natomiast w pracy Glapy i Kowalskiego<sup>12</sup>, choć ogólny rys melodyczny ujawnia podobieństwa, być może ze względu na fakt, iż w niektórych rozłożonych akordach wykorzystano inne dźwięki tej samej funkcji harmoniczej. Niezwykle frapującym wydaje się być nawiązanie do pochodzącej z terenów wielkopolski *Siódymki*, występującej także w innych częściach kraju pod różnymi nazwami. Zapis nutowy zamieszczony w *Leksykonie Dąbrowskiej*<sup>13</sup> ma metrum 4/4, co prawdopodobnie świadczy o wolniejszym tempie wielkopolskiej wersji<sup>14</sup>. Melodia znowu wykazuje pewne podobieństwa, tj. skok o kwartę czystą w górę na początku melodii, ze stopnia V na I czy skok o kwintę czystą w górę w takcie 3. Dodatkowo brak tutaj charakterystycznego skoku seksty małej w górę, występującego u Horaka dwukrotnie. Jednak w *Siódymce* pojawia się w tym miejscu gamowłaściwy, ósemkowo-ćwierćnutowy pochód, który stanowi pewnego rodzaju odpowiednik taktów 5–6 w *Siedmiokroku*.

Według badań koneksje repertuarowe należy rozpatrywać pod różnymi kątami. Często podkreśla się – co może być prawdopodobne także w przypadku badanego zbioru – iż na terenach przygranicznych dość duże znaczenie mogła mieć tzw. „migracja form tanecznych bez ruchów ludności”.<sup>15</sup> Z kolei występowanie koneksji repertuarowych na dalszych terenach wydaje się być konsekwencją migracji ludności.

Na zakończenie warto zadać pytanie o atrybucję omawianego repertuaru. Trudno dziś bowiem jednoznacznie stwierdzić czy powiązania mają charakter zniemczonej muzyki polskiej czy spolszczonej muzyki niemieckiej... Bez wątpienia jednak studium przypadku zbioru *Volkstänze der Deutschen in Mittelpolen* pozwala twierdzić, iż ziemie polskie w latach 30. XX wieku były obszarem pogranicza kulturowego, w którym muzyka stanowiła rodzaj narodowościowego medium.

<sup>12</sup> A. Glapa, A. Kowalski, *Tańce i zabawy wielkopolskie*, Wrocław 1961, s. 71.

<sup>13</sup> G. Wł. Dąbrowska, *Taniec w polskiej tradycji...*, s. 121.

<sup>14</sup> „Przy zapisach melodii ludowych nie podawano dawniej oznaczenia tempa przy pomocy metronomu Mälzla, te różnice starano się wykazać przy zwawszym tempie właśnie zmianą metrum ćwierćnutowego na ósemkowe.” (Cyt. za: R. Lange, B. Krzyżaniak, A. Pawlak, *Folklor Kujaw*, Warszawa 1979, s. 55).

<sup>15</sup> R. Lange, *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*, Kraków 1988, s. 117.

## Muzyczne kontakty kratonu w Yogyakarcie z Zachodem

Dawid Martin, Instytut Muzykologii UW

Położona na przecięciu ważnych, morskich szlaków handlowych indonezyjska wyspa Jawa była przez wieki odwiedzana przez wyprawy kupieckie z różnych regionów świata. Do jej portów zawijały statki z Chin, Indii, krajów arabskich i wreszcie z Europy. Za pierwszego Europejczyka, który postanowił swoją stopę na tym lądzie uznaje się Marco Polo, który miał to uczynić w 1292 roku.<sup>1</sup> W swoim dziele *Il Milione* opisującym jego podróż na wschód weneccjanin tak oto pisał o Jawie:

Mają tam pieprz, gałkę muszkatołową, nard, gałgant, kubebe i goździki oraz wszelkie inne drogocenne korzenie, jakie tylko na świecie znaleźć można. Do wyspy tej zawijają liczne okręty i liczni kupcy po zakup rozmaitych towarów, na których mają wielki zarobek i wielkie zyski. Na wyspie tej znajdują się takie skarby, że nikt na świecie opisać ich i opowiedzieć nie zdoła. I powiadam wam, że Wielki Chan zdobyć jej nie zdoła nigdy, zarówno z powodu jej odległości, jak z powodu niebezpieczeństwa tej żeglugi. I z wyspy tej wyciągnęli już kupcy Zajtonu i Mandzi olbrzymie majątki i co dzień ciągną nowe, a większa część korzeni rozwożonych po świecie z tej wyspy pochodzi.<sup>2</sup>

Relacje Marco Polo o bogactwach Jawy dotarły do średniowiecznej Europy i mocno pobudziły wyobraźnię tamtejszych kupców. Owe korzenie, o których pisał weneccjanin, zwabiły na tereny Nusantary portugalskich żeglarzy, którzy po opanowaniu „bramy” do archipelagu indonezyjskiego jaką jest Cieśnina Malakka w 1511 roku, zainicjowali europejską eksplorację wysp współczesnej Indonezji. Jawa była dla nich z jednej strony przystankiem w drodze do „wysp korzennych” jak nazywano Moluki, z drugiej zaś istotnym dostawcą pieprzu, w który przybysze z Półwyspu Iberyjskiego zaopatrywali się w porcie Sunda Kelapa należącym do hinduistycznego królestwa Pajajaran.<sup>3</sup> Portugalczykom niedługo dane było utrzymać tamtejszą faktorię. W 1527 roku Sunda Kelapa została podbita przez muzułmańskiego władcę Fatahillaha, który zmienił nazwę miasta na Jayakarta, zaś pod koniec XVI wieku na Jawę przybyły pierwsze statki nowego, zachodniego, rosnącego w siłę

<sup>1</sup> D. Wilhelm, *Emerging Indonesia*, London 1980, s. 11.

<sup>2</sup> M. Polo, *Opisanie świata*, Warszawa 1975, s. 284.

<sup>3</sup> J. Kieniewicz, *Faktoria i forteca. Handel pieprzem na Oceanie Indyjskim i ekspansja portugalska w XVI wieku*, Warszawa 1970, s. 54–58.

