IV FESTIWAL
ŻYWEJ MUZYKI
NA STRUN DWANAŚCIE
I TRZY SMYKI

Miejski Dom Kultury
w Kolbuszowej,
28 maja 2017

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

REDAKCJA
Mateusz Starzec

KOREKTA
Anna Puzio

PROJEKT GRAFICZNY
Mateusz Starzec

ZDJĘCIA
Magdalena Małaczyńska
Archiwum Józefa Cebuli
Archiwum MDK w Kolbuszowej

REALIZACJA DŹWIĘKU NA PŁYCIE CD
Jerzy Dziobak

REALIZACJA FILMU
RF Poland Film

REŻYSERIA
Jerzy Dynia

PROWADZENIE SEMINARIUM
Jolanta Dragan

PROWADZENIE KONKURSU
Elżbieta Czachor
Eugeniusz Olszowy

WYDAWCA
Miejski Dom Kultury w Kolbuszowej

ISBN 978-83-937974-9-3

WSTĘP

Po raz czwarty oddajemy czytelnikom i słuchaczom katalog podsumowujący „Festiwal Żywej Muzyki na Strun Dwanaście i Trzy Smyki”, który odbył się 28 maja 2017 roku. Widowisko zorganizował Miejski Dom Kultury przy dofinansowaniu ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz wsparciu organizacyjnym Wojewódzkiego Domu Kultury w Rzeszowie.

Wydawnictwo składa się z dwóch części: drukowanej i multimedialnej. Część multimedialna składa się z płyty CD, na której dokonano rejestracji dźwiękowej uczestników przesłuchań konkursowych. Płyta DVD zawiera autorski reportaż z wydarzenia, który wyreżyserował Jerzy Dynia, autor telewizyjnego cyklu programów „Spotkanie z folklorem”. Podobnie jak w poprzednich publikacjach, zamieściliśmy krótką informację o życiu i twórczości muzykanta z Nowej Wsi, Stanisława Białka, obdarzonego niezwykłym talentem skrzypka-samouka, członka orkiestry dętej i lidera kapel weselnych. W publikacji są zawarte również wystąpienia prelegentów. Tym razem są to młodzi naukowcy, reprezentujący lubelskie i warszawskie środowiska uniwersyteckie. Organizacja Festiwalu i powstającego po nim, dokumentującego go Katalogu ma na celu zachowanie muzycznego dziedzictwa kulturowego tej części południowo-wschodniej Polski. Rejestracja wystąpień uczestników seminarium oraz zapis konkursu dla instrumentalistów i kapel ludowych stanowią wkład w działania mające na celu krzewienie kultury naszego regionu oraz zachowanie dziedzictwa kulturowego.

Życzymy wszystkim odbiorcom Katalogu przyjemności w obcowaniu z muzyką ludową oraz ciekawą wymianą doświadczeń środowisk naukowych i artystycznych.

W imieniu Wydawcy
Wiesław Sitko
Dyrektor Miejskiego Domu
Kultury w Kolbuszowej

Uczestnicy seminarium, konkursu wraz z prelegentami

Plakat promujący IV Festiwal Żywej Muzyki na Strun Dwanaście i Trzy Smyki.

Adres Organizatora:
Miejski Dom Kultury w Kolbuszowej
ul. Obrońców Pokoju 66
36-100 Kolbuszowa
mail: mdk@kolbuszowa.pl
www.kultura.kolbuszowa.pl

IV FESTIWAL
ŻYWEJ MUZYKI
NA STRUN DWANAŚCIE
I TRZY SMYKI

SEMINARIUM
WYSTĄPIENIA PRELEGENTÓW

PROWADZENIE
mgr Jolanta Dragan

Widełanie

Uwagi o praktyce wykonawczej kapeli lasowiackiej

Dr hab. Tomasz Nowak
(etnomuzykolog, antropolog tańca),
Instytut Muzykologii
Uniwersytetu Warszawskiego

Cykliczność spotkań muzyków tradycyjnych w Kolbuszowej, podczas których muzykowanie sąsiaduje z refleksją teoretyczną etnomuzykologów prowokuje do zadania pytania o specyfikę folkloru muzycznego Lasowiaków, czy też raczej Lesioków. Temat to rozległy i nie sposób w krótkim wystąpieniu go wyczerpać, zwłaszcza gdyby chcieć uwzględnić folklor wokalny. W kontekście jednak *Festiwalu żywej muzyki na strun dwanaście i trzy smyki* bardziej na miejscu wydaje się bliższe zainteresowanie nad tym jak wyglądała praktyka muzykancka, rozumiana jako dobór określonych instrumentów i ich zastosowanie, w tym repertuar i specyficzne cechy stylistyczne. Jej zatem poświęćmy w całości niniejszy wystąpienie. Niestety, tereny lasowiackie nie cieszyły się w przeszłości szczególnie dużym zainteresowaniem badaczy tradycji muzycznych, na czym w znacznej mierze zaważył utrudniony dostęp do wnętrza Puszczy, spowodowany rzadką siecią nieutwardzonych i grząskich dróg. W efekcie niewiele jesteśmy dzisiaj w stanie powiedzieć o przeszłości kultury muzycznej Lasowiaków, a większość informacji pochodzi z peryferii Puszczy Sandomierskiej, którymi wiodły znacznie bardziej uczęszczane szlaki. Na dodatek zbieracze folkloru muzycznego z XIX wieku interesowali się przede wszystkim pieśniami (owymi „śpiewkami sielskimi" czy też „narodowymi"), a notatki dotyczące muzyki instrumentalnej należały do wyjątku. Nawet Oskar Kolberg był tu rzadkim, czy wręcz przejezdnym gościem, a tutejszej kulturze ludowej nie poświęcił oddzielnego tomu czy choćby teki. Mylił by się jednak ten, kto twierdziłby, że Puszcza Sandomierska była muzyczną pustynią, lub terytorium, o którym muzycznie wspomnieć nawet nie warto. Przeczą temu źródła historyczne, wskazując że chociażby w rezydencji Lubomirskich i Sanguszków w Kolbuszowej, co najmniej od połowy XVII wieku nie brakowało muzyków – okresowo licznych i bardzo dobrych. W mieście tym już w XVIII i XIX wieku

budowano całkiem udatne skrzypce[1]. Być może zresztą właśnie na takich skrzypcach grał wymieniony przez Kolberga „…tak zwany Jaś z Kolbuszowej, nie znający not”[2], czyli Jan Muszyński (1801-1868), krawiec i rolnik, a w wolnych chwilach skrzypek-samouk zawieszony między tradycyjną muzyką wiejską, taneczno-patriotyczno-religijną miejską praktyką muzyczną, a ogródkowymi występami w uzdrowiskach.

Na zdjęciu: Łukasz Nowiński – skrzypek z Majdanu Królewskiego

To pierwszy znany nam muzyk, którego skłonni bylibyśmy uznać raczej za twórcę muzyki popularnej, choć jego pograniczność kulturowa zmusza też do ostrożności w sądach. Ale nawet wyłączając Muszyńskiego poza nawias naszych rozważań zauważyć trzeba, że to nie kto inny, a właśnie koledzy „Jasia” Muszyńskiego zakładali w regionie lasowiackim pierwsze zespoły włościańskie, takie jak ten z Cmolasu z roku 1857[3]. A że ludzie pokroju Jana Muszyńskiego „skrzypkami byli doskonałymi, których sława po całej rozchodzi się okolicy”[4], to zapewne wiele z ich wzorców musiało zostać przyjęte

[1] Kazimierz Skowroński, *Miasto z trzech przysłów*, „Biuletyn” Nr 8 (1/66), 1966, Muzeum Regionalne Lasowiaków Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Kolbuszowa, s. 18-19.
[2] Oskar Kolberg, *Tarnowskie-Rzeszowskie*, opr. Józef Burszta i Bogusław Linette, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Wrocław-Poznań, Warszawa-Kraków, 1967, s. 35 [Oskar Kolberg, *Dzieła Wszystkie*, tom 48].
[3] Kazimierz Skowroński, *Miasto trzech przysłów*…, dz. cyt., s. 21-23
[4] Oskar Kolberg, *Tarnowskie-Rzeszowskie*, dz. cyt., s. 35.

w regionie. Zresztą od drugiej połowy XIX wieku w wioskach Puszczy Sandomierskiej grano głównie na skrzypcach. Ale co do okresu wcześniejszego już takiej pewności nie mamy, zwłaszcza, że źródła na ten temat milczą. I co więcej – wyniki badań współczesnych etnomuzykologów zdają się poddawać w wątpliwość twierdzenie, że w okresie wcześniejszym skrzypce również były głównym nośnikiem muzyki tanecznej w żywym obiegu. Wiele wskazuje bowiem na to, że na terenach lasowiackich mógł występować inny instrument, nazywany suką, którą charakteryzował korpus zbliżony do skrzypcowego, ale wyposażony w szeroką a krótką szyjkę, zakończoną płaską główką, w której osadzono kołki. Pewną ciekawostką tego instrumentu była też kojarząca się z dawnymi wiekami rozeta umieszczona w korpusie w pobliżu szyjki, a przez to niemająca większego znaczenia akustycznego, a raczej dekoracyjne. Na instrumencie tym grało się w tzw. pozycji kolanowej, to jest trzymając instrument w pionie główką do góry przed korpusem muzyka. Strun nie przyciskano opuszkiem palca do gryfu lecz odsuwano paznokciem na bok, a pobudzano je do drgań prosto skonstruowanym trzcinowym smyczkiem. Instrument ten bliżej już naszych czasów zwykło się określać suką biłgorajską. Na takim przypisaniu tego instrumentu zaważył fakt, że znany był nam bardzo długo wyłącznie z jednego egzemplarza powiązanego z wsiami Bielaki i Kocudza w Biłgorajskim, co też dokumentowały trzy opisy z roku 1888[5] i trzy ilustracje z lat 1888 i 1895[6]. To sprawiło, że prowadząc badania terenowe etomuzykolodzy dopytywali o ten instrument wyłącznie w Biłgorajskiem i nieznane są mi przypadki eksploracji w poszukiwaniu choćby pamięci o tym instrumencie na terenie Puszczy Sandomierskiej. Zresztą na skutek odejścia z tego świata ludzi mających kontakt z tym instrumentem, który z praktyki muzycznej wyparty został najprawdopodobniej około trzeciej ćwierci XIX wieku, już w drugiej połowie XX wieku badacze zaniechali indagacji na jego temat. Tymczasem w roku 2008 Joanna Bartuszek opublikowała zbiór akwareli Stanisława Putiatyckiego znajdujących się w zasobach

[5] Aleksander Poliński, *Wystawa muzyczno-artystyczna*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" nr 232, 1888, s. 114; Stanisław Ciechomski, *Z wystawy muzycznej*, „Tygodnik Illustrowany", nr 271, 1888, s. 148; Jan Karłowicz, *Narzędzia ludowe na wystawie muzycznej w Warszawie, na wiosnę r. 1888*, „Wisła" 1888, s. 434-435.
[6] Rysunek Tadeusza Dowgirda, w: Jan Karłowicz, *Narzędzia ludowe na wystawie muzycznej w Warszawie, na wiosnę r. 1888*, „Wisła" 1888, s. 434; Stanisław Ciechomski, *Z wystawy muzycznej*, „Tygodnik Illustrowany", nr 271, 1888, s. 148; Akwarela Wojciecha Gersona z roku 1895 ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie.

Muzeum Etnograficznego w Warszawie, wśród których znajduje się ilustracja z 1840 roku przedstawiająca włościanina z Mielca grającego na instrumencie, będącym swego rodzaju hybrydą suki i skrzypiec[7]. W stosunku bowiem do opisanej wcześniej suki nie posiadał już rozety, ale za to główkę w formie ślimaka skrzypcowego, co jednak – i chciałbym to mocno podkreślić – nie miało większego znaczenia dla brzmienia i użycia samego instrumentu. Zresztą akwarela nie odznacza się zbyt wysokim poziomem precyzji – jej celem było wszak przedstawienie ubioru wiejskiego z okolic Mielca, a sama postać muzyka i jego instrument miały charakter urozmaicający. Stąd też podejrzewamy, że ani proporcje postaci ludzkiej, ani też proporcje i szczegóły samego instrumentu nie zostały oddane zbyt dokładnie. Autor akwareli nazwał zresztą ten instrument skrzypcami, co zapewne uczynił bez głębszej konsultacji z portretowanym.

Na zdjęciu: Kapela Cmolaskie Chłopoki

Publikacja Joanny Bartuszek ożywiła dyskusję nad zagadnieniem polskich instrumentów kolanowych. Zestawienie obydwu instrumentów ze sobą stało się pretekstem dla zasłużonej badaczki polskich instrumentów skrzypcowych, Ewy Dahlig-Turek, by wysnuć przypuszczenie, że mamy do czynienia z dwoma instrumentami spokrewnionymi ze sobą, a pochodzącymi od XVI-XVII

[7] Joanna Bartuszek, *Akwarele Stanisława Putiatyckiego*, w: Adam Czyżewski (red.), *Zwykłe – niezwykłe. Fascynujące kolekcje w zbiorach Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie*, Państwowe Muzeum Etnograficzne, Warszawa 2008, s. 60-63.

wiecznych instrumentów kolanowych znanych nam z wykopalisk w Płocku i drzeworytu z wydanej w Krakowie publikacji Jakuba Haura[8]. Autorka w swoich wystąpieniach postawiła zresztą problem chronologii tych instrumentów i pytanie o to, który z tych dwóch instrumentów – mielecki czy biłgorajski - należałoby uznać za typ wcześniejszy. Skąpa ilość źródeł i godna szacunku powściągliwość przed wyciąganiem zbyt daleko idących wniosków nie pozwoliły autorce na postawienie dalszych tez. Ja jednak stoję na stanowisku, że porównanie obydwu egzemplarzy przy uwzględnieniu nieprecyzyjności akwareli Stanisława Putiatyckiego, a przede wszystkim odniesienie obydwu znalezisk do kontekstu geograficznego i kulturowego obszaru pochodzenia pozwala nam na postawienie tezy, iż mamy do czynienia z jednym instrumentem o dwóch różnych odmianach. Świadczy za tym fakt posiadania przez obydwa instrumenty jednakowych cech o znaczeniu pierwszorzędnym dla ich funkcji brzmieniowych i użytkowych – szeroka i krótka szyjka warunkująca prawdopodobne użycie techniki paznokciowej oraz pozycja kolanowa w czasie gry. Różnice w budowie nie mają większego znaczenia dla brzmienia i praktyki wykonawczej i nie są bardziej znaczące niż te z jakimi mamy do czynienia w przypadku chociażby podhalańskich złóbcoków (gęślików), uznawanych wszak przez samych muzykantów za ten sam rodzaj instrumentu. Za prawdopodobne możemy uznać, że nie tylko w Biłgorajskiem używano nazwy suka. Uwzględniając jednocześnie, że zarówno Mielec, jak i Kocudzę łączy jedynie to, że znajdują się one na peryferiach zwartego obszaru kulturowego jakim jest region lasowiacki, który ze względu na wspomniane już wyżej ograniczenia komunikacyjne przez wieki pozostawał niejako na uboczu, a wiele dóbr gospodarczych i kulturowych docierało tu z opóźnieniem, możemy uznać za wielce prawdopodobne, że to właśnie Puszcza Sandomierska była w XIX wieku matecznikiem suki, która jako jeden z typów instrumentów kolanowych zachowała się tu dłużej niż na

[8] Zob. Ewa Dahlig, *Ludowe instrumenty skrzypcowe w Polsce*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2001, s. 24-36, 60-78; Ewa Dahlig-Turek, *Skrzypce z okolic Mielca. Przyczynek do historii ludowych instrumentów kolanowych w Polsce*, „Biuletyn Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej" nr 2, 2012, s. 9-20; Ewa Dahlig-Turek, Maria Pomianowska, *Polskie fidele kolanowe,* Collegium Artium, Uniwersytet Jagielloński, Uniwersytet Warszawski, Lublin-Kraków-Warszawa 2014; Ewa Dahlig-Turek, *Knee-Fiddles in Poland: Multidimensional Bridging of Paradigms*, w: *Crossing Bridges: Music*, Intergenerational Transmission and Transformation, red. Zuzana Jurková and David Verbuč, Praga 2016, ss. 103-113.

innych terenach[9]. Z kolei fakt zachowania udokumentowanych przejawów obecności suki wyłącznie poza Puszczą są wynikiem zarówno wspomnianej aktywności badaczy poza jej obszarem, w tym na pograniczach, jak też przykładem typowych dla peryferii zapóźnień w stosunku do centrów kulturowych. Dokonując swoistej interpolacji uznać możemy za wielce prawdopodobne, że instrument ten występował w przeszłości w wielu innych miejscowościach Puszczy, czego nie wykazały zbyt późno i ze względu na presję czasu prawdopodobnie nie wystarczająco dokładnie przeprowadzona badania terenowe w latach pięćdziesiątych. Przyjmując jednak za dobrą monetę powyżej przedstawione przypuszczenia, jak również dotychczasowe ustalenia dotyczące suki podejrzewać możemy, że dawną muzykę taneczną Lasowiaków charakteryzował matowy dźwięk suki, której słusznie należałby się przydomek „lasowiackiej", a muzycy ze względu na stosunkowo płaski podstawek i konstrukcję smyczka grali jednocześnie na dwóch lub nawet trzech strunach, co rzutowało na ekspresję wykonawczą. Jednakże w miarę upływu XIX wiek na tym obszarze – podobnie jak na terenie całego kraju - zapanowały tanie skrzypce manufakturowe, co musiało spowodować zmianę stylistyczną praktyki wykonawczej. Warto jednak zauważyć, że nagrywani w 1950 roku muzykanci obok energicznych pociągnięć smyczka stosowali też bardziej delikatne smyczkowanie, w tym smyczkowanie *legato*, a w kadencjach, czy kulminacjach melodycznych nie stronili od współbrzmień dwudźwiękowych, co nieco odróżniało ich od skrzypków z Rzeszowskiego. Czyżby były to pozostałości po dawnej praktyce gry na suce?

Wspomniane powyżej nagrania w roku 1950 zrealizowali Jadwiga i Marian Sobiescy w ramach Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego. Badacze ci postrzegali województwo Rzeszowskie w zasadzie jako jeden duży region etnomuzyczny. Za typowy dla tego regionu zespół uznali skład „skrzypce I, skrzypce II (sekund) i basy nierzadko trzystrunne własnej roboty", do których „ostatnio chętnie

[9] Poza wymienionymi już w tekście przykładami chordofonu płockiego, czy instrumentu z drzeworytu Jakuba Haura warto przytoczyć też wyobrażenie zbliżonego do suki, choć dyskusyjnego, XVII-wiecznego instrumentu z Krásnego Brodu na Słowacji (tuż przy granicy z Polską), który położony jest wszak nie dalej niż 20 mil polskich od Puszczy Sandomierskiej, Pavel Kurfürst, *Poslední vý'vojová fáze smyčcove lyry ve střední Evropě*, Strážnice 1986, s. 21, za: E. Dahlig, *Ludowe instrumenty skrzypcowe w Polsce*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2001, s. 75.

przyłącza się (…) klarnet C lub B”[10]. Przeprowadzone w ostatnich latach przez Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej badania terenowe wskazują jednak, że w tamtym czasie na południe od Puszczy Sandomierskiej składy były o wiele bardziej urozmaicone i stosowano także inne instrumenty, takie jak trąbki, akordeony i małe zestawy perkusyjne. Z kolei z zachowanych materiałów z akcji AZFM , że wymienione przez Sobieską w 1950 roku składy były bardziej typowe właśnie dla terenów lasowiackich. Więcej szczegółów przedstawił Bogusław Linette na podstawie informacji uzyskanych podczas badań terenowych przeprowadzonych dwadzieścia lat po Sobieskich[11]. Autor stwierdził, że aż do pierwszej wojny światowej na kapelę składały się skrzypce i basy, do których z rzadka dołączano klarnet. Praktyka grania z sekundem jest natomiast stosunkowo młoda, została zapożyczona najpewniej w latach dwudziestych XX wieku z południa i zachodu, choć zapewne nie można lekceważyć też wpływu bardzo aktywnych do drugiej wojny światowej kapel cygańskich i żydowskich. Wprowadzenie sekundu całkowicie zmieniło sposób myślenia muzycznego – z heterofonicznego na harmoniczne. W latach trzydziestych powszechnymi stawały się bębny wypierające basy. Następnie do składu kapel włączano instrumenty miechowe, które jeszcze bardziej utrwaliły wzorce myślenia harmoniką funkcyjną. Na podstawie współcześnie przeprowadzanych badań możemy tą historię uzupełnić o kolejne informacje – w latach czterdziestych pojawiły się trąbki, a następnie saksofony wraz z ówczesnym repertuarem tanecznym, wypierając jednocześnie skrzypków, którzy byli całkowicie zdominowani wolumenem brzmienia instrumentów dętych i miechowych. Koniec kapel wyznaczyła muzyka wykonywana na wszelkiego rodzaju elektrofonach (organach elektrycznych, syntezatorach itd.), które od końca lat sześćdziesiątych stawały się coraz popularniejsze, by całkowicie zapanować na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. W tym momencie nastąpiło również ostateczne odejście od tradycyjnego repertuaru. O melodiach tanecznych granych przez tradycyjne kapele Jadwiga Sobieska stwierdzała, że „wszystkie one legitymują region rzeszowski jako teren olbrzymiego

[10] Jadwiga Sobieska, *Folklor muzyczny w Rzeszowskiem i Lubelskiem*, w: Jadwiga i Marian Sobiescy, *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, red. Ludwik Bielawski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1973, s. 321.

