V FESTIWAL
ŻYWEJ MUZYKI
NA STRUN DWANAŚCIE
I TRZY SMYKI

Miejski Dom Kultury
w Kolbuszowej,
27 maja 2018

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

REDAKCJA
Mateusz Starzec

KOREKTA
Wojciech Dragan

PROJEKT GRAFICZNY
Mateusz Starzec

ZDJĘCIA
Magdalena Małaczyńska
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 978-83-948907-2-8

WSTĘP

Po raz piąty oddajemy czytelnikom i słuchaczom katalog podsumowujący „ V Festiwal Żywej Muzyki na Strun Dwanaście i Trzy Smyki”, który odbył się 27 maja 2018 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. Podobnie jak w poprzednich publikacjach, zamieściliśmy krótką informację o życiu i twórczości muzykanta z Przedborza, Józefa Bajora, skrzypka-samouka, lidera kapel weselnych. W publikacji są zawarte również wystąpienia prelegentów.

Organizacja Festiwalu oraz 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.

Uczestnicy seminarium,
konkursu wraz z prelegentami

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

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

V FESTIWAL
ŻYWEJ MUZYKI
NA STRUN DWANAŚCIE
I TRZY SMYKI
SEMINARIUM
WYSTĄPIENIA PRELEGENTÓW

PROWADZENIE
mgr Jolanta Dragan

nowiny

Klarnet w polskiej muzyce ludowej - Podkarpacie na tle Ogólnopolskim

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

Miejsce i rola klarnetu w polskiej muzyce ludowej jest zagadnieniem udokumentowanym i omówionym w bardzo niewielkim zakresie. Zaważyło na tym wiele czynników:

- postrzeganie tego instrumentu przez XIX-wiecznych zbieraczy folkloru jako stosunkowo nowego, wynalezionego wszak na przełomie XVII i XVIII wieku, a rozpowszechnionego w Europie w drugiej połowie wieku XVIII,
- przypisywanie klarnetu przez etnografów i etnomuzykologów głównie środowiskom miejskim, od których wiejskie przejmowały ten instrument (co działo się ze znacznym opóźnieniem),
- wiązanie klarnetu przez polskich badaczy czasów zaborów z muzyką z obszarów niemieckojęzycznych, pod których dominacją polityczną pozostawały znaczne obszary dawnej Rzeczypospolitej.

Wszystko to, w połączeniu z XIX-wiecznymi paradygmatami badawczymi, podzielanymi zresztą przez niektórych folklorystów muzycznych także współcześnie, skutkowało pomijaniem lub marginalizacją zagadnienia obecności klarnetu w muzyce ludowej z terenów Polski. Przykładowo: Oskar Kolberg, czy współcześni mu zbieracze folkloru niejako z obowiązku wspominali jedynie o „wrzaskliwym", czy też „krzykliwym" klarnecie w kontekście nie omówionych szerzej kapel, składających się z – jak to określano –

„mało uzdolnionych, najętych z dalszej okolicy lub z miast żydach i grajkach”[1]. Łatwo tu dostrzec tendencję do umniejszania roli

Na zdjęciu: Klarnecista Mlaskot ze swoją kapelą podczas wesela w krakowskim – fragment ryciny Franciszka Kostrzewskiego – Tygodnik Ilustrowany 1862 r.

klarnetu, przejawiające się w ograniczaniu się do pejoratywnych określeń brzmienia klarnetu („wrzaskliwy”, „krzykliwy”), jak też deprecjonowaniu jego użytkowników (charakteryzowaniu ich jako „mało uzdolnionych grajków”, pochodzących „z dalszej okolicy”, a więc nieomal przybłędów, czy też żydowskich muzykantów, wówczas traktowanych dość pogardliwie, ze względu na wywodzenie się zazwyczaj z biedniejszych warstw społecznych *sztetli*[2], charakteryzujących się nie zawsze imponującą techniką gry

[1] Oskar Kolberg, *Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*. *Sandomierskie*, Warszawa 1865, s. 10 (Dzieła Wszystkie Oskara Kolberga, t. 2); idem, *Lud...*, *Wielkie Księstwo Poznańskie, cz. V*, Kraków 1880, s. XII (Dzieła Wszystkie Oskara Kolberga, t. 13).
[2] *Sztetl* – jid. miasteczko: małe skupisko miejskie, zachowujące tradycyjną obyczajowość żydowską.

i wprowadzaniem obcych elementów do folkloru muzycznego). Ponadto tendencyjnie koncentrowano się na cechach instrumentu, mogących dyskredytować go w oczach szerszego grona odbiorców – wiadomo bowiem, że klarnet brzmi krzykliwie jedynie w górnym rejestrze swego brzmienia.

Takie postrzeganie klarnetu odziedziczyły także następne pokolenia badaczy. Pierwsze generacje etnomuzykologów bardzo rzadko zapisywały, czy też nagrywały klarnecistów solo, preferując skrzypków lub dudziarzy. Klarnecistów nagrywano głównie wraz z całą kapelą, choć czasami zdarzało się wyłączanie ich ze składu podczas sesji nagraniowych. Dopiero w latach siedemdziesiątych XX wieku zaczęto bliżej przyglądać się klarnecistom, a klarnety uznawać za instrumenty przynależne także ludowej praktyce muzycznej. Przykładowo: Franciszek Kotula nagrywał klarnecistę Józefa Zielińskiego z Cmolasu, a w swoich *Muzykantach* sportretował klarnecistę Józefa Ciska z Trzebosi, choć na marginesie warto dodać, że i tak skupił się raczej na jego skłonności do spania i przywiązaniu do *gefrajterowskich* wąsisk, niż na samej grze[3]. Z kolei pierwsza dama polskiej folklorystyki muzycznej, jaką niewątpliwie była Jadwiga Sobieska, pomimo tego, iż w latach pięćdziesiątych XX wieku klarnety uważała za instrument stosunkowo nowy[4], a w swojej praktyce jurorskiej rzadko wyróżniała klarnecistów (znaczącym wydarzeniem było m.in. przyznanie III nagrody Franciszkowi Marszałkowi, grającemu na klarnecie C, na Festiwalu w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą w 1980 roku[5]), to w 1982 roku z uroczystą powagą ogłosiła, że klarnet „zdobył sobie pełne prawo obywatelstwa w ludowej praktyce muzycznej, choć jest instrumentem fabrycznym", a „jego możliwości techniczne pozwalają na eksponowanie i ornamentowanie melodii, co odpowiada naszym ludowym muzykom"[6]. Niestety deklaracji tej

---

[3] Franciszek Kotula, *Muzykanty*, Warszawa 1979, s. 183-192.

[4] Jadwiga i Marian Sobiescy, *Pieśń i muzyka ludowa Wielkopolski i Ziemi Lubuskiej*, [w:] Jadwiga i Marian Sobiescy, *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, red. Ludwik Bielawski, Kraków 1973, s. 212; Jadwiga Sobieska, *Folklor muzyczny w Rzeszowskiem i Lubelskiem*, [w:] Jadwiga i Marian Sobiescy, *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, red. Ludwik Bielawski, Kraków 1973, s. 321; Jadwiga Sobieska, *Kazimierskie święto folkloru*, [w:] *Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym 1967-1987*, red. Elżbieta Sendejewicz, Lublin 1989, s. 14.

[5] *Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym…*, s. 356.

[6] Jadwiga Sobieska, *Polski folklor muzyczny*, Warszawa 2006, s. 98.

przeczy fakt poświęcenia temu instrumentowi przez autorkę jedynie czterech bardzo ogólnych zdań, wobec wielu obszernych opisów instrumentów znacznie dłużej obecnych w tradycjach wsi polskich.

W czasach współczesnych nie sposób utrzymywać opisanej powyżej tendencji i każdemu instrumentowi, występującemu w jakiejkolwiek formie w polskim folklorze muzycznym, należy się wyważony i w miarę możliwości pełny opis. Klarnetowi należy dodatkowo poświęcić nieco więcej uwagi ze względu na fakt, że nie był on całkowicie obcy lokalnym tradycjom muzycznym. Instrumenty stroikowe były bowiem na ziemiach polskich bardzo szeroko stosowane od wieków. Oczywiście dominowały instrumenty o stroikach podwójnych, szczególnie szałamaje i dudy, niemniej nie brak było też wśród nich prostych instrumentów, z charakterystycznym także dla klarnetu stroikiem pojedynczym. Należały do nich przede wszystkim sezonowe piszczałki wytwarzane ze słomy, trzciny lub dutki, w których korpusie nacina się niewielki języczek, pobudzany do drgań przez strumień wdmuchiwanego przez szczelinę powietrza. Ale mogą to być także instrumenty wykonane z innych materiałów i różną techniką, ale wyposażone w opisany powyżej stroik ze słomy, trzciny lub dutki[7].

Na zdjęciu: Jerzy Wrona – klarnecista z Kolbuszowej w stroju lasowiackim podczas przesłuchań konkursowych

Także w stosunkowo bliskim sąsiedztwie ziem polskich występowały instrumenty tego typu, czego przykładem większość odmian znanej z obszaru Białorusi, Ukrainy i Rosji *żalejki* (także *żałomiejki* określanej przez Oskara Kolberga jako *żołomyjka*), czy też litewskiego *birbynė* – instrumentów dętych

[7] Adam Chętnik, *Instrumenty muzyczne na Kurpiach i Mazurach*, Olsztyn 1983, s. 55-59.

drewnianych w formie cylindrycznej rury zakończonej z jednej strony rogową czarą głosową, a z drugiej stroikiem wyrabianym z trzciny lub ptasiej dutki.

Na zdjęciu: Rafał Liszcz – klarnecista z Widełki w stroju rzeszowskim podczas przesłuchań konkursowych

Zaznaczyć przy tym należy, że pojawienie się klarnetu na wsi nastąpiło w momencie, w którym wiele z tradycyjnych instrumentów stroikowych wyszło już z użycia, lub też zaczynało gwałtownie tracić na znaczeniu[8]. Klarnet więc zapełniał tę lukę. Z drugiej strony, klarnet był dogodną odpowiedzią na wynikające z kontekstu sytuacyjnego zabaw tanecznych naturalne dążenie muzyków tradycyjnych do posiadania w składzie zespołów muzycznych instrumentów o klarownym i donośnym brzmieniu. Zresztą klarnet odznacza się brzmieniem bardzo łatwo stapiającym się z innymi instrumentami, który doskonale łączy się zarówno z brzmieniem instrumentów smyczkowych, jak i dętych. Nic więc dziwnego, że dość chętnie wykorzystywano dostępnych klarnecistów do gry w kapelach ludowych.

Klasyczne klarnety, zarówno jako importowane instrumenty profesjonalne, jak i rzadziej, dłubane w lokalnych warsztatach prostsze konstrukcje[9], weszły do użytku w środowisku wiejskim w XIX wieku, jednak jeszcze w drugiej połowie stanowiły nowość. Działający w tym okresie Oskar Kolberg zwrócił przede wszystkim uwagę na wpływ środowiska miejskiego na rozpowszechnienie się

---

[8] Wanda Szkulmowska, *Kapele kujawskie*, [w:] *Czasy – muzyka – twórcy na Pomorzu i Kujawach*, red. Michał Zieliński, Bydgoszcz 2014, s. 460.

[9] Maria Zeyland, *Zbiór profesjonalnych instrumentów dętych w Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu*, [w:] *Instrumenty muzyczne w polskiej kulturze ludowej*, red. Ludwik Bielawski, Piotr Dahlig, Alojzy Kopoczek, Warszawa 1990, s. 94.

klarnetów na wsi. Mowa już była powyżej o „najętych z dalszej okolicy lub z miast żydach i grajkach”[10], przy czym podkreślić należy rolę Żydów jako muzyków często bardzo mobilnych i działających w różnych środowiskach społecznych. Oprócz Oskara Kolberga, potwierdzenie rozpowszechnienia klarnetu w żydowskich kapelach klezmerskich znajdujemy także w innych przekazach źródłowych, w tym w ikonografii z drugiej połowy XIX i początku XX wieku. Władysław Anczyc wymienia klarnecistę Mlaskota z Krakowa, który przyjeżdżał w okolice Kłokoczyna i Czernichowa w Krakowskiem, gdzie kierował miejscową kapelą, złożoną z trzech włościan[11]. Ale w tym samym czasie o klarnety zaczęli zabiegać także sami chłopi małopolscy. W 1865 roku „Gazeta Polska” przedrukowała z „Illustrierte Leipziger Zeitung” artykuł o flisakach, przebywających sezonowo w Gdańsku, wymieniający klarnet wśród nielicznych ruchomości wodniaków z Małopolski i innych regionów[12], którzy, w opinii Piotra Dahliga, instrument ten mogli nabyć właśnie w Gdańsku[13]. Chociaż brak nam jednoznacznych przekazów źródłowych, to jednak podejrzewać możemy, że klarnety przejmowano także od zachodnich sąsiadów na kresach Wielkopolski, skoro na Łużycach w tym czasie instrumenty te były już bardzo popularne[14]. W późniejszym czasie takie przejmowanie instrumentarium mogło mieć miejsce także w innych regionach pogranicznych. Istotną rolę mogły odegrać też wymieniane przez Kolberga szkolne orkiestry dęte, w których nauczyciele uczyli gry także na klarnetach[15]. Zdaniem Piotra Dahliga to właśnie szkolne zespoły,

---

[10] Oskar Kolberg, *Sandomierskie…*, s. 10; idem, *Wielkie Księstwo Poznańskie, cz. V…*, s. XII.

[11] Władysław Anczyc, *Obrazy krakowskie. Wesele w Czernichowskiem*, „Tygodnik Illustrowany”, Warszawa 1862, nr 131, s. 127; zob. też: Oskar Kolberg, *Lud…*, *Krakowskie, cz. II*, Kraków 1873, s. 81-82 (Dzieła Wszystkie Oskara Kolberga, t. 6).

[12] *Flisy w Gdańsku*, „Gazeta Polska”, Warszawa 1865, nr 71, s. 2, [za:] „Illustrierte Leipziger Zeitung” (a raczej za: „Illustrierte Zeitung”, Lipsk), zob.: Oskar Kolberg, *Pomorze*, red. Jerzy Kądziołka, Danuta Pawlakowa, Wrocław-Poznań 1865, s. 49 (Dzieła Wszystkie Oskara Kolberga, t. 39).

[13] Piotr Dahlig, *Instrumentarium muzyczne u Kolberga*, „Muzyka” 1988, nr 3, s. 84.

[14] Oskar Kolberg, *Materiały do etnografii Słowian zachodnich i południowych, cz. I. Łużyce*, red. Bogusław Linette, Agata Skrukwa, Wrocław-Poznań 1985, s. 121 (Dzieła Wszystkie Oskara Kolberga, t. 59)

[15] Oskar Kolberg, *Lud…*, *Kieleckie, cz. I*, Wrocław-Poznań 1963, s. 33, (Dzieła Wszystkie Oskara Kolberga, t. 18).

obok orkiestr wojskowych i strażackich, wpłynęły najbardziej w późniejszym okresie na spopularyzowanie instrumentów dętych, w tym właśnie klarnetów[16]. Podejrzewać możemy również wpływ innych czynników i środowisk, takich jak orkiestr dworskich i magnackich[17], osadników niemieckich, którzy aspirując do kultury mieszczańskiej preferowali kapele z instrumentami dętymi[18], czy też zamożnych chłopów. W końcu pozyskanie klarnetu mogło być dziełem przypadku, np. zdobyczą wojenną, jak w przypadku opisanej przez Franciszka Kotulę historii klarnetu wspomnianego wyżej Józefa Ciska, który klarnet zdobył podczas I wojny światowej, a grać na nim nauczył go Czech służący w tej samej jednostce artyleryjskiej.

Faktem jest, że już w czasach Oskara Kolberga, klarnet był dość popularny w kapelach niektórych regionów, a więc: w Sandomierskim (skrzypce + bębenek + klarnet)[19], Krakowskim (dwoje skrzypiec + basy + klarnet)[20], Wielkopolsce (skrzypce + basy + klarnet)[21], na Kujawach (skrzypce + basy + bębenek + flet + obój + klarnet + trąbka)[22] i Ziemi Chełmińskiej (skrzypce + basy + klarnety + trąby)[23]. W późniejszym okresie (głównie w dwudziestoleciu międzywojennym) instrument ten uległ spopularyzowaniu również w innych regionach. Jeszcze w XIX wieku stał się popularny miejscami na Śląsku i na Pomorzu. Na przełomie XIX i XX wieku stosowano go

---

[16] Piotr Dahlig, *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej*, Warszawa 1998, s. 70-80.