imperium morskiego, jakim była Holandia. W 1602 roku powołano do życia Vereenigde Oostindische Compagnie (w skrócie VOC), czyli Zjednoczoną Kompanię Wschodnioindyjską. Celem tej organizacji była monopolizacja importu korzeni i innych towarów z Azji. Kompania była tworem niezwykle nowatorskim – swego rodzaju kupiecką spółką aukcyjną dysponującą własną flotą, wojskiem i prawem do wypowiedzania wojen i zawierania pokoju w imieniu Zjednoczonych Prowincji Niderlandów.<sup>4</sup> Dobrze uzbrojeni i zorganizowani, dysponujący dużą i nowoczesną flotą Holendrzy, stopniowo wypierali swoich portugalskich rywali z kolejnych części archipelagu. Jawa w ich planach odgrywała ważną rolę – to na tej wyspie miał powstać główny port wywozowy. W 1619 roku dowodzeni przez Jana Pieterszooona Coena Holendrzy zniszczyli Jayakartę a na jej gruzach wnieśli nową twierdzę – Batawię, która później stała się wielką metropolią i najważniejszym portem w Azji<sup>5</sup>. Ówczesny władca potężnego, środkowojawajskiego królestwa Mataram – Sultan Agung, próbował wyprzeć europejskich intruzów z wyspy, bezskutecznie oblegając holenderski fort w 1628 roku. Po jego śmierci jawajskie imperium na ponad stulecie pograżyło się w walkach o sukcesję. Sytuację tę wykorzystała Kompania. Holendrzy umiejętnie włączyli się w dynastyczne spory interweniując często na prośbę samych, walczących ze sobą książąt.<sup>6</sup> Udzielając militarnego wsparcia bądź mediacji, coraz bardziej uzależniali oni od siebie kręgi jawajskiej artystokracji. Po latach walk doprowadzili do podpisania traktatu pokojowego w Giyanti w 1755 roku, który przypieczętował rozpad Mataram na dwa funkcjonujące po dziś dzień kratony (dwory) w Surakacie i w Yogyakarcie.<sup>7</sup>

Holendrzy jako rozjemcy na różne sposoby wspierali władców nowopowstałych, niestabilnych jeszcze organizmów państwowych, tak aby uniknąć kolejnych, groźnych rebelii. Ze względu na to, że w tradycji jawajskiej król manifestuje swoją władzę m.in. poprzez posiadane tzw. *pusaka* – swego rodzaju artefakty, którym przypisywana jest nadnaturalna moc (należą do nich np. instrumenty gamelanu, czy wykonane ze szlachetnych metali krisy), Kompania, aby ulegitymizować rządy pierwszego sultana Yogyakarty – Hamengkubuwana I, podarowała mu w 1759 roku szereg tego typu obiektów. Wśród prezentów obok słoni i koni perskich znalazła się m.in. królewska karetka oraz, co dla nas najbardziej interesujące, instrumenty muzyczne, a konkretnie trąbki.<sup>8</sup> Włączone do królewskiej kolekcji *pusaka* zyskały status równy dworskim gamelanom. Co istotne, trąbka w kulturze zachodniej spełnia

<sup>4</sup> Ch. R. Boxer, *Morskie imperium Holandii 1600–1800*, Gdańsk 1980, s. 36–38.

<sup>5</sup> *Ibid.*, s. 195–196.

<sup>6</sup> *Ibid.*, s. 115 oraz J. Balicki, M. Bogucka, *op. cit.*, s. 220.

<sup>7</sup> D. Dwiyanto, *Kraton Yogyakarta. Sejarah, Nasionalisme, & Teladan Perjuangan*, Yogyakarta 2009, s. 12–13.

<sup>8</sup> *Musik diatonik dalam Kraton Kasultanan Yogyakarta*, red. F. X. Suhardjo Parto, Yogyakarta 1982, s. 12.

podobną funkcję jak gamelan na dworach jawajskich – symbolizuje potęgę władcy, a jej dźwięk nadaje różnym wydarzeniom uroczystego charakteru. Nie bez znaczenia jest też fakt, że podobnie jak sztabki i gongi gamelanu, trąbka wykonana jest z mosiądzu lub brązu, a więc metali, którym Jawajczycy przypisują magiczne właściwości. Ów muzyczny prezent od Kompanii przyczynił się niewątpliwie do wykształcenia się na dworze w Yogyakarcie niezwykle interesujących hybryd zachodniej muzyki wojskowej i gamelanu: *musik prajuritan* i *gendhing gati*.

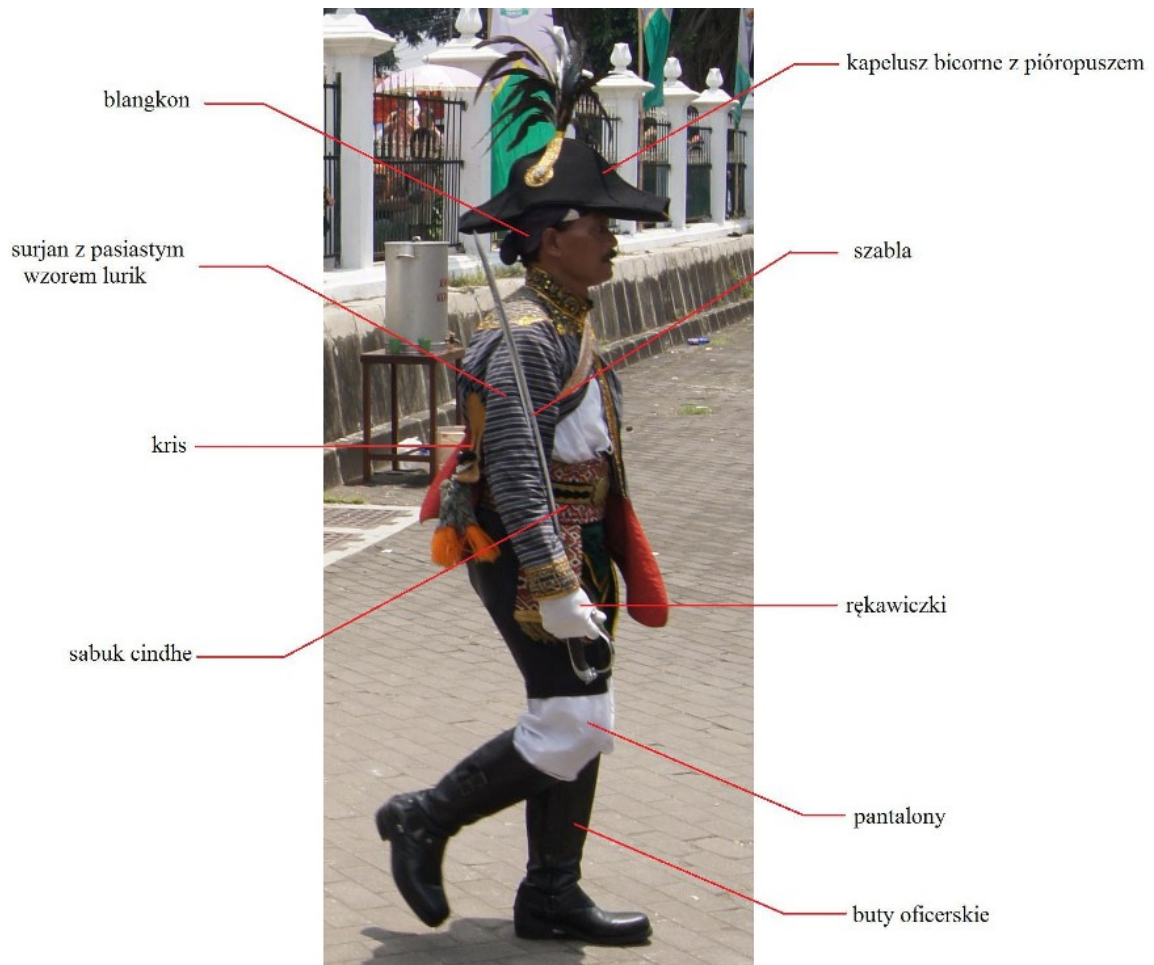
Pierwsze określenie oznacza dosłownie „muzykę wojskową” (od jaw. *prajurit* – „żołnierz”) i odnosi się do repertuaru wykonywanego przez orkiestry zwane *unen-unen* sułtańskiej gwardii *korps prajurit* (jaw. „korpus wojskowy”). Formacja ta stanowiła w przeszłości poważną siłę militarną. Holendrzy, świadomi potencjału wojskowego kratonu, z jednej strony wykorzystywali go dla własnych celów, np. w 1781 roku, kiedy to w obawie przed brytyjską inwazją na Batawię wzmocnili garnizon miasta ponad tysiącem sułtańskich *prajurit*, z drugiej zaś – widząc w potędze militarnej kratonu możliwe zagrożenie dla swojej dominacji na Jawie, starali się ją pod różnymi pretekstami osłabiać. W końcu, po powstaniu Diponegara (1825-1830) doprowadzili do całkowitej demobilizacji dworu.<sup>9</sup> Odtąd, aż po dziś dzień, *prajurit* pełni wyłącznie funkcję ceremonialno-reprezentacyjną. Obecnie w kratonie służy 10 jednostek gwardzistów nazywanych *bregada* („brygada”), z których każda liczy kilkudziesięciu żołnierzy i posiada własny zespół *unen-unen*. Ich parady podziwiać można podczas ceremonii *garebeg*, odbywającej się trzy razy do roku w czasie najważniejszych świąt w kalendarzu muzułmańskim: *Eid Al-Fitr* (w Indonezji nazywanego *Idul Fitri*) obchodzonego na zakończenie Ramadhanu, święta ofiarowania *Eid Al-Adha* (*Idul Adha*) oraz *Mawlid* (*Maulud*) upamiętniającego urodziny proroka Mahometa. Podczas *garebeg* z kratonu w uroczystej procesji wynoszone są tzw. *gununungan* (od jaw. *gunung* – „góra”) – ofiary złożone z ryżu, jaj i innych płodów rolnych formowanych w kształt stożka, które później dzielone są wśród poddanych sułtana. Zwyczaj tej wywodzi się jeszcze z przedmuzułmańskich rytuałów ofiarnych, zaadaptowanych później na potrzeby nowej religii. Sam kształt *gununganu* stanowił w przeszłości wyobrażenie mitycznej Góry Mahameru, siedziby panteonu hinduistycznych bogów i bóstw.

