

Raport o stanie
tradycyjnej kultury muzycznej

KOORDYNATORZY PROJEKTU

Weronika Grozdew-Kołacińska
Andrzej Kosowski (inicjator raportu)

WSPÓŁPRACA REDAKCYJNA I KONSULTACJA MERYTORYCZNA

Remigiusz Mazur-Hanaj

INFORMACJE REGIONALNE DO BAZY DANYCH NA WWW.MUZYKATRADYCYJNA.PL

Julita Charytoniuk
Olga Chojak
Waldemar Majcher
Dorota Majerczyk
Katarzyna Mróz
Miroslaw Nalaskowski
Jan Prządka
Marek Przewłocki
Andrzej Sar
Ewa Sławińska-Dahlig
Brygida Sordyl
Michał Stachurski

Raport o stanie tradycyjnej kultury muzycznej

pod redakcją
Weroniki Grozdew-Kołacińskiej

Warszawa 2014
Instytut Muzyki i Tańca

WYDAWCA

Instytut Muzyki i Tańca, Warszawa

KOREKTA REDAKCYJNA

Jolanta Drozdowska

PROJEKT OKŁADKI

Krzysztof Rumowski

SKŁAD I ŁAMANIE

Artur Drozdowski

DRUK

Drukarnia „Tekst” S.J.

ul. Wspólna 19, 20–344 Lublin

© INSTYTUT MUZYKI I TAŃCA, Warszawa 2014

Wszystkie prawa zastrzeżone

ISBN: 978-83-939305-6-2

IMIT 00019

Raport został opracowany i wydany w ramach działań strategicznych związanych z Rokiem Kolberga, finansowanych przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego



Na okładce wykorzystano rękopis terenowy Oskara Kolberga ze zbiorów Instytutu im. Oskara Kolberga w Poznaniu.

instytut muzyki i tańca



Instytut Muzyki i Tańca

ul. Fredry 8

00-097 Warszawa

tel. (+48) 22 829 20 29

e-mail imit@imit.org.pl

www.imit.org.pl

Spis treści

1	<i>Cele Raportu</i> Weronika Grozdeu-Kołacińska	7
2	<i>Oskar Kolberg (1814–1890). Dostępność dzieła, świadomość społeczna, obecność w przestrzeni publicznej i mediach</i> Łukasz Smoluch	12
3	<i>Muzyka tradycyjna, śpiew tradycyjny, taniec tradycyjny. Próba konfrontacji terminów z rzeczywistością zastaną</i> Weronika Grozdeu-Kołacińska	40
4	<i>Muzyka folkowa – „tradycja na skróty” czy „współczesna muzyka ludowa”?</i> Weronika Grozdeu-Kołacińska	48
5	<i>Rewizja raportu 2011 „Muzyka ludowa od tradycyjnej do folkowej”</i> Maria Baliszewska, Remigiusz Mazur-Hanaj	54
6	<i>Między tradycją kolbergowską a terażniejszością</i> Piotr Dahlig	66
7	<i>Enklawy muzyki pokoleniowej</i> Zbigniew Jerzy Przerembski	77
8	<i>Działalność zespołów. Instytucjonalizm a spontaniczność</i> Tomasz Nowak	86
9	<i>Oddolne zarządzanie regionalną kulturą muzyczną</i> Anna Weronika Brzezińska, Małgorzata Wosińska	95
10	<i>Archiwa dźwiękowe – zasób i dostępność</i> Jacek Jackowski	108
11	<i>Wydawnictwa fonograficzne</i> Małgorzata Jędruch-Włodarczyk	151

12	<i>Muzyka tradycyjna w mediach</i> Dariusz Anaszko, Remigiusz Mazur-Hanaj	170
13	<i>Festiwale folklorystyczne</i> Tomasz Nowak	193
14	<i>Formowanie tożsamości społecznej a muzyka tradycyjna w Polsce XX i XXI wieku</i> Małgorzata Wosińska	200
15	<i>Tradycje muzyczne mniejszości narodowych w Polsce</i> Piotr Dahlig	211
16	<i>Tradycje muzyczne Polaków na obczyźnie. Wybrane regiony</i> Bożena Muszkalska, Łukasz Smoluch	223
17	<i>Rewizja osiągnięć naukowych w polskiej etnomuzykologii</i> Tomasz Nowak	236
18	<i>Etnomuzykologia polska w kontekście międzynarodowym</i> Ewa Dahlig-Turek	243
19	<i>Muzyka tradycyjna w szkolnictwie powszechnym i artystycznym</i> Dariusz Grzybek	249
20	<i>„Polski folklor muzyczny” w szkołach muzycznych I i II stopnia</i> Zofia Wawrzyńska	257
21	<i>Warsztaty i kursy. Działalność instytucji i stowarzyszeń oraz inicjatywy indywidualne</i> Ewa Grochowska, Remigiusz Mazur-Hanaj	265
22	<i>Taniec współczesny w Europie wobec tradycji. Inspiracja i badanie performatywne</i> Joanna Szymajda	280
23	<i>Twórczość kompozytorska inspirowana folklorem polskim</i> Aleksandra Bilińska	293
24	<i>Głos Forum Muzyki Tradycyjnej w sprawie kultury tradycyjnej w Polsce. Zapis dyskusji środowiskowej</i> Oprac. Marta Domachowska	312
25	<i>Bibliografia</i>	335

1 | *Cele Raportu*

Weronika Grozdew-Kołacińska

Raport o stanie tradycyjnej kultury muzycznej nie bez kozery ukazuje się właśnie teraz. W tym roku mija 200 lat od urodzin Oskara Kolberga – najwybitniejszego folklorysty i etnografa XIX-wiecznej Europy. 6 grudnia 2013 roku na wniosek Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Bogdana Zdrojewskiego Sejm Rzeczypospolitej Polskiej przyjął uchwałę o ustanowieniu roku 2014 „Rokiem Oskara Kolberga”. To bardzo ważny pretekst do wniknięcia głębiej w problem współczesnego istnienia, funkcji, trwania lub zaniku oraz powszechnego odbioru folkloru muzycznego oraz stanu muzycznej kultury tradycyjnej polskiej i w Polsce. Dodatkową motywacją jest też z pewnością, klarująca się od niespełna kilku lat, sytuacja, kiedy to „muzyka ludowa” jako „muzyka tradycyjna” staje się znaczącą częścią kultury współczesnej, kolejny raz zmieniając kontekst i odbiorcę. Potrzeba zdiagnozowania tego stanu rzeczy wydaje się szczególnie ważna w odniesieniu do ewoluującego wciąż wydzźwięku społecznego i artystycznego muzyki tradycyjnej, która przestaje być wstydem, a wraca na pozycję zdecydowanie elitarną; w niektórych przypadkach traktowana jest na równi z muzyką klasyczną (profesjonalną). W tym miejscu warto nadmienić, iż poruszanie się po orbicie ugruntowanej terminologii, związanej z jakimkolwiek rodzajem muzyki, jest dziś niesłychanie uciążliwe i użycie niektórych określeń – jak: ludowa, popularna, klasyczna, profesjonalna, współczesna, folkowa – może prowadzić do nieporozumień wynikających z odmiennie ukształtowanych poglądów, ale też z powodu niejednoznaczności samej twórczości muzycznej, balansującej często na pograniczach stylów i gatunków.

Pośród niejednorodnych podstaw zmiany pozycji muzyki tradycyjnej w Polsce (podstaw o charakterze politycznym, ekonomicznym, społecznym, tożsamościowym) z pewnością należy odnotować, rozwijający się od lat 90. ubiegłego wieku, tzw. „ruch folkowy”, który nadał folklorowi muzycznemu – kojarzonemu po II wojnie światowej prawie wyłącznie z socjalistyczną propagandą – inne oblicze. Stał się przede wszystkim atrakcyjną

i nowoczesną, o zabarwieniu kontestującym, alternatywą zarówno w stosunku do stylizacji muzyki ludowej proponowanej przez masowe zespoły pieśni i tańca, jak również dla muzyki popularyzowanej w krajowych mediach. Ruch świadomego ożywienia i rekonstrukcji folkloru Polski nizinnej, zapoczątkowany przez „Muzykę Kresów” i „Bractwo Ubogich”, który wyrósł z tego samego co folk korzenia, czyli głównie z działalności teatrów alternatywnych (przede wszystkich prekursorskiego Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice”) i toczył się z nim równolegle, przywrócił muzycznym tradycjom wiejskim *in crudo* wartość autoteliczną. Jednak samo praktykowanie muzyki tradycyjnej i tej inspirowanej muzyką tradycyjną, a także tradycyjnego tańca, nie przyniosłoby pożądanego efektu, gdyby pozbawione zostało zaplecza dokumentacyjnego i refleksji naukowej, wynikającej z aktywności wybitnych polskich uczonych, a także wsparcia ze strony mediów (Radiowe Centrum Kultury Ludowej). Chodzi tu przede wszystkim o możliwość czerpania ze źródeł archiwalnych, a także o współpracę na gruncie popularyzowania nowych trendów muzycznych, odwołujących się do tradycji polskiej. Z pewnością duże znaczenie miało także indywidualne zainteresowanie i gromadzenie nagrań (także audiowizualnych) przez pasjonatów.

Warte odnotowania – i niepozostające bez wpływu na odbiór i zmieniającą się sytuację polskiej muzyki tradycyjnej w społeczeństwie – są także osiągnięcia naukowo-badawcze ostatniej dekady na polu etnomuzykologii oraz nauk humanistycznych wspierających tę dyscyplinę (filologii, antropologii, etnologii, socjologii, psychologii). Badania te wniosły wiele nowych faktów dotyczących kultury muzycznej niektórych, wcześniej zaniedbanych, regionów i mikroregionów, społeczności mniejszościowych, a także Polonii (szczególnie południowoamerykańskiej, „kresowej” i syberyjskiej). Obserwowany jest także od kilku lat wzrost zainteresowania wśród studentów tematyką etnomuzykologiczną. Uwagę zwracają przy tym motywacje, wśród których najważniejszą jest chęć poznania i udokumentowania tradycji własnego regionu lub obszaru, z którym miało się do czynienia, pogłębienie własnej wiedzy i teoretyczna podbudowa praktycznych umiejętności muzycznych, w końcu upodobanie w stosowanych przez etnomuzykologię metodach i technikach badawczych (Tomasz Nowak, *Etnomuzykologia „piątej generacji”* – nie publ.). Trzeba wspomnieć także o inicjatywach środowisk lokalnych (stowarzyszeniach i osobach indywidualnych), które prowadzą – często bardzo zintensyfikowane – badania na swoim terenie, publikując materiały zarówno fonograficzne, jak i piśmiennicze, dotyczące tradycji muzycznych i tanecznych, a także obrzędowości tradycyjnej.

Pierwszą próbę sporządzenia sprawozdania o muzyce tradycyjnej podjęto w ramach obszernego *Raportu o stanie muzyki polskiej* (<http://imit.org>).

pl/uploads/files/raport-o-stanie-muzyki/Raport-IMIT_2011.pdf) prezentowanego podczas I Konwencji Muzyki Polskiej w maju 2011 roku w Warszawie. Wiele istotnych i nadal aktualnych problemów w nim zaistniało, jednak niektóre zagadnienia wymagają zrewidowania, uzupełnienia i uaktualnienia.

Odwzorowany w treści artykułów *Raportu* dzisiejszy obraz tradycyjnej muzyki i tradycyjnego tańca w Polsce oraz wśród Polonii – który jest głównym celem *Raportu* – powstał w wyniku skrupulatnie przeprowadzonych obserwacji, badań jakościowych i ilościowych, kwerend regionalnych (które w postaci centralnej bazy danych umieszczone zostaną na stronie www.muzykatradycyjna.pl i podlegać będą aktualizacjom) oraz na podstawie bogatej wiedzy i doświadczenia autorów *Raportu* w dziedzinach, które są przez nich reprezentowane. Istotny jest przy tym fakt aktywnego uczestnictwa większości z nich w rozmaitych formach tradycyjnego muzykowania oraz obecności w składach jurorskich najważniejszych festiwali folkloru muzycznego i tanecznego. Z pewnością *Raport* nie wyczerpuje bardzo bogatej i złożonej problematyki dotyczącej obecnego stanu tradycyjnych bytów muzyki i tańca – wymagałoby to wszechstronnej i długoterminowej obserwacji. Wydaje się mimo wszystko – iż publikacja niniejsza zaspokaja w dużym stopniu potrzebę odnotowania rzeczywistości teraźniejszej oraz ukazania pewnych zjawisk tradycyjnej kultury muzycznej *in statu nascendi* w szerokiej perspektywie uwarunkowań (artystycznych, społecznych, funkcjonalnych, przestrzennych i stylistycznych) – zarówno z poziomu naukowego i publicystycznego opisu, jak również z punktu widzenia jednostek praktykujących muzykę i taniec tradycyjny – czym podtrzymuje czy raczej uaktualnia kolbergowską ideę holizmu.

Ratyfikowanie w Polsce, w 2011 roku, „Konwencji o ochronie niematerialnego dziedzictwa kulturowego UNESCO (uchwała z 2003 roku)” daje poważny asumpt do wskazania konkretnych możliwości działań i realizacji projektów kulturalno-edukacyjnych – zarówno w aspekcie regionalnym i mikroregionalnym, jak i państwowym, a także do opracowania zintegrowanych programów edukacyjnych i kulturalnych, opartych na regulacjach i przepisach prawnych. To drugi, równie ważny cel niniejszego *Raportu*. Działania owe winny zmierzać do celu, jakim jest większe upowszechnienie w społeczeństwie dóbr i wartości, które niosą ze sobą tradycyjne muzyka i taniec, czyli *de facto* do świadomej ochrony dziedzictwa i kultywowania własnych tradycji. Ma to swoje umocowanie i uzasadnienie w artykule 6 ust. 1 Konstytucji RP – dotyczącym dóbr kultury, o następującym brzmieniu: „Rzeczpospolita Polska stwarza warunki upowszechniania i równego dostępu do dóbr kultury, bę-

dącej źródłem tożsamości Narodu Polskiego, jego trwania i rozwoju” (http://niematerialne.nid.pl/Dziedzictwo_niematerialne/zagro-enia-dla-dziedzictwa). Istotnym argumentem w podejmowaniu tych działań są rzeczywiste zagrożenia wynikające między innymi z postępującej wciąż globalizacji, migracji, zaniku potrzeby wspólnotowości i zachwiania poczucia tożsamości, jak też wspólnych – przekazywanych z pokolenia na pokolenie – wartości, a także pogłębiającej się infantylności społeczeństwa oraz spłylenia ważnych kulturowo, etycznie i moralnie treści. Z tego też powodu, w błyskawicznym tempie przeobrażająca się, tradycyjna kultura muzyczna winna być poddawana stałej i systematycznej dokumentacji – przede wszystkim na poziomie regionalnym i lokalnym (co sygnalizował Jan Stęszewski w uwagach do wspomnianego wyżej *Raportu o stanie muzyki polskiej* z 2011 roku, (<http://imit.org.pl/bip/uploads/files/raporto-stanie-muzyki/Jan%20Steszewski.pdf>), Anna Czekanowska przed kilkunastoma laty w artykule *Muzyka ludowa dzisiaj – trudności interpretacji* (Czekanowska 1996: 470), a także autorki *Raportu dotyczącego Konwencji UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego* Art. 2 pkt. 2b *Sztuki widowiskowe* z 2003 roku (Grozdek-Kołacińska, Wosińska: <http://www.ptl.info.pl>).

Równie ważna, a może nawet najważniejsza, jak zbieranie i dokumentowanie (foniczne i audiowizualne) muzyki tradycyjnej, jest potrzeba jej ochrony przez żywą praktykę muzyczną, przez jej uprawianie, przez jej ożywianie tam, gdzie dobiegła kresu. „Muzykowanie w niezastąpiony sposób kształci harmonijną osobowość (odwoływanie się jednocześnie do zmysłów, uczuć, rozumu, woli) oraz poczucie wspólnoty (zbiorowe muzykowanie) i symboliczne myślenie” (Dadak-Kozicka, Knittel: z listu Związku Kompozytorów Polskich do Ministra Edukacji Narodowej). Aby działania takie były w pełni wartościowe i efektywne, niezbędna jest współpraca teoretyków, praktyków, animatorów, menedżerów kultury oraz – co wyjątkowo istotne – aktywowanie środowisk lokalnych – także na poziomie instytucjonalnym. Dobrym przykładem takiej współpracy są projekty realizowane w ramach programów Departamentu Muzyki IMiT (np. Szkoła Mistrzów Tradycji) czy też działalność Podyplomowego Seminarium Etnomuzykologicznego na Uniwersytecie Warszawskim.

Jest wreszcie ów *Raport* skondensowanym dokumentem, w którym głos zabrali przedstawiciele różnych środowisk – zarówno teoretycy, jak i praktycy kierujący się często bardzo odmiennym podejściem w zasadniczych kwestiach (definiowaniu, interpretowaniu zjawisk muzycznej kultury, priorytetach w działaniu na rzecz ochrony i popularyzacji itp.) – co w istotny sposób zarówno uwiarygadnia treści w nim zawarte, jak też obiektywizuje

sam obraz tradycyjnej kultury muzycznej oraz jej *status quo*. Może pełnić rolę swoistego przewodnika po najbardziej ważkich zagadnieniach związanych z szeroko pojętym tematem tradycyjności muzyki i tańca w Polsce. Zawarto w nim także kilka istotnych odniesień do osoby i dzieła Oskara Kolberga – człowieka, którego niewyczerpane i jakże aktualne idee dopiero po latach umiemy właściwie odczytać i zrozumieć.

2 | *Oskar Kolberg (1814–1890). Dostępność dzieła, świadomość społeczna, obecność w przestrzeni publicznej i mediach*

Lukasz Smoluch

Celem raportu jest zarysowanie ogólnego obrazu przedstawiającego obecność postaci Oskara Kolberga w świadomości Polaków od momentu śmierci badacza w 1890 roku do końca roku 2013. Obecność ta widoczna jest w dwóch przestrzeniach – przestrzeni dyskursu naukowego oraz w przestrzeni publicznej, w tym w mediach. Tym porządkiem podyktowana jest zasadnicza część artykułu. Niezbędnym dla osiągnięcia celu postawionego w raporcie wydało się także omówienie dostępności dzieł Kolberga oraz działalności instytucji zajmujących się ich upowszechnianiem, co czynię we wstępnej części tekstu.

Artykuł ma charakter sprawozdawczy. Zaprezentowane są w nim przede wszystkim dane, często w postaci spisów i tabel, a refleksja nad nimi ograniczona jest do niezbędnego minimum. Co ważne, nie sposób było na przestrzeni krótkiego sprawozdania omówić obecności Kolberga w świadomości społecznej w całym skomplikowaniu zagadnienia, z uwzględnieniem kontekstów kulturowych, politycznych czy ekonomicznych, dlatego też należy traktować raport wyłącznie jako przyczynek do prowadzenia dalszych rozważań nad zaprezentowanym tu problemem.

Danych niezbędnych do sporządzenia raportu dostarczyło przeprowadzenie kwerend bibliotecznych i archiwalnych oraz wywiadów i badań ankietowych. Dużej pomocy udzielili mi pracownicy Instytutu im. Oskara Kolberga w Poznaniu, a także Muzeum im. Oskara Kolberga w Przysusze, Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego i Instytutu Sztuki PAN.

Dzieła Oskara Kolberga i ich dostępność

Przyglądając się dorobkowi Oskara Kolberga, nie chce się czasami wierzyć, że dzieła tego dokonał jeden człowiek w przeciągu pięćdziesięciu lat. Kolberg zebrał i opracował ogromną ilość materiałów etnograficznych i folklorystycznych, zwłaszcza pieśni ludowych, publikował artykuły i recenzje, a także własne kompozycje – pieśni, utwory fortepianowe i twór-

czość sceniczną¹. Za jego największe osiągnięcie słusznie uważa się wydanie 33 tomów zakrojonego na ogromną skalę dzieła *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusta, zabawy, pieśni, muzyka i tańce* (dopełnionego przez tomy *Obrazów etnograficznych*), dokumentującego wiejską kulturę duchową i materialną z terenów przedrozbiorowej Rzeczypospolitej.

Dojrzałe życie Kolberga skupione było wokół prowadzenia badań terenowych, porządkowania zgromadzonego podczas nich materiału, opracowywania go do druku i zdobywania środków na jego publikację. Mimo wielkiego zaangażowania, udało się badaczowi wydać jedynie część zgromadzonych materiałów. Resztę pozostawił w rękopisach. Na łożu śmierci miał rzec:

Umieram, Bogu dzięki z tą pociechą, że według sił moich zrobiłem za życia co mogłem, że nikt mię za próżniaka nie ma i mieć nie będzie, a to, co po sobie zostawiam, przyda się ludziom na długo.

Dzieła wszystkie Oskara Kolberga

Jak pisze Agata Skrukwa:

Po roku 1945, wobec zniszczenia wielu księgozbiorów, Kolbergowskie tomy, a zwłaszcza ich komplety, stały się praktycznie białymi krukami. Starania o nowe ich wydanie podejmowało więc energicznie grono etnografów i folklorystów skupione w Polskim Towarzystwie Ludoznawczym. Uważali oni, że dostępność tego zespołu źródeł jest niezbędna dla dalszego rozwoju nauki. (Skrukwa 1990: 17)

Starania te doprowadziły do złożenia w 1959 roku wniosku do komitetu obchodów tysiąclecia państwa polskiego o włączenie w program milenium wydania *Dzieł wszystkich* Oskara Kolberga. Wniosek uzyskał akceptację Rady Ministrów i po przyznaniu stosownego dofinansowania powołano przy Polskim Towarzystwie Ludoznawczym we Wrocławiu najpierw Komitet Kolbergowski, a po ogłoszeniu przez Radę Państwa oficjalnej uchwały w tej sprawie, Redakcję *Dzieł wszystkich* Oskara Kolberga, która przeniosła swoje prace do Poznania i kontynuuje je dziś jako Instytut im. Oskara Kolberga.

Po wstępnym rozpoznaniu rękopiśmiennej spuścizny Kolberga, opracowano plan wydawniczy, który zakładał dwutorowe prace, polegające z jednej strony na reedycji XIX-wiecznych tomów *Ludu...* i *Obrazów etnograficznych*, a z drugiej na opracowaniu źródłowym i wydaniu niepublikowa-

¹ Wykazy XIX-wiecznych wydań dzieł Kolberga można znaleźć we wstępach do współczesnych wydań materiałów kolbergowskich w ramach *Dzieł wszystkich* (DWOK), w szczególności w tomach: 1, 61, 63, 67–70.

nych materiałów zgromadzonych przez Kolberga. Z uwagi na zaangażowanie niewielkiego, kilkuosobowego zespołu badawczo-edytorskiego, przy jednoczesnym ogromie źródeł w kolbergowskim archiwum, wydawanie kolejnych tomów *Dzieł wszystkich* dopiero w ostatnich latach zbliża się ku końcowi. Na *Dzieła wszystkie* Oskara Kolberga składają się obecnie:

- wznowienia tomów *Ludu* i *Obrazów etnograficznych* wydanych za życia Kolberga oraz niedługo po jego śmierci (tomy 1–36);
- monografie regionalne zawierające materiał rękopiśmienny Kolberga z regionów, których nie zdążył opracować, wydane współcześnie, zgodnie z jego koncepcją (tomy 39–59);
- suplementy do opracowanych i wydanych przez Kolberga monografii regionalnych, zawierające niepublikowany materiał z tych regionów (tomy 70–84);
- inne materiały etnograficzno-folklorystyczne z rękopisów Kolberga bez wskazanej lokalizacji (tomy 37–38);
- przysłowia (tom 60);
- kompozycje Kolberga i pieśni ludowe w opracowaniu fortepianowym, opublikowane za jego życia oraz niepublikowane, zachowane w rękopisach (tomy 67–69);
- korespondencja Kolberga (tomy 64–66);
- artykuły i recenzje autorstwa Kolberga (tomy 61–63);
- biografia (tom 85, w przygotowaniu);
- indeksy (w przygotowaniu).

Wszystkie materiały opatrzone są współcześnie opracowanymi komentarzami źródłowymi. Dla tomów 1–36 zamieszczono je w odpowiednich suplementach (tomy 70–84), a dla źródeł opublikowanych w tomach 37–69 bezpośrednio w przypisach. Tomy 37–84 zawierają też wstępy merytoryczne i edytorskie.

Tabela 1. *Dzieła wszystkie* Oskara Kolberga (DWOK) – zestawienie zawartości

Tom	Tytuł	Data wydania		Liczba stron
		pierwodruku	DWOK	
1	Pieśni ludu polskiego	1857	1961	548
2	Sandomierskie	1865	1962	292
3	Kujawy cz. I	1867	1962	354
4	Kujawy cz. II	1867	1962	326
5	Krakowskie cz. I	1871	1962	400
6	Krakowskie cz. II	1873	1963	552
7	Krakowskie cz. III	1874	1963	370
8	Krakowskie cz. IV	1875	1962	382
9	Poznańskie cz. I	1875	1963	336
10	Poznańskie cz. II	1876	1963	398

Tom	Tytuł	Data wydania		Liczba stron
		pierwodruku	DWOK	
11	Poznańskie cz. III	1877	1963	262
12	Poznańskie cz. IV	1879	1963	346
13	Poznańskie cz. V	1880	1963	230
14	Poznańskie cz. VI	1881	1962	398
15	Poznańskie cz. VII	1882	1962	334
16	Lubelskie cz. I	1883	1962	340
17	Lubelskie cz. II	1884	1962	256
18	Kieleckie cz. I	1885	1993	252
19	Kieleckie cz. II	1886	1963	276
20	Radomskie cz. I	1887	1964	326
21	Radomskie cz. II	1888	1964	256
22	Łęczyckie	1889	1964	292
23	Kaliskie cz. I	1890	1964	282
24	Mazowsze cz. I	1885	1963	366
25	Mazowsze cz. II	1886	1963	318
26	Mazowsze cz. III	1887	1963	386
27	Mazowsze cz. IV	1888	1964	412
28	Mazowsze cz. V	1890	1964	390
29	Pokucie cz. I	1882	1962	376
30	Pokucie cz. II	1883	1963	310
31	Pokucie cz. III	1888	1963	258
32	Pokucie cz. IV	1889	1962	340
33	Chełmskie cz. I	1890	1964	384
34	Chełmskie cz. II	1891*	1964	280
35	Przemyskie	1891*	1964	268
36	Wołyń	1907*	1964	468
37	Miscellanea cz. I (w przygotowaniu)	–	–	–
38	Miscellanea cz. II (w przygotowaniu)	–	–	–
39	Pomorze	–	1965	612
40	Mazury Pruskie	–	1966	726
41	Mazowsze cz. VI	–	1969	652
42	Mazowsze cz. VII	–	1970	868
43	Śląsk	–	1965	214
44	Góry i Podgórze cz. I	–	1968	476
45	Góry i Podgórze cz. II	–	1968	658
46	Kaliskie i Sieradzkie	–	1967	608
47	Podole	–	1994	339
48	Tarnowskie-Rzeszowskie	–	1967	392
49	Sanockie-Krośnieńskie cz. I	–	1974	612
50	Sanockie-Krośnieńskie cz. II	–	1972	452
51	Sanockie-Krośnieńskie cz. III	–	1973	452
52	Białoruś-Polesie	–	1968	616
53	Litwa	–	1966	590
54	Ruś Karpacka cz. I	–	1970	414
55	Ruś Karpacka cz. II	–	1971	572
56	Ruś Czerwona cz. I	–	1976	532

Tom	Tytuł	Data wydania		Liczba stron
		pierwodruku	DWOK	
57/1	Ruś Czerwona cz. II (zeszyt 1)	–	1978	772
57/2	Ruś Czerwona cz. II (zeszyt 2)	–	1979	668
58	Materiały do etnografii Słowian wschodnich (w przygotowaniu)	–	–	–
59/1	Materiały do etnografii Słowian zachodnich i południowych, cz. I Łużyce	–	1985	400
59/2	Materiały do etnografii Słowian zachodnich i południowych, cz. II Czechy, Słowacja	–	2001	232
59/3	Materiały do etnografii Słowian zachodnich i południowych, cz. III Słowiańszczyzna południowa	–	2001	430
60	Przysłowia	–	1967	660
61	Pisma muzyczne cz. I	–	1975	464
62	Pisma muzyczne cz. II	–	1981	812
63	Studia, rozprawy i artykuły	–	1971	720
64	Korespondencja O. Kolberga cz. I (1837–1876)	–	1965	736
65	Korespondencja O. Kolberga cz. II (1877–1882)	–	1966	748
66	Korespondencja O. Kolberga cz. III (1883–1890)	–	1969	904
67/1	Pieśni i melodie ludowe w opracowaniu fortepianowym cz. I	–	1986	724
67/2	Pieśni i melodie ludowe w opracowaniu fortepianowym cz. II	–	1989	392
68	Kompozycje wokально-instrumentalne	–	1990	720
69	Kompozycje fortepianowe	–	1995	764
70	Pieśni ludu polskiego. Suplement do t. 1	–	2003	268
71	Sandomierskie. Suplement do t. 2	–	2001	256
72/1	Kujawy. Suplement do t. 3–4 cz. 1	–	2009	508
72/2	Kujawy. Suplement do t. 3–4 cz. 2 (w przygotowaniu)	–	–	–
73/1	Krakowskie. Suplement do t. 5–8, cz. 1	–	2005	640
73/2	Krakowskie. Suplement do t. 5–8, cz. 2	–	2005	544
73/3	Krakowskie. Suplement do t. 5–8, cz. 3	–	2005	588
74	W. Księstwo Poznańskie. Suplement do t. 9–15 (w przygotowaniu)	–	–	–
75	Lubelskie. Suplement do t. 16–17	–	1998	416
76	Kieleckie. Suplement do t. 18–19	–	2011	724
77/1	Radomskie. Suplement do t. 20–21, cz. 1	–	2005	451

Tom	Tytuł	Data wydania		Liczba stron
		pierwodruku	DWOK	
77/2	Radomskie. Suplement do t. 20–21, cz. 2	–	2006	496
78	Łęczyckie. Suplement do t. 22 (w przygotowaniu)	–	–	–
79	Kaliskie. Suplement do t. 23 (w przygotowaniu)	–	–	–
80/1	Mazowsze. Suplement do t. 24–28 (w przygotowaniu)	–	–	–
80/2	Kurpie, Podlasie, Suwalskie. Suplement do t. 24–28 (w przygotowaniu)	–	–	–
81	Pokucie. Suplement do t. 29–32	–	2008	444
82	Chełmskie. Suplement do t. 33–34	–	2004	496
83/1	Przemyskie. Suplement do t. 35, cz.1	–	2011	538
83/2	Przemyskie. Suplement do t. 35, cz. 2	–	2011	556
84	Wołyń. Suplement do t. 36	–	2002	560
85	Biografia Oskara Kolberga (w przygotowaniu)	–	–	–

* Monografie regionalne wydane z rękopisów Kolberga przez Izzydora Kopernickiego.

** Monografia regionalna wydana z rękopisów Kolberga przez Józefa Tretiaka.

Źródło: opracowanie własne.

Dostępność *Dzieł wszystkich*

Według danych Instytutu im. Oskara Kolberga, liczba subskrybentów i stałych odbiorców serii *Dzieł wszystkich* Oskara Kolberga wynosi łącznie 379². Wśród nich znajduje się 36 odbiorców zagranicznych z Austrii, Danii, Finlandii, Holandii, Japonii, Niemiec, Stanów Zjednoczonych, Szwajcarii, Szwecji i Wielkiej Brytanii. Ponad połowę subskrybentów i stałych odbiorców DWOK stanowią biblioteki (211), w tym biblioteki szkolne. Najnowsze wydawnictwa Instytutu trafiają także do muzeów (27), domów kultury (16) oraz innych instytucji (62) – m.in. do stowarzyszeń, fundacji, teatrów. Niewielką część subskrybentów stanowią indywidualni odbiorcy (63).

Warto zaznaczyć, że do lat 80. liczba subskrybentów *Dzieł wszystkich* oscylowała w okolicach trzech tysięcy, a nakład dochodził do czterech tysięcy egzemplarzy. W latach 90. liczba odbiorców zaczęła gwałtownie spadać i tendencja ta utrzymuje się do dzisiaj, co zmusiło IOK do stopniowego zmniejszenia nakładu wydawnictw do ok. 500 egzemplarzy. Przyczyn takiego stanu rzeczy upatrywać można w:

² Na dzień 31 grudnia 2013 roku.

– zmianach ustrojowych – w czasach Polski Ludowej zakłady produkcyjne i administracja lokalna fundowały subskrypcję dzieł Kolberga szkołom i domom kultury, w latach 90. zaprzestano tej praktyki;

– zmianach oczekiwań odbiorców, zwłaszcza indywidualnych, którzy w obliczu rosnącego dostępu do mediów elektronicznych coraz częściej poszukują informacji w Internecie;

– wejściu wydawcy w nowy etap serii *Dzieł wszystkich* – zakończono wydawanie monografii regionalnych, opublikowano kompozycje Kolberga oraz rozpoczęto wydawanie niecieszących się już tak dużym zainteresowaniem serii suplementów do monografii XIX-wiecznych.

Poza subskrypcją, wszystkie dotychczas wydane tomy DWOK dostępne są w sprzedaży w IOK, a także w Polskim Towarzystwie Ludoznawczym. Tomy od 1 do 69³ (wydane jeszcze w nakładach 3–4 tys. egz.) można ponadto znaleźć w antykwariatach i na aukcjach internetowych.

Tomy DWOK od 1 do 59⁴ oraz XIX-wieczne edycje tomów *Ludu*. . . i niektórych kompozycji Kolberga dostępne są w wielu bibliotekach cyfrowych zrzeszonych w Federacji Bibliotek Cyfrowych, w CBN Polona (polona.pl), a także na portalach zagranicznych – Google Books (books.google.com), Europeana (europeana.eu) czy Internet Archive (archive.org). Wydane już w ramach DWOK suplementy do tomów *Ludu*. . . dostępne są natomiast na stronie internetowej IOK (oskarkolberg.pl).

Z wywiadów przeprowadzonych przez autora w latach 2007–2009 i badań ankietowych wykonanych na przełomie 2013 i 2014 roku⁵ wynika, że odbiorcy sięgający po suplementy stanowią znacznie mniejszą grupę, niż korzystający z tomów 1–59 DWOK. Zachęcenie do korzystania z suplementów jawi się jako ważne zadanie dla instytucji i osób upowszechniających dorobek Kolberga. Zawierają one oryginalne materiały źródłowe, które nie zostały opublikowane przez Kolberga z wielu względów, m.in. są tam pieśni historyczne i patriotyczne, których nie mógł drukować z powodu sprzeciwu cenzury w zaborze rosyjskim, pieśni opuszczone przez niego z powodu cenzury obyczajowej (teksty frywolne i obsceniczne), a także setki melodii i innych zapisów, niemieszczących się w ograniczonych objętościowo tomach

³ Wyłączając przygotowywane jeszcze tomy 37, 38 i 58.

⁴ Wyłączając przygotowywane jeszcze tomy 37, 38 i 58.

⁵ Wywiady przeprowadzone były z muzykami korzystającymi z dzieł Kolberga w ramach badań do pracy licencjackiej pt. *Wskrzyszanie tradycji muzycznych z materiałów Kolbergowskich*, napisanej pod kierunkiem dr Anny Weroniki Brzezińskiej w Instytucie Etnologii i Antropologii UAM i obronionej w 2009 roku. Ankietę internetową sporządzili i przeprowadzili na przełomie 2013 i 2014 r. A. W. Brzezińska, W. Grozdew-Kołacińska i autor niniejszego tekstu wśród 111 studentów i pracowników instytucji naukowych i kulturalnych z całej Polski.

Ludu. Przewyższają one nieraz ilościowo materiały znajdujące się w odpowiadających suplementom monografiach regionalnych. Ponadto w tomach suplementowych znajdują się obszerne opracowania wstępne omawiające przebieg badań Kolberga i całość jego dokumentacji z danego regionu.

Kompozycje Oskara Kolberga

Dorobek Kolberga jako dokumentatora i wydawcy materiałów etnograficzno-folklorystycznych przyćmił prawie zupełnie jego działalność kompozytorską. Pieśni, utwory fortepianowe i twórczość sceniczna Kolberga to niewielka część jego dorobku, ale dopełniająca obraz badacza-muzyka. Inspirowana jest w dużym stopniu folklorem, co potwierdza tylko siłę, z jaką pochłonęła Kolberga twórczość ludowa.

Tabela 2. Kompozycje i pieśni ludowe w opracowaniu Kolberga wydane w XIX wieku

Tytuł utworu	Czasopismo/zbiór/wydawca	Miejsce i rok wydania
Pieśni		
Talizman	„Pamiętnik muzyczny warszawski” nr 6	Warszawa 1836
Pod twym okienkiem	<i>Skarbiec salonowych śpiewów</i> nr 4, Bernstein	Warszawa 1855
Trzy pieśni – Młodo zaswatana, Rojenia wiosenne, Śpiew poety	Friedlein	Warszawa 1857
Do dziewczyny	„Tygodnik Ilustrowany” t. 1 nr 24	Warszawa 1868
Ułan polski	<i>Echa minionych lat</i> z. 1,	Lwów 1889
Dzieła fortepianowe		
Valse	Sennewald	Warszawa 1836
Dwa mazury	Spiess	Warszawa 1841
Mazur	Hirszel	Warszawa 1841
Sixpolonoises	Trautwein	Berlin 1841
Kujawiak według znanego tematu	Spiess	Warszawa 1843
Kujawiaki w stylu gminnym (3 zeszyty)	Sennewald, Spiess, Klukowski	Warszawa 1844–1845
Sixcontredanses	Spiess	Warszawa 1844
Fantaisiesur un thènepolonais	Hirszel	Warszawa 1846
Kujawiaki	Hirszel	Warszawa 1846
Deuxvalse	Spiess	Warszawa 1847
Mazourkas et autresdances	Spiess	Warszawa 1847
Deuxétudes,	Spiess	Warszawa 1848
7n?/V études	Spiess	Warszawa 1848
Dwa mazury	Hirszel	Warszawa 1850
Sześć kujawiaków	Klukowski	Warszawa 1850

Tytuł utworu	Czasopismo/zbiór/wydawca	Miejsce i rok wydania
Grande marche	Sennewald	Warszawa 1856
Polka	Friedlein	Warszawa 1859
Grande valse brillante	Dzwonkowski	Warszawa 1861
Mazur	Dzwonkowski	
Mazur	<i>Mazury różnych autorów</i> , Dzwonkowski	Warszawa 1861
Nasze sioła (3 zeszyty)	Dzwonkowski	Warszawa 1861
Mazur	„Tygodnik Ilustrowany” t. 16 nr 431	Warszawa 1867
Mazur	„Tygodnik Ilustrowany” t. 16 nr 332	Warszawa 1889
Polka	„Tygodnik Ilustrowany” t. 1 nr 8	Warszawa 1868
Mazourkas et autresdancespolonaises (2 zeszyty)	Leitgeber	Poznań 1876–1878
Mazurka d’après un thèmepopulaire	B&H	Lipsk 1880
Dzieła sceniczne		
Król pasterzy (wyciąg fortepianowy)	Otto	Warszawa 1860
Pieśni ludowe w opracowaniu na głos i fortepian		
Pieśni ludu polskiego (5 zeszytów)	Żupański	Poznań 1842–1845
	„Przyjaciół Ludu”	Warszawa 1846–1847
Pieśni ludowe do śpiewu	Dzwonkowski	Warszawa 1862

Źródło: opracowanie własne.

Najpopularniejszą kompozycją Kolberga jest *Król pasterzy* – opera sieliska napisana do libretta Teofila Lenartowicza. To jedno z dwóch dzieł scenicznych autora *Ludu*, drugim jest *Scena w karczmie, czyli Powrót Janka*, znane też w literaturze jako *Janek spod Ojcowa*. Zachowało się ono do naszych czasów jedynie w wersji fortepianowej. W 1853 r. odbyły się, w wykonaniu amatorów, prywatne premiery obu tych dzieł, a *Król pasterzy* doczekał się ponadto warszawskiego wystawienia w Teatrze Wielkim w 1859 r.

Udało się ustalić, że po śmierci Kolberga podjęto się wykonania *Króla pasterzy* trzykrotnie:

– w 1965 roku – wykonanie i nagranie w Rozgłośni Polskiego Radia we Wrocławiu przez orkiestrę pod dyrekcją Jerzego Kołaczkowskiego, nagranie niewydane, znajduje się w Archiwum Polskiego Radia, a kopia w Muzeum im. Oskara Kolberga w Przysusze;

– na przełomie 1970 i 1971 roku – wystawienie i nagranie przez Teatr Telewizji w Gdańsku; nie wiadomo, w jakim składzie, nie udało się odnaleźć nagrania;

– 23 października 2004 roku – wystawienie i nagranie w Teatrze Collegium Nobilium Akademii Teatralnej w Warszawie, jako fragment widowiska scenicznego zrealizowanego pod kierunkiem muzycznym Andrzeja Wróbla w ramach II Festiwalu Polskiej Muzyki Kameralnej; wykonawcami byli: Polski Chór Jeuneses Musicales, Strussingers i Camerata Vistula; nagranie niewydane, kopia znajduje się w Muzeum im. Oskara Kolberga w Przysusze.

Pieśni i utwory fortepianowe Kolberga wykonywane były za jego życia w prywatnych domach i salonach artystycznych, np. w warszawskich salonach F. Żychlińskiego czy S. Duchlińskiej-Pruszkowej. Jak dotychczas ustalono, w czasach nam współczesnych odbyły się jedynie trzy koncerty z tymi kompozycjami Kolberga, dwa podczas „Dni Kolbergowskich” w Przysusze:

– w 1991 roku – koncert uczniów Państwowego Liceum Muzycznego w Poznaniu podczas „Dni Kolbergowskich” w Przysusze;

– w 1992 roku – koncert uczniów Państwowej Szkoły Muzycznej im. Oskara Kolberga w Radomiu podczas „Dni Kolbergowskich” w Przysusze;

– w 1999 roku – wykonanie *Mazurka Es-dur na fortepian* przez Antonio Baciero podczas recitalu fortepianowego pt. „W hołdzie Fryderykowi Chopinowi” w Studiu Koncertowym Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego w Warszawie.

Instytucje i osoby badające i promujące dorobek i postać Kolberga

Instytut im. Oskara Kolberga w Poznaniu

Wspomniany już wcześniej Instytut im. Oskara Kolberga (IOK) jest jednostką naukowo-wydawniczą, zajmującą się badaniem i upowszechnianiem dorobku Oskara Kolberga. Zespół IOK złożony jest z filologów, etnomuzykologów i etnologów, których głównym zadaniem jest analiza i opracowanie do druku rękopiśmiennych materiałów znajdujących się w Kolbergowskim archiwum. Publikowane są one, obok wznowionych wydań XIX-wiecznych, jako *Dzieła wszystkie* Oskara Kolberga (DWOK).

Instytut angażuje się także w działalność popularyzującą dorobek badacza. Współpracuje z licznymi instytucjami naukowymi i kulturalnymi, m.in. z Uniwersytetem im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Uniwersytetem Wrocławskim, Polską Akademią Nauk, Polskim Towarzystwem Ludoznawczym, Muzeum im. Oskara Kolberga w Przysusze. Pracownicy IOK biorą udział w konferencjach poświęconych zagadnieniom związanym z kulturą tradycyjną oraz prowadzą regularnie wykłady dla studentów etnologii i muzykologii oraz uczniów poznańskich szkół muzycznych.

Muzeum im. Oskara Kolberga w Przysusze

Muzeum im. Oskara Kolberga w Przysusze (oddział Muzeum Wsi Radomskiej) upowszechnia wiedzę o życiu Kolberga, jego naukowym dorobku w dziedzinie etnografii i folklorystyki, o twórczości muzycznej oraz upamiętnia związki Kolberga z regionem. Pracownicy Muzeum gromadzą, opracowują naukowo i eksponują zabytki i materiały prezentujące dzieło Kolberga.

Muzeum prowadzi także działalność naukowo-badawczą i dokumentacyjną z zakresu historii i etnografii okolic Przysuchy. Organizuje wystawy czasowe, wydaje książki, katalogi i druki okolicznościowe. Realizuje także program edukacji regionalnej i wiedzy o sztuce. Od 2002 roku Muzeum im. Oskara Kolberga w Przysusze jest organizatorem ogólnopolskiej Nagrody im. Oskara Kolberga „Za zasługi dla kultury ludowej”.⁶

Badacze i popularyzatorzy

Poniżej znajduje się lista osób, których działalność naukowa, popularyzatorska i wydawnicza związana jest lub była z postacią Kolberga. Nie sposób oczywiście stworzyć kompletnego zestawienia, można jedynie wskazać nazwiska najwyraźniej obecne w literaturze przedmiotu i mediach.

Redaktorzy DWOK: Józef Burszta, Agata Skrukwa, Elżbieta Miller, Danuta Pawlak, Bogusław Linette, Medard Tarko, Ewa Antyborzec, Jan Pałka. **Współautorzy DWOK:** Aleksander Pawlak, Maria Turczynowiczowa, Mieczysław Tomaszewski, Zbigniew Jasiewicz, Tadeusz Skulina, Danuta Idaszak, Anna Ruda, Hanna Pawlak, Aleksandra Sawicka, Maciej Prochaska, Łukasz Smoluch, Stanisław Świrko. **Współpracownicy i konsultanci DWOK:** Władysław Kuraszkiewicz, Czesław Kudzinowski, Jarosław Lisakowski, Walerian Sobisiak, Jerzy Kądziołka, Stanisław Kasperczyk, Adam Demartin, Monika Gruchmanowa, Zygmunt Zagórski, Tadeusz Zdancewicz, Milica Jakóbiec-Semkowowa. **Badacze zasłużeńi dla zachowania archiwum Kolberga [opiekunowie zbiorów, patroni naukow]:** Julian Krzyżanowski, Józef Gajek, Seweryn Udziela, Gerard Labuda, Aleksander Posern-Zieliński, Wojciech Burszta, Tomasz Jasiński. **Popularyzatorzy wiedzy o życiu i dziełach Kolberga:** Piotr Górski, Katarzyna Markiewicz, Ludwik Bielawski, Marian i Jadwiga Sobiescy, Jan Stęszewski, Piotr Dahlig, Jerzy Bartmiński, Jan Adamowski, Katarzyna Dadak-Kozicka, Bożena Muszkalska, Jerzy Sierociuk, Bronisława Jaworska-Kopczyńska, Anna Weronika Brzezińska.

⁶ <http://www.muzeum-radom.pl/muzeum-o-kolberga/o-muzeum/muzeum-im-oskara-kolberga-w-przysusze/994>

Refleksja naukowa

Konferencje naukowe

Tabela 3. Konferencje naukowe poświęcone Oskarowi Kolbergowi

Rok	Miejsce	Tytuł konferencji / okazja	Organizator / organizatorzy
1914	Warszawa	100 rocznica urodzin Oskara Kolberga	komisje naukowe
1914	Kraków	100 rocznica urodzin Oskara Kolberga	komisje naukowe
1954	Jelenia Góra	140 rocznica urodzin Oskara Kolberga	podjęto decyzję co do wydania drukiem prac Kolberga
1960	Przysucha	70 rocznica śmierci Oskara Kolberga	Muzeum im. Oskara Kolberga w Przysusze, Towarzystwo Kulturalne im. Oskara Kolberga w Przysusze
1964	Poznań	150 rocznica urodzin Oskara Kolberga	Poznański Oddział Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego
1965	Kraków	150 rocznica urodzin Oskara Kolberga	Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa; Polskie Towarzystwo Ludoznawcze Oddział w Krakowie
1975	Gdańsk	100 rocznica pobytu Oskara Kolberga na Pomorzu	Wojewódzki Ośrodek Kultury w Gdańsku
1985	Poznań	„Problemy klasyfikacji i indeksowania całości edycji <i>Dzieł wszystkich</i> Oskara Kolberga”	Redakcja <i>Dzieł wszystkich</i> Oskara Kolberga
1990	Przysucha	100 rocznica śmierci Oskara Kolberga	Muzeum im. Oskara Kolberga w Przysusze, Towarzystwo Kulturalne im. Oskara Kolberga w Przysusze
1990	Kraków	100 rocznica śmierci Oskara Kolberga	Polska Akademia Nauk
1990	Radziejowice	100 rocznica śmierci Oskara Kolberga	Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk; Akademia Muzyczną im. Fryderyka Chopina w Warszawie
1994	Kraków	180 rocznica urodzin Oskara Kolberga	Polska Akademia Umiejętności
2009	Przysucha	„Twórczość naukowa i muzyczna Oskara Kolberga inspiracją współczesnych działań etnograficznych, folklorystycznych i etnomuzykologicznych”	Muzeum w Przysusze, przy współpracy Instytutu im. Oskara Kolberga w Poznaniu, Towarzystwa Kulturalnego im. Oskara Kolberga w Przysusze oraz Muzeum Wsi Radomskiej w Radomiu

Źródło: opracowanie własne.

Publikacje naukowe

Najogólniej teksty naukowe dotyczące Oskara Kolberga można podzielić na:

- teksty o charakterze syntetycznym, opisujące postać i dzieło Kolberga;
- teksty monograficzne poświęcone wybranym problemom warsztatu Kolberga jako dokumentatora i/lub wydawcy;
- teksty dokonujące analizy materiałów zebranych przez Kolberga wyróżnionych na podstawie kryterium: regionalnego – np. region etnograficzny, miejscowość; przedmiotowego – np. instrumentarium ludowe u Kolberga; gatunkowego – np. zapisy muzyczne, teksty bajek;
- teksty traktujące materiały Kolberga jako źródło porównawcze do badań prowadzonych nad jakimś problemem, regionem itd.

Bibliografia kolbergowska

Oprac.: Anna Weronika Brzezińska i Łukasz Smoluch

- Antyborzec Ewa. *Monografie regionalne Oskara Kolberga. Założenia i realizacja*. Praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. Z. Jasiewicza na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza. Poznań 2010.
- Antyborzec Ewa. *Kolberg jako badacz europejski*. „Archiwum Etnograficzne”, t. 54. *Regiony i regionalizmy w Europie*. Red. Anna W. Brzezińska i Jacek Schmidt, Wrocław 2013.
- Antyborzec Ewa, Prochaska Maciej, Smoluch Łukasz. *Stan digitalizacji archiwum Kolbergowskiego. Problematyka związana z udostępnieniem zbiorów muzycznych*. W: *Folklor w dobie internetu*. Red. Gabriela Gańczarczyk i Piotr Grochowski. Toruń 2009, s. 205–211.
- Armon Witold. *Zainteresowania O. Kolberga folklorem litewskim*. „Lud” 1956, t. 42, cz. 1, s. 431–445.
- Bielawski Ludwik. *Materiały muzyczne z teki pomorskiej Oskara Kolberga*. „Muzyka” 1959 nr 1, s. 43–57.
- Bielawski Ludwik. *Kolberg Henryk Oskar*. W: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t. KLŁ. Kraków 1997.
- Bielawski Ludwik, Dadak-Kozicka J. Katarzyna, Lesień-Płachecka Krystyna. *Oskar Kolberg prekursor antropologii kultury*. Warszawa 1995.
- Bieńkowski Wiesław. *Oskar Kolberg w Królewcu w 1875 roku*. „Komunikaty Mazursko-Warmińskie” 1992 nr 3–4, s. 341–349.
- Bieńkowski Wiesław (red.), *Oskar Kolberg 1814–1890. Materiały sesji naukowej, Kraków 26 XI 1994*. Red. Eżbieta Fiałek. Kraków 1998.
- Bieńkowski Wiesław, Gruca Anna. *Krakowskie koneksje Oskara Kolberga*. „Rocznik Krakowski” 1993, t. 59, s. 63–79.
- Burszta Józef. *Spuścizna rękopiśmienna Oskara Kolberga i jej opracowanie*. W: *Kolberg Oskar, Pomorze* (DWOK T. 39). Wrocław–Poznań 1965, s. V–XIX.

- Burszta Józef. *Nowe tomy dzieł Oskara Kolberga jako źródła folklorystyczne*. „Literatura Ludowa” 1966 nr 4/6, s. 67–74.
- Burszta Józef. *Oskar Kolberg i jego dzieło z okazji opublikowania 50-ciu tomów Dzieł Wszystkich*. „Kultura i Społeczeństwo” 1970, nr 3, s. 87–105.
- Dahlig Piotr. *Uwagi o znaczeniu zbiorów muzycznych Oskara Kolberga dla etnomuzykologii*. „Biuletyn Kwartalny Radomskiego Towarzystwa Naukowego” t. XXIV, z. 1–4: *W setną rocznicę śmierci Oskara Kolberga 1890–1990. Studia i Materiały*. Red. Wincenty Lotko, Katarzyna Janczewska-Sołomko, Radom 1987, s. 11–17.
- Dahlig Piotr. *Instrumentarium muzyczne w dziełach etnograficznych Oskara Kolberga*. „Muzyka” 1988 nr 3, s. 71–98.
- Dahlig Piotr. *Oskar Kolberg w międzywojennej polskiej etnografii muzycznej*. „Biuletyn Kwartalny Radomskiego Towarzystwa Naukowego”, t. XXIX, z. 1–4: *Kultura w Radomskim, 130 rocznica Powstania Styczniowego, Sesja w Przysusze poświęcona Oskarowi Kolbergowi*. Red. Grażyna Kabza. Radom 1992, s. 25–39.
- Dahlig Piotr. *Fryderyk Chopin i Kolbergowie: wspomnienia i inspiracje*. [Katalog. Red. Katarzyna Markiewicz] Przysucha 2010.
- Dahlig Piotr. *Oskar Kolberg jako pierwszy etnograf-chopinolog*. „Wieś Radomska” 2011, t. 9, s. 201–211.
- Dąbrowski Grzegorz. *Muzyka Oskara Kolberga*. „Etnografia Polska” 2004, t. 48, nr 1–2, s. 37–56.
- Delimat Tadeusz. *Stosunek Oskara Kolberga do kultury wsi i jej przemian*. „Lud” 1956, t. 42, cz. 1, s. 35–68.
- Dobrowolski Kazimierz. *Charakterystyka Sesji Kolbergowskiej*. „Lud” 1956, t. 42, cz. 1, s. 454–464.
- Domański Wojciech. *Poglądy Kolberga na przedmiot, zakres i cel etnografii*. W: *Oskar Kolberg prekursor antropologii kultury*. Red. Ludwik Bielawski, J. Katarzyna Dadak-Kozicka, Krystyna Lesień-Płachecka Krystyna. Warszawa 1995.
- Drabecka Maria. *Polskie tańce ludowe w dziełach Oskara Kolberga*. Wypisy. Warszawa 1963.
- Dylewska Agnieszka. *Wielkopolskie głązy, pagórki i jeziora w podaniach ze zbiorów Oskara Kolberga i Ottona Knoopa*. „Przegląd Wielkopolski” 2009, nr 4 (86), s. 53–59.
- Gajek Józef. *Oskar Kolberg jako etnograf*. „Lud” 1956, t. 42, cz. 1, s. 35–48.
- Głapa Agnieszka. *Zagadnienie rozwarstwienia wsi wielkopolskiej w świetle opisów odzieży ludowej Oskara Kolberga*. „Lud” 1956, t. 42, cz. 1, s. 69–114.
- Głapa Agnieszka. *Wpływ Łużyczanina Smolerja na prace Oskara Kolberga*. „Lud” 1956, t. 42, cz. 1, s. 421–424.
- Gładysz Mieczysław. *Silesiana w tekach O. Kolberga*. „Lud” 1956, t. 42, cz. 1, s. 307–331.
- Goławska Marzena. *Oskar Kolberg*. „Gadki z Chatki” 1996, lipiec/sierpień, nr 3.
- Górski Ryszard. *Oskar Kolberg. Zarys życia i działalności*. Warszawa 1974.
- Gruchmanowa Monika. *Oskar Kolberg jako gwaroznawca*. „Polska Akademia Umiejętności w Służbie Narodu” 1998, nr 1, s. 149–159.
- Hejnosz Wojciech. *Prace O. Kolberga pomocą w badaniach nad prawem zwyczajowym*. „Lud” 1956, t. 42, cz. 1, s. 413–420.

- Hernas Czesław. *Folklorystyka polska w czasach Kolberga i Karłowicza*. „Literatura Ludowa. Dwumiesięcznik Naukowo-Literacki” 1983, r. 27, nr 4/5, s. 101–105.
- Janczewska-Sołomko Katarzyna. „Radomskie” Oskara Kolberga. „Biuletyn Kwartalny Radomskiego Towarzystwa Naukowego” t. XXIV, z. 1–4: *W setną rocznicę śmierci Oskara Kolberga 1890–1990. Studia i Materiały*. Red. Wincenty Lotko, Katarzyna Janczewska-Sołomko, Radom 1987
- Kaczmarek Maria (oprac.), *Oskar Kolberg (1814–1890). Bibliografia przedmiotowo-podmiotowa*. Radom 1990 [Publikacja w całości dostępna w Radomskiej Bibliotece Cyfrowej na stronie: <http://bc.mbpradom.pl/dlibra> (format DjVu)].
- Kopernicki Izidor. *Oskar Kolberg*. Kraków 1889.
- Kośka Małgorzata. *Oskar Kolberg*. Warszawa 2000.
- Krajewski Klemens. *Kolbergowska metoda notowania melodii ludowych*. „Lud” 1956, t. 42, cz. 1, s. 425–430.
- Krzyżanowski Julian. *Oskar Kolberg i jego dorobek w dziedzinie literatury ludowej*. „Lud” 1956, t. 42, cz. 1, s. 9–34.
- Krzyżanowski Julian. *O. Kolberg i nasza folklorystyka*. „Biuletyn Polonistyczny” 1962, t. 5, nr 55, s. 59–62.
- Kusto Agata. *Pokolbergowskie badania nad folklorem muzycznym Lubelszczyzny*. „Gadki z Chatki” 2001, październik, nr 88.
- Lam Stanisław. *Oskar Kolberg. Żywot i praca*. Lwów 1914.
- Łopaciński Hieronim R. *Oskar Kolberg i ostatnia jego praca*. Warszawa 1890.
- Machowska Marta, <Bo mnie bije szelma baba, starem garnkiem pod tą ławą.> *Miejsce kobiety w rodzinie w okolicach Poznania w świetle dzieła Oskara Kolberga*. „Przełąd Wielkopolski” 2013, nr 4 (101).
- Malinowski Tadeusz. *Archeologia w dziełach Oskara Kolberga*. „Lud” 1956, t. 42, cz. 1, s. 446–453.
- Markiewicz Katarzyna. *Materiały z konferencji naukowej: Twórczość naukowa i muzyczna Oskara Kolberga inspiracją współczesnych działań etnograficznych, folklorystycznych i etnomuzykologicznych 5 czerwca 2009 r. w Muzeum im. Oskara Kolberga w Przysusze, Oddział Muzeum Wsi Radomskiej w Radomiu*. „Wieś Radomska” 2009, t. 9, s. 197–200.
- Markiewicz Katarzyna. *Kolekcja kolbergowska muzeum biograficznego Oskara Kolberga w Przysusze*. „Wieś Radomska” 2011, nr 10, s. 127–135.
- Markiewicz Katarzyna, Skrukwa Agata. *Oskar Kolberg 1814–1890: przewodnik po ekspozycji muzealnej*. Przysucha 2011.
- Michalec Anna. *Miejsce polskich pieśni religijnych w Dziełach wszystkich O. Kolberga – spojrzenie z perspektywy badań współczesnych*.
- Miller Elżbieta. *Bajka ludowa w zbiorach Kolberga*. „Lud” 1973, t. 57, s. 71–94.
- Miller Elżbieta. *Kolbergowskie metody dokumentacji źródłowej folkloru*. „Lud” 1993, t. 76, s. 21–36.
- Miller Elżbieta. *Niezwykły dokument zachowany w spuściźnie rękopiśmiennej Kolberga*. „Wieś Radomska” 2011, t. 9, s. 233–245.

- Miller Elżbieta, Pawlak Danuta. „Suplementy” do monografii wydanych przez Oskara Kolberga. W: Kolberg Oskar, *Pieśni ludu polskiego. Suplement do tomu I.* (DWOK t. 70). Poznań 2003, s. V–XVIII.
- Miller Elżbieta, Skrukwa Agata. *Oskar Kolberg (1814–1890)*. W: *Dzieje folklorystyki polskiej 1864–1918*. Red. Helena Kapełuś i Julian Krzyżanowski. Warszawa 1982, s. 25–103.
- Miller Elżbieta, Skrukwa Agata, *Henryk Oskar Kolberg (1814–1890)*. W: *Etnografowie i ludoznawcy polscy. Sylwetki, szkice biograficzne*. T. II. Red. Ewa Fryś-Pietraszkowa, Anna Spiss. Wrocław–Kraków 2007, s. 149–155.
- Nita Zbigniew J., Tryka Lidia, *Z Kolbergiem po Ziemi Janowskiej*. Janów Lubelski 1995.
- Optołowicz Janusz. „Lubelskie” Oskara Kolberga. „Lud” 1995, t. 42, cz. 1, s. 216–248.
- Paprocki Bogusław. *Pamiętki Kolbergowskie w Przysusze*. „Biuletyn Kwartalny Radomskiego Towarzystwa Naukowego” 1992, z. 1/4 s. 59–71.
- Paprocki Bogusław. *Źródła do dziejów rodziny Kolbergów (1819–1939)*, „Etnografia Polska” 1993, t. 37, z. 2, s. 132–137.
- Pawlak Aleksander. „Pieśni i melodie ludowe w opracowaniu fortepianowym” Oskara Kolberga. W: Kolberg Oskar, *Pieśni i melodie ludowe w opracowaniu fortepianowym*. Cz. 1. (DWOK t. 67/1). Wrocław–Poznań 1986, s. V–VIII.
- Pawlak Danuta. *Oskara Kolberga metoda dokumentacji muzyki ludowej*. „Twórczość Ludowa” 1990, R. V, nr 4 (17), s. 10–12.
- Pawlakowa Danuta. *Obraz ludowej kultury muzycznej w pracach Oskara Kolberga*. „Lud” 1993, t. 76, s. 37–46.
- Pawlak Danuta. *Z zagadnień warsztatu terenowego i edytorskiego Oskara Kolberga*. „Muzyka” 1999, nr 2, s. 55–68.
- Prochaska Maciej. *Zapisy muzyczne Oskara Kolberga jako źródło do historii folkloru*. Praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. B. Muszkalskiej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza, Poznań 2005.
- Przewoźny Witold. *Indeksy „Dzieł wszystkich” Oskara Kolberga jako problem teoretyczny i praktyczny. Zarys problematyki*. „Twórczość Ludowa” 1990, R. V, nr 4 (17) 1990, s. 22–25.
- Siatkowska Ewa. *Oskar Kolberg (1814–1890)*. „Zeszyty Łużyckie” 1995, nr 12, s. 36–38.
- Skrukwa Agata. *Problematyka społeczna w zbiorach pieśni Oskara Kolberga*. „Lud” 1973, t. 57, s. 55–70.
- Skrukwa Agata. *Materiały łużyckie w zbiorach folklorystycznych Oskara Kolberga*, „Lud” 1980, t. 64, s. 225–234.
- Skrukwa Agata. *Systematyka pieśni ludowej w „Dziełach wszystkich” Oskara Kolberga w świetle źródeł rękopiśmiennych*. W: *Tekst ustny – Texteorol*. Red. Maciej Abramowicz i Jerzy Bartmiński. Wrocław 1989, s. 155–168.
- Skrukwa Agata. *Dzieje edycji „Dzieł wszystkich” Oskara Kolberga*. „Twórczość Ludowa” 1990, R. V, nr 4 (17), s. 17–21.
- Skrukwa Agata. *Ikonografia etnograficzna w zbiorach Oskara Kolberga*, „Lud” 1993, t. 76, s. 47–58.

- Skrukwa Agata. *Związki Oskara Kolberga z Poznańskiem*. „Wielkopolskie Zeszyty Folkloru” 1996 nr 2, s. 9–21.
- Skrukwa Agata. *Niektóre problemy systematyki pieśni w „Dzielałch Wszystkich” Oskara Kolberga*. W: *Fascynacje folklorystyczne: księga poświęcona pamięci Heleny Kapeliś*. Red. Magdalena Kapeliś i Anna Engelking. Warszawa 2002, s. 123–128.
- Skrukwa Agata. *Duma – ballada. Z problemów terminologii gatunkowej w „Dzielałch wszystkich” Oskara Kolberga*. „Wieś Radomska” 2011, t. 9, s. 221–231.
- Sobieski Marian. *Oskar Kolberg jako kompozytor i folklorysta muzyczny*. W: *Jadwiga i Marian Sobiescy, Polska muzyka ludowa i jej problemy*. Red. Ludwik Bielawski. Kraków 1973, s. 498–511.
- Sobieski Marian. *Wartość zbiorów Oskara Kolberga dla polskiej kultury muzycznej*. W: *Jadwiga i Marian Sobiescy, Polska muzyka ludowa i jej problemy*. Red. Ludwik Bielawski. Kraków 1973, s. 512–520.
- Sobisiak Walerian. *Materiały Oskara Kolberga o ludowej kulturze materialnej wsi wielkopolskiej w świetle źródeł rękopiśmiennych XVII w.* „Lud” 1956, t. 42, cz. 1, s. 143–199.
- Staniszewski Andrzej. *Materiały kolbergowskie na łamach prasy polskiej po roku 1840*. „Literatura Ludowa. Dwumiesięcznik Naukowo-Literacki” 1992, R. 36, nr 2, s. 47–57.
- Stęszewski Jan. *The Credibility of Oskar Kolberg’s Ethnomusicological Collection. A contribution to the problem of Historical Criticism*. W: *European Studies in Ethnomusicology: Historical Developments and Recent Trends. Selected Papers Presented at the VIIth European Seminar in Ethnomusicology. Berlin, October 1–6, 1990*. Red. Max P. Baumann, Artur Simon, Ulrich Wegner. Wilhelmshaven 1992, s. 102–119.
- Strumiłło Tadeusz. *Muzyka podhalańska u Kolberga*. „Muzyka” 1954 nr 3–4, s. 3–20.
- Szyfelbejn Zofia. *Próba oceny wartości materiałów Oskara Kolberga dla badań nad kulturą materialną Kurpiowszczyzny*. „Lud” 1956, t. 42, cz. 1, s. 264–293.
- Tarko Medard. *Regionalne monografie etnograficzne Oskara Kolberga i ich znaczenie dla rozwoju badań słowiańszawczych*. „Lud” 1973, t. 57, s. 33–54.
- Tomaszewski Mieczysław. „Pisma muzyczne” Oskara Kolberga. W: *Kolberg Oskar. Pisma muzyczne*. Cz. 1. (DWOK t. 61), Wrocław–Poznań 1975, s. V–LIX.
- Trawińska Maria. *Mazowsze Stare w świetle badań O. Kolberga i badan współczesnych tego terenu*. „Lud” 1956, t. 42, cz. 1, s. 249–263.
- Turczynowiczowa Maria. *Bogumił Hoff i jego stosunek do Oskara Kolberga*. „Lud” 1948, t. 37, s. 299–308.
- Turczynowiczowa Maria. *Badania etnograficzne Oskara Kolberga na obszarze Wielkiego Księstwa Poznańskiego*. „Lud” 1956, t. 42, cz. 1, s. 200–215.
- Vlahović Petar. *Jugosłowiańska kultura ludowa i folklor w pracach Oskara Kolberga*. „Lud” 1973, t. 57, s. 111–116.
- Wolski Krzysztof. *Badania O. Kolberga w dorzeczu średniego Sanu*. „Lud” 1956, t. 42, cz. 1, s. 294–306.

Wróblewska-Straus Hanna, Markiewicz Katarzyna, *Fryderyk Chopin i bracia Kolbergowie na tle epoki. Przyjaźń. Praca. Fascynacje*. Warszawa 2005.

Wróblewski Tadeusz. *Budownictwo ludowe w pracach Oskara Kolberga*. „Lud” 1956, t. 42, cz. 1, s. 115–142.

Zawistowicz-Adamska Kazimiera. „Lud” Kolberga jako źródło do badań nad obrzędowością ludu polskiego. „Lud” 1956, t. 42, cz. 1, s. 332–412.

Artykuły zamieszczone w czasopismach „Lud”, „Etnografia Polska”, „Konteksty. Polska sztuka Ludowa” są częściowo dostępne w Bibliotece Cyfrowej PIA na stronie: <http://cyfrowaetnografia.pl/dlibra> (format PDF).

Wybór tematów prac dyplomowych (licencjackie, magisterskie) za lata 2005–2013

Uniwersytet Jagielloński:

Farat Anna. *Obraz kobiety demonicznej w części krakowskiej Oskara Kolberga*. Praca magisterska 2005. Wydział Historyczny.

Niedzielska Anna. *Stadium obrzędowości rodzinnej na podstawie monografii etnograficznych Oskara Kolberga*. Praca magisterska 2006. Wydział Studiów Międzynarodowych i Politycznych.

Strączyńska Daria. *Kultura ludowa Białorusi w pracach Oskara Kolberga*. Praca licencjacka 2010. Wydział Studiów Międzynarodowych i Politycznych.

Uniwersytet Warszawski:

Jakubczyk Dorota. *Muzeum im. Oskara Kolberga w Przysusze – monografia instytucji*. Praca magisterska 2008. Wydział Pedagogiczny.

Uniwersytet Łódzki:

Czekaj Małgorzata. *Swój i obcy w świadomości wsi polskiej XIX w. na podstawie dzieł Oskara Kolberga*. Praca magisterska 2008. Wydział Filozoficzno-Historyczny.

Madej Ewelina. *Oskar Kolberg – życie i działalność*. Praca licencjacka 2010. Wydział Filologiczny.

Marczak Martyna. *Stereotyp kobiety w prozatorskich tekstach ludowych (na materiale wybranych tomów dzieł wszystkich Oskara Kolberga)*. Praca magisterska 2012. Wydział Filologiczny.

Uniwersytet Mikołaja Kopernika:

Nowak Karolina. *Wielkopolska bajka ludowa w zapisach Oskara Kolberga. W kręgu chłopskich wierzeń i doświadczeń*. Praca magisterska 2006. Wydział Filologiczny.

Samojło Wiktoria. *Związki Oskara Kolberga z Mazowszem – w jego życiu i dziele pt. „Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusta, zabawy, pieśni, muzyka i tańce”*. Praca magisterska 2005. Wydział Filologiczny.

Pyś Milena. *Związki między diabłem i kobietą w gadkach ze zbiorów krakowskich Oskara Kolberga. Próba analizy motywu dziewczyny wychodzącej za diabła*. Praca licencjacka 2011. Wydział Nauk Historycznych.

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II:

Choma P.. *Rok kościelny w kulturze ludowej polskiego pogranicza południowo-wschodniego według Oskara Kolberga*. Praca magisterska 2013. Wydział Filozofii.

Głębińska K., *Wieś i mieszkańcy guberni siedleckiej w „Mazowszu” Oskara Kolberga*. Praca magisterska 2010. Wydział Nauk Humanistycznych.

Kowalska B., *Obrzęd weselny na podstawie wybranych terenów opisanych w dziele Oskara Kolberga*. Praca magisterska 2007. Wydział Nauk Humanistycznych.

Krzemiński W., *Obrzędy i zwyczaje wielkanocne w regionie radomskim w ujęciu Oskara Kolberga*. Praca magisterska 2011. Wydział Nauk Społecznych.

Maj M., *Chrześcijański charakter kultury ludowej Lubelszczyzny według Oskara Kolberga*. Praca licencjacka 2012. Wydział Filozofii.

Michalska E., *Problematyka kolbergowska w działalności Muzeum im. Oskara Kolberga w Przysusze*. Praca magisterska 2011. Wydział Teologii.

Niezbecka P., *Kultura ludowa według Oskara Kolberga na wschodnich terenach Polski*. Praca magisterska 2010. Wydział Nauk Humanistycznych.

Strok Agnieszka. *Świat nadzmysłowy w dziełach Oskara Kolberga na przykładzie Wielkiego Księstwa Poznańskiego*. Praca magisterska 2008. Wydział Nauk Humanistycznych.

Szczęblewska Olga. *Obyczaje związane ze świętami kościelnymi na Mazowszu w świetle pism Oskara Kolberga*. Praca magisterska 2007. Wydział Nauk Humanistycznych.

Szymaniak Anita. *Chrześcijański charakter kultury kulinarnej polskiego pogranicza wschodniego według Oskara Kolberga*. Praca magisterska 2013. Wydział Filozofii.

Wiśniewska Natalia. *Obrzędowość ślubna i weselna na polskim pograniczu południowo-wschodnim według Oskara Kolberga*. Praca magisterska 2013. Wydział Filozofii.

Woźniak Magdalena. *Obrzędowa terminologia weselna. Charakterystyka strukturalno-semantyczna na przykładach wybranych dzieł Oskara Kolberga*. Praca licencjacka 2012. Wydział Nauk Humanistycznych.

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego:

Karwowska Kamila. *Pojęcie śmierci w ludowych zwyczajach pogrzebowych na podstawie dzieł Oskara Kolberga*. Praca magisterska 2007, Instytut Edukacji Medialnej i Dziennikarstwa.

Kopeć Marcin. *Pojęcie małżeństwa w ludowych zwyczajach weselnych na podstawie dzieł Oskara Kolberga*. Praca magisterska 2008. Wydział Teologiczny.

Zimakowska Magdalena. *Muzyka na dworach w dokumentacji Oskara Kolberga. Między kulturą tradycyjną a wysoką*. Praca magisterska 2009. Wydział Nauk Historycznych i Społecznych.

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu:

- Kamińska Kinga. *Wizerunek Matki Boskiej w dawnym folklorze polskim (na podstawie „Dzieł wszystkich” Oskara Kolberga)*. Praca magisterska 2012, Instytut Filologii Polskiej i Klasycznej.
- Machowska Marta. *Kobieta okolic Poznania w świetle dzieła Oskara Kolberga*. Praca licencjacka 2012. Wydział Historyczny.
- Marcinkowska Maria. *Apokryficzne wątki w literaturze ludowej (na podstawie „Dzieł wszystkich” Oskara Kolberga)*. Praca magisterska 2005, Instytut Filologii Polskiej i Klasycznej.
- Prochaska Maciej. *Zapisy muzyczne Oskara Kolberga jako źródło do historii folkloru*. Praca magisterska 2006. Wydział Historyczny.
- Smoluch Łukasz. *Wskrzeszenie tradycji muzycznych z materiałów kolbergowskich*. Praca licencjacka 2009. Wydział Historyczny.
- Weber Jędrzej. *Zarys charakterystyki badań polskiej muzyki ludowej. Czasy kolbergowskie a współczesność*. Praca licencjacka 2013. Wydział Historyczny.

Obecność w mediach**Prasa**

Artykuły o charakterze popularno-naukowym traktujące o postaci i dorobku Kolberga ukazywały się w polskiej prasie od 1960 roku, czyli od momentu rozpoczęcia edycji *Dzieł wszystkich*. Publikowano je co kilka lat, najczęściej w okolicach rocznicy urodzin lub śmierci Kolberga, w gazetach i czasopismach o różnym profilu, m.in. „Poglądach”, „Gazecie Wyborczej”, „Naszym Dzienniku”, „Wiedzy i Życiu”, regionalnych „Gazecie Poznańskiej” i „Gazecie Krakowskiej”. Artykuł o Kolbergu autorstwa Zuzanny Grębeckiej opublikowało też czasopismo popkulturowe „Machina”. Poniżej znajduje się wykaz wybranych artykułów z lat 1960–2007:

- Bańkowska A. *Mazowsze czeka na nowego Kolberga. Prof. Julian Krzyżanowski rozmawia ze „Stolicą”*. „Stolica” R. XVII, 1962, nr 11 (745), s. 7.
- Biegańska K. *Oskar Kolberg i jego dzieło*. „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” 1990, nr 208, s. 6.
- Bruzda J. *Lubiłem taniec namiętnie*. „Gazeta Wyborcza” 2000, nr 129, s. 8.
- Duninówna H. *Wywiad z panem Kolbergiem*. „Stolica” 1964, nr 20, s. 7.
- Garbacz M. *Wielki człowiek z Przysuchy. Rozmowa z Katarzyną Markiewicz*. „Nasz Dziennik” 2004, nr 44, s. 18.
- Garczyński T. *Oskar Kolberg i jego dzieło*. „Turysta” R. X, 1961 nr 7–8 (156–157), s. 12–13.
- Grębecka Z. *Argonauta zachodniej Słowiańszczyzny*. „Machina” 2007, nr 5, s. 50–51.
- Kmieć E. *Pasja i miłość. W 175. rocznicę urodzin Oskara Kolberga*. „Gazeta Krakowska” 1989, nr 30, s. 5.

- Korzenny J. *Prekursor folklorystyki*. „Głos Ludu” 1989, nr 23, s. 4.
- Łysek J. *Żył dla nauki. Ojciec etnografii polskiej*. „Słowo Ludu” 1960 nr 31, s. 6–7.
- Nastuszonek W. *Oskar Kolberg*. „Poznaj Swój Kraj” R. XVII, 1974, nr 3 (175).
- Płatek P. *Dokumentował pieśń gminną*. „Związkowiec” 1989, nr 22/23, s. B15.
- Ratajkiewicz M. *Melodia jest duszą pieśni*. „Nasz Dziennik” 2004, nr 44, s. 17.
- Skrzypek E. *Stenografował ulatujące dźwięki*. „Nasz Dziennik” 2004, nr 44, s. 19.
- Szczawińska E. *Oskar Kolberg i jego dzieło*, „Wiedza i Życie” 1961, nr 3, s. 165–167.
- Syska H. *Oskar Kolberg. W 160-tą rocznicę urodzin*. „Tygodnik Kulturalny” 1974, nr 10 s. 4.
- Tarko M. *Dzieła Wszystkie Oskara Kolberga*. „Poglądy” R. IV, 15–28.02.1965, nr 4 (56), s. 11.
- Tarko M. *Oskar Kolberg*. „Poglądy” R. XI, 1972, nr 6 (226), s. 19.
- Wilczek S. *Śląska kultura ludowa w dziele Oskara Kolberga*. „Poglądy” R. II, 1963, nr 16 (20), s. 14.
- Wolniewicz E. *Obrońca dóbr kultury staropolskiej i ludowej*. „Gazeta Poznańska” 17.02.1984, nr 41.

Radio, Telewizja, Internet

Kwerendą objęto materiały znajdujące się w archiwach Polskiego Radia i Telewizji Polskiej (od 1945 do końca 2013 roku). Audycje radiowe związane z postacią Oskara Kolberga stanowią zdecydowanie pokaźniejszy zbiór niż programy telewizyjne, liczący, w zależności od przyjętego kryterium, nawet kilkaset pozycji. Można je dla porządku podzielić na następujące kategorie:

1. Audycje monograficzne poświęcone postaci i dziełu Kolberga:
 - a) emitowane w ramach programów cyklicznych, m.in.: *Biografie niezwykłe* (1979), *Uczeni w anegdocie* (1975), *Ludzie, epoki, obyczaje* (1978), *Portrety Polaków* (1986);
 - b) emitowane jako odrębne audycje, m.in.: *Na drogach Kolberga* (1961), *Oskar Kolberg* (1967), *Dzieło Oskara Kolberga* (1974), *W 65 rocznicę śmierci Oskara Kolberga* (1975), *Oskar Kolberg i jego wędrówki po Polsce* (1986), *Oskar Kolberg – historia i współczesność* (1990), *Wokół edycji dzieł wszystkich Oskara Kolberga* (1995).
2. Audycje poświęcone kulturze polskiej wsi, w których obok nagrań folkloru czy wywiadów z twórcami i badaczami folkloru pojawiają się cytaty z dzieł Kolberga:
 - a) emitowane cyklicznie, m.in. *Z Kolbergiem po kraju* (1959–1969), *Śladami Kolberga* (1966–1979), *Ze wsi i o wsi* (1960–1983), *Sportkania z folklorem* (1971–1980), *Jaka wieś, taka pieśń* (1982);
 - b) odrębne audycje, np. z okazji Bożego Narodzenia, Wielkiej Nocy czy Nowego Roku.

3. Audycje muzyczne:

- a) wykonania kompozycji Kolberga: *Król pasterzy* (1965), *Mazurek Esdur* na fortepian (1999);
- b) wykonania pieśni, tańców, melodii instrumentalnych pochodzących ze zbiorów Kolberga lub nimi inspirowanych, m.in. przez Państwowy Zespół Pieśni i Tańca Warszawa (1956), Orkiestrę Polskiego Radia i Chór Rozgłośni Wrocławskiej Polskiego Radia pod dyrekcją Jerzego Kołaczkowskiego (1953, 1960, 1965), Zespół Ludowy Polskiego Radia (1967), Kapelę Rozgłośni Olsztyńskiej Polskiego Radia (1971), Kwartet Jorgi (1990), Kapelę Janusza Prusinowskiego (1992), Kapelę Bractwa Ubogich (1994), Zespół Skruszewiczów (1998), zespół Kejo barat (2000), Zespół Śpiewaczy Wałowianki (2001), zespół Ars Nova (2000, 2002), zespół Vistula Ballada (2009), Kapelę Brodów (2011).

Z najważniejszych produkcji telewizyjnych należy wymienić:

– film dokumentalny „Redakcja dzieł Kolberga” (z cyklu „W pracowniach poznańskich naukowców”) z 1964 roku, wyprodukowany przez Wielkopolską Telewizję Kablową;

– film dokumentalny pt. „Oskar Kolberg” z 1984 roku, powstały w Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi; jego scenarzystą i reżyserem był Andrzej Niewiadomski, a muzykę do filmu skomponował Marek Wilczyński, który otrzymał za nią nagrodę „Lajkonika” na 25 Ogólnopolskim Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie;

– serię 15 filmów pt. „Tańce polskie: śladami Oskara Kolberga”, prezentujących folklor wokalnie-taneczny Kurpii Puszczy Zielonej, Kurpii Puszczy Białej, Beskidu Śląskiego, górali żywieckich, mieszczan żywieckich, Opoczna, Łowicza, Podlasia (cz. I i II), Rozbarka i Pszczyzny, Śląska nad Odrą, Cieszyna, Kujaw, Rzeszowa i Przeworska; seria została wyprodukowana przez Fundację Kultury Wsi oraz Telewizję Edukacyjną TVP w latach 1986–1997;

– relacje z wręczenia nagród im. Oskara Kolberga oraz z Dni Kolbergowskich w Przysusze.

Jedyną stroną internetową w całości poświęconą Oskarowi Kolbergowi jest portal Instytutu im. Oskara Kolberga w Poznaniu (oskarkolberg.pl). Znaleźć tam można biografię Kolberga, historię prac nad spuścizną Kolbergowską, wykaz zawartości *Dzieł wszystkich* wraz z krótkim opisem każdego z tomów, a także materiały folklorystyczne i etnograficzne z *Ludu*. Informacje o Kolbergu znajdują się ponadto na portalach poświęconych kulturze ludowej i muzyce tradycyjnej.

Obecność w przestrzeni publicznej

Nagroda im. Oskara Kolberga

Nagroda im. Oskara Kolberga ustanowiona została w 1974 roku z inicjatywy redaktorów plockiego miesięcznika społeczno-kulturalnego „Barwy” – H. Gaworskiego i J. Głowackiego. W latach 1986–2001 instytucją zajmującą się organizacją nagrody było Mazowieckie Towarzystwo Kultury w Warszawie, a od 2002 funkcję tę pełni Muzeum im. Oskara Kolberga w Przysusze we współpracy z Mazowieckim Towarzystwem Kultury, Fundacją „Cepelia” Polska Sztuka i Rękodzieło oraz Stowarzyszeniem Twórców Ludowych.

Patronat nad przyznawaniem Nagrody im. Oskara Kolberga sprawuje Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Jest też głównym fundatorem wyróżnień – odznaczeń i gratyfikacji finansowych. Nagrody przyznawane są twórcom ludowym, badaczom, popularyzatorom i animatorom kultury ludowej, a także instytucjom i organizacjom zasłużonym w jej upowszechnianiu. Uroczystość wręczenia nagród odbywa się w Zamku Królewskim w Warszawie.

Dni Kolbergowskie

Dni Kolbergowskie to największe, organizowane rokrocznie od ponad 50 lat, wydarzenie kulturalne w Przysusze. Po raz pierwszy odbyły się w 1960 roku w związku z 70. rocznicą śmierci Oskara Kolberga. W ramach Dni Kolbergowskich organizowany jest Mazowiecki Przegląd Folkloru i sesje naukowe poświęcone urodzonemu w Przysusze badaczowi, a także zagadnieniom związanym z dzisiejszym funkcjonowaniem folkloru. Od 2000 roku impreza wpisana jest w obchody Dni Przysuchy.

Od lat głównym organizatorem Dni Kolbergowskich jest Towarzystwo Kulturalne im. Oskara Kolberga w Przysusze. Realizuje ono zadania mające na celu aktywizację lokalnej społeczności. Poza Dniami Kolbergowskimi jest organizatorem i współorganizatorem takich przedsięwzięć, jak: plenery malarskie, wystawy fotograficzne, sesje popularno-naukowe, koncerty, rajdy turystyczne. Prowadzi też działalność wydawniczą.

Instytucje i ulice imienia Kolberga

Oskar Kolberg jest patronem dwudziestu polskich instytucji i organizacji. Poza wymienionymi wcześniej (Instytutem im. Oskara Kolberga w Poznaniu, Muzeum im. Oskara Kolberga w Przysusze i Towarzystwem Kulturalnym im. Oskara Kolberga), są to:

– Filharmonia Świętokrzyska w Kielcach;

- szkoły muzyczne I st.: w Lubaniu, Ruszkowicach i Warszawie;
- Szkoła Muzyczna I i II stopnia w Szczecinku;
- Zespół Szkół Muzycznych w Radomiu;
- szkoły podstawowe: w Bukowie i Karniewie;
- gimnazja: w Kołbieli, Modlnicy i Włocławku;
- I Liceum Ogólnokształcące w Kościanie;
- Zespół Szkół nr 2 w Opolu Lubelskim;
- Miejski Ośrodek Kultury w Przeworsku;
- Młodzieżowy Dom Kultury we Włodawie;
- Hufiec ZHP w Opocznie.

Ulicę Oskara Kolberga można znaleźć w 41 polskich miastach, które wymieniono poniżej (ale także we Lwowie), a plac Kolberga znajduje się jedynie w rodzinnym mieście folklorysty, czyli w Przysusze.

Bielsko-Biała	Kutno	Ruda Śląska
Bielsk Podlaski	Lublin	Rybnik
Biłgoraj	Mińsk Mazowiecki	Sanok
Budy-Grzybek	Nysa	Sopot
Bydgoszcz	Olkusz	Strzałków
Ciechanów	Opoczno	Szczecin
Chełm	Otrębusy	Szczytno
Chełm Śląski	Ostrołęka	Śrem
Gdańsk	Ostrów Mazowiecki	Świdnica
Gliwice	Płock	Tarnów
Jelenia Góra	Poznań	Tomaszowiec
Kielce	Pruszcz Gdański	Wrocław
Kraków	Pszów	Zagórz
Krotoszyn	Radom	

Znajomość postaci Oskara Kolberga

Edukacja

Nazwisko Kolberga pojawia się w czterech z osiemnastu podręczników do kształcenia muzyki na poziomie ogólnym w szkołach podstawowych, gimnazjach i szkołach średnich, wydanych w przeciągu ostatnich dwudziestu lat (1994–2013):

- Gwizdalanka D. *Muzyka. Podręcznik dla szkół średnich*. Warszawa 1999, s. 84 (wzmianka);
 Kreiner-Bogdańska A. *Muzyka w gimnazjum*. Warszawa 2000, s. 61–62 (wzmianka);
 Rataj R., Sołtysik W. *Muzyka i my 6. Podręcznik*. Warszawa 2001, s. 84 (wzmianka);
 Smoczyńska U., Jakóbczak-Drażek K. *Muzyka i my 5. Podręcznik*. Warszawa 2000, s. 14–16 (obszerny opis z przykładami nutowymi).

Nieco częściej pojawia się nazwisko Kolberga w podręcznikach do historii muzyki i nauki o muzyce przeznaczonych głównie dla uczniów szkół muzycznych. Z dziewięciu pozycji wydanych w ostatnich dwudziestu latach, w trzech można było znaleźć informacje o Kolbergu i jego dziełach:

Wójcik D. *Nauka o muzyce*. Kraków 2004, s. 93 (wzmianka);

Kowalska M. *ABC historii muzyki*. Kraków 2001, 215, 264, 271 (wzmianki);

Szczepańska-Lange E. *Historia muzyki polskiej. Romantyzm. Życie muzyczne w Warszawie w drugiej połowie XIX wieku*. Warszawa 2013, s. 70, 397–398, 559 (wzmianki).

O Kolbergu nie ma natomiast ani jednej wzmianki w 21 sprawdzonych przeze mnie podręcznikach do nauki historii w szkołach podstawowych, gimnazjach i szkołach średnich, wydanych w ostatnich dwudziestu latach. Kwerendzie poddane zostały podręczniki dotyczące okresu od rozbiorów do wybuchu II wojny światowej.

Powszechna wiedza o Oskarze Kolbergu

W badaniu przeprowadzonym przez CBOS nieco ponad 13 procent Polaków prawidłowo lub częściowo prawidłowo odpowiedziało na pytanie: „Z czego jest znany Oskar Kolberg?”. Około 3 procent respondentów udzieliło błędnej odpowiedzi, kojarząc autora *Ludu* z poetą, aktorem czy reżyserem, a ponad 85 procent w ogóle nie miało pomysłu na to, kim może być Kolberg.

Charakterystyka badania

Zleceniodawca badania: Instytut Muzyki i Tańca

Wykonawca badania: Centrum Badania Opinii Społecznej

Termin realizacji badania (praca ankierów w terenie): Od 4 do 14 grudnia 2013 roku

Rodzaj badania: Ilościowe typu omnibus

Rodzaj próby: Ogólnopolska, losowa PESEL reprezentatywna dla dorosłych mieszkańców Polski

Próba zrealizowana (liczba przeprowadzonych wywiadów): 910

Metoda przeprowadzenia wywiadów: Bezpośredni wywiad ankierski wspomagany komputerowo (ComputerAssisted Personal Interviewing: w skrócie CATI)

Miejsce przeprowadzenia wywiadów: W domu wylosowanej osoby

Tabela 4. Wyniki badania omnibusowego na temat znajomości osoby Oskara Kolberga

Z czego jest znany Oskar Kolberg?	Częstość	Procent
Etnograf, badacz kultury ludowej, zajmował się kulturą ludową, spisywał różne stare obyczaje, był badaczem folkloru	75	8,2%
Zbierał pieśni ludowe, zbierał stare piosenki np. z Mazowsza i Śląska	4	0,4%
Antropolog, socjolog	5	0,5%
Naukowiec, uczonek	0	0,1%
Podróżnik	3	0,3%
Pisarz, pisał, pisał książki	14	1,5%
Muzyk, był związany z muzyką	7	0,8%
Kompozytor	1	0,1%
Kompozytor muzyki ludowej, zajmował się muzyką ludową	8	0,8%
Poeta	3	0,3%
Aktor	2	0,2%
Reżyser	1	0,2%
Artysta	1	0,1%
Artysta ludowy	1	0,1%
Duchowny, reprezentant Kościoła	1	0,1%
Działacz ludowy, działalność charytatywna	1	0,1%
Historyk, kronikarz	2	0,2%
Geograf	1	0,1%
Religioznawca, zajmował się religią	1	0,1%
Wynalazca	3	0,3%
Oddał życie w obozie, zginął w Auschwitz i był to kapłan	2	0,2%
Respondent wymienia region kraju, z którym kojarzy mu się Oskar Kolberg, np. Bielsk Podlaski, Lubelszczyzna, Mazury	6	0,7%
Inne odpowiedzi (np. był noblistą, godność człowieka, praca w życiu człowieka, uleczal ludzi)	6	0,7%
Trudno powiedzieć, nie wiem, nie mam pojęcia	775	85,2%
Razem	910	101,5%*

* Procenty nie sumują się do 100, ponieważ respondenci mogli udzielić więcej niż jednej odpowiedzi.

Źródło: Centrum Badania Opinii Społecznej.

Tabela 5. Wyniki badania – rozkład po zagregowaniu odpowiedzi

Z czego jest znany Oskar Kolberg?	Częstość	Procent
Odpowiedź prawidłowa (etnograf, badacz kultury ludowej, zajmował się kulturą ludową, spisywał różne stare obyczaje, był badaczem folkloru, zbierał pieśni ludowe, zbierał stare piosenki np. z Mazowsza i Śląska)	79	8,7%
Odpowiedź częściowo prawidłowa – respondent coś kojarzy (uczony, socjolog, antropolog, pisarz, muzyk, kompozytor)	42	4,6%
Odpowiedź nieprawidłowa (poeta, aktor, reżyser, duchowny, historyk, geograf itp.)	28	3,1%
Trudno powiedzieć, nie wiem, nie mam pojęcia	775	85,2%
Razem	910	101,5%*

* Procenty nie sumują się do 100, ponieważ respondenci mogli udzielić więcej niż jednej odpowiedzi.

Źródło: Centrum Badania Opinii Społecznej.

Podsumowując, najłatwiej dostępne i najlepiej znane z dzieł Kolberga są wśród Polaków monografie regionalne wydane przez folklorystę w XIX wieku i wydane w ramach *Dzieł wszystkich* w dość wysokich nakładach – ok. 5000 tys. egzemplarzy. Szczególne zainteresowanie Kolbergiem, co rozumiałe, widać wśród badaczy zajmujących się folklorem, ale także dziennikarzy radiowych, zwłaszcza tych działających w latach 60., 70. i 80. ubiegłego wieku oraz w pewnych kręgach muzyków. Najmniej natomiast postać Kolberga obecna jest w przekazie telewizyjnym i w szkole na lekcjach historii (co może częściowo tłumaczyć przedstawione wyżej wyniki badania CBOS), choć już na zajęciach z muzyki czy historii muzyki zdarza się usłyszeć o Kolbergu-etnografie. Prawie zupełnie nieznane natomiast i rzadko wykonywane (choć wydane w ramach DWOK) są kompozycje Kolberga.



Fot. 1. Maria Siwiec, Mateusz Kowalski, Maniucha Bikont, Michał Maziarz;
Gałki Rusinowskie, pow. Przysucha (fot. Piotr Baczewski, 2013)



Fot. 2. Jan Gaca; Nieznamierowice, pow. Przysucha (fot. Piotr Baczewski, 2011)

3 | *Muzyka tradycyjna, śpiew tradycyjny, taniec tradycyjny. Próba konfrontacji terminów z rzeczywistością zastaną*

Weronika Grozdew-Kołacińska

W Polsce terminem muzyka tradycyjna określa się dziś dawną muzykę ludową, a przede wszystkim historyczną muzykę wiejską (zwłaszcza tę o cechach archaicznych), której specyfiką jest transmisja pamięciowa. Wydaje się, iż muzyka tradycyjna – choć jawi się jako termin o szerszym zakresie semantycznym – jest dziś określeniem bardziej precyzyjnym i bardziej wymownym niż termin muzyka ludowa, którego dawne znaczenie straciło pierwotny desygnat i ewoluowało w stronę ujmowania zjawisk muzycznych związanych w dużej mierze z folklorem. Termin muzyka ludowa stał się zatem pojemnym naczyniem, w którym mieszczą się dziś stylizacje uprawiane przez państwowe zespoły pieśni i tańca, które – choć bazują na folklorze – to faktycznie ludowymi w znaczeniu tradycyjnym nie są. Ludowymi – co z gruntu jest fałszem – nazywa się potocznie także różne rodzaje rozrywkowej muzyki biesiadnej (w tym disco-polo), ugruntowując i tak już dość silne, krzywdzące przekonanie o trywialności, prymitywności i grubiańskości muzyki wiejskiej. Ponadto w publicznym i popularnym dyskursie muzyka ludowa utożsamiana jest z muzyką folkową i odwrotnie – zarówno w sensie operowania terminem, jak i w samym przedmiocie. W 1981 roku przemianowano – na wniosek uczonych koreańskich – The International Folk Music Council, założone przez etnomuzykologów w Londynie w 1947 roku (od 1949 pod egidą UNESCO), na International Council for Traditional Music, ponieważ – podobnie jak dziś w Polsce muzyka ludowa – określenie *folk* zawierało negatywną konotację odnoszącą się do ideowej propagandy władzy ludu. Nastąpiło jakoby przesunięcie akcentu na „tradycyjność” muzyki, a nie na jej ludowy (gdyż już nie ma pewności jaki to?) charakter. Na antenie Polskiego Radia określenie to zaistniało w końcu lat 70., dla odróżnienia muzyki granej przez węgierski zespół Delibab (który miał faktycznie charakter „folkowy” – w dzisiejszym rozumieniu) od muzyki wiejskiej, prezentowanej ówczesznie w kilku audycjach 1 i 2 Programu Polskiego Radia. Utworzona przez Marię Baliszewską instytucja promująca

do dziś muzykę tradycyjną, przyjęła jednak nazwę Radiowe Centrum Kultury Ludowej.

Przymiotnik „folklorystyczny” również jest pełen nieдомówień – gdyż w zależności od użytego kontekstu może oznaczać związek z folklorem albo z folkloryzmem. Zespołami folklorystycznymi zwykle nazywa się zarówno państwowe lub artystyczne zespoły pieśni i tańca, grające folklor aranżowany, jak też zespoły regionalne mniej lub bardziej stylizowane, ale bliższe folklorowi autentycznemu, tradycyjnemu.

W tym miejscu warto też przypomnieć, że tradycyjna kultura muzyczna w Polsce jest zjawiskiem wielonurtowym, a pomimo to pojęcie muzyka tradycyjna zwykle odnosić się wyłącznie do spuścizny wiejskiej. Na uboczu tego terminu pozostaje kultura muzyczna o pochodzeniu szlacheckim i miejskim, a także muzyczny folklor religijny związany z pobożnością ludową, długo nieobecny w dyskursie naukowym – chociaż do jego zbierania zachęcali Jadwiga i Marian Sobiescy w trudnych latach 50. XX w., podczas Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego (Sobiescy 1950). Pieśni historyczne i patriotyczne, pieśni żołnierskie, pieśni popularne i narodowe tworzące niegdysiejsze „śpiewniki domowe” (takie też było przeznaczenie pierwszych wydań, opatrzonych akompaniamentem fortepianowym, *Pieśni ludu polskiego* i *Pieśni ludowych do śpiewu* Oskara Kolberga – DWOK, t. 67) także należą do muzycznej kultury tradycyjnej. Nie miejsce tu jednak na rewidowanie zakresu semantycznego powyższego pojęcia.

Jak muzykę tradycyjną definiować? Jak definiować (tradycyjny) folklor muzyczny (na poziomie gry/grania, śpiewu/śpiewania, tańca/tańczenia)? Z pewnością trzeba je co jakiś czas definiować „od nowa” i to na różnych poziomach – choć i tak nie ma pewności, a wręcz jest przekonanie, że nie zbuduje się jednoznacznego oglądu, akceptowalnego przez wszystkich, którzy próbują zjawiska te i fenomeny badać, poznawać, opisywać i ich doświadczać. Operowanie dotychczas ukutymi formułami może też okazać się niewystarczające, niepełne, a może i niedostatecznie wiarygodne w zderzeniu z rzeczywistością. Czas i zmiana grają tu rolę niebagatelną, a może i nadrzędną (Bielawski 1976, Żerańska-Kominek 1995). Najzasadniej, czy też najbezpieczniej, jest przyjąć dwojaką perspektywę – **uniwersalizującą** w odniesieniu do *hic et nunc* (posługując się narzędziami, które daje współczesna etnomuzykologia i praktyka muzyczna) i **wewnątrzśrodowiskową**, która obejmuje zarówno muzykantów genetycznie związanych z wsią, jak i tych z „wtórnego obiegu” (najczęściej pochodzących z miasta). Jednocześnie owo definiowanie muzyki tradycyjnej (czy szerzej – folkloru muzycznego) musi odrzucić wszelkie wcześniejsze klasyfikacje warstw społecznych.

Dawniej tradycyjny folklor muzyczny (szczególnie ten o wiejskim idiomie) określały: ustność, pamięciowość i pokoleniowość przekazu, wariantowość, anonimowość, związek z miejscem, związek z obrzędem, wspólnotowość, komunikatywność w obrębie danej grupy, użytkowość. Dziś uważny obserwator i uczestnik działań związanych z muzyką tradycyjną i tańcem tradycyjnym może te pojęcia zrewidować. Nie jest już tajemnicą, iż wiele zespołów lokalnych i regionalnych (zwłaszcza śpiewaczych), przygotowując się do przeglądów i konkursów folklorystycznych, korzysta (bądź korzystało) z zapisów nutowych Oskara Kolberga. Trudno mówić zatem o wyłącznej ustności przekazu; podobnie jak w przypadku posługiwania się śpiewnikami w praktyce „śpiewu nabożnego”. Trudno również zgodzić się dziś do końca z określeniem *musica illiterata* (Wiora 1950: 22), w obliczu istnienia szkółek przy zespołach regionalnych i profesjonalnego nauczania, co oczywiście należy w Polsce do zjawisk incydentalnych (przykładów możemy szukać na Podhalu, w Wielkopolsce i na Suwalszczyźnie), czy znajomości nut pośród niektórych wykonawców, grających muzykę tradycyjną.

Repertuar zaś, który w polskiej muzyce ma w przeważającym stopniu charakter solowy (Sobieska 2006: 126), dostosowany do możliwości wykonawczych grupy śpiewającej, nie podlega właściwie wariabilności zwrotkowej ani też – nauczany często przez instruktorów – spontanicznej wariantowości naturalnej. Nie znaczy to oczywiście, że zjawiska te zanikły całkowicie – przestały być jednak regułą w określaniu tradycyjności i ludowości muzyki.

Anonimowość zaś skończyła się wraz z przesunięciem zainteresowania badaczy z ogółu społeczności (ludu) jako twórcy, wyraziela i przekaziciela kulturowych treści muzycznych na jednostki wybitne, „strażników tradycji”, artystów ludowych. Także idea powszechnego dostępu do dóbr kultury i związane z tym regulacje prawne, dotyczące autorstwa i wykonawstwa muzycznego, nie pozostały bez znaczenia na fakt, iż folklor przestaje być odbierany jako wytwór „anonimowej zbiorowości ludzkiej”. Nie wykształciło się jednak w naszej rzeczywistości, w publicznej opinii – co zupełnie nie dziwi – pojęcie „gwiazdy” muzyki tradycyjnej (w przeciwieństwie do muzyki folkowej – czego przykładem jest Kapela ze Wsi Warszawa, Joanna Słowińska czy Zakopower).

Wreszcie najważniejszy czynnik określający tradycyjność muzyki (a w szczególności śpiewu) – związek z obrzędowością uległ niemal całkowitej degradacji – wyjątkiem są bardzo dobrze zachowane obrzędy o charakterze religijnym, związane z rokiem kościelnym (np. liturgia Wielkiego Piątku w Złakowie Kościelnym) i gdzieś tam kulturowane wciąż zwyczajem kolędniczym (np. w okolicach Bielska Podlaskiego w miejscowościach

Hołody czy Zbucz). To, co się nie zmienia, to wspólnotowość i komunikatywność w obrębie danej grupy (środowiska), potrzeba kontaktu z drugim człowiekiem, wspólnego celu – nawet jeśli miałyby być wyłącznie rozrywkowy; niemniej często motywacje wspólnego śpiewu i muzykowania są bardzo głębokie. Czynniki te (wspólnotowość, komunikatywność) zaznaczają się wśród mniej lub bardziej sformalizowanych zespołów lokalnych, ale także – budowane na wspólnym praktykowaniu folkloru stylizowanego – w zinstytucjonalizowanych zespołach pieśni i tańca oraz podczas popularnych od kilkunastu lat warsztatów śpiewu tradycyjnego, a także „pograjkach” i zabawach w środowiskach rekonstruujących folklor muzyczny. Wspólne (wspólnotowe) muzykowanie jest dla znamienitej części praktykujących muzykę tradycyjną, czy też jej stylizowane odmiany, wyrazem samookreślenia.

Do szczególnie wartościowych i pięknych wyjątków należą sytuacje muzykowania rodzinnego – tu najczęściej przywoływanym przykładem są rodziny góralskie: Trebunie-Tutki, Karpiele-Bułecki, Majerczykowie, Styczule-Maśniaki, Staszele, ale i w innych regionach rodzinne kapele się zdarzają: Kurasie z Lubziny w Rzeszowskim, Łempiccy, Klejzerowicze – legacze podlascy, Racisowie z Jasionowa na Suwalszczyźnie, Umławscy z Szymanowa w Wielkopolsce. Często mamy także do czynienia z bezpośrednim przekazem pokoleniowym w obrębie rodziny czy małej społeczności – czego dowodem jest chociażby konkurs Duży-Mały na Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą.

Niezależnie od faktu, iż folklor muzyczny (wiejski) w swej dawnej formie i wyrazie jeszcze gdzieś jest żywy, to wydaje się, że jego naturalnym miejscem funkcjonowania stała się scena (festiwale, przeglądy, koncerty) i media (a w szczególności radio i Internet) oraz wydawnictwa fonograficzne. To przesunięcie spowodowało, że użytkowość folkloru ustąpiła miejsca funkcji estetycznej, choć – trzeba podkreślić – i wcześniej nie była od niej wolna. Współcześni badacze i pasjonaci muzyki tradycyjnej i tańca nie mają wątpliwości co do faktu, iż muzyka ludowa, muzyka tradycyjna jest sztuką – sztuką, która niegdyś „stanowiła rdzeń obrzędów” (Dadak-Kozicka 1996: 11) i oprócz swych pierwotnych funkcji obrzędowych i społecznych, pełni funkcję estetyczną – także dla samych jej wykonawców (wbrew przekonaniu, iż funkcjonalność muzyki wyklucza przyjemność estetyczną) (Merriam 1964: 48). Dychotomia „muzyka ludowa” – „muzyka artystyczna” (Nettl 1983) właściwie nie ma już racji bytu. Oczywiście do pełnej (czy jest to możliwe?) profesjonalizacji muzyki tradycyjnej – jak pokazują przykłady krajów skandynawskich i Finlandii czy krajów bałkańskich, w szczególności Bułgarii – jest jeszcze bardzo daleko, ponieważ

muzyka tradycyjna musiałaby się znaleźć w strukturach szkolnictwa artystycznego. Także zauważenie muzyki tradycyjnej *in crudo* i „zestawienie jej” na jednej scenie z muzyką profesjonalną (np.: „Namysłowski i Górale”, „Wszystkie Mazurki Świata”, „Etnofonie Kurpiowskie”) wpłynęło na przekonanie części społeczeństwa o jej artystyczności – może nawet bardziej niż o wiele wcześniejsze opracowania naukowe polskich etnomuzykologów, podnoszące muzykę ludową do wysokiej rangi i wartości w polskiej kulturze muzycznej. Powyższe zagadnienia są jedynie, wartym rozwinięcia, wskazaniem na pewne istotne zjawiska, charakteryzujące muzykę tradycyjną i jej bogate konteksty kulturowe.

Opisując muzykę tradycyjną można zakładać, iż ma ona pewne wzorce archetypiczne (melodyczne, rytmiczne, wyrazowe, wykonawcze), które pozwalają nam ją rozpoznawać – nie tylko w odniesieniu do innej muzyki, ale także jako coś intuicyjnie swojego. Nie zawsze jednak mamy pewność co do tego, czy dana pieśń jest genetycznie wiejska, ludowa, czy jest kompozycją przez lud przejętą, czy też piosenką „światową”, czy dworską piosenką popularną – tak przeobrażoną, że uznawaną za czysto ludową. Już Oskar Kolberg, notując w swych zbiorach pieśni „popularne” (*Dwory i miasta*), wykazywał dużą ostrożność w klasyfikowaniu pieśni na ludowe i nieludowe, świadomy płynności granic między nimi.

Muzyka tradycyjna to ta, którą możemy usłyszeć z nagrań archiwalnych, odnaleźć i nauczyć się od żyjących wciąż wiejskich muzykantów – choć praktykujących już swoje granie nie spontanicznie, ale w sposób wywołany sytuacją nagrania, konkursu, koncertu, nauczania (jak w przypadku Gaców, Mety, Racisa, Jedynaka i innych). **Śpiew tradycyjny**, poprzez swą organiczność z człowiekiem i środowiskiem, kultywowany jest w znacznie większym stopniu niż muzyka instrumentalna – zwłaszcza śpiew „nabożny”, usytuowany w kontekście obrzędowym. **Taniec tradycyjny** wyraża się dziś głównie w rekonstrukcji – także w jej spontanicznym przejawie podczas koncertów, zabaw czy nawet obrzędów weselnych albo też przybiera postać widowiskową, sceniczną. Dawne style tańca tradycyjnego ożywiane są wyłącznie w sytuacjach wywoływanych potrzebą nagrania lub nauczania, a jego spontaniczne kreacje istnieją w postaci archiwalnych zapisów wizualnych lub wizualno-dźwiękowych.

Muzyka tradycyjna to przede wszystkim muzyka żywa, ale także muzyka ożywiona, to współczesna (dzisiejsza) muzyka z przeszłości – obecna tu i teraz, to muzyka dynamiczna. Jest zarówno spuścizną, jak i żywotną wartością, kształtującą teraźniejszość (Stróżewski 1983). Muzyka tradycyjna jest stale aktualizowana, jest ważna dla tych, którzy jej smak poznali. Muzyka tradycyjna jest wyrazem kulturowo ukształtowanego świa-

topoglądu, jest też wyrazem „wyboru i stylu życia”, konstruuje tożsamość i wypełnia osobowość (wypowiedzi członków Forum Muzyki Tradycyjnej, w niniejszym tomie). Muzyka tradycyjna to „sztuka życia”. Reprezentowana jest – przede wszystkim – przez indywidualnych muzykantów i śpiewaków oraz grupy wykonawcze nieformalne *in situ*, przez wiejskie lokalne zespoły ludowe (folklorystyczne), w których często zachowana jest ciągłość pokoleniowa – zespoły te już w dwudziestoleciu międzywojennym zaczęły przejmować rolę kontynuatorów lokalnych tradycji muzycznych (Dahlig 1998) – a także przez muzykantów z miasta, grających muzykę *in crudo*, którzy czują się spadkobiercami i kontynuatorami dawnej muzyki, a w niektórych przypadkach muzykami tradycyjnymi. Nazywanie muzyki tradycyjnej „swoją”, „naszą” jest wspólne zarówno dla wiejskich muzykantów starszego pokolenia, jak i młodych muzykantów z miasta. Jednakże równie częste (w obu przypadkach) jest negowanie nazywania siebie muzykiem w ogóle.

Dla trwania kultury muzycznej, dla aktualizowania jej treści i wartości musi zaistnieć przede wszystkim kontakt międzyludzki (na poziomie jednostki bądź we wspólnocie). Transmisję muzyki, śpiewu, tańca można widzieć synchronicznie (Bartkowski 1987: 29) – w takim ujęciu muzyka (repertuar, instrumentarium, praktyka wykonawcza) może wywędrować z danego miejsca i zaistnieć, a nawet zakorzenić się w innym, nie przestając być nadal muzyką tradycyjną. Jaka formę przybierze nauczanie – czy podpatrywanie „mistrza”, jak to bywało dawniej, czy kontakt z nim bezpośredni jako nauczycielem – jest kwestią drugorzędną, zawsze prymerne i początkowe, a także naturalne jest kopiowanie, naśladowanie wzoru, później szukanie własnego stylu. Aby grać muzykę tradycyjną, trzeba długiego procesu, z tańcem i śpiewem podobnie – wymaga czasu, uwagi, dojrzwania. „By ta muzyka, taniec i śpiew zaistniały, potrzeba wieloletniego procesu, a nie „weekendu z muzyką tradycyjną” (Piotr Zgorzelski: *Głos Forum Muzyki Tradycyjnej w sprawie kultury tradycyjnej w Polsce* – w niniejszym tomie). A nieraz trzeba nad nią „przykłęknąć i pochylić czoło” (Norwid).