[17] Katarzyna Grysińska, *Muzyka, muzycy i muzykowanie w kujawsko–pomorskich dworach ziemiańskich*, [w:] *Twórcy i animatorzy muzyki na Pomorzu i Kujawach*, z serii: *Z badań nad muzyką życiem muzycznym Pomorza i Kujaw*, red. Violetta Przech, Bydgoszcz 2002, s. 133-140.

[18] Piotr Dahlig, *Instrumentarium muzyczne…*, s. 89.

[19] Oskar Kolberg, *Sandomierskie*…, s. 10.

[20] Władysław Anczyc, *op. cit*., s. 127; zob. też: Oskar Kolberg, *Krakowskie, cz. II*…, s. 81-82.

[21] Oskar Kolberg, *Wielkie Księstwo. Poznańskie, cz. II*, s. 209 (Dzieła Wszystkie Oskara Kolberga, t. 10), idem, *Wielkie Księstwo. Poznańskie, cz. V*…, s. XII, s. VI, XI, XII.

[22] Oskar Kolberg, *Kujawy, cz. II*, Wrocław-Poznań 1962, s. 203, 209 (Dzieła Wszystkie Oskara Kolberga, t. 4).

[23] Oskar Kolberg, *Pomorze*…, s. 73.

w Łowickiem[24], na Kurpiach[25] i w Rzeszowskiem[26]. Z kolei w okresie międzywojennym – w związku z powrotem z frontów I wojny światowej wielu wykształconych klarnecistów i wzrostem zainteresowania instrumentami orkiestr dętych i tanecznych, takimi jak klarnety, flety, trąbki, akordeony, czy instrumenty perkusyjne[27] – dość często zaczęto dołączać go do kapel w regionie opoczyńskim[28], w Łęczyckiem[29], Kieleckiem[30], Lubelskiem[31], u Zagórzan, Górali Piwniczańskich, Lachów Limanowskich i Sądeckich[32], czy też na terenie tzw. kresów wschodnich w pobliżu dużych miast (np. Wilna)[33]. Przekazy źródłowe są jednak bardzo oszczędne, jeśli chodzi o szczegóły. Wiemy, że na Ziemi Lubuskiej po drugiej wojnie światowej dominował klarnet Es, będąc na ogół instrumentem przejętym po orkiestrach wojskowych[34]. Klarnety C były dość powszechne w tych regionach Wielkopolski, w których nie występowały ani kozły ani dudy, co może wskazywać na fakt, iż brzmienie instrumentu stroikowego było na terenie Wielkopolski

---

[24] Jacek Jackowski, *Łowickie a Rawskie – muzyczne subregiony Mazowsza. Źródła historyczne i współczesne badania terenowe*, Warszawa 2007, s. 210; por. Dominik Domińczak, *Klarnet w polskiej muzyce ludowej na przykładzie folkloru łowickiego*, praca dyplomowa napisana pod kierunkiem dr. hab. Roberta Stefańskiego, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2018.

[25] Adam Chętnik, *op. cit*., s. 126-129, 140-142, 144-145.

[26] Jadwiga Sobieska, *Folklor muzyczny w Rzeszowskiem i Lubelskiem*…, s. 321. Bogusław Linette twierdzi, że w Rzeszowskiem nastąpiło to na przełomie wieków: Bogusław Linette, *Rzeszowskie. Pogórze*, książeczka do płyty z serii „Muzyka Źródeł" nr 10 (PRCD 159), Warszawa 1997, s. 7.

[27] Wanda Szkulmowska, *op. cit*., s. 460; por.: Zbigniew Jerzy Przerembski, *Ludowe orkiestry dęte w tradycyjnej kulturze muzycznej Polski*, [w:] *Rola orkiestr dętych w kulturze ludowej*, red. Zbigniew Jerzy Przerembski, Gdańsk 2014; Frankowska Witosława, *Orkiestry dęte w ludowej kulturze muzycznej Pomorza*, [w:] *Rola orkiestr dętych w kulturze ludowej*, red. Zbigniew Jerzy Przerembski, Gdańsk 2014.

[28] Zbigniew Hauke, *Kapele i tradycyjne muzykowanie*, [w:] Jan P. Dekowski, Zbigniew Hauke, *Folklor Ziemi regionu opoczyńskiego*, Warszawa 1974, s. 171, 179.

[29] Zbigniew Hauke, *Muzyka, śpiew, gawędy*, [w:] Jan P. Dekowski, Zbigniew Hauke, *Folklor Ziemi Łęczyckiej*, Warszawa 1981, s. 414.

[30] Jerzy Gumuła, *Pieśni dawnej Kielecczyzny, t. I*, Kielce 2010, s. 24-25.

[31] Jadwiga Sobieska, *Folklor muzyczny w Rzeszowskiem i Lubelskiem*..., s. 330.

[32] Aleksandra Szurmiak-Bogucka, *Beskidy*, książeczka do płyty z serii „Muzyka Źródeł" nr 7 (PRCD 156), Warszawa 1997, s. 8.

[33] Tomasz Nowak, *Tradycje muzyczne społeczności polskiej na Wileńszczyźnie. Opinie i zachowania*, Warszawa 2005, s. 157-158.

[34] Jadwiga i Marian Sobiescy, *Pieśń i muzyka ludowa Wielkopolski*…, s. 212.

pożądane i właśnie klarnety zapełniały tu zaistniałą lukę, choć dobierano te, których strój był wygodniejszy dla skrzypków. W tym samym stroju stosowano klarnety w kapelach (na południu kraju nazywanych częściej *muzykami*) zagórzańskich[35], opoczyńskich[36] czy łęczyckich[37]. W Rzeszowskiem, Jadwiga Sobieska odnotowała natomiast klarnety C lub B[38], które popularne były też w Łowickiem[39]. W Kieleckiem początkowo korzystano z klarnetów pochodzących z orkiestr wojskowych, a więc małych Es, by w późniejszym czasie zmienić je na najbardziej popularne B[40].

W niektórych regionach wiejscy muzykanci wobec klarnetów stosowali określenie *wydziwiocz*[41], co miało związek z faktem, że choć linia melodyczna realizowana przez klarnet zasadniczo pokrywała się z partią skrzypiec, to jednak stosowała szereg zmian (styl heterofoniczny[42]). Częstym więc było wejście w drugi głos w stosunku tercji lub seksty, a w końcówkach fraz wprowadzenie partii kontrapunktującej. Z rzadka zdwajano oktawowo głos skrzypiec. Klarneciści często rozdrabniali długie wartości w szybszych utworach lub ozdabiali trylem. Wprowadzano także inne ornamenty, takie jak mordenty, obiegniki, glissanda, a także figuracje. Niestety, nie dysponujemy jak dotąd opracowaniami szczegółowymi. Ale na styl gry klarnecistów w regionie opoczyńskim zwrócił uwagę Zbigniew Hauke, który charakteryzował go następująco: „Klarnet w składach opoczyńskich kapel wybornie towarzyszył skrzypcom, konfigurując przebieg melodyczny w najrozmaitsze tzw. podróbki lub kolanka, tj. rozdrobnienie ozdobnikowe i triolowe. Można rzec, że klarnet świetnie oddawał charakter muzyki tanecznej tego regionu i wzbogacił ją w środki swoistej ekspresji, zwłaszcza w rytmach oberkowych”[43]. Warto w tym miejscu dodać, że grę na klarnecie nazywano często określeniami onomatopeicznymi, takimi jak

---

[35] Aleksandra Szurmiak-Bogucka, *op. cit.*, s. 8.
[36] Zbigniew Hauke, *Kapel*e…, s. 171, 179.
[37] Zbigniew Hauke, *Muzyka*…, s. 414.
[38] Jadwiga Sobieska, *Folklor muzyczny w Rzeszowskiem i Lubelskiem*…, s. 321.
[39] Jacek Jackowski, *op. cit.*, s. 224.
[40] Jerzy Gumuła, *op. cit.*, s. 25.
[41] Jadwiga Sobieska, *Polski folklor muzyczny*…, s. 98.
[42] Bogusław Linette, *Rzeszowskie. Pogórze*…, s. 7.
[43] Zbigniew Hauke, *Kapele*…, s. 179-180.

glukanie, *tryli-tryli*[44], *wunhol-duli-duli*[45], a sam Władysław Pogoda mówił o *bulgotaniu*[46].

Dzięki prowadzonym w ostatnich latach przez Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej badaniom terenowym, dowiedzieliśmy się całkiem sporo także o obecności klarnetu na terenie obecnego województwa podkarpackiego. Zgodnie z przekazami wskazywanymi przez informatorów terenowych, jedną z pierwszych kapel na tym terenie, która posiadała w składzie klarnet już w końcu XIX wieku, była kapela z Krzemienicy. W pierwszej połowie XX wieku klarnet obecny był też w składzie kapeli „Gacoki" – początkowo był to prawdopodobnie klarnet C, później klarnet B systemu niemieckiego, a obecnie powrócono do gry na klarnecie C. Na ogół jednak, na wspomnianym obszarze, klarnety zadomowiły się w kapelach dopiero po drugiej wojnie światowej. W Korniaktowie Północnym i Południowym w kapeli klarnet grał obok skrzypiec i kontrabasu, zastąpionego z czasem przez cymbały, perkusję i harmonię. Nieco zbliżony skład funkcjonował w Studzianie (klarnet, skrzypce, bęben, basetla)[47]. W Budach Łańcuckich klarnet towarzyszył basom, cymbałom i skrzypcom (Budy Łańcuckie)[48]. W Jaworniku Polskim skrzypce i klarnet grały obok trąbki i bębna[49]. W Sieteszy klarnet uzupełniał kapelę, grającą w składzie: skrzypce i basy, *o ile wesele było tego warte*[50]. W Czercach[51] rodzinną „orkiestrę" weselną stanowiły natomiast skrzypce, klarnet i akordeon, podobnie jak w Białobokach[52]. Obecność klarnetu w wymienionych kapelach wpływała jednak na skład kapel i sposób muzykowania. Przede wszystkim obecność klarnetu powodowała, że chętniej rezygnowano z basów na rzecz bębnów i perkusji, gdyż basy, przy wzroście wolumenu brzmienia, stawały się słabo słyszalne. Ponadto skrzypkowie zaczynali tracić swoją dominującą pozycję i musieli liczyć się z głośniejszym instrumentem.

---

[44] Jacek Jackowski, *op. cit.*, s. 224.
[45] Zbigniew Hauke, *Muzyka*…, s. 413.
[46] Informację zawdzięczam Jerzemu Wronie, któremu niniejszym dziękuję.
[47] Studzian, MM, MKL-AE 616/6.
[48] Budy Łańcuckie, PS, MKL-AE 645/4.
[49] Jawornik Polski, MM, MKL-AE 617/6.
[50] Sietesz, MS, MKL-AE 615/7.
[51] Czerce, HE, MKL-AE 610/2.
[52] Przeworsk, HR, MKL-AE 610/3; Białoboki, ZZ, MKL-AE 616/1.

Na zdjęciu: Ludwik Miśta – klarnecista z Trzciany w stroju rzeszowskim podczas przesłuchań konkursowych

Dotyczyło to m.in. tonacji, gdyż zaczęto unikać tonacji niewygodnych do gry na klarnecie, ale również prowadzenia linii melodycznej: skoro klarnet ornamentował linię melodyczną, to skrzypek musiał koncentrować się na jej wiernym przekazie, by wątek muzyczny nie został zagubiony. W wielu kapelach przywództwo przejmował zresztą klarnecista, a z czasem skrzypek bywał całkowicie eliminowany. Zawsze jednak zależało to od osobowości skrzypka.

Opisywane przemiany były cząstką szerzej zachodzących zmian, w których, począwszy od lat czterdziestych XX wieku, instrumenty dęte i perkusyjne w zespołach weselnych zaczynały przejmować rolę wiodącą. Pierwszą ofiarą tych przemian padli cymbaliści, którzy często przebranżawiali się na klarnet. Przykładem może być tu Edward Hanejko, który zaczął grać na klarnecie, gdyż cymbały, na których dopiero co nauczył się grać, były wyśmiewane przez rówieśników[53]. Nieco później zaczęło się przekwalifikowywanie także skrzypków oraz klarnecistów na perkusistów i saksofonistów, a ten proces trwał aż do lat osiemdziesiątych[54]. Jak się bowiem okazało, klarnet był jednocześnie *forpocztą* innych instrumentów wykorzystujących stroik pojedynczy, które całkowicie zmieniły oblicze polskiej muzyki ludowej. U schyłku lat czterdziestych, obok klarnetów, do wielu wiejskich zespołów wprowadzono także saksofony (zwane

[53] Czerce, HE, MKL-AE 610/2. W jego rodzinnej „orkiestrze" weselnej stosowano wówczas głównie skrzypce, klarnet i akordeon, podobnie jak w Białobokach (Przeworsk, HR, MKL-AE 610/3; Białoboki, ZZ, MKL-AE 616/1).
[54] Gorliczyna, WS WW WT, MKL-AE 616/2.

lokalnie często *seksefonami*), a zespoły bez instrumentu dętego zaczęto nisko oceniać[55]. Później skrzypkowie i klarneciści zaczęli sięgać też po gitarę elektryczną lub organy[56]. Ostatecznie klarnecistów wyeliminowano z wesel w latach osiemdziesiątych XX wieku. Natomiast ostoją praktyki klarnetowej stały się kapele kultywujące tradycyjny repertuar wiejskich tańców. Co ciekawe – często sam repertuar miał w tych kapelach dłuższy staż niż klarnet, który jest w nich najczęściej nie dłużej niż siedemdziesiąt lat, a tylko w pojedynczych przypadkach wykracza ponad sto.

Bibliografia

Anczyc Władysław, *Obrazy krakowskie. Wesele w Czernichowskiem*, „Tygodnik Illustrowany", Warszawa 1862, nr 131.

Chętnik Adam, *Instrumenty muzyczne na Kurpiach i Mazurach*, Olsztyn 1983.

Dahlig Piotr, *Instrumentarium muzyczne u Kolberga*, „Muzyka" 1988, nr 3.

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

Domińczak Dominik, *Klarnet w polskiej muzyce ludowej na przykładzie folkloru łowickiego*, praca dyplomowa napisana pod kierunkiem dr. hab. Roberta Stefańskiego, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2018.

Flisy w Gdańsku, „Gazeta Polska", Warszawa 1865, nr 71.

Frankowska Witoslawa, *Orkiestry dęte w ludowej kulturze muzycznej Pomorza*, [w:] *Rola orkiestr dętych w kulturze ludowej*, red. Zbigniew Jerzy Przerembski, Gdańsk 2014.

[55] Od lat pięćdziesiątych aż do początku siedemdziesiątych „orkiestry" z saksofonem stanowiły już stały element pejzażu sytuacji tanecznych (Jawornik Polski, JJ, MKL-AE 610/6; Siedleczka, PA PK, MKL-AE 613/4; Gać, ZS, MKL-AE 614/3; Lipnik, PE, MKL-AE 615/4; Gorliczyna, WS WW WT MKL-AE 616/2; Nowosielce, BM, MKL-AE 619/3; Nowosielce, PC, MKL-AE 619/5; Łapajówka, DH, MKL-AE 620/1.

[56] Przeworsk, HR, MKL-AE 610/3.

Grysińska Katarzyna, *Muzyka, muzycy i muzykowanie w kujawsko–pomorskich dworach ziemiańskich*, [w:] *Twórcy i animatorzy muzyki na Pomorzu i Kujawach*, z serii: *Z badań nad muzyką życiem muzycznym Pomorza i Kujaw*, red. Violetta Przech, Bydgoszcz 2002.

Gumuła Jerzy, *Pieśni dawnej Kielecczyzny*, t. 1, Kielce 2010.

Hauke Zbigniew, *Kapele i tradycyjne muzykowanie*, [w:] Jan P. Dekowski, Zbigniew Hauke, *Folklor Ziemi regionu opoczyńskiego*, Warszawa 1974.