[11] Bogusław Linette, *Tradycje muzyki ludowej na Rzeszowszyźnie*, w: *W kręgu badań nad folklorem*, red. Alojzy Kopoczek, Krzysztof Ruszel, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie, Rzeszów 1995, s. 18-21.

wpływu krakowiaka z jego synkopą i metrum parzystym”[12]. Szczegółowa analiza nagranych przez Sobieską materiałów wskazuje jednak, że jakkolwiek rytmy krakowiakowe w Puszczy Sandomierskiej były dość często spotykane – zarówno w krakowiakach, jak i polkach, w tym w polkach pochodzących wedle słów samych wykonawców z kieleckiego – to jednak w odróżnieniu od innych regionów ówczesnego województwa Rzeszowskiego występowały o wiele rzadziej. Przewagę miały natomiast melodie o rytmice trójdzielnej, głównie zresztą mazurkowej, co dotyczyło tak tańców, pieśni powszechnych jak i obrzędowego repertuaru weselnego. Wynikało to niewątpliwie z faktu sąsiedztwa przez Powiśle z Kieleckiem, Sandomierskiem i Biłgorajskim, a więc regionami, w których rytmika trójmiarowa także była w przewadze. Potwierdził to ponad czterdzieści lat po rejestracjach Sobieskich Bogusław Linette, wskazując na oddziaływania na repertuar wszystkich regionów dawnego województwa Rzeszowskiego grup sąsiednich[13]. W tym miejscu warto również dodać, że w melodiach wielu polek, czy też marszy z terenu Puszczy Sandomierskiej a szczególnie jej wschodnich części często obecna jest rytmika kozaczkowa. Wiele melodii zaś zaczerpniętych jest z tradycyjnej muzyki żydowskiej, co wyraża się przede wszystkim w zastosowaniu charakterystycznych skal i zwrotów muzycznych, metrum dwudzielnym i ósemkowych przebiegach izorytmicznych. Pochodzenia tych rytmów i melodii byli zresztą często świadomi sami muzykanci posługując się określeniami „Kozak” lub „Żyd”. Uzupełniając informacje dotyczące repertuaru muzycznego kapel warto odwołać się do wyników badań Alicji Haszczak. Ta zasłużona zbieraczka folkloru dawnego województwa Rzeszowskiego podczas badań terenowych przeprowadzonych w latach osiemdziesiątych XX wieku stwierdziła, że tańce lasowiackie w znacznym stopniu zbliżone są do charakteru tańców centralnej Polski, potwierdzając jednocześnie znaczenie tańców trójmiarowych takich jak: cebula, chodzony, cholewiok, dzikowiak, oberek, mazurka lasowiacka, mazurek żydowski, sztajer, walc, weselny równy, wolny z łowiska. Tylko częściowo tańce Lasowiaków zbliżone są do tańców Rzeszowiaków, co przejawia się głównie w tańcach dwumiarowych (ale nie tylko). Do lasowiackich tańców dwumiarowych zaliczamy

[12] J. Sobieska, *Folklor muzyczny…*, dz. cyt., s. 311.

[13] B. Linette, *Tradycje muzyki ludowej na Rzeszowszyźnie*…, dz. cyt., s. 11-12. Do głównych cech muzycznych Województwa Rzeszowskiego Bogusław Linette zaliczył także: różnorodność form, żywotność tradycji oraz adaptację elementów folkloru miejskiego i muzyki profesjonalnej.

następujące tańce: polka bez noge, polka galopka, polka w lewo, polka hurra, polka na przytacku, polka z przytupem, Lasowiak, krakowiak, tramla lasowska, W lesie chusty prała[14]. Warto jeszcze napisać choć kilka słów o stylistyce gry skrzypków-prymistów lasowiackich, jako muzyków decydujących o obliczu muzycznym dawnych kapel. Ideałem dawnych muzyków tradycyjnych było przedstawienie muzyki jako żywego tworu, który nie poddaje się schematom i ograniczeniom. Stąd dla muzykantów z terenu Puszczy Sandomierskiej istotnym było poszukiwanie takich rozwiązań muzycznych, które umożliwiałoby za każdym razem zagranie tego samego wzorca z pewnymi odmianami melodycznymi (poprowadzenie melodii „górą" lub „dołem"), rytmicznymi (różnego rodzaju rozdrobnienia rytmiczne, triole, przedłużenia), ornamentami (przednutkami, mordentami, trylami, obiegnikami), przesunięciami akcentów dodatkowo podkreślonych dźwiękiem sąsiedniej pustej struny, kontrastowe zestawianie energicznych posunięć smyczka z łagodnymi, łączącymi kilka nut, w końcu stosowaniem maniery tempo rubato, wywołujące wrażenie chwiejności tempa i rytmu, które z realiami tanecznymi wiązał jedynie basista, a później też sekundzista czy bębnista. Taki sposób grania odnajdujemy w starych nagraniach. Za szczególnie cenne uznaję tu nagrania Henryka Kretowicza urodzonego w Widełce w roku 1913. Są one dostępne m.in. dzięki wydawnictwom płytowym Polskiego Radia, Instytutu Sztuki PAN i innych wydawnictw płytowych[15]. Warto po nie sięgnąć i szukać inspiracji, by we własnej praktyce nie popaść w schematyzm odtwarzania jedynie wzorcowych form melodii i rytmu przepięknych tańców lasowiackich, ale też i pozostałych regionów województwa podkarpackiego. Dzisiejsi muzycy mający ambicje nawiązania w pełni do dawnej stylistyki muzycznej stają bowiem przed bardzo trudnym zadaniem. Nie wystarczy jedynie odtworzyć wzorzec melodii i rytmu w możliwie najintensywniejszej dynamice. Trzeba raczej umieć przełamać swoje ograniczenia wynikające z myślenia w kategoriach dążenia do wiernego odtworzenia modeli utrwalonych zapisem nutowym, czy też idealnie rozliczonych wartości rytmicznych i wykazać się pewną kreatywnością, mieszczącą się jednak w pewnych ramach stylistycznych. Na koniec warto wspomnieć o tym, co chyba

[14] Alicja Haszczak, *Tańce lasowiackie*, Polska Sekcja CIOFF, Warszawa 2006 [w: *Dziedzictwo Kulturowe*, tom X].

[15] *Pologne. Danses*, ARION ARN 64188, Varsovie 1990 – Paris 1992, *Rzeszowskie, Pogórze*, w: *Muzyka Źródeł nr 10*, PRCD 159, Polskie Radio, Warszawa 1997; *Early Post-War Polish Folk Music Recordings (1945-1950)*, IS PAN CD 001, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2009.

najbarwniejsze – sposobie bycia wiejskich muzykantów, ich działalności muzycznej i związanych z tym przygód, przeżyć i problemów. Długo te zagadnienia były zaniedbywane i w zasadzie dopiero Franciszek Kotula zwrócił szczególną uwagę na samych wiejskich muzyków w książce *Muzykanty*[16]. Wśród wielu postaci pojawiają się w nim i muzykanci z terenu Puszczy Sandomierskiej, których zresztą autor tak często łączy z magią i światem pozazmysłowym. Wiele kolorytu mają szczególnie wspomnienia Józefa Zielińskiego z Cmolasu, ale w książce pojawiają się przecież także inni muzykanci z Puszczy Sandomierskiej lub z nią związani - Wieńcuś Rymanek, Józef Ryś, Franciszek Stadnik z Grębowa. Nie zamierzam tutaj zastępować Kotuli i streszczać jego znakomitą książkę. Pragnę jedynie zachęcić do jej lektury, co znakomicie uzupełni i pomoże zrozumieć głębiej wszystko co powyżej o praktyce muzycznej muzykantów lasowiackich napisano.

Bibliografia

Bartuszek Joanna, *Akwarele Stanisława Putiatyckiego*, w: Adam Czyżewski (red.), *Zwykłe – niezwykłe. Fascynujące kolekcje w zbiorach Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie*, Państwowe Muzeum Etnograficzne, Warszawa 2008

Ciechomski Stanisław, *Z wystawy muzycznej*, „Tygodnik Illustrowany", nr 271, 1888

Dahlig Ewa, *Ludowe instrumenty skrzypcowe w Polsce*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2001

Dahlig-Turek Ewa, *Skrzypce z okolic Mielca. Przyczynek do historii ludowych instrumentów kolanowych w Polsce*, „Biuletyn Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej" nr 2, 2012

Dahlig-Turek Ewa, Pomianowska Maria, *Polskie fidele kolanowe,* Collegium Artium, Uniwersytet Jagielloński, Uniwersytet Warszawski, Lublin-Kraków-Warszawa 2014

Dahlig-Turek Ewa, *Knee-Fiddles in Poland: Multidimensional Bridging of Paradigms*, w: *Crossing Bridges: Music, Intergenerational Transmission and Transformation*, red. Zuzana Jurková and David Verbuč, Praga 2016

Haszczak Alicja, *Tańce lasowiackie*, Polska Sekcja CIOFF, Warszawa 2006 [w: *Dziedzictwo Kulturowe*, tom X]

Karłowicz Jan, *Narzędzia ludowe na wystawie muzycznej w Warszawie, na wiosnę r. 1888*, „Wisła" 1888

Kolberg Oskar, *Tarnowskie-Rzeszowskie*, opr. Józef Burszta i Bogusław Linette, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Wrocław-Poznań, Warszawa-Kraków, 1967 [Oskar Kolberg, *Dzieła Wszystkie*, tom 48]

Kotula Franciszek, *Muzykanty*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1979

Kotula Franciszek, *U źródeł*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Rzeszów 1983

Kurfürst Pavel, *Poslední vý'vojová fáze smyčcove lyry ve střední Evropě*, Strážnice 1986

[16] Franciszek Kotula, *Muzykanty*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1979.

Linette Bogusław, *Tradycje muzyki ludowej na Rzeszowszyźnie*, w: *W kręgu badań nad folklorem*, red. Alojzy Kopoczek, Krzysztof Ruszel, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie, Rzeszów 1995
Poliński Aleksander, *Wystawa muzyczno-artystyczna*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" nr 232, 1888
Ruszel Krzysztof, *Lasowiacy. Materiały do monografii etnograficznej*, Muzeum Okręgowe, Rzeszów 1994.
Skowroński Kazimierz, *Miasto z trzech przysłów*, „Biuletyn" Nr 8 (1/66), 1966, Muzeum Regionalne Lasowiaków Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Kolbuszowa
Sobieska Jadwiga, *Folklor muzyczny w Rzeszowskiem i Lubelskiem*, w: Jadwiga i Marian Sobiescy, *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, red. Ludwik Bielawski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1973

Dyskografia

Pologne. Danses, ARION ARN 64188, Varsovie 1990 – Paris 1992
Rzeszowskie, Pogórze, w: *Muzyka Źródeł nr 10*, PRCD 159, Polskie Radio, Warszawa 1997
Early Post-War Polish Folk Music Recordings (1945-1950), IS PAN CD 001, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2009

Na zdjęciu: Kapela Rymanowianie z Rymanowa w składzie od lewej:
Adam Zielonka – skrzypce, Beata Radzięciak – skrzypce, Zbigniew Zielonka – kontrabas

O autorze:

Dr hab. Tomasz Nowak - doktor nauk o sztuce, absolwent studiów magisterskich w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego (1997), studiów doktoranckich na Wydziale Historycznym UW (2003), Podyplomowych Studiów Teorii Tańca Akademii Muzycznej Fryderyka Chopina (2005), oraz Podyplomowych Studiów Menedżerskich dla Twórców, Artystów i Animatorów Kultury na Wydziale Zarządzania UW (2006). W latach 2004-2005 doskonalił swoją wiedzę i umiejętności podczas Warsztatów Choreologicznych w Instytucie Choreologii w Poznaniu. W latach 1997-2002 doktorant, 2003-2004 asystent, a od 2005 r. adiunkt w Instytucie Muzykologii UW. Od roku 2003 wykłada gościnnie w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina (dawniej Akademii Muzycznej Fryderyka Chopina). Gościnnie wykładał także w Wyższej Szkole Umiejętności im. Stanisława Staszica w Kielcach (2007-2009), Johannes Gutenberg-*Universität Mainz* (2010) oraz Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi (2011-2015). Był inicjatorem i kierownikiem „Warsaw Gamelan Group" (2001-2006) oraz Podyplomowych Studiów Etnomuzykologicznych (IM UW). Zajmował się m.in. następującymi problemami badawczymi: proces przekazu tradycji muzycznej na Podhalu, tradycje muzyczne i taneczne społeczności polskiej na Kresach oraz mniejszości narodowych w Polsce, tradycje muzyczne Bali i Łużyc Górnych, przemiany koncepcji i formy tańca narodowego w Polsce. Prowadził także badania terenowe na Podlasiu, Mazowszu, Podkarpaciu i Dolnym Śląsku. Autor trzech książek i blisko pięćdziesięciu artykułów naukowych oraz kilkudziesięciu tekstów popularno-naukowych. Jest członkiem International Council for Traditional Music, European Seminar in Ethnomusicology, Związku Kompozytorów Polskich (sekretarz generalny), Polskiego Forum Choreologicznego (prezes), oraz Polskiej Sekcji Conseil International des Organisations de Festivals de Folklore et d'Art Traditionnels (ekspert). Laureat Nagrody "CLIO" 2006, Nagrody im. ks. prof. Hieronima Feichta 2007 oraz Nagrody za najlepszą pracę pisemną z zakresu historii muzyki polskiej 2016. Odznaczony m.in. Brązowym Krzyżem Zasługi oraz odznaką honorową „Zasłużony dla Kultury Polskiej"

Na zdjęciu: Kapela Przewrotnicy z Przewrotnego, pierwszy od prawej:
Jan Sala- kontrabas, Henryk Marszał – skrzypce prym, Hubert Haracz – skrzypce sekund (wnuk Henryka Marszała), Grzegorz Pruchnik – klarnet

Wielkanocne obrzędy i tradycje muzyczne na Podkarpaciu

dr Kinga Strycharz Bogacz
(etnomuzykolog, adiunkt
w Instytucie Muzykologii
Katolickiego Uniwersytetu
Lubelskiego

Święta Zmartwychwstania Pańskiego mają dla każdego chrześcijanina szczególne znaczenie. Czas Świąt Wielkanocnych stanowi zaprzeczenie codzienności i istnieje ponad lub poza codziennością, a wszystko to, co jest w niej istotne, zanika w obliczu doświadczenia Świąt. Dzięki temu można zauważyć i docenić zapomniane czy ukryte wartości, których znaczenie widoczne jest w świętowaniu Paschy[1]. Wyraz *pascha* w czasach wczesnego chrześcijaństwa (do III wieku) oznaczał przejście Chrystusa ze śmiertelności do nieśmiertelności, natomiast później uważano, że *pascha* to przejście przez post, czuwanie i radosną Liturgię Wielkanocną, która ten post przerywa[2]. W pobożności ludowej, Wielkanoc przeżywana jest jako wyjątkowa radość paschalna; wynika ona ze Zmartwychwstania Chrystusa, który daje nam życie wieczne. Natomiast obrzędowość ludowa w nadejściu Wielkanocy akcentuje nadejście wiosny, która swoim zasięgiem ogarnia cały świat. Z pewnością odrodzenie się życia, zarówno człowieka, dzięki ofierze Chrystusa, jak i przyrody po zimowym śnie, to dwa nierozerwalne elementy, które są istotą Świąt Wielkanocnych przeżywanych w okresie wiosennym. Świętowanie Zmartwychwstania Pańskiego na ziemiach polskich trwało początkowo cały tydzień, zaś od końca XI wieku obchody te ograniczono do trzech dni. Natomiast zarządzenie papieskie z II połowy XVIII wieku skróciło je do dwóch dni, co obowiązuje do czasów współczesnych. Niemniej w obrzędowości ludowej sprzed XVIII wieku Święta Wielkanocne trwały przez trzy dni, od niedzieli do wtorku, a przeważającą część zwyczajów praktykowano drugiego i trzeciego dnia[3]. Niezależnie od pewnych cech wspólnych wielkanocnej obrzędowości i związanych z nią pieśni, funkcjonują również liczne zwyczaje charakterystyczne dla

konkretnych regionów Polski. Należy tu wymienić Podkarpacie, gdzie wykształciła się wielopokoleniowa religijna tradycja o regionalnych lub lokalnych cechach. Studenci i pracownicy Instytutu Muzykologii KUL prowadzili badania terenowe w wielu parafiach Podkarpacia, gdzie zebrali bardzo cenne nagrania pieśni oraz informacje o tutejszych zwyczajach i obrzędach wielkanocnych, czym się z Państwem podzielę. Dodam, że materiał z badań zgromadzony jest w Archiwum Muzycznego Folkloru Religijnego Instytutu Muzykologii KUL.

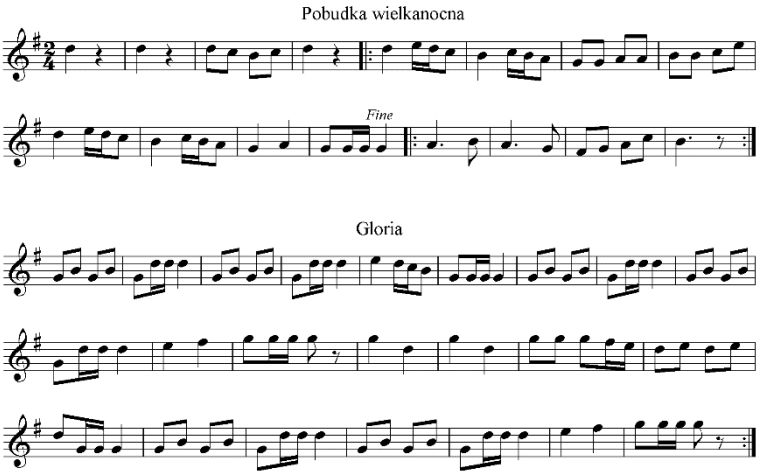
1. Niedziela Zmartwychwstania

Ten dzień jest najważniejszym wydarzeniem w kalendarzu liturgicznym Kościoła katolickiego, gdyż stanowi o istocie chrześcijaństwa. Wówczas odprawia się uroczystą Mszę Rezurekcyjną, określaną powszechnie jako Rezurekcja[4]. Ten znany w krajach słowiańskich obrzęd wywodzi się ze średniowiecznych misteriów, a na jego upowszechnienie wpłynęli prawdopodobnie bożogrobcy czyli strażnicy Grobu Bożego. Rezurekcja obwieszczając zmartwychwstanie Chrystusa, kończy okres Wielkiego Postu i rozpoczyna obchody paschalne czyli wielkanocne. Pierwsze informacje o sprawowaniu Rezurekcji pochodzą z X wieku, natomiast na ziemiach polskich zaczęto ją praktykować w połowie XII wieku, tj. w 1148 roku. Poprzedzało ją podniesienie krzyża z Grobu Pańskiego oraz śpiew i modlitwy Godziny czytań, co w Polsce odnotowano pod koniec XIV wieku. Początkowo Msza Rezurekcyjna odbywała się w nocy, ale zmieniły to pewne wydarzenia historyczne, W 1768 roku na Wołyniu miała miejsce niezwykle krwawa rzeź humańska, w której zamordowano tysiące Polaków i Żydów. Gdy rozeszła się wieść o nadchodzącym podobnym nocnym napadzie, postanowiono przenieść Rezurekcję na niedzielny poranek. W zależności od miejsca sprawowania, procesja rezurekcyjna odbywała się o różnych porach: w wielkich miastach – o północy, w katedrach – w sobotę o godzinie 21.00, a w małych miasteczkach i wsiach – w niedzielę o wschodzie słońca[5]. W niektórych parafiach istniał dawniej zwyczaj odprawiania Rezurekcji wieczorem w Wielką Sobotę, lecz po I wojnie światowej czyniono to o poranku w Niedzielę Zmartwychwstania (np. w Wietrzychowicach i Woli Baranowskiej). Tradycję niedzielnego odprawiania Rezurekcji spotykamy w bardzo wielu parafiach Podkarpacia (m. in. Głogów Małopolski, Hoczew, Jodłowa, Łętownia, Załęże, Żurawica oraz w dekanacie jarosławskim). W świętowaniu

Rezurekcji biorą udział liczne rzesze wiernych, rozbrzmiewa uroczysty śpiew pieśni i dźwięk organów, a świątynie rozświetlają jarzące się świece. Wówczas następuje początek radości wielkanocnej i świątecznej uczty. Towarzyszą jej piękne lokalne dawne zwyczaje, np. w Świlczy k/Rzeszowa od 1872 roku strażacy padają twarzami na posadzkę podczas początkowego śpiewu celebransa *„Chrystus zmartwychwstał”*, a w Handzlówce k/Łańcuta podczas bicia dzwonów na śpiewie *Gloria* obecni w kościele strażacy również upadają na twarze. Zapiski Łukasza Gołębiowskiego z I połowy XIX wieku zawierają informacje o powszechnym w miastach i wsiach zwyczaju wystrzałów armatnich oraz strzelaniu z moździerzy, fuzji i pistoletów podczas Rezurekcji sprawowanej w Wielką Sobotę w nocy[6]. Tak było np. w Rozwadowie, gdzie dawniej, przy Grobie Bożym stali *fajermany*, którzy strzelali z moździerzy na podwórzu pobliskiej plebanii[7]. Ten zwyczaj przetrwał też do czasów współczesnych i praktykowany jest przez młodzież (np. z dekanatu jarosławskiego), a także przez straż grobową *Turków* w niedzielny poranek (w takich parafiach jak Błażowa, Domaradz, Łętownia, Ujezna, Wiązownica, Załęże). Jak podaje Andrzej Karczmarzewski, we wsi Albigowa na ziemi łańcuckiej na polecenie wójta zbierano pieniądze na zakup prochu do moździerzy. Natomiast we wsi Odrzechowa na ziemi sanockiej strzelano z potężnego działa, sprowadzonego z Sanoka w 1626 roku, zaś w Ulanowie od połowy XIX wieku do strzelania używany jest ogromnych rozmiarów moździerz wiwatowy[8]. Ważną rolę we wspólnym świętowaniu odgrywała założona w 1772 roku Gwardia Narodowa z Dębowca k/ Jasła. W I i II dzień Świąt Wielkanocnych kilka razy słychać było jej salwy: na początku Mszy św., podczas Ewangelii, na śpiewie Sanctus, na Przeistoczenie i podczas Komunii św.[9] Trzeba też powiedzieć, że podniosły i radosny charakter zwyczaju strzelania na wiwat podkreśla obecność orkiestry dętej, która w Radomyślu nad Sanem gra *Pobudkę wielkanocną* i triumfalne *Gloria*, czyli utwory wykonywane wyłącznie na tę okazję[10].

