VI FESTIWAL
ŻYWEJ MUZYKI
NA STRUN DWANAŚCIE
I TRZY SMYKI
Z duszą Władysława Pogody

Miejski Dom Kultury
w Kolbuszowej
19 maja 2019

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego
pochodzących z Funduszu Promocji Kultury

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

REDAKCJA
Mateusz Starzec

RECENZJE
prof. dr hab. Bożena Muszkalska UWr
dr hab. Katarzyna Smyk, prof. UMCS

KOREKTA
Wojciech Dragan

PROJEKT GRAFICZNY
Mateusz Starzec

ZDJĘCIA
Magdalena Małaczyńska
Ze zbiorów Piotra Dahliga

REALIZACJA DŹWIĘKU NA PŁYCIE CD
Jerzy Dziobak

REALIZACJA FILMU
Roland Film

REŻYSERIA
Jerzy Dynia

PROWADZENIE SEMINARIUM
Jolanta Dragan

PROWADZENIE KONKURSU
Paweł Steczkowski

WYDAWCA
Miejski Dom Kultury w Kolbuszowej

ISBN 978-83-948907-5-9

WSTĘP

Po raz szósty oddajemy czytelnikom i słuchaczom katalog podsumowujący „VI Festiwal Żywej Muzyki na Strun Dwanaście i Trzy Smyki”, który odbył się 19 maja 2019 roku. Został on zorganizowany przez Miejski Dom Kultury w Kolbuszowej przy dofinansowaniu ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury. Wsparcia organizacyjnego udzielił Wojewódzki Dom 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. 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.

W imieniu Wydawcy
Wiesław Sitko
Dyrektor Miejskiego Domu
Kultury w Kolbuszowej

Uczestnicy seminarium, konkursu oraz prelegenci

Plakat promujący VI 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

VI FESTIWAL
ŻYWEJ MUZYKI
NA STRUN DWANAŚCIE
I TRZY SMYKI
SEMINARIUM

WYSTĄPIENIA PRELEGENTÓW

PROWADZENIE
mgr Jolanta Dragan

WC
KORSO

Repertuar taneczny - muzyk z terenu obecnego województwa podkarpackiego

Dr hab. Tomasz Nowak
Instytut Muzykologii
Uniwersytet Warszawski

Teren współczesnego województwa podkarpackiego w zakresie kultury tradycyjnej stanowi obszar interesującej i jednocześnie urozmaiconej mozaiki zjawisk i przejawów działalności ludzkiej, godnych głębszego pochylenia się nad nimi. Dotyczy to także tańca tradycyjnego. Niestety, pomimo sporego zasobu dokumentacji terenowej, wiele zagadnień dotychczas nie zostało opisanych w publikacjach lub opisano je tylko w zakresie podstawowym. Niektóre źródła są słabo rozpoznane lub znane tylko wąskiej grupie badaczy. Brak też całościowego ujęcia opisanych zagadnień. A przecież szeroka znajomość źródeł muzyczno-tanecznych, świadomość luk w tym zakresie, jak też umiejętność oddzielenia tego, co pierwszorzędne i mające istotne znaczenie dla całego obszaru od tego co drugorzędne, jednostkowe i lokalne, odgrywa istotną rolę nie tylko w działalności naukowej, ale również wykonawczej. Dlatego niniejszy szkic jest próbą chociażby częściowego wypełnienia istniejącej w tym zakresie luki.

Jakkolwiek materiały dotyczące folkloru tanecznego interesujących nas ziem zebrano w znacznej ilości już w drugiej połowie XIX i w początkach XX wieku[1], to jednak zadowalające opisy

[1] Oskar Kolberg, *Dzieła Wszystkie*, t. 48: *Tarnowskie-Rzeszowskie*, red. J. Burszta, Wrocław – Poznań 1967, s. 247-257; idem, *Dzieła Wszystkie*, t. 50: *Sanockie-krośnieńskie*, cz. 2, red. A. Skrukwa, Wrocław – Poznań 1972, s. 403-442; idem, *Dzieła Wszystkie*, t. 57/2: *Ruś Czerwona*. cz. 2, .z. 2, red. M. Tarko, Wrocław-Poznań 1979, s. 1190-1246; Aleksander Saloni, *Lud wiejski w okolicy Przeworska*, „Wisła", 1897–1899, t. 11–13; idem, *Lud łańcucki. Materiały etnograficzne*, „Materiały Antropologiczno-Archeologiczne i Etnograficzne", 1903, t. 6; idem, *Lud rzeszowski.*

samego tańca zawdzięczamy dopiero działającej w trzeciej ćwierci XX wieku Lidii Nartowskiej[2], która również spopularyzowała te tańce poza regionem pochodzenia, podobnie zresztą jak Bożena Niżańska[3]. W tym samym czasie powstało również szereg prac, które opisane przez wymienione powyżej autorki zagadnienia ukazały w szerszym kontekście[4], jak również uzupełniły o specjalistyczną wiedzę na temat przejawów kultury warunkujących w sposób bezpośredni taniec (obrzędy weselne[5], strój[6], sytuacje muzyczno-taneczne[7]). W końcu lat osiemdziesiątych ukazała się monografia folkloru tanecznego ziemi rzeszowskiej autorstwa Alicji Haszczak[8] – ponowiona zresztą ćwierć wieku później – która zebrała, uzupełniła i podsumowała całość prowadzonych dotychczas działań dokumentacyjnych w zakresie tańca[9]. Ta sama autorka opublikowała także monografię poświęconą tańcom lasowiackim[10]. Bardzo dobrym uzupełnieniem tych publikacji jest zbiór transkrypcji muzycznych Jerzego Dyni, dokumentujący praktykę *muzyk* województwa podkarpackiego[11]. W końcu lat dziewięćdziesiątych powstała też

Materiały etnograficzne, „Materiały Antropologiczno-Archeologiczne i Etnograficzne", 1908, t. 10.

[2] Lidia Nartowska, *Wiązanki tańców rzeszowskich*, Rzeszów 1955; eadem, *Lasowiak*, Rzeszów 1956; eadem, *Oberek rzeszowski*, Rzeszów 1956; eadem, *Tańce z okolic Rzeszowa*, Warszawa 1967; eadem, *Tańce rzeszowskie*, „Biuletyn Kulturalny", Rzeszów 1978, nr 1-3.

[3] Bożena Niżańska, *Tańce rzeszowskie*, „Biuletyn Kulturalny", Rzeszów 1978, nr 1-3.

[4] Krzysztof Ruszel, *O kulturze ludowej Lasowiaków, Rzeszowiaków i Pogórzan*, „Biuletyn Kulturalny", Rzeszów 1978, nr 1.

[5] Maria Dziedzic, Józef Dziedzic, *Wesele z Trzciany*, Rzeszów 1975; Benedykt Gajecki, *Dawny obrzęd weselny w Domaradzu (z przyśpiewkami i nutami)*, „Rocznik Sanocki", 1963, t. 1, s. 415-454; Walenty Kunysz, *Wesele kraczkowskie*, Lublin 1968; Bogusław Linette, *Obrzędowe pieśni weselne w Rzeszowskiem*, Rzeszów 1981; *Wesele Krzemienickie*, opracowanie zbiorowe pod przewodnictwem Alicji Haszczak, Rzeszów 2010.

[6] M.in.: Franciszek Kotula, *Strój łańcucki*, Wrocław 1955; idem, *Strój rzeszowski*, Wrocław 1955; idem, *Lasowiacy*, [w:] *Stroje ludowe Rzeszowszczyzny (folder)*, Rzeszów 1966.

[7] Franciszek Kotula, *Muzykanty*, Warszawa 1979.

[8] Alicja Haszczak, *Folklor taneczny ziemi rzeszowskiej*, Warszawa 1989.

[9] Alicja Haszczak, *Tańce rzeszowskie*, Rzeszów 2012.

[10] Alicja Haszczak, *Tańce lasowiackie*, Warszawa 2006.

[11] Jerzy Dynia, *Muzyka wiejskich kapel z Podkarpacia*, Warszawa 2015 (publikacja została wydana w serii „Dziedzictwo Kulturowe", t. 12).

praca Bożeny Taras mająca ambicje spojrzenia na kulturę taneczną rzeszowskiego z interesującej metodologicznie pozycji teorii lingwistycznych[12].

Dzięki wymienionym powyżej, głównym publikacjom dotyczącym tematyki tańca na terenie obecnego województwa podkarpackiego, uzyskaliśmy bogaty i klarowny obraz dziedzictwa kulturowego uporządkowanego w układzie regionalnym. I tak: w Puszczy Sandomierskiej tańczono chodzonego (*równego*), cebulkę (*cebulę*), dzikowiaka, krakowiaka, lasowiaka, mazurka żydowskiego, mazurkę lasowiacką, oberka, polkę *(bez nogę*, galopkę, *hurra*, *na przytacku*, *tramlę*, *w lewo*, *z przytupem*), sztajerka (*cholewioka*) i *w lesie chusty prała*. W okolicach Rzeszowa hulano wykonując: chodzone (*szyrokie*, *za kołem*, *z małego*), *drobne*, *kulawki*, oberki (*rajtowiaki*), polki (*bez noge*, wściekłe, *tramelki*, grodziska, krzemieniecka, z kropką, kucane, uginane, dzwon, *z boku*), powróz, starodawnego, sztajerki, ułana (*ułaniczka*, *ułanka*), walce, wolnego (*chłopa*), *z powódka*. W okolicach Przeworska tańczono: bandoskę, *ciuryło*, chodzonego, gąsiora, owies, polki (*hurra*, *gacok*, pawłosiowska, przeworska, *stawana*, *suwiec*, zmieniana), przepiórkę, sarnę, *siano grabała*, *sumieszkę* (starodawnego), szewca (szewczyka), sztajer-polkę, *w lewo*, żyda. Z kolei na Pogórzu Krośnieńskim wykonywano: chodzonego (*obchód*, *obchodnego*, *okółkę*, wolnego), chusteczkę, *jacok*a, *hacioka*, *kowola*, krakowiaka, *krzyżoka*, mazur polkę, oberka (*oblok*), okrąglaka, pastuszkę, polkę (*tramla*, *trampolka*, *w lewo*), *równego*, *suwanego*, sztajerka, walca, żyda (*żydka*). W końcu na Pogórzu Gorlickim i Jasielskim bawiono się tańcząc: *drąga*, *furtoka*, *hacioka*, *jacoka*, *kulawego*, polkę (do boku, *hurra*, na plecy, *strząskę*, *suwiec*, *sabasówkę*, *uciekana*, w lewo, z podskokiem), polkę-mazurkę, suwanego, *idą gęsi*, staroświeckiego, zachodniego.

Jednakże korzystając z opublikowanych materiałów terenowych często przyjmujemy, iż wszystkie z opisanych tańców są sobie w pewien sposób równoważne (choć akurat Alicja Haszczak w swoich książkach, a szczególnie w pierwszej, delikatnie wskazywała na istnienie pewnej hierarchii tańców). Tymczasem, jak pisze Roderyk Lange:

[12] Bożena Taras, *Dyskurs taneczny ziemi rzeszowskiej. Analiza pragmalingwistyczna*, Rzeszów 1999.

„Poszczególne tańce mają różną rangę i różne znaczenie. Niektóre z nich są pierwszoplanowe, wykonywane najczęściej i najchętniej przez tancerzy. Są one najściślej związane z określonym terenem i nadają piętno miejscowemu repertuarowi tanecznemu; one też często przejmują na siebie funkcję obrzędową. Pozostałe tańce repertuaru są im podporządkowane i przyjmują niekiedy ich cechy. Tańce o znaczeniu drugo- i trzecioplanowym są zwykle mniej lub bardziej zaadaptowanymi zapożyczeniami i wykonywane są rzadziej i mniej chętnie przez tancerzy. Te same tańce z kolei mogą jednak mieć znaczenie pierwszoplanowe w obrębie repertuaru sąsiedniego terenu”[13].

Nie inaczej jest też w przypadku tańców z województwa podkarpackiego. Niewątpliwie starszą warstwę gatunków pierwszoplanowych stanowił przede wszystkim chodzony (*obchód*, *obchodni*, *okółka*, *szyroki*, taniec zachodni, wolny, za kołem, *z małego*), który występował w obrzędach rodzinnych i dorocznych, rozpoczynał i kończył zabawy taneczne, a także wchodził w skład tańców takich jak *siano grabała* czy krzyżak. Taniec ten jednak w miarę upływu czasu, podobnie jak inny dawniejszy taniec pierwszoplanowy – oberek (*oblok*, *rajtowiak*) – coraz bardziej tracił na swej atrakcyjności w oczach kolejnych pokoleń (chociaż oberek zachował swoją wysoką rangę u północnych sąsiadów współczesnego województwa podkarpackiego). Spowodowało to, że jego rolę zaczęły przejmować inne tańce, które możemy zaliczyć do młodszej warstwy tańców pierwszoplanowych. Zacząć należy tu przede wszystkim od polki *bez noge* (polka *korbornianka*, wściekły taniec), która jako taniec pochodzenia niemieckiego (*Der Drei Schritt Dreher*), dotarła na te ziemie zapewne nie wcześniej niż w końcu XVIII wieku. Były to wówczas czasy podporządkowywania sobie przez Austrię tych terenów oraz pierwszych zasiedleń niemieckich kolonistów (o czym będzie jeszcze mowa w dalszej części tekstu). Ale dosyć szybko polka ta stała się najpopularniejszym tańcem, stanowiącym stały punkt wszelkich uroczystości, którym towarzyszyły tańce, a także zaczęła stanowić część składową lokalnych tańców o mniejszym znaczeniu, takich jak: polka przeworska, polka zmieniana, ułan i kulawka. W nie tak wielkim stopniu jak polka *bez nogę*, ale również ciesząc się

[13] Roderyk Lange, *Tradycyjny taniec ludowy w Polsce i jego przeobrażenia w czasie i przestrzeni,* Londyn 1978, s. 36.

popularnością, do miana tańca pierwszoplanowego aspirowały również inne popularne tańce: polka w lewo (*pod wykrętkę*), tramelka (*tramla*, *trampolka*, trzęsionka), sztajerek, walc. Pozostałe tańce należą do kategorii tańców drugo- lub nawet trzecioplanowych, choć istnieją uzasadnione podejrzenia, iż krakowiak, występujący dawniej na znacznie szerszym obszarze, mógł mieć rolę pierwszoplanową, na co wskazuje obecność rytmiki krakowiakowej w wielu innych tańcach omawianego tutaj obszaru.

Tańce pierwszoplanowe zazwyczaj decydują o ogólnej stylistyce tanecznej w regionie. Jak zostało to powyżej wskazane, dawniej o charakterze tańców decydowały chodzone, oberki i krakowiaki, współcześnie zaś polki *bez nogę*, polki w lewo, tramelki, sztajerki i walce. Analizując w końcu lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku zagadnienie tańców we Wschodniej Małopolsce na tle kraju, Grażyna Władysława Dąbrowska obszar Podkarpacia zaliczyła wraz ze znakomitą większością Podlasia (jego północno-wschodnią i południową częścią) i Lubelskiem do „strefy wschodniej" „dialektu tanecznego" polskich tańców ludowych[14]. Zdaniem autorki, w strefie tej przeważają rytmy dwudzielne, istotne znaczenie dla ostatecznej formy tanecznej ma temperament tancerzy, a tańce są „wykonywane lekko, z umiarkowanym rozmachem", choć dynamicznie i z „pełną szczerości radością beztroskiej zabawy"[15]. Na tle wymienionej tu strefy wschodniego dialektu tanecznego tańce rzeszowskie i pogórzańskie, zdaniem Dąbrowskiej, wyróżniają się żywym tempem, charakterystycznym rytmem i brzmieniem towarzyszącej muzyki, soczystą przyśpiewką, „zadzierzystymi gestami rąk"[16] oraz tym, że są „odbiciem zdecydowania tancerzy, buńczucznej śmiałości i pewności siebie"[17].

Jednocześnie Grażyna Władysława Dąbrowska w swoich opisach podkreśliła przejściowość tego regionu. Z jednej strony od regionu rzeszowskiego zaznacza się zanik rytmów mazurkowych, choć oberek i chodzony pojawia się także tu. Częściej jednak występują już inne tańce trójmiarowe – sztajerek i walc, choć w melodyce tych

[14] Grażyna Władysława Dąbrowska, *W kręgu polskich tańców ludowych*, Warszawa 1979, s. 52-56.
[15] *Ibidem*, s. 57.
[16] *Ibidem*, s. 192.
[17] *Ibidem*, s. 57.

tańców obserwujemy często wpływy rytmiki mazurkowej. Przewagę natomiast zdobywają tańce i rytmy parzyste, a więc krakowiak i najbardziej reprezentatywne dla tego regionu polki – nawiasem mówiąc, bardzo często z mocnymi wpływami krakowiaka, tak jak ma to miejsce w polce przez nogę[18]. Jednocześnie badaczka wskazała na podobieństwo niektórych tańców z tańcami ukraińskimi[19], choć bez podania szczegółów. Wydaje się jednak, że autorka miała na myśli przede wszystkim przenikanie melodii kozaczkowych i kołomyjkowych, o czym wcześniej pisał już Roderyk Lange[20] nawiązując do przedwojennych ustaleń Cezarii Baudouin de Courtenay Jędrzejewiczowej[21]. Jednakże wymiana repertuaru między Ukrainą a Polską nie ograniczała się z pewnością jedynie do tych dwóch typów[22]. Przykładem tego może być rzekoma tramelka instrumentalna z Trzciany nr 38 z przygotowanego przez Jerzego Dynię zbioru melodii tanecznych na potrzeby tomu *Tańce rzeszowskie* Alicji Haszczak[23]. Przykład ten wskazuje jednoznacznie na dosłowny cytat muzyczny. Jak się wydaje, w tej wymianie repertuaru mogły mieć niebagatelny udział bardzo popularne do drugiej wojny światowej muzyki cygańskie i żydowskie, będące w istocie mediatorami pomiędzy różnymi kulturami pogranicza, jakie znajdowało się na interesującym nas terenie w okresie przedwojennym. Zagadnienie to jednak wymaga oddzielnych badań. Podobnie gruntownych i pracochłonnych badań wymaga również udowodnienie postawionej przez Grażynę Władysławę Dąbrowską tezy o tym, że na obszarze obecnego województwa podkarpackiego obserwuje się wpływ i powiązania sąsiedzkie nie tylko pomiędzy Polską i Ukrainą, ale również pomiędzy Polską a Słowacją i Węgrami[24], bowiem i ta problematyka nie została dotychczas zbadana.

---

[18] *Ibidem*, s. 193.

[19] *Ibidem*, s. 55.

[20] Roderyk Lange, *op. cit*., s. 36.

[21] Cezaria Baudouin de Courtenay-Jędrzejewiczowa, *O tańcach ludowych w Polsce*, „Teatr Ludowy", 1935, nr 8, s. 114.

[22] Pomijam tu problematykę przenikania tańców na tereny Ukrainy, czego przykładem jest chociażby krakowiak, gdyż problematyka ta nie wchodzi w zakres tematu niniejszego tekstu.

[23] Alicja Haszczak, *Tańce rzeszowskie*…, s. 93.

[24] Grażyna Władysława Dąbrowska, *op. cit*., s. 54-55.

Co ciekawe, to fakt, że cytowana powyżej autorka nie wspomina w ogóle w kontekście województwa podkarpackiego o wpływach i powiązaniach sąsiedzkich pomiędzy Austrią i Niemcami a Polską. A przecież to właśnie tu, już po rozbiorach, w czasach panowania Marii Teresy oraz Józefa II osiedlono około 14 tysięcy osób pochodzenia niemieckiego. Asymilacja nowych obywateli była bardzo powolna, zwłaszcza, że większość z nich była protestantami i osiedlała się zwartymi grupami, od początku zabiegającymi o własne kościoły i szkoły. Szybciej asymilowali się katolicy, którzy od początku włączali się w życie parafii i wsi. Podobnie było w przypadku napływu osadników, które nastąpił po kongresie wiedeńskim, kiedy to w Galicji osiedlono ponad 250 tysięcy ludności niemieckiej[25]. Nie ulega wątpliwości fakt, iż tereny zamieszkiwane przez odmienne pod względem kulturowym narodowości, ulegają wzajemnym wpływom, a muzyka i taniec – jak stwierdziła to Grażyna Władysława Dąbrowska – stają się tu „atrybutem różnoetnicznej koegzystencji kulturalnej"[26]. Nie mamy więc powodów wątpić w to, że wraz z ludnością niemiecką, do Polski przywędrowały tańce ludowe typowe dla poszczególnych regionów Niemiec lub – rzadziej – Austrii, w których z czasem zaczęły się pojawiać ślady oddziaływania polskiej kultury muzycznej i tanecznej (np. odtaktowość, elementy rytmiki krakowiakowej i mazurkowej, itp.). W miarę postępu procesu asymilacji tańce przenikały również w drugą stronę, wpływając na repertuar taneczny i kulturę osadników, w niniejszym tekście pomijam jednak to zagadnienie, gdyż interesuje nas tu przede wszystkim lokalne przyjęcie przez ludność polską niektórych z tańców wykonywanych przez kolonistów niemieckich.

Szczęśliwie zachowały się źródła słowno-muzyczno-taneczne, które dokumentują tańce zebrane m.in. na interesującym nas terenie wewnętrznego pogranicza polsko-niemieckiego. Zawdzięczamy je osobie niestrudzonego badacza austriackiego – Karlowi Horakowi. Urodził się on 7 marca 1908 roku w Wiedniu[27], gdzie ukończył szkołę

[25] Dariusz Matelski, *Niemcy w Polsce w XX wieku*, Warszawa – Poznań 1999, s. 31.

[26] Grażyna Władysława Dąbrowska, *Muzyka i taniec ludowy atrybutem różnoetnicznej koegzystencji kulturalnej*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Etnochoreologicznego", 1998, nr 9, s. 27-33.

[27] Dane biograficzne na temat Karla Horaka przygotowano na podstawie pracy magisterskiej Aleksandry Kleinrok, *Muzyka taneczna mniejszości niemieckiej w*

podstawową i średnią, a w latach 1925-1931 studiował także na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Wiedeńskiego, otrzymując uprawnienia do nauczania w szkole średniej. Obowiązki nauczyciela początkowo spełniał w Wiedniu i Linzu. 1 stycznia 1933 roku zawarł związek małżeński z Grete Kunz. Kilka miesięcy wcześniej podjął pracę w szkole w Kufstein, pracując tam do roku 1938. Był to dla Horaka najbardziej aktywny czas nie tylko w życiu rodzinnym i służbie nauczycielskiej, ale również w zakresie badań terenowych poświęconych tańcom, prowadzonych przez niego od 1927 roku. Badania te zaczął oczywiście od regionów austriackich – Styrii, Burgenlandu, Dolnej i Górnej Austrii, Tyrolu – ale szybko poszerzył je o sąsiednie kraje niemieckojęzyczne (głównie Bawarię, Wirtembergię, Hesję, a później też Szwajcarię), niemieckie ośrodki emigracyjne (Badenię, Dolną Frankonię, Palatynat i Saarę) oraz obszary innych krajów europejskich zamieszkiwanych przez ludność niemieckojęzyczną, w tym Polski (poza Polską także Słowacja, Węgry, Słowenia, Serbia i Rumunia, a później także północne Włochy). W Polsce Horaka początkowo interesowała ludność niemieckojęzyczna w środkowej Polsce (w latach 1935-1936), co zaowocowało zresztą dość dużym zasobem publikacji[28] przeanalizowanych przez Aleksandrę Kleinrok[29]. Ale już w następnych latach (1936-1937) zainteresował się także tańcami z dorzecza górnej Wisły, a szczególnie okolic Bielska, a także Małopolski Wschodniej, które to tańce interesują nas najbardziej. Niestety, w późniejszych latach autor do tego tematu powracał już jedynie okazyjnie – wojna ograniczyła jego badania wyłącznie do obszaru Austrii i najbliższych krajów, co łączył z pracą w szkołach w Schwaz, Linzu i Insbrucku oraz aktywną pracą w licznych towarzystwach naukowych, regionalnych i tanecznych. I w zasadzie do dnia śmierci badacza (23 marca 1992 r. w tyrolskim Schwaz) jego prace w Polsce były niemal zupełnie nieznane.