Hauke Zbigniew, *Muzyka, śpiew, gawędy*, [w:] Jan P. Dekowski, Zbigniew Hauke, *Folklor Ziemi Łęczyckiej*, Warszawa 1981.

Jackowski Jacek, *Łowickie a Rawskie – muzyczne subregiony Mazowsza. Źródła historyczne i współczesne badania terenowe*, Warszawa 2007.

Kolberg Oskar, *Kujawy, cz. II*, Wrocław – Poznań 1962 (Dzieła Wszystkie Oskara Kolberga, t. 4).

Kolberg Oskar, *Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*. *Kieleckie, cz. I*, Wrocław-Poznań 1963 (Dzieła Wszystkie Oskara Kolberga, t. 18).

Kolberg Oskar, *Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*. *Krakowskie, cz. II*, Kraków 1873 (Dzieła Wszystkie Oskara Kolberga, t. 6).

Kolberg Oskar, *Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*. *Sandomierskie*, Warszawa 1865 (Dzieła Wszystkie Oskara Kolberga, t. 2).

Kolberg Oskar, *Wielkie Księstwo. Poznańskie, cz. II*, s. 209 (Dzieła Wszystkie Oskara Kolberga, t. 10).

Kolberg Oskar, *Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*. *Wielkie Księstwo Poznańskie, cz. V*, Kraków 1880 (Dzieła Wszystkie Oskara Kolberga, t. 13).

Kolberg Oskar, *Materiały do etnografii Słowian zachodnich i południowych, cz. I. Łużyce*, red. Bogusław Linette, Agata Skrukwa, Wrocław-Poznań 1985 (Dzieła Wszystkie Oskara Kolberga, t. 59).

Kolberg Oskar, *Pomorze*, red. Jerzy Kądziołka, Danuta Pawlakowa, Wrocław-Poznań 1865 (Dzieła Wszystkie Oskara Kolberga, t. 39).

Kotula Franciszek, *Muzykanty*, Warszawa 1979.

Kusto Agata, *Tradycje orkiestr dętych Lubelszczyzny*, [w:] *Rola orkiestr dętych w kulturze ludowej*, red. Zbigniew Jerzy Przerembski, Gdańsk 2014.

Linette Bogusław, *Rzeszowskie. Pogórze*, książeczka do płyty z serii „Muzyka Źródeł" nr 10 (PRCD 159), Warszawa 1997.

Nowak Tomasz, *Tradycje muzyczne społeczności polskiej na Wileńszczyźnie. Opinie i zachowania*, Warszawa 2005.

Przerembski Zbigniew Jerzy, *Ludowe orkiestry dęte w tradycyjnej kulturze muzycznej Polski*, [w:] *Rola orkiestr dętych w kulturze ludowej*, red. Zbigniew Jerzy Przerembski, Gdańsk 2014.

Sobiescy Jadwiga i Marian, *Pieśń i muzyka ludowa Wielkopolski i Ziemi Lubuskiej*, [w:] Jadwiga i Marian Sobiescy, *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, red. Ludwik Bielawski, Kraków 1973.

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

Sobieska Jadwiga, *Kazimierskie święto folkloru*, [w:] *Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym 1967-1987*, red. Elżbieta Sendejewicz, Lublin 1989.

Sobieska Jadwiga, *Polski folklor muzyczny*, Warszawa 2006.

Szkulmowska Wanda, *Kapele kujawskie,* [w:] *Czasy – muzyka – twórcy na Pomorzu i Kujawach*, red. Michał Zieliński, Bydgoszcz 2014.

Szurmiak-Bogucka Aleksandra, *Beskidy*, książeczka do płyty z serii „Muzyka Źródeł" nr 7 (PRCD 156), Warszawa 1997.

Zeyland Maria*, Zbiór profesjonalnych instrumentów dętych w Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu*, [w:] *Instrumenty muzyczne w polskiej kulturze ludowej*, red. Ludwik Bielawski, Piotr Dahlig, Alojzy Kopoczek, Warszawa 1990.

Materiały źródłowe z Archiwum Naukowego (dział: Etnografia) Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej

Białoboki, ZZ (Zbójnowicz Zofia), MKL-AE 616/1
Budy Łańcuckie, PS (Porębny Stanisław), MKL-AE 645/4
Czerce, HE (Hanejko Edward), MKL-AE 610/2
Gać, ZS (Zając Stanisław), MKL-AE 614/3
Gorliczyna, WS WW WT (Wołowiec Stanisław, Wołowiec Wojciech, Wołowiec Tomasz), MKL-AE 616/2
Jawornik Polski, JJ (Jamrozik Jan), MKL-AE 610/6
Jawornik Polski, MM (Makara Maria), MKL-AE 617/6
Lipnik, PE (Prędka Eugenia), MKL-AE 615/4
Łapajówka, DH (Drapała Helena), MKL-AE 620/1
Nowosielce, BM (Bednarz Maria), MKL-AE 619/3
Nowosielce, PC (Paszczak Celina), MKL-AE 619/5
Przeworsk, HR (Hanejko Ryszard), MKL-AE 610/3
Siedleczka, PA PK (Pudełko Adam, Pudełko Kazimiera), MKL-AE 613/4
Sietesz, MS (Miara Stanisław), MKL-AE 615/7
Studzian, MM (Markowska Maria), MKL-AE 616/6

Recenzja Tomasz Nowak

Wątki religijne w polskiej pieśni ludowej

Prof. dr hab.
Jan Adamowski
Instytut Kulturoznawstwa
Uniwersytet im. Marii Curie Skłodowskiej w Lublinie

Religijność dla kontekstu rozważań o polskiej kulturze ludowej, czy szerzej tradycyjnej, to zagadnienie niezmiernie istotne ale wymagające chociażby wstępnego uporządkowania. W szczególności dotyczy to dwu kwestii:

1. Rozważań natury historycznej – a chodzi tu o aspekt genetyczny;
2. Zakresu rozumienia pojęcia religijność.

W kwestii pierwszej należy przypomnieć, że historyczny rozwój narodowej kultury, w tym także tej opisywanej jako ludowa, w odniesieniu do problematyki religijności miał u nas dwie zasadnicze fazy: okres przedchrześcijański i okres po przyjęciu chrześcijaństwa. Zatem treści i wątki religijne (chrześcijańskie) stopniowo zadomowiały się w kulturze polskiej dopiero w tym drugim okresie. Weszły wszakże na tyle szeroko, że od pewnego czasu w polskiej kulturze ludowej można mówić o synkretycznym funkcjonowaniu tych dwu genetycznych nurtów. One nie funkcjonują tylko obok siebie ale najczęściej razem i w tym samym czasie realizują wspólne funkcje. Stało się tak dlatego, że – jak to można obserwować na przykładzie kalendarzowego roku obrzędowego, z jednej strony treści religijne włączone zostały w tradycje ludowej dorocznej obrzędowości czasów przedchrześcijańskich, często łącznie z odpowiednimi datami ich obchodzenia, co jednoznacznie egzemplifikuje połączenie czasu Bożego Narodzenia i Nowego Roku (wcześniej – starorzymskiego

święta dedykowanego „niezwyciężonemu Słońcu”[57]), a z drugiej – obserwujemy powstawanie nowych zjawisk motywowanych już religijnie, których realizacja opiera się także na odwołaniach do tradycyjnych zachowań o ludowej genezie przedchrześcijańskiej. W tej ostatniej kwestii dobrym przykładem ilustrującym zjawisko są chociażby uroczystości Bożego Ciała, gromadnie obchodzone tak w mieście jak i na wsi, podczas których ludność do dzisiaj dosyć powszechnie zrywa gałązki z drzewek strojących poszczególne polowe ołtarze i przynosi je do domów.

Sprawa semantycznego zakresu terminu i pojęcia *religijność* wiąże się z potrzebą skonfrontowania go z funkcjonującymi innymi bliskoznacznymi określeniami, takimi jak: *sacrum* czy jego polskim odpowiednikiem – wyrazem *święty*. Ta konfrontacja wskazuje, że pojęcie religijności może mieć szersze i węższe znaczenie. Szersze wiąże się z chociażby etymologicznym sensem przymiotnika *święty*, które definiowane jest jako „mocny, mający moc i zdolność kreowania nowej rzeczywistości”[58], ale także z tradycją mityczno-wierzeniową. Taką funkcję, niemal ze swojej definicji, potwierdzają obrzędy, w których „słowa obrzędowe (na przykład życzenia) i całe obrzędy nabierają, jak w Biblii, znaczenia kreatywnego i bezpośrednio sprawczego. W formie eksplicytnej wyrażają to chociażby znane życzenia kolędowe, recytowane przy „chodzeniu z kozą”:

Gdzie koza chodzi,
Tam się żytko rodzi.
Gdzie koza rogiem,
Tam żytko brogiem[59].

Znaczenie węższe w rozumieniu pojęcia sakralności to odniesienie do konkretnej konfesji wyznaniowej, w naszym przypadku, do treści i motywów chrześcijańskich. Tak to też definiuje słownik języka

---

[57] Szerzej na ten temat zob. Witold Klinger, *Obrzędowość ludowa Bożego Narodzenia, jej początek i znaczenie pierwotne*, Poznań 1926, s. 13.

[58] Por. Jan Adamowski, *Ludowe sposoby składania życzeń (słowo w kontekście kultury)*, [w:] „Język a Kultura”, t. 6, *Polska etykieta językowa*, red. Janusz Anusiewicz i Małgorzata Marcjanik, Wrocław 1992, s. 97 i nast.

[59] Szerzej w tej kwestii zob. Jan Adamowski, *Sakralizacja przestrzeni w polskiej kulturze ludowej*, [w:] *Folklor – sacrum – religia*, red. Jerzy Bartmiński i Maria Jasińska-Wojtkowska, Lublin 1995, s. 27.

polskiego w jednym z wyróżnionych znaczeń tego wyrażenia, według którego jest to „ogół cech związanych z daną religią; religijny charakter czegoś”[60]. I tylko w takim (węższym) sensie wyrażenie *religijność* będzie rozumiane i analizowane w naszych dalszych rozważaniach. Będą one dotyczyły już samych pieśni ludowych.

W całym repertuarze polskiego folkloru śpiewanego charakterystyka religijnych motywów, niejako w pierwszej kolejności, wiąże się z poruszanym wcześniej aspektem genetycznym. Chodzi tu o to, że do starszych typologicznie tekstów (nazwijmy je przedchrześcijańskimi), w funkcji adaptacyjnej wpisane zostały postaci, miejsca czy działania z zakresu światopoglądu religii chrześcijańskiej. Wydaje się, że dobrym przykładem ilustrującym zagadnienie **adaptacji religijnej** w sposób bardzo przejrzysty są kolędy życzące. Jedną z nich, kolędę gospodarską z motywem „złotego płużka” zanotowano w dwu niezbyt odległych od siebie miejscowościach na lubelskim Roztoczu. Nagrany w 1981 roku wariant z Łukowej można uznać za ten „starszy”, bowiem w żadnym swoim elemencie nie przywołuje odniesień chrześcijańskich:

1. Panie gospodarzu, panie gospodarzu,
   Coś my wam powimy, coś my wam powimy.
2. Że na waszym polu, że na waszym polu
   Złoty płużek orze, złoty płużek orze.
3. Wstańcie, nie orajcie, wstańcie, nie orajcie,
   siądźcie, pogadajcie, siądźcie, pogadajcie.
4. Wstali, nie orali, wstali, nie orali,
   siedli, pogadali, siedli, pogadali.
5. Potem się pytali, potem się pytali,
   co będziemy siali, co będziemy siali.
6. Owies i pszenice, owies i pszenice,
   jęczmień, tataryce, jęczmień, tataryce.
7. Będzie snop na snopie, będzie snop na snopie,
   a kopa na kopie, a kopa na kopie.
8. Będziem się krążyli, będziem się krążyli
   pomiędzy snopami, pomiędzy snopami,
9. jak ten miesiączejko, jak ten miesiączejko

[60]*Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*, red. Halina Zgółkowa, t. 35, Poznań 2002, s. 416.

pomiędzy gwiazdami, pomiędzy gwiazdami[61].

Z kolei w innych lubelskich wariantach tej kolędy, a należy dodać, że jest to bardzo częsty zabieg, na poziomie treści mamy już wyraźną chrześcijańską jej adaptację. Pojawiają się postaci świętych, które wspomagają pracę gospodarza. I tak: w zapisie z Rakówki: *święty Józef orze*, *a Najświętsza Panienka śniadanie im niesie*, a w dokumentacji z Hutkowa: *Złoty płużek orze, święty Szczepan wodzi*, […] *A za onym płużkiem sam Pan Jezus chodzi*[62]. I należy dodać, że niemal każda miejscowość przynosi swój zestaw świętych współpracujących z gospodarzem na jego roli.

Kapela z Huty Komorowskiej w składzie Paweł Płudowski skrzypce sekund, Małgorzata Kamińska – skrzypce prym, Izabela Boślak – kontrabas

Jeżeli opisany wyżej zabieg polega na **uzupełnieniu świata przedstawionego** w kolędzie, to kolejny przykład, można powiedzieć, polega na **skróceniu tekstu**. Tak jest chociażby w kolędzie znanej z motywu „złotego kubka/kielicha", który to motyw posłużył Teofilowi Lenartowiczowi do napisania pięknego

[61] Tekst za: *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, red. serii Ludwik Bielawski, t. 4, *Lubelskie*, cz. I, *Pieśni i obrzędy doroczne*, red. tomu Jerzy Bartmiński, Lublin 2011, s. 224.
[62] *Ibidem*, s. 224-225.

wiersza pod tym właśnie tytułem. W jednym z najstarszych zapisów utworu, pochodzącym z publikacji Żegoty Paulego – z 1838 roku, zakończenie tekstu jest następujące:

- Złotniczeńku, rzemieślniczeńku! – hej leluja!
Ulijże mi złoty kubek – hej leluja!
- Któż ci się będzie się z niego napijał? – hej leluja!
Sam Pan Jezus z Aniołami – hej leluja!
I Maryja z dziewicami - hej leluja!
Nadobna dziewczyna z kawalerami – hej leluja![63].

Tymczasem, w nowszych zapisach ostatni wers pieśni, odnoszący się do zalotno-matrymonialnej funkcji „złotego kielicha", a więc typowo „świeckiej", bywa zupełnie pomijany. Natomiast dodatkowo poszerzone zostaje odniesienie religijno-kościelne, jak ma to miejsce w przykładzie z Woli Przybysławskiej:

[…] *A gdziez ten kielich pudziejamy?*
Do kościoła go zaniesiamy.
Postawimy go na ołtarzu,
poleciamy go Panu Bogu.
A kto tam kielicham pijać będzie?
Hej, sam Pan Jezus po kolędzie […][64].

Taki zabieg, można powiedzieć, także redukuje funkcje kolędowe utworu.

Na drugim biegunie aktualizacji chrześcijańskiej polskiego folkloru są teksty powstałe już **bezpośrednio z inspiracji religijnej**. Historycznie są one późniejsze, ale są niezmiernie ważne w realizacji – tak semantycznej jak i formalnej, istotnych wykładników ludowej pobożności. Niektóre z tych tekstów są przyswojone z zasobu literackiego, ale weszły na stałe do repertuaru ludowego, jak ten o spotkaniu Chrystusa z dziećmi:

1. *Szedł szczerym polem Chrystus Pan,*

---

[63] Żegota Pauli, *Pieśni ludu polskiego w Galicji*, (wydanie fototypiczne pierwodruku z 1838 r.), red. Helena Kapełuś, posłowie i opracowanie: Ryszard Górski, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1973, s. 5.
[64] *Polska pieśń i muzyka ludowa*, *op. cit.*, s. 229.

a przy nim orszak bosy,
dziateczki, co na zżęty łan
szły z miasta zbierać kłosy.

2. *Cisno sie usta do nóg Mu*
drobniutkiej tej czeladzi,
a Chrystus spuścił jasną dłoń
i główki dziatwy gładzi.

3. *– Rośnijcie – rzecze, ojcom swym*
i matkom na pocieche
ji jako słońce chatki swej
wyzłoćcie nisko strzechę.

4. *Lecz pośród dzieci była tam*
sierotka jedna mała
ji słysząc to, co Chrystus rzekł,
w te słowa sie ozwała:

5. *– A ja nie będe, Panie, róść,*
bo na co to ji komu,
ojca i matki nie mam już,
a także nie mam domu.