Na stawianie równości między „muzykantami ze wsi” a „muzykantami z miasta” jest jednakże o wiele za wcześnie – wciąż tzw. „autentyk” ludowy jest w Polsce żywy, choć reprezentowany już w stopniu ograniczonym – zarówno co do liczby wykonawców, jak i miejsc, w których jest zakorzeniony.

W przeciągu ostatnich kilkunastu lat nastąpiło dynamiczne przesunięcie muzycznej tradycji wiejskiej, w jej żywołowo-zabawowej postaci, do miasta. Koryfeuszem, a zarazem odbiorcą tej idei była i jest głównie młodzież akademicka. Zabawy i festiwale organizowane przez stowarzyszenia upowszechniające tradycyjną, dawną kulturę muzyczną wsi (rzadziej lokalny

folklor miejski, np. warszawski czy łódzki) adresowane są do innej zgola publiczności niż przedwojenne „zabawy ludowe”. Podczas zabaw tanecznych szczególnie wyraźnie zaznacza się w sposób spontaniczny odnowiona funkcja wspólnotowa, a poprzez aktywne uczestnictwo w tańcu i możliwość uczenia się języka gestów i ruchu, odczucia własnym ciałem energii i żywiołu rytmicznego, lepiej rozumie się muzykę tradycyjną.

Istnieją także próby wtórne niejako zaszczepiania dowartościowanej starej tradycji ludowej w jej miejscu pierwotnym, w którym zupełnie znikła lub „dogorywa”, poprzez aktywowanie lokalnego środowiska, głównie w formie zabawy (wznawianie sytuacji obrzędowych jest incydentalne), jak np. Kusoki Świętokrzyskie w Ciekotach. Dziś powracając do starych form, odczytując je na nowo, próbuje się przywracać muzyce tradycyjnej także wartości o znaczeniu symbolicznym, poznawać jej głęboki sens, poszukiwać jej źródeł – w znaczeniu „mądrości życiowej”, związku człowieka z przyrodą, z Bogiem, z drugim człowiekiem (Dadak-Kozicka 1996). To przywoływanie dawnych znaczeń doskonale unaocznia się np. w odświeżaniu zwyczajów kolędniczych (zarówno zimowych – kolędowanie w lubelskim, jak i wiosennych – *wołoczebne* w Kruszynie i Guzach na Podlasiu), a także nieprzerwanie kultywowanych czuwań przy Grobie Pańskim (np. w Kocierzewie w łowickim) czy „majówek” poświęconych Matce Bożej (Zoła 1998, Jackowski 2004). W sposób szczególny, a nieraz bardzo oryginalny, muzyka tradycyjna istnieje w teatrze (obrzędowym – prezentacje teatrów wiejskich można oglądać rokrocznie podczas Ogólnopolskiego Sejmiku Teatrów Wsi Polskiej w Tarnogrodzie; alternatywnym – np.: Teatr Pieśń Kozła, Teatr Wiejski Węgałty, OPT Gardzienice, Teatr Sejneński; dla dzieci – np. Słuchaj Uchem; Teatr Lalek w Olsztynie; tańca – np. Warszawski Teatr Tańca; klasycznym – np. Teatr Polski w Warszawie oraz radiowym – np. Teatr PR) i w filmie (np. w filmach Piotra Szulkina, Kazimierza Muchy, Jerzego Hoffmana, Dariusza Gajewskiego, Jarosława Ostaszkiewicza, Jana Jakuba Kolskiego, Witolda Żukowskiego, Jagny Knittel).

Muzyka tradycyjna (śpiew i gra instrumentalna) jest najważniejszym przedmiotem badań w etnomuzykologii (wspieranej przez historię, etnologię, lingwistykę, socjologię, antropologię, psychologię, akustykę). Taniec tradycyjny stał się domeną mało popularnej w Polsce etnochoreologii (R. Lange, G. Dąbrowska, T. Nowak), tradycyjnie ludowy zaś „śpiew nabożny” plasuje się w orbicie zainteresowań hymnologii czy raczej etnohymnologii (A. Zoła, A. Nawrocka-Wysocka, M. Pucia, J. Jackowski). Dorobek naukowy, zwłaszcza etnomuzykologii, jest w zakresie badań nad polskim folklorem muzycznym bardzo bogaty i różnorodny, znamienne jednak, iż niewiele prac odwołuje się do problemów praktyki wykonawczej. Warto też

wspomnieć, iż to w Polsce po raz pierwszy używano terminu etnomuzykologia w kręgu szkoły Łucjana Kamińskiego (lata 30. ubiegłego stulecia), podczas gdy w Europie i USA upowszechnił się on dopiero po roku 1955 (Dahlig 2000: 156).

Powyższa, z konieczności bardzo skrótowa, próba opisanie pewnych zasadniczych zagadnień dotyczących folkloru muzycznego i definiowania terminów otwiera niniejszy *Raport* z nadzieją, iż odpowiedź na pytanie o stan muzyki tradycyjnej i tańca tradycyjnego w Polsce zaowocuje zmianą opinii na ich temat. Wciąż jeszcze opinie te znacząco hołdują przekonaniu o niesamoistności muzycznego folkloru, który zyskuje na wartości tylko wówczas, gdy staje się przedmiotem inspiracji, aranżacji lub stanowi refugium „egzotycznych” melodii służących nauczaniu solfeżu.

4 | Muzyka folkowa – „tradycja na skróty” czy „współczesna muzyka ludowa”?

Weronika Grozdew-Kołacińska

Muzyka folkowa nie jest muzyką tradycyjną w rozumieniu niniejszego *Raportu*. Być może kiedyś zastąpi tę muzykę, którą dziś nazywamy tradycyjną – nie czas jednak wyrokować. Nie jest moim celem szersze definiowanie terminu i zjawiska folku, ponieważ: po pierwsze – z gruntu skazane jest ono na niepowodzenie (jest to zjawisko stale przeobrażające się i nie w pełni uchwytnie), po drugie – ze względu na fakt wyrażony jasno w pierwszym zdaniu niniejszego tekstu. Niezbędne jest jednak – z perspektywy niniejszego *Raportu* i podjętej w nim problematyki – wskazanie niektórych istotnych relacji między muzyką tradycyjną (ludową, etniczną, regionalną) a muzyką folkową. Z tego też powodu temat ten znalazł swoje miejsce w początkowych zagadnieniach *Raportu*.

Wokół pojęcia folk istnieje jeszcze większy zamęt niż wokół terminów muzyka ludowa i muzyka tradycyjna. W Polsce folk potocznie utożsamiany jest:

– ze stylem „Folk Music”, zapoczątkowanym na przełomie lat 40. i 50. XX w. w Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej przez wykonawców muzyki *Country and Western Music*, do których dwie dekady później nawiązywały polskie zespoły big-beatowe (Czerwono-Czarni, Niebiesko-Czarni, Skaldowie, No To Co, Trubadurzy, Maryla Rodowicz i in.);

– z muzyką ludową, bez rozróżnienia na tradycyjną i stylizowaną;
– z wszelką muzyką odwołującą się do folkloru, zarówno rodzimego, jak i innych kultur.

Właściwie żadne z powyższych utożsamień nie określa zjawiska, którego specyfika wiąże się z ideą poszukiwania i powrotu „do korzeni”, zrodzoną na fali przemian społeczno-politycznych w Polsce i będącą też zapewne echem ogólnoeuropejskiego *music revival* lat 60. XX wieku. Znamienne jest, iż u początków polskiego ruchu folkowego, przypadających na lata 80., nie znalazło się zainteresowanie tradycyjną muzyką rodzimą (Grozdew 2006: 388, Rokosz 2009: 81). Zwrot taki nastąpił dekadę później i był niemalże założeniem programowym niektórych zespołów (Zespół

Polski, Kapela ze Wsi Warszawa, Bractwo Ubogich, Muzykanci). Termin „muzyka folkowa” wprowadziło i upowszechniło Polskie Radio, a znaczącą dźwignią artystycznego jej rozwoju wciąż jest festiwal „Nowa Tradycja”, odbywający się corocznie od 1997 roku w Studiu Koncertowym Polskiego Radia im. W. Lutosławskiego.

Nie bez znaczenia dla powszechnego błędnego utożsamiania folku z folklorem jest używanie tego określenia w dziedzinie dizajnu i mody oraz zamieszczona we „wszechwiedzącej” Wikipedii definicja, określająca folk jako „gatunek muzyki popularnej wywodzący się z muzyki ludowej”. W pewnych przypadkach muzyka folkowa rzeczywiście wywodzi się w prostej linii z tradycji ludowej i stanowi niejako jej kontynuację. Jest to w Polsce wielką rzadkością i odnosi się głównie do muzyki podhalańskiej (np.: Trebunie-Tutki, wczesny Zakopower, Hanka Rybka, Siwy Dym) i w dużo mniejszym stopniu do innych regionów (np.: Czeremszyna, Otako, Jozsko Broda) – czy można ją już uznać za nową muzykę ludową? Z pewnością w środowisku lokalnym percypowana jest jako „swoja”. Nadal nieliczne są w Polsce zespoły folkowe odwołujące się do rodzimej muzyki tradycyjnej; króluje jednak muzyka ukraińska i bałkańska oraz szeroko pojęta muzyka klezmerska, a „najstarszą tradycję” mają odniesienia do muzyki celtyckiej i andyjskiej. Jednocześnie zaznaczają się silne tendencje różnicujące na gruncie stylu poszczególnych wykonawców i grup muzycznych oraz w sposobie odniesienia się do źródła. Można powiedzieć, iż bardziej niż 10 lat temu zespoły wykryzalizowały swoje podejście twórcze do polskiej muzyki tradycyjnej, ze znaczną przewagą tych, które wpisują się w nurt bliższy starej muzyce ludowej. Większość młodych zespołów idzie jednak ścieżką wytyczoną przed kilkunasty laty przez „klasyków” polskiej muzyki folkowej (Orkiestra św. Mikołaja, Kapela ze Wsi Warszawa, Zespół Polski, Muzykanci). Celowo wymieniam wyłącznie te zespoły, które odwołują się przede wszystkim do muzycznych tradycji polskich.

Nurt folkowy jest w Polsce bardzo różnorodnie reprezentowany. Niemniej jednak do grona zespołów folkowych zaliczyć należy wyłącznie te, u których sięganie do źródeł i wykorzystywanie wybranych elementów folkloru muzycznego (melodii, tekstów, rytmiki, instrumentarium, manier wykonawczych itp.) to zabiegi świadome. Zespoły te poszukują oryginalności własnego stylu, odwołując się do źródeł tradycji, które nie są im obojętne, których wartość i głębię znaczenia umieją rozpoznać i docenić. Najczęściej czynią to z pobudek estetycznych. Szerzą się jednakże i tendencje do eksploatawania różnego rodzaju hitów ludowych (choć najczęściej dotyczy to folkloru niepolskiego, ogólnobałkańskiego zwłaszcza), zaślizganych w serwisie internetowym YouTube, bądź „podkradzionych” od

innych wykonawców, a także będących pokłosiem bardzo popularnych obecnie rozmaitych warsztatów śpiewu – ludowego, etnicznego, naturalnego, archaicznego, tradycyjnego itp. Trzeba przyznać, iż w takim podejściu celują wykonawcy komercyjni, wyczuwający od kilku lat dobrą koniunkturę na inspiracje folklem (bo nie folklorem) – w potocznym rozumieniu tego słowa. Sytuacja ta powoduje ciche usuwanie z rynku muzycznego rzeczywistych wykonawców folkowych (a także wykonawców grających muzykę tradycyjną), zapewniając tym samym szerokiemu odbiorcy wizję folku daleką od głębszych związków z tradycją i folklorem, a tym samym niewymagającą od słuchacza szczególnej z nią identyfikacji kulturowej.

Z drugiej strony, popularne stało się także uczestnictwo niektórych zespołów folkowych w telewizyjnym *show Must be the Music*, aby zaistnieć dla odbiorcy masowego i zapewnić sobie przez to komercyjny start i medialny rozgłos. Pierwotna idea bycia alternatywą dla kultury masowej traci w tym przypadku na znaczeniu, zwłaszcza kiedy za decyzją „na popularność” idzie uproszczenie dotychczasowej twórczości. Ostatnio też zauważalny jest znaczny udział muzyków folkowych w produkcjach komercyjnych (gościnnie z Anną Marią Jopek czy z Kayah). Mimo, iż są to produkcje na bardzo wysokim poziomie produkcyjnym i artystycznym, nie odwołują się nigdy do oryginalnych wątków muzycznych, ale powielają znane hity.

Nurt folk zaczął także ostatnio przenikać i w sferę tańca (*New Folk* – czyli „układy choreograficzne tańca nowoczesnego, inspirowane tańcami różnych kultur i muzyką całego świata, polskie tańce narodowe w nowoczesnych aranżacjach”).

Od muzyki tradycyjnej odróżnia muzykę folkową przede wszystkim to, że nie przenosi ona całości reguł kreujących utwór tradycyjny, ale wybiera z nich jedynie pewne elementy, często te najbardziej oczywiste czy specyficzne lub szczególnie atrakcyjne. Wyłuskiwanie tych elementów wiąże się często z jak najbardziej wiernym ich oddaniem i eksponowaniem – stosowanie specyficznej emisji głosu, uwypuklanie rytmów mazurkowych, operowanie skalami modalnymi, wykorzystywanie starego instrumentarium z zachowaniem dawnej techniki gry, odwołania do transowości polskiej muzyki tanecznej itp.

Muzycy folkowi często świadomie rezygnują ze stosowania gwary, która zaciemnia – w ich mniemaniu – aktualność przekazu treści niektórych pieśni ludowych, czyni je nieczytelnymi dla współczesnego odbiorcy. Nie pozostaje to oczywiście bez znaczenia dla brzmienia tych pieśni, które nie identyfikują już tradycji lokalnej, ale się pod każdym względem uniwersalizują. Współczesny folk może posługiwać się instrumentarium zarówno

wyłącznie tradycyjnym, jak też mieszać je z instrumentami używanymi powszechnie w muzyce rozrywkowej i klasycznej, a także elektronicznej. Folk w przeciwieństwie do folkloru nie istnieje poza sceną, mimo że często jest sposobem na życie. Uczestnictwo w ruchu folkowym ma też głębokie tendencje terapeutyczne – stąd wielka popularność warsztatów śpiewu, muzyki i tańca.

Współcześni badacze folkloru zwykli umieszczają muzykę folk w nurcie folkloryzmu. Wydaje się jednak, iż bez przeformułowania dotychczasowych definicji folkloryzmu (Burszta, Bartmiński, Sześzewski) nie do końca słuszne jest to umieszczenie – a przynajmniej nie powinno odnosić się go do działalności artystycznej tych zespołów, które kładą szczególny nacisk na uwydatnienie elementów archaicznych muzyki ludowej, wymagających bardzo głębokiego zrozumienia i długotrwałego praktykowania (choćby operowania systemem nietemperowanym w śpiewie czy używania techniki paznokciowej w grze na fidelach kolanowych) czy też zespołów zmierzających w stronę muzyki współczesnej (klasycznej) i improwizowanej, której trudno przypisać „uproszczenie formy” lub „schlebianie gustom kultury masowej”. Faktem jest jednakże to, że zdobyte i wypracowane umiejętności techniczne i stylistyczne polskich muzyków folkowych, zaczerpnięte często bezpośrednio od muzykantów wiejskich, nie są – w zderzeniu z aranżacją – odczytywane przez przeciętnego odbiorcę jako specyficzne i właściwe rodzimej muzyce tradycyjnej. Dużo łatwiej polski odbiorca identyfikuje elementy muzyki obcej – łatynoskiej, cygańskiej, żydowskiej, indyjskiej, afrykańskiej *etc.* Przynajmniej takiego stanu rzeczy jest skrajny brak edukacji i upowszechniania muzyki polskiej w ogóle, a w szczególności muzyki tradycyjnej, i nie wydaje się, aby winę za to ponosiła twórczość folkowa. Wręcz przeciwnie, wiele osób właśnie dzięki zetknięciu się z folkiem odkryło muzykę tradycyjną i już przy niej pozostało albo też uprawia równoległe te dwa nurty muzyczne.

Muzykę folk można traktować trochę jako „ludowość na skrót”, ale docierając do sedna muzycznych form ludowości, do istoty ich tradycyjności, które są punktem wyjścia do artystycznego przetworzenia. W grupach czerpiących z polskiej tradycji muzycznych można zauważyć obecnie kilka wyraźnych na tym polu tendencji:

- wykorzystywanie twórczości kompozytorów polskich inspirujących się folklorem rodzimym,
- twórczość autorska odwołująca się do stylu i języka tekstów ludowych oraz muzyki różnych regionów (szczególnie Mazowsza),
- opracowywanie archiwalnych melodii ludowych (zwłaszcza wokalnych),

– eksponowanie archaizmów, manieryczności, braku temperacji, tańczej transowości, wariabilności, improwizacyjności, walorów brzmieniowych i barwowych (zarówno w odniesieniu do śpiewu, jak i gry na instrumentach),

– łączenie elementów muzyki polskiej z obcymi.

Być może sam termin, tak często krytykowany, jest zupełnie trafiony? Może wyodrębnienie ze słowa „folklor” jedynie pierwszego członu – odzwierciadla dobrze tę muzyczną rzeczywistość, sięgającą po artefakty muzyczne bez odnoszenia ich do dawnej wiedzy i swoistej mądrości ludu („lore”)? Są one jedynie, czy może aż, sposobem na odnalezienie oryginalnego języka artystycznej wypowiedzi – także na gruncie twórczości kompozytorskiej, która ostatnimi czasy „zahacza” niejako o nurt folkowy (Dębski, Lorenc, Kościów, Glińska, Gliniak, Pawluśkiewicz). Z drugiej strony określenie „folk” kładzie nacisk na ów ludowy właśnie żywioł, coraz wyraźniej postrzegany w kategoriach brzmieniowych, a nie jak wcześniej melodyczno-rytmicznych.

Niewątpliwie muzyka folkowa w Polsce – ta, która w świadomy i poważny sposób czerpie z bogactwa muzyki tradycyjnej – prezentuje w dużej mierze bardzo wysoki poziom artystyczny i wykonawczy, mocno profesjonalizowany – we wszystkich właściwie stylach i gatunkach, z którymi się łączy. Sytuacja ta jest zasadniczo odmienna niż u zarania ruchu folkowego, który miał charakter amatorski, ale wydaje się, iż wykazywał większe nowatorstwo w pomysłach twórczych, niż to obserwuje się w muzyce folkowej dziś. Wiele zespołów – bardzo ciekawie się zapowiadających – nie przetrwało jednak próby nieubłaganego rynku muzycznego w Polsce, a przede wszystkim braku realnego zainteresowania nimi menedżerów i producentów muzycznych. Kilka zespołów jednak zdołało uzyskać bardzo silną pozycję na polskim rynku, przede wszystkim dzięki uznaniu zagranicznemu – czego przykładem jest Kapela ze Wsi Warszawa – bodaj jedyny zespół folkowy pozamiejscowy cokolwiek mówiący polskiemu odbiorcy, a w niektórych kręgach snobistycznych mający status gwiazdy.

Tworzenie się coraz nowszych formacji muzycznych w obrębie dość hermetycznego środowiska rzutuje na styl czy raczej przenoszenie stylu z jednego projektu do innego. Ze względu na brak przygotowania polskiej publiczności do odbioru muzyki innej niż ta promowana „do bólu” w popularnych rozgłośniach radiowych i telewizji kilku artystów wybitnych nie dostało (i zapewne nie dostanie) szansy zaistnienia dla szerszego odbiorcy, co należy traktować ze szczególnym żalem i szkodą dla polskiej muzyki w ogóle (np.: Maciej Cierliński, Marta Maślanka).

Wydaje się, iż nurty w muzyce folkowej bardzo się dziś spolaryzowały, a jednocześnie formuła folku w takiej wersji, jaką reprezentowały zespoły lat 90., uległa znacznemu przeobrażeniu. Zdecydowanie zaczęły dominować projekty wykorzystujące improwizację jako główny bodziec do wypowiedzi artystycznej i kształtowania formy muzycznej utworów. Nastąpiło także znaczne wyeksponowanie surowości brzmień – zarówno instrumentów tradycyjnych (tu przewaga dawnych instrumentów ludowych), jak i głosów ludzkich (przede wszystkim kobiecych) – często w zderzeniu z nowoczesną elektroniką. Pojawiło się także kilka zespołów traktujących inspiracje ludowością w teatralny niemal sposób.

Folk, chociaż wspiera się często na takich gatunkach muzycznych, jak: piosenka autorska, jazz, rock, pop, blues, muzyka klasyczna, muzyka improwizowana, wytworzył zupełnie odrębny – rzecz można autonomiczny – styl. Często jest on bardzo bliski tradycyjnej muzyce ludowej lub muzyce klasycznej. Wydaje się, że poprzez odwoływanie się do tradycji jest – bardziej niż „przyprawianiem nosa” autentykowi – „naturalną kolejną rzeczą”, nurtem płynącym równoległe z innymi w jednym potoku polskich tradycji muzycznych w ogóle.

5 | **Rewizja raportu 2011 „Muzyka ludowa od tradycyjnej do folkowej”**

Maria Baliszewska, Remigiusz Mazur-Hanaj

W 2011 roku pisaliśmy rozdział o muzyce ludowej / tradycyjnej / folkowej do *Raportu o stanie muzyki polskiej*. Trzy lata to dużo i mało czasu. Skoro raportowanie ma czemuś służyć, to uważamy, że naszym obowiązkiem jest dokonanie teraz pewnego bilansu tego okresu, korzystając z danych, które wtedy i dzisiaj udało się (lub nie udało) zgromadzić, ale też z naszych obserwacji i doświadczenia wielokrotnych uczestników (jurorów, obserwatorów) festiwali oraz konkursów o zasięgu regionalnym i ogólnopolskim, jak również rejestratorów zdarzeń z pozycji redaktora radiowego (M.B.) oraz antropologa-wydawcy-muzyka-animatora zdarzeń (R.M.-H.).

Oj, dane dane

Już rzut oka na zebrany materiał (ogromnie niekompletny) dotyczący lat 2011–2013 w zakresie muzyki i tańca tradycyjnego każe wyciągnąć następujące podstawowe wnioski:

1. wciąż brak danych dla niektórych regionów czy obszarów,
2. a jeśli są, to niewystarczające dla pełnej charakterystyki zarówno muzyki, jak i tańca.

Patrząc więc z perspektywy poprzedniego *Raportu*, uderza nadal brak kompletnej centralnej bazy danych dla obszaru całej Polski, włącznie z mniejszościami narodowymi i etnicznymi, ale również pełnej informacji na poziomie gmin, regionów czy województw. Minęły trzy lata i nie pojawiła się żadna ogólnopolska inicjatywa w tym względzie, a ta, która jest (Stowarzyszenie Twórców Ludowych) tylko częściowo spełnia oczekiwania. Ledwie niektóre gminy rejestrują wykonawców, a inne – większość – nie. Zresztą – co chcielibyśmy podkreślić – nie chodzi tutaj o czystą, rutynową rejestrację, ale o zauważenie w ramach szerszej czy węższej wspólnoty lokalnej. Ma to swoje głębokie i zasadniczo niezmiennie od lat przyczyny: dla muzyki i tańca tradycyjnego nadal nie ma szacunku we władzach gmin, powiatów, województw, regionalnych. Przykład idzie „z góry” – wciąż niski jest poziom wiedzy o tej części kultury i świadomość jej znaczenia

wśród elit, w świecie mediów. Świat „kultury wysokiej” umiemy postrzegać poprzez jednostki, osobowości. Obraz świata „kultury niskiej” dziedziczy, chciałoby się powiedzieć, związek z podmiotem zbiorowym, zwanym „ludem”. Dość powoli rozhermetyzowuje się ten anonimowy byt, chociaż w ostatnich kilku latach mamy wrażenie, że ten proces postępuje zdecydowanie szybciej. Sprzyja temu:

- w sferze języka – wyróżnianie artystów starszego pokolenia jako mistrzów,

- angażowanie ich w tej roli w ramach różnych pojedynczych warsztatów, szkół tradycji czy festiwali, do których obsługi stworzono w IMiT (z inicjatywy Forum Muzyki Tradycyjnej) dwa programy małych grantów – „Szkola mistrzów tradycji” i „Szkola mistrzów budowy instrumentów ludowych”,

- angażowanie mistrzów na prestiżowych koncertach w Polsce (wciąż bardzo rzadko za granicą!) jako tych, którzy wnoszą swój osobisty i autonomiczny wkład w rozwój polskiej kultury muzycznej, tak jak artyści z kręgu jazzu czy muzyki klasycznej (np. koncerty w ramach Festiwalu „Wszystkie Mazurki Świata”),

- oddolne budowanie ich autorytetu w ramach działań *in situ*, w ich małych ojczyznach („Serce dzwonu” „Wędrowny Uniwersytet Tradycji” Stowarzyszenia Trąbka oraz działania Stowarzyszenia Krusznia, Szkoły Suki Biłgorajskiej, Towarzystwa dla Natury i Człowieka, Stowarzyszenia Trójwiejska),

- dość bogata fonografia – zwłaszcza monografie regionalne z dobrze poznanymi i opisanymi sylwetkami bohaterów czy wręcz monografie poszczególnych artystów (In Crudo, Muzyka Odnaleziona, Muzyka Źródeł PR 2, IS PAN czy pojedyncze płyty np. *Pieśni z Kozyna, Franciszek Racis*)¹,

- portretowe audycje radiowe (na tym tle bardzo ubogo wyglądają realizacje filmowe i telewizyjne) na antenie Źródeł oraz cykl transmitowanych (audio i video) koncertów-spotkań, także z mistrzami pt. *Muzyczna scena tradycji* – Program 2 PR,

- materiały (pliki audio, video, fotografie) na portalach społecznościowych, YouTube, vimeo oraz (wyżej wymienione plus materiały informacyjne i dziennikarskie) na specjalnych stronach internetowych (np. MuzykaRoztocza.pl, KulturaLudowa.pl, MuzykaTradycyjna.pl),

¹ Szczegółowe omówienie wydawnictw fonograficznych oraz dyskografia w tekście Małgorzaty Jędruch-Włodarczyk *Wydawnictwa fonograficzne* w niniejszym tomie.

– wreszcie mieliśmy też w zeszłym roku do czynienia z wydarzeniem bezprecedensowym – po raz pierwszy Nagrodę Ministra Kultury otrzymał muzykant – Jan Gaca z Przysławowic Małych.

Niezauważanie i niewykorzystywanie w odpowiednim stopniu potencjału lokalnych bohaterów kulturowych wiąże się również z pewnym obciążeniem widzenia kultury z perspektywy lokalnej. Muzyka tradycyjna w swoich autentycznych i żywych przejawach była raczej niezinstytucjonalizowana. Jedynie niektórzy muzykanci byli zawodowcami – ci, którzy „dom sobie postawili z grajki”, tworzyli regularne kapele. Ta rola społeczna była w ich życiu dominująca i przez jej pryzmat byli postrzegani przez otoczenie. Śpiewacy również, bywało, spełniali ważną funkcję i mieli konkretne role (śpiewacy, a obecnie raczej śpiewaczki pogrzebowe, śpiewaczki weselne, czyli tzw. kiedyś czepiarki), co lepsi z nich byli rozpoznawani, „okrzyknięci”, czyli zażywali pewnego rozgłosu i szacunku, ale raczej w swoim pokoleniu jedynie, a śpiewanie nigdy nie było zawodem. Tym bardziej tancerze nigdy nie byli postrzegani w tych kategoriach. Umiejętność tańczenia jako szczególnie związana z ciałem każdego tancerza była z jednej strony szczególnego rodzaju „dobrem osobistym”, a z drugiej jego rola jako spoiwa w społecznej domenie symbolicznej była stosunkowo najbardziej odindywidualizowana. Ta wewnętrzna perspektywa we wspólnotach lokalnych o silnych więziach jeszcze dzisiaj bywa ważna.

Piszemy o tym dlatego, żeby pokazać, jak trudno uchwycić (w sensie zarejestrować ilościowo) wykonawców muzyki, śpiewu, tańca wiejskiego, którzy z perspektywy kultury narodowej mogą być/są artystami, a z perspektywy lokalnej byli czy są np. przede wszystkim rolnikami jak wszyscy inni. Tym bardziej, jeśli są ludźmi starszego pokolenia, mało kto pamięta ich zasługi czy dawne umiejętności, dominuje już inna narracja. O właściwe dla nich miejsce w hierarchii wartości powinna dbać miejscowa szkoła, dom kultury, samorząd. Rzadko tak się dzieje, a wynika to z patrzenia na kulturę nie poprzez ludzi, ale poprzez instytucję. Dość powszechnie uważa się wciąż, że ochrona muzyki tradycyjnej polega na powołaniu zespołu i ubraniu go w stroje, istnieje obok zespołu jakaś oficjalna „kapela ludowa”, jest wciągnięta do statystyk, ma próby w GOK, tworzą ją „nutowcy”, którzy nauczyli się paru ludowych „kawałków”, a przede wszystkim grają tzw. „biesiadę” oraz pieśni patriotyczne i obsługują różne gminne święta. Dwa domy obok GOK mieszka starszy, ale wciąż sprawny muzykant, niegdyś znany na okolicę. Nie grywa publicznie, nikogo nie uczy, nie dzieli się swoją tradycją, gdyż nie został do tego zaproszony, nie jest wciągnięty do żadnych statystyk, nikt się nim nie chwali, „wyszedł z mody”. Nagrywa muzykę czy opowieści jedynie dla etnografa, muzykologa czy miłośnika muzyki

z miasta, dla którego to on – muzykant, a nie GOK jest lokalnym centrum kultury.

Taka sytuacja była do niedawna dość często spotykana, ale w ciągu kilku ostatnich lat, w związku z pewną modą na ludowość i „korzenie”, na szczęście zmienia się, chociaż jak na razie bardziej w dziedzinie kultury materialnej. Jeśli chodzi o dziedzictwo niematerialne, coraz więcej pojawia się lokalnych inicjatyw zbierackich (fotografie, wspomnienia)², ale wciąż mało praktycznego korzystania z żywej tradycji, mało edukacji³.

W 2011 roku Polska ratyfikowała ważną *Konwencję UNESCO o ochronie niematerialnego dziedzictwa kultury*, Narodowy Instytut Dziedzictwa nie podjął się jednak tworzenia ogólnopolskiej bazy informacyjnej (na co wyrażaliśmy nadzieję w tekście poprzedniego *Raportu*). Z powodów prawno-proceduralnych nie są jak dotąd prowadzone żadne praktyczne działania w zakresie tej ochrony. Za takowe trudno uznać liczne konferencje, spotkania i sympozja, które miały miejsce na terenie Polski w latach 2012–2013. Kompetencje odnośnie do wprowadzania zapisów *Konwencji* w życie mają Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Narodowy Instytut Dziedzictwa, w którym zatrudniono dwie osoby w tym celu (nie utworzono w NID osobnego działu poświęconego kulturze niematerialnej), jak dotąd opracowano zasady i procedurę ubiegania się o wpis na tzw. Krajową Listę, nabór wniosków został otwarty w styczniu 2013 roku, wnioski napływają, jednak jak na razie nie ma możliwości prawnej zakończenia procedury ubiegania się o wpis na listę (żaden z wniosków zarejestrowanych w NID jak do tej pory nie dotyczy wprost muzyki tradycyjnej); na dedykowanej *Konwencji* stronie (<http://niematerialne.nid.pl>) możemy przeczytać: „inicjatywa krajowej dokumentacji dziedzictwa niematerialnego ma na celu stworzenie **centralnego inwentarza** zasobów tego dziedzictwa obecnych na terenie naszego kraju, wciąż uzupełnianego i aktualizowanego, który stanowiłby odpowiednik istniejącej od dziesięcioleci «Krajowej ewidencji zabytków»” – czy myślenie o dziedzictwie niematerialnym (w oryginale tekstu *Konwencji intangible* – nieuchwytny, nienamacalny, niedotykalny) w kategoriach prostej analogii do zabytków materialnych nie stanowi czasem jednej z podstawowych przeszkód (także wśród urzędników, włącznie z ministrem i dyrektorem NID) w nadaniu odpowiedniej dynamiki wdrożeniu ratyfikowanego trzy lata temu międzynarodowego prawa?

² Na przykład Stowarzyszenie „Młody Mołodycz” – Jarosław i okolice (<http://www.izbapamieci.org.pl>).

³ Pozytywny przykład rzetelnie realizowanej inicjatywy edukacyjnej Zygmunta Tomasz Gajownicza w mikroregionie latowickim na Mazowszu (<http://edukacjaregionalna.republika.pl/28.htm>).

Niedawno ukazał się zbiór ciekawych tekstów, będący pokłosiem jednej z konferencji (lubelskiej), dostępny jako e-publicacja⁴. To niewątpliwie buduje zaplecze intelektualne dla realizacji *Konwencji* (która jest zadaniem bardzo złożonym i delikatnym), ale jak na razie nie wpływa na przyspieszenie tworzenia mechanizmów ochrony. Jeśli taka ochrona gdzieś ma miejsce (a ma), to jest ona wynikiem wcześniej podejmowanych, niezależnie od *Konwencji* wysiłków osób lub/i instytucji, z których część działa według sprawdzonych wzorców węgierskich (tzw. tanchaz, czyli węgierski ruch domów tańca i jego metody ochrony kultury niematerialnej zostały oficjalnie polecane przez UNESCO i wpisane na „listę dobrych praktyk”), przy czym wciąż zbyt rzadko są to samorządowe instytucje kultury (przykłady pozytywne: Dom Ludowy w Bukowinie Tatrzańskiej i kilka innych „placówek karpackich”, Knyszyński Ośrodek Kultury – dobry przykład współpracy z olsztyńskim Stowarzyszeniem „Tratwa”, Ośrodek Regionalny Łódzkiego Domu Kultury, profesjonalnie pełniący rolę swoistego obserwatorium muzyki tradycyjnej regionu).

Zbyt często ciężar działań edukacyjnych z udziałem lokalnych mistrzów (czyli *de facto* optymalnych działań ochronnych) spoczywa na barkach „lotnych” organizacji pozarządowych, które działają w systemie projektów, co nie daje gwarancji ciągłości i ogranicza możliwości rozwoju działań długofalowych, które są tak istotne. Pozytywną zmianą w ostatnich kilku latach jest zwiększenie liczby dotacji i stypendiów z budżetu MKiDN na takie działania, a także możliwość starania się o dotacje 2–3 letnie oraz wspomniane wcześniej programy małych grantów na muzykę tradycyjną w IMiT.

Liczba wykonawców w skali kraju – śpiewaków, instrumentalistów, tancerzy, zespołów śpiewaczych – jest trudna do określenia. Niestety nie sposób dokonać tu jakiegokolwiek analizy statystycznej z powodu niepełnych danych, których zresztą wiarygodność i aktualność jest różna także z powodu braku specjalistów, liczących według określonych kryteriów (i tych również brak). Są informacje płynące z wybranych festiwali ogólnopolskich (Kazimierz, Zakopane, Żywiec), ale uczestnicy tych festiwali to przecież coroczni reprezentanci swoich regionów, wybierani podczas eliminacji gminnych, powiatowych i regionalnych.

Poniżej przedstawiamy dane z jedynej ogólnopolskiej bazy danych, którą prowadzi lubelskie Stowarzyszenie Twórców Ludowych, w ujęciach z 2010 roku oraz dwa lata późniejszego. Baza nosi tytuł „Wiejskie zespoły artystyczne”, obejmuje więc nie tylko zespoły śpiewacze, obrzędowe

⁴ *Niematerialne dziedzictwo kulturowe: źródła – wartości – ochrona*, UMCS 2013, publikacja do pobrania pod adresem: <http://www.kulturaludowa.pl/widok/21/2963>

i kapele, ale także teatralne, wiejskie kabarety czy lokalne zespoły pieśni i tańca.

Informacje statystyczne z bazy STL w 2010 i w 2012 roku:

- dolnośląskie: 57 zespołów, 4 kapele – 60 i 7,
- kujawsko-pomorskie: 51 zespołów, 17 kapel – 50 i 18,
- lubelskie: 321 zespołów, 31 kapel – 325 i 29,
- lubuskie: 42 zespoły, 2 kapele – 42 i 4,
- łódzkie: 71 zespołów, 40 kapel – 78 i 44,
- mazowieckie: 139 zespołów, 49 kapel – 142 i 49,
- małopolskie: 194 zespoły, 88 kapel – 197 i 90,
- opolskie: 44 zespoły, 2 kapele – 44 i 6,
- podkarpackie: 61 zespołów, 47 kapel – 70 i 50,
- podlaskie: 178 zespołów, 14 kapel – 174 i 15,
- pomorskie: 57 zespołów, 12 kapel – 57 i 12,
- śląskie: 240 zespołów, 24 kapele – 236 i 27,
- świętokrzyskie: 65 zespołów, 21 kapel – 65 i 20,
- warmińsko-mazurskie: 23 zespoły, 6 kapel – 26 i 6,
- wielkopolskie: 108 zespołów, 30 kapel – 107 i 32,
- zachodnio-pomorskie: 56 zespołów, 19 kapel – 58 i 17.

Jak widać, reprezentatywność danych dla poszczególnych województw może być różna. W ciągu dwóch lat nie nastąpiły większe zmiany, raczej wahania w obie strony, generalnie widać, że liczba zespołów nie maleje, przy czym bez rozbicia na bardziej szczegółowe kategorie trudno to interpretować (nie wiadomo np. na ile ubywa wykonawców tradycyjnych, na ile przybywa kabaretów wiejskich itp). Wobec więc niepełności informacji nie sposób określić rzeczywistej liczby wykonawców muzyki tradycyjnej w poszczególnych regionach.

Festiwale

Jednak patrząc na reprezentacje poszczególnych regionów w festiwalach w Kazimierzu (posługując się własnymi informacjami i notatkami z lat ostatnich)⁵ i Rzeszowie⁶, można powyższe dane w pewnym stopniu zweryfikować, co pozwoli wyciągnąć następujące ogólne wnioski.

⁵ Do 2004 roku liczba uczestników Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu wahała się od 500 do 700, później – 800 i więcej. Tak jest do dziś (według protokołów jury z poszczególnych lat).

⁶ Ogólnopolski Konkurs Tradycyjnego Tańca Ludowego w Rzeszowie od 1984 roku skupia uczestników z całej Polski, którzy z zamiłowaniem i pasją przedstawiają folklor taneczny swojego regionu. Głównym celem konkursu jest ochrona przed zanikaniem tradycyjnego tańca ludowego, jego upowszechnianie i dokumentacja wideofoniczna. W konkursie uczest-

1. Wciąż jest duża liczba wykonawców w skali kraju, idąca w tysiące! Co wobec zaniku takiej muzyki np. w sąsiednich Niemczech jest wspaniałe.

2. Maleje liczba wykonawców muzyki tradycyjnej, czyli przekazywanej drogą tradycji ustnej i wykonywanej w naturalnym kontekście, zwłaszcza solistów śpiewaków i instrumentalistów. Regiony najlepiej reprezentowane w festiwalu kazimierskim pod tym względem to regiony południa Polski (gdzie żywa tradycja wciąż istnieje) – Podhale, Beskidy, Podkarpacie, a także w mniejszym stopniu Lubelszczyzna, skąd pochodzi wielu znakomitych laureatów tego festiwalu (śpiewaków, instrumentalistów i zespołów śpiewaczych).

3. Od lat nie ma wykonawców tej muzyki z regionu Kaszub, Pomorza Zachodniego – od czasu do czasu pojawiają się przedstawiciele dwóch zespołów śpiewaczych z Letnina i Jastrowia (przesiedleńcy z okolic Lwowa i Bukowiny Rumuńskiej), co wskazuje nie tyle na brak wykonawców, ile na brak osób/institucji zajmujących się pracą w terenie.

4. W kontekście poprzedniej konstatacji doskonale reprezentowany jest region Śląska Dolnego, skąd przyjeżdżają i bardzo ciekawi wykonawcy pieśni solowych (*vide* ubiegłoroczna laureatka Baszty – Michalina Mrozik, II nagroda – Anna Kucharek i III nagroda – Michalina Ładocha), jak i zespołowych (Zbylutów, Przejęśław, Gościszów i inne, zwykle z bardzo dobrym repertuarem pieśni).

5. Wykonawcy reprezentujący Śląsk Górny na festiwalu w Kazimierzu to prawie wyłącznie bardzo liczebne osobowo zespoły śpiewacze, w wykonaniu których tradycyjne pieśni są zmienione przez zespołowe wykonanie w sposób odbiegający od tradycji – bez zdobnictwa, bez indywidualizmu wykonania. To raczej regionalne chóry.

6. Wykonawcy centralnej Polski – Mazowsze, Łódzkie, Kurpie przeważnie są licznie reprezentowani i skrupulatnie wybierani w lokalnych prze-

niczą autentyczne grupy i pary taneczne „nieskażone ręką” choreografa (choć to już zdarza się rzadko). Jury zwraca uwagę na jak najwierniejsze odwzorowanie elementów, poszczególnych tradycji regionalnych. Bardzo istotny jest strój ludowy właściwy dla danego regionu, towarzyszenie kapeli na żywo podczas występu z odpowiednim składem instrumentów oraz autentyczność prezentowanych tańców, muzyki, śpiewu i gwary. Uczestnicy oceniani są w dwóch kategoriach, tj. grup tanecznych i par indywidualnych, oraz trzech kategoriach konkursowych: tańce wykonywane powszechnie, tańce obrzędowe oraz tańce zabawy. Najbardziej cenni dla formuły konkursu są autentyczni nosiciele wiejskich tradycji tanecznych z najstarszego pokolenia. Organizator przez 26 lat zgromadził unikatowy audiowizualny zapis prezentacji konkursowych z poszczególnych regionów Polski. Na jej podstawie powstało wiele prac naukowych. W konkursie w roku 2011 wzięło udział 14 grup i 15 par tanecznych z 6 województw, w 2012 – 14 grup i 22 pary z 4 województw, w 2013 16 grup i 19 par z 3 województw (dla porównania w 2000 roku – 7 grup i 19 par z 6 województw).

gładach, dzięki pracy etnografów zatrudnionych w niektórych gminnych, powiatowych i wojewódzkich ośrodkach (np. Wojewódzki Dom Kultury w Łodzi).

7. Liczba uczestników rzeszowskiego konkursu tańca w ostatnich latach nie maleje, nawet rośnie, natomiast zmniejsza się jego zasięg (w 2013 roku do 3 województw) i jeśli ta tendencja utrzyma się, straci on ogólnopolski charakter. Co oczywiste, i tu następuje dość brzemienne w skutki zmiana pokoleniowa – tancerzy wyrosłych w naturalnym dla tańca kontekście zabawy i wesela zastępują powoli wyuczzeni wykonawcy tańca ludowego (najczęściej lokalne małe zespoły tańca).

Wniosek z tej pobieżnej analizy wypływa dwojaki.

1. Wiele zależy od lokalnych/regionalnych animatorów zjawisk muzyki i tańca tradycyjnego; są działacze/animatorzy oddani całkowicie tej pracy, znający swój teren świetnie i potrafiący dotrzeć do jeszcze żyjących tradycyjnych wykonawców (np. Henryk Dumin, Mirosław Nalaskowski, Małgorzata Kaszuba, Ewa Sławińska-Dahlig) i są regiony pozbawione takiego ważnego doradczego i entuzjastycznego (ale też przygotowanego merytorycznie) wsparcia.

2. Być może ten dawny byt muzyki i tańca tradycyjnego w niektórych regionach ma się ku końcowi z powodu braku motywacji i zainteresowania oraz z przyczyn naturalnych (odchodzi pokolenie ludzi uczestniczących w ludowej kulturze w sposób naturalny). Czasem trzeba stwarzać takie zainteresowanie, a muzyka odrodzi się! Jak to się stało w Polsce Centralnej.

Chcąc zrecenzować obecność muzyki i tańca tradycyjnego na festiwalach (Kazimierz i Rzeszów), musimy też próbować określić, kto to jest „wykonawca” tej muzyki i tańca. Problemów nastęrcza już definicja terminu „wykonawca”, który może być „znany” (ze scen, radia, telewizji itp.) lub „domowy” (okazjonalnie śpiewający, grający czy tańczący muzykę przekazywaną od pokoleń). Ci ostatni jeszcze się zdarzają i bywają na festiwalach debiutantami, choć jest to już rzadkie zjawisko. Tu przykładem może być Marianna Król, lat 85, z Brześcia (Lubelskie), świetna wykonawczyni i debiutantka w roku 2013 (II nagroda), śpiewaczka ludowa w każdym znaczeniu tego słowa. Ale pytanie o kryteria „tradycyjności” pozostaje, zwłaszcza w kontekście „umykania” tych „domowych” wykonawców. Określenie, kto jest tradycyjnym muzykantem, nastęrcza jeszcze więcej trudności – czy „nutowiec” może nim być, czy tylko „słuchowiec”? Festiwal kapel, instrumentalistów i śpiewaków ludowych dostarcza przykładów takich problemów z definicją i rozumieniem terminu sporo. *Vide*: Andrzej Rożej – ubiegłoroczny laureat „Baszty” – zarazem „nutowiec” i „słuchowiec”, swobodny

wykonawca zarówno muzyki tradycyjnej swego regionu, jak i po prostu szeroko rozumianej muzyki tanecznej.

Pytania te mają wielki sens, gdyż obserwując od wielu lat festiwal w Kazimierzu (a jest to lat 41 – M.B.), widzę, że wykonawców nie ubywa, co prawda (a to ważne i budujące)⁷, ale często przyjeżdżają tam po wielekroć, reprezentując swoje regiony. Najlepsi, najbardziej „tradycyjni”, „domowi” to dzisiaj rzadkość i zwykle to muzycy w podeszłym już wieku. Porównując ich wykonania z wykonaniami (pieśni, utworów instrumentalnych) młodszych, widać wielką różnicę na niekorzyść młodszych. Starsi czują jeszcze kontekst wykonywanych utworów (weselny, obrzędowy, przejęty z przeszłości), byli uczestnikami spontanicznych okoliczności ich wykonywania, w naturalny sposób dodają ornamenty, właściwe cechy stylistyczne, wykonawcze (np. rubato w muzyce instrumentalnej centralnej Polski – absolutna rzadkość wśród młodszych!).

W tym kontekście Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu musi zmieniać się, te zmiany zresztą już następują. Musi przygotowywać się do dużej zmiany pokoleniowej i wykonawczej. Ba, nawet do tego, że może przestać być wzorcem! Ponieważ tradycyjni wykonawcy odchodzą, zabierając ze sobą właśnie wszystkie cechy dawnej muzyki i tańca tradycyjnego. Nawet gdy przekażą je młodym, ci już nie są w stanie im sprostać, gdyż kontekst jest inny. Prawie wyłącznie sceniczny, a nie naturalny dla tej muzyki, obrzędowy, codzienny.

Młodszy wykonawcy – dopuszczani od kilku lat nie tylko w głównych kategoriach festiwalowych (śpiew, muzyka instrumentalna, kapele, zespoły śpiewacze), ale w nowej, tzw. muzyki rekonstruowanej – mają większą świadomość wagi muzyki i tańca tradycyjnego, świadomość wagi nie tylko tradycji, ale i estetyki tej muzyki. Jednak przede wszystkim tę muzykę kopią! Tylko w nielicznych wypadkach jest ona „ich” własną, gdyż nie uczestniczą np. w weselach, nie muszą, jak dawni wiejscy muzykanci – podgrywać na poczekaniu druhom do przyśpiewek, ich żywiołem jest scena. Czyli zupełnie inny byt.

Festiwal kapel w ostatnich dwóch latach (2012–2013) zanotował poważną zmianę struktury wieku wykonawców. Nadal dominują wykonawcy starsi lub w bardzo podeszłym wieku, i to dobrze, gdyż to oni stanowią ów kazimierski wzorzec dla muzyki tradycyjnej, ale już pojawiają się wykonawcy młodszy oraz całkiem młodzi i to nie tylko w kategorii folkloru re-

⁷ Dane dotyczące uczestników Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu za lata 2010–2011–2012–2013: kapele (16, 21, 22, 16), zespoły śpiewacze (29, 31, 27, 28), instrumentalni (13, 13, 11, 16), soliści śpiewacy (22, 20, 22, 22), folklor rekonstruowany od 2011 (13, 9, 12), Duży–Mały (22, 22, 20, 23).

konstruowanego, stworzonej dla młodych wykonawców (nie tylko ze wsi, ale i z miasta), ale i w pozostałych kategoriach – solistów śpiewaków i instrumentalistów. W roku 2013 kilkoro z nich prezentowało tak doskonały poziom wykonania, że zostało laureatami: w kategorii instrumentalistów – Tomasz Buńda lat 30 – złóbcoki (I nagroda), Czesław Pawlus z Żabnicy – heligonka, Michał Umławski, Andrzej Frankiewicz lat 21 – dudziarze wielkopolscy (III nagrody) czy Jakub Karpuk cymbalista z Ełku, a w kategorii kapel: Kapela Orawskiego Centrum Kultury w Jabłonce (I nagroda) – rozpiętość wiekowa czterech muzyków od 25 do 41 lat, kapela Wojciecha Majerczyka z Zakopanego (I nagroda) – wiek czterech muzyków od 25 do 27 lat, kapela Kozła Weselnego ze Zbąszynia (II nagroda) – wiek od 24 do 28 lat.

Do tych przykładów odmładzania wykonawców festiwalu trzeba dodać sporą i wzrastającą popularność konkursu „Duży–Mały”, do którego w latach ubiegłych przystąpiło (wybranych przecież w lokalnych eliminacjach) więcej wykonawców, ale co najważniejsze – poziom ich prezentacji był o wiele wyższy, i to zarówno w doborze repertuaru pieśniowego, jak i jakości wykonań instrumentalnych. Regiony dominujące to Wielkopolska i adepci jej szkół dudziarskich oraz młodzież południa Polski – górale podhalańscy i beskidzcy. W wykonaniach pieśni – Lubelszczyzna (np. Janina Chmiel) czy Kurpie (np. Zofia Warych), gdzie żyje i jest aktywnych wiele mistrzyń.

Analizując repertuar pieśni i tańców wykonywanych podczas festiwalu w Kazimierzu (moje dane jako jurora – M.B.), trzeba zauważyć pewną tendencję do zawężania repertuaru instrumentalnego, tanecznego, co wynika ze zmiany pokoleniowej wykonawców muzyki tanecznej (solistów instrumentalistów i kapel, *vide* powyżej – laureaci roku 2013). Jest mniejsza różnorodność oberków i polek, więcej powtórzeń repertuarowych (polki wykonawców regionów centralnej Polski – podobne lub takie same), mniej tańców *stricte* regionalnych-lokalnych, wyjątkiem południe Polski. Repertuar pieśniowy solistów i zespołów śpiewaczych wciąż jest bardzo zróżnicowany, co wynika z preferencji jurorów deklarowanych w regulaminie festiwalu. Młodzi wykonawcy pieśni jednak przeważnie nie potrafią wykonać ich stylowo ze wszystkimi przypisanymi tym pieśniom cechami. Stąd w werdyktach jurorskich w tej kategorii dominują wykonawcy w wieku wręcz podeszłym („Baszta” w roku 2013 – Michalina Mrozik, lat 80, Anna Andruszkiewicz, lat 90, Marianna Król, lat 86 itd.).

Nowa kategoria festiwalu – muzyka rekonstruowana *revival* została wprowadzona trzy lata temu i jest adresowana do nowego zjawiska, które powstało w miastach, czyli generacji młodych wykonawców, świadomie po-

wracających do tradycyjnych form muzykowania. Istotą jest gra do tańca, a nie tylko występ sceniczny i popis dla widzów i słuchaczy. To muzyka, która ma mieć naturalny kontekst, użytkowa. To może skutkować jej rozwojem, a wzmacnia i tworzy nowe więzi wspólnotowe bez odniesień do miejsca pochodzenia. Nie ma też dawnej stratyfikacji społecznej (*vide* kapela Niwińskich, Jan Gaca i uczniowie). Miasto jest szansą dla form tradycyjnego muzykowania, a festiwal w Kazimierzu miejscem prezentacji tych form i wsparciem moralnym dla tej, wciąż nielicznej grupy wykonawców.



Fot. 3. Kołędnicy kusakowi; okolice Przysuchy (fot. Piotr Baczewski, 2014)



Fot. 4. Nabożeństwo majowe pod krzyżem; Strzałki par. Żdźary, diec. łowicka (fot. Jacek Jackowski, 2005)

6 | *Między tradycją kolbergowską a terażniejszością*

Piotr Dahlig

Pieśń i muzyka (instrumentalna), określana dziś tradycyjną, była w XIX wieku dobrem powszechnym zdecydowanej większości mieszkańców ziem polskich (pod trzema zaborami). Wynikało to z samej struktury demograficznej: 70–85% ludności stanowiły społeczności wiejskie i rolnicze, z natury gospodarowania i wskutek stałej zależności od przyrody przywykłe i skłonne do konserwatyzmu, którego fundamentem jest prawo zwyczajowe, a na polu muzyki (i tańca) – przekaz i obieg ustno-pamięciowy.

„Fotografie” kulturowe Oskara Kolberga przekazały nam migawki z intensywnego uprawiania dziedzictwa oralnego; „sieć” Kolberga łowiła skutecznie tysiące pieśni i melodii instrumentalnych obecnych i ponawianych w codziennym życiu, w dynamicznym, zmiennym użytkowaniu. Ład opisu kolbergowskiego – wprowadzająca kolekcja tekstów krajo- i kulturoznawczych, repertuar pieśni cyklu dorocznego, rodzinnego oraz tych w obiegu wolnym od cyklicznych uwarunkowań (pieśni powszechne), wreszcie zbiór melodii instrumentalnych (porządkowanych według metrum) czynią monografię Kolberga stale intrygującą lekturą przybliżającą świat, który się od nas, historycznie rzecz biorąc, oddala. Obok zainteresowań sławistycznych, chęci poznania powszechnej muzykalności, szukania podniet kompozytorskich, Kolbergowi przyświecała idea kompletności atlasu etnograficznego I Rzeczypospolitej; ta ostatnia idea była związana z osiągnięciami kartograficznymi ojca Oskara, Juliusza Kolberga. Mimo że XIX wiek rysuje się, dzięki Kolbergowi, jako kulminacja dorobku pisanego – drukowanego, utrwalającego „śpiewy gminne” (z epoki przedfonograficznej, pierwsze bowiem nagrania folkloru, w USA, miały miejsce w 1890 roku, roku śmierci O. Kolberga), stulecie to było świadkiem znacznych przemian technologicznych, industrializacji, przyspieszeń urbanizacyjnych, komunikacyjnych, społeczno-cywilizacyjnych. Na ziemiach polskich, nawet w warunkach opresji politycznych i powstrzymywania naturalnego rozwoju społecznego i narodowego na własnych obrzeżach przez każdego z trzech hegemónów, społeczności chłopskie w rytmie pokoleń zaczęły modyfikować wa-

runki życia i kształtować nowe zachowania (choćby zmiana postawy wobec pożaru – od pasywności wobec ognia do aktywnego gaszenia, co wiąże się z tworzeniem ochotniczych straży pożarnych, notabene jednym z nielicznych przykładów tolerowanej przez zaborców samoorganizacji polskiej).

Zmiany pouwłaszczeniowe polegały m.in. na tym, że czas nabrał wartości ekonomicznej. Przebieg obrzędów (czas wesel) ulegał zubożeniu i skracaniu; pojemność pamięci, liczba zwrotek pieśni, potencjał improwizatorski muzyków stopniowo malały (co zauważali już folklorysty XIX w.), śpiew na polu przestał być pożądanym uzupełnieniem dniówek u pana. Folklor przestaczał się ze strumienia wiedzy i nastrojów, dość uniwersalnych, ku układowi sygnalizacji koniecznych rytuałów i – zwłaszcza w pierwszym pokoleniu pouwłaszczeniowym – ku dziedzinie splendoru, podkreślaniu tożsamości gospodarza na własnej ziemi. Ten ostatni komponent folkloru obecny był szczególnie w tych regionach, które miały lepsze urządzenia społeczno-gospodarcze (Biskupizna, Łowickie, Ordynacja Zamojska) lub słabszą podległość wobec władzy (np. królewszczyzny na Kurpiach, w Opoczyńskim) czy względną swobodę, jak grupy pasterskie w Karpatach bądź wreszcie dość szybko dochowały się własnej elity (Podhale, Kaszuby). Stopień przywiązania do tradycji regionalnych, widoczny („pulsujący”) w działaniach grup (zespołów) folklorystycznych w bieżącym stuleciu, nosi do dziś ślady spontanicznej wspólnotowości rodowo-lokalnej, uwarunkowanej historycznie i kontynuowanej, pobudzanej przez oddanych sprawie miejscowych liderów.

Oskar Kolberg wypełniał swoje serie etnograficzne pod ciśnieniem przemian redukcyjnych w kulturze ludowej, które sporadycznie tylko komentował (np. na Kujawach), ale je odczuwał, skoro z taką intensywnością notował wszelkie warianty „odmianki” melodii. To, co wydaje się oczywiste i trwałe, nie bywa bowiem kopiowane na piśmie. Osobowość Kolberga, wyrosła na pograniczu narodowym i wyznaniowym, wyposażona została dodatkowo w wyjątkową otwartość i chłonność na atrakcje czy „egzotykę” kultur pochodzenia słowiańskiego. Przemiany, zawężenia w repertuarze, uproszczenia w obrzędowości, stwierdzone w późnych dekadach XIX wieku, nie były tylko faktem liczbowym. Osłabieniu ulegała synergia słowa i melodii, mowy i śpiewu, śpiewu i gestu, tworzyła melodii wokalne i instrumentalne, akcji muzycznej i tanecznej. Była to także pochodna lub paralela – na polu muzyki i tańca – ustępującej samowystarczalności gospodarczej wsi oraz naturalnej niegdyś, a z biegiem czasu słabnącej izolacji społeczności lokalnych. Analityczne, pozytywistyczne nastawienie epoki wobec kultury, typowe dla czasów Kolberga, przełożyło się na imponującą obfitość szczegółów z poszczególnych dziedzin życia (ujętych w kolekcji

nazw w tytule *Ludu* . . .). Wyobraźnia czytelnika ożywia i składa z elementów, mozaikowych części wspólne obrazy żywych niegdyś kultur, niesłychanie zróżnicowanych przestrzennie i środowiskowo-społecznie.

Podobnie zapisy nutowe, z podziwu godną sumiennością gromadzone stenogramy muzyczne, należy – przy honorowaniu nienaruszalności źródła pisanego (drukowanego) – traktować bardziej jako „przepis” na śpiew, na grę w duchu tradycyjnie ludowym (powszechnym) niż jako Urtext, tekst pierwotny, przeznaczony jedynie do wiernej reprodukcji. Zapis nutowy Kolberga nie jest biologicznym sejsmografem, „melodiomierzem” jak u Łucjana Kamieńskiego (*Pieśni ludu pomorskiego*, Toruń 1936), gdzie każda transkrypcja zrealizowana już na podstawie dokumentu fonograficznego, stara się uwiecznić wykonanie unikatowe, mogące być za każdym następnym razem nieco inne. Kolberg notuje wiernie, na ile to możliwe z realizacją tu i teraz, w słuchowym transkrybowaniu „w biegu”. Z uwagi na ustawiczną zmienność szczegółów w wykonaniach melodii poszczególnych zwrotek pieśni, zjawiska typowego dla *performance* w kulturze tradycyjnej, zapis końcowy do druku bywa standaryzowany (zwłaszcza pod względem metrorytmicznym). To samo, a może w większym jeszcze stopniu, dotyczy wykonań instrumentalistów ludowych, u których (do dziś, zwłaszcza na Mazowszu) zmienność powtórzeń sprawia wrażenie odruchu naturalnego, wręcz dziedziczonej ucieczki od schematycznych powtórzeń (z zaangażowaniem kilku zakresów improwizacji). Kolberg dokłada starań, by warianty nanosić na jeden system pięcioliniowy, wykazuje nadludzką cierpliwość, by redagować, a równocześnie zachowywać możliwie pierwotny kształt. Rola Kolberga to przecież swoiste „spowiadanie” kultury. Słucha unikatowych, osobistych ekspresji (autor *Ludu* . . . przedstawia przebieg obrzędów częściej z relacji indywidualnych, pojedynczych kompetentnych uczestników, rzadziej na podstawie obserwacji przebiegu realnych obrzędów) i przenosi je do innego, powszechnie dostępnego medium – druku. Zygmunt Noskowski, zasłużony kompozytor, lecz mniej obyty ze śpiewaczkami / śpiewakami ludowymi, skarży się w przedmowie do *Pieśni weselnych ludu polskiego* Zygmunta Glogera (Warszawa 1892), iż nie mógł się doprosić, kreśląc nuty, aby dwa razy zaśpiewano mu dokładnie tę samą melodię.

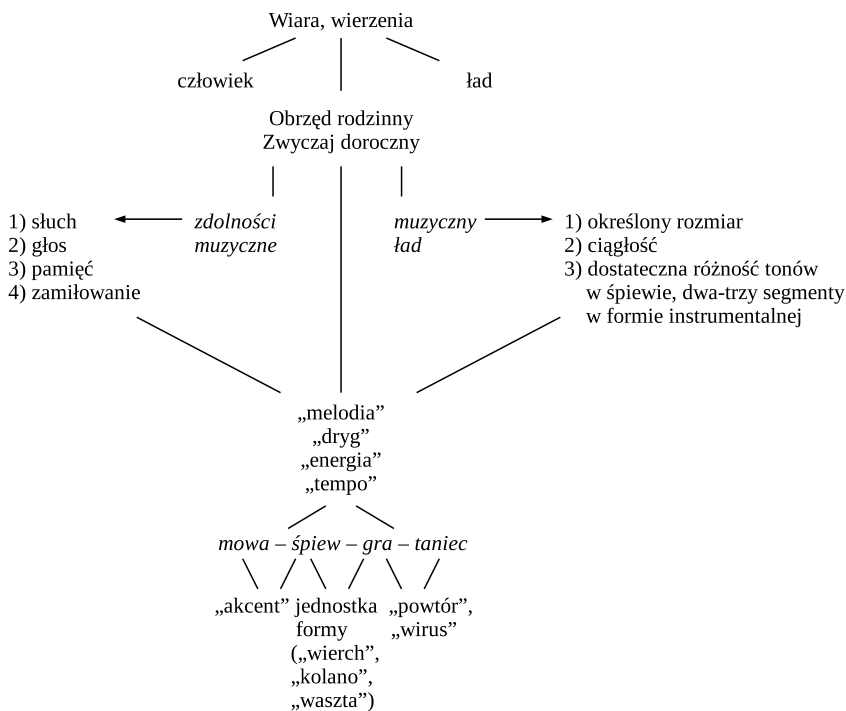
Dzieło Oskara Kolberga stanowi fundamentalny odsyłacz do witalności „prostych”, „szarych” ludzi na ziemiach polskich. Utrwalone dziedzictwo było ówczesnym, jak i dziś mawiają śpiewaczki, „cieszeniem biedy”. Kolbergowi towarzyszyło jednak przeświadczenie o ścisłym związku między śpiewem a kształtowaniem poczucia narodowości; mawiał, że narody trwają, póki śpiewają. Śpiew przenosi bowiem impulsy (podświadome),

które „kleją” wspólnotę. Stan kultury śpiewu w Polsce dzisiejszej wiele może powiedzieć o świadomości narodowej mieszkańców naszego kraju.

Tomy kolbergowskie warto studiować co najmniej w trzech perspektywach: 1) jako obiektywny pomnik wysiłku naukowego, a właściwie świadectwo ofiary życia składanej na rzecz zachowania dorobku pokoleń mijających oraz utrwalenia obrazu kultury, w szczególności muzycznej; 2) jako wspomniany „przepis” na twórcze ponawianie dziedzictwa, w którym prawo wykonawcze góruje nad prawem autorskim, a zapis nutowy należy rozumieć jako zaczyn, odskocznię, zachętę do dopowiedzi; tak śpiewy krajowe i nutę narodową rozumiał, starając się, według swych własnych słów, „odwikłać z nich prawdę”, Fryderyk Chopin; 3) jako pożywkę dla refleksji nad przemianami kulturowymi, które to refleksje nie powinny zamykać się konkluzją o płynności świata medialno-wirtualnego, lecz skłaniać się ku realnej kulturze świadomych jednostek ludzkich. Sama ewolucja dorobku Oskara Kolberga świadczy o odrzuceniu chwilowych, publicystycznych konstatacji i łatwego zadowolenia na rzecz możliwie stabilnej i niejednoznacznej (tzn. niemożliwej do wyczerpania) interpretacji kulturowej. Odejście od praktycznych zastosowań-aranżacji (pieśni z akompaniamentem, 1842–1847) przez próbę antologii gatunkowych (*Pieśni ludu polskiego*, 1857) do nowoczesnych monografii regionalnych ujmujących świat ekspresji muzycznych w maksymalnym przekroju uwarunkowań jest poszukiwaniem ładu z natury, wyrazem wiary, że kultura, jako system i zbiory ekspresji, wnosi porządek do życia społecznego.

Dwudziesty wiek realizował dalej te intuicje, ubierając je w konstrukcje etnomuzykologii i antropologii muzyki (antropologii kulturowej). Nauki te wyrosły z doświadczeń międzynarodowych, z wymiany dorobku i mimowolnego „podbierania” sobie, zawsze z własną modyfikacją, pomysłu bliższych lub dalszych sąsiadów (z wzajemnością). Przypomina to zresztą drogi zdobywania repertuaru przez muzyków ludowych. Dla XX wieku najważniejsza wydaje się, w odniesieniu do badań muzyki ludowej (tradycyjnej), introdukcja nowego medium – nośnika dźwięku, który obiektywnie „rozpisał na czas” odbiór muzyki, nauczył nas uważnego słuchania w miejsce spontanicznego reagowania czy poddawania się uniesieniu, gdy „nogi same idą do tańca”. Nowe medium pozwoliło zwielokrotnić i teoretycznie precyzować słuchanie (z pisemnym, transkrypcyjnym rezultatem), traktować muzykę i taniec nie tylko jako produkt, dzieło kultury, opus muzyczne, ale i proces, zdarzenie, stopniowe urzeczywistnianie zamysłu artystycznego. Edisonowski wynalazek przyszedł w momencie, gdy unikatowe, niepowtarzalne kultury muzyczne zaczęły wypływać na szersze wody, co zwykło się nazywać homogenizacją świata.

Struktura, która przechowuje i wywołuje muzykę i taniec może być ujęta w następujący schematyczny sposób¹:



W powyższym schemacie kultura symboliczna (wierzeniowa) współistnieje ze świadomością człowieka oraz poczuciem ładu powziętym z obserwacji natury. Triada ta znajduje konkretyzację w zachowaniach społecznych, kulturze obrzędu. W owej matrycy znajdują się tak wyobrażenia o koniecznych lub sprzyjających zdolnościach, umiejętnościach muzycznych (lewa strona), jak i o docelowej wizji estetycznej (prawa strona). Niżej lokują się ludowe określenia – klucz udanej i oczekiwanej ekspresji, nasyconej określonymi emocjami – bardziej motorycznej bądź refleksyjno-uczuciowej; ich różnorodność, proporcje i rozpiętość specyfikują kulturę muzyczną. Syntetyczny impuls rozkłada się na ciąg zachowań muzycznych. W odróżnieniu od nowożytnej kultury muzycznej, nie są one od siebie separowane, gdyż zachowanie muzyczne w kulturze tradycyjnej jest jedynie szczególnym sposobem bycia. Mowę i śpiew odróżnia „akcent” (określenie ludowe). Instrumentaliści ludowi, którzy integrują świat

¹ Schematu, który zaproponowałem w pracy *Ludowa praktyka muzyczna w Polsce*, Warszawa 1993, nie potrafię zaktualizować; nowy jest natomiast komentarz.

śpiewu, gry i tańca, operują jednostką formy, nielinearną, opatrując ją terminami znanymi z doświadczenia. I tak „wierch” na Podhalu to umowna syntaktyczna kreska; podobny odcinek przebiegu muzycznego ujęty jest, zwłaszcza w Polsce Wschodniej, terminem „kolano”, znanym też na Słowiańszczyźnie Wschodniej (Ukraina) i Południowej (Bułgaria). W „kolanie” zawarta jest zarówno sekwencyjność, jak w łodydze roślinnej, jak i zmienność, ruchomość, tak jak w ludzkim stawie kolanowym. „Waszta” to warstwa zboża w stodole, owe „waszty” nakładają gospodarze Ziemi Lubuskiej; tak też rozumieją koźlarze, skrzypkowie i klarnecki tamtejsi formę muzyczną jako nakładanie się, nawarstwianie odcinków melodii. Wreszcie tym, co czyni z gry taniec, jest powtarzalność, „powtór” czy „wirus”, od kolistego wirowania.

Powyższa siatka pojęciowa, próba deszyfracji zachowań muzycznych w nurtach dawnej kultury rolniczej nie pozwala z pewnością mówić o muzyce ludowej (tradycyjnej) jako *musica irregularis*, muzyce nieuporządkowanej, pozbawionej reguł. Porządek jest w niej ukryty pod powierzchnią zjawisk pozornie chaotycznych, które w sumie chronią jednak podstawowy cel – ocalić życie, dając się ponieść archaicznemu odkryciu (darowi) dźwięku.

* * *

Pod względem właściwości muzycznych Polska jest nie tylko centrum geograficznym kontynentu, lecz i jej specyfika, uchwytna również w XXI w., polega na osobliwym złożeniu wiązki cech specyficznych z nurtami o różnej proveniencji europejskiej. W muzycznym folklorze polskim charakterystyczne jest: w zakresie ogólnej praktyki muzycznej – równowaga oraz ścisły związek śpiewu i gry instrumentalnej; równowaga praktyki solowej i zbiorowej w śpiewie; częściowe uwarunkowanie praktyki wokalne przez melodykę instrumentalną – w Wielkopolsce przez skalę dudową, w Karpatach przez skalę naturalną aerofonów prostych; dominacja skrzypiec w kapeli. W zakresie tonalności – wielka różnorodność skal; tzw. plagalizacja, tj. kończenie melodii na dolnej kwarcie od toniki. Najbardziej są dziś rozpowszechnione melodie ukształtowane pod wpływem systemu dur – moll, panującego od XVIII w. Zachowały się jednak liczne pozostałości skal dawniejszych. Typ skal wąskiego zakresu (tetrachordalne) występuje na południowo-wschodnim obszarze naszego kraju zwłaszcza w pieśniach weselnych, a równocześnie inne skale wąskozakresowe – w pieśniach towarzyszących niektórym zwyczajom dorocznym, uprawianym niegdyś przez dzieci. Pentatonikę bezpółtonową (g-a-c-d-e) odnotowano w Wielkopolsce

i na Mazowszu, półtonową (g-a-cis-d-e) w Sandomierskiem, Lubelskiem, na Kurpiach. Skale modalne (kościelne) zostawiły ślady w dawnym repertuarze na całym niemal obszarze Polski. Skala lidyjska wyznaczona tonami naturalnymi aerofonów prostych jest typowa na Podhalu. W nowszych melodiach durowo-molowych pojawiają się nierzadko zwroty melodyczne typowe dla dawniejszych systemów tonalnych. W zakresie metrorhythmiki – odtaktowość, tzn. melodia zaczyna się od pierwszej mocnej części taktu; duża reprezentacja trójmiaru i rytmów mazurkowych. Zdecydowanie przeważają takty proste, trójmiar i metrum parzyste lub czteromiarowe. Metra złożone (np. 6/8) są zjawiskiem dość rzadkim. Metrum mieszane, w którym przeplatają się takty 2/4 i 3/4 występuje w niektórych tańcach (zwłaszcza śląskich). Metrum 5/4 spotyka się na Kurpiach. Takty pieśni z metrum parzystym (2/8, 4/8, 4/4) zawierają do czterech sylab w tekście i występują w kraju powszechnie; pieśni (przyśpiewki) o pojemności trzech sylab w takcie parzystym są typowe dla Małopolski, w tym regionów górskich, i łączą się z synkopą. W przypadku metrum trójmiarowego (3/8, 3/4) melodie walczykowe mają trzy sylaby w takcie, melodie z rytmiką mazurkową do czterech sylab w takcie, melodie o rytmice polonezowej – do pięciu i sześciu sylab. Tzw. wolnometryczne, o trudnym do ustalenia takcie, obrzędowe melodie weselne i żniwne na południowo-wschodnim obszarze kraju świadczą o związkach z folklorem wschodniosłowiańskim. Ten typ pieśni jest uformowany przez rytm recytacji, a nie przez rytm tańca. W zakresie melodyki – falująca linia melodyczna na nizinach, opadająca w strefie karpackiej; jednoślósowość (dwuślós i trzyślós na pograniczach etnicznych); dość liczne dźwięki melizmatyczne.

Melodyka polskich pieśni ludowych jest bogato ukształtowana. Na początku pnie się ku górze, następnie przebiega po linii falistej; chętnie osiąga punkt kulminacyjny w pierwszej lub drugiej frazie, po czym wracając czasem do kulminacyjnego punktu melodii, opuszcza górne strefy diapazonu i falistym ruchem opada do finalnego punktu spoczynkowego, który znajduje się na poziomie lub poniżej nuty wyjściowej. Ruchliwość melodyki, wzmagana żywym tempem wykonawczym, potęgowana jest licznym i interesującym zasobem ozdobników, figurek ornamentacyjnych i środków artykulacyjnych. Ten typ melodyki odnosi się do Polski nizinnej i wiąże ze śpiewem jednoślósowym, realizowanym w zazwyczaj wysokich pozycjach głosowych, przede wszystkim przez kobiety, głównie jako śpiew indywidualny, rzadziej jako gromadny śpiew unisonowy. W strefie górskiej, zwłaszcza na Podhalu, panuje typ melodii descendentalnej, zstępującej powolnymi krokami z wysokiego dźwięku inicjalnego do nisko położonego finalis. (Sobieska 2006)

W zakresie tempa – średnie tempo wykonań w folklorze polskim jest dość żywe, wykazuje jednak duże zróżnicowanie w poszczególnych regionach i typach repertuaru. Tempo jest jednolite dla danej melodii. Gdy na

jeden dźwięk przypada jedna sylaba – tempo jest szybkie, gdzie pojawia się melizmatyka – tempo staje się wolniejsze. Najszybsze tempa cechują Polskę Środkową łącznie z Wielkopolską, szybkie – Ziemię Rzeszowską, Kielecką, w części też Krakowską, średnie tempa występują na Pomorzu, Mazurach, Śląsku, wolne – w Polsce Wschodniej i Północno-Wschodniej, od Lubelszczyzny, przez Podlasie, po Suwalszczyznę. Najwolniejsze tempa spotyka się w tzw. starej części Mazowsza (Kurpie – Puszcza Zielona, w tzw. pieśniach leśnych) oraz w karpackim śpiewie wielogłosowym. Specyficzne dla folkloru polskiego jest duże natężenie tempa rubato i jego zróżnicowanie na terenie Polski: rubato wielkopolskie w ramach taktu; krzyżowanie dwumiaru z trójmiarem w centrum kraju, rubato frazowe na Podhalu. W zakresie repertuaru – obfitość form kolędowania, kolęd, pastorałek, brak eposu, w jego miejsce upowszechniły się stosunkowo liczne ballady, przewaga form przyśpiewkowo-tanecznych, współwystępowanie form zwrotkowych, które są cechą ogólnopolską i dawniejszych przedzwrotkowych, tzn. budowanych z pojedynczych wersów. W zakresie budowy tekstów – górują zwrotki cztero- i dwuwersowe o równej liczbie sylab w wersach. Najczęstsze są przyśpiewkowe wersy dwunastozgłoskowe (6 + 6), typowe dla krakowiaków oraz ośmiozgłoskowe (4 + 4) – dla przyśpiewek o rytmach mazurkowych. Dodawane bywają do nich zawołania-interiekcje (ej, oj, itp.). Pieśni obrzędowe i liryczne są dużo bardziej urozmaicone pod względem wersyfikacji od przyśpiewek, te ostatnie są rodzajem śpiewanej, zwyczajowej „rozmowy”. W zakresie instrumentarium – znaczna czytelność wpływów instrumentarium profesjonalnego; mimo oddziaływania instrumentów manufakturowo-fabrycznych obecność instrumentów średnio-wiecznych ogólnoeuropejskich: fidel, lira korbowa, cymbały, tamburyn, tubmaryna (prototyp instrumentu basowego), flety bez otworów bocznych.

Cechy tradycji muzycznych, które łączą ziemie polskie z zachodnią lub wschodnią czy północną i południową Europą, docierały do Polski za pośrednictwem czeskim i niemieckim, lecz także włoskim i francuskim, z południa – wołoskim, a w starszej warstwie – celtyckim. Nurty tradycji i elementy muzyczne łączące Polskę z Europą Zachodnią to: w dziedzinie tonalności – chorał gregoriański i skale modalne (kościelne), pentatonika bezpółtonowa, system dur-moll i interwalika typowa dla muzyki instrumentalnej; w dziedzinie metryki – trójmiar, metrum akcentowane (taneczne); w dziedzinie formy i gatunku – budowa zwrotkowa, ballada, forma kolista (reprzyzowa) i refrenowa, niektóre pieśni doroczne (gaik, dyngus), dawne kolędy, tańce ujęte w cykle („suity”); w dziedzinie praktyki – duży udział muzyki instrumentalnej, trzy-czterosobowe i liczniejsze kapele, odrębne instytucje muzyczne (chóry i teatry ludowe). Ten okcyden-

talny profil lepiej się uwidoczni, gdy przytoczymy czynniki łączące tradycje muzyczne na ziemiach polskich z kierunkiem wschodnim. Są to: w dziedzinie tonalności – skale wąskiego zakresu – tetrachordy, pentachordy i plagalizacje, chromatyzm w pentatonice – pentatonika hemitoniczna, złożoność, różnorodność skal, przewaga melodyki wokalne nad instrumentalną; w dziedzinie metryki – metra recytacyjne, swobodne, prozodyczne, rytmy addytywne, złożone, akcenty nietaneczne; w dziedzinie formy i gatunku – budowa wersowa, duży udział pieśni obrzędowych i dorocznych, pieśń liryczna, teksty pieśniowe z symboliką przyrodniczą; w dziedzinie praktyki — łączność repertuaru religijnego i świeckiego, pełny głos w śpiewie w otwartej przestrzeni, duży udział melizmatycznych, tj. niesylabicznych dźwięków, przewaga dwuosobowych kapel. Warto jeszcze dodać, że z północą Europy łączy: przewaga wolnych temp (Pomorze), skale naturalne (trąby pasterskie, np. kaszubska bazuna), niektóre ballady, dawne archeologiczne instrumenty (liry), apokopa (wyciszenie końcówki w zwrotce śpiewu) i pięciomiar (kraje bałtyckie). Z południem zaś łączy: przewaga dwumiaru, przewaga temp szybkich, rozrost zespołów instrumentalnych i początek zróżnicowanej harmonizacji, muzyka pasterska, skale instrumentów dętych (lidyzy), helokanie – porozumiewanie się głosem na odległość, wykorzystujące zmiany rejestrów głosowych.

Wobec polskiej muzyki ludowej, określanej tak ze względu na cechy etnicznie polskie, i muzyki ludowej w Polsce – uwzględniając również tradycje mniejszości narodowych – wyłoniły się w toku XIX i XX w. następujące perspektywy działań lub postaw:

– **Dokumentacyjno-naukowa.** Od początku XIX w. aż do dziś podnosi się znaczenie utrwalenia tradycji ludowej (w tym zwłaszcza folkloru) dla utrzymania lub rozbudzenia świadomości regionalnej i narodowej współczesnych lub przyszłych pokoleń mieszkańców ziem polskich. Liczne kolekcje, archiwa, publikacje – antologie źródłowe, rozprawy naukowe, festiwale z określonym regulaminem chroniącym oryginalny przekaz tradycji, a obecnie także strony internetowe służą tej opcji zachowawczej, która pozwala obserwatorom i uczestnikom na pogłębioną refleksję historyczno-kulturową wobec intensywnych przemian społecznych.

– Postawa **pragmatyczno-umiarkowana** to wielki wysiłek liderów, miłośników regionów, lokalnych instytucji kultury, podejmowany po to, by popularyzować i zaszczerić zainteresowanie lokalnymi tradycjami, w tym muzycznymi, tanecznymi, śpiewaczymi. Nie zawsze jest zachowywany tu dawny repertuar tradycyjno-źródłowy ze względu albo na brak wiedzy o nim wśród działaczy, albo brak przypisywania wysokiej rangi tradycji tzw. autentycznej, albo ze względu na nieobecność ciągłej tradycji (jak w pro-

cesie kształtowania się kultury ludowo-popularnej na ziemiach zachodnich i północnych Polski po 1945 roku). Chodzi tu jedynie o wyrazistą reprezentację folkloru, o względną swoistość regionalną na tle dominującej kultury masowej, o aktywność artystyczną nawiązującą jednak do kultury ludowej, biorąc pod uwagę fakt, że tradycja scenicznych prezentacji folkloru sięga wstecz do co najmniej 1880 roku (inspirowane zapewne przez Kolberga inscenizacje wesel huculskich bądź zaproszenie autentycznych orszaków weselnych na Wystawę Etnograficzną w Kołomyi).

– We współczesnych działaniach **pragmatyczno-rynkowych** folklor bywa głównie tylko zabarwieniem kultury masowej i komercyjnej. Celem i miarą jest tutaj sukces ekonomiczny, pomyślność wyborcza i reklamowa oraz wzmożenie konsumpcji dzięki akcentom folklorystycznym w reklamie. Już Johan Gotfried Herder, patron badań folklorystycznych w Europie, nazywał owoce takich działań „miską szlamu”, choć u początków intencje mogły być bez zarzutu. Dyskusyjna jest tutaj zawsze manipulacja treściami kultury, które zostały pierwotnie uformowane w długim, wielowiekowym procesie historyczno-społecznym, a w pragmatyce rynkowej posłużono się nimi jednostronnie i chwilowo.

– Czwartą i być może decydującą postawą jest stosunek samych mieszkańców wsi do tradycji ludowych. Jest on pokoleniowo i regionalnie zróżnicowany. Miarę ogólnopolską zdaje się przyjmować obserwacja Jadwigi Sobieskiej na temat postawy Wielkopolan do własnej tradycji, iż mają oni wobec niej stosunek rzeczowy. Nie brakuje jednak bardziej lirycznych oraz ideowych motywacji, zwłaszcza na wschodzie i południu Polski.

W XXI wieku widoczne są trzy odmienne, uzupełniające się nurty muzyki tradycyjnej:

– **retrospektywny**, który w świetle konwencji UNESCO o ochronie dziedzictwa kultury niematerialnej (2003), ratyfikowanej przez Polskę wśród stu kilkudziesięciu krajów świata, jest całkowicie prawomocny w naszym kraju;

– **retrospektywno-współczesny**, w którym społeczno-artystyczno-regionalne dziedzictwo folkloru asymilowane jest w zmiennym, choć bynajmniej nie „płynnym” krajobrazie kultury w Polsce i na świecie; nurt ten świadczy nadal o roli środowisk wiejskich jako „przechowawcy” kultury staropolskiej i wcześniejszej;

– **współczesny**, który świadczy, że młodzież – często dla odmiany w miastach – nie musi być „planktonem” unoszonym przez fale przemysłu rozrywkowego, ale może mieć gest artystyczny, w którym łączą się impet wyobraźni i daleki horyzont wzruszeń. Ten nurt (folkowy) jest np. na Ogólnopolskim Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą

od kilku lat w stanie „inkubacji”, ale może w towarzystwie całego przekroju regionalnej kultury „staropolskiej” zespoły „postfolkowe”, te zachowawcze, lepiej wznoszą się na wyżyny swoich możliwości niż na masowych mityngach.

Ponadto możemy mówić o trzech współczesnych obiegach folkloru jako pamięci arcyzmu o powszechnych korzeniach:

- żywa pamięć na ogół senioralnych pokoleń, wśród których dostrzegamy nadal lokalne swoistości zachowań muzyczno-tanecznych i językowych (gwara w pieśniach);

- ożywianie (w grupach, zespołach, rodzinach) wybranego dziedzictwa z motywów najczęściej już innych niż tradycyjne, skutkujące słabszym lub umownym zakorzeniem społeczno-terytorialnym;

- obraz utrwalony z pomocą technologii, który w miarę narastania dyskografii staje się realnym substytutem.

Każdy obieg wymaga odrębnego traktowania, a żaden nie wydaje się samowystarczalny. Tak też należy interpretować dziedzictwo niematerialne w naszym kraju, związane z kulturą muzyczną – indywidualnie, we właściwym wewnętrznym polu wartości, jak i polifonicznie, pamiętając o korzystnie zróżnicowanym dziedzictwie społecznym, historycznym, środowiskowym Polski i o obowiązku dalszego ich obiektywnego (etnograficzno-etnologicznego) konfrontowania i studiowania.

7 | *Enklawy muzyki pokoleniowej*

Zbigniew Jerzy Przerembski

Już w 1905 roku Zygmunt Gloger pytał w tytule swego tekstu *Czy lud polski jeszcze śpiewa?*, a dochodząc do wniosku, że „niezmienna” od stuleci (jak wówczas sądzono) tradycja ludowa zaczyna się przeistaczać (Gloger 1905: 11–13), podejmował różne, niejednakowo skuteczne próby przeciwstawiania się temu niekorzystnemu z kulturowego punktu widzenia zjawisku (Przerembski 2006: 207–221). W jego ślady poszli inni regionaliści, folklorysty, etnografowie, etnomuzykologowie, dzięki czemu niektóre przejawy m.in. ludowej pieśni, muzyki i tańca przetrwały do naszych czasów. Przetrwały w różny sposób – głównie dzięki rozwijanemu w Polsce ruchowi folklorystycznemu, działalności domów (ośrodków) kultury różnego szczebla (gminne, powiatowe, wojewódzkie, regionalne) czy organizacji (np. kołom gospodyń wiejskich), grupom folklorystycznym różnego rodzaju (większym – tzw. zespołom pieśni i tańca, mniejszym – kapelom czy grupom śpiewaczym), festiwalom i konkursom pieśni i muzyki ludowej, ludowego tańca. Warto zaznaczyć, iż na niektórych obszarach (np. na pograniczu radomsko-opoczyńskim) muzyka tradycyjna przetrwała w swoim naturalnym, zwyczajowym przekazie jako sposób ekspresji lokalnych wspólnot i spoiwo społeczne jeszcze do lat 70. XX wieku (zwłaszcza w ramach obrzędów rodzinnych, wesel).

Początków folklorystycznych inicjatyw trzeba szukać w naszym kraju już w dwudziestoleciu międzywojennym w Wielkopolsce i w regionach karpackich, a niekiedy nawet wcześniej, jak w przypadku zespołu regionalnego z Istebnej w Beskidzie Śląskim, datującego swoją działalność od 1901 roku (początkowo nieformalną). Jednak dopiero po drugiej wojnie światowej ruch folklorystyczny w Polsce doznał intensywnego rozwoju, początkowo jeszcze jako alternatywa dla tradycyjnych form egzystencji folkloru, później, od ostatniej ćwierci XX wieku, coraz już częściej wspierając, a w końcu nawet zastępując te tradycyjne formy. Nawiązuję tu do pozytywnej roli tego zjawiska, abstrahując od negatywnej, o podłożu politycznym.

W tym tekście skupię się na tych regionach, a niekiedy subregionach, w których w większym lub mniejszym stopniu poznanie repertuaru, a zwłaszcza szczególnie istotnego w muzyce ludowej stylu wykonawczego odbywa się jeszcze głównie drogą bezpośredniego przekazu, w relacji mistrz – uczeń. Szczególnie ważne jest przy tym, aby był to regionalny, a nawet subregionalny, lokalny repertuar i styl wykonawczy. Trzeba tu od razu zauważyć, że świadomość zróżnicowania folkloru muzycznego w poszczególnych regionach Polski, chociaż zauważona już przez Oskara Kolberga, który właśnie w regionalnym układzie wydawał kolejne tomy *Ludu... i Obrazów etnograficznych*, nie była jeszcze oczywista w pierwszych dekadach XX wieku, mimo że już w dwudziestoleciu międzywojennym rozpoczęto ściśle etnomuzykologiczne badania polskiej ludowej tradycji muzycznej. Właśnie rozpoznaniu tej kwestii służyło opracowanie w Instytucie Sztuki PAN i wydanie regionalnych śpiewników. Zadanie to, już w szerokiej skali, jest kontynuowane w tej instytucji w postaci serii *Polska Pieśń i Muzyka Ludowa – Źródła i Materiały*, w ramach której ukazały się tomy: *Kujawy, Kaszuby, Warmia i Mazury, Lubelskie, Podlasie*, w opracowaniu jest region wielkopolski. Inicjatywy te pozwoliły wyodrębnić w naszym kraju regiony etnomuzyczne i określić ich właściwości (Stęszewski 1981: 245–284). Zaczęły też powstawać szerzej lub wężiej zakrojone monografie muzyki ludowej konkretnych regionów, chociaż pod tym względem jest jeszcze dużo do zrobienia – ukazały się bowiem tylko opracowania poświęcone Biłgorajskiemu, Kujawom, Lubuskiemu, Łęczyckiemu, Łowickiemu i Rawskiemu, Opoczyńskiemu, Orawie, Podhalu, Pomorzu Zachodniemu, Śląskowi (Górnemu, w tym pieśniom górniczym, i Dolnemu), Zagłębiu Dąbrowskiemu, Żywiecczyźnie czy pieśniom ludności polskiej na Litwie. Trzeba też wspomnieć o pracach dotyczących niektórych aspektów repertuarowych czy stylistycznych ludowej muzyki, także w ujęciach regionalnych (Przerembski 2013).

W Polsce, oprócz zmienności regionalnej, daje się zauważyć też występowanie głównych nurtów muzyki ludowej, zróżnicowanych przede wszystkim pod względem pochodzenia i stylistyki repertuaru i cech wykonawczych. Do powstania tych nurtów przyczyniły się historyczne podziały Polski, oderwanie całych dzielnic kraju od macierzy, wynikające z przyczyn politycznych. W przypadku niektórych terenów miało to miejsce już w średniowieczu (Pomorze, Śląsk), innych – w okresie rozbiorów. Rdzenni mieszkańcy regionów włączanych do innych państw byli przez długi czas poddawani oddziaływaniu kulturowemu, w tym w dziedzinie folkloru, obcej etnicznie czy narodowo ludności osiadłej. Zachowanie polskiej tradycji miały utrudniać administracyjne działania władz państw zaborczych

(germanizacja, rusyfikacja), chociaż w praktyce często były nieskuteczne. Znaczący wpływ na stan zachowania folkloru miały natomiast tempo i intensywność przemian cywilizacyjnych, urbanizacji i industrializacji, różne w różnych dzielnicach kraju. Wszystko to spowodowało, że wykształciły się w Polsce dwa główne nurty ludowej tradycji muzycznej – starszy (Wielkopolska, Małopolska z Lubelskiem, Mazowsze) i nowszy (Śląsk, Lubuskie, Pomorze, Warmia i Mazury).

Przełom trzeciej i czwartej ćwierci XX wieku to swego rodzaju „graniczny czas”, w którym ludowa tradycja muzyczna w mniejszym lub większym stopniu zanikła i wkroczyła w okres częściowej lub wyłącznej egzystencji w ruchu folklorystycznym. Także pod tym względem daje się zauważyć regionalne zróżnicowanie – obok bowiem regionów, w których muzyka ludowa (a często tylko jej elementy) jest podtrzymywana dzięki aktywności lokalnych folklorystów czy regionalistów, są też takie, gdzie zachowały się jeszcze w jakiejś mierze przejawy jej tradycyjnego, pokoleniowego przekazu.

Enklawy żywej jeszcze ludowej tradycji muzycznej znajdziemy w zasadzie w większości dzielnic kraju – Wielkopolsce, Małopolsce, na Śląsku, Pomorzu i Mazowszu. Szczególnym przejawem żywej i pokoleniowej tradycji jest śpiew nabożny (katolicki, prawosławny i protestancki, czego – z oczywistych względów – nie można już niestety powiedzieć o śpiewie synagogałnym).

W Wielkopolsce swoistym fenomenem jest nadal aktywna praktyka dudziarska, mająca w naszym kraju proveniencję średniowieczną, a do dziś stosunkowo najlepiej zachowana w środkowej, południowej i zachodniej części tego makroregionu, i na pograniczu wielkopolsko-lubuskim, nazwanym nawet, od nazwy największego z polskich rodzajów dud – Regionem Kozła. Tam właśnie gra się na dwunastu spośród piętnastu rodzajów i odmian instrumentów dudowych występujących w Polsce. Tam też zachowały się tradycyjne kapele: dudy i skrzypce lub kozioł, skrzypce i klarnet Es (włączony do tego składu po I wojnie światowej), grające w dużej mierze jeszcze w tradycyjnym stylu heterofonii wariacyjnej. Nauka gry na tych instrumentach, a także na siesińkach i mazankach prowadzona jest od 1950 roku w pierwszej w naszym kraju klasie instrumentów ludowych, która działa w Państwowej Szkole Muzycznej I stopnia im. Stanisława Moniuszki (początkowo ognisku muzycznym) w Zbąszyniu, w ogniskach muzycznych w okolicznych miejscowościach, a także w licznych ośrodkach kultury. Metody edukacyjne w znacznej mierze są tradycyjne: bezpośredni przekaz w relacji mistrz – uczeń. Kulturowaniu muzyki ludowej służą też liczne w Wielkopolsce festiwale i konkursy, jak np.: Ogólnopolskie Konfrontacje

Kapel Dudziarskich w Poznaniu, Turniej Dudziarzy Wielkopolskich w Czempinie, Starym Gołębinie i Kościanie, Konkurs Kapel Dudziarskich im. Floriana i Piotra Ratajczaków w Bukówcu Górnym, Wielkopolskie Konfrontacje Młodych Skrzypków i Dudziarzy im. Edwarda Ignysia w Śmiglu, Wielkopolski Przegląd Kapel Dudziarskich i Kozłarskich w Krobii, Konkurs Muzyki Ludowej w Kopanicy, Biesiady Kozłarskie w Zbąszyniu, Babimojskie Spotkania Folklorystyczne w Babimoście. Działania te przynoszą efekty. Zainteresowanie dzieci i młodzieży ludową muzyką jest w Wielkopolsce stosunkowo duże, co dobrze rokuje w kwestii zachowania niektórych przejawów muzycznej spuścizny tej dzielnicy kraju. Wielkopolskie kapele dudziarskie należą do zespołów instrumentalnych najczęściej (obok kapel z Małopolski i Mazowsza) nagradzanych na Ogólnopolskim Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym.

W Małopolsce ludowe tradycje muzyczne najlepiej mają się w regionach południowych, w tym karpackich, zwłaszcza na Podhalu, gdzie młodzi adepci śpiewu i muzyki na ogół uczą się w przekazie międzypokoleniowym. Naukę góralskiej muzyki wprowadzono też w „klasach regionalnych”, zainicjowanych w 1974 roku przez zakopiańską Państwową Szkołę Muzyczną I st. im. Mieczysława Karłowicza w Zakopanem i w okolicznych miejscowościach. Działalność tego rodzaju prowadzi Młodzieżowe Centrum Kultury „Jutrzenka” w Zakopanem i inne ośrodki kultury, w tym Bukowiańskie Centrum Kultury „Dom Ludowy” w Bukowinie Tatrzańskiej czy Stowarzyszenie Miłośników Kultury Ludowej w Rabce Zdroju z działającymi w jego ramach Dziecięcym Zespołem Regionalnym „Majeranki” i szkołą gry na instrumentach ludowych. Klasa instrumentów ludowych działa także w Państwowej Szkole Muzycznej w Żywcu. We wszystkich tych instytucjach przeważa tradycyjny przekaz folkloru. W regionach małopolskich ważną rolę w nauczaniu i popularyzacji pieśni, muzyki i tańca ludowego odgrywają także regionalne zespoły folklorystyczne, których liczebność jest imponująca. W południowej części regionu działa około 270 różnego rodzaju grup folklorystycznych, z czego zdecydowanie najwięcej na Podhalu – ponad 80.

Na południu Małopolski, szczególnie w regionach górskich, odbywają się liczne festiwale i konkursy mające duże znaczenie dla kultywowania góralskiego folkloru. Trzeba tu wymienić Konkurs Muzyk Podhalańskich im. Tomasza Skupnia w Nowym Targu, Muzykowanie na Duchową Nutę w Czarnym Dunajcu, Dziadońcyne Granie w Bukowinie Tatrzańskiej, Poroniańskie Lato w Poroninie, Przednówek w Polanach w Kościelisku, Babiogórską Jesień w Zawoi, Spiską Watrę w Niedzicy czy Limanowską Słazę w Limanowej. Niektóre z imprez mają zasięg ogólnopolski, jak Sabałowe Bajania (Ogólnopolski Konkurs Gawędziarzy, Instrumentalistów, Śpiewa-

ków, Drużbów i Starostów Weselnych) i Karnawał Góralski (Ogólnopolski Konkurs Grup Kolędniczych, Popis Par Tanecznych, Konkurs Tańca Zbójniczego) w Bukowinie Tatrzańskiej. Dla obszarów górskich ważny jest Międzynarodowy Festiwal Folkloru Ziem Górskich, odbywający się od 1968 roku w Zakopanem (w tym organizowany w jego ramach Konkurs Kapel, Instrumentalistów i Śpiewaków Ludowych), jak również organizowany od ponad czterdziestu lat Festiwal Folkloru Górali Polskich w Żywcu (m.in. kwalifikujący ludowych wykonawców na zakopiańską imprezę). Oprócz zinstytucjonalizowanych form przekazu istnieją także indywidualne inicjatywy, jak np. drużbowie weselni, którzy działają w powiatach Gorlice i Nowy Sącz.

W Lubelskiem na szczególną uwagę zasługuje wokalna tradycja regionu, kultywowana drogą bezpośredniego przekazu przede wszystkim w ramach działalności kół gospodyń wiejskich, organizacji o XIX-wiecznych jeszcze korzeniach, do których zadań należy m.in. kultywowanie folkloru. Właśnie ludowe śpiewaczki i grupy śpiewacze z Lubelszczyzny najczęściej zdobywają nagrody na organizowanym od blisko pół wieku w tym regionie, w Kazimierzu Dolnym, Ogólnopolskim Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych. Konkurs ten, wraz z konkursami wojewódzkimi i regionalnymi kwalifikującymi na tę najważniejszą dla polskiej pieśni i muzyki ludowej imprezę, ma trudną do przecenienia zasługę w podtrzymywaniu lub pobudzaniu ludowej tradycji muzycznej. Trzeba też wspomnieć o swoistej inicjatywie rekonstrukcji unikalnego ludowego instrumentu smyczkowego, i gry na nim, w Szkole Suki Biłgorajskiej, powstałej w 2007 roku z inicjatywy Zbigniewa i Krzysztofa Butrynów w Janowie Lubelskim.

Na Mazowszu stan zachowania folkloru muzycznego jest bardzo zróżnicowany. Od lat przoduje pod tym względem region kurpiowski i Radomskie. Na Kurpiach zwracają uwagę tradycje wokalne, zachowanie pieśni o archaicznej strukturze i manierach wykonawczych – o ich kultywowanie, a także o zachowanie ludowej muzyki i tańca regionu dba Centrum Kultury Kurpiowskiej w Kadzidle, propagują je m.in.: Regionalny Zespół Pieśni i Tańca w Zawadach (działający od dwudziestolecia międzywojennego), Zespół Folklorystyczny Carniacy (założony w 1935 roku w Czarni) czy Zespół Folklorystyczny „Kurpianka” z Kadzidla (działający od 1947 roku, aktualnie „Cepelia-Kurpianka”), jak również zespoły śpiewacze z miejscowości: Bandysie, Zbójna, Myszyniec, Długie, oraz indywidualni śpiewacy: Zofia Warych, Marianna Bączek, Zofia Charamut, Stanisław Sieruta, Stanisław Zyśk i instrumentalisci: Jan Kania, Czesław Drząszcz, Ryszard Maniurski.

W Radomskim, pomimo zmniejszającej się liczby skrzypków, nadal jeszcze działają tradycyjne kapele w składzie: skrzypce, harmonia, bęben

jednomembranowy, grające w tradycyjnym stylu heterofonii wariacyjnej. Nadal też aktywne są tu śpiewające w specyficznym dla regionu dawnym stylu ludowe zespoły wokalne. W ostatnich latach na Mazowieckim Przeglądzie Folkloru, odbywającym się podczas Dni Kolbergowskich w Przysusze, organizowanych od ponad pół wieku przez Przysuskie Towarzystwo Kulturalne im. Oskara Kolberga (przy wsparciu miejscowych władz), liczba uczestników zwiększa się i w przeważającej mierze prezentują oni tradycyjny repertuar i styl wykonawczy. Warto podkreślić, iż Dni Kolbergowskie w Przysusze zawdzięczają swój sukces dużemu potencjałowi muzycznemu regionu, a muzykanci lubią brać w nich udział także ze względu na możliwość niezależnego od konkursu i sceny spontanicznego muzykowania w pobliskim parku. Muzykowanie w regionie przeżywa swój renesans również dzięki różnym inicjatywom miejskiej młodzieży, która od kilku lat szczególnie intensywnie uczy się gry u mistrzów z regionu (np. u braci Gaców), realizuje rozmaite projekty edukacyjne, animuje życie muzyczne na wsiach, do czego udało się przekonać zarówno starszą generację muzykantów, śpiewaków czy tancerzy, jak i część młodzieży wiejskiej. Trzeba tu zwłaszcza wymienić inicjatywy Stowarzyszenia „Tratwa”, jak Wędrowny Uniwersytet Tradycji czy projekt Serce Dzwonu, który zaowocował m.in. działalnością Wiejskich Klubów Tańca.

Na północnym wschodzie regionu utrzymuje się praktyka gry na ligawkach w okresie adwentu, mająca XIX-wieczną tradycję, współcześnie podtrzymywana dzięki organizowanych od ponad trzydziestu lat przez Muzeum Rolnictwa w Ciechanowcu konkursom gry na tych pierwotnie pasterskich rogach (przekształconej w imprezę ogólnopolską, później międzynarodową i obejmującą ogólnie instrumenty pasterskie). Podobny konkurs, obejmujący wykonawców ze wschodniego Mazowsza i południowego Podlasia organizuje już od blisko dwudziestu lat Muzeum Regionalne w Siedlcach. Adwentowe trąbienie kultywowane jest także poza konkursem, w żywej tradycji, między innymi przez Andrzeja Klejzerowicza z Ciechanowca czy Eugeniusza Szymaniaka z Dzierzb.

Na Podlasiu i Suwalszczyźnie od lat już dużym problemem jest znikanie instrumentalistów, zwłaszcza skrzypków, kapel. W drugim z tych regionów utrzymuje się natomiast charakterystyczna dla terenów graniczących z Litwą ludowa wielogłosowość wokalna, pielęgnowana w szczególności wzorcowy sposób przez zespół „Pogranicze” z Szypliszki. Opiekę nad wykonawcami ludowymi z tych regionów sprawuje Suwalski Ośrodek Kultury w Suwałkach. Ważną rolę odgrywa także Stowarzyszenie Krusznia, którego członkowie mają szczególne zasługi dla pielęgnowania lokalnych

tradycji, w dziedzinie muzyki ludowej współpracując z wybitnym skrzypkiem z regionu – Franciszkiem Racisem z Jasionowa.

Na Śląsku enklawą muzyki pokoleniowej są przede wszystkim miejscowości położone w Beskidzie Śląskim. Licznym inicjatywom w tej dziedzinie patronuje głównie Gminny Ośrodek Kultury w Istebnej i Ognisko Pracy Pozaszkolnej w Koniakowie czy Wiślańskie Centrum Kultury w Wiśle. W instytucjach tych tradycyjnymi metodami prowadzona jest nauka gry na ludowych instrumentach. Góralski folklor regionu jest też kultywowany w zespołach regionalnych Trójwsi Beskidzkiej (Istebna, Koniaków, Jaworzynka), Wisły i Brennej. Odbywają się warsztaty muzyki góralskiej i budowy ludowych instrumentów muzycznych prowadzone przez Zbigniewa Wałacha z Istebnej. Ważne miejsce w dziele podtrzymywania tradycji ludowej, a przede wszystkim samej pamięci o niej, pełni istebniańska Chata Kawuloka – „żywe” muzeum związane z Janem Kawulokiem, słynnym muzykantem i wytwórcą instrumentów (Szyszka 2012). W Wiśle (i kilku innych beskidzkich miejscowościach) od prawie pięćdziesięciu lat odbywa się Tydzień Kultury Beskidzkiej, ponad dziesięć lat na górskiej polanie Stecówka koło Istebnej organizowane są Międzynarodowe Spotkania Gajdoszy i Dudziarzy. Góralski folklor pielęgnowany jest też wśród ludności polskiej po drugiej stronie polsko-czeskiej granicy, na Zaolziu (Szyndler 2011).

W pomorskiej dzielnicy Polski kultywowane są przede wszystkim kaszubskie tradycje kulturowe, w tym pieśń i muzyka, należące na ogół do nowszego stylu muzyki ludowej. Ważna rola w tym dziele przypada zespołom regionalnym i regionalistom, animatorom tradycji regionu. Liczba grup folklorystycznych na Kaszubach w okresie powojennym przekroczyła 120 (najwięcej w powiatach: bytowskim, kartuskim, kościerskim i wejherowskim), jednak znaczna większość z nich reprezentuje nurt folklorystyczny i wykorzystuje podobny repertuar, śpiewnikowego pochodzenia, nierzadko też w opracowaniu wielogłosowym (Frankowska 2005: 261–265; 2006; 2008). Tradycyjnie ludowa była grupa Wdzydzanki (nieistniejąca już). Warto zauważyć, że na Kaszubach już w dwudziestoleciu międzywojennym zrodziła się nowa pieśń i muzyka kaszubska, nazywana też pieśnią i muzyką regionalną, a będąca opartą na ludowych źródłach (teksty, melodie) twórczością kaszubskich poetów i kompozytorów, głównie z kręgów nauczycielskich. Twórczość ta częściowo została zaadaptowana przez ludowych wykonawców. Jest też wykonywana współcześnie przez profesjonalnych śpiewaków i instrumentalistów. Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie organizuje od 2002 roku Spotkania z Muzyką Kaszub, poświęcone także właśnie muzyce regionalnej. Kaszuby

mogą się poszczycić opracowaniem encyklopedycznym poświęconym starszym i nowszym tradycjom muzycznym regionu (Frankowska 2005).

Ze specyficzną sytuacją mamy do czynienia w regionach, w których po II wojnie światowej nastąpiła znaczna migracja ludności, jak Dolny Śląsk, Pomorze Zachodnie czy Mazury. Osiedli tam przybysze z różnych stron przedwojennej Polski w mniejszym lub większym stopniu kultywują folklor muzyczny przyniesiony z miejsc pochodzenia – swego, a coraz częściej już swoich przodków. Szczególnie duże bogactwo i zróżnicowanie pod tym względem cechuje Dolny Śląsk, gdzie działa około 200 zespołów folklorystycznych. Ich stosunek do ludowego źródła jest jednak bardzo różny, często już nadmiernie przetworzony, stylizowany. Niemniej miejscowe instytucje kultury, folklorysty, etnografowie podejmują różnorodne działania w celu ochrony wartości ludowych tradycji, w 1984 roku zainicjowano w tym celu specjalny program. Okazją do zapoznania się ze stanem ruchu folklorystycznego regionu jest organizowany corocznie od 2008 roku przez Dolnośląski Urząd Marszałkowski we wrocławskiej operze Festiwal Tradycji Dolnego Śląska. W regionie tym, a także na Śląsku Opolskim, Pomorzu Zachodnim i Mazurach, podejmowane są także nawiązania do tradycji kulturowej sprzed II wojny światowej (Matłowski 2001: 274–275; Dumin 2009: 99–119, 132–149; Dąbrowski, Gacek 2009: 151–169; Borucka-Szotkowska 2009: 121–131).

Oprócz lokalnych, regionalnych, ogólnopolskich i międzynarodowych festiwali i konkursów folklorystycznych o ogólnej formule, w różnych miejscach kraju mają miejsce liczne imprezy poświęcone pewnym rodzajom folkloru muzycznego, spośród których trzeba podkreślić znaczenie tych skierowanych ku folklorowi dziecięcemu, jak Ogólnopolski Festiwal Folklorystycznej Twórczości Dziecięcej „Dziecko w Folklorze” w Baranowie Sandomierskim, Karpacki Festiwal Dziecięcych Zespołów Regionalnych w Rabce Zdroju czy Międzynarodowy Festiwal Dziecięcych Zespołów Regionalnych „Święto Dzieci Gór” w Nowym Sączu.

Ważną rolę w podtrzymywaniu pieśniowych, muzycznych i tanecznych tradycji naszego kraju odgrywają domy tańca (pierwszy powstał w 1994 roku w Warszawie, w następnych latach kolejne, m.in. w Poznaniu, Krakowie, Wrocławiu). W organizowanych przez te stowarzyszenia różnego rodzaju imprezach, zwłaszcza wakacyjnych warsztatach, młodzi miłośnicy folkloru mogą uczyć się różnych jego przejawów pod okiem ludowych mistrzów, w tym muzykantów, śpiewaków, tancerzy. Ten temat został szczegółowo omówiony w części *Raportu* dotyczącej działalności edukacyjnej.

Podtrzymywaniu, ożywianiu budownictwa ludowych instrumentów muzycznych służy działalność muzeów – specjalistycznych (Muzeum Lu-

dowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu, Muzeum Instrumentów Muzycznych w Poznaniu) i regionalnych, a także ośrodków kultury. Szczególne znaczenie mają konkursy na budowę tych instrumentów organizowane przez szydłowieckie muzeum, Muzeum Miejskie w Żywcu i Regionalny Ośrodek Kultury w Bielsku-Białej, a także niedawno uruchomiony przez warszawski Instytut Muzyki i Tańca program Szkoła mistrzów budowy instrumentów ludowych.

W podsumowaniu tego ogólnego przeglądu wybranych regionów Polski w aspekcie niektórych dziedzin folkloru muzycznego trzeba stwierdzić, że w naszym kraju nadal utrzymują się enklawy muzyki pokoleniowej, żywej tradycji poznawanej przez adeptów folkloru bezpośrednio od śpiewaków i muzykantów ludowych. Występują one w większości dzielnic kraju, chociaż z różnym natężeniem i dotyczą różnych przejawów muzycznej tradycji – stylów i gatunków, instrumentów, cech wykonawczych. Są one podtrzymywane przez regionalistów i folklorystów, instytucje kultury i regionalne stowarzyszenia; duży wpływ na ich istnienie mają także różnego rodzaju przedsięwzięcia folklorystyczne, zwłaszcza konkursy i festiwale, koncerty, warsztaty.