<sup>9</sup> *Prajurit Kraton Yogyakarta. Filosofi dan nilai budaya yang terkandung di dalamnya*, red. Ir. H. Yuwono Sri Yuwito M.M., Yogyakarta 2009, s. 6–11.



Wynoszenie *gununganu* podczas ceremonii *garebeg*. Fot. D. Martin

Ów kulturowy synkretyzm elementów hindu-jawajskich i muzułmańskich tej ceremonii wzbogacają jeszcze o pierwiastek europejski wspomniani *prajurit*. Sułtańska gwardia przez lata kontaktów z Holendrami zaadaptowała wiele elementów zachodniej sztuki wojskowej, poczynawszy od swojej struktury (*korps*, czyli „korpus” podzielony na *bregada*, czyli „brygady”), poprzez szarże wojskowe, uzbrojenie, umundurowanie łączące w sobie elementy jawajskiego stroju dworskiego i uniformów armii europejskich z przełomu XVIII i XIX wieku, na muzyce skończywszy.



Zachodnie i jawajskie elementy umundurowania oficera *Bregada Ketanggung*. Fot. D. Martin

Wojskowe orkiestry kratonu korzystają zarówno z instrumentów proweniencji jawajskiej oraz zapożyczonych z folkloru Bugisów szalamai *pui-pui*, jak też z instrumentów pochodzenia zachodniego (trąbek, werbli oraz małych fletów typu niemieckiego *Pfeife*, czy angielskiego *fife*). Wśród 10 zespołów *unen-unen* siedem z nich korzysta wyłącznie z europejskiego instrumentarium, pozostałe z nich odznaczają się mieszanym składem. Trzon wszystkich orkiestr (poza zespołem *Bregada Bugis*) tworzą dwa werble (przez Jawajczyków nazywane *tambur* od hol. *tamboer*) oraz dwa flety (*suling*). Do takiego zestawu instrumentów ograniczają się orkiestry dwóch brygad – *Bregada Wirabraja* i *Bregada Surakarsa*.



Orkiestra *unen-unen Bregada Wirabraja*. Fot. D. Martin

Zespoły o identycznym składzie były bardzo rozpowszechnione do XIX wieku w wielu zachodnioeuropejskich armiach. W Wielkiej Brytanii i jej koloniach określano je jako *fifes and drums* lub *corps of drums*, w krajach niemieckojęzycznych zaś jako *Trommeln und Pfeifen*, czy też *kleines Feldspiel* (w odróżnieniu od *grosses Feldspiel* – dużych orkiestr dętych z dominacją instrumentów blaszanych). Tego typu *ensemble* spopularyzowane zostały przez szwajcarskich i niemieckich najemników, którzy używali ich już w okresie wczesnego renesansu.<sup>10</sup> Niemieckie oddziały zaciężne służyły również w szeregach VOC. Kompania przejęła używany przez nich model zespołu, który w Holandii zyskał nazwę *tamboers- en pijperskorps*. W II połowie XIX wieku w większości europejskich armii został on wyparty przez duże orkiestry marszowe. W dawnej sztuce orkiestry złożone z flicistów i doboszy spełniały niezwykle ważną rolę. Dźwięk piszczałki, który ze względu na wysoką częstotliwość brzmienia przebijał się przez bitewny zgiełk, był doskonałym medium do komunikowania różnych sygnałów czy rozkazów. Za pomocą werbli koordynowano marsz oddziałów. Muzyka ta określana w krajach niemieckojęzycznych jako *Feldmusik*, a w krajach anglosaskich jako *military call*, pełniła na polach dawnych bitew rolę odpowiednika

<sup>10</sup> *Military music*, w: *Oxford Music Online*, [dostęp: 25 czerwca 2012], [http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy1.carrollcc.edu/subscriber/article/grove/music/44139?q=kleines+feldspiel&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy1.carrollcc.edu/subscriber/article/grove/music/44139?q=kleines+feldspiel&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit).



współczesnej łączności.<sup>11</sup> Przez Jawajczyków została ona zaadoptowana do celów ceremonialnych.