6. *A Chrystus rzekł: - Zaprawde wam*
powiadam, moje dziatki,
nie jest sierota żadne z was,
choć nie ma ojca, matki.

7. *Bo ojcem jest mu Niebios Pan,*
a matką ziemia miła,
co go zbożami swoich pól
jak matka wykarmiła.

8. *A domem jest mu cały świat,*
bez granic i bez końca,
|: gdzie tylko sięgnie jego myśl,
jak złota strzała słońca :|[65].

Jeszcze bardziej współczesne przykłady religijnych tekstów pieśniowych z repertuaru ludowego to pieśni z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych poświęcone polskiemu papieżowi Janowi

[65] Jan Adamowski, *Śpiewanejki moje… Najwybitniejsi śpiewacy ludowi Lubelszczyzny i ich repertuar*, Część druga, transkrypcje muzyczne Anna Michalec, Lublin 2005, s. 23-24.

Pawłowi II. Są to teksty pochodzenia regionalnego i ludowego, śpiewane w okolicznościach domowych, np. w czasie nawiedzania kopii obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej ale także na pielgrzymkach itp. Niektóre przedstawiają całokształt życia Jana Pawła II – począwszy od momentu wyboru na papieża aż do Jego śmierci. Takim tekstem jest chociażby dosyć popularna pieśń, śpiewana na melodię *Serdeczna Matko*, o incipicie *Szczęśliwa dla Polski godzina wybiła*[66]. Ale w tym repertuarze papieskim są też pieśni i śpiewy witające czy żegnające. Są tu także motywy dziękczynne wobec Matki Bożej za Jego wybór, prośby o łaski w papieskiej posłudze, różnego rodzaju życzenia itp. Jako ilustrację do tego akapitu przywołam przykład ciekawej pieśni góralskiej:

1. |: *Syćka se Wam zycom to ji ᵘowo,* :|
   |: *a my Wam zycymy, a my Wam zycymy,*
   scęścia, zdrowia. :|
2. *Zycymy Wom zdrowia nolepszego,*
   równego pstrągowi w Morskim ᵘOku,
   |: *i do tego siły do koździutkiej zyły*
   w sytnym roku. :|
3. |: *Co by Wom Pon Jezus błogosławił,* :|
   |: *i na długie roki, i na długie roki*
   nom zostawił. :|
4. |: *Co byście nom ᵘOjce długo zyli*, :|
   |: *i do syckich ludzi, i do syckich ludzi*
   miłość mieli. :|
5. |: *Co by te zycenio sie spełniły,* :|
   |: *ᵘo to Pana Boga, ᵘo to Pana Boga*
   dziś prosimy. :|
6. |: *Prosimy tez pieknie Matke Święto*, :|
   |: *niechze zawdy ᵘo Wos, niechze zawdy ᵘo Wos*
   tyz pamięto :|[67].

Należy też zauważyć, że pewne grupy pieśni oparte na motywach religijnych na tyle się rozbudowały, iż powstały całe ich

[66] Por. zapis w publikacji: *Szczęśliwa dla Polski godzina wybiła. Wybór pieśni o Polskim Papieżu*, wstęp i redakcja Jan Adamowski przy współpracy Janiny Biegalskiej, wyd. II, Lublin 2004, s .9-10.
[67] Ibidem, s. 44.

odrębne gatunki. Egzemplifikacją tego zjawiska mogą być wspomniane wcześniej **kolędy**. Obserwując historyczny rozwój gatunku można ten proces w skrócie opisać następująco: od pieśni życzących – genetycznie noworocznych, do pieśni o Bożym Narodzeniu. Ten stan rzeczy potwierdza współczesny słownik języka polskiego. Wyróżnia się w nim trzy podstawowe dla obecnej polszczyzny znaczenia tego wyrazu i to w następującej kolejności:

1. „pieśń religijna związana tematem z Bożym Narodzeniem, śpiewana od 24 grudnia do 2 lutego";
2. „obrzęd ludowy związany z okresem świąt Bożego Narodzenia: obchodzenie domów z szopką lub gwiazdą głównie przez chłopców, połączone ze śpiewem kolęd i pastorałek, przedstawianiem scen narodzin Chrystusa (zwłaszcza związanych z wątkiem Heroda) oraz składaniem życzeń noworocznych, wynagradzanie datkiem i poczęstunek";
3. „duszpasterska wizyta księży u parafian w okresie Bożego Narodzenia"[68].

Jak wynika z przywołanych cytacji, wszystkie wyróżnione znaczenia odwołują się, do dzisiaj podstawowego, czyli do tematu i okresu Bożego Narodzenia. W wyróżnionym drugim znaczeniu, wskazującym na obrzędowość doroczną, nawet nie wspomina się nic o żadnej niebożonarodzeniowej formie kolędniczej, których to form w tradycji ludowej jest bardzo dużo. A z tymi formami jest też związany pewien zakres repertuaru śpiewanego. Zresztą i w samej kulturze ludowej (co potwierdza przedstawioną tezę), wykrystalizowała się samodzielna forma gatunkowa pieśni bożonarodzeniowej jaką są **apokryfy**.

Są to utwory, które narodzenie Pana Jezusa opisują na wzór doświadczenia wiejskiego, domowego, z bardzo znaczącą rolą matki. Najbardziej znane motywy tych utworów to: ucieczka św. Rodziny do Egiptu, poszukiwanie noclegu przed narodzeniem Chrystusa czy pielęgnowanie małego Dzieciątka.

[68] *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*, *op. cit.*, t. 16, Poznań 1998, s. 399.

Grupa Folklorystyczna Seniorów ..Ziemia Podkarpacka" z Kolbuszowej

Pewnie dlatego nazywane są także kolędami maryjnymi bowiem pierwszoplanową postacią tych utworów jest właśnie Matka Boża.

W tradycji zostały one już trochę zapomniane, m.in. dlatego, że należały tylko do obiegu domowego. Kościół nie dopuszczał do ich oficjalnego wykonywania. W ostatnich latach zostały one zebrane przez Jerzego Bartmińskiego i opublikowane w osobnym wydawnictwie[69]. Jako przykład takiego apokryfu podajemy krótki zapis z Sandomierskiego udokumentowany przez Franciszka Kotulę:

1. *Dowiadywali się święci anieli,*
   Gdzie Pana Jezusa pokołysać mieli –
   Hej, kolęda!
2. *Oj, między dwoma ołtarzykami*
   Jest tam kolebeczka z poduszeczkami –
   Hej, kolęda!
3. *Dowiadywali się święci anieli,*
   Gdzie Pana Jezusa poprowadzić mieli –
   Hej, kolęda!
4. *Prowadźcież Go prosto do nieba,*
   Bo tam Pana Jezusa bardzo potrzeba –

[69] Por. *Polskie kolędy ludowe. Antologia*, zebrał, wstępem, komentarzami i przypisami opatrzył Jerzy Bartmiński, Kraków 2002.

Hej, kolęda[70].

Ludowe apokryfy nie są związane tylko z sytuacją Bożego Narodzenia. Ta forma przekazu jest także charakterystyczna dla okresu wielkanocnego. Na Lubelszczyźnie, w okolicach Niedrzwicy czy Osmolic, w ramach kolędowania śmigusowego śpiewa się także apokryficzne przedstawienie ukrzyżowania Chrystusa, co egzemplifikuje następujący fragment:

1. [...] *W Wielgi Czwartek, Wielgi Piątek,*
   cierpiał Pan Jezus za nas smutek.
   za nas smutek, ciężkie rany,
   za nas był ukrzyżowany,
   aleluja, aleluja.
2. *Trzej Żydowie jak katowie*
   urągali boskiej głowie
   i Jezusa umęczyli,
   ciało do krzyża przybili,
   aleluja, aleluja.
3. *Przybili trzema gwoździami,*
   krew się leje strumieniami,
   Anieli się dowiedzieli,
   po krew świętą przybieżeli,
   aleluja, aleluja.
4. *Pozgarniali, pozbierali*
   i do raju odesłali.
   Otwórzcie się nam niebiosa,
   bo niesiemy krew Chrystusa,
   aleluja, aleluja. [...][71].

Ten zapis jest o tyle ciekawy, że do kolędowania wielkanocnego, a więc obchodzenia z grupowymi życzeniami, nie tylko włącza się opis Męki Pana Jezusa ale także dokumentuje, rozpowszechniony w Europie motyw św. Graala (Graal – najczęściej naczynie, w którym przechowywano hostię, kielich Ostatniej

---

[70] Franciszek Kotula, *Znaki przeszłości. Odchodzące ślady zatrzymać w pamięci*, wstęp Czesław Hernas, Warszawa 1976, s. 372.

[71] *Polska pieśń i muzyka ludowa*, op. cit., s. 408.

Wieczerzy lub czara, w której Józef z Arymatei zebrał krew Chrystusa[72]). Tego nie ma w innych polskich przekazach związanych z kulturą ogólnopolską.

Narracje apokryficzne to bardzo charakterystyczny dla folkloru sposób przekazu. Oprócz kontekstów obrzędowych obejmują one także inne tematy i zakresy. Wszystkich nie da się tu omówić, ale chcę jeszcze zwrócić uwagę na ciekawy i oryginalny przykład ludowej opowieści o Drzewie Krzyża Świętego[73]. Taką pieśń zanotowałem w Wojsławicach w 1998 roku. Jest to dosyć długa, bo trzynastostrofkowa opowieść-legenda, której początek i zakończenie są następujące:

1. *Przyszed sośnik spuszczać drzewo*
   tak do lasu sobie śmiało,
   |: *spuścił drzewo modrzewiowe,*
   to na męke Chrystusowe. :| [...]
2. *Sośnik sie to zafrasował,*
   poczoł serdecznie żałować:
   |: *- Po co ja to drzewo ścinał,*
   żeby Chrystus ten krzyż dźwigał. :|
3. *Bóg do niego z nieba mówi:*
   - Nie płacz sośniku, mój drogi,
   |: *ni płacz, ni płacz, ni frasuj sie,*
   dalej idźże i pracujże. :|
4. *Bo to drzewo, co ścinałeś,*
   to na męke pozostało,
   |: *na nim bedzi mój Syn kochany*,
   od Żydów ukrzyżowany :|[74].

Przegląd głównych religijnych wątków tematycznych polskiej pieśni ludowej nie może pominąć chociażby jeszcze dwu zakresów

---

[72]*Leksykon symboli*, opracowała Marianne Oesterreicher–Mollwo, przełożył Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1992, s. 47.

[73] Europejskie, ale prozatorskie wersje legendy o pochodzeniu Drzewa Krzyża świętego omawia Teresa Karwicka w artykule: *Drzewa w ludowych legendach o Krzyżu i narzędziach Męki*, „Z polskich studiów slawistycznych", seria V, Warszawa 1978, s. 351-356.

[74] Tekst za: Jan Adamowski, *Pieśniowa wersja legendy o drzewie Krzyża świętego*, „Twórczość Ludowa", 1999, nr 2, s.13.

gatunkowych. Mam tu na myśli cały obszar folkloru maryjnego i śpiewanych przekazów o charakterze legend.

Kapela Cmolaskie Chłopoki w składzie Seweryn Kosiorowski – sekund/prym
Adam Dragan – sekund/prym, Filip Kosiorowski – bas

W polskiej kulturze ludowej kult maryjny jest niezwykle upowszechniony i obejmuje różne dziedziny i formy – od tradycyjnej plastyki, poprzez obrzędy i rytuały, zwyczaje, zachowania a skończywszy na olbrzymiej gamie różnorodnych gatunkowo, genetycznie, funkcjonalnie i regionalnie pieśni. Wśród tej bogatej palety **pieśniowego folkloru maryjnego** jako wybrany przykład chciałbym przywołać jedną grupę tekstów, które mają charakter autentycznie ludowy – od aspektów genetycznych począwszy, po ustny typ obiegu. Są to przekazy o maryjnych objawieniach i cudownych obrazach, formalnie często o charakterze nowiniarskim. W polskiej tradycyjnej pobożności cudowne objawienia postaci czy obrazów Matki Bożej to zjawisko notowane w różnych miejscach i regionach, co dawało powód do powstania wielu maryjnych sanktuariów[75]. Rozwojowi kultu w tych miejscach towarzyszyło

[75] Szczegółową dokumentację polskich sanktuariów maryjnych z koronowanymi wizerunkami działających do 1990 roku zawiera publikacja: *Z dawna Polski Tyś królową. Koronowane wizerunki Matki Bożej 1717 – 1990)*, Materiały zebrały

tworzenie odpowiedniego, paraliturgicznego z natury, repertuaru pieśni i śpiewów. Ich podstawowy zakres dokumentuje specjalne, dwutomowe wydawnictwo[76]. Jednakże niemal zawsze jakby tekstem prymarnym, wśród funkcjonujących także innych, staje się przekaz o źródle, a więc o samym objawieniu, pierwszym zdarzeniu cudownym. Tak też jest w odniesieniu do maryjnego sanktuarium w Leśnej Podlaskiej. Matka Boska Leśniańska doczekała się około dwudziestu samodzielnych pieśni i jest wśród nich też ta inicjująca okoliczności religijne, a więc pieśń relacjonująca samo cudowne zdarzenie. Dokumentuje ona czas, miejsce, świadków i pozostałe okoliczności zdarzenia, co ilustruje przykładowy początek:

1. *Po lasach i polach rozlega się śpiew,*
   „Uwielbiaj Maryję!" roznosi się zew
   Witaj, witaj w Leśnej Maryjo!
   Zdrowaś, zdrowaś Panno Maryjo!
2. *Gdy gromił pod Wiedniem Turczyna król Ja,*
   Twój obraz wśród blasku na gruszy był dan.
   Witaj, witaj w Leśnej Maryjo!
   Zdrowaś, zdrowaś Panno Maryjo!
3. *A chociaż z kamienia zawisnął on tam*
   Na wiotkich gałązkach, jakoby wśród ram.
   Witaj, witaj w Leśnej Maryjo!
   Zdrowaś, zdrowaś Panno Maryjo!
4. *Stelmaszczyk, pastuszek, ujrzawszy ten dziw,*
   Po wsi go rozgłosił i biegł tam kto żyw [...][77].

Tekst tej pieśni został opublikowany w druczku ulotnym w 1930 roku. Ciekawa jest też inna, rozbudowana jej wersja, w której również relacjonuje się późniejsze (niż rok powstania pieśni) czasy funkcjonowania kultu obrazu Matki Boskiej Leśniańskiej, w tym okres okupacji czy moment koronacji obrazu[78].

---

i opracowały S.M. Grażyna od Wszechpośrednictwa M.B., S.M. Gizela od Niepokalanego Serca Maryi, Romana Szymczak, Szymanów 1990.

[76] *Pieśni sanktuariów maryjnych*, t. 1 i 2, zebrał i opracował ks. Michał Jagosz, Kalwaria Zebrzydowska 1997.

[77] Jan Adamowski, *Matka Boska Leśniańska w pieśni ludowej i popularnej*, [w:] *Tam na Podlasiu, III, Wierzenia i religijność*, red. Jan Adamowski i Marta Wójcicka, Wola Osowińska 2011, s. 98.

[78] *Ibidem*, s. 102-104.

Matka Boska jest tematem wielu pieśni, ale w tej dokumentacji chciałbym jeszcze wspomnieć o bardzo już dzisiaj istotnym Jej wpisaniu we współczesne obrzędy i zwyczaje dożynkowe. Obrazują to zarówno formy i tematy przynoszonych do kościołów wieńców żniwnych ale także liczne, okolicznościowe pieśni. Najczęściej mają one charakter dziękczynny i błagalny. Są też zróżnicowane regionalnie. Dla ilustracji zacytuję fragment utworu śpiewanego na dożynkach parafialnych w Woli Gałęzowskiej w 1996 roku i ułożonego do melodii *Serdeczna Matko*:

Serdeczna Matko opiekunko ludzi,
Niech Cię los chłopów do litości wzbudzi.
|: Prosimy Ciebie, Panienko miła
Byś zebrać plony nam pozwoliła. :|

Ciężar prac żniwnych jest nie skończony
Z powodu suszy będą niższe plony [...][79].