Materiały dotyczące wschodniej Małopolski zostały przez Horaka opublikowane dopiero po II wojnie światowej w ramach serii

---

Polsce okresu międzywojennego w świetle zbiorów Karla Horaka, Warszawa 2007, s. 30-35.

[28] Karl Horak, *Volkstänze der Deutschen in Mittelpolen*, z. 1-4, Plauen w Vogtland, 1936-1937.

[29] Por.: Aleksandra Kleinrok, *op. cit.*

„Deutsche Volkstänze" jako zeszyt 42/43 – *Deutsche Volkstänze aus Galizien*[30]. Dzięki załączonej do zbioru mapie wiemy, że Karl Horak na terenie obecnego województwa podkarpackiego odwiedził pięć miejscowości: Czermin (a w zasadzie jej część pod nazwą Hohenbach, pow. mielecki), Nowy Kamień (do 1924 r. kolonia Steinau na gruntach wsi Kamień, pow. niski, obecnie pow. rzeszowski), Makową (Hohberg, Makowa-Kolonia, pow. przemyski), Obersdorf (pow. dobromilski, obecnie część Krościenka, pow. bieszczadzki) i Bandrów-Kolonię (pow. dobromilski, obecnie Bandrów Narodowy, pow. bieszczadzki). Wszystkie miejscowości pochodziły z kolonizacji józefińskiej i na ogół powstały w 1783 r., za wyjątkiem młodszej o rok kolonii Obersdorf. Wszystkie też zostały zasiedlone przez osadników wyznania luterańskiego lub reformowanego, a jedynie w Czerminie osiedliła się także nieliczna grupa katolików. Osadnicy zaś wywodzili się na ogół z Palatynatu, Górnej Austrii, Bawarii i Hesji[31]. W czasach Horaka różnie wyglądała sytuacja w poszczególnych wsiach. Według *Słownika Geograficznego Królestwa Polskiego i Litwy* liczebność (stan na ogół na rok 1880) protestanckich mieszkańców w poszczególnych miejscowościach kształtowała się następująco: w Hohenbach – 498[32], Steinau – 361 (plus 12 katolików)[33], Makowa – 300 (?)[34], Obersdorf – 100[35], Bandrów – brak danych. Niemniej po I wojnie światowej liczebność potomków osadników zazwyczaj spadała w wyniku emigracji i działań wojennych, przykładowo w Makowej w 1938 r. było tylko 248 Niemców, a w Nowym Kamieniu w okresie międzywojennym zaledwie pięć rodzin[36]. Pomimo to Karlowi Horakowi udało się zebrać interesujący materiał. W Nowym Kamieniu (Steinau) zapisał na przykład taniec *Dreischritt*[37], analiza którego to zapisu wsparta znajomością niemieckiego folkloru tanecznego

[30] Karl Horak, *Deutsche Volkstänze aus Galizien*, „Deutsche Volkstänze", heft 42/43, Kasel – Basel – London – New York 1960.

[31] Henryk Lepucki, *Działalność kolonizacyjna Marii Teresy i Józefa II w Galicji 1772-1790: z 9 tablicami i mapą*, Lwów 1938.

[32] *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, Warszawa 1880-1914, t. 3, s. 93.

[33] *Ibidem*, t. 11, s. 320.

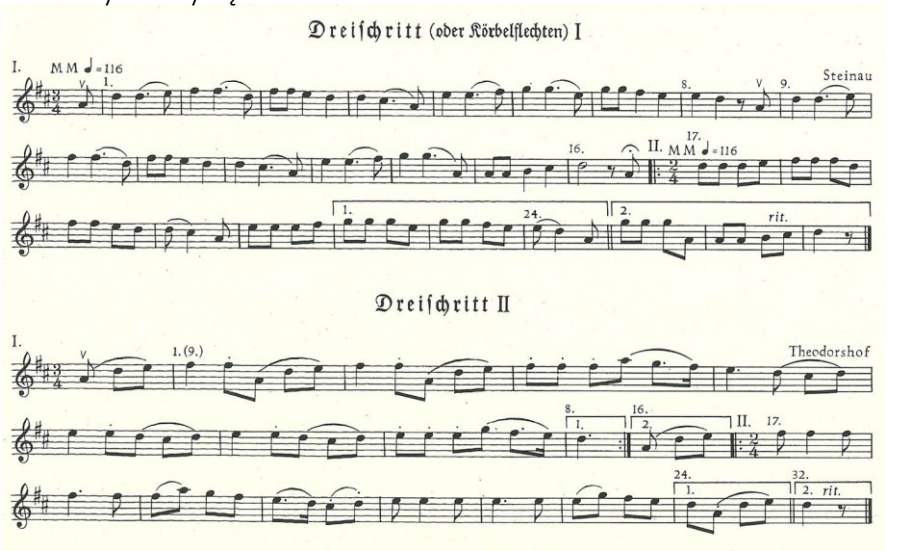
[34] *Ibidem*, t. 5, s. 931.

[35] *Ibidem*, t. 7, s. 322.

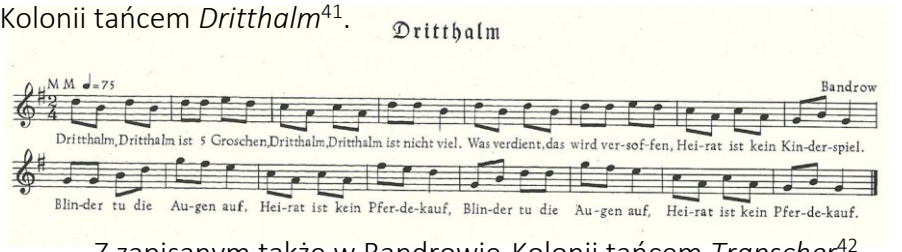
[36] Andrzej Rurak, *Kamień w przeszłości i dziś*, cz. 1, Rzeszów 1991, s. 103.

[37] Karl Horak, *Deutsche Volkstänze aus Galizien*…, s. 10-11.

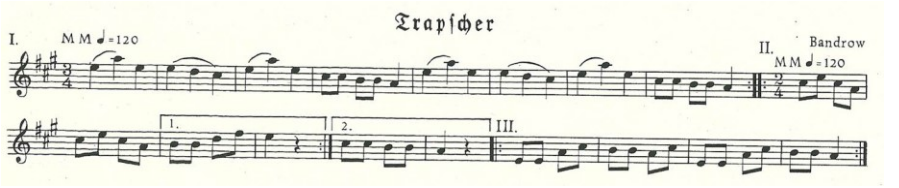
potwierdza nam, że ten taniec został najpewniej przyniesiony na tereny obecnego województwa podkarpackiego z obszarów oddalonych o tysiąc kilometrów na zachód.



Jednocześnie warianty tego tańca zapisane w Nowym Kamieniu i Żółkwi w pełni korespondują z melodią drobnego – *Co niesiesz, co niesiesz*[38]. Tak samo lasowiacka polka *na przytacku – Na ryneczce*[39], czy bardzo bliska jej rzeszowska polka *na przytacku*[40], wykazuje bardzo duże pokrewieństwo z zapisanym w Bandrowie-Kolonii tańcem *Dritthalm*[41].

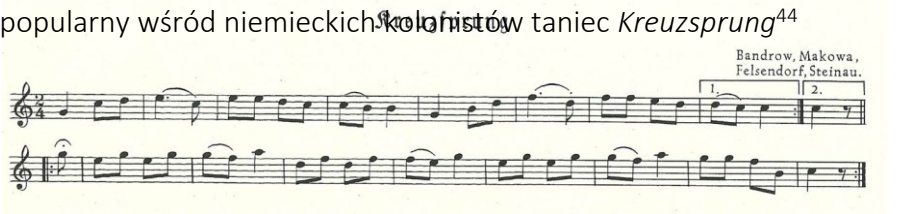


Z zapisanym także w Bandrowie-Kolonii tańcem *Trapscher*[42],

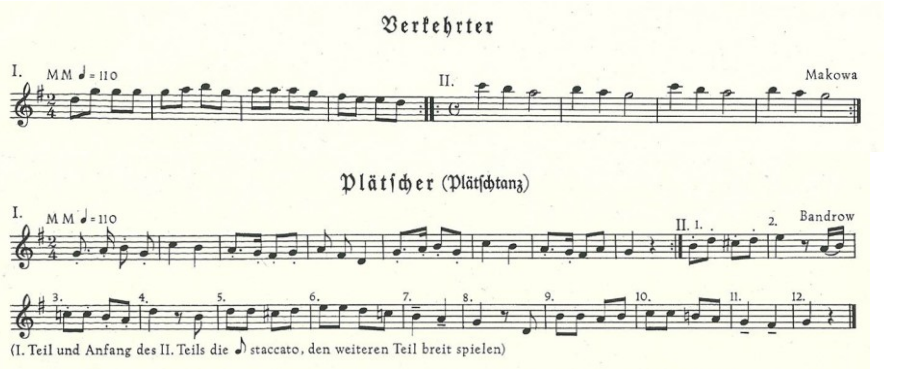


[38] Alicja Haszczak, *Tańce rzeszowskie…*, s. 196.
[39] Alicja Haszczak, *Tańce lasowiackie…*, s. 38.
[40] Alicja Haszczak, *Tańce rzeszowskie…*, s. 244
[41] Karl Horak, *Deutsche Volkstänze aus Galizien…*, s. 6.
[42] *Ibidem*, s. 18.

koresponduje tramla z Wołtuszowej[43]. Z kolei bardzo popularny wśród niemieckich kolonistów taniec *Kreuzsprung*[44]



przypomina w zarysie melodycznym, ale częściowo też w zakresie rytmu i formy muzycznej, rzeszowską tramlę akcentowaną – *Tudroj, tudroj, w okieneczku stała* i tramlę pod nogę[45] tudzież polkę w lewo – *A jak jo się uwezme*[46]. Jak dotąd tylko dla dwóch tańców zapisanych wśród kolonistów (*Berfehrter* i *Plätscher*[47])



nie udało się odnaleźć konkordancji w repertuarze udokumentowanym na terenie obecnego województwa podkarpackiego, choć prace w zakresie studiów porównawczych nie zostały jeszcze zakończone, więc być może znajdziemy więcej podobieństw.

Jak z powyższego przeglądu widać, wydane dotychczas zbiory tańców z terenu obecnego województwa podkarpackiego stanowią bardzo bogaty materiał, który może stanowić przedmiot nie tylko bardzo urozmaiconego wykonawstwa muzycznego, ale także interesujących studiów muzycznych. Studia te powinny nam dać

[43] Jerzy Dynia, *op. cit.*, s. 19.
[44] Karl Horak, *Deutsche Volkstänze aus Galizien*..., s. 12-13.
[45] Alicja Haszczak, *Tańce rzeszowskie…*, s. 169.
[46] *Ibidem*, s. 89.
[47] Karl Horak, *Deutsche Volkstänze aus Galizien…*, s. 24, 25.

odpowiedź na interesujące pytanie o związki muzyczno-taneczne nie tylko z sąsiadami w obrębie naszego kraju, ale także poza jego granicami. Jak udowadniają skromne zeszyty Karla Horaka śledzenie tych związków może nie tylko przynieść nam nowe spojrzenie na repertuar regionalny Lasowiaków, Rzeszowiaków i Pogórzan, ale też wzbogacić nas o repertuar, który nam nie był znany, a wypełniał dawniej fonosferę wsi zamieszkiwanych przez przedstawicieli wymienionych powyżej grup etnograficznych. Biorąc pod uwagę zakres związków międzynarodowych, obejmujących kilka grup etnograficznych ludności ukraińskiej i słowackiej, a ponadto związki z wieloma grupami niemieckojęzycznymi, Węgrami, czy też Żydami i Cyganami studia te dają nam bardzo szerokie możliwości i wiele obiecują na przyszłość.

Bibliografia

Baudouin de Courtenay-Jędrzejewiczowa Cezaria, *O tańcach ludowych w Polsce*, „Teatr Ludowy", 1935, nr 8.

Dąbrowska Grażyna Władysława, *Muzyka i taniec ludowy atrybutem różnoetnicznej koegzystencji kulturalnej*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Etnochoreologicznego", 1998, nr 9.

Dąbrowska Grażyna Władysława, *W kręgu polskich tańców ludowych*, Warszawa 1979.

Dynia Jerzy, *Muzyka wiejskich kapel z Podkarpacia*, Warszawa 2015 (publikacja została wydana w serii „Dziedzictwo Kulturowe", t. 12).

Dziedzic Maria, Dziedzic Józef, *Wesele z Trzciany*, Rzeszów 1975.

Gajecki Benedykt, *Dawny obrzęd weselny w Domaradzu (z przyśpiewkami i nutami)*, „Rocznik Sanocki", 1963, t. 1, s. 415-454.

Haszczak Alicja, *Folklor taneczny ziemi rzeszowskiej*, Warszawa 1989.

Haszczak Alicja, *Tańce lasowiackie*, Warszawa 2006.

Haszczak Alicja, *Tańce rzeszowskie*, Rzeszów 2012.

Horak Karl, *Deutsche Volkstänze aus Galizien*, „Deutsche Volkstänze", heft 42/43, Kasel – Basel – London – New York 1960.

Horak Karl, *Volkstänze der Deutschen in Mittelpolen*, z. 1-4, Plauen w Vogtland, 1936-1937.

Kleinrok Aleksandra, *Muzyka taneczna mniejszości niemieckiej w Polsce okresu międzywojennego w świetle zbiorów Karla Horaka*, Warszawa 2007.

Kolberg Oskar, *Dzieła Wszystkie*, t. 48: *Tarnowskie-Rzeszowskie*, red. J. Burszta, Wrocław – Poznań 1967, s. 247-257.

Kolberg Oskar, *Dzieła Wszystkie*, t. 50: *Sanockie-krośnieńskie*, cz. 2, red. A. Skrukwa, Wrocław – Poznań 1972, s. 403-442.

Kolberg Oskar, *Dzieła Wszystkie*, t. 57/2: *Ruś Czerwona*. cz. 2, .z. 2, red. M. Tarko, Wrocław-Poznań 1979, s. 1190-1246.

Kotula Franciszek, *Lasowiacy*, [w:] *Stroje ludowe Rzeszowszczyzny (folder)*, Rzeszów 1966.

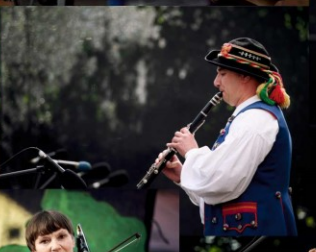
Kotula Franciszek, *Muzykanty*, Warszawa 1979.

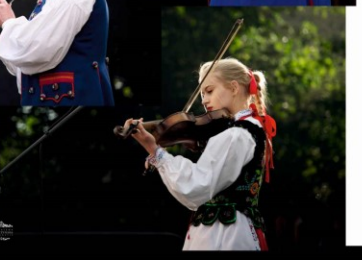
Kotula Franciszek, *Strój łańcucki*, Wrocław 1955.

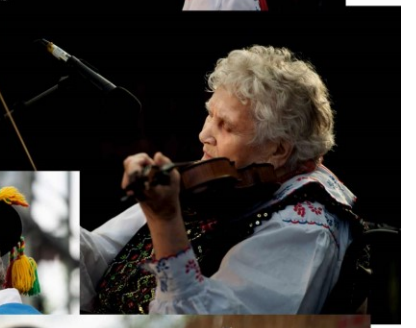
Kotula Franciszek, *Strój rzeszowski*, Wrocław 1955.

Kunysz Walenty, *Wesele kraczkowskie*, Lublin 1968.

Lange Roderyk, *Tradycyjny taniec ludowy w Polsce i jego przeobrażenia w czasie i przestrzeni,* Londyn 1978.
Lepucki Henryk, *Działalność kolonizacyjna Marii Teresy i Józefa II w Galicji 1772-1790: z 9 tablicami i mapą*, Lwów 1938.
Linette Bogusław, *Obrzędowe pieśni weselne w Rzeszowskiem*, Rzeszów 1981.
Matelski Dariusz, *Niemcy w Polsce w XX wieku*, Warszawa – Poznań 1999.
Nartowska Lidia, *Wiązanki tańców rzeszowskich*, Rzeszów 1955.
Nartowska Lidia, *Lasowiak*, Rzeszów 1956.
Nartowska Lidia, *Oberek rzeszowski*, Rzeszów 1956.
Nartowska Lidia, *Tańce rzeszowskie*, „Biuletyn Kulturalny", Rzeszów 1978, nr 1-3.
Nartowska Lidia, *Tańce z okolic Rzeszowa*, Warszawa 1967.
Niżańska Bożena, *Tańce rzeszowskie*, „Biuletyn Kulturalny", Rzeszów 1978, nr 1-3.
Rurak Andrzej, *Kamień w przeszłości i dziś*, cz. 1, Rzeszów 1991.
Ruszel Krzysztof, *O kulturze ludowej Lasowiaków, Rzeszowiaków i Pogórzan*, „Biuletyn Kulturalny", Rzeszów 1978, nr 1.
Saloni Aleksander, *Lud wiejski w okolicy Przeworska*, „Wisła", 1897–1899, t. 11–13.
Saloni Aleksander, *Lud łańcucki. Materiały etnograficzne*, „Materiały Antropologiczno-Archeologiczne i Etnograficzne", 1903, t. 6.
Saloni Aleksander,, *Lud rzeszowski. Materiały etnograficzne*, „Materiały Antropologiczno-Archeologiczne i Etnograficzne", 1908, t. 10.
Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich, Warszawa 1880-1914, t. 3, 5, 7, 11.
Taras Bożena, *Dyskurs taneczny ziemi rzeszowskiej. Analiza pragmalingwistyczna*, Rzeszów 1999.
Wesele Krzemienickie, opracowanie zbiorowe pod przewodnictwem Alicji Haszczak, Rzeszów 2010.







Artyzm polskich pieśni ludowych

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

Współczesna polszczyzna wyrażenie *artyzm* łączy przede wszystkim z odniesieniami typu estetycznego. Egzemplifikuje to chociażby najnowsza leksykografia. Najpełniejszy obecnie słownik języka polskiego słowo *artyzm* objaśnia następująco: jest to „zdolność tworzenia rzeczy pięknych; doskonałość wykonania dzieła sztuki”[48]. Takie rozumienie podkreślają także przywołane w cytowanym słowniku wyrazy bliskoznaczne, jak: piękno, mistrzostwo, biegłość, talent czy kunszt. Można też się zgodzić, że za adekwatny do nich hiperonim można uznać leksem *sztuka*.

Jednakże w kulturze ludowej, opartej na przekazie oralnym, artyzm nie tylko konotuje sensy i funkcje estetycznej natury. Konstruowanie ludowych tekstów artystycznych często bowiem wiąże się z odniesieniami pragmatycznymi i – najogólniej mówiąc – społecznokulturowymi.

Na wstępie tej wypowiedzi winni jesteśmy wskazać na jeszcze jedną uwagę o charakterze ogólnym. Pieśni ludowe, które są tematem niniejszego opracowania, to twór synkretyczny, oparty na różnych kodach komunikacyjnych (w tym przede wszystkim: werbalnym i muzycznym). Jest to zatem tekst natury kulturowej. I chociaż w dalszym ciągu naszych rozważań będziemy zajmowali się głównie stroną językową polskich pieśni ludowych, to niemal zawsze będą tam obecne odwołania do kontekstów pozajęzykowych. Pieśni ludowe (jak i cała różnogatunkowa paleta folkloru słownego –

[48] *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*, red. Halina Zgółkowa, t. 2: An – Aszelski, Poznań 1994, s. 286.

wierszowanego, ale i prozatorskiego) przynależą bowiem do sfery tekstów artystycznych. Ich funkcjonowanie ale i recepcja wymagają więc wcześniejszego rozpoznania specyfiki wykładników ludowego stylu artystycznego. Jest to tym bardziej istotne, że szczególnie kulturowo istotne pieśni typu obrzędowego, mają wymiar tekstów archaicznych, co dla współczesnego odbiorcy także może stanowić pewną barierę w prawidłowej interpretacji, a co za tym idzie i pełnej ich recepcji.

Uogólniając nasze rozważania możemy powiedzieć, że tekst pieśni ludowej można analizować w dwu perspektywach stylistycznych:

1. Języku potocznym, który służy do przedstawiania wypowiedzi codziennych, użytkowych. W ten sposób informator relacjonuje różne zdarzenia związane z pracą na roli, w obejściu gospodarskim czy relacje międzyludzkie. W odniesieniu do pieśni ludowych będzie to kwestia tak zwanej powierzchniowej sfery języka. Chodzi tu o język rozumiany jako werbalny system komunikacyjny, który składa się z różnych podsystemów (od fonetyki i fonologii, poprzez morfologię, leksykę, składnię i całościowe jednostki wypowiedzi – teksty). Nie może zatem dziwić, że w pieśniach ludowych odnajdujemy również cechy lokalnej gwary, jak przykładowo dosyć powszechnie rozpoznawalne mazurzenie (wymiana spółgłosek „szumiących" na „syczące" – typ Sz na S), nagłosowa labializacja typu *ᵘoko, ᵘucho*, pochylenia czy charakterystyczna przede wszystkim dla obszaru wideł Wisły i Sanu, wymowa bez nosówkowa – *kodziel*;
2. Jednakże pieśni ludowe to – pozostała duża grupa spetryfikowanych, całościowych tekstów folkloru, takich jak: pieśni, przysłowia, opisy obrzędów, legendy czy podania wierzeniowe, ludowe teksty artystyczne, których sensy mogą być poprawnie odczytane (odszyfrowane) dopiero poprzez znaki przysługujące stylowi artystycznemu. Zatem wszelkie przesłania płynące z treści tego typu tekstów (utworów) nie wyczerpują się na poziomie dosłowności. Należy je interpretować przede wszystkim na poziomie kodów symbolicznych czy estetycznych. I ta kwestia jest zasadniczym tematem dalszej części artykułu.

Jak poucza dostępna literatura przedmiotu, a mamy tu na myśli takich autorów, jak: Jan Stanisław Bystroń[49], Kazimierz Moszyński[50] czy Jerzy Bartmiński[51], ludowy język artystyczny w pierwszej kolejności budowany jest na cechach systemowych miejscowej gwary. Zatem, nie ma tu nic nowego także jeżeli chodzi o inwentarz możliwości i typy procesów językowych. Wszystkie rodzaje wykładników można odnaleźć i wywieść z języka potocznego (tutaj – miejscowej gwary). Jednakże ich kontekst gatunkowy i szeroko rozumiany – kulturowy, nadaje im inne funkcje, inne znaczenia, wyznacza też inny zakres dystrybucji.