Na zdjęciu **Kazimierz Marcinek – skrzypek z Nockowej**

Przykład nr 1. Pobudka wielkanocna i Gloria

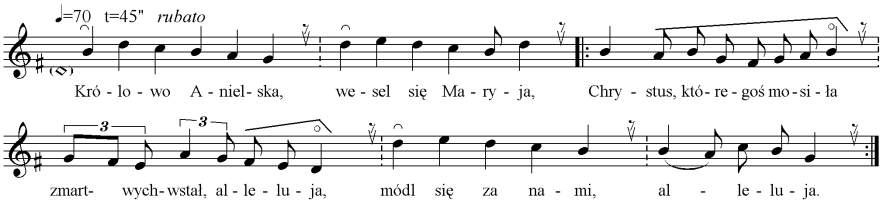


Wszechpanująca rytualna wrzawa może wynikać z radości wielkanocnej, jak i z chęci przebudzenia świata do życia[11]. W parafii Wiązownica w dekanacie jarosławskim, wystrzały na wiwat informatorzy tłumaczą słowami: *„wstaje z grobu, kruszy mury”*. Natomiast na ziemi krośnieńskiej istniał zwyczaj, iż dziad z bębnem chodził o północy po wsi, budząc wszystkich „na zmartwychwstanie”[12]. Z kolei na Pogórzu Dynowskim w parafii Hyżne w nocy z Wielkiej Soboty na Niedzielę Zmartwychwstania tradycją był śpiew ludu z orkiestrą. Tamtejszy organista opracował kilka pieśni, które naprzemiennie wykonywał lud i orkiestra lub orkiestra z ludem i chór. Na ziemi przemyskiej, zamieszkanej przez ludność różnych wyznań, tradycja katolicka przeplatała się z prawosławną, stąd w niektórych miejscowościach obchody Świąt Wielkanocnych rozpoczynała odprawiana przez świtem jutrznia określana jako *wsinoczna*. Była to procesja wokół cerkwi, w której uczestniczył lud na czele z księdzem, a po procesji sprawowano Mszę św. Następnie ksiądz święcił na cmentarzu wokół cerkwi przyniesioną przez mieszkańców, zawiniętą w obrusek tradycyjną *paskę*, czyli chleby i kołacze oraz inne pokarmy w ceberkach[13]. Jak podaje O. Kolberg, we wsi Bóbrka na ziemi krośnieńskiej, poświęconą *paskę i* jaja dzielono na tyle kawałków, ilu było świętujących i spożywano po uroczystym nabożeństwie[14]. Zgodnie z powszechnym dawnym wielkanocnym zwyczajem, odświętnie ubrani młodsi gospodarze i parobkowie chodzili grupowo po domach, gdzie radośnie i z mocą wykonywali w poranek Niedzieli Zmartwychwstania Pańskiego śpiew *alleluja*, za co wynagradzano ich święconką[15]. Chętnie witano się tradycyjnym wielkanocnym pozdrowieniem z każdym napotkanym człowiekiem. Na słowa

„Chrystus zmartwychwstał" odpowiadano *„Zmartwychwstał prawdziwie*" i obdarzano się braterskim pocałunkiem, wybaczając sobie popełnione winy[16]. Znana jest też inna forma wielkanocnego pozdrowienia – na słowo pozdrowienia *„Alleluja"* odpowiada się również *„Alleluja"* (np. w parafii Gogołów na Pogórzu Strzyżowskim). Celebracja liturgii rezurekcyjnej gromadzi liczne rzesze wiernych, którzy wyrażają w śpiewie swoją wiarę w zmartwychwstanie Jezusa i w otrzymane zbawienie. Wykonywane pieśni wielkanocne mają nierzadko bardzo dawne pochodzenie, co potwierdza ich warstwa muzyczna, niekiedy bardzo odmienna w przebiegu melodyczno-rytmicznym od znanych obecnie wersji pieśni. Tego typu przykłady można znaleźć u Kolberga[17]. Układ śpiewów w poszczególnych parafiach Podkarpacia jest różny, zwykle Rezurekcję rozpoczyna pieśń *Wesoły nam dziś dzień nastał* (m. in. w dekanacie jarosławskim, w parafiach Czudec, Gogołów, Hoczew, Kosina, Ostrów k/Radymna, Padew, Załęże, Żołynia). Dawniej na rozpoczęcie Mszy rezurekcyjnej śpiewano pieśń *Chrystus zmartwychwstan jest*[18], która jednak nie jest znana we wszystkich parafiach Podkarpacia. Podczas procesji śpiewa się również *Otrzyjcie już łzy płaczący, Nie zna śmierci Pan żywota* oraz *Złóżcie troski żałujący* (np. parafiach Czudec, Gogołów i Ostrów k/Radymna). Natomiast w parafii Domaradz na Pogórzu Dynowskim Rezurekcję wypełniały dwie pieśni *Wesoły nam dziś dzień nastał* oraz *Chrystus Pan zmartwychwstał*. Zdarzało się, że całej procesji rezurekcyjnej towarzyszył wyłącznie śpiew *Wesoły nam dziś dzień nastał*, co można tłumaczyć faktem, że była to jedyna znana w parafii pieśń wielkanocna. Ponadto warto wspomnieć o istotnej patriotycznej funkcji pieśni, która objawiała się w trudnym dziejowo okresie historycznym, czyli podczas zaborów. Wówczas Polacy postrzegali Rezurekcję jako zapowiedź zmartwychwstania zniewolonej Polski. W tym kontekście pieśń *Wesoły nam dziś dzień nastał* stała się niejako wielkanocnym polskim hymnem kościelnym, który z monumentalnym akompaniamentem organów brzmiał jak pieśń narodowa i taką też pełnił rolę w świadomości ówczesnego społeczeństwa[19]. Trzeba również zauważyć, że ta pieśń czy dźwięk dzwonów towarzyszących śpiewowi *Gloria* podczas Rezurekcji mają istotne znaczenie w „Biblii ludowej"[20]. Oznaczają tryumf Chrystusa nad szatanem, co lud bezpośrednio określa jako skuwanie Lucyfera łańcuchem. Należy pamiętać o trzykrotnym obejściu kościoła z towarzyszeniem śpiewu, aby więziony diabeł nie mógł się uwolnić z okowów[21].

Podczas procesji rezurekcyjnej lub na jej zakończenie śpiewa się pieśń *Przez Twoje święte zmartwychwstanie* (m. in. w dekanacie jarosławskim oraz w parafiach Głogów Małopolski, Gogołów, Hyżne, Jasienica Rosielna, Załęże). W parafii Głogów Małopolski k/Rzeszowa pieśń tę śpiewano też w każdą niedzielę okresu wielkanocnego. W przypadku nieznajomości tej pieśni w danej parafii, wierni wykonują podczas procesji śpiew *Przed tak wielkim sakramentem*[22]. Ciekawe tradycje wielkanocne spotykamy też w Wielopolu Skrzyńskim na ziemi ropczyckiej. Tam w 20-leciu międzywojennym działała orkiestra dęta Ochotniczej Straży Pożarnej w składzie 4 trąbki, trąbka bas, puzon, klarnet i flet. Orkiestra brała udział w procesji i Mszy Rezurekcyjnej. W parafii Hoczew na ziemi sanockiej była również praktyka angażowania orkiestry, która grała podczas uroczystej Rezurekcji. Warto też dodać, że w parafii Załęże k/ Jasła Nieszpory niedzielne w okresie wielkanocnym kończyła znana lokalnie pieśń *Królowo anielska wesel się Maryja*.

Przykład nr 2. Królowo Anielska wesel się, Maryja - Załęże 109B36 (AMFR)



Zgodnie z dawną tradycją, po pierwszym odśpiewaniu *Alleluja* przez celebransa, wierni zgromadzeni w świątyni przez uścisk dłoni i ukłon głowy cichym głosem życzyli sobie wzajemnie „*Wesołego Alleluja*", a potem kontynuowano te powinszowania poza kościołem, spotykając się na ulicy czy przychodząc do domu[23]. Po uroczystej Mszy św. i procesji rezurekcyjnej, w niektórych parafiach np. na ziemi przemyskiej (okolice Dubiecka) czy na ziemi łańcuckiej (parafia Kosina) praktykowano kropienie wielkosobotnią wodą święconą domów, gospodarstw i pól. Lud rzeszowski zwyczajowo trzykrotnie chodził ze święconym wokół domostw przed rozpoczęciem wspólnego świętowania przy stole[24]. W Niedzielę Zmartwychwstania niektórzy Rzeszowiacy[25] i Lasowiacy[26] dla pozyskania Bożego błogosławieństwa obchodzili swoje pola z poświęconym jajkiem. Tradycją było spożywanie wielkanocnego śniadania. Dawniej, mężczyzna, który był głową rodziny rozdawał zebranym jajka, według starszeństwa[27]. Wówczas następowało dzielenie się święconym jajkiem[28] i składanie wzajemnych życzeń. Zwyczaj dzielenia się jajkiem i składania życzeń,

mimo swojej powszechności, nie jest wszędzie znany (np. w parafii Padew na ziemi mieleckiej). Spożywaniu pokarmów towarzyszył śpiew pieśni wielkanocnych (np. w parafii Niebieszczany na ziemi sanockiej). Nie wszędzie śniadanie wielkanocne rozpoczynano od dzielenia się poświęconym jajkiem. W latach 60-tych XX w. starsi mieszkańcy Rozwadowa najpierw spożywali poświęcony chrzan z solą, a dzieciom niechętnym zjedzenia mówili: *„jak Pan Jezus pił ocet i gorzką żółć, tak trzeba pokosztować ludziom chrzanu z solą"*[29]. Taką tradycję w czasach obecnych spotykamy w parafii Czudec k/Rzeszowa. Wielkanoc, podobnie jak Boże Narodzenie, starsi spędzali w domu; śpiewali pieśni wielkanocne (parafia Sarzyna) i nie odwiedzali znajomych (parafie: Domaradz, Gogołów, Kosina, Padew). Wiązało się to z ludowym przekonaniem, że w wielkie święta dusze zmarłych powracają, by spotkać się ze swoimi rodzinami. Po spożyciu uroczystego posiłku wielkanocnego zgodnie z tradycją starsi odpoczywali, a młode dziewczęta szykowały *gaik*, który następnie w korowodzie i śpiewając obnosiły po całej wsi. Dawniej korowodowi dziewcząt towarzyszyli chłopcy, którzy prowadzili *kurka* czyli drewnianego lub glinianego koguta. Za śpiewane pieśni dziewczęta wynagradzały chłopców pisankami[30], a chłopcy chodzący z *kurkiem* śpiewali pieśni i składali odwiedzanym gospodarzom wielkanocne życzenia, za co dostawali jedzenie na organizowaną później wspólną ucztę[31]. Natomiast mieszkańcy Gogołowa na Pogórzu Strzyżowskim chodzili z *gaikiem* i *kurkiem* w Poniedziałek Wielkanocny. Radosny charakter Niedzieli Wielkanocnej przejawiał się w ludowych pląsach i wspólnych zabawach. W okolicach Krosna, we wsi Wrocanka chłopcy bawili się w *dyabła,* dzieląc się na stronę diablą i stronę bożą, aby stoczyć bitwę. Zwycięzca, zwykle ze strony bożej, wśród okrzyków radości dosiadał pokonanego ze strony diablej jak osła, co symbolizowało wjazd Chrystusa do Jerozolimy[32]. Zabawy, radosne śpiewy i dzwonienie we wszystkie dzwony towarzyszyły obchodom Niedzieli Zmartwychwstania na ziemi przemyskiej. Mieszkający tam Polacy i Rusini, głównie parobkowie, dobierali się we czterech stając parami jedni na drugich i nakładając przygotowaną wcześniej kobylicę oraz płachty, przedstawiali *konia wielkanocnego.* Przez trzy dni zabaw chodzono po okolicznych domostwach, a jeździec siedzący na koniu zaglądał do wyższych okien, za co wynagradzano go datkami. Dziewczęta praktykowały własne wielkanocne zabawy jak *Żelman*, *Ksenia Worobij*, *Jaszczur* czy *Duszka-Czernuszka;* niektóre z nich trwały do Przewodniej Niedzieli[33].

W wielkanocne popołudnie, w Wielopolu Skrzyńskim kontynuowany jest lokalny pradawny zwyczaj chodzenia z bębnem. Wg tradycji jest to bęben turecki, który miał być pamiątką po wizycie w Wielopolu w 1683 roku króla Jana III Sobieskiego powracającego spod Wiednia. Towarzyszy on również wcześniejszym śpiewom Wielkiej Soboty przy figurze św. Jana Nepomucena i całonocnym śpiewom podczas chodzenia po domostwach. Rozbrzmiewa także porannej Mszy Rezurekcyjnej w czasie procesji do Grobu, Przeistoczenia i procesji wyjścia. Popołudniu wierni gromadzą się na górze św. Jana na śpiewie pieśni wielkanocnych. Następnie w procesji idą na cmentarz choleryczny z XIX wieku śpiewając bardzo długą pieśń do św. Rozalii Pustelnicy, a całość wielkanocnego nabożeństwa kończą wspólne nieszpory w kościele. Podobne procesje ze śpiewem pieśni wielkanocnych praktykowane są we wsiach Nosówka i Błażowa na Rzeszowszczyźnie[34]

2. Poniedziałek Wielkanocny

Bezpośrednio związany z II dniem Świąt Wielkanocnych jest zwyczaj znany powszechnie jako *Śmigus-Dyngus*. Wówczas obok uroczystych czy poważnych praktyk spotykamy liczne zwyczaje o towarzyskim i wesołym charakterze. Rozpoczynały się one już w nocy z Niedzieli na Poniedziałek, określanej jako *diabelska noc* z uwagi na niecodzienne żarty młodzieży jak np. wypędzanie bydła na zagony, wieszanie na drzewach narzędzi gospodarskich, zatykanie kominów, tarasowanie dróg wywracanymi płotami[35]. Przypuszcza się, że wielkanocny zwyczaj wzajemnego oblewania się wodą sięga czasów pogańskich, gdy zapoczątkowały go dziewice, aby upamiętnić topienie się w Wiśle królowej Wandy. Określany jako *śmigust* lub *dyngus*, znany był też na Rusi, Węgrzech słowiańskich, w Czechach oraz w Persji i Indiach[36]. Jako wiosenny zbawienny deszcz jest on symbolem powitania przyrody, która odradza się do życia. Tradycja wielkanocnego oblewania się wodą łączy w sobie wierzenia pogańskie i chrześcijańskie, gdyż znaczenie wody życia wiecznego, która wypływa z boku Chrystusa w Wielki Piątek rozumiemy w pełni w Wielkanoc, kiedy wspomaga ona odradzające się życie. Zwyczaj ten zadomowił się w polskiej obrzędowości XIV wieku[37]. *Śmigus-Dyngus* łączy dwa wielkanocne zwyczaje: oblewanie wodą i uderzanie palmą oraz składanie datków jako wykupienie się od *śmigusa*. W I połowie XV wieku władze kościelne zabraniały tego zwyczaju uważając go za pozostałość zabobonnych praktyk pogańskich. Jednak w XVI wieku

Śmigus-Dyngus stał się ponownie powszechną praktyką. Warto dodać, że lud wyraźnie rozróżnia śmigusowe oblewanie wodą od dyngusowego zbierania datków za śpiewane po domach pieśni wielkanocne[38], określane jako pieśni dynguśnicze, które niestety coraz częściej już zanikają. W ludowej obrzędowości wielkanocnej *Śmigus-Dyngus* określa się jako *lany poniedziałek, mokry poniedziałek*, *dzień świętego Lejka*, *święty Lel, polewanka, lejek*. O. Kolberg podaje, że *poniedziałek oblewany* świętowano gorliwie na ziemi sanockiej, gdzie poza zwyczajowymi sposobami oblewania wieszano na sznurze u sufitu garnek z wodą, pod który werbowano dziewczynę, przerywano powrósło i rozbijano garnek na jej głowie (np. w Czaszynie)[39]. U Podgórzan *lany poniedziałek* obchodzili ludzie młodzi i starsi, prości i wykształceni, zaś oblane dziewczęta dawały dynguśnikom gałązki palmowe i składały im życzenia. Natomiast w powiecie jasielskim chłopcy wykrzykiwali zabawne teksty: „*Śmigus dyngus wolne zbytki, chudną pannom grube łydki”*[40]*.* Współczesne badania wykazują, że Rzeszowiacy zwyczaj śmigusowy określają *kropiacką*, a oblana dziewczyna może czuć się wyróżniona – stąd w rewanżu częstuje kawalera wódką. Z kolei u Lasowiaków zwyczaj ten funkcjonuje pod nazwą *świętego Leja, Lejka-lijka*, bądź *lujka,* kiedy to chłopcy oblewają do suchej nitki lub wrzucają do stawu dziewczęta. Wielkanocne oblewanie się wodą funkcjonuje w wielu parafiach Podkarpacia (m.in. Domaradz, Gogołów, Łętownia, Padew, Wielopole Skrzyńskie). W pewnych kręgach Rzeszowiaków i Lasowiaków[41] obecnie obchodzą go tylko dzieci, a w niektórych miejscowościach zwyczaj ten niestety zanika, bądź nigdy nie był znany (np. Hyżne, Jasienica Rosielna, Ropczyce). Warto wspomnieć, że w Wielopolu Skrzyńskim podczas zwyczajowego „lania” wodą dynguśnicy nie śpiewają, lecz malują się, maskują i zbierają pieniądze. W ten dzień nie składa się specjalnych życzeń, lecz zamiast pozdrowienia „*Pochwalony Jezus Chrystus*” mówi się „*Chrystus zmartwychwstał*”, a odpowiada się „*Prawdziwie zmartwychwstał*”. Natomiast w Gogołowie dawniej funkcjonował zwyczaj dawania podarków za *Śmigusa*, a obecnie zanikł. Niewątpliwym odstępstwem od wzajemnego oblewania się wodą w Poniedziałek Wielkanocny jest XIX-wieczny przekaz o *Śmigusie* określanym jako *lejucha*, który obchodzono we wtorek po Wielkanocy we wsi Jaćmierz na ziemi sanockiej[42]. Bogata obrzędowość wielkanocna jest przełomem między sferą *sacrum* i *profanum,* czyli tym, co święte, a tym co świeckie. Na styku tych dwóch płaszczyzn powstały ludowe śpiewy i powinszowania z okazji Świąt Zmartwychwstania. Łączą one

pierwiastek religijny i świecki, a ich geneza sięga dalekiej przeszłości. Śpiewy oraz recytacje wielkanocne wykonuje się w momencie przejścia z kulminacyjnego punktu *sacrum*, wyrażonego w pasyjnej kontemplacji do narastającego odczuwania *profanum* w wielkanocnej radości odradzającego się życia[43]. Ludowa obrzędowość wiąże więc Niedzielę Zmartwychwstania z następującym w Poniedziałek Wielkanocny *Śmigusem-Dyngusem*, co ma odbicie w treści powinszowań, a śpiewy dynguśnicze, mimo wątków religijnych, są przejawem świeckiej tradycji wielkanocnej. Rozbawieni dynguśnicy chodzili po domach i śpiewali pieśni wykorzystujące motywy pasyjne lub oparte na szeroko pojętej tematyce religijnej[44]. Wykonywano również pieśni o treściach łączących pierwiastki pasyjne i paschalne z tekstami żartobliwymi czy rubasznymi. Potwierdza to ścisły związek tradycji religijnej ze świecką, co jest typowe dla ludowego postrzegania świata. W XIX wieku gospodarze dawali chłopcom-dynguśnikom potrawy wielkanocne i pieniądze za recytowane teksty:

„*Spod kamienia grobowego Chrystus zmartwychwstaje,*
I dobywa nożyka na święcone jaje.
Krajcie i pijcie – pociecha jedyna, a dajcie mi skosztować; ja mała dziecina.
Ja mała dziecina, nie wiem, co łacina, niewiele wiem, niewiele powiem,
Powiem wam nowinę, że będziem dziś jedli jajko i słoninę,
i jajka farbowane, i ser przekładany, i święcone prosię,
i chrzan gorzkawy, co kręci w nosie”[45].