Współcześnie maryjny kontekst pieśni ludowych nierozerwalnie wiąże się również z kultową peregrynacją obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej. Szczególnie w sytuacjach domowego nawiedzania obrazu śpiewano wiele pieśni maryjnych, w tym także zupełnie nowopowstałe gatunki, jak tzw. dobranocki, czyli pieśni wykonywane przez domowników przed obrazem Matki Bożej na pożegnanie dnia. Najbardziej upowszechniona, wydaje się być następująca:

1. *Zapada zmrok, już świat ukołysany,*
   Znów jeden dzień odfrunął jako ptak,
   Panience swej piosenke na dobranoc
   Zaśpiewać chcę w ostatnią chwilę dnia.
2. *I chociaż wnet ostatnie światła zgasną,*
   Opieka Twa rozproszy nocy mrok,
   Uśpionym wsiom, ukołysanym miastom
   Panienko daj szczęśliwą, dobrą noc.
3. *I ludzkim snom błogosław dłonią jasną,*
   I oddal od nich cień codziennych trosk,

[79] Za: *Już z pola zebrane zbóż kłosy… Antologia wierszy o chlebie oraz pieśni i przyśpiewek dożynkowych z okolicy Bychawy w Lubelskiem*, zebrał i opracował Marian Flis, Bychawa 2000, s.104.

I tym, co znów nie będą mogli zasnąć
Panienko daj szczęśliwą, dobrą noc.

4. *A komu noc czuwaniem jest niełatwym*
   Na czas bezsenny siłę daj i moc
   I tym, co dzisiaj zasną raz ostatni
   Panienko daj szczęśliwą, dobrą noc.
5. *Zasypia świat piosenką kołysany,*
   Odpłynął dzień, by jutro wrócić znów,
   Uśmiecham się do Ciebie na dobranoc
   Panienko moich najpiękniejszych snów[80].

Z kolei, śpiewane **przekazy legendarne** kojarzą się przede wszystkim z pieśniami o świętych. Ich repertuar dobrze obrazują tradycyjne śpiewniki kościelne. Dominują w nich dwie podstawowe intencje:

1. patronackie wstawiennictwo o opiekę – adresat jest tu przywoływany w zależności od typu i zakresu patronactwa;
2. relacje z życia i często męczeńskiej śmierci świętego – jest to typ przekazu hagiograficznego.

W tradycji regionalnej można wszakże spotkać pieśni o świętych wpisane w konteksty obrzędowe i zwyczajowe, co obrazuje przykładowa dokumentacja z Wólki Niedźwiedzkiej:

Święty Michał trąbką trąbi,
Wzywo ludzi na sąd Boży.
|: *na tym sądzie som Bóg będzie,*
Dobrych ji złych sądziuł będzie :| [...][81].

* * *

Różnorodnych elementów o charakterze religijnym w polskich pieśniach ludowych jest oczywiście znacznie więcej. Bardzo często są to przywołania natury okazjonalnej, które tutaj

---

[80] Tekst za: Małgorzata Karwańska, *Obrzędy i zwyczaje związane z nawiedzeniem obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej w domach rodzinnych w regionie Tomaszowa Lubelskiego*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Jana Adamowskiego, UMCS Lublin 2005, s.53.

[81] Tekst za: *Kazimierskie nuty. Z repertuaru XXVI Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych, Kazimierz 1992*, zebrał i zredagował Jan Adamowski, Lublin 1993, s. 30.

pominąłem. W zaprezentowanym wstępnym przeglądzie ograniczyłem się do wskazania na główne i bardziej znaczące ich zakresy. Tym niemniej i na takiej podstawie można już wyróżnić niektóre zjawiska natury ogólniejszej. Są nimi: mechanizmy i procesy adaptacyjne, skierowane na rzecz aktywizowania wykładników religijno-kościelnych, funkcjonowanie specjalnych gatunków i grup gatunkowych ludowych pieśni religijnych, w tym np. apokryfów czy śpiewanych legend, wpisanie tekstów o treściach religijnych do obrzędowości itd. Należy wszakże zauważyć, że o ile w kulturze dawniejszej niejako obowiązującą tendencją była chrześcijańska adaptacja, to w wielu współczesnych wypadkach kościół wniósł wiele do rozwoju i utrwalania ludowych przekazów natury religijnej[82], co także zostało zilustrowane odpowiednimi przykładami.

Bibliografia:

Adamowski Jan, *Ludowe sposoby składania życzeń (słowo w kontekście kultury),* [w:] „Język a Kultura", t. 6, *Polska etykieta językowa*, red. Janusz Anusiewicz i Małgorzata Marcjanik, Wrocław 1992, s. 97-105.

Adamowski Jan, *Matka Boska Leśniańska w pieśni ludowej i popularnej*, [w:] *Tam na Podlasiu, III, Wierzenia i religijność*, red. Jan Adamowski i Marta Wójcicka, Wola Osowińska 2011, s. 95-121.

Adamowski Jan, *Pieśniowa wersja legendy o drzewie Krzyża świętego*, „Twórczość Ludowa" 1999, nr 2, s. 12-14.

Adamowski Jan, *Sakralizacja przestrzeni w polskiej kulturze ludowej*, [w:] *Folklor – sacrum – religia,* red. Jerzy Bartmiński i Maria Jasińska-Wojtkowska, Lublin 1995, s. 20-31.

Adamowski Jan, *Rola religijności w zachowaniu i przekształcaniu tradycyjnej obrzędowości*, [w:] *Praktykowanie tradycji w społeczeństwach posttradycyjnych*, red. naukowa Janina Hajduk-Nijakowska, Opole 2014, s. 35-45.

Adamowski Jan, *Śpiewanejki moje… Najwybitniejsi śpiewacy ludowi Lubelszczyzny i ich repertuar*, Część druga, transkrypcje muzyczne Anna Michalec, Lublin 2005.

Już z pola zebrane zbóż kłosy… Antologia wierszy o chlebie oraz pieśni i przyśpiewek dożynkowych z okolicy Bychawy w Lubelskiem, zebrał i opracował Marian Flis, Bychawa 2000.

[82] Szerzej na ten temat zob.: Jan Adamowski, *Rola religijności w zachowaniu i przekształcaniu tradycyjnej obrzędowości*, [w:] *Praktykowanie tradycji w społeczeństwach posttradycyjnych*, red. naukowa Janina Hajduk-Nijakowska, Opole 2014, s. 35-45.

Karwańska Małgorzata, *Obrzędy i zwyczaje związane z nawiedzeniem obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej w domach rodzinnych w regionie Tomaszowa Lubelskiego*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Jana Adamowskiego, UMCS Lublin 2005.

Karwicka Teresa, *Drzewa w ludowych legendach o Krzyżu i narzędziach Męki*, „Z polskich studiów slawistycznych", seria V, Literaturoznawstwo, folklorystyka, problematyka historyczna, Warszawa 1978, s. 351-356.

Kazimierskie nuty. Z repertuaru XXVI Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych, Kazimierz 1992, zebrał i zredagował Jan Adamowski, Lublin 1993.

Klinger Witold, *Obrzędowość ludowa Bożego Narodzenia, jej początek i znaczenie pierwotne,* Poznań 1926.

Kotula Franciszek, *Znaki przeszłości. Odchodzące ślady zatrzymać w pamięci*, wstęp Czesław Hernas, Warszawa 1976.

Leksykon symboli, opracowała Marianne Oesterreicher–Mollwo, przełożył Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1992.

Pauli Żegota, *Pieśni ludu polskiego w Galicji*, (wydanie fototypiczne pierwodruku z 1838 r.), red. Helena Kapełuś, posłowie i opracowanie Ryszard Górski, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1973.

Pieśni sanktuariów maryjnych, t. 1 i 2, zebrał i pracował ks. Michał Jagosz, Kalwaria Zebrzydowska 1997.

Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały, red. serii Ludwik Bielawski, t.4, *Lubelskie*, cz. I, *Pieśni i obrzędy doroczne*, red. tomu Jerzy Bartmiński, Lublin 2011.

Polskie kolędy ludowe. Antologia, zebrał, wstępem, komentarzami i przypisami opatrzył Jerzy Bartmiński, Kraków 2002.

Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny, red. Halina Zgółkowa, t. 16, Poznań 1998.

Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny, red. Halina Zgółkowa, t. 35, Poznań 2002.

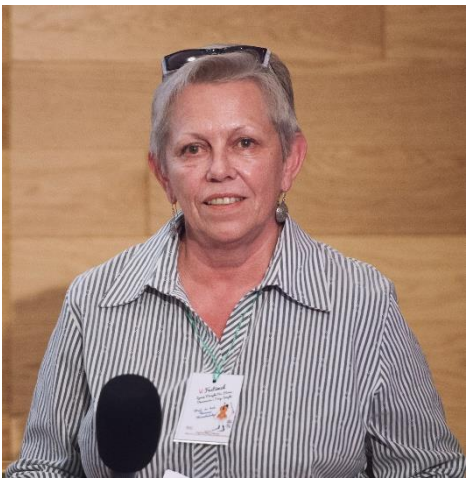
Szczęśliwa dla Polski godzina wybiła. Wybór pieśni o Polskim Papieżu, wstęp i redakcja Jan Adamowski przy współpracy Janiny Biegalskiej, wyd. II, Lublin 2004.

Z dawna Polski Tyś królową. Koronowane wizerunki Matki Bożej 1717 – 1990), Materiały zebrały i opracowały S.M. Grażyna od Wszechpośrednictwa M.B., S.M. Gizela od Niepokalanego Serca Maryi, Romana Szymczak, Szymanów 1990.

Dr hab. Katarzyna Smyk, prof. UMCS
Zakład Kultury Polskiej
Instytut Kulturoznawstwa UMCS

Recenzja wydawnicza tekstu Jana Adamowskiego
pt. *Wątki religijne w polskiej pieśni ludowej*
(zarys problematyki)

Artykuł systematycznie ujmuje kapitalne zagadnienie dla polskiej pieśni ludowej, jakim jest aspekt religijności, bowiem treści i wątki religijne – a dokładniej: przedchrześcijańskie i chrześcijańskie – stanowią istotną część naszego dziedzictwa kulturowego, harmonijnie i synkretycznie współfunkcjonując na przestrzeni wieków i współcześnie. Autor omawia te zjawiska kulturowe, powołując się na celnie dobrane przykłady z zakresu polskiej obrzędowości, dając cytaty tekstów pieśni. Podejmuje udaną próbę diachronicznego ukazania przemian tych zjawisk, określając je mianem adaptacji i aktualizacji religijnej. Artykuł przybliża kolejne zabiegi służące tej adaptacji i aktualizacji, jakie Autor zaobserwował w ludowych kolędach życzących, w pieśniach o Papieżu Janie Pawle II, w „autentycznie ludowych" pieśniach maryjnych oraz ludowych apokryfach. W wymienionych powodów tekst Prof. Jana Adamowskiego w pełni zasługuje na druk.



Dokumentacja polskiego folkloru muzycznego w poznańskim środowisku muzykologicznym

prof. dr hab.
Bożena Muszkalska
Instytut Muzykologii
Uniwersytet Wrocławski

Poznań jest tym ośrodkiem na mapie badań etnomuzykologicznych prowadzonych na terenie Polski, w którym zainaugurowano systematyczną dokumentację polskiego folkloru muzycznego. Stało się tak za sprawą Łucjana Kamieńskiego, który w 1920 roku osiedlił się w Poznaniu, w związku z ofertą złożoną mu przez Ministerstwo byłej Dzielnicy Pruskiej, zorganizowania w tym mieście polskiego życia muzycznego po I wojnie światowej. Kolejne etapy podejmowanych tu prac dokumentacyjnych są ściśle związane z działalnością Zakładu/Katedry/Instytutu Muzykologii na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, która datuje się od 1922 i po okresach przerw była dwukrotnie wznawiana.

Kamieński został pierwszym kierownikiem Katedry Muzykologii, gdzie kształcił kadrę etnomuzykologiczną z myślą o prowadzeniu regularnych badań terenowych. Od początku swego pobytu w Poznaniu zabiegał o utworzenie archiwum fonograficznego, w którym gromadzone byłyby nagrania muzyki polskiego ludu. Dokumentacja rodzimego folkloru muzycznego stanowiła – jego zdaniem – warunek rozwoju nowoczesnej dyscypliny, której podwaliny tworzył. W artykule „Budujemy naukę o pieśni ludowej" tak uzasadniał swoje działania: „Budować naukę znaczy budować obserwatoria, budować instytucje, które […] będą śledzić ewolucję ludowego śpiewu i zbierały jego przejawy w przyszłości"[83]. Pogląd o konieczności zakładania archiwów

[83] Łucjan Kamieński, *Budujemy naukę o polskiej pieśni ludowej*, „Muzyka", 1934, nr 11. Wybór prac etnomuzykologicznych Kamieńskiego znajduje się w publikacji:

muzycznych głosił już pod koniec XIX wieku Carl Stumpf, który wraz ze swoimi uczniami: Erichem Moritzem von Hornbostlem oraz Otto Abrahamem, doprowadził do powstania Berliner Phonogramm-Archiv. Kamieński, który był uczniem Stumpfa, podczas swoich studiów w Berlinie śledził z uwagą działania berlińskich muzykologów. Intensywne kontakty utrzymywał zwłaszcza z Erichem Moritzem von Hornbostlem, który w latach 1906–1933 był dyrektorem wspomnianego berlińskiego archiwum[84].

W 1928 roku Kamieński sporządził pierwsze fonogramy na Kujawach (z Marianem Sobieskim) i w okolicach Wolsztyna (z Hanną Rudnicką). W 1929 roku doszło do otwarcia pracowni fonograficznej, a w rok później – Regionalnego Archiwum Fonograficznego (RAF) przy Katedrze Muzykologii, które było subwencjonowane przez Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Jak wskazuje nazwa archiwum, Kamieński planował, że będzie ono miało zasięg regionalny i zapoczątkuje budowę sieci podobnych instytucji w innych rejonach Polski. W Warszawie miało znajdować się archiwum centralne, działające na zasadzie biblioteki dźwiękowej. Kamieński zakładał, że wszystkie archiwa będą posługiwały się fonografem Edisona typu Excelsior, którego używał Hornbostel w archiwum berlińskim, i takim samym formularzem protokołowym podczas katalogowania zbiorów[85].

Najwcześniejsze zapisy w ramach działalności archiwum powstały prawdopodobnie między 2 a 7 stycznia 1930 roku. Są to 22 utwory wokalne i instrumentalne w wykonaniu Mariana Kulawiaka, który od 1928 roku działał jako dudziarz w Poznaniu, jego żony Marianny Kulawiak i ich córki Konstancji Horemskiej. Wałki z tymi nagraniami wysłano 14 października 1930 roku do Berlina, gdzie miały być poddane galwanizacji. Do chwili obecnej przechowywane są w oddziale tamtejszego Ethnologisches Museum – Staatliche Museen zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz[86]

Łucjan *Kamieński, O biologii pieśni*, wstęp i wybór tekstów Bożena *Muszkalska*, Poznań 2011.

[84] Początek korespondencji między obu badaczami datuje się na 1928 rok; za: Piotr Dahlig*, Early Field Recordings in Poland (1904–1939) and Their Relations to Phonogram Archives in Vienna and Berlin*, [w:] *Music Archiving in the World. Papers Presented at the Conference on the Occasion of the 100th Anniversary of the Berlin Phonogramm-Archiv*, red. Gabriele Berlin, Artur Simon, Berlin 2002, s. 212.

[85] Zob. Łucjan Kamieński, *Z badań nad muzyką i śpiewem ludu polskiego*, „Balticoslavica. Bulletin of the Eastern Europe Research Institute in Vilnius", t. 2, 1936, s. 133.

[86] Susanne Ziegler, *Die Wachszilinder des Berliner Phonogramm-Archives*, Berlin 2006, s. 162 i nast.

i stanowią niezwykle cenną, gdyż jedyną pozostałość zgromadzonej w Poznaniu przed wojną pokaźnej kolekcji fonogramów.