Uogólniając powyższą kwestię można powiedzieć, że ludowy język (styl) artystyczny budują dwa rodzaje składników:

1. Wspominane wyżej, oparte na cechach systemowych, a konkretyzowane poprzez wykorzystanie poszczególnych podsystemów, takich jak: fonetyka, morfologia, słownictwo czy składnia;
2. Specyficzne dla tekstów folkloru elementy konstrukcyjne ludowych tekstów i gatunków.

Dokonajmy zatem przeglądu ważniejszych wykładników ludowego stylu artystycznego zawartych w publikowanych w tym zbiorze materiałach.

Cechy systemowe:

1. Z poziomu fonetycznego, szczególnie charakterystyczne dla wschodnich obszarów, są w pieśniach ludowych prejotacje – zwłaszcza przed głoskami *a* i *u* oraz postjotacje. Są one motywowane wpływem strony muzycznej – specyfiką ludowego śpiewu. Funkcjonowanie zjawiska dosyć dokładnie opisał i udokumentował J. Bartmiński[52]. Oto kilka przykładów: *jasz* – zamiast aż, *jani* – ani, *ju* – zamiast u, *na julicy* i ogólnie znane, zleksykalizowane formy jak *janioł* czy *Jantek*.

   Inną specyficzną, z poziomu organizacji fonetycznej, cechą wykonawczą pieśni ludowych są tak zwane sylaby otwarte

[49] Jan Stanisław Bystroń, *Pieśń ludowa w Polsce*, [w:] *Polska pieśń ludowa. Wybór*, opr. Jan Stanisław Bystroń, Chicago 1945, s. I – XXXVII.

[50] Kazimierz Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, cz. 2: *Kultura duchowa*, z. 2, Kraków 1939, s. 1347-1529.

[51] Jerzy Bartmiński, *O języku folkloru*, Wrocław 1973.

[52] *Ibidem*, s. 112 i nast

czyli kończone samogłoską lub spółgłoską półotwartą. Ta cecha jest motywowana ludową praktyką wykonawczą.
Cechy fonetyczne stylu artystycznego pieśni ludowych są jednakże dla czytelnika dosyć trudne do zauważenia ze względu na panującą powszechnie praktykę zapisu. Jest ona zwykle uproszczona. Jedynie dokumentacje wykonywane przez osoby z przygotowaniem dialektologicznym, znające zasady i praktykujące zapis fonetyczny tekstu, te zjawiska utrwalają. W odniesieniu do regionu rzeszowskiego dobrym przykładem takiej dokumentacji jest zapis wesela z Grębowa dokonany przez Stanisława Bąka. Tam odnajdziemy przykłady z głoskami protetycznymi – *Hdzie* w znaczeniu `gdzie', przykłady wymowy beznosówkowej – *świeta* w znaczeniu `święta', *kurceta* jako `kurczęta' itd.[53]

2. Bardzo częstym elementem budującym ludowy styl artystyczny, ale już z poziomu morfologicznego, co szczególnie dotyczy pieśni ludowych, są zdrobnienia. Zdrabniane są wyrazy należące do różnych pól semantycznych, takich jak: przyroda, nazwy przestrzenne, części ciała, atrybuty zalotne, leksykalne odniesienia osobowe – na przykład imiona, nazwy dni tygodnia itp. Franciszek Kotula w znanym zbiorze kolęd życzących odnotował nawet bardzo rzadką postać zdrobnienia powstałą od nazwy miasta – *Lwowik* `Lwów'[54].
W ludowych pieśniach dużo jest zwykle zdrobnień pierwszego stopnia, a więc opartych na pojedynczym formancie, jak:
- ik (yk): *konik* (KH, 281), *gaik* (KH, 307), *liścik* (KH, 335) itd.;
- ek: *wianek* (KH, 369) *rocek* (KH, 373; SB, 43) itd.;
- ko: *słówko* (KZ[55], 383) itd.;

[53] Por.: Stanisław Bąk, *Wesele ludowe w Grębowie. Sandomierskie*, Wrocław 1958, s. 77. W dalszych partiach jako źródło skrót SB.
[54] Franciszek Kotula, *Hej, leluja czyli o wygasających starodawnych pieśniach kolędniczych w Rzeszowskiem*, Książka poprzedzona szkicem folklorystycznym „O kolędach noworocznych" Juliana Krzyżanowskiego, Warszawa 1970, s.164. Skrót KH.
[55] Franciszek Kotula, *Znaki przeszłości. Odchodzące ślady zatrzymać w pamięci*, wstęp Czesław Hernas, Warszawa 1976. Skrót KZ.

- ka: *chusteczka* (KH, 332), *chustka* (KH, 333) *rączka* (KH, 333, 368, 376), *główka* (SB, 43), *nóżka* (SB, 43), *rutka* (KH, 369), *komnatka* (KZ, 447), *kolądka* (KZ, 384, KH, 282) itd.

Wszakże najbardziej charakterystyczne i wyróżniające styl folkloru są zdrobnienia budowane z wielu formantów (drugiego i trzeciego stopnia), tych bowiem formacji rzadko używa się w mowie potocznej. Ilustrują to zjawisko takie przykłady, jak:

- *chusteczka* (KH, 377), *trzewiczeńki* (KH, 259), *panienecka* (KH, 369), *wianeczek* (KH, 368), *ganeczek* (KH, 333, 370), *pierścioneczek* (KH, 282, 368), *kowalczyki* (KH, 366), *wodeńka* (KH, 367), *rzeczułeńka* (KH, 281-282), *wineńko* (KH, 367), zieloneńki (KH, 367, *rybaczkowie* (KH, 367), *kwiateczek* (KH, 335), *Jasiejko* (SB, 56), *Kasiejka* (SB, 55), *Lorciejka* (SB, 43), *Krakowiaczek* i *Lwowiaczek* (KH, 245), *polisie* (KH, 316), *siodełeczko* (KH, 282) itd.

Wyróżniające dla pieśni ludowych jest też i to, że w niektórych tekstach dochodzi do swojego rodzaju kumulacji wykorzystanych zdrobnień. Zjawisko to dokumentuje przykład jednej z kolęd życzących:

1. *Płynie rzeczułeńka koło ogródeńka.*
   Alleluja, alleluja!
2. *A w tej rzeczułeńce konik wodę pije.*
   Alleluja, alleluja!
3. *A na tym koniku złote siodełeczko.*
   Alleluja, alleluja!
4. *A na tym siodełku, nadobna Marysia.*
   Alleluja, alleluja!
5. *A na tej Marysi ruciany wianeczek.*
   Alleluja, alleluja!
6. *A na tym wianeczku złoty pierścioneczek.*
   Alleluja, alleluja! itd. (KH, 281-282)

Różne są funkcje używania zdrobnień. Podstawowa to „komunikowanie małości przedmiotu i pozytywnego stosunku do niego”[56], co szczególnie uwidacznia się w konstrukcjach

[56] Jerzy Bartmiński, *Ludowy styl artystyczny*, [w:] *Współczesny język polski*, red. Jerzy Bartmiński, Lublin 2001, s.229.

deminutywno-hipokorystycznych (spieszczających) – por. takie jak: *mamusia, tatunio, Jaś, Marysia* itp. Ale realizują one także inne tekstowe i kulturowe potrzeby – regulują rytmikę wiersza (pieśni), pełnią również funkcje strukturalno-poetyckie.

3. Z językowych podstaw wywodzi się także obecna w folklorze cała sfera leksykalnych poetyzmów. Ich funkcjonowanie w tekstach ludowych nie polega na bezpośrednim komunikowaniu dosłowności znaczenia. Wyrażają przede wszystkim semantykę naddaną, często symboliczną. W tej roli często występuje słownictwo przestarzałe czy wręcz archaiczne, a w niektórych zakresach rolę poetyzmów wypełniają również zapożyczenia (wschodniej proweniencji – np. *krynica*). Za wybrane przykłady ilustrujące zjawisko niech nam posłużą dosyć znane wyrażenia, jak: *gaj* (KH, 259), *gaik* (KH, 307, KZ, 425)), *ogródeczek* (KH, 258, SB, 27) czy *łąka* (KH, 259), które w kontekstach przywołanych pieśni nie tyle identyfikują etymologiczne czy realne znaczenia poszczególnych wyrazów, co komunikują ich tekstowe konotacje semantyczne. A te odnoszą się do przedstawianych w tych utworach sytuacji zalotnych i miłosnych. Dochodzi tu zatem do uogólniania znaczenia[57]. Gaj, ogród i łąka stają się w ten sposób poetyckimi przestrzeniami spełniania wzoru ludowej miłości.

4. Wyróżniającą grupą leksykalnych poetyzmów są w folklorze epitety. Generalna ich funkcja polega głównie na pozytywnej waloryzacji przedstawianego świata. Oto przykłady tych najczęstszych: *nadobna(y*) – przede wszystkim o pannie (dziewczynie) – (KH, 76, 91, 282), (KZ, 18) itd.), rzadziej o chłopcu (kawalerze) – por. *nadobny Jasio* (KH, 182); *wrony*, rzadziej *cisawy* – koń (KH, 117, KZ, 390); *złoty* – o czymś cennym, *pierścioneczek* (KH, 282); *zielony* – gaik (KH,284, 324, 325), *jawor* – (KH, 318), *lipka* (KZ, 411) lub *łączka* (KH284);

[57] Szerzej na ten temat zob.: Jan Adamowski, *O uogólnianiu znaczeń wyrazów w pieśni ludowej*, [w] *Literatura popularna – folklor – język,* t. 2, red. Witold Nawrocki, Michał Waliński, Katowice 1981, s.204-212.

biały kamień (KZ, 391), *bity* – talar (KH, 320, 325); *bystra* woda (KZ, 406, 424), *jedwabna* – chustka (KH) i inne. Pieśniowe epitety nie są wszakże tylko estetycznymi ozdobnikami. Poprzez ich zastosowanie dokonuje się waloryzacja przedstawianego świata. Ona może mieć wymiar materialny – *złoty*, bo jest to coś ze złota, a więc niezwykle szlachetnego kruszcu, *jedwabny* – z cennego i poszukiwanego materiału, ale waloryzacja może również dotyczyć cech człowieka – zarówno tych zewnętrznych, jak i jego postaw etycznych. Z kolei Stanisław Czernik podkreśla, że „najciekawsze są epitety o charakterze emocjonalnym, wyrażające wprost lub pośrednio stan uczuciowy przypisywany rzeczom martwym, np. smutne mury („Obejrzy się moja pani na swe smutne mury") czy nieszczęśliwa ława w zaśpiewie uwiedzionej dziewczyny („nieszczęśliwa ława, jenom nocke spała")"[58].

Szczególnie pieśniowe epitety mają jeszcze jedną, wyróżniającą właściwość. Są zwykle stałe. Mają więc powtarzalną i utrwaloną łączliwość. I tak: *wrony* – odnosi się niemal wyłącznie do charakterystyki konia; gaj i dąbrowa – są zawsze *zielone*, bity – talar, *bystra* – woda (w znaczeniu: czysta, przezroczysta)[59] itd. Stałość funkcjonowania epitetów można łączyć z ogólnie znaną w folklorze tendencją do typizacji przedstawień.

5. Z leksyką wiąże się jeszcze jedna istotna dla poetyki folkloru cecha. Jest nią, przypominana już wcześniej, symboliczność przedstawień. Jest to jeden z kanonów funkcjonowania i jednocześnie poprawnej recepcji folkloru oraz ogólnie – całokształtu kultury ludowej. Jako wybrana, wydaje się przekonująca, ilustracja zagadnienia niech posłuży odwołanie się do następujących przykładów:

   - jabłoń: jako całościowy symbol panny młodej (KH, 345);
   - dziewczyna rozdająca czerwone jabłka: to gest przedstawiający intencje miłosno-zalotne (KH, 439, 506, 507);

[58] Stanisław Czernik, *Stare złoto. O polskiej pieśni ludowej*, Warszawa 1962, s.281.

[59] Szerzej na ten temat zob.: Jerzy Bartmiński, Czesław Kosyl, *O bystrej wodzie w jeziorze i nazwie rzeki Bystrzyca,* „Język Polski", 1972, z. 2, s.112-118.

- występująca w paraleli topola to symboliczne przedstawienie dziewczyny (KZ, 352) (KH, 390);
- jawor: to wskazanie na kawalera (KH, 455, 495);
- paw, który *wziął* pannie *wianuszek*: to obrazowe przedstawienie zalotnika oraz kontekstu erotycznego (KZ, 406);
- dziewczyna pojąca konie kawalerów (żołnierzy) to motyw erotyczny (KH, 505);
- konik: stały atrybut kawalera zdążającego do swojej wybranki (KZ, 432, KZ, 390);
- sokół: symbol kawalera (KH, 129);
- warkocz: symbol stanu panieńskiego (KH, 509); podobnie rąbek i wianek (KH,511; SB, 28, 29, 54);
- rybka i kaczor to opozycyjne przedstawienia panny i kawalera zalotnika (KH, 516); podobnie jak kalina i jawor (KH, 517);
- kukułka: ptak obdarzony mocą wieszczenia (SB, 18) itd.

W niektórych utworach symbolika tekstowa zostaje wprost wytłumaczona. Z taką sytuacją mamy do czynienia w legendowej pieśni o świętej Alinie, której zakończenie jest następujące:

1. *Przed Matką Najświętszą róża wykwita – róża wykwita,*
   A z tej to róży ptaszek wylata – ptaszek wylata.
2. *Oj, nie jest to ptaszek, tylko Syn Boży – tylko Syn Boży,*
   Co po całym świecie wszelką rzecz może – wszelką rzecz może. (KZ, 160)

Uogólniając kwestię symbolizmu w pieśni ludowej można, za Kazimierzem Moszyńskim powtórzyć, że jest to jeden z najważniejszych „czynników kierujących ludową poezją”[60]. Szczegółowe eksplikacje ludowej symboliki przedstawiają odpowiednie leksykony[61].

[60] Kazimierz Moszyński, *op. cit*., s.1435.

[61] Por.: *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, koncepcja całości i redakcja: Jerzy Bartmiński, zastępca redaktora: Stanisława Niebrzegowska, t. 1, zeszyt 1-4, t. 2, zeszyt 1-2, Lublin 1996-2018; Piotr Kowalski, *Leksykon*. *Znaki świata*. *Omen, przesąd, znaczenie,* Wrocław – Warszawa 1998.

6. Szczególnie w tych bardziej archaicznych ludowych pieśniach elementami stylu artystycznego są również pewne złożone konstrukcje leksykalne. Są nimi: zestawienia i tautologie. Tak zwane **zestawienia bliźniacze**[62] to połączone syntagmatycznie wyrazy wywodzące się z jednego pola semantycznego, które w ostateczności budują kumulatywne, uogólnione znaczenie. Zwykle są to ustabilizowane konstrukcje tej samej kategorii gramatycznej, np. rzeczownikowe, jak:
   - *ojciec matka* (KZ, 298; KH, 160), *tatusiu, matusiu* (SB, 29); *bracia siostry* (KH, 433; *płacz wzdychanie* (KH, 440); *góry lasy* (KH, 95), *pola łąki* (KZ391), *piwo winko* (KZ, 391,), *zdrowiem szczęściem* (KZ, 402), *miód wino* (KH, 90), *srebro złoto* (KH, 96, 139, 344);

   ale także czasownikowe:
   - *zaprzogajcie, wyjeżdżajcie/ zaprzęgaj zakładaj* (SB, 27), *stukać pukać* (KH, 34);

   czy przymiotnikowe: *szeroki daleki* (KH, 383), *smutny sfrasowany* (KH, 370) lub przysłówkowe: *szyroko daleko* (KZ, 282), *cieniuśko wysoczko* (KH, 193).

7. Z kolei, **tautologie** inaczej – annominacje, to rodzaj powtórzenia najczęściej dwu wyrazów, które są motywowane wspólnym rdzeniem. Jest to konstrukcja archaiczna, spotykana raczej w utworach obrzędowych i dawniejszej liryce. W pochodzącym z obszaru Rzeszowszczyzny materiale odnajdujemy wiele przykładów tautologii, co świadczy o dawnym pochodzeniu tych tekstów. Oto wybrane przykłady zarejestrowane w analizowanych źródłach. Można je usystematyzować w następujących grupach:
   a. Przykłady, które można odnaleźć w tekstach potocznych lub innych stylach wypowiedzi: *dzwony dzwoniły* (KZ, 159), *świece świeciły* (KZ, 159), *gęsi gęgają* (KH, 203), *kukułka zakukała* (SB, 18), *pasem przypaszę* [kontusz] – (KZ, 297) itp.;

[62] Zob.: Jan Adamowski, *Zestawienia typu srebro – złoto, ojciec matka w polskiej pieśni ludowej*, [w:] *Z polskich studiów slawistycznych*, seria 5*, Literaturoznawstwo, folklorystyka, problematyka historyczna*, Warszawa 1978, s. 342-350.

b. Przykłady dosyć ściśle związane z konkretnymi teksami (motywami) pieśni ludowych: *z dawna danego* (KH, 286), święty Michał *zatrąbi w trąbkę* (KZ, 275) lub w innym wariancie *trąbką trąbi* (KZ, 444) na Sąd Boży; Pan Bóg *na tem sądzie sądził będzie* (KZ, 444); kochanek *nocke przenocuje* u kochanki (KZ, 407);
c. Tautologie charakterystyczne i wyróżniające dla pieśni ludowych: *sadeczek sadziła* (KH, 193, 214), *płotem opleciona* (KH, 134), *dary darował* (KZ, 403);
d. Tautologie z elementami neologicznymi: *zielony zieloneczku* (KH, 178), *szczybiotejka szczybiotała* (KH, 231) oraz specyficzne przykłady z konstrukcją zaprzeczającą: *zbierasz nie zbierając* (KH, 250), *konie kare choć się nie karują* (SB, 75).

8. Jest jeszcze jeden natury językowej składnik budujący stronę artystyczną pieśni ludowej. Łączy on w sobie funkcję zdrobnień, ale oparty jest na powtórzeniu. Tę figurę stylistyczną można opisać jako intensyfikacja waloryzująca. W sposób skumulowany jest ona obecna w przykładzie pieśni z Podlasia, którą konstruują podobne rozpoczynania poszczególnych strofek od powtórzeń typu: *mamo, mamuleńko* czy *córuś, córusieńko*:

Mamo moja, mamuleńko, a cóż to za swaty?
/: nie chcę ja go, moja mamo, choć on dobry i bogaty.
:/
[…]
Córuś moja, córusieńko, jam cię wychowała, […][63]

Dalszy ciąg tekstu jest zbudowany jako dialog pomiędzy matką i córką, które swoją tekstową komunikację realizują poprzez wykorzystanie powtórzeń intensyfikujących. Podobne konstrukcje odnajdujemy również w materiałach z obszaru podkarpackiego. Oto wybrane przykłady: często przywoływany cytat z pozycji incipitowej, ale cecha ta występuje nie tylko w tych pozycjach tekstu, typu: *rano, raniusieńko* (KZ, 299, 354); i inne: *miła najmilejsza* (KH, 319),

[63] Aleksander Oleszczuk, *Pieśni ludowe z Podlasia*, Wrocław 1965, s. 142.

pomału pomalušku (KH, 87), *pod winem, pod wineńkiem* (KH, 96) itd.

Cechy konstrukcyjne:

Jak już wcześniej wspominaliśmy, drugim – obok systemowych cech języka naturalnego, budulcem artystycznego stylu folkloru są specyficzne, utrwalone i powtarzalne konstrukcje całego tekstu. Generalnie oparte są one na różnorodnym w formach i zakresach, powtarzaniu. Powtarzanie Kazimierz Moszyński uznał za jeden z kanonicznych czynników słowiańskiej sztuki poetyckiej[64]. Przedstawmy kilka najbardziej charakterystycznych tego typu figur.

Bardzo wyróżniające dla folkloru wierszowanego są konstrukcje paraleliczne. Paralelizm – jak pisze Ryszard Wojciechowski, to „równoległość, odpowiedniość, zabieg stylistyczny spotykany szczególnie często w pieśniach ludowych. Polega ona na zastawieniu dwu obrazów, z których pierwszy wzięty jest z przyrody a drugi z życia człowieka. W ten sposób paralelizm »opisując działanie ludzkie, równocześnie opisuje zjawiska świata zewnętrznego, sprawiając niejednokrotnie wrażenie, jak gdyby były one ze sobą powiązane w jakimś istotnym, choć bliżej nie dającym się określić związku«"[65]. W literaturze przedmiotu są opisane różne odmiany paralel: paralelizm rozwinięty, opisowy, schematyczny, apostroficzny, formalny itd.[66]

W analizowanych tu materiałach także odnajdujemy różnorodne przykłady konstrukcji paralelicznych. Za wąski jest może korpus materiałowy aby zidentyfikować wszystkie wyliczone wyżej jego odmiany ale odnajdujemy równie ciekawe egzemplifikacje. Oto niektóre:

Zaświeciła jasna gwiazda na niebie,
Porodziła Panna Syna u siebie – lelija! (KH, 147).

Typowa konstrukcja paralelna jest zbudowana na zasadzie porównania i da się zinterpretować kryterium tego zestawienia, które łączy obie części. W tym przykładzie wspólnym semantycznym elementem, jak się wydaje, staje się symbolika światła oraz

[64] Kazimierz Moszyński, *op. cit*., s. 1373.
[65] Ryszard Wojciechowski, *Paralelizm*, [w:] *Słownik folkloru polskiego*, red. Julian Krzyżanowski, Warszawa 1965, s.293.
[66] Kazimierz Moszyński, *op. cit*., s. 1392-1411.

przywołania nie tylko kosmosu ale wręcz samego Nieba. Zatem paralela ta w swojej ostatecznej wymowie ma status sakralny.
Kolejny przykład jest może bardziej typowy dla pieśni weselnych czy miłosnych:

Zakukała kuk^{u}ółecka na śliwie,
Zacnijze nom nasa Maryś sceśliwie.
Zakukała kuk^{u}ółecka na wrotkach,
Zacnijze nom, nasa Maryś ^{u}od środka. (SB, 18)

W powyższym kontekście mamy zestawienie obrazu przyrody i człowieka: kukająca na śliwie kukułka – z symbolicznym odniesieniem do panny młodej. Głównym sensem tej paraleli staje się przepowiadana przez wieszczącego ptaka przyszłość młodej żony. Z kolei w drugiej paraleli (wers trzeci i czwarty), która wydaje się mieć charakter zwykłej rymowanki, zawarta w strukturze głębokiej jej treść wprowadza młodą już w życie domowe (za wrotami).
Zakres zestawianych w paralelach ludowych odniesień przyrodniczych Stanisław Czernik tak podsumowuje: „Motyw przyrody bywa rozległy. Najczęściej spotykamy botaniczne i ornitologiczne. Wierzby, dęby, lipy, buki, leszczyna, kalina, ale są też zbiorowiska roślinne: gaje, las, ogródek, zboże (pszenica, tatarka), łąka itp. Spośród materiału ornitologicznego wyróżnia się gołąb (i u naszego ludu – symbol miłości), kukułka (żal i płacz), skowronek dzieli się popularnością ze słowikiem; nie brak skrzeczącej sroczki i bystrego sokoła”[67]. Ilustrują to kolejne przykłady:

Szyroko, daleko listek na jasionie…
A któż mnie pocieszy w tej dalekiej stronie. (KZ, 282)

Kanwą tego zestawienia jest konstatacja oddalenia obecnego tak w obrazie przyrody jak i w ludzkiej refleksji. Z kolei w następnym przykładzie wspólnym semantycznym elementem jest gestyczna metafora zbliżenia.