W zespołach pięciu kolejnych brygad: *Bregada Patangpuluh*, *Bregada Jagakarya*, *Bregada Prawiratama*, *Bregada Nyutra* i *Bregada Mantrijero* obok fletów i werbli występują trąbki naturalne w stroju C, wyprodukowane jeszcze w czasach kolonialnych w Koninklijke Nederlandsche Fabriek van Muziekinstrumenten M. J. H. Kessels w Tilburgu. Orkiestry pozostałych trzech brygad: *Bregada Ketanggung*, *Bregada Bugis* oraz *Bregada Dhaeng* wykorzystują ponadto instrumenty zaczerpnięte z jawajskiej muzyki gamelanowej – gongi *bende*, bębny *ketipung* i małe czynele *kecer*. W składzie dwóch ostatnich z wymienionych jednostek, w przeszłości złożonych z bugiskich najemników, używana jest jeszcze pochodząca z Sulawesi szalamaja *pui-pui*.



Orkiestra *unen-unen Bregada Dhaeng*. Na pierwszym planie instrumenty pochodzenia europejskiego: flet *suling* i werbel *tambur*, na drugim instrumenty proweniencji indonezyjskiej: gongi *bende*, bęben *kethipung* oraz szalamaja *pui-pui*. Fot. D. Martin.

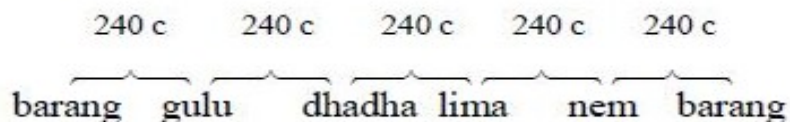
Wymienione instrumenty o proweniencji indonezyjskiej odpowiadają instrumentarium wykorzystywanym w dawnych jawajskich zespołach wojskowych z czasów przedkolonialnych, takich jak ten przedstawiony na płaskorzeźbach hinduistycznej świątyni

<sup>11</sup> *Fife*, w: *Oxford Music Online*, [dostęp: 25 czerwca 2012], [http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy1.carrollcc.edu/subscriber/article/grove/music/09610?q=fife&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy1.carrollcc.edu/subscriber/article/grove/music/09610?q=fife&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit).

*Candi Panataran*.<sup>12</sup> Orkiestry o podobnym składzie nadal funkcjonują w folklorze Jawy Wschodniej i Madury pod nazwą *gamelan saronen*.<sup>13</sup> W pewnym momencie na terenie kratonu doszło zatem do ich fuzji z instrumentarium zachodnim.

Dla sułtańskich *prajurit* muzyka, obok umundurowania i sztandaru, jest trzecim elementem identyfikacji jednostki. Każda z orkiestr *unen-unen* wykonuje swój odrębny repertuar, złożony z dwóch utworów określanych – podobnie jak kompozycje gamelanowe – mianem *gendhing*. Reprezentują one dwie kategorie: *gendhing irama mars* oraz *gendhing irama macak*. Pierwszą grupę tworzą utwory grane w *irama mars*, czyli tempie marszowym i – jak sama nazwa wskazuje – towarzyszą one wojskowym paradom. Utwory z drugiej grupy odznaczają się natomiast wolniejszym tempem (*macak* oznacza dosłownie „ozdobny”) i towarzyszą powolnym, majestatycznym krokom *prajurit* podczas uroczystego wynoszenia *gununganów*.

We wszystkich utworach podstawowym instrumentem melodycznym jest *suling* – bambusowa, jawajska wersja *Pfeife*. Mimo, że jest to instrument diatoniczny, to w praktyce muzycy *prajurit* korzystają tylko z 5 dźwięków: *F, G, A, C* i *D* oraz sporadycznie *H*, które pojawia się w melodiach *gendhingów* jako dźwięk przejściowy. Owa skala stanowi swego rodzaju imitację pięciostopniowej skali *slendro* zapożyczonej z muzyki gamelanowej, która powstaje przez podział oktawy na pięć równych części (240 centów).



Schemat interwałowy skali *slendro*

Pozostałe instrumenty zachodnie używane są na sposób europejski: dobosze w grze na werblu stosują figury takie jak *ruff, flam, drag, roll, paradiddle*, zaś trębacze w określonych punktach procesji odgrywają tzw. *hurmatan* (jaw. „salut”) – krótki hejnał oparty na dźwiękach rozłożonego akordu C-dur.

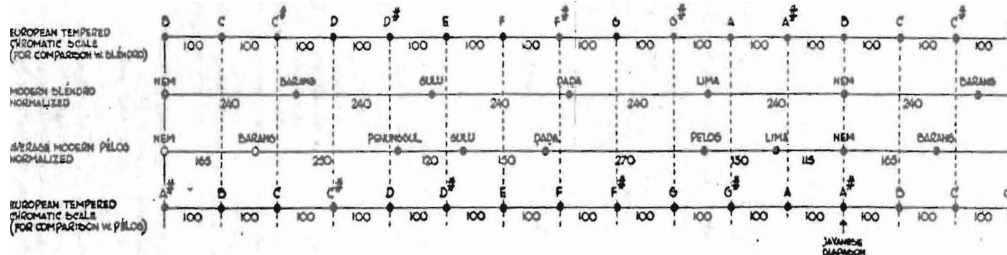
<sup>12</sup> B. Raharja, *Struktur dan fungsi musik prajurit keraton Kesultanan Yogyakarta*, Yogyakarta 1999, s. 138–139.

<sup>13</sup> *Ibid.*, s. 141–142.

Instrumentarium jawajskie w orkiestrach *unen-unen* spełnia takie same funkcje, jak w gamelanie – gongi dzielą melodię utworu na regularnej długości frazy, zaś bębny *ketipung*, na których wygrywane są motywy zaczerpnięte z ceremonialnych *gendhing pakurmatan*, wspólnie z werblami regulują tempo.

Idiom muzyki gamelanowej jest w *musik prajuritan* bardzo wyraźny – począwszy od skali, poprzez parzyste metrum, aż po formę *gendhingu*. W repertuarze wykonywanym przez zespoły *unen-unen* można odnaleźć utwory noszące, z jednej strony, tytuły gamelanowych *gendhingów* – takich jak np. *Bima Kurda*, z drugiej zaś – tytuły zaczerpnięte z języka holenderskiego, np. *Pandenbruk* (zniekształcone „*van den Broe(c)k*”)<sup>14</sup> czy *Slahgunder* (od *slag onder* – dosł. „uderzenie w”). W przypadku *musik prajuritan* możemy zatem mówić zarówno o muzyce jawajskiej granej na instrumentach zachodnich, jak i o jawajskiej imitacji zachodniej muzyki wojskowej. W muzyce tej, w sensie ilościowym i brzmieniowym, instrumentarium europejskie dominuje nad instrumentarium jawajskim.