8 | ***Działalność zespołów. Instytucjonalizm a spontaniczność***

Tomasz Nowak

Jakkolwiek elementy wiejskiej tradycyjnej kultury muzycznej pojawiały się na scenie bądź estradzie od samego początku zaistnienia tego typu form wypowiedzi artystycznej w Polsce, to jednak pojawienie się zespołów kultywujących tradycyjny wiejski repertuar muzyczny należy odnieść do drugiej połowy XIX wieku. Wtedy to bowiem emancypacja społeczności chłopskiej, w następstwie stopniowo dokonanych wcześniej w poszczególnych zaborach uwłaszczeń, przyspieszyła procesy przemian tradycyjnej kultury. Zmiany te dość szybko zaczęły być postrzegane przez wyższe warstwy społeczne, których przedstawiciele po załamaniu się ideologii romantyzmu (szczególnie po tragicznie zakończonych powstaniach: krakowskim i styczniowym) coraz liczniej przychylali się ku prądom pozytywistycznym. Najwcześniej potrzebę objęcia patronatem edukacyjnym i kulturalnym włościan dostrzeżono na terenie zaboru austriackiego, gdzie żywe było wspomnienie traumy rabacji galicyjskiej. Na gruncie kultury muzycznej pierwszym czynnikiem oddziaływania stał się tu niewątpliwie – dynamicznie rozwijający się od lat 40. XIX wieku – teatr ludowy, którego twórcy wyznawali zasadę, iż w każdym spektaklu musi być „trochę *tanzen* i trochę *singen*” (Kuligowska-Korzeniewska 2008: 75–76), oparty na motywach pieśni i tańców ludowych (choć częściej tzw. tańców i śpiewów narodowych, będących przejawem mieszczańskiej i szlacheckiej reinterpretacji pierwowzorów). Do tego typu sztuk należały dramaty m.in. Józefa Korzeniowskiego (*Karpaccy górale*), Władysława Ludwika Anczyca (*Łobzowanie, Błazek opętany, Emigracyia chłopska, Kościuszko pod Raclawicami*) czy Adama Staszczyka (*Błędne ogniki, Noc świętojańska, Wiara, miłość i nadzieja*). Do stylistyki znanych z powyższych dramatów wstawek muzycznych nawiązano w organizowanych w ostatnim trzydziestoleciu XIX wieku *sensu stricte* muzycznych zespołów chłopskich. W 1871 roku w Bochni powstała orkiestra włościańska (Dahlig P. 1998: 55), a w 1878 roku proboszcz z Bierzanowa założył chór włościański (Dahlig P. 1998: 54), tworząc zręby bardzo mocno zakorzenionego w polskiej kulturze nurtu opracowania artystycz-

nego. Niezależnie od tego nurtu w funkcji scenicznej zaczęto pokazywać również folklor muzyczny poddany co najwyżej prostym zabiegom reżyżerskim. W 1880 roku podczas Wystawy Etnograficznej w Kołomyi po raz pierwszy na estradzie zaprezentowano muzykę ludową *in crudo*¹, a począwszy od 1886 roku Maria i Bronisław Dembowscy w Zakopanem organizowali cyklicznie komercyjne wieczory prezentujące muzyczno-taneczną kulturę góralską (Długołęcka, Pinkwart 1992: 40–41, 58).

Wymienione powyżej inicjatywy w latach późniejszych znajdowały coraz liczniejszych naśladowców w różnych regionach kraju. Szczególne znaczenie miał tu okres międzywojenny, a zwłaszcza lata trzydzieste, kiedy to w tradycjach wiejskich upatrywano czynnika ułatwiającego dialog kulturowy i integrację między przedstawicielami różnych grup etnicznych i etnograficznych zróżnicowanego podówczas społeczeństwa polskiego. Znalazło to wyraz w organizowanych począwszy od 1927 roku dożynkach prezydenckich, jak też zapoczątkowanych w 1935 roku festiwalach folklorystycznych. Cały czas dynamicznie rozwijał się amatorski ruch teatralny i śpiewaczy. Specjalnym katalizatorem tworzenia szkolnych i lokalnych zespołów amatorskich stało się niewątpliwie wprowadzanie do systemu edukacji powszechnej w roku szkolnym 1933/1934 programu „Polska i jej kultura”. Działające w tym czasie zespoły znajdowały więc oparcie przede wszystkim w szkole i świetlicach ludowych, a rzadziej także w stowarzyszeniach, związkach zawodowych czy spółdzielniach. Oprócz zespołów prezentujących tradycyjną muzykę i taniec w formie teatralizowanej, popularne były chóry ludowe, a coraz częstszymi zespoły taneczno-muzyczne, dla których wzorem stawali się znani wykonawcy, tacy jak utytułowany Balet Parnella. W tym przypadku zaczynała dominować stylizacja i popis wirtuozerski włącznie z akrobatyką w warstwie tanecznej.

Pierwsze lata powojenne w Polsce cechował samorzutny powrót do przedwojennych form życia muzycznego i tanecznego animowanego w środowisku wsi i miasteczek poprzez szkoły, placówki kultury i organizacje społeczne, co gwarantowała ciągłość obsady personalnej stanowisk instytucji (Dahlig P. 1998: 425). Ciągłość ta jednak została przerwana w wyniku zmian politycznych, jakie zaszły w Polsce na przełomie 1947 i 1948 roku, kiedy to coraz więcej instytucji zaczynało być infiltrowanych przez działaczy związanych z Polską Partią Robotniczą. Partia ta natomiast, choć początkowo dość chętnie wykorzystywała tradycje wiejskie dla legitymizacji swoich działań, to jednak muzykę tradycyjną (sprowadzoną zresztą do

¹ Podobne wystawy odbyły się następnie w 1887 roku w Krakowie i w 1888 roku w Warszawie, choć ten ostatni bez prezentacji muzyki ludowej *in crudo* (Dahlig P. 1998: 81–82).

klasowego wymiaru chłopskiego folkloru i robotniczej „muzyczki” ulicznej) uważała – także po zjednoczeniu z PPS – za „wyraz regresyjnych form społecznych sztuki”, o „skromnych formach i środkach” i „wulgarno-emocjonalnym” charakterze (Lissa 1948: 221–222). W oficjalnych wystąpieniach nieco bardziej kurtuazyjnie przyznawano, iż „obok ogromnego bogactwa i wartości pieśni ludowych znajdziemy i wiele chwastów wrogich klasowo, podrzucanych ludowi przez dwór i plebanię”, a „nacisk burżuazyjny tłumiał rewolucyjne pieśni ludu” (Piotrowski 1951: 17–20). Celem dokonującej się „ofensywy kulturalnej” (Bierut 1954: 3) stało się „wywieżdzenie” 90% społeczeństwa „poza zasięg działania bieguna regresyjnego”, a więc zastąpienie tej „nieartystycznej” w swym charakterze muzyki przez muzykę artystyczną, względnie „zatarciu granic” między nurtem ludowym i artystycznym (Lissa 1948: 221–222; Chomiński, Lissa 1951: 3–24). Dla osiągnięcia celu koniecznym było przygotowanie ogółu społeczeństwa poprzez etap pośredni – muzykę popularną noszącą znamiona muzyki artystycznej. Temu służyć miała radiofonizacja wsi oraz masowy ruch artystyczny w środowisku wsi i miasteczek².

Amatorski ruch artystyczny w połowie XX wieku nabrał niewątpliwie charakteru masowego – w 1954 roku Bolesław Bierut wśród osiągnięć nowej polityki kulturalnej kraju wymienił siedmiokrotny wzrost liczby wiejskich zespołów artystycznych (Bierut 1954: 3), które przecież już w okresie międzywojennym były dość powszechnym zjawiskiem. Chociaż ówczesne statystyki zostały zapewne zawyżone, to jednak musiały one mieć umocowanie w rzeczywistości. Za główne kierunki działania ruchu amatorskiego uznano odejście od doświadczeń lokalnych na rzecz repertuaru o szerszej proveniencji – włącznie z pozycjami pozafolklorystycznymi (Sobieska 1968: 573), przesunięcie akcentu z delikatnego retuszu scenicznego na opracowanie artystyczne, w którym materiał muzyczny musiał ulec znacznym przekształceniom, w końcu adaptację wzorców radzieckich – pieśń masowa, akordeonowe i mandolinowe zespoły instrumentalne (Powroźniak 1955: 39–44). Stąd też dla dotychczas działających, jak i nowo zakładanych zespołów muzycznych i tanecznych rekomendowano formułę prezentacji folkloru stylizowanego bądź artystycznie opracowanego, przy wykorzystaniu materiału z różnych regionów Polski, a nawet innych krajów socjalistycznych. Aby te cele wprowadzić w życie, grupy działające

² Warto nadmienić, iż Jadwiga i Marian Sobiescy w związku z planami Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz przewidywanymi negatywnymi konsekwencjami dla folkloru muzycznego wnioskowali utworzenie „rezerwatu folkloru muzycznego”, wolnego od organizacji zespołów amatorskich „przynajmniej” do czasu dokonania dokumentacji muzycznych (Bielawski 1973).

nieformalnie lub też na zasadzie towarzystw instytucjonalizowano, podporządkowując ośrodkom kultury lub też znacjonalizowanym przedsiębiorstwom rolniczym i przemysłowym. Zapewnienie wsparcia zespołom amatorskim powierzono nowo powstającym domom kultury, a przede wszystkim – z powodu niewystarczającej liczby tych pierwszych – związkowi „Samopomoc Chłopska” (Piotrowski 1951: 17–20), Związkowi Młodzieży Polskiej oraz związkom zawodowym (Gąsiorowicz 1951: 14–16). Każda z organizacji zapewniała zespołom pomoc merytoryczną (instruktora, konsultanta lub opiekuna pozostającego coraz częściej w zależności służbowej w stosunku do instytucji patronującej), wydawniczą (śpiewniki, scenariusze) i szkoleniową (kształcenie instruktorów). W ten sposób zapewniono sobie podwójny wpływ na stylistykę i repertuar zespołów. Bazę lokalową starano się zapewnić poprzez przejmowanie i rozbudowę sieci świetlic i domów kultury. Koordynację całości działań powierzono utworzonemu w miejsce Centralnego Instytutu Kultury Biuru Koordynacji Ruchu Amatorskiego (funkcjonującemu później m.in. pod nazwami: Biuro Amatorskiego Ruchu Artystycznego, Centralna Poradnia Świetlicowa, Ośrodek Instrukcyjno-Metodyczny Pracy Kulturalno-Oświatowej i Centralny Dom Twórczości Ludowej).

Wzorcem dla ruchu amatorskiego miał się stać Państwowy Zespół Pieśni i Tańca „Mazowsze”, utworzony decyzją Ministra Kultury i Sztuki. Przy tworzeniu zespołu „Mazowsze” oficjalnie wzorowano się na radzieckim zespole im. Piatnickiego (Jackowski 1951: 49, 56). Jednakże dla znawców problematyki jest jasne, iż twórcy pierwszego programu zespołu – Mira Zimińska-Sygietyńska, Tadeusz Sygietyński, Eugeniusz Papliński, Zbigniew Kiliński – korzystali przede wszystkim z własnego doświadczenia, odwołującego się przede wszystkim do przedwojennej polskiej operetki, kabaretu i baletu, jak również znacznie rozbudowanych w stosunku do pierwowzoru wstawek muzyczno-tanecznych teatru nurtu ludowego. Nie bez znaczenia pozostają wpływy kompozycji i choreografii folklorystyki lat trzydziestych. Być może właśnie fakt skorzystania ze znanych w okresach wcześniejszych wzorców zaważył na ogromnej popularności i uznaniu, jakim w kraju cieszył się (i do dziś cieszy się) zespół „Mazowsze”, podobny mu zespół „Śląsk” i trudna do oszacowania nawet dziś rzesza zespołów amatorskich, wzorujących się – w większym lub mniejszym stopniu, co przejawiało się w charakterze programu stanowiącego artystyczne opracowanie folkloru bądź jego stylizację (Burszta 1970, 1972, 1974) – na wyżej wymienionych. Nie wszystkie zespoły jednak kopiowały wzorce dyktowane przez zawodowe zespoły pieśni i tańca. Wiele grup, szczególnie legitymizujących się wieloletnimi tradycjami, sięgającymi początków XX wieku i popularnych pod-

ówczas nurtów, dążyło do autentyzacji swoich programów. Niewątpliwie stanowiły one mniejszość.

Nie wolno zapomnieć o najliczniejszym środowisku – znajdujących się pod patronatem kół gospodyń wiejskich, gminnych spółdzielni „Samopomoc Chłopska”, a po 1956 roku także Spółdzielni Kótek Rolniczych grup śpiewaczych i kapel. Wiele z nich z powodu zaniku lokalnych wzorców tradycyjnych, wzrostu aspiracji miejskich czy też wpływu patronów sięgało po repertuar propagowany przez śpiewniki i przeszkolonych instruktorów. Niemniej mniejsza część grup pozostawiona samej sobie kultywowała tradycyjny repertuar przyczyniając się do zachowania lokalnych pieśni i tańców.

Pewne przewartościowanie nastąpiło w drugiej połowie lat 60. XX wieku. Co prawda nadal kontynuowano rozbudowę sieci ośrodków kultury oraz systemu kształcenia kadry instruktorskiej, subwencjonowanie działalności amatorskiej oraz przeglądów regionalnych, zdecydowanie zrezygnowano jednak z popularyzacji pieśni masowej, zastępując ją próbami wpływania na rozwój muzyki rozrywkowej. W tym okresie dostrzeżono też pewne symptomy zmian, będące następstwem działań z przełomu lat 40. i 50., jak również ograniczenia amatorskich zespołów folklorystycznych, których rozwój podsycany „subwencjonowaniem i perspektywą zdobywania nagród na konkursach”, „znużył i wykonawców i słuchaczy”. Zdaniem Sobieskiej – ruch amatorski „nie był w stanie przyjąć wszystkich etnohistorycznych wartości folkloru”, posługując się jako głównym czynnikiem aranżacją będącą „najostrzejszym wirażem dla tradycyjnego folkloru i jego czynnych przedstawicieli” (Sobieska 1968: 573–578). Dlatego zaznacza się pewna potrzeba sięgnięcia do źródeł folkloru, co owocuje m.in. publikacją nakładem Centralnej Poradni Amatorskiego Ruch Artystycznego serii książek o charakterze dokumentacyjnym, uwzględniających ściśle regionalnie przypisany repertuar muzyczny i taneczny, ukazany na tle szerszego kontekstu kulturowego. Kształtuje się idea ogólnopolskiego przeglądu kapel i śpiewaków ludowych, prezentujących repertuar *in crudo*, znajdując swój końcowy rezultat w kazimierskim festiwalu. Znalazło to z czasem odbicie w programach Polskiego Radia, ale także dziesiątków lokalnych przeglądów i festiwali, których szczególny wysyp nastąpił u progu przedostatniej dekady XX wieku.

Sytuacja gwałtownie zmieniła się w dobie kryzysu politycznego i gospodarczego lat 80. XX w. Państwo nie było już w stanie utrzymywać monstrualnie rozbudowanej sieci ośrodków kultury, a z subwencjonowania działalności kulturalnej wycofały się także dotknięte kryzysem zakłady pracy i organizacje społeczne. Pogorszenie sytuacji ekonomicznej spowodowało od-

plyw kadry instruktorskiej. Jednocześnie daje się zaobserwować gwałtowny zanik dawnych tradycji muzycznych na wsi – najstarsze pokolenia są zastępowane przez młodsze, często wychowane już w amatorskich zespołach artystycznych na pieśni masowej, popularnej lub aranżowanej pieśni ludowej. Współczesny badacz terenowy bardzo łatwo zauważa, że o ile dzisiejsi osiemdziesięciolatekowie wychowywali się jeszcze w fonosferze, której ważnym komponentem były wiejskie kapele tradycyjne i śpiewaczki weselne, o tyle okres dojrzewania i dorastania obecnych sześćdziesięciolatekowie przypadł na czasy wszechobecności radia, coraz powszechniejszej obecności telewizorów, sukcesów Czerwonych Gitar, Niebiesko-Czarnych i Czesława Niemena. W tej sytuacji możemy mówić o zachowaniu tradycyjnego repertuaru w obrębie bardziej konserwatywnych enklaw, choć niezmiernie już rzadko (poza repertuarem religijnym i pogrzebowym) w ich naturalnym kontekście wykonawczym, który w wielu regionach zanikł właśnie w latach 70.–80. Jego namiastki obserwować możemy już w zasadzie jedynie jako sztucznie wywołane sytuacje taneczno-biesiadne podczas festiwali, warsztatów czy też badań terenowych.

Współcześnie warunki wykonania pieśni i tańców dyktuje scena, na której najliczniej i najczęściej prezentują się zespoły pozbawione jasnego oblicza stylistycznego, co zapełnia przypadkowo skompletowany i w niezbyt wyszukany sposób wykonany repertuar na poły popularno-biesiadny, a na poły patriotyczno-religijny. Liczba tych grup nie jest łatwa do oszacowania, choć najczęściej określa się ją na ok. 8–10 tysięcy. Pomimo ograniczonego dostępu do środków finansowych istnieją dość kosztowne w utrzymaniu amatorskie i zawodowe zespoły pieśni i tańca, prezentujące aranżowany folklor na scenie i świetnie odnajdujące się w międzynarodowej rzeczywistości kreowanej przez organizacje, takie jak CIOFF i IOV. Ich liczbę można szacować na kilkaset, choć ogólna liczba zaangażowanych członków tych grup odpowiadać będzie łącznie wszystkim śpiewaczym grupom wiejskim. Na tym tle grupy autentyzujące swoje wystąpienia są najmniej liczne – możemy tu zapewne mówić o około 1,5–2 tysięcy zespołów śpiewaczych, złożonych na ogół z 5–10 osób i około 500 kapel, liczących od 2 do 8 osób.

Różny jest stopień zorganizowania zespołów. Zespoły śpiewacze (na ogół żeńskie, rzadziej mieszane, bardzo rzadko męskie), zarówno autentyzujące swoje programy, jak też pozostające w luźniejszym stosunku do tradycji mogą organizować się samorzutnie, skupiając się najczęściej wokół lokalnego lidera (na ogół kobiety) lub też być włączone w strukturę gminnych bądź – rzadziej – miejskich ośrodków kultury, które zapewniają grupom instruktora lub przynajmniej opiekuna. Kapele przejawiają o wiele więcej samodzielności, choć – szczególnie na południu Polski – zdarza się,

że są na stałe związane z jakimś zespołem, który także zapewnia instruktora lub kierownika kapeli. W przypadku braku instruktora zespoły przedstawiają na własnej pamięci repertuaru lub pamięci najstarszych i najbardziej uznanych społecznie śpiewaczek lokalnych, które nie zawsze są członkiniami zespołów. W tym ostatnim przypadku członkinie zespołów uczą się pieśni częstokroć z nagrań. W ostatnim trzydziestoleciu daje się jednak zauważyć także coraz częstsze sięganie do zbiorów regionalnych (np. monografie regionalne Oskara Kolberga, ks. Władysława Skierkowskiego, Jądwi i Mariana Sobieskich, Grażyny Dąbrowskiej).

Poziom przygotowania, a nawet świadomości instruktorów pozostawia na ogół bardzo wiele do życzenia. Zazwyczaj wymaganymi kompetencjami jest posiadanie umiejętności gry na instrumencie – najczęściej akordeonie – lub doświadczenie działalności w zespole kultywującym tradycyjny repertuar. Zresztą poza nielicznymi przykładami (np. część regionów karpaccich, Wielkopolska), gdzie stworzono mocno osadzone w lokalnej praktyce systemy dokształcania instruktorów lub choćby ich artystycznego weryfikowania i instytucjonalnego wspierania, w Polsce brak jest wypracowanych systemów przygotowywania i weryfikowania osób do pracy z grupami kultywującymi tradycyjny repertuar w zespołach śpiewaczych i kapelach. Jak się jednak wydaje, aby systemy te były skuteczne, nie jest możliwe stworzenie ich na poziomie ogólnokrajowym – takie działania muszą zostać wykreowane lokalnie.

W sytuacji braku satysfakcjonującego systemu wsparcia na poziomie regionu, pewną jego namiastkę – choć jak wykazała praktyka częstokroć ułomną (Rokosz 2009: 67–68, 71; Bieńkowski 2001: 15) – wykreowano jeszcze w latach 60. i 70. XX w., przy wykorzystaniu sieci wojewódzkich domów kultury. Tego typu działania Piotr Dahlig opisał następująco:

Z samymi zespołami, zwłaszcza śpiewaczymi, instruktorzy spotykają się kilka razy w roku. Mają oni decydujący wpływ w wyborze repertuaru na prestiżowe przeglądy. [...] Instruktor musi przekonywać grupy śpiewaczek o wartościach „rociągliwych melodii” dawnych pieśni obrzędowych, które są zwykle (przynajmniej same melodie) odrzucane przez zespoły. Instruktor często też zachęca, żeby wykonawczynie poszukiwały nowego, tzn. niewykorzystanego jeszcze repertuaru, a nie poprzestawały na tekstach zapisanych już w zeszytach. Sami instruktorzy prowadzą też eksploracje terenowe. (Dahlig P. 1998: 288)

Ważnym elementem kształtowania własnego oblicza repertuarowego i stylistycznego stanowią też sytuacje festiwalowe: „Przeglądy skutkują dwójako: zespoły upodabniają się poprzez wzajemne obserwowanie (tzn. poziom wykonawczy wyrównuje się), ale też wewnętrzni liderzy zespołów stale są mobilizowani do nowych pomysłów” (Dahlig P. 1998: 289).

Przy okazji warto zwrócić uwagę na fakt, że przeglądy i festiwale stanowią obecnie główne miejsce prezentacji tradycyjnego repertuaru. Atrakcyjność prezentacji podczas lokalnych festynów i imprez o charakterze okolicznościowym, na których oczekiwany jest zupełnie inny repertuar, wymusza na wielu zespołach i kapelach swoistą „wielojęzyczność” repertuarową (repertuar biesiadny, popularny, religijny, patriotyczny). Tak jak wcześniej zostało zauważone, zdecydowana większość zespołów wiejskich, znajdując się w sprzyjających temu warunkach społecznych, całkowicie osunęła się w ten zakres repertuarowy, czemu towarzyszy również określona stylistyka.

Inaczej wygląda sytuacja w przypadku zespołów pieśni i tańca zajmujących się stylizacją i opracowaniem artystycznym. Fakt, iż zespoły te składają się na ogół z dzieci i młodzieży, są liczne, dysponują znacznym majątkiem w postaci chociażby zgromadzonych kostiumów scenicznych i prowadzą wieloaspektową działalność, wymusza wysoki poziom zorganizowania. Szczegółowe zagadnienia związane z funkcjonowaniem tych zespołów omówione zostały w raporcie o tańcu ludowym (Łosakiewicz, Teperek 2011: 151–185). Co warto podkreślić, istnieją trzy liczące się w środowisku reprezentacje zespołów folklorystycznych tego typu, jak również wypracowany i sprawnie działający system szkoleń instruktorskich, którego jedynym, ale niezmiernie istotnym mankamentem jest brak bezpośredniego kontaktu z pierwowzorami opracowań i stylizacji. W związku z tym w programach pojawiają się w różnym nasileniu pewne „dowolności w wykorzystaniu materiału folklorystycznego”, zauważane zresztą przez samych liderów środowiska (Łosakiewicz, Teperek 2011: 180). Stają się one powodem całkowitej negacji ze strony zdecydowanej większości środowiska zajmującego się folklorem autentycznym. To zaś niestety zamyka drogę do dialogu między obydwojema środowiskami, a mógłby on przynieść zapewne wiele wzajemnych korzyści.

Od szeregu lat coraz aktywniejsze staje się również środowisko skupione wokół idei domów tańca, z którego wyłoniło się kilka bardzo aktywnych zespołów, nawiązujących na ogół bezpośrednio do repertuaru i stylistyki określonych muzyków i śpiewaków. Zagadnienie to zostało jednak podjęte w oddzielnym rozdziale niniejszego raportu, dotyczącym działalności edukacyjnej stowarzyszeń i osób indywidualnych.

Pomimo wielości działań w zakresie kultywowania, rekonstruowania, opracowywania i stylizowania tradycyjnej wiejskiej kultury muzycznej i tanecznej, środowisko eksperckie w Polsce najczęściej nie jest usatysfakcjonowane wynikami tych działań. Najlepiej dała temu wyraz Grażyna Władysława Dąbrowska, pisząc:

Zupełną rzadkością jest bowiem taki zespół, którego program muzyczny, wokalny, taneczny czy obrzędowy, oparty na własnych poszukiwaniach byłby jak obraz odbity w najczystszej krynicy i jakby oświetlony ożywczym blaskiem słońca subtelną, niewyczuwalną reżyserią dawał świadectwo znajomości źródeł, zespół, który przy aspiracjach ukazania wszystkich odcieni folkloru umiałby przygotować program stanowiący spójną całość muzyki, pieśni i tańca na równorzędnym poziomie artystycznym i technicznym. (Dąbrowska 1995: 29)

Tego typu opinie stawiają pod znakiem zapytania nasz dotychczasowy dorobek w tym względzie. Czy zatem pomimo wieloletniej tradycji nie udało się w Polsce wypracować odpowiednich metod prezentacji folkloru muzycznego i tanecznego szerszemu widzowi i słuchaczowi? A może po prostu brakuje jasnej wizji, jak taka prezentacji winna wyglądać? Odpowiedź na powyższe pytania jest jak najbardziej pożądana i wypracować ją powinno całe środowisko. Odpowiedź ta powinna też stanąć u podstaw formowania wniosków co do tego, w jakim kierunku powinny pójść działania instytucji i środowisk animujących działania w tym względzie.

9 | *Oddolne zarządzanie regionalną kulturą muzyczną*

Anna Weronika Brzezińska, Małgorzata Wosińska

Niniejszy raport ma na celu przyjrzenie się sposobowi funkcjonowania małych wspólnot lokalnych, które zarządzając kulturą muzyczną na poziomie pozainstytucjonalnym i pozaakademickim, wpisują się naturalnie w system wartości „kultury tradycyjnej”: spontanicznej, kolektywnej, odwołującej się do potrzeb emocjonalnych i duchowych człowieka. Założenie o kontekstowym / symbolicznym? znaczeniu działalności badanych wspólnot znajduje odzwierciedlenie w myśli Alana P. Merriama, który stwierdza, iż dźwięk muzyczny może być tworzony jedynie przez ludzi i dla ludzi (Dadak-Kozicka 1996: 201; za: Merriam: 1964). Wydaje się, że już sam fakt potrzeby kultywowania tradycji muzycznych z powodów innych niż naukowych czy przynoszących profity natury finansowej¹ jest wart przyjrzenia się i docenienia.

W pierwszej części raportu wyjaśnione zostaną podstawowe kategorie pojęciowe, takie jak: „kultura tradycyjna” czy „muzyka tradycyjna” oraz zostaną ukazane ich naturalne związki ze sposobami funkcjonowania „społeczności lokalnych”. Druga część raportu stanowi natomiast propozycję sposobów diagnozy i analizy problemów instytucjonalnych i strukturalnych zauważalnych w działalności społeczności lokalnych w zakresie muzyki tradycyjnej. Mamy nadzieję, że zaproponowane przez nas sposoby kategoryzowania i ewaluowania tego typu przedsięwzięć, mogą stworzyć podstawę do zbudowania w niedalekiej przyszłości nowego systemu wsparcia i profesjonalizacji inicjatyw oddolnych, czyli takich które mimo iż istotne społecznie nie mieszczą się w instytucjonalnych ramach oceny i finansowania.

Autorki zaznaczają, że wprowadzona przez nie perspektywa badawcza ma charakter antropologiczny i ściśle wiąże się z prowadzeniem kluczowych dla dyscypliny „badań etnologicznych” (obserwacji uczestniczącej, wywiadu etnograficznego). Wychodząc z założenia, iż dyscypliny antropologii kulturowej i muzykologii zajmują się przejawami działalności kulturo-

¹ Co jest nierzadką praktyką wielu działaczy z obszaru III sektora, korzystających z budżetu publicznego i prywatnych środków przekazywanych formie grantów i dotacji.

wej człowieka, mają sobie wiele do zaoferowania – wszystkie ukazane w raporcie przykłady działalności społeczności lokalnych są wynikiem prowadzenia badań terenowych. Wydaje się, że antropologiczne (kontekstowe) pojmowanie kultury muzycznej jest użyteczne, gdyż pozwala na umiejscowienie jej w bezpośredniej relacji z człowiekiem. Tak opisana muzyka jawi się jako element tworzący naszą tożsamość, a tym samym – budujący naszą etniczność. Staje się też, jak pisze Nicholas Cook: „sposobem na poznanie świata i sposobem na bycie sobą” (Cook 2000: 9). I choć tożsamość może być wyrażona poprzez wiele czynników, takich jak: język czy religia, to muzyka (oraz wszelkie zachowania z nią związane) zajmuje wśród nich miejsce szczególne – ma bowiem charakter interaktywny, dzięki któremu możemy pozwolić sobie na uczestnictwo w muzycznym świecie od najmłodszych lat (Kolsto 2006: 124), co z kolei zdecydowanie ułatwia międzypokoleniową transmisję doświadczenia kulturowego. Nawet w dziecięcych kołysankach i wyliczankach zostają przemycone charakterystyczne motywy, takie jak: melodia, rytm, gwara, topoty – będące wyznacznikiem grupy, w której się wychowujemy i funkcjonujemy, wchodząc w różne interakcje społeczne. Oddolne zarządzanie regionalną kulturą muzyczną staje się więc tym bardziej istotne, zarówno dla rozwoju jednostki, jak i całego społeczeństwa.

Tradycyjna kultura muzyczna w ujęciu antropologicznym

Kiedy używamy przymiotnika „etniczny” (w znaczeniu „etniczna muzyka”, „strój etniczny” itp.) zwykle mamy na myśli, iż dany obiekt / zjawisko pochodzi z innej, najczęściej odległej kultury. Warto jednak podkreślić, że etniczność może dotyczyć każdej grupy o wspólnym rodowodzie bądź też wspólnie podzielanych wartościach. Etniczność więc nie ma ścisłej definicji, to raczej zbiór różnych koncepcji i zagadnień. A to, co ją definiuje, to funkcja, którą pełni – scharakteryzowanie pewnej wspólnoty ludzi (ale nie zbiorowości) połączonej więziami etnicznymi, czyli takimi, które odnoszą się do kultury, języka, wyznania, dziedzictwa, wspólnej historii czy muzyki. Etnosem może być więc społeczeństwo polskie rozumiane jako „naród”, jak też greckokatolicka parafia na Żuławach, założona przez przesiedlonych pod koniec lat 40. XX w. w ramach „Akcji Wisła” Ukraińców. Nie musi być on ograniczony w sensie narodowościowym (Fenton 2007: 7) ani nawet regionalnym.

Odwołując się do powyższego znaczenia etniczności, autorki podkreślają, że zdają sobie sprawę z występowania innych form muzycznego folkloru niż tylko folklor wiejski (takich jak: folklor zawodowy, folklor miejski, czy folklor religijny). Związane jest to z przyjęciem antropologicznej defi-

nicji folkloru, rozumianego jako proces komunikowania treści kulturowych w ogóle, a nie ograniczonego jedynie do treści pojmowanych historycznie. Szersza definicja uwzględnia dynamikę zmian kulturowych, podlegających nieustannym wpływom i zmianom, co znajduje odzwierciedlenie w tworzonych na bieżąco i wciąż aktualizowanych przejawach folkloru, w tym muzyki, tańca i śpiewu. Ze względu jednak na umiejscowienie geograficzne analizowanych wspólnot lokalnych, to właśnie muzyka tradycyjna (wywodząca się ze społeczności lokalnych i regionalnych, silnie naznaczonych dziedzictwem kultury ludowej – wiejskiej, chłopskiej, tradycyjnej i egalitarnej) pozostaje nadrzędną kategorią dla raportu. Uznawać ją tutaj będziemy za zasób tradycyjnych wartości duchowych i społecznych, umiejętności artystycznych, zachowanych w pamięci danej grupy, który będąc jej wyróżnikiem, przekazywany jest pokoleniowo lub wewnątrz środowisk (np. zawodowych, grup wiekowych). Jest także jedną z wartości rdzennych, czyli wartości odwołujących się do uczuciowych korzeni systemów ideowych i funkcjonujących jako wartości identyfikacyjne i symboliczne dla całej grupy, jak i jej poszczególnych członków (Smolicz 1999: 7).

Organizacja społeczna, a kultura muzyczna

Kultura nie jest tworem jednolitym, funkcjonuje na różnych poziomach, za każdym razem jednak poszczególne jej aspekty świadczą o twórczych możliwościach adaptacyjnych jej nosicieli do zastanych warunków społecznych. Dla potrzeb podejmowanych w raporcie zagadnień istotne jest doprecyzowanie pojęcia kultury z racji pełnienia przez nią istotnych funkcji na poziomie regionalnym i lokalnym, opartym na bliskich więzach społecznych, w miarę częstym kontakcie i wymianie doświadczeń. To także wiedza i pamięć dotycząca wspólnej historii oraz posługiwanie się systemem znaków symbolicznych, będących wspólnym dorobkiem pokoleń poprzednich. Kultura, wraz ze wszystkimi swoimi przejawami, definiowana jako organizacja stanowi przesłanki wskazujące na fakt warunkowania sfery interakcji i komunikacji pomiędzy swoimi członkami (Sułkowski 2002: 7). By móc zaprezentować lokalny i regionalny kontekst funkcjonowania kultury muzycznej i tanecznej, istotne będzie przywołanie definicji organizacji, podkreślający jej społeczny aspekt. W takim ujęciu jest to grupa społeczna, w której interesie jest dążenie do osiągnięcia wspólnych celów w sposób zorganizowany. W swym dążeniu odwołuje się do wzorów społecznych działań jednostek (pełniących rolę liderów, osób posiadających szczególnie umiejętności lub wiedzę np. muzyczną). Ma także własny układ ról społecznych oraz systemy wartości podzielane przez członków danej grupy, a także systemy kontroli i komunikacji społecznej. W przypadku definiowa-

nia kultury w tzw. systemowy sposób, postrzega się ją jako system złożony, mający wyznaczone cele funkcjonowania i jasno określoną strukturę (Sułkowski 2002: 14–16).

Aspekty społeczny i systemowy są widoczne w działalności związanej z szeroko pojmowaną kulturą muzyczną, zarówno na szczeblu lokalnym, jak i regionalnym. Takie postrzeganie organizacji społecznej i systemowej pozwala na jeszcze inne spojrzenie, z rozróżnieniem trzech poziomów kultury. Do pierwszego zaliczyć można tzw. zasoby, w tym wiedzę i umiejętności poszczególnych jej członków, wzajemne między nimi relacje oraz dysponowanie określonymi zasobami technicznymi. Ten poziom w największym stopniu zależy od stopnia aktywności społecznej oraz tego, na ile jednostkom chce się działać razem. Drugi poziom, tzw. społeczny, oparty jest na wspólnocie interesów, podzielanych normach i wzorcach oraz wspólnie wytyczanych i osiąganym celach, np. dążeniu do zorganizowania wspólnego występu, warsztatów, nagrania. Najwyższy poziom – organizacyjny – jest w największym stopniu zależny od tzw. otoczenia społecznego, w skład którego zaliczają się także instytucje kultury i nauki, system wsparcia finansowego, pomoc różnych podmiotów zewnętrznych. Powodzenie grup (sformalizowanych i nieformalnych) zależy od tego, jaki miejsce zajmują w kulturze organizacyjnej np. regionu – rozumianego jako przestrzeń administracyjna (Sułkowski 2002: 28–29).

Kultura muzyczna i jej funkcje w społecznościach lokalnych i regionalnych

Funkcje integracyjne – pozwalają na podtrzymywanie więzi lokalnych i regionalnych, a także międzypokoleniowych. Ich celem jest wspólna zabawa oraz wymiana doświadczeń. Inicjatywa ich organizowania jest odolna, może przybierać charakter półprywatnych spotkań. Przykładem są spotkania organizowane w miejscowości Gościejewo (pow. obornicki, woj. wielkopolskie). Ich inicjatorem byli członkowie zespołu Gościnianka, którzy zorganizowali I Majową Biesiadę Zespołów Śpiewaczych Gościejewo 2012. Udział w nim wzięło sześć zespołów działających w najbliższej okolicy, a celem było przede wszystkim wspólne spędzenie czasu oraz wspólne śpiewanie.

Funkcje poznawcze – związane z chęcią poznania historii i tradycji regionu. Formą poznania jest udział w szkoleniach i warsztatach, ale też inicjatywy podejmowane samodzielnie. Jedną z nich jest przeprowadzenie, z własnej inicjatywy, rejestracji śpiewu i gadek z najbliższej okolicy przez kierowniczkę zespołu Dąbrowianki ze wsi Dąbrowa (pow. jarociński, woj.

wielkopolskie). Zespół dysponuje dyktafonem, zakupionym za pieniądze otrzymane jako nagroda w konkursie. Jest on podstawowym narzędziem wykorzystywanym w pozyskiwaniu nowego repertuaru. Innym przykładem jest powołanie w 2002 roku Kapeli Dudziarskiej w miejscowości Połajewo (pow. czarnkowsko-trzcianecki, woj. wielkopolskie). Geneza jej powstania ma związek ze znajdującym się w tamtejszym kościele renesansowym tryptykiem autorstwa Michała Kossiora pt. *Pokłon pasterzy*, na którym jedna z postaci trzyma dudy. Było to bezpośrednią przyczyną zorganizowania młodzieżowego zespołu i uczenia ich gry na dudach (ze słuchu).

Funkcja organizacyjna – spełniana zwłaszcza w przypadku grup, które chcą się usamodzielnić i decydują się na pozyskanie osobowości prawnej poprzez założenie stowarzyszenia. Umożliwia to pozyskiwanie funduszy z różnych źródeł. Często założenie stowarzyszenia wiąże się z utrwaleniem struktury organizacyjnej, wprowadza porządek w życie zespołu / grupy. Wiąże się też z przyjęciem na siebie odpowiedzialności, np. finansowej. Ważną rolę odgrywa tutaj lider. Przykładem zaburzenia struktury organizacyjnej jest zawieszona obecnie działalność zespołu Goliniacy (pow. jarociński, woj. wielkopolskie) – rozpoznawalnego w regionie i poza nim, uhonorowanego wieloma nagrodami. Po wycofaniu się z działalności w zespole (z powodów zdrowotnych) dotychczasowych liderów, zespół znalazł się w stanie zawieszenia, bez osób decyzyjnych.

Funkcje zabezpieczające i kompensacyjne – zauważalne szczególnie wyraźnie na obszarach o przerwanej ciągłości kulturowej lub stosunkowo szybko zurbanizowanych, gdzie zakłócony został (lub zatarty) przekaz treści tradycyjnych. Wynika też z potrzeby działań kolektywnych, m.in. na rzecz promocji własnej miejscowości, regionu. Poszukiwanie wspólnych przejawów folkloru może być antidotum na funkcjonowanie w przestrzeni, z której elementami trudno się identyfikować i utożsamiać. W podejmowanych działaniach o charakterze kompensacyjnym ważna jest chęć do dobrowolnego podejmowania działań. Przykładem może być niezbyt udana próba utworzenia zespołu żuławskiego w Nowym Dworze Gdańskim, do którego rekrutowano osoby widniejące w rejestrze bezrobotnych. Zlecono uszycie strojów żuławskich, zatrudniono instruktora i przeprowadzono serie warsztatów, jednak z momentem zakończenia projektu zabrakło chęci dalszego uczestnictwa i działania w powołanym zespole. Niski był także stopień identyfikowania się z narzuconą odgórnie stylistyką. W tym samym mieście z powodzeniem funkcjonuje zespół Żuławskie Bursztyнки, którego członkinie należą także do Związku Emerytów i Rencistów (Janiak 2009: 134–135). Oparty jest on na dobrowolności uczestnictwa, a poza funkcją kompensacyjną pełni i funkcję integracyjną.

Analiza czynników mających wpływ na organizację kultury muzycznej wraz z rekomendacjami

Analizując działalność społeczności lokalnych i regionalnych w zakresie kultury muzycznej, wyróżnić można trzy typy (formy) takiej działalności: 1. ze względu na artystyczny obszar działania – muzyka, taniec, śpiew; 2. ze względu na wiek – grupy dziecięce i młodzieżowe, dla dorosłych, dla seniorów; 3. ze względu na stopień sformalizowania – grupa nieformalna lub grupa zarejestrowana jako NGO lub formalnie związana / prowadzona przez instytucje kultury. Każda z powyższych form działalności spotyka się z różnymi problemami. Rozważając, czym jest kultura muzyczna oraz w jaki sposób jest ona oddolnie zarządzana, warto wyróżnić trzy czynniki, które mają wpływ na stopień zaktywizowania poszczególnych społeczności lokalnych i regionalnych w omawianym powyżej zakresie. Zaliczamy do nich **kwestie finansowe, merytoryczne** oraz te **związane z podejmowaniem współpracy z innymi organizacjami, instytucjami czy samorządem**.

Kwestie finansowe

1. Projekty finansowane z poziomu instytucji centralnych i samorządów regionalnych (ministerstwo, urzędy marszałkowskie)

1.1. Zalety / możliwości rozwoju:

– stosunkowo duże zróżnicowanie programów i ich zakresu merytorycznego;

– coraz wyższy stopień kompetencji (i chęci pomocy) wśród urzędników odpowiedzialnych za ich prowadzenie;

– promocja regionu na szczeblu krajowym.

1.2. Wady / zagrożenia dla rozwoju:

– wysoki stopień sformalizowania, w tym trudności z wypełnieniem formularzy elektronicznych;

– treść regulaminu i formularza napisana nieprzystępnym językiem;

– wymagany wkład własny (finansowy);

– duża konkurencja ze strony podmiotów wyspecjalizowanych w przygotowywaniu wniosków (w tym widoczna centralizacja w przyznawaniu środków dla poszczególnych województwa i ośrodków miejskich);

– brak osobowości prawnej lub niejasny status;

– trudności ze skonkretyzowaniem zadania i przedstawieniem swojej bieżącej działalności w formie projektu.

1.3. Proponowane rozwiązania (rekomendacje):

– system dotacji celowych lub tzw. małych grantów przyznawanych na konkretne zadania, np. zakup / renowację strojów i rekwizytów, zakup

sprzętu audio i video, zakup / konserwację instrumentów, koszty dojazdu na występ / przegląd, koszty noclegu, wpisowe;

– zorganizowanie pomocy w zakresie przygotowywania, przeprowadzania i rozliczania wniosków, np. poszerzenie zakresu zadań osobie odpowiedzialnej za promocję danej miejscowości (gminy, powiatu) lub z wydziałów kultury;

– tworzenie „konsorcjów regionalnych” i wspólne ubieganie się o dofinansowanie np. działalność każdej z grup / solistów przedstawiona jako kompleksowy projekt działań na szczeblach regionalnym i wyższych.

2. Projekty finansowane z poziomu samorządów lokalnych (powiat, gmina)

2.1. Zalety / możliwości rozwoju:

– pozyskiwanie dofinansowania z budżetów jednostek, na terenie których funkcjonuje podmiot (pieniądze zostają „w regionie”);

– znajomość środowiska lokalnego, posiadanie wiedzy dotyczącej tego, co jest najbardziej potrzebne i najciekawsze dla potencjalnego odbiorcy;

– inwestowanie we własne środowisko;

– promocja środowiska lokalnego, wskazywanie na walory kulturowe miejsca.

2.2. Wady / zagrożenia dla rozwoju:

– brak systemu grantowego / dotacyjnego na poziomie powiatowym / gminnym;

– niejasne zasady ubiegania się o przyznanie ewentualnej dotacji;

– niedostateczna rola oceny merytorycznej, przyznawanie dofinansowania „z przyzwyczajenia” lub decyzje wynikające z lokalnych, politycznych uwarunkowań i zależności towarzyskich;

– brak wsparcia ze strony lokalnych samorządów w partycypowaniu wkładu własnego w projektach tzw. marszałkowskich lub ministerialnych.

2.3. Proponowane rozwiązania (rekomendacje):

– system dotacji celowych lub tzw. małych grantów przyznawanych na konkretne zadania, np. zakup / renowację strojów i rekwizytów, zakup sprzętu audio i video, zakup / konserwację instrumentów, koszty dojazdu na występ / przegląd, koszty noclegu, wpisowe;

– wsparcie celowe np. zapewnienie dojazdu na festiwal / przegląd, fundowanie nagród w konkursach;

– informacje o działających zespołach / artystach na oficjalnych stronach internetowych samorządów (ułatwienie pozyskania informacji o stanie kultury oraz jako wyraz uznania dla ich działalności);

– poszerzenie kompetencji zajmującej się promocją regionu / jednostki samorządu terytorialnego o monitorowanie stanu zachowania oddolnej

kultury muzycznej, w tym przygotowywania diagnozy dotyczących potrzebnego wsparcia.

Kwestie merytoryczne

1. Konsultacje etnograficzne i muzyczne

1.1. Zalety / możliwości rozwoju:

– dbałość o repertuar; wskazywanie i udostępnianie źródeł, pomoc w dostosowaniu materiału np. archiwalnego do potrzeb i możliwości realizacyjnych;

– organizowanie warsztatów i szkoleń mających na celu przekazanie wiedzy dot. organizacji wydarzeń scenicznych, promocyjnych, z zakresu pozyskiwania środków finansowych.

1.2. Wady / zagrożenia dla rozwoju:

– zawężenie definicji eksperta do przedstawiciela instytucji naukowej lub instytucji kultury;

– przedmiotowe traktowanie wykonawców przez ekspertów;

– zamknięcie się ekspertów w historycznych wersjach folkloru, niechęć wobec uwzględniania współczesnych wersji / transformacji.

1.3. Proponowane rozwiązania (rekomendacje):

– poszerzenie definicji eksperta o przedstawicieli lokalnych środowisk;

– wspólne prowadzenie terenowych poszukiwań;

– spotkanie eksperta i wykonawców traktowane jako spotkanie partnerów, nastawionych na wymianę informacji i doświadczeń, współpracę;

– przygotowanie i udostępnienie ogólnopolskiej (oraz regionalnych) list ekspertów wraz ze wskazaniem kwalifikacji i potencjalnych obszarów współpracy, na których ekspertem będzie zarówno przedstawiciel instytucji naukowej i instytucji kultury, jak i przedstawiciele tzw. środowiska lokalnego i regionalnego.

2. Ogólnopolskie, regionalne i lokalne konkursy oraz przeglądy twórczości

2.1. Zalety / możliwości rozwoju:

– możliwość zaprezentowania swojej twórczości i dorobku;

– skonfrontowanie swojej wiedzy i umiejętności z innymi artystami / wykonawcami, co może przyczynić się do wzrostu chęci dalszej pracy i uczenia się;

– nawiązywanie i podtrzymywanie kontaktów z innymi wykonawcami (z regionu i spoza niego);

– poczucie bycia reprezentantem swojej miejscowości, społeczności, regionu – co ma realny wpływ na umacnianie tożsamości lokalnej.

2.2. Wady / zagrożenia dla rozwoju:

- różna ranga festiwali i przeglądów (konkurencja pomiędzy np. 50., a 2. edycją);
- różny (nierówny) poziom artystyczny i organizacyjny festiwali;
- festiwale i przeglądy o małym zasięgu (subregionalnym) powodują stosunkowo niski stopień przyrostu wiedzy i umiejętności uczestników;
- problemy z przejściem kwalifikacji przez zespoły / osoby nowe;
- wysoki stopień uzależnienia od specjalistów (ekspertów), osób z zewnątrz oceniających np. zgodność z odgórnie przyjętym kanonem tradycji;
- dyskryminacja przez eksperckie jury w doborze repertuaru, instrumentarium, dokonywanym poprzez stosowanie wąskiej definicji folkloru, w rozumieniu historycznym oraz preferowanie zespołów z „tradycyjnych” regionów.

2.3. Proponowane rozwiązania (rekomendacje):

- poszerzenie kategorii zespołów przystępujących do konkursów / przeglądów o kategorię działających tych od kilku lat;
- stosowanie w ocenie szerszej definicji folkloru i traktowanie go w kategoriach procesu (perspektywa antropologiczna);
- organizowanie spotkań i warsztatów z metodykami, ekspertami (także lokalnymi, posiadającymi np. sceniczne doświadczenie) i członkami zespołów, dzielenie się tzw. dobrymi praktykami (także w zakresie kwestii organizacyjnych i finansowych).

3. Dokumentacja działalności

3.1. Zalety / możliwości rozwoju:

- ukazywanie spectrum różnorodnej działalności;
- zachowywanie dla kolejnych pokoleń przejawów życia społecznego;
- poprzez udostępnianie (w Internecie lub publikacjach) dokumentacji – wzbogacenie źródeł do badań nad przejawami życia artystycznego lokalnych i regionalnych społeczności.

3.2. Wady / zagrożenia dla rozwoju:

- brak systematycznego prowadzenia dokumentacji oraz brak jej ciągłości;
- brak dbałości o zbieranie i przechowywanie wycinków prasowych, otrzymanych dyplomów, zdobytych nagród;
- brak prowadzenia dokumentacji audio i video (brak refleksji nad taką potrzebą, brak możliwości technicznych).

3.3. Proponowane rozwiązania (rekomendacje):

- włączenie w proces dokumentacji i digitalizacji lokalnych bibliotek, szkół, instytucji kultury;

- tworzenie lokalnych i regionalnych repozytoriów, zawierających dokumentację fotograficzną, audio i video, działalność kronikarską (z poszanowaniem praw autorskich i pokrewnych);
- organizacja konkursów na najlepiej prowadzoną kronikę dokumentująca dorobek artystyczny (wzorem konkursu na kroniki Ochotniczej Straży Pożarnej);
- wydawanie publikacji w oparciu o dokumentacje artystyczne, przy wsparciu samorządów lokalnych.

Współpraca

1. Współpraca z uczelniami wyższymi (w tym artystycznymi)
 - 1.1. Zalety / możliwości rozwoju:
 - rejestracja zjawisk kulturowych (w wielu przypadkach kontynuacja wcześniej prowadzonych badań, co pozwala na zachowanie ciągłości w dokumentacji);
 - przeprowadzenie dokumentacji terenowej (foto, audio i video);
 - wzbogacenie archiwów uczelni wyższych;
 - działalność wydawnicza w oparciu o pozyskany materiał terenowy (publikacje tekstowe, muzyczne i video).
 - 1.2. Wady / zagrożenia dla rozwoju:
 - brak dostępu do dokumentacji dla osób spoza uczelni wyższych lub niejasne zasady dotyczące możliwości ich wykorzystania;
 - społeczność lokalna staje się przedmiotem badań, obserwacji i dokumentacji, często nie jest traktowana przez środowisko akademickie jako pełnowartościowy partner (np. bardzo rzadko podpisuje się umowy partnerskie między uczelnią a lokalnymi ośrodkami kultury / stowarzyszeniami – nawet tymi, mającymi podmiot prawny);
 - dokumentacja terenowa funkcjonuje poza kontekstem, w którym powstała;
 - nieprzestrzeżenie praw autorskich i praw do publikacji wizerunku.
 - 1.3. Proponowane rozwiązania (rekomendacje):
 - podpisywanie umowy określającej wzajemne zobowiązania, w tym zasady wykorzystania zebranego materiału;
 - szkolenia z prawa autorskiego i praw pokrewnych, realny wpływ na wyrażenie (lub nie) zgody na nagranie, zarchiwizowanie i publiczne odtwarzanie / wykorzystywanie, np. w publikacjach, na wystawach;
 - społeczność lokalna może sama wskazywać zjawiska, które warto udokumentować;
 - upowszechnienie przez instytucje naukowe i instytucje kultury wykazów badań terenowych, archiwalnych i aktualnie prowadzonych.

2. Współpraca z instytucjami kultury

2.1. Zalety / możliwości rozwoju:

- pomoc organizacyjna, np. wynajęcie sali, sprzętu, pomoc instruktorów i innych pracowników;
- możliwości wykorzystania sprawdzonych kanałów komunikacji, w tym narzędzi promocyjnych;
- opieka merytoryczna instruktorów, specjalistów (etnografów, etnomuzykologów, etnochoreologów);
- dostęp do zasobów bibliotecznych, eksponatów, co może stanowić inspirację w działalności artystycznej.

2.2. Wady / zagrożenia dla rozwoju:

- niejasne zasady użyczania infrastruktury podmiotom niezwiązanym z instytucjami („po znajomości”);
- wykorzystywanie zespołów / grup / solistów podczas organizowania imprez (często stanowią tło, a nie są głównymi bohaterami);
- niedocenywanie zasobów i możliwości przedstawicieli najbliższego środowiska, poszukiwanie „egzotyki” z zewnątrz;
- niskie honoraria lub ich całkowity brak, czasami system wynagrodzenia rzeczowego (mało atrakcyjnego);
- nadużywanie roli opiekuna merytorycznego.

2.3. Proponowane rozwiązania (rekomendacje):

- podpisywanie umów dotyczących wynajmu infrastruktury za symboliczną kwotę (lokale dla kultury za 1 zł);
- podpisywanie umów barterowych z artystami – propozycja występu w zamian za użyczenie sali na próby;
- włączanie zespołów / solistów do planów działań na zasadach partnerskich.

3. Współpraca ze szkołami

3.1. Zalety / możliwości rozwoju:

- trwałość struktur i zapewnienie ciągłości poprzez angażowanie kolejnych roczników;
- stabilność w zakresie dostępu do infrastruktury (sale prób, przechowywanie strojów i rekwizytów, instrumenty);
- możliwości pozyskania dofinansowania ze źródeł przeznaczonych na oświatę.

3.2. Wady / zagrożenia dla rozwoju:

- niedostateczność lub całkowity brak konsultacji merytorycznych (etnograficznych, etnomuzykologicznych, etnochoreologicznych), co sprzyja powielaniu tego samego repertuaru bez dbałości o podnoszenie jego poziomu (schematyzm);

- brak dofinansowywania szkoleń dla nauczycieli – instruktorów ze strony organów prowadzących szkoły;
- duża rotacja wśród zespołów złożonych z uczniów – po zakończeniu edukacji w danej szkole odchodzi duża, wyszkolona grupa, co powoduje konieczność szkolenia nowej grupy (jeśli nie zacznie się tego odpowiednio wcześniej, istnieje realne zagrożenie dla braku ciągłości zespołu).

3.3. Proponowane rozwiązania (rekomendacje):

- system wsparcia finansowego dla osób pełniących rolę kierowników / liderów zespołów;
- współpraca różnych grup wiekowych, np. działający w jednej miejscowości zespół dziecięcy i zespół seniorów – transmisja międzypokoleniowa;
- współpraca szkoły z instytucją kultury / naukową celem uzyskania pomocy merytorycznej.

Głównym celem raportu była próba charakterystyki wybranych środowisk i ich działalności, poprzez zdiagnozowanie problemów strukturalnych z jakimi muszą się one borykać. Problemy te wyrażone zostały kategoriami „nadrzędnymi” – wspólnymi dla wszystkich grup – do których należy: sposób finansowania, merytoryka, podejmowanie współpracy z podmiotami zewnętrznymi. W ramach raportu przedstawione zostały także sugestie dotyczące możliwych kierunków ewaluacji działalności wspomnianych środowisk (na podstawie wytypowania zalet i możliwości rozwoju, wad i zagrożeń oraz proponowanych rozwiązań – rekomendacji).

Decydując się na powyższy sposób prezentacji problemu badawczego być może utworzona została droga do zbudowania potencjalnego systemu wsparcia. Wierzymy, że praktyczne zastosowanie naszych sugestii, mogłoby przyczynić się do rozwoju i profesjonalizacji lokalnych środowisk muzycznych, a tym samym do lepszego określenia parametrów ochrony dziedzictwa niematerialnego i materialnego, którym jest niewątpliwie polska muzyka tradycyjna *in situ*.



Fot. 5. Józef i Maria Zajacowie, Giebułtówek, pow. lwówecki
(fot. Piotr Baczewski, 2013)



Fot. 6. Jan Kmita, Agnieszka Niwińska; Przysucha (fot. Piotr Baczewski, 2013)

10 | *Archiwa dźwiękowe – zasób i dostępność*

Jacek Jackowski

Pierwsze archiwa fonograficzne gromadzące w sposób formalny, planowy i systematyczny nagrania dźwiękowe muzyki tradycyjnej – empiryczną podstawę badań ówczesnej muzykologii porównawczej – powstały na przełomie XIX i XX wieku. Były to kolejno wiedeńskie Phonogrammarchiv (utworzone w 1899 roku) oraz archiwum berlińskie, powstałe rok później. W tym czasie powołano też Musée Phonographique przy paryskim Towarzystwie Antropologicznym. Kolekcje takie, będące swoistymi laboratoriami etnomuzykologicznymi, powstawały w Europie m.in. w Moskwie (uniwersytecka Komisja Muzyczno-Etnograficzna), we Fryburgu Bryzgowijskim (Deutsches Volksliedarchiv), Petersburgu, Budapeszcie, Bukareszcie, w Helsinkach, w Tampere (uniwersytecka kolekcja Erkki Ala-Könni), a także na innych kontynentach, np. jedno z najbogatszych – Archiwum Biblioteki Kongresu Stanów Zjednoczonych w Waszyngtonie, Archiwum Muzyki Tradycyjnej na Uniwersytecie w stanie Indiana czy archiwa azjatyckie, np. w Tokio, Taszkencie, Teheranie. Idea gromadzenia, opracowywania i porządkowania oraz systematyzowania nagrań gwar, dialektów, narzeczy (np. paryskie Musée de la Parole w Paryżu¹), a także muzyki tradycyjnej była wynikiem przełomu w dokumentacji etnograficznej, któremu początek dało skonstruowanie przez T. A. Edisona i opatentowanie w 1877 roku fonografu – pierwszego urządzenia rejestrującego i odtwarzającego dźwięk. Fonograf szybko zyskał popularność, stając się także narzędziem na usługach etnografii i wczesnej muzykologii porównawczej. Odtąd nagranie dźwiękowe zastąpiło w znacznej mierze ucho i ołówek zbieracza, oddając – w miarę postępu technologicznego – coraz więcej ulotnych i subtelnych cech muzycznych, których popularna metoda zapisu nutowego i deskrypcji nie były w stanie utrwalić. Należy jednak pamiętać, iż nagranie nigdy nie wyeliminowało zapisu nutowego i do dziś służy m.in. jako źródło do sporządzenia zapisu dokładnego bądź wersji normatywnej me-

¹ Już w 1897 roku powstała przy Collège de France pracownia „głosowni doświadczalnej”, kierowana przez prof. Michała Bréala, gdzie stosowano do badań fonograf.

lodii. Analiza słuchowa, którą umożliwia rejestracja i odtworzenie muzyki z nagrania, stała się z czasem – zwłaszcza dla wykonawstwa – źródłem niezastąpionym. W obliczu zanikających spontanicznych form śpiewu i muzykowania (przemiany cywilizacyjne i społeczne), wraz z odchodzeniem najstarszej generacji wykonawców ludowych, nagranie archiwalne coraz częściej pełni funkcję surogatu zanikającego ognia w tradycyjnym przekazie repertuaru, zwłaszcza jego warstwy muzycznej.

Polski folklor muzyczny, z racji burzliwych i trudnych losów historycznych państwa dość późno, bo dopiero w początkach XX w. doczekał się pierwszych utwaleń fonograficznych. A i te, sporadyczne, niekiedy nie-reprezentacyjne, choć dziś bezcenne, są tylko namiastką, echem dawnej i minionej epoki muzycznej. Dopiero w okresie międzywojennym, wraz z planową odbudową niepodległego państwa, także w sferze kultury i dziedzictwa regionalnego, powstały pierwsze instytucje tworzące i gromadzące systematycznie rejestracje fonograficzne. Idea była znacznie starsza: przykładowo, Adolf Chybiński już w pierwszej dekadzie XX w. podnosił konieczność gromadzenia i opracowywania – wzorem placówek europejskich – folkloru muzycznego w nagraniach. Największym rozmachem dokumentacyjnym charakteryzował się zbiór warszawski, utworzony w 1934 roku w strukturach Biblioteki Narodowej – Centralne Archiwum Fonograficzne. Tu realizowano słuszną ideę centralizacji zbioru głównego nagrań regionalnych z terenów ówczesnej II Rzeczypospolitej, wraz z utraconymi później Kresami. Powstałe wcześniej, w 1930 roku, Regionalne Archiwum Fonograficzne w Poznaniu, w strukturach Muzykologii Uniwersytetu Poznańskiego, skupiło uwagę na zachodnim pasie II Rzeczypospolitej (zwłaszcza na Wielkopolsce i Pomorzu) oraz na metodzie rejestracji, opisu i systematyzacji materiału. Wydaje się, że doświadczenia i metody obu placówek można by uznać, podobnie jak i ich zasoby (łącznie niemal 25 tys. nagrań), za wzajemnie komplementarne. Niestety, zniszczenia II wojny światowej pochłonęły obie kolekcje, w przypadku kolekcji centralnej – zapewne bezpowrotnie². Utraciliśmy ogromne dziedzictwo kulturowe w postaci unikatowych rejestracji muzyki wykonywanej przez śpiewaków i muzykantów, do których zapewne docierał Oskar Kolberg. Wojna odcisnęła także dotkliwie

² Zachowały się nieliczne informacje, na podstawie których można odtworzyć przynajmniej częściowo zasób Centralnego Archiwum (Dahlig 1993) oraz niewielka liczba kopii nagrań z archiwum poznańskiego w Berlinie. Badania prowadzone w ostatnich latach pozwoliły również na odnalezienie śladów polskiej dokumentacji etnofonograficznej w Wilnie i w Lipsku (Jackowski 2011b). Możemy również wysnuć przypuszczenie o zachowaniu kolejnych nagrań, bowiem wybrane wybrane zapisy melodii tanecznych na płytach z CAF powędrowały w 1937 roku do Paryża, jako ilustracja do ekspozycji prezentującej polskie tańce ludowe na międzynarodowej wystawie w *Archive de la Danse* (Jackowski 2007: 141).

piętno na ludzkiej psychice, zebrała śmiertelne żniwo również wśród wykonawców. Po dokumentacji z pierwszej połowy ubiegłego stulecia pozostały tylko nikłe ślady (Dahlig 2002; Jackowski 2002, 2003, 2008, 2011).

Okres powojenny przyniósł już inne warunki funkcjonowania folkloru, zmieniała się również – w miarę rozwoju technologii – możliwość dokumentowania. Postępującemu zanikowi dawnych i tradycyjnych form obrzędowości, muzykowania i śpiewu towarzyszy ciągły rozwój technologii audiowizualnej. Dla współczesnego dokumentalisty problemem nie jest już aparatura, lecz, coraz częściej, dotarcie do wykonawcy pamiętającego jeszcze i potrafiącego przekazać wartościową informację i repertuar. Dokumentaliści często zwracają się obecnie także ku formom nowym bądź przekształconym (folk, *revival*, rekonstrukcje) lub uporczywie poszukują form najstarszych, gdzieś jeszcze zachowanych. Dużym problemem jest również – związany z postępowaniem technologicznym – lawinowy przyrost dokumentacji, tworzonej intencjonalnie bądź spontanicznie, bezkonceptyjnie i brak świadomości konieczności utrwalania, porządkowania, archiwizowania i opracowywania materiału. Tak jak jeszcze do niedawna stosowane np. kasety magnetofonowe wypełniają dziś niejedną nieprzeniknioną szafę w lokalnej instytucji kultury, tak dziś dyski komputerowe rzeszy miłośników folkloru, a nawet profesjonalnych badaczy wypełnia często nieopisana, nieuporządkowana³, a z czasem coraz bardziej trudna do identyfikacji, a tym samym interpretacji (drugiej, po badaniach terenowych kluczowej czynności naukowej) informacja dźwiękowa lub audiowizualna⁴. Nagrania tworzone z myślą np. o publikacji internetowej wykorzystywane są zwykle częściowo, po zakończonych projektach zaś materiał ulega zapomnieniu pod naporem nowych pomysłów. Wiele interesujących nas dokumentów powstawało i powstaje w wyniku amatorskich rejestracji. To wiąże

³ Ilustruje to np. znamienny przykład entuzjazmu młodych studentów wyruszających w teren, zapadające w pamięć chwile spędzone z twórcami ludowymi często w urzekającej scenerii i trudny do wygzekwowania kolejny etap pracy: żmudne dokładne opisanie i opracowanie powstałych nagrań dokumentalnych, wymagające niejednokrotnie iście benedyktyńskiego skupienia i cierpliwości. Problem ten dotyczy, niestety, wielu środowisk.

⁴ Tym bardziej metodyka badań terenowych (które winny zaczynać się od biurka, biblioteki czy archiwum!) winna zainteresować nie tylko folklorystów czy etnomuzykologów, ale wszystkich, których interesuje folklor (Krawczyk-Wasilewska 1983: 175, zob. też. Bronisława Kopczyńska-Jaworska: *Metodyka etnograficznych badań terenowych*, Warszawa 1969; Jadwiga i Marian Sobieski opracowali również, na potrzeby Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego *Instrukcję dla zbieraczy*. Po raz pierwszy jej szkic ukazał się drukiem w 1949 r. w „Poradniku Muzycznym” (organ Ludowego Instytutu Muzycznego poświęcony zagadnieniom upowszechniania kultury muzycznej), nr 3 (25), s. 3–6, pełną wersję instrukcji zamieszczono w „Muzyce” 1950 nr 2, s. 29–49). Brak tej wiedzy może skutkować entuzjastycznym „odkrywaniem” tego, co już dawno zostało odkryte. . .

się z charakterem samego materiału, pozyskiwanego w drodze subtelnego spotkania, rozmowy czy wywiadu z twórcą ludowym, zazwyczaj prowadzonym w miejscu jego zamieszkania. Nie oznacza to jednak, że powstały wówczas materiał dokumentalny musi być traktowany w sposób nieprofesjonalny. Współczesne możliwości pozyskiwania, a także prezentacji i upowszechniania dokumentacji, intensywny rozwój technologii informatycznych oraz przemiany społeczne, pojawienie się nowych (obecnie już *stricte* „wirtualnych”) odbiorców i zainteresowanych archiwaliami skłania nas do powtórnego zadania pytania, sformułowanego niegdyś przez prof. Bartmińskiego: „CO i JAK zbierać i systematyzować zebrany materiał? DLA KOGO praca ta jest wykonywana? KTO jest zainteresowany zbiorami i czego ten ktoś w nich może szukać, jaki użytek z nich chce zrobić?” (Bartmiński 1999: 38–39).

Omawiając aktualny stan tej części dziedzictwa kulturowego, jaką stanowią nagrania dźwiękowe folkloru muzycznego, należy zwrócić uwagę na różne sytuacje, miejsca i okoliczności powstawania, gromadzenia, opracowania i funkcjonowania owych źródeł, także w przestrzeni publicznej (upowszechnianie). Możemy zatem wyszczególnić – w dużym uproszczeniu – następujące instytucje:

– instytucjonalne archiwa (w zasobie których są kolekcje lub zbiory dźwiękowe) i fonoteki, systematycznie gromadzące i opracowujące nagrania dźwiękowe,

- kolekcje rozgłośni radiowych,
- kolekcje specjalistyczne, powstałe przy placówkach naukowych,
- kolekcje muzealne,
- kolekcje powstałe przy regionalnych instytucjach kultury,
- kolekcje przy stowarzyszeniach, fundacjach, organizacjach regionalnych,
- zbiory prywatne.

Ze względu na ograniczenia objętości niniejszego opracowania poniżej podano tylko charakterystykę wybranych kolekcji – reprezentujących poszczególne instytucje⁵. Znikoma ilość wyników dokładnych i rzetelnych,

⁵ Przy opracowaniu niniejszego tekstu wykorzystałem informacje udzielone mi od następujących osób, którym niniejszym składam gorące podziękowania: Grzegorza Ajdaczkiego (Stowarzyszenia *Dom Tańca*), Małgorzaty Bienkowskiej (Archiwum Muzyki Wiejskiej), Kingi Bogacz (KUL), Moniki Buczek (Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie), Olgi Chojak (Centrala Muzyki Tradycyjnej), Jolanty Dragan (Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej), Emilii Dudkiewicz i Tomasza Jagłowskiego (UMFC Warszawa), Gabrieli Gacek (ISPAN – Studium Doktoranckie), Agnieszki Gołębiowskiej (UW), Emilii Jakubiec-Lis (Muzeum Etnograficzne w Rzeszowie), Doroty Jasnowskiej (Muzeum Etnograficzne we Wrocławiu), Ireny Kabat (Archiwum Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej UAM),

systematycznie przeprowadzonych i aktualnych eksploracji i ankiet również wpływa na przyczynkarski charakter tego artykułu, trwające zaś badania i kwerendy pozwolą zapewne w niedalekiej perspektywie wysnuć wnioski natury bardziej szczegółowej⁶. Przy niniejszym opisie zwrócono szczególną uwagę na następujące elementy: historia i okoliczności powstania danego zbioru; ilość nagrań dokumentalnych⁷ znajdujących się w danej ko-

Agnieszki Kostrzewy-Majoch (Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu), Adama Kusa (WDK Rzeszów), Doroty Majerczyk (Stowarzyszenie Miłośników Kultury Ludowej w Chabówce), Beaty Maksymiuk-Pacek (UMCS Lublin), Remigiusza Mazura-Hanaja (In Crudo), Mirosława Nałaskowskiego (Suwalski Ośrodek Kultury), Hanny Nizińskiej (Biblioteka Katedry Muzykologii UAM), Agnieszki Ławickiej (Muzeum Lubelskie), Krystyny Pawłowskiej (Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku), Anny Rutkowskiej (Polskie Radio), Andrzeja Sara (WOK Lublin), Ewy Sławińskiej-Dahlig (ŁDK Łódź), Michała Stachurskiego (WOK Kielce), Barbary Tarasewicz (MGOK w Lipsku), Wiesława Żygłowicza (MCK Sokół Nowy Sącz).

⁶ Podjęty temat został bardzo ogólnie opracowany w poprzednim wydaniu *Raportu o stanie muzyki polskiej*. Należy pamiętać, iż w latach 1982–1983. Instytut Sztuki PAN przeprowadził korespondencyjną ankietę dotyczącą stanu zgromadzonych w instytucjach nagrań i zapisów polskiego folkloru słowno-muzycznego: „W związku z opracowywaniem Centralnej Kartoteki Nagrań Archiwum Fonograficzne im. Mariana Sobieskiego Instytutu Sztuki PAN zwraca się z uprzejmą prośbą o przekazanie informacji, czy Wasza instytucja posiada nagrania (lub zapisy odręczne) polskiego folkloru słowno-muzycznego. Jeśli tak, to prosimy o wypełnienie załączonej karty – lub ogólny opis posiadanych zbiorów. Utworzenie Centralnej Kartoteki ma na celu zgromadzenie wiadomości o dokumentacji muzycznej kultury ludowej na terenie kraju. Może też w przyszłości posłużyć do nawiązywania współpracy lub do wymiany materiałów [. . .]” (fragment ankiety, Zbiory Fonograficzne ISPAN, dział Dokumentacji Nienagranej). W ankiecie należało określić rodzaj nagranych materiałów (muzyka wokalna/ instrumentalna/słowo mówione, opowiadania, przemowy weselne itp.), określić pochodzenie nagrań (z badań terenowych/z festiwali i przeglądów/inne) oraz liczbę nośników (taśm/kaset), a także podać dane techniczne (typ magnetofonu/rodzaj taśmy, szybkość przesuwu) i inne uwagi. Na 275 zapytań uzyskano 110 odpowiedzi, z których 50 pozwoliło określić rozmiar, charakter i stopień dostępności zbiorów nagrań i innych dokumentów folkloru. Zbiory podzielono na 4 grupy: muzea, wyższe uczelnie, domy kultury, rozgłośnie radiowe (Lesień-Płachecka 1984; 1985). Na potrzeby niniejszego opracowania na przełomie lat 2013 i 2014 przeprowadzono kolejną ankietę rozbudowaną m.in. o zapytania dotyczące przechowywania, zabezpieczania, opracowania, ewentualnej digitalizacji i upowszechniania zbiorów.

⁷ Istotą nagrania dokumentalnego jest brak ingerencji w relacje czasowe modulacji, co oznacza zachowanie w nagraniu jego pierwotnej treści i niepoddawanie go np. montażowi czy rekonstrukcji, w odróżnieniu do nagrania niedokumentalnego. Grupę dokumentalnych nagrań archiwalnych muzyki tradycyjnej opisywanych w niniejszym tekście cechuje kontekst i cel, w jakim zostały zrealizowane: z reguły są to nagrania dokonane w terenie (podczas tzw. badań terenowych), pierwotnie w celu badania, porównywania oraz utrwalenia w archiwum zmieniającego się i odchodzącego w zapomnienie repertuaru i stylów wykonawczych. Jest to w znaczej mierze rodzaj bezpośrednich (tradycja ustna) „źródeł wywołanych”, stanowiących istotną część materiałów folklorystycznych, tworzących bazę źródłową pracy naukowej. Gromadzeniem, inwentaryzowaniem i opracowywaniem źródeł wywoła-

lekcji; ogólna charakterystyka zbioru; okoliczności powstawania dokumentacji; warunki techniczne powstawania nagrań; czy kolekcja jest zbiorem zamkniętym, czy otwartym⁸; zakres i metody zabezpieczania, opracowania, uporządkowania i skatalogowania oraz digitalizacji zasobów, a także dostępu do danych i metadanych z wykorzystaniem współczesnych metod informatyzacji. Przez pojęcie „zbiory digitalizowane” rozumiem proces digitalizacji⁹ obejmujący zarówno dane (nagrania dźwiękowe, audio-wizualne, dokumentację archiwalną), jak również metadane – informacje o obiektach digitalizowanych, ujęte w formę elektronicznych baz danych lub katalogów komputerowych. W niniejszym tekście uchylam się jednak od oceny procesów digitalizacyjnych. Będzie to tematem oddzielnego opracowania (Jacek Jackowski: *Współczesne metody zabezpieczania, opracowania naukowego i udostępniania Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN*, „Muzyka” 2014 nr 3 – w druku; tamże: Anna Rutkowska: *Etyka i estetyka rekonstrukcji nagrań archiwalnych. Na przykładzie wybranych nagrań ze Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN*). Należy stwierdzić, iż w obszarze archiwów i kolekcji nagrań dokumentalnych muzyki tradycyjnej w większości przypadków mamy do czynienia z tzw. *digitalizacją przemysłową* (termin sformułowany przez Stefana Kruczkowskiego w odróżnieniu do *digitalizacji laboratoryjnej*, Kruczkowski 2001: 29), czyli prowadzoną nie z myślą o wieczystym przechowywaniu i zabezpieczeniu danych (kopii cyfrowych obiektów digitalizowanych i metadanych) oraz oryginałów, lecz o doraźnych potrzebach zapoznania się z treścią nagrania (niestety, w przypadku np. specjalistycznych archiwów naukowych jest to warunek nadrzędny i często wystarczający, by przeprowadzić „digitalizację”) lub nawet stworzenia publikacji płytowej bądź internetowej. Pomija się zatem (z wyjątkiem kilku instytucji np. Polskiego Radia) – często nie-

nych i zastanych zajmują się z reguły archiwa folklorystyczne (Krawczyk-Wasilewska 1986: 190–191). Powstaniu znacznej części tego typu nagrań nie przyświecał cel wydawniczy, emisyjny czy komercyjny, choć z czasem – co jest słuszną i pozytywną praktyką wielu instytucji – wybrane nagrania są publikowane, np. na płytach CD lub udostępniane on-line. Wyjątkiem są tu kolekcje np. rozgłośni radiowych, z reguły powstające w celu opublikowania i emisji. Wyróżnia je jednak zazwyczaj bardziej zaawansowana technika dokonywania nagrań oraz estetyczne kryteria doboru zarówno wykonawców, jak i repertuaru.

⁸ Przez pojęcie „kolekcja otwarta” rozumiem tu taki zbiór, który aktualnie jest sukcesywnie powiększany o nowe nagrania i zachowuje ciągłość procesu dokumentacji terenowej.

⁹ Digitalizacja to proces przetwarzania fizycznej jednostki bibliotecznej, archiwalnej, muzealnej lub jej części, albo nagrania analogowego na postać cyfrową. Digitalizacja obiektów dziedzictwa kulturowego jest potocznie rozumiana jako proces tworzenia cyfrowych kopii (odwzorowań) owych obiektów, a jej celem jest przede wszystkim udostępnianie tych kopii oraz długotrwałe (wieczyste) ich przechowywanie jako forma zabezpieczenia dóbr kultury dla przyszłych pokoleń (Płoszajski 2008: 9, 11, 15).

świadomie – bezwzględną konieczność sięgnięcia do nośnika oryginalnego w celu dokonania wzorcowej kopii cyfrowej, dbałość o kompatybilność formatu nagrania analogowego z parametrami urządzeń odczytujących (m.in. prędkość odtwarzania, format zapisu, ustawienie głowicy, szerokość taśmy itp.; działając wbrew tej regule można np. trwale uszkodzić nośnik lub otrzymać błędny odczyt!), konieczność zastosowania sprawnego technicznie, przetestowanego i skalibrowanego urządzenia do odczytu, zastosowanie minimalnej rekomendowanej częstotliwości próbkowania (bywa, że pracochłonny i wieloletni proces „digitalizacji” kończy się wytworzeniem i „archiwizacją” tylko zredukowanych plików MP3!), zastosowanie odpowiednich, zewnętrznych, dedykowanych przetworników analogowo-cyfrowych. Zdarza się, iż na etapie digitalizacji dokonywane są również czynności określane zwykle „rekonstrukcją nagrania”, a ich potrzebę determinuje najczęściej nieprawidłowe odtworzenie nośnika. Nagminnie pomijana jest również digitalizacja metadanych, tworzenie baz i katalogów elektronicznych i odpowiednia archiwizacja wytworzonych plików (a nie nietrwałych nośników typu płyta CD-R). Nawet „archiwizacja w ostateczności na płytach” specjalnych, rekomendowanych do długotrwałego przechowywania nie daje gwarancji zabezpieczenia nagranej informacji. Nieodwracalnym i chyba najgorszym skutkiem błędnych decyzji jest pozbywanie się czy niszczenie oryginalnych nośników po ich digitalizacji (w myśl „mamy to przebrane na płyty”) zamiast zadbanie o staranne i odpowiednie ich przechowanie w rekomendowanych warunkach klimatycznych. Należy jednak zauważyć, iż nadal brakuje na gruncie polskim ogólnie dostępnych wytycznych dotyczących digitalizacji nagrań dźwiękowych. Mrzonką jest również zatrudnienie np. przez muzea odpowiednio wykwalifikowanych fachowców, których zresztą w skali krajowej jest niewielu, zaś oferowane usługi digitalizacji czy raczej „kopiowania wszystkiego na wszystko” niejednokrotnie nie spełniają nawet wyżej podanych podstawowych wymogów digitalizacji.

Obraz wynikający już z niniejszego, z konieczności ogólnikowego, zestawienia pozwala nam na stwierdzenie, iż pomimo wojennych strat, istnieje dość obfity zasób interesujących nas dokumentów dźwiękowych, a także audiowizualnych. Jest on jednak rozproszony i wciąż nie do końca rozpoznany, a także nie w pełni reprezentatywny dla poszczególnych regionów. Różny jest też sposób przechowywania, zabezpieczania, opracowania, a wreszcie popularyzacji kolekcji. Najwięcej dokumentów dźwiękowych reprezentujących omawianą tu tematykę zgromadziły kolekcje specjalistyczne, powstałe przy placówkach naukowych, systematycznie gromadzące i opracowujące nagrania dokumentalne. Choć ich zasoby powsta-

wały (i są nadal wzbogacane) z myślą o budowaniu warsztatu naukowego i wytworzeniu źródeł do badań, obecnie stają się one również celem zainteresowań szerszego, niż tylko naukowego, grona zainteresowanych. Cechą owych kolekcji jest wielopokoleniowe tworzenie zasobów oraz istnienie wypracowanych form opisu, katalogowania i systematyzacji źródeł – w zależności od charakteru zbioru. W wielu przypadkach nagrania te pozostają „w ukryciu” i nie funkcjonują w szerszym obiegu, zwłaszcza medialnym, co w przypadku np. coraz bardziej popularnych kwerend internetowych może prowadzić poszukującego do wielu mylnych wniosków. Niniejsza część *Raportu* ma również za zadanie rekompensatę braku podstawowych informacji i wynikającego z tego faktu odczucia wrażenia dysproporcji. Paradoksalnie, niejednokrotnie również w kategorii „niewidocznych” zasobów funkcjonują obecnie dźwiękowe i audiowizualne zbiory niektórych muzeów. Jeszcze bardziej „ukryte” pozostają kolekcje o charakterze lokalnym, powstałe przy niemal wszystkich regionalnych instytucjach kultury, dokumentujące miejscowe imprezy folklorystyczne, festiwale, przeglądy, ale też – podobnie jak w przypadku zbiorów muzealnych – lokalne badania terenowe prowadzone przez badaczy i dokumentalistów. Niejednokrotnie, podczas własnych eksploracji terenowych, spotykałem się z fascynującymi zasobami nagrań zgromadzonymi w szafach np. gminnych ośrodków kultury. To nadal zasób nierozpoznany. Należy pamiętać, iż niemal każdy zespół folklorystyczny, śpiewaczy, obrzędowy, teatralny prowadzi mniej lub bardziej systematyczną dokumentację własnej działalności. Kolekcje przy stowarzyszeniach, fundacjach, organizacjach regionalnych chyba najlepiej odnajdują się w przestrzeni medialnej i informatycznej (strony internetowe, dostępne przykłady, a nawet wirtualne archiwa). Ich prezentacja ma jednak przede wszystkim walor popularyzatorski. Mamy tu więc stosunkowo nową sytuację tworzenia cennych zasobów archiwalnych przez grupę, która jeszcze nie tak dawno była (i w zasadzie jest nadal) zainteresowanym użytkownikiem archiwów specjalistycznych, instytucjonalnych. Z jednej strony utrudniony dostęp lub zbyt zawiła struktura tych ostatnich, z drugiej zaś postępująca w ostatnich dekadach powszechna dostępność aparatury rejestrującej obraz i dźwięk, wreszcie zamiłowanie do rzeczy ludowych jako styl życia zdeterminowało wielu do tworzenia własnych, dziś często imponujących kolekcji. Są to:

Miłośnicy rzeczy ludowych, entuzjaści, u których miłość do tradycji traktowanej nostalgicznie dominuje nad próbami jej racjonalizacji. [...] Często oni sami występują jako zbieracze-amatorzy, którzy różne materiały gromadzą dla siebie i spożytkowują po swojemu, w sposób bardzo indywidualny, niekonwencjonalny. Zdarza się, że osiągają – jak w przypadku Franciszka Kotuli – zadziwiająco cenne

rezultaty. Przykład zbieraczy amatorów jest pouczający o tyle, że ich często cenne zbiory po śmierci ich autorów stają się dla zainteresowanych labiryntem, po którym poruszanie się jest bardzo trudne. (Bartmiński 1999: 39)

W kontekście powyższych uwag należy pamiętać również o ogromnej sferze nagrań nieformalnych, gromadzonych, często spontanicznie, w kolekcjach prywatnych, np. samych twórców ludowych. Dla współczesnych badań przemian kultury wartości źródłowej nabierają przecież nawet tworzone masowo od lat 90. ubiegłego stulecia rejestracje video uroczystości weselnych.

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

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

Ideę centralizacji informacji o zbiorach i częściowo samych zbiorów – powstałą w okresie międzywojennym – podejmuje obecnie Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, jako reprezentant największego i najstarszego archiwum polskiej muzyki tradycyjnej. Dysponując stworzoną w ciągu ostatnich lat infrastrukturą informatyczną, a – przede wszystkim – wypracowanymi metodami, już teraz służy wielu mniejszym instytucjom regionalnym w zakresie konsultacji, digitalizacji i opracowania kolekcji nagraniowych. Efektem takich działań będzie dostępna on-line baza informacji pozwalająca na odnalezienie, np. danej pieśni lub melodii jednocześnie w kilku archiwach.

Wracając do cytowanej wyżej kwestii postawionej przez prof. Bartmińskiego, należy podkreślić, iż zamiast tworzyć nowe (w rzeczywistości wcale nieodkrywcze), partykularne i indywidualne systemy, należy zwrócić się ku metodom i kryteriom porządkowania i opisu materiałów, które są już na tyle sprawdzone, by mogły zostać uznane za powszechne. Postulowanym wzorcem są tu zatem wypracowane działania instytucji naukowych:

Grupą najlepiej sprawdzonych wirtualnych użytkowników archiwum są sami badacze tradycji, naukowcy różnych dyscyplin. [...] Jest to grupa o dużym wyrobieniu, sprecyzowanych zainteresowaniach i wymaganiach, także doświadczeniu w korzystaniu ze zbiorów i ich tworzeniu. Ta grupa stawia wysokie i chyba najszersze wymagania, dlatego wydaje się, że przede wszystkim wedle jej postulatów wypada organizować prace archiwizacyjne. (Bartmiński 1999: 39)

Instytucjonalne fonoteki i archiwa (w zasobie których są kolekcje lub zbiory dźwiękowe), systematycznie gromadzące i opracowujące nagrania dźwiękowe

Choć cechą i obowiązkiem archiwów, obok gromadzenia, zabezpieczania i udostępniania zbiorów jest stosowanie obowiązujących norm i systemów katalogowania i opisu nagrań (dokumentów dźwiękowych i audiowizualnych), kwerendy pokazują, iż znajdziemy tu najmniej interesującego nas materiału. Biblioteki gromadzą przeważnie oficjalne wydawnictwa dźwiękowe i audiowizualne. Przeszukując ogólnie, czyli bez wskazania na konkretny tytuł czy wykonawcę, np. dostępne on-line katalogi **Biblioteki Narodowej**, należy zastosować wyszukiwanie zaawansowane z użyciem hasła przedmiotowego „muzyka ludowa” lub „pieśń ludowa” i przeszukiwać zasoby dokumentów dźwiękowych muzycznych. Dalsze dookreślenia mogą dotyczyć języka dokumentu. Przykładowo, dla dokumentów w języku polskim otrzymujemy aktualnie ponad 300 wyników, które wskazują na konkretne wydawnictwa płytowe zawierające autentyczną muzykę tradycyjną, ale również folkową, biesiadną, opracowania artystyczne czy kolędy, a nawet przeboje w wykonaniu słynnych piosenkarzy. Dokładne opisy dokumentów dźwiękowych – poszczególnych wydawnictw, np. płyt, dostępne po wyświetleniu poszczególnego rekordu, opracowane w systemie MARC24 zaprojektowanym dla bibliotek, nie uwzględniają jednak opisu na poziomie poszczególniej pieśni czy melodii. Dla bardziej dociekliwych pozostaje skorzystanie na miejscu z wewnętrznego systemu Sierra, dostępnego tylko w Czytelni Nagrań Dźwiękowych i Audiowizualnych, która pozwala dotrzeć do informacji i danych niewidocznych w Głównym Katalogu Komputerowym Bibliotek Narodowej. Około 10% danych o zasobach dźwiękowych pozostaje też w formie katalogów fiszkowych. Na miejscu można też przeszukiwać tzw. „stara” bazę audio i oczywiście zapoznać się z nagraniami.

Zasoby nagrań muzyki tradycyjnej – zwłaszcza wydawnictw płytowych, ale także zbiory archiwalne posiadają **biblioteki i fonoteki wyższych uczelni, zwłaszcza Instytutów Muzykologii, Akademii, Uniwersytetów i Instytutów Muzycznych**. Przykładowo, Biblioteka Katedry Muzykologii Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu posiada w swych zasobach m.in. ok. 145 taśm szpulowych, ok. 187 kaset magnetofonowych, 309 płyt CD i 141 nośników typu Mini-Disc stanowiących dokumentację obozów etnomuzykologicznych organizowanych przez Katedrę Muzykologii (dawny Zakład Muzykologii) w latach 1976–2006. Przykładowo, w latach 1993–2001 obozy, prowadzone przez Jana Stęszewskiego, Bogusława

Linetta i Bożenę Muszkalską, przy współpracy z ówczesnym suwalskim Regionalnym Ośrodkiem Kulturyb i Sztuki, odbywały się na terenie Białorusi i Litwy wśród mniejszości polskich; nagrano wówczas ponad 100 godzin materiału. Materiałom dźwiękowym towarzyszy dokumentacja w postaci spikerek i protokołów. W 2002 roku część nagrań została przegrana na nośniki cyfrowe przez prof. Bożenę Muszkalską (Nizińska 2008). Fonoteka Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego posiada w swej kolekcji nagrania polskiej muzyki tradycyjnej tylko na wydanych płytach – 15 płyt gramofonowych, 61 płyt CD oraz 3 DVD. Materiały z obozów i praktyk terenowych organizowanych przez Instytut Muzykologii UW (pod kier. Piotra Dahliga, Sławomiry Żerańskiej-Kominek, Anny Gruszczyńskiej-Ziółkowskiej) zostały zdeponowane w Zbiorach Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN. W Fonotece Uniwersytetu Muzycznego im. F. Chopina w Warszawie, obok licznych wydawnictw płytowych (np. serie z muzyką autentyczną *Muzyka źródła*, *ISPAN Folk Music Collection* – ok. 40 płyt, stylizacje folkloru na płytach gramofonowych: Mazowsze, Śląsk, kapela Dzierżanowskiego itp. – ok. 30 płyt) znajduje się depozyt kolekcji (80 taśm) powstałej w wyniku współpracy w latach 70. XX w. Instytutu Sztuki PAN z ówczesną Państwową Wyższą Szkołą Muzyczną. Dokonano wówczas prób rekonstrukcji wybranych nagrań z ISPAN. Zrekonstruowanym zbiorem wyborów dysponują również Zbiory Fonograficzne ISPAN. Fonoteka Uniwersytetu posiada również kilka taśm magnetycznych szpulowych z dokumentacją koncertów w PWSM-UMFC, na których zarejestrowano występy muzyków ludowych (np. koncert zespołu „Łemkowszczyzna” z 1975 roku, koncert *W holdzie ks. Władysławowi Skierkowskiemu* z 2011 r. z udziałem m.in. kurpiowskich śpiewaków i instrumentalistów).

W zbiorach dźwiękowych **Narodowego Archiwum Cyfrowego** brakuje aktualnie dostępnych archiwalnych nagrań dźwiękowych i audiowizualnych polskiej muzyki tradycyjnej. Stopniowe powiększanie zasobu Archiwum pozwala jednak przypuszczać, iż takie nagrania i tam się wkrótce znajdą. Obfite plony przynosi z kolei kwerenda w **Filmotece Narodowej w Archiwum Filmowym „Chełmska”**. Informacje o zasobie nie są dostępne on-line. Na miejscu można skorzystać z katalogów fiszkowych (np. szuflada pt. *Taniec. Zespoły pieśni i tańca. Polska*) oraz tzw. „list montażowych” zawierających zwykle więcej informacji od fiszek. W zasobach odnajdziemy prawdziwe perełki z okresu międzywojennego, m.in. *Kujawiak* Eugeniusza Cękałskiego z 1936 r. (MF0289), *Tańce ludowe* i *Łowicz* Juliana Brian’a (1936 r., MF 0163, 0165), *Wesele Krakowskie* (MF 0328), *Wesele Biskupiańskie* i *Śrendziny* (1937) Babijczuka i Nowosielskiego (z autentycznymi wykonawcami z Krobii), a także filmy z okresu powojennego (Jac-

kowski 2011a). Te cenne dokumenty są tylko częściowo zdigitalizowane i odpłatnie udostępniane. W cyfrowym repozytorium Filmoteki Narodowej pojawiają się natomiast pierwsze zwiastuny interesującej nas tematyki. Użytkownik zainteresowany folklorem Wielkopolski może obecnie zapoznać się np. z kilkudziesięciosekundowym obrazem *Gra na dudach* z 1934 r. (PAT A/02/34) lub nagraniem kapeli z Szamotuł dokonany w Warszawie w 1949 r. (PKF 26/49).

Interesujące zasoby – produkcje powojenne – posiada również **Archiwum Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi**. Dodajmy, iż kilka tematów ludowych z okresu międzywojennego dostępnych jest on-line na Steven Spielberg Film and Video Archive. Niezwykle cenne, kolorowe filmy stworzył w latach 30. ubiegłego wieku Stanisław Jankowski, fotograf, filmowiec-amator. Prócz znanych już obrazów, *Wesele księżackie w Złakowie Borowym* (z 1937 r.) oraz *Boże Ciało w Złakowie Kościelnym* (z 1939 r.)¹⁰ odnaleziona została ostatnio taśma z trzecim filmem pt. *Piękno Księstwa Łowickiego* (z 1937 r.).

Nieco zapomniana dziś i niewznawiana w wersji cyfrowej seria kaset video pt. *Tańce polskie. Śladami Oskara Kolberga*, przygotowana przez Fundację Kultury Wsi oraz Telewizję Edukacyjną, prezentuje wybrany w drodze poszukiwań i selekcji materiał filmowy, składający się głównie z inscenizacji-odtworzeń obrzędów i zwyczajów w wykonaniu zespołów regionalnych. Myśląc o ewentualnej reedycji, warto być może raz jeszcze zrewidować cały materiał archiwalny. Kasety „matki” z zapisami koncertów w Filharmonii Narodowej z serii *Pieśń Ojczyźnej Ziemi*, które znalazły miejsce w Zbiorach Fonograficznych ISPAN, również utrwaliły więcej materiału, niż wersja opublikowana.

Kolekcje rozgłośni radiowych

Kolekcja muzyki ludowej w zasobach Archiwum Polskiego Radia w Warszawie. Warszawa, al. Niepodległości 77/85, <http://www2.polskieradio.pl/archiwum/>

Zbiór nagrań dokumentalnych muzyki tradycyjnej jest częścią ogromnych zasobów Archiwum Polskiego Radia. Kolekcja tworzona była od wczesnych lat 70. XX w. i powstawała jako wynik planowej dokumentacji kultury ludowej realizowanej od tego czasu przez Polskie Radio. Do tego bowiem okresu w radiu panował pogląd, iż kultura i muzyka ludowa mogą gościć na antenie jedynie w poprawnym i estetycznym wykonaniu realizowanym

¹⁰ Prezentowane m.in. przeze mnie w kilku miejscach w Polsce w ramach projektu Dawna i współczesna dokumentacja folkloru muzycznego (2013 r.).

przez rodzime zespoły pieśni i tańca, np. „Mazowsze” czy „Śląsk”, kapeli Feliksa Dzierżanowskiego czy zaprzyjaźnionych zespołów z byłego Związku Radzieckiego (Baliszewska 1999: 45). Trudno ocenić audycje emitowane w okresie międzywojennym. Program Drugi Polskiego Radia już wówczas (od początków swego istnienia w 1937 r.) nadawał na żywo niezachowane do dzisiaj audycje z muzyką ludową. Wiemy np. iż Syrena Record (pod znakiem wydawniczym Syrena-Electro) wydała w okresie międzywojennym nagrania muzyki góralskiej, które usłyszeć można było również na antenie radiowej. Nie było to jednak oryginalne brzmienie autentycznej ludowej kapeli, lecz gra zawodowych muzyków, spośród których niektórzy rzeczywiście wyrosli w kulturze góralskiej (grali m.in. A. Zachemski, W. Łukaszczyk i B. Par z towarzyszeniem orkiestry Tow. „Syrena-Rekord”), wykonując wybrane góralskie „nuty” z transkrypcji-partytur przygotowanych przez Stanisława Mierczyńskiego (Jackowski 2013). Wejście na antenę Polskiego Radia muzyki ludowej w jej autentycznej postaci w latach 70. ubiegłego wieku zawdzięczamy ówczesnemu kierownikowi Redakcji Muzyki Ludowej Barbarze Krasieńskiej i zespołowi przez nią powołanemu w składzie: Maria Baliszewska, Anna Szotkowska, Marian Domański¹¹. Wypracowany wówczas kierunek pracy kontynuuje zespół powołanego w 1994 r. Radiowego Centrum Kultury Ludowej – „instytucja unikalna, łącząca funkcje redakcji radiowej, placówki dokumentacyjnej i badawczej oraz mecenasa wielu przedsięwzięć kulturalnych” (Oniochin 2008). Nagrania dokumentalne muzyki tradycyjnej, nawet te realizowane w terenie, powstają w szczególnych, zazwyczaj profesjonalnych lub zbliżonych do profesjonalnych warunkach z myślą o publikacji i emisji na antenie. W odróżnieniu od większości omawianych tu archiwów dokumentacja realizowana jest zazwyczaj przez specjalistów przy użyciu profesjonalnego sprzętu i technik nagraniowych:

Dla Polskiego Radia i Redakcji Muzyki Ludowej pierwszą przyczyną było promowanie [kultury ludowej] na antenie, w konkretnych audycjach. To podporządkowanie nagrań potrzebom antenowym wpłynęło na charakter zbiorów. Dla radia równorzędną sprawą było i jest nie tylko dokumentowanie kultury ludowej, ale jej walory antenowe. Nagrania zgromadzone w Polskim Radiu są nienagannej jakości technicznej, mają walory akustyczne, ważne w przekazie radiowym, mają także walor trwałości. (Baliszewska 1999: 45)

¹¹ Między innymi Marian Domański stworzył w latach 70.–90. ubiegłego wieku pokaźne archiwum nagrań niemuzycznych – poetów, gawędziarzy i plastyków ludowych, a także wywiadów z reprezentantami ginących zawodów: kowalami, garncarzami, hafciarkami. Można tu odnaleźć sporo informacji dotyczących życia muzycznego wsi – wywiady o tradycyjnym weselu, instrumentach, tańcach itp.

Dokumentaliści poszukiwali wykonawców najsprawniejszych muzycznie. Kolekcja radiowa obfituje w pokaźną dokumentację „gwiazd” muzyki tradycyjnej, reprezentantów wszystkich regionów, takich jak: Stanisław Klejnas (Mazowsze), Anna Malec (Biłgorajskie), Waleria Żarnoch (Kurpie), Tomasz Śliwa (Wielkopolska), Władysław Obrochta (Podhale), Kapela Braci Bździuchów (Biłgorajskie), Kapela Sowów (Pogórze Dynowskie), Kapela Braci Bednarzy (Zamojskie). Prócz oczywistych walorów merytorycznych dbano również o estetyczny, a nawet artystyczny pierwiastek wykonawczy, zapewniający wysoki poziom nagraniem. Obecnie kolekcja nagrań muzyki tradycyjnej liczy ok. 50 tys. pieśni i melodii instrumentalnych. Kolekcji tej towarzyszy kilkanaście tysięcy minut nagrań słownych (wywiady, wspomnienia, komentarze, opisy obrzędów itp.). Nie brak też nagrań mniejszości narodowych zamieszkujących w Polsce, a także Polaków zamieszkujących m.in. na Litwie, Ukrainie, Białorusi, Rumunii, Zaolziu, Kazachstanie, również w dalekiej Brazylii.

Doskonałą i chyba obecnie najważniejszą okazją do dobrych jakościowo rejestracji repertuaru „od Tatr do Bałtyku” realizowanych w „festiwalowym studio PR” jest Ogólnopolski Festiwal Kapel i Śpiewaków w Kazimierzu nad Wisłą. Ważną inicjatywą Radiowego Centrum Kultury Ludowej, zainicjowaną przez Marię Baliszewską jest seria płyt *Muzyka Źródeł. Z kolekcji muzyki ludowej Polskiego Radia* [27 tytułów, w tym jeden podwójny album, układ regionalny, a także monografie mniejszości narodowych i etnicznych oraz gatunków]. W 2014 r. ukazały się pierwsze płyty w drugiej serii tej kolekcji poświęconej portretom wybitnych muzyków i śpiewaków ludowych, m.in. płyta dedykowana skrzypkowi Stanisławowi Klejnasowi czy Annie Malec. Warto wspomnieć, iż niemal pięciogodzinny wybór nagrań radiowych z terenów Suwalszczyzny stanowi załącznik (w postaci płyty z plikami MP3) do książki Mariana Pokropka *Ludowe tradycje Suwalszczyzny* (Suwałki 2010).

Zasoby archiwalne są dostępne w wąskim zakresie, w zasadzie głównie dla pracowników Polskiego Radia. Archiwum w Warszawie nie udostępnia aktualnie informacji o swych zasobach on-line, a tym bardziej nie udostępnia on-line samych materiałów. Aby dokonać kwerendy zasobów, należy skorzystać z informacji w Archiwum w Katalogu Nagrań Muzycznych lub Słownych, po uprzednim złożeniu podania do Dyrekcji Archiwum i uzyskaniu zgody oraz przepustki. Na miejscu istnieje możliwość skorzystania z elektronicznej bazy danych, pracownicy Katalogów zaś służą pomocą i instruktorem korzystania z aplikacji. Nagrania muzyki tradycyjnej identyfikowane są ciągiem sygnatur z przedrostkiem LUD (nagrania z tego zespołu archiwalnego mają przynajmniej jedną kopię). Obecnie sys-

tem ukazuje 40 700 rekordów dotyczących nagrań, z czego dla 25 044 istnieje możliwość odsłuchu cyfrowej kopii. Należy jednak podkreślić, iż kolekcja LUD nie ogranicza się wyłącznie ani do muzyki tradycyjnej polskiej, ani do muzyki ludowej autentycznej, ani do niepublikowanych dokumentów (w zespole tym są nagrania muzyki innych narodów, zespołów pieśni i tańca, np. „Mazowska”, a także kopie wydawnictw płytowych, w tym również np. kolędy w wykonaniu profesjonalnych śpiewaków lub piosenkarzy). Zespół ten zawiera także nagrania, których producentem nie jest Polskie Radio. Najstarsze dokumenty autentycznej muzyki tradycyjnej wyprodukowane przez właściciela zbioru to np. rejestracje wielkopolskiej śpiewaczki Franciszki Ciesiółkowej (Ciesiółki) dokonane w 1949 r. (11 pozycji) czy cymbalisty Bronisława Dańki nagrane w 1950 r. Ciąg sygnowany CH/Lud reprezentowany jest przez 9129 rekordów, z czego niemal 600 ma plik dźwiękowy. Liczby podane dla tego zespołu nie odzwierciedlają realnej jego zawartości, bowiem wiele rekordów oznacza tu w wielu przypadkach nie pojedynczy utwór, lecz np. 40-minutową taśmę składającą się z wywiadów, komentarzy i wielu utworów a także monograficzne rejestracje poszczególnych kapel (np. *muzyki* Maśniaków z Kościeliska), składające się z wielu *nut*. Taki nieopracowany jednostkowo materiał może liczyć przeciętnie 30–40 pojedynczych pozycji w rekordzie. Zespół ten sięga swymi korzeniami roku 1950. Wśród najstarszych nagrań odnajdujemy np. *Wiwat* grany przez Franciszka Domagałę – klarncistę Kapeli Ludowej Koźlarzy przy Domu Kultury Związku Zawodowego Kolejarzy w Zbąszynku. Nagrania muzyki tradycyjnej znajdują się również w zespołach opatrzonych sygnaturami AR i WŁA oraz w innych zespołach, np. zawierających dokumentację festiwalu lub w nagraniach audycji słowno-muzycznych. Selekcja interesującego nas materiału nie zawsze jest łatwa, bowiem muzyka tradycyjna jest tu często przeplatana innymi gatunkami, np. muzyką rozrywkową. Należy również pamiętać o zbiorach czekających na opracowanie w „szafach redaktorskich”. Archiwalne dokumenty dźwiękowe, rejestrujące polski folklor muzyczny, opisywane są przez redaktorów w układzie gatunkowym, z uwzględnieniem m.in. informacji o wykonawcach, miejscu i dacie nagrania, autorach nagrań, nośnikach oraz – co ważne w przypadku kolekcji radiowych – o prawach autorskich i producenckich (Baliszewska 1999: 48).

Zbiory nagrań muzyki tradycyjnej w archiwach rozgłośni regionalnych Polskiego Radia

Zbiory archiwalnych nagrań dźwiękowych polskiej muzyki tradycyjnej tworzone były również w rozgłoszeniach regionalnych Polskiego Radia (np.

na potrzeby cyklu *Wieś tańczy i śpiewa*). Do dziś nie dokonano jednak centralizacji owych zasobów, a informacja o nich wciąż jest niewystarczająca i rozproszona (Kruczkowski 2001: 28). Wiemy np. o bogatej spuściźnie redaktorów Jerzego Dyni z Rozgłośni Rzeszowskiej PR (nagrania na Rzeszowszczyźnie w latach 70. XX w., kontynuowane przez Jolantę Danak-Gajdową), Anny Jachniny z rozgłośni bydgoskiej (nagrania na Kujawach zdeponowane zostały w Muzeum Etnograficznym w Toruniu), Stanisława Jareckiego i Aleksandra Widerę z Katowic (kilkaset audycji z lat 70.–90. XX w.), Barbary Peszat-Królikowskiej i Andrzeja Starca z Krakowa, a także Piotra Gana z Kielc. Ten ostatni, czterokrotny laureat nagrody im. Oskara Kolberga, nagrywał autentyczny folklor na terenie szeroko pojętej Kieleccyzny od lat 50. do 70. ubiegłego wieku. Powstała w ten sposób unikatowa kolekcja licząca kilka tysięcy nagrań, z której autor obficie czerpał, realizując audycje z cyklu *Muzyczna premiera tygodnia*. Audycje regionalne współtworzyli też etnografowie, np. Jan Łuczowski, prócz telewizji (TV Polonia i TV Łódź, programy *Śladami Kolberga*, *Uśmiechy spod strzechy*) współpracował z Radiem Łódź, Radiem Kielce i rozgłośnią Bis (audycje *Na przypięcku*, *Kiermasz pod kogutkiem*).

Zasoby interesujących nagrań autentycznej muzyki tradycyjnej znajdują się też w rozgłośniach we Wrocławiu, Zielonej Górze, Poznaniu, Białymstoku, Gdańsku¹², Olsztynie¹³, Opolu, Poznaniu (tu m.in. nagrania z Wielkopolski z lat 50. ubiegłego wieku) czy w Lublinie. Nagrania Archiwum Redakcji Muzycznej Polskiego Radia w Łodzi w latach 80. przejął ówczesny Dom Kultury Ludowej w Łodzi (było tam 6 taśm z nagraniami kapel i instrumentalistów z woj. łódzkiego). Warto zaznaczyć, iż niektóre rozgłosnie regionalne udostępniają swoje wybrane zasoby on-line, co w znaczny sposób ułatwia korzystanie z nich zainteresowanym. Przykładem może tu być **Regionalna Rozgłosnia Polskiego Radia w Bydgoszczy „Polskie Radio Pomorza i Kujaw S.A.”**, znane szerzej jako Radio PIK, która w 2009 r. zakończyła i uruchomiła cyfrowe Archiwum Dokumentów Fonicznych – nowoczesny system przechowywania, zarządzania i udostępniania zasobów archiwalnych (archiwum.radiopik.pl) z możliwością zaawansowanego (złożonego) przeszukiwania danych. System pozwala np. na wyszukanie

¹² Wśród okazałych zbiorów gdańskich są np. interesujące audycje o kulturze ludowej Kaszubów. Niektóre materiały zostały opublikowane we współpracy ze skansenem we Wdzydzach Kiszewskich i z Instytutem Sztuki PAN przy okazji pracy nad płytą *Władysława Wiśniewska i Zespół Śpiewaczek Ludowych Wdzydzanki*, 2006 (jest to jedna z pierwszych płyt monograficznych poświęconych postaci twórczyni ludowej).

¹³ Bożena Bogdańska: *Zbiory folklorystyczne w Fonotece Olsztyńskiej Rozgłośni PR. Bibliografia (z adnotacjami wskazującymi) za lata 1956–1978*.

i przesłuchanie interesujących i obfitujących w przykłady autentycznych wykonań muzyki tradycyjnej audycji wspomnianej red. A. Jachniny, zrealizowanych w latach 1956–1982, w liczbie ponad 700 (to zresztą większość audycji otagowanych formułą „temat etnograficzny”), z czego większość dotyczy kultury ludowej Kujaw, Pałuk i Kaszub. Niejasny jest natomiast los powojennych, realizowanych między 27 sierpnia a 12 września 1950 r., nagrań prof. Łucjana Kamińskiego, o których wiemy, że zdeponowane zostały w bydgoskiej rozgłośni. W najgorszym przypadku te 150 płyt miękkich mogło ulec skasowaniu (Kostrzewa 2008: 115–116, 119). Online prezentuje również swoje zdigitalizowane zasoby archiwalne **Polskie Radio Wrocław**. Na portalu internetowym www.tu.prw.pl, po zalogowaniu można odsłuchać audycje m.in. o tematyce folklorystycznej. Rozbudowane kategorie wyszukiwania zaawansowanego (m.in. kategorie „nagrania folklorystyczne” (42 audycje) „nagrania etnograficzne” (19), „publicystyka etnograficzna” (16) pozwalają na odnalezienie m.in. audycji o dudziarzu Edwardzie Ignysiu czy odcinków cyklu *Wieś tańczy i śpiewa*. Omawiając zasoby Polskiego Radia Wrocław, należy wspomnieć o zbiorze nagrań terenowych i audycji radiowych pedagoga, animatora kultury i redaktora Józefa Majchrzaka z muzyką dolnośląskich autochtonów i przesiedleńców. Oryginały nagrań realizowanych od lat 50. ubiegłego wieku znajdują się w archiwum wrocławskiej rozgłośni, kopie zaś sporządzone na CD – w Bibliotece Instytutu Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego. Kolekcję tę opisała Gabriela Gacek (2008, tam też w aneksie spis audycji z podziałem na sposób prezentacji folkloru: *in crudo*, audycje, opracowania artystyczne i z uwzględnieniem miejsc i wykonawców). Do dokumentalnych nagrań obrazujących tradycje muzyczne Polaków na Zaolziu w Republice Czeskiej i na pograniczu polsko-czeskim, przechowywanych w zbiorach Czeskiego Radia w Ostrawie, dotarł Maciej Szymonowicz, realizujący aktualnie wraz z fundacją Klamra projekt „Gajdosze”. Nagrania te, m.in. rejestracje z 1957 r. śpiewu i gry Pawła Zogaty (ur. 1907) z Jaworzynki, a także późniejsze nagrania jego potomków czy mało znanej kapeli Torka z okolic Jabłonkowa zostaną opublikowane w tym roku na płytach CD.

**Kolekcje specjalistyczne (powstałe przy placówkach naukowych).
Zbiory Fonograficzne Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk
(dawne Archiwum Fonograficzne im. Mariana Sobieskiego).
Warszawa, ul. Długa 26/28,
www.ispan.pl/pl/zbiory/zbiory-fonograficzne**

Jest to najstarsza i największa kolekcja nagrań polskiej muzyki tradycyjnej w skali krajowej, jak również międzynarodowej¹⁴. Zbiór liczący ok. 150 000 nagrań autentycznych wykonań pieśni i melodii instrumentalnych (ponad 8000 godzin nagrań) może być porównywany z wieloma najważniejszymi kolekcjami na świecie. Zbiory gromadzą tylko dokumenty dźwiękowe i audiowizualne (wraz z towarzyszącą dokumentacją, tzw. „materiały nienagrane”) związane z polskimi tradycjami muzycznymi – jest to więc kolekcja specjalistyczna. Historia tego zbioru sięga okresu międzywojennego – ze wspomnianym wyżej Regionalnym Archiwum Fonograficznych związani byli – wówczas jako studenci – Jadwiga i Marian Sobiescy, założyciele powojennego Zachodniego Archiwum Fonograficznego, które w 1946 r. weszło w strukturę Państwowego Instytutu Badania Sztuki Ludowej. W 1949 r. powołano Państwowy Instytut Sztuki, który przejął agendy PIBSzL. Sukcesywnie powiększane zbiory od 1954 r. znalazły ostateczną siedzibę w Warszawie, Instytut Sztuki zaś od 1959 r. pozostaje pod egidą Polskiej Akademii Nauk. W omawianym zbiorze znajdują się również nagrania mniejszości narodowych. Oprócz nagrań dźwiękowych kolekcja zawiera także pokaźną wideotekę. Trzonem Zbiorów Fonograficznych, obejmujących swym zasięgiem obszar całej Polski, jest zespół archiwalny nagrań powstałych podczas ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego w latach 1950–1954, zorganizowanej przez Państwowy Instytut Sztuki. Przy technicznej stronie realizacji nagrań terenowych podczas akcji współpracowało formalnie z Instytutem Sztuki Polskie Radio¹⁵. Kolejne nagrania realizowane były podczas studenckich obozów folklorystycznych oraz przez indywidualnych badaczy, zbieraczy i dokumentali-

¹⁴ Obszerną bibliografię dotyczącą historii, charakteru i zasobów omawianego zbioru zestawilem w opracowaniu pt. *Zarys historii dokumentacji fonograficznej i filmowej polskich tradycji muzycznych i tanecznych*. Warszawa 2014: Instytut Sztuki PAN (w druku).