Na polu wiśnie pochyliły się –
Kasieńka z Jasieńkiem polubiły się. (KZ, 432)

Oprócz przywołanych przykładów paralel, zwanych czasem psychofizycznymi, w publikowanych materiałach mamy też przykłady innych rodzajów paralelizmu, w tym chociaż tak zwanego formalnego,

[67] Stanisław Czernik, *op. cit*., s. 272.

w którym pomiędzy równoległymi wierszami dosyć trudno jest doszukać się związków semantycznych:

Na moście rośnie trawa,
A pod mostem mech:
Jak mnie bedziez bijał,
Zebyś ty tag zdech. (SB, 63).

Ale i nawet w takim przykładzie zauważa się sygnalizowaną w obu obrazach negatywną waloryzację.

Kolejnym wyróżniającym elementem konstrukcji tekstów folkloru, a szczególnie pieśni, jest **konkatenacja**. W ujęciu słownikowym termin ten, przejęty z łacińskiego *concatenatio*, oznacza figurę stylistyczno-składniową, „która polega na rozpoczynaniu kolejnego zdania, strofy, wersu itd. od tego wyrazu, którym kończy się poprzednie zdanie, strofa, wers”[68]. W innej definicji jest to „sposób rozwijania wypowiedzi polegający na powtarzaniu i dopełnianiu przez następny segment – słowa lub zwrotu występującego w segmencie poprzednim”[69].

W analizowanym korpusie materiałowym odnajdujemy różne rodzaje konkatenacji. Są przykłady ilustrujące konkatenację, którą można nazwać pełną i rozwiniętą – tutaj mamy bowiem do czynienia z powtarzaniem dosłownym i wielowyrazowym, obejmującym niemal cały tekst:

1. *W zielonym ogrodzie i w zielonym gaju,*
   Podaj rączkę, podaj Maryś, malutkiemu panu.
2. *Ona rączkę daje, serce jej się kraje.*
   Nie odjeżdżaj mnie, Jasieńku, w tak dalekie kraje!
3. *Odjadę, odjadę, Boże cię błogosław!*
   Tylko ty mi, mój Jasieńku, na trzewiczki zostaw!
4. *Zostawię, zostawię trzy talary bite.*
   A kupże se, moja Maryś, choćby złotem szyte.
5. *Choćby złotem szyte, srebrem naszywane.*
   A kupże se, moja Maryś, choćby malowane. (KH, 314)

[68] *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*, red. Halina Zgółkowa, t. 17, Poznań 1998, s.160.

[69] Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1988, s.236.

Natomiast w innych przykładach owo powtarzanie zakończeń w kolejnych wersach nie jest już tak dokładne i systematyczne. Tę odmianę konstrukcji tekstu można opisać jako konkatenacja tematyczna. Jej istotą jest bowiem obecność samego tematu w poszczególnych frazach pieśni, czego przekonywującą ilustracją może być pieśń o *jabłoneczce* i *winowych jabłuszkach*:

1. *W tym ogrodzie, w tym winowym,*
   Wyrosła tam jabłoneczka –
   Wyrosła tam jabłoneczka.
2. *Na jabłonce, na winowy,*
   Są winowe konarki –
   Są winowe konarki.
3. *Na konarkach, na winowych,*
   Są winowe jabłuszka –
   Są winowe jabłuszka.
4. *A zerwę ja, a turnę ja*
   To winowe jabłuszko –
   Dla dziewczyny na łóżko. (KH, 326-327)

Konkatenacje, oprócz funkcji stylistycznych i konstrukcyjnych pełnią też ważne funkcje pragmatyczne. Należy pamiętać, że folklor to prototypowo kultura oralna, która była przechowywana głównie w pamięci i z pamięci reprodukowana. Konkatenacja zatem znacząco ułatwiała zapamiętywanie i następnie odtwarzanie oraz międzypokoleniowy przekaz.

Wyróżniające dla folkloru wierszowanego, chociaż znane także z przykładów literatury ogólnopolskiej, jest zjawisko aliteracji. Jest to „powtórzenie jednakowych głosek lub zespołów głoskowych na początku wyrazów sąsiadujących ze sobą w tekście albo zajmujących analogiczne pozycje w wersie lub zdaniu”[70]. W odniesieniu do pieśni ludowej (tekstu wierszowanego) aliteracja polega na rozpoczynaniu kolejnych wersów od tych samych głosek czy nawet całych wyrazów. Porównajmy odpowiedni przykład. Jest to

[70] Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, *op. cit.,* s. 25.

pieśń sieroca, rozpoczynająca się niemal w każdym wersie od wykrzyknienia „OJ!”:

Oj, sła sirotka po wsi, napadli ją złe psi.
Oj, gdzie, sirotko, idzies? W daleki las zojdzies.
Oj, w daleki las zajdzies, mamusi nie znojdzies.
Oj, ułom se, sirotko, gałązke kaliny,
Oj, zapukoj, zapukoj po matcynem grobie. itd. (KZ, 277-278)

W opublikowanym przez Franciszka Kotulę dwudziestu dwu wersowym tekście tylko trzy nie rozpoczynają się od wykrzyknika „OJ!”.

Aliteracje realizują różnorodne zadania, które wynikają z potrzeb językowych, jak instrumentacja dźwiękowa; tekstowych – zadanie spójnościowe i wierszotwórcze, czy semantycznych – wskazują na pewną wspólnotę znaczeniową lub tylko konotacyjną wyróżnionych wyrazów. Dla folkloru jest to jednak jeszcze ważna funkcja pragmatyczna, związana – jak w przypadku konkatenacji, z zapamiętywaniem i pamięciowym odtwarzaniem pieśni.

W zebranym materiale wyrazistą cechą konstrukcyjną tak prozy jak i pieśni ludowych jest koncept wyliczania. Pozwala on na kolejne, logiczne rozwijanie tekstu i wskazuje też na przewidywalny moment zakończenia. Najprostszym w tym względzie zabiegiem jest wykorzystanie liczebników porządkowych. Tak to jest w tekście o dzieciobójczyni, w którym są wyliczane miejsca pochówku kolejnych dziatek. W różnych wariantach liczba tych miejsc i dzieci jest różna. W zapisie z Sójkowej było ich troje:

1. *Była sobie dziewczyna, która się panną liczyła,*
   A troje dziatek zrodziła.
2. *Jedne schowała pod miedzą:*
   Niech cię zajączki zjedzą!
3. *Drugie schowała pod progiem,*
   Powiedziała mu: Leż z Bogiem!
4. *Trzecie schowała pod wiśnie:*
   Niech ja o tobie nie myśle. itd. (KZ, 160-161)

Podobna zasada wyliczania jest zachowana w kolędzie życzącej, kiedy panna kolejno rozdaje (*jedenemu, drugiemuś, trzeciemuś*) dary za wyłowienie jej wianka (KZ, 302).

Jednakże w tekstach folkloru wyliczanie może być także realizowane w sposób pośredni. Wówczas mamy odwołania do konwencjonalnie i zwykle hierarchicznie ustalonych porządków rzeczy, jak:

- struktura rodzinna: matka, ojciec, brat, siostra, którym panna nie daje, a w finale tekstu wino dostaje kochanek, czyli dar najistotniejszy, najbardziej pożądany (SB, 33-34);

- zestaw cennych elementów stroju: na przykład – chusteczka, fartuszek, korale, pierścionek itd. (KH, 189-190); w bardziej żargonowym języku taki typ kolęd życzących wykonawcy jak badacze nazywają *ubierankami;*

- czy nawet, traktowana jako dar, grupa zwierząt domowych: stado koni, stado krówek, stado gęsi (KH, 83); Z kolei w tekście humorystycznym wymieniany w kolejnych strofkach obecny w chacie zestaw zwierząt świadczy o domowym nieporządku, a w konsekwencji także o niezaradności przyszłej gospodyni (KH, 204).

Poszczególne gatunki folkloru mają też swoją ustabilizowaną strukturę, co wyraża się w specyficznej ramie tekstowej. Wyraziście uwidacznia się to w prozie ludowej, na przykład w bajkach, które wyróżniają się spetryfikowanymi początkami i zakończeniami[71]. Owa formuliczność ramy tekstowej jest istotna także dla wielu odmian pieśni ludowych. W analizowanym materiale pochodzącym z obszaru rzeszowskiego, szczególnie ciekawe są formuły początkowe[72] panieńskich i kawalerskich kolęd życzących. W tego typu utworach wstępne przedstawianie bohatera jest realizowane w formie przestrzennych, stopniowo uszczegółowianych lokalizacji:

1. *Hej, lelija!*
   W cisowym laseńku, na białym piaseńku –
   Hej, lelija!

[71] Szerzej na ten temat zob.: Marta Wójcicka, *Dawno temu, już bardzo dawno… Formuły ramowe w tekstach polskiej prozy ludowej,* Lublin 2010.

[72] Por.: Jan Adamowski, *Incipitowe modele przestrzenne w folklorze polskim*, [w:] *Przestrzeń w języku i kulturze. Analiza tekstów literackich i wybranych dziedzin sztuki,* red. Jan Adamowski, Lublin 2005, s.161-169.

2. *Hej, lelija!*
   Jest tam kumnateńka we cztery okienka –
   Hej, lelija!
3. *Hej, lelija!*
   Hej, lelija!
   A w tej kumnateńce łóżko malowane –
   Hej, lelija!
4. *Hej, lelija!*
   Łóżko malowane, złotem nakrapiane –
   Hej, lelija!
5. *Hej, lelija!*
   A na tym łóżeczku pełno poduszeczek –
   Hej, lelija!
6. *Hej, lelija!*
   A w tych poduszeczkach nadobna Haneczka –
   Hej, lelija! […] (KH, 76)

Adresat i jednocześnie bohaterka tej kolędy pojawia się dopiero w szóstej strofce. Wcześniej kolędnicy lokalizują miejsce przebywania bohaterki, charakteryzują jej i rodziny zasobność oraz odświętność całej sytuacji. Następuje istotna waloryzacja adresatki kolędy jak i samego tekstu.

***

Przedstawiony skrócony przegląd języka artystycznego polskiej pieśni ludowej nie w pełni przedstawia wszystkie jego możliwości. Główną intencją zwrócenia uwagi na ten problem jest przypomnienie o jego innym, artystycznym statusie, z czego wynika także potrzeba uświadomienia rozpoznania odpowiednich zasad recepcji tego typu tekstów, w których dominuje kod metaforyczno-symboliczny. Poznanie prowadzi do powszechniejszego uznania literatury ludowej, bowiem – jak przekonuje Kazimierz Moszyński: „Są w niej – bez żadnej przesady – niezliczone utwory, co jak spokojne górskie jeziora zawierają w sobie najwierniejszy obraz piękna przyrody: śnieżnych wierzchołków i dalekich gwiazd; są inne do cna zmącone przez tęsknotę lub płonące od ognia pożądań; są mniej liczne, w których, jak w niesamowitym krysztale załamuje się groza

śmierci, a bywają i takie, przed którymi korzymy się jak przed modlitwą strzelistą, płynącą prosto z serca”[73].

Jednakże aby mieć pełniejszy wgląd w tradycje kulturowe każdego mikroregionu jak i w konstytutywne cechy światopoglądu jego mieszkańców, należałoby dążyć do zebrania pełniejszej dokumentacji, dotyczącej całokształtu kultury tradycyjnej tego obszaru. Myślę, że dobrze taką postawę i potrzebę unaoczniał już ponad sto lat temu wielki badacz polskiej i słowiańskiej tradycji Oskar Kolberg, który we wstępie do drugiej części *Lubelskiego* pisał: „Tuszymy sobie wszelako, że zamiłowany w tego rodzaju utworach nowy pracownik, znalazłszy wdzięczne do poszukiwań na ziemi Lubelskiéj pole, wyzyskać je zechce w pełni, i zbiór nasz nierównie ciekawszym a tém samém i cenniejszym wzbogaci materyałem. Niepodobna bowiem przypuścić, aby ziemia tak bujna i tak we wszystkie etnograficzne właściwości obfita, mniej licznie niż inne dzielnice Polski w powieści i bajki ludowe była uposażoną. Szczęść zatem Boże zbieraczowi”[74].

[73] Kazimierz Moszyński, *op. cit*., s. 1353.

[74] Oskar Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. 17: *Lubelskie*, cz. 2, Wrocław – Kraków 1962, s .V.

Cytra na ziemiach polskich. Wyrazisty margines w krajobrazie muzycznym

Prof. dr hab. Piotr Dahlig
Instytut Muzykologii
Uniwersytet Warszawski

Wprowadzenie

Cytra, chordofon o bardzo odległym rodowodzie historycznym, niezwykle zróżnicowany, rozpowszechniony w Europie i Azji, jest sporadycznie reprezentowany na ziemiach polskich. Ogólna budowa – skrzynka opatrzona strunami lub sama deka ze strunami – odnosi się tak do prostopadłościennego *trumscheitu*, średniowiecznego prototypu basów, jak i do fabrycznych cytr koncertowych, produkowanych na dużą skalę w XIX i pierwszych dekadach XX wieku, zwłaszcza w Austrii i Niemczech. W polskich muzeach etnograficznych znajduje się kilka egzemplarzy cytr ludowych przypominających stare chordofony północno-wschodniej Europy, np. litewskie *kankles*, łotewskie *kuokles*, białoruskie *gusli* i in. oraz ok. 60 egzemplarzy cytr fabrycznych, przeważnie produkcji krajów niemieckojęzycznych z XIX wieku. Przynajmniej kilkunastu cytrzystów polskich, rozproszonych w miastach, muzykowało jeszcze w drugiej połowie XX wieku do przełomu XX/XXI wieku Obecnie działa dwóch cytrzystów polskich, z których jeden uczynił z instrumentu medium własnej twórczości i czynnik współpracy międzynarodowej.

Cytra funkcjonowała między instrumentarium ludowym a profesjonalnym, muzyka na niej wykonywana stanowiła pomost między repertuarem popularnym a wysublimowanym artystycznie. Gra na cytrze spełniała potrzebę domowego, amatorskiego muzykowania, stanowiła hobby, sprzyjała rozwojowi kompetencji muzycznych i pobudzeniu indywidualnego, lirycznego światopoglądu.

Rozrzut jej możliwości dźwiękowych i muzycznych, koncepcji strojów, przylegał do rozwoju i przemian historycznych muzyki instrumentalnej, od prostego akompaniamentu do śpiewu (również samego cytrzysty), do kompozytorskich utworów zawartych w licznych swego czasu wydawnictwach i gry zespołowej. Cytrowy przyczynek do historii przekazu muzyki, od obiegu pamięciowego do utrwalanego przekazem pisanym/drukiem, konkretyzował się odmiennie w różnych środowiskach narodowych; dziś rola społeczna tego instrumentu, obecnego niegdyś w całej Europie, zawęziła się do kół miłośniczych, np. w Belgii i w Austrii.

Historia instrumentu w Polsce (do II wojny światowej)

Cytra na ziemiach polskich pojawiała się w XIX i XX wieku w następujących miastach: Kraków, Warszawa, Poznań (zapewne też w innych). Ponadto w okresie II RP, cytrzystów i ich grę na cytrach odnotowano także w Białymstoku, Łodzi, Wilnie, Lwowie i Pińsku. Po II wojnie światowej te instrumenty pojawiły się we Wrocławiu, Katowicach i Gdańsku. Z mniejszych miejscowości wyróżniła się wieś Wiele (gm. Karsin, pow. kościerski) na Kaszubach, obszar aktywności cytrzysty-barda kaszubskiego – Wincentego Rogali. Warto wspomnieć o zaolziańskim Bohuminie, gdzie mieszkał Walter Pazdera. a także o pałuckim Wągrowcu, w którym działa dziś najbardziej twórczy cytrzysta polski – Grzegorz Tomaszewski[75].

Instrument ten nie wzbudzał zainteresowania wśród etnomuzykologów polskich w XX wieku, ze względu na jego „miastowy" charakter; z kolei muzykologów-historyków nie zachęcał popularny charakter utworów wykonywanych na cytrze. W istocie, jak twierdzi Andreas Michel[76], jest to instrument, jak wspomniano, z pogranicza kultur wsi i miasta, który wypełniał lukę między nimi; można tu też dodać, że również występował na pograniczach etnicznych, narodowych. Cytry i muzykowanie na nich miały walory także ponadnarodowe. Jednak gdy w 2014 r. wszystkie europejskie zarządy pocztowe uzgodniły, że wydadzą znaczki pocztowe

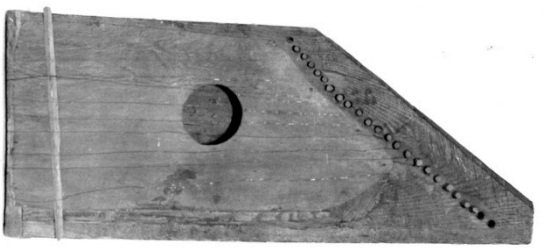
[75] Postacie wymienionych cytrzystów zostały opisane w dalszej części niniejszego tekstu.

[76] Andreas Michel, *Zithern. Musikinstrumente zwischen Volkskultur und Bürgerlichkeit*: Katalog. Instrumentarium Lipsiense. Leipzig 1995.

z instrumentami etnicznymi, jedynie Austria potraktowała cytrę jako swój instrument narodowy.

Obecność cytry w Polsce uwarunkowana była wpływem kultury krajów niemieckojęzycznych, zwłaszcza Austrii i Niemiec, a na pograniczu śląskim także Czech. Na popularność cytry wśród Niemców i Austriaków wpłynęła opinia byłej cesarzowej – Elżbiety Bawarskiej, „Sissi" (1837-1898, żony Franciszka Józefa), iż cytra jest instrumentem „godnym dworu"[77]. Popularyzatorem tego instrumentu był jej ojciec – książę Maksymilian Bawarski (1808–1888). Szeroko znany stał się też komentarz Franciszka Liszta, iż „cytra jest instrumentem marzenia, na którym powinno się grać o zmroku, w ścisłym gronie przyjaciół". W ciągu XIX i XX wieku instrument ten funkcjonował na tyle wśród muzyków polskich i na imprezach o polskim charakterze, że cytrę i jej repertuar można nazwać wyrazistym marginesem w krajobrazie muzycznym naszego kraju.

Trzeba jednak podkreślić, że zanim rozpoczęła się produkcja manufakturowo-fabryczna, na ziemiach polskich przechowały się do XIX/XX wieku instrumenty wywodzące się ze średniowiecznych psalteriów – słowiańskich *gusli*, o czym wyżej wspomniano. Egzemplarz w zbiorach Muzeum Etnograficznego w Toruniu, pochodzący z pogranicza polsko-białoruskiego (Cibory Gołęckie), jest wyżłobiony z jednego kawałka drewna.



Cytra (psalterium) ze wsi Cibory Gołęckie, pogranicze białorusko-polskie (lata 30. XX), Muzeum Etnograficzne w Toruniu, 1988. fot.PD

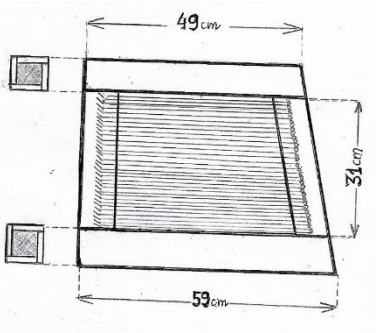
Dwa następne pochodzą z Państwowego Muzeum Etnograficznego, pierwszy przypomina już kształtem fabryczne cytry akordowe.

[77] Grzegorz Tomaszewski, *Cytra – instrument prawie nie znany*, „Gadki z Chatki. Pismo folkowe", Lublin 2003, nr 45-46, s. 20-21.

Druga nawiązuje kształtem do XIX-wiecznych cytr psalteriowych, dobrze znanych np. na Łotwie.

Cytra (pochodzenie łotewskie?) Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, 1998,

Na uwagę też zasługuje unikatowa *arfa* odnotowana na Powiślu w pobliżu Iłży[78].



Jan Chorosiński, *Melodie taneczne Powiśla* Kraków 1953 s. 28: „Do przemysłu lutniczego należy zaliczyć wyrób instrumentu przypominającego obecną cytrę a zwanego przez Powiślan arfą. Arfę sporządzano najczęściej z drzewa sosnowego, o gęstym słoju". Jawor Solecki pow. Iłża Jan Mamerski lat 55 [w r. ok. 1935 albo ok. 1950.

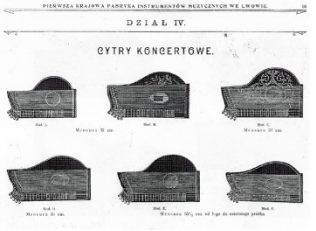
Cytra z XIX-wiecznych manufaktur i fabryk nie była jedynie importowana lub przywożona do miast polskich. Pojawili się budowniczowie-lutnicy, działający w kraju, którzy zaczęli uwzględniać w swej ofercie także cytry. Należą do nich: Józef Kwiatkowski, lutnik,

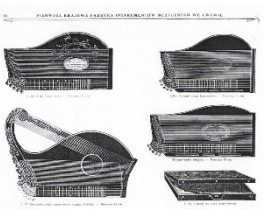
[78] Jan Chorosiński, *Melodie taneczne Powiśla*, Kraków 1953, s. 28: Do przemysłu lutniczego należy zaliczyć wyrób instrumentu przypominającego obecną cytrę a zwanego przez Powiślan arfą. Arfę sporządzano najczęściej z drzewa sosnowego, o gęstym słoju. Jedną z tych arf odnalazłem w Jaworze Soleckim gm. Krępa Kościelna pow. Iłża u Jana Mamerskiego liczącego lat 55 [w r. ok. 1935 albo ok. 1950 – przyp. PD], który jest jej wykonawcą i jednocześnie umie na niej grać. Arfa ma kształt trapezu nieforemnego (długość boku dłuższego wynosi 59 cm, krótszego równoległego 49 cm, odległość między bokami 31 cm). Boki równoległe tego instrumentu z deszczułek zbitych w kształcie graniastosłupów stanowią pudła rezonansowe (bez otworów). Jeden z boków poprzecznych, na którym znajdują się 32 metalowe sztyfty, wbite skośnie z wierzchu jest progiem arfy. Sztyfty są przykryte cienką listewką, ażeby można było wygodnie przesuwać po niej prawą ręką w czasie grania. Dźwięk wydobywany jest przez szarpanie strun piórkiem. Struny zaczepione o sztyfty biegną pomiędzy pudłami rezonansowymi do kołków drewnianych, za pomocą których są napinane i strojone. Struny z cienkiego drutu jednakowej grubości podstraja grający „według melodii". Grający kładzie arfę na stole albo trzyma ją na kolanach.