Antoni Zoła zauważa, że świecki zwyczaj chodzenia po dyngusie wyraźnie nawiązuje do *sacrum*. I tak, wykorzystuje symbolikę wody, a więc nawiązuje do Sakramentu Chrztu św.; w warstwie tekstowej opiera się o treści ewangeliczne przeżywane w liturgii podczas Triduum Paschalnego; w warstwie muzycznej natomiast wykorzystuje motywy pieśni wielkanocnych. W śpiewach dynguśniczych chętnie i często przetwarzana jest melodia pieśni *Wesoły nam dziś dzień nastał,* z tą różnicą, że w przeciwieństwie do powolnego i pozbawionego akcentów metrycznych śpiewu procesyjnego, w śpiewie dynguśników melodia ta nabiera charakteru tanecznego[46]. W Poniedziałek Wielkanocny w parafii Wietrzychowice na ziemi tarnowskiej istniała dawniej tradycja przebierania się za cyganów i odwiedzania domów. Z kolei powszechną praktyką na ziemi mieleckiej było chodzenie po

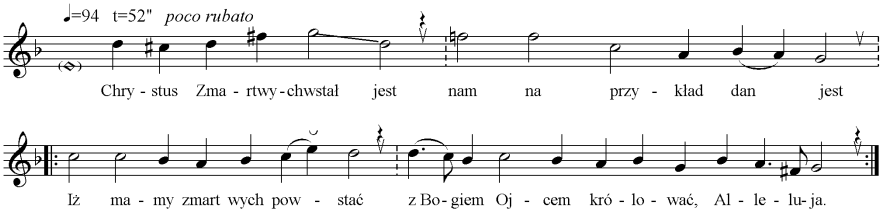
wsiach *drabów* lub *śmigurtów,* przepasanych słomą i noszących słomiane czapki. Gdy chodzili parami, jeden przebierał się za babę, drugi – za dziada. W domach głosili wierszowane mowy i życzenia, za co dawano im jaja i polewano wodą[47]. Natomiast na ziemi jarosławskiej był wielkanocny zwyczaj zwanym *wykupne*, który łączył chodzenie po domach i zbieranie smakołyków (element świecki *profanum*) ze składaniem wielkanocnych powinszowań (element religijny *sacrum*), co zawierają np. życzenia dzieci: *„Ja mały nieboraczek, niewiele umiem, ale państwu powiem:*

Na Wielkanoc rano z Grobu Zmartwychwstano
Swą małą ręczynę podnoszę, o wykopne proszę” (dekanat Jarosław-Wschód).

Według badań Franciszka Kotuli, w południowej części Podkarpacia, w Jaśliskach na ziemi łemkowskiej istniała założona w XVI wieku *Kongregacja Współczująca Chrystusowi*, popularnie zwana *Krzyżakami*[48]. Jej członkowie nosili niebieskie kaszkiety z czerwoną różą i czerwone płaszcze z białym krzyżem, a dowódca miał pozłacaną buławę. Do Kongregacji mogli należeć wyłącznie kawalerowie, a jej działalność wiązała się m. in. z okresem Triduum Paschalnego i Świąt Wielkanocnych. W Wielki Czwartek *Krzyżaki* asystowali w uroczystej liturgii. W Wielki Piątek udawali się przy dźwięku bębna do lokalnej kaplicy na Łamańcach, gdzie śpiewali kilka pieśni wielkopostnych. W wielkosobotnią noc szli z proporcem na czele do ratusza, gdzie odprawiali tzw. oracyje, których tekst niestety nie zachował się. *Krzyżaki* pełnili wartę przy Bożym Grobie i brali udział w procesji rezurekcyjnej. W Niedzielę Wielkanocną objeżdżali na koniach pola jaśliskie z figurką Zmartwychwstałego i krzyżykiem oplecionym czerwoną stułą, prosząc o Boże błogosławieństwo dla rolników i urodzajny rok. We wtorek po Wielkanocy kilkuosobowe grupy *Krzyżaków* chodziły po domach i śpiewały pieśni wielkanocne, za co dawano im pieniądze lub jaja. W 1905 roku Kongregację rozwiązano, a pełnienie warty przy Bożym Grobie przejęła lokalna Straż Ogniowa. W Żurawicy na ziemi przemyskiej, 120 km od Jaślisk, również spotykamy zwyczaj zwany *Krzyżaki*. W II dzień Świąt Wielkanocnych praktykowali go przebrani mężczyźni, którzy o poranku obchodzili pola i granice swojej wioski, a później śpiewali pieśni wielkanocne i głosili, że Chrystus zmartwychwstał. Było to bractwo złożone z dziewięciu chłopów, którzy mieli wodę, krzyż i wodę święconą, a przebywając na polu czytali cztery ewangelie.

Popołudniu brali jeszcze dwa krzyże i dzielili się na trzy grupy, aby święcić gospodarstwa, zbierać datki czyli jaja i śpiewać pieśni wielkanocne. Zwyczaj ten zawsze łączył się z oblewaniem wodą. Tradycyjnie wykonywano wszystkie zwrotki pieśni *Chrystus zmartwychwstał jest.*

Przykład nr 3. Chrystus zmartwychwstał jest - Żurawica 131B40 (AMFR)



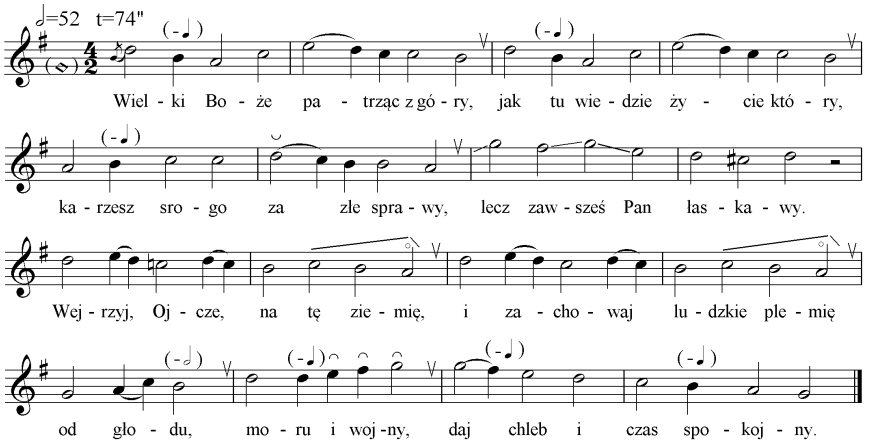
Obrzęd rozpoczynano między godziną 3.00-4.00, gdy dzwoniły dzwony aż do rozpoczęcia Mszy porannej. Potem wierni przychodzili do kościoła, obchodzili go trzy razy i wchodzili na Mszę. Należy też wspomnieć o aktywności straży grobowych zwanych *Turkami* w II dzień Świąt Wielkanocnych w miejscowości Gniewczyna Łańcucka. Po uroczystej sumie orkiestra dęta towarzyszy przemarszowi *Turków* z kościoła na plac przed plebanią. Tam odbywa się pokaz musztry nagradzany brawami[49]. Zygmunt Gloger pisze o pochodzącym z czasów średniowiecza zwyczaju zwanym *Meus* bądź *Emaus*; oznaczał on uczestnictwo w nabożeństwach i odpustach obchodzonych w okolicach Krakowa w Poniedziałek Wielkanocny na pamiątkę objawienia się Zmartwychwstałego Jezusa uczniom idącym do Emaus[50]. Praktyka zwyczaju *Meus* trwa do dziś i wykracza poza terytorium Małopolski; spotykamy ją również na obszarze Podkarpacia. Wierni po Mszy św. udają się procesyjnie na cmentarz, dokąd niosą krzyż z czerwoną stułą, figurę Zmartwychwstałego oraz obrazy i chorągwie. W Błażowej na Rzeszowszczyźnie, po nawiedzeniu grobów bliskich zmarłych i modlitwie, wierni procesyjnie wracają do kościoła. W Wielopolu Skrzyńskim uroczystej procesji na *Meus* towarzyszą wielozwrotkowe ludowe pieśni wielkanocne, wykonywane z rytmicznym akompaniamentem bębna, a są to: *Zwycięzca śmierci*, *Otrzyjcie już łzy płaczący*, *Wesoły nam dziś dzień nastał* czy *Nie zna śmierci Pan żywota*, która w żywej tradycji ma lokalnie występujące warianty melodyczno-rytmiczne. Podobnie Rzeszowiacy z parafii Żołynia, zgodnie z lokalną tradycją idą ze śpiewem pieśni wielkanocnych w procesji prowadzonej przez księdza

na pobliski cmentarz. Tam wspólnie modlą się i procesyjnie wracają do kościoła.

3. Wtorek Wielkanocny i kolejne dni

W okresie wielkanocnym grupy młodzieży tradycyjnie chodziły po domach ze zdobną w świecidełka i wstążki zieloną gałęzią, śpiewając pieśni o gaiku i nowym lecie, za co dostawały podarunki od gospodarzy[51]. W II dzień Świąt Wielkanocnych zwyczaj ten obchodzili Lasowiacy, a *gaik* nosiły tamtejsze dziewczęta wynagradzane datkami. Ciekawe jest, że tylko w jednej miejscowości lasowiackiej znano ten zwyczaj, co może świadczyć, że pochodził z innego regionu i został upowszechniony przez ludność napływową[52]. W okresie wielkanocnym młodzież zwyczajowo obwoziła drewnianego lub żywego koguta, czemu towarzyszył śpiew pieśni wielkanocnych. Sporadycznie przebierano się, podobnie jak podczas świąt godnich czy zapustów[53]. Natomiast w czwartek po Wielkanocy obchodzono znany od wieków zwyczaj zwany *dziady wiosenne.* W ten sposób wspominano bliskich zmarłych, przywołując na cmentarzu ich dusze i goszcząc resztkami święconego[54]. Z ludową obrzędowością wielkanocną wiążą się praktyki podczas Dni Krzyżowych, które poprzedzają Wniebowstąpienie Pańskie. Wtedy święci się pola, a lud nawiedza procesyjnie figury i kaplice przydrożne. Zwykle towarzyszy temu śpiew *Litanii do Wszystkich Świętych*, *Suplikacji* i pieśni wielkanocnych. W Żołyni Rzeszowiacy śpiewają *Litanię do Matki Bożej* i *Suplikacje*, a w Jodłowej i Ulanowie – pieśni o krzyżu, np. *Krzyżu święty*. Natomiast w Padwi wykonuje się pieśń przygodną *Wielki Boże,* śpiewaną tylko w Dni Krzyżowe.

Przykład nr 4. Wielki Boże – Padew 35B2 (AMFR)



Przez trzy kolejne dni, w procesji[55] niesiony jest krzyż i figura Zmartwychwstałego, a ksiądz przewodniczący procesji modli się i święci pola, by Chrystus pobłogosławił urodzajom. Tak jest np. w parafiach Gogołów, Pysznica, Wietrzychowice, Wola Baranowska, Żołynia. Natomiast w Wielopolu Skrzyńskim na Wniebowstąpienie Pańskie śpiewa się pieśń *Pan Jezus w niebo wstępuje* na melodię *Wesoły nam dziś dzień nastał.* We współczesnych czasach wielkanocna obrzędowość ludowa w dużej mierze należy do przeszłości. Przemiany w życiu społecznym wpłynęły na obumieranie niektórych zwyczajów lub ich zanik. Szczęśliwie jednak wiele z nich przetrwało próbę czasu – stąd ocalały wielkanocne ludowe śpiewy religijne. Na Podkarpaciu, w żywej tradycji nadal funkcjonują praktyki związane z pobożnością ludową i liturgią Kościoła, a wraz z nimi pielęgnowany jest stosowny repertuar. Należą tu śpiewy wielkanocne w ramach obrzędowości liturgicznej i pozaliturgicznej, ich kontafaktury, łączące sferę *sacrum* i *profanum*, zwykle towarzyszące wielkanocnemu zwyczajowi *Śmigusa-Dyngusa* czy wiosennego kolędowania, jak też pieśni o krzyżu i pieśni przygodne wykonywane podczas procesyjnego obchodzenia pól w Dni Krzyżowe. Wielkanocna praktyka muzyczna na Podkarpaciu, od wielu wieków utrwalona w tradycji, jednocześnie podlegała ciągłym zmianom, których przyczyną mogły być różne czynniki, m. in. pobożne praktyki bractw religijnych, regionalne zwyczaje, jak też ludowa pobożność. Dlatego niektóre pieśni zaczęły funkcjonować w okolicznościach innych niż pierwotne, a ich dobór często wynikał z upodobań wiernych. W pozakościelnych ludowych zwyczajach religijnych, dobór repertuaru był jedynie inspirowany wątkami liturgicznymi, a cała oprawa i związane z nią śpiewy wynikały wyłącznie z lokalnej tradycji, która jest wyjątkowo bogata na Podkarpaciu.

1 H. Mielicka, *Antropologia świąt i świętowania*, Kielce 2006, s. 96.
2 F. Małaczyński, *Misterium Paschalne w Polsce. Polskie zwyczaje liturgiczne w Święte Triduum ukrzyżowania, pogrzebu i zmartwychwstania Jezusa*, Kraków 2006, s. 20.
3 M. Borejszo, *W kręgu zwyczajów wielkanocnych,* w: *Wielkanoc w polskiej kulturze*, red. M. Borejszo, Poznań 1997, s. 44.
4 *Rezurekcja,* w: Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska,* t. 4, Warszawa 1903, s. 159.
5 J. Kitowicz, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, Warszawa 1985, s. 48.
6 Ł. Gołębiowski, *Lud polski, jego zwyczaje, zabobony*, Warszawa 1830, s. 302.
7 W. Gaj-Piotrowski, *Kultura społeczna ludu okolic Rozwadowa*, Wrocław 1967, s. 57.
8 A. Karczmarzewski, *Ludowe obrzędy doroczne w Polsce południowo-wschodniej*, Rzeszów 2011, s. 210.

9 Tamże, s. 224.
10 M. Wiktor, *Turki. Zwyczaj wielkanocny w Radomyślu nad Sanem,* w: *Prace i materiały z badań etnograficznych,* t. 5, Rzeszów 1985, s. 243.
11 R. Hryń-Kuśmierek, *Rok polski. Zwyczaje i obrzędy*, w: *Encyklopedia tradycji polskich*, Poznań 1998, s. 62.
12 *Obrzędy i zwyczaje doroczne wsi rzeszowskiej*, Komentarz wystawy oprac. A. Karczmarzewski, Rzeszów 1972, s. 81.
13 O. Kolberg, *Dzieła wszystkie. Przemyskie*, t. 35, Wrocław-Poznań 1964, s. 33-34.
14 O. Kolberg, *Dzieła wszystkie. Sanockie-Krośnieńskie cz. I*, t. 49, Wrocław-Poznań 1974, s. 257.
15 Z. Gloger. *Rok polski w życiu, tradycji i pieśni*, Warszawa 1900, s. 193.
16 Z. Kossak, *Rok polski. Obyczaj i wiara*, Warszawa 1958, s. 64.
17 O. Kolberg, *Dzieła wszystkie, Sanockie-Krośnieńskie*, s. 259.
18 W. Schenk, *Rok liturgiczny*, Kraków 1974, s. 32.
19 B. Krzywobłocka, *Stare i nowe obyczaje*, wyd. 2, Warszawa 1986, s. 138.
20 „Biblia ludowa" funkcjonuje jako rozproszone wątki w ustnym przekazie czy zwyczaje i przedstawienia plastyczne, a zawarty w niej etos ludowy współistnieje z chrześcijańskim wzorem
21 M. Zowczak*, Chrystus w Biblii ludowej*, w: *Pasja według Pasierba*, red. E. Sykuła, Lublin 2004*,* s. 466.
22 Z. Sinka, *Zarys liturgiki,* Gościkowo-Paradyż 1988, s. 140.
23 *Aleluja, alleluja, haleluja,* w: Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska,* t. 1, Warszawa 1900, s. 37-38.
24 A. Saloni, *Lud rzeszowski. Materiały etnograficzne,* w: *Materiały antropologiczno-archeologiczne i etnograficzne* AU w Krakowie, t. 10, Kraków 1903*,* s. 119.
25 *Obrzędy i zwyczaje doroczne wsi rzeszowskiej,* s. 79.
26 F. Kotula, *Z sandomierskiej puszczy*, Kraków 1962, s. 66.
27 J. J. Kopeć, *Polska obrzędowość rodzinna w roku kościelnym*, „RTK" 29:1982, z. 6, s. 124.
28 J. Łunkiewicz, *Wykład obrzędów i religijnych zwyczajów rzymsko-katolickiego kościoła*, Warszawa 1890, s. 64.
29 W. Gaj-Piotrowski, s. 57.
30 E. Ferenc, *Polskie tradycje świąteczne*, Poznań 1998, s. 132.
31 M. Ferenc, *Czasy nowożytne*, w: *Obyczaje w Polsce. Od średniowiecza do czasów współczesnych,* red. A. Chwalba, Warszawa 2006, s. 178.
32 J. Sulisz, s. 314.
33 O. Kolberg, *Dzieła wszystkie. Przemyskie,* s. 36-43.
34 A. Karczmarzewski, s. 212.
35 B. Ogrodowska, s. 52.
36 Ż. Pauli, *Pieśni ludu polskiego w Galicji (wydanie fototypiczne pierwodruku z 1838r.)*, Wrocław 1973, s. 29.
37 J. Arlik, *Dyngus,* w: *Encyklopedia Katolicka*, t. 4, red. R. Łukaszyk i in., Lublin 1984, k. 426.
38 *Dyngus, śmigus,* w: Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska,* t. 2, Warszawa 1901, s. 88-90.
39 O. Kolberg, *Dzieła wszystkie. Sanockie-Krośnieńskie*, s. 258-259.
40 *Obrzędy i zwyczaje doroczne wsi rzeszowskiej*, s. 83.
41 F. Kotula, *Z sandomierskiej puszczy,* s. 66.
42 J. Sulisz, s. 314.
43 Przed Bożym Narodzeniem oraz przed Wielkanocą następuje kulminacja obrzędów czysto religijnych, tj. Wigilia poprzedzająca uroczystą Pasterkę czy

Wielka Sobota wprowadzająca wielkanocną Rezurekcję, potem następuje powolny zanik *sacrum* na rzecz *profanum.*
44 J. S. Bystroń, *Polska pieśń ludowa,* Kraków 1920, s. 19.
45 Ż. Pauli, s. 30-31.
46 A. Zoła, *Ludowa recepcja śpiewów Wielkiego Tygodnia*, w: *W kręgu wielkopostnej pobożności i bractw religijnych*, red. J. Bień, Wydawnictwo „Werset", Lublin 2007, s. 160.
47 *Obrzędy i zwyczaje doroczne wsi rzeszowskiej*, s. 83.
48 F. Kotula, *Krzyżaki z Jaślisk*, w: *Tradycja i przemiana. Studia nad dziejami i współczesną kulturą ludową,* red. Z. Jasiewicz, B. Linette, Z. Staszczak, Poznań 1978, s. 199-202.
49 A. Karczmarzewski, s. 236.
50 Z. Gloger, *Rok polski w życiu, tradycji i pieśni*, s. 187.
51 Z. Dąbrowska, *Obrzędy i zwyczaje doroczne jako widowisko*, Warszawa 1972, s. 10.
52 K. Ruszel, s. 140.
53 J. S. Bystroń, *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce w. XVI-XVIII*, s. 61.
54 Z. Gloger, *Rok polski w życiu, tradycji i pieśni*, s. 214-216.
55 Procesja ta jest reliktem procesji stacyjnej, dawniej często odprawianej głównie w Wielkim Poście i prawie codziennie w tygodniu wielkanocnym; por. P. Parsch, *Rok liturgiczny,* t. 2, Poznań 1956, s. 352.

Na zdjęciu: Kapela Widelanie z Widełki w składzie od lewej:
Agata Potańska – kontrabas, Andrzej Fabiński – skrzypce sekund, Kinga Tylutka – skrzypce prym, Rafał Liszcz – klarnet

O autorce:

Dr Kinga Strycharz-Bogacz, etnomuzykolog, adiunkt w Instytucie Muzykologii KUL. Jej zainteresowania badawcze obejmują żywą tradycję ludowych śpiewów religijnych w Polsce. Prowadzi badania w oparciu o zbiory empirycznych nagrań fonicznych zebranych w Archiwum Muzycznego Folkloru Religijnego przy Katedrze Etnomuzykologii i Hymnologii Instytutu Muzykologii KUL oraz udokumentowane źródła historyczne, co ma niezwykle istotne znaczenie dla wielopłaszczyznowych badań nad polską pieśnią religijną w aspekcie wspólnych powiązań etnomuzykologii i hymnologii. Koncentruje się też na właściwościach regionalnych ludowego śpiewu religijnego, na licznych uwarunkowaniach kulturowych i społecznych, które go ukształtowały oraz na ludowej tradycji muzyczno-religijnej jako czynniku kulturotwórczym. Bierze czynny udział w naukowych konferencjach ogólnopolskich i międzynarodowych, głosząc referaty podsumowujące wyniki jej badań. Współpracuje z innymi ośrodkami naukowymi w zakresie realizacji projektów badawczych dotyczących tradycyjnej kultury muzycznej oraz podejmuje wspólne badania interdyscyplinarne. W latach 2014-2016 wzięła udział w 3-etapowym projekcie badawczym *Folklor Rzeszowiaków – obraz przemian (Rzeszowskie, Przeworskie, Leżajskie),* zrealizowanym przez Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej. Od 2016 r. uczestniczy w projekcie badawczym *Polska muzyka tradycyjna – dziedzictwo fonograficzne. Stan aktualny, zachowanie, udostępnianie (Etap II)*, realizowanym przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Jest członkiem Polskiego Seminarium Etnomuzykologicznego, stowarzyszenia o charakterze naukowym, które aktywnie wspiera rozwój badań etnomuzykologicznych w Polsce i promuje dokonania naukowe etnomuzykologów.