¹⁵ Współpraca Instytutu z Polskim Radiem była kontynuowana również w latach późniejszych (m.in. w latach 70. XX w., gdy powstawały audycje *Tropami ludzi i pieśni* Bogdana Bronka i Maryny Okęckiej [Baliszewska 1999: 45]) i trwa do dziś w zakresie przygotowywania audycji, a także wymiany doświadczeń w zakresie digitalizacji i rekonstrukcji zbiorów. Liczne audycje emitowane na antenie PR współtworzyli np. Anna Szałaśna (w latach 70. ubiegłego wieku) – wieloletni kierownik omawianych Zbiorów, a także, w późniejszym czasie Piotr Dahlig, obecnie prace te kontynuuje, również w zakresie wymiany doświadczeń związanych z digitalizacją zbiorów Jacek Jackowski.

stów – pracowników lub współpracowników Instytutu Sztuki. Najstarsze nagranie przechowywane w Zbiorach pochodzi z 1904 r. – jest to pierwsza na ziemiach polskich rejestracja śpiewu tradycyjnego. W Zbiorach znajdują się nagrania zapisane m.in. na wałkach fonograficznych Edisona, płytach miękkich (np. typu Decelith, Pyral, Presto), taśmach magnetofonowych (studyjnych, szpulowych, w kasecie) i taśmach video (VHS, S-VHS, Hi8, DV). W zbiorze znajdują się również taśmy filmowe (np. 8 mm). Nośniki cyfrowe są reprezentowane przez płyty CD i DVD. Otwarta kolekcja jest wciąż regularnie powiększana o nowe nagrania dźwiękowe i audiowizualne, obecnie realizowane w technice cyfrowej w ramach dokumentacji terenowych prowadzonych przez zespół pracowników i współpracowników Zbiorów. Oprócz nagrań w Zbiorach znajduje się obszerna dokumentacja do nagrań, skromna kolekcja autentycznych ludowych instrumentów muzycznych oraz archiwum fotograficzne. Wartość historyczna najstarszej części kolekcji jest nie do przecenienia, jednak nagrania z tego okresu – zwłaszcza dla współczesnego odbiorcy – mogą być uznawane za niedoskonałe. Musimy jednak pamiętać, iż we wczesnych latach powojennych taśma magnetofonowa stanowiła drogi towar deficytowy, a twórcy zbioru stawali przed wyborem między pełnowartościowym dokumentem (nagranie wszystkich zwrotek pieśni) i mniejszą liczbą wątków muzycznych a krótszymi dokumentami, za to w większej liczbie. Oczywiście jest, iż dokumentaliści zastosowali drugi wariant, spisując dalsze zwrotki w protokołach. Taka wizja pozwoliła również na utrwalenie głosów i gry wielu wykonawców, nie tylko tych najlepszych i najsprawniejszych muzycznie, co dodaje kolekcji walorów obiektywizmu i autentyzmu. O ile nieco późniejsze kolekcje radiowe można nazwać – w obliczu dynamicznych przemian i nawet zaniku przejawów kultury ludowej – zbiorami „ostatniej chwili”, o tyle nagrania Instytutu Sztuki, realizowane w naturalnym kontekście życia wykonawców (głównie w ich domach lub w miejscowościach zamieszkania) utrwaliły fazę jeszcze żywej tradycji. Instytut uwiecznił najwcześniejszą fazę muzycznej aktywności wielu wybitnych twórców ludowych, których później obficie dokumentowało np. Polskie Radio. Znaczna część zarejestrowanych wykonawców to generacja urodzona jeszcze w drugiej połowie XIX w. Kolekcja ma status zbioru specjalnego Instytutu Sztuki PAN. Zbiory przyjmują, digitalizują i opracowują również – w myśl powstałej w okresie międzywojennym idei centralizacji zbiorów – archiwa mniejszych instytucji lub indywidualnych kolekcjonerów i dokumentalistów¹⁶. Zasób jest

¹⁶ Nieco więcej informacji o zbiorach prywatnych, także tych, które opracowuje Instytut Sztuki PAN, Czytelnik znajdzie w ostatnich akapitach niniejszego opracowania.

wykorzystywany przede wszystkim do badań naukowych. W oparciu o nagrania powstają od lat 70. ubiegłego wieku kolejne monograficzne regionalne tomy serii *Polska Pieśń i Muzyka Ludowa. Źródła i Materiały* pod red. prof. Ludwika Bielawskiego. Nagrania nie są wypożyczane. Korzystających obowiązuje regulamin, udostępnianie przegrań jest obwarowane umową określającą pola eksploatacji kopii. Regulamin określa również stawkę cenową za wykonanie kopii, w przypadku zamówień komercyjnych obowiązuje również opłata licencyjna. Od 2005 r. prowadzona jest systematyczna digitalizacja zbioru (metody digitalizacji oraz sposób organizacji i opracowania danych zostały wypracowane na potrzeby omawianego zbioru, uwzględniając jego specyfikę i charakter), od 2010 r. zaś wybrane nagrania są regularnie publikowane na płytach CD w serii „ISPAN Folk Music Collection” (poszczególne płyty honorowane były nagrodami w konkursie Polskiego Radia „Fonogram Źródła”) oraz udostępniane on-line. Jednostką archiwalną jest pojedynczy numer: pieśń lub melodia instrumentalna. Redaktorem serii płytowej, projektu digitalizacji zbioru, a także autorem koncepcji i struktury aplikacji udostępniającej zasoby jest J. Jackowski. Koncepcja i układ bazy danych odwołuje się do metod opisu wypracowanych przez twórców kolekcji – Jadwigę i Mariana Sobieskich. Aplikacja komputerowa ukazująca zasoby Zbiorów z dwóch poziomów (1. poziom gościa – nie wymaga rejestracji i logowania, dostęp do minimum informacji; 2. poziom klienta – wymaga rejestracji i logowania, dostęp do większej ilości danych, możliwość odsłuchu on-line fragmentów nagrań) wypełniana jest sukcesywnie treścią pozyskaną z tradycyjnej dokumentacji. Obecnie równolegle z rozwojem zasobów bazy trwają prace weryfikacyjne i korektorskie.

Archiwum Muzycznego Folkloru Religijnego w Instytucie Muzykologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin, Al. Raclawickie 14, www.kul.pl/instytut-muzykologii

Historia tej specjalistycznej, o nieocenionej wadze kolekcji nagrań sięga roku 1970, kiedy to w obliczu niewystarczającej ilości dostępnych wówczas źródeł piśmiennych (m.in. Mioduszewski, Kolberg), a także dźwiękowych¹⁷, z inicjatywy ks. Karola Mrowca zorganizowano w Instytucie Muzykologii Kościelnej celową, systematyczną i zakrojoną na szeroką skalę akcję nagrywania religijnych pieśni zachowanych w żywej tradycji. Metody i technikę prac oparto w pewnej mierze na doświadczeniach terenowych

¹⁷ Na skromną liczbę nagrań śpiewów religijnych w zbiorach Instytut Sztuki PAN zwrócił uwagę Jan Sześzewski (1990: 11–12). Obecne kwerendy pozwalają stwierdzić, iż po Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego (podczas której nagrywano również repertuar religijny!) dokumentacja tego typu wzrastała, wytwarzana przez kolejnych pracowników-zbieraczy.

Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego (współpraca z Janem Stęszewskim), jednak specyfika gromadzonych dokumentów wymagała wdrożenia specjalnych metod i zasad: „Okazało się bowiem, że zbieranie w terenie pieśni religijnych rodziło dość specyficzne problemy i trudności, odmienne od tych, z jakimi styka się badacz muzyki ludowej” (Bartkowski 1987: 58; 1990: 17). Pierwsze, dwutygodniowe badania połączone z dokumentacją przeprowadzono jeszcze w 1970 r. (nagrano wówczas 397 pozycji), kolejne, realizowane również podczas dwutygodniowych sesji, prowadzone były przez równoległe działające grupy studentów.

Ogólnym, choć bardzo istotnym, założeniem pracy zbierawczej było to, aby jej wyniki możliwie jak najlepiej charakteryzowały z jednej strony szeroko rozumianą kulturę śpiewów religijnych w badaniach środowiskowych, a z drugiej strony pozwoliły [...] orzekać w ogólności o śpiewach religijnych w Polsce, tzn. aby były reprezentatywne. (Bartkowski 1987: 58, 1990: 18)

W celu uzyskania największej reprezentatywności badań, czyli jak najpełniejszego ogólnego obrazu muzycznej religijnej ludowej praktyki, opracowano kwestionariusz pieśni, czyli rodzaj kanonu nagrania obowiązującego w każdej miejscowości. Zwrócono także uwagę na dobór miejscowości przewidzianych do dokonania w nich dokumentacji¹⁸. Punktem nagrań i dokumentacji stała się podstawowa jednostka administracji kościelnej – parafia, reprezentująca zintegrowaną społeczność religijną¹⁹. W ciągu 13 lat (1970–1982) przeprowadzono nagrania w 179 parafiach należących do wszystkich ówczesnych diecezji z wyjątkiem archidiecezji poznańskiej i diecezji gdańskiej. Nagrano, przy wykorzystaniu magnetofonu szpulowego marki UHER, 13 991 pozycji, którym towarzyszy także dokumentacja w postaci materiałów piśmiennych (ok. 4000 stron informacji). Późniejsze nagrania dokumentowano na kasetach magnetofonowych, płytach CD i DVD. Nagrania – obecnie ok. 25 000 pozycji (pieśni) dokumentują solowe i zbiorowe wykonania religijnych śpiewów, a także, sporadycznie, pieśni świeckie oraz utwory instrumentalne. Odnajdziemy też wywiady z wykonawcami. Cennym uzupełnieniem materiału nagranych są protokoły do nagrań. Z czasem archiwum wzbogacaono także o repertuar utrwalony na Litwie,

¹⁸ Przewidziano dokumentację w 150 miejscowościach możliwie równomiernie rozmieszczonych w granicach Polski. Spośród nich w pięćdziesięciu planowano przeprowadzić pełną dokumentację, zaś w pozostałych nagrywano wg wspomnianego kanonu (tzw. badania orientacyjne). W praktyce ustalenia te uległy znacznym modyfikacjom.

¹⁹ Informatorzy i wykonawcy pochodzili z miejscowości należących do danej parafii, jednak za podstawowe kryterium podziału i opracowania zdobytego materiału uznano nazwę parafii. Tak też postąpiono, wydając materiały w transkrypcjach (*Polskie śpiewy religijne społeczności katolickich. Studia i materiały*, t. 1, red. B. Bartkowski, Lublin 1990) – jako monografie poszczególnych parafii.

Białorusi czy Ukrainie. Zbiory są wykorzystywane zwłaszcza przez pracowników, studentów i doktorantów Instytutu, są także udostępniane innym instytucjom naukowo-badawczym i kulturalnym. Istnieje tradycyjny, fiszkowy katalog nagrań. Przeprowadzono digitalizację całego zbioru nagrań zapisanych na taśmach magnetycznych szpulowych (co stanowi ok. 60% kolekcji) do formatu plików MP3 (planowany jest zapis płyt CD-audio), wyodrębniając poszczególne pieśni jako najmniejsze jednostki archiwalne. Pozostała część zbioru jest aktualnie digitalizowana.

**Pracownia „Archiwum Etnolingwistyczne” Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie,
Lublin, pl. Marii Curie-Skłodowskiej 4 A,
<https://umcs.lublin.pl/articles.php?aid=5801>**

Historia Archiwum Etnolingwistycznego, początkowo związanego z Zakładem Języka Polskiego, następnie, do 2008 r. z Zakładem Tekstologii i Gramatyki Współczesnego Języka Polskiego UMCS, sięga 1960 r. Wówczas to, z inicjatywy Jerzego Barmińskiego, rozpoczęto akcję rejestrowania i zbierania gwar i folkloru Lubelszczyzny. Jest to najbogatszy w skali całego kraju zbiór nagrań dokumentujących gwarę i folklor słowny. W zbiorach obejmujących zwłaszcza nagrania mówionych tekstów folklorystycznych nie brak również pieśni:

Materiały z nagrań terenowych są różnorodne. Początkowo dokumentowano głównie potoczne teksty gwarowe oraz artystyczną prozę ludową: bajki, legendy i podania, opowiadania wierzeniowe i wspomnieniowe, anegdoty; z czasem także przysłowia, zagadki, pieśni zarówno o tematyce świeckiej (np. pieśni żołnierskie, sieroce, kołysanki), jak i religijne (np. pieśni za obrazem, pieśni o papieżu-Polaku). (Maksymiuk, Michalec 1999: 41)

Na podstawie nagranych zbiorów pieśniowych, ich transkrypcji oraz dostępnych publikacji i zapisów (archiwum gromadzi również kopie zeszytów z pieśniami ręcznie spisywanymi od informatorów²⁰) utworzono kartotekę polskich pieśni ludowych (tzw. „duża” kartoteka, licząca ok. 54 tys. kart, obejmuje repertuar ogólnopolski, w tym teksty z *Dzieł Wszystkich Oskara Kolberga*, „mała” zaś obszar Lubelszczyzny). Dla zapisów pieśni stosuje się perforowane karty typu K₂BPN, które są segregowane alfabetycznie oraz gatunkowo. Stopniowo, wraz z rozwojem technik komputerowych, rozpoczęto stosowanie dla klasyfikowania i systematyzowania materiałów folklorystycznych technikę języka deskryptywno-fesetową (Bartmiński 1999; Maksymiuk, Michalec 1999: 43). Nagrania z badań terenowych, realizo-

²⁰ Chodzi m.in. o zeszyty z zapisami pieśni śpiewnych „przy zmarłym”, „za obrazem”, kopie śpiewników itp. (Bączkowska 1990: 45).

wanych zwłaszcza na Lubelszczyźnie i na terenach południowo-wschodniej Polski na taśmach magnetofonowych i kasetach VHS²¹ stanowiły bazę dla „małej” kartoteki. Pierwsze trzy dekady funkcjonowania archiwum zaowocowały zebraniem materiału dokumentacyjnego na 541 taśmach magnetycznych z ponad 350 miejscowości (Bączkowska 1990: 45). Do 1999 r. rejestracji dokonano w ponad 500 miejscowościach Lubelszczyzny, a materiał zapisano na ponad 1100 taśmach magnetofonowych i 44 taśmach VHS²² (Maksymiuk, Michalec 1990: 41). Aktualnie w archiwum znajdują się łącznie ok. 1793 nośniki dźwięku, nagrane podczas badań terenowych: taśmy szpulowe, kasyety magnetofonowe, płyty CD oraz 65 taśm video typu VHS. Nagrania tekstów dokonane w terenie, sygnowane w sposób ciągły (TN-1, TN-2 itd.) opatrzone są protokołami, sporządzanymi z reguły podczas nagrania oraz inwentarzami – spisami ich zawartości²³. Protokoły zawierają podstawowe informacje o dacie, miejscu nagrania, wykonawcy, nagrany materiał cechach wykonawczych itp. zaś inwentarze, prócz metryczek, uwzględniają również dane techniczne o nagraniu. Metryczki uwzględniają numer i stronę taśmy w zbiorze TN, dane o miejscu i dacie nagrania, dane o osobie prowadzącej eksplorację i indagację, a także dane o transkrybentach, o wielkości taśmy i prędkości przesuwu oraz informacje o wykonawcach. Po metryczce uwzględniony jest spis zawartości nagrania numerowany kolejno, według nagrania, cyframi arabskimi, a każda strona taśmy numerowana jest od jedynki. W archiwum znajduje się orientacyjnie ponad 12 tys. nagranych pieśni. Wśród nagrań są również – choć w mniejszej ilości – utrwalenia muzyki instrumentalnej.

Zbiór muzyczny jest zróżnicowany; zawiera zarówno starszą, tradycyjną warstwę folkloru, jak również melodie nowe, często szlagierowe. W zdecydowanej większości składa się z nagrań wokalnych (soliści, zespoły wokalne), po części także wokально-instrumentalnych. (Bączkowska 1990: 46)

Każdy tekst pieśni, wiersza, przemowy stanowi odrębną jednostkę i otrzymuje kolejny numer w inwentarzu, do którego wpisywany jest pod swoim incipitem w brzmieniu fonetycznym ogólnopolskim (z zachowaniem cech gwarowych: morfologicznych, leksykalnych, składniowych). [...] Przyśpiewki segmentowane są według kryteriów tekstowych, nie muzycznych. Głównym kryterium jest temat, adresat. Jeśli przyśpiewki łączą się w cykl (np. przyśpiewki do panny młodej, czy są to przyśpiewki dialogowane) nadajemy im jeden (kolejny) numer dla każdego

²¹ Nagrania video to rejestracje przeglądów i widowisk folklorystycznych organizowanych przez lokalne ośrodki kultury.

²² W badaniach tych uczestniczyli również pracownicy Instytut Sztuki PAN, co zaowocowało częściową wymianą nagrań.

²³ Inwentarze funkcjonują w postaci brudnopisu (wersja skrócona) i maszynopisu (wersja opracowana).

cyklu, wyodrębniając jednocześnie każdą z nich na niższym poziomie poprzez dodatkowy, literowy wyróżnik. [...] Przy obrzędach, zwyczajach, widowiskach zastosowano opis dwupoziomowy: ogólniejszy z nazwą obrzędu czy widowiska (np. wesele, jasełka), drugi szczegółowy obejmujący teksty wchodzące w skład obrzędu. (Maksymiuk, Michalec 1999: 42; por. też. Bączkowska 1990: 45–46)

Pracownia posiada również kopie nagrań z Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą, kopie nagrań kołęd z Archiwum Polskiego Radia w Warszawie, kopie nagrań z Lubelskiego z lat 50. XX w. z Instytut Sztuki PAN, a także drugi egzemplarz nagrań terenowych zrealizowanych w ramach współpracy obu instytucji, kopie nagrań od instytucji kultury, prywatnych zbieraczy i dokumentalistów, a także nagrania kołęd zrealizowane wśród Polonii francuskiej i na Wileńszczyźnie, Białorusi i Ukrainie. Obok nagrań zdjętych „ze sceny” lub „wywołanych” w sytuacjach np. indagacji, cenną część archiwum stanowią tzw. nagrania „z podsłuchu” – np. zapisy autentycznych obrzędów (wesele, pogrzeb). Pracownia posiada również Archiwum Historii Mówionej (sygnatury TN/AHM, 113 nagrań dźwiękowych i video oraz ich transkrypcje), a także bazy i kartoteki²⁴. Archiwum, jako jednostka instytucji naukowej, służy przede wszystkim celom naukowym, dydaktycznym i edytorskim (prace naukowe, monografie, m.in. *Lubelskie*, red. Jerzy Bartmiński, Lublin 2011, stanowiące 4 część serii *Polska Pieśń i Muzyka Ludowa. Źródła i materiały* pod red. Ludwika Bielawskiego, serii zwanej „nowym Kolbergiem”) i jest zbiorem otwartym, wzbogacanym sukcesywnie o nowe dokumenty. Choć inwentarze taśm zaczęto wpisywać do pamięci komputera już od 1998 r. do dziś nie powstał kompletny elektroniczny katalog zasobów archiwum. Koniec lat 90. ubiegłego wieku to również początki digitalizacji nagrań i plany publikacji internetowych. Do chwili obecnej przegrano na CD 500 taśm archiwalnych. Pracą digitalizacyjną zajmuje się osoba pełniąca obowiązki informatyka. Zasoby archiwum są udostępniane zainteresowanym za zgodą kierownika pracowni prof. Jerzego Bartmińskiego. Prócz środowiska naukowego, zbiory cieszą się dużym zainteresowaniem towarzystw regionalnych, miłośników folkloru czy twórców folkowych, np. Orkiestry św. Mikołaja, kapeli Drewutnia, kilka nagrań wykorzystał Jozsko Broda w albumie *Na dunaj. Kolędy ze Wschodu*.

²⁴ Baza kołęd „Karkol” (teksty, melodie, kartoteki kołęd, obecnie w bazie dostępne 3000 tekstów, a więc ok. połowa kartoteki kołęd); baza „Folbas” zawierająca teksty pieśni i wierszy z *Dzieł wszystkich* Oskara Kolberga (ok. 25 000 jednostek) oraz kartoteka *Słownika stereotypów i symboli ludowych*.

Inne

Imponujące – bo liczące ok. 2500 kaset magnetofonowych i 100 taśm magnetycznych szpulowych – prywatne archiwum nagrań tekstów ciągłych, odpowiedzi na pytania kwestionariusza z różnych działów kultury tradycyjnej, ale także folkloru muzycznego, pieśniowego stworzyła **prof. Barbara Falińska** – językoznawca, dialektolog. Autorka realizowała nagrania podczas pracy w PAN, jako nauczyciel akademicki, ale również jako społeczny organizator wakacyjnych obozów gwaroznawczych. Udokumentowano głównie materiał z północno-wschodniej Polski. Nagrania obecnie deponowane są w Zbiorach Fonograficznych Instytut Sztuki PAN. Pokażne zbiory z nagraniami muzycznymi, a także autentycznej gwary zgromadził **Alojzy Adam Zdaniukiewicz**.

Wspomniany już Maciej Szymonowicz dotarł do dokumentów dźwiękowych – stu nagrań śpiewaków i muzykantów Beskidu Śląskiego – zrealizowanych w terenie w latach 60. ubiegłego przez Janinę Marcinkową, autorkę książki *Folklor taneczny Beskidu Śląskiego* (1969 r.). Nagrania są własnością rodziny autorki. Istnieją również nagrania archiwalne zarejestrowane na taśmach w latach 70.–80., na terenie Beskidu Żywieckiego i Śląskiego przez prof. Alojzego Kopoczka i Alinę Kopoczek. Dokumenty te stanowiły muzyczny materiał źródłowy do książek *Instrumenty muzyczne Beskidu Śląskiego i Żywieckiego* (1984) i *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej* (1988).

Niemal równoległe z powstawaniem niniejszego opracowania tworzone jest Cyfrowe Archiwum Józefa Burszty (<http://archiwumburszty.blogspot.com/>). Projekt m.in. digitalizacji ok. 100 taśm szpulowych oraz kaset magnetofonowych oraz ok. 100 nagrań filmowych na taśmie i na kasetach video podjął zespół pracowników **Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu**. Instytut ma również w swych zasobach zapisy tekstów i pieśni z pow. Ostrów Wielkopolski (zbiory rękopiśmienne dr. Franciszka Muchy przekazane Katedrze Etnografii w 1973 r.) oraz cenny rękopis spisu dudziarzy i koźlarzy województwa poznańskiego sporządzony w 1948 r. Warto wspomnieć o spuściźnie po Jerzym Wojciech Szulczewskim (nagrania z Kujaw, Wielkopolski, Pomorza). Pozostając przy Uniwersytecie Poznańskim, warto wspomnieć o Pracowni Dialektologicznej UAM, która na przestrzeni historii swych badań również dokonywała rejestracji fonograficznych. Źródła z lat 80. ubiegłego wieku informują o zasobach nagraniowych **Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Łódzkiego** (ówczesna Katedra Etnografii), **Katedry Kulturoznawstwa i Folklorystyki Uniwersytetu Opolskiego** (ów-

czesny Zakład Folklorystyki i Piśmiennictwa Śląskiego), **Katedry Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu w Toruniu** (nagrania z lat 70.–80. ubiegłego wieku).

Kolekcje muzealne

Muzeum Etnograficzne im. F. Kotuli w Rzeszowie.

Rzeszów, ul. Rynek 6, www.muzeumetnograficzne.rzeszow.pl

Dzięki coraz częstszym i liczniejszym wydawnictwom zarówno książkowym, jak i płytowym, które pojawiają się w ramach realizacji różnego rodzaju projektów regionalnych coraz bardziej dostępna jest informacja o lokalnych dźwiękowych zasobach muzealnych, które często pozostawały nieodkryte, zapomniane, przysłonięte niejako ekspozycjami instrumentów muzycznych, strojów regionalnych czy wytworów kultury materialnej. Tak jest w przypadku Muzeum Etnograficznego im. F. Kotuli w Rzeszowie, którego pracownicy, realizując projekt wystawy multimedialnej „Muzyka i śpiew ludowy Podkarpacia”, prócz instrumentów muzycznych, fotografii i historii muzykantów i kapel, sięgnęli również po zachowane nagrania dźwiękowe (101 taśm magnetycznych szpulowych 0,25 cala, prędkości odtwarzania: 9,5 i 19 cm/s, ok. 100 godz. nagrań) dokonane przez pracowników Działu Etnografii Muzeum Okręgowego w Rzeszowie: Franciszka Kotulę, Ewę Waszkowską, Krzysztofa Ruszłą, Teresę Szetelę, Wandę Daszykowską, Andrzeja Karczmarzewskiego oraz Bogusława Linetta w latach 1964–1974. Należy zaznaczyć, iż Muzeum zakupiło po śmierci F. Kotuli jego prywatną kolekcję nagrań terenowych – 63 taśmy typu Stilon (kolekcja została zabezpieczona w procesie skopiowania na taśmy). Twórcom projektu przyświecał cel dostarczenia współczesnej generacji zainteresowanych materiałów źródłowych, „aby śpiew i muzyka ludowa, oderwane od swego naturalnego środowiska, mogły być wiernie rekonstruowane” (Mazur, Drąg 2012: 54). W ramach projektu dokonano digitalizacji²⁵ do plików Wave części oryginalnych nośników – szpulowych taśm magnetycznych (oryginalne nagrania charakteryzują się zapisem 1–4 ścieżkowym w prędkości 9,5 oraz 19 cm/s). Digitalizacji i archiwizacji na dyskach poddano fragment kolekcji, wybrany do publikacji płytowej.

Zakres tematyczny nagrań jest szeroki. Zarejestrowane wywiady dotyczą przebiegu obrzędów (wesela, kolędy, dożynek, śmigusa, Kwietnej Niedzieli), rzemiosła i plastyki ludowej, folkloru słownego (powinszowania noworoczne i okolicznościowe wiersze, modlitewki, legendy ajtiologiczne), a także folkloru muzycznego,

²⁵ Koncepcja metod digitalizacji powstawała również w ramach konsultacji pracownika Muzeum ze Zbiorami Fonograficznymi Instytut Sztuki PAN.

który zajmuje większą część czasu nagrań. Są tu pieśni obrzędowe (weselne, kołody, dożynkowe, pogrzebowe), a także przyśpiewki, pieśni narracyjne, religijne (głównie o świętych: Marii Magdalenie, Barbarze, Dorocie, Rozalii, Izydorze), kołysanki, pieśni pasterskie, piosenki satyryczne, żartobliwe, komiczne, pijackie, wojskowe, patriotyczne, folklor dziecięcy (wyliczniki, pieśni sieroce). Zarejestrowana została również muzyka instrumentalna: prezentacje kapel i solistów (skrzypków, cymbalistów). (Mazur, Drąg 2012: 55)

Wybrane z archiwum przykłady muzyczne zaprezentowano na płycie CD – załączniku do *Komentarza do wystawy multimedialnej*. Wydawnictwo to zostało uhonorowane przez Polskie Radio tytułem „Fonogram Źródeł 2012”. Muzeum nie udostępnia nagrań ani metadanych on-line. Prócz dawnych zapisów inwentarzowych nie istnieje dotąd żadna inna forma (np. elektroniczna) dokumentacji. Ze zbiorów niecyfrowanych można korzystać na miejscu w wersji analogowej po uprzednim zgłoszeniu. Udostępnianie kopii cyfrowych reguluje zarządzenie Dyrekcji Muzeum. W budowie jest Podkarpackie Archiwum Źródeł, gdzie obecnie można odsłuchać fragmentów dwóch wywiadów terenowych F. Kotuli (www.muzeumetnograficzne.rzeszow.pl/archiwum). W 2014 r. planowana jest rozbudowa cyfrowego archiwum a także zasilenie lokalnymi nagraniami zasobów portalu Europeana.

Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej. Kolbuszowa, Kościuszki 6, www.muzeumkolbuszowa.pl

W zasobach Muzeum w Kolbuszowej, w Archiwum Dokumentacji Mechanicznej, zgromadzono pokaźną kolekcję nagrań muzycznych pozyskanych głównie w trakcie badań terenowych. To nagrania ludowych śpiewaków, gry muzykantów, wywiady z ludowymi artystami. Wśród zapisów audiowizualnych odnajdziemy, oprócz rejestracji muzyki instrumentalnej, również zapisy konkursów i festiwali folklorystycznych. Najstarsze nagrania pochodzą z lat 80. (kopie nagrań zrealizowanych przez rzeźbiarza z Trześni – Jana Puka: m.in. pieśni, kapele, relacje o obrzędach, poezja ludowa w wykonaniu twórców) i początku lat 90. ubiegłego stulecia. Dużą część zbioru stanowią nagrania zrealizowane podczas systematycznych badań prowadzonych od 2008 r. na terenie dawnej Puszczy Sandomierskiej (Lasowiaczy). W bieżącym roku odbędzie się siódmy obóz, dokumentujący kolejną część tego regionu – okolice Mielca. Kolekcja, prócz nagrań śpiewu, muzyki i tańca, zawiera także nagrania wywiadów dotyczących kultury materialnej, np. budownictwa, rzemiosł, sztuki ludowej. Kolekcja liczy ok. 36 godzin nagrań na kasetach magnetofonowych (nośniki 60 i 90 min.), ok. 85 godz. nagrań na taśmie video VHS, a także ok. 400 godzin materiału nagranych na płytach CD i ok. 30 godzin na DVD. Zasób kaset VHS został

zdigitalizowany – skopiowany na płyty DVD, oryginalne zaś taśmy zabezpieczone. W Archiwum Etnograficznym zgromadzono ewidencję nagrań: stenogramy, transkrypcje gwarowe i opracowania nagrań wywiadów, karty transkrypcyjne tekstów i melodii pieśni oraz melodii utworów instrumentalnych. Księgi archiwalne zawierają dokładny opis archiwizowanego materiału. Na bieżący rok planowane jest opracowanie katalogu oraz indeksów zawartości nośników z zapisem materiału z badań w Puszczy Sandomierskiej (planowane 6 edycji). Zasoby archiwalne Muzeum są wykorzystywane najczęściej jako pomoc i ilustracja do zajęć edukacyjnych, pokazów, prelekcji. Zbiory są udostępniane zainteresowanym na miejscu, w archiwum.

**Archiwum Działu Folkloru Muzeum Etnograficznego w Toruniu.
Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej
w Toruniu. Toruń, ul. Wały gen. Sikorskiego 19, www.etnomuzeum.pl**

W 1954 r. rozpoczął swą działalność archiwizacyjną, ukierunkowaną na dokumentację tańca ludowego, Dział Etnograficzny Muzeum Miejskiego w Toruniu (po kilku latach powstał Dział Tańca Ludowego w Muzeum Etnograficznym w Toruniu). W ramach prac terenowych dokonywano nagrań melodii tanecznych na taśmy magnetofonowe, katalogowania zaś i transkrypcji muzycznych dokonywano w oparciu o wspomniane instrukcje wypracowane przez Jadwigę i Mariana Sobieskich (Lange 1960: 11). Dokumentacja ośrodka toruńskiego była lokalnym „odpryskiem” Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego, osadzonym merytorycznie na dorobku i doświadczeniach Sobieskich. Skutkiem działań dokumentacyjnych było reaktywowanie niektórych kapel, które w obliczu przemian kultury wsi często zarzucały swą działalność. Historyczne nagrania zgromadzone współcześnie w Archiwum Działu Folkloru Muzycznego Muzeum Etnograficznego w Toruniu zostały zarejestrowane na przestrzeni lat 50.–80. ubiegłego wieku przez m.in. Roderyka Langego (nagrania od 1957 r. do wczesnych lat 60. ubiegłego wieku), Ewę Arszyńską, Krystynę Pospiech-Tubaję (lata 60.) i Jana Oleksego. Kolekcja stanowi dokument o dużych walorach autentyczności; to materiały z badań terenowych, głównie z Kujaw i Pałuk, dokumentujące kulturę muzyczną i duchową (zwyczaje i obrzędy, wywiady z artystami i rzemieślnikami). Część kolekcji ujrzała „światło dzienne” dzięki wydawnictwu płytowemu Muzeum *Muzyka ludowa z Kujaw i Pałuk*:

Wykonawcy to reprezentujący często przeciętny poziom muzyczny autentyczni wiejscy grajkowie i śpiewacy, którzy na co dzień nie zajmowali się muzykowaniem, lecz gospodarzeniem. Głównym kryterium doboru muzyków była ich pamięć o dawnym repertuarze, a nie umiejętności muzyczne. Stąd dla współczesnego odbiorcy nagrania te mogą brzmieć surowo, wręcz archaicznie [...]. Publikacja tych nagrań wydaje się jednak ważna, bo dokumentuje i przybliża mniej idealizowany,

autentyczny obraz wiejskiej kultury muzycznej, stanowiąc przeciwagę dla większości propozycji nagranych realizowanych z udziałem wyselekcjonowanych, najzdolniejszych wiejskich artystów. (Kostrzewa 2012)

Najstarsza generacja wykonawców, których głosy i grę utrwalono w nagraniach, sięga swym rodowodem ostatnich dekad XIX w. W zbiorach Muzeum znajdują się także nagrane wywiady z artystami ludowymi oraz dokumentacja imprez muzealnych, występów kapel ludowych (np. dokumentacja Międzynarodowych Spotkań Kapel Ludowych z lat 80.–90. XX w.). Łącznie kolekcja liczy ok. 2000 nagranych pozycji zapisanych na 106 taśmach magnetycznych szpulowych i 100 kasetach magnetofonowych. Nagrania stanowią cenne uzupełnienie muzealnej oferty wystawiennej (jako oprawa dźwiękowa wystaw) i edukacyjnej (lekcje muzealne itp.). Muzeum posiada również nagrane na taśmach magnetycznych szpulowych audycje wspomnianego Radia Pomorza i Kujaw z lat 1952–1974 (770 taśm)²⁶. Omawiany zbiór muzealny jest od 2008 r. digitalizowany, obecnie nie istnieje zwarty katalog nagrań, baza danych jest w opracowaniu. Kopie są udostępniane osobom zainteresowanym, np. animatorom kultury, naukowcom itp.

**Muzeum Regionalne w Opocznie. Opoczno, Plac Zamkowy 1,
www.muzeumopoczno.pl**

Wydawnictwem płytowym, które „odsłoniło” archiwalne zasoby fonograficzne Muzeum Regionalnego w Opocznie jest płyta *Zagraj mi muzykancie... Tradycyjna opoczyńska muzyka ludowa* – efekt projektu o takim samym tytule. Zasoby archiwalne Muzeum to m.in. zapisane na taśmach i kasetach nagrania terenowe Jana Łuczkowskiego, etnografa, regionalisty, pedagoga, wiele lat współpracującego i dokumentującego na terenie województwa łódzkiego z Janem Piotrem Dekowskim. Łuczkowski wykładał w Studium Nauczycielskim w Kielcach na kierunku wychowanie muzyczne, działał też jako nauczyciel muzyki w szkole podstawowej w Odrywole, a także w Liceum Ogólnokształcącym w Opocznie. Jego badania nad muzycznymi tradycjami regionalnymi zwieńczyła rozprawa doktorska *Muzykanci ludowi opoczyńskiego i ich rola w kulturze regionalnej*.

Potrzebne informacje uzyskiwałem we wsiach, w których istniały kapela tradycyjne i zmodernizowane oraz w tych miejscowościach, w których grywały orkiestry dęte, strażackie i kościelne. Podczas badań terenowych nagrywałem pieśni i przyspiewki ludowe w wykonaniu zespołów ludowych, wiejskich śpiewaczek, kapel lu-

²⁶ Na jednej z tych taśm z zapisem audycji folklorystycznych „przetrwiała” prawdopodobnie kopia jednego ze wspomnianych nagrań zrealizowanych przez prof. Łucjana Kamieńskiego po wojnie (Kostrzewa 2008: 119–120).

dowych i solistów instrumentalistów. Nagrań dokonywałem na taśmach i kasetach magnetofonowych. Część z nich przeprowadziłem w latach 90., przygotowując zespoły ludowe, których byłem konsultantem do nagrań audycji Radia Kielce. Kilka taśm magnetofonowych nagrałem z członkami Koła Miłośników Folkloru Opoczyńskiego, założonego w 1979 r. i członkami Oddziału Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego, powstałego w 1984 r. Członkowie Koła i Oddziału systematycznie spotykali się w Muzeum Regionalnym w Opocznie, którego byłem dyrektorem. Część zebranych pieśni i przyśpiewek ludowych publikowałem w śpiewnikach i widowiskach scenicznych. Ten zebrany materiał pieśniowy został poddany obróbce i zarejestrowany na nowe nośniki dźwięku. (Łuczkowski 2012: 8)

Muzeum Lubelskie w Lublinie. Dział Etnografii. Lublin, ul. Zamkowa 1, www.muzeumlubelskie.pl

W zasobach archiwalnych Działu Etnografii Muzeum Lubelskiego znajduje się ok. 145 sztuk taśm magnetycznych i szpulowych, na których, podczas badań terenowych w latach 1959–1978 na Lubelszczyźnie pracownicy Muzeum dokonali rejestracji wywiadów z twórcami ludowymi, opowiadań na temat obrzędowości rodzinnej i dorocznej, wiedzy o świecie, wierzeń, medycyny ludowej i rzemiosł. W nagraniach odnajdujemy również bliżej nieokreśloną liczbę pieśni ludowych. Autorami dokumentacji są m.in. Celestyn Wrębiak, Danuta Powiłańska-Mazur, Sabina Dados oraz prof. Roman Reinfuss. W sumie, orientacyjnie w archiwum liczącym 51 taśm magnetycznych szpulowych i 95 kaset magnetofonowych znajduje się ok. 1000 pozycji (wywiadów na określony temat, przeplatanych często wykonaniami pieśni). Do nagrań istnieje spis w formie inwentarza, zawierający podstawowe dane o fonogramach, m.in. numer nośnika, numer tekstu, datę nagrania, dane o wykonawcy, miejsce nagrania (miejscowość, powiat). Informacje o ewentualnych rejestracjach pieśni odnajdujemy w rubryce *Treść nagrania* – tam zapisano incipity a także informacje o sposobie wykonania (np. „z towarzyszeniem orkiestry”). W rubryce uwagi uwzględniono zaś dane o osobach prowadzących eksplorację i indagację oraz uwagi techniczne. 42 taśmy magnetyczne szpulowe i 2 kasety zostały przeegrane w całości na nośniki cyfrowe – płyty CD i zarchiwizowane w postaci plików MP3. Do skopiowania pozostało ok. 25 kaset magnetofonowych.

Inne

Prawdziwe cymelium fonograficzne przechowuje **Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem**. Nagrania Juliusza Zborowskiego na wałkach fonograficznych z 1914 r. zachowały się tam w dobrym stanie i – jak wykazały próby digitalizacji wybranych nośników zorganizowane przez Zbiory Fonograficzne ISPAN we współpracy z wiedeńskim Phonogrammarchiv – warto poddać

cały zbiór cyfryzacji i opublikować go (Jackowski 2011b: 74–75, 89). Muzeum posiada także późniejsze zapisy dźwiękowe muzyki wokalne, instrumentalnej i gawęd. Niewielkie zasoby (ok. 80 pozycji w inwentarzu) niezdigitalizowanych nagrań terenowych z lat 70. i 80. XX w. ma **Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie** (Dział Dokumentacji Archiwalnej i Fotograficzno-Filmowej, Archiwum Naukowe). Znajdują się tu nagrania śpiewu i gry na instrumentach, wywiady z ludowymi artystami, dokumentacja lokalnych imprez, spotkań i konkursów folklorystycznych. Na taśmach magnetycznych szpulowych (11 sztuk) utrwalono m.in. śpiewy ludowe z okolic Białegostoku, repertuar religijny i obrzędowy z okolic Krasnobrodu, Skępego, nagrania z Kazimierskiego Festiwalu w 1980 r., orkiestr dętych z Radomyśla nad Sanem, a także tradycyjną muzykę z obszarów Niemiec czy Białorusi. W tzw. zbiorze „Audio” odnaleźć również można kasety magnetofonowe, płyty CD, pliki cyfrowe w formatach Wave czy MP3, a prócz nagrań terenowych, płyty gramofonowe długo- i krótkogrające – wydawnictwa prezentujące folklor muzyczny (40 szt.). W osobnym zespole Muzeum przechowuje nagrania filmowe, z których wiele dokumentuje również folklor muzyczny. Zbiór nagrań dźwiękowych utrwalonych na 24 taśmach magnetycznych szpulowych i kilku taśmach magnetycznych w kasecie posiada **Muzeum Regionalne w Woli Osowińskiej**. Kolekcję stworzył Wacław Tuwalski – nauczyciel i działacz społeczny, komendant obwodu Łuków Batalionów Chłopskich, a także, z zamiłowania, aktor, reżyser i scenograf – wraz ze swymi współpracownikami dokumentując m.in. pieśni i muzykę południowego Podlasia. O kolekcję zatroszczyło się Towarzystwo Regionalne im. Wacława Tuwalskiego w Woli Osowińskiej, przekazując je do digitalizacji Instytutowi Sztuki PAN. Nagrania pieśni i muzyki instrumentalnej z Podlasia, autorstwa Arnuty Ady Radzikowskiej oraz (w mniejszej części) Celestyna Wyrębiaka z lat 80. ubiegłego stulecia, to z kolei kolekcja 54 kaset magnetofonowych stanowiąca własność Działu Etnografii **Muzeum Południowego Podlasia w Białej Podlaskiej**. Cenną częścią tego zbioru jest obfita, towarzysząca dokumentacja – książki nagrań, protokoły oraz transkrypcje tekstowe i melodyczne przygotowane przez Radzikowską – nauczyciela muzyki w szkołach podstawowych oraz gry skrzypcowej Państwowej Szkoły Muzycznej I Stopnia i Zespołu Szkół Muzycznych im. Fryderyka Chopina w Białej Podlaskiej, pracownika miejscowego WDK, Muzeum (Dział Etnografii), a także animatorki regionalnej kultury. Nagrania wraz z całością dokumentacji zostaną zdigitalizowane w 2014 r. w Instytucie Sztuki PAN. Wiemy również o niewielkich zasobach nagrań dźwiękowych w **Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku**, zdeponowanym w Dziale Promocji i Edukacji. Najwięcej muzyki znajdziemy tu

w nagraniach na taśmach magnetycznych i wideofonicznych dokumentujących lokalne imprezy folklorystyczne organizowane od lat 80. ubiegłego wieku (np. *Nalijta wosku na wodę*, korowody grup zapustnych we Włocławku i Lubrańcu, *Kujawski pirzok*, *Wesele na Kujawach*, *Zabawa podkociołkowa*, *Przywoływki dyngusowe od Boniewa*, *Deptanie kapusty*, *Plon niesiemy plon*, *Wigilia na Kujawach* i inne, znaczna część zrealizowana przez Jana Sieraczkiewicza). Taśmy filmowe o szerokości 8 i 16 mm., na których nagrano filmy poświęcone głównie sylwetkom twórców ludowych (rzeźba, plastyka, ceramika) zostały częściowo przeegrane na kasety video, a częściowo skopiowane na płyty DVD. Ciekawy materiał zadokumentowano na kasetach video VHS, m.in., odpust w Skępem z 1991 i 1992 r. Również z początku lat 90. XX w. pochodzą nagrania terenowe grup zapustnych oraz rejestracje autentycznych ówczesnych wesel z wieloma elementami tradycyjnymi. Aktualnie kontynuowana jest dokumentacja grup zapustnych m.in. w Kruszyniu, Lubrańcu, Lubaniu, Szymborzu, Maławach. Muzeum posiada niewielką kolekcję taśm magnetycznych szpulowych i kaset magnetofonowych z nagraniami wywiadów z twórcami ludowymi.

Nagrania z regionu Sieradzkiego, zapisane na taśmach magnetofonowych w kasecie, płytach CD oraz kasetach video, autorstwa m.in. Małgorzaty Dziurówicz-Kaszuby, częściowo wydane na kasetach magnetofonowych stanowią zasób archiwalny **Muzeum Okręgowego w Sieradzu**. Pozostając przy regionach centralnej Polski, a zwłaszcza Łódzkiem, Sieradzkim, Łęczyckim, Łowickim, Rawskim, Opoczyńskim, Łęczyckim i in., należy pamiętać też o postaci etnografa Jana Piotra Dekowskiego i jego nieocenionej spuściźnie dokumentalnej – pedagog, wieloletni kustosz łódzkiego **Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego**, a także Muzeum w Tomaszowie Mazowieckim wraz z żoną Bronisławą i Janem Łuczowskim, do lat 70. XX w. spisywał, a także nagrywał repertuar muzyczny i opisy zwyczajów i obrzędów wspomnianych regionów. Jego spuścizna została przekazana **PTL we Wrocławiu oraz Muzeum Regionalnemu w Opocznie**. Zbiory nagrań (po ponad sto taśm z nagraniami, m.in. z badań terenowych) zawierają również **Muzeum Historyczne w Bielsku-Białej**, **Muzeum Wsi Lubelskiej**, **Muzeum Podlaskie w Białymstoku** dysponuje kolekcją nagrań terenowych przeprowadzonych w latach 1964–1968 przez doc. dra Zenona Sobierajskiego i Alinę Sobierajską (spisu nagrań dokonała Barbara Maślińska). Większe lub mniejsze kolekcje nagraniowe muzyki regionalnej mają także: **Muzeum Historyczno-Etnograficzne w Chojnicach** (nagrania muzyki, śpiewu, zwyczajów, obrzędów i gawęd kaszubskich), **Muzeum Regionalne w Jarocinie** (m.in. nagrania z lat 70. ubiegłego wieku), **Muzeum Budow-**

nictwa Ludowego w Olsztynku, Muzeum Ziemi Żłotowskiej, Muzeum na zamku w Łęczycy (nagrania gawęd i opowiadań), Muzeum Ziemi Wieluńskiej (folklor słowny), Muzeum Mazowsza Zachodniego w Żyrardowie (m.in. nagrania z siedmiu obozów etnograficznych z lat 70.–80. ubiegłego wieku), Muzeum Etnograficzne we Wrocławiu, w Krakowie (m.in. *Żywieckie Gody* z 1969 r.), Muzeum Historyczne w Krakowie, Muzeum Rzemiosł Ludowych w Biłgoraju, Muzeum Regionalne w Jaśle (rejestracje *Jasielskich Okółek*), Muzeum Kultury Kurpiowskiej w Ostrołęce (z Oddziałem w Kadzidle). Źródło z 1984 r. (Lesień-Płachecka 1984: 122) informuje o zasobach Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi i o złym stanie technicznym zgromadzonych tam nagrań.

Kolekcje powstałe przy regionalnych instytucjach kultury

Małopolskie Centrum Kultury SOKÓŁ. Nowy Sącz, ul. Długosza 3, www.mcksokol.pl

Bogate archiwum nagrań dźwiękowych i audiowizualnych, dokumentujących dziedzictwo kulturowe Małopolski zdeponowane w Dziale Animacji i Dziedzictwa Kulturowego (sekcja Dziedzictwa Kulturowego) posiada MCK Sokół. To m.in. rejestracje gry, śpiewu, tańców, gwary (gawędy), wywiadów z twórcami ludowymi, konkursów, przeglądów, a także specjalnie przygotowanych przez pracowników Centrum materiałów szkoleniowych, np. w zakresie dawnych tańców czy też rozmowy z ekspertami, jurorami. Udokumentowane zostały również inscenizacje zwyczajów i obrzędów ze śpiewem i muzyką w wykonaniu Zespołów Regionalnych z każdego z 14 subregionów Małopolski. Na tych unikatowych nagraniach zapisano popisy wielu nieżyjących już muzyków, śpiewaków, tancerzy czy gawędziarzy. W zbiorze, tworzonym od lat 70. XX w., znajdują się: taśmy magnetyczne szpulowe (332 szt., nagrania z lat 1979–1933); kasety magnetofonowe (110 szt. z lat 1985–2003), a także nośniki informacji cyfrowej – płyty CD (1999–2012). Nagrania audiowizualne to 550 taśm video VHS (1984–2003), 47 szt. taśm Hi8 (2003–2004) oraz taśmy DV (2005–2012) – ok. 1100 godzin nagrań. Obecnie trwa digitalizacja kaset VHS i taśm DV do formatu MPEG 2 i archiwizacja na płytach DVD, a także rozpoczęto przegrywanie nagrań audio. Dofinansowanie projektu pozwoliłoby na archiwizację plików dźwiękowych i audiowizualnych. Nagrania DV z lat 2009–2012 (ok. 600 godz. materiału) zostały już w całości skopiowane. Nagraniom dźwiękowym, jak i audiowizualnym towarzyszą tzw. spikerki – spisy nagrań. Tworzona jest obecnie komputerowa baza danych w programie MS Excel. Archiwum jest

otwarte, współcześnie realizowane nagrania zapisywane są na kartach pamięci i archiwizowane na płytach DVD we wspomnianym formacie. Zbiory są wykorzystywane głównie przez Centrum, zwłaszcza w celach edukacyjnych, szkoleniowych (dla kierowników, instruktorów zespołów i grup regionalnych), a także w celach naukowych, badawczych. Nagrania są udostępniane zainteresowanym, jednocześnie trwają prace nad regulaminem udostępniania zasobów.

Centrum Kultury i Sztuki im. Andrzeja Meżeryckiego Scena Teatralna Miasta Siedlce. Siedlce ul. Bpa I. Świrskiego 31

Imponujące zbiory nagrań zdeponowane w Centrum powstały podczas badań terenowych prowadzonych przez Wandę Księżopolską na terenie byłego województwa siedleckiego, południowego Podlasia i wschodniego Mazowsza. Dokumentacja obejmuje: nagrania wywiadów przeprowadzonych podczas obozów folklorystycznych – 113 kaset magnetofonowych i 2 nagrania video DVD; nagrania w terenie gry i śpiewu oraz wywiady z wykonawcami dotyczące zwyczajów dorocznych w okresie Bożego Narodzenia, Wielkanocy, ostatek – 43 kasety i 2 nagrania video DVD; dokumentację lokalnych imprez: *Kolędnicy* (widowiska obrzędowe, kolędy i pastorałki), *Kusaki* (gawędy, grupy przebierańców), *Tradycje wielkanocne* (gawędy, pieśni wielkanocne i kolędnicze), *Przegląd Zespołów i Solistów Ludowych Województwa Siedleckiego* (kapele, zespoły śpiewacze, soliści instrumentalni i śpiewacy), *Powiślaki* (regiony nadwiślańskie, kapele, soliści instrumentalni i śpiewacy), *Przy źródleku* (gawędy o cudach i niezwykłych wydarzeniach, pieśni religijne), *Jesienne wieczory* (widowiska obrzędowe), *Adwentowe granie* (konkurs gry na ligawkach) – 353 kasety magnetofonowe, 90 zapisów video na kasetach VHS i 5 na płytach DVD. W sumie archiwum liczy 509 kaset magnetofonowych, 94 kasety video VHS oraz 5 płyt DVD. Ponieważ nie wszystkie nagrania zostały dotąd dokładnie opisane, nie sposób określić ilości zarejestrowanych pieśni czy melodii. Dotychczas opisano 42 kasety magnetofonowe. Część nagrań z przeglądów „Powiślaki” została zdigitalizowana w 2009 r. w Instytucie Sztuki PAN²⁷. Materiały są stopniowo transkrybowane i wykorzystywane do opracowania wydawnictw.

²⁷ Digitalizacja wybranych nośników związana była z wydaniem książki *Pieśni Marianny Rokickiej i zespołu z Rudzienka gm. Kołbiel*. Siedlce-Lublin: Stowarzyszenie Twórców Ludowych, Zarząd Główny w Lublinie; Centrum Kultury i Sztuki w Siedlcach. Do tej publikacji dołączono 3 płyty CD, przygotowane w Instytucie Sztuki PAN, prezentujące dokumentalne zapisy muzyki. To kolejna unikatowa i bezprecedensowa monograficzna pozycja fonograficzna poświęcona konkretnej wykonawczyni ludowej i jednemu zespołowi

**Łódzki Dom Kultury, Ośrodek Regionalny. Łódź, ul. Traugutta 18,
<http://ldk.lodz.pl>**

Współczesne, lecz bogate i cenne – ze względu na autentyzm i przekaz dawnego, unikatowego repertuaru – nagrania dokumentalne stanowią zasób fonograficzny Ośrodka Regionalnego ŁDK. Jest to dokumentacja terenowa z obszarów obecnego województwa łódzkiego – regionów etnograficznych: Sieradzkiego, Wieluńskiego, Łęczyckiego, Opoczyńskiego, Rawskiego i Łowickiego. W nagraniach, realizowanych przez Ewę Sławińską-Dahlig od 2003 r. na nośnikach optyczno-cyfrowych typu minidisc (ok. 45 szt.) udokumentowano muzykę i śpiewy w wykonaniu autentycznych skrzypków solistów, kapel, śpiewaków, a także zespołów śpiewaczych. W zbiorze znajduje się również 5 kaset magnetofonowych, na których udokumentowano Przegląd Folklorystyczny „Tradycje” organizowany przez ŁDK. Zbiór jest opisany (podstawowe dane o nagraniu i wykonawcach), opatrzony sygnaturami i skatalogowany komputerowo. Wybrane nagrania z lat 2003–2007 (79 przykładów) zostały opublikowane na wydawnym w 2007 r. przez ŁDK dwupłytowym albumie *Tradycje muzyczne Polski Środkowej*.

**Wojewódzki Dom Kultury w Rzeszowie, ul. S. Okrzei 7,
www.wdk.podkarpackie.pl**

Rzeszowski Dom Kultury posiada jedno z najbogatszych zbiorów nagrań konkursów tańca tradycyjnego, spotkań cymbalistów i teatrów obrzędowych. Placówka w swych zbiorach przechowuje nagrania dźwiękowe i audiowizualne dokumentujące działania WDK na miejscu (imprezy i konkursy folklorystyczne o zasięgu lokalnym, wojewódzkim i ogólnopolskim), a także materiały z dokumentacji terenowej w województwie podkarpackim. Utrwalono w nagraniach m.in. edycje: wojewódzkiego konkursu Ludowe Obrzędy i Zwyczaje, Ogólnopolskich Spotkań Cymbalistów, przeglądów Wesele Podkarpackie, Parad Straży Grobowych („Turków”). Ważne miejsce zajmuje dokumentacja przeglądów kapel ludowych i Ogólnopolskiego Konkursu Tradycyjnego Tańca Ludowego, prowadzona w przypadku tej drugiej imprezy od 1984 r. Od 1986 r. WDK archiwizuje nagrania ze Światowego Festiwalu Polonijnych Zespołów Folklorystycznych. Archiwum liczy aktualnie ok. 200 szt. kaset video typu VHS (wszystkie zostały przebrane na płyty DVD) oraz ok. 400 szt. płyt CD i DVD. Zbiory przechowywane są w tzw. wideotece Wojewódzkiego Domu Kultury. Gromadzeniem, opisywaniem i opracowywaniem zajmują się pracownicy Działu Multimedialnych Technik Upowszechniania Kultury. Nie wszystkie nagrania zostały jeszcze skatalogowane. Materiał źródłowy jest wykorzystywany w celach

edukacyjnych, popularyzatorskich, a także do badań naukowych i działań artystycznych – po nagrania sięgają zwłaszcza etnografowie, regionaliści (znaczna część zainteresowanych stanowią np. pracownicy wyższych uczelni, doktoranci), choreografowie, instruktorzy tańca ludowego. Zbiory z reguły nie są udostępniane, jednak istnieje możliwość zamówienia kopii danego nagrania.

**Wojewódzki Dom Kultury im. Józefa Piłsudskiego w Kielcach,
ul. ks. Piotra Ściegiennego 2, www.wdk-kielce.pl**

Archiwum dokumentacji audiowizualnej lokalnych imprez folklorystycznych, konkursów, festiwali posiada WDK w Kielcach. Nagrania dokumentują kolejne edycje Buskich Spotkań z Folklorem (dokumentacja dźwiękowa i audiowizualna), Ogólnopolskiego Przeglądu Zespołów KGW, Przeglądów Zespołów Kołędniczych, Przeglądów Zespołów Obrzędowych, Dziecięcej Estrady Folkloru. W zasobach archiwalnych odnajdziemy również reportaże Portalu Informacji Kulturalnej, dotyczące folkloru świętokrzyskiego. Najstarsze nagrania zapisane są na taśmie filmowej 8 i 16 mm. (nagrania wydarzeń organizowanych przez WDK, zbiór bliżej nieokreślony ilościowo), 26 taśmach video typu VHS (część archiwum zakładowego WDK, rejestrowane od 1988 r.) oraz na 38 płytach DVD (stanowią archiwum Portalu Informacji Kulturalnej Województwa Świętokrzyskiego, rejestrowane od 2008 r.) i 40 CD (te znajdują się w posiadaniu instruktorów Działu Dziedzictwa Kulturowego i nie zostały dotąd skatalogowane). Zbiory nie są systematycznie digitalizowane. Kopie wykonuje się w miarę potrzeb wynikających z aktualnego zapotrzebowania pracowników WDK. Skatalogowany w formie spisu został zbiór taśm VHS z lat 1988–1999. Dla płyt DVD istnieje katalog komputerowy.

Inne

Dokumentację imprez folklorystycznych, gromadzących wykonawców z Małopolski posiada **Dom Ludowy w Bukowinie Tatrzańskiej**, a także **Biuro Promocji Zakopane** (Festiwal Ziem Górskich). **Wojewódzki Ośrodek Kultury w Lublinie** dysponuje nagraniami edycji Międzywojewódzkiego Sejmiku Wiejskich Teatrów organizowanych w Stoczku Łukowskim (nagrania z lat 2000–2004 na 15 kasetach VHS i z lat 2005–2013 na 36 płytach DVD) oraz Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kaziemierzu n. Wisłą (od 1995 do 2000 r. – 74 kasety VHS, od 2006 r. 80 płyt DVD). Nagrania z Lubelskiego można jeszcze znaleźć w **Janowskim Ośrodku Kultury** i w **Szkole Suki Biłgorajskiej**. Nagraniami zarejestrowanymi na 100 kasetach VHS, jak dotąd nieskatalogowanymi, dysponuje

Suwalski Ośrodek Kultury²⁸. Cenne nagrania z północno-wschodniego za-
kątka kraju posiada również **Dom Kultury Litewskiej w Puńsku**. Zbiór
archiwalnych nagrań, dokumentujących występy zespołów, kapel i śpiewa-
ków ludowych podczas kolejnych edycji festiwalu Tydzień Kultury Beskidz-
kiej posiada **Regionalny Ośrodek Kultury w Bielsku-Białej**. Nagrania mu-
zyki tradycyjnej odnajdziemy również w **Centrum Kultury Zamek w Po-
znaniu**, w **Radomskim Domu Kultury**, w **Nadbałtyckim Centrum Kul-
tury w Gdańsku** (nagrania A. Sutkowskiego). Nagrania gromadził także
dawny Wojewódzki Dom Kultury w Legnicy.

Kolekcje przy stowarzyszeniach, fundacjach, organizacjach regionalnych, i in.

Archiwum Muzyki Wiejskiej fundacji Muzyka Odnaleziona. Warszawa, Al. Szucha 16 m 24, www.muzykaodnaleziona.pl

Znaną, tworzoną początkowo, od 1980 r. prywatnie, kolekcją dokumen-
talnych nagrań dźwiękowych i audiowizualnych polskiej muzyki tradycyj-
nej są zbiory stworzone przez Andrzeja Bieńkowskiego.

To, co wyróżnia działalność Andrzeja Bieńkowskiego jako dokumentalisty tra-
dycji muzycznych to niezwykła konsekwencja i systematyczność [...] badań [...],
która zaowocowała największym w Polsce regionalnym fono- i wideofonicznym
zbiorem muzyki instrumentalnej [...]. W ponad trzech czwartych jest to zbiór uni-
kalny, tzn. obejmujący jedynie nagrania *odnalezionych* muzyków. [...] Bieńkowski
patrzy na wiejską kulturę muzyczną dość realistycznie, skrzypków i harmonistów
słucha i ocenia jako nienasycony koneser i miłośnik, a nie muzyk akademicki [...]
czy etnomuzykolog. (Dahlig 1995: 12–13)

Od 2012 r. kolekcja ta stanowi depozyt powstałej wówczas Funda-
cji „Muzyka Odnaleziona”, której celem jest m.in. digitalizacja, opraco-
wanie i udostępnianie zbiorów. Nagrania i dokumentacja Andrzeja Bień-
kowskiego, malarza, wykładowcy warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych,
z zamiłowania etnografa i pisarza, znane są szerszemu gronu miłośników
ludowych tradycji muzycznych dzięki publikacjom książkowo-płytkowym –
w serii *Muzyka Odnaleziona* (12 płyt CD) – a także popularnym wydawnic-
twom książkowym. Istotną częścią zbiorów jest kolekcja fotografii, także
archiwalnych, pozyskanych od wiejskich muzyków i ich rodzin. Audiowi-
zualna dokumentacja terenowa Bieńkowskiego jest niejako paralełą (nurt
realistyczny wraz z romantyzmem w ahistorycznym znaczeniu pojawił się

²⁸ Interesujące nagrania dokumentujące tradycje muzyczne północno-wschodniej Su-
walszczyzny posiada Litewskie Centrum Kultury Ludowej w Wilnie, które w latach 1991–
1994 organizowało na tych terenach ekspedycje badawcze.

w jego twórczości również od początku lat 80. ubiegłego wieku) pasji i zainteresowań malarskich, które Wiesław Juszcak określił jako swego rodzaju „poetycko-etnograficzną dokumentację” (Juszcak 1995). Swe wędrówki terenowe, rozpoczęte w czasach transformacji ustrojowej i silnych przemian wsi polskiej m.in. po Radomskim, Grójeckim, Opoczyńskim, Rawskim, Łowickim, Lubelszczyźnie, podczas których swą uwagę, mikrofon i obiektyw skupił autor na odchodzących w niepamięć ostatnich wiejskich muzykantach, Andrzej Bieńkowski rozszerzył w 2013 r. o Ukrainę, a następnie o Białoruś.

Robiliśmy unikalne nagrania i filmy, bez stresu i w naturalnych warunkach, w domach muzykantów. Zbiory dotyczą prawie całej Polski, Ukrainy i Białorusi, to ok. 1500 muzykantów, no i śpiewaczki. W tym rekonstrukcje 80 kapel. Archiwum zawiera zarówno nagrania najstarszych typów kapel wiejskich, jak i współczesnej muzyki weselnej. Tysiące zdjęć terenowych. I perła naszej kolekcji – zdjęcia zrobione przez pierwszych fotografów ze wsi. Fotografowali wesela, zabawy, pogrzeby, codzienne życie... (Bieńkowski: <http://muzykaodnaleziona.pl/w-zbiorach/115-o-zbiorach-fundacji>)

Zbiory zawierające nagrania audio (ok. 400 godzin nagrań realizowanych na taśmach magnetycznych w kasecie od 1975 r. do 1996 r.) i filmy (rejestracje repertuaru muzykantów solistów, kapel, ludowych śpiewaków, nagrania wywiadów na taśmach: VHS od 1985 do 1997 r. – 195 godzin materiału; Hi8 od 1996 do 2001 r. – 80 taśm, 122 godz. materiału; DV od 2001 do 2006 r. – 185 godz. materiału; HDV od 2006 r.) oraz fotografie są sukcesywnie prezentowane na powstającej stronie internetowej archiwum (<http://archiwummuzykiwiejskiej.pl>). Obecnie można tam znaleźć większość zdigitalizowanych zbiorów fotografii, zaś krótkie fragmenty wybranych filmów są dostępne na stronie fundacji Muzyka Odnaleziona w odpowiednich zakładkach regionalnych. Fundacja udostępnia również krótkie materiały filmowe na swym kanale YouTube, zaś na multimedialnym portalu Narodowego Instytutu Audiowizualnego NINATEKA, udostępniającym dokumenty i audycje o sztuce i kulturze obejrzyć można obecnie 27 krótkich filmów dokumentalnych Andrzeja Bieńkowskiego, stworzonych przez autora we współpracy z Instytutem (są to zresztą jedyne materiały dostępne w NINATRECE w zakładce *muzyka ludowa*). W 2012 r. został zdigitalizowany zbiór nagrań zrealizowanych na taśmach Hi8. W 2013 r. opisano 185 taśm video (501 rekordów) z czego zdigitalizowano 105 taśm. Katalog taśm MDV (60 min.) z lat 2001–2006 obejmuje opis ponad 180 nośników. Katalogi tych nagrań są dostępne w Internecie w postaci pliku PDF na stronie Fundacji w zakładce *Zbiory*. Dostępne katalogi uwzględniają ogólne informacje o nagraniu: sygnatura nośnika, miejsce i data na-

grania/wydarzenia, numer nagrania, ogólny opis nagrania, imię i nazwisko wykonawcy, datę urodzenia, miejsce zamieszkania wykonawcy oraz instrument, na jakim gra. Generalizacja opisu dokumentów wynika z faktu, iż zbiory tworzone były nie do celów *stricte* naukowych czy badawczych, lecz popularyzatorskich. Aktualnie trwają prace nad digitalizacją zbioru nagrań dźwiękowych i filmowych i zapewnieniem szerszego dostępu do nieopublikowanych dotąd nagrań. Prace digitalizacyjne pozwolą również na dokładne opracowanie metadanych i określenie zasobów archiwum – jednostek archiwalnych w postaci pojedynczych pieśni, melodii instrumentalnych, wywiadów (aktualnie numer nagrania określa np. całą sesję nagraniową z muzykiem lub zespołem). Archiwum pozyskuje także materiały – zwłaszcza fotografie – od prywatnych właścicieli, kolekcjonerów, zbieraczy i dokumentalistów. W kolekcji znajduje się również niewielka liczba (ok. 2 godz. materiału) taśm magnetycznych szpulowych pozyskanych ze zbiorów prywatnych, na których znajdują się nagrania wesel z lat 50.–60. ubiegłego wieku. Materiały archiwalne, np. fotografie w pełnej rozdzielczości udostępniane są bezpłatnie do badań naukowych i do celów edukacyjnych na mocy umowy dotyczącej udostępniania, którą należy zawrzeć z Fundacją. W przypadku projektów komercyjnych oraz wykorzystania nagrań w celach prywatnych Fundacja określa opłatę za wykorzystanie.

Archiwalnymi nagraniami dźwiękowymi i audiowizualnymi dysponuje również, obok wielu innych rodzajów archiwaliów, **Stowarzyszenie Twórców Ludowych w Lublinie**. Wideoteka i taśmoteka zawiera ponad 5000 pozycji. Nagrania są podzielone na grupy tematyczne: tańce polskie, zwyczaje i obrzędy, ginące umiejętności, kapele i zespoły śpiewacze, imprezy, sylwetki twórców, festiwale. Archiwalia dźwiękowe i audiowizualne – częściowo publikowane w wydawnictwach płytowych – zgromadziły m.in. **Fundacja Muzyka Kresów**, **Fundacja Ważka**, **Stowarzyszenia Krusznia i Tratwa**, **Muzyka Zakorzeniona** (nagrania video Piotra Baczewskiego), **Ośrodek Pogranicze – sztuk, kultur, narodów** w Sejnach, węgorszeńska **Fundacja Dziedzictwo Nasze** (dokumentacja na VHS dawnych Jarmarków Folkloru woj. suwalskiego, częściowo zdigitalizowane), warszawskie **Stowarzyszenie Dom Tańca**. Ta ostatnia instytucja dokumentuje od 1994 r. (nagrania audio) m.in. spotkania z muzykantami i śpiewakami, odbywające się w Warszawie – np. w Klubie Studenckim Remont, Stołecznym Centrum Edukacji Kulturalnej czy w ówczesnym WOK przy ul. Elektoralnej, a także w warszawskich kościołach (cykl koncertów pt. *Pozwól mi Tve Męki śpiewać*). Nagrania te – 100 płyt CD – zostały zdeponowane w 1998 r. w Zbiorach Fonograficznych ISPAN. Obecnie, w ramach współpracy Stowarzyszenia z Instytutem, zbiór jest opracowywany i opisywany. Po 1998 r.

nagrań na kasetach DAT, minikasetach video, kartach pamięci, dokonywali indywidualni członkowie Stowarzyszenia. Od kilku lat przybywa materiału audiowizualnego (od 2003 r. nagrania video) z organizowanych przez Stowarzyszenie w różnych miejscach kraju taborów, warsztatów, koncertów, imprez, przedstawień, a także indywidualnych wypraw terenowych członków Domu Tańca do najstarszych żyjących muzykantów i śpiewaków. Niestety, zasób ten, dotyczący zwłaszcza eksploracji w terenie jest dość rozproszony i nieopracowywany systematycznie. Ze współczesnych możliwości, jakie daje Internet, korzysta wrocławska **Centrala Muzyki Tradycyjnej**, sukcesywnie publikując, obok innych materiałów, nagrania w wirtualnej audiotece. Zbiory organizacji to w większości nagrania autorstwa Olgi Chojak powstałe w latach 1998–2013 na Suwalszczyźnie, Podlasiu, Mazowszu, Lubelszczyźnie, w Sieradzkim, na Dolnym Śląsku, a także kopie pozyskane od prywatnych zbieraczy. Prócz nagrań gry, śpiewu i wywiadów z twórcami ludowymi, zapisanych na kasetach magnetofonowych (ok. 100 szt.), w plikach dźwiękowych i audiowizualnych zarchiwizowanych na dyskach i płytach, odnajdziemy tu dokumentację warsztatów nauki tradycyjnego repertuaru, nagrania z konferencji, festiwali, koncertów. Zbiory nie są dotąd skatalogowane, trwa digitalizacja nagrań najstarszych. Współczesne, realizowane od 2005 r. nagrania gry, śpiewu, a także dokumentację imprez, spotkań, widowisk, obrzędów i zwyczajów (Niedziela Palmowa, dożynki, kolędniczy, pasterka, Zielone Świątki), konkursów odbywających się z udziałem lokalnych muzyk, solistów, a także zespołów dziecięcych posiada **Stowarzyszenie Miłośników Kultury Ludowej w Chabówce**. To zbiór płyt CD, DVD (ok. 70 szt.) i taśm filmowych Hi8. Część materiału została wydana na 5 płytach CD. Warto wspomnieć też o zasobach **Towarzystwa dla Natury i Człowieka** czy **Stowarzyszenia Muzyków Ludowych w Zbąszyniu**, **Towarzystwa Miłośników Ziemi Pszczyńskiej** (niewielka ilość nagrań z przeglądów).

Zbiory prywatne

Choć zastrzeżeni badacze folkloru, regionaliści, etnografowie najczęściej współpracowali z muzeami, domami i ośrodkami kultury itp., nie zawsze ich spuścizna dokumentacyjna w całości pozostaje w dyspozycji tych instytucji. Tak jest np. w przypadku nagrań dokonanych na kasetach magnetofonowych przez znanego badacza regionu łowickiego – **Henryka Świątkowskiego** (1909–1999). Kolekcja ponad 20 kaset została przekazana Zbiorom Fonograficznym Instytutu Sztuki PAN. Obecnie jest planowana digitalizacja tych nagrań i opublikowanie materiałów dokumentalnych. Niestety, bliżej

nieznany jest los nagrań realizowanych przez innego badacza i dokumentalistę łowickich tradycji muzycznych – Mariana Moskwę.

Kolekcję nagrań dokumentującą folklor Suwalszczyzny stworzyła znana lipska twórczyni ludowa, specjalizująca się w plastyce obrzędowej, **Krystyna Cieśluk** – emerytowany pracownik Miejsko-Gminnego Ośrodka Kultury w Lipsku. Przez wiele lat dokumentowała ona folklor muzyczny i taneczny obszaru gminy Lipsk i gmin sąsiednich. Kolekcją, na którą składają się taśmy magnetyczne szpulowe (ok. 50 godz. nagrań), kasety magnetofonowe (ok. 200 sztuk) i kasety video VHS (ok. 46 godz. nagrań), zaopiekował się MGOK w Lipsku – obecnie trwają prace nad projektem digitalizacji zbioru. Nagrania audio, realizowane od lat 70. ubiegłego wieku, oprócz lokalnych pieśni i muzyki, dokumentują też wywiady etnograficzne, zwłaszcza o miejscowych obrzędach i zwyczajach. Najstarsze nagrania filmowe to 15 taśm celuloidowych o szerokości 8 i 16 mm z lat 70. XX w., na których nagrano m.in. widowiska obrzędowe, wesele lipskie odtworzone z inicjatywy Krystyny Cieśluk przez miejscowy zespół folklorystyczny w 1974 r. na podstawie opisów przekazanych przez najstarszych mieszkańców Lipska (materiały te znajdują się obecnie w zasobach **Towarzystwa Przyjaciół Lipska**). Nagrania video powstały w latach 1980–1995 i przedstawiają sylwetki i prace lipskich twórców ludowych. Materiały te wykorzystywano wielokrotnie jak źródło informacji dla np. prac magisterskich podejmujących temat lokalnych tradycji. Nagrania te są także cennym źródłem materiału dla Zespołu Regionalnego Lipsk, kultywującego autentyczny repertuar wykonywany w gwarach pogranicza polsko-czarnoruskiego.

Sporą kolekcję nagrań (częściowo tematycznie pokrywającą się z zasobem Stowarzyszenia Dom Tańca) stworzył **Remigiusz Mazur-Hanaj** – współtwórca i wieloletni prezes Stowarzyszenia. Jest on autorem dokumentów znanych z serii płytowej *In Crudo*. Nagrania tworzone od 1993 r. obejmują głównie teren Mazowsza (Puszcza Biała i Zielona, Radomskie, okolice Wołomina, Powiśle Meciejowickie, Łowickie), Lubelszczyznę, a także częściowo Suwalszczyznę, Łęczyckie, Kieleckie, Podkarpacie. To ok. 200 godzin nagrań na DAT i DCC, dotąd niezdigitalizowanych. Tworzona od 2009 r. przez **Stefana Żuchowskiego** dokumentacja zabaw, festynów, przeglądów folklorystycznych, festiwali, Taborów Domu Tańca, warsztatów stanowi obecnie kolekcję – prywatne archiwum nagrań filmowych *Starzy i nowi muzykanci*. Rejestracje dokonywane na kasetach mini DV skupiają się na temacie ruchu *revival* i zjawisku współczesnej transmisji tradycji. Autor nagrań, artysta malarz utrwalił do chwili obecnej ok. 200 godzin materiału, z czego połowa została zabezpieczona na dyskach, a całość w sposób ogólny opisana i skatalogowana. Archiwum powstaje z myślą o przygo-

towywaniu filmów poświęconych interesującym autora zjawiskom. Wiele dotychczas zrealizowanych dokumentów udostępniono w Internecie na kanale YouTube.

Aktualnie w wyniku powszechnej dostępności i popularności urządzeń rejestrujących dźwięk i obraz (od aparatów telefonicznych począwszy) **nie-mal każdy muzyk ludowy czy miłośnik śpiewu, muzyki i tańca ludowego** prowadzi mniej lub bardziej zaawansowaną dokumentację. Osoby kultywujące czy rekonstruujące tradycyjny śpiew czy muzykę niejednokrotnie nagrywają swych mistrzów *in crudo* lub podczas spotkań warsztatowych. Obfity w ostatnich latach „wysyp” cennych wydawnictw fonograficznych, a także produkcji filmowych dokumentujących wciąż żywą tradycję niemal za każdym razem wiąże się z wytworzeniem znacznej ilości materiału archiwalnego. Nagrania filmowe Witolda Brody z m.in. Rzeszowszczyzny, Mazowsza, Warmii, dokonane w 2009 r. oprócz muzyki instrumentalnej dokumentują również ludowe nabożeństwa majowe, śpiewy przy zmarłym. Dokumentacja, dzięki współpracy autora z Instytutem Sztuki PAN została udostępniona on-line na portalu DISMARC/Europeana.

Pisząc o filmie, należy wspomnieć o działalności dokumentacyjnej Jagny Knittel i projektach poszukiwania pieśni na Ukrainie. Obfitą dokumentację m.in. powiatów augustowskiego, sokólskiego, a także Grodzieńszczyzny w ponad 50 miejscowościach u ponad 100 śpiewaków (ok. 40 godz. nagrań) stworzył Marcin Lićwinko. Do śpiewaków i muzyków m.in. na Podlasiu, Suwalszczyźnie i Polesiu (zwłaszcza ukraińskim) z mikrofonem dociera od 2008 r. Julita Charytoniuk. Tych dwoje młodych śpiewaków-dokumentalistów współpracuje od niedawna w zakresie dokumentacji terenowej ze Zbiorami Fonograficznymi ISPAN. Na Mazowszu projekty związane z dokumentacją dźwiękową pieśni i muzyki tradycyjnej – także we współpracy z Instytutem Sztuki – prowadzą m.in. Karolina Podrucka czy Mateusz Niwiński. Interesujące nagrania dokumentalne z Mazowsza, z okolic Ciechanowa, Przasnysza, Pułtuska, Makowa Mazowieckiego i z Puszczy Zielonej zgromadził skrzypek Bartosz Niedźwiecki. Indywidualne archiwa „domowe”, złożone często tylko z kilku sztuk – za to przeważnie cennych nagrań – znajdują się często u muzykantów-pasjonatów w zasadzie na terenie całej Polski. Sporo nagrań znajduje się w prywatnych kolekcjach muzyków m.in. z Podhala i Małopolski u Bartłomieja Koszarka, Krzysztofa Trebuni-Tutki, Jana Karpiela BułECKI, Tomasza Skupnia (syna), Piotra Majerczyka, a także potomków muzykanckich rodów, np. Edwarda Styrzuli-Maśniaka. Niebawem na płycie *Gajdosze* usłyszymy pozyskane przez Macieja Szymonowicza nagrania z prywatnych zbiorów muzykanta i budowniczego instrumentów ludowych Józefa Maślanki. To dokument, na którym utrwa-

lono muzykowanie rodziny Maślanków z Hali Boraczej w Żabnicy (Beskid Żywiecki). Dokumenty z Kielecczyny gromadzi i publikuje w Internecie harmonista Adam Kocerba. Cenne nagrania Stanisława Klejnasa zgromadził harmonista i bębniasta Jan Szczechowicz. Nagrania gromadzi również Józef Murawski – kierownik zespołu Pogranicze z Szypliszk. Zbiór cennych nagrań zebrała śpiewaczka łowicka Bogusława Świderek (ur. w 1947 r. w Drzewcach, gm. Lipce Reymontowskie), która utrwaliła na taśmach magnetofonowych wiele pieśni łowickich w wykonaniu najstarszych śpiewaczek lipieckich (Ireny Kostrzewy, Bronisławy Dziudy, Aleksandry Dziudy, Heleny Majcher, Honoraty Chmurskiej, Władysławy Kroc, Ewy Stefaniak). Celem rejestracji było pozyskanie repertuaru dla siebie oraz dla zespołu lipieckiego, którego członkinią jest autorka nagrań (Jackowski 2007: 105). Jej nagrania zostały zdigitalizowane i zarchiwizowane w Zbiorach Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN. Do Instytutu Sztuki PAN napływa coraz więcej tego typu nagrań z kolekcji prywatnych, powiększając tym samym zasób zbioru centralnego²⁹.

²⁹ W ostatnim czasie wpłynęły np. nagrania ze zbioru Stanisława Rycąbła, na których utrwalono m.in. nagrania z autentycznych wesel z muzyką kapeli braci Witkowskich z Kaliszana (koło Opatowa). Planowana jest również digitalizacja nagrań z Wygnanowa (kieleckie) oraz dokumentacji Stanisława Woźnicy, muzyka z Mińska Mazowieckiego (Dorosz 2014: 2013).

11 | *Wydawnictwa fonograficzne*

Małgorzata Jędruch-Włodarczyk

Jednym z najistotniejszych działań służących zachowaniu i upowszechnianiu wszelkich zjawisk muzycznej kultury tradycyjnej jest udostępnianie materiałów źródłowych, zarówno słownych, jak i muzycznych. Warto podkreślić, że wydawnictwa fonograficzne są efektem wieloletniej działalności dokumentacyjnej i badawczej, jak również wzmożonej w ostatnich latach cyfryzacji zasobów nagraniowych niemal wszystkich instytucji i osób prywatnych zajmujących się folklorem. Wielość i różnorodność publikacji dźwiękowych w znakomity sposób wspiera zachowanie pamięci o kulturze muzycznej wiejskich społeczności, podnosi prestiż i wiedzę o najwybitniejszych lokalnych twórcach w ich własnych środowiskach i w szerszym, ogólnopolskim i międzynarodowym obiegu. Staje się też narzędziem służącym dokumentowaniu aktualnych zjawisk kulturowych bądź społecznych, odwołujących się do dawnej wiejskiej kultury i jej muzycznych kontekstów. W Roku Kolbergowskim warto stwierdzić, że możemy poszczycić się osiągnięciami bezprecedensowymi. Nowe technologie i współczesne media w znakomity sposób korespondują i służą tej dawnej wiejskiej kulturze muzycznej: podnoszą świadomość jej znaczenia, ukazują jej bogactwo i – wbrew obawom – nie upraszczają jej ani nie banalizują.

Niewątpliwie najważniejszą i najliczniejszą część publikacji fonograficznych stanowią serie wydawnicze przygotowane i zrealizowane w ostatnim dwudziestolecu. Wskazuje to na ogromne znaczenie nowoczesnych technologii i szybkich przemian cywilizacyjnych, umożliwiających z jednej strony digitalizację zbiorów (w przypadku nagrań historycznych przede wszystkim takich instytucji, jak Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Polskie Radio, ale także muzeów czy ośrodków kultury), z drugiej – pozwalających na realizację nowych nagrań terenowych dobrej jakości. Warto podkreślić, że dotyczy to całego procesu nagraniowego, począwszy od nawiązania kontaktu z wykonawcami, poprzez możliwość spotkań z nimi, większą dostępność urzędów nagrywających oraz umożliwiających opracowanie materiału muzycznego (wszelkiego rodzaju nagrywające urządze-

nia cyfrowe, kamery, komputery z oprogramowaniem itd.), aż po tłoczenie płyt i przygotowywanie projektów graficznych czy zgromadzenie odpowiednich informacji. Przed rokiem 1989 – w okresie Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej – wydawcami były przedsiębiorstwa państwowe zajmujące się produkcją płyt z muzyką wszelkich gatunków i rodzajów (Polskie Nagrania/Muza, Pronit, Veriton). Nagrania muzyki tradycyjnej, zgodnie ze strategią działań zarządzających w owym czasie kulturą, ukazywały się niezmiernie rzadko i w znacznym stopniu ustępowały liczebnością rejestracjom repertuaru państwowych zespołów pieśni i tańca („Mazowsze” i „Śląsk”) oraz zespołów stylizujących bądź komponujących nowe melodie, w stylu zbliżonym do ludowego, na charakterystyczne składy instrumentów (np. Orkiestra Mandolinistów Edwarda Ciukszy, Zespół Akordeonistów Tadeusza Wesołowskiego, Polska Kapela Ludowa czy Orkiestra Włociańska Feliksa Dzierżanowskiego)¹. W kolejnych latach nastąpił swoisty wybuch przedsiębiorczości i kreatywności admiratorów polskiej kultury muzycznej w jej tradycyjnym kształcie (intensyfikacja badań i nagrań organizacja koncertów, potańcówek, warsztatów muzycznych z udziałem wiejskich mistrzów), co zaowocowało powstaniem dość bogatego zasobu nagrań, dokumentujących muzykę tradycyjną – zarówno żywą, jak i animowaną czy rekonstruowaną. Warto zwrócić uwagę na fakt, że nie działało się to równocześnie ze wzrostem zainteresowania nagrywaniem materiału muzycznego. Przykładem może być działalność najbardziej wrażliwej na sytuację polityczną instytucji, jaką jest Polskie Radio. Nagrania źródłowego materiału muzycznego (rejestracji dokonywano zarówno w czasie festiwalu, jak i podczas wyjazdów terenowych) prowadzone były od lat 70. (dla potrzeb tego opracowania świadomie został pominięty etap uczestnictwa Polskiego Radia w Akcji Zbierania Folkloru). Dokumentacja stała się w znaczącej części podstawowym materiałem służącym do skonstruowania serii wydawniczej „Muzyka źródeł. Kolekcja muzyki ludowej Polskiego Radia”.

Gwałtownie zachodzące na przełomie lat 80. i 90. przemiany socjopolityczne odzwierciedla dysproporcja pomiędzy liczbą wydawnictw, które ukazały się w Polsce do 1990 roku. Umowną granicę wyznacza tu wydanie przez wydawnictwo Polskie Nagrania pierwszych płyt kompaktowych, będących wznowieniami płyt winylowych: *Songs and Music from Different Regions* i *Rzeszowskie. Songs and music from the Village of Piątkowa*. W miarę kompletna dyskografia, załączona do niniejszego opracowania, dokumentuje fakt, że do końca lat 80. ukazało się około 16 płyt analogowych zawie-

¹ Z oczywistych względów publikacje zawierające tego rodzaju nagrania zostały pominięte w dyskografii załączonej do niniejszego artykułu.

rających nagrania muzyki ludowej, a w czasie ostatnich dwudziestu lat dorobek ten wzrósł o niemal 200 płyt kompaktowych². W tym miejscu warto też zauważyć bardzo intensywny wzrost dostępności materiałów dźwiękowych w formie elektronicznej. Jedną z bardziej spektakularnych form jest możliwość coraz pełniejszego korzystania z najważniejszych archiwów dźwiękowych, takich jak np.: Zbiory Fonograficzne Instytutu Sztuki PAN, za sprawą aplikacji dostępnej na stronie <http://cadis.ispan.pl/>. ogólnoeuropejskiego systemu DISMARC (DIScovering Music ARChives). Rozbudowują się też bazy multimediiów dostępnych na stronach niemal wszystkich instytucji kulturalnych, muzeów. To przecież jedno z podstawowych narzędzi współczesnych działań edukacyjnych, prowadzonych zarówno instytucjonalnie, jak i w formie zajęć pozaszkolnych, i przeznaczonych dla odbiorców w różnym wieku. Swoje zbiory udostępniają w ten sposób również organizacje pozarządowe. Dołączona do artykułu dyskografia obejmuje kilka wybranych stron internetowych, co stanowi jedynie drobną cząstkę wirtualnych zasobów muzycznych dotyczących muzyki tradycyjnej.

Wydawcami publikacji fonograficznych są przede wszystkim dwie instytucje finansowane ze środków publicznych (Polskie Radio i Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk), które korzystając z własnych zbiorów muzycznych, wypełniają niejako swoje statutowe obowiązki – misję. Znacząco wzrosło zainteresowanie tym rodzajem działalności w muzeach i ośrodkach kultury wszystkich szczebli. Niewątpliwie największe jednak znaczenie w rozwoju rynku fonograficznego muzyki tradycyjnej mają w ostatnim 5-leciu organizacje pozarządowe. Stowarzyszenia i fundacje, powstające zarówno w wielkich aglomeracjach miejskich jak i w małych ośrodkach, nierzadko jedynie w celu wspierania działalności jednego zespołu/wykonawcy, okazały się niezwykle sprawnymi organizatorami przedsięwzięć kulturalnych na swoim terenie. Pieczołowicie dokumentują swoją działalność i starają się, w większości przypadków z sukcesem, zarejestrować dokonania również w formie materialnej – „srebrnych krążków”. To właśnie ogromnemu zaangażowaniu i kreatywności przedstawicieli organizacji pozarządowych należy przypisać skokową wprost zmianę w dostępności do muzycznych źródeł tradycji. Można wspomnieć tu zarówno o wydawnictwach: Muzyka Odnaleziona, In Crudo, czy Fundacja „Muzyka Kresów”, jak i prężnie rozwijających się w ostatnich latach, takich jak Stowarzyszenie Muzeum Małej Ojczyzny w Studziwodach czy Stowarzyszenie „Krusznia”.

² Konieczne jest tutaj zastrzeżenie, że dyskografia – w tej części zbioru – na pewno nie jest kompletna. Ewentualne braki dotyczą zwłaszcza wydawnictw ukazujących się lokalnie.

W dużym stopniu finansowanie publikacji zależy przecież od determinacji i umiejętności sięgania po dotacje publiczne. Największym donatorem pozostaje nadal Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. W wielu przypadkach udaje się też pozyskiwać fundusze od jednostek samorządu terytorialnego (urzędy marszałkowskie i wojewódzkie, urzędy miejskie i gminne, starostwa), które coraz częściej rozumieją wagę tego rodzaju działań na rzecz własnej społeczności. Dobre efekty przynosi również współpraca instytucji, organizacji pozarządowych i jednostek samorządu terytorialnego. Wydaje się, że najlepszym przykładem tego rodzaju współpracy jest działalność Instytutu Sztuki PAN (udostępnianie archiwalnych nagrań, przygotowywanie materiałów informacyjnych przez naukowców i wydawanie niektórych publikacji płytowych we współpracy z instytucjami regionalnymi, np. z Muzeum – Kaszubskim Parkiem Etnograficznym im. Teodory i Izidora Gulgowskich we Wdzydzach Kiszewskich, Łowickim Ośrodkiem Kultury, Tatrzańską Agencją Rozwoju, Promocji i Kultury, Muzeum Zachodnio-Kaszubskim w Bytowie czy Wojewódzkim Domem Kultury im. Józefa Piłsudskiego w Kielcach). Dzięki współpracy między instytucjami powstał też dwupłytowy album z serii Polskiego Radia „Muzyka Źródeł”, poświęcony muzyce tradycyjnej Dolnego Śląska³. Warto wspomnieć również o kooperacji Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego (książka autorstwa Bożeny Muszkalskiej pt. *Po całej ziemi rozchodzi się ich dźwięk. Muzyka w życiu religijnym Żydów aszkenazyjskich*) i wydawnictwa In Crudo (nagrania muzyczne na krążku w serii In Crudo CD 14).

Warto zauważyć, że tzw. wielkie wytwórnie płytowe nie interesują się tą dziedziną kultury i w swoich katalogach nie mają muzyki tradycyjnej.

Ważną kwestią wydaje się promocja i dystrybucja wydawnictw fonograficznych z muzyką tradycyjną. Serie wydawnicze promowane są głównie w Radiu Publicznym (Program 1 i 2 Polskiego Radia – audycje specjalistyczne) oraz na specjalistycznych portalach i stronach internetowych. Tym samym działania promocyjne skierowane są przede wszystkim do środowiska osób w szczególności sposób zainteresowanych tego rodzaju tematyką. Informacje o wydawnictwach incydentalnych edytowane są głównie na stronach internetowych wydawców i wykonawców (w tej sytuacji tożsamy), a przez to – co naturalne – nikną wśród ogromu zamieszczanego w sieci materiału. Pewnego rodzaju wsparciem w tej materii jest zainicjowanie w 2009 roku konkursu organizowanego przez Polskie Radio pod nazwą „Fonogram Źródeł”, rozszerzającego formułę Festiwalu Folkowego Pol-

³ Album nr 26 („Dolny Śląsk” PRCD 1148–49, wybór i oprac. Anna Borucka-Szotkowska, Henryk Dumin, Polskie Radio 2008) zrealizowany został przy pomocy finansowej Województwa Dolnośląskiego.

skiego Radia „Nowa Tradycja”. Wydaje się, że istnieje konieczność podjęcia próby wstępnego scharakteryzowania tej niezwykle istotnej inicjatywy. Niewątpliwie wypełniła ona ogromną lukę w krajobrazie działań związanych z upowszechnianiem wiedzy o publikacjach i samej muzyce z tej dziedziny kultury, ale ewidentnie wymaga jeszcze czasu, aby świadomość o takich możliwościach promocji zakorzeniła się wśród animatorów kultury, wykonawców i odpowiednich instytucji. Dotyczy to zwłaszcza wydawców spoza centralnego ośrodka, jakim jest Warszawa. Warto podkreślić, że najważniejszymi beneficjentami konkursu i najwyższych ocen jurorskich pozostają autorzy serii wydawniczych, których znaczenie jest niezwykle istotne dla rozwoju dokumentacji, zachowania pamięci o rodzimej tradycji, upowszechniania wiedzy na jej temat i na temat jej najwybitniejszych przedstawicieli. Wydawnictwa, jako ważne „zdarzenia kulturalne”, stają się podstawą kanonu poznawczego dla tej dziedziny kultury.

Promocja międzynarodowa wydawnictw fonograficznych wydaje się w jeszcze większym stopniu niewystarczająca. Od wielu lat polską muzykę tradycyjną promuje Polskie Radio w ramach współpracy z Europejską Unią Nadawców (EBU). Od kilku lat, za sprawą organizacji pozarządowych, wydawnictwa fonograficzne z muzyką tradycyjną są również promowane podczas najważniejszych targów muzyki świata „WOMEX”. Warto byłoby pokusić się o zainteresowanie popularyzacją naszego dziedzictwa Instytutu Polskie, działające w różnych zakątkach świata. Wydaje się, że ta droga mogłaby uzupełniać działania już prowadzone. Tym bardziej że największą wartość promocyjną (co współcześnie dotyczy całej fonografii) mają koncerty wykonawców poza granicami Polski i dystrybucja płyt z nimi bezpośrednio związana. W przypadku muzyki tradycyjnej, a zwłaszcza współcześnie tworzonej z inspiracji dawną muzyką wiejską, tego rodzaju współpraca pozwalałaby upowszechnić nie tylko dokonania jednego wykonawcy, ale również muzykę, z której „wrosła”, w jej archiwalnych rejestracjach.

Dystrybucja wydawnictw fonograficznych z muzyką tradycyjną prowadzona jest przede wszystkim przez specjalistyczne sklepy muzyczne (www.folk.pl, www.serpent.p) i samych wydawców. Wiele publikacji można również pozyskać w czasie festiwali muzyki tradycyjnej i folkowej. Zwykle mniejszą ofertę mają sklepy niewyspecjalizowane.

Przy czym warto zauważyć, że nie są to wydawnictwa wielkonakładowe (od 100 do 2000 egz.). Po wyczerpaniu nakładu pojedyncze egzemplarze można znaleźć na wyprzedazach czy aukcjach internetowych, na ogólnodostępnych portalach sprzedażowych. Nakład wielu albumów wydanych w latach 90. XX wieku i na początku XXI wieku wyczerpał się, a tylko niektórzy wydawcy mają możliwość przygotowania wznowienia. Można wspomnieć

o serii „Muzyka Źródła” Polskiego Radia, które doczekało się w ubiegłym roku wznowienia wszystkich 27 tytułów.

Opisane wyżej, w dużym skrócie, sposoby dystrybucji dotyczą jednak przede wszystkim wydawnictw ciągłych (serii) i o wysokich walorach artystycznych (np. płyty Kapeli Brodów czy Tria Janusza Prusinowskiego). Pojedyncze publikacje dźwiękowe, bez względu na ich wartość edukacyjną, dokumentacyjną czy nawet użytkową są znacznie trudniejsze do pozyskania. Można spotkać i takie wydawnictwa, których produkcja i dystrybucja związana jest ze stałym miejscem koncertowania zespołów/kapel, i przeznaczona dla turystów odwiedzających karczmy o tzw. charakterze regionalnym (regiony górskie).

Są to, w znacznym stopniu, płyty nieaspirujące do grupy ważkich artystycznie dokonań, choć niewątpliwie stanowią dokumentację współczesnego życia muzycznego.

Charakterystyka serii wydawniczych

Na potrzeby – krótkiego z konieczności – opracowania, omawiającego wydawnictwa fonograficzne z muzyką tradycyjną, postaram się ogólnie scharakteryzować wydawnictwa ciągłe (serie), a możliwie pełny wykaz zawrzeć w dołączonej do artykułu dyskografii polskiej muzyki tradycyjnej.

W ciągu ostatnich dwudziestu lat zainicjowano lub też powstały całkiem już pokaźne serie wydawnicze:

- „Muzyka Źródła”, kolekcja muzyki ludowej Polskiego Radia – zbiór 27 albumów oraz kolejne dwa tomy wydane przy współudziale wydawniczym Instytutu Muzyki i Tańca, rozpoczynające cykl portretów (nr 28 i 29: Anna Malec i Kapela braci Bzdziuchów oraz Stanisław Klejnas), w 2013 roku cała 27-tomowa seria została reedytowana przy współprodukcji i współudziale wydawniczym IMiT);

- „Muzyka Odnaleziona” – 12 albumów i płyta, stanowiąca suplement do książki pod tym samym tytułem *Ostatni wiejscy muzykanci* (publikacja wznowiona w 2012 r.);

- „In Crudo” – 11 albumów;

- Seria ze zbiorów Instytutu Sztuki PAN „ISPAN Folk Music Collection” – 9 albumów (tytułów) oraz 6-tomowe wydawnictwo: *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały. Lubelskie* (2011) powstałe we współpracy Instytutu Sztuki PAN, Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie i wydawnictwa Polihymnia;

- Seria „Polish Folk Music”, Polonia Records Co. – zbiór 39 albumów, stanowiących monografie wykonawcze (kapele tradycyjne i zespoły regionalne pieśni i tańca).

„Muzyka Źródeł”

Kolekcja z archiwów Polskiego Radia została zainicjowana w 1997 roku. Autorką koncepcji artystycznej była Maria Baliszewska. Do 2013 roku zostało opublikowanych 27 tomów kolekcji, w tym monografie regionalne (16), poświęcone muzyce Polaków mieszkających poza granicami naszego kraju (3) i mniejszościom narodowym i etnicznym (3), albumy tematyczne (5). W 2014 roku została zapoczątkowana seria „Portrety”. Pierwsze albumy ukazują śpiewaczkę Annę Malec wraz z kapelą braci Bździuchów i skrzypka Stanisława Klejnasa.

Niewątpliwie płyty te stanowią odzwierciedlenie bogactwa archiwum radiowego i odpowiadają na potrzeby estetyczne odbiorców (dbałość o jakość techniczną nagrań, a później dopracowanie ich do potrzeb wydawnictwa). Zwraça uwagę potrzeba dostosowania zamieszczonego na płycie materiału muzycznego, możliwie najlepiej oddającego specyfikę podejmowanego tematu. Stąd np. liczna reprezentacja zabaw-tańców w monografiach regionów mogących poszczycić się ich bogactwem (Śląsk, Wielkopolska, Kaszuby, Kurpie) albo repertuaru obrzędowego w regionach takich, jak Lubelszczyzna czy Suwalskie/Podlasie. Kolekcja zawiera zarówno nagrania historyczne, jak i dokonywane współcześnie: studyjne, realizowane podczas festiwalu i regionalnych przeglądów muzyki ludowej oraz pochodzące z badań terenowych (prowadzonych w Polsce i poza granicami naszego kraju, w środowiskach polonijnych).

„Muzyka Odnaleziona”

Reanimacja dawnego sposobu muzykowania, rekonstrukcja historycznego brzmienia kapel dla potrzeb nagrań w środowisku wiejskim, wręcz rekonstrukcja instrumentów stały się załączkiem zamysłu publikacji serii płyt „Muzyka Odnaleziona”. O charakterze i specyfice kolekcji zadecydowała osobowość Andrzeja Bieńkowskiego. Jego niespokojna wyobraźnia artystyczna – malarza – przyniosła nadspodziewane efekty. Pozbawiony akademickiego (w sensie etnomuzykologicznego stereotypu badań terenowych) podejścia do rejestracji dźwiękowych i sposobu komunikacji z dawnymi wiejskimi muzykami sprawiły, że jak sam autor pisze:

Nagrodą za to są unikalne nagrania i filmy robione bez stresu i w naturalnych warunkach, w domach muzykantów. Nasze zbiory dotyczą prawie całej Polski i Ukrainy, to ok. 1500 muzykantów, no i śpiewaczki. W tym rekonstrukcje 80 kapel. Tysiące zdjęć terenowych. I perła naszej kolekcji – zdjęcia zrobione przez pierwszych fotografów ze wsi. Fotografowali wesela, zabawy, pogrzeby, codzienne życie [...]. Inaczej wygląda sytuacja, kiedy jedziemy na wieś do starych ludzi, od dawna niegrających, których instrumenty są w rozsypce, albo w ogóle ich nie ma. Zebrać kapele do nagrań po 20-tu latach przerwy. Naprawić instrumenty,

zmotywować muzykantów – to jest nasze zadanie od ponad 30 lat. (Bieńkowski: www.muzykaodnaleziona.pl/w-zbiorach)

Cała seria wydawnicza jest bardzo spójna. Poczynając od pierwszego wydawnictwa *Ostatni wiejscy muzykanci*, w którym płyta stanowiła jedynie dopełnienie i ukazywała skondensowany przegląd zbiorów własnych autora, aż po ostatnie *3xGace*, w którym obok nagrań mistrzów pojawiają się rejestracje dokonań ich uczniów – młodych muzyków niestanowiących naturalnego łańcucha przekazu tradycji i podejmujących próby kontynuacji dawnego wiejskiego muzykowania w innym kontekście kulturowym.

„In Crudo”

Seria przygotowywana i redagowana przez Remigiusza Mazura-Hanaja, pod auspicjami organizacji pozarządowej Stowarzyszenie „Dom Tańca”. To bardzo zróżnicowana seria wydawnicza. Obejmuje zarówno monografie wybitnych wiejskich artystów, rejestracje koncertowe, jak i stanowi dokumentację działań warsztatowych. Spośród wydanych 11 albumów na szczególną uwagę zasługują portrety wiejskich artystów: Mariana Bujaka, Aleksandra Bobowskiego i Stanisława Fijałkowskiego. Innym ważnym przykładem sposobu widzenia muzyki tradycyjnej we współczesnym świecie jest krążek zatytułowany *Harmoniści Radomscy. II Tabor Domu Tańca Chlewińska*. Są to wybrane fragmenty koncertu z 6 sierpnia 2003 roku w Chlewińskich koło Szydłowca i zbiór fonogramów stanowiących rejestrację kapel wraz z harmonistami uczącymi młodych muzyków podczas działań warsztatowych. Ukazuje możliwie szeroką reprezentację żyjących i aktywnych muzycznie harmonistów w 2003 roku na obszarze Radomskiego w charakterystycznym repertuarze tanecznym z powiślakami, mazurkami, polkami i walczykiem. Album odpowiada na potrzebę budowania więzi społecznych pomiędzy najstarszym i młodym pokoleniem. Ma walor dokumentu o wartościach estetycznych (wybór nagrań, ich układ na płycie). Na kształt albumu *Maciejowickie. Muzyka tradycyjna* składają się nagrania zgromadzone w latach 1995–2007, obejmujące dokumentację wiejskich wykonawców w ich środowisku domowym i w sytuacjach animowanych przez Dom Tańca – warszawskie potańcówki. Sposób realizacji nagrań i płyty, jej kształt w bezpośredni niejako sposób nawiązuje do podejścia opisanego w publikacji *Ze studiów nad folklorem muzycznym Wielkopolski*:

Nagrania przeprowadzano w najróżniejszych warunkach akustycznych: w zamkniętych pomieszczeniach [...], na wolnym powietrzu (przy drodze, przy pasieniu bydła), w pustych salkach szkolnych itd. Nie są to więc nagrania studyjne, lecz terenowe. Celowo nie poddawano ich montażowi technicznemu i merytorycznemu, nie oczyszczano z efektów ilustrujących klimat pracy dokumentacyjnej. Za-

chowano utrwalone na taśmie wahania wykonawcy przypominającego sobie tok pieśni, poprawki samorzutnie przez niego realizowane, wypowiedzi i objaśnienia spontanicznie dorzucane. Wszystko, co autentyczne, ma bowiem wartość dokumentalną. (Sobieska 1972: 44)

Tym samym płyta ta nabiera charakteru żywego przekazu i potwierdza żywotność ludowego muzykowania. Zwraca uwagę emocjonalne zaangażowanie w zdarzenia artystyczne (animowane przecież przez warszawski Dom Tańca) zarówno wykonawców wywodzących się z wiejskiej społeczności, jak i odbiorców – pochodzących z miasta miłośników folkloru i mieszkańców Powiśla. Warto też sięgnąć po płyty poświęcone wokalnemu tradycjom żałobnym i na Wielki Post (dwa albumy *Jest drabina do nieba*).

„IS PAN Folk Music Collection”

Najstarszym przechowywanym w archiwum oryginalnym nagraniem jest zapis dokonany na Podhalu w 1904 r. W zbiorach znajdują się również nagrania z okresu międzywojennego. Najstarszym, nagraniem w 1950 r. wykonawcą jest śpiewak urodzony w 1854 r. Najstarsza wykonawczyni w chwili nagrania miała 104 lata, najmłodsza 3 lata. Na podstawie transkrypcji nagrań ze Zbiorów Fonograficznych powstały i wciąż powstają liczne prace, m.in. antologie pieśni ludowej różnych regionów kraju. Najważniejszą jest seria *Polska Pieśń i Muzyka Ludowa – źródła i materiały*, wydawana przez IS PAN pod redakcją prof. Ludwika Bielawskiego. Z roku na rok powiększa się również kolekcja wydawnictw płytowych, zawierających źródłowy materiał pochodzący ze Zbiorów Fonograficznych IS PAN. Kolekcja stanowi źródło materiału badawczego dla szerokiego grona interesantów. (Jackowski s.a.)

Nazwisko Jacka Jackowskiego sygnuje niemal wszystkie publikacje fonograficzne realizowane na podstawie archiwaliów IS PAN. Do tej kolekcji można właściwie dołączyć również publikację *Muzyka warta Poznania. Głosy Wielkopolan urodzonych w XIX wieku. Najstarsze fonogramy z lat 1936–1956* (2004 – choć *de facto* krążek ten został wydany przez Macieja Rychłego, bez udziału etnomuzykologów IS PAN. Część z wydawnictw została przygotowana i wydana w kooperacji z lokalnymi, regionalnymi instytucjami kultury, np. Muzeum Zachodnio-Kaszubskim, Muzeum – Kaszubskim Parkiem Etnograficznym im. I. i T. Gulgowskich (przy czym płyta poświęcona Władysławie Wiśniewskiej, powstała we współpracy ze Skansenem we Wdzydzach Kiszewskich, nie jest wliczana do serii), Łowickim Ośrodkiem Kultury, a ich wydanie odpowiadało również zapotrzebowaniu wspomnianych jednostek samorządu terytorialnego.

Wydawnictwem niewątpliwie bezprecedensowym jest 6-tomowa publikacja przygotowana pod kier. prof. Jerzego Bartmińskiego *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały. Lubelskie* (2011) powstała we współpracy

Instytutu Sztuki PAN, Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie i wydawnictwa Polihymnia. Publikacja adresowana jest do szerokiego grona zainteresowanych tradycyjną ludową muzyką i śpiewem. Każdy tom zaopatrzony jest w płytę zawierającą rejestrację nagrań ludowych wykonawców, a ostatni – w album 2-płytowy zawierający muzykę instrumentalną.

„Polish Folk Music” Polonia Records Co.

Kolekcja „Polish Folk Music” była realizowana w latach 1996–2001. Jej koncepcja opierała się na ukazaniu współcześnie koncertujących zespołów regionalnych pieśni i tańca, obrzędowych i tradycyjnych kapel. Zwraca uwagę różny poziom muzyczny i merytoryczny kolejnych albumów, choć nie można odmówić znaczenia tak przeprowadzonej dokumentacji działalności wybranych wykonawców.

Współcześnie wydawnictwa fonograficzne nie są jedynie elementem zbiorów płytowych dostępnych niewielkiej liczbie odbiorców, lecz przyjmują funkcję zbiorów bibliotecznych. „Czytanie” tych niezwykle starannie przygotowanych i najczęściej zaopatrzonych w dobry komentarz oraz informacje płyt sprawia, że zainteresowanie muzyką tradycyjną przybiera znacznie poważniejsze formy, nie jest przejawem li tylko wracających co pewien czas mód „chłopomańskich”. Publikacje fonograficzne stają się kolejnym obok jarmarków, przeglądów, festiwali muzyki ludowej czynnikiem motywacyjnym dla artystów wiejskich, którzy sięgają po swoje odłożone od wielu lat instrumenty, odświeżają pamięć, odczuwają potrzebę podzielenia się swoją wiedzą i umiejętnościami z obcymi dla nich, ale „swoimi duszami”. Takie zjawisko było też zauważalne podczas Akcji Zbierania Folkloru, budzącej artystyczne aspiracje mieszkańców wsi po okresie utajenia, związanego z okresem II wojny światowej.

Na wielu płytach zawierających muzykę tradycyjną, wykonywaną przez świadomych „miejskich” kontynuatorów wiejskiego muzykowania, pojawiają się melodie zanotowane jeszcze przez Oskara Kolberga – zyskują w ten sposób drugie życie. Wiele utworów z XIX-wiecznego zasobu kolbergowskich transkrypcji wróciło do żywego obiegu. Dopiero połączenie tych wszystkich elementów zapisu muzyki tradycyjnej (opis kontekstu, transkrypcja melodii, wykonanie i rejestracja dźwiękowa) przywraca tradycji ludowej jej właściwą rangę i pozwala na jej zachowanie i upowszechnianie.

Jak napisała dr Małgorzata Anna Maciejewska:

Na czym zatem polega zachowanie tradycji? Kiedy możemy powiedzieć, że jest ona autentyczna? Twierdzę, że wtedy, gdy przyswoiliśmy sobie autentyczność kultury tradycyjnej. Gdy przekazane przez tradycję formy są dla nas jedynie szkie-

letem, który wypełniamy własną treścią. A możemy to zrobić, bo są one nasze własne, bo pozwoliliśmy, żeby nas kształtowały i dlatego mamy prawo je modyfikować. („Gadki z Chatki”, nr 86/87)

Dyskografia polskiej muzyki tradycyjnej

Płyty analogowe

1. Polska taneczna muzyka ludowa. Podhale (1956), Muza.
2. Podhale śpiewa (?), Muza.
3. Kurpianka (1970), Muza.
4. Kapele rzeszowskie. Polski folklor muzyczny. Vol. 2 (1972), Muza.
5. Lachy. Polski folklor muzyczny. Vol. 3 (1974), Muza.
4. Grajcie dudy, grajcie basy (1976), Muza.
5. Maśniaki. Zespół z Zakopanego (1978), Muza.
6. Polska Muzyka Ludowa (płyta dla szkół) (1982), Muza.
7. Rzeszowskie. Wieś Piątkowa (?), Muza.
8. Kapela Sowów z Piątkowej (brak daty, ok. 1987), Muza.
9. Kujawy / suplement do książki *Polska pieśń i muzyka ludowa – źródła i materiały* (1974/1975), Kraków PWM.
10. Polska muzyka ludowa – Podhale 1 (?), Veriton.
11. Polska muzyka ludowa – Podhale 2 (?), Veriton.
12. Polska muzyka ludowa – Podhale 3 (?), Veriton.
13. Pory roku na wsi pszczyńskiej. Polska muzyka ludowa (?), Veriton.
14. Polskie kapele ludowe 1 (1980), Pronit/Poljazz.
15. Polskie kapele ludowe 2 (1980), Pronit/Poljazz.
16. Tańce regionów Podkarpacia (2008), Polskie Radio Rzeszów.

A także wydawnictwa kapel folkloru miejskiego.

Kasety magnetofonowe

Kasety magnetofonowych nie ujęto z powodu niemożności ich skompletowania.

Płyty kompaktowe

Wydawnictwo Instytut Sztuki PAN:

1. Władysława Wiśniewska i Zespół Śpiewaczek Ludowych Wdzydzanki (2006), Muzeum – Kaszubski Park Etnograficzny im. Teodory i Izidora Gulgowskich we Wdzydzach Kiszewskich/IS PAN/Radio Gdańsk.
2. Early Post-War Polish Folk Music Recordings /1945—1950/, ISPAN Folk Music Collection vol. 1, (2009), IS PAN.

3. Muzyka ocalona – Łowickie, (2008), ISPAN Folk Music Collection vol. 2, IS PAN/Łowicki Ośrodek Kultury.
4. Pieśniczki z kancenoła – pieśni religijne ewangelików ze Śląska Cieszyńskiego (2008), IS PAN.
5. Muzycy, Muzycy co po Wos ostanie. . . (2008), ISPAN Folk Music Collection vol. 3, IS PAN/Tatrzańska Agencja Rozwoju, Promocji i Kultury.
6. Cassubia Incognita (2009), ISPAN Folk Music Collection vol. 4, IS PAN/Muzeum Zachodnio-Kaszubskie w Bytowie.
7. Hen, gdzie piaski i moczary, gdzie zielone zawsze bory. Pieśni Puszczy Kurpiowskiej (2009), ISPAN Folk Music Collection vol. 5, IS PAN/Stowarzyszenie Liber Pro Arte.
8. Te skrzypce pamiętają czasy Chopina. . . (2009), ISPAN Folk Music Collection vol. 6, IS PAN/Muzeum Etnograficzne w Warszawie.
9. Melodie ziemi kujawskiej (2010), ISPAN Folk Music Collection vol. 7, IS PAN/Stowarzyszenie Liber Pro Arte.
10. Pierwszy Podhalański Popis Konkursowy Ludowych Muzyk Góralskich. Zakopane 18–20 kwietnia 1952 r. (2013), ISPAN Folk Music Collection vol. 8, IS PAN.
11. Pamiętki przeszłości z archiwum wydobyte. Pieśni i muzyka Kielecczyny (2013), ISPAN Folk Music Collection vol. 9, IS PAN.