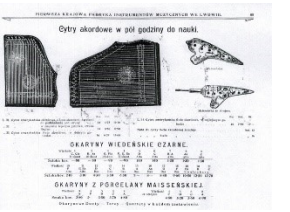
syn Mateusza, również lutnika, działał od ok. 1800 do 1820 r. w Warszawie. Na pierwszej ekspozycji wyrobów krajowych w Królestwie Polskim w 1821 r. nagrodzono medalem jego cytrę angielską z 1801 r. i skrzypce z 1820 r. W Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze znajduje się jego gitara angielska z 1814 r.[79] Następnym wytwórcą m.in. cytry był Henryk Krzysztof Rudert (I), ur. 1811 w Korneuburg (Austria), zm. 1862 w Warszawie, pochowany na cmentarzu ewangelicko-augsburskim; był to i lutnik i skrzypek. W 1833 r. założył własną pracownię w Warszawie. Na wystawach przemysłu krajowego w Warszawie zaprezentował gitarę hiszpańską (1838), altówkę (1841), skrzypce i gitarę (1845). W 1857 r. otrzymał medal srebrny za kwartet smyczkowy, mandolinę, chordofon o nazwie filomela, gitarę z dwiema szyjkami i wreszcie za cytrę. Podobne instrumentarium, łącznie z cytrą, zaprezentował w Londynie w 1862 r. Cytra bawarska Ruderta znajduje się w zbiorach Muzeum Instrumentów w Poznaniu. Z kolei w warszawskim Muzeum Narodowym znajdowała się do 1939 r. cytra Ruderta ze zbiorów H. Oppenheima z Sosnowca[80]. Zachowane zdjęcie z okresu międzywojennego prezentuje kunsztowne elementy cytry Ruderta

Fragment cytry Heinricha Ruderta (1811-1862) wyk. W Warszawie ok. 1840 r.; fot. z lat 30. XX w.

Ród Niewczyków zaznaczył swą działalność także jako wytwórców cytry. W końcu XIX i na przełomie XIX/XX wieku producentem był Franciszek Niewczyk, którego oferta Pierwszej Krajowej Fabryki Instrumentów Muzycznych we Lwowie z r. 1907/1908 obejmuje aż 17 typów tego instrumentu







[79] Beniamin Vogel, *Instrumenty muzyczne w kulturze Królestwa Polskiego. Przemysł muzyczny w latach 1815-1914*, Kraków 1980, s. 185.
[80] *Ibidem*, s. 201-202.

Cytra zyskując w tym samym okresie pewną popularność w Krakowie, miała przynajmniej jednego wytwórcę miejscowego, jak wskazuje zachowany egzemplarz, na który zwrócił mi uwagę prof. Krzysztof Rottermund: cytrę z przełomu XIX/XX wieku zbudował Antoni Langhamer, działający w Krakowie przy ul. Floriańskiej.

Odnośnie funkcjonowania cytry jako instrumentu społecznego, zacytujmy prasę krakowską: „W wieku XIX i muzyka, jak tyle innych dóbr kultury, zdemokratyzowała się, uprzystępniła i rozpowszechniła wśród szerokich warstw ludności, szczególnie miejskiej. Stała się ona zjawiskiem masowym w dwóch formach: lud wiejski śpiewa, używając przeważnie tylko instrumentu przyrodzonego – własnego głosu; mieszkańcy miast znów więcej grają, kobiety na fortepianach, mężczyźni na skrzypcach, czasami cytrach”[81].

Znana najlepiej w zaborze austriackim (Galicji) cytra służyła do gry solowej, lub, podobnie jak w krajach alpejskich, do praktyki zespołowej – kameralnej, przy czym ta ostatnia obejmowała zarówno praktykę gry równocześnie na kilku cytrach, jak i z udziałem innych instrumentów. W Krakowie działał w latach 1902–1921 Klub Cytrzystów, wzmiankowany też w miejskiej księdze adresowej w 1906 i 1907 r. Prasa odnotowała np. koncert cytrzystów na uczczenie rocznicy Konstytucji 3 Maja w 1907 r.: „Po kwartecie smyczkowym, między śpiewami wystąpił Ensemble cytrowy z następującym repertuarem: Divertissement z opery »Straszny Dwór«, Uwertura »Z naszych gór« Grzegorza Senowskiego, tegoż »Pożegnanie ojczyzny«, Antoniego Rubinstein »Noc«, »Spoczynek nad Wisłą« [zapewne aranżacje na cytrę utworów fortepianowych – przyp. PD], »Wiązanka pieśni polskich« G. Senowskiego, »Idylla« Hansa Plohbergera. Wstęp: krzesło – 1 korona, członek Klubu – 50 halerzy”[82].

Miejskie środowisko cytry ożywiło inicjatywy wydawnicze. Publikowano wydawnictwa szkoleniowe[83] oraz repertuarowe, nutowe, wyraźnie sygnalizujące narodowy profil utworów

[81] „Prawda”, 1903, nr 13, s. 149; cyt. za: Beniamin Vogel, *op. cit*., s. 122.

[82] „Nowa Reforma”, 1907, nr 204, numer popołudniowy.

[83] Szkoły gry w Warszawie i Lwowie: Ignacy Szmideberg, *Szkoła na cytrę*, Warszawa 1888, Władysław Mańkowski, *Szkoła na cytrę*, Lwów, wyd. III, sprzed I wojny światowej.

komponowanych lub opracowywanych na cytrę. Zachowane wydawnictwa z początków XX wieku, sprzed I wojny światowej, pochodzące zwłaszcza z Krakowa i Lwowa, zawierają utwory aranżowane na cytrę – od melodii ludowych, przez pieśni patriotyczne, do kompozycji własnych i transkrypcji utworów Fryderyka Chopina[84].

Samorozwiązanie się klubu cytrzystów w Krakowie u początków II RP (1921) było zrozumiałym odżegnywaniem się od wspomnień kultury zaborców, od czasów austriackich, których złote poblaski słyszymy w powabnym solo cytrowym *Opowieści Lasku Wiedeńskiego* Johanna Straussa.

W okresie międzywojennym XX wieku muzykowanie na cytrach bywało oznaką aktywności mniejszości niemieckiej. W prasie białostockiej w 1925 r. odnotowano imprezę w niemieckim klubie „Hellas" w Białymstoku, na którą złożyły się popisy gimnastyczne („kino-piramidy"), występ teatru amatorskiego z jednoaktówkami: *On lunatykiem*, *August jedzie*; zanim zaś rozpoczęły się tańce, kulminacyjnym punktem programu był koncert na cytrze, grał na niej Adolf Schwalbe, właściciel fabryki wstążek, który wszystkie wolne chwile poświęcał cytrze. W tymże Białymstoku osiadł w 1925 r. i działał polski muzyk zawodowy, Witold Jodko, działający w Moskwie, od 1910 r. dyrektor tamtejszej Szkoły Muzycznej. Po przyjeździe do Polski w 1918 r. udzielał lekcji m.in. gry na cytrze (jego instrument jest zachowany do dziś w Muzeum Podlaskim w Białymstoku). Koncertował też na cytrze w kraju, np. w Warszawie[85].

Muzykowanie na cytrze było uwzględniane w emisjach przedwojennego Polskiego Radia. Chociaż w latach trzydziestych XX w. radiosłuchacze za najbardziej ulubione instrumenty uznawali skrzypce, akordeon i mandolinę, to niekiedy pojawiały się audycje z muzyką także na cytrze. „Radiofoniczność" instrumentów szarpanych sprawiła, że w

[84] Np.: Grzegorz Senowski, *Na swojską nutę*, Kraków; Emil Kalinowski, *Zbiór ulubionych utworów muzycznych na cytrę*, zeszyty 1-4, Lwów; Jan Braun, *Potpourri* zesz. 1, 2, Kraków; S. Żądziennicka, *6 Mazurkas de Fryderyk Chopin*, Varsovie; Witold Jodko, *Bibliothek der Zitherspiele*, Moskwa; Władysław Mańkowski, *Urocze dźwięki*, Lwów (il. 11-15).

[85] Andrzej Lechowski, *Cytra – instrument marzenie. Witold Jodko bożyszczem publiczności.* „Kurier Poranny" (Białystok), wydanie internetowe z dnia 26 listopada 2011 r.

rozgłośniach występowali wirtuozi cytry, np. w programie ogólnopolskim PR (1936) pojawiła się następująca zapowiedź: „Utwory na cytrę, gra Emilja Zielińska: 1) Emil Waldteufel – *Łyżwiarze*, walc; 2) xxx Wiązanka ländlerów; 3) Układ Pistora – Krakowiaki." W Poznaniu dużą sławą cieszył się Tadeusz Waxmann, „utalentowany wirtuoz na cytrze" (koncertowej), występujący w towarzystwie klubu mandolinistów[86]. Warto dodać, że w radiu pojawiły się też nietypowe tercety salonowe, np. skrzypce, cymbały, fortepian; wreszcie — banjoliści jako poniekąd wzorotwórcze grupy dla folkloru robotniczego, np. Banjoliści St. Radgowskiego (5 muzyków i fortepian), natomiast dopuszczenie mandoliny redakcja poznańska jeszcze w 1928 r. nazwała „koncesją na rzecz gustu znacznej części radioamatorów"[87].

Powojenne dzieje cytry

Po II wojnie światowej o grze na cytrze zapadła cisza w źródłach drukowanych, poza przypadkiem Wincentego Rogali z Kaszub. Zdaniem Grzegorza Tomaszewskiego, jedną z przyczyn było to, że cytra reprezentowała z jednej strony, „siermiężną kulturę kraju okupanta", z drugiej zaś stanowiła, zdaniem funkcjonariuszy „przewodniej woli narodu", rozrywkę zbyt elitarną, nie dla szerokich mas[88]. Zdarzało się , że muzykowano zespołowo, jak np. przed 1956 r. w Krakowie, w Domu Kultury (późniejszej krakowskiej „Piwnicy pod Baranami")

Dom Kultury, Kraków (ca. 1954-1956)

[86] „Tydzień Radjowy", Poznań 1928, nr 1, s. 3.

[87] Piotr Dahlig, *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej*, Warszawa 1998, s. 514.

[88] Warto wspomnieć, że po II wojnie, w Słowenii, gra na cytrze miała być zabroniona ze względu na konotacje austriackie. W rzeczywistości zespoły cytr istniały wśród robotników austriackich w XIX w., jako wyraz ich skłonności towarzyskich, zanim nie upowszechniły się wśród zamożnych mieszczan.

Nigdy jednak cytrzysta nie pojawił się na dorocznym, od 1967 r., Ogólnopolskim Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą.

Kolekcjonowanie cytr

Osobnym zagadnieniem jest kolekcjonowanie cytr, zarówno w zbiorach prywatnych jak i muzealnych. Są to zbiory przeważnie z terenów zachodniej Polski. Kolekcjonerzy to wielcy miłośnicy instrumentów muzycznych, które wyszły z obiegu. Do nich należą: Tadeusz Czwordon (1919–1995) z Ostrowa Wielkopolskiego[89]

Tadeusz Czwordon, dudziarz, właściciel kolekcji instrumentów w Ostrowie Wlkp.1992 fot. P.Dahlig

Fragment kolekcji Tadeusza Czwordona Ostrów Wlkp.,1984 fot. P.Dahlig

kolejarz, który mimo utraty obu nóg znalazł nową pasję w gromadzeniu instrumentów, zwłaszcza doby industrializacji, Stefan Placek z Wrocławia, Gerard Mach (ur. 1921 r.), ogrodnik z Wisły-Malinki, który zgromadził 28 cytr, wreszcie Stanisław Zbigniew Leszczyński (1922–2017) z Warszawy. Ostatnio (2017/2018) miała

[89] Piotr Dahlig, *Tadeusz Czwordon – muzyk, kolekcjoner, popularyzator i budowniczy instrumentów muzycznych w Wielkopolsce*, „Wielkopolskie Zeszyty Folkloru", red. Zofia Płatkiewicz, Janusz Jaskulski, Zofia Kozłowiecka, Bogusław Linette, Jolanta Staszyńska, Poznań 1996, nr 2, s. 22–31 (5 zdjęć, 6 przykładów nutowych).

miejsce wystawa w Muzeum Miejskim w Zabrzu: „Cytra – zapomniany instrument" z kolekcji Ali i Jerzego Foremny z Zabrza[90]. Kolekcjonerzy, z zawodu kardiolodzy, absolwenci Śląskiej Akademii Medycznej, zaprezentowali 150 egzemplarzy cytr akordowych i koncertowych.

Dalszych co najmniej 60 egzemplarzy cytry znajduje się w inwentarzach muzeów polskich w: Warszawie (Państwowe Muzeum Etnograficzne), Poznaniu (Muzeum Instrumentów Muzycznych), Szydłowcu (Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych), w Lublinie (Muzeum Wsi Lubelskiej), Białymstoku (Muzeum Podlaskie), Szczecinie, Nowej Soli, Chojnicach, Wejherowie, Złotowie, Olsztynku (Muzeum Budownictwa Ludowego), Sanoku (Muzeum Budownictwa Ludowego), Jaśle, Chojnowie, Krakowie (Muzeum Narodowe), Bobrownikach, Bytomiu (Muzeum Górnośląskie), Zabrzu (Muzeum Górnictwa Węglowego), Cieszynie, Pszczynie, Ostrzeszowie, Wrocławiu (Dom Muzyki), Klasztorze w Henrykowie, a blisko, po drugiej stronie granicy, w Ostrawie, działa Jan Folprecht i jego muzeum cytr – „Citerarium".

Sylwetki cytrzystów polskich

Marginalność instrumentu w praktyce muzycznej sprawia, że należy skupić się na studium pojedynczych cytrzystów, łącznie z prezentacją kontekstu kulturowego, zwłaszcza, że wzmianki o cytrze w Polsce są rozproszone i nieliczne. Praktykowanie gry na cytrze w Polsce było i pozostaje alternatywą publicznego życia koncertowego, muzykuje się w domach prywatnych, salonach, kawiarniach, kościołach.

Wincenty Rogala z Kaszub

Szczególnym przypadkiem, godnym szerszego potraktowania, jest działalność wspomnianego Wincentego Rogali z Kaszub (1871-1958)[91]. Cytra w swej wersji manufakturowo-fabrycznej nie docierała do środowisk wiejskich. Kaszubskie Wiele jest tutaj wyjątkiem. Jednak cytra koncertowa została przez samego Wincentego Rogalę

[90] Na stronie Muzeum w Zabrzu, przy anonsie wystawy zamieszczono interesującą historię cytry w Europie z punktu widzenia konstrukcji i stroju instrumentu.

[91] Leon Roppel, *Trzej regionaliści kaszubsko-kociewscy. O Wicku Rogali z Wiela*, „Literatura Ludowa", 1959, nr 1-2.

przywieziona do Wiela z Westfalii w 1901 r. Wkrótce potem zaczęła służyć wyrażaniu lokalnej, kaszubskiej podmiotowości. To typowe zjawisko doby przemian i wymiany kulturowej, gdy instrument, styl importowany, oswajano w nowym otoczeniu i adaptowano do nowych lokalnych, regionalnych, narodowych przeznaczeń. Droga artystyczna Wincentego Rogali – ponad dwiema wojnami światowymi – prowadziła od chóru i teatru amatorskiego na przełomie wieków, poprzez klub instrumentalistów, m.in. z dwoma cytrzystami w okresie międzywojennym do *grôla cytrowego* – piewcy rodzinnych okolic. Ten ostatni etap (1950–1958) wspierany był już także przez redaktorów radiowych, głównie przez Annę Jachninę z Rozgłośni Bydgoskiej. Widzimy tu zatem kaszubski odpowiednik starań o wykreowanie czy odtworzenie romantycznego patriarchy muzycznego. Na Podhalu był to Sabała, w Olsztyńskiem mieli to być – propagowani przez Marynę Okęcką-Bromkową z Rozgłośni Olsztyńskiej – cymbaliści z Kresów (zwłaszcza Bronisław Dowgiałło, zamieszkały po II wojnie światowej w Górowie Iławeckim), którzy w założeniach promotorki przypominali o Mickiewiczowskim Jankielu.

Wincenty Rogala Wiele, Kaszuby ok. 1955 fot. K. Ostrowski

Rodzina Rogalów w ostatnich dekadach XIX i na początku XX wieku znana była z nieulegania naporowi kultury niemieckiej, zwłaszcza w jej oficjalnym, urzędowym wydaniu, i słynęła z organizowania polskiego życia społecznego (wyróżnił się tutaj zwłaszcza starszy brat Wincentego – Tomasz Rogala, później m.in. uczestnik delegacji kaszubskiej na konferencję wersalską w 1919 r.). Kazimierz Ostrowski, autor monografii o *grôlu cytrowym*[92], przytacza wspomnienie o zorganizowaniu przez Wincentego Rogalę zebrania w sprawie przywrócenia polskiego śpiewu w kościele katolickim w Brusach w

[92] Kazimierz Ostrowski, *Pieśniarz z ziemi jezior. O Wincentym Rogali z Wiela*, Gdańsk 1985. Kazimierz Ostrowski podaje tam bibliografię regionalną i prasową związaną z „Sabałą (Jankielem) kaszubszczyzny".

końcu XIX wieku.[93] Wincenty, upodobanie do kaszubszczyzny uzupełnił dystansem wobec kultury „wysokiej" (stąd np. nie chciał, by inni zwracali się do niego przez „pan"). Na osobowość „druha Wicka" wpłynęło jego uwielbienie dla Hieronima Derdowskiego, poety i *łgorza* kaszubskiego.

Wincenty Rogala, jak to się często dzieje wobec zewnętrznej metodycznej przemocy politycznej, grał rolę „wesołka" (tu przychodził mu w sukurs Derdowski). Cenił nade wszystko niezależność, nawet tę o nieco „zgrzebnym", lokalnym charakterze. Z jednej strony świadomie zachowywał w kontaktach towarzyskich rodzinne narzecze, z drugiej zaś – dla wspierania owej niezależności – przyjmował i stosował wszystkie dostępne formy działalności kulturalnej, które mogłyby podnieść rangę kultury kaszubskiej, a w okresie przed I wojną światową i w czasie kulminacji ruchu chóralnego – także ogólniejszej, polskiej.

Przewodnictwo duchowe Rogali w społeczności Wiela związane było także z życiem osobistym. Ożenił się dopiero w 1919 r.; w tym samym roku małżonka zmarła po urodzeniu syna Franciszka. Wincenty pozostał już wdowcem. Swoją aktywność skupił na działalności kulturalnej, tym bardziej, że pewną swobodę zapewniało mu prowadzenie sklepu drogeryjnego (1904–1939).

Środowisko, w którym się odnajdywał, to grupy koleżeńskie – chóry. Chór pobudzał i ukierunkował jego zainteresowania muzyczne. Dla wczesnego ruchu chóralnego istotne było, że dyrygent wywodził się z samego zespołu, a jeśli był opłacany, to ze składek własnych chórzystów – „druhów". Stąd pochodziła naturalna zachowawczość muzyczna. Konserwowanie więzi społecznych było co najmniej tyleż ważne, co podnoszenie poziomu artystycznego. Zależności te bliskie są też ludowej praktyce muzycznej. Rogala, jako dyrygent, bacznie zwracał uwagę na upodobania tak słuchaczy jak i chórzystów. Organiczną więź z audytorium, jakby odpowiednik stałej życzliwości za ladą „aptekarską", zachowywał aż do ostatnich koncertów na cytrze, tj. do połowy lat pięćdziesiątych.

Chór męski w Wielu założył Rogala w 1909 r., mimo że istniało tam już Towarzystwo Śpiewu Kościelnego. W 1912 r. zorganizował chór mieszany w Karsinie. W obu przypadkach chodziło o pielęgnowanie pieśni w języku polskim, także jako przeciwwagę dla niemieckich prób

[93] Motywacja sprzeciwu: „Śpiew w obcym (niemieckim) języku jest jak modlitwa, której się nie rozumie, a zatem jest to modlitwa nieważna": *ibidem*, s. 22.

organizowania życia kulturalnego (zwłaszcza w Karsinie). Pewną ochronę przed szykanami przyniosła obu chórom przynależność do Związku Kół Śpiewackich (Wydział na Prusy Wschodnie i Mazury z siedzibą w Toruniu)[94].

Kultywowanie śpiewu, choć pozostawało w centrum uwagi, dawało impuls lokalnemu życiu kulturalnemu. Zarząd chóru organizował zabawy taneczne w karnawale; każdy występ chóru bywał uzupełniany wieczorkami tanecznymi. Latem organizowano wycieczki dla cyklistów, przeprawy przez jezioro do muzeum Gulgowskich we Wdzydzach Kiszewskich (1911–1914).

Obok popularyzacji twórczości Hieronima Derdowskiego, Aleksandra Majkowskiego, Jana Karnowskiego, Franciszka Sędzickiego, umuzycznionej przez Rogalę, śpiewano kaszubskie pieśni ludowe (w wersjach 1-4 głosowych) oraz kompozycje ówczesnych kompozytorów polskich. Zachowała się np. korespondencja Rogali z Feliksem Nowowiejskim, nawiązana celem pozyskania nowego repertuaru[95].

Podobnie jak późniejsze zespoły kół gospodyń wiejskich, Rogala od śpiewu zbiorowego przeszedł do teatralnych przedstawień amatorskich, przy czym ta ostatnia dziedzina rozwinęła się szczególnie w okresie międzywojennym[96].

Na początku sierpnia 1920 r. odbył się zjazd okręgowy towarzystw śpiewaczych w Chojnicach. Dyrygentem okręgu był ówczesny organista w Chojnicach – Józef Michalski. Istotnym czynnikiem wpływającym zarówno na układanie programów muzyczno-teatralno-towarzyskich, jak i na udoskonalanie wykonawstwa stało się rywalizowanie o publiczność między poszczególnymi organizacjami kulturalnymi – śpiewaczymi czy teatralnymi.

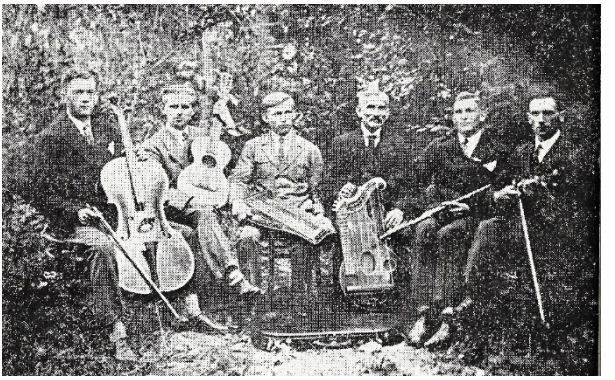
Podobnie jak to się często działo w tradycyjnych środowiskach wiejskich, osobami szczególnie aktywnymi byli w Wielu muzycy instrumentaliści, z tą różnicą, że ci ostatni w regionie kaszubskim pełnili bardziej złożone role społeczne niż na ogół muzycy ludowi małych

[94] *Ibidem*, s. 27–29.

[95] *Ibidem*, s. 82.

[96] Pierwszym przedstawieniem po I wojnie było *Jak w Koscèrznie koscelnégo obrelë abo pięć kawalèrów do jednyj brutci* Aleksandra Majkowskiego i ks. Wacława Wojciechowskiego, szósty akt dopisał Wincenty Rogala. Premiera odbyła się w Wielu, 22 stycznia 1920 r. Interesujący tekst afisza podał Kazimierz Ostrowski: *ibidem*, s. 37.

społeczności wiejskich innych części kraju. Zdaniem Kazimierza Ostrowskiego[97], „magnesem" dla muzyków z Wielewskiego Klubu Cytrowego „Arion"[98], założonego w 1929 r.



Klub cytrowy „Arion" w Wielu, Kaszuby 1929

była ponadto „niespożyta energia" Rogali.

Wincenty Rogala nauczył się gry na cytrze i innych instrumentach strunowych w niemieckim zespole muzycznym w Paderborn w czasie swojej emigracji zarobkowej na przełomie stuleci. Tam też, w Westfalii, przysposobił się do prowadzenia teatru amatorskiego dla tamtejszej Polonii. Wychodźtwo do Westfalii z ziem zaboru pruskiego było impulsem dla podtrzymywania regionalno-polskich swoistości (warmińskich, mazurskich, wielkopolskich), jak choćby dudziarstwo wielkopolskie.