Na zdjęciu: Aneta Hodór – skrzypaczka z Kolbuszowej

Współczesna refleksja nad historią i aktualnym stanem dokumentacji fonograficznej, filmowej i audiowizualnej polskiej muzyki tradycyjnej (ze szczególnym uwzględnieniem regionu Podkarpacia)

dr Jacek Jackowski
Instytut Sztuki PAN
Zakład Muzykologii
Zbiory Fonograficzne

Choć bieżący, 2017 rok nie wyznacza w historii polskiej dokumentalnej fonografii etnomuzycznej żadnej okrągłej rocznicy, możemy jednak spojrzeć na historię tej relatywnie młodej gałęzi dokumentacji rodzimej kultury z poziomu schyłku drugiej dekady XXI w. i zastanowić się, jak na przełomie ponad wieku zmieniła się sytuacja i kontekst pracy etnografa muzycznego, muzykologa-folklorysty czy etnomuzykologa, a tym samym ocenić z tej perspektywy przemiany tradycyjnej kultury muzycznej. Choć kwestia dynamicznych przemian czy wręcz zanikania tradycyjnych form śpiewu i muzyki jest od lat przedmiotem coraz bardziej ożywionej dyskusji (już Kolberg i jego poprzednicy podnosili problem zanikania dawnych form muzykowania i podkreślali konieczność ratowania tego obszaru kultury muzycznej m.in. przez dokumentację) i temat ten doczekał się już pokaźnej literatury, wydaje się, iż spojrzenie przez pryzmat dokumentacji dźwiękowej i filmowej może zaowocować sformułowaniem wniosków i uwag cennych dla współczesnych badaczy i dokumentalistów żywej praktyki muzycznej zarówno w pokoleniu starszych wykonawców (którzy winni być obiektem największego zainteresowania ze strony dokumentalistów i badaczy – są oni bowiem depozytariuszami i przekazicielami najstarszych żywych przejawów – a więc: form, gatunków, repertuaru, stylów, manier – tradycji) jak i w pokoleniu średnim i najmłodszym – przekaz tradycji muzycznej, jej konserwacja ale i transformacja a także coraz bardziej popularne „rekonstruowanie", „rewitalizowanie" należą bowiem do dynamicznej egzystencji kultury, która choć zmienia się

ale jednak trwa i żyje choć często w zmiennych kontekstach. A zatem, w 2017 r.:

- mija ponad 110 lat od pierwszych, incydentalnych rejestracji fonograficznych folkloru muzycznego na ziemiach polskich (a 127 lat od pierwszych światowych rejestracji folkloru muzycznego)
- mijają 104 lata od powstania pierwszego pierwszej kolekcji nagrań dźwiękowych dokumentujących muzyczne tradycje regionu (szeroko pojętego Podhala)
- mija 90 lat od powstania w Polsce pierwszych instytucjonalnych archiwów fonograficznych (Regionalnego Archiwum Fonograficznego w Poznaniu i Centralnego Archiwum Fonograficznego w Warszawie[17]) i rozpoczęcia systematycznych badań nad folklorem muzycznym wykorzystujących nagranie dźwiękowe jako źródło (a 118 lat od powstania pierwszych europejskich archiwów).

Powyższe zestawienie pozwala wysnuć dwa ogólne wnioski:

1. Polska dokumentalna etnofonografia muzyczna nie jest – w ujęciu faktograficznym - dyscypliną znacznie opóźnioną względem dokonań światowych i europejskich. Niestety, straty poniesione podczas obu wojen światowych, zwłaszcza podczas drugiej wojny, sprowadziły pod względem materiałowym rodzimy dorobek niemal do zera.
2. Dokumentalna etno-fonografia muzyczna jest dyscypliną relatywnie młodą, zwłaszcza archiwistyka dokumentalnych

[17] Choć nic nie wiadomo o ewentualnych międzywojennych rejestracjach śpiewów i muzyki w Rzeszowskiem, to dla historii dokumentacji fonograficznej tradycji muzycznych Podkarpacia i obszarów sąsiadujących istotnym faktem jest, iż w okresie międzywojennym dokonywano dla wspomnianego Centralnego Archiwum Fonograficznego w Warszawie nagrań na wałki fonograficzne w okolicach Tarnobrzegu (Juliusz Krokosz w okresie sierpień-wrzesień 1937 r. zebrał tu 151 pieśni i 5 melodii; zachowana dokumentacja wspomina tylko o 66 wałkach; Krokosz mógł nagrać ogółem ok. 300 utworów) oraz Sandomierza (Tadeusz Grabowski; w interesujący i barwny sposób opisał on przebieg swych badań i dokumentacji terenowej np. w Łętowni), zob.: Jacek Jackowski: *Zachować dawne nagrania. Zarys historii dokumentacji fonograficznej i filmowej polskich tradycji muzycznych i tanecznych*, cz. 1 (przełom XIX i XX w. – do drugiej wojny światowej). Warszawa 2014: Instytut Sztuki PAN, s. 196-211)

nagrań etno-muzycznych nie osiągnęła w swej historii jeszcze wieku.

Okres po drugiej wojnie światowej zaowocował wzmożoną determinacją w odbudowywaniu strat wojennych także w dokumentacji kultury. Należy podkreślić, iż ówczesny dorobek w zakresie dokumentacji etno-fonograficznej można oszacować na ok. 24 000 pojedynczych fonogramów (nagrań pieśni lub melodii instrumentalnych). Po pierwszej, odbywającej się z trudem i wobec trudności technologiczno-komunikacyjncyh fazie odbudowy przedwojennego, utraconego zasobu archiwalnego w latach 1945-1950, odbyła się na ziemiach polskich w okresie 1950-1954 (a nieformalnie i dłużej) ogólnopolska Akcja Zbierania Folkloru Muzycznego – wydarzenie bezprecedensowe w skali krajowej, którego idea sięga jeszcze czasów przed pierwszą wojną światową a jej źródeł możemy doszukiwać się w zakrojonych na szeroką skalę akcjach zbierania folkloru muzycznego w XIX w., które odbywały się na terenach Cesarstwa Austro-Węgierskiego. „Logistyka" Akcji – mówiąc współczesnym, modnym językiem, wykorzystała zdobycze metodologiczne zwłaszcza okresu międzywojennego, kiedy to w powstałych wówczas archiwach fonograficznych (najważniejsze to RAF i CAF) wypracowano metody rzetelnej i systematycznej dokumentacji etno-fonograficznej. Czas przygotowywania samej Akcji jak i jej realizacji był okresem wzmożonej konieczności przygotowania wytycznych i wskazówek dla zbieraczy i dokumentalistów. Działania praktyczne pozwoliły na zweryfikowanie wielu założeń, wdrożenie metod, a efekty całego przedsięwzięcia i ich stan jakościowy i ilościowy pozwoliły na ocenę, weryfikację, wyłonienie nowych, kolejnych problemów i zaproponowanie rozwiązania wcześniejszych braków czy niedoskonałości. Po zakończeniu Akcji jej dorobek osiągnął ok. 46 000 pojedynczych fonogramów, co wraz z liczbą nagrań przeprowadzonych od 1945 r. (ok. 3920 pozycji) daje niemal 50 000 nagrań. A zatem działania dokumentacyjne podjęte zaraz po zakończeniu II wojny światowej nie tylko zrekompensowały straty wojenne a nawet je podwoiły. Niestety, były to już rejestracje zrealizowane w innej, powojennej rzeczywistości. Co prawda dokumentaliści docierali niejednokrotnie do tych samych wykonawców, którzy byli rejestrowani przed wojną, znaczna grupa

nagranych osób sięgała swą metryką drugiej poł. XIX w. a ideą akcji była dokumentacja „in situ" czyli w miejscu zamieszkania wykonawców, co miało istotny wpływ na zachowanie realnego brzmienia i stylu nagrywanego repertuaru. Faktem jednak jest, iż bezcenna, przedwojenna dokumentacja – pierwsze znaczące ogniwo w ciągłości historycznej dokumentacji etno-fonograficznej zostało – według współczesnej wiedzy i danych – w znacznej mierze utracone. Te utracone i być może zaginione dokumenty dźwiękowe wytworzone zostały zgodnie z właściwą metodologią etnograficzno-muzyczną, a więc zarówno repertuar (zwłaszcza zrealizowane przez ośrodek poznański) jak i wykonawcy byli nieprzypadkowi, starannie wyselekcjonowani przez badaczy, którzy wówczas musieli liczyć się z oszczędzaniem cennych czystych wałków fonograficznych, później płyt miękkich a z czasem deficytowej taśmy magnetofonowej. Dodajmy do tego jeszcze istnienie wówczas dawnych, ręcznie wykonywanych instrumentów muzycznych wraz z ich wszelkimi indywidualnymi cechami brzmienia. Jeśli w tym kontekście przyjmujemy założenie, że im historyczny materiał dokumentacyjny starszy tym cenniejszy, łatwo zdać sobie sprawę jak wielka stratą dla polskiej dokumentacyjne fonografii etno-muzycznej było unicestwienie i zaginięcie tych źródeł. Jeśli uwzględnimy wspomniane wyżej niewielkie – ale jednak będące faktem – opóźnienie w dokumentacji etno-fonograficznej względem Europy to możemy postawić tezę, iż badania porównawcze zostały pozbawione bezpośredniego ogniwa pomiędzy odręcznymi, ołówkowymi zapisami nutowymi Oskara Kolberga a dokumentacją wytworzoną po 1945 r. – co daje niemal półwieczną lukę w zasobach źródłowych.

Warto w niniejszym opracowaniu zwrócić uwagę – w kontekście omawiania Ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego – na jej dorobek (zwłaszcza w początkowej fazie Akcji) w zakresie dokumentacji regionu Rzeszowskiego. Dokumentację fonograficzną regionów Rzeszowskiego a zarazem Lubelskiego rozpoczęto w 1950 r. (sierpień-wrzesień). Choć w ramach powojennej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego stworzono kilka ekip terenowych, których zadaniem była dokumentacja folkloru w różnych regionach Polski (przy realizacji nagrań pomagały techniczne ekipy Polskiego Radia) nagrania w Rzeszowskiem i w Lubelskiem przeprowadziła trzynastoosobowa ekipa z Poznania, wykorzystując dawne,

stosowane jeszcze w okresie międzywojennym i tuż po wojnie metody rejestracji dźwięku na miękkich płytach typu m.in. Decelith. Choć Rzeszowskie i Lubelskie, stanowią odrębne, graniczące ze sobą regiony etnograficzne położone w południowo-wschodniej części Polski, z uwagi na fakt iż prace dokumentacyjne wykonał jeden zespół dokumentalistów – ekipa poznańska, w ramach jednego objazdu terenowego, określamy zwykle ten etap Akcji jako badania w Rzeszowskiem i Lubelskiem[18]. W ówczesnej dokumentacji Sobiescy pisali o tym regionie jako o „nietkniętym, dzikim terenie" co niejako ugruntowuje pogląd o braku przedwojennych dokumentów fonograficznych z tego terenu. Potwierdzają to wspomnienia trudów podróży po wówczas bardzo złych drogach i kłopoty z dotarciem do zamierzonych miejsc[19]. Oprócz sprzętu nagrywającego nieodzownym narzędziem badaczy były więc wtedy również łopaty służące do odkopywania samochodu… W skład Ekipy Poznańskiej, którą w ramach AZFM kierowała Jadwiga Sobieska wchodzili studenci i absolwenci Muzykologii UP, słuchacze wykładów M. Sobieskiego w zakresie etnografii muzycznej: Ludwik Bielawski, Anna Czekanowska, Barbara Krzyżaniak, Bogusław Linette, Jarosław Lisakowski, Aleksander Pawlak, Danuta Pawlak, Jan Stęszewski, Anna Szałaśna. Ekipa ta dysponowała własnym sprzętem nagrywającym na płytach oraz własnym środkiem transportu, nabytym w 1949 r. półtoratonowym citroenem „doświadczonym – o czym już wspomniano - w trudach terenowych". Ekipa Poznańska dokonywała nagrań i dokumentacji w rejonach, gdzie nie udało się stworzyć samodzielnych ekip terenowych. W 1950 r. przeprowadzono nagrania w Wielkopolsce oraz w Rzeszowskiem i w Lubelskiem. Ekipa nagrywała również na taśmę na Podlasiu i w Łowickiem. W Rzeszowskiem, wobec braku stałej ekipy w okresie trwania AZFM (formalnie do 1954 r.), prace związane ze zbieraniem folkloru pod kierunkiem Franciszka Kotuli podejmowali okresowo: Władysław Długosz, Stanisław Kotula, Antoni Magierło, Jan Robak i Józef Ryś. Sprawozdaniu z prac dokumentacyjnych w Rzeszowskiem

[18] Jadwiga Sobieska: *Folklor muzyczny w Rzeszowskiem i Lubelskiem (Z akcji zbierania folkloru muzycznego w Polsce),* w: „Muzyka" 1951, nr 5-6 (14-15), Państwowy Instytut Sztuki, Warszawa, s. 29-46.

[19] Przypomnijmy, iż Oskar Kolberg również opisywał trudy podróży wozem po Puszczy Sandomierskiej.

i w Lubelskiem poświęciła Jadwiga Sobieska obszerny, wspomniany już artykuł w numerze 5-6 „Muzyki" z 1951 r. Wybór zrealizowanych wówczas nagrań zaprezentowano na wydanej przez Instytut Sztuki PAN w 2008 r. płycie CD pt. *Early Post-War Polish Folk Music Recordings 1945-1950*[20]. Warto zaznaczyć, iż region rzeszowski podlegał eksploracji i dokumentacji fonograficznej prowadzonej przez siły fachowe i wzorcowe, taką bowiem opinią cieszyła się Ekipa Poznańska, skupiająca w swych strukturach najwybitniejszych polskich etnomuzykologów a zarazem kierowana przez twórców największego zbioru fonograficznego polskiej muzyki tradycyjnej:

> O odrębności metod pracy ekipy poznańskiej stanowiły też tradycje wyniesione z dotychczasowej działalności, sięgające w niektórych szczegółach chyba jeszcze okresu przedwojennego. W teren jeżdżono od razu ze sprzętem nagrywającym, protokoły z zapisami tekstów sporządzano do nagranych płyt, później taśm, w ciągłym maszynopisie, podczas gdy w innych ekipach notowano każdą pieśń na oddzielnych kartach. Na ogół dokumentacja ekipy poznańskiej, składającej się z pracowników lepiej przygotowanych i działających pod bezpośrednim kierownictwem Sobieskich, była pełniejsza (Bielawski 1973: 40).

Na terenach Rzeszowskiego ekipa terenowa rozpoczęła nagrania 1 sierpnia 1950 r. Zrealizowano tam wówczas nagrania ponad siedmiuset fonogramów. Region graniczy na północy z Lubelskiem (granica na Wiśle i dopływie Sanu) na południu sięga północnych krańców Beskidu Niskiego. Specyficzny folklor muzyczny tego regionu jest wynikiem krzyżowania się na terenach Rzeszowszczyzny wpływów etniczno-kulturowych wschodnich (Ukraina), południowych (Łemkowszczyzna) a także regionu krakowskiego (od zachodu) – wpływ parzystego krakowiaka z charakterystyczną synkopą (przykł. Krakowiak marsz), sandomierskiego. Wspólną cechą z Lubelskiem jest, uchwycona w nagraniach z 1950 r., żywa wówczas jeszcze tradycja śpiewów obrzędowych. Archaiczne pieśni weselne

[20] *ISPAN Folk Music Collection*, vol. 1, red. J. Jackowski.

(zwłaszcza oczepinowe) i doroczne (np. żniwne) charakteryzują się ekspresją narracji, są śpiewane z charakterystyczną, lamentacyjną, zawodzącą manierą, z bogatym, wokalnym zdobnictwem w swobodnym rytmie i wolnym tempie (wolnometryczne). O ich historycznym rodowodzie świadczą wąskozakresowe skale, na których oparte są melodie pieśni (np. melodie w obrębie tetrachordów lub pentachordów). W tekstach tych pieśni zachowało się również wiele archaicznych form językowych. Repertuarem o dawnej proweniencji są również długie pieśni historyczne śpiewane niegdyś przez wędrownych dziadów. Najwybitniejszymi śpiewakami zarejestrowanymi w ramach AZFM na Rzeszowszczyźnie byli: Walenty Kunysz, który do mikrofonu „naśpiewał" najwięcej pieśni oraz Karolina Bartnik.

Kolejny etap w budowie dziedzictwa fonograficznego polskiej muzyki tradycyjnej – po zakończeniu Ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego (a częściowo zazębiający się z tą akcją w czasie) do współczesności – charakteryzuje się znacznie większym i rosnącym z czasem zaangażowaniem nie tylko instytucji naukowych ale i instytucji kultury, zaś aktywność badaczy, dokumentalistów, regionalistów realizuje się na co najmniej czterech obszarach:

1. Kontynuacja zakrojonych na szerszą skalę akcji zbierawczo-dokumentacyjnych (podobnie jak AZFM mających na celu skompletowanie materiałów źródłowych do krytycznych wydań, antologii). W omawianej tu historii doszło tylko do jednej takiej akcji zorganizowanej przez Instytut Muzykologii KUL - akcja zbierania nagrań pieśni religijnych. Pierwsze nagrania w ramach tej akcji były zrealizowane na Podkarpaciu.
2. Obozy wakacyjne dla studentów muzykologii
3. Kontynuacja prac dokumentacyjnych w Zbiorach Instytutu Sztuki PAN a także w innych placówkach naukowo-badawczych i uniwersyteckich (m.in. KUL, UMCS, UAM) ale – podobnie jak przed Akcją - w formie prac i projektów indywidualnych lub działań grupowych związanych z realizacją konkretnych, profilowych działań.
4. Dokumentacja prowadzona przez muzea etnograficzne (m.in. Muzeum Etnograficzne im. F. Kotuli), instytucje kultury,

instytucje regionalne a także przez miłośników folkloru muzycznego, muzyków, tancerzy, etnografów-amatorów itd. (osoby o różnej proweniencji społecznej – ostatnio z nasileniem środowisk miejskich)

Ad. 1: W roku 1970, kiedy to w obliczu niewystarczającej ilości dostępnych wówczas źródeł piśmiennych (m.in. Mioduszewski, Kolberg) a także dźwiękowych[21], z inicjatywy ks. Karola Mrowca zorganizowano w Instytucie Muzykologii Kościelnej celową, systematyczną i zakrojoną na szeroką skalę akcję nagrywania religijnych pieśni zachowanych w żywej tradycji. Metody i technikę prac oparto w pewnej mierze na doświadczeniach terenowych Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego (współpraca z Janem Stęszewskim) jednak specyfika gromadzonych dokumentów wymagała wdrożenia specjalnych metod i zasad. Pierwsze, badania połączone z dokumentacją przeprowadzono w sierpniu 1970 r. i – co istotne dla historii dokumentacji fonograficznej muzyki Podkarpacia – były to nagrania m.in. w Jasienicy Rosielnej. Kolejne, realizowane również podczas dwutygodniowych sesji, prowadzone były przez równolegle działające grupy studentów. W celu uzyskania największej reprezentatywności badań, czyli jak najpełniejszego ogólnego obrazu muzycznej religijnej ludowej praktyki, opracowano kwestionariusz pieśni, czyli rodzaj kanonu nagrania obowiązującego w każdej miejscowości. Zwrócono także uwagę na dobór miejscowości przewidzianych do dokonania w nich dokumentacji[22]. Punktem nagrań i dokumentacji stała się podstawowa jednostka administracji kościelnej – parafia, reprezentująca zintegrowaną społeczność religijną[23]. W ciągu 13 lat (1970-1982) przeprowadzono nagrania

[21] Na skromną ilość nagrań śpiewów religijnych z zbiorach Instytut Sztuki PAN zwrócił uwagę Jan Stęszewski (1990: 11-12). Obecne kwerendy pozwalają stwierdzić, iż po Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego (podczas której nagrywano również repertuar religijny!) dokumentacja tego typu wzrastała, wytwarzana przez kolejnych pracowników-zbieraczy.

[22] Przewidziano dokumentację w 150 miejscowościach możliwie równomiernie rozmieszczonych w granicach Polski. Spośród nich w pięćdziesięciu planowano przeprowadzić pełną dokumentację, zaś w pozostałych nagrywano wg wspomnianego kanonu (tzw. badania orientacyjne). W praktyce ustalenia te uległy znacznym modyfikacjom.

[23] Informatorzy i wykonawcy pochodzili z miejscowości należących do danej parafii, jednak za podstawowe kryterium podziału i opracowania zdobytego materiału uznano nazwę parafii. Tak też postąpiono wydając materiały w transkrypcjach (*Polskie śpiewy religijne społeczności katolickich. Studia i materiały*, t. 1, red. B. Bartkowski, Lublin 1990) – jako monografie poszczególnych parafii.

w 179 parafiach należących do wszystkich ówczesnych diecezji z wyjątkiem archidiecezji poznańskiej i diecezji gdańskiej. Nagrano 13 991 pozycji, którym towarzyszy także dokumentacja w postaci materiałów piśmiennych (ok. 4000 stron informacji). Późniejsze nagrania (aktualnie ok. 25 000 pozycji) dokumentowano już na kasetach magnetofonowych i płytach. Akcja nagrywania religijnego folkloru muzycznego była zatem jedyną, zakrojoną na szerszą skalę akcją zbierawczą po bezprecedensowej ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego, ukierunkowaną jednak na specyficzny rodzaj repertuaru – pieśni społeczności katolickich funkcjonujące w żywej tradycji.