Odwrotne proporcje panują natomiast w innym rodzaju fuzji muzyki gamelanowej i zachodniej muzyki wojskowej, jaką stanowią *gendhing gati*. Tym mianem określa się część repertuaru tzw. *gendhing soran* – głośnych, instrumentalnych utworów o dynamicznym charakterze, granych wyłącznie na „męskich” instrumentach gamelanu (tj. zestawach gongów, bębnach oraz metalofonach sztabkowych *saron*). *Gendhing gati* wyróżniają się spośród nich tym, że linia melodyczna *balungan* realizowana jest przez metalofony *saron unisono* z jedną lub dwiema trąbkami, zaś muzykowi, grającemu na bębnach *kendhang*, towarzyszą dwaj dobosze. Utwory te mają strukturę klasycznych *ladrang*, jednak posiadają nietypowy *kendhangan* (partię bębnów), tzw. *kendhangan sabrangan* (dosł. „zagranicze bębnienie”)<sup>15</sup> współgrający z marszowym rytmem wybijanym na werblach. *Gendhing gati* grane są wyłącznie w siedmiostopniowej skali *pelog*, której kolejne stopnie interpretowane są przez trębaczki jako *D, Es, F, As, A, B, C*.



<sup>14</sup> J. Kunst, *Music in Java*, The Hague 1973, s. 294.

<sup>15</sup> Sumarsam, *Gamelan. Cultural Interaction and Musical Development in Central Java*, Chicago 1995, s. 290.

Rysunek Jaapa Kunsta przedstawiający porównanie struktury interwałowej jawajskich skal *slendro* i *pelog* ze skalą chromatyczną równomiernie temperowaną.<sup>16</sup>

Tytuły wielu *gendhing gati* zdradzają inspiracje zachodnią muzyką wojskową. Niektóre z nich to po prostu wyrazy zaczerpnięte z europejskiej terminologii militarnej, np. *Jendral* („generał”), *Kapten* („kapitan”), *Infanteri* („piechota”), *Mars* („marsz”). Utwory te grane są tylko i wyłącznie w *irama tanggung* – marszowym tempie odpowiadającym *irama mars* w *musik prajuritan*. Wykonywane są one jako akompaniament do *Kepang-kepeng*, wstępnej i końcowej części najbardziej uroczystych, żeńskich tańców *Bedaya* i *Serimpi*, w której to tancerki najpierw wchodzi do *pendhapa* (pawilonu, w którym prezentowany jest taniec) i na zakończenie występu z niego wychodzą. Ponadto dwa spośród *gendhing gati* – *Roning Tawang* i *Bima Kurda*, towarzyszą męskiemu, wojskowemu tańcowi *Beksan Lawung*.

Do XIX wieku muzyka wojskowa była jedyną płaszczyzną kontaktów muzycznych pomiędzy kratonem a Holendrami. W tym okresie, ze względu na niebezpieczeństwo żeglugi, niemalże całą społeczność holenderską na Jawie tworzyli mężczyźni – urzędnicy Kompanii, marynarze i żołnierze, którzy zawierali małżeństwa z jawajskimi kobietami, przez co sami szybko ulegali orientalizacji. Holenderskie kobiety rzadko decydowały się na długi i ryzykowny rejs do Indii Wschodnich. Sytuacja ta uległa zmianie po otwarciu Kanału Sueskiego w 1869 roku, dzięki któremu znacznie skrócono czas podróży i – co niemniej istotne, pasażerów statków i ich załóg nie narażano już na niebezpieczeństwa sztormów przy opływaniu Przylądka Dobrej Nadziei.<sup>17</sup> Dzięki coraz liczniejszej obecności europejskich kobiet w kolonii, model życia w jawajskich miastach ulegał europeizacji.<sup>18</sup> Holenderskie elity w Indiach żyły na sposób zachodni, zaś utrzymujące z nimi bliskie kontakty kręgi jawajskiej arystokracji dostosowywały się do tego, poddając się europejskim modom i nowinkom technicznym. Obok zachodniego ubioru, szkół, prasy, kolei żelaznych, elektryczności itp., Holendrzy przeszczepili na grunt jawajski również europejską muzykę popularną i tańce towarzyskie, które znalazły tam wielu amatorów. W sporządzonym w 1913 roku rękopisie *Serat Sri Karongron*, opisującym życie dworu w Surakarcie na przełomie XIX i XX stulecia, odnaleźć można informację o pałacowej orkiestrze grającej m.in.: *Katriya* (kadryla), *Sekoltis* (szota), *Polkah* (polkę), *Mares* (marsza), *Pasre Dubledanse* (pasodoble), *Pantasia* (fantazję),

<sup>16</sup> *Ibid.*, s. 14.

<sup>17</sup> J. G. Taylor, *The Social World of Batavia. European and Eurasian in Dutch Asia*, Madison 1983, s. 8.

<sup>18</sup> A. Surjomihardjo, *Kota Yogyakarta Tempo Doeloe. Sejarah sosial 1880–1930*, Jakarta 2008, s. 45.

*Galop* (galop), *Kris Polka*, (polkę krzyżową, *Kreutzpolkę*), *Wales* (walca), a nawet *Masokah* (mazurka).<sup>19</sup>

Podobny zespół, funkcjonujący pod nazwą *Korps Musik Kraton Yogyakarta* lub *Kratonmuziek*, został sformowany na dworze w Yogyakarta. W 1923 roku kraton odkupił instrumenty muzyczne od holenderskiej orkiestry *Stafmuziek* z Batawii<sup>20</sup>, zaś posadę kapelmistrza zaproponowano niemieckiemu artyście – Walterowi Spiesowi.<sup>21</sup> Młody malarz, zanim osiadł na Bali i zdobył wielką sławę swoimi obrazami inspirowanymi krajobrazami „rajskiej wyspy”, przez kilka lat mieszkał w Yogyakarta, gdzie na początku utrzymywał się ze sprzedaży swoich prac, a wieczorami przygrywał na fortepianie w holenderskim lokalu *Societeit Militaire*<sup>22</sup>.

Spies, obejmując kierownictwo zespołu, zaprosił do współpracy kilku zaprzyjaźnionych Europejczyków, z którymi grywał w *Societeit*<sup>23</sup> i wkrótce udało mu się stworzyć zespół rozmiarów orkiestry symfonicznej (jego kadry uzupełnili muzycy jawajscy). Pod koniec swojej działalności, w latach 40. ubiegłego wieku zespół liczył 33 instrumentalistów, a jego skład przedstawiał się następująco: fortepian, skrzypce I, skrzypce II, altówki, wiolonczele, kontrabasy, klarnety, flet, trąbki, puzony, rogi, kornety oraz perkusja<sup>24</sup>. Czasami, zależnie od potrzeb, ze składu orkiestry wyodrębniano orkiestrę smyczkową (*Strijk-Orkes*)<sup>25</sup>, albo orkiestrę dętą.<sup>26</sup> Zespół spełniał w kratonie trojaką funkcję: po pierwsze odgrywał ważną rolę protokolarną – jednym z głównych jego zadań było odgrywanie *Wilhelmus*, czyli hymnu Zjednoczonego Królestwa Niderlandów, podczas wizyt składanych przez oficjeli kolonialnej administracji i podczas holenderskich uroczystości państwowych, po drugie - służył rozrywce dworu, grając przeboje zachodniej muzyki klasycznej i popularnej w czasie rozmaitych przyjęć i bali, i wreszcie po trzecie – wydzielona część zespołu: czworo skrzypiec, cztery klarnety, cztery trąbki, dwa rogi, dwa kornety, dwa puzony i dwa werble, wykonywała wraz z gamelanem akompaniament do wspomnianych już jawajskich tańców – *Bedhaya*, *Serimpi* i *Beksan Lawung*.<sup>27</sup> Z zapisków Raden Lurah Pradjawaditra, późniejszego kapelmistrza *Korps Musik Kraton Yogyakarta* wynika, iż repertuar orkiestry zdominowany był przez utwory o lżejszym charakterze. Były to głównie popularne opracowania muzyki poważnej (przede

<sup>19</sup> Sumarsam, *op. cit.*, s. 78–79 oraz przypisy na s. 290–291.