Poznańska placówka była wzorowana na berlińskim Phonogrammarchiv. O współpracy Kamieńskiego z Erichem Moritzem von Hornbostlem jest mowa w liście do Adolfa Chybińskiego z 15 grudnia 1929 roku:

> „Wracam z Berlina, z ponownej włóczęgi. […] Tym razem byłem w sprawie mojego „archiwum fonograficznego", by zawrzeć bliższy kontakt z Hornbostlem, z którym, jak Ci już przy innej okazji pisałem, robię na 4 ręce. Oni nam utrwalają nasze wałki, z prawem odlania po kopii i dla siebie, a w zamian odstępują nam kopie swoje według swojego wyboru. Na razie biorę od nich zbiór pokazowy złożony ze 120 wałków z wszystkich stron świata. Później wezmę odlany z b. dobrej kolekcji litewskiej (80 sztuk) etc. etc. Ot Ce! Przy folklorze swojskim wyżywi się i egzotyka. […] Zawiozłem więc pierwszą serię swoich wałków do galwanizacji, dowiedziałem się o tym i owym trik'u przy manipulowaniu aparatem, dostałem specjalną membranę Hornbostla z mechanizmem do dozowania rysunku, zamówiłem precyzyjny tonometr (też H.'a), pogadałem z dostawcą fonografów i wałków, których lada dzień nadejdzie spora rezerwa (500 wałków, 2 dalsze aparaty)"[87].

[87] Łucjan Kamieński do Adolfa Chybińskiego, Poznań, 15 grudnia1929 (Archiwum Sekcji Zbiorów Muzycznych w Bibliotece Jagiellońskiej, sygn. K/1-90).

Jakość nagrań na galwanizowanych wałkach była z niewyjaśnionych powodów niska już w 1931 roku. Fakt ten, jak również wysoka cena urządzenia do galwanoplastycznego odlewania wałków zmobilizowały Kamieńskiego i jego współpracowników do szukania nowych rozwiązań. W 1936 roku Kamieński pisał, iż do planowanych podczas wakacji badań terenowych zostanie użyty fonograf skonstruowany przez Marka Kwieka i płyty żelatynowe z syntezy Mariana Sobieskiego[88]. Próby zastosowania nowego sprzętu nie przyniosły jednak satysfakcjonujących rezultatów i nadal korzystano z fonografów zagranicznych. Od 1935 roku zarzucono natomiast nagrywanie na wałkach i zaczęto używać płyt. Na płyty zostały również skopiowane wszystkie wcześniejsze fonogramy, aby – zgodnie z intencją Kamieńskiego – nagrania pozostały niezniszczone dla dalszych badań[89].

Otwarcie poznańskiego archiwum zapoczątkowuje okres systematycznego kolekcjonowania nagrań. Odtąd co roku odbywają się wyjazdy studentów muzykologii na badania terenowe. W przedwojennych wyprawach brali udział m.in. Jadwiga Pietruszyńska (Sobieska) i Marian Sobieski. Do wybuchu wojny liczba fonogramów – które w całości zostały skopiowane na miękkie płyty żelatynowe – wyniosła około 4000. Pochodziły one z Mazowsza, Krakowskiego, Pomorza, Śląska, Pienin i z całego obszaru Wielkopolski[90]. Należący do poznańskiej ekipy Roman Padlewski dokonywał ponadto w 1934 roku nagrań w okolicach Wilna, na zlecenie kierownika Zakładu Etnologii Uniwersytetu Wileńskiego – Cezarii Baudouin de Courtenay-Ehrenkreuz-Jędrzejewiczowej.

Kamieński nadał nagraniom na wałkach, a potem na płytach decelitowych, rangę dokumentu. Przedmiot zapisów fonograficznych stanowiła „twórczość samorodna ludu polskiego", „wszystko, co lud wiejski śpiewa z tradycji pamięciowej, poza bezpośrednim, krępującym wpływem kultury pisemnej (śpiewników), i co zatem daje swobodny upust jego własnej twórczości w formie wariantów". Badacze zostali zobowiązani do

---

[88] Łucjan Kamieński, *Z badań*…, s. 144.

[89] Ludwik Bielawski, *Działalność Jadwigi i Mariana Sobieskich na polu dokumentacji i badań polskiej muzyki ludowej*, [w:] Jadwiga i Marian Sobiescy, *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, red. Ludwik Bielawski, Kraków 1973, s. 18.

[90] Por. m.in. Marian Obst, *Muzykologia poznańska w okresie międzywojennym 1922-1939*, [w:] *Zeszyt Naukowy Poznańskiego Towarzystwa muzycznego im. Henryka Wieniawskiego. 50-lecie powołania Katedry Muzykologii przy Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Materiały z Sesji Naukowej Sekcji Muzykologicznej PTM im. H. Wieniawskiego*, Poznań 1974, s. 21 i nast.

osobistego dokonywania nagrań i prowadzenia wywiadów, jak również sporządzania transkrypcji muzyki, poddawanej później analizom. Fonogramy umożliwiały weryfikację wyników tych analiz kolejnym badaczom. W 1934 roku, w wykładzie emitowanym przez radio, Kamieński mówił: „Nowoczesny zbieracz naukowy utrwala melodie ludowe już nie tylko w formie zapisu nutowego, martwego, niedokładnego i przez nikogo niekontrolowanego, lecz przekazuje je przyszłym pokoleniom w żywym, oryginalnym dźwięku za pomocą „dźwiękopisu" czyli fonografu Edisona. Żywe te dokumenty przechowuje się następnie w archiwach fonograficznych, i w ciszy pracowni, przy pomocy różnych aparatów przenosi się je na pismo nutowe z dokładnością i uwzględnieniem takich szczegółów, o jakich się Kolbergowi ani marzyło, lecz prócz zapisu zostaje i sam dokument, jako sprawdzian dla badaczy późniejszych, czyśmy dobrze zapisali, czy źle"[91]. Fonogram pozwalał ponadto na uchwycenie specyficznych cech wykonania, oddających osobowość muzyka, co szczególnie fascynowało Kamieńskiego.

Poznańskie archiwum stało się za sprawą Kamieńskiego ważnym ośrodkiem dokumentacji i opracowywania polskiego folkloru muzycznego, w którym posługiwano się nowoczesnym sprzętem do nagrań i pomiarów, a także stosowano nowoczesne metody badawcze. Niestety, po wkroczeniu Niemców do Poznania w 1939 roku, cała kolekcja nagrań wraz z rękopiśmienną dokumentacją została wywieziona za granicę i do tej pory jej nie odnaleziono.

Po zakończeniu wojny dzieło Kamieńskiego w dziedzinie badań nad folklorem muzycznym kontynuował Marian Sobieski, do którego dołączyła później żona, Jadwiga Sobieska. Oboje byli absolwentami poznańskiej muzykologii i – przed wojną – asystentami Kamieńskiego. Sobieski wraz z Markiem Kwiekiem doprowadzili w 1945 roku do reaktywowania Zakładu Muzykologicznego, którego kierownictwo powierzono Adolfowi Chybińskiemu. W programie studiów znalazły się zajęcia z etnologii muzycznej, prowadzone przez Sobieskiego, w ramach których studenci przygotowywali się do eksploracji terenowych. W okresie wakacji wyjeżdżali na badania – początkowo dobrowolnie, a z czasem obowiązkowo – odbywane w różnych regionach kraju, głównie w Rzeszowskiem i w Lubelskiem.

Sobieski uczestniczył też w zorganizowaniu Zachodniego Archiwum Fonograficznego (ZAF), które zostało oficjalnie powołane do życia w czerwcu 1945 roku przez naczelnika Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego Poznańskiego i działało jako instytucja prywatna, dotowana przez państwo.

---

[91] Roman Heising, *Z fonografem przez wieś wielkopolską*, „Lutnia", 1936, s. 6; za: Bożena Muszkalska, *Łucjan Kamieński (1885-1964) as an Ethnomusicologist and Man in his Works and Letters*, „Musicology Today", 2012, t. 9, z. 1, s. 94-131.

Pomysłodawcą i początkowo kierownikiem archiwum był Tadeusz Wrotkowski, student etnografii, w którego mieszkaniu miało ono swoją siedzibę. Na przełomie 1945 i 1946 roku Wrotkowski udał się na nagrania na Kaszuby. Ciężki sprzęt, którym się posługiwano, nie dysponując jednocześnie odpowiednim środkiem lokomocji, utrudniał poruszanie się w terenie. Nagrania starano się więc organizować w poznańskim studio. W ciągu dwóch lat utrwalono na płytach decelitowych ponad 470 utworów z Wielkopolski, Ziemi Lubuskiej, Kaszub, Lubelskiego i Warszawskiego. W 1947 roku utworzono przy Zakładzie Muzykologii UP Sekcję Muzyczną Państwowego Instytutu Badania Sztuki Ludowej, która przejęła zbiory ZAF-u. Jej kierownikiem został Marian Sobieski. W ramach działalności Sekcji zorganizowano badania w Wielkopolsce, na Ziemi Lubuskiej i w regionie opoczyńskim. W roku 1950 agendy Instytutu Badania Sztuki Ludowej przejął Państwowy Instytut Sztuki[92].

Dzięki prowadzonej przez Sobieskich działalności popularyzatorskiej poprzez wspomniane publikacje, a także audycje radiowe i udzielanie konsultacji, wzrosło powszechne zainteresowanie folklorem muzycznym. Ministerstwo Kultury i Sztuki oraz Polskie Radio podjęły w związku z tym decyzję o zorganizowaniu I Festiwalu Muzyki Ludowej w Warszawie, w maju i czerwcu 1949 roku. Rolę próby generalnej przed wielką imprezą festiwalową odegrał pokaz wielkopolskiego folkloru muzycznego, który odbył się miesiąc wcześniej w Poznaniu. Etnomuzykolodzy poznańscy byli też głównymi konsultantami podczas przygotowań do warszawskiego festiwalu[93].

[92] Ludwik Bielawski, *op. cit.*, s. 33 i nast.

[93] M.in. Marian Sobieski, *Dorobek badań folkloru muzycznego w dziesięcioleci*u, [w:] Jadwiga i Marian Sobiescy, *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, red. Ludwik Bielawski, Kraków 1973, s. 552.

Kapela Jurka Wrony w składzie – Kazimierz Marcinek – skrzypce prym, Jerzy Wrona – klarnet, Wiesław Malec – skrzypce sekund, Zdzisław Ziarkiewicz – kontrabas

Festiwal przyczynił się do przyspieszenia realizacji dojrzewającego od pewnego czasu zamiaru, aby dokumentacją muzyki ludowej objąć większy obszar niż tylko Ziemie Zachodnie, gdzie dotąd głównie działano. W lipcu 1950 roku rozpoczęto ogólnopolską Akcję Zbierania Folkloru Muzycznego (AZFM), finansowaną przez Radę Ministrów i wspomaganą przez Polskie Radio, które dostarczyło sprzętu do nagrań. Instytucją centralnie sterującą Akcją był Państwowy Instytut Sztuki, a kierownikiem odpowiadającym za stronę merytoryczną – Marian Sobieski. Gromadzeniem materiałów w różnych rejonach kraju zajmowały się ekipy terenowe, z których każda miała swojego kierownika i osoby penetrujące teren przed wyjazdem na właściwe badania, tzw. szperaczy. Grupa poznańska prowadziła badania terenowe na obszarach, gdzie nie udało się skompletować oddzielnych ekip: w Rzeszowskiem, Lubelskiem, na Podlasiu i częściowo w Łowickiem. Zgromadzone taśmy i protokoły z nagrań przechowywano w siedzibie Sekcji Badania Muzyki Ludowej w Poznaniu, gdzie archiwizowały je i opracowywały osoby zatrudniane przez Sekcję, a także członkowie poznańskiej ekipy AZFM, bazując na przedwojennych doświadczeniach, zdobytych pod kierunkiem Kamieńskiego. Wielkość zbiorów wzrosła w ciągu czterech lat trwania Akcji do 46.000 nagrań[94].

W marcu 1954 roku, Sobiescy, a wraz z nimi Zakład Badania Muzyki Ludowej, zostali przeniesieni do Warszawy. Z końcem tego roku zamknięto też Akcję Zbierania Folkloru Muzycznego. W Poznaniu pozostał jedynie niewielki oddział warszawskiej Pracowni, który w 1959 roku razem z całym Instytutem Sztuki wszedł w obręb Polskiej Akademii Nauk.

---

[94] M.in. Jarosław Lisakowski, *Rola środowiska poznańskiego w pracach nad polskim folklorem muzycznym*, [w:] *Zeszyt Naukowy Poznańskiego Towarzystwa muzycznego im. Henryka Wieniawskiego. 50-lecie powołania Katedry Muzykologii przy Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Materiały z Sesji Naukowej Sekcji Muzykologicznej PTM im. H. Wieniawskiego*, Poznań 1974, s. 93 i nast. O działaniach zespołu poznańskiego w ramach Ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego mówił podczas seminarium towarzyszącego IV Festiwalowi Żywej Muzyki Na Strun Dwanaście i Trzy Smyki Jacek Jackowski; zob. Jacek Jackowski, *Współczesna refleksja nad historią i aktualnym stanem dokumentacji fonograficznej, filmowej i audiowizualnej polskiej muzyki tradycyjnej (ze szczególnym uwzględnieniem regionu Podkarpacia)*, [w:] *Festiwal Żywej Muzyki Na Strun Dwanaście i Trzy Smyki. Katalog*, Kolbuszowa 2017, s. 39 i nast.

Kapela Jana Boronia z Nowej Wsi w składzie: Jan Boroń skrzypce prym, Aleksandra Siuzdak – skrzypce sekund, Janusz Radwański – kontrabas

Ważną datą w historii gromadzenia i dokumentowania muzyki ludowej w Poznaniu był rok 1974, kiedy po raz kolejny (po zamknięciu w 1965 roku) została reaktywowana tutejsza muzykologia. Choć Zakład Muzykologii nie miał charakteru placówki badawczej, kontynuował prace zapoczątkowane przez Kamieńskiego i Sobieskich. W ramach zajęć dydaktycznych studenci zobowiązani byli do udziału w odbywających się co roku obozach etnomuzykologicznych, które przygotowywały ich do samodzielnego prowadzenia badań terenowych. Kierowali tymi obozami Jan Stęszewski, Bogusław Linette, od 1984 roku także Bożena Muszkalska, a od roku 2014 – Łukasz Smoluch. Organizowanie obozów w różnych regionach kraju miało, w założeniu prof. Jana Stęszewskiego, prowadzić do uzyskania możliwie kompletnej mapy folkloru polskiego w jego aktualnym stanie. Pozwolę sobie zamieścić w tym miejscu przekazany mi przez Profesora tekst jego autorstwa, dotyczący tego obszaru działalności Zakładu.

Jan STĘSZEWSKI, grudzień 2005

Najważniejsze elementy historii, przesłanki i zasady praktyk terenowych w zakresie folkloru muzycznego studentów Katedry Muzykologii Uniwersytetu im. A. Mickiewicza

1. *Praktyki terenowe studentów muzykologii w zakresie dokumentowania* in situ *(nagrywania na wałkach fonograficznych i pisania sprawozdań z przeprowadzonych i poczynionych obserwacji) polskiego folkloru muzycznego zainicjował prof. Łucjan Kamieński jeszcze w samym końcu lat dwudziestych XX w.*

(1928,1929) na poznańskiej muzykologii przy Uniwersytecie Poznańskim. Uczestniczyli w nich poza Kamieńskim m.in. Marian Obst, Bożena Czyżykowska, Jadwiga Pietruszyńska (później Sobieska), Marian Sobieski, Marek Kwiek (Wielkopolska, Pomorze, Mazowsze), Zygmunt Sitowski (Pieniny). Plony tych badań stały się wyjściowym materiałem zbiorów założonego Regionalnego Archiwum Fonograficznego przy UP. Zbiory RAF przepadły bez śladu w czasie II wojny światowej, jeśli nie liczyć garści nagrań, które są w Phonogrammarchiv przy Voelkerkundemuseum w Berlinie. Prawdopodobnie są to wyselekcjonowane przez poznańskich muzykologów fonogramy do sporządzenia kopii na trwalszym nośniku.