Jak wspomina Jan Nowaczyk[99], również w Westfalii Rogala rozpoczął gorliwe nauczanie tańców, takich jak: polonez, mazur, krakowiak, kozak (znał 20 figur). Po powrocie na Kaszuby w 1901 r.,

[97] *Ibidem*.

[98] W sierpniu 1929 r. Klub Cytrowy tworzyli: Anzelm Lorek – wiolonczela, Teodor Pliński (rzeźbiarz, twórca popiersia Derdowskiego) – gitara, Jan Nowaczyk i Wincenty Rogala – cytry, Józef Kroplewski (zawodowy podoficer I Batalionu Strzelców w Chojnicach, żołnierz AK, zamordowany w 1943 r.) – flet, Antoni Skwierawski (nauczyciel, kierownik zespołów muzycznych do końca lat siedemdziesiątych) – skrzypce: *ibidem*, s. 36, 41.

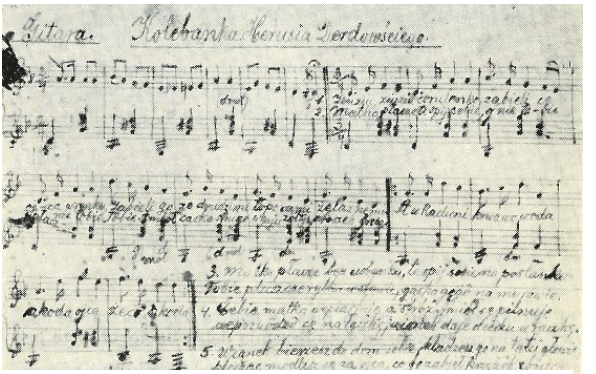
[99] *Ibidem*, s. 88. Jana Nowaczyka udało się odwiedzić w 1980 r. (nagrania wywiadu i gry na cytrze w Archiwum Fonograficznym im. Mariana Sobieskiego Instytutu Sztuki PAN). Nagrania radiowe samego Wincentego Rogali z lat pięćdziesiątych XX wieku, Anna Jachnina przekazała do Muzeum Etnograficznego w Toruniu.

Rogala „aranżował regionalne tańce”[100], chociaż brak bliższych szczegółów z tej wczesnej propagandy tańców kaszubskich.

W 1944 r. Rogala pocieszał współwięźniów grą na cytrze w obozie w Potulicach. Po wojnie odtworzył Klub Cytrowy, w którym grywał do końca lat czterdziestych[101], później Rogala występował już sam, albo z Janem Nowaczykiem.

W 1948 r. *grôl cytrowy* został „odkryty” przez Rozgłośnię PR w Bydgoszczy. Wkrótce zaś pojawiła się nowa publiczność z licznych turnusów wczasowych. Wówczas to, pod wpływem radia i wyobraźni letników, upowszechnił się tytuł „Sabały kaszubskiego”. Rekord padł w 1955 r.: występy dla 33 turnusów (lipiec i sierpień) z całej Polski. Koncerty odbywały się początkowo w domu, później w miejscowej szkole. Kontakt z turystami nie był dla Rogali czymś nowym. W 1902 r. zaczął prowadzić pensjonat dla letników k. Kościerzyny. Nie uzyskał jednak wówczas koncesji, gdyż przyjmował tylko Polaków[102].

Słuchacze z lat pięćdziesiątych mówili o niezapomnianych wrażeniach i wzruszeniach śpiewem i grą Rogali. Obok wartości estetycznych nakładały się tu, podobnie jak w przypadku Sabały, silna osobowość i sędziwy wiek mistrza, atmosfera miejsca, atrakcyjność krajobrazu, wreszcie i pewne oznaki odwilży politycznej. Ponieważ sędziwy *grôl cytrowy* stosował konstytutywny dla folkloru ustny przekaz, pracownicy cenzury musieli się do Wiela fatygować osobiście.



Rękopis z kompozycjami W. Rogali, ok. 1953

[100] *Ibidem*, s. 33.

[101] W latach 1948 i 1949 odbywały się koncerty Klubu „Arion” (skład: trzy cytry, dwoje skrzypiec, wiolonczela) na odbudowę kapliczki w Wielu („Bożej Męki”). Chociaż na koncerty zezwalano („teksty piosenek i deklamacji przedłożono do cenzury do Referatu Kultury i Sztuki w Chojnicach”), to zgody na odbudowę nie wydano. Podobnym przykładem pozbawiania ruchu amatorskiego w innych częściach kraju głębszych sensów społecznych było sprowadzenie inscenizacji wesel do widowiska tanecznego.

[102] Kazimierz Ostrowski, *op. cit*., s. 9.

Zachęty przyjaciół, w tym redaktor Jachniny, oraz określone zamówienia, skłoniły Rogalę do pisemnego utrwalania swoich utworów Szereg reprodukcji rękopisów wraz z nutami podaje Ostrowski. Zapisana twórczość pochodzi z lat 1950-1956. Kazimierz Ostrowski proponuje przykładać do wierszy i piosenek Rogali miarę twórczości ludowej o przewadze funkcji bezpośredniego komentowania życia lokalnego i towarzyskiego. Stąd owe m.in toasty, które są rozwinięciem gatunku wiwatów ludowych (mieszczańskich). Pierwsze wiersze Rogali pochodzą z 1892 r. Później teksty układał z myślą o śpiewie przy akompaniamencie cytry lub gitary. Cytra jako instrument rzadszy niż gitara okazała się chętniej widziana. Teksty rymował, gdyż uważał, że budzi to zainteresowanie słuchaczy. Pisał w różnych odmianach języka polskiego, najlepsze wiersze stworzył jednak we własnym narzeczu/języku.

Utwory Rogali to pieśni zwrotkowe w tonacjach najczęściej durowych. Przeważają rytmy trójmiarowe (poloneza, walca), niektóre utwory są dwuczęściowe ze zmianą metrum z nieparzystego na parzyste. Melodie mają charakter dość statyczny, tempo zwykle powolne. Dla ożywienia Rogala dobierał melodie tańców ludowych do nowoukładanych tekstów. Nawiązuje to do wcześniejszej praktyki układania przez wielewskiego *grôla* frantówek (1901–1939). W harmonizacji często pomagał Rogali Jan Nowaczyk, którego druga cytra służyła jako dodatkowy akompaniament. Tytuły utworów wskazują przeważnie na charakter okolicznościowy[103]. Szereg utworów opatrzonych jest „przegrywkami" na początek i zakończenie, mających wytwarzać odpowiedni nastrój wśród słuchających. Rogala świadomie zakreślał swój wkład w komponowaniu[104]. Powyższy zespół właściwości stylistycznych, wraz z solowym wykonawstwem (ewentualnie w duecie z Nowaczykiem), zapewniał Rogali zrozumienie i popularność wśród audytorium przybyłego z różnych stron Polski ze środowisk przeważnie

[103] *Toast na cześć Herusia Derdowskiego*, *Kolebanka Herusia Derdowskiego* (pierwsza pieśń o Derdowskim już w 1912 r.); *Wspomnienie znad Jeziora Wielewskiego*; *Muzykalna banda*; *Wesoły muzyk*; *Wesele Mańka z Bandomina*; *Płyną skardze*; *Śpiewka o Mikołaju Koperniku na Kaszubach*; *Bruskim na złoty ślub w Robaczkowie*; *Powinszowanie na ślub*; *Lirnik po pracy*; *Dola emigrant*; *Pogoń, czyli marsz za Odrę*; *Na pamiątkę przeżyć.*

[104] Np. dopiski Rogali: „Melodia cz. I – Jan Nowaczyk, cz. II, wstęp i słowa Wicka Rogali zmejstrowane w lutym 1956". W innym miejscu: „zmesłeł nóte i słowa Wick Rogala z Wielô".

miejskich. Nie było w spotkaniu z Rogalą atutu „egzotyzmu", jaki był związany (w mniemaniu XIX-wiecznych gości Zakopanego) z osobą Sabały. Kaszubski wyróżnik repertuaru Rogali odnosił się raczej do języka, gwary niż do muzyki. Tematy w utworach muzycznych Rogali bez wahania obejmowały aktualne problemy, co wynikało jeszcze z dawnej, elastycznej i wszechstronnej działalności muzyczno-organizatorskiej Rogali, tak przed pierwszą wojną, jak i w okresie międzywojennym. Podobnie jak Sabała, komentował Rogala współczesność z gestem niezależności, gestem opartym na przekonaniu o własnej nienaganności moralnej[105]. W odróżnieniu od Sabały, który też posługiwał się nietypowym, rzadkim już w końcu XIX wieku instrumentem na Podhalu – złóbcokami, nie miał daru aforystyki, raczej upodobał sobie krasomówstwo połączone z serdecznością i humorem (także autokomizmem).

W ostatnim okresie życia starał się być łącznikiem między ludowym wydaniem kaszubskiej tradycji a amatorskim ruchem chóralnym w Polsce. Utwory o tematyce kaszubskiej widział jako część „dowolną" repertuaru[106]. Dostrzegał, że model chóru jako lokalnej

[105] Z listu Wincentego Rogali do Maksymiliana Ichnowskiego z Chojnic, Wiele 18 lipca 1950 r. Cytuję za Kazimierzem Ostrowskim, *op. cit*., s. 85: „Najpierw tedy musimy skapitulować ze zbyt śmiałej <gratulacji> Pana Profesora za wejście na one <łamy prasy>. Bo dobrze wszyscy widzimy i wiemy z jaką to łatwością wchodzą i dostają się na te łamy najlepsi łajdacy i psubraty bez najmniejszego wysiłku, trudu, czy zasługi. O takie wyróżnienie nie warto się wysilać, bo to gumowo-elastyczna zdobycz i jak dym rozwiewna. Większą za to robi radość, że robota toastu (*Kaszubski toast Kopernikowi* – przyp. PD) znalazła uznanie u wielu czytelników mniej i więcej pism uczonych. I widać na jaką glebę padło to ziarno, więcej życzliwości, niż zazdrości wydające."

[106] Z listu Wincentego Rogali do Maksymiliana Ichnowskiego z Chojnic, Wiele 18 lipca 1950 r. Cytuję za Kazimierzem Ostrowskim, *op. cit*., s. 86: „Pisze Pan Dobrodziej o przygotowującym się zjeździe śpiewaczym i koncercie. W tym przedsięwzięciu chwalebnym chciałbym kusić o pośrednictwo Pana, czy byłoby możliwym i się nadawało we występach dowolnych chóru Lutni, poza występami popisowymi, zaśpiewał chórem męskim jako <osobliwość> ten toast na cześć geniusza Kopernika. Osobliwość z ludu dla ludu. Pieśni popisowe i trudniejsze utwory chórowe niełatwe są dla słuchaczy ogółu, za to więcej proste zdobywają nieraz większe oklaski, a tu do tego po kaszubsku od swoich twórców wczasowych i miejscowych.(...).

Drugą piosnkę na chór mieszany mamy gotową na 5 głosów Herusia Derdowsciego — *Kolebankę*. Melodia Wicka Rogali, a harmonizacja J. Nowaczyka. Melodia — solo (dwie lub trzy śpiewaczki), a cztery głosy akompaniament naśladujący nucenie matki przy kolebce dziecka. Refren — wszyscy. (...) Trzeci trud mamy na składzie gotowy na chór męski Jana Karnowskiego — *Czujesz të te skardzie, żole?* I

grupy koleżeńskiej z własnym dyrygentem zanikał na korzyść heterogenicznego zespołu z dyrygentem opłacanym przez państwo. Ostatnie wypowiedzi wyrażają niezadowolenie z niedoceniania regionalizmu kaszubskiego, a w szczególności z niepamięci o piewcy kaszubszczyzny – Derdowskim[107].

Opis działalności Wincentego Rogali na Kaszubach od przełomu XIX/XX wieku przywodzi na myśl życie muzyczne byłej Galicji, wskazuje też na związek cytry z ruchem tzw. amatorskim, w istocie miłośniczym zajęciem muzycznym, które często prowadzi do niebanalnego wykonania muzycznego i ma znaczny rezonans społeczny. Dziś na Kaszubach tradycję gry na cytrze kontynuuje Stanisław Kiedrowicz z Wejherowa, głównie skrzypek, który również opracowuje melodie kaszubskie na cytrę.

Edward Dzikowski z Pińska

Inne epizody cytrowe wiążą się z przesiedleńcami z Kresów Wschodnich. Ewa Grochowska dotarła do rodziny Dzikowskich pochodzącej z Pińska, wysiedlonej do Kazachstanu, na Syberię, po drugiej wojnie światowej osiadłej na Pomorzu Zachodnim. W rodzinie Dzikowskich zachowała się niemiecka cytra z firmy Carl Gottlob Schuster jun., z wytwórni w Markneukirchen, założonej jeszcze w 1824 r.

Trzy utwory cytrowe grane przez seniora rodu, Edwarda Dzikowskiego zamieszczone są na płycie *Tutejsi. Zachowane w pamięci mieszkańców Pomorza Zachodniego* (Europejski Fundusz Rozwoju Wsi

może by pan Kruża mógł wystąpić z tą piosnką jako dowolną. On powiadał, że dyryguje chórem męskim kolejarzy. Melodia moja, harmonizacja Jana Nowaczyka".

[107] „Państwo w zbyt małym stopniu interesuje się sprawami tradycji kulturalnej, obyczajami, obecnym życiem kulturalnym i językiem ludności kaszubskiej. Dzieci nie znają Derdowskiego, bo ich nie uczy się tego w szkole. Nie znają często nawet języka poety. Projektuje się wydanie dzieł Derdowskiego — ale kto go będzie czytał? Nauczyciele, często ludzie nie znający kultury kaszubskiej, lekceważą niekiedy zainteresowania dzieci. Mnie, który czuję się duchowym krewnym Derdowskiego, smuci stan niezrozumienia naszych spraw. Chcemy wystąpić z wnioskiem, by 2 lekcje w tygodniu były w naszych szkołach prowadzone w języku kaszubskim". (Wypowiedź przy wręczaniu nagrody artystycznej woj. gdańskiego za r. 1956: Kazimierz Ostrowski, *op. cit*., s. 54). Od ostatniej dekady XX wieku plany Rogali zdają się nabierać realnego kształtu.

Polskiej, Warszawa 2017). Cytrę „sybiraczkę” wspominał Józef Dzikowski:

Cytra wiedeńska z 1914 r. Edwarda Dzikowskiego (1887-1973) po wędrówce Pińsk-Kazachstan-Pomorze zachodnie

„W naszym domu (instrument) miał swoją historię. Ojciec zakupił go w Wiedniu ok. 1914 r., gry uczył się we Lwowie i w Wiedniu. Przetrwała pierwszą Wojnę Światową, a w drugiej trafiła na Sybir. Zapakowana była do kosza z rzeczami, które pozwolono nam zabrać z domu w momencie naszej wywózki na Sybir 13 kwietnia 1940 r. Poganiani przez żołnierzy NKWD – »dawaj skarej, skarej« – jeden z żołdaków kłamiąc powiedział do mamy: »w wagonie czeka na was mąż«. To skłoniło siostrę, by do kosza włożyć cytrę. Z uwagi na płaski wymiar, w koszu instrument zajmował niewiele miejsca. Po latach naszej poniewierki był w domu rodzinną cenną pamiątką. Przed śmiercią ojca zdążyliśmy nagrać kilka granych przez niego utworów. Był rok 1973 a ojciec liczył sobie 86 lat, w związku z tym nagranie jest słabe, ówczesny sprzęt też jeszcze nie był doskonały. Błędem było z naszej strony, że nie odnotowaliśmy tytułów utworów. Brak jest w nagraniu pieśni patriotycznych, tak chętnie słuchanych i lubianych w tęsknocie za Ojczyzną przez naszych rodaków w Kazachstanie i w drodze powrotnej do Kraju. Dziś słuchając tych nagrań wspominamy naszego ojca, który z Pińska przez więzienia w Mińsku, Moskwie, Swierdłowsku, obozach Nowosybirska i Marieńska w ramach amnestii dla Polaków przyjechał do nas do Kazachstanu, mając za sobą osiem lat z kodeksu NKWN – paragraf 58 – jako niebezpieczny społecznie. Razem, po sześcioletniej tułaczce »Golgoty Wschodu«, obdarci, z tobołkami i cytrą wróciliśmy do Kraju w 1946 roku. Ale nie do ukochanego Pińska utraconego na zawsze, za którym – modląc się o

powrót do Ojczyzny – tak bardzo tęskniliśmy w dalekim Kazachstanie”[108].

Stanisław Ciukszo ze Szczytna

Mniej dramatyczną historię wytwórcy cytry i cymbałów zarejestrowałem na Mazurach, w Szczytnie. Poniżej przedstawiam losy muzyka przesiedleńca i część dokumentacji, w której przewija się cytra[109]. Stanisław Ciukszo (1912–2007) był jedynym cymbalistą, który miał doświadczenie w budowaniu cytry w Polsce[110]. Porządkuję opis według kilku aspektów.

Personalia, losy życiowe

Stanisław Ciukszo urodził się w 1912 r. we wsi Janowo, pow. Święciany, b. woj. wileńskie, przyjechał do Polski z drugą falą przesiedleńców i zamieszkał w 1957 r. w Szczytnie (ul. Chrobrego 2 m. 17), gm. i pow. Szczytno. Zauważał, że w Szczytnie mało jest ludności ze wschodu (10-15 rodzin). Przed wojną był rolnikiem, uczył się w szkole mleczarskiej w Ignalinie, rok przepracował jako mleczarz w spółdzielni (1938/1939). *Jak Sowiety zaszły – kołchoz*, został sekretarzem gminy (do czerwca 1941 r.). *Sel'sowiet* był w domu *organistego* w Łyntupach. W latach 1942–1945 prowadził duże gospodarstwo rolne (28 ha). 4 VII 1944 r. Łyntupy zostały spalone, ksiądz wyjechał w 1946 r. do Białegostoku. Po 1945 r., ponownie jako urzędnik gminy, prowadził kursy przysposobienia rolniczego. *Jak złożył podanie do Polski, to zdjęli z sekretarza i na dyrektora domu kultury – kino, gazety, chór – zjazd kołchoźników.* W Szczytnie pracował w handlu jako sprzedawca (miejski handel detaliczny), był też księgowym w domu rencistów inwalidów (3 lata).

Praktyka muzyczna po 1939 r.

Sowiety organizowali orkiestry wiejskie; były konkursy w domu kultury w Święcianach, zajął I miejsce z kapelą w składzie: *skrzypce, cymbały*

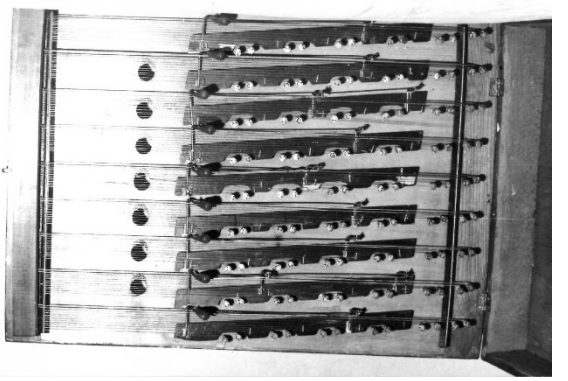
[108] Ta relacja pochodzi z publikowanych wspomnień Józefa Dzikowskiego: Józef Dzikowski, *…A potem Pińsk i Sybir. Wspomnienia Sybiraka*, Kielce 2013.

[109] Piotr Dahlig, *Cymbaliści w kulturze polskiej*, Warszawa 2013, s. 117-122, 127-129.

[110] Nagrania przeprowadziłem w Lidzbarku Warmińskim 19 września 1982 r. (duet braci Antoniego i Stanisława Ciukszów) oraz w Szczytnie 11 listopada 1984 r. i 17 sierpnia 1985 r. Sygnatury taśm w Zbiorach Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN: T 5201–5202; 5467–5468; 5483–5485.

(lub cytra), wiolonczela. W latach 1945-1950 odbywały się występy w Wilnie, zloty z kołchozów – zespoły ludowe; nie było już cymbalistów na występach. W 1981 r. odwiedził Wilno.

O cytrze. [Kiedy cytrę zobaczył?]: *Będąc na Wileńszczyźnie, widziałem, że jeden przyniósł taki instrument z Łotwy, instrument podobał mi się, bo prowadzi akompaniament do gry na skrzypcach. Ja właśnie grałem na skrzypcach i pasowało mi grać z tym instrumentem. Kiedy przyjechałem tutaj, też grałem na skrzypcach, no i zamyśliłem, żeby zrobić taki instrument, no i zrobiłem, trochę do tamtego podobny, ale tu bardzo zmodernizowałem, tam było tylko pięć akordów po 16 strun, tutaj zrobiłem 9 akordów po 12 strun i tam tylko było sprowadzone w jednej tonacji durowej, a tu zrobiłem rejestry dla durowych i dla molowych, przestawienie się, na przykład*: (gra akord durowy i następnie molowy). *Dużo pracy włożyłem w to.* [A kolega z Łotwy?]: *Też do gry na skrzypcach grał na cytrze, czasem z akordionem grali, do tańca, zabawy grali wszędzie, do tańca*.



Cytra łotewska
z ok. 1979 r.
wyk. przez
Stanisława Ciukszo
ur. 1912, pow.
Postawy zam.
Szczytno po 1945 r.
fot. PD

Nową cytrę zbudował w 1979 r., a w Lidzbarku Warmińskim, na Zajeździe Cymbalistów, pierwszy raz grał w 1983 r. (22 lipca): *Brat przyjechał z Korsz i mówi: dawaj, jedźmy z cytrą razem, no ja zabrał cytrę, pojechali tam, sprowadzili wszystkie cymbały w jedno i graliśmy i okazało się, że bardzo dobrze, wszystkim podobało się, że te akordy łączą całość, bardzo dobrze, bardzo to wesoło z cymbałami, to się stapiało razem. I to wszystkim cymbalistom tamtym, którzy grali, bardzo podobało się.* Akordy w cytrze (do góry): H, E, A, D, G, C, F, B, Es. Każdy akord jest dur lub moll, każdy ma 6 głosów (dźwięków) w akordzie, 12 strun, po 2 struny na każdy głos.

Na samej Wileńszczyźnie cytry nie było, poza tą u pana Stanisława. Z innych szarpanych używano gitary i mandoliny. [Czy

długo pracował nad cytrą?]: *Długo zbierałem materiał, trzeba było sklejkę znaleźć, potem boki, znalazłem jesionowe; końcówki, gdzie śruby wkręcone i zaczepy też jesionowe, dno jesionowe, górna deska świerkowa, sklejka (tak jak w cymbałach), pod deską jak wkręcają śruby – jesionowe beleczki. Kołki kupione w sklepie metalowym, zwykłe śruby, specjalnych nie ma gdzie kupić, główki poobcinałem, poprzycinałem rowki do zaczepiania strun, dziurki niepraktyczne, z góry założyłem, zakręciłem, i trzyma pierwszorzędnie. Wewnątrz pudła nie ma podstawki, są tylko beleczki, boki mocne, jesionowe, każda beleczka grubości 2 cm, beleczki pod każdymi śrubami, wzdłuż wmocowane w końcówki idą beleczki pod spodem, pod deską wierzchnią, przechodzą beleczki – 9 beleczek wprawione jaskółczym ogonem do końcówki. Niezależnie od boków idzie 9 beleczek od końca do końca, sama deska by nie wytrzymała, powyginałoby się, zwykłe gwinty, ale trzyma dobrze.*

Po wojnie cytra też była na Wileńszczyźnie, stolarz Waszkiniel zrobił taki instrument według wzoru podanego przez pana Stanisława (z siedmioma durowymi akordami). *W piwnicy stoi, ale powyginana, podobna do tej* (wykonanej w 1979 r.)*, tylko pokrywy nie ma, długość taka sama, lecz 7 akordów, w nowych przybyły niższe H i E, inne wszystkie były*. *W Litwie są podobne kształtem cytry, tylko klawisze przykładają, ale ja blisko nie widziałem, jaka tam ich nastrojka, nie wiem, i melodię wygrywają, dźwięk podobny, ale tam się nazywają kankle.* Przywiezioną z Wileńszczyzny cytrę zabrał syn, gdy robił na zamówienie gitarę elektryczną, by mieć wzór na wykonanie zaczepów do gitary.