Wydawnictwo In Crudo:

1. Jest drabina do nieba – pieśni nabożne na Wielki Post (1999), In Crudo.
2. Muzyka z Domu Tańca (2001), In Crudo.
3. Jest drabina do nieba 2 – pieśni żałobne i za dusze zmarłych (2002—2011), In Crudo.
4. Portret muzykanta – Marian Bujak z Szydłowca (2002), In Crudo.
5. Tabor radomski – Chlewiska (2002—2003), In Crudo.
6. Portret muzykanta – Aleksander Bobowski z Dybek w Puszczy Białej (2005), In Crudo.
7. Powiśle Maciejowickie (2007), In Crudo.
8. Tabor w Szczepieszynie (2008), In Crudo.
9. Spod Niebieskiej Góry – Muzyka Roztocza (2009), In Crudo.
10. Portret śpiewaka – Stanisław Fijałkowski z Chrzanowa (2011), In Crudo.
11. Po całej ziemi rozchodzi się ich dźwięk. Muzyka w życiu religijnym Żydów aszkenazyjskich (2013), Uniwersytet Wrocławski/In Crudo.

Wydawnictwo Muzyka Odnaleziona:

1. Ostatni wiejscy muzykanci, suplement do książki pod tym samym tytułem (2001), Muzyka Odnaleziona.
2. Czas harmonii. Pierwsi harmoniści (2007), Muzyka Odnaleziona.
3. Mety grają! Kapela z Gliny (2007), Muzyka Odnaleziona.
4. Koniec basów. Kraśnica. Opoczyńskie (2008), Muzyka Odnaleziona.

5. Śpiewy Polesia. Ukraina (2008), Muzyka Odnaleziona.
6. Cztery Strony Rawy (2008), Muzyka Odnaleziona.
7. Kajocy. Wokół Kędzierskich (2009), Muzyka Odnaleziona.
8. Jadąc przez Roztocze (2009), Muzyka Odnaleziona.
9. 1000 kilometrów muzyki (2009), MCKiS/Muzyka Odnaleziona.
10. Mazurki do wynajęcia (2010), Muzyka Odnaleziona.
11. Mistrzowie harmonii (2010), Muzyka Odnaleziona.
12. Śpiewy, gwizdy, krzyki (2011), Muzyka Odnaleziona.
13. 3xGace. Mistrzowie/Uczniowie (2012), Muzyka Odnaleziona.

Wydawnictwo Polskie Radio:

1. Muzyka źródeł. Kolekcja muzyki ludowej Polskiego Radia. Mazowsze (1997), PR.
2. Muzyka źródeł. Kolekcja muzyki ludowej Polskiego Radia. Podhale (1997), PR.
3. Muzyka źródeł. Kolekcja muzyki ludowej Polskiego Radia. Lubelskie (1997), PR.
4. Muzyka źródeł. Kolekcja muzyki ludowej Polskiego Radia. Północna Małopolska (1997), PR.
5. Muzyka źródeł. Kolekcja muzyki ludowej Polskiego Radia. Wielkopolska (1997), PR.
6. Muzyka źródeł. Kolekcja muzyki ludowej Polskiego Radia. Kurpie. Puszcza Zielona (1997), PR.
7. Muzyka źródeł. Kolekcja muzyki ludowej Polskiego Radia. Beskidy (1997), PR.
8. Muzyka źródeł. Kolekcja muzyki ludowej Polskiego Radia. Krakowskie. Tarnowskie (1997), PR.
9. Muzyka źródeł. Kolekcja muzyki ludowej Polskiego Radia. Suwalskie, Podlasie (1997), PR.
10. Muzyka źródeł. Kolekcja muzyki ludowej Polskiego Radia. Rzeszowskie, Pogórze (1997), PR.
11. Muzyka źródeł. Kolekcja muzyki ludowej Polskiego Radia. Sieradzkie (1998), PR.
12. Muzyka źródeł. Kolekcja muzyki ludowej Polskiego Radia. Śląsk (1999), PR.
13. Muzyka źródeł. Kolekcja muzyki ludowej Polskiego Radia. Mniejszości narodowe i etniczne w Polsce, cz. I (2000), PR.
14. Muzyka źródeł. Kolekcja muzyki ludowej Polskiego Radia. Kresy, Wileńszczyzna, Grodzieńszczyzna (1998), PR.
15. Muzyka źródeł. Kolekcja muzyki ludowej Polskiego Radia. Polacy w Brazylii i Argentynie (1999), PR.
16. Muzyka źródeł. Kolekcja muzyki ludowej Polskiego Radia. Polacy na Ukrainie, w Rumunii i Kazachstanie (1999), PR.
17. Muzyka źródeł. Kolekcja muzyki ludowej Polskiego Radia. Kaszuby (1999), PR.
18. Muzyka źródeł. Kolekcja muzyki ludowej Polskiego Radia. Mniejszości narodowe i etniczne w Polsce, cz. II (2000), PR.

19. Muzyka źródeł. Kolekcja muzyki ludowej Polskiego Radia. Romowie (2001), PR.
20. Muzyka źródeł. Kolekcja muzyki ludowej Polskiego Radia. Kujawy (2001), PR.
21. Muzyka źródeł. Kolekcja muzyki ludowej Polskiego Radia. Mazowsze, cz. II (2001), PR.
22. Muzyka źródeł. Kolekcja muzyki ludowej Polskiego Radia. Ballady (2004), PR.
23. Muzyka źródeł. Kolekcja muzyki ludowej Polskiego Radia. Od narodzin do śmierci (2004), PR.
24. Muzyka źródeł. Kolekcja muzyki ludowej Polskiego Radia. Kolędy i pastorałki (2004), PR.
25. Muzyka źródeł. Kolekcja muzyki ludowej Polskiego Radia. Polskie pieśni religijne (2005), PR.
26. Muzyka źródeł. Kolekcja muzyki ludowej Polskiego Radia. Dolny Śląsk (2008), PR.
27. Muzyka źródeł. Kolekcja muzyki ludowej Polskiego Radia. Wokół dziecka (2013), PR.
28. Muzyka źródeł. Kolekcja muzyki ludowej Polskiego Radia. Portrety – Anna Malec i Kapela braci Bździuchów (2014), PR.
29. Muzyka źródeł. Kolekcja muzyki ludowej Polskiego Radia. Portrety – Stanisław Klejnas. Skrzypek (2014), PR.

Wydawnictwo Polonia Records Co.:

1. Seria Polish Folk Music. Kapela Graboszczanie (1996), Polonia Records Co.
2. Seria Polish Folk Music. Kapela Gacoki (1996), Polonia Records Co.
3. Seria Polish Folk Music. Zespół Łemkowyna (1996), Polonia Records Co.
4. Seria Polish Folk Music. Kapela Władysława Pogody (1996), Polonia Records Co.
5. Seria Polish Folk Music. Zespół Osławiany (1996), Polonia Records Co.
6. Seria Polish Folk Music. Kapela Bukowianie (1996), Polonia Records Co.
7. Seria Polish Folk Music. Kapela Jany (1996), Polonia Records Co.
8. Seria Polish Folk Music. Grodziszczoki (1996), Polonia Records Co.
9. Seria Polish Folk Music. Kapela Stachy (1996), Polonia Records Co.
10. Seria Polish Folk Music. Kapela Łemkowska (1998), Polonia Records Co.
11. Seria Polish Folk Music. Zespół Modraki (1997), Polonia Records Co.
12. Seria Polish Folk Music. Kapela Światy (1998), Polonia Records Co.
13. Seria Polish Folk Music. Kapela Sierakowice (1998), Polonia Records Co.
14. Seria Polish Folk Music. Kapela Sanniki (1998), Polonia Records Co.
15. Seria Polish Folk Music. Kapela Majdaniarze (1997), Polonia Records Co.
16. Seria Polish Folk Music. Kapela Graboszczanie – kolędy (1998), Polonia Records Co.
17. Seria Polish Folk Music. Kaszubska muzyka ludowa – kolędy. Zespół Krebane (1998), Polonia Records Co.
18. Seria Polish Folk Music. Maj–danówka – Spotkania skrzypków ludowych w Nowej Sarzynie (1998), Polonia Records Co.

19. Seria Polish Folk Music. Zespół Pogranicze (1997), Polonia Records Co.
20. Seria Polish Folk Music. Kapela Ostrzewianie (1998), Polonia Records Co.
21. Seria Polish Folk Music. Kapela Pogórzanie (1998), Polonia Records Co.
22. Seria Polish Folk Music. Zespół Bławatki (1999), Polonia Records Co.
23. Seria Polish Folk Music. Zespół Szętoporki (1999), Polonia Records Co.
24. Seria Polish Folk Music. Gochy (1999), Polonia Records Co.
25. Seria Polish Folk Music. Zespół Kunowianki (1999), Polonia Records Co.
26. Seria Polish Folk Music. Kapela z Poniatowej (1998), Polonia Records Co.
27. Seria Polish Folk Music. Kapela Śparogi (1999), Polonia Records Co.
28. Seria Polish Folk Music. Kapela Klumpe (1999), Polonia Records Co.
29. Seria Polish Folk Music. Góralska Kapela Stanisława Ogórka (1999), Polonia Records Co.
30. Seria Polish Folk Music. Maj-danówka – Spotkania skrzypków ludowych w Nowej Sarzynie, 2 CD (1999), Polonia Records Co.
31. Seria Polish Folk Music. Kapela Dudków (1999), Polonia Records Co.
32. Seria Polish Folk Music. Kapela Retmany (1999), Polonia Records Co.
33. Seria Polish Folk Music. Góralska Kapela Stanisława Ogórka (2000), Polonia Records Co.
35. Seria Polish Folk Music. Góralska Kapela Stanisława Ogórka – kolędy i podłazy (2000), Polonia Records Co.
36. Seria Polish Folk Music. Zespół Jarząbkowianki – kolędy i podłazy (2001), Polonia Records Co.
37. Seria Polish Folk Music. Kapela Rowokół (2001), Polonia Records Co.
38. Seria Polish Folk Music. Zespół Regionalny Lipsk (2001), Polonia Records Co.
39. Seria Polish Folk Music. Muzyka Lipnicka – Wolorze (2001), Polonia Records Co.

Wydawnictwa różne:

1. Rzeszowskie. Songs and music from the Village of Piątkowa. The Sowa Family Band (1990), Polskie Nagrania (z płyty winylowej).
2. Songs and Music from Different Regions (1990), Polskie Nagrania (z płyty winylowej).
3. Pologne. Danses (Rzeszowskie) (1992), Arion.
4. Traditional Music from Poland. Kazimierz Dolny (1993), PR/WDK Lublin 1993.
5. Muzyka góralska. Kapela Zokopiany. Nuty spod gór (?), Mercurton.
6. Góralska muzyka (Podhale i Sądeckie) (1993), Polskie Nagrania.
7. Folklor Ziemi Pszczyńskiej (1994), Towarzystwo Miłośników Ziemi Pszczyńskiej.
8. Pod Tatrami na dolinie. Muzyka Jana Karpiela Bułeki z Zakopanego (1996), Polskie Radio/Record/ PolyGram Polska.

9. Nie mój ogródusek. Pieśni kurpiowskie (Karol Szymanowski, Roman Maciejewski, Romuald Twardowski, Kazimierz Sikorski, Stanisław Moryto i melodie oryginalne) (1998), DUX.
10. Rozstaje 2000. Małopolski Konkurs Muzyki Tradycyjnej Rozstaje 1999 (muzyka Polski południowej) (2000), Wyd. Jana Słowińskiego.
11. Pieśni Staroobrzędowców. Riabina (2000), ZPR Records.
12. Kapela Brodów. Pieśni na rozmaite święta (2001), Kapela Brodów.
13. Pieśni polskie. Międzynarodowa Szkoła Muzyki Tradycyjnej (2001), Fundacja „Muzyka Kresów”.
14. Pieśni polskie. Kołysanki. Międzynarodowa Szkoła Muzyki Tradycyjnej (2002), Fundacja „Muzyka Kresów”.
15. Kapela Brodów. Kolędy i inne pieśni (2002), Kapela Brodów.
16. Muzyka spiska. Maria i kapela Ciupagersi (2002), F. F. Folk.
17. Skrzypki ładnie grajum, dudki ładnie brzynczum. Granie i śpiwanie z Bukówca Górnego (2002), Komitet Obchodów 800-lecia Bukówca Górnego.
18. Zespół Śpiewaczy z Rudy Solskiej. Czyście radzi, czy nie radzi... (2002), Foka sc.
19. Pieśni Polskie – Wielkopostne. Międzynarodowa Szkoła Muzyki Tradycyjnej (2003), Fundacja „Muzyka Kresów”.
20. Folklor Ziemi Krotoszyńskiej (2004), Krotoszyński Ośrodek Kultury.
21. Muzyka warta Poznania, suplement do czasopisma „Czas Kultury” (2–3 2004), Czas Kultury.
22. Czyście radzi czy nie radzi... Zespół śpiewaczy z Rudy Solskiej (2005), Fundacja Kresy/Gmina Biłgoraj.
23. 20-lecie Zespołu Śpiewaczego „Orzyszanki” (2006), Dom Kultury w Orzyszu.
24. Jubileusz 90. urodzin Bolesława Kupczyka. Kapela Rawickich Dudziarzy (2007), Dom Kultury w Rawiczu.
25. Ło Matko Kocheno! Pieśni z Kocudzy (2007), 6DB Records.
26. A zagrejta muzykanty. Łowicka muzyka ludowa (2008), Łowicki Ośrodek Kultury.
27. Tradycje muzyczne Polski Środkowej (2007), Łódzki Dom Kultury.
28. Muzyka Źródeł. Spotkanie pokoleń (2007), Mediavisage.
29. Zegar bije. Jacek Hałas (2007), Nomadzi Kultury.
30. Kapela Władysława Pogody – Lasowiacki Dom (2008), Miejski Dom Kultury w Kolbuszowej.
31. Tańce Regionów Podkarpacia – Kapela Ludowa Gacoki z Gaci Przeworskich (2008), Polskie Radio Rzeszów.
32. Wójtowanie – regionalny zespół pieśni i tańca (2008), wyd. własne.
33. Kapela Brodów. Tańce Polskie (2008), Kapela Brodów.
34. Kapela Brodów. Pieśni Maryjne (2008), Kapela Brodów.
35. Mazurki – Janusz Prusinowski Trio (2008), Słuchaj Uchem.
36. Zespół śpiewaczy z Godziszowa (2008), Wiejski Dom Kultury w Godziszowie.

37. Zespół Regionalny „Istebna” – Pozwólcie nóm chrześcijanie – kolędy i pastorałki (2008), Gminny Ośrodek Kultury w Istebnej.
38. Póde na góry. Regionalny Zespół Dolina Popradu (2008), Starostwo Powiatowe w Nowym Sączu i Regionalny Zespół Dolina Popradu.
39. Jes wesoło nowina! Kolędy Zespołu Grojcowianie (2008), Zespół Regionalny „Grojcowianie”.
40. Odkrywanie tradycji Mazowsza – Instrumentarium cz. I (2008), Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki.
41. Joszko Broda – Na Dunaj. Kolędy ze Wschodu (2008), BAT.
42. Jak jo byda syna miała – Radoszowianki (2008), Gminny Ośrodek Kultury w Suszcu.
43. Choć my nie Mazowsze – Wójtowanie (2008), Krasnobrodzki Dom Kultury.
44. Ludowa Muzyka Taneczna Regionu Śląskiego (2009), Żorskie Stowarzyszenie Edukacyjno-Kulturalne.
45. Z podróżnikami przez pokolenia. Monografia Kapeli Wojciechowskiej (2009), Gminny Ośrodek Kultury w Wojciechowie.
46. Łemkowski Zespół „Łastiwoczka” (2009), Stowarzyszenie Łemków.
47. Moja Matula Pereborniczka – Kultura muzyczna wsi Zbucz (2009), Stowarzyszenie Muzeum Małej Ojczyzny w Studziwodach.
48. Zaniechane melodie – Oj wiosna ty wiosna 2009 (2009), Stowarzyszenie „Krusznia”.
49. From Roots to the Future (2009), Stowarzyszenie Sztuki Etnicznej Transetnika.
50. Regionalny Zespół Dolina Popradu (2009), Starostwo Powiatu w Nowym Sączu.
51. Polskie świętowanie – Advent, Gody, Zapusty (2009), Księży Młyn Dom Wydawniczy Michał Koliński.
52. Monografie Instrumentów Karpackich (2009), Instytut Europa Karpat/MCK Nowy Sącz.
53. Kolędy z komody Dziadka Pogody (2009), Polskie Radio Rzeszów/ G.P. Mimofon.
54. Kolędy Starobiałoruskie z Podlasia (2009), Stowarzyszenie Muzeum małej Ojczyzny w Studziwodach.
55. Pieśni Marianny Rokickiej i zespołu z Rudzienka, gm. Koźbiel (2009), Stowarzyszenie Twórców Ludowych/Centrum Kultury i Sztuki w Siedlcach.
56. Ranok koliduje (2009), Stowarzyszenie Muzeum Małej Ojczyzny w Studziwodach.
57. Muzyka Beskidu Śląskiego (2009), Gigant Record.
58. Pieśni i muzyka Podlasia i Polesia – Trio Sióstr Łukianowicz i Żemerwa (2010), Stowarzyszenie Muzeum Małej Ojczyzny w Studziwodach.
59. Ohulki dla Hanulki. Pieśni wiosenne podlaskich i poleskich Białorusinów (2010), Stowarzyszenie Muzeum Małej Ojczyzny w Studziwodach.
60. Młody region w starej pieśni – Agańki (2010), Agańki.
61. Kolędy i pastorałki – Zespół Ludowy Koderki (2010), Łowicki Ośrodek Kultury.
62. Kapela góralska „Ciupaga” z Łącka (2010), wyd. własne kapeli.
63. Rodzinna kapela Bugajskich (2010), wyd. własne zespołu.

64. Ej, dudosku z dudami (2010), wyd. Fickowo Pokusa.
65. Janusz Prusinowski Trio. Serce (2010), Słuchaj Uchem.
66. Oj, chmielu, oj nieboże. Najstarsze pieśni z Łukowej (2010), Stowarzyszenie Miłośników Gminy Łukowskiej.
67. Kapela Byrteków z Pewli Wielkiej. Jak po niebie chmury (2011), wyd. Karpaty OFFer Festiwal 2010.
68. Franciszek Racis. Muzykant (2011), Stowarzyszenie „Krusznia”.
69. Muzyka i śpiew ludowy Podkarpacia (2011), Muzeum Okręgowe w Rzeszowie.
70. Muzyka ludowa z Kujaw i Pałuk (2011), Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prufferowej w Toruniu.
71. Pieśni naszych ojców. Pieśni śpiewane w gminie Dubeninki (2011), Stowarzyszenie „Głos Puszczy Rominckiej”.
72. Pieśni z Koźyna (2011), Stowarzyszenie Dziedzictwo Podlasia.
73. Biskupiański Gościniec. Biskupiański Zespół Folklorystyczny z Domachowa i okolic (2011), M-GOK Krobia.
74. Kapela kozłarska „Kozłary” (2011), Dom Kultury w Stęszewie.
75. Wyrśkiym Bukowiny (2011), Bukowińskie Centrum Kultury – Dom Ludowy.
76. Zagraj mi muzykancie. . . Tradycyjna opoczyńska muzyka ludowa (2012), Muzeum Regionalne w Opocznie.
77. Lasowiackie życie – Władysław Pogoda z Zespołem Ludowym „Górnicy” (2012), Miejski Dom Kultury w Kolbuszowej.
78. Krusznia i przyjaciele (2012), Stowarzyszenie „Krusznia”.
79. Na rozstajnych drogach (2012), Wydawnictwo Stara Droga / Szkoła Suki Białgorajskiej.
80. Kolędy z Podlasia. Zespół Dziczka (2012), Konador.
81. Biesiada na ludowo. Kapela ludowa z Żegocina (2012), Ośrodek Kultury w Żegocinie.
82. Łód gwiozdecki do sopecki (2012), Gminny Ośrodek Kultury w Łodygowicach.
83. Przy łony górze (2012), Miejsko-Gminny Ośrodek Kultury w Piwnicznej.
84. Muzyka Pojezierza Sejneńskiego (2012), Stowarzyszenie „Krusznia”.
85. Piękne bo nasze. Łukowskie dunaje i kolędy apokryficzne (2012), Stowarzyszenie Miłośników Gminy Łukowskiej.
86. Janusz Prusinowski Trio. Po kolana w niebie (2013), Słuchaj Uchem.
87. Jarzębina. Na wygunie (pieśni z Kocudzy) (2013), Konador.
88. A w naszym Rossoszu. Pieśni obrzędowe w wykonaniu zespołu ludowego „Zielawa” (2013), Białskie Centrum Kultury.
89. Kapela Zdzisława Marczuka (2013), Białskie Centrum Kultury.
90. Zespół „Leśnianki” (2013), Białskie Centrum Kultury.
91. Rwie się życia przędza. Pieśni pogrzebowe północno-wschodniej Polski (2013), Stowarzyszenie „Krusznia”.

92. Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały. Lubelskie (2011), IS PAN / UMCS / Polihymnia.

Albumy wydane poza Polską:

1. Music of the Tatra Mountains. The Trebunia Family Band (1995), Nimbus Records.
2. Music of the Tatra Mountains. Gienek Wilczek's Bukowina Band (1996), Nimbus Records.
3. Pologne. Instruments populaires (1996), Radio France. Harmonia mundi.
4. Poland. Folk Songs and Dances (1993), AIMP XXIX Geneve.
5. Fire in the Mountains: Polish Mountain Fiddle Music, Vol. 1, Yazoo.
6. Fire In the Mountains, Vol. 2, Polish Mountain Fiddle Music, The Great Highland Bands.

Strony internetowe z plikami muzycznymi do odsłuchania fragmentów lub całości nagrań zamieszczonych na płytach:

www.kulturaludowa.pl
www.muzykatradycyjna.pl
www.mojepolskieradio.pl
www.muzykaodnaleziona.com
www.muzykaroztocza.pl
www.serpent.pl
www.folkowa.pl
www.folk.pl
<http://cadis.ispan.pl>

12 | *Muzyka tradycyjna w mediach*

Dariusz Anaszko, Remigiusz Mazur-Hanaj

Temat niniejszego opracowania dotąd nie był podejmowany, a na pewno zasługuje na gruntowne potraktowanie i ujęcie w odpowiednio szerszych ramach czasowych niż te, które my przyjęliśmy na użytek *Raportu* (2010–2013). Już na wstępie trzeba podkreślić, że zasób danych, który udało się zgromadzić mimo tej krótkiej perspektywy czasowej, jest stosunkowo obfity (i to niewątpliwie samo w sobie jest pozytywne), dlatego niniejszy tekst będzie miał, z racji szczupłości miejsca, charakter bardziej informacyjny.

Internet

Muzyka tradycyjna w Internecie prezentowana jest stosunkowo szeroko – głównie jednak na wyspecjalizowanych witrynach. W pierwszym rzędzie to portale dedykowane właśnie tej muzyce:

– <http://kulturaludowa.pl> (prow. Stowarzyszenie Twórców Ludowych), portal dedykowany folklorowi w ogóle, ale muzyka zajmuje w nim ważne i obszerne miejsce; nowych wpisów ponad 500 (wydarzenia, artykuły, nowości wydawnicze, teksty tematyczne); co miesiąc unikatowych wejść na stronę ponad 7 tys., miesięcznych wizyt ponad 10000 tys.; profil na facebooku – 2045 (działa od marca 2010)¹,

– <http://muzykatradycyjna.pl> (prow. Forum Muzyki Tradycyjnej), 778 tekstów różnego typu: od artykułów do wpisów informacyjnych, w 6 działach, z czego 253 w dziale Informacje, 337 pozycji w dziale Kalendarz, 181 pozycje w dziale Publikacje, 7 w dziale Archiwa, 75 w dziale Edukacja oraz 327 punktów na Mapie, 91 plików nagranych w mp3 w dziale Player, (ok. 6–8 tys. wejść miesięcznie, w tym ok. 4 tys. unikatowych); profil na FB – 1230 (działa od marca 2013),

¹ Dane na kwiecień 2014 r.; wszystkie zamieszczone w raporcie odnośniki do stron internetowych także według stanu na kwiecień 2014 r.

– <http://muzykaroztocza.pl> (prow. Towarzystwo dla Natury i Człowieka), 215 sylwetek w 9 kategoriach, 402 pliki audio i foto, 149 lokalizacji; profil na FB – 524 (działa od lutego 2013).

Każda z tych stron ma odrębny charakter, na każdej znajdziemy szeroki wybór tekstów o różnej formie i objętości (od obszernych artykułów do wpisów informacyjnych), prezentacje wykonawców (zwykle wraz z nagraniami audio) czy zapowiedzi wydarzeń.

Specjalne miejsce zajmuje strona prowadzona przez Fundację Muzyka Odnaleziona – <http://archiwummuzykiwiejskiej.pl> – jest to największy zbiór fotografii archiwalnych ze wsi (udostępniony już w całości – ok. 2450 zdjęć wykonanych lokalnie w czasach od międzywojnia do współczesności) oraz współcześnie wykonanych przez Małgorzatę i Andrzeja Bieńkowskich (od początku lat 80. do dzisiaj, te czekają na zamieszczenie). Zdjęcia są zwykle w miarę kompletnie opisane (miejsce, czas, osoby), co jest pożyteczne dla tych, którzy szczegółowo chcą poznać konteksty lokalne muzyki tradycyjnej w różnych regionach (szczególnie regiony centralnej i częściowo wschodniej Polski oraz niektóre okolice na Ukrainie i Białorusi). Autorzy zamierzają w wirtualnym archiwum w przyszłości zamieścić dalszą część swoich zbiorów – nagrania audio i video.

Również dość obszerne materiały zawarte są na stronach Programu Drugiego Polskiego Radia² który od 2011 roku zamieszcza w Internecie nie tylko zapowiedzi audycji przygotowywanych przez pracowników Radiowego Centrum Kultury Ludowej, ale także nagrania archiwalnych audycji oraz rejestracje koncertów z cykli „Muzyczna Scena Tradycji” czy „Muzyka Źródeł” (wraz z wersją wideo – opis tych materiałów w części prezentującej audycje radiowe). Od grudnia 2010 r. w serwisie <http://moje.polskieradio.pl> dostępny jest także kanał „Muzyka Źródeł”, prezentujący non stop nagrania z serii wydawniczej Polskiego Radia pod tym samym tytułem.

Radiostacją regionalną, która poświęca nieco większą, osobną uwagę muzyce tradycyjnej jest Polskie Radio Rzeszów, prowadzące dedykowaną temu tematowi specjalną stronę³.

Oprócz tego szereg informacji i tekstów znajdziemy na witrynach:

– stowarzyszeń (jak warszawski Dom Tańca czy suwalskie Stowarzyszenie Krusznia, Centrala Muzyki Tradycyjnej z Wrocławia, Szkoła Suki Biłgo-

² <http://polskieradio.pl/dwojka>

³ <http://tradycjepodkarpacia.pl>

rajskiej z Janowa Lubelskiego oraz powiązane strony, Stowarzyszenie Region Kozła i inne)⁴,

- festiwali (jak Wszystkie Mazurki Świata)⁵
- regionalnych ośrodków kultury i muzeów (jak np. GOK w Stradunach – muzyka cymbałowa, ROKIS w Suwałkach, który wystartował z projektem na temat tańca w powiązaniu z obrzędowością, Muzeum Okręgowe w Sieradzu, Ośrodek Brama Grodzka – Teatr NN w Lublinie i inne)⁶,
- wydawnictw (jak Muzyka Odnaleziona)⁷,
- czy wykonawców (choć niestety niewielu wykonawców muzyki tradycyjnej doczekało się samodzielnych stron internetowych, są to głównie muzykanci nurtu *revival* z miasta, np. Kapela Braci Dziobaków)⁸.

Osobno trzeba wymienić obszerne archiwum artykułów na stronie pisma folkowego „Gadki z Chatki”⁹, działającego od 1996 roku, w którym znajdziemy m.in. pofestiwalowe relacje, sondy, felietony, rozmowy, recenzje czy też prace etnomuzykologiczne.

Także portale zajmujące się głównie muzyką folkową (folk24.pl, etnosystem.pl, etno.serpent.pl – ten ostatni najdłużej działający i do niedawna jedyny) zamieszczają informacje o muzyce, z której folk wyrósł, choć przede wszystkim są to zapowiedzi najważniejszych wydarzeń, relacje z nich, rozmowy. Podobną rolę odgrywała, zwłaszcza dawniej, wciąż istniejąca lista dyskusyjna Muzykant animowana przez Karola Ejgenberga. Swoją stronę, choć na razie jest to głównie baza kontaktów, ma ruch zespołów pieśni i tańca¹⁰.

Poza tym oczywiście materiały dotyczące muzyki tradycyjnej odnajdziemy na portalach muzycznych, stronach czasopism muzycznych, kulturalnych i innych. Są to pojedyncze teksty o różnym charakterze – od poważnych analiz etnomuzykologicznych do tekstów popularnych (szczególnie dotyczących wydarzeń, które przebiły się do szerszego obiegu, jak np. fenomenu piosenki *Koko koko*, *Euro spoko* zespołu „Jarzębina” z Kocudzy w związku z Euro 2012 – na ten temat zamieszczamy kilka przykładowych, ciekawych wpisów i linków w zestawieniach).

⁴ <http://domtanca.art.pl>, <http://krusznia.blogspot.com>, <http://www.cmt.art.pl>, <http://straznicytradycji.pl>, <http://www.szkoła.sukabilgorajska.pl>, <http://www.regionkozla.pl>

⁵ <http://www.festivalmazurki.pl>,

⁶ <http://www.centrumkulturystraduny.elk.pl>, <http://zrodlista.soksuwalki.eu>, http://tekfolskieradz.com.pl/muzyka_piesniS.html, <http://teatrnn.pl/leksykon/etnografia/home>

⁷ <http://www.muzykaodnaleziona.com>

⁸ <http://oberek.blox.pl/html>

⁹ <http://gadki.lublin.pl>

¹⁰ <http://zespolyludowe.pl> i <http://www.polskatradycja.pl/katalog-zespolow.html>

Internet to oczywiście nie tylko tekst, to także obraz, zarówno archiwalia (ww. Archiwum Muzyki Wiejskiej), jak i dokumentacja współczesna z ostatnich lat. I tu nie można nie wspomnieć o pracy Piotra Baczewskiego, od ponad pięciu lat opowiadającego poprzez zdjęcia i filmy o działaniach związanych z muzyką tradycyjną (dokumentacja wydarzeń, spotkań z wiejskimi muzykantami, warsztatów itp.). Z jego dorobkiem fotograficznym zapoznać się można m.in. na specjalnym kanale vimeo Muzyka Zakorzeniona.¹¹

Wreszcie Internet to także miejsce prezentacji samej muzyki tradycyjnej. Zagadnienie to jednak wykracza już trochę poza ramy tego raportu. Podobnie jak kwestia obecności muzyki tradycyjnej w mediach społecznościowych – dyskusje (czasami ważne) na facebooku czy listach dyskusyjnych.

W naszym zestawieniu (2010–2013) tekstów internetowych dominują materiały informacyjne, recenzje, wywiady i artykuły popularno-naukowe, mało jest tekstów *stricto* publicystycznych. Audycje radiowe Programu 2 PR stanowią cenny, największy publiczny zbiór wypowiedzi artystów i twórców kultury tradycyjnej, nagranych w czasie badań terenowych *in situ* oraz przy okazji ich pobytu na festiwalu w Kazimierzu czy innych imprezach (w aneksie w części Radio). Poza tym w Internecie znajdziemy szereg przedruków artykułów prasowych (informacje o internetowych miejscach publikacji zamieszczamy w części dotyczącej prasy).

Prasa

Temat muzyki tradycyjnej, który w PRL pojawiał się w regionalnej i ogólnopolskiej prasie kulturalnej jako muzyka ludowa – część folkloru (czasem nawet w seriach polemik, np. „Życie Literackie” z 1968, z udziałem Franciszka Kotuli) oraz w tekstach dotyczących festiwalu w Kazimierzu¹² – w latach 80. i 90. był z kolei obecny słabiej bądź prawie w ogóle. Ożywienie nastąpiło dopiero w II połowie lat 90. Ukazywały się od roku 1996 lubelskie „Gadki z chatki”, choć skupiały się bardziej na muzyce folk, pojedyncze materiały zamieszczał tygodnik „Nowa Wieś”. W całości dedykowana tematowi była regularnie ukazująca się „Gazetka Korzenie”¹³, która

¹¹ <http://www.piotr-baczewski.pl>, <https://www.facebook.com/baczewski.fotografia>, <http://vimeo.com/muzykazakorzeniona>.

¹² Bibliografię prasową festiwalu w Kazimierzu przygotował w ramach projektu stypendialnego MKiDN Remigiusz Mazur-Hanaj.

¹³ W sumie 61 numerów, które ukazały się w latach 1995–1998 i 2004. Gazetka była inicjatywą środowiska Sceny Korzenie w klubie Riviera-Remont oraz Domu Tańca i miała charakter niskonakładowego druku ulotnego (red. Katarzyna Andrzejowska).

jednak ze względu na małą objętość i mały zasięg miała znaczenie wyłącznie środowiskowe i lokalne. Jak się wydaje, przełomowe tutaj dopiero okazały się publikacje poznańskiego miesięcznika „Czas Kultury” z lat 1999–2001, zwłaszcza numery monograficzne¹⁴, które pokazywały wyczerpująco zjawisko folklu, muzyki tradycyjnej i jej kontekstów oraz obecnego wtedy od kilku lat nurtu *revival*. O tych zjawiskach zaś pisała wcześniej w 1998 Ewa Wróbel w ramach pracy akademickiej w Instytucie Muzykologii UW oraz przygotowanych na jej podstawie tekstach prasowych.¹⁵ Niedługo potem dużą rolę w publicznym rozwinięciu tematu odegrała książka Andrzeja Bieńkowskiego *Ostatni wiejscy muzykanci*¹⁶ wraz z dołączoną płytą oraz echa prasowe i środowiskowe tej publikacji. Wartościowe poznawczo były teksty towarzyszące płytom z serii *Muzyka źródeł* Polskiego Radia (od 1998), w latach 2001–2003 ukazały się 4 numery czasopisma „Wędrowiec” (wyd. In Crudo/Stow. „Dom tańca”).¹⁷

Kolejnych kilka lat nie tak wiele wnosi do interesującego nas tematu, wyjątkiem jest tu czasopismo „Gadki z Chatki”, w którym ukazuje się więcej niż w poprzednich latach materiałów o muzyce *in crudo* i jest to wówczas jedyne pismo ogólnodostępne, regularnie w mniejszym lub większym stopniu poruszające ten obszar zagadnień. Sytuacja zmienia się w ostatnich latach dekady wraz z ożywieniem na rynku fonograficznym (pojawiają się płyty Muzyki Odnalezionnej, IS PAN, kolejne płyty radiowe czy „In Crudo” z poszerzonymi, dobrze i ciekawie przygotowanymi tekstami wprowadzającymi) oraz wzrastającą popularnością ruchu *revival* (coraz więcej warsztatów, szkół letnich, wypraw terenowych, Festiwal Wszystkie Mazurki Świata). Trzeba dodać, że przez te lata nie interesują się praktycznie w ogóle muzyką *in crudo* obecne na rynku fachowe czasopisma muzyczne. Ostatnio w 2014 r. temat podjął (w związku z Rokiem Kolberga?) nowy „Ruch Muzyczny”.

Zestawienie zawarte w aneksie zawiera artykuły opublikowane w latach 2010–2013 w czasopismach sprofilowanych (etnomuzykologicznych czy o tematyce folkowej), czasopismach o tematyce ogólnej (głównie recenzje wydawnictw płytowych czy książkowych oraz materiały związane

¹⁴ „czas Kultury” – numery monograficzne 1/1999 i 4/2000, a także 2/2001, 5/6/2001; tematy: Folk w Polsce; Folklor, folk nowa tradycja?; Odczytywanie tradycji; Tradycja muzyczna a folk; redaktorami prowadzącymi numerów byli Tomasz Janas i Jakub Żmizdiński.

¹⁵ Ewa Wróbel, *Imiona folklu*, „Gadki z Chatki” nr 16 (1998).

¹⁶ Wydawnictwo Prószyński i S-ka, 2001.

¹⁷ Czasopismo zawierało teksty dotyczące muzyki wiejskiej oraz nurtu *revival* skupionego wtedy wokół warszawskiego Domu Tańca; istotna też dla recepcji ludowej muzyki religijnej była pierwsza płyta z pieśniami w wykonaniu śpiewaków wiejskich *Jest drabina do nieba – pieśni nabożne na Wielki Post* (In Crudo 1999).

z większymi wydarzeniami), czasopismach zagranicznych i folderach festiwalowych.

Wśród tekstów przeważają materiały okazjonalne, relacje z wydarzeń, recenzje, artykuły popularno-naukowe, ale z większym niż w przypadku Internetu udziałem tekstów publicystycznych.

Radio

Audycje Programu Drugiego Polskiego Radia

Muzyka tradycyjna w radiu to przede wszystkim audycje przygotowane przez pracowników i współpracowników **Radiowego Centrum Kultury Ludowej** (RCKL) – dwójkowe codzienne „Źródła” (prócz sobót i niedziel), prezentujące zarówno muzykę w wersji *in crudo*, jak i muzykę folkową (autorzy: Maria Baliszewska, Anna Szotkowska, Piotr Kędziorek, Anna Szewczuk-Czech, Jakub Borysiak). Przez wiele lat była to jedyna instytucja medialna, która stale obsługiwała temat muzyki tradycyjnej i jej kontekstów.

Przy czym dziennikarze RCKL stronią raczej od publicystyki, dostarczają przede wszystkim aktualnych informacji i wiedzy, aranżują spotkania, rozmowy i dyskusje w studiu, wydarzenia muzyczne, opracowują i wydają serię płytową „Muzyka źródeł” (29 pozycji). Wśród zapowiedzi wydarzeń i relacji szczególnie miejsce zajmują relacje z festiwalu w Kazimierzu (gdzie RCKL jest obecne od lat i rejestruje nagrania oraz rozmowy z muzykami), jak też prezentacje archiwalnych nagrań i wywiadów. Znaczna część audycji udostępniana jest na stronie stacji (wykaz w części raportu dotyczącej muzyki tradycyjnej w Internecie).

Koncerty z muzyką tradycyjną na antenie Programu Drugiego Polskiego Radia

W poprzednich latach radiowa Dwójka organizowała okazjonalne koncerty muzyki źródłowej w ramach Festiwalu „Nowa tradycja” oraz koncerty kolędowe. Jesienią 2012 zainaugurowano cykl koncertów, które mają szczególny charakter: nie ograniczają się jedynie do samych występów zaproszonych artystów – to także obszernie rozmowy z nimi i innymi zaproszonymi gośćmi. Koncerty transmitowane są na żywo na antenie stacji (w ostatnim czasie także w wersji z obrazem na stronie stacji), ich zapis trafia także na stronę Dwójki.

Audycje prezentujące muzykę tradycyjną na antenie innych stacji

Poza audycjami Programu 2 Polskiego Radia muzyka tradycyjna przedstawiana jest w mocno ograniczonym zakresie. Są w tej chwili dwie stałe

audycje, które ją popularyzują, i mają formę ambitniejszą, z elementami publicystyki (rozmowy, komentarze, opisy): *Muzyka źródeł* (Radio Opole) i *Strefa kultury* (Radio dla Ciebie). Pozostałe audycje są prezentacjami nagrań (w dwóch przypadkach w formie list przebojów – Radio Rzeszów, Radio Wrocław). Wbrew zapowiedziom¹⁸ Radio Kielce (mające własne ciekawe archiwum nagrań muzyki tradycyjnej, głównie zapisów Piotra Gana) nie uruchomiło w zeszłym roku całodobowego kanału cyfrowego z muzyką ludową.

Okazjonalnie muzyka źródłowa pojawia się w audycjach (w radiostacjach konwencjonalnych oraz internetowych) o charakterze folkowym, a także w audycjach z muzyką popularną, pomieszana wtedy w różnych proporcjach z muzyką biesiadną, zespołów pieśni i tańca i disco polo.

Telewizja

Z niewielkim tylko uproszczeniem można przyjąć, że muzyka tradycyjna w polskiej telewizji nie istnieje. Czasy, gdy pojawiała się w programie Jana Pospieszalskiego *Swojskie klimaty* (TVP 1, okres 1994–1997) w tzw. *prime time'ie* (sobotnie popołudnie) i realizowano filmy dokumentalne na jej temat na zamówienie (zwłaszcza TVP2) należą już do odległej przeszłości. W tej chwili mamy jedynie stały (nadawany od kilkunastu lat) program *Spotkanie z folklorem* na antenie TVP Rzeszów (prezentacja kapel i zespołów obrzędowych z południowo-wschodniej Polski – programy dostępne w Internecie na stronach <http://www.tvp.pl/rzeszow/kultura/spotkanie-z-folklorem> i <http://folklor.podkarpackie.pl>) oraz śladową obecność przede wszystkim w TVP Kultura i lokalnych stacjach TVP (głównie materiały publicystyczne oraz relacje pofestiwalowe).

Tę dotkliwą lukę w „misyjnej” TVP w pewnym stopniu zaczynają wypełniać coraz częściej pojawiające się w wolnym dostępie internetowym profesjonalnie zrealizowane dzieła:

– filmowe (*Muzyka znajdzie nas wszędzie*, reż. Michał Zygmunt, prod. Forma i Czas – historia spotkania dwóch muzyków – dziadka z wnukiem: http://www.youtube.com/watch?v=tMWIFm434k&list=PLUjOdkcs96w1_ZafcPaaU_N0SgtPWP2U1);

– fotokasty (fotokast Marcina Kalińskiego nominowany do Grand Press Photo 2012 <http://vod.tvp.pl/audycje/styl-zycia/jeden-dzien-z-zycia/wideo/marcin-kalinski/5605437> czy Norberta Roztockiego *Zdzisław Marczuk* <http://www.norbertroztockie.pl/Photocasts/7/zdzislaw-marczuk>);

¹⁸ http://kielce.gazeta.pl/kielce/1,35255,13216037,Nowy_kanal_Radia_Kielce_Na_ludowo_przez_cala_dobe.html

– czy takie jak film artystki sztuk wizualnych Anny Molskiej *Placzki* (2010) – paradokumentalny zapis prób zespołu śpiewaczego „Jarzębina” ze wsi Kocudza: <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/molska-anna-placzki>.

Aneks

Wybór audycji Polskiego Radia w Internecie (prezentacje z odsłuchem)

Adwentowe strachy Marianny Bączek, <http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/1001782>

Arystokrata skrzypiec [Mariana Bujaka wspomina Remigiusz Mazur-Hanaj]
<http://www.polskieradio.pl/6/11/Artykul/274254/>

Basista z Kościeliska [Tadeusz Styczula-Maśniak],
<http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/350750/>

Beskidzcy połaźnicy, <http://www.polskieradio.pl/66/773/Artykul/285671>

Bogactwo Kurpiów [Witold Kuczyński],
<http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/396906/>

Bronisław Bida – roztoczański skrzypek, który kochał pszczoły
<http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/968293>

Bukowianin z krwi i kości [Andrzej Czernik Graca],
<http://www.polskieradio.pl/8/194/Artykul/241035> *Chodź Heródku za Twe zbytki, chodź do piekła, boś Ty brzydki* (Anna Malec o Herodach w regionie biłgorajskim)
<http://www.polskieradio.pl/8/197/Artykul/1018641>

Cała prawda o kujawiaku [Jacek Jackowski],
<http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/309198/>

Czy folk to zagrożenie dla muzyki ludowej [zapis debaty],
<http://www.polskieradio.pl/8/197/Artykul/740010/>

Czy wpuściłbyś do domu 40 kołędników?
<http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/524071>

Dobranocka w przeddzień wesela [kapela Gacoki o przeworskiej muzyce tradycyjnej],
<http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/922995>

Dobry muzyk, to i na byle czym zagra [Tadeusz Jedynak],
<http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/1026902/>

Dochodziło do bójek, jeśli muzyk zmienił jedną nutę [Władysław Trebunia-Tutka],
<http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/737308>

Dusza z ciała wyleciała [Remigiusz Mazur-Hanaj],
<http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/272721/>

Folk jest prymitywny? Ludowe granie zagrożone? Muzycy dyskutują [zapis debaty],
<http://www.polskieradio.pl/8/197/Artykul/740010>

Forum Muzyki Tradycyjnej [Janusz Prusinowski],
<http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/462186>

- Głos Suwalszczyzny* [Stanisława Czuper],
<http://www.polskieradio.pl/8/22/Artykul/257878/>
- Górska nuta Mracielników* [Maciej Gąsienica-Mracielnik],
<http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/253347/>
- Harmonia polska* [Andrzej Bienkowski],
<http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/304445>
- Harmonia w cenie konia* [Jan Fokt], <http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/269260/>
- Harmonista z Brańska* [Tadeusz Wasilewski],
<http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/429509/>
- Harmonistka ze Zdunkowa* [Wiesława Gromadzka],
<http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/314002/>
- Ich dwoje z Sobolewa* [kapela Szczotków],
<http://www.polskieradio.pl/6/241/Artykul/262784>
- Jadąc przez Roztocze – nagrania terenowe Andrzeja Bieńkowskiego* [Leon Krzos],
<http://www.polskieradio.pl/6/244/Artykul/214569/>
- Jak dziewczynki na weselach śpiewały* [Krystyna Ciesielska],
<http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/893385/>
- Jak to w Pieninach grają* [Jan Knetulski],
<http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/961628>,*Jak-to-w-Pieninach-graja*
- Jan Gaca szybko przełamywał lody*, <http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/972396>
- Jan Kmita z Przysławowic Małych*, <http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/317198/>
- Jeden akordeon za dziewięć lisów* [Grzegorz Chorążewicz],
<http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/899532>
- Kazimierskie podsumowania*, <http://www.polskieradio.pl/8/194/Artykul/637906>
- Każdy muzykant miał powodzenie* [Stanisław Ptasieński],
<http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/724477/>
- Kiedyś wesela były wesole* [Stanisław Fijałkowski],
<http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/266491/>
- Kocirba: słuchanie muzyki tanecznej to absurd*,
<http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/826222>
- Koszarkowe bajania* [Józef Koszarka], <http://www.polskieradio.pl/8/22/Artykul/255348/>
- Kuchnia kurpiowska* [Zofia Warych], <http://www.polskieradio.pl/8/194/Artykul/262164/>
- Kuma śmierć* [Maria Walasik], <http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/328980/>
- Legenda Bukowiny* [Bronisława Konieczna-Dziadońska],
<http://www.polskieradio.pl/6/242/Artykul/241971>
- Liryzm Suwalszczyzny i Podhala* [Miroslaw Nalaskowski],
<http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/297421/>
- Marian Bujak kontra guślarze*, <http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/386530/>
- Mazurki królują na parkietach*, <http://www.polskieradio.pl/6/241/Artykul/304695/>

- Mazurkowy rok 2010* [Kazimierz Meto],
<http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/289273>
- Melodie Kujaw* [Jacek Jackowski], <http://www.polskieradio.pl/8/22/Artykul/346514/>
- Melodie przychodzą do mnie przy pracy* [Zdzisław Marczuk],
<http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/1000957>
- Mistrz powiślaaków* [Stefan Nowaczek],
<http://www.polskieradio.pl/6/241/Artykul/261357/>
- Muzyka ludowa z Kujaw i Pałuk niczym kij w mrowisko*,
<http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/817231>
- Muzyka odnaleziona* [Andrzej Bieńkowski],
<http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/312742/>
- Muzyka odnaleziona w ostatniej chwili* [Andrzej Bieńkowski],
<http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/726162/>
- Muzykanckie wspominki – Stanisław Budzisz*,
<http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/733152>
- Muzykę wiejską trzeba rekonstruować jak barok* [Andrzej Bieńkowski],
<http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/879920/>
- Muzykowanie jak alkoholizm* [Tadeusz Kuźnik],
<http://www.polskieradio.pl/6/241/Artykul/258384/>
- Muzykowanie z wojną w tle* [Marian Styrzczała-Maśniak],
<http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/782255>
- Najnowsza pieśń o misji księdza Natanka w Holandii* [o konkursie na nową pieśń dziadowską], <http://www.polskieradio.pl/8/1594/Artykul/1025174>
- Nawróciliśmy diabła* [Janusz Prusinowski Trio],
<http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/712266/>
- Niezwykła moc dziadka Gacy* [Jan Gaca],
<http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/971885/>
- Oberki zaczęłam grać na gitarze elektrycznej* [Andrzej Rożej],
<http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/879328/>
- Obserwator folkloru* [Jan Sześzewski], <http://www.polskieradio.pl/8/194/Artykul/266021>
- Ojciec suki biłgorajskiej* [Andrzej Kuczkowski],
<http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/273760/>
- O wiejskich muzykantach i rozśpiewanych wdowach* [Andrzej Bieńkowski],
<http://www.polskieradio.pl/7/178/Artykul/306356/>
- Podhalańscy Bachowie* [Zofia Majerczyk],
<http://www.polskieradio.pl/6/241/Artykul/259318/>
- Podlaskie kołędowanie Dziczki*, <http://www.polskieradio.pl/8/404/Artykul/755881/>
- Polska harmonią stoi* [Andrzej Bieńkowski],
<http://www.polskieradio.pl/6/8/Artykul/304507>
- Roztoczańskie Herody* [Remigiusz Mazur-Hanaj],
<http://www.polskieradio.pl/24/291/Artykul/289681/>

- Ród Gaców – tak się grywało na weselach* [Andrzej Bieńkowski],
<http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/692351>
- Skrzypce Białego Górala* [Franciszek Kurzeja],
<http://www.polskieradio.pl/6/241/Artykul/276903>
- Skrzypce z piekła rodem* [Adam Mazurkiewicz],
<http://www.polskieradio.pl/24/288/Artykul/263496/>
- Skrzypek z Marzysza* [Wincenty Jamioł],
<http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/373193>
- Spełniony Janko Muzykant* [Felix Zaremba],
<http://www.polskieradio.pl/8/22/Artykul/256786/>
- Śmierć Jana Gacy: To jakby umarł Miles Davis* [Andrzej Bieńkowski],
<http://www.polskieradio.pl/8/404/Artykul/916009>
- Śpieszmy się kochać wiejskich muzykantów. . .*,
<http://www.polskieradio.pl/6/242/Artykul/181154>
- Śpiewaczka z Suwalszczyzny* [Stanisława Czuper],
<http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/373778/>
- Śpiewam, kiedy jestem zła* [Maria Janaczek],
<http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/433227/>
- Świątówka, śpiwa i chłop pod Kielcami* <http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/885551>
- Tak się gra mazurki* [Stanisław Skiba], <http://www.polskieradio.pl/8/22/Artykul/256084/>
- Urocne oczy kobiety* [Maria Bienias],
<http://www.polskieradio.pl/24/112/Artykul/267957/>
- Wesele bez korowaja odbyć się nie mogło* [Krystyna Hoduń],
<http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/861207/>
- Wesele trwało od niedzieli do piątku* [Kapela Braci Byrteków],
<http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/845483/>
- Wędrowki przodka fortepianu po Polsce* [cymbały],
<http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/1025388>
- Wielkie góralskie święto* [Międzynarodowy Festiwal Folkloru Ziem Górskich],
<http://www.polskieradio.pl/24/288/Artykul/258491/>
- Wielkopolski renesans dud* [Edward Ignyś],
<http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/999763>
- Wirtuoz pedałowki* [Jan Kania], <http://www.polskieradio.pl/6/241/Artykul/318779/>
- Wstępna środa* [Krystyna Cieśluk], <http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/325366/>
- Ze skrzypcami na niebieskiej grani* [Władysław Trebunia-Tutka],
<http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/741018>
- Z marszówki drugie tyle, co za wesele* [Zygmunt Parzyszek],
<http://www.polskieradio.pl/6/241/Artykul/269950>
- Zielona nuta nigdy się nie kończy* [Władysław Sfefaniak],
<http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/269738/>

Zrób pan dudy [Feliks Jankowski, Zbigniew Wałach, Stanisław Michałczak],
<http://www.polskieradio.pl/8/478/Artykul/699932>

Internetowe teksty publicystyczne, wywiady, recenzje (2010–2013)

de Angelo Regina, *Mazurka Madness South of the Tower*, październik 2013
<http://www.progressive-charlestown.com/2013/10/music-review-mazurka-madness-south-of.html>

Biegalska Katarzyna, *O folklorze pieśniowym Zaolzia* [recenzja książki Magdaleny Szyndler], <http://www.kulturaludowa.pl/widok/89/2678>

dkx, *Swego nie znacie*, 2012,
<http://www.polenia-nova.com/index.php/fotoreportaze/92-swego-nie-znacie-2012>

Drozda Teresa, *Jestem śpiewakiem, nie piosenkarzem* [rozmowa z Adamem Strugiem], 2012, http://www.strefapiosenki.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=931&Itemid=43

Fijałkowski Tomasz, *Hendrixa chwalcie, Zarasia nie znacie* [recenzja książki A. Bieńkowskiego], <http://lubimyczytac.pl/oficjalne-recenzje-ksiazek/1904/hendrixa-chwalcie-zarasia-nie-znacie>

Grabska Paulina, *Rok po Euro 2012. Co słycać u „Jarzębiny”?*, czerwiec 2013
<http://muzyka.onet.pl/rok-po-euro-2012-co-slychac-u-jarzebiny/ygef2>

Grygier Ewelina, *Odnalezione źródła. Cykle płytowe muzyki tradycyjnej*, styczeń 2013,
<http://www.folk24.pl/w-folkowym-tonie/odnalezione-zrodla>

Jackowski Jacek, *Zbiory fonograficzne Instytutu Sztuki PAN*,
<http://www.kulturaludowa.pl/widok/223/731>

jś, *Nie żyje wielki Jan Gaca, jeden z ostatnich wiejskich muzykantów*, sierpień 2013,
http://wyborcza.pl/1,75475,14484568,Nie_zyje_wielki_Jan_Gaca__jeden_z_ostatnich_wiejskich.html

Krupińska Dominika, *Niebo jest zaludnione polskimi chłopami* [rozmowa z Adamem Strugiem], 2013
<http://www.pch24.pl/niebo-jest-zaludnione-polskimi-chlopami,17535,i.html>

Łata Maciej, *Baśń o Roztoczu* [recenzja płyty *Spod niebieskiej góry*], luty 2010,
<http://plytki.blox.pl/2010/02/Basn-o-Roztoczu.html>

Łata Maciej, *Etnolektury* [recenzja książek Piotra Grochowskiego *Dziady, Rzecz o wędrownych żebrakach i ich pieśniach* oraz Andrzeja Bieńkowskiego *1000 kilometrów muzyki. Warszawa – Kijów*], 02.2010, <http://plytki.blox.pl/2010/02/Etnolektury.html>

Marchwica Jadwiga, *Nadać sens tradycji* [rozmowa z Januszem Prusinowskim], październik 2012,
<http://etnosystem.pl/muzyka/wywiady/6480-janusz-prusinowski-wywiad>

Mazurek Robert, *Na weselach gram oberki* [rozmowa z Januszem Prusinowskim], listopad 2012 <http://www.rp.pl/artykul/950286.html>

Mazur-Hanaj Remigiusz, *Co dalej Jarzębino?*, 2012,
<http://tyndyryndy.blogspot.com/2012/05/co-dalej-jarzebino.html>

- Mazur-Hanaj Remigiusz, *Czy istnieje polska tradycja lirnicza?* 2011
<http://pl.scribd.com/doc/77509301/Czy-istnieje-polska-tradycja-lirnicza>
- Mazur-Hanaj Remigiusz, *Jan Gaca odebrał Nagrodę Ministra Kultury*, 2013
<http://www.muzykatradycyjna.pl/pl/informacje/item/616>
- [Mazur-Hanaj Remigiusz], *LIST – nasz głos o muzyce nieobecnej*,
<http://www.list.domtanca.art.pl>
- Mazur-Hanaj Remigiusz, *Muzyczne Roztocze*,
<http://muzykaroztocza.pl/contentFront/View/id/11>
- Morawiecka-Pastuszenko Zuzanna, *Dzieci Lejtnanta Szmidta, czyli skutki dzikiej folkloryzacji. Trzy biedy*, <http://www.kulturaludowa.pl/widok/223/2194>
- Motoła Roman, *Reforma zdewastowała muzykę liturgiczną* [rozmowa z Adamem Strugiem], 2012, cz. 1: <http://www.pch24.pl/reforma-zdewastowala-muzyke-liturgiczna,7171,i.html>; cz. 2: <http://www.pch24.pl/reforma-zdewastowala-muzyke-liturgiczna--ii-cz--,11009,i.html>
- Nowak Tomasz, *Muzyka ludowa okolic Łowicza i Rawy Mazowieckiej – nowa interpretacja*, <http://www.kulturaludowa.pl/widok/89/1804>
- Pawłowski Roman, *Tańcz mazurka! To nie obciach!* [rozmowa z Januszem Prusinowskim], maj 2012, http://wyborcza.pl/1,76842,11663836,Tancz_mazurka__To_nie_obciach_.html
- Pawłowski Roman, *Nowojorska awangarda i wiejskie skrzypce w Lublinie* [rozmowa z Janem Bernadem i Jerzym Kornowiczem], październik 2010, http://wyborcza.pl/1,75475,7875044,Nowojorska_awangarda_i_wiejskie_skrzypce_w_Lublinie.html
- Pietruszewski Sylwester, *Wywiad z zespołem „Jarzębina”*, 2012
<http://www.ewioska.pl/folklor/33-wywiad-z-zespolem-jarzebina-z-kocudzy>
- Piotrowski Kamil, *Kropla drąży skalę* [rozmowa z Marią Baliszewską], styczeń 2013, <http://www.folk24.pl/wywiady/kropla-drazy-skale/>
- Piotrowski Kamil, *Pokolenie utraconych tańców* [rozmowa z Grzegorzem Ajdackim], grudzień 2010 <http://www.folk24.pl/wywiady/pokolenie-utraconych-tancow/>
- Sikora Kamil, *Ludowo znaczy obciachowo?*, marzec 2013
<http://natemat.pl/53203,ludowo-znaczy-obciachowo-juz-nie-muzyka-pradziadkow-trafia-do-mainstreamu-a-designerzy-sa-zafascynowani-wsia>
- Słomczyńska Dominika, *Najpiękniejsza muzyka świata* [rozmowa z Adamem Strugiem], wrzesień 2011 <http://www.rp.pl/artukul/720937.html>
- Sopiłka-Zaczykiewicz Tetiana, *Pieśni z Koźyna* [recenzja płyty], luty 2012, <http://www.kulturaludowa.pl/widok/89/2332>
- Stopa Magdalena, *Trzeba nadać nowy status muzyce ludowej* [rozmowa z Janem Bernadem], czerwiec 2013, http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,56480,14183665,Jan_Bernad__Trzeba_nadac_nowy_status_muzyce_ludowej.html
- Święcicka Olga, *Jarzębiny są sexy, czyli o drugiej stronie medalu „Koko Euro spoko”*, maj 2012 <http://natemat.pl/13063,jarzebiny-sa-sexy-czyli-o-drugiej-stronie-medalu-koko-euro-spoko>

Trochimczyk Maja, *Long Live the Mazurka! Dancing with the Prusinowski Trio*, grudzień 2013 <http://www.meakultura.pl/kosmopolita/long-live-the-mazurka-dancing-with-the-prusinowski-trio-770>

Tryba Paweł, *Orkiestra w niebiosach. Adam Strug* [rozmowa], <http://w.progrock.org.pl/wywiady/item/10093-adam-strug-orkiestra-w-niebiosach>

Tryba Paweł, *Tanecznym krokiem do nieba. Janusz Prusinowski Trio* [recenzja], <http://wnas.pl/artykuly/3887-tanecznym-krokiem-do-nieba-janusz-prusinowski-trio-nasza-recenzja>

Varga George, *All-star Polish band takes San Diego by storm*, październik 2013 <http://www.utsandiego.com/news/2013/Oct/09/janusz-prusinowski-trio-in-san-diego/>

Wasmund Niko, *Tanz zwischen Kirchenbänken*, Flensburger Tageblatt, luty 2013, <http://www.shz.de/lokales/flensburger-tageblatt/tanz-zwischen-kirchenbaenken-id13302.html>

Welcz Henryk, *Orkiestry dęte okolic Tomaszowa*, <http://muzykaroztocza.pl/muzyk/182/name/Henryk+Welcz+%22Orkiestry+d%C4%99te+okolic+Tomaszowa%22.html>

Węclawek Dominika, *Jestem Banitą* [rozmowa z Adamem Strugiem], sierpień 2012, <http://www.t-mobile-music.pl/opinie/wywiady/wywiad-jestem-banita,9411.html>

Węclawek Dominika, *Muzykanci po trzykroć* [o płycie „3 x Gace”], wrzesień 2012, www.t-mobile-music.pl/newsy/nowosci/muzykanci-po-trzykroc,9861.html

Wilczyńska Anna, *Laur dla pana Jana. Nagroda Ministra Kultury dla Jana Gacy*, 06/2013, <http://www.folk24.pl/wiesci/laur-dla-pana-jana>

Wilczyńska Anna, *Zaspiewał nam wszystko. Zmarł Stanisław Fijałkowski*, marzec 2012, <http://www.folk24.pl/wiesci/zaspiewal-nam-wszystko>

Wilczyńska Anna, *Zacząć od najmłodszych* [rozmowa z Marią Pomianowską], styczeń 2012 <http://www.folk24.pl/wywiady/zaczac-od-najmlodszych/>

Wilczyńska Anna, *Źródła szybko wysychają. Rozmowa z Krzysztofem Trebunią-Tutką, muzykiem góralskim*, wrzesień 2012, <http://www.folk24.pl/wywiady/zrodla-szybko-wysychaja/>

Wilczyński Witt, *Nazwę wymyśliłam sama* [rozmowa z Teresą Mirgą], październik 2013 <http://www.folk24.pl/wywiady/nazwe-wymyslilam-sama/>

Wilczyński Witt, *Na dole są ludzie normalni* [rozmowa z Piotrem Kohutem], sierpień 2013 <http://www.folk24.pl/wywiady/na-dole-ludzie-sa-normalni>

Wybór artykułów z czasopism i folderów festiwalowych (2010–2013)

Baczewski Piotr, *Jan Gaca. Wspomnienia zamknięte w kadrze*. „Folk24” nr 1/2013

Biegalska Katarzyna, *Zespół śpiewaczy z Rozkopaczewa*. „Twórczość Ludowa” nr 75 (2013)

Bieńkowski Andrzej, *A o co się rozchodzi głównie?* „Nowa Tradycja 2011. XIV Festiwal Folkowy Polskiego Radia” (folder festiwalowy)

Bikont Maria, *Pieśń w kulturze tradycyjnej i współczesnej*. „Gadki z Chatki” nr 102

Bogusz Przemysław, *Gdy malarz pisze o muzyce* (recenzja książki A. Bieńkowskiego). „Tekstualia” nr 2/2010; tekst dostępny we fragmencie w Internecie: <http://www.tekstualia.pl/index.php?DZIAL=teksty&ID=498>

- Borucka-Szotkowka Anna, *Władysław Trebunia-Tutka*. „Nowa Tradycja 2013. 16. Festiwal Folkowy Polskiego Radia” (folder festiwalowy)
- Bratkowski Piotr, *Miejski czyli wiejski*. „Newsweek” nr 20/2012
- Broda Witold, Izbicki Bartosz, *O polskich korzeniach muzycznych*. „Christianitas” nr 50/2012
- Broughton Simon, *The Mazurka Strikes Back*. „Songlines” nr 97 (jan/feb 2014)
- Butryn Krzysztof, *Muzyka tradycyjna okolic Janowa Lubelskiego w przekazach ludowych*. „Janowskie Korzenie” nr 15 (2010)
- Cicha Marta, *Cała ta ludowizna jest nie dla mnie*. „Kultura Enter” nr 54/2013
- Cronshaw Andrew, *Mazurka World*. „fRoots Magazine” nr 338/339 (2011)
- Cudzych Ewa, *Projekt „Gajdosze” czyli ocalanie archaicznej muzyki góralskiej*. „Twórczość Ludowa” nr 75 (2013)
- Cymerman Jarosław, *Tajemnicza ciągłość. O Kapeli Wojciechowskiej*. „Twórczość Ludowa” nr 69 (2010)
- Dahlig Piotr, *Dwa spojrzenia na muzykę ludową. Emocje i fakty*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” nr 4/2013
- Dahlig Piotr, *Folklor muzyczny jako dziedzictwo europejskie i perspektywy jego funkcjonowania*, „Twórczość Ludowa” nr 69 (2010)
- Dahlig Piotr, *Jan Sześzewski i etnomuzykologia krajowa*, „Twórczość Ludowa” nr 70 (2010)
- Dahlig Piotr, *Pieśń ludowa a religijna w kulturze i tradycji badań*, „44 Ogólnopolski Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych” (folder festiwalowy), 2010
- Dahlig Piotr, *Stan folkloru a działania zachowawcze*, „46. Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu” (folder festiwalowy), 2012
- Drozdek Tomasz, *Lira jej imię*, „Folk24” nr 1/2013
- Dumin Henryk, *Folklor pod czerwcowym księżycem*, „Twórczość Ludowa” nr 69 (2010)
- Gadomski Henryk, *Muzyka kurpiowska na płycie Polskiej Akademii Nauk (recenzja płyty Hen, gdzie piaski i moczary, gdzie zielone zawsze bory)*, „Gadki z Chatki” nr 86/87 (1–2/2010)
- Góra Agnieszka, „*Koko Euro Spoko*”, „Gadki z Chatki” nr 100 (3/2012); tekst dostępny w Internecie: http://gadki.lublin.pl/gadki/artukul.php?nr_art=2091
- Graban-Butryn Marta, „*Co człowiek robi to musi to pokochać*”. Stanisław Fijałkowski – *śpiewak ludowy z Chrzanowa (1928–2012)*, „Twórczość Ludowa” nr 73/2012
- Grochowska Ewa, *Utracona, odzyskana, żywa... Muzyka tradycyjna w działalności Fundacji „Muzyka Kresów” z Lublina*, „Twórczość Ludowa” nr 74 (2013)
- Grozdew-Kołacińska Weronika, *Hen, gdzie piaski i moczary, gdzie zielone zawsze bory. Pieśni Puszczy Kurpiowskiej* (recenzja płyty), „Gadki z Chatki” nr 86/87 (1–2/2010); tekst dostępny w Internecie: http://www.gadki.lublin.pl/gadki/artukul.php?nr_art=1770
- Grozdew-Kołacińska Weronika: *Kurpie*, „Nowa Tradycja 2012. XV Festiwal Folkowy Polskiego Radia” (folder festiwalowy)

Grygier Ewelina, *Mazurki na marginesie konkursu* (relacja z festiwalu Wszystkie Mazurki Świata), „Gadki z Chatki” nr 89 (4/2010), tekst dostępny w Internecie: http://gadki.lublin.pl/gadki/artukul.php?nr_art=1843

Gumowska Ilona, *Muzyka trzech pokoleń – tradycje muzyki instrumentalnej na Lubelszczyźnie*; „Gadki z Chatki” nr 90/91 (5–6/2010); tekst dostępny w Internecie: http://www.gadki.lublin.pl/gadki/artukul.php?nr_art=1865

Gumowska Ilona, „*Pośpiwać przyjechałyśmy, a co!*” (prezentacja zespołu Jarzębina z Kocudzy), „Gadki z Chatki” nr 95 (4/2011), s. 28–31; tekst dostępny w inernecie: http://gadki.lublin.pl/gadki/artukul.php?nr_art=1942

Gumowska Ilona, *Tradycja czy samoloty?* [rozmowa z Witoldem Brodą], „Gadki z Chatki” nr 96 (2011)

Gumowska Ilona, *Muzyka żywa* (rozmowa z Adamem Strugiem), „Gadki z Chatki” nr 101 (4/2012); tekst dostępny w Internecie: http://www.gadki.lublin.pl/gadki/artukul.php?nr_art=2108

Gumowska Ilona, *Ocalone bogactwo* (rozmowa z Andrzejem Bieńkowskim), „Gadki z Chatki” nr 100 (3/2012); tekst dostępny w Internecie: http://gadki.lublin.pl/gadki/artukul.php?nr_art=2090

Jargieło Agnieszka, *Suka redivivus*, „Janowskie Korzenie” nr 15/2010

Juzala Gustaw, *Polacy litewscy i ich pieśni*, „Ogólnopolski Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym” (folder festiwalowy), 2013

Kaznowski Piotr, *Muzyka naszych korzeni*, „Christianitas” nr 50/2012

Knittel Jagna, *Szykowna muzyka* (recenzja książki Andrzeja Bieńkowskiego *1000 km muzyki. Warszawa Kijów*, „Gazeta Wyborcza” z 2.02.2010; tekst dostępny w Internecie: http://wyborcza.pl/1,75475,7517787,Szykowna_muzyka.html

Knittel Jagna, *Poszukiwacz szamanów* [rozmowa z Andrzejem Bieńkowskim], „Gazeta Wyborcza” 9.07.2011 http://wyborcza.pl/1,76842,9912030,Andrzej_Bienkowski_Poszukiwacz_szamanow.html

Kołodziejczyk Marcin, *Wysoka piłka* [zespół „Jarzębina”], „Polityka” nr 19/2012; tekst dostępny w Internecie: <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/1526717,1,eurozespol-jarzebina.read>

Kopoczek Alina: *Muzyka źródeł. ludowa muzyka Żywiecczyzny*, „Nowa Tradycja 2013. 16. Festiwal Folkowy Polskiego Radia” (folder festiwalowy)

Kościewicz Krystyna, *Lirnicze pieśni nad Narwią*, „Nad Buhom i Narwoju” nr 3/2011 oraz http://nadbuhom.pl/art_2597.html

Kościewicz Krystyna, *Śpiew, tradycja i dobre wspomnienia. Rozmowa z Ireną Wiszenko*, „Nad Buhom i Narwoju” nr 1/2012 oraz http://nadbuhom.pl/art_2668.html

Krawczuk Nadia, Родинно-побутові пісні підляшшя: національна специфіка, „Nad Buhom i Narwoju” nr 5/2012 oraz http://nadbuhom.pl/art_2745.html

Krzyżaniak-Gumowska Aleksandra, *Koko, oberek spoko*, „Newsweek” nr 20/2012

Kubiak Izabela, *Polka galopka – o strażnikach ludowego brzmienia*, „Kultura Enter” nr 54/2013

Kusto Agata, *Etnofonie Kurpiowskie* (recenzja płyty), „Gadki z Chatki” nr 103 (6/2012); tekst dostępny w Internecie: http://www.gadki.lublin.pl/gadki/artukul.php?nr_art=2191

Kusto Agata, *Pieśni ludowe z Lubelszczyzny we współczesnej twórczości kompozytorów polskich*, „Gadki z Chatki” nr 90/91 (5–6/2010); tekst dostępny w Internecie: http://www.gadki.lublin.pl/gadki/artukul.php?nr_art=1853

Kusto Agata, *Pokolbergowskie badania nad folklorem muzycznym Lubelszczyzny*, „Gadki z Chatki” nr 88 (3/2010); tekst dostępny w Internecie: http://www.gadki.lublin.pl/gadki/artukul.php?nr_art=1777

Lemieszek Ewelina, *Śpiewaczka* [Julia Okoń], „Kultura” – kwartalnik gminy Biłgoraj – nr 4/2012

Lewandowska Bożena, *Od folkloru do folku*, „Twórczość Ludowa” nr 69 (2010)

Łabowicz Ludmiła, *Muzyczna spuścizna, którą trzeba właściwie odczytywać*, „Nad Buhom i Narwoju” nr 2/2010 oraz http://nadbuhom.pl/art_2462.html

Łabowicz Ludmiła, *Підляшшя колядує. Концерти колядок в пунктах навчання української мови*, „Nad Buhom i Narwoju” nr 1/2012 oraz http://nadbuhom.pl/art_2669.html

Łabowicz Ludmiła, *Вийшла книжка з дитячим фольклором Підляшшя*, „Nad Buhom i Narwoju” nr 2/2012 oraz http://nadbuhom.pl/art_2689.html

Łabowicz Ludmiła, *Wsi spiwajut po swojemu!!!*, „Nad Buhom i Narwoju” nr 3/2012 oraz http://nadbuhom.pl/art_2708.html

Łabowicz Ludmiła, *Кую кую нуожку – Звичаї пов’язані з народженням дитини та дитячий фольклор Підляшшя*, „Nad Buhom i Narwoju” nr 3/2012 oraz http://nadbuhom.pl/art_2712.html

Łabowicz Ludmiła, *Granice nasze wskaże pieśń. . . Konkurs Piosenki Ukraińskiej Z podlaskiego źródła*, „Nad Buhom i Narwoju” nr 4/2012 oraz http://nadbuhom.pl/art_2721.html

Łabowicz Ludmiła, *Ой, на горі дівки три», тобто про музику позитивну*, „Nad Buhom i Narwoju” nr 6/2012 oraz http://nadbuhom.pl/art_2760.html

Łabowicz Ludmiła, *Вийшов диск із підляським зимовим фольклором*, „Nad Buhom i Narwoju” nr 1/2013, także e-wersja: http://nadbuhom.pl/art_2783.html

Maciejewska Małgorzata, *Tradycyjna autentyczność – autentyczna tradycja*, „Gadki z Chatki” nr 86/87 (1–2/2010); tekst dostępny w Internecie: http://www.gadki.lublin.pl/gadki/artukul.php?nr_art=1754; 2. wersja tekstu: *Autentyczne łatanie przzerwanej transmisji*, „Kultura Enter” nr 54/2013

Małanicz-Przybylska Maria, *Ja się wam podoba góralsko muzyka?*, „Kultura Enter” nr 54/2013

Mazur-Hanaj Remigiusz, *Polski dom tańca. To będzie zwykła historia. . .*, „Twórczość Ludowa” nr 69 (2010)

Mazur-Hanaj Remigiusz, *Deska i szklanka, czyli o tańcu*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” nr 1/2011

Mazur-Hanaj Remigiusz, *Tabor. Nieco hermeneutyczne uwagi o powrocie do tradycji*, „Kultura Enter” nr 54/2013

- Mazurek Robert, *Na weselach gram oberki* (rozmowa z Januszem Prusinowskim), „Rzeczpospolita” z październik listopad 2012; tekst dostępny w Internecie: <http://www.rp.pl/artykul/9131,950286-Na-weselach-gram-oberki.html> – dostęp płatny
- Miloch Agata, *Digitalizacja kultury wiejskiej czyli rozważania o postępie i przetrwaniu*, Kultura Enter nr 54/2013
- Murawski Józef, Wojtan Andrzej, *Folklor pogranicza*, „Kultura Ludowa” nr 5/2013 [niezależny dodatek „Gazety Chłopskiej”]
- Nalewajk Żaneta, *Każdy z nich nosi w sobie odrębną muzykę* [rozmowa z Andrzejem Bieńkowskim], „Tekstualia” nr 2/2010
- Niemiec Sławomir, *X Tabor w Szczepreszynie* (relacja), „Gadki z Chatki” nr 88 (3/2010); tekst dostępny w Internecie: http://www.gadki.lublin.pl/gadki/artykul.php?nr_art=1790
- Nowak Tadeusz, *Wniebogłose. Pieśni dziadowskie*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” nr 4/2013
- Nowak Tomasz, *Mazur w XIX-wiecznej polskiej kulturze tanecznej*, „Studia Choreologia”, 2011, vol. XII
- Nowak Tomasz, *Mazur w XX-wiecznej polskiej kulturze tanecznej*, „Studia Choreologia”, 2012, vol. XIII
- Nowak Tomasz, *Muzyka instrumentalna i taniec w tradycjach społeczności polskiej na Wileńszczyźnie*, „Ogólnopolski Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu” (folder festiwalowy), 2013
- Oborny Aneta I., *Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu. Historia – zbiory – teraźniejszość*, „Twórczość Ludowa” nr 73/2012
- Pietras Sławomir, *Zatańczyć mazurka z Prusinowskim*, „Angora” 2012
- Pospieszalski Jan, *Sukces polskiej muzyki etnicznej* [rozmowa z Januszem Prusinowskim], „Gazeta Polska Codziennie” nr 149/2012
- Pospieszalski Jan, *Jan Gaca – muzykant nienasycony*, Gazeta Polska Codziennie nr 596/2013
- Prusinowski Janusz, *Muzyka jest nieskończona. O Janie Gacy słów parę*, „Folk24” nr 1/2013, s. 7
- Prusinowski Janusz, *Muzyka żywych ludzi*, „Christianitas” nr 50/2012
- Przerembski Zbigniew Jerzy, *Dudy na dawnej Lubelszczyźnie*, „Gadki z Chatki” nr 95 (4/2011); tekst dostępny w Internecie: http://gadki.lublin.pl/gadki/artykul.php?nr_art=1935
- Przerembski Zbigniew Jerzy, *Leonard Śliwa – wielkopolski skrzypek ludowy, regionalista, pedagog (1951–2012)*, „Twórczość Ludowa” nr 73/2012
- Przerembski Zbigniew Jerzy, *Festiwalowe cofanie czasu*, „Twórczość Ludowa” nr 74 (2013)
- Rokosz Tomasz, *Między realizmem a cudownością – traktat o pieśniach nowiniarskich* (recenzja książki Piotra Grochowskiego *Straszna zbrodnia rodzonej matki*), „Gadki z Chatki” nr 90/91 (5–6/2010); tekst dostępny w Internecie: http://www.gadki.lublin.pl/gadki/artykul.php?nr_art=1871

Rokosz Tomasz, *Między folklorem a folkiem. Konstruktywnie o konstruktywistycznej książce Marty Trębaczewskiej*, „Gadki z Chatki” nr 100 (3/2012); tekst dostępny w Internecie: http://gadki.lublin.pl/gadki/artukul.php?nr_art=2098

Rysiewska Anita, *Władysław Trebunia-Tutka 1942–2012*, „Gadki z Chatki” nr 103 (6/2012); tekst dostępny w Internecie: http://www.gadki.lublin.pl/gadki/artukul.php?nr_art=2197

Sar Andrzej, *Historia Ogólnopolskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą „45 Ogólnopolski Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym”* (folder festiwalowy), 2011

Sar Andrzej, *Zdzisław Marczuk z Zakalinek – skrzypek, harmonista, śpiewak i nauczyciel*, „Twórczość Ludowa” nr 74 (2013)

Sar Andrzej/M.S., *Tak to się zaczęło*, „Kultura Ludowa” nr 2/2013 [niezależny dodatek „Gazety Chłopskiej”]

Sawczuk Sławomir, *А Підляшшя колядує... „Nad Buhom i Narwoju”* nr 1/2013, także e-wersja: http://nadbuhom.pl/art_2775.html

Słomczyńska Dorota, *Najpiękniejsza muzyka świata* (rozmowa z Adamem Strugiem), „Rzeczpospolita” z 23.11.2011; tekst dostępny w Internecie: <http://www.rp.pl/artukul/720937-Najpiekniejsza-muzyka-swiata.html>

Smyk Katarzyna, *Zobrazować taniec ludowy. Wystawa w Przysusze*, „Twórczość Ludowa” nr 74 (2013)

Snarski Krzysztof, *Jedyny w Polsce starobrzędowy zespół śpiewaczy Riabina (woj. podlaskie)*, „Twórczość Ludowa” nr 75 (2013)

Sobolewski Zygmunt, *Ludowe instrumenty muzyczne Słowian ze szczególnym uwzględnieniem dorobku polskiego ludu*, „Gadki z Chatki” nr 92/93 (1–2/2011); tekst dostępny w Internecie: http://www.gadki.lublin.pl/gadki/artukul.php?nr_art=1879

Trebunia-Staszek Stanisława, *Władysław Trebunia-Tutka – artysta zanurzony w góralskim świecie*, „Twórczość Ludowa” nr 75 (2013)

Trebunia-Tutka Krzysztof, *Stara i nowa tradycja góralska*, „Nowa Tradycja 2010. XIII Festiwal Folkowy Polskiego Radia” (folder festiwalowy)

Tryka Lidia, *Stanisław Fijałkowski*, „Kultura Ludowa” nr 6/2013 [niezależny dodatek „Gazety Chłopskiej”]

Welcz Henryk, *Zjawiska transowe w tradycyjnej wiejskiej polskiej kulturze tanecznej*, „Current Problems of Psychiatry” nr 3/2011

Wielgosz Małgorzata, *Kultura ludowa w nowoczesnej formie* (rozmowa z Krzysztofem Butrynem), „Gadki z Chatki” nr 89 (4/2010); tekst dostępny w Internecie: http://gadki.lublin.pl/gadki/artukul.php?nr_art=1840

Wojtan Andrzej, *Konkurs Duży-Mały*, „Kultura Ludowa” nr 5/2013 [niezależny dodatek „Gazety Chłopskiej”]

Zarzecka Joanna, *Kazimierskie muzyki* (relacja z Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych), „Gadki z Chatki” nr 95 (4/2011); tekst dostępny w Internecie: http://gadki.lublin.pl/gadki/artukul.php?nr_art=1941

Zarzecka Joanna, *Na Wielkanoc – Mazurki!* (relacja z festiwalu Wszystkie Mazurki Świata), „Gadki z Chatki” nr 94 (3/2011); tekst dostępny w Internecie: http://www.gadki.lublin.pl/gadki/artukul.php?nr_art=1907

Zarzecka Joanna, *Tańczymy mazurki* (relacja z festiwalu Wszystkie Mazurki Świata), „Gadki z Chatki” nr 100 (3/2012); tekst dostępny w Internecie: http://gadki.lublin.pl/gadki/artukul.php?nr_art=2093

Wybór koncertów radiowych

Cykl koncertowy „**Muzyczna scena tradycji**” odbywający się od października 2012 r. mniej więcej co miesiąc w Studiu Polskiego Radia im. W. Szpilmana (Zapisy koncertów dostępne (wraz z obrazem) na stronie radiowej Dwójki – <http://www.polskieradio.pl/8/2771>). Koncerty zarówno muzyki tradycyjnej, jak i folkowej, wykonawcy polscy oraz zagraniczni.

Lista koncertów:

Folkowa Kapela ze Wsi Warszawa, lipiec październik 2012

Folkowa grupa Otako z towarzyszeniem gości: Stanisławy Czuper, Stanisława Olszewskiego oraz Kapeli w Składzie (28.10.2012)

Koncert hymnów i pieśni adwentowych (Anna Broda i Adam Strug – 2.12.2012)

Polsko-ukraińskie spotkanie lirników i kobzarzy (Andrij Liaszuk, Jarosław Kryśko, Jacek Hałas i Remigiusz Mazur Hanaj – październik 03.2013)

Koncert pieśni pasyjnych (Monodia Polska – 26.03.2013)

Pieśni wiosennego przesilenia (Południce, Podlaszanki i folkowe Babooshki – 21.04.2013)

Ludowe kołysanki i pieśni dziecięce (Anna Broda, Agata Harz i Weronika Grozdew-Kołaćńska – 2.06.2013)

Koncert pamięci Jana Gacy (z udziałem Marii Siwec, Piotra Gacy oraz młodych uczniów Jana Gacy – październik listopad 2013)

Koncert z okazji 20-lecia Kapeli Bractwa Ubogich (24.11.2013)

Koncert rekonstruktorów suki biłgorajskiej (Maria Pomianowska, Zbigniew i Krzysztof Butrynowie – 15.12.2013)

Koncert dla Stanisława Klejnasa (grupy Raducz oraz Gęsty Kozuch Kurzu – 26.01.2014)

Koncert muzyki Anny Malec i Kapeli Braci Bździuchów (Agata Harz, Karolina Prusinowska, Maria Bikont, Sławomir Niemiec, Remigiusz Mazur-Hanaj – 2.03.2014)

Koncert muzyki „Dziadońki” w wykonaniu Stanisławy Galicy-Górkiewicz wraz z zespołem z Bukowiny Tatrzańskiej (30.03.2014)

Koncert ludowej muzyki pasyjnej (Adam Strug i śpiewaczki: Maria Siwec, Maria Pęzik, Maria Oracz, Maria Kuta, Bronisława Świder, Antonina Deptuła, Wiera Niczyporuk, Walentyna Troc i Julita Charytoniuk – 14.04.2014)

Koncerty „Muzyka Źródeł” w ramach Festiwalu Folkowego Polskiego Radia „Nowa Tradycja” (2010–2013). Otwierające festiwal tematyczne koncerty (poświęcone zwykle konkretnemu regionowi):

2010: „Podhale” (wyst. Stanisława Galica-Górkiewicz, Janina Czernik, Józef Gąsienica-Brzega, Andrzej Obrochta-Bartuś, Józef Pitoń)

2011: „Nasi Mistrzowie” (koncert przygotowany przez Andrzeja Bienkowskiego; wyst. m.in. Jan Cebula z Kapelą Brodów, Kapela Jana Fokta i śpiewaczki z Gałek Rusinowskich)

2012: „Kurpie” (koncert przygotowany przez Weronikę Grozdeń-Kołacińską, wyst. Zofia Warych, Marianna Buczek, Adam Strug, Śpiewaczki z Bandyś, Śpiewacy z Zawad, Kapela Jana Kani)

2013: „Beskid Żywiecki” (wyst. Kapela Fickowo Pokusa, Józefa i Zofia Sordyl, Kapela Braci Byrtków, Czesław Węglarz, Zespół śpiewaczy z Żabnicy, Czesław Pawlus, Kamil Wiercigroch, Kamil Wojtyła, Tomasz „Buli” Iwanow)

Doroczne koncerty kolędowe:

2010: *Mosaic*, Weronika Grozdeń-Kołacińska, Maria Bienias, zapis:
<http://www.polskieradio.pl/8/194/Artykul/196165>

2012: *Kolędy i szchedriwki* (Babooshki)

2013: *Weselcie się ludzie! Kolędy i pastorałki po domach dawniej śpiewane* (Janusz i Kaja Prusinowscy, Śpiewaczki z Gałek Rusinowskich i in.); zapis:
<http://www.polskieradio.pl/8/2771/Artykul/751526,Aniol-Diabel-i-Smierc-koleduja-na-dawna-nute>

2014: *Nie masz ci nie masz nad tę gwiazdeczkę* (R. Mazur-Hanaj, A. Harz, zespół „Jarzębina” z Kocudzy, K. Szurman i in.), zapis:
<http://www.polskieradio.pl/8/688/Artykul/1013574,Kolednice-koledowaly-i-koledy-spiwaly>

Wybrane audycje radiowe

Opowieści Andrzeja Bienkowskiego (wraz z muzyką z jego archiwum) w sobotniej audycji Teresy Drozd „Strefa Kultury” w Polskim Radiu RDC, od 2013

„Muzyka Źródeł” – audycja Marzeny i Jacka Mielcarek na antenie Radia Opole – strona audycji (w tym zapis wielu archiwalnych wydań):
<http://www.radio.opole.pl/mmielcarek/muzyka-zrodel>

„Lista Przebojów Ludowych” w Polskim Radiu Wrocław (prezentacja zespołów ludowych działających na Dolnym Śląsku wraz z konkursem – SMS-owe głosowaniem na prezentowane nagrania; oficjalna strona audycji: <http://www.ludowe.prw.pl>)

Cotygodniowy „Plebiscyt kapel ludowych” w Radiu Rzeszów prowadzony przez muzykologa Jolantę Danak-Gajdę,
<http://www.radio.rzeszow.pl/component/k2/item/23883-plebiscyt-kapel-ludowych>

„W ludowych rytmach” – poranna półgodzinna audycja w Radiu Kielce,
http://www.radio.kielce.pl/pl/przegląd-548/_audycja/44

Okazjonalna obecność w audycjach folkowych („Wszystko jest folkiem” w internetowym radiu Studnia <http://www.studnia.org.pl/blog/9>, „Etna, czyli wulkan muzyki świata”

w Radiu Afera, „Etno-Fonograf” na antenie internetowej stacji RadioWid, „Tradycja to jest coś ekstra” Radia Pryzmat – nadawana 2010–2011)

Okazjonalna obecność w audycjach z muzyką popularną, np. w Polskiej Stacji
<http://www.polskastacja.pl/radiochannel/Muzyka+Ludowa.htm>

Programy telewizyjne

Poniżej próba opisu wszystkich (!) śladów obecności muzyki tradycyjnej na telewizyjnych ogólnopolskich antenach:

W cyklu *Jeden dzień z życia* TVP 1 *Film o filmie*, którego bohaterem jest fotograf Marcin Kaliński, realizujący w/w fotokast o Janie Gacy; film jest dostępny na stronie:
<http://vod.tvp.pl/audycje/styl-zycia/jeden-dzien-z-zycia/wideo/marcin-kalinski/5605437>

Jan Pospieszalski: Bliżej. Odcinek cyklicznego programu Jana Pospieszalskiego na TVP Info, nadany 6.12.2012. Rozmowa z Ewą Grochowską, Adamem Strugiem i Andrzejem Bieńkowskim (w studiu) oraz Januszem Prusinowskim (zarejestrowana), fragmenty filmów Andrzeja Bieńkowskiego. Zapis programu dostępny w Internecie:
<http://vod.tvp.pl/audycje/publicystyka/jan-pospieszalski-blizej/wideo/06122012/9116093>

Muzyka Odnaleziona. Cykl kilkuminutowych miniatur filmowych Andrzeja Bieńkowskiego i Moniki Menciny zawierający fragmenty zarejestrowanych przez Bieńkowskiego materiałów przeplatane wypowiedziami autora. Emisja pierwszej części cyklu w TVP Kultura w dniach 23–25.04.2011; w późniejszym okresie kolejne części oraz powtórki filmów. Filmy dostępne także w Internecie
<http://ninateka.pl/filmy/muzyka-odnaleziona>.

Wszystkie Mazurki Świata, 2010, reżyseria i scenariusz Tomasz Knittel. Półgodzinny film dokumentujący warszawski festiwal Wszystkie Mazurki Świata. Pierwsza emisja w TVP Kultura w 18.04.2011 r. Film dostępny w Internecie:
<https://www.youtube.com/watch?v=6DnKC4va8JQ> (cz. 1 i następne)

Kazimierskie granie – ok. półgodzinne coroczne relacje z Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu na antenie TVP1

Europejski Stadion Kultury. Koncert towarzyszący Mistrzostwom Europy w Piłce Nożnej, Rzeszów 30.06.2012, z udziałem m.in. Janusz Prusinowski Trio, Jana Gacy, Adama Struga, Kapeli Tomasza Kicińskiego, Warszawy Wschodniej i cymbalistów rzeszowskich (W. Wojtyna, E. Markocki); transmisja na żywo na antenie TVP Kultura i retransmisja na antenie TVP1, zapis dostępny na stronie
<http://www.tvp.pl/rozrywka/festiwale-i-koncerty/europejski-stadion-kultury/wideo>

Janusz Prusinowski Trio w programie dla dzieci *Pankot i Kotpan przedstawiają*, TVP2, 1.10.2011 (muzyka na żywo, rozmowa i zabawa z dziećmi)

Trzyminutowa relacja z zabawy w Gałkach Rusinowskich w TVN24 w październiku 2012 (z krótkimi wypowiedziami Jana Gacy, Czesława Pańczaka, Janusza Prusinowskiego i Andrzeja Bieńkowskiego); realizacja: Anna Wilczyńska

Muzyka tradycyjna jako źródło inspiracji muzyków folkowych (elementy poświęconych im materiałom), jak krótki materiał o grupie Chłopcy kontra Basia w programie *Must Be the Music* (Polsat, 2012 r. – zapis programu dostępny na
<http://www.ipla.tv/Must-be-the-music-odcinek-9/vod-5530151>, początek: 67 minuta

nagrania) czy film *Kapela ze Wsi Warszawa w podróży* (film z 2006 r., nadawany wielokrotnie na antenie TVP Kultura – m.in. zapis wizyty zespołu u wiejskich mistrzów – Jana Gacy, Kazimierza Zdrzalika, Stanisława Wyżykowskiego i in.)

Sporadyczne emisje powtórkowe filmów dokumentalnych (gł. na antenie TVP Kultura) zrealizowanych w latach wcześniejszych (m.in. w cyklu *Centrum czyli pogranicze*, reż. Dariusz Gajewski)

Kilkanaście okazjonalnych materiałów zrealizowanych w programach ogólnopolskich oraz regionalnych i kablowych (od migawek informacyjnych do wywiadów) dotyczyło fenomenu zespołu „Jarzębina” z Kocudzy w związku z piosenką *Koko Euro spoko* (np. Telewizja Kablowa Biłgoraj – <http://telewizjabilgoraj.pl/spoko-wywiad-z-czlonkiniami-zespołu-jarzebina-,1,376,o.html>)

13 | *Festiwale folklorystyczne*

Tomasz Nowak

Źródeł festiwali muzyki tradycyjnej można doszukiwać się już w świętach pieśni powstałych w I połowie XIX wieku na terenie Niemiec i szybko upowszechnionych w całej Europie. Prezentowany w ich trakcie repertuar chórалny często wykorzystywał motywikę pieśni ludowych. Święta muzyczne o jednoznacznie ludowym charakterze zapoczątkowano jednak dopiero u schyłku XIX wieku, co zbiegło się w czasie z rozwojem badań etnograficznych, kolekcji muzealnych, prezentacji typu skansenowskiego, w końcu rozwojem amatorskich zespołów teatru, pieśni i tańca określanych mianem „ludowych”. W Polsce w tym właśnie czasie folklor muzyczny, tracący powoli na znaczeniu w pierwszym obiegu, zaczął wkraczać na sceny i przyjmować bardziej zorganizowane ramy – orkiestr, chórów, grup teatralno-muzycznych lub muzyczno-tanecznych (Dahlig P. 1998: 54–55, 81–82; Długołęcka, Pinkwart 1992: 40–41, 58). W miarę upowszechniania się zjawiska, jego naturalną konsekwencją stały się spotkania tych zespołów w formie festiwalowej. Za pierwsze spotkania tego typu należałoby uznać zainicjowane przez prezydenta Ignacego Mościckiego w 1927 roku dożynki, podczas których stałe miejsce zajęły prezentacje folkloru muzycznego. Festiwale kultury ludowej w pełnym tego słowa znaczeniu zainaugurowano jednak dopiero w drugiej połowie lat 30.: Święto Gór, odbywające się w 1935 roku w Zakopanem (w 1937 roku impreza odbyła się w Wiśle, a w 1938 roku w Nowym Sączu), Lud Polski w Pieśni, Tańcu i Muzyce (Kraków 1937), Tydzień Gór (Wisła 1938), Festiwal Pieśni Ludowej (Lublin 1939).

Do idei festiwali muzyki ludowej powrócono po II wojnie światowej przy okazji szerzej zakrojonego Festiwalu Muzyki Polskiej (Warszawa 1949). Jadwiga i Marian Sobiescy, będący najbardziej zaangażowanymi w realizację ludowej części festiwalu osobami, świadomie lub nieświadomie nawiązując do przedwojennej idei Stanisława Mierczyńskiego powrotu do zarzuconych praktyk muzycznych (Mierczyński 1934: 28), w tego typu przedsięwzięciach upatrywali ogromną szansę na zachęcenie muzy-

ków i śpiewaków do kultywowania zjawisk rzadkich i archaicznych oraz ograniczenia napływu zjawisk nowych (Sobieska 1973: 552). Sami organizatorzy i jurorzy konkursów zaangażowali się zresztą w konsultacje zespołów biorących udział w tego typu imprezach (Sobieska 1973: 565). Oddziaływanie na uczestników nie ograniczało się jednak wyłącznie do zachęcania i konsultacji. Powojenne festiwale przyjęły bowiem formułę konkursu, co w owym czasie było inspiracją radziecką, a do dziś stanowi wyróżnik tego typu imprez organizowanych w Europie Środkowo-Wschodniej. Formuła konkursu dostarczyła jurorom narzędzi do wskazywania i nagradzania zjawisk rzadkich i archaicznych oraz odrzucania zjawisk nowych. Znakomicie sprawdzała się też tam, gdzie tradycyjne muzykowanie dopiero co zarzucono, a muzycy stając w szranki konkursowe, reprezentowali zbliżony poziom znajomości tradycyjnego repertuaru i techniki wykonawczej. Problemy zaczynały się w miejscach, w których tradycje muzyczne nadal były częścią życia zbiorowości wiejskiej, zarzucono je dawno lub też spotkać się można było z różnymi tradycjami muzycznymi (pogranicza, pobliza większych miast itp.). Uzewnętrzniło się to już podczas Pierwszego Podhalańskiego Popisu Konkursowego Muzyk Góralskich (Zakopane 1952). W regionie tętniącym w owym czasie niesłabnącym bogatym życiem muzycznym w żywym obiegu trudno było mówić o funkcji animacyjnej przedsięwzięcia. Zaczęły za to pojawiać się zjawiska pozornie archaiczne, choć zupełnie niezgodne z prawdą historyczną, takie jak kapela w składzie trzech złóbcoków z towarzyszeniem basów o formie wzorowanej również na złóbcokach. Festiwal w Zakopanem ukazał także inne słabości przyjętej formuły konkursowej. Jak pisał Włodzimierz Kotoński:

Zdaniem większości indagowanych przeze mnie wykonawców i ludzi stojących blisko tych spraw, popis ten powinien być przede wszystkim popisem, pokazem, a dopiero potem konkursem [...]. Należało więc odznaczyć każdy, nawet najślabszy, z biorących udział zespołów skromną choćby nagrodą. A w ogóle zamiast wyznaczania kolejnych miejsc, należało raczej zakwalifikować wszystkie zespoły na sposób praktykowany na festiwalach do I, II i III grupy (nagrody). Nie należało zaś w żadnym razie robić tak wielkich różnic pomiędzy pierwszą nagrodą [...] a następnymi. [...] Tego więc rodzaju nagrody, następnie pominięcie milczeniem dalszych, nie nagrodzonych zespołów sprawiło, że wielu górali było mocno rozczarowanych, a byli i tacy, co wracali do domu ze szczerym postanowieniem niebrania udziału w następnych takich konkursach. (Kotoński 1952)

Pomimo zaobserwowanych zjawisk negatywnych, formuła konkursowa utrwaliła się w praktyce i dziś wiele osób zaangażowanych w ruch festiwalowy nie wyobraża już sobie festiwali bez konkursu. Zresztą zauważyć należy, że na wielu festiwalach obecnie obserwujemy dążenie do powszech-

nego, acz niezbyt hojnego wyróżnienia jak najliczniejszego grona wykonawców, co zbliża formułę konkursową do przeglądowej.

Zarówno festiwal warszawski, jak i popis zakopiański, stały się wzorem dla kolejnych działań festiwalowych, coraz mocniej wpisujących w strukturę prowadzenia działalności kulturalnej z podziałem na szczebel wojewódzki i krajowy. Szczególne miejsce miały tu: Wojewódzki Konkurs Kapel Ludowych (Łódź 1957), II Ogólnopolski Konkurs Śpiewaków i Tancerzy Ludowych (Kielce 1959), Wielki Ogólnopolski Festiwal Muzyki, Pieśni i Tańca wraz z III Ogólnopolskim Festiwalem Kapel, Śpiewaków i Tancerzy Ludowych (Łódź 1961). Ostatecznie jednak to Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych, zrealizowany po raz pierwszy w Kazimierzu Dolnym w 1967 roku – co zbiegło się w czasie z różnymi, choć odmiennymi od kazimierskiej inicjatywami kultywowania lub popularyzowania muzyki tradycyjnej *in crudo* z terenu Węgier, Rosji czy też Skandynawii – stał się imprezą cykliczną i ogólnopolską. Przedsięwzięcie to poprzez wypracowany (choć podlegający pewnym zmianom) system eliminacji regionalnych i wojewódzkich zainicjowało lub powiązało ze sobą cały szereg lokalnych imprez stałych lub akcydentalnych obecnie odbywających się w następujących miejscowościach: Białystok, Bielsko-Biała, Bukowina Tatrzańska, Busko-Zdrój, Chełm, Chorzów, Dąbrowa Górnicza, Dynów, Janów Lubelski, Jeziorany, Józefów, Kańczuga, Kąkolewnica, Kolbuszowa, Korczyna, Lublin, Maciejowice, Mińsk Mazowiecki, Obsza, Ostrołęka, Paszenki, Podegrodzie, Przewin, Przysucha, Rzeszów, Sieradz, Skała, Styrzyniec, Susiec, Suwałki, Tenczynek, Urzędów, Węgorzewo, Włodawa, Zawiercie, Zbąszyń, Zebrzydowice, Żółkiewka. Kazimierski festiwal stał się też wyznacznikiem dla szeregu niezależnych przedsięwzięć lokalnych, kultywujących tradycje muzyczne niewielkich obszarów (gmin, subregionów), grup (np. Bukowińczyków, Łemków), ściśle określonego repertuaru (np. kolęd, pastorałek, tańców, pieśni wiosennych, pasterskich) czy też instrumentów (np. cymbałów, dud, ligawek)¹.

Niewątpliwie festiwale o charakterze konkursowym w znacznej mierze wpłynęły na podtrzymanie znajomości tradycyjnego repertuaru, manier wykonawczych i praktyk instrumentalnych. Stały się jedną z niewielu okazji do prezentacji zjawisk rugowanych z żywej praktyki w naturalnym kontekście przez przemiany społeczno-ekonomiczne wsi polskiej. Jak stwierdza Piotr Dahlig:

¹ Jako przykładowe można przytoczyć tu przeglądy w Ciechanowcu, Ciechocinku, Kielcach, Lublinie, Podegrodziu, Rzeszowie, Szczurkowej, Szczytnie.

Grupy śpiewacze powstają we własnym środowisku niekiedy jako wyraz kontestacji wobec obojętności czy bezwolności kulturalnej najbliższego otoczenia. Dlatego też sygnał poparcia spoza środowiska lokalnego miewa duże znaczenie psychologiczne. (Dahlig P. 1998: 289)

Wartością dodaną stał się fakt zapraszania laureatów konkursów do udziału w wielu lokalnych i ogólnopolskich przedsięwzięciach kulturalnych oraz pewna nobilitacja muzyki tradycyjnej, wyrażona m.in. patronatem państwa, samorządów wojewódzkich i lokalnych. Wyraźnie możemy zaobserwować tendencję do przyrostu liczby wykonawców w regionach, w których dobre zachowanie archaicznego repertuaru i jego cech wykonawczych wpłynęło na szczególnie częste docenianie jego przedstawicieli podczas konkursów międzyregionalnych i ogólnokrajowych.

Z drugiej strony, dążenie jury do doceniania zjawisk szczególnie rzadkich i ginących wymusiło na wykonawcach wyjątkową dbałość o repertuar archaiczny i specyficznie lokalny, co w obliczu szybko zmieniającej się rzeczywistości unifikującego się świata doprowadziło do znacznie szybszego oderwania się tego typu prezentacji od aktualnej rzeczywistości kulturalnej wsi. Doceniane podczas konkursów wartości zostały bowiem określone przez prawa dawnej, często już nieaktualnej estetyki wiejskiego środowiska (estetyki folkloru), odpowiadające dziś przede wszystkim estetyce środowiska folklorystów. Na to nakładają się dodatkowo estetyki ruchu artystycznego i bardzo nielicznej grupy odbiorców, rekrutujących się głównie ze środowiska miejskiego (Stęszewski 1975: 53)². To zaś w większości przypadków wymusza konieczność zewnętrznego wspierania i instytucjonalizację działalności środowisk wiejskich kultywujących tradycyjne repertuar i praktyki.

Taka amatorska działalność – jak zauważa Andrzej Bieńkowski – zwykle przy Gminnym Ośrodku Kultury, obstawiona jest instruktorami i skryptami pełnymi reguł: jak się zachowywać, grać, co i jak śpiewać. (Bieńkowski 2001: 16)

Pomocą służą z uwagą obserwowane festiwalowe regulaminy, protokoły czy też omówienia prezentacji konkursowych, uznawane przez instruktorów za drogowskazy obowiązujących trendów i ograniczeń (Sar 2010: 24–25, 26). W ten sposób w wielu regionach na stałe ściśle skodyfikowano instrumenty oraz składy kapel uznanych za ludowe (Czekanowska 2000: 231–244; Pellowski 1961: 6; Rokosz 2009: 73; Sar 2010: 16; Sobieska 1989: 14).

² Uwaga ta nie dotyczy środowisk o ciągle kultywowanych w żywej praktyce elementach tradycyjnego repertuaru.

Zdarza się – odnotowuje Tomasz Rokosz – że na skutek współpracy z folklorystami powstaje „książkowa” wersja folkloru. Znane są przypadki „poprawiania” archaicznych form wokalnych, pouczania wykonawców do gwar, stylu gry, instrumentów. Nagminnie staje się posługiwanie tomami O. Kolberga, śpiewnikami i kserokopiami – powoduje to fundamentalną zmianę kultury tradycyjnej o charakterze pierwotnie oralnym na kulturę pisma, ze wszystkimi tego konsekwencjami. (Rokosz 2009: 67–68, 71)

Ostatecznie jednak zaangażowanie w kultywowanie czy rekonstruowanie lokalnych tradycji muzycznych warunkuje uzyskiwanie nagród, a „pochopna krytyka z zewnątrz np. na konkursowych przeglądach, może być przyczyną rozpadu zespołu” (Dahlig P. 1998: 289). Wynika to z faktu, że „zespoły poddawane są silnej presji zewnętrznej: te które nie zdobywają nagród rozwiązują się, gmina ich nie sponsoruje” (Rokosz 2009: 71). A przecież gorsze wyniki w konkursie mogą być rezultatem lokalnie słabiej zachowanych tradycji. Konsekwencją tego stanu rzeczy jest znacznie szybsze osuwanie się zespołów z regionów o słabiej zachowanych tradycjach lokalnych w stylistykę repertuaru obiegowego, popularnego i biesiadnego.

Konkursy i festiwale muzyki ludowej, które Jan Stęszewski zaliczył do kierunku „galwanizującego”, jedynie opóźniły i nadal opóźniają nieuchronne procesy, wprowadzając jednocześnie ożywienie zamierającej lub zmarłej tradycji w zasadniczym bycie (Stęszewski 1975: 51–52). Coraz częściej i wyraźniej zdają się to zauważać środowiska folklorystów, w tym zaangażowanych w działalność festiwalową, o czym świadczy pojawianie się i wzrost znaczenia inicjatyw w rodzaju przeglądów rekonstruowanej muzyki ludowej. Zjawisko to towarzyszy zresztą procesowi wzrostu zainteresowania na przestrzeni ostatnich dwudziestu lat folklorem muzycznym w jego pierwszym bycie wśród młodzieży akademickiej i licealnej, wraz z tworzącym się przemysłem publikacji płytowych muzyki folkowej i ludowej *in crudo*, wytwórni tradycyjnych instrumentów muzycznym, eseistyki muzycznej, a przede wszystkim form warsztatowych muzykowania. Z roku na rok powiększa się grupa muzyków i śpiewaków średniego i młodego pokolenia, którzy choć bardzo często wywodzą się albo z innego obszaru geograficznego, albo wręcz z innego środowiska społecznego, to jednak nabywają swe kompetencje muzyczne w toku tradycyjnego procesu dydaktycznego, wykorzystującego bezpośrednio naśladownictwo oraz interakcję muzyczną. Niestety, bardzo często dążenie przedstawicieli nurtu rekonstrukcyjnego do ich równouprawnienia z muzykami tradycyjnymi spotyka się z krytyką środowiska konserwatywnie nastawionych folklorystów, podkreślających – wzorem XIX-wiecznych zbieraczy folkloru muzycznego – znaczenie oddziaływania lokalnego środowiska geograficznego i społecz-

nego dla uformowania kompetencji muzycznych osadzonych lokalnie. Postawa taka w sytuacji zdominowania relacji społecznych przez współczesne systemy komunikacji z wykorzystaniem zaawansowanych technologicznie mediów wydaje się całkowitym anachronizmem. Natomiast zastąpienie coraz szybciej wymierających ostatnich pokoleń muzyków znających tradycję muzyczną z żywej praktyki przez ich współczesnych uczniów wydaje się jedynie kwestią czasu. W przypadku tych ostatnich formuła konkursowa może się okazać o wiele bardziej właściwą formą prezentacji. Tymczasem głównymi formułami funkcjonowania muzyków i śpiewaków nurtu rekonstrukcyjnego pozostają warsztaty i spotkania o charakterze rekreacyjno-tanecznym (pograjki, potańcówki), często z gościnnym udziałem tradycyjnych wykonawców poznanych zresztą najczęściej podczas regionalnych lub ogólnokrajowych konkursów muzyki tradycyjnej. Spotkania te, wychodząc poza środowisko miejskie, częstokroć nabierają charakteru festiwalowego, choć funkcjonują pod innymi nazwami (np. tabor, szkoła muzyki tradycyjnej, akademia muzyki tradycyjnej).

Nieco inaczej postrzegać należy nurt teatralny prezentacji, w którym muzyka tradycyjna, choć nie zawsze obecna, bardzo często odgrywa istotną rolę. Synkretyczność prezentacji, zarysowanie szerszego kontekstu sytuacyjnego czy odwołanie się do archetypicznych i ciągle aktualnych charakterów i zachowań ułatwiają nawiązanie kontaktu z widownią, co daje się zauważyć w czasie prezentacji amatorskich i zazwyczaj wielopokoleniowych zespołów teatralnych. Jest to zresztą prawdopodobnie najstarszy w warunkach polskich nurt prezentacji tradycyjnego repertuaru, którego źródła tkwią w bardzo odległej przeszłości, a bezpośrednie początki możemy odnieść do ostatniej ćwierci XIX wieku. Z różnym natężeniem nurt ten towarzyszy zresztą niemal wszelkim festiwalom muzycznym, z przeglądami konkursowymi włącznie. Niestety zespoły teatralne stanowią współcześnie margines prezentacji muzyki tradycyjnej tak pod względem liczby samych zespołów, jak i specjalnie dedykowanych im przeglądów (w 2013 roku odbyły się przeglądy w Bukowinie Tatrzańskiej, Kaczorach, Stoczku Łukowskim, Ożarowie i Tarnogrodzie).

Tradycyjna muzyka i taniec z terenu Polski prezentowane bywają też jeszcze w jednym kontekście – międzynarodowym. W całym kraju spotykamy się z różnymi festiwalami, spośród których warto wymienić te największe, odbywające się w Bielsku-Białej (Tydzień Kultury Beskidzkiej), Brusach (Międzynarodowy Festiwal „Kaszubskie Spotkania z Folklorem Świata”), Jastrowiu (Międzynarodowy Festiwal Folklorystyczny „Bukowińskie Spotkania”), Katowicach (Studencki Festiwal Folkloru), Kołobrzegu (Festiwal „Interfolk”), Koszęcinie (Międzynarodowy Festiwal Ze-

społów Folklorystycznych „Fyrtek”), Krakowie (Międzynarodowy Festiwal Folklorystyczny „Krakowiak”), Krynicy i Legnicy (Międzynarodowy Festiwal Folklorystyczny „Świat pod Kyczerą”), Lublinie (Międzynarodowe Spotkania Folklorystyczne im. Ignacego Wachowiaka, Międzynarodowy Festiwal Muzyki Ludowej „Mikołajki Folkowe”, Międzynarodowy Festiwal „Najstarsze Pieśni Europy” Lublin), Nowym Sączu (Międzynarodowy Festiwal Dziecięcych Zespołów Regionalnych „Święto Dzieci Gór”), Olsztynie (Międzynarodowe Olsztyńskie Dni Folkloru „Warmia”), Płocku (Międzynarodowy Festiwal Folklorystyczny „Vistula”), Opocznie (Międzynarodowy Festiwal Folklorystyczny „Opoczno”), Poznaniu (Światowy Przegląd Folklorystyczny „Integracje”), Puławach (Międzynarodowy Festiwal Tańców „Godel”), Rzeszowie (Światowy Festiwal Polonijnych Zespołów Folklorystycznych), Strzegomiu (Międzynarodowy Festiwal Folkloru), Węgorzewie (Międzynarodowy Festiwal Dziecięcych i Młodzieżowych Zespołów Folklorystycznych Mniejszości Narodowych w Polsce), Włodawie (Festiwal Międzynarodowe Poleskie Lato z Folklorem), Zamościu (Międzynarodowy Festiwal Folklorystyczny „Eurofolk”), Zielonej Górze (Międzynarodowy Festiwal Folkloru), Zakopanem (Międzynarodowy Festiwal Folkloru Ziemi Górskich). Wśród festiwali dominują te, na których prezentowany jest głównie folklor stylizowany lub też artystycznie opracowany, a główny akcent przesunięty został z przekazu walorów udokumentowanych na oddziaływanie technik i środków scenicznych. Dobór takiej formy prezentacji zapewnia na ogół wysoką frekwencję podczas koncertów, gdyż przyciągnięta zostaje publiczność, która często nie jest zainteresowana samą muzyką i tańcem tradycyjnym. Forma ta jest jednak bardzo często poddawana ostrej krytyce środowiska folklorystów, wskazujących, iż zniekształca ona wizerunek tradycji wiejskich. Pomimo to, w radach artystycznych wielu festiwali zasiadają folklorysty. Folklorysty zasiadają też w radach festiwali poświęconych prezentacjom form najbardziej zbliżonych do pierwowzorów, nazywanych często formami autentycznymi, choć właściwiej należałoby nazywać je autentyzowanymi. Tego typu prezentacje przyjmują często formę konkursową, zbliżając się do opisanych wcześniej przeglądów muzyki tradycyjnej, a czasami również do przeglądów teatrów wiejskich. Do trzeciego typu festiwali międzynarodowych należą te, w których muzyka tradycyjna współgrywa z muzyką określaną w Polsce jako folkowa.