Ad. 2: Liczne obozy wakacyjne organizowane były dla studentów Muzykologii Poznańskiej, Krakowskiej a wraz z postępem centralizacji (niejednoznacznie ocenianej przez placówki naukowe) także Muzykologii warszawskiej. Były to działania mające za zadanie z jednej strony wdrażanie młodej kadry muzykologów do specjalności etnomuzykologicznej i umożliwienie „posmakowania" w praktyce pracy dokumentalisty muzyki tradycyjnej, z drugiej strony obozy studenckie miały na celu wypełnienie wszelkich „białych plam" na mapie dokumentacji etno-fonograficznej polskich tradycji muzycznych – terenów, na których nie przeprowadzono nagrań podczas AZFM lub zrobiono to w sposób niedostateczny. Z historii obozów studenckich, podczas których dokonano rejestracji fonograficznej polskich tradycji muzycznych i w ten sposób powstały cenne zespoły archiwalne stanowiące istotną część dziedzictwa Etno-fonograficznego drugiej połowy XX w. należy wymienić:

1. Opoczyńskie, Rzeszowszczyzna, 1950 r.
2. Podlasie, 1951 r.
3. Ostrołęka, 1954 r.
4. Kujawy. Włocławek, 1955 r. i 1956 r.
5. Mazowsze Płockie. Płock, 1957 r. i 1958 r.
6. Mazowsze Łowickie. Łowicz, 1959 r.
7. Pozostałe obozy folklorystyczne od 1961 r. do współczesności (m.in. Kołbiel, Przasnysz, Domanice, Łęczyca, Sandomierz, Opoczyńskie i in.

Ad. 3: Kolejnym źródłem fonograficznych zasobów stanowiących dziś istotną część kolekcji Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN

są nagrania zrealizowane w ramach indywidualnych projektów badawczych przez naukowców związanych z Państwowym Instytutem Badania Sztuki Ludowej, Państwowym Instytutem Sztuki, wreszcie z Instytutem Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Mam tu na myśli zwłaszcza kontynuację prac terenowych Jadwigi i Mariana Sobieskich a także prace dokumentacyjne Jarosława Lisakowskiego, Aleksandra Pawlaka, Grażyny Władysławy Dąbrowskiej, Ludwika Bielawskiego, Piotra Dahliga oraz kolejnej generacji. W kontekście badań nad tradycjami muzycznymi Podkarpacia należy podkreślić zasługi dokumentacyjne Anny Szałaśnej, która w latach 70. ubiegłego wieku dokonała rejestracji fonograficznych w Bieszczadach.

Ad. 4: Jeszcze kilka lat temu, mówiąc o zasobach nagraniowych dokumentujących polskie tradycje muzyczne wskazywano zwykle najstarszą i największą kolekcję – Zbiory Fonograficzne Instytutu Sztuki PAN, zaś w zakresie współczesnej aktywności na polu rejestracji audiowizualnej „ostatnich wiejskich muzykantów" podkreślana była zwykle praca Andrzeja Bieńkowskiego, działającego niezależnie pod znakiem wydawnictwa i z czasem fundacji „Muzyka odnaleziona". Dopiero rok 2014 – ogłoszony rokiem Oskara Kolberga (200-lecie urodzin) dał okazję do wnikliwego zbadana ówczesnej sytuacji, stanu i zasobu rodzimego dziedzictwa Etno-fonograficznego. Wstępne wyniki tej kwerendy, kontynuowanej również aktualnie, pozwoliły na oszacowanie gdzie i w jakiej ilości znajdują się mniejsze i większe kolekcje nagrań dokumentalnych muzyki polskiej tradycyjnej. Wyniki tych prac przeprowadzonych przez autora niniejszego tekstu zostały opublikowane w *Raporcie o stanie muzyki tradycyjnej* za rok 2014 (red. W. Grozdew-Kołacińska) wydanym przez Instytut Muzyki i Tańca. Omawiając aktualny stan tej części dziedzictwa kulturowego jaką stanowią nagrania dźwiękowe folkloru muzycznego, należy zwrócić uwagę na różne sytuacje, miejsca i okoliczności powstawania, gromadzenia, opracowania i funkcjonowania owych źródeł, także w przestrzeni publicznej (upowszechnianie). Możemy zatem wyszczególnić – w dużym uproszczeniu – następujące instytucje:

1. Instytucjonalne archiwa (w zasobie których są kolekcje lub zbiory dźwiękowe) i fonoteki, systematycznie gromadzące i opracowujące nagrania dźwiękowe.
2. Kolekcje rozgłośni radiowych
3. Kolekcje specjalistyczne, powstałe przy placówkach naukowych
4. Kolekcje muzealne

5. Kolekcje powstałe przy regionalnych instytucjach kultury
6. Kolekcje przy stowarzyszeniach, fundacjach, organizacjach regionalnych
7. Zbiory prywatne

Wśród kolekcji muzealnych należy podkreślić wagę zbiorów zgromadzonych w Muzeum Etnograficznych im. Franciszka Kotuli w Rzeszowie. Rejestracja fonograficzna była istotnym elementem pracy terenowej Kotuli. Choć autor „Muzykantów", etnograf, historyk, muzealnik i folklorysta nie był etnomuzykologiem jego zamiłowanie do rzeczy ludowych przejawiało się w działalności na wielu różnorodnych płaszczyznach, także na polu dokumentacji fonograficznej. Stworzył tym samym imponującą i cenną kolekcję nagrań, mogącą stanowić źródło materiału dla badań i analiz etnomuzykologicznych i nie tylko. Na polu dokumentacji audiowizualnej i popularyzacji w postaci nagrań tradycji muzycznych Podkarpacia należy podkreślić także działalność Miejskiego Domu Kultury w Kolbuszowej i tamtejszego Muzeum Kultury Ludowej.

Podsumowując omówienie powojennego okresu dokumentacji etno-fonograficznej można wysnuć trzy zasadnicze wnioski:

1. Oprócz opisanej wyżej akcji nagrywania pieśni religijnych przeprowadzonej przez Instytut Muzykologii Kościelnej KUL nie udało się na gruncie polskim powtórzyć przez ponad pół wieku ogólnopolskiej akcji dokumentującej stan i przemiany folkloru muzycznego. Zaistnienie takiej akcji mogłoby dostarczyć reprezentatywnej ilości materiału służącego zwłaszcza do badań porównawczych wobec szczególnie dynamicznych transformacji i częściowego zaniku dawnych form muzykowania a pojawiania się repertuaru tradycyjnego w nowych kontekstach (także scenicznych, festiwalowych oraz w ruchu rekonstrukcji lub świadomej kontynuacji poza dawnymi kontekstami)
2. Daje się zauważyć ciągłość w prowadzeniu dokumentacji terenowej, jednak zamiast ogólnopolskich, zaprojektowanych na szeroką skalę akcji dokumentacyjnych (niewątpliwie wymagających zaawansowanej logistyki i finansowania) podejmowano i nadal podejmuje się prace w zakresie

regionalnym. Przodują tu zwłaszcza indywidualnie lub grupowo badacze oraz entuzjaści folkloru muzycznego, działający często pod egidą muzeów etnograficznych, domów kultury i stowarzyszeń lub fundacji regionalnych. Oznacza to, iż po zakończeniu Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego wysiłki w zakresie dalszego gromadzenia nagrań nie ustały, realizowane są jednak przez poszczególne instytucje i dokumentalistów zorientowanych na konkretne obszary i regiony. Okres powojenny przyniósł już inne warunki funkcjonowania folkloru, zmieniała się również – w miarę rozwoju technologii – możliwość dokumentowania. Postępującemu zanikowi dawnych i tradycyjnych form obrzędowości, muzykowania i śpiewu towarzyszy ciągły rozwój technologii audiowizualnej. Dla współczesnego dokumentalisty problemem nie jest już aparatura lecz, coraz częściej, dotarcie do wykonawcy, pamiętającego jeszcze i potrafiącego przekazać wartościową informację i repertuar. Dokumentaliści często zwracają się obecnie także ku formom nowym bądź przekształconym (folk, *revival*, rekonstrukcje, kontynuacje) lub uporczywie poszukują form najstarszych, gdzieniegdzie jeszcze zachowanych. Dużym problemem jest również – związany z postępem technologicznym – lawinowy przyrost dokumentacji, tworzonej intencjonalnie bądź spontanicznie, bezkoncepcyjnie i brak świadomości konieczności utrwalania, porządkowania, archiwizowania i opracowywania materiału. Tak, jak jeszcze do niedawna stosowane np. kasety magnetofonowe wypełniają dziś niejedną nieprzeniknioną szafę w lokalnej instytucji kultury, tak dziś dyski komputerowe rzeszy miłośników folkloru a nawet profesjonalnych badaczy wypełnia często nieopisana, nieuporządkowana[24], a z czasem coraz bardziej trudna do identyfikacji a tym samym interpretacji (drugiej, po badaniach terenowych kluczowej czynności naukowej) informacja dźwiękowa lub audiowizualna[25]. Nagrania tworzone z myślą

[24]Ilustruje to np. znamienny przykład entuzjazmu młodych studentów wyruszających w teren, zapadające w pamięć chwile spędzone z twórcami ludowymi często w urzekającej scenerii i trudny do wyegzekwowania kolejny etap pracy: żmudne dokładne opisanie i dokładne opracowanie powstałych nagrań dokumentalnych wymagające niejednokrotnie iście benedyktyńskiego skupienia i cierpliwości. Problem ten dotyczy, niestety, wielu środowisk.

[25] Tym bardziej metodyka badań terenowych (które winny zaczynać się od biurka, biblioteki czy archiwum!) winna zainteresować nie tylko folklorystów czy

np. o publikacji internetowej wykorzystywane są zwykle częściowo zaś po zakończonych projektach materiał ulega zapomnieniu pod naporem nowych pomysłów. Wiele interesujących nas dokumentów powstawało i powstaje w wyniku amatorskich rejestracji. To wiąże się z charakterem samego materiału, pozyskiwanego w drodze subtelnego spotkania, rozmowy czy wywiadu z twórcą ludowym, zazwyczaj prowadzonym w miejscu jego zamieszkania. Nie oznacza to jednak, że powstały wówczas materiał dokumentalny musi być traktowany w sposób nieprofesjonalny. Współczesne możliwości pozyskiwania a także prezentacji i upowszechniania dokumentacji, intensywny rozwój technologii informatycznych oraz przemiany społeczne, pojawienie się nowych (obecnie już stricte „wirtualnych") odbiorców i zainteresowanych archiwaliami skłania nas do powtórnego zadania pytania, sformułowanego niegdyś przez prof. Bartmińskiego: „CO i JAK zbierać i systematyzować zebrany materiał? DLA KOGO praca ta jest wykonywana? KTO jest zainteresowany zbiorami i czego ten ktoś w nich może szukać, jaki użytek z nich chce zrobić?"

3. W związku z powyższym, niewątpliwie pozytywnym zjawiskiem kontynuacji dokumentowania żywego wciąż lecz podlegającego transformacjom folkloru muzycznego, ocalania jego najstarszych form a zarazem utrwalania nowych przejawów, daje się zauważyć jednak rozproszenie źródeł i brak centralizacji oraz standaryzacji działań. Efektem takiego stanu rzeczy jest – paradoksalnie w dobie informatyzacji – brak ścisłej i systematycznej informacji o rodzimych zasobach dziedzictwa fonograficznego i audiowizualnego dokumentującego polskie tradycje muzyczne po 1950 r. Wiele

---

etnomuzykologów ale wszystkich, których interesuje folklor (Krawczyk-Wasilewska 1983: 175, zob. też. Bronisława Kopczyńska-Jaworska: Metodyka etnograficznych badań terenowych, Warszawa 1969; Jadwiga i Marian Sobieski opracowali również, na potrzeby Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego *Instrukcję dla zbieraczy*. Po raz pierwszy jej szkic ukazał się drukiem w 1949 r. w „Poradniku Muzycznym" (organ Ludowego Instytutu Muzycznego poświęcony zagadnieniom upowszechniania kultury muzycznej), nr 3 (25), s. 3–6, pełną wersję instrukcji zamieszczono w „Muzyce" 1950 nr 2, s. 29–49). Brak tej wiedzy może skutkować entuzjastycznym „odkrywaniem" tego, co już dawno zostało odkryte…

kolekcji wytworzonych w ramach prac indywidualnych czy lokalnych pozostaje nadal „w ukryciu" a dostępność nich ma zaledwie wąskie grono zainteresowanych. Daje się zauważyć także przerost informacji utrwalonej nad jakością jej deskrypcji co jest podstawową przyczyny podniesionego wyżej problemu braku informacji. Rozwój technologii wpłynął pozytywnie na ilościowy aspekt dokumentacji (współcześni badacze czy dokumentaliści nie muszą już oszczędzać miejsca na drogim nośniku – dysponują bowiem niemal nieograniczoną przestrzenią pamięci komputerowej) zaś kwestia jakości i wartości merytorycznej źródła oraz dostępu do niego stała się problemem zasadniczym współczesności. Stajemy bowiem przed faktem istnienia imponującej ilości dokumentacji, w której aktualnie efektywne i pełne poszukiwanie konkretnych danych (np. nagrań jednego wykonawcy, nagrań określonego gatunku) stało się przysłowiowym „poszukiwaniem igły w stogu siana". Dopóty, dopóki cała istniejąca i aktualnie wytwarzana spuścizna dokumentacyjna nie zostanie opracowana w sposób jednolity badacze, muzycy i wszyscy zainteresowani eksploracją źródeł fonograficznych polskiej muzyki tradycyjnej będą poruszać się „po omacku", bez możliwości pełnego wykorzystania zasobu istniejących źródeł. Już dziś wiele poważnych instytucji wydaje publikacje naukowe, w których niejednokrotnie brak odniesień do istniejących źródeł a przyczyną tego jest brak dostępu do informacji o nich. Prowadzi to niejednokrotnie do „odkrywania" zjawisk już dawno odkrytych i nadużywania popularnego medialnych zwrotów typu: „pierwszy raz nagrywaliśmy w …", „teren ten nie był jeszcze eksplorowany", „pierwsze nagrania muzyka lub śpiewaka …" itp.

Nasuwa się zatem ogólna refleksja o barku centralnego repozytorium nagrań dźwiękowych, filmowych i audiowizualnych polskiej muzyki tradycyjnej i tańca – swego rodzaju odpowiednika narodowej książnicy – w tym wypadku fonoteki czy (na wzór międzywojenny) centralnego archiwum fonograficznego (i obecnie także filmowego).

Postulatami, jakie pojawiają się – zresztą już nie po raz pierwszy – w trakcie studiowania niniejszej problematyki są zatem przede wszystkim:

- Konieczność centralnej bazy informacji o istniejących nagraniach
- Konieczność współpracy, konsultacji i pomocy niektórym instytucjom (uświadomienie wartości zbiorów, wskazanie celów i metod archiwizacji, szkolenia), zwłaszcza na poziomie gmin, ale także niektórym muzeom oraz indywidualnym dokumentalistom i zbieraczom.

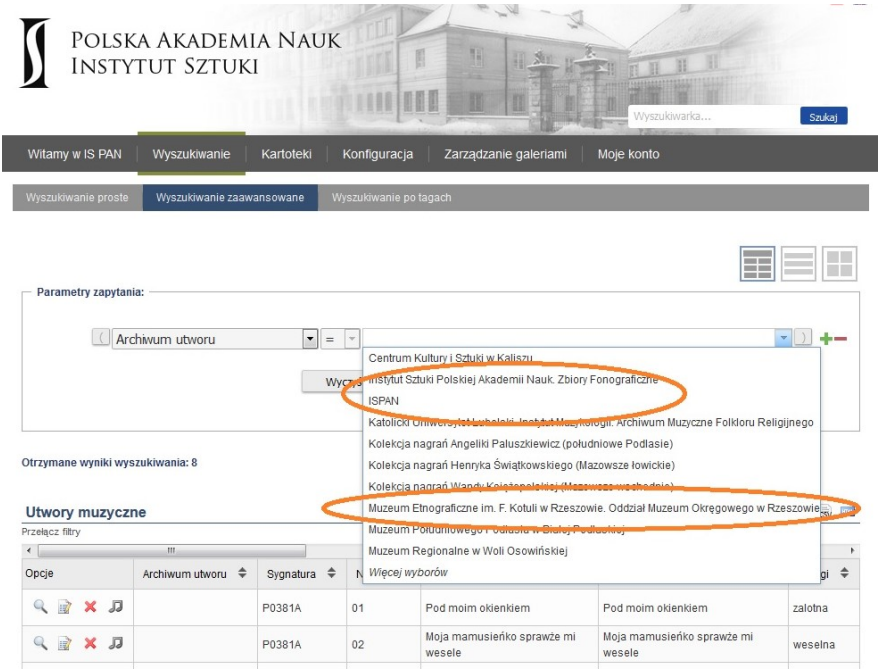
Ideę centralizacji informacji o zbiorach i częściowo samych zbiorów – powstałą w okresie międzywojennym – podejmuje obecnie Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, jako reprezentant największego i najstarszego archiwum polskiej muzyki tradycyjnej. Dysponując stworzoną w ciągu ostatnich lat infrastrukturą informatyczną, a – przede wszystkim – wypracowanymi metodami – już teraz służy wielu mniejszym instytucjom regionalnym w zakresie konsultacji, digitalizacji i opracowania kolekcji nagraniowych. Efektem takich działań jest już dostępna on-line baza informacji pozwalająca na odnalezienie np. danej pieśni lub melodii jednocześnie w kilku archiwach. Repozytorium takie powinno – według idei postulowanej przez wielu naukowców, m.in. prof. Adolfa Chybińskiego czy prof. Łucjana Kamieńskiego – istnieć przy wyspecjalizowanej i doświadczonej placówce naukowej. Warto podkreślić, iż powyższa idea ma swe mocno ugruntowane źródła już w okresie międzywojennym, choć wówczas dążono do scentralizowania wysiłków dokumentacyjnych. Znamienną może się tu okazać myśl Łucjana Kamieńskiego:

> „Wobec dosyć rozpowszechnionego mniemania, że do zbierania pieśni ze słuchu wystarcza pewna umiejętność pisania melodji z dyktatu, nasuwa się dalszy wniosek, jakoby zatem do zbierania na fonografie nie trzeba żadnych w ogóle kwalifikacyj poza jakiemś minimum „gramotności", że można dać pierwszemu lepszemu nie-analfabecie aparat do ręki i wysłać go w teren, a muzykolog jest jedynie od tego, żeby dostarczony mu materiał cierpliwie przyjmować i opracowywać. Oczywiście pogląd ten jest tak samo mylny jak ów pierwszy o zbieraczu bez fonografu. Celowe wydobywanie i wybieranie materjału

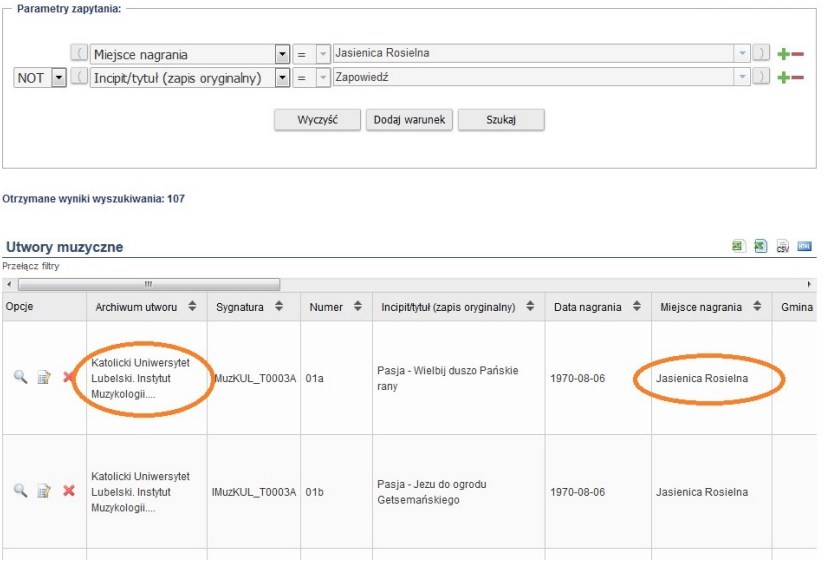
wymaga bezwzględnie dokładnej świadomości tego, czego nauka w tym materiale szuka. Osoby bez wykształcenia muzykologiczno-porównawczego, muzycy praktyczni, melomani i szersze społeczeństwo, zwłaszcza nauczycielstwo, mogą oddać nam cenne przysługi przez informacje w terenie, lecz jeśli idzie o powiększenie liczby czynnych zbieraczy, to należy ich wychować a fundo, i dlatego uważam za wskazane, ażeby tak akcja prowadzona była właśnie – niekoniecznie jako monopol – w zakładach muzykologji na uniwersytetach. […] Zaleca się na ogół, żeby zapisywał [transkrybował] fonogram ten sam pracownik, który dokonał zdjęcia, gdyż pomaga mu wrażenie własnego przeżycia i szereg okoliczności z niem skojarzonych" (Ł. Kamieński: *Z badań nad śpiewem i muzyką ludu polskiego*, op. cit., s. 133; 143).