Pan Stanisław chciał i planował zrobić fisharmonię (miał części z harmonii), zamiaru jednak (na Wileńszczyźnie) nie zrealizował.

Pan Stanisław *wrócił w 1957 r., przywiózł starą cytrę, grali w świetlicy w Szczytnie, (skład: skrzypce, cytra, wiolonczela), zabawa co miesiąc i częściej. Potem w szkole i ognisku muzycznym kilka występów – troje skrzypiec, trąbka, akordeon;* (pan Stanisław) *zadowolony, że mam cytrę* (od 1979 r.), *bo czasem sam pobrzdąkam, brat przyjedzie* (Antoni z Korsz, z cymbałami). *Raz zabawa była w klubie rencistów w Szczytnie, z bratem grali, bardzo wszystkim się podobało i tańczyli, zajadle tańczyli. W domu, w Szczytnie wieczorami pogram, przyjemnie robi się, gram na skrzypcach, cytrze, cymbałach.*

Skład kapel do 1939 i po 1945 r.

Na potańcówkach grano tylko w duecie: skrzypce i cymbały. Skład najpopularniejszy w latach 30. to: skrzypce, cymbały, harmonia guzikowa dwu- lub trzyrzędowa, ponadto dość często, lecz nie jako reguła, dochodził bębenek *na jedną skórkę z dzwoneczkami*. Charakterystyczne dla doświadczeń pana Stanisława było włączenie do kapel cytry jako zamiennika cymbałów; cytra głównie prowadziła akompaniament w jednym rytmie. Przed wojną zabawy, małe wesela w Święciańskiem, bracia Ciukszowie grali na skrzypcach i cytrze (7 akordów w układzie durowym). Antoni Ciukszo grał na cytrze (nie, jak zwykle, na cymbałach), pan Stanisław na skrzypcach (także w czasie różnych kameralnych spotkań). W miejsce bębna wchodziła do kapel wiolonczela, co dawało skład: skrzypce, cymbały albo cytra, wiolonczela (późne lata 30. i 1945-1950), skład funkcjonujący szczególnie na występach w miastach i na festiwalach. Pan Stanisław przybył do PRL w 1957 r., przywiózł cytrę wykonaną w 1939/1940 r., grywano w świetlicy w Szczytnie w składzie: skrzypce (pan Stanisław), cytra (brat Antoni), wiolonczela (pan Kojro). W Ognisku Muzycznym dali kilka występów, grając na trojgu skrzypiec, cymbałach, trąbce i akordeonie.

Instrumenty wytworzone

Przed wojną, w latach 30., zbudował pięcioro cymbałów (sprzedał lub pozostawił na Wileńszczyźnie), po wojnie – troje. *Przed wojną łatwo było cymbały zrobić, bo struny odpowiednie były, 2 zł kłąb* [skręt] *strun na dwoje cymbałów, nie rdzewiały. Teraz nigdzie takich strun nie ma.* Od lat 70. cymbały konstruował razem z nóżkami. Te, na których grał w latach1984–1985, zrobił w 1981 r. Materiał: deka wierzchnia – świerk; boki – buk, grab (*by kołki się nie obracały*), dusze – klon. *Na podstawkach są druty żelazne, nie miedziane druty, bo wrzynają się struny, nie stalowe, bo pękają, tylko żelazne, nie puszczają stroju.* Liczba strun w paśmie (głosie): *lepsze po trzy struny na głos, mniej ściągają, lecz jak cztery, to głośniej; gdy za dużo strun – wygina się wierzch.*

Budowa wewnętrzna – *rusztowanie*: Pod deką wierzchnią (grubości 6–10 mm) są dwie lub trzy listewki (belki, dusze) biegnące równoległe do podstawków na całej długości, pod deską, ale w sektorach między podstawkami; ponadto są również trzy pręty

metalowe wzdłuż równoległych boków trapezu. Dusza musi być gruba, dawniej wypełniała cały dystans od deki wierzchniej do spodniej. Ponieważ lepiej roznosi się drganie wzdłużne niż poprzeczne, dlatego listwy-dusze podklejane są obecnie pod deką wierzchnią, na dole jest nieco luzu. Pan Stanisław rozmawiał na ten temat z Janem Hołubowskim, któremu instrumenty robił stolarz z Elbląga. *Jeżeli chodzi o cymbały, to każdy zrobił jeden egzemplarz i wszystko, i na tym zostało, a czy oni dobre były czy złe, to tak jak i były. Ja teraz obserwuję tych cymbalistów wszystkich, którzy tam grają, to każdego jednego inny dźwięk, każdego inny, nie ma jednolitego, a przecież instrument musi być najdoskonalszy i najlepszy, a tego nie ma. Takie cymbały wyprowadzić, aby dobrze zrobić, to trzeba by ich kilkadziesiąt zrobić, żeby dojść do najlepszego, ale czy to każdego stać to zrobić… trzeba czasu, doświadczenia, kapitału na to mieć.* Pałeczki do cymbałów są z drewna twardego, klonu, u pana Stanisława obszyte skórką, *dźwięk łagodniejszy ze skórką*.

Eksperymentalnie dodawał (w Szczytnie) mechanizm tłumiący. *Tłumik w cymbałach planowałem – pedałem, ale nie wykonałem. Listewka pod strunami pokryta z jednej strony watą, jak pokręcisz, to dotyka struny i to można pedałem (podnośnikiem).* W poprzek trapezu był sztyft, przy dłuższym boku – drut zagięty, uchwyt do kręcenia na listwie. Gdy rączka obrócona całkowicie w prawo – wszystko tłumiła, kłaczki pod pasmem; gdy w lewo odkręcona – nie tłumiła nic. Listwa i tłumiki zainstalowane były od dołu, pod strunami podłożone od kożucha futerko; *zaczął robić, ale nie skończył.* uzupełnienia.

W wytwórczości ludowej nie było specjalnych cymbałów dla dzieci. Pan Stanisław widział na Białorusi cymbały małe dla dzieci *bez przedziałki (podstawka) na środku, struny pojedyncze, trapez, jeden otworek na środku, śrubki*

Widział podręcznik budowy cymbałów drukowany w Mińsku. *Szczepan Ozdoba miał podręcznik*. Zdaniem pana Stanisława *nic nie można skorzystać, powierzchownie. Szczegółowy tylko strój. Schemat budowy bez szczegółów, tylko główne wymiary trzech rodzajów cymbałów: wysokie, środkowe, basowe.* Z podręcznika korzystają Siwiccy, dodają gitarowe, oktawowe

Jak widać z powyższego, tak na Wileńszczyźnie (w Święciańskiem), jak i na Mazurach, cytra była rzadkością, importowaną z Łotwy.

Cytrzyści na przełomie XX i XXI wieku

Spotykając cytrzystów działających na przełomie XX i XXI wieku mogę stwierdzić, że porównując ich z innymi instrumentalistami, zwłaszcza cymbalistami, skrzypkami, uderzającą cechą było i jest różnorodne, ale wysokie wykształcenie ogólne i zawodowe. Byli to lekarze, inżynierowie, psycholog, zawodowi muzycy. Cytrowe muzykowanie to unikat w Polsce. Liczba nazwisk czynnych muzyków nie przekroczyła dwudziestu w ciągu XX wieku. Bogumiła Skrzypek, autorka pracy magisterskiej z 2003 r., opisała dziewięciu cytrzystów działających na przełomie XX i XXI wieku, których tu kolejno wymieniam wraz z charakterystyką działalności.

Stanisław, Henryk i Bronisław Leszczyńscy z Łodzi

Bracia Leszczyńscy: Stanisław, Henryk i Bronisław urodzili się w Łodzi. Ojciec ich grał na cytrze i wiolonczeli, matka, Stanisława, śpiewała. Wszyscy byli ciężko doświadczeni w okresie okupacji jako więźniowie obozów koncentracyjnych[111]. Bracia uczyli się gry u Konstantego Hencza w Łodzi. Bronisław Leszczyński – najstarszy, lekarz, oprócz cytry muzykował na harmonii i wiolonczeli.

Bracia Leszczyńscy od lewej: Bronisław, Henryk i Stanisław

Po II wojnie stał się zwolennikiem gry cytry jako sposobu pomagania (terapii) w leczeniu chorób układu nerwowego. Henryk

[111] Na przykład ich matka, Stanisława Leszczyńska, była położną w Auschwitz, przyjęła ok. trzech tysięcy porodów.

Leszczyński był radcą prawnym, a także muzykiem, pianistą, kompozytorem i autorem opracowań utworów na cytrę. Stanisław Leszczyński (1922–2017) był profesorem nauk medycznych, radiologiem, wykładowcą uczelnianym, a także jednym z pionierów zastosowania rezonansu magnetycznego w Polsce. Koncertował na cytrze z bratem Henrykiem, m.in. w kościołach warszawskich i łódzkich, w rozgłośniach katolickich. Jako trio cytrowe bracia występowali w późnym XX wieku w Teatrze Polskim na Zamku w Poznaniu, w Starej Pomarańczarni w Warszawie, a także w szkołach. Bogaty repertuar braci Leszczyńskich obejmował repertuar klasyczny, np. utwory Dworzaka, Chopina, a także popularny i ludowy, jak liryczne dumki ukraińskie czy polki. Spędzali wieczory z przyjaciółmi na muzykowaniu, gdyż, ich zdaniem, „muzyka jest tym dla ducha, czym dla ciała powietrze". Byli zwolennikami stroju wiedeńskiego cytry: strój ten powstał przez modyfikację strun wiolinowych dla solistycznego epizodu cytry w *Opowieściach lasku Wiedeńskiego* Johanna Straussa. Solo to wykonywał Bronisław Leszczyński z Łódzką Orkiestrą Filharmoniczną (a Kazimierz Wyrwiński z Orkiestrą Filharmonii Bałtyckiej).

Ciągłość praktyki gry na cytrze mogą zapewnić działania edukacyjne Jeden z trzech braci Leszczyńskich, Bronisław, był bliski w 1981 r. otwarcia klasy gry na cytrze w Poznaniu, jednak inicjatywa ta przerwana została wobec stanu wojennego.

Zbigniew Kadłuczka z Krakowa

Zbigniew Kadłuczka to krakowianin, absolwent szkoły muzycznej im. Stanisława Wiechowicza w Krakowie w klasie wiolonczeli w 1953/54 r. Uczył się gry na cytrze jeszcze u nestora cytry – Grzegorza Senowskiego[112]. Został cytrzystą, ale i zawodowym wiolonczelistą, praktykującym w orkiestrach filharmonicznych (Rzeszów, Koszalin),

[112] Grzegorz Senowski (1859–1951), urodził się we wsi Sołotwina, pow. Bohorodczany, zmarł w Krakowie. Był aktorem, śpiewakiem, chórmistrzem, cytrzystą i kompozytorem ilustracji muzycznych do sztuk, także aktorem Teatru im. Słowackiego, grywającym również w operetkach, wodewilach, komediach, ale też i w „Dziadach" w 1901 r. Komponował i opracowywał utwory dla wspomnianego wyżej Klubu Cytrzystów w Krakowie (1902-1921).

ponadto stroicielem fortepianów. Grał na cytrze koncertowej f-my Richard Grünwald, zbudowanej w 1929 r., m.in. z hebanu i palisandra. Stosował monachijski strój cytry. Do l. 60. XX wieku grał w duecie z Jerzym Szczypczykiem (patrz obok).

Jerzy Szczypczyk, Zbigniew Kadłuczka, Kraków 1965

Razem uczyli się u Mariana Lipińskiego do 1958 r. Duet Kadłuczki i Szczypczyka przedłużył tradycję gry na cytrze w powojennym Krakowie. Obaj grali i występowali m.in. w Domu Kultury w Krakowie (późniejszej „Piwnicy pod Baranami"). Następnie, po 1964 r., grywali samodzielnie. Ponownie zaczęli tworzyć duet od 1988 r. występując w szkołach i na imprezach organizowanych przez placówki kultury Krakowa, Tarnowa, a także w konsulacie austriackim w Krakowie. Tradycję gry i cytrę przejął wnuk Zbigniewa – Michał Kadłuczka

Michał Kadłuczka, wnuk Zbigniewa Kadłuczki, Kraków, 2004 fot. J. Karnasiewicz

Odnotowany jest w Internecie jego występ 10 maja 2014 r. w prywatnej Galerii „Audialnia" Stanisławy Motak-Hnatowicz w Krakowie, przywołujący pamięć o muzykowaniu w XIX-wiecznych salonach. Michał Kadłuczka w wieku 13 lat zainteresował się cytrą, opanował w ciągu dwóch lat technikę gry. Koncertował razem z dziadkiem w szkołach, później też solo. Obok repertuaru polskiego, grywali opracowania muzyki austriackiej z Tyrolu, Michał zaś ponadto – utwory jazzowe, nowoorleańskie. Ojciec Michała, Andrzej

Kadłuczko, konserwator i stroiciel fortepianów, również miłośnik cytry, pomógł synowi dokonać nagrań gry na cytrze w Akademii Muzycznej w Krakowie.

Jerzy Szczypczyk z Krakowa

Jerzy Skrzypczyk, zmarły w 2003 r. był elektrykiem. Tworzył duet cytrowy z ww. Zbigniewem Kadłuczką. Lekcje gry pobierał, podobnie jak Zbigniew Kadłuczka, u wspomnianego **Mariana Lipińskiego**[113]. W latach 50. XX w. Kadłuczka i Szczypczyk grali w licznym zespole cytrzystów pod jego kierunkiem. Zajęcia i koncerty odbywały się w krakowskim Domu Kultury, tj. Piwnicy „Pod Baranami" na Czarnowiejskiej. Po śmierci Lipińskiego drogi Kadłuczki i Szczypczyka rozeszły się (do 1988 r., o czym patrz wyżej). Jerzy Szczypczyk używał cytrowego stroju wiedeńskiego, chociaż częściej monachijskiego.

Kazimierz Wyrwiński z Gdańska

Kazimierz Wyrwiński (1914–2003), urodzony w Krakowie, zamieszkały w Gdańsku, mistrz grawerstwa, grał też na gitarze, mandolinie. Przez około 40 lat uczył gry na gitarze, mandolinie w ogniskach muzycznych Gdańska. Założył w początkach lat 60. XX wieku zespół gitarowo-cytrowo-mandolinowy pn. „Cytra", który współtworzyło 20 osób. Opracowywał dla nich partytury popularnych utworów, podobnie jak to czynił Edward Ciuksza dla swej Orkiestry Mandolinistów PR. Wyrwiński grywał solo cytry z *Opowieści z lasku wiedeńskiego* w Operze Nadbałtyckiej, uczestniczył w „Swojskich klimatach" Jana Pospieszalskiego. Jeszcze w 2002 r., sędziwy cytrzysta grał w Katedrze Oliwskiej, w Kościele Garnizonowym, przy mszach niedzielnych, wykonując na cytrze melodie pieśni religijnych i inny repertuar z pierwszych dekad XX wieku dowodząc, że dźwięki cytry dobrze się rozchodzą nawet w obszernych wnętrzach świątyń.

Wanda Jasińska z Wrocławia

[113] Marian Lipiński (1892–1964) pochodził ze Lwowa. Był pianistą i cytrzystą. Dzięki cytrze, grając dumki dla NKWD-zistów uniknął wywózki na wschód. Ukończył w Dreźnie konserwatorium muzyczne, później osiadł w Krakowie. Uczestniczył w audycjach Rozgłośni PR w Krakowie pt. „Tylko na cytrze".

Wanda Jasińska, z d. Torz ur. w 1923 r., pochodzi ze Skalmierzyc k. Kalisza, zamieszkała we Wrocławiu.

. Wanda Jasińska
1923-, Wrocław

W latach 1937-1938 gry na cytrze uczyła ją Włoszka – Regina Floriani, korzystając ze szkoły gry wydanej w Monachium – *Zitherschule* Guttmanna. Grała na cytrze o stroju monachijskim. Jeszcze przed wojną, jako 15-latka grała jako cytrzystka z miejscową skalmierzycką orkiestrą. Bezpośrednio po wojnie, kaliski nauczyciel muzyki na instrumentach dętych, pan Wasiak, opracował dla niej kilka utworów na cytrę. Redaktor Rozgłośni Poznańskiej PR – Marian Obst, zaprosił ją do studia radiowego i w 1946 r. nagrał audycję z jej udziałem. Nagrywała następnie dla Rozgłośni Radiowej we Wrocławiu w 1949 r., występując później nadal jako cytrzystka w stolicy Dolnego Śląska. Pracowała jako księgowa w kolejnictwie. Współpracowała z Orkiestrą Mandolinistów Edwarda Ciukszy (tradycja gry mandolinowej przyszła z Wilna) przy Rozgłośni Łódzkiej Polskiego Radia. Od 1961 r. nagrywała w Łodzi utwory grane solo, ale także z orkiestrą Edwarda Ciukszy (przykładowe tytuły utworów: *Kuźnia w lesie*, *Dzwoneczki*, *Na kwitnącej łące*, *Marzenia jesienne*. Jej maksyma: „muzyka to jest wszystko, to jest serce i szlachetność".

Bolesław Promiński z Poznania

Bolesław Promiński, ur. 1921 r. w Gnieźnie, w końcu XX wieku był już tylko wspominany, gdyż zmarł w 1981 r. Jego nauczycielem był ojciec, również cytrzysta. Rodzina przeniosła się do Poznania, tam ukończył Liceum Sztuk Plastycznych. Oprócz własnej twórczości malarskiej współpracował jako grafik z archeologami tworząc dokumentację rysunkową obiektów z wykopalisk. Grał przede wszystkim własne kompozycje, ok. 150 utworów, o tytułach

nawiązujących do twórczości fortepianowej XIX wieku (nokturny, preludia, etiudy, rapsodia, koncert). Ze względu na wirtuozerię zyskał miano „Chopina cytry". Koncertował z nim Kazimierz Wyrwiński, był wysoko ceniony przez braci Leszczyńskich. Utrzymywał kontakty z cytrzystami spoza Polski, m.in. z Walterem Pazderą z byłej Czechosłowacji. Kompozycje Boleslawa Promińskiego zachowały się na szpulach magnetofonowych, przechowywanych w Muzeum Instrumentów Muzycznych w Poznaniu. Kopie audycji radiowych i telewizyjnych otrzymały w 1977 r. Polskie Nagrania.

Bronisław Promiński, Poznań (1920-1981), 1965

Grzegorz Tomaszewski z Wągrowca

Najbardziej aktywnym dziś cytrzystą polskim jest Grzegorz Tomaszewski ur. w 1962 r. i zamieszkały w Wągrowcu (woj. wielkopolskie), z wykształcenia psycholog, który utorował drogę do kreatywnego traktowania cytry i uczynił z muzyki na ten instrument specyficzny komponent krajobrazu muzycznego Polski. Od 1982 r., gdy zainteresował się tym instrumentem, promuje unikatowość, „egzotyzm" oraz nowe podejście stylistyczne wobec świata dźwięku cytry. Tomaszewski zainteresował się cytrą w czasie stanu wojennego, który, w skutkach ubocznych, przyczynił się do stworzenia mikrokosmosów umysłów niezależnych. Grał początkowo na cytrze akordowej. Brał udział w Spotkaniu Cytrzystów w Wiedniu w 2000 r., co zachęciło muzyka z Wągrowca do gry także na cytrze koncertowej i do czerpania inspiracji z tradycji muzycznych regionów Wielkopolski, Pałuk i Kujaw. Od 2010 r. gra także na cytrze węgierskiej i zmodyfikowanej przez siebie fidoli Fischera. Koncerty publiczne są związane także z prezentacją instrumentu i przedstawieniem jego

historii. Obecnie grywa na czterech cytrach. Specyfiką gry Tomaszewskiego jest stosowanie jednego lub nawet dwóch smyczków równocześnie.

Grzegorz Tomaszewski, 2005 Wągrowiec fot. Andrzej Łojko

Jest to poniekąd nawiązanie do tradycji polskiej, w której chordofony są smyczkowane.