14 | *Formowanie tożsamości społecznej a muzyka tradycyjna w Polsce XX i XXI wieku*

Małgorzata Wosińska

Niniejszy raport ma na celu próbę antropologicznej analizy problemu wpływu muzyki tradycyjnej na kształtowanie się ponowoczesnej polskiej tożsamości oraz wpływu wydarzeń historycznych (tworzących tożsamość społeczną) na kulturę muzyczną. Analiza przeprowadzona zostanie z poziomu metanarracji i będzie miała charakter kontekstowy. Podejście to jest celowe i wiąże się z przyjętą przez autorkę za Marcelem Dubois definicją etnomuzykologii: „Etnomuzykologia jest najbliższa etnologii pomimo oczywistych związków z muzykologią. Zajmuje się badaniem żywej muzyki” (Dubois 1956, za: Żerańska-Kominek 1995: 55).

Autorka proponuje więc, by w zasadniczej części raportu zamiast opisu podziałów wewnątrzmuzycznych (wprowadzenia zróżnicowania pomiędzy muzyką ludową, etniczną, folklem, folkloryzmem) czy wprowadzenia charakterystyki regionalnej (nawiązującej do regionów etnicznych) przedstawione zostały prawdopodobne przyczyny (natury społeczno-psychologicznej) sięgania „po” i rezygnowania „z” muzyki tradycyjnej przez polskie społeczeństwo na przestrzeni XX wieku (okresu dojmująco doświadczonego kryzysem). Zakończeniem raportu będzie z kolei refleksja nad kondycją muzyki tradycyjnej w XXI wieku, oparta na koncepcji „nowej humanistyki” – realizowanej na gruncie polskiej nauki poprzez badaczkę Ewę Domańską. Być może wpisanie etnomuzykologii w szerszy kontekst studiów humanistycznych pozwoli przyjrzeć się muzyce tradycyjnej z nowej perspektywy – wzbogacającej leksykon przedmiotu badań o pojęcia takie, jak: „silny podmiot” czy „historia afirmująca” – które mimo iż wydają się semantycznie odległe od problematyki folkloru muzycznego – to w rzeczywistości współgrają ze zwyczajowo używanym wobec niego zestawem pojęć (takich jak: „tradycja”, „wartości rdzenne” czy „kultura symboliczna”).

Niniejszy tekst to tylko szkic do znaczącego i szerokiego tematu, jakim są przemiany tożsamości polskiego społeczeństwa w zderzeniu z nowoczesnością i ponowoczesnością. Raport może być jednak czytany jako swoisty wstęp do raportu A. W. Brzezińskiej i M. Wosińskiej *Oddolne zarządzanie*

kulturą muzyczną (w tym tomie), który to ukazując praktyczne zastosowanie kultury muzycznej i podkreślając afirmującą wartość muzyki tradycyjnej w procesie kształtowania się lokalnej tożsamości, staje się egzemplifikacją niektórych z przedstawionych w niniejszym tekście problemów badawczych.

Tendencje rozwoju zmian wartości

Jak słusznie zauważa socjolożka Marta Trębaczewska w pracy *Między folklorem a folkiem*: trudno zdefiniować współczesną polską muzykę tradycyjną (w ujęciu kontekstowym) bez odpowiedzi na pytanie: „co to w ogóle jest tradycja oraz czy jest potrzeba, by o niej mówić i ją badać” (Trębaczewska: 2011, 10). Zwłaszcza że – jak dodaje badaczka – Polska, przystępując do Unii Europejskiej, musiała i wciąż musi mierzyć się z występowaniem pewnego rodzaju nacisku (w sferze kształtowania się tożsamości kulturowej) na tworzenie wspólnej, ujednoliconej przyszłość, bardziej niż na ochronę odrębnej dla każdego państwa przeszłość.

W kontekście przystąpienia Polski do Unii pytanie postawione przez Trębaczewską „czy jest potrzeba mówienia o tradycji?” faktycznie może wydać się zasadne. Przy dalszej, tak szybkiej migracji członków Unii Europejskiej pomiędzy krajami członkowskimi, w połowie XXI wieku muzyka tradycyjna (danego etnosu) może zostać uznana za kategorię sztuczną, podtrzymywaną przy życiu przez środowiska akademickie lub/i niewielki procent środowisk artystycznych. Bądź też za kategorię na tyle transcendentną (pod kątem symbolicznym i estetycznym), iż wątpliwy i mało znaczący stałby się proces transmisji jakichkolwiek wartości rdzennych (koncepcja *wartości rdzennych* opisana jest w raporcie *Oddolne zarządzanie kulturą muzyczną* w tym tomie), które folklor konstytuują.

Pytanie Trębaczewskiej można jednak poddać konstruktywnej krytyce. Opublikowane w 2012 roku badania nad przemianami tożsamości polskiej (Jasińska-Kania: 2012) wskazują, iż współczesna Europa niekoniecznie skazana jest na proces unifikacji kultury, a tym samym i kultura tradycyjna niekoniecznie skazana jest na zapomnienie. *Wartości i zmiany* oparte zostały na Międzynarodowych Badaniach Porównawczych nad Europejskimi Wartościami (*European Values Study – EVS*), prowadzonych w wybranych krajach europejskich od 1981 do 2008 roku. Wyniki pochodzące z ostatniej edycji (z 2008 roku), w której brało udział 47 krajów (skład krajów poszerzał się od 1981 roku w zależności od przemian ustrojowych), wskazują na odwrócenie się tendencji globalistycznych. Jasińska-Kania przewiduje, na podstawie zgromadzonych danych jakościowych i ilościowych, że wartości Polaków w kolejnych latach mogą ewoluować w kierunku: indywi-

dualizacji, demokratyzacji, samoekspresji i dużo silniejszego przywiązania do koncepcji/przestrzeni „małych ojczyzn” (np. do miejscowości, w której się zamieszkuje), niż miało to miejsce dotychczas (Jasińska-Kania: 2012, 14). Badaczka dodaje jednak, co szczególnie istotne dla problematyki kultury tradycyjnej, że indywidualizacja nie będzie oznaczać społecznego wycofania, a wręcz odwrotnie: będzie wiązać się ze świadomym wyborem wspólnoty (na poziomie lokalnym) przez jednostkę, a także z wykorzystaniem jej potencjału (samoekspresją) do kreowania tożsamości zbiorowej na poziomie reprezentowanej mikrostruktury (w uproszczeniu: bardziej powszechna stanie się praca i przekonania, które cechują dziś osoby zwane „regionalistami” / „regionalnymi działaczami”).

Takie prognozy stanowią szansę na kultywowanie i prewencję tradycyjnych wartości danej grupy, mimo procesów unifikacyjnych na poziomie narodowym i wbrew pozorom (czasu globalizmu) napawają optymizmem. Dają również jednoznaczną odpowiedź na pytanie Trębaczewskiej: „czy warto zajmować się kulturą tradycyjną?”. Żeby jednak spojrzeć na przyszłe perspektywy rozwoju, wydaje się, że należałoby wpięrow spróbować określić kondycję polskiego folkloru muzycznego w związku z przemianami, jakie zachodziły w przeszłości. W wieku XX, który jak wspomniane zostało we *Wstępie*, zasadniczo wiąże się z kryzysem. Kryzysem politycznym, a co za tym idzie: kryzysem kultury i tożsamości.

Figura „kryzysu” a tożsamość społeczna w Polsce XX wieku

We współczesnym dyskursie antropologicznym oczywistym jest, że tożsamość jednostki/grupy może ulegać przemianom, a także – że istnieje pewien rodzaj doświadczeń, który ze względu na swój szczególny charakter nie tylko powoduje zmianę, ale jest też przyczynkiem do tworzenia się nowej perspektywy życiowej. Autorka zauważa trzy przyczyny (natury polityczno-historycznej), które wpłynęły zasadniczo na formowanie się i zmianę tożsamości społecznej w Polsce XX wieku. To, co łączy te trzy przyczyny, to figura „kryzysu”. Przyjmując perspektywę chronologiczną, wydarzenia te wymienić możemy w następującej kolejności: trauma II wojny światowej (zwłaszcza Holocaust), napięty okres PRL-u, postmodernistyczne rozchwianie końca wieku. W dalszej części raportu każde z wydarzeń zostanie pokrótce przeanalizowane pod kątem konsekwencji społecznych, ale także zaproponowany zostanie trop łączący powyższe z problematyką muzyki tradycyjnej (rozumianej jako: wyróżnik kulturowy).

Szczegółowej uwadze poddana zostanie zwłaszcza pierwsza przyczyna. Zjawisko wojny o zasięgu światowym, a zwłaszcza genocydu jest jednym

z najbardziej wyraźnych przykładów przemiany na poziomie struktury społecznej. Określane w literaturze przedmiotu *doświadczeniem przekształcającym*, cechuje się tym, iż wynikając z nieodwracalnej zmiany warunków panujących w świecie historycznym (patrz: Milchman, Rosenberg 2003), stanowi „wydarzenie dosłownie od nowa kształtujące ludzki pejzaż” (Milchman, Rosenberg 2003: 159). Elementem kluczowym dla takiego doświadczenia przekształcającego jest obecność traumy, która – rozumiana jako czynnik społeczny, kulturowy i psychiczny – bezpośrednio wpływa na życie ocalałych i ich najbliższych (Lis-Turlejska 2005). Trauma wpływa nie tylko na jakość i sposób życia, lecz także je definiuje (a właściwie redefiniuje), gdyż posttraumatyczne wzorce zachowań z biegiem czasu przerażają się we wzorce kulturowe, które wnikając głęboko w strukturę społeczną, stają się budulcem nowej tożsamości, zarówno indywidualnej, jak i społecznej (Kaniowska 2003, Orwid 2009). Bardzo często jednak nowa (posttraumatyczna, postwojenna) tożsamość nie jest kompletna. Towarzyszy jej poczucie pustki (braku, wyrwy) po utraconych osobach, przedmiotach, miejscach. To bolesne, ale i ważne (a momentami i twórcze) doświadczenie. Zwłaszcza w obrębie sztuki i nauki.

II wojna światowa. Holocaust

Metafora „braku kultury żydowskiej po Holocauście” od kilku lat fascynuje polskich badaczy Zagłady. Niektóre środowiska odczytują ten brak wręcz namacalnie, jako „brak”: ulic / domów / konkretnych mieszkańców. W Warszawie (a zwłaszcza w obrębie dzielnicy dawnego getta – Muranowa) prowadzonych jest coraz więcej badań nad symboliką architektury dzielnicy (patrz: E. Janicka, B. Chomałowska, A. Leder, J. Leociak) i jej „braków”, co w konsekwencji prowadzi do inicjacji coraz liczniejszych kulturalnych interwencji (część z nich skierowana jest bezpośrednio do lokalnej społeczności współczesnego Muranowa), mających na celu przypomnienie o „wyrwie”, wypełnieniu jej treścią i formą. Podobne zjawisko obserwujemy również w obrębie teatru, literatury czy sztuk wizualnych (patrz: T. Słobodzianek, Y. Bartana, A. Żmiejewski, J. Rajkowska). Zadajmy jednak pytanie: jaka jest recepcja tego problemu w ramach kultury muzycznej? I czy w polskiej muzyce tradycyjnej odczuwany jest jakikolwiek „brak”? A jeśli nie, to dlaczego?

Myśląc o folklorze muzycznym, mamy zazwyczaj na myśli „muzykę ludową” (czyli taką, która wiąże się z kulturą wsi). Część środowiska etnomuzykologicznego (teoretyków i praktyków) nazywa taką muzykę – *in crudo* (muzyką „czystą”, „wzorcową”). „Wzorcową” polska muzyka tradycyjna oparta jest zazwyczaj na schematycznym podziale podług regionów etnicz-

nych i nie stwarza przestrzeni dla kultywowania ponadregionalnej kultury jidish (melodyki, rytmy, języka) ani też nie przypomina o jej braku. Bardzo często za to zostaje uznana za obszar kultury podpadający pod kategorię „mniejszości etnicznej” (patrz: *Muzyka Źródeł*. vol. XVIII. *Mniejszości etniczne i religijne w Polsce*, cz. 2. Muzyka żydowska zostaje wymieniona jako mniejszość razem z: litewską, niemiecką, romską i rosyjską).

Nie trzeba chyba tutaj wyjaśniać, że kultura jidish, której Polska była kluczowym ośrodkiem, była czymś więcej niż tylko „mniejszością”. Była integralną częścią polskiej przedwojennej kultury za równo na wsi, jak i w mieście. Weselna muzyka żydowska współistniała więc z polską obrzędową muzyką tradycyjną, tak samo jak sztetl współistniał z polską wsią, a miejski repertuar kabaretowy i kawiarniany łączył polskich kompozytorów z żydowskimi śpiewakami (i odwrotnie) na porządku dziennym.

Choć od połowy lat 90. XX wieku wraca się coraz częściej i chętniej do kultywowania muzyki klezmerskiej, pełniącej funkcję swojego rodzaju upamiętnienia i promocji wielokulturowych (niegdyś) miast polskich (m.in. podczas Festiwalu Kultury Żydowskiej w Krakowie, Festiwalu Warszawa Singera czy Festiwalu Łódź Czterech Kultur), to inicjatywy te nie przekładają się na podjęcie refleksji wobec charakteru polskiej muzyki tradycyjnej, nie tylko na poziomie praktyki wykonawczej (większość gości festiwalu to muzycy spoza Polski), jak i akademickiej. Z doświadczenia autorki (praktyka muzyki żydowskiej) wynika, iż aby skorzystać z najbliższego audio-archiwum muzyki jidish, należy udać się do Berlina. Nie ma też wystarczająco wielu opracowań tekstowych na ten temat, a jeśli są, to odnoszą się one do muzyki żydowskiej w perspektywie sakralnej (Czekanowska 2008).

Być może przyczyną takiego stanu rzeczy jest obecność drugiego „kryzysu” XX wieku – okresu PRL-u, który spowodował, że „brak” przestał być zauważalny...

Okres PRL-u

Tak jak II wojna światowa i Holocaust wyniszczając naród żydowski, zniszczyły żydowską kulturę muzyczną, tak za czynnik degradujący folklor wsi polskiej, jak i pozostałości ocalałej kultury żydowskiej uznać można propagandę PRL-owską. Wydarzenie marcowe w 1968 roku doprowadzając do zaostrzenia się nastrojów antysemitycznych i emigracji wielu członków żydowskich społeczności bądź ukrycia (wyrzeczenia się) na wiele kolejnych lat tożsamości tych, którzy w kraju pozostają. Polska kultura ludowa (*in situ*) sprowadzona zostaje natomiast do poziomu ideologii. Zunifikowana zostaje także jej różnorodność poprzez wprowadzenie mody

na widowiska taneczno-muzyczne o charakterze rozrywkowym. Nie znaczy to, że folklor muzyczny nie funkcjonuje. Wręcz przeciwnie. Sztuki widowiskowe tamtego okresu cechuje jednak przede wszystkim uwikłanie w wydarzenia społeczne o charakterze politycznym (np. dożynki, pochody). Zastępują one wydarzenia przypisane wcześniej folklorowi w sposób naturalny (pochodzące z kalendarza obrzędowości dorocznej, rodzinnej lub kościelnej).

Konsekwencją takich działań było odwrócenie się po 1989 roku społeczeństwa (a zwłaszcza młodzieży) od ludowej kultury muzycznej. Przywracanie wartości folklorowi muzycznemu trwa do dziś i wiąże się ze zmianą estetyki, udostępnieniem i promocją zbiorów archiwalnych – prezentujących folklor w ich właściwym kontekście, a także z próbą przywrócenia muzyce ludowej wartości o znaczeniu symbolicznym (która odwołuje się do antropologicznych i archetypicznych uwarunkowań folkloru). Jednakże bardzo często powyższe praktyki realizowane są tylko w wybranych środowiskach (akademickich lub niektórych artystycznych, rzadziej w muzealnych) i nie dotyczą edukacji powszechnej, która ma istotny wpływ na przemianę społecznej tożsamości.

Niestety pomimo iż najmłodsze pokolenie nie jest obciążone propagandą ludowości, wydaje się że na szeroko rozumianym poziomie społecznym nie tworzy się dla niego pretekstu do poszukiwań kulturowych korzeni i międzykulturowego dialogu, a publiczny wizerunek folkloru zmienia się niewiele (jest sprowadzony do piosenki *EuroKoko*). Być może wynika to ze sposobu przekazywania wiedzy o folklorze, który nie ewoluuje (Grusiewicz 2005: 81). Na poziomie szkoły podstawowej folklor najczęściej wykorzystywany jest bowiem jako materiał do ćwiczeń muzycznych, gdyż ma pozornie prostą konstrukcję melodyczną i rytmiczną. Na tym jednak kontakt z rodzimą tradycją zazwyczaj się kończy. W innych krajach europejskich (Dania, Szwecja, Norwegia) muzyka tradycyjna jest w pełni wykorzystana jako twórczy materiał edukacyjny, czyli taki, który świadomie wykracza poza szkolne zadanie lekcyjne, po to, by odnieść się do biografii i doświadczenia uczniów na poziomie ich osobistego uczestnictwa w kulturze.

To, co jednak okazać się może problematyczne (zarówno dla ucznia z Polski, jak i ze Skandynawii), to zdefiniowanie co to znaczy: uczestnictwo w kulturze, a zwłaszcza we „własnej” kulturze. Kulturę ostatnich 20 lat cechuje bowiem wewnętrzna „niestałość”. Jej ośrodkiem są już jednak nie tylko wydarzenia zewnętrzne... ale i my sami.

Kryzys tożsamości ponowoczesnej

Ponowoczesność¹ to „epoka” którą Zygmunt Bauman uczynił kluczową dla zrozumienia czasów, w których żyjemy (lub do niedawna żyliśmy), a także relacji, które zawieramy z innymi ludźmi, jak i z samymi sobą (m.in. pod kątem wyboru wartości). W filozofii Baumanowskiej ponowoczesność nie rysuje się optymistycznie, a zwłaszcza w kontekście kulturowania i ochrony dóbr kultury niematerialnej. Cechuje się bowiem: „rozmyciem, ciekłością, rozproszeniem, amorficznością” (Bauman 2006: 231). Brakiem zaufania wobec nowożytności oraz odrzuceniem nowoczesnej logiki wraz z jej „kreacjonizmem”. Zamiast bezpieczeństwa „późna nowoczesność” wybiera wolność. Zamiast umacniania swojej kulturowej tożsamości – krótkoterminowość wszystkiego (w tym związków międzyludzkich). Okres ten cechuje więc ostatecznie silny relatywizm i cząstkowość, pozbawienie „pewnego gruntu”, a tym samym „stabilnych perspektyw” (Bauman 2006: 231).

Nastroj epoki końca wieku, zarysowany przez Baumana wynika oczywiście z konkretnych polityczno-ekonomicznych czynników zewnętrznych, do których należy m.in. wspomniane już wstąpienie Polski do Unii Europejskiej czy wzrost zagrożenia terroryzmem (patrz: S. Hobfoll *Stres, kultura i społeczność*²). Jednakże czynnik, który wydaje się najdobitniej wpływać na kształt kultury to szybki rozwój technologiczny, a w konsekwencji: globalizacja – czyli przemieszanie się form i gatunków z różnych kręgów kulturowych dzięki szybkiemu przepływowi informacji – oraz nasz udział w tym procesie.

Folklor muzyczny nie pozostaje obojętny na wpływ globalizacji. Już sama działalność mediów sprawia, że swobodnie wędruje w sieci globalnych przepływów za pomocą nośników, takich jak: telewizja, radio, czy portale internetowe (My Sapce, Facebook), co w konsekwencji prowadzić może (i niejednokrotnie prowadzi) do spłylenia jego treści, zaniku różnorodności regionalnej i wytworzenia nowych funkcji społecznych, np. subkulturowych czy terapeutycznych (np. popularne warsztaty „śpiewu białego” / „śpiewo-krzyku” dla kobiet). Jednym z podstawowych pytań zadawanych przez współczesnych etnomuzykologów i muzykologów jest: „czy muzyka tradycyjna, podlegając sile zawrotnego rozwoju technologicznego ulegając przeobrażeniom, traci swoją rdzenną wartość”? Wielu badaczy

¹ Ponowoczesność / późna nowoczesność / czy płynna nowoczesność w filozofii Baumana używane są oczywiście jako zamiennik dla *postmodernizmu*.

² Psycholog kliniczny Stevan Hobfoll uznaje stres za realne zjawisko wpływające na ludzkie życie i tłumaczy go skutkiem działania obiektywnych okoliczności, a nie sposobem postrzegania rzeczywistości (Hobfoll 2006: 13).

i działaczy regionalnych uważa, że tak; a ich reakcją jest próba zachowania „autentycznej” muzyki za wszelką cenę. Warto jednak pamiętać, że folklor z zasady ma charakter spontaniczny. A sam proces globalizacji nie jest, jak zostało już wspomniane na podstawie badań EVS, jedynym kierunkiem rozwoju współczesnej Europy.

Afirmująca wartość muzyki tradycyjnej w kontekście „nowej humanistyki”

Wszystkie opisane powyżej zdarzenia społeczno-historyczne łączy figura „kryzysu”. Niniejszy raport wskazał, że w krajobrazie kryzysu wartości rdzenne niejednokrotnie tracą swoją moc, a folklor pomimo wspaniałych walorów kompensacyjnych, ulega grozie historii. Zauważmy jednak, że kryzysowy i chwiejny okres formowania się tożsamości społecznej i kulturowej przypada na wiek XX, a prognozy socjologów wiek XXI przynoszą nowe, bardziej optymistyczne perspektywy, w których istotne staną się: indywidualizacja, demokratyzacja i odkrycie siły w relacjach na poziomie struktur lokalnych (np. więzi sąsiedzkich czy „małych ojczyzn”). Nadchodzące lata paradoksalnie więc (bo w coraz większym oddaleniu czasowym od źródeł i świadków historii) mogą stać się korzystniejsze dla tradycji muzycznej niż ostatnie ćwierć wieku.

Ważne wydaje się jednak nazwanie tego nowego okresu. W naukach humanistycznych czas następujący po postmodernizmie nazywa się „post-humanistyką”, lub „nową humanistyką”. Prekursorką tego prądu na gruncie polskiej nauki jest historyczka Ewa Domańska.

Punktem wyjścia poszukiwań Domańskiej jest kryzys. Jednak badaczka nie wiąże go bezpośrednio z doświadczeniami granicznymi, takimi jak Holocaust. Choć jest ona świadoma grozy przeszłości, woli skupiać się na współczesności. Współczesności, która jest doświadczana gwałtownymi zmianami cywilizacyjnymi i w konsekwencji przynosi kryzys tożsamości, ale i takiej, którą wciąż mamy szansę zmieniać i wobec której możemy być sprawczymi. To afirmujące podejście, w którym humanista ma szansę na podmiotowe, interwencyjne działanie wobec badanej rzeczywistości (w tym i historycznej), jest charakterystyczne dla Domańskiej. W niezwykle ważnej rozmowie (*O zmięczeniu postmodernizmu, krytycznej nadziei i o tym co nam zostawiła Zagada*), którą w 2011 roku w *Zagładzie Żydów* przeprowadził z badaczką Jacek Leociak, widoczne jest ono wyraźne. Domańska, odpowiadając na pytanie, jak zajmować się traumatyczną przeszłością w kontekście nowej humanistyki, mówi: „Trzeba próbować budować wiedzę, która dla gatunku miałaby wartość przetrwania. Perspektywy, przed

jakimi stoimy, nie są zbyt pozytywne, natomiast humanistyka może zaofiarować – powiem to może ryzykownie – teorioutopie”. Dodaje przy tym, że chodzi o pewne mikroutopie powstające na poziomie międzyludzkim, a więc o wizje małych społeczności opartych na więzach wspólnotowych, sąsiedzkich czy pokrewieństwa (Domańska, w: *Zagłada Żydów* 2011 nr 7). Zwrot w kierunku wspólnotowości, nie tej wielkiej – narodowej ani szczególnie charakterystycznej – regionalnej, ale wspólnotowości zgodnej z naszym indywidualnym zapotrzebowaniem, wydaje się szansą na przetrwanie kultury tradycyjnej, w tym muzyki. Wszak immanentną cechą obydwu jest odwołanie się do kolektywności i poczucia bezpieczeństwa wynikającego z bycia w „relacji”.

Kultura muzyczna (zwłaszcza kultura tradycyjna) tworzy wspaniałe możliwości poznawcze w ramach badań nad tożsamością. W łatwy sposób jest bowiem przyswajana przez jednostki (i buduje ich rozwój), ale równie łatwo jest transmitowana. Rozpatrywana w kontekście relacji z człowiekiem ma charakter interaktywny, dzięki któremu możemy w niej uczestniczyć od najmłodszych lat (Kolsto 2006: 124). Nawet w dziecięcych kołysankach i wyliczankach zostają przemycone charakterystyczne motywy, takie jak: melodia, rytm, gwara, topoty – będące wyznacznikiem grupy, w której się wychowujemy. Muzyka w naturalny sposób staje się więc nośnikiem wartości rdzennych nie tylko na poziomie narodowym czy regionalnym, ale i domowym.

Autorka, będąca z wykształcenia etnologiem, jest również praktykiem muzyki tradycyjnej. W latach 2010–2012, prowadząc w Poznaniu cykliczne warsztaty śpiewu tradycyjnego dla kobiet (muzyka polska, jidish i bałkańska), zaobserwowała zjawisko, które z perspektywy czasu wydaje się swobodną egzemplifikacją afirmującego charakteru muzyki w ujęciu nowej humanistyki. Mianowicie, większość kobiet, które przychodziły na warsztaty głosowe, nie była z początku zainteresowana uczeniem się / wykonywaniem repertuaru pochodzącego z zasobów polskiego folkloru. Dużo ciekawsza, „ładniejsza” (bo wielogłosowa, o wyrazistej rytmice) wydawała im się muzyka bałkańska (zwłaszcza pieśni bułgarskie). Zainteresowanie „ładną” muzyką przypadło na moment, w którym większość z uczestniczek skupiona była na własnym, indywidualnym rozwoju (wokalnym i emocjonalnym). Im dłużej jednak pracowały one jako grupa, im silniejsze stawały się między nimi relacje towarzyskie, tym ważniejsza stawała się treść pieśni, jej kulturowy kontekst, a przede wszystkim fakt śpiewania jednym głosem (jako grupa, w monodii). Zainteresowanie polską tradycją pojawiło się spontanicznie, naturalnie, ale co najważniejsze świadomie i z wyboru.

Domańska wspomina że bohaterami nowej humanistyki stają się silne podmioty, czyli osoby, które są „świadomą siebie, własnowolną, aktywną jednostką, tworzącą się w działaniach, trudnych sytuacjach konfliktach i kryzysach [...]” (Domańska 2011: 135). Podmioty, które w przeciwieństwie do obojętnej melancholii mają charakter sprawczy, a energię cenią sobie bardziej niż traumę. Autorka raportu żywi nadzieję, że przyszłe przemiany tożsamości społecznej poprzez muzykę tradycyjną będą wiązały się z docenieniem i wsparciem konkretnych indywidualności: muzyków, regionalistów, działaczy pozarządowych, i innych, których inicjatywy, mimo iż podejmowane w pojedynkę i niejednokrotnie pozbawione oficjalnego wsparcia społecznego, nie stoją w poprzek tradycji reprezentowanej społeczności, lecz wręcz odwrotnie: dają szansę na kultywowanie kultury symbolicznej wybranej na drodze demokratycznej, poprzez wspólnoty (w tym mikrowspólnoty), które tradycję będą uznawać przede wszystkim za wspólnie podzielane doświadczenie, wynikające nie tylko z przeszłości, ale i dziejące się tu i teraz.



Fot. 7. Jadwiga Sawoško, Jadwiga Sońko, Jadwiga Zacharewicz;
Krasówka (Białoruś) (fot. Piotr Baczewski, 2013)



Fot. 8. Adam Tarnowski, Tadeusz Dąbrowski, Stanisław Tarnowski; Warszawa
(fot. Piotr Baczewski, 2012)

15 | *Tradycje muzyczne mniejszości narodowych w Polsce*

Piotr Dahlig

Problematyka mniejszości narodowych i ich kultur muzycznych jest lokalną miniaturą problemów globalnych. Opracowanie niniejsze zawiera w pierwszej części uwagi o zjawiskach wspólnych dla mniejszości narodowych w Polsce, po czym skrótowo ujęte są charakterystyki poszczególnych tradycji mniejszościowych z odesłaniem do wybranej literatury.

Pojęcie mniejszości narodowej, wypracowywane w Europie w okresie międzywojennym, m.in. wskutek nowych podziałów politycznych, dalej doświadczane i żywo dyskutowane w II połowie XX w., jest obecnie w Polsce legislacyjnie ustabilizowane. Po I wojnie światowej władze nowych państw narodowych kwestionowały szczególne prawa mniejszości narodowych bądź wyznaniowych, także ze względu na niejasną lojalność i tendencje separatystyczne lub z powodu ideologii państwowej budowanej na etnocentryzmie. Próby „... izacji” spotykały się z reguły z oporem grup mniejszościowych, zwłaszcza w postaci narastającego izolacjonizmu.

Teoretyczna jednorodność biologiczna, etniczna czy społeczna nie jest osiągalna ani nie jest pożądana w przyrodzie i w świecie społeczności ludzkich. Czynnikiem społeczno-politycznym spajającym grupy ludzkie była przez długie stulecia – od naczelnika plemienia do cesarza Austro-Węgier – osoba władcy. Dzisiejsza obywatelskość / narodowość wyrosła z poddania księciu / królowi / cesarzowi. Trwałą pozostaje zasada lojalności (począwszy od terytorialnej, tj. przywiązania lub „słabości” do ziemi rodzinnej). Lojalność tę pozornie tylko anulują przemiany współczesne. Kto nie szanuje zastanej władzy terytorialnej, zawsze otrzyma inną zwierzchność, niekiedy mniej oględną. Nie możemy rozstrzygnąć, czy pojęcie narodu jest wykreowane przez same procesy historyczne / przyrodnicze (ten drugi to jakby narastanie słoju w pniu drzewa), czy też objawione jako zbiorowe istnienia etniczne, owe narody (pogańskie) przynaglone do nawrócenia ku uniwersalnemu Bogu w Wielkich Tekstach. Faktem jest, że koncepcja narodu wyodrębniała się i kształtowała w momentach rozpadu / specyfikacji (jak promocja języków narodowych w okresie reformacji) oraz w ge-

stach obronnych, np. powstanie niemieckiej filozofii narodu wobec ekspansji francuskiej na początku XIX w. Napoleońskie „obaczmy, czy Polacy są narodem” (1806 rok) testowało ich zdolności wojenne w kontekście mającego powstać (zaledwie) Księstwa Warszawskiego. Motywami tworzenia (się) narodów nowożytnych i państw są ponadto sprawy prozaiczne, jak np. skuteczne opodatkowanie czy pobór anonimowego rekruta.

W kluczowym XIX stuleciu, w dobie kształtowania się ideologii i państw narodowych, Polacy byli wyłącznie – z punktu widzenia państw zaborczych, ale i w świetle ówczesnego prawa – mniejszościami narodowymi. Stąd kwestia mniejszości, niezależnie od stopnia suwerenności XX-wiecznego państwa polskiego i skali problemu, innej w międzywojniu, innej po 1945 roku, była delikatną materią w II RP i w PRL.

Dla Europy Środkowo-Wschodniej osnową lub ostoją narodowości były i są wyznania / konfesje religijne. To nie są denominacje krajowców / tubylców, lecz podstawowe źródła tożsamości / podmiotowości lokalnej. Mówiąc o muzyce mniejszości narodowych, mamy zawsze do czynienia ze świadomością właśnie podmiotową (nie tylko tożsamością kulturową), poczuciem godności, odrębności, nieprzystawalności do ogółu. Trzeba się też liczyć z dwoistością ekspresji / manifestacji związanej z muzyką wśród mniejszości narodowych. Inną muzykę celebrują bowiem Romowie / Cyganie między sobą, inną prezentują na zewnątrz (festiwal w Gorzowie Wielkopolskim). Festiwal Kultury Żydowskiej w Krakowie nie buduje obrazu mniejszości jako wspólnoty religijnej, co jest istotą jej „rozdzielności”, aczkolwiek śpiew synagogałny jest tamże reprezentowany (na festiwalu funkcjonują nurty: synagogałny, ludowy, chasydzki, sefardyjski, orientalny).

Dwoistość wynikająca z odmienności punktów widzenia outsidera (większości) lub insidera (mniejszości) widzimy już na poziomie terminologii. Polacy stwierdzają bowiem np. wobec Czechów oczywistą skądinąd mniejszość narodową (Zelów w woj. łódzkim), podczas gdy Czesi wołają personalną podmiotowość – Czesi w Polsce.

Muzyka mniejszości narodowych (taki termin wypada przyjąć, skoro chodzi o aspekt porównawczy w tytule tekstu) ma tendencję do anulowania podziałów stylistycznych w muzyce, co jest rodzajem kompensacji. Fakt mniejszości każe traktować łącznie muzykę ludową i etniczną / narodową / profesjonalną, jedna dziedzictwo pamięciowe oraz twórczość komponowaną indywidualnie; integruje muzykę świecką i religijną; kulturę śpiewu, gry instrumentalnej, teatru, tańca poszczególnych narodów. Sednem jest bowiem ekspresja, zaznaczenie narodowości / duchowości. Nawet jeśli specyficzna muzyka / śpiew / taniec wśród mniejszości naro-

dowej jest głównie dziedzictwem folkloru (jak muzyka narodów wschodniosłowiańskich w Polsce), to jest ona otwarta na adaptacje, aktualizacje, aranżacje, na stylistyczne / artystyczne przepracowania, aby dać wyraz intuicji, że muzyka ludowa jest pełnią żywotnej, a więc zmiennej ekspresji narodowej. Trzeba jednak pamiętać w kontekście wschodniosłowiańskim, że prawosławny śpiew religijny, oparty na języku i spuściźnie staro-cerkiewno-słowiańskiej zachowuje potencjał jednoczący, ponadnarodowy. To raczej Kościół katolicki skłonny jest sakralizować od późnych dekad XX w. nowożytny języki narodowe. Duchowość cerkiewna utrzymuje jeszcze rangę jednoczącego języka sakralnego, podobnie jak niegdyś (a właściwie do niedawna) Kościół katolicki podnosił i podtrzymywał znaczenie łaciny w liturgii i w kulturze. Kościoły wynikłe z reformacji, które stosunkowo najwcześniej wypromowały języki narodowe, zaznaczały swoją odrębność poprzez większą kontrolę repertuaru i akcję alfabetyzacji muzycznej. I tak do charakterystyki muzyki mniejszości narodowych powinien włączony być współczynnik „przenikliwości” tradycji sakralnej do spuścizny ludowej / narodowej. Na pograniczu zachodnio-wschodniosłowiańskim jest on najwyższy (w cerkwi śpiewa się głosem ludowym), w katolicyzmie obserwujemy jeszcze symbiozę ludowości i religijności (badany jest folklor religijny i jego repertuar), idąc zaś ku zachodowi, w środowiskach ewangelickich i innych wywodzących się z reformacji (względnie w parafiach katolickich, ale pod historycznym wpływem kultury protestanckiej), linia demarkacyjna między pieśnią religijną w języku narodowym a folklorem świeckim jest najbardziej wyraźna, choć obie dziedziny funkcjonują niezależnie (to np. wyniki badań nad mniejszością niemiecką w II RP). Podobną separację między repertuarem religijnym a świeckim (ludowym) obserwujemy w folklorze śląskim i kaszubskim, gdzie słusznie kreowane i rozwijane jest (a na Kaszubach także sakralizowane w liturgii katolickiej) pojęcie języka regionalnego. Język regionalny jest pielęgnowany szczególnie w zespołach folklorystycznych (Janik 2008). Słabsze, ale rozpoznawalne próby transformacji gwary w język regionalny obserwujemy na Kurpiach.

Ekspresje muzyk mniejszości narodowych należałoby rozpatrywać na skali od pełnej samorzutności uwarunkowanej duchowością / wyznaniem do czysto świeckiej, organizowanej, opartej głównie na języku naturalnym. Na jednym krańcu widziałbym staroobrzędowców (ortodoksów prawosławnych, w statystykach ujmowanych, raczej niesłusznie, jako Rosjan, gdyż wśród nich fundamentem jest wiara), na drugim biegunie – Niemców, u których uznanie języka niemieckiego za macierzysty jest czynnikiem rozstrzygającym o przynależności narodowej. Przełożenie tej dwubiegunowej skali na określone praktyki muzyczne można było zaobserwo-

wać np. na Suwalskim Festiwalu Folkloru, począwszy od 1985 r. w Węgorzewie, gdy po raz pierwszy uwzględniono w prezentacjach publicznych, obok polskiego, folklor ukraiński, litewski, staroobrzędowców, niemiecki. Podczas gdy w tym przedostatnim, starowierskim, kobiety w strojach ludowych spontanicznie przeszły od śpiewu do korowodu tanecznego, to w tym ostatnim ubrani w stroje wizytowe (czarno-białe) wykonawcy, wszyscy z nutami przed sobą, realizowali pod kierunkiem dyrygenta czterogłosowe pieśni przeznaczone dla chóru mieszanego. Obie te skrajnie różne formy manifestacji muzycznej mniejszości łączył jedynie fakt zastosowania narodowego języka (rosyjskiego, niemieckiego). Litewskie i ukraińskie prezentacje na ówczesnych imprezach w Suwalskiem, po 1985 roku, słusznie wybrały własne zabawy taneczne i tańce jako najlepsze sposoby budzenia zainteresowania wśród większości polskiej. Taniec jako podstawowa ekspresja narodowa oraz najbardziej dostępna inicjacja kulturowa dla outsiderów (popularność warsztatów tańca) funkcjonuje też na wspomnianym Festiwalu Kultury Żydowskiej; w tym ostatnim przypadku śpiew w języku hebrajskim jest oczywiście dużo bardziej zaawansowanym (i trudniejszym) stopniem wtajemniczenia w kulturę danej mniejszości narodowej niż wysłuchanie performansu klezmerskiego. Czynnikiem ułatwiającym popularyzację tańców żydowskich jest fakt dużej modernizacji tańców tradycyjnych lub kompozycji nowych układów tanecznych dla celów tworzenia nowej wspólnoty w Izraelu.

Obok *festiwalizacji* życia muzycznego mniejszości narodowych, tj. przewijania się na jednej scenie festiwalowej całej palety mniejszości narodowych w danym kraju (co również w Polsce ma swoją realizację, np. w Łodzi), lub festiwali poszczególnych mniejszości narodowych, każda mniejszość ma swoje własne motywy utrzymywania wewnętrznej spójności, własne spotkania, zjazdy, imprezy artystyczne. Realizacja tego typu imprez jest możliwa m.in. z tego względu, że mecenasem tych przedsięwzięć jest też Ministerstwo Spraw Zagranicznych w Polsce. Do tych głównie dośrodkowych, integrujących od wewnątrz działań należy pielęgnacja języka narodowego w zespołach wokalnych, w reprezentacyjnych i lokalnych grupach chóralskich i wokально-instrumentalno-tanecznych. Zachowania muzyczne i taneczne są tu źródłem świadomości wspólnotowej; bardziej wysublimowaną drogą jest kultywacja określonej konfesji, źródła życia duchowego skupionego w świątyniach określonych obrządków, wyznania czy systemu religijnego. Każde widzenie mniejszości narodowej uszczuplone o czynnik religijny jest spłaszczeniem zagadnienia, a nawet uzurpacją ze strony większości. Opcja do wewnątrz, dla ochrony własnej wspólnoty, współistnieje jednak z ekspresjami komponowanymi, z myślą o zewnętrznych ob-

serwatorach, odbiorcach, przyjaznych koneserach. Odśrodkowość – popularyzacja jest jednak zaplanowana, przefiltrowana, ukazuje to, co przedstawiciele mniejszości chcą wyrazić, a niekoniecznie dają przesłanie całej prawdy. Być może harmonizowanie dyskusji o wewnętrznych i zewnętrznych strukturach działania daje prawidłową interpretację kultury muzycznej mniejszości narodowej. Równocześnie nie ma takiej formacji mniejszości narodowej lub wyznaniowej, która byłaby nieprzenikniona na wpływy większości zewnętrznej (może poza staroobrzędowcami jeszcze około 40 lat temu). Jest to wynik świadomej lub nieświadomej asymilacji, znaczonej tempem następujących po sobie pokoleń w warunkach pokojowych. Gdy bracia czescy, uchodzący przed prześladowaniami Habsburgów do ziem polskich zaboru pruskiego i rosyjskiego osiedlili się w Zelowie (woj. łódzkie), stanowili zwartą społeczność w otaczającym żywiole polskim. Po 1945 roku, gdy z 4092 Czechów w 1931 roku w Zelowie pozostało ok. 500 w 2003 roku, zmiany zachodzą w ten sposób, że najstarsze pokolenie mówi/ło wyłącznie po czesku, średnie – po czesku i polsku, młodsze zwraca się po czesku tylko do starszych, między sobą zaś mówią tylko po polsku. Współcześni Czesi w Czechach, wysłuchawszy pieśni czeskich z Polski (2008), byli zaskoczeni, a nawet rozbawieni stopniem konserwatyizmu swego języka ojczystego, co potwierdza, że tzw. wyspy językowe (Sprachinseln) są intrygującym materiałem badawczym zarówno dla lingwistów-historyków, folklorystów, jak i etnomuzykologów (etnografów muzycznych).

Inny typ wniosków przynosi studium sąsiadujących zwartych i nakładających się zasięgów kultur etnicznych. W odniesieniu do pogranicza polsko-białoruskiego można stwierdzić, że tradycje muzyczne mniejszości białoruskiej w Polsce są dziś nieco inne niż we współczesnej Białorusi. Po upływie prawie 100 lat (przed 1915 rokiem znaczna część ziem podlaskich znajdowała się w granicach Cesarstwa Rosyjskiego) wpływ kultury zachodnioeuropejskiej za pośrednictwem polskim musiał się nieco zaznaczyć (choćby ubytkiem dorocznego repertuaru obrzędowego).

Naturalne sąsiedztwo sprawia też, że obiektywna granica właściwości muzycznych, np. dla tradycji polskich i ukraińskich jest na Podkarpaciu nie do wyznaczenia, co widoczne jest w pracach ukraińskich w pierwszych dekadach XX w. (Filaret Kołessa 1933). Wówczas kwestia przynależności śpiewaka do określonej mniejszości narodowej polskiej / rusińskiej / ukraińskiej bywa w takich przejściowych strefach sprawą do indywidualnego rozpatrywania (Dahlig 1994). Nadanie znaczeń (mimowolne) przynależności dokonuje się przez ugruntowanie języka (rusińskiego, łemkowskiego, ukraińskiego) w pieśni.

Podobne zjawiska czy procesy wymienności języków przy muzycznej analogii, podobieństwie, „zażyłości” zauważamy ogólnie na szlaku karpac-kim, gdzie muzyczna, praetniczna wspólnota karpackiego folkloru paster-skiego uzupełniona jest melodyczną wymiennością polsko-czeską (Śląsk Cieszyński) czy symbiozą polsko-słowacką (np. na Spiszu). W środkowych Karpatach odczytamy też właściwości muzyczne folkloru węgierskiego (jak w najstarszym nagraniu w 1904 roku Jana Sabały – syna dokonany przez Romana Zawilińskiego). „Pieczętowanie” tekstem słownym przynależności pieśni do folkloru danego narodu powinno być opatrzone uwagą, że wybór i stosowane języka narodowego nie musi być tożsame z wyborem świadomości narodowej przez jego użytkownika, choć na ogół wybór języka pieśni jest tożsamy z poczuciem narodowości.

W odniesieniu do narodów sąsiadujących, inna była sytuacja na tych ob-szarach, gdzie żywioły narodowe były nieprzystawalne w warunkach eks-pansji jednej strony (kolonizacja niemiecka w XIX w. w Wielkopolsce, na Pomorzu), inna zaś na pograniczach etnicznych, gdzie współwystępowanie i przeplatanie się różnych świadomości narodowych oraz regionalno-tery-torialnych było faktem od stuleci. Zewnętrznym wyrazem takich przejścio-wych stref kulturowych jest dwu- a nawet wielojęzyczność, także w re-pertuarze muzycznym. Etnolodzy wyróżniają ponadto pogranicze twarde, gdzie języki zdecydowanie się odcinają, jak polsko-niemieckie, oraz pogr-anicze miękkie między narodami o rodowodzie słowiańskim.

Od kultywowania języka narodowego rozpoczęła się nacjonalizacja i wzajemne „podbieranie” muzyki. Na pograniczu etnicznym, jakim był przez wiele wieków i pozostaje do dziś Śląsk, wiele mówiąca jest kwestia funkcjonowania języka w praktyce dokumentacji etnograficznej i drukowa-nia materiałów folklorystycznych. Przekłady pieśni z lokalnego, regional-nego języka „słowiańskiego” (jak nazywano w etnografii niemieckiej XIX w. i w okresie międzywojennym XX w. gwarę śląską) na niemiecki mieściły się w zwyczajach folklorystów już od początku XIX w. Warto podkreślić, że praktyka translatorska występowała nie tylko na pograniczach polsko-niemiecko-czeskich, ale także na pograniczach zachodnio-wschodniosło-wiańskich i polsko-litewskim oraz polsko-ukraińskim. Badacze polscy od początku XIX w. tłumaczyli pieśni litewskie na język polski, podobnie jak na polski przekładane były „z marszu”, nawet przez samych śpiewaków ludo-wych, pieśni w języku „prostym”, będącym mieszaniną dawnego języka bia-łoruskiego (ruskiego) i dialektów polskich. Tak jak badacze niemieccy stu-diując kulturę śląską, dopatrywali się dawnych urządzeń społecznych sięga-jących średniowiecza, tak polscy, wśród nich Tadeusz Czacki, „ojciec” folk-lorystyki polskiej, zgłębiając kulturę litewską, chcieli odkryć czasy przed-

chrześcijańskie. Tłumaczenie na niemiecki polskich pieśni, podań i baśni (zjawisko na Śląsku i Mazurach), a na polski – litewskich i ukraińskich, ma szereg aspektów funkcjonalnych i genetycznych.

W szerszej perspektywie, translacje należy widzieć w kategoriach także ogólnooświatowych. Tak na pograniczu śląskim, na słowacko-polskim Spisz, na Polesiu i Wołyniu pod pokrywą języków oficjalnych, wyuczonych przez szkoły zakładane przez bieżącego hegemonia politycznego, funkcjonują w języku codziennym i w pieśniach języki lokalne, „proste”, „swojskie”, „nasze”, „tutejsze”, wywodzące się ze starszych zasięgów terytorialno-plemiennych. Powyższe określenia w cudzysłowie są ponadto pewną „maską” ochronną insidera przed outsiderem, maską wypracowaną w konfrontacji świata lokalnego z urzędowym, zewnętrznym. Częste zmiany terytorialne na pograniczach wytworzyły takie „maski”. Nie jest to znak szczególnej izolacji, lecz raczej adaptacji mieszkańców do zmieniającej się przynależności politycznej miejsca zamieszkania.

Interesującym zagadnieniem z kręgu porównawczo-etnicznego są pieśni z językiem mieszanym. Mogą to być pieśni-romanse, w których w każdej zwrotce następuje zmiana języka (polski, ukraiński), bądź pieśni przeważnie satyryczne (na Śląsku, na Mazurach, w okręgach przemysłowych, np. łódzkim) z wstawkami niemieckimi. W odniesieniu do literatury barokowej literaturoznawcy mówią o tzw. stylu makaronicznym, w którym przeplatają się słowa polskie i łacińskie. Pretendowanie do znajomości języka „wyższego” kulturowo było istotne dla awansu społecznego („Ucz się chłopcze łaciny, faciam te mości panie”). Zapewne coś z tej tradycji „uczonnej” pozostało w praktyce ludowej wieków późniejszych. Skłaniałbym się jednak do opinii, że pieśni dwujęzyczne są zwłaszcza przykładem wynalazku gry językowej pożytecznej na pograniczach etnicznych i kulturowych. Poprzez wplatanie słów innego języka następuje dobrowolne oswajanie sytuacji wieloetnicznego sąsiedztwa. Elementy satyryczne służą temu oswajaniu (inicjacja poprzez śmiech). Ten typ dwujęzyczności w pieśniach różni się od translacji „koniecznościowej”. Konwersacje cygańskie (na ziemiach polskich) czasem są inkrustowane słowami polskimi wobec braku odpowiedników lub częściej niewiedzy o istnieniu odpowiedników w języku romskim. W pieśniach dwujęzycznych czynnikiem ułatwiającym ich opanowanie jest z reguły popularna, obiegowa melodia. W całości repertuarów na pograniczach etnicznych pieśni dwujęzyczne stanowią znikomy procent, lecz są świadectwem istnienia styczności międzynarodowej także na polu pieśni ludowych.

Powyższy przegląd świadczyłby o humanistycznym i humanitarnym walorze muzyki i tańca etnicznego (folkloru) dla wymiany międzynarodowo-

wej oraz o randze cierpliwego tworzenia i kształtowania poprzez praktykę muzyczną poczucia koegzystencji wyższej od terytorialno-ekonomicznych uwarunkowań bliższego lub dalszego sąsiedztwa.

Przejdźmy od porównawczo-interpretacyjnej do statystyczno-sprawozdawczej strony zagadnienia.

W Polsce po 1945 roku liczebność mniejszości narodowych (w tym wyznaniowych) kształtuje się na poziomie 2,5%–3% (jest to ok. dziesięciokrotnie mniejszy udział procentowy niż w II RP). W tabeli 1 zestawiono dane z dwóch dokumentów: *Raportu dla Sekretarza Generalnego Rady Eu-*

Tabela 1. Liczebność mniejszości narodowych w Polsce

Mniejszości narodowe i etniczne	Szacunkowa liczebność (w tysiącach)	Dane ze spisu powszechnego w 2002 roku	Główne skupiska
I	II	III	
Białorusini	200–300	48,7	woj. podlaskie
Czesi	3	0,8	województwa: dolnośląskie, lubelskie, łódzkie
Karaimi	0,2	0,05	w rozproszeniu
Kaszubi	350–500	5,1	woj. pomorskie
Litwini	20–25	5,8	woj. podlaskie (pow. sejneński)
Łemkowie	60–70	5,9	województwa: małopolskie (Beskid Niski i Sądecki), podkarpackie, dolnośląskie, warmińsko-mazurskie, lubuskie
Niemcy	300–500	152,9	województwa: opolskie, śląskie, warmińsko-mazurskie, kujawsko-pomorskie
Ormianie	5–8	1,1	województwa: dolnośląskie, małopolskie
Romowie	20–30	12,9	woj. małopolskie
Rosjanie	10–15	6,1	województwa: podlaskie, warmińsko-mazurskie
Słowacy	10–20	2,0	woj. małopolskie (Spisz, Orawa)
Ślązacy	Brak danych	173,2	woj. śląskie, opolskie
Tatarzy	5	0,5	woj. podlaskie
Ukraińcy	200–300	31,0	województwa: dolnośląskie, lubelskie, lubuskie, małopolskie, podkarpackie, warmińsko-mazurskie
Żydzi	8–10	1,1	w rozproszeniu

Źródło: opracowanie własne na podstawie *Raportu dla Sekretarza Generalnego Rady Europy z realizacji przez Rzeczpospolitą Polską postanowień Konwencji Ramowej Rady Europy o Ochronie Mniejszości Narodowych*, Warszawa 2002, s. 11 oraz danych ze spisu powszechnego z 2002 roku.

ropy z realizacji przez Rzeczpospolitą Polską postanowień Konwencji Ramowej Rady Europy o Ochronie Mniejszości Narodowych, Warszawa 2002, s. 11 (kolumna I i II) oraz danych ze spisu powszechnego z 2002 roku (kolumna III).

Powyższe, czysto porządkowe, alfabetyczne zestawienie wskazuje, że kulturoznawcze rozpoznanie, bądź terenowo-empiryczne, bądź piśmiennicze, skutkuje oszacowaniami, które są kilkakrotnie, a nawet wielokrotnie wyższe od danych statystycznych uzyskanych w toku spisu powszechnego i deklarowania jednoznacznej przynależności narodowej. Możemy przypuszczać, że dane mniejsze obejmują te osoby, które osiągnęły względnie wyższe kompetencje muzyczne, gdyż na ogół praktyka muzyczna lub folklorystyczna pobudza lub ośmiela do mówienia o tożsamości oraz aktywniej kształtuje świadomość terytorialną, etniczną (termin muzyka etniczna, *ethnic music* wprowadzono w USA w latach 30. i 40. XX w., w Europie termin ten odnosi się niekiedy do tych mniejszości, które nie muszą się identyfikować z określoną strukturą polityczną, państwem, np. mniejszość łemkowska lub łużycka) lub narodową (gdy funkcjonuje osobne państwo). Ponadto wyrazista deklaracja narodowościowa w spisie powszechnym jest dużo rzadsza ze względu na lęki respondentów przed większością, która zorganizowała spis (Grzybek 2013). Z kolei gwałtowny przyrost mniejszości, prawie *ex nihilo* w PRL do kilkuset tysięcy po zmianach politycznych w ostatniej dekadzie XX w. stwierdzamy w odniesieniu do Niemców (Kleinrok 2009). Wreszcie kwestia narodowości może być *in statu nascendi* („narodowość” śląska), co jest typowym przykładem *invented tradition*.

Spis nie obejmuje – ponieważ nie chodzi tu o mniejszość narodową tylko kulturową – tradycji grup przesiedleńców o złożonych doświadczeniach narodowych; dotyczy to zwłaszcza dwujęzycznych grup repatriantów z Jugosławii i Rumunii osiadłych w Polsce Zachodniej po II wojnie światowej (Buczak 1990, Dahlig 1995ab, 1999). Dziadkowie repatriantów osiedlili się w późnych dekadach XIX w. w Bośni i Bukowinie. Potomkowie ich, zatrzymując polską tożsamość, „nasiąknęli” muzycznymi własnościami kultury chorwackiej, serbskiej i rumuńskiej.

Zupełnie śladową, niewymienianą w spisach mniejszością kilkunastu osób w Polsce są Łużycanie. Zespół ubrany w stroje łużyckie z okolic Bogatyni występował na Spotkaniach Folklorystycznych w Jeleniej Górze-Cieplicach (gromadzących grupy folklorystyczne z Dolnego Śląska) w ostatniej dekadzie XX w. Był to przykład może nie wymyślonej, ale „rozmnożonej” tradycji, bo tylko jedna ze śpiewaczek miała korzenie łużyckie.

Pierwsza muzykologiczna pozycja książkowa na temat kultury mniejszości białoruskiej, ukraińskiej i litewskiej powstała w 1990 r. na Uniwersytecie Warszawskim (Żerańska 1990); pierwsza płyta CD zawierająca, obok

polskiego folkloru, przykłady litewskie, białoruskie, ukraińskie – w 1993 roku (Czekanowska 1993, dyskografia). Nie mamy całościowej zwartej pracy przedstawiającej tradycje muzyczne mniejszości narodowych w Polsce poza dyskografią (dwie płyty Polskiego Radia w 2000 roku) i artykułami przeglądowymi (Stęszewski 2004, Dahlig 2004b, Juzala 2006). Tego typu monografię, obejmującą wszystkie mniejszości, opublikowano w Austrii (Hemetek 2001). Powstały natomiast opracowania poświęcone tradycjom lub kulturom współczesnym poszczególnych mniejszości narodowych. Odnośnie do mniejszości romskiej / cygańskiej, warto wskazać na prace choreologiczne (Kowarska 1999), analizy: twórczości muzycznej indywidualnej zakotwiczonej w poezji, stylizacji adresowanej do szerokiego audytorium (Janowiak-Janik 2003, 2009). Prace te uzupełniają o wątki muzyczno-taneczne podstawowe studia cyganologiczne Lecha Mroza, Adama Bartosza i Jerzego Ficowskiego (1989). Periodyki lub prasa poszczególnych mniejszości, ukazujące się w Polsce, są źródłem wiedzy także o życiu muzycznym.

Odnośnie do mniejszości żydowskiej powstały muzykologiczne opracowania o szerokim przekroju interpretacji tradycji i współczesności Żydów; mianowicie na temat ogólnie muzyki żydowskiej i jej walorów artystycznych (Czekanowska 2008), śpiewu synagogałnego zachowanego w Polsce (Muszkalska 2001, 2004), współczesnego życia muzycznego i Festiwalu Kultury Żydowskiej w Krakowie (Praśniewska 2003), Żydów mesjanistycznych w Polsce (Niezurawska 2007), wyników muzycznej kwerendy źródłowej (Fortuna 2007). Opracowania powyższe stanowią uzupełnienie wysiłków encyklopedycznych (Fuchs 1989, 2003).

Stosunkowo najbardziej wyczerpującej monografii doczekała się mniejszość białoruska (Grzybek 2006, 2013), badana też przez folklorystów polskich (Szymańska 1990). Kultura muzyczna mniejszości białoruskiej i ukraińskiej ma dwa oblicza. Jedno dotyczy cech ogólnych, m.in. „starszość” od polskiej pod względem praktyki muzycznej (dominująca kultura śpiewu, Polacy zawsze mówią o rozśpiewaniu wschodnich sąsiadów), jak i szeregu właściwości muzycznych, w tym śpiew wąskozakresowy, wywodzony bądź z tradycji Kościołów wschodnich, bądź z plemiennych wspólnot prasłowiańskich (Czekanowska 1972, 2006, Frasunkiewicz 1994, 1995, Kalinowska 2006). Narodowe, ukraińskie umocowanie *ładkanek* (pierwotnie weselnych, żniwnych i in.) dokonało się dopiero w XX w. Białoruskie profile narodowe w Polsce uwydatniły z kolei obiektywnie starsze od zachodniosłowiańskich wątki zwyczajów i pieśni dorocznych (np. sobótkowe, tj. kupałowe). Drugie oblicze mniejszości wschodniosłowiańskich to presja na zmiany, mające na celu aktualne wiązanie wspólnot narodowych, a w prze-

szości także dążące do redukcji i homogenizacji ułatwiającej kontrolę polityczną. Folklor estradowy, sceptycznie przyjmowany przez badaczy, traktowany jest przychylnie przez przedstawicieli wspólnot narodowych, raz że jest to coś bardziej efektownego niż tradycja codzienna, a nadal śpiewanego wspólnie, dwa, że kultura masowa, nie tyle estetycznie, ile fizjologicznie warunkowany pop i rock stoją u drzwi władzy nad świadomością narodową młodych pokoleń. Dla tych, którzy nie chcą być planktonem kultury wirtualnej (masowej), alternatywą pozostają bractwa prawosławne bądź wspólnoty greckokatolickie i ich wysublimowane, bezcenne śpiewy (Wołoszuk 1999).

Cechą mniejszości białoruskiej, ukraińskiej i litewskiej jest działalność merytoryczna i badawcza własnych kierowników, instruktorów, która owocuje opracowaniami i antologiami (Barszczewski 1990; Grzybek 2009; Hajduk 1989, 1997; Kopa 1994, 1995, 1998, 2003, 2006, 2008; Vaicekauskienė 2008). Ponadto mniejszości te dążą do tworzenia lub utrzymywania własnych instytucji i ośrodków dokumentujących kulturę narodową oraz piśmiennictwo. Szczególnym wyrazem muzyki mniejszości narodowej jest teatr ludowy (inscenizacja obrzędów dorocznych lub rodzinnych), który ponawia śpiew, muzykę, taniec w dość autentycznej krasie (grupy białoruskie z Malinnik, Dasz i in.), zwłaszcza że inscenizacje te wyrastają na ogół ze wspólnoty zespołu śpiewaczego. Podobną inicjatywę teatralną wykazuje mniejszość litewska w Puńsku, która ostatnio przygotowała np. inscenizację XIX-wiecznych dożynek. Również ta mniejszość pielęgnuje swą faktyczną odrębność w otoczeniu słowiańskim z pomocą etnograficzną, naukową. Litewską mniejszość wobec słowiańskiej większości wyróżnia świadoma zachowawczość i dążenie do wiernej rekonstrukcji własnej tradycji śpiewaczej i taneczno-zabawowej. Wyrazista tożsamość Litwinów zachęciła do badań także etnomuzykologów polskich (Żerańska 1990, 2003, 2005). Wspólną cechą trzech wyżej omawianych mniejszości jest kultywowanie wielogłosu – tam, gdzie on jest; u Litwinów dotyczy to kilku parafii na Suwalszczyźnie, gdzie występuje wielogłos auksztocki; pojawia się on także w zespołach polskich (Murawski 1998, Trebeschi 2008). Wielogłos stał się nawet świadomym wyróżnikiem tożsamości grup ukraińskich wysiedlonych ze swych pierwotnych siedzib w Bieszczadach i mieszkających w Polsce Zachodniej i na Mazurach.

Szczęśliwą okolicznością dla mniejszości narodowej/etnicznej jest „dochowanie się” własnego wyspecjalizowanego badacza, który połączy perspektywę wewnętrzną i zewnętrzną, insidera i outsidera. Takim przypadkiem jest studium tradycji łemkowskiej (Tarasiewicz 2012). Wspólnoty starobrzędowców, niełatwe dla badań z zewnątrz, zaczęto studiować także

od strony muzycznej (Frasunkiewicz 1985), lecz w odpowiedniej strukturze kulturowej, której centrum jest świątynia (molenna).

Opracowania historyczne i etnosocjologiczne poświęcone Czechom i Słowakom w Polsce uzupełniane są przyczynkami etnomuzykologicznymi (Dahlig 2004, 2006, 2012).

Mniejszość niemiecka w dziedzinie muzycznej uprawia z zaangażowaniem śpiew chórally (festiwale w Opolskiem) z naciskiem na repertuar religijny (Kleinrok 2009). Badania nad niemieckojęzyczną (ale też polską) tradycją ewangelicką w byłych Prusach Wschodnich wyczerpują się w studiach repertuaru śpiewników (kancjonałów) religijnych, gdyż repertuaru świeckiego, ludowego, nie zachowało się wiele w drugiej połowie XX w. (Nawrocka 2002, 2006, Laskowska-Kwiatkowska 2006, Dahlig 2007). W stowarzyszeniach mniejszościowych na Warmii i Mazurach, w Opolskiem i na Dolnym Śląsku śpiew traktuje się jako nośnik edukacji i popularyzacji języka niemieckiego.

Muzyce Ormian, poza pierwszym studium (Wójcik-Keuprulian 1933, II wyd. 1990) nie poświęcono, o ile mi wiadomo, dalszych publikowanych eksploracji. Grupy wyznające islam, jak Tatarzy, badane są głównie historycznie-kulturowo, bez uwzględniania pierwiastka muzycznego (Borawski, Dubiński 1986). Karaimi (Karaici), wywodzący się z judaizmu (Janusz 1927), mający na Litwie swego etnomuzykologa (Firkaviciūtė 2003) byłiby dziś najmniejszą mniejszością w Polsce. Dyskutowane na konferencjach International Council for Traditional Music, w grupie studyjnej Music and Minorities, pytanie, czy można mówić o „mniejszości jednego” znajduje i w naszym kraju ilustrację, choć sędziwy śpiewak serbski nie jest w Polsce bez rodaków (Kolski 2009).

Powyższy i poniższy przegląd tematyczno-bibliograficzny nie może być wyczerpujący, lecz przypomina kwerendę informatorów w terenie, tzn. od pierwszego muzyka/śpiewaka dowiadujemy się o istnieniu kolejnego itd., każda ze wzmiankowanych prac zawiera bowiem częściową bibliografię. Ponadto prace kulturoznawcze, etnologiczne, socjologiczne poświęcone poszczególnym narodom zawierają niekiedy wzmianki o kulturze muzycznej. Całościowe opracowanie mniejszości narodowych w Polsce pod względem muzycznym oczekuje jeszcze na swoich autorów.

16 | *Tradycje muzyczne Polaków na obczyźnie. Wybrane regiony*

Bożena Muszkalska, Łukasz Smoluch

Raport powstał w oparciu o materiały zgromadzone podczas badań terenowych prowadzonych przez pracowników i studentów z Zakładu, a później Katedry Muzykologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza na Białorusi w latach 1994, 1995, 1996 i 2013 na Litwie w latach 1997, 1998 i 2001 w Rumunii (na Bukowinie) w roku 2000, na Ukrainie w latach 2003, 2004 i 2005 w Rosji (na Syberii) w latach 2006 i 2011 oraz w Brazylii w roku 2009. W badaniach prowadzonych w Rosji, w Brazylii i na Białorusi brali również udział pracownicy i studenci z Zakładu, a później Katedry Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego. Materiały z badań znajdują się w archiwach Katedry Muzykologii UAM i Katedry Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego.

W odniesieniu do kolejnych państw podano informacje dotyczące obszaru i grupy badanych, repertuaru wokalnego, instrumentalnego i tanecznego oraz sposobu jego przekazu. Przedstawiono ogólny stan zachowania polskich tradycji muzycznych w badanych społecznościach bez szczególnego omawiania specyfiki regionalnej.

Litwa

Obszar i grupa badanych

Ogólna liczba Polaków żyjących na Litwie wynosi około 300 tys., tj. 6,7% ludności (dane z 2011 roku Litewskiego Departamentu Statystycznego). Badaniami objęto największe ich skupiska: w rejonie wileńskim Polacy stanowią 52,07% ludności, w sołecznickim – 80%, w trockim – 33% i święciańskim – 28%. W 1997 roku baza, z której organizowano wyjazdy na badania w promieniu 30 km, znajdowała się w Niemenczynie (rejon wileński), w 1998 roku – w Połukniach (rejon trocki), a w 2001 – w Święcianach (rejon święciański).

Polacy żyjący na Litwie cieszyli się po wojnie większymi swobodami niż ich rodacy z Białorusi, zwłaszcza od momentu nadania im tzw. autonomii

kulturalnej w 1953 roku. Nie był to gest przyjaźni ze strony ówczesnego rządu, lecz manewr polityki stalinowskiej i poststalinowskiej, zastosowany w celu nastawienia przeciwko sobie Polaków i Litwinów. Owo posunięcie przyniosło jednak Polakom znaczne korzyści. Otrzymali polskie szkolnictwo podstawowe i średnie oraz dostęp do wyższej uczelni, Państwowego Wileńskiego Instytutu Pedagogicznego. Mogli zakładać polskie zespoły pieśni i tańca, powołać do życia polski amatorski teatr ludowy, wydawać gazetę w języku polskim, „Czerwony Sztandar” (od 1990 roku „Kurier Polski”), i emitować polskie audycje w radiu. Okolicznością sprzyjającą podtrzymywaniu przez mniejszość polską na Litwie więzi z polską przeszłością była też nieprzerwana działalność kościołów. Zakaz uczestniczenia w nabożeństwach dotyczył tutaj głównie urzędników administracji państwowej i nauczycieli.

Badani w dużej liczbie posługiwali się językiem polskim, a blisko granicy z Białorusią – „językiem prostym” z elementami języka białoruskiego i polskiego. Byli wśród nich analfabeci i osoby, które ukończyły cztery, a nawet jedną klasę szkoły podstawowej.

Repertuar

W nagranych repertuarze wokalnym znajduje się stosunkowo duża liczba pieśni i przyśpiewek związanych z sytuacjami obrzędowymi. Odtworzono pełny przebieg wesela ze śpiewami wykonywanymi podczas pannieńskiego wieczoru, przy krojeniu chleba przez pannę młodą, „na swacie śniadanie”, „na budzenie młodych”, „pod oknami”, „na oczepiny”, „na przeprosiny”. Licznie reprezentowany jest repertuar pogrzebowy, wykonywany z kantyczek i z zeszytów w domu zmarłego. Nagrano też kilka lamentacji nazywanych przez informatorów „wyliczaniem” lub „przemówieniami”. Informatorzy pamiętali wiele kolęd i pastorałek z kantyczek oraz tekstów mówionych i śpiewanych podczas kolędowania w okresie Bożego Narodzenia i Wielkanocy (*łałymki*). W szczątkowej postaci zachowały się pieśni związane z pracami polowymi śpiewane podczas sianokosów, żniw, dożynek, przedzenia lnu i tkania płótna, a także pieśni sobótkowe. Na tle zbiorów pochodzących z innych rejonów liczebnością i zróżnicowaniem wyróżniają się kołysanki. Uwagę zwraca grupa pieśni historycznych i patriotycznych, wśród których znajdują się pieśni „zakazane” o treściach politycznych. Najlepiej znane są jednak pieśni powszechnie o różnej tematyce, w tym żartobliwe *barbołki* (*szutki*) i ballady (nagrano różne wersje *Podolanki*).

Zarejestrowany repertuar instrumentalny obejmuje marsze i utwory taneczne, które indywidualni muzycy wykonali na skrzypcach, harmonii,

cymbałach i mandolinie. Nagrano również kapelę w składzie: skrzypce, cymbały, harmonia. Według informacji z wywiadów w skład dawnej kapeli wchodziły: cymbały lub skrzypce, „kordionek” (akordeon) i bęben. Wymieniane przez informatorów tańce to: poleczka, polka („przebieranka”, „usia susia”, „szabasówka”, „mazurka”, „chodząca” i „bystra”), oberek, mazurka, walc, walczyk, walec żydowski, krakowiaczek, kujawiak, kadryl-polka, kadryl biały, kadryl czarny, tango, fokstrot, padespan (padespaniec), suktinis, lawonicha, karamuszką, karoboczka, wasadula. Znane są również zabawy: „rekuzowana poleczka”, „wiśnie szczypać” i „dolar”.

Przekaz

Przekaz jest zarówno spontaniczny, jak i zorganizowany. Ważną instytucją, wokół której koncentrują się działania mające na celu zachowanie tradycji, są „domy polskie”, znajdujące się w wielu miejscowościach. Przy parafiach działają chóry kościelne, istnieją też zespoły wykonujące muzykę świecką, np. zespół „Podbrzezie” w Podbrzeziu (rejon wileński), „Rudamianki” w Rudominie (rejon wileński), zespół „Sużany” w Sużanach (rejon wileński), „Kaziuki” i „Wilniuki” w Wilnie.

Białoruś

Obszar i grupa badanych

Według białoruskiego spisu powszechnego z 2009 roku, polska mniejszość narodowa na Białorusi liczy około 295 tysięcy mieszkańców. Według nieoficjalnych statystyk może być ona dwu-, a nawet czterokrotnie większa. Osiemdziesiąt procent tej populacji, czyli około 230 tysięcy, zamieszkuje obwód grodzieński, na czele z rejonami: woronowskim (81% całkowitej liczby ludności), szczuczyńskim (46%), lidzkim (35%) i grodzieńskim (22%).

Badania terenowe w ramach studenckich praktyk terenowych UAM prowadzono w latach 1994 (rejon woronowski), 1995 (rejon woronowski), 1996 (rejon szczuczyński) i 2013 (rejon grodzieński). Łącznie przeprowadzono badania w ok. pięćdziesięciu miejscowościach.

Repertuar

Najpokaźniejszą grupę repertuarową spośród materiału zarejestrowanego na Białorusi stanowią przyśpiewki (określane czasem jako „pripielki”, „czastuszki” lub pieśni „szutaczne”, „szutkiwe”) oraz pieśni zalotne i miłosne (określane jako pieśni „lubowne”). Nagrano też pieśni weselne – część z nich ciągle jest wykonywana. Istotną część repertuaru to pieśni wojenne, żołnierskie, powstańcze, „bandyckie”, partyzanckie (jeden z informatorów używał wszystkich tych określeń).

Do najstarszego repertuaru należą, nieco mniej licznie reprezentowane, pieśni śpiewane na tak zwane „wołoczebne”, czyli kolędowanie wielkanocne (określane jako „wołokajniki”, „hłykajniki”) oraz pieśni żniwne.

Podczas badań zarejestrowano także pieśni pogrzebowe i lamentacje, kolędy (śpiewane nierzadko z kantyczki), pieśni maryjne, pieśni wielkopostne i wielkanocne. Informatorzy wprowadzali wyraźny podział na pieśni religijne (czyli „święte”) i świeckie („brandiuszki”).

Podczas badań nie zarejestrowano prawie muzyki instrumentalnej, choć informatorzy wspominali o tym, że dawniej przy każdej okazji grano do tańca. W skład tradycyjnej polskiej kapeli weselnej wchodziły skrzypce (czasem zdwojone), duży bęben z talerzami („buben”, „baraban”) i nierzadko cymbały. Z czasem skład kapel zaczął być rozszerzany o harmonię guzikową, klarnet i trąbkę, które stopniowo wyparły skrzypce. Grano krakowiaki, polki, oberki, mazury, ale też „podispańce”, walczyki, kadryle i inne tańce.

Przekaz

Mimo procesów sowietyzacji, a w ostatnich latach białorusyfikacji, większość z zamieszkujących zachodnią Białoruś Polaków zdołała zachować język polski i podtrzymać rodzime tradycje, w tym tradycje muzyczne. Ważną rolę odegrały tu działające na Białorusi organizacje polonijne, z których największą stanowi Związek Polaków na Białorusi, a także Kościół katolicki.

Ukraina

Obszar i grupa badanych

Mniejszość polska na Ukrainie liczy według różnych szacunków od 144 do 900 tysięcy osób. Największym skupiskiem Polaków jest obwód żytomierski (od 49 do 69 tys.).

Powojenna akcja repatriacyjna spowodowała, że tysiące Polaków opuściło tereny zachodniej Ukrainy, choć do dziś pozostały wsie, których mieszkańcami są tylko Polacy, np. Strzelczyska w obwodzie Lwowskim. Badania na Ukrainie prowadzono w kilkunastu miejscowościach w latach 2003 (rejon żytomierski), 2004 (rejon mościski) i 2005 (na Pokuciu w rejonie kosowskim). Przedstawiciele starszego pokolenia swobodnie posługują się tam językiem polskim. Nie zawsze został on zachowany wśród młodych, szczególnie tych urodzonych w rodzinach polsko-ukraińskich.

Repertuar

Największą część repertuaru, który udało się zarejestrować podczas badań, stanowią pieśni i przyśpiewki weselne („do koszuli”, „do przybranej kobity”, „na krzywy taniec”). Niektórzy informatorzy potrafili omówić dokładnie przebieg wesela odprawianego zgodnie z polską tradycją, przyporządkowując pieśni (zwane „tajdanami”) do poszczególnych momentów obrzędu. Wielu z nich obecnie się już nie śpiewa. Następną dużą grupę repertuarową tworzą piosenki zalotne, nazywane często na tym terenie „śpiwankami”.

W związku z żywą jeszcze tradycją kolędowania okresu zimowego wykonane zostały kolędy i winszowania kolędników. Pieśni maryjne z kolei śpiewa się jeszcze podczas modlitw przy kapliczkach przydrożnych. Informatorzy pamiętali ponadto ballady i kołysanki.

Przekaz

Przekaz tradycji jest częściowo spontaniczny, międzypokoleniowy, a częściowo animowany przez polonijne organizacje skupiające osoby polskiego pochodzenia, m.in. Związek Polaków na Ukrainie czy Federacja Organizacji Polskich na Ukrainie. Cyklicznie odbywają się spotkania poświęcone polskiej kulturze, np. Międzynarodowy Festiwal Kultury Polskiej „Tęcza Polesia” na Żytomierszczyźnie, w którym biorą udział polskie i ukraińskie zespoły pieśni i tańca, a także chóry wykonujące klasyczny repertuar.

Rumunia (Bukowina)

Obszar i grupa badanych

Ogólną liczbę żyjących w Rumunii Polaków szacuje się na niespełna 6–7 tys. (przed II wojną światową – 80 tys.). Większość z nich mieszka w trzech miejscowościach w okręgu Suczawa: Nowy Soloniec (*Solonețu Nou*), Plesza (*Pleşa*) i Pojana Mikuli (*Poiana Micului*). We wszystkich tych miejscowościach oraz okolicznych mniejszych wioskach były prowadzone badania.

Polacy żyjący na badanym obszarze są potomkami polskich górników, którzy w XVIII w. stworzyli kopalnię soli w miejscowości Kaczyka, a także górali czadeckich, przybyłych na Bukowinę na początku XIX wieku. Mimo procesów rumunizacji zdołali oni zachować język polski i podtrzymywać rodzime tradycje. Sprzyja temu obecność języka polskiego w szkole, ukazująca się polska prasa, działalność polskich organizacji społeczno-kulturalnych („domy polskie”) i Kościoła katolickiego. Respondenci potwierdzali

używanie języka polskiego w domach i z dumą przyznawali się do polskiego pochodzenia.

Repertuar

Polską społeczność zamieszkującą Bukowinę rumuńską wyróżnia wśród innych omawianych grup Polaków żyjących poza granicami Polski wysoki stopień zachowania obrzędów rodzinnych i dorocznych. Nagrano wiele pieśni weselnych oraz charakterystycznych dla tego obszaru „tajdanów”, wykonywanych w czasie wicia wianka, ubierania młodej do ślubu, w drodze do kościoła, za stołem i podczas oczepin. Obfity jest też zbiór pieśni pogrzebowych wykonywanych w domu przy zmarłym oraz lamentacji nazywanych „zawodzeniem” lub „wykładaniem”. Informatorzy zaprezentowali wiele kołęd i pastorałek, posługując się kantyczkami i zeszytami z zanotowanymi tekstami słownymi, oraz opisali zwyczaj bożonarodzeniowego kolędowania z „palaźniczką” i „bratków”, a także noworocznego – „po siościu”. Wykonane pieśni wielkopostne nazywali „pokornymi”. Wśród pieśni niezwiązanych z kontekstem obrzędowym znajdują się kołysanki, pieśni sieroce, miłosne, patriotyczne, historyczne, piosenki żołnierskie i wojenne oraz ballady.

Na Bukowinie odczuwalny jest brak polskich instrumentalistów. Często na wesela i zabawy taneczne organizowane w Domach Polskich zaprasza się kapele, które tworzą muzycy różnych narodowości, głównie Rumuni, grający muzykę polską. W skład kapeli weselnej, zwanej *bańdą*, wchodzi: skrzypce, harmonia, klarnet, trąbka i bęben. Zarejestrowano marsze i muzykę do tańca graną przez polskich muzyków na akordeonie, piszczałce sześciootworowej, harmonijce ustnej, piszczałce wierzbowej i długiej trąbie pasterskiej. Pojawiające się podczas wywiadów nazwy tańców to: krakowiak, polka, walsy, żydóweczka, taniec-kosa, dawidenki, tango, ciapany (inaczej grożony) oraz *hulanie jelenia* (taniec z podskokami imitującymi skoki jelenia, wykonywany w zapusty, któremu towarzyszy śpiew pieśni *Zasiali górale owies*).

Przekaz

Stosunkowo żywy jest przekaz spontaniczny, ale działa też wielu indywidualnych wykonawców, jak i zespołów, nastawionych na występy sceniczne, którzy przyjeżdżają na festiwal „Bukowińskie Spotkania”, organizowany przez Piłski Dom Kultury w Jastrowiu, i uczestniczą w imprezach odbywających się na Ukrainie.

Rosja (Syberia)

Obszar i grupa badanych

Badania nad tradycjami muzycznymi osób polskiego pochodzenia zamieszkującymi Syberię prowadzone były podczas dwóch wyjazdów terenowych. Badaniami objęto osoby polskiego pochodzenia zamieszkujące wieś Wierszyna oraz miasta: Irkuck, Ułan Ude i Usole Syberyjskie. Polskie tradycje muzyczne kultywowane są na Syberii również w społeczności Olędrów, jednak z uwagi na specyfikę ich kultury i złożony problem ich samoidentyfikacji, włączanie ich w kategorię etniczną Polaków jest kwestią dyskusyjną. Dlatego też autorzy zdecydowali się na pominięcie tej grupy w raporcie.

Według wyników powszechnego spisu ludności Federacji Rosyjskiej z 2002 roku – czyli ostatniego, którego wyniki w pełni opracowano – obszar Irkuckiego Okręgu Konsularnego zamieszkuje blisko 8 mln osób, spośród których prawie pięć i pół tysiąca zadeklarowało, że są Polakami.

Tabela 1. Liczebność ludności polskiej na terytorium Irkuckiego Okręgu Konsularnego w 2002 roku

Jednostka administracyjna	Liczba osób
Republika Buriacji	249
Kraj Krasnojarski	2519
Obwód czytyński	307
Obwód irkucki	2298
Razem	5416

Źródło: Terytorialne Organy Federalnej Służby Statystyki Państwa; dane spisu powszechnego ludności 2002, za: B. J. Kozłowski, *Spoleczność polska w Środkowej Syberii*, <http://www.wspolnota-polska.org.pl/index15da.html?id=pwko111> (dostęp: 06.09.2012).

Trudno jednak określić rzeczywistą liczbę osób uważających się za Polaków mieszkającą na tym obszarze administracyjnym. Wielu mieszkańców miast, którzy są świadomi swoich polskich korzeni i uważają się za Polaków, oficjalnie określa się jako Rosjanie. Jako powód takiego postępowania podają najczęściej: nieposiadanie dokumentów potwierdzających polskie pochodzenie lub obawy przed ewentualnymi negatywnymi konsekwencjami ze strony władz, co tłumaczyć można pozostałością sowieckiej polityki dyskryminującej przedstawicieli tzw. wrogich narodowości, wśród których szczególne miejsce zajmowali właśnie Polacy zamieszkujący syberyjskie miasta. Według szacunków B. J. Kozłowskiego polska diaspora w Irkuckim Okręgu Konsularnym może liczyć, z uwzględnieniem tych danych, około 12 tysięcy osób (Kozłowski 2012, bez numeracji stron).

Burzliwe dzieje polsko-syberyjskie spowodowały, że polska społeczność na Syberii jest bardzo zróżnicowana. W badanych miastach osiedlali się

głównie zesłańcy po odbyciu kary oraz dobrowolni migranci ekonomiczni, czyli wykształceni specjaliści, których Syberia skusiła możliwościami dobrego zarobku. Regiony wiejskie zasiedlali natomiast dobrowolni osadnicy – ludność rolnicza i robotnicza – kierowana tam na mocy tak zwanych reform stołypinowskich na początku XX stulecia. W przypadku Wierszyny są to emigranci z Małopolski i Zagłębia Dąbrowskiego.

Pochodzenie migrantów oraz miejsce zamieszkania silnie zdeterminowały m.in. stopień zachowania ojczystego języka, zwyczajów, a także tradycji muzycznych. W zwartej i częściowo odizolowanej tajgą społeczności wiejskiej zachowały się one dobrze, natomiast w polskiej diasporze miejskiej, rozproszonej wśród innych grup etnicznych i silniej niż na wsi represjonowanej w czasach stalinowskich, uległy zapomnieniu i dopiero od dwudziestu lat podejmuje się próby ich reaktywacji w ramach działalności polonijnych organizacji i szkół języka polskiego.

Repertuar

Największą część polskiego repertuaru wykonywanego we wsi Wierszyna stanowią pieśni ludowe należące do dawnej tradycji z czasów migracji. Wśród nich znajdują się w pierwszej kolejności pieśni nieobrzędowe: zalotne i miłosne, wojackie, ballady. Na uwagę zasługuje też folklor górniczy świadczący o pierwotnym pochodzeniu wierszyńskiej społeczności. Z repertuaru obrzędowego zachowało się w pamięci informatorów kilka pieśni weselnych, jednak współcześnie są one wykonywane podczas wesel bardzo rzadko.

W polskim repertuarze, będącym częścią „starej” tradycji, nie znajdujemy wpływów muzyki rosyjskiej. Zarówno warstwa tekstowa, jak i muzyczna oraz związki słowno-muzyczne wskazują na wyraźnie polską (a także regionalną) jego proveniencję.

W wyniku kontaktów z przybyszami z Polski, repertuar wykonywany w Wierszynie ciągle poszerzany jest o tak zwane „nowe śpiwki”, czyli piosenki ludowe i popularne przyswajane podczas spotkań z turystami z Polski oraz z przywożonych przez nich nagrań. Oddzielne kategorie repertuaru stanowią również piosenki szkolne śpiewane na lekcjach języka polskiego, kolędy oraz pieśni religijne.

W Wierszynie działa zespół folklorystyczny „Jarzumbek”, który wykonuje zarówno pieśni będące częścią „starej tradycji”, jak i „nowe śpiwki”. Zespół bierze udział w regionalnych przeglądach i koncertach oraz występuje przed turystami przyjeżdżającymi do Wierszyny z Polski.

Z odmiennym repertuarem mamy do czynienia w miastach. Przy działających tam polonijnych organizacjach, takich jak „Ogniwo” w Irkucku czy

„Nadzieja” w Ułan Ude, powstają chóry i zespoły wokально-taneczne, które wykonują głównie piosenki i tańce ludowe w aranżacjach wzorowanych na wykonaniach „Mazowsza” i „Śląska” oraz piosenki patriotyczne w chóralnych opracowaniach. Do repertuaru tych zespołów włączane są również piosenki popularne, utwory polskich kompozytorów i własne kompozycje (np. hymny polonijnych stowarzyszeń).

Zespoły prowadzone są przez osoby posiadające wykształcenie muzyczne – pedagogów z miejscowych szkół muzycznych i gimnazjów. Doświadczenie w pracy z polskim repertuarem zdobywają oni na kursach w Polsce, na które wysyłani są przez prezesów stowarzyszeń polonijnych. Wspólnie z nimi dokonują także wyboru utworów. Aranżują je sami bądź korzystają z gotowych opracowań. Słowa i melodie czerpią z nagrań i druków zdobytych w miejscowych bibliotekach, na portalach internetowych oraz podczas wizyt w Polsce.

Przy organizacjach polonijnych działają też szkoły języka polskiego. W programie lekcji znajduje się często śpiewanie w języku polskim, które obejmuje piosenki dziecięce, piosenki patriotyczne, piosenki popularne obecne w polskich mediach i popularne kolędy.

Nauczyciele dobierają repertuar według własnego uznania, nie posługując się z reguły żadnymi gotowymi scenariuszami lekcji. Czasem opierają się na śpiewnikach, np. na *Polskim śpiewniku popularnym*¹, a ostatnio często czerpią teksty utworów i akompaniamenty z portali internetowych, m.in. z internetowych serwisów karaoke.

Młodszy członkowie polonijnych organizacji, w wyniku kontaktu z nauczycielami języka polskiego, a także wyjazdów do Polski, śpiewają także polskie piosenki popularne wpisujące się w nurt tzw. „piosenki harcerskiej”, najczęściej przy akompaniamencie gitary.

Przekaz

Repertuar wykonywany na wsi przekazywany jest częściowo spontanicznie, poprzez udział w spotkaniach rodzinnych i sąsiedzkich, a częściowo na próbach zespołu „Jarzumbek”, w których biorą udział także przedstawiciele młodszego pokolenia. Nie wykonuje się w Wierszynie repertuaru obrzędowego w jego pierwotnym kontekście, choć starsi mieszkańcy pamiętają kilka pieśni weselnych. Jeszcze do niedawna śpiewano kolędy z kanticzek i pieśni podczas pogrzebu „z zeszytu”, ale tradycja ta została zarzucona wraz ze śmiercią ostatnich osób, które pamiętały czasy migracji.

¹ Pod red. A. Zoły, wydany przez Fundację Pomocy Szkołom Polskim na Wschodzie im. T. Goniewicza w Lublinie w 1997 roku.

Jak wcześniej wspomniano, atmosfera polityczna, jaka panowała za czasów ZSRR w miastach, szczególnie w okresie od rewolucji do lat 50. XX wieku, jak i rozproszenie miejskiej Polonii, spowodowały, że przekaz tradycji muzycznych, podobnie jak przekaz polskiego języka i zwyczajów, został przerwany. Straty te starają się nadrabiać osoby zaangażowane w działalność organizacji polonijnych, zapoznając członków diaspory na nowo z językiem i kulturą przodków, m.in. poprzez działalność szkół języka polskiego, a także chórów i zespołów wokalnie-tanecznych.

Brazylia

Obszar i grupa badanych

Dokładna liczba osób polskiego pochodzenia zamieszkujących Brazylię jest nieznana. Według różnych źródeł waha się ona między 800 tys. a 3 mln. Badaniami objęto trzy najliczniej zamieszkane przez Polonię stany w południowej Brazylii: Paran, Santa Catarina i Rio Grande do Sul, które w sumie mają powierzchnię przekraczającą ponaddwukrotnie rozmiary Polski.

Poloni brazylijską tworzą potomkowie imigrantów przybyłych do Brazylii w latach 70. XIX wieku, w okresie tak zwanej „gorączki brazylijskiej”, a także osoby, które osiedliły się tutaj po II wojnie światowej. Polscy koloniści należący do pierwszej z wymienionych grup byli często klasyfikowani jako obywatele niemieccy. Pochodzili z zaboru pruskiego oraz częściowo z Galicji i brali udział w zasiedlaniu stanów Santa Catarina i Espirito Santo. W przeciwieństwie do późniejszych imigrantów nie wywodzili się z najbiedniejszych warstw społecznych, gdyż musieli sami opłacić podróż. Dopiero od roku 1884 rd brazylijski zczł pokrywać całc kosztów biletów.

Na lata 1890–1891 przypada pierwsza fala „gorączki brazylijskiej”. Imigranci pochodzili również z Prus oraz z Galicji i osiedlili się w okolicach Kurytyby i Sao Bento do Sul. Abolicja, która spowodowała wzmozone zapotrzebowanie na ręce do pracy, okazała się dodatkowym czynnikiem zachęcającym do emigracji. II fala „gorączki brazylijskiej” była w dużej mierze konsekwencj upadku cesarstwa w Brazylii w 1889 roku i proklamowaniem republiki federalnej. W latach 1895–1896 można odnotować nasilenie się wychodźstwa z Galicji. III fal emigracji stanowi okres poprzedzający pierwszą wojn światową, kiedy to za ocean udali się Polacy pochodzący głównie z guberni lubelskiej, warszawskiej i siedleckiej. Szacuje się, że do roku 1914 za ocean wyemigrowało ponad 100 tysięcy polskich pionierów, głównie rolników. Ponowny wzrost ruchu emigracyjnego do Brazylii obserwuje się w 1919 roku. Schyłek wielkiej emigracji nastąpił w roku

1930 na skutek kryzysu ekonomicznego w Brazylii i wydania przez ówczesny rząd w 1934 roku ustawy ograniczającej napływ ludności z zewnątrz.

Warunki bytowania w obcym kraju okazały się dla przybyszów z Polski nadspodziewanie trudne. Spotykali się często z negatywnym nastawieniem otoczenia, postrzegani byli bowiem jako przedstawiciele narodu pozbawionego niepodległego bytu, zyskując lekceważący przydomek „imigranci bez flagi”. Ciężka praca przy karczowaniu dżungli w celu uzyskania ziemi pod uprawę, odmienny klimat i szerzące się epidemie były przyczyną śmierci wielu tysięcy ludzi. Sytuacja Polonii brazylijskiej uległa dalszemu pogorszeniu w latach 30. XX wieku, kiedy prezydent Getulio Vargas wprowadził w życie ustawy nacjonalizacyjne. Zlikwidowano wówczas polskie szkoły, zabroniono używania w miejscach publicznych języka polskiego, odprawiania mszy i wygłaszania kazań w tym języku, zmieniono nazwy miasteczek i ulic, ograniczono swobody stowarzyszeń i towarzystw polonijnych. Jak wynika z wypowiedzi informatorów, to właśnie te działania spowodowały stopniową rezygnację z posługiwania się językiem polskim na rzecz języka portugalskiego. Po II wojnie światowej zaczęli dominować wśród polskich imigrantów reprezentanci inteligencji i wykwalifikowani robotnicy. Osiedlali się głównie w miastach, gdzie w zorganizowany sposób starali się chronić swoją tożsamość narodową i dziedzictwo kulturowe.

Wobec wspomnianych zagrożeń w przeszłości oraz postępujących procesów globalizacyjnych obecnie zadziwiać może fakt, że w pamięci wielu jeszcze żyjących w Brazylii osób polskiego pochodzenia zachował się bogaty polski repertuar muzyczny.

Repertuar

Zarejestrowany repertuar wokalny obejmuje pieśni związane z sytuacjami obrzędowymi, pieśni religijne i pieśni powszechne. Jedynie w tzw. koloniach (przysiółkach) znane są do tej pory dawne przyśpiewki i pieśni weselne, wykonywane m.in. przy nakładaniu wianka na głowę panny młodej, przed wyjazdem do ślubu i po powrocie z kościoła, podczas oczepin (nagrano wiele wersji *Chmiela*). Nadal praktykowany jest zwyczaj czuwania przy zmarłych, czyli „pustych nocy”, kiedy wykonuje się pieśni pogrzebowe. W Itaiopolis i okolicznych wsiach w stanie Santa Catarina nagrano najwięcej kolęd i pastorałek, które informatorzy wykonali z kantyczek. W niektórych rejonach w okresie Bożego Narodzenia nadal odwiedzają domostwa kolędnicy albo zwyczaj ten kultywowano jeszcze do niedawna. W Bateias do Baixo, w stanie Santa Catarina, udało się odtworzyć w języku polskim wszystkie związane z kolędowaniem śpiewy, które obecnie wykonuje się w języku portugalskim. Zdecydowanie skromniej przedsta-

wia się liczba pieśni związanych z okresem Wielkiego Postu i Wielkanocą. Zapomnieniu ulegają też dawne pieśni religijne, w tym nowenny, godzinki, Gorzkie żale, śpiewane dawniej przy przydrożnych krzyżach i kapliczkach, które część informatorów była jeszcze w stanie zaprezentować. Wśród pieśni niezwiązanych z obrzędem najstarszą grupę tworzą pieśni z wątkami apokryficznymi oraz kołysanki. Wśród pieśni patriotycznych i historycznych wyróżniają się te, które opowiadają o ojczyźnie w czasach zaborów i o początkach polskiego osadnictwa w Brazylii. Najchętniej jednak wykonywano piosenki powszechne o różnej tematyce i proveniencji, a starsze osoby – także ballady.

W nagranych repertuarze instrumentalnym dominują marsze i utwory taneczne (polki, walce, „sette passo”, „raz dwa trzy”, „szoty”, tanga, kołomyjki), wykonane przez solistów z różnych miejscowości na harmonii guzikowej i akordeonie, a także przez tradycyjną kapelę z Sao Mateus do Sul, w stanie Parana w składzie: skrzypce, klarnet, akordeon, gitara, kontrabas, bębenek (część instrumentów została przywieziona przez imigrantów z Polski) oraz przez zespół „Jupem” w składzie: akordeon, skrzypce i bęben, występujący z grupą tancerzy (repertuar pochodzi od choreografa z Polski) z Erechim w stanie Rio Grande do Sul. W wywiadach podano, iż w skład tradycyjnej kapeli weselnej wchodziły dawniej skrzypce, akordeon, czasem gitara, basy i *pandeiro* (jednomembranowy instrument perkusyjny podobny do tamburyna).

Przekaz

Część informatorów prezentowała repertuar przejęty od rodziców i dziadków oraz poznany w szkole. Np. tekst bardzo popularnej w stanie Rio Grande do Sul pieśni „Tam od Odry tam od Warty” znajduje się w używanym w szkołach *Śpiewniczku młodzieży polskiej*, opracowanym przez ks. W. Świerczka (Kraków 1917). Język pieśni ma najczęściej postać XIX-wiecznej gwary z regionu, z którego przybyli imigranci. Z przekazem spontanicznym można spotkać się jednak prawie wyłącznie w małych miejscowościach lub trudno dostępnych, położonych w dżungli „koloniach”.

W miastach mamy do czynienia głównie z przekazem zinstytucjonalizowanym. Działają tam najczęściej chóry przykościelne oraz zespoły śpiewacze i taneczne. Oto niektóre z nich: chór „Św. Stanisława” z Sao Bento do Sul (stan Santa Catarina), chór „Dzień Polski” z Araucarii (stan Parana), działający przy organizacji „Wspólnota Polska”, grupa „Aguia Branca” (Orzeł Biały) istniejąca przy organizacji „Dom Polski” w Quedas do Iguacu (Parana), zespoły folklorystyczne „Junak” i „Wisła” w Kurytybie, „Karolinka” w Sao Mateus do Sul, „Jagoda” w Quedas do Iguacu.

Osoby kierujące zespołami nastawionymi na występy publiczne chętniej sięgają do sprowadzanych z Polski płyt i śpiewników niż do miejscowego repertuaru. Każda z grup tanecznych ma swojego choreografa, który dba o układy taneczne zespołów. Wykonywane tańce (m.in. kurpiowskie, łowickie, rzeszowskie, lubelskie) są poddawane stylizacji. Szczególną popularnością cieszy się w tych środowiskach zespół „Mazowsze”, który stanowi wzór do naśladowania tak dla wcześniej powstałych, jak i ostatnio zakładanych zespołów. Zespoły działające w Kurytybie regularnie występują na międzynarodowych festiwalach, np. na Festiwalu Polonijnych Zespołów Folklorystycznych w Rzeszowie. Podtrzymywanie i kultywowanie tradycji przodków wspierają takie instytucje jak BRASPOL, „Dom Polski”, lokalne prefektury, także jeśli urzędu prefekta nie sprawuje reprezentant Polonii, oraz polscy księża.

17 | *Rewizja osiągnięć naukowych w polskiej etnomuzykologii*

Tomasz Nowak

Ostatecznie, chcemy czy nie chcemy, musimy przyznać, że folklor „tworzą” przynajmniej w XX w. w dużej mierze sami folklorysty. Tworzą go w znaczeniu wpajania szerokiej opinii społecznej (w skład której wchodzi i nosiciele folkloru, jego autentyczni twórcy) własnych przekonań o jego wartości. (Simonides 1978: 269–270)

Chociaż już w XVIII wieku możemy zauważyć pewne wzmożenie zainteresowania chłopskimi pieśniami i tańcami, których reinterpretacje stały się niejednokrotnie elementem składowym teatrów konwiktowych i dworskich (Hernas 1965), to jednak pierwsze postulaty badawcze w zakresie gromadzenia muzycznego repertuaru chłopskiego ogłoszono dopiero w 1802 roku za sprawą Hugona Kołłątaja (1750–1812). W tym samym zresztą roku znalazły one realizację – Joachim Lelewel zebrał ponad sto tekstów pieśni ludowych. W ten sposób rok ten wyznaczył początek muzycznych badań ludoznawczych na terytoriach dawnej Rzeczypospolitej.

Postulowany przez Kołłątaja kierunek był z powodzeniem realizowany u schyłku oświecenia i przez cały okres romantyzmu, epokę określaną w polskim ludoznawstwie mianem „przedkolbergowskiej”. Cechowało ją przede wszystkim skoncentrowanie się na warstwie tekstowej pieśni, której wyłącznie poświęcono zbiory pierwszych trzech oraz niektóre następnych dziesięcioleci XIX wieku (Joachima Lelewela, 1786–1861; Adama Czarnockiego – Zoriana Dołęgi Chodakowskiego, 1784–1825; Seweryna Goszczyńskiego, 1801–1876; Żegoty Pauliego, 1814–1895; Ludwika Zejsznera, 1805–1871; Roberta Fiedlera, 1810–1877). Dopiero w okresie międzypowstaniowym ukazały się teksty z melodiami, choć udział tych drugich nie przekraczał najczęściej dziesięciu procent (zbiory Wacława Michała Zalewskiego – Wacława z Oleska, 1799–1849; Józefa Lipińskiego, 1764–1828) lub nawet pięciu (zbiory Józefa Konopki, 1818–1880; Kazimierza Władysława Wójcickiego, 1807–1879), a i to dzięki pomocy muzyków – Ignacego

Feliksa Dobrzyńskiego (1807–1867), Karola Lipińskiego (1790–1861), Antoniny Męcinińskiej i bliżej nam nieznanego z imienia Morońskiego. Niestety fakt wykorzystania zawodowych muzyków zaowocował praktyką opracowywania źródłowych melodii, przez co zniekształceniu ulegała tonalność, rytmika i forma pieśni. Takie działania spotkały się zresztą z krytyką Seweryna Goszczyńskiego, Karola Libelta i Fryderyka Chopina (Bobrowska 1995: 47).

Na tym tle wyodrębniają się kolekcje XIX-wiecznych zbieraczy z ziem zaboru pruskiego – Franciszka Wawrowskiego, Gustawa Hermana Marcina Gizewiusza (1810–1848), Józefa Lompy (1797–1863), Juliusza Rogera (1819–1865) – którzy dokumentowali melodie w ich oryginalnej postaci. Taką postawę (pomimo wcześniejszego zamiłowania do opracowywania melodii ludowych) począwszy od 1857 roku prezentował również Oskar Kolberg, notując tradycyjną muzykę wiejską w „nieskażonej prostocie” (Bobrowska 1995: 47–48). Dokumentacja Kolbergowska – w zakresie pieśni, ale również tańców – realizowana była na niespotykaną wcześniej pod względem ilościowym skalę (w ciągu tylko pierwszych dwóch lat zebrał ponad sześćset melodii – ponad dwa razy więcej niż udało się opublikować łącznie wszystkim jego poprzednikom z ziem polskich). W dodatku wydany w roku 1865 przez Kolberga tom *Sandomierskie* dokonał istotnej zmiany w postrzeganiu kultury tradycyjnej, opisywanej odtąd jako zbiór połączonych ze sobą elementów i wyznaczył w polskiej folklorystyce początek epoki pozytywistycznej. Dzięki temu na kartach *Ludu... i Obrazów etnograficznych* wielokrotnie odnajdujemy znaczne rozwinięcie ledwie zaczątkowo określonych wcześniej (Kazimierz Brodziński, 1791–1935; Karol Czerniawski; Ludwik de Laveaux, 1785–1870; Gołaszczński; Łukasz Gołębiowski, 1773–1849; Seweryn Goszczyński, Karol Hüttner; Karol Kurpiński, 1785–1857; Józef Lompa; Wojciech Sowiński, 1805–1880; Kazimierz Władysław Wójcicki, Waław Zaleski, Ludwik Zejszner, Jan Ludwik Żukowski, zm. 1831) wiadomości na temat tradycyjnych tańców wiejskich i użytkowanych przez społeczność wiejską instrumentów (Bobrowska 1995: 48).

Działalność Kolberga zarówno pod względem skali, jak i postawy metodologicznej nie znalazła swoich naśladowców, choć w pewnym zakresie nawiązywali do niej zbieracze, tacy jak Jan Kleczyński (1837–1895) czy też Zygmunt Gloger (1845–1910). Na pewno spuścizna Kolbergowska onieśmielała potencjalnych dokumentalistów swoim ogromem, pozostając na dodatek nie do końca rozpoznana, a nawet – co dotyczy także naszych czasów – nie całkiem wydana. Jednakże istotniejszym wydaje się to, iż ówczesna uniwersytecka etnografia, a nieco później także etnomuzykologia zerwały z pozytywistycznym minimalizmem poznawczym. Nie było to zresztą

jedyne w historii polskiego ludoznawstwa zerwanie z Kolbergowskim paradygmatem badawczym, po którym nieodmiennie następuje jednak powrót do niemożliwych do zignorowania dokumentacji historycznych.

Na gruncie badań etnomuzycznych zmiana paradygmatu badawczego nastąpiła niewątpliwie także w wyniku adaptacji wynalazku fonografu, co w Polsce – na tle europejskim – nastąpiło stosunkowo późno. Co prawda w 1904 roku Roman Zawiliński (1855–1932) wykonał próbę rejestracji dwóch wałków, a w latach 1913–1914 rejestracje przeprowadzili Alicja Simon (1879–1957; Mazowsze, Pilica, Śląsk) i Juliusz Zborowski (1888–1965), jednakże planowe badania zapoczątkował dopiero Łucjan Kamiński (1885–1964), w 1930 roku zakładając Regionalne Archiwum Fonograficzne (Wielkopolska, Kaszuby, Kujawy, Śląsk, Mazowsze, Pieniny), a znakomicie rozwinął od 1934 roku Julian Pulikowski (1908–1944; Centralne Archiwum Fonograficzne). Pomimo to pierwsi etnomuzykolodzy w znacznej mierze korzystali z drukowanych bądź rękopiśmiennych zbiorów terenowych, choć w istocie to zbiory dźwiękowe stały się punktem wyjścia do najbardziej wartościowych prac tego okresu.

Systematyzując historię polskiej etnomuzykologii, Piotr Dahlig wyróżnił pięć generacji badaczy (Dahlig 2000a; Dahlig 2000b). Do pierwszej zaliczył: Helenę Windakiewicz-Rogalską (1868–1956), Bronisławę Wójcik-Keuprulian (1890–1938), Adolfa Chybińskiego (1880–1952) i Łucjana Kamińskiego. Udziałem przedstawicieli tej generacji stało się przejście od paradygmatu pozytywistycznego z wykorzystaniem materiału zebranego przez Kolberga (Windakiewicz-Rogalska) do badań charakterystycznych dla muzykologii porównawczej, zresztą inspirowanych wprost przez dokonania szkoły niemieckiej (Chybiński, Kamiński). Dlatego też w tym okresie promowane były badania terenowe przy użyciu fonografu, rozwijana koncepcja transkrypcji muzyki tradycyjnej oraz badań instrumentologicznych, dostrzegane były podstawowe cechy morfologiczne oraz charakterystyczne maniere wykonawcze (tempo rubato, improwizowane formy wielogłosowości) muzyki tradycyjnej badanych regionów. Specjalnym zainteresowaniem cieszyły się: modna podówczas „góralczyzna” (Chybiński), niezbyt odległe od ośrodka poznańskiego Wielkopolska i Pomorze (Kamiński), a także orientalnie nacechowane tradycje muzyczne mniejszości narodowych, szczególnie dobrze rozpoznane przez ośrodek lwowski (Wójcik-Keuprulian). W tym też okresie wyraziście zaznaczyły się działania badaczy-amatorów (kurpiowskie ks. Władysława Skierkowskiego, 1886–1941; podhalańskie Stanisława Mierczyńskiego, 1894–1952), jak też powstały szerzej zakrojone prace autorstwa przygotowanych pod względem muzycznym etnografów (Jana Stanisława Bystronia, 1892–1964; Kazimie-

rza Moszyńskiego, 1887–1959). Również etnochoreologia osiągnęła poziom akademicki (Cezaria Baudouin de Courtenay Ehrenkreutz Jędrzejewiczowa, 1985–1967; Zofia Kwaśnicowa, 1894–1978; Roman Harasymczuk, 1900–1976), pierwszych opracowań syntetycznych i przeglądowych, jak też opartych na dokumentacji terenowej opisów instruktarzowych tańców.

Do drugiej generacji polskich etnomuzykologów Piotr Dahlig zaliczył Jadwigę Pietruszyńską-Sobieską (1909–1995), Mariana Sobieskiego (1908–1967), Juliana Pulikowskiego, Tadeusza Grabowskiego (1909–1940), Bożenę Czyżykowską i Adolfa Dygacza (1913–2003). Jej przedstawiciele kontynuowali zainicjowane przez swoich mistrzów badania terenowe, rozszerzając je w miarę upływu czasu na pozostałe regiony kraju. Szczególnie warte docenienia są na tym polu dokonania Juliana Pulikowskiego. Niestety II wojna światowa przyniosła ze sobą nie tylko przerwanie dynamicznie rozwijających się prac badawczych, ale także śmierć lub marginalizację niektórych badaczy (Grabowski, Pulikowski, Kamiński), jak też niemal całkowitą zagładę zbiorów, w tym szczególnie zbiorów fonograficznych. W związku z tym punkt ciężkości działalności badawczej pierwszych lat powojennych przesunięty został na odtworzenie zbiorów wcześniejszych, co stało się ogromną zasługą (biorąc zwłaszcza pod uwagę postępujące przeobrażenia społeczno-kulturowe ówczesnej Polski) Jadwigi i Mariana Sobieskich (Akcja Zbierania Folkloru Muzycznego i Archiwum Fonograficzne im. Mariana Sobieskiego). W okresie tym określono metodykę badań terenowych, normy transkrypcji muzycznej i dokumentacji dźwiękowej, podstawowe właściwości strukturalne tradycyjnej muzyki polskiej, szczegółowo scharakteryzowano najbardziej specyficzne instrumenty ludowe, kulturę muzyczną Wielkopolski, Ziemi Lubuskiej, Śląska, Podhala, a pobieżnie także Warmii i Mazur, Rzeszowskiego oraz Lubelskiego. Jednocześnie badacze zaangażowali się w działania mające na celu podtrzymanie w praktyce wykonawczej folkloru muzycznego, organizując festiwale, udzielając konsultacji oraz publikując śpiewniki i zbiory melodii tanecznych.

Trzecia generacja polskiej etnomuzykologii to grupa osób, których młodość przypadła na lata Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego: Jarosław Lisakowski (1920–2012), Aleksander Pawlak (1925–2001), Anna Czekanowska (ur. 1929), Jan Stęszewski (ur. 1929), Ludwik Bielawski (ur. 1929), Barbara Krzyżaniak, Zofia Stęszewska (1930–1999), Bogusław Linette, Bolesław Bartkowski (1936–1998), Alojzy Kopoczek (ur. 1941). Początkowo główny kierunek aktywności przedstawicieli tej generacji był determinowany przez działania wcześniejszych generacji, co zaowocowało rozwojem zespołów archiwaliów muzycznych (w tym fonograficznych), jak

też wydawnictw dokumentujących repertuar pieśniowy i instrumentalno-taneczny poszczególnych regionów Polski (Lisakowski, Bielawski, Pawlak, Krzyżaniak, Linette). Niektórzy przedstawiciele omawianej generacji wydatnie rozwinęli badania instrumentologiczne (Lisakowski, Kopoczek). Ważne miejsce w badaniach zajęła problematyka najbardziej archaicznych oraz swoistych struktur muzycznych (szczególnie tonalnych i rytmicznych) i manier wykonawczych (apokopa, szeptany przedtakt) polskiego folkloru (Czekanowska, Stęszewski, Bielawski). Sięgnięto po źródła dokumentujące przemiany historyczne polskiego folkloru muzycznego (Stęszewski, Stęszewska), jak też omawiano problematykę sięgania po muzykę tradycyjną przez polskich kompozytorów (Czekanowska, Stęszewski). Zainicjowano i rozwinięto badania nad repertuarem religijnym (Stęszewski, Bartkowski), kulturą tzw. ziem odzyskanych (Linette), a począwszy od lat 90. nad grupami mniejszościowymi w Polsce (Czekanowska) i polską diasporą na świecie (Stęszewski). Znacznie rozwinięto metodologię badań (Czekanowska, Stęszewski), na co wpłynęło w znacznej mierze częściowe otwarcie granic w latach 70., skutkujące recepcją nowych koncepcji niemieckiej, brytyjskiej oraz amerykańskiej etnomuzykologii i antropologii muzyki. Dzięki nawiązaniu kontaktu z badaczami z Zachodu, jak też intensyfikacji kontaktów z badaczami radzieckimi podjęto tematykę kultur pozaeuropejskich – szczególnie azjatyckich (Czekanowska) – co rzutowało także (podobnie jak w przypadku następnych generacji) na badania krajowe. Z tej też generacji wywodzi się również najliczniejsze grono etnochoreologów (Roderyk Lange, Grażyna Władysława Dąbrowska, Janina Marcinkowa, Maria Drabecka i inni), których dorobek miał decydujące znaczenie dla ukształtowania się naszej wizji wiejskiej kultury tanecznej.