<sup>20</sup> F. X. Suhardjo Parto, *op. cit.*, s.12.

<sup>21</sup> *Ibid.*, s. 24.

<sup>22</sup> Sumarsam, *op. cit.*, s. 80-81.

<sup>23</sup> F. X. Suhardjo Parto, *op. cit.*, s. 16.

<sup>24</sup> *Ibid.*, s. 23–24.

<sup>25</sup> *Ibid.*, s. 21.

<sup>26</sup> *Ibid.*, s. 27.

<sup>27</sup> *Ibid.*, s. 26–27.

wszystkim ustępów znanych oper i operetek) utrzymane w konwencji *potpourri* oraz fantazje. Jako że jednym z głównych zadań orkiestry była gra do tańca, zespół wykonywał również popularne, francuskie, kabaretowe *chanson* i szlagiery zachodnioeuropejskiej muzyki rozrywkowej, a także przeboje, zyskującego coraz większą rzeszę amatorów, amerykańskiego jazzu i piosenki z broadwayowskich musicali.<sup>28</sup>



Zwieńczenie Bangsal Mandalasana – altany, w której dla sułtana grywali muzycy *Korps Musik Kraton Yogyakarta*. Na lukowych witrażach znajdują się wyobrażenia zachodnich instrumentów muzycznych.  
Fot. D. Martin.

*Korps Musik Kraton Yogyakarta* działał do połowy lat 50. ubiegłego wieku. Do jego likwidacji przyczyniło się proklamowanie niepodległości Republiki Indonezji 17 sierpnia 1945 roku. Muzycy zespołu zasilili wówczas szeregi reprezentacyjnych orkiestr, tworzących się formacji indonezyjskiej armii i policji oraz kadry nauczycielskie, rodzącego się tam szkolnictwa muzycznego.<sup>29</sup> Sam kraton znalazł się w zupełnie nowej rzeczywistości politycznej, jednak zachował funkcję kulturowego centrum Jawy.

Dwór po dziś dzień starannie pielęgnuje jawajskie tradycje, w tym swoje muzyczne dziedzictwo. Jego istotną część stanowi stary, wykonywany z ogromną estymą, repertuar *musik prajuritan* oraz *gendhing gati*, będący integralną częścią dworskiego ceremoniału i żywym świadectwem dawnych, bogatych kontaktów muzycznych kratonu z Zachodem, których historia sięga początków jego istnienia.

<sup>28</sup> *Ibid.*, s. 25.

<sup>29</sup> *Ibid.*, s. 1.

## Noty o autorach

### **Piotr Dorosz**

Jest etnomuzykologiem i muzykiem. Ukończył Zespół Państwowych Szkół Muzycznych im. F. Chopina w Warszawie (szkoła muzyczna II stopnia) w klasie puzonu, następnie studia magisterskie w Instytucie Muzykologii UW (praca magisterska pod kier. prof. Piotra Dahliga). Studiował dyrygenturę chóralną na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie, ukończył także warszawski Instytut Szkolenia Organistów. Obecnie jest pracownikiem Zbiorów Fonograficznych oraz doktorantem w Instytucie Sztuki PAN. Jest autorem kilkunastu artykułów naukowych i popularnonaukowych poświęconych muzyce polskiej wsi, uczestnikiem licznych projektów związanych z digitalizacją, publikacją i upowszechnianiem nagrań archiwalnych ze zbiorów IS PAN oraz naukowych grantów badawczych, poświęconych polskiej tradycyjnej kulturze muzycznej. Prowadzi badania i nagrania terenowe ostatnich przejawów wiejskiej praktyki muzycznej na Mazowszu, Podlasiu, Podkarpaciu, Lubelszczyźnie, Kielecczyźnie i w Wielkopolsce. Propaguje wiedzę o muzyce tradycyjnej polskiej wsi poprzez prelekcje, prezentacje tradycyjnych instrumentów i artykuły popularnonaukowe. Jest aktywnym muzykiem – gra na tradycyjnych wiejskich instrumentach – harmonii trzyczędowej (pedałowej i ręcznej), ligawce, okarynie, piszczałce bezotworowej, fujarkach, a także na puzonie, organach i fortepianie. Jest kierownikiem i założycielem Kapeli Dorosza – zespołu kultywującego wiejskie tradycje muzyczne wschodniego i południowo-wschodniego Mazowsza, grającego w tradycyjnym składzie – harmonia pedałowa, skrzypce i bębenek obręczowy.

### **Katarzyna Dzierzbicka**

Jest dziennikarką, absolwentką Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie i egiptologiem z dyplomem Uniwersytetu Warszawskiego. Ukończyła Podyplomowe Studia Latinoamerykańskie (CESLA), Podyplomowe Studium Etnomuzykologiczne na Uniwersytecie Warszawskim, a także kurs dziennikarstwa informacyjnego w BBC w Londynie. Przez lata związana była z telewizjami: TVP, TVN, TVN24, Polsat i Polsat News. Jest licencjonowaną przewodniczką miejską po Warszawie. Jej pasją jest muzyka, teatr, literatura oraz przedwojenna historia stolicy. Autorka licznych artykułów varsavianistycznych, historycznych, a także etnomuzykologicznych (głównie dotyczących muzyki podhalańskiej). Wydała dwie książki: *50 lat Teatru Telewizji. Krótka historia telewizyjnej sceny i Warszawa Witolda Gombrowicza*.

### **Gabriela Gacek**

Jest absolwentką Wydziału Instrumentalnego Akademii Muzycznej we Wrocławiu (fortepian) oraz muzykologii na Uniwersytecie Wrocławskim. Obecnie jest doktorantką Instytutu Sztuki PAN w Warszawie w zakresie muzykologii oraz nauczycielką fortepianu w Szkole Muzycznej I st. im. G. Bacewicz we Wrocławiu. Była dwukrotną stypendystką Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Jest

członkiem Stowarzyszenia Polskie Seminarium Etnomuzykologiczne oraz Laboratorium Myśli Muzycznej. Publikowała m.in. w „Muzyce”, „Odrze”, „De Musica/Krytyka Muzyczna”, „Twórczości Ludowej” i „Gadkach z Chatki”. Interesuje się historycznym obliczem polskiej muzyki ludowej (zwłaszcza na Dolnym Śląsku, w Beskidach i na Podhalu) oraz jego współczesnymi przemianami. Brała udział w badaniach nad stanem zachowania folkloru muzycznego brazylijskiej Polonii, zorganizowanych przez Katedrę Muzykologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz z Katedrę Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego. W latach 2013/2014 otrzymała grant badawczy w programie Instytutu Muzyki i Tańca „Muzyczne Białe Plamy” (projekt *Tradycje muzyczne górali kliszczackich*).