Grzegorz Tomaszewski traktuje cytrę jako medium dla ekspresji swej wyobraźni artystycznej i brzmieniowej, a medytacyjna gra staje się przekorną kontestacją popularnej muzyki i kultury masowej. Dyskografia Grzegorza Tomaszewskiego pozwala dostrzec trzy typy inspiracji[114]. Pierwsza, także w sensie chronologicznym, to tradycyjny ludowy zasób muzyczny zachodnich regionów Polski, utrwalonych w publikacjach lub w nagraniach dokonywanych od lat 50. XX w. przez etnomuzykologów. Warto tu zacytować własne wprowadzenie Grzegorza Tomaszewskiego do swej pierwszej płyty w 2005 r.: „I Nagroda im. Czesława Niemena VIII Festiwalu Folkowego »Nowa Tradycja« zmobilizowała mnie do nagrania autorskiej płyty, gdzie cytra jest bohaterem głównym i jedynym. Do nagrania zostało

[114] Dyskografia Grzegorza Tomaszewskiego: *Rośnie ziele*. Melodie ludowe na cytrę, Impress 2005; *Pałuki Quartet. Lilija*. Melodie z Wielkopolski i Kujaw: Grzegorz Tomaszewski – cytry, harmonica, Michał Kulenty – saksofony, flety, Karol Szymanowski – wibrafon, Krzysztof Samela – kontrabas, gościnnie Romuald Jędraszak – dudy. Miejski Dom Kultury, Wągrowiec 2010; *Kuranty przeszłości*, Impress 2011; *Kwartet pałucki na skrzyżowaniu rzek*: Grzegorz Tomaszewski – cytry, harmonijka ustna, Michał Kulenty – saksofony, flety, Karol Szymanowski – wibrafon, Krzysztof Samela – kontrabas, gościnnie Maria Pomianowska – suka biłgorajska, Zbigniew Zaranek – śpiew, Łukasz Mirek – akordeon, Julia Rauhut – perkusja, Fortune production, Wągrowiec 2015. Repertuar skomponowany przez Grzegorza Tomaszewskiego na cytrę solo, często o charakterze impresjonistyczno-symbolicznym, jest dostępny na: www.eurozonemusic.com/album/ez-081-zither-music.

użytych pięć cytr. Dwie z nich to oryginalne fidole Fischera – diatonicznie strojone czteroakordowe cytry z możliwością grania jednym lub dwoma smyczkami na strunach wiolinowych. Trzecia, to także fidola, lecz w taki sposób przerobiona przeze mnie, by można było na niej grać smyczkiem w niższych rejestrach. Dwie pozostałe, to cytry koncertowe. Muzyka z tej płyty w połowie jest inspirowana tematami ludowymi zaczerpniętymi z książki [Jadwigi i Mariana Sobieskich] *Wielkopolskie śpiewki ludowe*, [Kraków] PWM 1957. Druga połowa, to utwory mojego autorstwa – ludowe w swej formie. Wszystkie dźwięki, jakie tu usłyszycie, można wydobyć z cytr, instrumentu w Polsce ciągle słabo znanego, popularnego głównie w krajach alpejskich i na północy Europy…"

Tematy ludowe w następnych płytach nawiązują m.in. do miejsca zamieszkania Grzegorza – Wągrowca i Pałuk. Okolicznością sprzyjającą było podarowanie w 1997 r. miejscowemu Muzeum Regionalnego w Wągrowcu nagrań śpiewów ludowych na Pałukach, przeprowadzonych sprzed ponad pół wieku i przepisanych na nuty przez Barbarę Krzyżaniak, etnomuzykologa działającego w Poznaniu. Druga płyta (*Lilija*), która otwiera fonograficzną aktywność Kwartetu Pałuckiego kontynuuje nurt ludowy, ale w nowej brzmieniowej konstelacji i partyturze instrumentów: saksofon sopranowy, tenorowy, flet, perkusja, cytra, harmonijka ustna, wibrafon, cajon, kontrabas, kontrabas elektryczny i, na okrasę, zaproszony dudziarz wielkopolski. Piękną inkrustacją jest tu opracowanie *Wiosny* Fryderyka Chopina. Właśnie zwrócenie się do klasyki i eksperymenty formalno-brzmieniowe, przy czynnej asyście cytry (i jej możliwości brzmieniowych) w zespole innych instrumentów, stanowi drugi nurt poszukiwań Grzegorza Tomaszewskiego. *Kuranty przeszłości* zawierają opracowania i fantazje na tematy pieśni historycznych, melodii ludowych, utworów Chopina i własne kompozycje na cytrę solo. Wreszcie czwarta płyta, *Na skrzyżowaniu rzek* (Kwartet Pałucki), dokumentująca m.in. koncert Kwartetu w ramach obchodów Roku Kolbergowskiego (2014) są nową interpretacją źródeł muzyki ludowej „z pierwszej ręki" z Pałuk, koncentrują się na takim stylu, który byłby komunikatywny dla publiczności współczesnej, o „uśrednionych" gustach. Stale suwerennym, tu wymienionym jako trzecim, działem twórczości cytrowej Tomaszewskiego jest, jak przystało na psychologa, odnowa duchowa w medytacji nad światem ożywionym,

eksplorująca własną wyobraźnię, pełną subtelnego liryzmu, melancholii. Wszystko to sprawia, że Tomaszewski jest artystą cytry, gra na cytrze jest dla niego sposobem bycia, jest estetycznym uniwersum. O ile wzorem mistrzostwa technicznego, swobody i elastyczności gry może być Michal Müller, to pogłębiony świat artyzmu wyrażony z pomocą cytry przekazuje właśnie Grzegorz Tomaszewski, dbając o zachowanie „mikro-mniejszości" w krajobrazie tradycji muzycznych Polski.

Współpraca z cytrzystami z innych krajów

Cytra w Polsce nie stała się instrumentem-pożywką dla własnej, wewnętrznej więzi etnicznej jak w orkiestrach cytrowych węgierskich. Zamiast tego wyraźne są akcenty polsko-czeskie, polsko-węgierskie i polsko-austriackie.

Należy wspomnieć postać Waltera Pazdery (1921–2008) z Bohumina (Czechy). Pochodził z muzykalnej rodziny, ojciec grał na cytrze i trąbce, matka – na skrzypcach. Walter uczył się gry na skrzypcach i cytrze, grał w orkiestrze Teatru w Ostravie. Przyjaźnił się z cytrzystami polskimi: Tadeuszem Waxmanem, Bolesławem Promińskim, Bronisławem i Henrykiem Leszczyńskimi oraz Jerzym Szczypczykiem.

Walter Pazdera, Bohumin
fot. B. Skrzypek 2002

Węgierski wątek to m.in. od 1994 r. współpraca poznańskich szkół podstawowych, w ramach wymiany kulturalnej, ze szkołą węgierską. Kilka razy odwiedzał Polskę zespół cytrzystów węgierskich dając koncerty szkolne, ale i w czasie Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą. Węgierska cytra ma mniejszą liczbę strun i inny strój w porównaniu do cytr z wytwórni austriackich, czy niemieckich. Służy też do towarzyszenia tańcom, zwłaszcza w praktyce dydaktycznej w szkołach. Można też mówić o orkiestrze cytrowej na Węgrzech, ponieważ cytra ma tam kilka odmian, zależnie od rejestru dźwięków: piccolo, tenor, bas, baryton. Wśród etnomuzykologów (Bálint Sárosi) panuje opinia, że

orkiestrowe traktowanie cytry jest nową tendencją od końca XIX wieku, pierwotnie dominowało posługiwanie się pojedynczym instrumentem towarzyszącym solowemu śpiewowi.

Na początku XXI wieku zaistniała w Polsce, w Poznaniu, współpraca międzynarodowa. W sierpniu 2004 r., w Muzeum Instrumentów Muzycznych, odbyło się pierwsze i jedyne do tej pory Międzynarodowe Spotkanie Cytrzystów, połączone z koncertami. Na to wydarzenie przybyli do Poznania: Zbigniew Kadłuczka (Kraków), bracia: Bronisław Leszczyński (Łódź), Henryk Leszczyński i Stanisław Leszczyński (Warszawa), Wanda Jasińska (Wrocław), Grzegorz Tomaszewski (Wągrowiec). Wydano folder z wygłoszonymi tekstami Bogumiły Skrzypek i Grzegorza Tomaszewskiego oraz biogramami uczestników. Z Czech gościli Jan Folprecht (Ostrava) i Michal Müller (ur. 1977 r.), absolwent (w 2001 r.) wiedeńskiej klasy cytry koncertowej, Lorenz Mühleman ze Szwajcarii. O wirtuozie i kompozytorze Bronisławie Promińskim opowiadał syn Eugeniusz. Wspominano zmarłych w 2003 r.: Jerzego Szczypczyka z Krakowa i Kazimierza Wyrwińskiego, założyciela zespołu cytrowego w Gdańsku.

Zakończenie

Mimo że repertuar cytrowy obejmuje też aranżacje melodii ludowych, to sam instrument nie znalazł się w rękach rolników, bowiem w środowiskach wiejskich najczęściej służy on tańcom. W miastach natomiast cytra dawała indywidualne samospełnienie w warunkach naturalnego rozdrobnienia relacji społecznych w mieście. Cytra zatem współtworzy kulturę czasu wolnego. Ujmującą cechą jest głęboka i poetycka motywacja gry na cytrze. Przykłady tych wypowiedzi warto zacytować: *jej piękna gra jest jak rozmowa z Bogiem, a muzyka jest zwierciadłem duszy człowieka* (Walter Pazdera); *Umarłabym, a nie usłyszałabym cytry. Ten instrument zasłużył na coś więcej. Mówić można dużo, ale dopóki się jej nie usłyszy…* (nauczycielka po koncercie cytrowym w szkole).

Do dziś gra na cytrze jest formą ulubionej, indywidualnej medytacji muzycznej. Kilku współczesnych cytrzystów w Polsce świadomie kontestuje, jak mówi jeden z nich, „chłam" kultury masowej. Warto dodać, że w YouTube pojawiają się też prezentacje gry na cytrze „liturgicznej", na której muzykuje o. Mariusz Paweł

Wójtowicz OCD. Wśród utworów prezentowanych w Internecie znajduje się m.in. *Etiuda E-dur* op. 10 nr 3 Fryderyka Chopina.

Św. Augustyn traktował, w egzegezie Psalmów, siedmiostrunową cytrę, ówcześnie występującą, jako instrument – z racji poziomego położenia w czasie gry – łączący ziemię i niebo. Autor *Wyznań* wspierał się też symboliką liczby strun: 4+3, gdzie „4" oznacza cztery żywioły, a „3" – Trójcę Świętą. Cytra różniła się od niebiańskiej harfy skierowanej ku górze także liczbą strun (10) wskazującą na Dziesięć Przykazań. Wielość nurtów stylistycznych, które zbiera w sobie muzyka na cytrę w Polsce i w Europie może też na swój sposób nadal wcielać opinię św. Augustyna.

Bibliografia

Chorosiński Jan, *Melodie taneczne Powiśla*, Kraków 1953.

Dahlig Piotr, *Tadeusz Czwordon – muzyk, kolekcjoner, popularyzator i budowniczy instrumentów muzycznych w Wielkopolsce*, „Wielkopolskie Zeszyty Folkloru", red. Zofia Płatkiewicz, Janusz Jaskulski, Zofia Kozłowiecka, Bogusław Linette, Jolanta Staszyńska, Poznań 1996, nr 2, s. 22–31.

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

Dahlig Piotr, *Cymbaliści w kulturze polskiej*, Warszawa 2013.

Kolbuszewska Daina, Aleksiński Jan, *Rodzina Niewczyków. Cztery pokolenia budowniczych instrumentów muzycznych*, (folder wystawy w Muzeum Instrumentów Muzycznych), Poznań 1999.

Lechowski Andrzej, *Cytra – instrument marzenie. Witold Jodko bożyszczem publiczności,* „Kurier Poranny" (Białystok), wydanie internetowe z dnia 26 listopada 2011 r.

Michel Andreas, *Zithern. Musikinstrumente zwischen Volkskultur und Bürgerlichkeit*. Katalog. Instrumentarium Lipsiense, Leipzig 1995.

Ostrowski Kazimierz, *Pieśniarz z ziemi jezior. O Wincentym Rogali* [1872-1958] *z Wiela*, Gdańsk 1985.

Skrzypek Bogumiła, *Cytra i jej funkcje w dawnej i współczesnej kulturze muzycznej* (praca magisterska), Uniwersytet Łódzki, Wydział Nauk o Wychowaniu. Łódź 2003 (badania z przełomu XX/XXI wieku).

Skrzypek Bogumiła; Tomaszewski Grzegorz, *Międzynarodowe Spotkanie Cytrzystów*, red. Janusz Jaskulski, Poznań 2004 (broszura, 12 stron, biogramy cytrzystów).

Pellowski Alfons, *Niezapomniani grajkowie ludowi*, „Poradnik Muzyczny", Organ Ludowego Instytutu Muzycznego, Łódź, 1960, nr 11-12, s. 14-15 (o Wincentym Rogali).

Roppel Leon, *Trzej regionaliści kaszubsko-kociewscy*. *O Wicku Rogali z Wiela*, „Literatura Ludowa", 1959, nr 1-2.

Tomaszewski Grzegorz, *Cytra – instrument prawie nieznany*, „Gadki z Chatki". Pismo folkowe, Lublin 2003, nr 45-46, s. 20-21.

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

Wasztyl Bogdan, *Chytrze na cytrze*, „Dziennik Polski", wydanie z dnia 17 sierpnia 2001 r., nr 191, s. 23.

Wegner Ulrich, Michel Andreas, *Zithern*, „Die Musik in Geschichte und Gegenwart". Sachteil Bd. 9. Kassel u.a. 1998, Sp. 2412-2466.

VI FESTIWAL
ŻYWEJ MUZYKI
NA STRUN DWANAŚCIE
I TRZY SMYKI
Z DUSZĄ WŁADYSŁAWA POGODY

KONKURS

KONCERTY KAPEL I INSTRUMENTALISTÓW

PROWADZENIE
Paweł Steczkowski

VI Festival
15.00
Konkurs
Zapraszamy!

15.00
Konkurs
Zapraszamy!

PROTOKÓŁ
z posiedzenia Jury
konkursu trwającego podczas
„VI Festiwalu Żywej Muzyki na
Strun Dwanaście i Trzy Smyki”
Z duszą Władysława Pogody
dofinansowanego ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa
Narodowego pochodzących
z Funduszu Promocji Kultury
odbywającego się
w Kolbuszowej w dniu
19 maja 2019 roku

W dniu 19 maja 2019 roku na estradzie plenerowej przy Miejskim Domu Kultury w Kolbuszowej odbył się konkurs dla instrumentalistów i kapel ludowych trwający podczas **„VI Festiwalu Żywej Muzyki na Strun Dwanaście i Trzy Smyki z duszą Władysława Pogody”.**

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. Piotr Dahlig – 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 osiemnastu instrumentalistów:

1. Kazimierz Marcinek – skrzypce
2. Jerzy Wrona – klarnet C
3. Mateusz Wójcik – cymbały
4. Sławomir Wójcik – klarnet B
5. Justyna Bieniek – skrzypce
6. Albina Kuraś – skrzypce
7. Adam Zielonka – skrzypce
8. Beata Radzięciak – skrzypce
9. Józef Śliwa – skrzypce
10. Jakub Zastawny – cymbały (100 letnie)
11. Aleksandra Cieślak – skrzypce
12. Ludwik Miśta – klarnet
13. Tadeusz Malik – heligonka i harmonia polska 24 bas
14. Adam Dragan – skrzypce
15. Barbara Szalony – skrzypce
16. Grzegorz Pruchnik – klarnet

Henryk Marszał – skrzypce
Jakub Czapla – cymbały rzeszowskie

Jury postanowiło przyznać następujące nagrody:
- Jedną I nagrodę specjalną dla Albiny Kuraś z Lubziny
- Dwie I Nagrody dla Jerzego Wrony z Kolbuszowej oraz Kazimierza Marcinka z Nockowej

Sześć II Nagród dla:
- Henryka Marszała z Przewrotnego
- Adama Dragana z Kolbuszowej
- Jakuba Czapli z Dębicy
- Józefa Śliwy z Brzostka
- Jakuba Zastawnego z Brzostka
- Justyny Bieniek z Lubziny

Dziewięć III Nagród dla:
- Aleksandry Cieślik z Sieklówki
- Mateusza Wójcika z Lubziny
- Sławomira Wójcika z Lubziny
- Grzegorza Pruchnika z Przewrotnego

- Tadeusza Malika z Lusławic
- Adama Zielonki z Zalasowej
- Beaty Radzięciak z Rymanowa
- Ludwika Miśty z Trzciany
- Barbary Szalonej z Kolbuszowej

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

1. Kapela Jurka Wrony
2. Kapela Ludowa Kurasie z Lubziny
3. Kapela Ludowa Rymanowianie
4. Kapela Zastawnych
5. Kapela Trzcinicoki
6. Kapela z Majdanu
7. Kapela Nowińskiego z Majdanu
8. Kapela Zalasowianie z Zalasowej
9. Kapela Ludowa Cmolaskie Chłopoki
10. Kapela Ludowa ,,Iskierczanie" z Dębicy
12. Kapela ,,Przewrotniacy" z Przewrotnego
13. Kapela Zespołu Pieśni i Tańca ,,Dolina Dunajca"

Jury postanowiło przyznać następujące nagrody:

Cztery I nagrody dla:
- Kapeli Jurka Wrony z Kolbuszowej
- Kapeli z Majdanu Królewskiego
- Kapeli Cmolaskie Chłopki
- Kapeli Przewrotnicy z Przewrotnego

Pięć II nagród dla:
- Kapeli Zastawnych z Brzostka
- Kapeli Trzcinicoki z Trzcinicy
- Kapeli Dolina Dunajca z Łącka
- Kapeli Nowińskiego z Majdanu
- Kapeli Kurasie z Lubziny

Trzy nagrody dla:
- Kapeli Rymanowianie z Rymanowa

- Kapeli Iskierczanie z Dębicy
- Kapeli Zalasowianie z Zalasowej

Komisja postanowiła desygnować do uczestnictwa w 53 Ogólnopolskim Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych Kaźmierzu nad Wisłą, który odbędzie się w dniach 27-30 czerwca 2019 roku następujących wykonawców:
W kategorii solistów – instrumentalistów:
Jakub Zastawny z Brzostka
W kategorii kapel:
- Kapelę Przewrotniacy z Przewrotnego
- Kapelę Z Majdanu
Ponadto Komisja postanowiła desygnować do uczestnictwa w 53 Sabałowych Bajaniach w Bukowinie Tatrzańskiej" które odbędą się w sierpniu 2019 roku następujących wykonawców:
- Jerzego Wronę – klarnet
- Adama Dragana – skrzypce
- Jakuba Czaplę – Cymbały

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:

WC

VI Festiwal
15.00
Koncert

Podsumowanie

Każdego roku, w maju, odbywa się ,,Festiwal Żywej Muzyki Na Strun Dwanaście i Trzy Smyki", którego organizatorem jest Miejski Dom Kultury w Kolbuszowej. Jego nadrzędnym zadaniem jest ochrona od zapomnienia tradycyjnego repertuaru muzycznego, charakterystycznego dla terenu obecnego województwa podkarpackiego, a także południowej części województwa lubelskiego oraz wschodniej województwa małopolskiego. Ma to ścisły związek z uwypukleniem różnic w stylu ludowego grania tradycyjnego repertuaru muzycznego, charakterystycznego dla poszczególnych regionów etnograficznych na wskazanym obszarze, a także typowych składów kapel. Jest to podjęcie próby postępującej unifikacji repertuaru muzycznego i ludowego stylu gry na poszczególnych instrumentach. Podczas każdego festiwalu jego uczestnicy oraz wszyscy zainteresowani mogą uczestniczyć w seminarium, coroczne poświęconemu wybranym zagadnieniom związanym z folklorem. W tegorocznym wydarzeniu, które odbyło się 19 maja 2019 r., wzięli udział wybitni eksperci zajmujący się od wielu lat problematyką kultury tradycyjnej: prof. dr hab. Piotr Dahlig (muzykolog, Uniwersytet Warszawski), prof. dr hab. Jan Adamowski (folklorysta, antropolog kultury, UMCS w Lublinie) oraz dr hab. Tomasz Nowak (etnomuzykolog, Uniwersytet Warszawski). Ich wystąpienia zostały zamieszczone w niniejszym katalogu.

Organizatorzy mają nadzieję, że te działania przyczynią się do ochrony niematerialnego dziedzictwa kultury południowo-wschodniej Polski. Zasługuje ono na szczególną troskę i podejmowanie wszelkich starań o zachowanie własnego, lokalnego kolorytu, charakterystycznego dla poszczególnych regionów etnograficznych, położonych na wspomnianym terenie.

Zdobywcy nagród VI Festiwalu Żywej Muzyki

Summary

Every year, “The Festival of Live Music for Twelve Strings and Three Bows” takes place in May, organized by the Municipal Cultural Center in Kolbuszowa. The event highlights traditional music characteristic of the area of the present Podkarpackie Voivodeship, as well as the southern part of the Lublin province and the eastern province of Lesser Poland and is key to keeping the memory of this music alive. The festival shows differences in the style of folk music from these regions, typical bands formations and it is an attempt of unifying a musical repertoire and a style of playing on individual instruments.

During each festival, guests can participate in a seminar, which is dedicated to investigating and examining issues related to folklore. During this year's event, taking place on 29 May 2018, eminent experts in traditional culture issues attended: prof. dr hab. Bożena Muszkalska – “Documentation of Polish musical folklore found within Poznań's musical repertoire” (ethnomusicologist, University of Wroclaw), prof. dr hab. Jan Adamowski – “Religious threads found in Polish folk song” (folklorist, anthropologist of culture, UMCS in Lublin) and dr hab. Tomasz Nowak – “The clarinet in Polish folk music – the Podkarpackie region against a national background” (ethnomusicologist, University of Warsaw). Their presentations are included in this booklet.

It is hoped that these activities will contribute to keeping the cultural heritage of south-eastern Poland alive. This deserves special care and attention, and every effort to preserve historical characteristics, specific to the ethnographic regions mentioned above.

Tłum. Beata Kitrys

KAPELA JURKA WRONY

1. Polka weselna 2. Równy weselny

BEATA RADZIĘCIAK

3. Polka

ZALASOWANIE Z ZALASOWEJ

4.Oberek 5. Polka

JUSTYNA BIENIEK

6.Sztajerek Weselny

CMOLASKIE CHŁOPOKI

7.Polka wściekła 8. Tramla

ADAM ZIELONKA

9.Walczyk jedzie Jasio z pola

KAPELA Z MAJDANU

10.Oberek 11. Polka

JAKUB CZAPLA

12.W Dębicy jest biały dom

PRZEWROTNIACY Z PRZEWROTNEGO

13.Mazurek 14. Polka od G do G

ADAM DRAGAN

15.Cholewiok

ISKIERCZANIE

16.Polka Latoszynka

17. Huloł jo se huloł

18. Chodzony

ALBINA KURAŚ

19.Oberek weselny 20. Polka starodawna

KAPELA ZASTAWNYCH Z BRZOSTKA

21.Oberek 22. Okolka

ALEKSANDRA CIEŚLIK

23.Oberek 24. Polka Gienka

TRZCINICOKI

25. Polka 26. Oberek 27. Polka

GRZEGORZ PRUCHNIK

28. Polka na koniku

KAPELA DOLINA DUNAJCA

29. Leci se śpiewecka

30. Pola Władusiowa

HENRYK MARSZAŁ

31. Polka 32. Sztajer

KURASIE

33. Polka kamienna 34. Weselny babci Rybkowej

JERZY WRONA

35. Oberek Weselny

36. Polka nikto nie zno me kochanie

KAPELA NOWIŃSKIEGO Z MAJDANU

37. Cholewiak 38. Poleczka

KAZIMIERZ MARCINEK

39. Oberek 40. Polka

LUDWIK MIŚTA

41. Polka Zalicoł sie Wojtek Mrynie

42. Oberek dziadek w owsie

MATEUSZ WÓJCIK

43. Polka powiedzioł mi ojciec 44. Tramelka

RYMANOWIANIE

45.Polka 46. Polka wściekła

SŁAWOMIR WÓJCIK

47. Wiejska dziewczyna

TADEUSZ MALIK

48. Krakowiak 49. Mazur 50. Polka

BARBARA SZALONY

51. Polka moja dziewczyno daj mi

Na płycie DVD
Relacja filmowa z seminarium oraz konkursu

Filmy

- VI Festiwal Żywej Muzyki na Strun Dwanaście i Trzy Smyki z duszą Władysława Pogody

Zdjęcia
Monika Witek-Dubiel
Mateusz Witek
Paweł Matuła

Rejestracja filmowa
Roland Dubiel

Redakcja
Jerzy Dynia

Realizacja Roland Film

Publikacja
Miejski Dom Kultury w Kolbuszowej

SPIS TREŚCI

WSTĘP 3

SEMINARIUM - WYSTĄPIENIA PRELEGENTÓW 5

Repertuar taneczny – muzyk z terenu województwa podkarpackiego 7
dr hab. Tomasz Nowak

Artyzm polskich pieśni ludowych 21
prof. dr hab. Jan Adamowski

Cytra na ziemiach polskich. Wyrazisty margines w krajobrazie polskim. *40*
prof. dr hab. Piotr Dahlig

Konkurs – koncerty kapel i solistów instrumentalistów. 76

Protokół z posiedzenia Jury konkursu VI Festiwalu Żywej Muzyki
na Strun Dwanaście i Trzy Smyki z duszą Władysława Pogody 78

Podsumowanie 84

Summary 85

Na płycie CD- nagrania audio z konkursu 86

Na płycie DVD:
Film ,,VI Festiwal Żywej Muzyki na Strun Dwanaście i Trzy Smyki
z duszą Władysława Pogody 87