Obecnie – w obliczu istnienia dużego, lecz rozproszonego fonograficznego zasobu dokumentalnego – powinniśmy myśleć w sposób podobny w odniesieniu do zespołu opracowującego powstające repozytorium nagrań polskiej pieśni i muzyki tradycyjnej. Należy podkreślić, iż zamiast tworzyć nowe, partykularne i indywidualne systemy należy zwrócić się ku metodom i kryteriom porządkowania i opisu materiałów, które są już na tyle sprawdzone, by mogły zostać uznane za powszechne. Postulowanym wzorcem są tu zatem wypracowane działania instytucji naukowych. Jako przykład działania repozytorium możemy wrócić znów do spuścizny dokumentacyjnej regionu, który nas interesuje w kontekście niniejszego wydawnictwa. Obecnie system opracowany i prowadzony przez Zbiory Fonograficzne Instytutu Sztuki PAN prezentuje bogate zasoby z regionu rzeszowskiego z dwóch wspomnianych, odrębnych kolekcji: własnej i z Muzeum Etnograficznego im. Franciszka Kotuli w Rzeszowie:

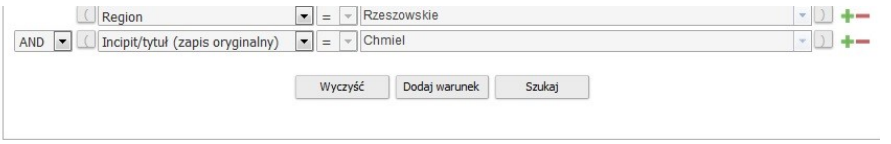
Na zdjęciu: **Kapela Biała Muzyka** podczas spontanicznych tańców przy muzyce ludowej



Utwory zarejestrowane na Podkarpaciu odnajdujemy w kolekcji Archiwum Muzycznego Folkloru Religijnego KUL, również dostępnego w niniejszym repozytorium, np.:



System umożliwia również poszukiwanie konkretnego utworu z danego regionu w kilku archiwach jednocześnie, np.



Otrzymane wyniki wyszukiwania: 12

Utwory muzyczne

Przełącz filtry

Opcje	Archiwum utworu	Sygnatura	Numer	Incipit/tytuł (zapis oryginalny)	Data nagrania	Miejsce nagrania
	Muzeum Etnograficzne im. F. Kotuli w Rzeszowie. Oddział...	MEtnRzesz_T0005A	01	Oj chmielu chmielu ty rozbójniku		Niwiska
	Muzeum Etnograficzne im. F. Kotuli w Rzeszowie. Oddział...	MEtnRzesz_T0005B	08	Oj chmielu chmielu szerokie liście	11.08.1966r.	Korzeniowo
	Muzeum Etnograficzne im. F. Kotuli w Rzeszowie. Oddział...	MEtnRzesz_T0005B	28	Chmielu chmielu pachnące ziele	15.08.1966r.	Ruda
	Muzeum Etnograficzne im. F. Kotuli w Rzeszowie. Oddział...	MEtnRzesz_T0005B	42	A żebyś ty chmielu na te tyczki nie loz	16.08.1966r.	Zdziary
	Muzeum Etnograficzne im. F. Kotuli w Rzeszowie. Oddział...	MEtnRzesz_T0016A	06	Oj chmielu chmielu ty rozbójniku	1967-08-05	
	ISPAN	P0261A	01	Ej chmielu chmielu	1950-08-02	Kraczkowa
		P0277A	07	Oj chmielu	1950-08-09	Kolbuszowa Górna

Obraz wynikający ze wspomnianego artykułu o zasobie i dostępności archiwów muzycznych opublikowanego w *Raporcie o stanie muzyki tradycyjnej* za rok 2014 pozwala nam na stwierdzenie, iż, pomimo wojennych strat, istnieje dość obfity zasób interesujących nas dokumentów dźwiękowych a także audiowizualnych. Jest on jednak rozproszony i wciąż nie do końca rozpoznany a także nie w pełni reprezentatywny dla poszczególnych regionów. Różny jest też sposób przechowywania, zabezpieczania, opracowania, a wreszcie popularyzacji kolekcji. Najwięcej dokumentów dźwiękowych reprezentujących omawianą tu tematykę zgromadziły kolekcje specjalistyczne, powstałe przy placówkach naukowych, systematycznie gromadzące i opracowujące nagrania dokumentalne. Choć ich zasoby powstawały (i są nadal wzbogacane) z myślą o budowaniu warsztatu naukowego i wytworzeniu źródeł do badań, obecnie stają się one również celem zainteresowań szerszego, niż tylko naukowego, grona zainteresowanych. Cechą owych kolekcji jest wielopokoleniowe tworzenie zasobów oraz istnienie wypracowanych form opisu, katalogowania i systematyzacji źródeł – w zależności od charakteru zbioru. W wielu przypadkach nagrania te pozostają

„w ukryciu" i nie funkcjonują w szerszym obiegu, zwłaszcza medialnym, co w przypadku np. coraz bardziej popularnych kwerend internetowych może prowadzić poszukującego do wielu mylnych wniosków. Paradoksalnie, niejednokrotnie również w kategorii „niewidocznych" zasobów funkcjonują obecnie dźwiękowe i audiowizualne zbiory niektórych muzeów. Jeszcze bardziej „ukryte" pozostają kolekcje o charakterze lokalnym, powstałe przy niemal wszystkich regionalnych instytucjach kultury, dokumentujące miejscowe imprezy folklorystyczne, festiwale, przeglądy, ale też – podobnie jak w przypadku zbiorów muzealnych – lokalne badania terenowe prowadzone przez badaczy i dokumentalistów. Niejednokrotnie, podczas własnych eksploracji terenowych, spotykałem się z fascynującymi zasobami nagrań zgromadzonymi w szafach np. gminnych ośrodków kultury. To nadal zasób nierozpoznany. Należy pamiętać, iż niemal każdy zespół folklorystyczny, śpiewaczy, obrzędowy, teatralny prowadzi mniej lub bardziej systematyczną dokumentację własnej działalności. Kolekcje przy stowarzyszeniach, fundacjach, organizacjach regionalnych chyba najlepiej odnajdują się w przestrzeni medialnej i informatycznej (strony internetowe, dostępne przykłady a nawet wirtualne archiwa). Ich prezentacja ma jednak przede wszystkim walor popularyzatorski. Mamy tu więc stosunkowo nową sytuację tworzenia cennych zasobów archiwalnych przez grupę, która jeszcze nie tak dawno była (i, w zasadzie, jest nadal) zainteresowanym użytkownikiem archiwów specjalistycznych, instytucjonalnych. Z jednej strony utrudniony dostęp lub zbyt zawiła struktura tych ostatnich, z drugiej zaś postępująca w ostatnich dekadach powszechna dostępność aparatury rejestrującej obraz i dźwięk, wreszcie zamiłowanie do rzeczy ludowych jako styl życia, zdeterminowało wielu do tworzenia własnych, dziś często imponujących kolekcji. W kontekście powyższych uwag należy pamiętać również o ogromnej sferze nagrań nieformalnych, gromadzonych, często spontanicznie, w kolekcjach prywatnych np. samych twórców ludowych. Dla współczesnych badań przemian kultury, wartości źródłowej nabierają przecież nawet tworzone masowo od lat 90-tych ub. stulecia rejestracje video uroczystości weselnych.

O Autorze:

Dr Jacek Jackowski Muzyk i muzykolog. Ukończył studia w Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie (2000 r.) oraz w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego (2004 r.). Obecnie pracuje w Instytucie Sztuki PAN na stanowisku adiunkta w Zakładzie Muzykologii. Jest kierownikiem Zbiorów Fonograficznych IS PAN gdzie odpowiada za badanie, digitalizację, opracowanie i upowszechnianie najstarszej i największej tego typu kolekcji w kraju oraz redaguje dwie serie wydawnictw płytowych prezentujących najstarsze, źródłowe nagrania polskiej muzyki tradycyjnej: seria ISPAN Folk Music Collection (aktualnie 12 tytułów) oraz The Oldest Sound Documents of Polish Traditional Music (w ramach pierwszego tomu tego wydawnictwa została zdigitalizowana i opublikowana pierwsza polska kolekcja nagrań na wałkach woskowych T. A. Edisona). Płyty zostały uhonorowane nagrodami w konkursie Polskiego Radia "Fonogram Źródeł" a redaktor serii jest laureatem Nagrody Specjalnej tego konkursu przyznanej za zasługi dla polskiej fonografii. Wiedzę i doświadczenia w zakresie archiwizacji i digitalizacji dźwiękowych nagrań archiwalnych zdobywał w ramach kursów i szkoleń m.in. w Tampere (Finlandia), w Wiedniu, Berlinie, Sztokholmie, Monachium, Bratysławie. Jest twórcą wielu projektów realizowanych z Zbiorach Fonograficznych ISPAN i we współpracy z wieloma instytucjami nauki i kultury (aktualnie III etap projektu *Polska Muzyka Tradycyjna - Dziedzictwo Fonograficzne*). J. Jackowski jest autorem dwóch książek poświęconych historii dokumentacji fonograficznej i filmowej polskich tradycji muzycznych oraz elektronicznej aplikacji służącej do opracowywania i prezentowania on-line Zbiorów Fonograficznych ISPAN. Prowadzi liczne 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 dwóch książek. Pierwsza z nich podejmuje temat tradycji muzycznych regionów Łowickiego i Rawskiego, druga publikacja to ujęcie historyczne dokumentacji fonograficznej polskiej muzyki tradycyjnej od przełomu XIX i XX w. do drugiej wojny światowej. Druga część tej książki, prezentująca zagadnienie do współczesności będzie dostępna w 2017 r. Jackowski jest autorem ponad 75 artykułów naukowych i tekstów popularno-naukowych z dziedziny etnomuzykologii a także referatów i prezentacji przedstawionych na 70 konferencjach, sympozjach i warsztatach krajowych i zagranicznych. Współpracuje jako wykładowca z Podyplomowym Studium Etnomuzykologii na Uniwersytecie Warszawskim. Jest również odpowiedzialny za praktyki studentów muzykologii warszawskiej i poznańskiej w Zbiorach Fonograficznych ISPAN. Jego książka "Łowickie a Rawskie - muzyczne subregiony Mazowsza. Źródła historyczne i współczesne badania terenowe". Warszawa 2007 zajęła I miejsce w konkursie im. prof. Jana

Wegnera „Książka Roku o Ziemi Łowickiej” (2009 r.). Praca została doceniona również nagrodą za zasługi dla Lipiec Reymontowskich. Tekst książki jeszcze przed publikacją zajął III miejsce w konkursie Mazowiecka Akademia Książki w 2005 r. organizowanym przez Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki. Jako muzyk (dyrygent, chórzysta, akompaniator) współpracował z zespołami wokalnymi, solistami, a także z aktorami (m.in. z Fundacją Alla Polacca przy Teatrze Wielkim-Operze Narodowej czy zespołem wokalnym Ars Antiqua). Jest założycielem i dyrygentem zespołu wokalno-instrumentalnego Canticum Gratiorum, działającego przy Parafii i Świątyni Opatrzności Bożej w Warszawie WIlanowie. Jest również jurorem licznych konkursów i festiwali muzycznych (m.in. Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu n. Wisłą), konsultantem muzycznym spektakli teatralnych (współpracował m.in. z Teatrem Dramatycznym w Warszawie), wystaw (współpraca m.in. z Muzeum Fryderyka Chopina w Warszawie), autorem i współautorem wydawnictw płytowych (zwłaszcza z muzyką tradycyjną); ludowe tradycje muzyczne propaguje również na antenie radiowej (współpraca z redakcją programu „Źródła” w Programie 2 Polskiego radia) i telewizyjnej. Współpracował z Polskim Towarzystwem Etnochoreologicznym. W latach 2006-2010 członek Rady Muzealnej Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu. Współpracuje z Instytutem Muzyki i Tańca w Warszawie (m.in. przy opracowaniu portali internetowych poświęconych polskim tradycyjnym instrumentom muzycznym i tańcom; w 2017 r. jako moderator sesji poświęconej fonografii w ramach III Konwencji Muzyki Polskiej). Członek Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich (Sekcja Fonotek), Polskiego Seminarium Etnomuzykologicznego, Stowarzyszenia Polskich Artystów Muzyków, Związku Kompozytorów Polskich.

Na zdjęciu: od lewej redaktor Jerzy Dynia wraz z operatorem kamery Rolandem Dubielem

WSPOMNIENIE O STANISŁAWIE BIAŁKU, MUZYKANCIE I LEŚNIKU

Stanisław Białek urodził się 26 stycznia 1908 roku w Nowej Wsi, był synem gajowego Józefa Białka oraz wnuczkiem leśnika (z certyfikatem krakowskiej szkoły wyższej). Wspomniani przodkowie Białka pracowali w prywatnych lasach leśnictwa Nowa Wieś; jego dziadek, leśniczy należał do dziewiętnastowiecznej kolbuszowskiej elity. Białkowie mieszkali w służbowej gajówce. Oprócz owej służbówki, Białkowie posiadali też dom i pole uprawne na skraju Kolbuszowej (obecnie ulica Krakowska).

Dość powszechne u Lasowiaków było rozpoczynanie nauki gry na samodzielnie wykonanej konstrukcji przypominającej skrzypce. Na tym wykonanym z deski i drutu instrumencie zaczynał grę Stanisław Białek. Chęć gry na instrumencie motywowała rola, jaką prymista pełnił w lasowiackich kapelach: skrzypek był rzeczywistym liderem, ludowym wirtuozem gry, twórcą repertuaru. Szczególnym szacunkiem wśród muzykantów cieszyła się umiejętność czytania i pisania nut.

W Kolbuszowej, która była centrum życia najbiedniejszego powiatu w województwie lwowskim, od połowy XIX wieku działały orkiestry: mieszczańskie, strażackie, szkolne, strzeleckie i inne. Pierwszy zespół muzyczny, sławny w całej Galicji, prowadził krawiec, skrzypek-samouk Jan Muszyński. W 1912 roku odnotowano zakup instrumentów dla orkiestry dętej, która działała przy towarzystwie sokolim. Instrumenty dla niej zakupił Janusz hr. Tyszkiewicz. W okresie międzywojennym funkcjonowały w tym małym miasteczku aż trzy orkiestry (dwie polskie i jedna żydowska). Na zabawach ogrodowych grały orkiestry rozrywkowe. W okolicznych wsiach muzykowały kapele, najczęściej rodzinne. Orkiestry dęte mogły czynnie działać i rozwijać się dzięki dostępności tanich czeskich instrumentów, przywożonych z ,,saksów" akordeonów (w okresie międzywojennym).

Zdolności muzyczne, które przejawiał Stanisław nie pojawiły się we wcześniejszych pokoleniach rodziny leśników Białków. Zaczynając od instrumentu zrobionego samodzielnie, naukę gry kontynuował na skrzypcach wykonanych przez miejscowego ludowego lutnika. Był samoukiem, nie szkolił się u konkretnego mistrza, ale podglądał i naśladował wielu na potańcówkach i weselach. Wyjątkowy słuch muzyczny pozwalał mu z łatwością rozpoznać melodię i grać. Gdy miał szesnaście lat został powołany do szkoły podoficerskiej w Przemyślu. Bardzo szybko rozpoznano jego talent. Podczas sześcioletniej nauki gry na klarnecie w wojskowej szkole muzycznej wykazał się pilnością i wyjątkowymi uzdolnieniami, także w zakresie aranżacji i kompozycji utworów.

Wychowany w otoczeniu pięknej przyrody, nie mógł jednak zaaklimatyzować się w mieście. Pomimo propozycji pozostania w orkiestrze, podjął decyzję o powrocie do rodzinnego domu i rozpoczęciu pracy gajowego w nowowiejskim lesie.

Na zdjęciu: Lata 50 XX wieku, Stanisław Białek, pierwszy od lewej podczas przemarszu Orkiestry Dętej MDK

Świetnie wyedukowany, uzdolniony skrzypek, klarnecista stał się w kolbuszowskim muzykanckim środowisku postacią centralną. Miał wyjątkowy talent pedagogiczny, uczył z powodzeniem nie tylko swoje rodzeństwo, ale i innych. Z łatwością i pasją kształcił umiejętność gry na kolejnych instrumentach. Pierwszą kapelę założył już w latach trzydziestych, występował niej w roli klarnecisty.

Dbał o zaangażowanie do współpracy najlepszych muzykantów. Kapela uchodziła za najlepszą na terenie powiatu kolbuszowskiego, w jej skład wchodziły instrumenty: prosty bęben i akordeon oraz instrumenty dęte (trąbka i saksofon). Muzycy cieszyli się zainteresowaniem, mieli mnóstwo zamówień na wesela. Dawne imprezy weselne poprzedzał zaczątek a kończyły poprawiny- we wszystkich częściach uczestniczyła orkiestra. Stanisław Białek, klarnecista i lider zespołu potrafił usłyszaną melodię zapisać i zaaranżować na dowolną liczbę instrumentów zdarzało się, że sam komponował utwory muzyczne. Stanisław Białek wraz z rodziną mieszkał w służbowej gajówce w nowowiejskim lesie. W latach powojennych gajowy muzykant i jego rodzina byli świadkami wielu tragicznych wydarzeń. Na drodze przy domu zastrzelony został przez ubowców partyzant. Gajówka została ostrzelana i spalił się jej dach. Białek mawiał ,,nie będzie nas, a las będzie nadal". Lasowiacy traktowali las jak swoją własność. Kradzież drewna i kłusownictwo nie spotykało się z potępieniem społecznym, gdyż takie postępowanie często ratowało od śmierci z głodu czy z zimna. Gajowy wymagał stosowania zasad, swoistego lasowiackiego kodeksu zachowania się przy tym niecnym procederze, szanowania lasu i zachowania porządku w nim. Z opowieści Jana Cebuli dowiadujemy się, że z bratem Józefem (późniejszym zięciem Białka) w młodości ścięli drzewo na ognisko w lesie na granicy ich łąki i lasu, gajowy tego wybryku wolał nie zauważyć. Jako nauczyciel był bardzo wyrozumiały, skory do pomocy, szczególnie, gdy odkrył w adepcie prawdziwą chęć do grania i talent. Tak było z braćmi Cebulami, przede wszystkim z Janem, muzykantem obdarzonym wyjątkową wrażliwością.

Na zdjęciu pierwszy od lewej: Stanisław Białek i Jan Cebula - saksofony, Adolf Białek -bęben, Józef Cebula – akordeon

Repertuar kapel weselnych Białka to w większości utwory ludowe. Praktycznie do końca swych dni grał bez nagłośnienia (którego transport był kłopotliwy i drogi), tworzył muzykę instrumentalną. W zespole Stanisława Białka w pewnym okresie grał, pochodzący z Trzęsówki, wybitny skrzypek, muzykant Stanisław Czachor. Kapele weselne w tamtych czasach musiały wykazywać się sporą inwencją twórczą oraz znajomością rzemiosła: nierzadko goście weselni nucili melodię, którą kapela miała odtworzyć. Klarnecista coraz rzadziej sięgał do skrzypiec, porzucił też klarnet i ostatecznie w kapelach weselnych grał na saksofonie tenorowym.

Gdy tworzono orkiestrę rzeszowskiej filharmonii, muzykant otrzymał propozycję pracy i zamieszkania w Rzeszowie. Nie wyobrażał sobie jednak porzucenia swojego środowiska. Stanowił jeden z filarów ówczesnej kolbuszowskiej orkiestry dętej, zyskał szacunek Walentego Kaziora, kapelmistrza, pracownika kolbuszowskiego nadleśnictwa, doświadczonego muzyka orkiestry wojskowej. Białek grał w zespole Kaziora na klarnecie, znany był z umiejętności bezbłędnego odegrania swoich partii po jednej próbie. Często na potrzeby zespołu zapisywał usłyszaną w radiu melodię i aranżował ją na orkiestrę. Z wielu uczniów muzykanta wyróżnić należy Jana Cebulę z Nowej Wsi, który pobierał naukę gry na skrzypcach oraz instrumentach dętych i akordeonie. Cała wiedza Cebuli o muzyce, również znajomość pisania i czytania nut, to efekt wzajemnego kontaktu i wspólnej pracy mistrza i ucznia. W latach sześćdziesiątych zespół Białka grał na festynach sportowych na kolbuszowskim stadionie, organizowanych przez jego syna ,,Dolka", popularnego w mieście działacza sportowego ,,Kolbuszowianki". Repertuar stanowiły głównie utwory ludowe. Mieszkańcy tłumnie gromadzili się na stadionie, zespół grał na drewnianym podeście. Parkiet pełen był osób, które płaciły za taniec, zapewniając tym samym wynagrodzenie dla orkiestry. W następnych latach kapelę wyparły tak zwane ,,szarpidruty", to znaczy zespoły wokalno-instrumentalne z elektrycznymi i elektronicznymi instrumentami. Lata 70. to okres, w którym Stanisław Białek zakończył swoją karierę muzyka weselnego, orkiestrowego i ludowego. Nieprzerwanie uczył gry na klarnecie i innych instrumentach.

Stanisław Białek zmarł 12 października 1992 roku w Kolbuszowej. Miał z żoną Anną (z domu Partyka) czwórkę dzieci: trzy córki i jednego syna. Żadne z dzieci nie wykazywało takich zdolności i pasji muzycznej jak ojciec. Syn Adolf, obdarzony bardzo dobrym słuchem, uczył się gry na saksofonie, lecz szybko ją porzucił. W kapelach ojca i kolbuszowskiej orkiestrze dętej grał przez lata jedynie na bębnie.

Pasję Stanisława Białka kontynuuje Jan Cebula (obecnie 82 lata), dla którego muzyka w nie mniejszym stopniu stała się celem życia. W miejscu, gdzie stała gajówka Białków rozpoczyna się ścieżka przyrodnicza ,,Białkówka" Nadleśnictwa Kolbuszowa. Działalność twórcza gajowego wpisuje się w historię rozwoju muzyki ludowej terenów dawnej puszczy. Po II wojnie światowej kultura stała się egalitarna, dostępna także dla mieszkańców wsi. Muzyka ludowa grana ,,po nowemu" opanowała miasteczka i miasta wraz z napływem do nich ludności wiejskiej. Programowo kultura ludowa zastąpić miała jej mieszczańską odmianę.