2. *Po 1945 r, Sobiescy podjęli próbę dotarcia do żyjących informatorów znanych im z badań przed 1939 r. na terenie Wielkopolski, aby zrekonstruować przedwojenne nagrania. Już od samego początku uczestniczyli w tych badaniach m.in. Anna Czekanowska, Tadeusz Strumiło, Jarosław Lisakowski i inni studenci poznańskiej muzykologii.*

   Badania te stały się wzorem, później zaś podstawą do organizowania przez szereg lat od 1950 r. „międzyuczelnianych obozów" (np. Puszcza Zielona, Łęczyckie, Sandomierszczyzna i in.) pracujących m.in. w ramach ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego, którą kierował Marian Sobieski i w której uczestniczyły regionalne „ekipy"; wielkopolską kierowała Jadwiga Sobieska, zadaniem tej ekipy było penetrowanie regionów nie objętych przez inne „ekipy" regionalne (np. Lubelskie i Rzeszowskie w 1950, Wielkopolska), takie jak ekipa warmińsko-mazurska (dr. W. Gębika), pomorska (J. Rompskiego), krakowska (dr. W. Poźniaka), kielecka (J. Chorosińskiego), śląska (J. Ligęzy). W badaniach ekip, w szczególności poznańskiej i krakowskiej, udział brali przede wszystkim studenci muzykologii.

   Tradycja ta stała się podstawą także kolejnych ekspedycji terenowych Zakładu Muzykologii w Poznaniu (stali uczestnicy – instruktorzy, B. Linette, J, Stęszewski, później B. Muszkalska) jako zawartej w programie studiów praktyki badań terenowych w zakresie folkloru muzycznego.

3. *Zrazu poznańska muzykologia po reaktywacji objęła badaniami liczne regiony w całej Polsce (Suwalskie, Podhale, Łęczyckie, Lubelskie i in.). Jednak od szeregu lat zdecydowano się dokumentować najbardziej zagrożoną wygaśnięciem ustną tradycję polskich mniejszości poza granicami Polski. Kolejno obejmowano*

badaniami wybrane terytoria na Białorusi, na Bukowinie (Rumunia), na Litwie i Ukrainie w cyklu corocznym.

4. *W założeniach badań ustnej tradycji pieśniowo-muzycznej mieszczą się: penetracja, orientacja i ratowanie przed zapomnieniem ginących śladów ustnej tradycji polskich mniejszości w relacjach reprezentatywnych lokalnych informatorów. Spektrum objętych obserwacją zagadnień jest możliwie szerokie, często wynika z decyzji podejmowanych w trakcie badań. W zasadzie badaniami obejmuje się ludność polską (kryteriami głównymi są: świadomość pochodzenia i tożsamości narodowej, znajomość języka polskiego, wyznanie rzymsko-katolickie) i wiejską, od najstarszej do najmłodszych generacji. Informatorami są przede wszystkim osoby kompetentne w dziedzinie powadzonych badań, o dobrej pamięci i dobrym słuchu muzycznym Dla uzyskania pełniejszego kontekstu, wyjątkowo badaniami obejmuje się niekiedy mieszkańców miasteczek i miast (np. Kuty, Kołomyja, Lwów) z repertuarem pieśni popularnych i powszechnie znanych (także śpiewnikowych). Dla uzyskania jeszcze szerszego, orientującego kontekstu ustnych tradycji na wybranych do badań terytoriach rejestruje się znajomość repertuaru nie tylko polskiego (np. także białoruskiego, litewskiego, ukraińskiego, rumuńskiego, ormiańskiego, ew. żydowskiego) wśród Polaków i u reprezentantów większości i mniejszości na danym terytorium.*
5. *Przedmiotowy zakres badań obejmuje przede wszystkim śpiewy wszelkich gatunków (od kołysanek, zabaw dziecięcych, po śpiewy przy czuwaniu przy zmarłym i śpiewy w kościele), muzykowanie, tańce i instrumenty muzyczne oraz ich funkcjonowanie w kontekstach życia społecznego (obrzędy, zwyczaje, kult) bez względu na ich proweniencję (lokalna, zapożyczenia) w możliwie wyczerpującym wywiadzie.*
6. *Podstawowymi narzędziami/technikami badań są wywiad i obserwacja oraz nagranie foniczne, czemu ew. towarzyszy dokumentacja fotograficzna i wizualna (wideo). Notatki terenowe w miarę możliwości porządkuje się zaraz po wywiadzie i obserwacji wg przyjętego schematu sporządzania „sprawozdania/protokołu". W pracach terenowych i opracowywaniu uzyskanych informacji uczestniczy, kieruje nimi i je kontroluje instruktor danego zespołu studentów.*
7. *Wszystkie uzyskane materiały, w szczególności dokumentacja foniczna wraz z opisem zawartości danego nośnika (mikrokaseta, kaseta magnetofonowa), który (opis) opracowuje się wg ustalonego wzoru, oraz „sprawozdania" trafiają do archiwum*

etnomuzykologicznego Katedry Muzykologii UAM przy Bibliotece Katedry.

8. *Zebrane materiały w pierwszym rzędzie służą celom dydaktyki w ramach Katedry (ćwiczenia, prace zaliczeniowe na stopnie), i pracowniom Katedry dla ich prac badawczych. Materiały objęte są ochroną wynikającą z obowiązującego prawa autorskiego, tzn. autorami wykonań są informatorzy w terenie, twórcami zbiorów pracownicy dydaktyczni Katedry uczestniczący w danych badaniach. Bez zgody tychże pracowników i kierownictwa Katedry korzystanie z przedmiotowych zbiorów i bez ujawnienia ich autorstwa jest niedozwolone.*

A oto wykaz miejscowości, w których znajdowały się bazy zorganizowanych do tej pory przez poznański ośrodek badań terenowych:

1976 – Husów, woj. rzeszowskie
1977 – Józefów, woj. zamojskie
1978 – Ciężkowice, woj. tarnowskie
1979 – Solec, woj. radomskie
1980 – Augustów, woj. suwalskie
1981 – Lanckorona, woj. bielsko-bialskie
1983 – Werbkowice, woj. zamojskie
1984 – Sucha Struga, woj. nowosądeckie
1985 - Boszkowo/Gostyń, woj. leszczyńskie
1987 – Kamionka Wielka, woj. nowosądeckie
1988 – Wiżajny, woj. suwalskie
1989 – Serwy/Lipsk nad Biebrzą, woj. suwalskie
1990 – Włodawa, woj. chełmskie
1991 – Janów Lubelski, woj. tarnobrzeskie
1992 – Olcza, woj. nowosądeckie
1993 – Pińczów, woj. kieleckie
1994 – Drohiczyn, woj. bialskie
1995 – Siedlce, woj. siedleckie
1996 – Szczuczyn, Grodzieńszczyzna (Białoruś)
1997 – Niemenczyn, Wileńszczyzna (Litwa)
1998 – Pałuknie, Wileńszczyzna (Litwa)
1999 – Lubaczów, woj. podkarpackie
2000 – Nowy Sołoniec, Bukowina (Rumunia)
Jamna, woj. małopolskie
2001 – Święciany, Wileńszczyzna (Litwa)
2002 – Kocudza, woj. lubelskie
2003 – Żytomierz, rejon żytomierski (Ukraina)
2004 – Mościska, rejon lwowski (Ukraina)

2005 – Kuty, rejon kosowski (Ukraina)
2006 – Zbąszyń, woj. wielkopolskie
Irkuck, Syberia (Rosja)
2009 – Szafarnia, woj. kujawsko-pomorskie
Różne miejscowości w stanach Parana, Santa Caterina, Rio Grande do Sul (Brazylia)
2010 – Sławatycze, woj. lubelskie
2013 – Grodno, Grodzieńszczyzna (Białoruś)
Sydney, Melbourne (Australia), Hobart (Australia)
2014 – Adampol, Istambuł (Turcja)
2015 – Woronowo, Grodzieńszczyzna (Białoruś)
2016 – Woronowo/Szczuczyn, Grodzieńszczyzna (Białoruś)
2017 – Mława, woj. mazowieckie

Obecnie nagrania sporządzone podczas obozów etnomuzykologicznych zorganizowanych na terenie Polski wraz z towarzyszącymi im protokołami i spikerkami są poddawane digitalizacji w ramach projektu realizowanego w Zakładzie Muzykologii Zbiory Fonograficzne IS PAN. Niestety, zaginęły fonogramy z położonego najbliżej Kolbuszowej Husowa i okolic, ale pozostała bogata dokumentacja, w tym wiele transkrypcji muzycznych, może stanowić cenny materiał porównawczy dla badaczy, jak również źródło repertuaru dla wykonawców poszukujących archaicznych pieśni. Większość respondentów bowiem, z którymi przeprowadzono wywiady, to osoby urodzone pod koniec XIX i na początku XX wieku.

Zapraszamy do Poznania!

Bibliografia

Bielawski Ludwik, *Działalność Jadwigi i Mariana Sobieskich na polu dokumentacji i badań polskiej muzyki ludowej*, [w:] Jadwiga i Marian Sobiescy, *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, red. Ludwik Bielawski, Kraków 1973.

Dahlig Piotr*, Early Field Recordings in Poland (1904–1939) and Their Relations to Phonogram Archives in Vienna and Berlin*, [w:] *Music Archiving in the World. Papers Presented at the Conference on the Occasion of the 100th Anniversary of the Berlin Phonogramm-Archiv*, red. Gabriele Berlin, Artur Simon, Berlin 2002.

Heising Roman, *Z fonografem przez wieś wielkopolską*, „Lutnia", 1936.

Jackowski Jacek, *Współczesna refleksja nad historią i aktualnym stanem dokumentacji fonograficznej, filmowej i audiowizualnej polskiej muzyki tradycyjnej (ze szczególnym uwzględnieniem regionu Podkarpacia)*, [w:] *Festiwal Żywej Muzyki Na Strun Dwanaście i Trzy Smyki. Katalog*, Kolbuszowa 2017.

Kamieński Łucjan, *Budujemy naukę o polskiej pieśni ludowej*, „Muzyka", 1934, nr 11.

Kamieński Łucjan*, O biologii pieśni*, wstęp i wybór tekstów Bożena *Muszkalska,* Poznań 2011.

Kamieński Łucjan, *Z badań nad muzyką i śpiewem ludu polskiego*, „Balticoslavica. Bulletin of the Eastern Europe Research Institute in Vilnius", t. 2, 1936.

Lisakowski Jarosław, *Rola środowiska poznańskiego w pracach nad polskim folklorem muzycznym*, [w:] *Zeszyt Naukowy Poznańskiego Towarzystwa muzycznego im. Henryka Wieniawskiego. 50-lecie powołania Katedry Muzykologii przy Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Materiały z Sesji Naukowej Sekcji Muzykologicznej PTM im. H. Wieniawskiego*, Poznań 1974.

Muszkalska Bożena, *Łucjan Kamieński (1885-1964) as an Ethnomusicologist and Man in his Works and Letters*, „Musicology Today", 2012, t. 9, z. 1.

Obst Marian, *Muzykologia poznańska w okresie międzywojennym 1922-1939*, [w:] *Zeszyt Naukowy Poznańskiego Towarzystwa muzycznego im. Henryka Wieniawskiego. 50-lecie powołania Katedry Muzykologii przy Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Materiały z Sesji Naukowej Sekcji Muzykologicznej PTM im. H. Wieniawskiego*, Poznań 1974.

Sobieski Marian, *Dorobek badań folkloru muzycznego w dziesięcioleciu*, [w:] Jadwiga i Marian Sobiescy, *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, red. Ludwik Bielawski, Kraków 1973.

Ziegler Susanne, *Die Wachszilinder des Berliner Phonogramm-Archives*, Berlin 2006.

Materiały archiwalne

Archiwum Sekcji Zbiorów Muzycznych w Bibliotece Jagiellońskiej, sygn. K/1-90 – list Łucjana Kamieńskiego do Adolfa Chybińskiego, Poznań, 15 grudnia1929.

Kapela Trzcinicoki w składzie – Eugeniusz Kopera – skrzypce prym, Ewa Faraj – skrzypce sekund,

Andrzej Jędryczka – cymbały, Bartłomiej Madej – basy

Ministerstwo
Kultury

Prof. dr hab. Piotr Dahlig
Uniwersytet Warszawski

Recenzja wydawnicza tekstu Bożeny Muszkalskiej
pt. Dokumentacja polskiego folkloru
muzycznego w poznańskim środowisku muzykologicznym

Tekst prof. Muszkalskiej jest kolejną próbą podsumowania działalności dokumentacyjnej ośrodka poznańskiego, szczególnie cenne jest przypomnienie działalności samodzielnej po wznowieniu muzykologii poznańskiej i przytoczenie tekstu Jana Stęszewskiego. Artykuł wnosi kilka nowych wątków i źródeł (korespondencje).

Warto przytoczyć w bibliografii monografię Łucjana Kamieńskiego Pieśni pomorskich z 1936 r., zwłaszcza że prof. Kamieński uchodził wśród muzykologów międzywojennych za „lenia" w dziedzinie naukowej (tak uważali ci, którzy nie znali jego fonograficznej pasji), a w kontekście Kaszubów spełnił on swój pierwszy manifest „etno-muzykologii" jako uporządkowania melodii zebranych metodą fonograficzną. Ponadto działalność Poznaniaków była podsumowywana nie tylko przez L. Bielawskiego, ale po nim niżej podpisany: P. Dahlig *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Sztuki PAN, 1998, gdzie na s. 546-573 uwydatniałem rangę Poznania w dziedzinie dokumentacji folkloru, a w antologii berlińskiej CD jest analiza jedynego względnie dobrze zachowanego nagrania dokonanego przez ŁK: 2000 *Hola matulu moja*. Polish folk song, sung by Michał Kulawiak, recorded by Łucjan Kamieński in Poland, January 1930 [Opis kolekcji Kamieńskiego w Berlinie i transkrypcja polskiego przykładu muzycznego]. Kolekcja czterech płyt CD pt. *Music!* The Berlin Phonogramm–Archiv 1900–2000, CD 1/40, s. 118–122. II wydanie 2013.

a także wymienić trzeba monografię Jacka P. Jackowskiego, a nie tylko jego tekst z *Żywej muzyki*: *Zachować dawne nagrania. Zarys historii dokumentacji fonograficznej i filmowej polskich tradycji muzycznych i tanecznych cz. I przełom XIX i XX w. – do drugiej wojny światowej*, Warszawa 2014. Ogólnie lektura ożywcza, źródłowa.

WSPOMNIENIE O MUZYKANCIE JÓZEFIE BAJORZE

Józef Bajor urodził się 20 kwietnia 1914 roku w Przedborzu. Jego rodzice posiadali gospodarstwo rolne. Józef od najmłodszych lat przejawiał swoje zdolności muzyczne. Pierwszym nauczycielem był jego dziadek Antoni. Pomimo że posiadał instrument tylko przypominający skrzypce, czyli konstrukcję złożoną z deski i drutu (co w tamtych czasach było dość powszechne u Lasowiaków) udało mu się rozbudzić we wnuku wielką pasję, która rozwijana wraz z jego talentem stała się przygodą na całe życie. Początkowo szkolił się jako samouk, jednak czuł, że aby osiągnąć więcej musi nadal się rozwijać. Dlatego w wieku kilkunastu lat zaczął uczęszczać na nauki do leśniczego Nadleśnictwa w Czarnej Sędziszowskiej który był nie tylko świetnym muzykantem znającym nuty, ale i bardzo dobrym nauczycielem. Podczas tej edukacji rozwinął swój talent a także nauczył się grać z nut, co w tamtych czasach nie było taką łatwą rzeczą. Stanisław Białek bardzo polubił i docenił Józefa za jego wytrwałość i pilność w nauce, czego najlepszym dowodem było to że nie chciał pobierać za naukę żadnych opłat. Niestety z różnych powodów, Józef musiał przerwać edukację, czego później bardzo żałował przez długie lata. Grał jednak nadal i już jako młody mężczyzna tuż przed II Wojną Światową, bardzo często grywał na weselach, zabawach czy też ludowych potańcówkach. Dzięki wyjątkowemu słuchowi i pamięci muzycznej z łatwością odtwarzał zasłyszane melodie. Podczas II Wojny Światowej, wraz ze swym bratem Stanisławem należał do partyzantki. Słynne stało się to, że gdy grał umówioną melodię, to na sali są wszyscy Niemcy, świetnie się bawią wiec w tym czasie można było ich okradać- głównie z żywności. Sposób ten był szczególnie pomocny w okresie przednówku, kiedy panował największy głód i niejedna rodzina mocno głodowała. Po wojnie, Józef Bajor znany był już jako bardzo dobry muzykant, dzięki czemu udało mu się bez trudu zaprosić do współpracy wielu okolicznych muzykantów, którzy grali na różnych instrumentach min. akordeonie, skrzypcach saksofonie, trąbce, puzonie wentylowym oraz bębnie czyli uszczuplonej współczesnej perkusji. W miarę

rozwoju kapeli, przybywało grań na weselach czy różnych zabawach tanecznych, rosła również i popularność. Dowodem tego było zaproszenie do oprawy muzycznej otwarcia lotniska w Jasionce, niestety kapela nie mogła podjąć się tego wyzwania z powodu barku odpowiedniej aparatury nagłaśniającej. Józef Bajor w swym życiu przeszedł różne losy. Tuż po zakończonej wojnie, kiedy to uczył grać się na saksofonie altowym został mocno pobity przez tzw. bandę UPA, przez co około rok czasu leżał w łóżku nie mogąc nawet podnieść głowy. W tym czasie opiekowała się nim żona Józefa wraz z córką Władysławą. Po długiej rekonwalescencji powrócił do zdrowia i gry na skrzypcach. Jako uzdolniony muzykant był bardzo sławny w okolicy. Swoją popularność zyskiwał również dzięki prenumerowaniu gazety, w której ukazywały się najnowsze przeboje, których bardzo szybko z kolei uczył się sam lub wraz z kapelą. W późniejszych latach grał także w kapeli Władysława Pogody wraz z Janem Cebulą. Józef Bajor oprócz córki Władysławy miał jeszcze dwóch synów, Jana i Ryszarda. Córka Władysława grała w kapeli na akordeonie i śpiewała. Ukończyła I Stopień Szkoły Muzycznej w Rzeszowie i rozpoczęła edukację na II Stopniu, którego niestety ze względów zdrowotnych nie udało się jej ukończyć. Władysława była też założycielem ogniska muzycznego w Kolbuszowej, co udało się jej dokonać przy pomocy dyrektora Szkoły nr 2 w Kolbuszowej Jana Sarapuka. Syn Jan był perkusistą oraz uczył się gry na trąbce. Syn Ryszard również poszedł w ślady ojca Józefa. Ukończył I i II Stopień Szkoły Muzycznej w Rzeszowie a także Studia Pedagogiczne Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie.