### **Natalia Iwaniuk**

Absolwentka etnologii w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Łódzkiego (2010), Podyplomowego Studium Etnomuzykologicznego na Uniwersytecie Warszawskim (2012) oraz Studium Kształcenia Głosu i Mowy firmowanego przez Szkołę Wyższą Psychologii Społecznej w Warszawie (2014). Nauczyciel śpiewu tradycyjnego, instruktor emisji głosu, a od 2011 roku psalmistka i dyrygentka cerkiewna w Parafii Prawosławnej p.w. Opieki Matki Bożej w Kobylanach (gm. Terespol). Członkini Chóru Akademickiego Uniwersytetu Łódzkiego (2005-2008), Chóru Nauczycielskiego działającego przy Klubie Nauczyciela w Łodzi (2006-2009), liderka amatorskiego zespołu studenckiego „Wieczernica” (2008-2010) działającego przy IEiAK UŁ, specjalizującego się w wykonywaniu tradycyjnych pieśni ze Wschodniej Słowiańszczyzny. Po ukończeniu studiów magisterskich prowadziła regularne zajęcia ze śpiewu tradycyjnego wśród dzieci, młodzieży oraz lokalnych zespołów funkcjonujących na terenie gmin: Piszczac (Zespół Ludowy „Macierz” z Ortela Królewskiego), Rossosz (Zespół Ludowy „Zielawa” z Rossosza), Terespol (Zespół Śpiewaczy „Łobaczewianki” z Łobaczewa Małego), Tuczna (Środowiskowy Dom Samopomocy w Międzyzlesiu) oraz Biała Podlaska (Zespół Śpiewaczo-Obrzędowy „Lewkowianie” z Dokudowa, Zespół Śpiewaczy „Sokotuchy”). Na co dzień zajmuje się pracą w rodzinnym gospodarstwie rolnym we wsi Dobrynka (woj. lubelskie) w regionie Południowego Podlasia. Jest również organizatorką kilkudniowych warsztatów dla miłośników śpiewu tradycyjnego.

### **Jacek Jackowski**

Jest muzykiem i muzykologiem. Ukończył studia w Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie (2000) oraz w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego (2004). Obecnie pracuje w Instytucie Sztuki PAN jako asystent w Zakładzie Muzykologii. Jest kierownikiem Zbiorów Fonograficznych IS PAN gdzie realizuje projekt digitalizacji zbioru oraz redaguje serię wydawnictw płytowych prezentujących najstarsze źródłowe nagrania polskiej muzyki tradycyjnej. Prowadzi badania terenowe połączone z nagraniami muzyki tradycyjnej (zwłaszcza na Mazowszu). Od kilku lat



jego badania skupiają się na śpiewach religijnych i muzyce instrumentalnej towarzyszącej praktykom związanym z religijnością ludową. Jest autorem trzech książek: dwuczęściowego wydawnictwa *Zachować dawne nagrania...*, poświęconego historii dokumentacji fonograficznej i filmowej polskich tradycji muzycznych, książki poświęconej tradycjom muzycznym regionów Łowickiego i Rawskiego oraz ponad siedemdziesięciu artykułów naukowych i popularno-naukowych z dziedziny etnomuzykologii, a także referatów i prezentacji przedstawianych na konferencjach krajowych i zagranicznych. Jako muzyk (dyrygent, chórzysta, akompaniator, organista) współpracował z zespołami wokalnymi, solistami, a także z aktorami. Jest jurorem konkursów i festiwali muzycznych, konsultantem muzycznym spektakli teatralnych, autorem i współautorem wydawnictw płytowych (zwłaszcza z muzyką tradycyjną). Ludowe tradycje muzyczne propaguje również na antenie radiowej, dzięki współpracy z Programem 2 Polskiego Radia oraz TVP.

### **Aleksandra Kleinrok**

Jest absolwentką muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego (2009) oraz Podyplomowych Studiów Teorii Tańca na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie (2011). Obecnie jest studentką studiów doktoranckich w zakresie muzykologii na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim Jana Pawła II. W 2013 roku ukończyła szkolenie na warsztatach choreologicznych, prowadzonych w Instytucie Choreologii w Poznaniu przez prof. R. Langego i U. Lobę-Wilgocką, na poziomie zaawansowanym. Jej zainteresowania badawcze skupiają się na działalności muzyczno-tanecznej mniejszości niemieckiej na ziemiach polskich przed II wojną światową oraz współcześnie – obejmują one również perspektywę społeczno-polityczną, problematykę XIX-wiecznych polskojęzycznych podręczników tańca, tematykę XIX-wiecznych salonów oraz ich roli jako ośrodków narodowego życia muzycznego, a także próbę badań kinetograficznych. Współpracowała z Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn w ramach projektu „Deutsche Musikkultur im östlichen Europa” w zakresie współczesnej działalności mniejszości niemieckiej na Śląsku Opolskim. Jest członkinią stowarzyszeń: Polskie Seminarium Etnomuzykologiczne, Polskie Forum Choreologiczne oraz Warszawskiej Pracowni Kinetograficznej.

### **Monika Kurzeja**

Jest absolwentką filologii polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego (2010). Pracę magisterską pt. *Słownik dyferencyjny gwary Łącka i okolic* napisała pod kier. prof. dr. hab. Józefa Kąsia w Katedrze Historii Języka i Dialektologii. Ukończyła Podyplomowe Studia Etnomuzykologiczne na Uniwersytecie Warszawskim (2011). Pracę dyplomową pt. *Gra na listku wśród górali polskich – literatura przedmiotu a komentarze wykonawców* napisała pod kier. dr. Tomasza Nowaka. Jest absolwentką Państwowej Szkoły Muzycznej II stopnia im. W. Żeleńskiego w Krakowie. Od dziecka związana z tradycyjną muzyką ludową, ruchem folklorystycznym i regionalizmem. Przez lata grała na skrzypcach i kontrabasie w rodzinnej kapeli Franciszka Kurzei z Kiczni. W 2012 roku ukazał się drukiem *Słownik*

*gwary górali łąckich* jej autorstwa. Od 2012 roku pracuje w Małopolskim Centrum Kultury SOKÓŁ w Nowym Sączu na stanowisku specjalisty ds. badań terenowych i dokumentowania niematerialnego dziedzictwa kulturowego. Prowadzi etnomuzykologiczne, etnograficzne i dialektologiczne badania terenowe na terenie całej Małopolski. W 2015 roku była jednym z głównych organizatorów I Kongresu Kultury Regionów. Realizuje autorski projekt edukacji regionalnej dzieci i młodzieży „Mała Akademia Folkloru”.