Do czwartej generacji polskiej etnomuzykologii możemy zaliczyć Sławomirę Żerańską-Kominek, Piotra Dahliga, Zbigniewa Przerembskiego, Bożenę Muszkalską, Ewę Dahlig-Turek, Annę Gruszczyńską-Ziółkowską, Bożenę Lewandowską. Jej przedstawiciele – wychowankowie etnomuzykologów trzeciej generacji – w okres aktywności zawodowej wkraczali w czasie gwałtownie przyspieszających procesów zanikania tradycji muzycznych w żywej praktyce. Stąd też niektórzy z nich (Dahlig, Przerembski, Muszkalska) w znacznej mierze przyczynili się do udokumentowania ogromnej liczby śpiewaków i muzyków w kraju i poza jego granicami. W prowadzonych badaniach zaczęto stosować coraz bardziej zaawansowane środki technologiczne, służące pogłębieniu refleksji badanego (Żerańska-Kominek), wszechstronnej rejestracji (Dahlig, Przerembski), jak też przetworzeniu danych (Dahlig-Turek). Kontynuowano badania nad strukturalnymi właściwościami polskiego folkloru muzycznego (w tym w perspektywie

historycznej) oraz poważnie rozwinięto badania nad tradycyjnym instrumentarium i instrumentalną praktyką wykonawczą (Dahlig, Przerembski, Dahlig-Turek). Bardzo mocno rozwinięto badania nad tradycjami muzycznymi przesiedleńców na tzw. ziemię odzyskane (Dahlig). Coraz więcej miejsca zaczęto poświęcać nowym formom kultywowania tradycyjnego repertuaru – zespołom, festiwalom, programom oświatowo-edukacyjnym (Żerańska, Dahlig, Przerembski, Dahlig-Turek, Lewandowska). W tym miejscu należy wspomnieć o wywodzącej się z tej samej generacji grupie redaktorów muzycznych związanych z radiem (Annę Borucką-Szotkowską, Marię Baliszewską), którzy swoją działalnością w sposób istotny wpłynęli na pomnożenie dokumentacji dźwiękowej oraz spopularyzowanie polskiej muzyki tradycyjnej. Z tej samej generacji wywodzi się również Andrzej Bieńkowski, krytycznie ustosunkowany wobec środowiska etnomuzykologicznego eseista i dokumentalista-amator, który wydatnie wpłynął na wzrost zainteresowania muzyką tradycyjną następnej generacji muzyków i dokumentalistów muzyki tradycyjnej.

W ostatnim dwudziestoleciu na polskich uczelniach odnotowano znaczny wzrost zainteresowania muzyką tradycyjną, co doskonale ilustruje procentowy wzrost muzykologicznych prac dyplomowych poświęconych temu zagadnieniu. Jest to już piąta generacja polskich etnomuzykologów, spośród których z placówkami naukowymi związani są: Gustaw Juzala-Depirati, Tomasz Nowak, Dagmara Łopatowska-Romsvik, Weronika Grozdek-Kołaćńska, Mariusz Pucia, Jacek Jackowski, chociaż właśnie w tym pokoleniu – podobnie jak ma to miejsce w krajach zachodnich – coraz częściej spotykamy się z wykształconymi badaczami prowadzącymi niezależne eksploracje, jak również z niewykształconymi etnomuzykologicznie badaczami-amatorami. Ze względu na fakt dokonującego się krystalizowania się własnych zainteresowań i kształtowania warsztatu badawczego, nie sposób scharakteryzować ich działań. Ewidentnie jednak dla przedstawicieli tej generacji istotne znaczenie ma osobiste doświadczenie tradycyjnej praktyki muzycznej oraz źródła dźwiękowe, traktowane o wiele wyżej aniżeli źródła drukowane. Dla coraz większej rzeszy osób zainteresowanych muzyką tradycyjną, etnomuzykologia staje się sposobem na poszukiwania własnej tożsamości poprzez oparcie się na archaicznych i konstytutywnych dla człowieka elementach kultury w coraz szybciej zmieniającej się rzeczywistości (Bauman 2000: 92–120). Odnotowujemy również wzrost zainteresowań kulturami odległymi, czemu towarzyszy coraz częstsze negowanie najbardziej utartych tradycji i paradygmatów badawczych oraz coraz śmielsze spoglądanie w stronę antropologii. Nie bez znaczenia pozostaje również fakt, że także w Polsce upowszechnia się postawa Baumanowskiego „tury-

sty” (Bauman 2000: 92–120), który wchodzi w kontakt z badaną rzeczywistością, popychany przede wszystkim przez swoją ciekawość i pragnienie doświadczenia.

Jaki jest bilans ponad dwustu lat polskich badań nad muzyką tradycyjną? Pomimo grabieży i strat wojennych na pewno polska etnomuzykologia dysponuje znaczną bazą źródłową (opisy i ikonografia sytuacji muzycznych, zapisy nutowe i dźwiękowe muzyki tradycyjnej, kolekcje instrumentów) i dość bogatym dorobkiem badawczym (monografie regionalne i problemowe). Jednakże większość udokumentowanych materiałów (nagrań, transkrypcji nutowych, opisów), tak z epoki Kolbergowskiej, jak i czasów Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego do tej pory nie została upowszechniana, a wskutek zaniedbań prawnych (brak uregulowania kwestii praw autorskich) jeszcze przez wiele lat upowszechniana nie będzie. Wiele opublikowanych zbiorów o znaczeniu historycznym, szczególnie sprzed II wojny światowej wymaga opracowań krytycznych. Nie wszystkie regiony doczekały się swoich monografii, podobnie zresztą jak wiele elementów struktury muzycznej, a istniejące charakterystyki polskiego folkloru muzycznego należy uznać za studia o charakterze zaczątkowym. Pomimo wielu inicjatyw i wysiłków nadal istnieją także terytoria, na których nigdy nie pojawił się badacz, choć inne po wielokroć były i są nadal eksplorowane. Wynika to z faktu, iż potencjał badawczy w stosunku do powierzchni kraju jest na pewno niewystarczający, a indywidualne wysiłki badawcze – poza okresem działalności Juliana Pulikowskiego i Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego – nie były i nie są przez nikogo koordynowane. Niezmiernie zaniedbanym zjawiskiem, jako niegodnym – w powszechnym mniemaniu – uwagi, jest kwestia współcześnie funkcjonujących zjawisk popularnych, które nieudokumentowane nie pozwalają śledzić ciągłości przemian kultury i ich kierunku. Brakuje też platformy (a może także woli?) porozumienia pomiędzy środowiskiem profesjonalnych badaczy a gronem badaczy-amatorów, co bardzo często uzupełnia również ignorancja względem dorobku adwersarzy. To zaś utrudnia wzajemną współpracę i w konsekwencji bardziej efektywne wykorzystanie przekazywanych przez państwo środków na cele badawcze i popularyzatorskie. Wszystko to sprawia, że przed polską etnomuzykologią – tak w wymiarze profesjonalnym, jak i amatorskim – stoją zadania, których realizacja mierzona może być jedynie w długiej perspektywie.

18 | *Etnomuzykologia polska w kontekście międzynarodowym*

Ewa Dahlig-Turek

Polscy badacze muzyki i tańca ludowego obecni są w środowisku międzynarodowym w sposób nieprzerwany od kilkadziesiątu lat. Obecność ta realizuje się przede wszystkim przez udział w konferencjach, członkostwo w międzynarodowych organizacjach naukowych, publikacje, a także indywidualną i instytucjonalną współpracę dwu- i wielostronną.

Pominąwszy motywacje czysto merytoryczne (własne zainteresowania czy poczucie patriotycznej powinności dokumentowania i badania kultury polskiej), ze względów pragmatycznych zajmowanie się kulturą rodzimą – łatwo dostępną jako teren badawczy i wystarczająco żywą, aby wciąż stanowić źródło odkryć – przez wiele lat było najbardziej oczywistym wyborem polskiego etnomuzykologa. Badania nad kulturami obcymi, w tym dalekimi, były co prawda prowadzone, jednak wymagało to szczególnego wysiłku i starań indywidualnych badaczy z uwagi na brak wystarczającego wsparcia instytucjonalnego.

Po zmianach polityczno-ekonomicznych 1989 roku, a szczególnie w ostatniej dekadzie, kiedy to pojawiły się liczne możliwości pozyskiwania środków grantowych, zauważalny jest wzrost zainteresowania młodych adeptów etnomuzykologii kulturami obcymi. W wyniku przejmowania trendów obecnych w tej dyscyplinie w wymiarze europejskim i światowym pojawiają się też częściej niż w okresie poprzednim tematy wykraczające poza tradycyjne pojmowanie badań nad muzyką, lokujące się na pograniczu innych dyscyplin naukowych.

W zmieniającej się rzeczywistości badania nad polską muzyką tradycyjną są jednak nadal prowadzone – jako indywidualne projekty, a także w formie kontynuacji długoterminowych zadań zespołowych, realizowanych od dziesięcioleci.

Obecność problematyki polskiej muzyki i tańca tradycyjnego w wymiarze międzynarodowym dokonuje się poprzez dostępność materiałów źródłowych, refleksję teoretyczną, a także – w pewnym stopniu – przez projekty kulturalne.

Uniwersalny język muzyki pozwala wprowadzić polski repertuar muzyki ludowej do międzynarodowego obiegu informacji (kulturalnej i naukowej), co stanowi istotny warunek upowszechniania jej znajomości. Przez kilka dziesięcioleci odbywało się to głównie poprzez wydawnictwa zawierające zapisy nutowe, jak rozpoczęta w latach 1974–1975 monumentalna seria „Polska pieśń i muzyka ludowa” pod redakcją Ludwika Bielawskiego. Płytkowe wydawnictwa o charakterze źródłowym, na dużą skalę zapoczątkowane wydawaną przez Polskie Radio serią „Muzyka źródeł”, a obecnie realizowane także przez Instytut Sztuki PAN w formie cyklicznej publikacji nagrań archiwalnych z poszczególnych regionów kraju (ISPAN Folk Music Collection), znajdują swoje uzupełnienie w licznych inicjatywach lokalnych, podejmowanych przez instytucje kultury i organizacje pozarządowe. Wspomniane dwie duże serie płytowe wydawane są z obszernym fachowym materiałem informacyjnym także w języku angielskim, co zwiększa ich przydatność w obiegu międzynarodowym.

Najważniejszym medium służącym międzynarodowemu upowszechnianiu repertuaru muzyki i tańca tradycyjnego jest Internet – należy tu wskazać zarówno inicjatywy prywatne, okazjonalne (np. materiały zamieszczane na YouTube), jak i, przede wszystkim, portale powstające w wyniku realizacji zakrojonych na szeroką skalę projektów, również unijnych. Do tych ostatnich należy np. projekt DISMARC (DIScovering Music ARChives, www.dismarc.org) czy portal Europeana, na których można już znaleźć tysiące rekordów dźwiękowych z nagraniami polskiej muzyki ludowej. Ponadto Instytut Sztuki PAN udostępnia stale rosnącą część swoich wielkich zasobów fonograficznych na stronie [www.jednostki \(http://www.ispan.pl/pl/projekty-cadis\)](http://www.ispan.pl/pl/projekty-cadis).

Uczestnictwo polskich badaczy w międzynarodowym dyskursie naukowym na temat tradycyjnej muzyki i tańca odbywa się przede wszystkim na forach międzynarodowych organizacji naukowych, z których największą rolę odgrywała przez dziesięciolecia Międzynarodowa Rada Muzyki Ludowej (International Folk Music Council), założona w 1947 roku (od 1949 roku pod auspicjami UNESCO), a od 1981 roku działająca pod zmienioną nazwą International Council for Traditional Music. W ramach jej odbywających się co dwa lata światowych kongresów, a także konferencji organizowanych przez poszczególne, tematycznie sprofilowane grupy studyjne, polscy badacze mają możliwość prezentowania problemów polskiej tradycyjnej kultury muzycznej głównie na forach: Study Group for Music Instruments, Historical Sources of Traditional Music oraz Ethnochoreology, jakkolwiek kilkanaście pozostałych grup (m.in. Music and Gender, Music

Archaeology, Music and Minorities) także w pewnym zakresie stwarza po temu okazję.

IFMC/ICTM stanowiła pierwsze tak poważne i rozległe forum debaty nad muzyką i tańcem tradycyjnym, w którym uczestniczyli i częściowo nadal uczestniczą badacze starszego i średniego pokolenia polskich etnomuzykologów, m.in. Anna Czekanowska, Ludwik Bielawski, Jan Stęszewski, Sławomira Żerańska-Kominek, Bożena Muszkalska, Piotr Dahlig, Ewa Dahlig-Turek, Zbigniew Przerembski, a także etnomuzykolodzy młodszej generacji: Tomasz Nowak, Weronika Grozdew-Kołacińska. W zakresie badań nad tańcem tradycyjnym polskimi członkami tej grupy są Grażyna Dąbrowska i Roderyk Lange. Jako organizacja o zasięgu światowym, jest to nadal najważniejsze forum etnomuzykologiczne (i etnochoreologiczne).

O ile kongresy IFMC/ICTM w pierwszych dekadach działania tej organizacji jedynie okazjonalnie odbywały się poza granicami Europy, o tyle w ostatnim okresie lokowane są częściej w krajach pozaeuropejskich. Z oczywistych względów wpływa to hamująco na obecność polskich badaczy i stanowi poważną przeszkodę we wprowadzaniu młodego pokolenia do środowiska europejskiej i światowej etnomuzykologii. Ogranicza to zarazem sposobność referowania zagadnień polskich na tym światowym forum.

Łukę tę wypełnia European Seminar in Ethnomusicology (ESEM), organizacja powstała w 1981 roku. Z uwagi na swoją formułę, bardziej kameralną niż ICTM, organizacja ta stwarza znacznie lepsze możliwości prowadzenia faktycznej debaty i poprzez coroczne konferencje dobrze służy wymianie doświadczeń i osiągnięć badawczych. Oprócz stałych polskich członkiń tego gremium, jak Anna Czekanowska, Sławomira Żerańska-Kominek i Ewa Dahlig-Turek (od 2005 Sekretarz Generalny ESEM), w poszczególnych seminariach zaznaczyli swój udział także inni badacze (m.in. Roderyk Lange, Anna Gruszczyńska-Ziółkowska), w tym także młodszy i najmłodszy (m.in. Tomasz Nowak, Tereza Boehme-Nowak, Jacek Jackowski, Kaja Maćko-Gieszczyńska). Anna Czekanowska i Roderyk Lange uhonorowani zostali tytułem Członka Honorowego ESEM, przyznawanym najwybitniejszym europejskim autorytetom w dziedzinie etnomuzykologii/etnochoreologii.

Polscy badacze prezentują na międzynarodowym forum zagadnienia z zakresu polskiego instrumentarium ludowego, muzyki tradycyjnej i tańca tradycyjnego. Szerokie spectrum przedstawianych problemów obejmuje przykładowo takie zagadnienia, jak:

- kwestie metodologiczne (m.in. nowe ujęcia klasyfikacji gatunków muzycznych oraz analizy muzyki i tańca, dylematy współczesnych badań terenowych);

- tradycyjny repertuar muzyczny i taneczny w ujęciu regionalnym, gatunkowym, obrzędowym, genderowym;

- folklor mieszkających w Polsce mniejszości narodowych i etnicznych oraz polskich mniejszości za granicą;

- polska muzyka i taniec ludowy w kontekście kultur krajów sąsiedzkich;

- polska muzyka i taniec ludowy a polityka kulturalna państwa (w tym m.in. festiwale, problemy archiwizowania i udostępniania zasobów nagraniowych, niematerialne dziedzictwo kulturowe, muzyka i taniec w okresie PRL i po transformacji ustrojowej).

Dyskurs międzynarodowy odbywa się także poprzez publikacje – tu jednak znacznym ograniczeniem jest język. W przeciwieństwie np. do Węgier, gdzie od dziesięcioleci dbano o to, aby wyjść z hermetycznego kręgu odbiorców literatury fachowej w języku narodowym poprzez wydawanie rodzimych pozycji w językach tzw. kongresowych, w Polsce należały one do rzadkości i stanowiły z reguły pokłosie organizowanych w kraju konferencji międzynarodowych, w tym pod egidą ICTM lub ESEM.

W upowszechnianiu wiedzy o polskich tradycjach muzycznych istotną rolę odegrały prace amerykańskich etnomuzykologów – Williama Nolla oraz Timothy'ego Cooleya. Obaj badacze prowadzili w Polsce wielomiesięczne badania, których efektem były obszerne monografie (Cooley 2005). Z polskich autorów pracę o szczególnie kompleksowym charakterze, wydaną w języku angielskim, opublikowała Anna Czekanowska (Czekanowska 1990).

W porównaniu z reprezentacją badań nad muzyką ludową, obecność polskiego tańca tradycyjnego jest w tym międzynarodowym dyskursie zaznaczona o wiele mniej wyraziście. Wszelkie dokonania w tym zakresie należy przypisać dwojgu badaczom – Grażynie Dąbrowskiej i Roderykowi Langemu.

O ile Roderyk Lange reprezentuje dość szerokie spojrzenie na taniec z perspektywy antropologicznej, Grażyna Dąbrowska całkowicie skoncentrowała się na problematyce polskiego tańca ludowego, należy zatem podkreślić jej szczególne zasługi w zakresie propagowania tej tematyki w obiegu międzynarodowym. Dokonywało się to przede wszystkim na forum Study Group for Ethnochoreology – grupy badawczej funkcjonującej w ramach ICTM. Za swój wieloletni udział w pracach tej organizacji i zasługi na polu badań nad tańcem tradycyjnym Grażyna Dąbrowska otrzy-

mała w 2012 roku zaszczytny tytuł Członka Honorowego. Opracowany przez nią monumentalny leksykon *Taniec w polskiej tradycji* (Wydawnictwo Muza, Warszawa 2006) nie znajduje odpowiednika w polskiej literaturze etnochoreologicznej. Z uwagi na język publikacji jego zasięg międzynarodowy jest jednak ograniczony do badaczy z krajów słowiańskich.

Wielką zasługą Roderyka Langego jest utworzenie w Poznaniu Fundacji Instytut Choreologii, która prowadzi warsztaty choreologiczne i seminaria. Do jej sztandarowego dorobku wydawniczego należą kolejno się ukazujące roczniki „Dance Studies” (1976–1996) i „Studia Choreologica” (od 1999), w których międzynarodowe grono autorów publikuje poświęcone tematyce tańca tradycyjnego artykuły w języku polskim i angielskim, co pozwala skierować ten periodyk do odbiorcy międzynarodowego.

W ramach indywidualnej współpracy między badaczami i muzykami z różnych krajów prowadzone są dwu- i wielostronne projekty naukowe i artystyczne, pozwalające bezpośrednio porównywać różne tradycje muzyczne. Wyraźne ożywienie można zaobserwować we współpracy z krajami skandynawskimi. Przykładem takiej międzynarodowej (w tym przypadku polsko-szwedzko-norweskiej) inicjatywy, realizowanej przy udziale różnych środowisk, jest projekt *Glossing over rhythmic style and musical identity* (Aksdal, Dahlig-Turek, Lundberg, Sager 2005), poświęcony tzw. „tańcom polskim” w Skandynawii. W realizacji jego polskiej części Ewę Dahlig-Turek (Instytut Sztuki PAN) wsparli Bartosz Niedźwiecki i Piotr Zgorzelski, a także inne osoby związane z działalnością, założonego w 1994 roku w Warszawie, Stowarzyszenia „Dom Tańca”.

Jakkolwiek działalność środowisk kulturalnych, w tym artystycznych, nie jest zasadniczo nakierowana na międzynarodowy dyskurs teoretyczny, to jednak w znaczący sposób przyczynia się do zwiększenia widoczności polskiej muzyki tradycyjnej i tańca tradycyjnego w szerszej perspektywie.



Fot. 9. Katarzyna Zedel, Jan Gaca, Seweryn Huzarski; Przysałowice Małe, pow. Przysucha (fot. Piotr Baczewski, 2012)



Fot. 10. Warsztaty podczas Taboru Kieleckiego 2013; Sędek (fot. Piotr Baczewski)

19 | *Muzyka tradycyjna w szkolnictwie powszechnym i artystycznym*

Dariusz Grzybek

Współczesny tryb zajęć dotyczących folkloru muzycznego w polskim systemie oświatowym przedstawia się w skrócie następująco: inicjacja muzyczna w przedszkolu, elementy muzyki ludowej w ramach nauczania zintegrowanego w klasach I–III, muzyka jako samodzielny przedmiot w klasach IV–VI szkoły podstawowej oraz w klasie I (niekiedy i II) gimnazjum. System ten nie jest zadowalający ani pod względem swej formy, ani zawartości. Jego podstawowe mankamenty to m.in.: brak kompetencji w dziedzinie muzyki nauczycielek przedszkoli i nauczania zintegrowanego (co implikuje edukacyjno-muzyczny falstart), krótki okres prowadzenia przedmiotu przez specjalistę, kończenie edukacji muzycznej na początku gimnazjum (co znacznie ogranicza podejmowanie istotnych zagadnień, poznawanie literatury muzycznej i uznanie muzyki jako sztuki, nie zaś jedynie rozrywki itd.). Wobec wąskiego wymiaru czasowego oraz powszechności popkulturowych doświadczeń uczniów edukacja w obszarze folkloru muzycznego ma charakter epizodu i w konsekwencji, często z konieczności, sprowadzona jest do formuły „edukacji piosenkowej” – przykrawiania treści edukacyjnych do standardów muzycznej popkultury. Zasadnicze wyznaczniki edukacji piosenkowej to: hegemonia piosenki jako gatunku, przedstawianie literatury muzycznej w konwencji piosenkowej, powierzchowny, jednowymiarowy oraz często infantylny poziom i sposób mówienia o muzyce, budowanie fałszywej świadomości dziedziny muzyki w zakresie jej definiowania, istoty, potencjału, tradycji, znaczenia w skali indywidualnej i społecznej, pozycji w kulturze itd., kształtowanie rzekomej uniwersalności konwencji popkultury (budowanie „świadomości piosenkowej” czy „kultury piosenkowej”), niesprawność w wymiarze systemowym – ukształtowanie powszechnej edukacji muzycznej w sposób niepozwalający na realizację podstawowych jej celów (Bereźnicki, Denek 2005). W tym kształcie edukacja nie może spełniać swego – od lat niezmiennego – zasadniczego celu: „przygotowania do świadomego korzystania z dorobku światowej i rodzimej kultury muzycznej, twórczego uczestnictwa w życiu

muzycznym kraju oraz rozwijania uzdolnień i zainteresowań muzycznych ucznia”¹. System ten dodatkowo komplikuje, wprowadzana od września 2009 roku, reforma programowa. Do czasu jej pełnej realizacji, czyli do roku szkolnego 2016/2017 obowiązywać będą również stare podręczniki, jak i sukcesywnie wprowadzane nowe, zgodne z podstawą programową², która jest jedynym odniesieniem w zakresie przepisów w polskim prawie oświatowym³. Jeżeli chodzi o sposób monitorowania realizacji podstawy programowej w zakresie poszczególnych przedmiotów, w tym muzyki, to w praktyce oznacza to autonomiczną decyzję dyrektora szkoły.

Podstawa programowa w części ogólnej odnosi się do wielokulturowości, która na przedmiocie muzyka realizowana jest różnie – często w odniesieniu do wybranego przez nauczyciela podręcznika, w którym ta tematyka jest uwzględniona, bądź nie. Podręczniki są obecnie jedynym składnikiem w zakresie kształcenia muzycznego, który musi być obowiązkowo zatwierdzony przez Ministerstwo Edukacji Narodowej, zanim trafi do szkół. W przypadku przedmiotu muzyka warunkiem dopuszczenia jest uzyskanie trzech pozytywnych recenzji rzeczoznawców ministerialnych. I jakkolwiek mogłoby się wydawać, że uzyskanie dopuszczenia do użytku szkolnego to wyłącznie formalność, nie jest to prawdą – zdarzają się przypadki braku pozytywnych opinii od rzeczoznawców. Takie rozwiązanie prawne ma przeciwdziałać pojawianiu się nieodpowiednich pakietów edukacyjnych w praktyce szkolnej, a czy spełnia swoje zadania, to już sprawa dyskusyjna (Białkowski 2010: 38). Zagadnienia folkloru muzycznego pojawiają się w 1–2 rozdziałach dostępnych współcześnie podręczników dla szkół podstawowych, a na ich realizację nauczyciele mają około 2 godzin w skali roku szkolnego⁴. Wydawnictwa przygotowujące podręczniki do przedmiotu muzyka mają również ogromną trudność z uzyskaniem praw

¹ Por.: *Program szkoły podstawowej. Muzyka*. Warszawa 1985. Podobnie cele formułują m.in.: *Program nauczania początkowego*. Warszawa 1992; A. Twardowska, I. Pisarkiewicz, *Program nauczania. Muzyka. Szkoła podstawowa*.

² *Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 23 grudnia 2008 w sprawie podstawy programowej wychowania przedszkolnego oraz kształcenia ogólnego w poszczególnych typach szkół*, Dz. U. nr 4, poz. 17 z dnia 15 stycznia 2009 r. oraz *Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 27 sierpnia 2012 r. w sprawie podstawy programowej wychowania przedszkolnego oraz kształcenia ogólnego w poszczególnych typach szkół* (Dz. U. z 2012 r., nr 977).

³ Informacje uzyskane od: Grażyny Kilbach – współautorki nowej podstawy programowej (Prezes Stowarzyszenia Nauczycieli Muzyki) i Moniki Gromek – eksperta województwa mazowieckiego w zakresie tejże podstawy (Wiceprezes Stowarzyszenia Nauczycieli Muzyki).

⁴ Minimalna liczba godzin edukacji muzycznej do zrealizowania na I i II etapie kształcenia wynosi co najmniej 95 godzin na każdy etap edukacji, przy czym w praktyce nie

autorskich do autentycznych materiałów nutowych, zdjęć, nagrań muzycznych przewidzianych w zakresie edukacji o folklorze muzycznym, co powoduje, że zagadnienia takie pojawiają się w zależności od zamożności wydawnictwa.

Dziś na polskim rynku wydawnictw oświatowych dla II i III etapu edukacyjnego liczy się 7 oficyn mających w ofercie pakiety do muzyki: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne S.A., Wydawnictwo Juka-91 (Juka), Grupa Edukacyjna S.A. (Mac Edukacja), Wydawnictwo Nowa Era, Oficyna Edukacyjna Krzysztof Pazdro, Agencja Wydawnicza Gawa oraz Wydawnictwo Pedagogiczne Operon. W publikacjach każdego w powyższych wydawnictw znajdują się pojedyncze rozdziały o polskim folklorze muzycznym, jak również marginalne informacje o muzycznym folklorze mniejszości narodowych i etnicznych.

Wspomnieć tutaj należy o subiektywnych preferencjach nauczycieli muzyki, którzy wprowadzają do swoich zajęć elementy folkloru lokalnego regionów, w których pracują lub z których udało im się zdobyć nagrania autentycznego folkloru, prezentujące bogactwo muzyczne poszczególnych zakątków Polski, jak i świata. Akompaniamenty zamieszczane na płytach dołączonych do podręczników szkolnych w zdecydowanej większości przygotowane są w formacie MIDI. Choć opinie o ich walorach estetycznych i stylistycznych mogą być co do tej formy podzielone – niektórzy skłonni są wytykać im nadużywanie gotowych schematów rytmicznych i melodycznych – to pod względem technicznym nie odbiegają od ogólnie dostępnych na rynku muzycznym – mogą być tym samym atrakcyjne dla młodego odbiorcy i warto posiłkować się nimi pod warunkiem, że nie zastępują nagrań źródłowych.

Jaka jest sylwetka absolwenta systemu powszechnej edukacji w zakresie muzyki oraz w jakim stanie orientacji w dziedzinie muzyki i świadomości aksjologicznej wchodzi on w dorosłość? Po pierwsze, maturzysta nie bardzo pamięta lekcje muzyki, gdyż od ostatniej z nich minęło 4–5 lat (przynajmniej 1/3 całego okresu edukacji). Jego wiedza, znajomość literatury muzycznej i ogólna orientacja muzyczna, już w okresie uczęszczania na lekcje muzyki wycinkowa i powierzchowna, jest dodatkowo pomniejszona przez dystans czasowy. Po drugie, jego doświadczenie i preferencje muzyczne jako słuchacza są niemal w całości ukształtowane przez muzyczną popkulturę. To ona wyznacza krąg zainteresowań, sposób pojmowania muzyki, wreszcie kwestie aksjologiczne. Po trzecie, wielu absolwentów ma

są to tylko realne godziny lekcyjne, ale także zajęcia realizowane w ramach tzw. „zielonej szkoły”, apele, udział w koncertach muzycznych itd.

praktyczne doświadczenie muzyczne, biorą bowiem udział (często przez kilka lat) w rozmaitych formach aktywności (studia piosenki, gra w zespole, kluby taneczne itd.). Znaczenie tych zainteresowań – mimo iż bardzo w swym zakresie zawężonych – trudno przecenić: to one dość często kierują młodego człowieka ku ich pogłębieniu, motywując do podjęcia studiów muzycznych. Po czwarte, absolwent powszechnej edukacji muzycznej m.in. ze względu na jej epizodyczność w ramach całego toku nauki i charakter (zwłaszcza rozdział między deklarowanymi założeniami a praktyką „edukacji piosenkowej”) nie może się utożsamiać z treściami i wartościami muzyki jako sztuki. Pozostają one dla niego bądź niezbrane, bądź ukazane były w formie, która nie mogła prowadzić do rzeczywistego zainteresowania się nimi. Sylwetkę absolwenta powszechnej edukacji muzycznej charakteryzuje zatem zdominowanie popkulturą i utożsamianie się z jej konwencją, a zarazem fragmentaryczna znajomość muzyki jako sztuki. Jednoznacznie określony przez kryteria popkulturowe jest także jego profil wartościowania rzeczywistości (Białkowski, Grusiewicz, Michalak 2010: 23–34). Jest on stabilny i w praktyce nie wykazuje już otwartości na nowe doświadczenia. Za zobiektywizowany wgląd w sytuację posłużyć mogą wyniki badań przeprowadzonych na zlecenie Ministerstwa Edukacji Narodowej przez Instytut Muzyki UMCS w Lublinie wiosną 2007. Badania te, prowadzone w ramach projektu *Edukacja muzyczna w Polsce. Stan — uwarunkowania — pożądana obszar zmiany* (raport opublikowany w 2008 roku), obejmowały m.in. określenie kompetencji muzycznych gimnazjalistów, a więc uczniów kończących lekcje muzyki w ramach polskiego systemu powszechnej edukacji. Dające się wysnuć z owych badań wnioski wskazują nie tylko na brak utożsamiania się absolwenta z muzyką jako sztuką i przynależnymi jej wartościami (co nie może dziwić), ale także na brak znajomości tak pojmowanej muzyki i właściwego jej systemu aksjologicznego (co w kontekście niedowład polskiej powszechnej edukacji muzycznej także nie dziwi, ale prowadzi do zasadniczego pytania o jej sens).

W raporcie o polskim szkolnictwie muzycznym warto zaznaczyć, że do końca lat 80. w programach nauczania obecny był przedmiot polski folklor muzyczny, który wycofano w okresie zmian ustrojowych. Po dwudziestu latach nieobecności Centrum Edukacji Artystycznej powzięło starania o powrót przedmiotu do szkół muzycznych, jednak znajduje się on obecnie w ofercie fakultatywnej tylko ośmiu szkół muzycznych w Polsce, w wymiarze jednej godziny tygodniowo przez jeden rok, co pozwala zapoznać uczniów szkół muzycznych z ogólnym zagadnieniem folkloru muzycznego (głównie polskiego, innego nie bierze się pod uwagę ze względu na ograniczenia czasowe). Zagadnienia te pojawiają się na przedmiotach: audycje

muzyczne (w szkołach I stopnia) lub literatura muzyczna (szkoła II stopnia), zaś kroki niektórych polskich tańców poznają dzieci na rytmice.

Współcześnie edukacja muzyczna związana z folklorem polskim (oraz mniejszości narodowych, etnicznych, religijnych) funkcjonuje w szkołach poprzez naukę podstawowych kroków i figur krakowiaka, polki oraz innego prostego tańca ludowego (klasy I–III), jak również naukę określania przez ucznia charakterystycznych cech polskich tańców narodowych: poloneza, krakowiaka, mazura, kujawiaka i oberka (klasy IV–VI) (http://www.nck.pl/files/2012-08-02/men_tomom_7.pdf); zaznajomienie młodego odbiorcy kultury z pojęciami: folklor i etnografia, postacią Oskara Kolberga, zwyczajami i tradycjami ludowymi związanymi głównie ze świętowaniem Bożego Narodzenia i Wielkanocy, rzadziej innych świąt; doszukiwanie się odniesień do muzyki ludowej w twórczości kompozytorów, przede wszystkim Chopina. Przygotowując się do zajęć teoretycznych, nauczyciele korzystają z podręcznika Jadwigi Sobieskiej (2006), uzupełniając go o materiał z folkloru regionu, w którym pracują. Często posiłkują się przykładami dźwiękowymi (nagrania archiwalne oraz współczesne, stylizowane), które są zestawiane, a następnie porównywane i analizowane – co potwierdzają relacje uczniów.

Edukacja muzyczna w szkole podstawowej pozostaje dość konserwatywna także w ujęciu folkloru. Pieśni ludowych w podręcznikach nie jest zbyt dużo i służą zazwyczaj – z uwagi na swą prostą budowę – jako materiał do nauki gry na szkolnych instrumentach oraz ćwiczeń rozwijających predyspozycje muzyczne. Większą popularnością cieszą się polskie kolędy i pastorałki, które są chętnie śpiewane przez uczniów (zarówno na lekcjach, jak również na apelach, uroczystościach szkolnych, konkursach, festiwalach).

W prezentowanym repertuarze dominuje folklor polski: kurpiowski, podhalański, lubelski, rzeszowski, śląski. Znikome, w relacji uczniów, są przykłady folkloru związanego z grupami religijnymi (prawosławie, protestantyzm) prezentowane na lekcjach dotyczących historii muzyki. W niektórych szkołach pojawiają się informacje na temat muzyki klezmerskiej. Uczniowie zapoznają się jedynie z podstawowymi instrumentami ludowymi, bez głębszej analizy ich budowy czy funkcji. Warto wspomnieć również o pojawiających się przejawach zajęć praktycznych, zarówno w szkolnictwie powszechnym, jak i muzycznym. Odbywa się to w relacji nauczyciel–uczeń. Od kilku lat zauważyć można tendencję do organizowania spotkań/warsztatów, na które zapraszani są przedstawiciele folkloru (instruktorzy i członkowie regionalnych zespołów folklorystycznych, muzykanci). Przykład mogą stanowić dwa przedsięwzięcia, które na przestrzeni

ostatnich pięciu lat odbywały się na terenie Kurpiowskiej Puszczy Zielonej i umożliwiły przekaz bezpośredni. Pierwszym z nich był projekt „Szkoła muzykantów ludowych” realizowany jak dotychczas trzykrotnie (trzy edycje) przez Publiczne Gimnazjum w Czarni i Zespół „Carniacy” oraz Towarzystwo Kurpiowskie „Strzelec”, w ramach którego młodzież (około 40 osób) uczyła się gry na instrumentach: harmonii pedałowej, skrzypcach oraz instrumentach dętych blaszanych. Zajęcia prowadził m.in. Jan Kowalczyk z Rozóg. Efekty nauki uczniowie prezentowali podczas uroczystości szkolnych i gminnych. Na skutek działalności SML powstało pięć kapel złożonych z trzech muzyków wyrastających. Najbardziej wytrwali uczniowie biorą do dziś udział w Przeglądzie Harmonistów i Skrzypków Ludowych „Kurpiowskie Granie”, które co roku odbywa się w Gminnym Ośrodku Kulturalno-Oświatowym w Lelisie. Podobne przedsięwzięcie realizowane jest w Myszyńcu przez Towarzystwo Przyjaciół Myszyńca i Regionalne Centrum Kultury Kurpiowskiej w Myszyńcu. Warsztaty realizowane są w ramach projektu „Rozwój artystycznej twórczości ludowej mieszkańców kurpiowszczyzny poprzez organizację warsztatów nauki gry na harmonii pedałowej i na skrzypcach”. Projekt otrzymał dofinansowanie ze środków Programu Rozwoju Obszarów Wiejskich 2007–2013 w ramach Osi 4 Leader, Działanie 413. Wdrażanie lokalnych strategii rozwoju dla małych projektów, tj. operacji, które nie odpowiadają warunkom przyznania pomocy w ramach działań Osi 3, ale przyczyniają się do osiągnięcia celów tej osi. Projekt jest skierowany do mieszkańców LGD Kurpsie Razem, tj. gmin: Baranowo, Czarnia, Jednorozec, Kadzidło, Lelis, Łyse, Myszyniec, Olszewo-Borki, osób w każdym wieku – dzieci, młodzieży, osób dorosłych. Okres realizacji zajęć: 18 lutego – 28 czerwca 2013 r. Zakres projektu obejmuje dwa moduły tematyczne: nauka gry na skrzypcach, nauka gry na harmonii pedałowej. Prowadzenie: Jan Kowalczyk z Rozóg.

Spotkania te mają charakter jednorazowy i stanowią rodzaj „atrakcji”, a nie przekazu w rozumieniu tradycyjnym. Podobnie jak w przypadku zajęć teoretycznych pojawia się folklor polski, najczęściej kurpiowski, na zajęciach chóru (I stopień nauczania w szkolnictwie muzycznym), rytmice oraz we wczesnym etapie opanowywania instrumentów (proste utwory ludowe popularnie występujące w podręcznikach dla początkujących instrumentalistów).

Nie powinno się również przemilczeć zmian organizacyjnych w zakresie obowiązkowych zajęć muzycznych w gimnazjum, gdzie skrócono je do jednego roku. W dwóch pozostałych latach, zgodnie z rozporządzeniem ministra, uczniowie mogą uczestniczyć w zajęciach plastycznych lub muzycznych, traktowanych jako przedmiot uzupełniający, pozbawiony obu-

dowy dydaktycznej. Programy kształcenia muzycznego w gimnazjum zostały stworzone, aby pomagać młodym ludziom zgłębić dorobek muzyki kultury europejskiej, co spowodowało, że w mniejszym zakresie cele nauczania obejmują muzykę ludową własnego regionu, kraju czy muzykę innych kultur zamieszkujących Polskę. Takie działanie doprowadziło do sytuacji, w której młody gimnazjalista nie rozumie własnej muzyki tradycyjnej, aby nie twierdzić, że jej wręcz nie toleruje. W podręcznikach gimnazjalisty bardzo skromnie reprezentowany jest ludowy repertuar do śpiewania – niektóre wydawnictwa w ogóle nie przewidują jej doświadczania przez wykonanie⁵.

Zdarza się, że dzięki aspiracjom nauczycieli muzyki uczniowie mają możliwość poznawania autentycznej muzyki ludowej w wykonaniu wiejskiego muzykanta czy zespołu lub też z nagrań archiwalnych. N uwagę zasługują także tzw. „koncerty umuzykalniające”, trwające przez 45 min., raz w miesiącu, ale dodatkowo płatne przez rodziców uczniów (około 2 zł za koncert), podczas których uczniowie mają okazję poznania ludowych treści muzycznych. (jak np.: w Szkole Podstawowej nr 42 z Oddziałami Integracyjnymi im. K. I. Gałczyńskiego w Warszawie, w której autor pracuje jako nauczyciel).

Polscy regionaliści, etnografowie, muzykolodzy wskazują również na funkcjonowanie najbardziej powszechnej formy edukacji regionalnej, w tym dotyczącej folkloru muzycznego, a mianowicie na działalność zespołów folklorystycznych. Szkoły ściśle współpracują z gminnymi ośrodkami kultury, czego efektem są dwa typy zespołów: działające przy szkołach oraz działające przy gminnych ośrodkach kultury. Pierwsze – szkolne zespoły folklorystyczne zakładane są zwykle w sytuacji, gdy szkoła znajduje się w dalszej odległości od lokalnego ośrodka kultury. Wówczas instruktor (nie każdy instruktor posiada zresztą kompetencje w nauczaniu autentycznego folkloru) dojeżdża do wybranej jednostki i prowadzi w niej zajęcia taneczne i śpiewacze. Natomiast w wypadku drugich – „zasilane” są uczniami z danej gminy. Większość ośrodków kultury ma mniej lub bardziej sformalizowaną formę taneczno-śpiewaczą, najczęściej również instrumentalną. W niektórych miejscowościach jest ich więcej niż jedna. Trudno jednak zweryfikować, na ile są to zespoły kultywujące muzykę tradycyjną, a na ile posługują się repertuarem powszechnym i biesiadnym oraz folklorem stylizowanym. Warto wspomnieć również o inicjatywach, które nie

⁵ O ile podręczniki zatwierdzone przed 2009 rokiem, z wyjątkiem A. Kreiner-Bogdańskiej *Muzyka w gimnazjum* oraz P. Piątka *Muzyczne barwy*, całkowicie marginalizowały wiedzę na temat muzyki ludowej i etnicznej, o tyle obecnie wszyscy autorzy podręczników starają się przybliżyć te problemy.

mieszczą się w kanonach edukacji powszechnej lub muzycznej polskiego szkolnictwa, ale wpływają na jakość i zachowanie tradycyjnego folkloru muzycznego. Coraz więcej animatorów kultur lokalnych oraz muzykanci otrzymują dofinansowania na działalność edukacyjną, m.in. ze środków ministerialnych. W ramach realizacji stypendiów prowadzą zajęcia indywidualne i grupowe adresowane do dzieci i młodzieży, wypełniając lukę w polskim systemie edukacji. Przykładem mogą być stypendia, które otrzymali np. Edward Koziatek (Zawady), Ryszard Maniurski (Antonie) i Jan Kania (Lelis) z terenów kurpiowskiej Puszczy Zielonej. Wszyscy trzej uczyli gry na harmonii pedałowej. Zajęcia odbywały się w grupach i indywidualnie, tak by nauczyciel mógł się pochylić nad każdym z uczniów. W żadnym z tych przypadków nie posługiwano się zapisem nutowym (gra ze słuchu). Zajęcia prowadzone były w szkołach, które zgodziły się współpracować z muzykantom. Oprócz zajęć instrumentalnych (dla mniejszej grupy) odbywały się bardziej dostępne zajęcia taneczno-wokalne (wszyscy trzej muzykanci mają doświadczenie pracy z zespołami folklorystycznymi). Łatwo przewidzieć, że uczniowie szkół, które zgodziły się wziąć udział w realizacji projektów (udostępniając sale na zajęcia), miały pierwszeństwo w zapisach do poszczególnych grup.

Traktując o kulturze muzycznej w edukacji, chciałbym również wspomnieć o funkcjonowaniu mniejszości narodowych i etnicznych oraz ich udziale w powszechnym kształceniu. Istnieją na terenie kraju szkoły z dodatkową nauką języka, np. białoruskiego czy ukraińskiego (Podlasie), których zadaniem jest kultywowanie tradycji narodowych (w tym muzycznych) jej przedstawicieli. Aspektem rokującym pozytywnie na przyszłość dziedzictwa muzycznego mniejszości zamieszkujących Polskę jest fakt, iż ich repertuar muzyczny wciąż jest jeszcze bardzo obszerny i żywy.

Ciągle zmiany strukturalne, organizacyjne, administracyjne i zastój merytoryczny w oświacie powodują, że coraz bardziej razi zanik znaczenia i pozycji ludowego folkloru muzycznego w edukacji. Nawet ostatnia reforma, którą resort oświaty szumie nazwał programową, w zakresie celów i treści nauczania, niewiele wniosła w zakresie postrzegania folkloru muzycznego. Te zabiegi liftingowe i wysiłek wkładany w zmiany organizacyjne sprzyjają dezorganizacji i pozycji funkcjonowania muzyki ludowej w polskim systemie kształcenia powszechnego.

20 | „Polski folklor muzyczny” w szkołach muzycznych I i II stopnia

Zofia Wawrzyńska

W 2001 roku powstała równoczesna i – okazało się w krótkim czasie – wspólna inicjatywa Centrum Edukacji Artystycznej (Zofia Wawrzyńska – obecnie pracownik emerytowany) oraz Państwowej Szkoły Muzycznej I i II st. w Suwałkach (Urszula Nalaskowska – ówczesna wicedyrektor szkoły), dotycząca reaktywowania wyodrębnionego przedmiotu Polski Folklor Muzyczny w szkołach muzycznych II stopnia. Do tej inicjatywy włączył się Mirosław Nalaskowski z Regionalnego Ośrodka Kultury i Sztuki (ROKiS) w Suwałkach, przyjmując rolę organizatora pierwszego spotkania, inicjującego prace wytyczające program i plan działań.¹ CEA zaprosiło na to spotkanie-seminarium wszystkich zainteresowanych nauczycieli ze szkół muzycznych II stopnia, a M. Nalaskowski – środowiska naukowe i stowarzyszenia działające na rzecz upowszechniania muzycznej tradycji ludowej. Proporcje udziału były zaskakujące, ponieważ wśród kilkunastu osób obecnych podczas wakacji w 2001 roku w Gawrych Rudzie, znacząca była przewaga naukowców i działaczy ruchu folklorystycznego. Ze szkół przyjechało zaledwie kilka osób. W rezultacie tego spotkania powstał ogólny, ale konkretny zarys programu procesu powtórnego (jednak zasadniczo różniącego się od dotychczasowego) realizowania przedmiotu w praktyce szkolnej.

Wypracowano następujące założenia:

1. Określenie miejsca przedmiotu w programie i planie nauczania szkoły muzycznej II stopnia. Przedmiot powinien być prowadzony przez szkołę, która go wybiera jako dodatkowy, nadobowiązkowy, tzn. realizowany poza obowiązującym planem nauczania, zatwierdzony w szkole uchwałą rady pedagogicznej. Optymalna liczba godzin to 2 tygodniowo w cyklu jednorocznym, lub po 1 godzinie w cyklu dwuletnim. Optymalny czas w programie kształcenia to druga i trzecia klasa, ze względu na wiek, przygotowanie uczniów oraz przydatność przedmiotu dla realizowania innych treści.

¹ Mirosław Nalaskowski w realizacji projektu odgrywa cały czas znaczącą rolę jako inspirator i przewodnik merytoryczny biorącej w nim udział grupy nauczycieli.

2. Określenie przedmiotu jako praktycznego. Prawie wszyscy uczestnicy spotkania, którzy wcześniej byli edukowani w szkołach muzycznych, wspominali przedmiot jako wykładowy, nieefektywny (dyktowane treści teoretyczno-historyczne do zapamiętania), niepowiązany z praktyką muzyczną. Przewidywana praktyka realizowania tego przedmiotu powinna więc zakładać śpiew, taniec, o ile to możliwe włączenie instrumentów, projekty uczniowskie, poszukiwania i opisywania śladów kultury ludowej w bliskich środowiskach, kontakt z muzykami wykonującymi *in crudo* swoją sztukę, znajomość cech folkloru lokalnego oraz ogólną znajomość cech folkloru terenu całego kraju.

3. Oceniono w przybliżeniu aktualny stan kwalifikacji kadry nauczycielskiej do prowadzenia tak rozumianego przedmiotu. Bez przeprowadzonej analizy (w oparciu o obserwacje, ponieważ akcja była spontaniczna) oceniono, że w aktualnym stanie kadry, przy powyższych założeniach, przedmiot mogą prowadzić jedynie te osoby, które poza wiedzą rzeczową (np. wykształcenie muzykologiczne) żywo interesują się muzyką ludową, uczestniczą w zespołach, poszukują sposobów na realizację własnych zainteresowań w tej dziedzinie. Oczywiście więc było, że przedmiot może być prowadzony tylko w tych szkołach, gdzie pracuje nauczyciel spełniający takie kryteria.

Trzeba dodać, że w czasie eksperymentu reformy, w którym brało udział 18 szkół (lata 1970–1985), kiedy to „folklor” wcielono do 6-letniego cyklu przedmiotu Nauka o Muzyce (literatura muzyczna, folklor, instrumentoznawstwo, historia muzyki i formy muzyczne), a w pozostałych szkołach przedmioty ogólnomuzyczne prowadzone były oddzielnie, „po staremu”, według odrębnego planu nauczania, sytuacja kadrowa była tak bardzo niekorzystna, że tym właśnie tłumaczono połączenie folkloru z innymi dyscyplinami. Był to w każdym razie niejedyny powód integracji. Okazało się, że szkoły nieeksperymentalne rezygnowały bardzo często z przedmiotu zarówno z powodu braku nauczyciela jak i przeładowania nadmierną liczbą przedmiotów.

Aktualnie sytuacja wymagała więc intensywnego szkolenia nauczycieli, przygotowania dla nich materiałów, z czasem też zakładano przygotowanie materiałów dla uczniów.

Na następnym seminarium, już z większą frekwencją nauczycieli, przedyskutowany został i przyjęty do realizacji program nauczania przygotowany przez Urszulę Nalaskowską. Ustalono, że – przy zachowaniu głównych jego elementów – program będzie realizowany, z możliwością ewoluowania w takim zakresie, który wyznaczają warunki i praktyka konkretnej szkoły.

W dwunastoletnim (2001–2013) okresie realizowania projektu wdrażania na nowo przedmiotu Polski Folklor Muzyczny, udział w nim wzięły szkoły w następujących ośrodkach: Bydgoszcz, Katowice, Łódź, Olsztyn, Ostrołęka, Rzeszów, Stalowa Wola, Szamotuły, Szczecin, Suwałki, Zielona Góra i Żyrardów. Nie wszystkie wymienione szkoły zdecydowały się od razu na realizację projektu. Niektóre po pewnym czasie, z różnych powodów, zrezygnowały z przedmiotu (np.: Bydgoszcz, Katowice, Łódź, Zielona Góra). Wiadomo też, że są szkoły, w których przedmiot jest realizowany w inny sposób (np. ZPSM nr 4 im. Karola Szymanowskiego w Warszawie). Przez pewien czas realizowało zajęcia z tańców, prowadzone przez Tomasa Nowaka, z bardzo licznym uczestnictwem uczniów zarówno I jak i II stopnia, a także zajęcia gry na instrumentach oddzielnie i w kapeli, które prowadził Jerzy Burdzy.

Od początku trwania projektu najważniejszym zadaniem było wyposażenie nauczycieli w wiedzę i doświadczenia bezpośrednio płynące z kontaktów ze sztuką ludową. Centrum Edukacji Artystycznej ze szkołami uczestniczącymi w projekcie organizowało seminaria i warsztaty otwarte dla wszystkich szkół (nauczycieli i uczniów) – w środowiskach regionalnie naturalnych, atrakcyjnych ze względu na udział twórców ludowych i naukowców zajmujących się danym regionem i odwiedzanie znaczących miejsc – muzeów, skansenów *etc.* Na ogół były to trzydniowe spotkania tematyczne, oprócz pierwszych – tygodniowych – i odbywały się w: Gawrych Rudzie (2), Zakopanem, Katowicach, Szczecinie, Warszawie i Łowiczu, Stalowej Woli (2), Olsztynie (2) i Ostrołęce. Program każdego spotkania przygotowywał nauczyciel folkloru, a organizacja leżała w gestii dyrekcji szkoły. W programie każdego spotkania był czas na dyskusję i wymianę doświadczeń o prowadzonym przedmiocie. Z inspiracji uczestników projektu, z myślą o przygotowaniu kadry nauczającej, zostało utworzone przy Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego roczne Podyplomowe Studium Etnomuzykologiczne (kier. Tomasz Nowak).

Wszystkie szkoły uczestniczące w projekcie zostały wyposażone w zakupione przez CEA materiały edukacyjne, wydane przez różne uczelnie i wydawnictwa. W CEA została wydana trzecia edycja podręcznika Jadwigi Sobieskiej *Polski Folklor Muzyczny* z suplementem (red. Piotr Dahlig 2006). Praca ta jest w posiadaniu wszystkich szkół muzycznych w Polsce. Obecnie w wydawnictwie CEA został złożony skrypt dla uczniów autorstwa Agnieszki Krajewskiej-Wereckiej, oparty na książce Jadwigi Sobieskiej. Zanim został przekazany do wydania, przeszedł nie tylko przez recenzje naukowe, ale został sprawdzony przez kolegów uczestniczących w projekcie. Zarówno skrypt, jak i program przedmiotu podlegają nieustannej ewalu-

acji. Niektórzy nauczyciele wypracowali swój własny program. Powstawały też bardzo interesujące projekty z zakresu zbierania przez uczniów śladów kultury ludowej w rodzinach i bliskich im środowiskach. Zapisanymi opracowaniami nauczyciele dzielili się w czasie seminariów.

Po doświadczeniach wszystkich osób uczestniczących w projekcie można bez wątplenia stwierdzić, że wypracowane formy prowadzenia przedmiotu Polski Folklor Muzyczny w szkołach, które dokonały tego wyboru, są właściwe i w dodatku bardzo atrakcyjne zarówno dla uczniów, jak i nauczycieli, chociaż wymagają dużego zaangażowania i przygotowania. Nie wydaje się więc słuszny powrót do poprzednich praktyk traktowania przedmiotu jako zbioru teoretycznej wiedzy.

Przykrym stwierdzeniem jest fakt, że niestety grupa nauczycieli projektu – entuzjastycznych i zaprzyjaźnionych, mimo bardzo wielu arcyciekawych propozycji seminariów, nie powiększa się choćby przez uczestnictwo w nich. Wydawać by się mogło, że środowisko szkół muzycznych nie docenia wartości w obcowaniu ze sztuką ludową, jej roli w pełnym kształtowaniu tożsamości i osobowości artystycznej.

Obecność muzyki ludowej w szkołach muzycznych prowadzonych przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego²

Na poziomie szkoły muzycznej pierwszego stopnia³ (cykl sześciu- i czteroletni) treści związane z tematyką muzyki ludowej, włączane do programu szkolnego, realizowane są przede wszystkim na lekcjach przedmiotów ogólnomuzycznych. W ramach lekcji rytmiki odbywa się nauczanie wybranych tańców regionalnych oraz opracowuje się ruchowo wybrane piosenki i dziecięce zabawy ludowe. Na lekcjach kształcenia słuchu – piosenki ludowe, czytanie nut głosem melodii ludowych, obficie zawartych w podręcznikach z informacją pochodzenia melodii, a także dyktanda oparte na melodiach ludowych. Najważniejsze zagadnienia dotyczące wyjaśniania ogólnych pojęć, takich jak: „folklor”, „etnologia”, „etnografia” oraz tych związanych z polskimi tańcami narodowymi poruszane są na audycjach muzycznych. Od wiedzy i umiejętności nauczyciela zależą: sposób przeprowadzenia i zainteresowanie uczniów właściwym, wprowadzającym lub uzupełniającym komentarzem oraz dobór odpowiednich materiałów fonograficznych i multimedialnych na lekcjach audycji muzycznych. W mniej-

² Dane aktualne zebrane na potrzeby *Raportu*, na podstawie nadesłanych na apel Centrum Edukacji Artystycznej informacji ze szkół muzycznych pierwszego i drugiego stopnia, w których istotnie obecna jest muzyka tradycji ludowej. Informacje przesłało 18 szkół.

³ Dotyczy to wszystkich szkół, nie tylko tych, które nadesłały informacje.

szych zwłaszcza ośrodkach zdarzają się sporadyczne wykonania utworów muzyki ludowej, ale mają zwykle charakter okazjonalny związany z rocznicami, jubileuszami, potrzebami środowiska. Informacje, które nadeszły szkoły pokazują, że niektóre z nich poszerzają zakres swoich zainteresowań w programie kształcenia. Na ogół są to szkoły w miejscowościach o żywych, wieloletnich tradycjach folklorystycznych.

Ciekawą od strony dydaktycznej formę zbliżenia uczniów do muzyki ludowej, która zarazem oddziałuje na wykonania instrumentalne, prezentuje na przykład ZPSM w Kielcach, gdzie od kilku lat prowadzone są fakultatywne zajęcia tańców ludowych, według autorskiego programu pt. *Zatańcz tę muzykę, a powiem Ci jak ją zagrasz*, autorstwa M. Ludwikowskiej – nauczycielki gry na fortepianie, która wiedzę i umiejętności czerpała z uczestnictwa w zespole ludowym pieśni i tańca. Celem zajęć jest zapoznanie uczniów z tańcami ludowymi, najczęściej spotykanymi w repertuarze najmłodszych instrumentalistów, aby dziecko, przygotowując utwór o charakterze tanecznym, miało właściwe wyobrażenie kroków, gestów i rytmiki danego tańca. Program jest adresowany do uczniów klas I–III wszystkich specjalności instrumentalnych i jest realizowany raz w tygodniu, w dwóch grupach: początkowej i kontynuującej, w wymiarze 1 i 2/3 godziny lekcyjnej; ma charakter integrujący niezbędne elementy kształcących wychowawcze, zaspokaja także naturalną potrzebę ruchu dziecka i poprzez ćwiczenia koordynacyjne pomaga osiągnąć większą swobodę aparatu wykonawczego podczas gry na instrumencie. Bywa, że poznane i utrwalone w układach choreograficznych tańce, prezentowane są w szkole i na zewnątrz. Ostatnio prezentacje wygenerowały pomysł przygotowania około godzinnego spektaklu *Betlejem Świętokrzyskie*, opartego na motywach *Pastorałki* L. Schillera oraz *Betlejem Polskie* L. Rydla. Takie przedsięwzięcia wymagają współpracy nauczycieli odnajdujących się w temacie „ludowości”. Grupę taką tworzą M. Ludwikowska, J. Głąb, E. Piwowarczyk, A. Szmerka.

Formę integrującą szkolny ruch folklorystyczny z tradycjami regionu przedstawia szkoła muzyczna I stopnia w Świdniku, gdzie od 30 lat funkcjonuje Zespół Tańca Ludowego „Leszczyniaczy”, skupiający dzieci i młodzież ze szkoły muzycznej i szkół ogólnokształcących w mieście. Przy zespole działa kapela ludowa składająca się z uczniów szkoły muzycznej. Zespół prowadzi dwoje nauczycieli – Beata Leszczyńska i Lech Leszczyński. Zajęcia obejmują 18 godzin tygodniowo oraz liczne występy.

Niewątpliwie najbardziej efektywnym i trwale zakorzeniającym w kulturze ludowej rodzajem zajęć zgłaszanych przez szkoły jest wykonawstwo instrumentalne, które bezpośrednio nawiązuje do charakteru muzyki re-

gionu. Klasy gry na instrumentach ludowych prowadzą 3 szkoły muzyczne I stopnia: w Przeworsku, Zbąszyniu i Żywcu, a jedna – w Krotoszynie planuje otworzenie klasy gry na dudach wielkopolskich.

W Przeworsku grę na cymbałach wprowadzono przede wszystkim dla uczniów klasy perkusji: IV–VI cyklu sześcioletniego i II–III cyklu czteroletniego, w wymiarze 2/3 godziny tygodniowo. Aktualnie gry na cymbałach pod kierunkiem Grzegorza Haški uczy się trzech uczniów klasy VI.

W PSM I stopnia w Zbąszyniu prowadzona jest klasa instrumentów ludowych – kozła weselnego, sierszeniek, mazanek i skrzypiec podwiązanych, charakterystycznych dla Regionu Kozła. Zajęcia odbywają się w wymiarze 2/3 jednostki lekcyjnej tygodniowo indywidualnie oraz jedna tygodniowo w kapeli. Obecnie gry na instrumentach ludowych uczy się 21 uczniów z klas IV–VI cyklu sześcioletniego i klas II–IV cyklu czteroletniego, a w wyjątkowych wypadkach zaczynają się uczyć młodsze dzieci (tradycja rodzinna lub wyjątkowe zainteresowanie ucznia muzyką ludową). Lekcje prowadzi Jan Prządka – prezes Stowarzyszenia Muzyków Ludowych. W bieżącym roku szkolnym odbyła się prezentacja budowy kozła weselnego.

PSM I stopnia w Żywcu od 25 lat kształci w zakresie gry na instrumentach ludowych. Zajęcia prowadzi Czesław Węglarz. W roku szkolnym 2013/2014 w wymiarze sześciu godzin indywidualnie oraz dwóch godzin w zespole. Uczniowie pobierają naukę gry na następujących instrumentach: dudy żywieckie, gajdy, piszczałka wielkopostna, okaryna, piszczałka 6-otworowa. Nauka zespołowego muzykowania na instrumentach ludowych obejmuje kapele w składzie: dudy – skrzypce, gajdy – skrzypce, skrzypce prym – skrzypce sekund i kontrabas. Wykonywany repertuar to muzyka Żywiecczyny i sąsiednich regionów: Śląska Cieszyńskiego, Orawy, Podhala, Słowacji. Uczniowie i absolwenci klasy instrumentów ludowych biorą udział w lokalnych, wojewódzkich oraz ogólnopolskich konkursach instrumentalistów ludowych (m.in.: Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą, Festiwal Górali Polskich w Żywcu, Konkurs Gry na Unikatowych Instrumentach Ludowych w Bielsku-Białej, Festiwal Muzyki Folkowej Polskiego Radia „Nowa Tradycja” w Warszawie).

Na poziomie szkół muzycznych II stopnia w klasach I–II realizowany jest przedmiot literatura muzyczna, w wymiarze dwóch godzin tygodniowo. Zawiera obligatoryjne treści dotyczące m.in. polskiego folkloru muzycznego, które w zależności od potraktowania materiału mogą zajmować czas do około jednego semestru. Podstawa programowa nie określa czasu na realizację materiału, a programy dla każdego przedmiotu są opracowywane przez szkołę.

W ramach literatury muzycznej treści dotyczące folkloru powinny zawierać: regiony Polski i ich kulturową specyfikę, najbardziej charakterystyczne składy kapel, instrumentarium, cechy muzyki ludowej, omówienie dzieł najważniejszych postaci w dziedzinie folklorystyki (m.in.: Oskara Kolberga, Jadwigi i Mariana Sobieskich). Oprócz zwykłej pracy lekcyjnej szkoły stosują lekcje multimedialne, muzealne (muzea instrumentów ludowych i muzea etnograficzne), a także wycieczki dydaktyczne w różne rejony Polski.

Z nadesłanych przez szkoły drugiego stopnia informacji wynika, że te szkoły, które uczestniczyły w latach 2001–2013 w projekcie reaktywowania wyodrębnionego przedmiotu, nadal prowadzą przedmiot bądź inne formy realizacji muzyki ludowej. Są to szkoły w Olsztynie, Ostrołęce, Stalowej Woli, Szczecinie, Żyrardowie.

Tym, co różni szkoły biorące wcześniej udział w projekcie od tych, które prowadzą zajęcia w ramach literatury muzycznej, jest znaczące włączanie nagrań muzycznych oraz ciągle modyfikowanych tematów z zakresu kultury lokalnej, analizowanie i opisywanie jej, a także zajęcia praktyczne śpiewu, tańca i gry na instrumentach. W pilotażu reformy szkolnej jest możliwość zaplanowania przedmiotu do wyboru przez uczniów, z puli przedmiotów modułowych ogólnomuzycznych.

Niektóre szkoły uczestniczące w projekcie wprowadziły szerszą praktykę wykonawczą. Różnego typu zespoły funkcjonują w:

Łodzi – gdzie zaczynem dla ich powstawania było włączanie przez Beate Kurman do lekcji rytmiki elementów muzyki różnych regionów, ale też łódzkiego folkloru miejskiego; zespół i jego różne formy aktywnie rozwijają się w szkole, mimo że sam przedmiot Polski Folklor Muzyczny już nie jest prowadzony;

Olsztynie – międzyklasowy zespół śpiewaczo-instrumentalny, członkowie zespołu włączają opowiadane relacje z tradycji rodzinnej;

Suwałkach – gdzie istnieje kapela ludowa w zmiennym składzie, zależnym od danego rocznika; najczęściej wykorzystywane instrumenty to dwoje skrzypiec, klarnet lub dwa klarnety, cymbały typu wileńskiego, bębenki, brząkadła. Istnieje też zespół śpiewaczy dziewcząt z klas IV–VI. W repertuarze są pieśni z okolic Suwalszczyzny. W bieżącym roku szkolnym duet dziewcząt Zuzanna Kozłowska i Marta Falińska zakwalifikował się do Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą.

W **Ostrołęce i Stalowej Woli** nie ma szkolnych zespołów, ponieważ wielu uczniów uczestniczy w dużych zespołach regionalnych, obecnych w tych miastach. Szkoła w Ostrołęce planuje reaktywowanie szkolnej kapeli, którą wcześniej prowadził Witold Krukowski.

Szkoła w Żyrardowie dopiero od dwóch lat wprowadziła odrębny przedmiot – zaowocował pomysłem zainteresowania muzyką ludową całej społeczności szkolnej, w wyniku czego przygotowany został spektakl zwyczaju chodzenia z gwiazdą na zakończenie karnawału.

Tabela 1. Wykaz szkół prowadzonych przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, które nadesłały informacje o obecności polskiej muzyki ludowej w edukacji muzycznej (dane z 19.03.2014)

Szkoła	Nauczyciel prowadzący
PSM I st. Białogard	b.d.
PSM I st. Dzierżoniów	Małgorzata Słota
PSM I st. Krotoszyn	Romuald Jędraszak
PSM I st. Przeworsk	Grzegorz Hańko
PSM I st. Świdnik	Beata Leszczyńska i Lech Leszczyński
PSM I st. Zbąszyń	Jan Prządka
PSM I st. Żywiec	Czesław Węglarz
PSM I i II st. Jastrzębie Zdrój	Alojzy Kopoczek
ZPSM Kielce	Katarzyna Szymczyk
PSM I i II st. Olsztyn	Agnieszka Krajewska-Werecka
ZSM Łódź	b.d.
PSM I i II st. Ostrołęka	Katarzyna Waśkiewicz
PSM I i II st. Stalowa Wola	Elżbieta Nowak-Szpunar
PSM I i II st. Suwałki	Izabela Filipiak-Sokołowska
ZSM Szczecin	Dorota Kalinowska, Renata Wilento
ZPSM nr 4 Warszawa	b.d.
PSM I i II st. Żagań	b.d.
PSM I i II st. Żyrardów	Wiesława Bińkowska

Źródło: opracowanie własne.

21 | *Warsztaty i kursy. Działalność instytucji i stowarzyszeń oraz inicjatywy indywidualne*

Ewa Grochowska, Remigiusz Mazur-Hanaj

W związku z nieobecnością muzyki tradycyjnej (poza kilkoma wyjątkami) w oficjalnym systemie szkolnictwa rozwinęła się, szczególnie w ostatnich latach, sieć nieformalnych inicjatyw. Te wspomniane wyjątki to Państwowa Szkoła Muzyczna w Zbąszyniu (klasa kozła weselnego), puńska filia Państwowej Szkoły Muzycznej w Suwałkach (ludowe instrumenty litewskie), Państwowa Szkoła Muzyczna w Żywcu, Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych im. Kenara w Zakopanem (lutnictwo). Całoroczne kształcenie w formule dodatkowych zajęć prowadzi Ognisko Muzyczne Fundacji Braci Golec w Milówce, a także Centrum Kultury Zamek w Poznaniu (kapela dudziarska). Tak zwana nieformalność całej reszty inicjatyw wynika li tylko z ich braku umocowania w systemie państwowych koncesji (MEN), pozostałe cechy, które je wyróżniają to:

1. w większości stoją za nimi organizacje pozarządowe (jak najbardziej sformalizowane w sensie prawnym ngo-sy),
2. realizowane są nieregularnie lub/i z regularnością sezonową (jedno do czterokrotnie w ciągu roku),
3. wyróżniają się mniejszym lub większym zaangażowaniem mistrzów – artystów starszego pokolenia, których praktyka jest zasadniczym punktem odniesienia w procesie nauki,
4. realizowane są w trybie intensywnej nauki,
5. w stosunkowo szerokim zakresie uwzględniają konteksty kulturowe muzyki tradycyjnej – związek z obrzędowością, wzajemne powiązania między śpiewem, muzyką instrumentalną i tańcem,
6. odbywają się tradycyjną metodą – nauka ze słuchu, z nagrań, notacje używane są jedynie pomocniczo, a dawne zapisy nutowe o tyle, o ile obycie „w terenie”, w żywej, spontanicznej sytuacji muzycznej i osłuchanie pozwalają na ich prawdopodobnie bliską oryginałowi interpretację i realizację,
7. istotną rolę odgrywa element uzualizmu – przejmowane wraz z materiałem muzycznym, stylem, techniką i repertuarem tradycyjne praktykowanie tej muzyki, a więc ogromna większość uczy się muzyki instrumentalnej

po to, żeby grać ją do tańca (w przypadku śpiewu wygląda to już nieco inaczej),

8. co wiąże się z punktami 5 i 7: tylko fragment procesu nauczania dzieje się w ścisłych ramach warsztatów, ważny edukacyjny walor i znaczenie mają również sytuacje spontanicznych „pograjek”, muzykowanie na zabawach (w charakterze muzyka wspomagającego), praca z nagraniami czy wizyty w domach mistrzów na indywidualnych lekcjach – to wszystko oczywiście trudno ująć w jakiegokolwiek statystyki.

Pierwsze warsztaty odbywały się w 1994 roku (II SLO w Warszawie) jako inicjatywa środowiska, które w następnym roku założyło Stowarzyszenie „Dom Tańca”. Były to zajęcia taneczne z etnochoreologiem Grażyną Dąbrowską. Jednak przez długi czas podstawową formą nauki tańca i muzyki liderów raczkującego wtedy ruchu były regularne (raz w tygodniu albo częściej) zabawy taneczne (a więc „żywe sytuacje”) organizowane w Warszawie, na które zapraszano najlepsze kapele, śpiewaków i tancerzy. Podobną rolę odgrywały spotkania po domach oraz wyjazdy na wieś. Dopiero od 2002 roku (I Tabor Domu Tańca w Chlewiskach) organizowane są cykliczne warsztaty taneczne, śpiewacze i instrumentalne, istnieje już wtedy nieformalna szkoła muzyki kajockiej u Jana Gacy w Przysławowicach, zaczynają działać kolejne środowiska w kraju („Krusznia” suwalska), w roku 2006 odbywają się w jednym sezonie po raz pierwszy dwa tabory (radomski i lubelski).

Osobna uwaga należy się Fundacji „Muzyka Kresów”, która działała od 1991 roku, ale przez pierwsze lata skupiała się na tradycjach wschodnich Słowian, także z powodu metodyki nauczania muzyki tradycyjnej, wykształconej na Ukrainie i w Rosji na wysokim poziomie przez kręgi akademickie. W Polsce nie było czegoś takiego wówczas nawet w postaci załóżkowej, dlatego kontakty z naukowcami, a zarazem praktykami muzykami tradycyjnej ze Wschodu, zwłaszcza zespołem Jewhena Jefremowa „Drewo” z Kijowa odegrały dużą rolę wzorotwórczą i dały impuls do zajęcia się własną tradycją. Fundacja w 1998 roku powołała Międzynarodową Szkołę Muzyki Tradycyjnej, której celem było zainteresowanie młodego pokolenia polską muzyką tradycyjną. Zajęcia prowadzono w Warszawie, Wrocławiu, Krakowie, Poznaniu, Toruniu, Olsztynie, Białymstoku i Lublinie. W efekcie ukształtował się zespół, z którego wywodzi się szereg osób, które niedługo potem podjęły działalność w ramach Fundacji albo zaczęły prowadzić własną działalność badawczą i warsztatową poza Lublinem także w Olsztynie, Warszawie czy Wrocławiu (np. Ewa Grochowska, Paweł Zając, Olga Chojak, Olga Koziół, Marta Urban-Burdalska, Klaudia Niemkiewicz, Justyna Piernik).

Rok 2008 można uznać za pewną cezurę w rozwoju ruchu warsztatowego, obecność na warsztatach muzyki tradycyjnej jest wyraźnie liczniejsza (np. Tabor w Szczebrzeszynie) i od tej pory z tą wyraźną tendencją wzrostową mamy do czynienia do dzisiaj – w tabelach przytaczamy szczegółowe dane dotyczące w tym zakresie roku 2013. Po raz pierwszy odbywają się warsztaty w ramach powstałego właśnie przy OFKiŚL w Kazimierzu Dolnym Klubu Festiwalowego „Tyndyryndy”.

Przez ten cały czas działają wymienione na początku placówki państwowe, z których najstarsze tradycje ma lutnictwo w Zakopanem (jeszcze przedwojenne, w ramach Szkoły Przemysłu Drzewnego), a jeśli chodzi o nauczanie muzyki – Zbąszyń, gdzie już w 1950 w Wiejskim Ognisku Muzycznym zajęcia z koźła weselnego prowadził słynny koźlarz Tomasz Śliwa (w 1959 roku ognisko przemianowano na Państwową Szkołę Muzyczną im. St. Moniuszki). W Państwowej Szkole Muzycznej w Żywcu uczniowie mogą kształcić się w klasach okaryny, heligonki i dudziarskiej. We wrześniu 1996 roku z inicjatywy mniejszości litewskiej nastąpiło otwarcie Filii Suwalskiej PSM I stopnia w Puńsku. Oprócz nauki gry na instrumentach klasycznych filia PSM wprowadziła również nauczanie gry na litewskich instrumentach ludowych – birbyne, kankles i skuduciai.

Przekazywanie kompetencji muzycznych na dosyć dużą skalę odbywało się w górach, w Beskidach, a zwłaszcza na Podhalu. Działo się to w toku zwyczajowych sytuacji społecznych, posiadów, zabaw, wesel, w ramach rodzin i rodów góralskich, a także na festiwalach, w oficjalnie istniejących zespołach. Trzeba nadmienić, że było to możliwe dzięki wybitnym postaciom kultury muzycznej, autorytetom, których charyzma ogniskowała uwagę społeczną i nadawała większą siłę sprawczą działaniom edukacyjnym, umożliwiającym zachowanie ciągłości kulturowej i promieniującym poza lokalne konteksty (tu wymienić można Jana i Zuzannę Kawuloków z Istebnej czy Władysława Trebunię-Tutkę). W nieco mniejszym stopniu, ale tak bywa do dzisiaj na Podhalu (np. działalność Krzysztofa Trebuni-Tutki).

Pod koniec lat 90. nastaje moda na pop-folk, nie przekłada się ona jednak na zwiększone zainteresowanie muzyką źródłową, która ma stanowić inspirację dla czołowych przedstawicieli tego nurtu. Moda kończy się po paru latach i można zaryzykować twierdzenie, że jedyny jej wymierny efekt dotyczy nie szerokiej publiczności, ale jednej z grup. Otóż członkowie Golec uOrkiestra – bracia Paweł i Łukasz Golcowie zwracają się ku swojej rdzennej beskidzkiej muzyce i swój kapitał popularności inwestują w edukację – zakładają Fundację, o której mowa była na wstępie tekstu.¹

¹ <http://fundacijabracigolec.pl>

Inaczej ma się rzecz z folklem, który pozostaje w mniej lub bardziej bliskiej relacji z muzyką *in crudo*. Niemala część późniejszych adeptów muzyki tradycyjnej, uczestników warsztatów, a nawet liderów ruchu *revival* ma za sobą przygodę z folklem (np. słuchacze Orkiestry św. Mikołaja czy Kapeli ze Wsi Warszawa) i nawet jeśli potem poświęcają się wyłącznie nauce prosto od mistrzów wiejskich, to zachowują raczej sentyment i szacunek dla twórczości bardziej autorskiej. Przepływy między tymi środowiskami wydają się zresztą rzeczą dość naturalną, a podziały nie są tak ostre w rzeczywistości jak w deklaracjach.

Warto wspomnieć o dużej roli edukacyjnej, jaką w ciągu ostatniego piętnastolecia odegrały publikacje z muzyką źródłową – ogromna większość z ponad 150 płyt, jakie stanowią dorobek fonografii w tej dziedzinie to plon wydawniczy właśnie tego okresu. Do konkursu Fonogram Źródło organizowanego corocznie przez Polskie Radio zgłoszono odpowiednio za rok 2008 – 16 płyt, 2009 – 12, 2010 – 11, 2011 – 11, 2012 – 12, 2013 – 17². O mniejszej skali oddziaływania edukacyjnego można mówić w przypadku archiwów³, niemniej to również bardzo ważny element z racji tego, że chociaż z archiwów korzysta mniej osób niż z publikacji, ale jest to odbiór bardziej świadomy, do drzwi archiwów stukają ci, którzy wiedzą, czego chcą.

Co się tyczy źródeł finansowania, większość inicjatyw i projektów pozarządowych realizowana jest dzięki środkom przyznanych przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, rządziej Urzędy Miasta i Urzędy Marszałkowskie, nie tylko w ramach systemów grantowych, ale także w postaci indywidualnych stypendiów twórczych. Niektóre przedsięwzięcia realizowane w mniejszej skali są w stanie same się sfinansować, bez pomocy z zewnątrz lub z niewielką pomocą (zorganizowaną np. dzięki zbiorce publicznej). Należy przy tym podkreślić, że zdecydowana większość organizacji i osób nie dysponuje własnym zapleczem lokalowo-technicznym i nie funkcjonuje w żadnym stałym systemie finansowania swoich działań, co z jednej strony jest bolączką tych organizacji i wpływa niekorzystnie na stabilność ciekawych często inicjatyw, a z drugiej leży w charakterze ich działań. Na zintensyfikowanie przedsięwzięć edukacyjnych wpłynęły w ostatnich dwóch latach programy małych grantów przyznawanych w konkursach przez Instytut Muzyki i Tańca.

² http://pl.wikipedia.org/wiki/Folkowy_Fonogram_Roku#Fonogram_.C5.B9r.C3.B3de.C5.82_2013

³ Zwłaszcza Zbiory Fonograficzne Instytutu Sztuki PAN oraz Archiwum Polskiego Radia, Archiwum Radia Pomorza i Kujaw (w całości udostępnione w sieci zbiory Anny Jachniny), archiwa uczelniane i prywatne.

Śpiew tradycyjny

W ciągu ostatniego pięciolecia (dane z lat 2009–2013, uzyskane od poszczególnych osób i organizacji) miało miejsce zintensyfikowanie działalności badawczej i warsztatowej, związanej ze śpiewem tradycyjnym. Powstało także kilka nowych środowisk (nieujętych w *Raporcie o stanie muzyki polskiej* z 2011 r.), które organizują pojedyncze kursy i cykliczne zajęcia warsztatowe. Niniejszy szkic jest podsumowaniem danych z minionych dwóch lat (2012–2013).

Coraz częściej podejmowane są ostatnio także próby analizy (prace magisterskie, doktorskie, artykuły naukowe i wystąpienia konferencyjne) dokonania środowisk działających w tym obszarze od początku lat 90. XX w. i nadania im wspólnego mianownika w postaci określenia „nurt *revival*”, który staje się coraz bardziej zauważalny np. w mediach polskich i zagranicznych. Świadczy to o ważnym miejscu tej działalności i tematyki w dyskursie kulturowym i naukowym, jest ona również coraz chętniej podejmowana przez socjologów, zajmujących się tematyką zmiany kulturowej.

Istotny jest fakt, że zdecydowana większość tych inicjatyw korzysta z wzorców „dobrej praktyki”, wypracowanych we wcześniejszych latach przez środowiska charakteryzujące się podejściem *in crudo*. Wzorce te to przede wszystkim dbałość o bezpośredni kontakt z wiejskimi przekazicielami tradycji muzycznej, zachowanie cech stylistycznych i świadomość odrębności i różnic regionalnych w stylach i gatunkach śpiewu, próby praktykowania wybranych form w odpowiednim kontekście i czasie (na przykład kołędowanie, spotkania śpiewacze w okresie Wielkiego Postu).

Obszar praktyki, czyli wykonawstwa pieśni w kontekście zbliżonym do sposobu ich funkcjonowania w środowisku wiejskim (dawnym i współczesnym) jest kwestią problematyczną i zasługującą na poszerzoną refleksję. Chodzi tu przede wszystkim o dylemat „sceniczności”, która stała się obecnie jednym z głównych kontekstów wykonawczych dla śpiewaków wiejskich. Wymowny jest sam fakt nazywania ich „wykonawcami”, podczas gdy w swoim naturalnym środowisku byli przede wszystkim kimś w rodzaju „przewodników” czy „liderów” sytuacji muzycznej, podczas której odbywał się obrzęd czy inne rodzinne lub wspólnotowe wydarzenie. W szczególności sposób dotyczy to na przykład śpiewów pogrzebowych (i w ogóle obszernej grupy tzw. pozakościelnych pieśni religijnych), które przez w ciągu lat 70. były nieobecne w repertuarze osób występujących na przeglądach folklorystycznych, ale w końcu się tam znalazły.⁴

⁴ Symboliczną cezurą jest rok 1982 kiedy na Festiwalu w Kazimierzu zespół z Grodziska Dolnego wykonał cykl obrzędowych śpiewów żałobnych, za co otrzymał nagrodę specjalną.

Inny przykład to wesele. W kilku regionach Polski (np. Lubelszczyzna, Kurpie) do dziś w pamięci śpiewaczek zachowane są pieśni – wybitne świadectwa archaiki muzycznej, które całkowicie znikły ze współczesnej obrzędowości weselnej. To sytuacja bardzo trudna podczas pracy nad nauką stylu, ponieważ to właśnie ten repertuar zasługuje na wyjątkową uwagę badaczy i adeptów sztuki tradycyjnego śpiewu, nie ma już jednak możliwości udziału bądź udokumentowania sytuacji, w której śpiew ten zaistniałby w swoim właściwym kontekście. Wyjątkiem jest tutaj m.in. Podhale oraz regiony o ugruntowanej i silnej pozycji tradycji instrumentalnych, np. Radomskie, gdzie elementy „tradycyjne”, ale mało archaiczne w swojej muzycznej formie pojawiają się podczas współczesnego wesela. Na tym tle widać także ogromne znaczenie spotkań ze śpiewaczkami najstarszego pokolenia, które mają w żywej pamięci najstarsze pieśni i zwyczajnie weselne i są w stanie przybliżyć dawny „kosmos” tej sytuacji obrzędowej.

W pracy nad przekazaniem i nauką tego repertuaru wiele osób – zdając sobie sprawę z jego znaczenia jako ważnego świadectwa kultury muzycznej – posługuje się równymi formami przybliżenia owego naturalnego kontekstu wykonawczego (opowieść, rekonstrukcja obrzędu, poszukiwania alternatywnych form prezentacji „scenicznej”, poszukiwanie mechanizmów społecznych, uruchamiających pamięć o istotnych z punktu widzenia danej lokalnej kultury momentach roku obrzędowego itp.).

Jeśli mowa o „kontekście” – dobrym przykładem są ciekawe działania zainicjowane przez Stowarzyszenie „Tratwa” z Olszyna (Maciej Żurek, Marek Ruczko i kilkanaście innych osób, także spoza Olszyna), realizowanych w ramach kilkuletniego projektu „Serce Dzwonu”. Pierwsza jego część to coroczne wrześniowe spotkania w Przysałowicach Małych w powiecie przysuskim (i okolicznych miejscowościach) w latach 2007–2013, odbywające się z okazji odpustu w Sanktuarium w Studziannej – Poświętnem, w trakcie których wspólnie z miejscowymi śpiewaczkami przyjezdni uczestnicy wydarzenia śpiewają pieśni religijne (z biegiem czasu także pozostały repertuar), ucząc się ich poprzez partycypację we wszystkich wydarzeniach, a nie tylko ich obserwację. Druga odnoga projektu to „Podlaskie konsorcjum konopielkowe” – seria spotkań, mających na celu praktyczne przygotowanie uczestników wydarzenia, pochodzących z różnych miejsc w Polsce, do udziału w dawnym zwyczaju kołędowania wielkanocnego, prowadzona pod przewodnictwem miejscowych śpiewaków starszego pokolenia, którzy w młodości kultywowali ten zwyczaj. Ten rodzaj nauki tradycji muzycznych poprzez uczestnictwo w tak szczególnych sytuacjach warsztatowych jest jednym z modelowych przykładów próby kontynuacji lokalnej

kultury muzycznej poprzez bezpośredni przekaz umiejętności i kompetencji kulturowych.

Działalność szeregu organizacji i osób można podzielić na trzy główne grupy, należy jednak zaznaczyć, że jest to podział roboczy, poprzez który chcemy bardziej czytelnie pokazać różnorodność nurtów i sposobów pracy nad przyswajaniem oraz kontynuacją tradycji muzycznej. Oznacza to na przykład, że wiele opisywanych podmiotów prowadzi równocześnie pracę badawczą, a zarazem popularyzatorską itd.

1. Działania związane z praktycznym, ale w istotny sposób badawczym (wiele podmiotów stosuje tutaj wobec swoich działań określenie pracy „laboratoryjnej”) podejściem do tradycji wokalnych. Mechanizmy bezpośredniego przekazu i uczenie się od wiejskich śpiewaków są tutaj bardzo ważne, ale podstawowym sposobem pracy jest szczegółowa analiza stylu śpiewaczego w odniesieniu do konkretnego repertuaru i próba pogłębionej pracy wokalnej nad niuansami stylowymi, gwarowymi, także w odniesieniu do historycznego rozwoju danego stylu (praca nad materiałami archiwalnymi). Duży nacisk kładzie się tutaj na naukę samego sposobu śpiewu: technik i manier wykonawczych, które pozwalają uzyskać „czytelność” stylu, czyli jego adekwatność do znacznych różnic pomiędzy regionalnymi/ lokalnymi stylami wykonawczymi. Takie podejście reprezentują m.in.: Fundacja „Muzyka Kresów” z Lublina⁵ (oraz środowiska i osoby przez nią zainspirowane, a obecnie prowadzące niezależną działalność muzyczną, warsztatową bądź animacyjną), która od początku swojej działalności (1991 rok) deklaruje ten sposób pracy jako istotną część działalności programowej, oraz osoby i organizacje, wywodzące się ze środowiska warszawskiego Domu Tańca – wśród nich szczególnie organizatorzy (i podmioty z nimi współpracujące) lokalnych Taborów Domu Tańca (Tabor: radomskie, lubelskie⁶, kurpiowski⁷, wielkopolski⁸ i kielecki⁹, suwalski oraz tabor „tematyczny” – lirnicki¹⁰, gdzie również kładziono nacisk na naukę lokalnego repertuaru pieśniowego z Roztocza Lubelskiego).

W przypadku osób, które obok współpracy z organizacjami/institucjami, prowadzą indywidualną działalność, często wiąże się to z pracą nad

⁵ <http://www.muzykakresow.pl/>

⁶ <http://tabor.domtanca.art.pl/>

⁷ <http://kurpiogranie.pl/>. Organizatorzy „Kurpiogrania” – Stowarzyszenie „Trójwiejska” z Gdańska są w ostatnich latach bardzo aktywni w organizacji warsztatów śpiewu i tańca tradycyjnego.

⁸ http://tabor.domtanca.art.pl/tabor2013w/home_biskupizna.html

⁹ <http://taborkielecki.domtanca.art.pl/>

¹⁰ <http://tyndyryndy.blogspot.com/>

stylem/repertuarem konkretnego śpiewaka bądź regionu/mikroregionu, np. Monika Mamińska-Domagalska (Lublin) – Kurpie i pogranicze polsko – ukraińskie, Agata Harz (Warszawa) – pieśni Anny Malec z Jędrzejówki koło Biłgoraja, Adam Strug (Warszawa) – pieśni z łomżyńskiego i łomżyńskiej części Kurpiów Zielonych, Justyna Piernik (Warszawa) – pieśni Franciszki Ciesiółkowej z Kościana, Ewa Grochowska (Lublin) – repertuar (szczególnie obrzędowy) Joanny Rachańskiej i kilku innych śpiewaczek z Lubelszczyzny, Olga Chojak i Joanna Skowrońska¹¹ (Wrocław) – pieśni Bronisławy Chmielowskiej i Michaliny Mrozik z Dolnego Śląska, Barbara Wilińska (Poznań) – przyśpiewkowe tradycje wielkopolskie, Agnieszka Szokaluk-Gorczyca (Lublin) – pieśni z Lubelszczyzny (także w ramach projektów realizowanych przez Towarzystwo dla Natury i Człowieka¹² z Lublina), Paweł Grochocki (Lublin) – tradycje śpiewu męskiego na Lubelszczyźnie, Olga Kozieł i Bartłomiej Drozd (Lublin) – pieśni Stanisława Brzozowego z Krobi (Kurpie) i jego córki, Genowefy Lenarcik, mieszkającej obecnie pod Lublinem, Julita Charytoniuk¹³ (Białystok) – wybrane lokalne tradycje śpiewu na Podlasiu, Marcin Lićwinko (Lipsk nad Biebrzą).

2. Działania popularyzatorskie, nakierowane na dotarcie do większej liczby adresatów i uczestników, ściśle związane jednak z dbałością o odniesienia do lokalnego stylu i repertuaru. Przedsięwzięcia te mają zarówno charakter jednorazowy (np. warsztaty towarzyszące konferencjom naukowym, festiwalom, projektom artystycznym o szerszym polu tematycznym), jak i cykliczny (na przykład organizowany raz w roku intensywny, kilku lub kilkunastodniowy kurs). Są to m.in. wspomniane wyżej Tabory Domu Tańca czy Międzynarodowa Letnia Szkoła Muzyki Tradycyjnej (Fundacja Muzyka Kresów oraz projekt „A Cappella. Tradycje wokalne Lubelszczyzny”, 2013 rok.

Intensywna działalność tego typu ma miejsce również podczas festiwalu „Wszystkie Mazurki Świata” (Warszawa, pierwsza edycja w 2011 roku). Dotychczas uczestnicy festiwalowych warsztatów śpiewu mieli okazję pracować m.in. nad repertuarem przyśpiewkowym i weselnym mikroregionu kajockiego i wybranych lokalnych stylów mazowieckich (warsztaty ze śpiewaczkami z Gałek Rusinowskich, Marią Bienias z Woli Koryckiej Górnej

¹¹ Autorki ciekawego projektu o istotnym wymiarze edukacyjnym i popularyzatorskim pt. „Laboratorium Strażników Tradycji” (2013 rok).

¹² Organizacja ta jest również inicjatorem (wraz z Remigiuszem Mazurem-Hanajem) powstania strony internetowej, dokumentującej wybitne postacie muzyki tradycyjnej lubelskiego Rostocza: <http://muzykaroztocza.pl>.

¹³ Jest również aktywną organizatorką warsztatów śpiewu i tańca, we współpracy ze Stowarzyszeniem „Dziedzictwo Podlasia” i Białostockim Muzeum Wsi.

koło Garwolina, Ewą Grochowską), pieśniami kurpiowskimi (Marianna Bączek z Bandyś, Adam Strug). Perspektywa czasowa pokazuje, że dla wielu uczestników warsztatów nie była to jednorazowa przygoda ze śpiewem tradycyjnym.

Zauważalna jest także tendencja do wprowadzania tego typu warsztatów i kursów w ramy działalności programowej instytucji państwowych, takich jak skanseny i muzea etnograficzne, ośrodki kultury, teatry¹⁴ – inicjatywa taka wychodzi jednak bardzo często od osób i organizacji pozarządowych, z których doświadczeń i wypracowanych wzorców korzystają coraz częściej instytucje tego typu (kwestia ta dotyczy również warsztatów tańca tradycyjnego). Widoczne jest to na przykład w Muzeum Etnograficznym w Toruniu (tutaj wymienić należy inicjatywy Marty Domachowskiej i grupy „n obrotów” z Torunia, także w dziedzinie tańca).

3. Działania polegające na próbie odnowienia, a wielu przypadkach zainicjowania praktyki śpiewu „wspólnotowego”, czyli wykonawstwa nastawionego nie na prezentację sceniczną i pracę w małych, „laboratoryjnych” grupach warsztatowych, ale na wspólne doświadczanie śpiewu i kreowanie naturalnych sytuacji wykonawczych. Jest to zazwyczaj również połączone z pieczołowitą pracą nad konkretnym stylem/stylami śpiewu i repertuarem. Znakomitym przykładem jest tutaj działalność Adama Struga (i założonego przez niego zespołu „Monodia Polska”), który prowadzi w kilku miejscach w Polsce regularną pracę warsztatową, opartą o repertuar łomżyński, pochodzący z tradycji ustnej. Na Podkarpaciu natomiast widoczne są owoce pracy badawczej i terenowej Bartosza Gałązki z Krosna, który dokumentuje przede wszystkim tradycyjny śpiew religijny (zwłaszcza związany z okresem Bożego Narodzenia). Z tego źródła wiele materiałów muzycznych, które w ten sposób powracają do obiegu w żywym wykonawstwie, czerpie zespół „Vox Angeli” z Rzeszowa, reprezentowany przez Barbarę Bator. Środowisko to jest organizatorem ciekawych inicjatyw artystycznych i edukacyjnych, odnoszących się do wspólnego praktykowania śpiewu w określonych momentach roku liturgicznego i obrzędowego (spotkania śpiewacze w okresie Wielkiego Postu, kołędowanie zimowe).

Osobnym nowym nurtem są przedsięwzięcia artystyczne, łączące śpiew tradycyjny ze współczesną muzyką elektroniczną i eksperymentalną. Kilka ciekawych projektów muzycznych tego typu zaprezentowano podczas Festiwalu Awangardy i Tradycji Muzycznej „Kody” w Lublinie (np. kompo-

¹⁴ Znakomitym przykładem jest działalność Beaty Szalkowskiej z Trójmiasta (która w ramach działalności „Sopockiej Sceny Off de Bicz” zorganizowała kilkanaście warsztatów poświęconych różnym stylom i gatunkom śpiewu) czy Teatru Kana ze Szczecina (<http://kana.art.pl/wokol-tradycji>).

zycję Aleksandra Kościowa pt. „Gorzkie Żale”, w wykonaniu Zespołu Międzynarodowej Szkoły Muzyki Tradycyjnej i warszawskiej grupy „Cellonet”), organizowanego przez Ośrodek Międzykulturowych Inicjatyw Twórczych „Rozdroża”. Jest to w ostatnich latach istotny kierunek działalności Jana Bernada, dyrektora artystycznego „Rozdroży” i założyciela Fundacji „Muzyka Kresów”.

Wartościową pracę warsztatową i badawczą, o której należy wspomnieć, mimo iż nie dotyczy tradycyjnej muzyki polskiej, prowadzą mieszkający w Warszawie Ukraińcy: Tatiana Sopiłka-Zaczykiewicz¹⁵ i Jurij Pastuszenko. Wiele osób ze środowisk obecnie zaangażowanych w projekty poświęcone muzyce polskiej brało udział w prowadzonych przez nich kursach i warsztatach śpiewu, poświęconych specyfice pracy wokalne nad repertuarem tradycyjnym. Do tego nurtu dodać można także projekty realizowane przez Jagnę Knittel (Warszawa)¹⁶, dedykowane wykonawstwu repertuaru z terenów historycznie związanych z Polską – Polesia ukraińskiego i białoruskiego oraz dorobek zespołu Warszawa Wschodnia (dawna „Muzyka z Drogi). Działalność ta w widoczny sposób wzbogaca mapę przedsięwzięć, związanych ze śpiewem tradycyjnym *in crudo* w ogóle.

Taniec tradycyjny

W dziedzinie tańca, szczególnie jeśli chodzi o przekaz międzypokoleniowy i naukę bezpośrednio od mistrzów stylu – wiejskich tancerzy, sytuacja jest bardziej skomplikowana, ze względów związanych ze stanem zdrowia i podeszłym wiekiem tancerzy. Z drugiej jednak strony w niektórych regionach (południe Polski, Wielkopolska) mamy do czynienia albo z ciągłością tradycji tanecznych, mocno związanych z dobrą kondycją muzyki instrumentalnej, albo ze swoistym renesansem tradycji spotkań tanecznych (nie tylko przy okazji przeglądów lub festiwali), co ma ważny wymiar społeczny i więziotwórczy.

Ten drugi przypadek to wsie w okolicach Przysuchy, gdzie w ostatnich latach rozpoczęły działalność tzw. Wiejskie Kluby Tańca (Przystałowice Małe, Gałki Rusinowskie, Wygnanów, Nieznamierowice). Zjawisko to jest owocem nieformalnych spotkań muzyczno-tanecznych, jakie odbywały się przy różnych okazjach w Przystałowicach Małych i okolicy, dzięki działalności pedagogicznej wybitnego skrzypka Jana Gacy, który od 1999 roku

¹⁵ Założycielka zespołu „Dziczka”. Niektóre członkinie zespołu, jak na przykład Maniucha Bikont, prowadzą swoje własne badania teoretyczne i praktykę śpiewaczą, związane z polskimi pieśniami tradycyjnymi.

¹⁶ Informacje na stronie <http://pk.org.pl/panoramakultur>, w zakładce „Ukraina Archaiczna”.

aż do swojej śmierci w 2013 roku przekazał tajniki kajockiego stylu muzycznego kilkudziesięciu osobom z całej Polski. Pomysł Klubów Tańca (autorstwa m.in. Macieja Żurka) powstał wokół tych spotkań, a także dzięki projektowym przedsięwzięciom Stowarzyszenia „Tratwa” i dużemu zaangażowaniu mieszkańców wsi (Maria Siwiec i śpiewaczki z Gałek Rusinowskich, Krystyna Gaca i członkinie lokalnego Stowarzyszenia z Przysiałowic Małych, Andrzej Jurkiewicz z Wygnanowa).

Pomysłodawcą praktycznej nauki tańca tradycyjnego w lokalnych stylistycznych odmianach jest środowisko warszawskiego Domu Tańca. Jego działalność w ostatnich latach zaowocowała przede wszystkim zainspirowaniem młodszych szeregów grup i stowarzyszeń do organizacji lokalnych taborów (wspomnianych wyżej), podczas których przeważająca część zajęć warsztatowych to nauka gry na instrumentach muzycznych, taniec i śpiew, a wieczorami wspólna zabawa „w starym stylu”. Wśród osób szczególnie czynnych na polu działalności warsztatowej i badawczej w tym obszarze i mających duże doświadczenie i dorobek wymienić należy m.in. Grzegorza Ajdackiego (Warszawa) i Piotra Zgorzelskiego (Warszawa). Grzegorz Ajdacki jest autorem programów edukacyjnych, propagujących wykorzystanie tańca tradycyjnego w edukacji muzycznej i kulturowej dzieci i młodzieży oraz uczestnikiem i autorem przedsięwzięć artystycznych. Piotr Zgorzelski, prowadzący swą działalność zarówno indywidualnie, jak i wspólnie z zespołem „Janusz Prusinowski Trio” (cały zespół jest również bardzo aktywny w działalności w warsztatowej) jest znany jako propagator kultury tańca, znawca lokalnych tradycji, znakomity wodzirej. Owocem jego ubiegłorocznej pracy jest m.in. założenie kanału tematycznego w serwisie youtube pt. „Taniec tradycyjny PL”, na którym w formie atrakcyjnych filmów instruktażowych pokazana jest różnorodność i bogactwo stylistyczne polskich tańców tradycyjnych.

Inne osoby i organizacje, aktywnie zaangażowane w prowadzenie i organizację warsztatów i kursów tańca to m.in.: Jacek Hałas (Poznań), Witold Zalewski i Poznański Dom Tańca, Katarzyna Tucholska (Warszawa), Katarzyna i Seweryn Huzarscy oraz Stowarzyszenie „Trójwiejska” z Gdańska, Dominik Wóltański i Marta Domachowska (Toruń), zespół „Gęsty Kożuch Kurzu” (Maria Stępień, Joanna Gancarczyk, Marcin Lorenc, Przemysław Bogusławski) z Łodzi, Katarzyna Zedel (Szydłowiec), Marcin i Dorota Żyto-mirscy (Warszawa), Michał Maziarz i Stowarzyszenie „To.Pole” (Kraków), Kapela Braci Dziobaków (Ewa Grochowska, Krzysztof Butryn, Edyta Pie-karczyk) z Lublina, Małopolskie Centrum Kultury „Sokół” w Nowym Sączu.

Spotkania i imprezy taneczne stały się wręcz obowiązkowym i bardzo atrakcyjnym punktem programu festiwalu muzyki tradycyjnej (zarówno lo-

kalnych, jak i o zasięgu ogólnopolskim), co służy popularyzacji tej sztuki w bardzo atrakcyjnej formie. Na liście takich wydarzeń znajdują się m.in. festiwale: „Najstarsze Pieśni Europy” (Lublin), „Wszystkie Mazurki Świata” (Warszawa), „Dźwięki Północy” (Gdańsk), Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą (a szczególnie festiwalowy klub „Tyndyryndy”, który w ostatnich latach stał się niemalże najbardziej obleganym miejscem tej imprezy).

Muzyka instrumentalna i budowanie instrumentów

Od czasu pierwszych warsztatów tradycyjnej muzyki instrumentalnej w Małomierzycach w 1998 roku¹⁷ mamy do czynienia z powolnym, ale stałym powiększaniem się grona adeptów stylistyki *in crudo* w ramach niezależnych akcji edukacyjnych. Zwłaszcza w ostatnich 5–6 latach zjawisko to przybrało na sile, przekraczając zarówno próg liczebny (z kilkudziesięciu do kilkuset osób w całej Polsce), jak i środowiskowy (coraz więcej uczniów i absolwentów szkół muzycznych, osoby związane z zespołami pieśni i tańca). Wcześniej uczono się najchętniej gry na skrzypcach, bębnie, basach, dzisiaj wzrasta zainteresowanie również innymi tradycyjnymi instrumentami (harmonia trzyczęściowa, cymbały, lira korbowa, suka, instrumenty dęte). Zgodnie z załączonymi do raportu orientacyjnymi danymi za rok 2013 odbyło się ok. 160 godzin warsztatów z mistrzami, 230 godzin warsztatów przeprowadzonych przez rekonstruktorów. W tym samym czasie w kilku ośrodkach całorocznej szkolnej edukacji odbyło się ok. 1600 godzin zajęć, kilkakrotnie więcej, przy czym trzeba pamiętać, że warsztaty niejednokrotnie oznaczają naukę bardziej intensywną i skondensowaną, przez co bywa, że efektywniejszą. Poziom warsztatów podwyższa się i różnicuje, pojawiają się zajęcia dla zaawansowanych, chociaż głównym nurtem są i będą warsztaty otwarte, co jest niewątpliwie ich walorem, gdyż pozwala osiągnąć podstawowy poziom umiejętności i kompetencji w tej dziedzinie również tym, którzy nie wiążą swojego życia zawodowego z muzyką. Ważnym pozytywem warsztatów jest także ich wspólnotowość, co rozwija umiejętności gry zespołowej.

Z całą pewnością można też powiedzieć o ożywieniu w dziedzinie budowy instrumentów tradycyjnych, co poniekąd zrozumiałe, skoro jest dla kogo je wytwarzać. Wysoki poziom od lat utrzymuje oczywiście sztuka lutnicza wśród górali, ale też coraz lepsze instrumenty budują na nizinach

¹⁷ Była to prywatna inicjatywa osób związanych wtedy ze środowiskiem warszawskiego Domu Tańca, m.in. Tomasza Jeża – dziś wykładowcy Instytutu Muzykologii UW, nauczycielem był skrzypek Marian Bujak z Szydłowca.

amatorzy zarówno ze wsi, jak i z miasta. Szczególnie to widać w przypadku liry korbowej, mamy do czynienia z rosnącą popularnością tego niegdyś wyłącznie dziadowskiego, a potem przez wiele lat zapomnianego instrumentu. Polska lira jeszcze nie podbija zagranicy, ale jest na dobrej drodze, kilka osób buduje liry dorównujące już europejskiej średniej, wprowadzając nawet własne oryginalne i ciekawe rozwiązania.¹⁸ W 2013 roku odbyło się około 460 godzin warsztatów budowniczych instrumentów, chociaż w tym przypadku liczba na pewno jest zaniżona, część z nich odbywa się w trybie indywidualnym. Ważną rolę, integrującą środowisko, odgrywają Targowiska Instrumentów odbywające się przy okazji festiwali w Warszawie (Festiwal Wszystkie Mazurki Świata, od 2011 roku), Kazimierzu Dolnym (Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych, od 2012 roku), Krakowie (Festiwal Rozstaje, od 2013 roku). Po kilkunastu latach pewnego zastoju w tej dziedzinie możemy więc mówić o powrocie do czasów, kiedy konkursy organizowane przez Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu przynosiły obfite plony (warto przy okazji dodać, że placówka ta ostatnio zaczyna powoli wracać do swojej dawnej świetności), ale też i o nowej jakości.

Edukacja najmłodszych

Częścią ciekawej i potrzebnej działalności warsztatowej w obszarze muzyki tradycyjnej jest także edukacja twórcza dzieci i młodzieży. Szczególnie aktywnie tutaj działają od lat środowiska warszawskie i olsztyńskie. Autorami takich działań i pomysłodawcami projektów, a nawet rozbudowanych programów artystyczno-edukacyjnych są m.in. Kaja i Janusz Prusinowscy (Mława, Teatrzyk Muzyczny „Słuchaj Uchem”), Anna Broda (Olszyn), Marta Urban-Burdalska (Olszyn), Katarzyna Żytomirska (Warszawa), Katarzyna Szurman (Warszawa), Stowarzyszenie „Krusznia” z Suwalszczyzny (projekt „Akademia Kruszni”), Wędrowny Uniwersytet Tradycji (projekt Stowarzyszenia „Tratwa”, realizowany we wsiach mikroregionu kajockiego). Część z tych działań, zwłaszcza w Warszawie, była realizowana w ramach zajęć autorskich w niektórych szkołach podstawowych i przedszkolach. Niestety mimo wieloletniej praktyki prowadzących, którzy wypracowali niejednokrotnie oryginalną metodykę i programy, nie zostały one jak dotąd opracowane i upowszechnione w formie publikacji.¹⁹ Według zebra-

¹⁸ Na przykład Stanisław Nogaj (<http://lirakorbowa.com/pl/index.php>), Lucjan Kościółek, Jan Malisz, Andrzej Król, Leszek Pelc.

¹⁹ Dostępne jest jedynie skrócone omówienie tych działań i metod wraz z sylwetkami autorów w artykule: Joanna Sarnecka, Kaja Prusinowska, *Ze skarbcza czy z lamusa – edukacja regionalna i muzyczna współczesnych dzieci. Doświadczenia i refleksje entuzjastów i autorów*

nych przez nas danych w roku 2013 odbyło się prawie 300 godzin takich zajęć (jest to liczba mocno zaniżona, nie zostały ujęte godzinowe np. zajęcia, o których mowa poniżej).

Osobnym zjawiskiem jest edukacja muzyczna prowadzona w regionalnych zespołach dziecięcych i młodzieżowych. Nie wszędzie jest ona ściśle związana z lokalnym dziedzictwem muzycznym, ale w niektórych regionach, np. w Małopolsce (gdzie działa kilkadziesiąt takich grup – według danych dostarczonych przez Dorotę Majerczyk) czy na Kurpiach (np. Publiczne Gimnazjum w Czarni, Gminny Ośrodek Kulturalno-Oświatowy w Lelisie) miejscowe tradycje muzyczne są priorytetem i podstawą repertuaru.

W opracowaniu tym, ze względu na jego niezbyt rozbudowany charakter, nie uwzględniono niektórych kursów i warsztatów, które odbywały się jako komponent projektów i przedsięwzięć o tematyce np. teatralnej, animacyjnej, terapeutycznej.



Fot. 11. Jan Kania; Warszawa, studio S4 Polskiego Radia, „Etnofonie Kurpiowskie” (fot. Katarzyna Mróz, 2011)



Fot. 12. Maria Pęzik, Michał Urbaniak, Jan Gąca; Festiwal „Wszystkie Mazurki Świata”, Warszawa 2010 (fot. Jagna Knittel)

22 | *Taniec współczesny w Europie wobec tradycji. Inspiracja i badanie performatywne*

Joanna Szymajda

Określenie „taniec tradycyjny” na gruncie europejskim ma nieco mylący wydźwięk, wiążący się z obecnością dwóch jego form – tej najbliższej źródeł oraz stylizowanej. Zespoły tańców ludowych pojawiły się w Europie w drugiej połowie XIX w., w związku z emigracją dużych grup wiejskich do miast, natomiast apogeum ich popularności przypada na lata 30. (we Francji), oraz 60. i 70. XX wieku (w całej Europie) (Izrine 2010: 39–44). Wraz z rozrostem skali zjawiska sam taniec przekształcał się z formy źródłowej w coraz bardziej stylizowaną, dyktowaną wymogami sceny. W skrajnych przypadkach tańce irlandzkie czy flamenco stały się swoistym towarem eksportowym, zatracając niemalże zupełnie w tej formie pierwotny charakter.

Taniec współczesny wpisuje się w dyskusję o tradycji poprzez performatywną analizę dziedzictwa kultury ludowej, nierzadko kontekstualizując ją socjologicznie i politycznie. Rewitalizacja tradycji przez taniec współczesny związana jest silnie z powszechnym w świecie tańca nomadyzmem i przyjmuje bardzo różne formy, od inspiracji, poprzez rewindykację samego pojęcia tradycji oraz przemian kultury tradycyjnej, po jej afirmację. Proces ten bywa wzmocniony przez doświadczenie innych kultur i tradycji, budujących kontekst do refleksji wokół form i znaczeń utrwalonych w przekazach sposobów kultywowania tańca, śpiewu i muzyki.

W niniejszym tekście chciałabym przybliżyć różnorodne postaci, w jakich taniec i muzyka tradycyjna przejawiają się w twórczości współczesnych choreografów polskich i europejskich. Nawiązując do dziedzictwa Oskara Kolberga, wydaje się to stanowisko nie tylko naturalne, ale także unaoczniające fakt, że pewne zasady kompozycji ruchu czy motywy są wspólne dla wielu narodów czy grup etnicznych.

Wielokulturowość środowiska tańca współczesnego szczególnie sprzyja projektom łączącym różne tradycje z zachodnią estetyką teatralną. Przykładem takiej praktyki jest styl Akrama Khana, Brytyjczyka bangladejskiego pochodzenia, który tradycyjny *kathak* przetwarza na formę spektaklu tańca współczesnego. *Kathak* to odmiana klasycznego tańca hinduskiego wyma-

gająca wieloletniej praktyki, która, jak twierdzi sam choreograf, jest pracą z chaotycznym, chociaż konkretnym tempem, w którym ciało przekracza granice własnej szybkości (Wesemann 2008: 10). To niezwykle tempo i wrażenie ponadnaturalnej szybkości ruchów przenosi choreograf na grunt odmiennych od *kathak* estetyk, uzyskując oryginalną jakość tańca, wspartą muzyką kompozytora Nitina Sawhneya, długoletniego współpracownika Khana. Skoncentrowanie na tej nowej jakości widać w takich pracach, jak *ma* (2004) czy *kaash* (2002), natomiast w spektaklu *bahok* (2008), z uwagi na pozostawienie sporej dawki wolności tancerzom, jakość ta ulega transformacji. *Kathak* w dużej mierze właśnie dzięki Khanowi zadomowił się w nowej formie na gruncie europejskiego tańca teatralnego.

Obecnie wielu twórców europejskich, ale także pochodzących z Azji, Afryki czy Ameryki Południowej, narzędziami współczesnej choreografii rozpowszechnia wiedzę o właściwych im tradycjach taneczno-muzycznych. Nierzadko nie jest to afirmatywne podejście, jak w przypadku Akrama Khana, ale raczej krytyczne spojrzenie na przemiany tradycji, jej stylizację i ustereotypowanie. Przywołując z chłodnym, naukowym niemalże dystansem reguły tańców tradycyjnych, twórcy współcześni ukazują zakodowane w nich normy społeczne, porządek patriarchalny, ale także prowadzą refleksję nad pochodzeniem i naturą samego ruchu.