Józef Bajor z synową Stanisławą oraz wnuczkami Barbarą i Magdaleną

Wracając do Józefa, najdłużej grał ze swą córką Władysławą, nieco krócej z synem Janem a najmniej z Ryszardem. Grywał najróżniejszą muzykę od ludowej po rozrywką dostosowując się do panujących realiów i zapotrzebowania społeczeństwa. Potrafił jednak docenić także i inne gatunki muzyki np. klasyczną. Oprócz muzykowania uczył również gry na różnych instrumentach. W latach osiemdziesiątych grał co raz mniej. Muzyka się zmieniała, a co za tym idzie zmieniały się także składy zespołów i kapel. Z racji co raz mniejszej ilości grań i możliwości zarobkowania, ostatecznie podjął decyzję o zatrudnieniu się w Rzeszowskich Zakładach Ceramiki Budowlanej w Kupnie, gdzie pracował aż do emerytury.

Doczekał się wnuczek (córki syna Ryszarda), które jak ich przodkowie również związały swe życie z muzyką. Wnuczka Magdalena ukończyła Instytut Muzyczny w Rzeszowie i gra na skrzypcach oraz altówce, natomiast wnuczka Barbara ukończyła Conservatoire Royal de Bruxelles w Belgii w klasie pianina.

Na zdjęciu:
Wnuczki Magdalena
i Barbara

Józef Bajor zmarł w 8 lipca 1993 roku. Muzyka którą grał, tworzył była niezastąpioną przyjaciółką w jego całym życiu co bardzo często podkreślał mówiąc *„będąc bardzo dobrym muzykiem, można bardzo wiele w życiu osobistym osiągnąć!”.*

Materiał Miejskiego Domu Kultury w Kolbuszowej spisany we wrześniu 2018 roku na podstawie rozmowy z synem Józefa, Ryszardem Bajorem. Zdjęcia pochodzą ze zbiorów Ryszarda Bajora.

V FESTIWAL

ŻYWEJ MUZYKI

NA STRUN DWANAŚCIE I TRZY SMYKI

KONKURS

KONCERTY KAPEL I INSTRUMENTALISTÓW

PROWADZENIE

Katarzyna Liszcz - Starzec

PROTOKÓŁ
Z konkursu trwającego podczas
,,V Festiwalu Żywej Muzyki na
Strun Dwanaście i Trzy Smyki"
dofinansowanego ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa
Narodowego odbywającego się
w Kolbuszowej w dniu
27 maja 2018 roku

W dniu 27 maja 2018 roku na estradzie plenerowej przy Miejskim Domu Kultury w Kolbuszowej odbył się konkurs dla instrumentalistów i kapel ludowych trwający podczas **,,V Festiwalu Żywej Muzyki na Strun Dwanaście i Trzy Smyki".**

Organizatorem konkursu był Miejski Dom Kultury w Kolbuszowej, dzięki dofinansowaniu ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Występy konkursowe oceniało Jury w składzie:

- Przewodniczący: Prof. dr hab. Jan Adamowski – kulturoznawca
- Prof. dr hab. Bożena Muszkalska – muzykolog
- Dr hab. Tomasz Nowak – etnomuzykolog, antropolog tańca
- mgr Jolanta Dragan – Kustosz Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej
- mgr Maria Kula – etnolog, instruktor WDK w Rzeszowie

Do konkursu na podstawie złożonych kart przyjęto piętnastu instrumentalistów:

1. Henryk Marszał (skrzypce)
2. Adam Dragan (skrzypce)
3. Jan Boroń (skrzypce)
4. Jan Cebula (skrzypce)
5. Dominik Undziakiewicz (skrzypce)

6. Eugeniusz Kopera (skrzypce)
7. Łukasz Nowiński (skrzypce)
8. Ryszard Wandas (cymbały)
9. Wiesław Malec (skrzypce)
10. Barbara Szalony (skrzypce)
11. Ludwik Miśta (klarnet)
12. Adam Zielonka (skrzypce)
13. Jerzy Wrona (klarnet)
14. Beata Radzięciak (skrzypce)
15. Hanna Marszałek (skrzypce)

Do konkursu nie stawili się następujący instrumentaliści:
Adam Zielonka
Beata Radzięciak

Jury postanowiło przyznać następujące nagrody:
Pięć równorzędnych I nagród otrzymali:
- Henryk Marszał z Przewrotnego
- Eugeniusz Kopera z Brzysk
- Łukasz Nowiński z Majdanu Królewskiego
- Ryszard Wandas – z Dynowa
- Jerzy Wrona - Kolbuszowej

Dwie równorzędne II nagrody otrzymali:
- Jan Cebula z Kolbuszowej
- Dominik Undziakiewicz z Dynowa

Sześć równorzędnych III nagród otrzymali:
- Adam Dragan z Kolbuszowej
- Jan Boroń z Nowej Wsi
- Wiesław Malec z Kolbuszowej
- Barbara Szalony z Kolbuszowej
- Ludwik Miśta z Trzciany
- Hanna Marszałek z Dynowa

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

1. Kapela Trzcinicoki z Trzcinicy
2. Kapela Muzyka z Huty Komorowskiej
3. Kapela Cmolaskie Chłopoki z Cmolasu

4. Kapela Jurka Wrony z Kolbuszowej
5. Kapela Widelanie z Widełki
6. Kapela Jana Boronia z Nowej Wsi
7. Kapela Ludowa Rymanowianie z Rymanowa
8. Kapela Dynowianie z Dynowa
9. Kapela Ludowa Młode Kurasie z Lubziny

Do konkursu nie stawiła się następująca kapela:

Kapela Ludowa Rymanowianie

Jury postanowiło przyznać następujące nagrody w kategorii kapel:

Cztery równorzędne I nagrody otrzymali:

- Kapela Trzcinicoki z Trzcinicy
- Kapela Młode Kurasie z Lubziny
- Kapela Jurka Wrony z Kolbuszowej
- Kapela Cmolaskie Chłopoki z Cmolasu

Trzy równorzędne II nagrody otrzymali:

- Kapela z Huty Komorowskiej
- Kapela Widelanie z Widełki
- Kapeli Dynowianie z Dynowa

Nagrodę III otrzymała:

- Kapela Jana Boronia z Nowej Wsi

Komisja postanowiła desygnować do uczestnictwa w 52 Ogólnopolskim Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych Kaźmierzu nad Wisłą, który odbędzie się w dniach 21-24 czerwca 2018 roku następujących wykonawców:

W kategorii solistów – instrumentalistów:

Ryszard Wandas z Dynowa – cymbały

W kategorii kapel:

- Kapela Jurka Wrony z Kolbuszowej

W kategorii Duży – Mały

- Łukasz Nowiński z Majdanu Królewskiego z mistrzem Pawłem Płudowskim

W kategorii folklor – kontynuacja

Kapela Cmolaskie Chłopoki z Cmolasu

Ponadto Komisja postanowiła desygnować do uczestnictwa w ,,Sabałowych Bajaniach w Bukowinie Tatrzańskiej”

- Eugeniusza Koperę z Brzysk
- Ryszarda Wandasa z Dynowa

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 a także ich skład był właściwy, zgodny z tradycją ich występowania w poszczególnych regionach etnograficznych. Jednakże warto unikać np. podwojenia skrzypiec, grających melodię prymu;
- repertuar prezentowany przez kapele i solistów – instrumentalistów na festiwalowej scenie był na ogół dobrany bardzo starannie, aczkolwiek należy zwrócić szczególną uwagę na wykonywanie utworów stanowiących repertuar konkretnego regionu, bez niepotrzebnych zapożyczeń;
- na szczególne słowa uznania zasługuje bardzo dobre wykonawstwo poszczególnych utworów, które zaprezentowali uczestnicy festiwalu. Nawiązanie do autentycznych wzorców muzykowania, osadzonego w tradycji poszczególnych regionów etnograficznych prezentowanych na festiwalowej scenie jest jednym z nadrzędnych celów tejże imprezy, a było ono 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. Niemniej jednak warto zwrócić uwagę na czystość intonacyjną, która niekiedy nieco szwankowała, szczególnie przy grze na skrzypcach, ale także na cymbałach czy klarnecie. Warto także unikać zachwiań w przebiegu rytmicznym wykonywanych melodii. Są to utwory grane do tańca, a więc takie zaburzenia rytmu bardzo utrudniają wykonywanie poszczególnych figur tanecznych.

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. 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 przy zakończeniach poszczególnych fraz, przytupywaniu, mimice twarzy.

  Bardzo istotnym elementem takiej prezentacji jest strój, w jakim prezentowali się poszczególni wykonawcy. Powinien on nawiązywać do regionu, jakiego utwory były 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. Konieczne jest także zwrócenie szczególnej uwagi na estetykę stroju. Grając utwory tradycyjne, a także z uwagi na regulamin festiwalowego konkursu, o ile to możliwe należy unikać ubierania się w odzież współczesną, szczególnie taką, która w niczym nie nawiązuje do tradycji kostiumologicznych konkretnego regionu, którego utwory prezentuje solista czy kapela. Prezentacja tradycji muzycznych regionu jest najistotniejszym czynnikiem prezentacji na festiwalowej

scenie, ale identyfikacja wykonawców z regionem powinna być w miarę kompletna, czego najlepszą wizytówką jest strój, w jakim prezentują się wykonawcy. Konieczne jest także zwrócenie uwagi na makijaż, lakier na paznokciach czy sztuczne tipsy oraz elementy współczesne stroju, np. bransoletki, zegarki czy ozdobne obręcze, gdyż te ozdoby, nieznane w tradycyjnej kulturze, nie stanowią właściwego uzupełnienia tradycyjnej odzieży.

Komisja z satysfakcją stwierdza liczną obecność młodych muzykantów, znacznie bardziej widoczną niż w poprzednich edycjach festiwalu. Ich gra charakteryzowała się dużą świeżością i spontanicznością. Należy zauważyć także prezentacje starszych muzykantów, którzy podczas tegorocznego festiwalu zaprezentowali się po raz pierwszy. Międzypokoleniowe spotkania muzykantów podczas trwania festiwalu, obserwowana żywa ciekawość młodszych, ich spontaniczne naśladowanie gry starszych muzykantów, to najlepsza realizacja celu festiwalu. Daje to pewność przetrwania najlepszych wzorów ludowego muzykowania i tradycyjnych motywów muzycznych, tym bardziej, że podczas festiwalu zaprezentowali się wspomniani starsi muzykanci, dotąd nieznani. 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:
  Przewodniczący: Prof. dr hab. Jan Adamowski – kulturoznawca
- Prof. dr hab. Bożena Muszkalska – muzykolog
- Dr hab. Tomasz Nowak – etnomuzykolog, antropolog tańca
- mgr Jolanta Dragan – Kustosz Muzeum Kultury Ludowej
  w Kolbuszowej
- mgr Maria Kula – etnolog, instruktor WDK w Rzeszowie

Na zdjęciu: pierwszy od prawej Wiesław Sitko – Dyrektor MDK, organizator FŻM, Jury: Prof. dr hab. Jan Adamowski, Prof. dr hab. Bożena Muszkalska, dr hab. Tomasz Nowak
mgr Jolanta Dragan, mgr Maria Kula

Podsumowanie

Na zdjęciu Kapela Dynowianie z Dynowa w składzie: Jacek Marszałek Kontrabas,
Hanna Marszałek – skrzypce, Janusz Turek – skrzypce sekund,
Ryszard Wandas - cymbały

Streszczenie po angielsku

Na płycie CD
nagrania audio z konkursu

HENRYK MARSZAŁ

1.Polka 2.Oberek 3. Oberek

TRZCINICOKI

4. Polka 5.Oberek 6. Polka

ADAM DRAGAN

7.Polka 8.Cholewiak 9. Mazur

MUZYKANTY Z HUTY KOMOROWSKIEJ

10. Tramla 11. Polka 12. Oberek

JAN BOROŃ

13.Polka ,,Ja do lasu" 14. Oberek ,,Ładne oczka"

15.Polka ,,Nie zalecaj mi się"

CMOLASKIE CHŁOPOKI

16. Polka z Huty Komorowskiej 17.Krakowiak Weselny

18. Polka Jana Marka

JAN CEBULA

19. Oberek 20. Polka ,,W zimie są zamiecie"

KAPELA JURKA WRONY

21. Oberek 22. Polka Podróżniak 23. Sztajerek

DOMINIK UNDZIAKIEWICZ

24. Sztajerek Szklarski 25.Polka

WIDELANIE

26. Na klepisku 27. Oberek dziadunia 28. Polka babuni

ŁUKASZ NOWIŃSKI

29. Oberek Pana Marka z Kamienia 30. Polka

KAPELA JANA BORONIA

31. Oberek odleciany 32. Polka biała

WIESŁAW MALEC

33. Wiązanka Polek 34. Wiązanka Sztajerków

RYSZARD WANDAS

35. Okółka 36. Walczyk ,,Dopiero mi szesnaście lat"

BARBARA SZALONY

37. Polka ,,Nie zalecaj mi się"

38. Oberek ,,Jedzie Jaś"

LUDWIK MIŚTA

39. Oberek 40. Polka 41. Sztajerek

EUGENIUSZ KOPERA

42. Oberek 43. Polka 44. Oberek

DYNOWIANIE

45. Tramelka Łobody

46. Oberek z za bramy

47. Sztajerek B

JERZY WRONA

48. Oberek weselny ,,Jak ja se zaśpiewam" 49. Polka

HANNA MARSZAŁEK

50. Polka ,,Oj płynie woda szeroko" 51. Polka Drobna

MŁODE KURASIE

52. Tramelka 53.Polka 54. Oberek

Na płycie DVD
Relacja filmowa z seminarium oraz konkursu

Filmy

- V Festiwal Żywej Muzyki na Strun Dwanaście i Trzy Smyki

- Lasowickie Granie

Rejestracja filmowa
RF Poland Film

Realizacja TV
Roland Dubiel

Zdjęcia
Monika Witek - Dubiel
Paweł Matuła

Redakcja
Jerzy Dynia

Publikacja
Miejski Dom Kultury w Kolbuszowej

SPIS TREŚCI

WSTĘP 3

SEMINARIUM - WYSTĄPIENIA PRELEGENTÓW 5

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. 61

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