### **Teresa Nowak**

Ukończyła w 2008 roku studia magisterskie Etnomuzykologii, Pedagogiki Muzycznej i Polonistyki na Otto-Friedrich-Universität w Bambergu. Pracę magisterską pisała na temat muzyki i tożsamości łużyckiej (*Sorbische Musik: Identitätssuche zwischen Tradition und Moderne*). Od maja 2008 roku współpracuje z Instytutem Sztuki Polskiej Akademii Nauk przy digitalizacji i opracowaniu merytorycznym archiwalnych zbiorów nagrań polskiej muzyki tradycyjnej. Jako muzykolog pracuje w Narodowym Instytucie Fryderyka Chopina. Jest członkinią Polskiego Forum Choreologicznego, European Seminar in Ethnomusicology oraz International Council for Traditional Music UNESCO.

### **Kaja Maćko-Gieszcz**

Jest absolwentką Instytutu Muzykologii oraz Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Warszawskiego. Prowadziła badania m.in. wśród Łemków na Dolnym Śląsku, staroobrzędowców w ukraińskim Budziaku i górali pochodzenia polskiego na rumuńskiej Bukowinie. Brała udział w konferencjach w Polsce i za granicą (m.in. European Seminar in Ethnomusicology). W latach 2008–2012 współpracowała z Radiowym Centrum Kultury Ludowej Programu 2 Polskiego Radia. Od 2008 roku regularnie bierze udział w projektach badawczych i archiwistycznych realizowanych w ramach współpracy ze Zbiorami Fonograficznymi Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk.

### **Dorota Majerczyk**

Ukończyła studia etnologiczne na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach (filia w Cieszynie) oraz Podyplomowe Studium Etnomuzykologiczne na Uniwersytecie Warszawskim. Jest założycielką i instruktorem zespołu regionalnego im. Jana Janoty oraz Stowarzyszenia Miłośników Kultury Ludowej i dziecięcego zespołu regionalnego „Majeranki” w Rabce Zdroju. Była kierownikiem artystycznym w dziecięcym zespole im. Antoniny Zachary Wnękowej „Robcusie” (1997–2004), dyrektorką Gminnego Ośrodka Kultury w Poroninie (2000–2004), wiceprzewodniczącą Komisji Kultury w Radzie Miasta Rabka Zdrój (1998–2002), radną (2004–2012). Obecnie pełni funkcje przewodniczącej Rady Muzeum im. Władysława Orkana w Rabce Zdroju, jest członkinią CIOFF (sekcji polskiej) i Zarządu Stowarzyszenia Polskie Seminarium Etnomuzykologiczne oraz Kapituły Honorowej Powiatu Nowotarskiego. W latach 1985–1996 była członkinią zespołu regionalnego im. Bartusia Obrochty

oraz zespołu Hawrań. Zasiada w jury przeglądów folklorystycznych (m.in.: *Muzykowanie na Duchową Nutę, Przeziyracki Młodych Toniecników i Śpiewoków Góralskich* w Czarnym Dunajcu, *Przeгляд Kołędniczy Dzieci i Młodzieży* w Olszówce, *Sabałowe Bajania i Karnawał Góralski* w Bukowinie Tatrzańskiej, Międzynarodowy Festiwal Dziecięcych Zespołów Regionalnych *Święto Dzieci Gór* w Nowym Sączu, *Gminny Przegląd Zespołów Regionalnych* w Łopusznej, *Gminny Przegląd Zespołów Regionalnych* w Poroninie, *Konkurs Muzyk Podhalańskich* w Nowym Targu, *Przeгляд Zespołów Powiatu Nowotarskiego Góralskie Nucicki*), w komisjach artystycznych konkursów recytatorskich (im. Antoniny Zachary-Wnękowej w Rabce-Zdroju, im. Anieli Gut Stapińskiej w Poroninie, im. Andrzeja Kudasika i Bogdana Werona w Skrzypnem). Jest również konferansjerką na festiwalach folklorystycznych (Poroniańskie Lato, Karpacki Festiwal Dziecięcych Zespołów Regionalnych w Rabce-Zdrój, Międzynarodowy Festiwal Folkloru Ziem Górskich w Zakopanem, Święto Dzieci Gór w Nowym Sączu). Za swoją działalność na rzecz kultury tradycyjnej została uhonorowana odznaczeniem „Zasłużona dla Kultury Polskiej” (2011) Krzyżem Honorowym Województwa Małopolskiego (2015), dyplomem Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2006) oraz nagrodami: Wojewody Nowosądeckiego (1997), Burmistrza Rabki Zdroju, Wójta gminy Poronin. Jest autorką wielu publikacji z zakresu etnologii i etnomuzykologii dotyczących kultury regionu małopolskiego.

### **Dawid Martin**

Jest etnomuzykologiem, muzykiem i dziennikarzem muzycznym. W roku akademickim 2003/2004, jako stypendysta programu Darmasiswa RI, studiował grę na gamelanie jawajskim w Institut Seni Indonesia w Yogyakarcie. Obecnie jest kierownikiem artystycznym jedyne w kraju zespołu gamelanowego Warsaw Gamelan Group, a także pracuje w Akademickim Radiu Kampus, gdzie prowadzi audycję *W 60 minut dookoła świata* poświęconą *World Music*. W roku 2007 ukończył studia magisterskie w Instytucie Muzykologii UW pracą pt. *Gamelan gedhe – wielkie orkiestry Jawy Środkowej. Tradycja a współczesność*, napisaną pod kier. prof. Piotra Dahliga. Prowadzi warsztaty gry na gamelanie dla studentów muzykologii UW. Jego zainteresowania naukowe koncentrują się wokół zagadnień europejsko-indonezyjskich kontaktów muzycznych epoki kolonialnej. Jest członkiem Stowarzyszenia Polsko-Indonezyjskiego Sahabat oraz Stowarzyszenia Polskie Seminarium Etnomuzykologiczne.

### **Barbara Śnieżek**

Jest absolwentką Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego (2012). Pracę magisterską pt. *Nabożeństwo Gorzkich Żalów w archidiecezji przemyskiej. Studium etnomuzykologiczne* napisała pod kier. prof. Piotra Dahliga. Obecnie jest pracownikiem Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina oraz współpracownikiem Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN. Prowadziła badania terenowe w Przemysku dla Muzeum Etnograficznego w Rzeszowie (2014). W ramach programu Instytutu

Muzyki i Tańca „Muzyczne Białe Plamy” współtworzyła projekt „Tradycyjna kultura muzyczna – katalog polskich wydawnictw książkowych i multimedialnych opublikowanych w ostatnim ćwierćwieczu” (2015). Jej zainteresowania koncentrują się wokół religijnej muzyki ludowej, współczesnej muzyki kościelnej oraz tradycyjnej muzyki Rzeszowszczyzny