Lasowiaccy muzykanci bardzo chętnie korzystali z nowych możliwości, nie zapominając jednak o utworach muzycznych swoich przodków. Życie multiinstrumentalisty z Nowej Wsi to historia aspiracji muzykanta w czasach dynamicznego rozwoju cywilizacyjnego terenów, nad którymi kiedyś szumiała Puszcza Sandomierska.

Materiał Miejskiego Domu Kultury w Kolbuszowej spisany w lipcu 2017 roku na podstawie rozmowy z Adolfem Białkiem. Zdjęcia pochodzą ze zbiorów Józefa Cebuli.

Na zdjęciu: Kapela Stanisława Białka lata 60. XX wieku,
pierwszy od prawej: Stanisław Białek

IV FESTIWAL
ŻYWEJ MUZYKI
NA STRUN DWANAŚCIE
I TRZY SMYKI

KONKURS

KONCERTY KAPEL I INSTRUMENTALISTÓW

PROWADZENIE

Elżbieta Czachor

Eugeniusz Olszowy

IV Festiwal

PROTOKÓŁ
Z konkursu trwającego podczas ,,IV Festiwalu Żywej Muzyki na Strun Dwanaście i Trzy Smyki" dofinansowanego ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego odbywającego się w Kolbuszowej w dniu 28 maja 2017 roku

W ramach **,,IV Festiwalu Żywej Muzyki na Strun Dwanaście i Trzy Smyki"** 28 maja 2017 roku odbył się konkurs dla instrumentalistów i kapel ludowych. Miejski Dom Kultury w Kolbuszowej zorganizował wydarzenie dzięki wsparciu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Występy konkursowe oceniało Jury w składzie:

- **Przewodniczący:** dr hab. Tomasz Nowak – etnomuzykolog, antropolog tańca
- dr Kinga Strycharz-Bogacz – etnomuzykolog
- dr Jacek Jackowski – muzyk, muzykolog
- mgr Jolanta Dragan – Kustosz Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej
- mgr Maria Kula – etnolog, instruktor WDK w Rzeszowie

Do konkursu na podstawie złożonych kart przyjęto osiemnastu instrumentalistów:

1. Hubert Haracz (skrzypce)
2. Aneta Hodór (skrzypce)
3. Ludwik Miśta (klarnet)
4. Paweł Płudowski (skrzypce)
5. Ryszard Wandas (cymbały)
6. Wiesław Malec (skrzypce)
7. Adam Dragan (skrzypce)
8. Marceli Grzegorzak (cymbały)

9. Gabriela Smyka (skrzypce)
10. Kazimierz Żychowski (cymbały)
11. Aleksandra Kuraś (skrzypce)
12. Barbara Sowa (skrzypce)
13. Łukasz Nowiński (skrzypce)
14. Witold Gierlicki (cymbały)
15. Małgorzta Wybraniec (skrzypce)
16. Justyna Bieniek (skrzypce)
17. Kazimierz Marcinek (skrzypce)
18. Lidia Anna Biały (skrzypce)

Do konkursu nie stawili się następujący instrumentaliści:
Hubert Haracz z Przewrotnego oraz Kazimierz Żychowski z Tarnowca

Jury postanowiło przyznać następujące nagrody:
Trzy równorzędne I nagrody otrzymują:
- Kazimierz Marcinek – skrzypek z Nockowej
- Justyna Bieniek – skrzypaczka z Lubziny
- Aleksandra Kuraś – skrzypaczka ze Skrzyszowa

Dziewięć równorzędnych II nagród otrzymują:
- Ludwik Miśta – klarnecista z Trzciany
- Ryszard Wandas – cymbalista z Dynowa
- Wiesław Malec – skrzypek z Rzeszowa
- Marceli Grzegorzak – cymbalista z Dynowa
- Barbara Sowa – skrzypaczka z Dynowa
- Witold Gierlicki – cymbalista z Tarnowca
- Łukasz Nowiński – skrzypek z Majdanu Królewskiego
- Lidia Anna Biały – skrzypaczka z Świlczy
- Adam Dragan – skrzypek z Kolbuszowej

Cztery równorzędne III nagrody otrzymuje:
- Aneta Hodór – skrzypaczka z Kolbuszowej Dolnej
- Gabriela Smyka – skrzypaczka z Tarnowca
- Małgorzata Wybraniec – skrzypaczka z Rzeszowa
- Paweł Płudowski – skrzypek z Kolbuszowej

Nagrody zostały ufundowane przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Do konkursu na podstawie złożonych kart przyjęcia i załączonych nagrań muzycznych przyjęto dwanaście poniżej wymienionych kapel:

1. Cmolaskie Chłopoki (skrzypce prym, skrzypce sekund, kontrabas)
2. Kapela Bochenka z Niebylca (skrzypce prym, skrzypce sekund, kontrabas)
3. Kapela Widelanie (skrzypce prym, skrzypce sekund, klarnet, kontrabas)
4. Kapela Karnas z Połomi (skrzypce prym, skrzypce sekund, kontrabas)
5. Kapela Ludowa Rymanowianie (skrzypce prym, skrzypce sekund, kontrabas)
6. Kapela Ludowa Kurasie z Lubziny (skrzypce prym, skrzypce sekund, cymbały, basy, klarnet)
7. Kapela Ludowa Gacoki (klarnet B, skrzypce prym, kontrabas, cymbały, klarnet B, skrzypce sekund)
8. Kapela Tarnowcoki (cymbały, cymbały, skrzypce prym, skrzypce sekund, kontrabas)
9. Kapela Przewrotniacy (skrzypce prym, skrzypce sekund, klarnet, kontrabas)
10. Kapela Ludowa Pogórzanie (skrzypce prym, skrzypce sekund, cymbały, basy)
11. Kapela Biała Muzyka (skrzypce prym, skrzypce sekund, kontrabas)
12. Kapela Muzykanty z Trzciany (skrzypce prym, skrzypce sekund, klarnet, kontrabas)

Do konkursu nie stawiła się następująca kapela:
Kapela Karnas z Połomi

Jury postanowiło przyznać następujące nagrody:
Dwie równorzędne I nagrody otrzymali:
- Kapela Ludowa Kurasie z Lubziny
- Muzykanty z Trzciany

Pięć równorzędnych II nagród otrzymują:
- Kapela Ludowa Widelanie z Widełki
- Kapela Przewrotniacy z Przewrotnego
- Kapela Ludowa Pogórzanie
- Kapela Biała Muzyka z Świlczy

- Kapela Tarnowcoki z Tarnowca

Cztery równorzędne III nagrody otrzymują:
- Kapela Cmolaskie Chłopoki z Cmolasu
- Kapela Bochenka z Niebylca
- Kapela Ludowa Rymanowianie z Rymanowa
- Kapela Ludowa Gacoki z Gaci

Nagrody zostały ufundowane przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Inne uwagi i ustalenia Jury:

Komisja postanowiła zarekomendować do reprezentowania województwa podkarpackiego podczas 51 Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych następujących wykonawców:

W kategorii kapel:
- Kapela Ludowa Widelanie z Widełki

W kategorii solista-instrumentalista:
- Witold Gierlicki z Tarnowca

Komisja postanowiła również zarekomendować do reprezentowania województwa podkarpackiego podczas 51 Sabałowych Bajań w Bukowinie Tatrzańskiej następujących wykonawców:
- Justyna Bieniek – skrzypaczka z Lubziny
- Aleksandra Kuraś – skrzypaczka ze Skrzyszowa

Uwagi Jury o uczestnikach konkursu:

Po wysłuchaniu i obejrzeniu wszystkich konkursowych występów Komisja postanowiła sformułować kilka spostrzeżeń i sugestii skierowanych do wszystkich wykonawców.

- dobór instrumentów w kapelach występujących podczas festiwalu oraz ich skład był na ogół właściwy, zgodny z tradycją ich występowania w poszczególnych regionach etnograficznych. Jednakże należy unikać następujących rozwiązań: podwojenia skrzypiec, grających melodię prymu, a także grania unisono melodii przez prymistę i instrumentalistę grającego na innym instrumencie w momentach, gdy nie ma to uzasadnienia obrzędowego, melodycznego i wykonawczego;

- repertuar prezentowany przez kapele i solistów – instrumentalistów na festiwalowej scenie był na ogół bardzo starannie dobrany, aczkolwiek należy zwrócić szczególną uwagę na wykonywanie utworów stanowiących repertuar konkretnego regionu, bez niepotrzebnych zapożyczeń. Szczególną uwagę warto zwrócić na wykorzystywanie tzw. wiązanek melodii, które z reguły nie stanowią dobrego materiału melodycznego i nie są właściwym, reprezentatywnym wyborem do prezentacji konkursowych ze względu na niewielką możliwość pokazu tradycyjnych technik gry i figuracji;
- na szczególne słowa uznania zasługuje bardzo dobre wykonawstwo poszczególnych utworów, które zaprezentowali uczestnicy festiwalu. W każdej kolejnej edycji festiwalu zauważa się coraz większe zaangażowanie wykonawców w sięganiu do autentycznych, własnych wzorców tradycyjnego muzykowania. Nawiązanie do takich przykładów, osadzonych w tradycji poszczególnych regionów etnograficznych prezentowanych na festiwalowej scenie jest jednym z nadrzędnych celów tejże imprezy. Podczas tegorocznej edycji festiwalu było to bardzo czytelne dla wszystkich znawców i miłośników muzyki tradycyjnej. Większość muzykantów zaprezentowała unikalne umiejętności ludowej figuracji, poczucie rytmu i znakomite wyczucie stylistyki tradycyjnej muzyki i jej wykonawstwa, aczkolwiek wykonawstwo szczególnie młodych muzykantów wymaga jeszcze nabrania doświadczenia muzykanckiego i scenicznego. Warto także zwrócić uwagę na czystość intonacyjną, która niekiedy zawodziła (czasem bardzo wyraźnie), szczególnie przy grze na skrzypcach, ale także na cymbałach czy klarnecie. Trzeba także mocno zaakcentować konieczność zachowania tradycyjnego przekazu melodii. Nie należy w melodiach ludowych stosować zabiegów dynamicznych czy agogicznych, które są nieodłącznym elementem klasycznego wykonawstwa. Ludowe muzykowanie charakteryzuje się pewną swobodą

wykonawczą, ale stosowanie dynamiki czy np. zwolnienia gry na zakończenie utworu z pewnością nie są pożądanymi elementami tradycyjnego muzykanctwa. Należy też zasugerować konieczność uważnego przyjrzenia się technice gry na instrumentach, szczególnie na skrzypcach, gdzie warto u niektórych wykonawców skorygować sposób smyczkowania. Konieczne jest także zwrócenie szczególnej uwagi na właściwą grę na basach czy kontrabasie. W przeszłości, w kapelach ludowych, był to instrument rytmiczny, a dopiero po pojawieniu się strun fabrycznych zaczął pełnić dodatkowo funkcję podstawy brzmienia harmonicznego kapeli. Nie jest on jednak i nigdy nie był instrumentem solowym w tradycyjnej kapeli, o czym warto pamiętać i nieco ograniczyć indywidualne popisy wykonawcze na tym instrumencie, które aczkolwiek bardzo ciekawe, to jednak nie mieszczą się w tradycyjnej roli basów/kontrabasu w ludowym muzykowaniu;

- warto zaznaczyć, że ogólny wyraz artystyczny oglądanych prezentacji festiwalowych jest bardzo dobry, a co warto podkreślić – znacznie wyższy niż w poprzednich edycjach festiwalu. Składa się na niego szereg elementów: wszystkie wyżej wymienione, a także sama prezentacja wizualna na scenie. W większości występów dało się zauważyć naturalną spontaniczność i głębokie przeżywanie granej muzyki. Miało to wyraz np. w okrzykach muzykantów, przytupywaniu, mimice twarzy, postawie na scenie.

  Bardzo istotnym elementem takiej prezentacji był strój, w którym prezentowali się poszczególni wykonawcy. Powinien on nawiązywać do regionu, z którego pochodziły utwory wykonywane na scenie festiwalowej lub być odświętną odzieżą wiejską. W większości prezentacji ten wymóg został spełniony, aczkolwiek warto zakładać chustę na głowę do stroju mężatki czy zaniechać ubierania stroju panny przez kobiety zamężne. Warto także zrezygnować z nadmiernego makijażu scenicznego u kobiet.

Komisja z satysfakcją stwierdza liczną obecność młodych muzykantów, jeszcze bardziej widoczną niż w poprzednich edycjach festiwalu. Ich gra charakteryzowała się dużą świeżością i spontanicznością. Ta formuła sprawdziła się w poprzedniej edycji festiwalu, w tegorocznej widać było już pierwsze efekty. Warto taką formułę – przybliżania postaci i gry najlepszych muzykantów z Puszczy Sandomierskiej zastosować w kolejnych edycjach tej pożytecznej imprezy. poza tym międzypokoleniowe spotkania muzykantów podczas trwania festiwalu, obserwowana żywa ciekawość młodszych, ich spontaniczne próby naśladowania gry starszych muzykantów obecnych na festiwalu to najlepsza realizacja jego celu, co daje pewność przetrwania najlepszych wzorów ludowego muzykowania i tradycyjnych motywów muzycznych. Komisja podkreśla, że podjęta inicjatywa zorganizowania festiwalu w takiej formule przez Miejski Dom Kultury w Kolbuszowej jest bardzo dobrym pomysłem i może stanowić wzorzec do naśladowania dla innych organizatorów. Szczególnie godnym naśladowania jest pomysł zorganizowania seminarium dla muzykantów, kierowników kapel, animatorów kultury i wszystkich miłośników kultury ludowej. O potrzebie jego organizowania upewnia bardzo liczna obecność zainteresowanych uczestników a także ich żywe zainteresowanie poruszaną tematyką w poszczególnych wystąpieniach seminaryjnych.

Komisja szczególnie podkreśla konieczność i celowość organizowania festiwalu w podobnej formule w latach następnych oraz docenia bardzo wysoki poziom występów. Komisja gratuluje Organizatorowi – Miejskiemu Domowi Kultury w Kolbuszowej bardzo sprawnego przeprowadzenia imprezy i świetnej organizacji. Szczególne podziękowania Komisja kieruje do Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego za finansowe wsparcie festiwalu.

Na tym protokół zakończono.

Organizator:

Jury:

Przewodniczący:
dr hab. Tomasz Nowak
Członkowie:
dr Kinga Strycharz-Bogacz
dr Jacek Jackowski
mgr Jolanta Dragan
mgr Maria Kula

Na zdjęciu górnym pierwszy od prawej Wiesław Sitko – Dyrektor MDK, organizator FŻM, Jury: dr Jacek Jackowski, dr Kinga Strycharz-Bogacz, mgr Maria Kula, zdjęcia poniżej: mgr Jolanta Dragan, dr hab. Tomasz Nowak

FOTORELACJA Z KONKURSU PODCZAS IV FESTIWALU ŻYWEJ MUZYKI NA STRUN DWANAŚCIE I TRZY SMYKI

Podsumowanie

Festiwalowe seminarium było udaną próbą wymiany doświadczeń pomiędzy środowiskiem naukowym a muzykantami praktykami. Tym razem środowisko naukowe reprezentowało młodsze pokolenie naukowców: dr hab. Tomasz Nowak, dr Jacek Jackowski, dr Kinga Strycharz-Bogacz. Zajmującym wystąpieniom towarzyszyło duże zainteresowanie słuchaczy, którymi byli muzykanci, miłośnicy muzyki ludowej, przedstawiciele różnych instytucji kulturalnych. Zarówno podczas konferencji, jak i kuluarowych spotkań, gorąco dyskutowano na temat tradycji i przyszłości muzyki ludowej. Kolejna edycja Festiwalu przebiegała w dobrej atmosferze, powstałej pomiędzy dojrzałym pokoleniem muzykantów a ich młodymi następcami. Koncerty cieszyły się dużym zainteresowaniem publiczności, żywo i ze znawstwem reagującej na popisy muzykantów. Widownia składała się w przeważającej części z miłośników muzyki ludowej oraz pasjonatów kultury naszego regionu. Spotkanie środowisk naukowych i artystycznych przyczyniło się do ekscytującej wymiany doświadczeń i twórczych wniosków.

Organizatorzy dziękują za wsparcie finansowe Ministerstwu Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz pomoc organizacyjną Wojewódzkiemu Domu Kultury w Rzeszowie. Miejski Dom Kultury składa także podziękowanie prelegentom i dyskutantom za ambitne podejście do poruszanych tematów oraz ciekawość.

Na zdjęciu Natalia Potańska - basistka z Kapeli Biała Muzyka,
Wiesław Malec – skrzypek z Rzeszowa

Na płycie CD
nagrania audio z konkursu

CMOLASKIE CJŁOPOKI
1. Polka
2. Oberek
ANETA HODÓR
3. Polka
4. Oberek
KAPELA BOCHENKA Z NIEBYLCA
5. Polka
6. Szabasówka
LUDWIK MIŚTA
7. Oberek Nockowski
8. Oberek Łobody
PAWEŁ PŁUDOWSKI
9. Oberek
10. Tramla
Ryszard Wandas
11. Oberek Łobody
12. Tramelka Stara
WIDELANIE
13.Oberek na przypiecku
14. Polka z Góry i pod górę
WIESŁAW MALEC
15. Sztajerki od Pogórza
16. Polka od Piątkowej
RYMANOWIANIE
17.Oberek
18. Polka z Kamienia
ADAM DRAGAN
19. Cholewiak Michała Dudzika
20. Dobranocka Jana Marka z Kamionki
21. Oberek Jana Marca
MARCELI GRZEGORZAK
22. Polka Błażowska
23. Sztajerek Antoniego Kleczyńskiego
Gacoki
24. Polka Markowska
25. Tramla Żydowska
ALEKSANDRA KURAŚ
26. Oberek Stach
27. Tramla
KURASIE
28. Oberek stara baba
29. Polka baba w pudło
GABRIELA SMYKA
30. Oberek
31. Tramla
TARNOWCOKI
32. Polka
33. Sztajer
ŁUKASZ NOWIŃSKI
34. Cholewiaczek
35. Tramla Władysława Pogody
PRZEWROTNIACY
36. Polka na żywo z przytupem
37. Oberek okrągły
BARBARA SOWA
38. Wolny od Piątkowej
39. Polka Piątkowska Szachewa
POGÓRZANIE
40. Oberek od Piątkowej
41. Polka przytkana
JUSTYNA BIENIEK
42. Oberek
43. Tramla
BIAŁA MUZYKA
44. Polka kulawka
45. Polka weź mnie konisiu
LIDIA ANNA BIAŁY
46. Polka cicha od Kazika Marcinka
47. Tramelka Łobody
MUZYKANTY Z TRZCIANY
48. Chodzony hej ty góro
49. Trampolka Trzciańska
KAZIMIERZ MARCINEK
50. Wiązanka trzech sztajerków

Na płycie DVD
Relacja filmowa z seminarium oraz konkursu

Film - IV Festiwal Żywej Muzyki na Strun Dwanaście i Trzy Smyki

- Wywiad z Wiesławem Sitko – Dyrektorem MDK w Kolbuszowej
- Wywiad z Beatą Radzięciak i Zbigniewem Zielonką – Kapela Rymanowianie
- Wywiad z Wiesławem Malcem - skrzypkiem z Rzeszowa
- Wywiad z Adamem Draganem – skrzypek z Kolbuszowej
- Wywiad z Agatą Potańską - skrzypaczką z Kapeli Ludowej ,,Widelanie"
- Wywiad z Natalią Potańską – basistką z Kapeli Biała Muzyka
- Wywiad z dr hab. Tomaszem Nowakiem – etnomuzykologiem z Uniwersytetu Warszawskiego
- Kazimierz Marcinek – skrzypek z Nockowej
- Albina Kuraś – skrzypaczka z Kapeli Ludowej Kurasie

Rejestracja filmowa
RF Poland Film

Realizacja TV
Roland Dubiel

Zdjęcia
Monika Witek
Roland Dubiel

Reżyseria
Jerzy Dynia

Publikacja
Miejski Dom Kultury w Kolbuszowej

SPIS TREŚCI

WSTĘP 3

SEMINARIUM - WYSTĄPIENIA PRELEGENTÓW 6

Uwagi o praktyce wykonawczej kapeli lasowiackiej 7
dr hab. Tomasz Nowak, (etnolog, antropolog tańca)

Wielkanocne obrzędy i tradycje muzyczne na Podkarpaciu 19
dr Kinga Strycharz-Bogacz (etnomuzykolog)

Współczesna refleksja nad historią i aktualnym stanem dokumentacji fonograficznej, filmowej i audiowizualnej polskiej muzyki tradycyjnej (ze szczególnym uwzględnieniem regionu Podkarpacia) 36
dr Jacek Jackowski (muzyk, muzykolog)

Wspomnienie o Stanisławie Białku, muzykancie i leśniku 57

Konkurs – koncerty kapel i solistów instrumentalistów. 62

Protokół z posiedzenia Jury konkursu IV Festiwalu Żywej Muzyki na Strun Dwanaście i Trzy Smyki 63

Fotorelacja z konkursu 71

Podsumowanie 72

Na płycie CD- nagrania audio z konkursu 73

Na płycie DVD: 74
Film IV Festiwal Żywej Muzyki na Strun Dwanaście i Trzy Smyki 75