Niekwestionowanym autorytetem w tego typu zabiegach w odniesieniu do flamenco jest Israel Galván. Galván pochodzi z andaluzyjskiej, artystycznej rodziny, jego matka i ojciec tańczyli flamenco. On sam karierę rozpoczął w zespole Compañía Andaluza de Danza. Swoją solową pracę związał z poszukiwaniem inspiracji poza obszarem tańca, sięgając po tak różne źródła, jak lektura *Metamorfozy* Kafki czy tradycję *corridy*. Wszystkie jego zabiegi dążą do oczyszczenia flamenco z naddanej, pustej ozdobniczej formy, starając się dotrzeć do tego, co tworzy jego esencję. Widać w nich echo *enfants terribles* tej sztuki, takich jak tańcząca w spodniach i bezkompromisowa Carmen Amaya. Pomimo więc krytycznego spojrzenia na własne dziedzictwo, Galván pozostaje z nim głęboko związany. Stara się także włączyć inspirację współczesną Hiszpanią, w tym jej kulturą masową, czyli np. fascynację futbolem.

Jego *Solo* (2007) to praca bardzo osobista, w której zdaje się prowadzić dialog z flamenco jako partnerem. Wykonywane zazwyczaj w przestrzeniach półotwartych, na tarasach, potrzebuje wiatru i odgłosów natury, aby zrealizowany został zamysł artysty. Opiera się on na ukazaniu tańca flamenco nie tyle jako ruchu, ile dźwięku – Galván znajduje się na małej, kwadratowej scenie zupełnie sam, nie ma przy nim akompaniatora. W wyszczególnionych miejscach pod sceną zostają ułożone mikrofony, które am-

plifikują odgłos kroków tancerza, ich zróżnicowaną fakturę i ciężar. Zwłaszcza że tańczy on raz na piachu, raz bosy, raz na betonie, raz na deskach. Za każdym razem diametralnie zmienia się nasza percepcja, koncentrujemy się na innych aspektach, dostrzegamy detale wykonania poszczególnych figur. Nadzwyczaj silnie odczuwamy to, gdy tancerz zdejmuje buty – przecież to obcasz „tworzą“ flamenco, umożliwiają ten spektakularny efekt stepowanych wariacji. Oczyszczony z folkloru, taniec zyskuje jedynie na sile, być może przede wszystkim dzięki charyzmie wykonawcy, która pozostała nieco butną i zadziorną, jak u najlepszych solistów flamenco.

Colin Dunne i Jean Butler są byłymi tancerzami show *Riverdance* i *The Lord of the Dance*, opartych na tradycyjnych tańcach irlandzkich, Dunne jest ponadto jedenastokrotnym mistrzem świata w tej dyscyplinie. Podobnie jak Galván, zmienili oni kierunek swoich artystycznych działań, tworząc solowe spektakle poświęcone dekonstrukcji schematów tradycyjnego tańca irlandzkiego (solo Butler *Does She Take Sugar?* 2008 i Dunne'a *Out Of Time* 2008). Ten niepokorny duet nie tylko sprzeciwia się komercyjnemu wykorzystywaniu tradycji, ale odwraca także perspektywę jej oglądu. Uwidoczniają m.in. to, że tańce irlandzkie są jednymi z najbardziej „unieruchomających” ciało. Koncentrując się głównie na stepowaniu, wymuszają absolutne usztywnienie górnej części ciała, co widziane jest przez niektórych teoretyków jako efekt wpływu surowej etyki katolickiej (Mayen 2009).

Natomiast pracująca w Belgii i Niemczech węgierska choreografka Eszter Salamon w spektaklu *Magyar táncok* (2004), uciekając się do formy *performance-lecture*¹, konfrontuje się z własną biografią artystyczną, proponując przy tym alternatywne spojrzenie na ustalone konwencje istnienia tańca w przestrzeni społecznej. Na początku mówi o tym, iż jedną z pierwszych form, w jakich zaistniał on w Europie, były tańce zbiorowe, w których poszczególne osoby nie dotykały się nawzajem, po czym ilustruje to współczesnym tańcem dyskotekowym w wykonaniu na żywo przez grupę młodych ludzi. Dokonując tego wiekowego przeskoku, autorka ukazuje jednocześnie stałość pewnych zjawisk w ich formie, która manifestuje się jedynie w zmiennej gamie symptomów.

Salamon zaprasza do udziału w tym spektaklu członków swojej rodziny, a zarazem zespół folklorystyczny, którzy razem z nią tańczą i grają na scenie. Widzowie podążają za historią performerki na dwa sposoby: oglądając tradycyjne tańce węgierskie wykonywane przez nią i zaproszonych gości oraz słuchając jej przemyśleń, będących krytycznym komentarzem z per-

¹ *Performance-lecture* to określenie odwołujące się do idei wykładu performatywnego, czyli formuły quasi-naukowej prezentacji scenicznej, ilustrowanej działaniem performatywnym.

spektywy historyczno-społecznej. Salamon prezentuje wszystkie style taneczne, które praktykowała w swojej karierze, opowiadając jednocześnie o tym, w jaki sposób ukształtowały one jej ciało i myślenie o nim. Poczynając od baletu, poprzez tańce ludowe, do technik współczesnych, z którymi zapoznała się po wyjeździe z kraju. Jest to ścieżka edukacji, która mogłaby być określona jako typowa dla wielu wschodnioeuropejskich choreografów i tancerzy jej pokolenia. Uczestniczymy jako widzowie w czymś w rodzaju politycznej autobiografii – synekdochy w odniesieniu do historii tańca w Europie postkomunistycznej.

Salamon neguje tradycyjny podział ról, wpisany w taniec ludowy, wykonując niedozwolone dla kobiet kroki męskie, w męskim stroju. Ujęcie tylko krótkich fragmentów poszczególnych tańców w ramach *performance-lecture* czyni wykonawców żywymi obiektami muzealnymi, ruchomą ilustracją dla prezentowanych tez. Zanegowana zostaje zwyczajowa konotacja słowa ludowy – czyli spontaniczny i naturalny. Tańce folklorystyczne jawią się tutaj jako sformalizowana i ściśle uhierarchizowana postać sceniczna choreografii.

Na gruncie polskim takie krytyczne podejście do tradycji widoczne jest w dwóch produkcjach ostatnich lat – spektaklu *Happy* (2009) w choreografii Brytyjczyka Nigela Charnocka na polskich tancerzy, oraz *FOLK? ja się (nie) zgadzam!* (2011) w choreografii Edyty Kozak i reżyserii Rolanda Rowińskiego.

Happy sygnowany nazwiskiem legendy zespołu DV8 i *physical theatre* jest zbiorem polskich narodowych *clichés*, tekstów kultury definiujących podstawowe wyznaczniki tego, co można zaliczyć do desygnatów słowa „polskość”. Są więc tutaj odwołania do słowiańskich mitów i figur ludowych, poezja Mickiewicza, wiersze Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, wódka, hołubce, polki i oberki, buta, ksenofobia i anstysemityzm.

Hybrydalność tekstowej struktury przenosi się na warstwę czysto ruchową, w której ekspresyjnie przerysowane ludowe tańce przeplatają się z hip-hopem i technikami współczesnymi. Całość nie wydaje się jednak niczym więcej niż tylko zbiorem naprędce skumulowanych stereotypowych wyobrażeń i figur, umiejętnie skadrowanych techniką kolażu i ekspresyjnym tańcem (Majewska 2009). Melodie i tańce ludowe są tutaj elementem większej całości zbioru identyfikowalnych przejawów i desygnatów polskości, traktowane jednak z dużym dystansem, zdają się być obce tancerzom, nieprzyswojone. Artyści wykonują te nieliczne hołubce i oberki w sposób, w jaki realizuje się zadanie choreograficzne, nie budząc w widzu poczucia, że stanowią one część ich ucieleśnionego dziedzictwa.

Podobnie z dystansem do szeroko rozumianego folkloru podchodzą Kozak i Rowiński. Folklor widziany przez pryzmat młodego pokolenia jawi się w tym spektaklu z jednej strony jako synonim żenady, coś, co powoduje poczucie wstydu. Z drugiej jest wspólnym (często nieuświadomionym) obszarem kulturowych tekstów, których znaczenia można na nowo definiować. Początkowo w spektaklu miało wziąć udział pięcioro tancerzy – czwórka współczesnych oraz jeden dojrzały tancerz z zespołu folklorystycznego. Ten ostatni wycofał się przed zakończeniem projektu, pozostając w nim wirtualnie – jako głos z offu, komentujący proces twórczy i kontekstualizujący pracę pozostałych tancerzy. Dla niego taniec był czymś zdecydowanie ze sfery *sacrum*, celem samym w sobie, dla młodych twórców jawi się raczej jako środek do celu lub sposób na autodefinicję. Folkowe motywy świetnych strojów służą do wydobywania indywidualnych rysów tancerzy – zupełnie odwrotnie niż w tradycyjnym świecie, gdzie kostiumy w dużym stopniu unifikują i definiują przynależność społeczną. Angażując szerokie spektrum środków scenicznej wypowiedzi – od tańca i teatru po projekcje wideo, spektakl Kozak/Rowińskiego stawia pytanie o to, czym tradycja jest dzisiaj dla młodego pokolenia twórców i paradoksalnie uwidocznia jak różne od tych tradycyjnych łączą ich dzisiaj relacje z przedmiotem własnej pracy – tańcem.

Włoski artysta Alessandro Sciarroni reprezentuje jeszcze inne podejście współczesnej myśli choreograficznej do tańca tradycyjnego. W swojej niedawnej pracy *Folk-s will you still love me tomorrow?* (2012) wziął na warsztat taniec znany z regionu Bawarii i Tyrolu – *Schuhplattler*. Wykonywany przez mężczyzn taniec ten polega na rytmicznym uderzaniu dłońmi o uda i buty i uważany był za element zalotnych rytów. Sciarroni patrzy na ten ruch jak na swoistą zasadę definiowania formy przez rytm, co więcej, zwraca naszą uwagę na fakt, że taniec jest w tym przypadku przede wszystkim „słyszalny“ (uderzenia dłońmi), a dopiero w drugiej kolejności „widzialny“. Zdekontekstualizowany, poddany zabiegowi nieustannej repetycji, przeniesiony na scenę w pozbawionej ozdobników formie, taniec ludowy obnaża swoją głęboką obrzędowość, podkreśloną specyficzną strukturą rytuału, w którym sceniczny porządek opiera się na momentach przejściach opisanych ciszą lub wręcz przeciwnie – pojawieniem się „obcej“ muzyki Gustava Mahlera. W tym prostym zabiegu inscenizacyjnym uwypukla się złożona struktura stanowiąca podwalinę społecznego rytuału zapisanego w tańcu – relacji jednostka-grupa, budowania wspólnoty poprzez niekwestionowalne, powtarzalne gesty.

Kultura tradycyjna czy ludowa w naturalny sposób odnosi bowiem badaczy i praktyków do doświadczeń wspólnoty i grupy. Na tych wartościach

opiera się także swoisty fenomen kolektywu Les SlovacKs. Grupa ta założona została przez czwórkę młodych Słowaków, przyjaciół z podwórka, którzy razem tańczyli w zespole folklorystycznym, razem wyruszyli samochodem na egzaminy do szkoły tańca współczesnego P.A.R.T.S.², do której wszyscy grupowo się dostali. Ich premierowy spektakl *Opening night* (2008) spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem na festiwalach całej Europy. Oparte na technice strukturyzowanej improwizacji, przedstawienie to włącza elementy słowackiego folkloru, zarówno śpiew, kostiumy, jak i muzykę oraz taniec. Zdekonstruowane elementy kroków tańców ludowych, ujęte jako podstawa improwizacji, wraz z elementami technik współczesnych otwierają szerokie pole eksperymentów. Poprzez pryzmat relacji między partnerami w tańcu (bycie razem – rozpad grupy – ponowne skupianie się, przechodzące z osoby na osobę, „solówki“, noszenie i podnoszenie *etc.*) rysuje się obraz wspólnoty. Rzewna muzyka skrzypiec i atmosfera na scenie, na której tancerze zdają się odnajdywać radość chłopięcych gier i przyjemność z tańca i ruchu, powoduje, że łatwo poddajemy się tej neoromantycznej wyprawie do wyobraźniowej Słowacji. Antropologiczne badanie pamięci jest może nieco zbyt powierzchowne, przywołuje przede wszystkim pozytywne uczucia, proste emocje, ale jednocześnie odzwierciedla doskonale to, w jaki sposób funkcjonuje pamięć, zwłaszcza na emigracji, która czyści obraz rodzinnego miejsca z tego, co nieprzyjemne i złe, kreując wyidealizowany przedmiot melancholii. Bo to właśnie melancholię budzi w nas całość tego przedsięwzięcia, zdajemy się w tym efemerycznym, wspólnotowym ciele dostrzegać załazek jakiegoś niemożliwego i nieokreślonego fantazmatu. Może się to realizować w drodze symbolicznej przemiany scenicznej, za pomocą prostych środków – ludowej muzyki, śpiewu i tańca ukazanych tak, jak istnieją one w pamięci ciała. Zabieg ten wydaje się na tyle dobrze przeprowadzony, że nie jest gestem ani pustego powtórzenia, ani też suchego komentarza. Les SlovacKs ożywiają bowiem swoją taneczną przeszłość nie komentując jej bezpośrednio, nie czyniąc z niej elementu krytycznego dyskursu. Widziany przez pryzmat spektaklu *Opening night* folklor jest funkcjonalną i żywą bazą ich artystycznego statusu.

Podobny zabieg przeniesienia, ustanawiający obrzędowość jako esencję tańca tradycyjnego znajdziemy w inscenizacji *Święta wiosny* (2004) izraelskiego choreografa Emanuela Gata. Zastąpił on obrzędy starodawnej Rusi, znane z rekonstrukcji choreografii Nizyńskiego³, współczesnym tańcem lu-

² The Performing Arts Research and Training Studios (P.A.R.T.S.) – szkoła tańca współczesnego w Brukseli założona i kierowana przez choreografkę Annę Teresę de Keersmaeker.

³ Warto tutaj przypomnieć fakt, że balety rosyjskie Diagilewa były pierwszą tak szeroko akceptowaną przez publiczność formułą łączącą taniec klasyczny i inspiracje folklorem. Jak

dowym – salsa. Głęboka struktura rytmu pozostaje ta sama, ale przeniesiona we współczesny kontekst społeczny.

Również dla polskiego choreografa Conrada Drzewieckiego rytualność i obrzędowość to były te aspekty tańców ludowych, które najbardziej go intrygowały. Oryginalność polskiego wczesnego tańca wyrazistego oraz stylu pierwszego zespołu Polskiego Teatru Tańca Conrada Drzewieckiego bazowała w dużym stopniu na połączeniu tradycji i współczesności. Ten aspekt kontynuował uczeń Drzewieckiego – Jacek Łumiński – w ramach działalności Śląskiego Teatru Tańca. Wypracowany przez niego styl, łączący tańce polskie i chasydzkie, określany jest jako:

[...] synteza odkryć najnowszych technik (manipulowanie ciężarem ciała, rolą miednicy i kręgosłupa, świadome poszukiwanie i uruchamianie nowych ośrodków ruchu) i elementów „tańca wyrazistego” (zespół ma na swoim koncie także kilka rekonstrukcji oryginalnych choreografii polskich z lat 20. i 30.), takich jak taniec pod wpływem wielu jednoczesnych impulsów (rozrywających ciało tancerza w wewnętrznej, samotnej walce niczym w ekspresjonistycznych, samotnych występach Mary Wigman); wywiedzione z tańców ludowych, nagłe zmiany kierunków, osi obrotu, ekstatyczne wymachy rąk, intensywna praca nóg i głowy, która często inicjuje cały taniec, wywołując tym samym wrażenie zaburzenia równowagi i „pływania w przestrzeni”. (*Słownik wiedzy...* 2008: 229–330)

Najśłynniejszym dziełem Conrada Drzewieckiego w sposób najpełniejszy realizującym ideę inspiracji i transpozycji tradycyjnej choreografii na nową formę sceniczną jest niewątpliwie *Krzesany* (1977). Warto podkreślić, że powstało ono w czasie, gdy w muzyce polskiej również silnie rysował się nurt powrotu do folkloru, reprezentowany m.in. przez Wojciecha Kilara, do którego utworu Drzewiecki ułożył swoją choreografię inspirowaną obrzędem i tańcem krzesanego. Irena Turska pisała:

Tematem baletu jest prastary obrzęd związany z krzesaniem i rozpalaniem ognia. Związki z folklorem Górali podhalańskich zaznaczają się w swobodnie przetworzonych elementach ruchowych, w eksponowaniu tańca męskiego, zaś do tradycji prymitywnej obrzędowości nawiązuje ugrupowanie w kole, które jednoczy tańczących we wspólnocie napięcia emocjonalnego. Podobnie jak muzyka Kilara, choreografia *Krzesanego* odznacza się wyrafinowaną prostotą konstrukcji i środków wyrazu. *Krzesany* jest przy tym pierwszą w polskiej choreografii próbą połączenia ludowych elementów ruchowych ze środkami tańca „modern”. Idąc śladami kompozytora, Drzewiecki zastosował również w *Krzesanym* uporczywie powtarzane motywy taneczne oraz mocne kontrasty dynamiczne w przebiegach ruchu. (Turska 1997: 186–187)

pokazuje przykład choreografii Niżyńskiego, to raczej ekspresyjność, żywiołowość i pewna egzotyka rosyjskiego folkloru była tym, co pociągało ówczesnego widza. Zbyt głęboka inspiracja rytuałem, która spowodowała znaczące odejście do techniki klasycznej, została uznana za skandaliczną.

Krzesany należy do grupy tańców zbójnickich i sposób jego wykorzystania przez Drzewieckiego mieści się w schemacie inspiracji i przetworzenia, które jednak nie tylko nie umniejszyło, a wręcz podkreśliło pierwotny charakter tańca. Jest to również przetworzenie na tyle czytelne, że łatwo pozwala odbiorcy posiadającemu podstawową wiedzę na odróżnienie elementów przeniesionych, przetworzonych i dodanych w tańcu. Przy czym samo dzieło choreograficzne pozostaje spójne i wyraziste. Warto wymienić tutaj wystawienie tego dzieła przez byłego tancerza zespołu Drzewieckiego, dziś uznanego choreografa, Emila Wesołowskiego, który swoją wersję *Krzesanego* zrealizował w Poznaniu w 1997 roku.

Do choreografii tej powróciła kilkadziesiąt lat po premierze młoda artystka Kaya Kołodziejczyk, która w instalacji choreograficznej *Brith Out...* (2008) wplotła w partyturę choreograficzną dla kilku tancerzy wyraźne, ale urywkowe cytaty z *Krzesanego*, nakładając na nie strukturę większej całości. Formuła tej pracy, polegająca na uczynieniu z tancerzy *de facto* oddzielnych od siebie w przestrzeni obiektów do oglądania, zniosła – właściwą dla naturalnie tańczonego krzesanego, jak i obecną u Drzewieckiego – ideę wspólnotowości. Kołodziejczyk zastąpiła ją ideą kolektywu, dokonując niejako transpozycji charakteru relacji pomiędzy członkami wspólnoty tańca w kulturze tradycyjnej i współczesnej.

Kołodziejczyk jest także autorką najnowszej wersji innego niezwykle popularnego dzieła tańca scenicznego, inspirowanego folklorem góralskim – *Harnasi* Karola Szymanowskiego, po raz pierwszy wystawionych w Polsce w 1938 roku⁴. Wspomniany wcześniej Emil Wesołowski sięgnął do tego dzieła rok po premierze swojej wersji *Krzesanego*, czyli w 1998 roku, również na scenie Teatru Wielkiego w Poznaniu. W inscenizacji Kołodziejczyk natomiast premierowe wykonanie *Harnasi* (2013) to widowisko plenerowe, wpisane w krajobraz Tatr. Jego realizacja miała miejsce na scenie pod Wielką Krokwią, wykorzystaną jako żywy element scenografii i miejsce akcji. Pozostając wierną zapisom libretta baletowego, autorka przeniosła w dzisiejszą rzeczywistość inscenizację, wprowadzając na scenę tancerzy współczesnych oraz grupę parkurowców, tutaj w roli tytułowych *Harnasi*. Stroje tancerzy czerpały swobodnie z motywów tradycyjnych, co najciekawiej wyglądało w przypadku bandy zbójników, których gołe torsy ozdobione zostały tatuażami w formie parzenic – typowego haftu podhalańskich spodni męskich. Podobna fuzja współczesności i tradycji, jaka

⁴ Ze względu na trudności w zorganizowaniu premiery krajowej odbyła się ona w Pradze czeskiej w 1935 roku, następnie miała miejsce premiera paryska, w której główną rolę *Harnasia* tańczył sam Serge Lifar. Do dziś *Harnasie* zostały wznawiane ponad dwadzieścia razy (Turska 1997: 143–146).

zaistniała na poziomie strojów, strukturyzowała choreografię oraz oprawę muzyczną. W oryginalne dzieło Szymanowskiego dokonała się ingerencja polegająca na wykonaniu na żywo kilku utworów przez zespół Trebunie-Tutki. Wprowadzenie na scenę żywego symbolu podhalańskiej tradycji to nie tylko ukłon w stronę autentycznego, lokalnego wymiaru ludowości, który rozmywa się w przekazach inspirowanych, ale także jednoczesne wydobycie jej uniwersalnego charakteru realizującego się w tworzeniu na scenie wspólnoty.

Z przytoczonych przykładów rysuje się obraz tradycji jako niewyczerpanego źródła inspiracji, ale także jako przedmiotu krytycznego oglądu. Obydwie te postawy są równie cenne i ożywiają pamięć o tradycji i dziedzictwie kulturowym wpisanych w ciało tancerza. Obalają one również mit o szkodliwości i destrukcyjnym wpływie „zachodnich” estetyk na obrzędowe i tradycyjne tańce, podkreślając dynamiczny, a nie statyczny charakter ludowej obrzędowości (Grau 1997: 93). W sytuacji performatywnej próba odtworzenia oryginału, źródłowej formy, bez komentarza i kontekstualizacji skazana byłaby na artystyczną porażkę. Dlatego też choreografowie czerpiący swoje inspiracje z bogactwa kulturowego Europy przetwarzają je za pomocą właściwych im narzędzi analitycznych i performatywnych, czytając tradycję jako otwarty i niewyczerpany tekst kulturowy.

Inspiracje folklorem polskim we współczesnych realizacjach choreograficznych (2003–2013)

Polski Teatr Tańca

Krzesany i inne tańce, odcinek II cyklu „XL – Polski Teatr Tańca wczoraj i dziś”

Choreografia oryginalna: Conrad Drzewiecki

Opracowanie: Ewa Wycichowska

Muzyka: Wojciech Kilar i inni

Scenariusz i opracowanie choreograficzne: Ewa Wycichowska

Premiera: 24.02.2013

Program wieczoru choreograficznego poświęconego historii PPT obejmuje m.in. reinterpretacje fragmentów oryginalnej choreografii z „Krzesanego” Conrada Drzewieckiego.

Kielecki Teatr Tańca

Cztery tańce

Choreografia: Andrzej Morawiec

Scenografia, kostiumy: Anna Maria Klikowicz

Reżyseria światła: Grzegorz Pańtak

Występuje: Kielecki Teatr Tańca

Premiera: 22.06.2007

Cztery tańce to fragment spektaklu pt. *Szymanowski*, który powstał w 2007 roku – ogłoszonym Rokiem Karola Szymanowskiego. Kompozycje choreograficzne zrealizowane zostały w stylach tańca współczesnego, ale zawierają elementy charakterystyczne dla polskiego folkloru.

Warszawski Teatr Tańca

Kontrasty

Idea, reżyseria i choreografia: Aleksandra Dziurosz
 Muzyka: Aleksandra Bilińska, Stanisław Moryto, muzyka ludowa
 Scenografia: Magdalena Brzeska
 Światło: Bartosz Miłosz Martyna, Prot Jarnuszkiewicz (konsultacje)
 Wykonanie: Warszawski Teatr Tańca
 Premiera: 30.06.2011

Kontrasty to m.in. refleksja na temat tradycji. Artyści zastanawiają się nad przemieszczeniem jej społecznej funkcji, prowadzącym niekiedy do jej negacji i odrzucenia. Inspiracją przy powstawaniu spektaklu były tradycyjne teksty i melodie regionu kurpiowskiego.

Warszawski Teatr Tańca

Few Few

Idea i reżyseria: Aleksandra Dziurosz
 Współpraca reżyserska, konsultacje aktorskie: Bartosz Miłosz Martyna
 Choreografia: Praca zespołowa WTT
 Muzyka: Aleksandra Bilińska
 Saksofon improwizacja: Alina Maria Mleczko
 Scenografia i kostiumy: Karolina Fandrejewska, Martyna Kander
 Space Light: Aleksandra Dziurosz, Karolina Fandrejewska, Bartosz Miłosz Martyna
 Realizacja dźwięku, nagrania: ASM Andrzej Słomkowski
 Asystent choreografa: Maria Kuchowicz
 Konsultacje choreograficzne: Krzysztof Zawadzki
 Wykonanie: Warszawski Teatr Tańca i Atelier WTT
 Premiera: 10.12.2012

Tematem spektaklu jest tradycja – zarówno zakorzeniona w folklorze, jak i ta pielęgnowana przez pisarzy i poetów, a także ta współczesna, mniej lub bardziej świadomie zapożyczana z innych kultur. W specjalnie skomponowanej na potrzeby spektaklu muzyce pobrzmiewają echa melodii znanych z polskich tańców narodowych.

Międzynarodowy Festiwal Sztuki Akcji Rozdroże

Brith Out...

Choreografia: Kaya Kołodziejczyk
 Tańczą: Kaya Kołodziejczyk, Karolina Wołkowiecka, Filip Szatarski, Karol Tymieński, Ramona Nagabczyńska
 Reżyseria światła: Herman Venderickx
 Premiera: 22.11.2008

Proces kreacji zainspirowany został poszukiwaniami odpowiedzi na kilka pytań: Czy możliwe jest wyabstrahowanie z przestrzennych i socjalnych relacji znaków odnoszących nas do

dziedzictwa i tradycji? Czy pop może oznaczać folk? Czy rekonstrukcja jest możliwa i jaką formę może przyjąć? Jednym z głównych motywów strukturyzujących pracę performerów w pierwszej fazie była rekonstrukcja zarówno taneczna, jak i muzyczna *Krzesanego* Conrada Drzewieckiego.

Festiwal Muzyka na Szczytach

Widowisko taneczne Harnasie

Choreografia: Kaya Kołodziejczyk
Muzyka: *Krzesany*, Wojciech Kilar, *Harnasie*, Karol Szymanowski
Muzyka tradycyjna: Trebunie-Tutki
Tancerze: wykonawcy z całego kraju oraz zespół Trebunie-Tutki
Kostiumy: Maldoror/Grzegorz Matłag
Premiera: 4.08.2012

W oparciu o pierwszy szkic partytury i oryginalne libretto kompozytora, choreografka Kaya Kołodziejczyk tworzy spektakl czerpiący z autentycznego folkloru, również tego najbardziej współczesnego. Do projektu zaproszeni zostali wykonawcy z całej Polski, prezentujący różne estetyki i style taneczne, jak i rdzenni artyści podhalańscy oraz rodzinny zespół Trebunie-Tutki.

Art Stations Foundation

Happy

Choreografia: Nigel Charnock
Asystent choreografa: Janusz Orlik
Światło: Ewa Garniec
Tańczą: Barbara Bujakowska, Natalia Draganik, Bartosz Figurski, Maciej Kuźmiński, Janusz Orlik, Renata Piotrowska, Anna Steller, Aleksandra Ścibor, Karol Tymiński
Produkcja: Joanna Leśniewska
Premiera: 15.03.2009

Spektakl zrealizowany z polskimi tancerzami przez gwiazdę brytyjskiego tańca współczesnego Nigela Charnocka jest pokłosiem jego pracy rezydencyjnej w Poznaniu. W efekcie powstał spektakl wielowątkowy, w którym znaczące miejsce zajmuje analiza relacji współczesności i tradycji, rozumianej szeroko i ewokowanej zarówno w warstwie narracyjnej, jak i muzyczno-ruchowej.

Maat Festival

Plaisir d'amour – część III Tryptyku

Choreografia: Mikołaj Mikołajczyk
Wykonanie: Mikołaj Mikołajczyk, Klub Seniora z Łowicza
Muzyka: Zbigniew Kozub
Fortepian: Anna Kozub
Wideo: Patrycja Płanik
Premiera: 18.10.2011

Jest to trzecia część autobiograficznego cyklu *Tryptyk*. Pojawia się w niej nawiązanie do folkloru, zapośredniczone udziałem członkiń Klubu Seniora w Łowiczu, których nagrania pojawiają się na trzech ekranach. Kobiety ubrane w łowickie stroje ludowe przedstawiają się, a później śpiewają pieśni (podczas premiery są także obecne na widowni jako widzowie).

Fundacja Ciało/Umysł

Folk? ja się (nie) zgadzam!

Koncepcja, choreografia: Edyta Kozak

Reżyseria: Roland Rowiński

Kostiumy: Gwen van Den Eijnde

Choreografia i wykonanie: Izabela Szostak, Karol Tymiński, Rafał Dziemidok, Takako Matsuda

Światła: Ewa Garniec

Wideo: Tomasz Karpowicz

Premiera: 23.09.2011

Punktem wyjścia spektaklu była próba przededefiniowania pojęcia folkloru, przemyślenie jego fenomenu z postmodernistycznej perspektywy oraz pokazanie go w szerokim kontekście. Spektakl odnosi się do folkloru jako formy kultury i zjawiska społecznego.

Śląski Teatr Tańca i twórczość Jacka Łumińskiego

Z uwagi na specyficzną formułę łączącą prace Jacka Łumińskiego z folklorem spektakle te nie są zawsze bezpośrednio inspirowane folklorem czy tradycją, ale podejmują z nimi dialog na innych poziomach. Według słów choreografa: „Spektakle, zarówno w sferze kompozycyjnej, jak i techniki wykonawczej, są nośnikami polskości w duchu polskiej techniki tańca współczesnego. W przypadku spektakli wystawianych w Śląskim Teatrze Tańca lub na WTT (Wydział Teatru Tańca) polskość obecna jest w cieleśności (wynika z odwołania się do ucieleśnienia pamięci i ucieleśnionej wiedzy). W innych wypadkach (międzynarodowych) odwołuje się do podobieństw wiedzy ucieleśnionej i pamięci znanych lokalnym wykonawcom. W niektórych wypadkach muzyka funkcjonuje jako wzmocnienie ucieleśnienia. Zawsze tematyka spektakli inspirowana jest przeżyciami, których źródłem są przemiany społeczne – lokalne i globalne; u ich podstaw leżą niepokoje, rozdarcia, brak rozliczenia z przeszłością, problemy tożsamościowe – często z przymrużeniem oka”⁵.

Spis spektakli w choreografii Jacka Łumińskiego

Not All Those Who Wander Are Lost (2013), The Battery Dance Company, Nowy Jork, USA, muzyka: Paweł Szymański i Andy Statman

Kocham tylko i wyłącznie całym sercem nie-rozłącznie Magdalenę (2013), spektakl dyplomowy studentów PWST, muzyka m.in.: Kapela ze wsi Warszawa, Grubson, Marcin Błazewicz

MOP2012 (2012), Creative Links Asia, Makao

Nie całkiem ciemny nawet kolorowy (2011), Śląski Teatr Tańca

⁵ Materiał własny.

- Revolution/Evolution* (2010), Y-Space, Hong Kong, współpraca choreograficzna z Victorem Ma, muzyka: Arturas Brumsteinas (inspirowana polskimi pieśniami ludowymi)
- Single-track* (2010), Icelandic Dance Company, Reykjavik, muzyka: Paweł Szymański
- La La La Land* (2009), Śląski Teatr Tańca, muzyka: Zbigniew Karkowski
- Panopticon albo/i Przypowieść o Maku* (2008), Śląski Teatr Tańca, muzyka: Paweł Szymański
- Tylko chwile* (2007), Śląski Teatr Tańca
- Zobaczyć świat w ziarnku piasku* (2007), Śląski Teatr Tańca
- The color of a dead frog* (2006), Nai Ni Chen Dance Company, New York, USA
- 365 Neither Fish* (2006), Ballet Met, Columbus, Ohio (USA), muzyka: Wojciech Blecharz
- Reakcja chemiczna* (2006), Śląski Teatr Tańca
- Poza światem* (2006), Śląski Teatr Tańca
- Czar zwyczajnych dni – sen świętego* (2005), Śląski Teatr Tańca
- Abyss* (2004), City Dance Ensemble, Washington, DC, USA
- Wrzaskowisko* (2004), Śląski Teatr Tańca
- Where to put the blanket* (2004), Dance Advance, Philadelphia Fringe Festival, Filadelfia, USA, muzyka: Wojciech Blecharz
- Makrokrematologia – Myśli Mocno Potargane* (2003), Śląski Teatr Tańca
- Rzeczy niepokój* (2003), Gliwicki Teatr Muzyczny, muzyka: Krzysztof Penderecki

23 | *Twórczość kompozytorska inspirowana folklorem polskim*

Aleksandra Bilińska

Niniejszy wykaz sporządzony został przede wszystkim w oparciu o badania własne oraz materiały udostępnione i opracowane przez Polskie Centrum Informacji Muzycznej, a także Bibliotekę-Fonotekę Związku Kompozytorów Polskich w Warszawie. Postawa badawcza podążała za koncepcją czterech zasadniczych sposobów podejścia do folkloru, obserwowanych w twórczości kompozytorów polskich, nakreślonych przez Krzysztofa Baculewskiego:

- opracowanie ludowego oryginału tak, że stanowi on osnowę melodyczną (formalną, tekstową) utworu, pojawia się w nim bez zmian lub ze zmianami niewielkimi i mało znaczącymi;
- wykorzystanie melodii ludowych jako cytatów wtopionych w odautorską całość;
- stylizacja muzyki ludowej;
- osiągnięcie specyficznej atmosfery i stylu narodowego bez uciekania się do stylizacji czy cytowania (Baculewski 1987: 61).

Kluczowymi źródłami dla prawidłowości sporządzenia wykazu były słowniki i encyklopedie, biografie, opracowania monograficzne oraz artykuły.

Słowniki i encyklopedie

Almanach polskich kompozytorów współczesnych, opr. Mieczysława Hanuszewska, Bogusław Schaeffer, PWM, Kraków 1982.

Almanach Kompozytorów Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie, opr. Grażyna Paciorek-Draus, Alicja Gronau-Osińska, t. 1, Akademia Muzyczna w Warszawie, Warszawa 2004.

Dybowski Stanisław, *Słownik pianistów polskich*, Selene, Warszawa 2003.

Encyklopedia muzyczna PWM, część biograficzna, red. Elżbieta Dziębowska, t. „ab”, PWM, Kraków 1986.

Encyklopedia muzyczna PWM, część biograficzna, red. E. Dziębowska, t. „ab” – suplement, PWM, Kraków 1998.

Encyklopedia muzyczna PWM, część biograficzna, red. E. Dziębowska, t. „cd”, PWM, Kraków 1985.

- Encyklopedia muzyczna PWM*, część biograficzna, red. E. Dziębowska, t. „cd – suplement”, PWM, Kraków 2001.
- Encyklopedia muzyczna PWM*, część biograficzna, red. E. Dziębowska, t. „efg”, PWM, Kraków 1987.
- Encyklopedia muzyczna PWM*, część biograficzna, red. E. Dziębowska, t. „hij”, PWM, Kraków 1993.
- Encyklopedia muzyczna PWM*, część biograficzna, red. E. Dziębowska, t. „klp”, PWM, Kraków 1997.
- Encyklopedia muzyczna PWM*, część biograficzna, red. E. Dziębowska, t. „m”, PWM, Kraków 2000.
- Encyklopedia muzyczna PWM*, część biograficzna, red. E. Dziębowska, t. „n–pa”, PWM, Kraków 2002.
- Encyklopedia muzyczna PWM*, część biograficzna, red. E. Dziębowska, t. „per”, PWM, Kraków 2004.
- Encyklopedia muzyczna PWM*, część biograficzna, red. E. Dziębowska, t. „s–śl”, PWM, Kraków 2007.
- Encyklopedia muzyczna PWM*, część biograficzna, red. E. Dziębowska, t. „sm–ś”, PWM, Kraków 2007.
- Encyklopedia muzyczna PWM*, część biograficzna, red. E. Dziębowska, t. „t–v”, PWM, Kraków 2009.
- Encyklopedia muzyczna PWM*, część biograficzna, red. E. Dziębowska, t. „w–ż”, PWM, Kraków 2011.
- Kompozytorzy polscy 1918–2000*, red. Marek Podhajski, t. 1, *Eseje*, t. 2, *Biogramy*, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Warszawa–Gdańsk 2005.
- Leksykon Polskich Muzyków Pedagogów*, red. Katarzyna Janczewska-Sołomko, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 2008.
- Łódzkie środowisko kompozytorskie 1945–2000*, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 2001.
- Słownik muzyków polskich*, red. Józef M. Chomiński, t. 1, PWM, Kraków 1964.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, red. Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited, London 2001.

Biografie i opracowania całościowe

- Bacewicz Wanda (opr.), *Calendarium życia i twórczości Grażyny Bacewicz*, Częstochowa 1987.
- Baculewski Krzysztof, *Polska twórczość kompozytorska 1945–1984*, PWM, Kraków 1987.
- Baculewski K., *Współczesność*, cz. 1: 1939–1974, w serii: *Historia muzyki polskiej*, t. 7, Sutkowski Edition, Warszawa 1996.
- Bauman-Szulakowska Jolanta, Dziadek Magdalena, Turek Krystyna, *Utwory i publikacje członków katowickiego oddziału ZKP*, Związek Kompozytorów Polskich, Oddział w Katowicach, Katowice 1994.
- Bias Iwona, Bieda Monika, Stachura Anna, *Emocja utkana z dźwięku. Edward Bogusławski. Życie – dzieło*, Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2005.
- Chłopecki Andrzej, *Postślowie. Przewodnik po muzyce Witolda Lutosławskiego*, Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego, Warszawa 2012.
- Chmara-Żaczkiewicz Barbara, *Katalog rękopisów Biblioteki Publicznej im. H. Łopacińskiego w Lublinie*, cz. 6, *Sygnatury 2389–2810: Spuścizna Aleksandra Bryka*. Opr. Włodzimierz Pięta, „Muzyka” 2001, nr 2.

- Dahlig P., *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną w Polsce*, IS PAN, Warszawa 1993.
- Gąsiorowska Małgorzata, *Bacewicz*, PWM, Kraków 1999.
- Gąsiorowska Małgorzata (red.), *O Grażynie Bacewicz. Materiały z konferencji muzykologicznej*, Brevis, Poznań 1998.
- Grzenkowicz Izabela, *Tadeusz Baird. Rozmowy, szkice, refleksje*, PWM, Kraków 1998.
- Gwizdalanka Danuta, Meyer Krzysztof, *Lutosławski. Droga do dojrzałości*, t. 1, PWM, Kraków 2003.
- Gwizdalanka D., Meyer K., *Lutosławski. Droga do mistrzostwa*, t. 2, PWM, Kraków 2004.
- Kisielewski Stefan, *Grażyna Bacewicz i jej czasy*, PWM, Kraków 1963.
- Łukaszewski Marcin, *Wojciech Łukaszewski. Życie i twórczość*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie, Częstochowa 1997.
- Maciejewski Bogusław M., *Twelve Polish Composers*, Allegro Press, London 1976.
- Pięta Władysław, *Katalog rękopisów Biblioteki Publicznej im. H. Łopacińskiego w Lublinie. Cz. VI Sygnatury 2389–2810: Spuścizna Aleksandra Bryka*, Wydawnictwo Bez Erraty, Lublin 1997.
- Schaeffer Bogusław, red. Artur Malawski, *Życie i twórczość*, Kraków 1969.
- Szczecińska Ewa, *Od sonoryzmu do... muzyki dawnej (O muzyce Krzysztofa Baculewskiego)*, „Polish Culture” 1999, nr 1, s. 49.
- Tarnawska-Kaczorowska Krystyna, *Tadeusz Baird*, Ars Nova, Poznań 1995.
- Tarnawska-Kaczorowska Krystyna, *Tadeusz Baird. Głosy do biografii*, PWM, Kraków 1997.
- Tarnawska-Kaczorowska Krystyna (red.), *Tadeusz Baird – sztuka dźwięku, sztuka słowa. Materiały sympozjum*, Sekcja Muzykologów ZKP, Warszawa 1982.
- Tarnawska-Kaczorowska K., *Zygmunt Krauze. Między intelektem, fantazją, powinnością i zabawą*, PWN, Warszawa 2001.
- Thomas Adrian, *Górecki*, PWM, Kraków 1998.

Artykuły

- Bauman Jolanta, *Charakterystyka sylwetki twórczej Rafała Augustyna*, w: *Twórczość kompozytorów wrocławskich (1945–1985)*, red. Walentyna Węgrzyn-Klisowska, Maria Passella, Akademia Muzyczna we Wrocławiu, Wrocław 1990.
- Ert-Ebert Alina, *Nie zakopałem talentów. Z profesorem Andrzejem Cwojdziniskim, kompozytorem muzyki dla dzieci i młodzieży, rozmawia Alina Ert-Eberdt*, „Twoja Muza” 2008, nr 4, s. 71–72.
- Jędrasik Arkadiusz, *Być potrzebnym*, „Muzyka21” 2001, nr 4, s. 37–41.
- Pocieł Bohdan, *Roman Berger. Między słowem, pojęciem a muzyką*, w: *Muzyka źle obecna*, red. K. Tarnawska-Kaczorowska, Sekcja Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich, Warszawa 1989.
- Peret-Ziemlańska Zofia, *Maria Dziewulska (1909–2006)*, „Twoja Muza” 2006, nr 5, s. 70–71.

Kompozytorzy i ich twórczość inspirowana folklorem polskim

Karol Anbild (Strzempa)

Cztery tańce śląskie na orkiestrę symfoniczną (1952), *Impresje istebniowskie* na małą orkiestrę symfoniczną (1953), *Mazur* na orkiestrę symfoniczną (1955), *Oberek* na orkiestrę symfoniczną (1955), *Suita taneczna* na chór mieszany i orkiestrę (1962), *Szeroka woda*, parafraza na temat pieśni kieleckiej na cztery trąbki i orkiestrę (1971).

Czesław Aniołkiewicz

Suita ludowa na orkiestrę symfoniczną (1928), *Gaicek*, suita ludowa na chór mieszany i kapelę ludową (1948), *Będzie chleba dosyć*, suita ludowa na chór mieszany i kapelę ludową (1949).

Rafał Augustyn

Cztery pieśni śląskie na chór mieszany (1970–1971).

Grażyna Bacewicz

Koncert skrzypcowy nr 2 (1945), *Koncert skrzypcowy nr 3* (1948), *Kaprys polski* na skrzypce solo (1949), *Oberek* na skrzypce i fortepian (1949), *Oberek nr 2* na skrzypce i fortepian (1951), *Taniec mazowiecki*, wersja na skrzypce i fortepian oraz wiolonczelę i fortepian (1951), *Kwartet smyczkowy nr 5* (1950–1952), *Sonata na fortepian nr 2* (1953).

Krzysztof Baculewski

Ozwoadne i krzesane na chór mieszany a cappella (2000).

Tadeusz Baird

Koncert na fortepian i orkiestrę (1949).

Jerzy Bauer

Trzy melodie kurpiowskie na wiolonczelę i fortepian (1975), *Dwa świątki ludowe* na obój i gitarę (1977), *Wariacje oberkowe* na wiolonczelę i orkiestrę (1978).

Stefan Behr

Cztery pieśni warmijsko-mazurskie na chór mieszany a cappella (1960).

Roman Berger

Sonata z motywem Karola Szymanowskiego na skrzypce i fortepian (1982–1983), *Piosenki z Zaolzia* na kwartet smyczkowy (2004).

Aleksandra Bilińska

Kontrasty, na głos solo, media elektroniczne, muzyka do spektaklu teatru tańca (2010), *Few_Few, muzyka elektroniczna do spektaklu teatru tańca* (2012).

Edward Bogusławski

Ziemia nad Przemszą, pieśń na chór mieszany a cappella (1968), *Nasza ziemia*, pieśń na chór męski a cappella (1974), *Pieśń o ziemi naszej*, oratorium na głosy solowe, recytatora, chór i orkiestrę (1982), *Polonia*, poemat symfoniczny na skrzypce i orkiestrę (1983–1984), *Polskie melodie ludowe* na chór mieszany, zespół akordeonowy i perkusję (1989).

Marian Borkowski

Dwa mazurki na fortepian (1958).

Aleksander Bryk

Dwa tańce regionalne z Zamojskiego na orkiestrę (1925), *Tańce podlaskie* na orkiestrę (1937), *Powitanie Ojczyzny*, polonez na orkiestrę symfoniczną (1944), *Obrazki lubelskie* na orkiestrę (1945), *Wesele lubelskie* na chór mieszany i orkiestrę (1947), *Kurzawiec*, oberek na orkiestrę (1949), *Jarmark w Łukowie*, groteska na chór i orkiestrę (1949), *Suita lubelska* na chór i orkiestrę (1951), *Cztery tańce lubelskie* na orkiestrę (1952), *Mach*, taniec lubelski na

orkiestrę (1953), *Oberek* na orkiestrę (1953), *Suita dolnośląska* na orkiestrę (1954), *Od Biłgoraja*, *suita taneczna* na orkiestrę (1955), *Od Lublina*, *suita taneczna* na orkiestrę (1955), *Suita dolnośląska nr 2* na orkiestrę (1956), *Mazur biłgorajski* na orkiestrę dętą (1961), *Pod jaworem*, *wariacje op. 38 nr 1* na orkiestrę dętą (1961), *Pod kaliną*, *pieśń ludowa* na orkiestrę (1965), *Sobótki*, *obrazek muzyczny* na orkiestrę dętą (1966), *Wesele łowickie*, *suita* na chór i zespół instrumentalny (1967), *Dożynki* na orkiestrę dętą (1968), *Chmielaki krasnostawskie*, *widowisko muzyczne* (1971).

Edward Bury

Mała suita na orkiestrę smyfoniczną (1950), *Krakowskie wesele* na chór mieszany (1976).

Fryderyk Chopin

Mazurki (1825–1849), *Polonezy* (1817–1842), *Andante spianato i Polonez Es-dur op. 22* (1830–1836), *Fantazja na tematy polskie A-dur op. 13* (ok. 1829), *Rondo à la krakowiak F-dur op. 14* (1828).

Andrzej Cwojdzński

Cztery tańce polskie op. 29 na trio fortepianowe (1990), *Suita stylizowanych tańców polskich op. 55* na 2 gitary klasyczne (1997), *Suita tańców polskich op. 82* na zespół akordeonowy (2005), *Dziesięć mazurków op. 85* na fortepian (2005).

Magdalena Cynk

Kujawiak TOS na orkiestrę symfoniczną (2006), *Koseder Kaszubski* na orkiestrę symfoniczną (2006), *Dyna kujawska* na orkiestrę symfoniczną (2007), *Owczarek kaszubski* na orkiestrę symfoniczną (2007), *Klepocz* na orkiestrę symfoniczną (2010), *Kujawiak* na carillon (2010), *Modlitwa Harnasia* na alt, chór i orkiestrę (2011).

Florian Dąbrowski

Suita kujawska na sopran, 3-głosowy chór dziecięcy i małą orkiestrę symfoniczną do tekstów ludowych (1946).

Tadeusz Dobrzański

Hej, od Sącza jadę, *kantata* na sopran, tenor, baryton, chór mieszany i orkiestrę (1949), *Gąski*, *fuga-scherzo* na chór żeński a cappella (1962), *Wodzicka, woda*, *pieśń ludowa* z nowotarskiego na chór mieszany a cappella (1979), *Marsz góralski* na orkiestrę dętą (1979).

Ignacy Feliks Dobrzyński

Polonez A-dur na fortepian (1823), *Mazurek* na fortepian (1825–1826), *Deux polonaises* na fortepian (ok. 1826), *Rondo alla polacca op. 6* na fortepian i orkiestrę (ok. 1827), *Fantaisie quasi Fugue sur un Mazurek favori op. 10* na fortepian (ok. 1828), *Pożegnanie*, *polonez melancholiczny* na fortepian (1829), *Fantaisie et Variations dans le style facile et brillant sur la Masure (Kujawianka) op. 14* na fortepian (ok. 1830), *Trois mazurkas op. 16* na fortepian (ok. 1831), *II Symfonia charakterystyczna w duchu muzyki polskiej c-moll op. 15* (1831), *Souvenir. Deux mazurkas op. 25* na fortepian (ok. 1834), *Trzy mazurki op. 27* na fortepian (ok. 1834), *Deux polonaises concertantes à grand orchestre op. 31* (ok. 1839), *Deux mazurkas op. 37* na fortepian (ok. 1840), *Mazur* na chór męski i orkiestrę (1865).

Łucja Drège-Schielowa

Dożynki na fortepian solo (1928), *Dwa krakowiaki* na fortepian solo (1949–1950), *Polska suita taneczna* na orkiestrę (1951), *Obrazki*, *suita* na fortepian solo (1952), *Szkice taneczne* na fortepian solo (1952).

Maria Dziewulska

Melodie ludowe na fortepian na 2 i 4 ręce (1948), *Wysli chłopcy*, melodia ludowa kurpiowska na chór mieszany a cappella (1948), *Cyrwona rutka*, melodia ludowa kurpiowska na chór mieszany a cappella (1948), *Dwie pieśni kurpiowskie* na chór mieszany i kapelę ludową (1949), *Kujawiak i Oberek* [wersja I] na dziecięcy zespół instrumentalny (1949), *Kujawiak i Oberek* [wersja II] na kapelę ludową (1949), *Wyszła na pole* na chór żeński i kapelę ludową (1950), *Piosenki kurpiowskie dla dzieci* na chór unisono z towarzyszeniem fortepianu (1951), *Sobótka* [wersja I] na chór mieszany i kapelę ludową (1952), *Suita mazowiecka*, 5 pieśni ludowych na chór mieszany a cappella (1952), *Oberek* na fortepian (1952), *Suita dolnośląska nr 1*, 5 pieśni ludowych na chór mieszany a cappella (1953), *Suita dolnośląska nr 2*, 5 pieśni ludowych na chór mieszany a cappella (1953), *Piosenki ludowe* na 2- i 3-głosowy chór dziecięcy (1954), *Tańce i piosenki* na dwoje skrzypiec (lub 2 grupy skrzypiec) (1955), *Sobótka* [wersja II] na chór młodzieżowy i szkolną orkiestrę symfoniczną (1975), *Sobótka* [wersja III] na chór dziecięcy i zespół instrumentalny (1977), *Dwie piosenki kurpiowskie* na chór dziecięcy i zespół szkolny (1977), *Piosenki ludowe* na chór głosów równych i zespół instrumentalny (1978).

Jan Ekier

Dwa mazurki na fortepian (1933), *Mazurek* na fortepian (1935), *Suita góralska* [wersja I] na orkiestrę kameralną (1935), *Krakowiak* na fortepian (1936), *Suita góralska* [wersja II] na orkiestrę symfoniczną (1937), *Taniec góralski* na fortepian (1938).

Józef Antoni Franciszek Elsner

Rondo à la mazurek g-moll na fortepian (1803), *Rondo à la mazurek C-dur* na fortepian (1803), *Rondo à la krakowiak B-dur* na fortepian (1803), *Polonez na temat marsza z opery „Woziwoda”* L. Cherubini na orkiestrę (1804), *Polonez E-dur na temat uwertury z opery „Lodoiska”* R. Kreutzera na orkiestrę (1804), *Na wdzięcznej Polaków ziemi*, kantata na chór i orkiestrę (1807), *Polonez na temat piosenki „Où peut-on être mieux. . .”* na orkiestrę (1816), *Polonez F-dur* na orkiestrę (1818), *Polonez D-dur* na orkiestrę (1818), *Polonez D-dur* na skrzypce i fortepian (1820), *Polonez Es-dur* na skrzypce i fortepian (1820), *Mazur* na orkiestrę (ok. 1825).

Ewa Fabiańska-Jelińska

Trzy Kołysanki Ludowe na sopran i fortepian (2008), *Trzy tańce polskie* na trio marimbowe (2010), *Pieśni Kurpiowskie* na sopran, chór mieszany i orkiestrę kameralną (2011), *Sześć Mazurków do wierszy Jana Brzechwy* na fortepian (2012).

Jerzy Fitelberg

Suita na fortepian (1927), *Trzy mazurki* na fortepian (1931), *Trzy mazurki* na orkiestrę (1932), *Trzy mazurki* na skrzypce i fortepian (1932), *Trzy polskie pieśni* na chór a cappella (1941).

Julian Fontana

Trois Mazourkas op. 21 (1862), *À la masurka G-dur na fortepian* (1833), *Polish National Melodies* (1869).

Jan Fotek

Melodia lubuska na zespół instrumentalny (1983), *Suita czarnoleska* na flet, klawesyn i kameralną orkiestrę smyczkową (1986).

Witold Friemann

Sonata polska na skrzypce i fortepian (1912), *Mazurek* na skrzypce i fortepian (1939), *Obelek* na skrzypce i fortepian (1939), *Suita podhalańska* na baryton solo i orkiestrę smyczkową (1946), *Polskie misterium ludowe* na głosy solowe, chór mieszany i fortepian do słów Marii Konopnickiej (1946), *Cztery suity mazowieckie* na głosy solowe, chór mieszany i orkiestrę (1948–1951), *Rapsod mazowiecki* na głos solo, chór mieszany i orkiestrę (1950), *Dwie suity chłopskie* na orkiestrę (1952), *Suita mazowiecka* na orkiestrę (1956), *Polska suita* na flet i fortepian (1964), *Trzy mazurki* na skrzypce i fortepian (1964), *Taniec śląski* na skrzypce i fortepian (1967), *Polonez majestatyczny* na tubę i fortepian (1969), *Mazurek d-moll* na fortepian (1969), *Tańce polskie* na klarnet i orkiestrę (1975), *Mazurek g-moll* na altówkę i fortepian (1975).

Ryszard Gabryś

Śpiewy ludowe na chór mieszany a cappella (1960), *Pieśń odrzańska podług melodii ludowej* na głos i fortepian (1966), *Kwiaty znad Olzy*, wiazanka 17 pieśni ludowych ze Śląska Cieszyńskiego na 2–3-głosowy chór dziecięcy (1968), *Muzyka folklorystyczna I* na sopran i trombitę (lub puzon) (1971), *Muzyka folklorystyczna III* na kapelę ludową (1972), *Dwie polskie pieśni ludowe* na 4-głosowy chór mieszany (1972), *Muzyka folklorystyczna II* [wersja I] na 2 głosy żeńskie, trombitę i puzon (1973), *Muzyka folklorystyczna II* [wersja II] dla trombicisty-śpiewaka (1973), *Muzyka górską* na sopran, biały głos żeński, puzon i trąbę owczarską (1973–1974), *Muzyka folklorystyczna IV* na chór mieszany a cappella (1974), *Muzyka folklorystyczna V* na głos biały i beskidzkie instrumenty muzyczne (1974), *Muzyka folklorystyczna VI* na taśmę (1975), *Trzy cieszyńskie*, pieśni ludowe na 3 równe głosy żeńskie (1980), *Jedenaście śląskich pieśni ludowych* na 3 równe głosy żeńskie (1980), *Szumi dolina*, *Jan Sztwiertnia in memoriam* na solistyczny chór mieszany (1981), *Tryptyk polski* na organy (1983), *Wiwaty* na 2 solistyczne chóry mieszane (1983), *Muzyka z Istebnego* na 20-głosowy chór solistyczny (1983), *Dwie ludowe pieśni frywolne* na 4 głosy równe (1983), *Doliny* na chór mieszany (1984), *Ścieżki beskidzkie* na głos, instrumenty ludowe i taśmę (1985), *Etnosfera* dla ludowego śpiewaka-instrumentalisty (1986), *Kajze mi się podziół...* na sopran i fortepian (1999).

Aleksandra Garbal

Kogutek [wersja I] na chór dziecięcy i fortepian (2004), *Kogutek* [wersja II] na chór dziecięcy, fagot i fortepian (2004), *Kogutek* [wersja III] na fagot i fortepian (2004), *Sześć ludowych melodii* na dwa klarnety i fagot (2005), *Gdzie te owiecki moje*, pieśń na sopran i fortepian (2005), *Zalotne, miłosne i rodzinne pieśni ludowe Śląska Opolskiego ze zbioru Adolfa Dygacza i Józefa Ligęzy* w opracowaniu na głosy solowe, zespoły wokalne i fortepian (2011–2012), *Melodie ludowe Śląska Opolskiego* w opracowaniu na chór dziecięcy i fortepian (2012).

Walerian Gniot

Taniec zbójnicki na chór męski, dwoje skrzypiec i wiolonczelę (1937), *Pięć pieśni ludowych wielkopolskich* na chór mieszany a cappella (1948), *Pierwiosnek*, kantata na tenor, chór mieszany i orkiestrę (1949), *Patrzala oknem*, wariacje na temat ludowy wielkopolski na fortepian (1949), *Dwanaście melodii ludowych wielkopolskich* na fortepian (1949), *Uwertura kujawska* na orkiestrę (1950), *Sześć pieśni ludowych wielkopolskich* na chór mieszany a cappella (1950), *Tryptyk wielkopolski* na chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (1951), *Śląsk śpiewa* na chór mieszany a cappella (1964).

Henryk Mikołaj Górecki

Symfonia nr 3 „Symfonia pieśni żałobnych” op. 36 na sopran solo i orkiestrę (1976), *Szeroka woda* op. 39, 5 pieśni na chór mieszany a cappella (1979), *Mazurki* op. 41 na fortepian (1980), *Wieczór ciemny się uniża* op. 45, 5 pieśni ludowych na chór mieszany a cappella (1981), *Wisło moja, Wisło szara* op. 46, pieśń ludowa na chór mieszany a cappella (1981), *Kołysanki i tańce* op. 47 na skrzypce i fortepian (1982), *Ach, mój wianku lewandowy* op. 50, 7 pieśni ludowych na chór mieszany a cappella (1984), *Idzie chmura, pada deszcz* op. 51, 5 pieśni ludowych na chór mieszany a cappella (1984), *Trzy kołysanki* op. 49 na chór mieszany a cappella (1984, 1991), *U okienka, u mojego* na głos i fortepian (1995), *Hej, z góry, z góry! Kóniku bury* op. 75, 5 pieśni kurpiowskich na chór a cappella (1999), „... pieśni śpiewają”. *Kwartet smyczkowy nr 3* op. 67 (1999–2005).

Andrzej Hundziak

Suita sędziejowicka na akordeon (1962), *Suita pieśni z Warmii i Mazur* na 3 głosy równe i orkiestrę smyczkową (1963), *Kraju zboża i wierszy* na 3-głosowy chór dziecięcy (1963), *Suita kujawska* na 3 chóry (1985), *Alla pollaca*, suita na chór żeński (lub dziecięcy) (1995), *Kaszubska Królowa* na 4-głosowy chór żeński (1995), *Hejże ino* na chór mieszany (1998), *Śpiewki opolskie* na chór mieszany (2001).

Henryk Jarecki

Wanda opera (1881), *Polonez triumfalny* na orkiestrę (1883), *Jadwiga królowa polska*, opera (1884–1885), *Barbara Radziwiłłówna*, opera (1888–1889), *Mazurek na skrzypce i fortepian* (1900).

Kazimierz Jurdziński

Sześć pieśni kurpiowskich na chór mieszany (1931), *Dziesięć pieśni mazowieckich* na chór mieszany (1932), *Pięć pieśni śląskich* na chór mieszany (1934), *Trzy pieśni kujawskie* na chór mieszany (1937), *Tryptyk kurpiowski* na fortepian (1948), *Cztery pieśni kurpiowskie* na chór mieszany (1954).

Tadeusz Zygfryd Kassern

Dwa mazurki na fortepian (1927), *Suita pastoralna* na małą orkiestrę (1937), *Suita orawska* na mezzosopran i chór męski (1938), *Suita dziecięca* na dwa fortepiany (1940), *Dziesięć polskich pieśni ludowych z Ziem Zachodnich* na głos z fortepianem (1947).

Barbara Kaszuba

Mazurek na skrzypce solo (1994), *Trio zawiadackie* na skrzypce, altówkę i wiolonczelę (1999), *Na wierchowej polanie I* na orkiestrę smyczkową (1999), *Na wierchowej polanie II* na flet, obój, orkiestrę smyczkową i perkusję (2000).

Stanisław Kazuro

Suita mazurków na orkiestrę, *Rapsodia polska* na orkiestrę, *Obrazek wiejski* na orkiestrę, *Piętnaście polskich pieśni ludowych* na chór a cappella.

Wojciech Kilar

Suita beskidzka na tenor, chór mieszany i małą orkiestrę (1956), *Krzesany* poemat symfoniczny (1974), *Orawa* na kameralną orkiestrę smyczkową (1986).

Józef Koffler

Czterdzieści polskich pieśni ludowych op. 6 na fortepian (1925), *Cztery polskie pieśni ludowe* na sopran (tenor) i fortepian (1925), *Suita polska* op. 24 na małą orkiestrę (1936).

Henryk Oskar Kolberg

Dwa mazury, Kujawiak według znanego tematu, Kujawiaki w stylu gminnym, Kujawiaki, Mazourkas et autres danses, Dwa mazury, Sześć kujawiaków, Mazur, Mazourkas et autres danses polonaises, Mazurka d'après un thème populaire, Pieśni na głos z fortepianem.

Michał Kondracki

Mała symfonia góralska „Obrazy na szkle” na zespół kameralny 16 solistów (1930), Popieliny, 1-aktowe misterium ludowe (1933), Suita kurpiowska na orkiestrę (1933), Legenda czyli baśń krakowska, balet (1937), Dziesięć piosenek ludowych na głos i fortepian (przed 1939).

Andrzej Koszewski

Taniec wielkopolski (Szocz) na małą orkiestrę symfoniczną (1951), Kantata sielska na chór mieszany i małą orkiestrę symfoniczną (1951), Mazowianka na chór mieszany (1952), Suita kaszubska na chór mieszany (1952), Uwertura kujawska na orkiestrę symfoniczną (1963), Tryptyk wielkopolski [wersja I] na chór mieszany (1963), Tryptyk wielkopolski [wersja II] na chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (1964), Wczoraj była niedziółeczka na chór żeński lub chłopięcy (1969), Mała suita nadwarciańska na chór mieszany (1969), Przystroje, 7 wielkopolskich melodii ludowych na fortepian (1970), Suita lubuska na chór żeński lub chłopięcy (1983), Polni muzykanci na chór żeński (1983), Trzy tańce polskie [wersja I] na chór żeński (1988–1989), Trzy tańce polskie [wersja II] na chór mieszany (1989).

Włodzimierz Kotoński

Tańce góralskie na orkiestrę (1950).

Zygmunt Krauze

Sześć melodii ludowych na fortepian (1958), Folk Music na orkiestrę (1972).

Szymon Laks

Mała suita na kwartet smyczkowy (1926), Suita polska [wersja I] na skrzypce i fortepian (1935), Suita polska [wersja II] na orkiestrę (1936), Polskie echa, 8 pieśni na chór męski lub mieszany (1939), Kolęda śląska na głos i fortepian (1946).

Józef Karol Lasocki

Juhasi, spiska melodia ludowa na chór mieszany a cappella (1946), Cyraneczka, kurpiowska melodia ludowa na chór mieszany a cappella (1946), A po pruskiej granicy, kurpiowska melodia ludowa na chór mieszany a cappella (1946), Kómoratki my se, orawska melodia ludowa na chór mieszany a cappella (1946), Leci woda... , kurpiowska melodia ludowa na chór mieszany a cappella (1946), Nie będzie mię głowisia bolata, melodia ludowa na chór mieszany a cappella (1946), Nie wyskakuj ptaszku, orawska melodia ludowa na chór mieszany a cappella (1946), Oj, świeci miesiąc, melodia ludowa na chór mieszany a cappella (1946), Czemu nie orzesz na chór mieszany a cappella (1946), Leciąły żurawie, pieśń kurpiowska na chór mieszany a cappella (1947), Lesie mój na chór mieszany a cappella (1947), Pocóżęcie kawalirzy przyszli, melodia kurpiowska na chór mieszany a cappella (1947), Som w stawie rybecki, melodia ludowa na chór mieszany a cappella (1947), Dziesięć pieśni na chór żeński a cappella (1948), Sześć pieśni rosyjskich na chór męski a cappella (1950), Dwie pieśni dolnośląskie na chór mieszany a cappella (1953), Truncił w strunki, scherzino na chór mieszany a cappella (1954), Jabłoneczka na chór mieszany a cappella (1954).

Aleksander Lason

Góry na orkiestrę symfoniczną (1979–1980).

Jerzy Lefeld

Dwa mazurki op. 9 na fortepian (1947), *Krakowiak* op. 11 nr 1 na fortepian (1948), *Mazurek-impromptu* na fortepian (1976).

Karol Lipiński

Dwa polonezy op. 1 na skrzypce i orkiestrę, *Favorite-Mazurka* na orkiestrę (przed 1810), *Trzy polonezy* op. 5 na fortepian, *Polonez koncertowy* op. 6 na skrzypce i orkiestrę, *Ronda alla Polacca* op. 13 na skrzypce i orkiestrę, *Rondo alla Polacca na temat pieśni polskich* op. 17 na skrzypce i orkiestrę (ok. 1820–1824).

Witold Lutosławski

Melodie ludowe na fortepian (1945), *Mała suita* na orkiestrę kameralną (1950), *Koncert na orkiestrę* (1950–1954), *Tryptyk śląski* na sopran i orkiestrę symfoniczną (1951), *Mała suita [wersja II]* na orkiestrę symfoniczną (1951), *Pięć melodii ludowych* na orkiestrę smyczkową (1952), *10 tańców polskich* na orkiestrę kameralną (1953), *Preludia taneczne* na klarnet i fortepian (1954).

Juliusz Łuciuk

Kaszëbë na głos solowy, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (1969), *Trzy pieśni zbójnickie* na tenor i chór mieszany a cappella (1975), *Trzy Baby* na chór mieszany a cappella (1977), *W jaworowym lesie* na fortepian (1977).

Wojciech Łukaszewski

Te żywieckie pola na głos i fortepian (1957–1960), *Ej, sama jo se, sama* na głos i fortepian (1960), *Po górak, po lasak śnizek polatuje* na głos i fortepian (1960), *Mazowsze*, mały poemat na chór męski (1969), *Tryptyk ludowy* na chór mieszany (1969), *Wariacje na temat melodii ludowej „Uśnijże mi uśnij”* na fortepian (1977).

Paweł Łukaszewski

Pięć żałobnych pieśni kurpiowskich [wersja I] na chór mieszany (2009), *Pięć żałobnych pieśni kurpiowskich* [wersja II] na chór mieszany i orkiestrę (2010).

Roman Maciejewski

Pieśni kurpiowskie na chór mieszany (1928), *Mazurki* na fortepian (1928–1990), *Tańce góralskie* na fortepian (1931), *Mazurek* na dwa fortepiany (1951).

Miłosz Magin

Cracovienne na fortepian i orkiestrę (1950), *Koncert fortepianowy nr 1* (1954), *Rapsodia polska* na orkiestrę (1963), *Suita polska* na orkiestrę (1966), *Petite suite polonaise* na fortepian (1974), *Miniatures polonaises* na fortepian (1982), *Petites danses polonaises* na fortepian (1987), *Danses polonaises* [wersja I] na skrzypce i fortepian (1994), *Danses polonaises* [wersja II] na klarnet i fortepian (1994), *Kaprys polski* na klarnet (1997).

Jan Adam Maklakiewicz

Suita huculska na skrzypce i fortepian (1927), *Pięć pieśni ludowych* na chór mieszany (1929), *Leciąły gąsarıki*, melodia na chór mieszany (1929), *Msza polska* na chór mieszany, sopran lub tenor i organy (1944), *Śląsk pracuje i śpiewa*, suita ludowa na tenor, chór męski,

żeński i mieszany z orkiestrą symfoniczną lub fortepianem (1948), *Suita łowicka* na sopran, chór mieszany i orkiestrę (1948), *Suita tańców łowickich* na orkiestrę (1951), *Koncert skrzypcowy nr 2 „Góralski”* (1952).

Artur Malawski

Wierchy, szkic symfoniczny na orkiestrę (1934), *Żywioty Tatr (Tryptyk góralski)* na kwintet instrumentów dętych (1934), *Hucułka* na skrzypce i fortepian (1941), *Wierchy*, balet-pantomima na sopran, tenor, baryton, chór i orkiestrę symfoniczną (1944–1950), *Mazurek* na fortepian (1946), *Tryptyk góralski [wersja I]* na fortepian (1949), *Tryptyk góralski [wersja II]* na małą orkiestrę (1950), *Mazurek* na skrzypce i fortepian (1950), *Mała suita chóralna* na chór mieszany a cappella (1951).

Władysława Markiewiczówna

Kujawiak na fortepian (1933), *Suita* na dwa fortepiany (1936), *Obertas*, pieśń na głos i fortepian do słów Jarosława Iwaszkiewicza (1944), *Kolorowe obrazy* na fortepian (1947), *Trzy pieśni ludowe* na sopran i fortepian (1952), *Wariacje na temat ludowy śląski „Tańcowała ryba z rakiem”* na dwa fortepiany (1953), *Na ludowo* na fortepian na 6 rąk (1958), *Taniec wiejski* na fortepian (1976), *Dwie pieśni ludowe* na sopran i fortepian (1978).

Henryk Melcer-Szczawiński

Quasi mazurka (na temat W.M.S) na fortepian (1903), *Wariacje na temat ludowy* na fortepian (ok. 1925).

Aleksander Michałowski

Mazurek fis-moll op. 5 na fortepian, *Mazurek cis-moll* op. 6 na fortepian, *Mazurek f-moll* op. 7 na fortepian, *Mazourka As-dur* op. 16 na fortepian, *Mazurek cis-moll* op. 17 na fortepian, *Mazurek F-dur* op. 18 na fortepian, *Mazurek e-moll* op. 19 na fortepian, *Mazurek h-moll* op. 31 na fortepian, *Polonez gis-moll* op. 36 na fortepian.

Lech Miklaszewski

Wlazł kotek i inne piosenki dla dzieci, *Piosenki radiowe na głos solo dla dzieci z I i II klasy*, *Piosenki radiowe na głos solo dla dzieci z klas III i IV*, *Radiowe piosenki przedszkolaków na 1 głos*, *Płynie rzeczka, płynie*, *Wędrówka z piosenką i inne piosenki dla dzieci*.

Stanisław Moniuszko

Halka [wersja I], opera w 2 aktach (1846–1847), *Halka* [wersja II], opera w 4 aktach (1857), *Straszny dwór*, opera w 4 aktach (1861–1864), *Polonez koncertowy* na wielką orkiestrę (ok. 1866), 278 pieśni, w tym 268 zawartych w 12 zbiorach zatytułowanych *Śpiewnik domowy*.

Stanisław Moryto

Pięć pieśni kurpiowskich na chór żeński (1997).

Krystyna Moszumańska-Nazar

Suita tańców polskich na fortepian (1954).

Karol Mroszczyk

Na ten ugór na chór a cappella (1935), *Pieśń żniwna* na skrzypce i fortepian (1937), *Mała suita na tematy ludowe* na orkiestrę (1942), *Dziesięć pieśni ludowych* na chór mieszany a cappella (1946), *Pieśni ludowe* [wersja I] na głos i fortepian (1948), *Dwie pieśni śląskie* na głos,

chór i zespół muzyczny (1948), *Piosenki ludowe* na głos i fortepian (1950), *Pieśni ludowe* [wersja II] na chór mieszany a cappella (1950), *Pieśń kurpiowska* na głos i fortepian (1951).

Tadeusz Natanson

Suita ludowa na sopran, chór mieszany i orkiestrę (1955), *Sześć melodii tużyckich* na fortepian (1960).

Andrzej Nikodemowicz

Osiem polskich pieśni ludowych [wersja I] na chór mieszany i zespół instrumentalny (1972), *Mała suita* na orkiestrę (1986), *Cztery polskie pieśni ludowe* [wersja I] na 4-głosowy chór żeński a cappella (1986), *Osiem polskich pieśni ludowych* [wersja II] na chór mieszany i zespół instrumentalny (1988), *Cztery polskie pieśni ludowe* [wersja II] na mezzosopran i fortepian (1988), *Suita polska*, 6 polskich pieśni ludowych na organy (1995), *Cztery polskie pieśni ludowe* [wersja III] na sopran i orkiestrę (1997).

Zygmunt Noskowski

Krakowiaki (*Cracoviennes, Polnische Lieder u. Tänze*) na fortepian (1878–1879), *Krakowiaki* (*Cracoviennes, Polnische Lieder u. Tänze*) na fortepian na 4 ręce (1878–1880), *Krakowiaki* (*Cracoviennes, Polnische Lieder u. Tänze*) na fortepian (1876–1877), *Suita polska* (*Suite polonaise. Chansons, romances et danses nationales d'après des mélodies originales*) na fortepian na 2 i 4 ręce (ok. 1880), *Dwa tańce polskie* (*Deux danses polonaises*) na fortepian (po 1880), *Wiara, miłość i nadzieja*, obraz ludowy w 4 aktach Adama Staszczyka (1882), *Wieczornice*, obraz ludowy w 5 aktach Jana Olechnowicza (1882), *Trzy pieśni ludowe* na 2 głosy żeńskie z fortepianem lub chór żeński (1883), *Chata za wsią*, obraz ludowy w 5 aktach Zofii Mellerowej i Jana Galasiewicza według powieści I. J. Kraszewskiego (1884), *Fantazja góralska* (*Eine Gebirges-Phantasie über 2 Volksmelodien aus Zakopane im Tatra-Gebirge*) na fortepian na 4 ręce (1885), *Sielanka*, trzy pieśni ludowe na chór mieszany z fortepianem (1885–1895), *Wędrowny grajek* (*Fahrender Spielmann*), suita mazurków na tenor lub sopran solo, chór mieszany i fortepian na 4 ręce (przed 1886), *Dziewczę z chaty za wsią*, obraz ludowy w 5 odsłonach Zofii Mellerowej i Jana Galasiewicza według powieści I. J. Kraszewskiego (1886), *Małuszka*, obraz ludowy w 6 odsłonach Gabrieli Zapolskiej (1886), *Budnik*, obraz ludowy w 4 aktach Wacława Ratyńskiego według powieści I. J. Kraszewskiego (1887) *Rok w pieśni ludowej* – „kantata z pieśni polskich” na sopran solo, chór mieszany i orkiestrę lub fortepian (1887), *W Tatrach*, wodewil w 4 aktach Klemensa Junoszy (1888), *Dziesięć pieśni ludowych* na małą orkiestrę (1889), *Śpiewnik dla dzieci* do słów Marii Konopnickiej na 1 i 2 głosy z fortepianem (1889), *Pieśni i tańce krakowskie* (*Chansons et danses cracoviennes*) na fortepian (ok. 1890), *Mazury* (*Danses masoviennes*) na fortepian (ok. 1890), *Pieśni weselne ludu. Fantazja na tematy ludowe w łatwym układzie* na fortepian (1890–1900), *Jasio*, ballada ludowa w formie wariacji na mezzosopran i tenor solo, chór mieszany i orkiestrę (1891–1892), *Powrót*, suita krakowiaków na tenor (lub sopran) solo, chór mieszany i orkiestrę lub fortepian na 4 ręce (1894), *Na chlebie u dzieci*, obraz ludowy w 5 aktach Klemensa Junoszy (1894), *Przeklęty dorobek*, obraz ludowy w 5 aktach Wincentego Kosiakiewicza (1894), *Nad Utratą*, kantata na chór mieszany i orkiestrę (1894), *Dwanaście pieśni* na chór męski (1895–1898), *Obrazy tatrzańskie*, trzy utwory na chór męski (1900), *Pieśni ludowe* na chór męski a cappella (1900–1903).

Feliks Nowowiejski

Mazurek op. 1 nr 6 na harfę solo (1901), *Krakowiak* op. 1 nr 7 na harfę solo (1901), *Łatwe tańce dla dzieci* op. 2 nr 3 na fortepian, *Swaty polskie* op. 6, uwertura (1903), *Cztery pieśni polskie* op. 16 nr 2 na głos z fortepianem (1932), *Gdy szedłem wśród doliny* op. 16

nr 6 na głos z fortepianem (1932), *Jabłoneczka* op. 16 nr 8 na sopran i orkiestrę, *Osypała jabłoneczka* op. 16 nr 8 na głos z fortepianem, *Na Kujawach rzną skrzypice (Kujawiak)* op. 18 na chór mieszany z fortepianem lub orkiestrą, *Pięć mazurków* op. 20 nr 5 na fortepian, *Pięć pieśni z Podbeskidzia śląskiego* op. 21 nr 7 na głos z fortepianem, *W polu ogródeczek* op. 21 nr 8 na sopran lub tenor i orkiestrę, *Dwadzieścia pięć polskich pieśni z Warmii* op. 21 nr 8 na głos z fortepianem, *Sobótka w Czarnym Lesie* op. 23 nr 3 na chór mieszany a cappella, *Taniec świętojański* op. 25 na skrzypce i małą orkiestrę, *Legenda Bałtyku* op. 28, uwertura (1924) *Legenda Bałtyku* op. 28, opera (1924), *Malowanki ludowe* op. 30, opera-balet, *Śpiewnik górnośląski* op. 39, pieśni na chór mieszany (1923), *Nowy śpiewnik polski* op. 40, pieśni na chór mieszany, *Sobótka w Czarnym Lesie* op. 40 na głos z fortepianem, *Śpiewnik Orła Białego* op. 41, 30 pieśni na chór mieszany, *Suita wielkopolska* op. 50 na sopran solo, chór męski i orkiestrę, *Jeno będzie słońce i pogoda* op. 54 nr 2 na chór mieszany a cappella, *Oberek* op. 54 nr 4 na chór mieszany a cappella, *Tęka Białowieska* op. 56 na chór mieszany a cappella, *Koncert na fortepian i orkiestrę symfoniczną „Słowiański”* op. 60 (1941).

Michał Kleofas Ogiński

26 polonezów na 2, 3 i 4 ręce, w tym *F-dur „Todespolonäze”* (1792), *c-moll „Pożegnanie”*, *G-dur sopra un tema di Caraffa*, *G-dur* na 3 ręce, *d-moll, a-moll „Pożegnanie Ojczyzny”* (1794), mazurki.

Tadeusz Paciorkiewicz

Dziesięć pieśni kurpiowskich na chór mieszany (1948), *Suita kurpiowska* na małą orkiestrę symfoniczną (1948), *Dziesięć pieśni śląskich* na chór mieszany (1954).

Ignacy Jan Paderewski

Mazurek G-dur op. 9 nr 1 na fortepian (1882), *Danses polonaises* op. 9 na fortepian (1882, 1884), *Album tatrzańskie* op. 12 na fortepian (1883–1884), *Fantazja polska* na fortepian i orkiestrę op. 19 (1891–1893), *Mazurka G-dur* na fortepian (1896).

Roman Padlewski

Trzy mazurki na fortepian (1934), *Suita* na skrzypce i fortepian (1941), *Orawskie i spiskie nuty* na chór mieszany a cappella (ok. 1937).

Roman Palester

Taniec z Osmoły na orkiestrę symfoniczną (1932), *Mała uwertura* na orkiestrę symfoniczną (1935), *Piosenka łowicka* na fortepian (1935), *Tańce polskie* z baletu *Pieśń o ziemi* na orkiestrę (1937), *Pieśń o ziemi*, balet w trzech odsłonach (1937), *Kołacze*, poemat weselny na chór żeński i orkiestrę kameralną (1942), *Suita weselna* na mały zespół instrumentalny (1948), *Taniec polski* z baletu *Pieśń o ziemi* na skrzypce i fortepian (1955).

Edward Pałłasz

Bajki kaszubskie na fortepian (1971), *Chmiel* na alt i zespół kameralny (1973), *Cztery tańce polskie w dawnym stylu* na orkiestrę (1973), *Łado, Łado*, melodia weselna z lubelskiego na lutnię lub gitarę i 24 głosy (1973), *Pod borem czarna chmura*, ludowa melodia z Mazowsza na mezzosopran i orkiestrę kameralną (1974), *Trzy bajki kaszubskie* na orkiestrę (1975), *Piosenki ludowe* na alt i fortepian (1977), *Trzy pieśni ludowe z Mazowsza* na chór dziecięcy (lub chór żeński) (1980), *Cztery pieśni ludowe (radomskie)* na chór mieszany (1980), *Melodia kociewska* na troje skrzypiec (1981), *Melodie z Kociewia*, 12 łatwych utworów na fortepian (1981), *Suita kociewska* na 4 skrzypiec (1982), *Jeszcześ, mamuliczko...* na chór

mieszany (1982), *Suita kociewska* na orkiestrę (1982–1983), *Trzy pieśni kaszubskie* na chór mieszany (1988), *Kolędy kaszubskie* na chór mieszany (1994).

Piotr Perkowski

Krakowiak na skrzypce i fortepian (1926), *Cztery krakowiaki* na fortepian (1927), *Krakowiaki* op. 12 na fortepian (1927), *Krakowiak* na fortepian (1929), *Nie chcę cię Kasiulu* na chór a cappella (1931), *Hejże ino fijołecku leśny* na chór a cappella (1932), *Matulu moja* na głos i fortepian (1938), *Wyjechałem na poleczko* na głos i fortepian (1939), *Czarna dróżynka* na chór sopranów unisono, klarnet i skrzypce solo (1952), *Czarna kura* na 3-głosowy chór żeński (1952), *Na polu wierzba* na 3-głosowy chór żeński (1952), *Suita Weselna* na sopran, tenor, chór mieszany i orkiestrę (1952), *Z tamtej strony pólka* na sopran z orkiestrą (1952), *Cztery pieśni ludowe* na chór a cappella (1952), *Dziękujemy panie gospodarzu* na chór mieszany i orkiestrę (1952), *Chmiel* na sopran i orkiestrę (1952), *W polu lipecka* na sopran solo, 9 altów, klarnet i skrzypce (1952), *Karolowi Szymanowskiemu* [wersja I] na skrzypce i fortepian (1953), *Karolowi Szymanowskiemu* [wersja II] na orkiestrę symfoniczną (1953), *Z kogutkiem*, obrazek ludowy na małą orkiestrę symfoniczną i chór mieszany (1953), *Wiosna*, obrazek ludowy na chór mieszany i małą orkiestrę (1954), *Trzy pieśni ludowe na sopran solo, 9 altów, klarnet, skrzypce i fortepian* (1955), *Kujawiak na małą orkiestrę* (1955), *Trzy tańce lubelskie na małą orkiestrę* (1956), *Szkice jarmarczne, epizod baletowy* (1957), *Kani ty Jaśku na chór mieszany a cappella* (1960).

Irena Pfeiffer

Trzy pieśni ludowe na 4-głosowy chór żeński (1946), *Ej, wara wam Liptowianie!* na chór mieszany (1949), *Dwie pieśni śląskie i jedna góralska* na 4-głosowy chór żeński (1949), *Śpiewki i tańce ludowe* na fortepian (1950), *Suita góralska* na chór męski (1950), *Pieśni naszej ziemi. Zeszyt I*, 20 pieśni ludowych z różnych okolic Polski opracowane na 2-głosowy chór żeński (1952–1953), *Pieśni naszej ziemi. Zeszyt II*, 20 pieśni ludowych z różnych okolic Polski opracowane na 3-głosowy chór żeński (1952–1953), *Bez woda koniczki*, pieśń śląska na chór męski (1956), *Nie widać nie słyhać*, pieśń kaszubska na chór męski (1956), *Jadę ja drogą*, kujawiak na chór męski (1963), *Góralsko muzika*, suita na tenor, baryton i chór męski (1965–1966), *Dziewięć tańców Polskich*, miniatury w łatwym układzie na fortepian (1971), *Polskie obrzędy ludowe*, 12 łatwych miniatur fortepianowych opartych na motywach pieśni obrzędowych (1973), *Zabawy i tańce ludowe*, 12 miniatur fortepianowych opartych na motywach polskich tańców ludowych (1973), *Z bacą na hali* na głos z fortepianem (1976), *Górnik*, suita pieśni górniczych na baryton i chór męski (1977), *Płynie Wisła płynie*, krakowiak na 3-głosowy chór żeński lub dziecięcy (1979).

Wiesław Pluskota

Impresje tatrzańskie, pieśni na tenor i fortepian (1995), *Rys podhalański* na flet i fortepian (1995–1996).

Stefan Bolesław Poradowski

Mazurek na skrzypce i fortepian (1924), *Dyngus kujawski*, suita na tematy ludowe na orkiestrę (1925), *Sinfonietta na tematy ludowe* na małą orkiestrę symfoniczną (1925), *Rondo-krakowiak* na orkiestrę (1925–1926), *Ku mej kołysce*, pieśń na chór męski a cappella (1926), *Nad Gopłem*, pieśń na chór męski z tenorem solo a cappella (1926), *Kujawiak*, pieśń na chór męski a cappella (1926), *Mazurek* na altówkę i fortepian (1928), *Koń Światowida (Poemat fantastyczny o poezji słowiańskiej)* na tenor, baryton, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (1931), *Trzy pieśni ludowe* na głos solowy z towarzyszeniem fortepianu (1935), *Tryptyk ludowy* na sopran i orkiestrę smyczkową (1935), *Rapsodia polska* na skrzypce i orkiestrę

symfoniczną (1943–1945), *Dyli, dyli*, cykl wariacyjny na temat ludowy kujawski na chór mieszany a cappella (1945–1946), *Suita wielkopolska* na 3 głosy i orkiestrę smyczkową (1949), *Sceny weselne*, suita baletowa na tematy ludowe na orkiestrę (1950), *Suita lubuska* na chór mieszany i małą orkiestrę symfoniczną (1951–1952), *Oj ni masz, ni masz*, cykl wariacyjny na temat ludowy wielkopolski na chór mieszany a cappella (1963).

Stanisław Prószyński

Wiejscy muzycanci, balet (1959), *Mała suita mazurska* na orkiestrę (1970), *Mazurowie mili* na chór mieszany a cappella (1983).

Bronisław Kazimierz Przybylski

Suita tańców polskich na orkiestrę (1971), *Concerto polacco* per fisarmonica e orchestra (1973), *Cztery nokturny kurpiowskie* na harfę (lub gitarę) i kameralną orkiestrę smyczkową (1973), *Mazowsze*, poemat na głos recytujący, 4 dowolne instrumenty melodyczne i perkusję (1979), *Folklore*, suite für Streichorchester (1983), *Folklore II*, suita na gitarę i klawesyn (1986).

Ludomir Różycki

Tańce polskie op. 37 na fortepian (1915), *Pan Twardowski* op. 45, balet (1919–1920), *Suita taneczna w 4 częściach* na orkiestrę (1931–1932), *Pani Walewska*, opera historyczna (1933–1940), *Polonez uroczysty* na orkiestrę (1945–1946).

Witold Rudziński

Siedem pieśni ludowych na chór mieszany (1945), *Pieśni kurpiowskie*, 8 pieśni na mały zespół orkiestrowy, 2-głosowy chór mieszany lub 2 solistów (1947), *Trzy pieśni do tekstów ludowych* na chór mieszany (1947), *Suita polska* na fortepian (1950), *Janko Muzykant*, opera w 3 aktach (1951), *Chłopska droga*, kantata na sopran, tenor, baryton, chór mieszany i orkiestrę (1952), *Obrazy Świętokrzyskie* na orkiestrę symfoniczną (1965), *Fantazja góralska* na gitarę solo (1970), *Uwertura góralska* na orkiestrę symfoniczną (1970), *Chłopi*, opera (1972), *Dzięcioł i sosna*, piosenki dla dzieci na głos i fortepian (1978–1997), *Kaszubskie pieśni weselne* na chór mieszany a cappella (1995).

Feliks Rybicki

Wesele uwertura na tematy ludowe na orkiestrę, *Krakowiak na skrzypce i fortepian* op. 26, *Mazurki na fortepian* op. 17, *Śpiewnik szkolny na chór*, *Mały modernista na fortepian* op. 23 (1938), *Śpiewnik chórów ludowych na chór żeński* (1939), *Zaczynam grać łatwe utwory dla początkujących na fortepian* op. 20 (1946), *Już gram zbiór łatwych utworów na fortepian* op. 21 (1946), *Gram wszystko na fortepian* op. 22 (1948).

Marian Sawa

Fantazja ludowa na organy (1971), *W góralskiej szopce* na głos solowy, recytatorów, chór męski i dzwonki (1981), *Trzy mazurki* na fortepian (1993), *Mazurek* na fortepian (1994), *Góroliki* na orkiestrę smyczkową (2000), *Trzy obertaski* na fortepian (2002), *Lajkonik* na skrzypce solo (2003), *Krakowiak* na fortepian (2003), *Fantazja śląska* na organy (2004).

Kazimierz Serocki

Trzy melodie kurpiowskie na soprany, tenory i zespół kameralny (1949), *Trzy śpiewki* na chór mieszany a cappella (1951), *Krasnoludki* miniatury dla dzieci na fortepian (1953), *Sobótkowe śpiewki* na chór mieszany a cappella (1954), *Suita opolska* na chór mieszany a cappella (1954).

Kazimierz Sikorski

Suita ludowa na orkiestrę (1921), *Czemuście mnie*, śląska pieśń ludowa na chór mieszany a cappella (1934), *Obrazki wiejskie*, suita na małą orkiestrę (1945), *Leć głosie po rosie*, kurpiowska pieśń ludowa na chór mieszany a cappella (1947), *Na środku pola*, kurpiowska pieśń ludowa na chór mieszany a cappella (1947), *Mazurek kurpiowski* na chór mieszany a cappella (1947), *Hej, zabujały*, pieśń ludowa rekrutów z czasów niewoli na chór mieszany a cappella (1947), *Pójdziesz ty*, kujawska pieśń ludowa na chór mieszany a cappella (1947), *Suita z Istebnej* na małą orkiestrę symfoniczną (1948–1951), *Mazurek* [wersja I] na głos i fortepian (1949), *Matulu moja*, pieśń na głos i fortepian (1949), *Mazurek* [wersja II] na głos i orkiestrę (1950).

Roman Statkowski

Alla Cracovienne D-dur op. 7 na skrzypce i fortepian, *Trois mazurkas* op. 8 na skrzypce i fortepian, *Trois mazurkas* op. 2 na fortepian, *Polonica* op. 22. *Oberki* na fortepian, *Polonica* op. 23. *Krakowiaki* na fortepian, *Polonica* op. 24. *Mazurki* na fortepian.

Zygmunt Stojowski

Suita Es-dur op. 9 na orkiestrę, *Polish Idylls* op. 24 na fortepian, *Deux mazurkas* op. 28 na fortepian.

Witold Szalonek

Suita kurpiowska na alt i 9 instrumentów (1955), *Ziemia miła*. . . , kantata na głos i orkiestrę (1969), *Suita zakopiańska* na ustnik stroikowy (1996), *Oberek nr 1* na gitarę (1998).

Aleksander Szeligowski

Mała suita na dwoje skrzypiec i altówkę (1957), *Stojąca liperika*, pieśń na chór mieszany a cappella (1960), *Suita wielkopolska* na małą kapelę (1979), *Mała suita szamotulska* na fortepian i zespół instrumentalny (1981), *Suita* na orkiestrę smyczkową (1981).

Tadeusz Szeligowski

Wariacje na temat pieśni ludowej na fortepian (1927), *Kaziuki*, suita na orkiestrę (1928–1929), *Pieśni zielone* na głos z fortepianem (1929), *Chmiel*, pieśń weselna na głos z fortepianem (1929), *Mała suita* na orkiestrę (1931), *Koncert fortepianowy* (1941), *Suita lubelska* na małą orkiestrę (1945), *Kupałowa noc*, suita na orkiestrę (1945), *Pięć pieśni ludowych z Lubelszczyzny* na chór żeński lub dziecięcy (1945), *Pięć pieśni ludowych z Lubelszczyzny* na 3-głosowy chór mieszany (1945), *Cztery pieśni weselne z Lubelszczyzny* na chór mieszany (1945), *Siadajcie wszyscy wokół z nami*, suita 12 pieśni popularnych z lat 1810–1875 na chór mieszany (lub sopran i alt) i fortepian (1945), *Suita weselna* na sopran, tenor, chór żeński, chór mieszany i fortepian (1948), *Wesele lubelskie* na sopran, chór mieszany i małą orkiestrę symfoniczną (1948), *A wyjrzyjcież, pacholeta*, pieśń na chór mieszany (1948), *Cztery tańce polskie* na orkiestrę symfoniczną (1954).

Maria Szymanowska

24 *Mazurki* na fortepian (1825), *Polonezy* na fortepian.

Karol Szymanowski

Wariacje na polski temat ludowy h-moll op. 10 na fortepian (1900–1904), *Harnasie* op. 55 balet-pantomima w 3 obrazach na tenor solo, chór mieszany, i orkiestrę (1923–1931), *Idom se siuhaje dołu, śpiewający*. . . (*Pieśni siuhajów*), piosenka góralska na głos i fortepian (1924), *Dwadzieścia mazurków* op. 50 na fortepian (1924–1925), *Kwartet smyczkowy nr 2* op. 56

(1927), *Sześć pieśni kurpiowskich* na chór mieszany a cappella (1928–1929), *Pieśni kurpiowskie op. 58* na głos i fortepian (1930–1932), *Symfonia nr 4 (Symphonie concertante) op. 60* na fortepian i orkiestrę (1932), *Koncert skrzypcowy nr 2 op. 61* (1932–1933), *Dwa mazurki op. 62* na fortepian (1933–1934).

Józef Świder

Śląsk śpiewa, pieśń na chór mieszany (1968), *Dziesięć pieśni śląskich* na chór męski, żeński i mieszany (1968–1979), *Stary szyb* na chór męski (1979), *Silesiana*, oratorium na głosy solowe, chór i orkiestrę (1980), *Polskie śpiewy* na chór mieszany i orkiestrę (1984), *Alla Polacca*, polskie rytmy i melodie na chór żeński (lub chór dziecięcy) (1986), *Śpiewka ludowa* na chór mieszany (2006).

Aleksander Tansman

Mazurkas, 1er recueil pour piano (1915–1928), *Petite suite* pour piano (1917–1919), *Vingt pièces faciles sur des mélodies populaires polonaises* pour piano (1917–1924), *Mazurka* [wersja I] pour guitare (1925), *Suite in modo polonico* pour guitare ou pour guitare et harpe (1925–1962), *Mazurka* [wersja III] pour violon et piano (1926), *Mazurka* [wersja II] pour piano (1928), *Quatre danses polonaises* [wersja I] pour orchestre (1931), *Quatre danses polonaises* [wersja II], arrangement pour piano par l'auteur (1931), *Mazurkas*, 2e recueil pour piano (1932), *Rapsodie polonaise* [wersja I] pour orchestre (1940), *Rapsodie polonaise* [wersja II] pour deux pianos (1940), *Rapsodie polonaise* [wersja III] pour piano (1940), *Mazurkas*, 3e recueil pour piano (1941), *Mazurkas*, 4e recueil pour piano (1941), *Mazurka* pour piano (1941), *Alla polacca* pour alto et piano (1985).

Romuald Twardowski

Oberek [wersja I] na skrzypce i fortepian (1955), *Oberek* [wersja II] na orkiestrę smyczkową (1955), *Siedem pieśni ludowych* na głos i fortepian (1957), *Jaworowe pieśni* na chór mieszany (1960), *Suita warmińska* na chór mieszany (1960), *Kołysanka warmińska* na głos i fortepian (1960), *Mała suita* na skrzypce i fortepian (1962), *Koncert wiejski* na chór mieszany (1980), *Trzy pieśni kurpiowskie* na chór mieszany (1980), *W gajku zielonym*, 5 miniatur na fortepian na 4 ręce (1996).

Stanisław Wiechowicz

W olsynie, w gęstej krzewinie na chór mieszany (1922), *Kołysanka (Usnijże mi, usnij)* na chór mieszany (1922), *Z tamtej strony rzeki* na chór mieszany (1922), *Moja Kasiu, moja droga* na chór mieszany (1923), *Matulu moja*, krakowiak na chór mieszany (1923), *Inom cie uwidzioł* na chór męski (1923), *Chodziła po sieni*, kołysanka na chór mieszany (1923), *Z tamtej strony jeziora* na chór męski (1923), *Nie chcę cię Kasiuniu* [wersja I] na chór mieszany (1923), *W dzikim boru* na chór mieszany (1923), *A siadajże na wóz* [wersja I] na chór mieszany (1923), *Maciuś* na chór męski (1923), *Wyśta na pole* na chór mieszany (1923), *Pragną oczki* [wersja I] na chór mieszany (1923), *Wdycki, wdycki* na chór mieszany (1924), *A siadajże na wóz* [wersja II] na orkiestrę smyczkową (1924), *Matulko moja* na chór męski (1924), *Kto ma szwarną żonę* na chór mieszany (1924), *Śniło mi się śniło* na chór męski (1924), *A te rudzkie dziewczki* na chór mieszany (1924), *Wyszła dziewczeczka* na chór męski (1924), *Jenoch jednego braciszka miała* na chór mieszany (1924), *Z tamtej strony przeory* na chór mieszany (1924), *Leciały gęsi* [wersja I] na chór męski (1924), *Na koniczka wsiadał* na chór mieszany (1924), *Służyłam u pana* [wersja I] na chór mieszany (1924), *Ach biada mnie* na chór męski (1924), *Kiedym ja szedł* na chór męski (1924), *Ach na polu* na chór męski (1924), *Chodziłam ja po grobelce* na chór męski (1924), *Nie wiedziała co czyniła* na chór mieszany (1924), *Wyleciał mi ze krza* na chór mieszany (1924), *Żenie pastereczka* na

chór męski (1924), *Bez wodę koniczki* na chór mieszany (1924), *Jakech ja konie paś* na chór męski (1924), *Miałam ci ja kochaneczka* na chór mieszany (1924), *Stoi lipka* na chór mieszany (1924), *Śniło się Marysi* na chór mieszany (1924), *U mej matki* na chór mieszany (1924), *Jak się będę wydawała* na chór mieszany (1924), *Nie chcę cię Kasiuniu* [wersja II] na małą orkiestrę symfoniczną (1924), *Służyłam u pana* [wersja II] na chór mieszany (1924), *Kołodziółki beskidzkie* na chór żeński (1925), *Hejże Maryś ruszaj sobą* na głos z fortepianem (1925), *Czemuż ci mi moja matko* na chór mieszany (1926), *Za ujazdem czarna rola* na chór mieszany (1926), *Już się lasy zielenią* na chór mieszany (1926), *Siedzi zajączek* na chór mieszany (1926), *Wedle tego Jędrzejeczka* na chór mieszany (1926), *Pod kominem, scherzino piccolo* na chór mieszany (1926), *Jechało pacholę* na chór mieszany (1926), *Pieśni wielkanocne w łatwym układzie* na chór mieszany (1926), *Chmiel Polski taniec weselny* na orkiestrę symfoniczną (1927), *Pod borem sosna* [wersja I] na chór mieszany (1927), *Kaczor (Uśnijże mi moje dziecię)*, [wersja I] kołysanka na chór mieszany (1927), *Suita pastoralna* na recytatora, chór mieszany i orkiestrę (1929), *Koło mego ogródeczka* na głos z fortepianem (1935), *Uśnijże mi moje dziecię* [wersja II] na głos z fortepianem (1935), *Pod borem sosna* [wersja II] na głos z fortepianem (1935), *Miała Kasienka* na głos z fortepianem (1935), *Nie chcę cię Kasiuniu* [wersja III] na głos z fortepianem (1935), *Są na boru szyszki* na głos z fortepianem (1935), *Hejże ino fijołeczku leśny* na głos z fortepianem (1935), *Som w stawie rybecki* [wersja I] na głos z fortepianem (1935), *Som w stawie rybecki* [wersja II] na 3-głosowy chór żeński (1938), *Deszcz po szybce ścieka* na chór mieszany (1939), *Na glinianym wazoniku* [wersja I] na 8-głosowy chór mieszany (1939), *Stuku, puku* na 3-głosowy chór żeński (1939), *Kantata żniwna (olimpijska)* na 8-głosowy chór mieszany (1940–1947), *Na glinianym wazoniku* [wersja II] na chór męski (1941), *Pastorałka (Pienia aniołów brzmią pod niebiosy; Pójdziemy bracia)* na chór żeński (1942), *Dwa mazurki* na skrzypce i fortepian (1942), *W Betleem sławnem* na chór żeński i fortepian lub organy (1942), *Pragną oczki* [wersja II] na chór mieszany z towarzyszeniem 2 fortepianów (1943), *Kujawiak-ballada (Miesiączku świeć w okno moje)* na 8-głosowy chór mieszany (1944), *Od buczku do buczku* na 3 głosy żeńskie (lub dziecięce) (1945), *Krakowiak Es (Zeszły się jedna z drugą)* na chór mieszany (1945), *Ma miła dzieweczko* na chór żeński (1945), *Oj, przyszło mi, przyszło* na chór mieszany (1945), *Siadaj na wóz* na chór żeński (1945), *Krakowiak C (Hejże ino po skalnirsku)* na chór męski (1945), *Młodo pani na cepiecek prosi* [wersja I] na chór głosów równych (1945), *Młodo pani na cepiecek prosi* [wersja II] na głos z towarzyszeniem skrzypiec (1945), *Szumi dolina* [wersja I] na chór mieszany (1945), *Hosa, hosa* [wersja I] na chór mieszany (1945), *Leciały gęsi* [wersja II] na chór mieszany (1945), *Proso (Czyje proso ograniacie)* [wersja I] na chór żeński (1945), *Ej za dworem na górze* [wersja I] na chór głosów równych (1945), *Ej za dworem na górze* [wersja II] na głos z towarzyszeniem skrzypiec (1945), *Zarżyjże mi mój koniczku* na 3 głosy żeńskie lub dziecięce (1945), *Kasia*, suita ludowa w 5 częściach na orkiestrę smyczkową i 2 klarnety (1946), *Na glinianym wazoniku* [wersja III] na 8-głosowy chór mieszany i 2 fortepiany (1946), *Zielony gajku* na głos z towarzyszeniem skrzypiec, altówki i wiolonczeli (1947), *Na glinianym wazoniku* [wersja IV], scherzo na chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (1947), *Uważ mamó raz* [wersja I], kujawiak na 1 lub 2 głosy żeńskie z towarzyszeniem fortepianu (1947), *U sąsiada kalenica spadła* [wersja I] na 4-głosowy chór męski i instrumenty (1947), *A czemuż nie przyjechał*, obrazek wiejski na chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (1948), *Szła Karolinka* na chór mieszany (1949), *Kaczki* na chór mieszany (1949), *W gajku* na chór mieszany (1949), *Leluje* na chór mieszany (1949), *Tam na górze jawor stoi* na chór mieszany (1953), *Pado dysc* na chór mieszany i mały zespół orkiestrowy (1953), *Proso (Czyje proso ograniacie)* [wersja II] na chór mieszany (1954), *Rybeczki (Som w stawie rybecki)* [wersja III] na chór mieszany i orkiestrę (1956), *Gołębica*, kantata na sopran solo, chór mieszany i orkiestrę (1959–1963),

Uważ mamó raz [wersja II], kujawiak na chór żeński, fortepian i perkusję (1961), *Zawitał nam dzionek* na chór żeński (1961), *U sąsiada kalenica spadła* [wersja II] na chór żeński, fortepian na 4 ręce i perkusję (1961), *Przyleciał gołąbek* na chór żeński (1961), *A że zapomnieć ciebie muszę* na głos z fortepianem (ok. 1920).

Juliusz Zarębski

Cztery mazurki op. 4 na fortepian na 4 ręce, *Wielki polonez* op. 6 na fortepian, *Mazurek koncertowy* op. 8 na fortepian, *Fantazja polska* op. 9 na fortepian, *Polonez melancholijny* op. 10 na fortepian, *Polonez tryumfalny* op. 11 na fortepian na 4 ręce, *Drugi mazurek koncertowy* op. 15 na fortepian, *Suita polska* op. 16 na fortepian.

Władysław Żeleński

Dwa tańce polskie op. 3 na fortepian, *W Tatrach* op. 27, uwertura charakterystyczna na wielką orkiestrę (1868–1870), *Deux mazourkas* op. 31 na fortepian, *Dwa tańce polskie* op. 37 na fortepian na 4 ręce, *Wielki polonez* op. 46 na fortepian, *Suita tańców polskich* op. 47 na orkiestrę.

Wawrzyniec Żuławski

Cztery mazurki na fortepian (1952), *Wierchowé nuty* na chór mieszany i skrzypce solo (1955).

24 | **Głos Forum Muzyki Tradycyjnej w sprawie kultury tradycyjnej w Polsce. Zapis dyskusji środowiskowej (10 stycznia 2014, Mazowieckie Centrum Kultury, Warszawa)**

Oprac. Marta Domachowska

Muzyka tradycyjna/taniec tradycyjny – jak je dziś definiujemy? Czym są dla nas – muzyków, animatorów, wielbicieli, menedżerów?

Jan Bernad, Fundacja „Muzyka Kresów”, Ośrodek Praktyk Twórczych „Rozdroża”, Lublin: Ogromnie się cieszę, że po trzech latach istnienia Forum udaje nam się spotkać w tak dużym gronie, które tak jednoznacznie deklaruje się po stronie autentyczności. Trzeba stwierdzić, że przy tak postawionych problemach, głos Forum Muzyki Tradycyjnej może zostać zinterpretowany jako próba stworzenia wzorca metra, co jest muzyką/śpiewem tradycyjnym, a co już nie jest. Nie jestem pewien, czy Forum chce na siebie brać taką odpowiedzialność. Poza tym, choć wszyscy tutaj jesteśmy przedstawicielami nurtu, powiedzmy, rekonstrukcyjnego, to jednak są między nami pewne różnice. Warto zatem zadać sobie pytanie, na ile będą to wypowiedzi Forum, a na ile poszczególne punkty widzenia.

Witold Zalewski, animator, muzyk amator, Dom Tańca w Poznaniu: Muzyka, taniec tradycyjny to sprawy pochodzące w prostej linii z przeszłości, będące dziedzictwem nie tyle moich przodków, ile danej kultury lokalnej, co odróżniam od folkloru narodowego, który w pewnym sensie także może być tradycją. Kojarzę muzykę tradycyjną z muzyką wiejską, środowiskiem, jakie mnie interesuje i w którym funkcjonuję. Muzyka tradycyjna jest też unikalna dla danego regionu i dla danego wykonawcy.

Jan Prządka, Stowarzyszenie Muzyków Ludowych w Zbąszyniu: Muzykę ludową, tradycyjną, wiejską tworzyli śpiewacy oraz instrumentalści, grając na dawnych weselach, zabawach i w innych sytuacjach; obrzędowych czy podczas wypasu zwierząt. Niewątpliwie jest starsza od muzyki klasycznej zwanej poważną, ale termin tradycyjna występuje również we współczesnej muzyce poważnej, która jest kontynuatorką wielowiekowej europejskiej tradycji muzycznej. Muzykę tradycyjną w naszym rozumieniu wyróżnia sposób przekazu. Dzisiaj próbujemy zapisywać (notacja, nagrania) muzykę zwaną ludową. To trochę tak jak z dudami szkockimi, które nie są uważane za instrument „ludowy”, ale tradycyjny. Prawie wszyscy wiemy, o jaką muzykę chodzi, tylko „Kolberga” temu, kto ją nazwie w sposób jednoznaczny.

Marta Domachowska, Muzeum Etnograficzne w Toruniu, grupa „n obrotów”: Z punktu widzenia miłośniczki i praktyka, muzyka, śpiew i taniec tradycyjny są istotnym elementem mojej tożsamości kulturowej. Przed spotkaniem z tą muzyką w tej konkretnej odsłonie, w tzw. nurcie *in crudo* nie wiedziałam nawet, że tego elementu tam brakuje, co więcej nie zauważałam potrzeby budowania swojej tożsamości kulturowej w oparciu o cokolwiek. Muzyka tradycyjna, taniec i śpiew, dzięki swojemu autentyzmowi, poruszyły we mnie odwołania do dziedzictwa moich przodków, a przez możliwość uczestnictwa we

wspólnym z nimi doświadczeniu, stworzyły coś w rodzaju łączności z tym minionym światem. Poprzez to doświadczenie pomogły mi odkryć niezwykle ważny dla konstrukcji mojej osobowości element człowieczeństwa. Jako animator działań oscylujących wokół muzyki tradycyjnej stwierdzam podobnie: to odkrycie jest rzeczą, którą mogę i chcę zaoferować beneficjentom swoich działań, rozbudzenie tej potrzeby, którą każdy w sobie nosi, niekoniecznie zdając sobie z niej sprawę lub zaspokajając ją na inne sposoby. Drugim niezwykle ważnym dla mnie odkryciem dotyczącym muzyki, śpiewu i tańca tradycyjnego, którym chcę dzielić się z ludźmi, jest możliwość realizacji w muzykalności amatorskiej, przekonanie, że to jest „moja” muzyka, mogę w niej uczestniczyć, nie będąc specjalistą, wykształconym muzykiem.

Katarzyna Huzarska, Stowarzyszenie „Trójwiejska”, Trójmiasto: Dla mnie muzyka tradycyjna jest także możliwością bycia bliżej miejsca pochodzenia. Mieszkam w Gdyni, ale moja rodzina pochodzi z Lubelszczyzny, to spora odległość, ale dzięki temu, że znam pieśni z tego regionu, jest mi bliżej do tych miejsc, które geograficznie są mi dalekie. To coś bardzo ważnego, dzięki czemu czuję się także bliżej rodziny.

Grzegorz Ajdacki, Stowarzyszenie Dom Tańca, Warszawa: Dla mnie najważniejszą rzeczą w muzyce i tańcu tradycyjnym jest funkcja, jaką pełnią. W tym kontekście muzyka, której miałbym tylko słuchać albo tańce, które miałbym tylko oglądać wzbudzają we mnie wątpliwości. Nie mam takich wątpliwości, jeśli muzyka służy do tańca, a śpiew do wspólnego śpiewania.

Jagna Knittel, Fundacja „Wszystkie Mazurki Świata”, Stowarzyszenie „Panorama Kultur”: Mnie muzyka tradycyjna bardziej niż z poczuciem tożsamości kojarzy się ze związkiem z przeszłością. Najciekawsza i najcenniejsza jest dla mnie więź z tym, co było. Moje zainteresowania muzyczne, wykraczające poza granice Polski na wschód, dotyczą głównie tradycji wokalne, tego elementu szczególnej urody starej muzyki, która na wszystkich terenach, jakie znam, wiąże się z ostatnim pokoleniem urodzonym przed wojną, ewentualnie w czasie wojny. To „coś” to muzyka, która ginie, i której musimy szukać, jak tropiciele i łowcy, a z drugiej strony – coś, co dociera do naszych głębokich pokładów emocjonalnych przede wszystkim jako coś prawdziwego, swojego, nawet bez konieczności kojarzenia tego z tożsamością własnego miejsca, regionu. To moja łączność z pokoleniami przede mną, moja więź z rodzicami, dziadkami, babkami, których nie znałam.

Piotr Piszczatowski, Fundacja „Wszystkie Mazurki Świata”: Poza wszystkimi racjonalnymi cechami, którymi mógłbym opisywać muzykę tradycyjną, jedno jest dla mnie najważniejsze i bardzo trudno uchwytnie. To szczególny typ wrażliwości. Kiedy słyszę nagrania albo konkretnego wykonawcę, od pierwszych sekund wiem, czy to jest to, co ja bym muzyką tradycyjną nazwał. To pewien rodzaj wrażliwości i duchowości otwieranej przez muzykę, która była zrodzona bardzo dawno temu, która była modulowana i filtrowana przez wiele pokoleń i przejawiała się w konkretnych ludziach i konkretnym czasie. Ta bardzo trudno uchwytna jakość duchowa, taki sekret. Gdyby tego sekretu nie było, nie zajmowałbym się tym.

Olga Chojak, Centrala Muzyki Tradycyjnej, Wrocław: W swojej pracy magisterskiej omawiałam sposoby definiowania muzyki tradycyjnej. Tym, na co ja głównie zwracam uwagę używając tego terminu (wybierając go, w odróżnieniu od określenia muzyka ludowa), jest aspekt przekazu. To muzyka przekazywana w sposób żywy, bezpośredni, nie tylko w formie zapisu. To nie jedyny, determinujący warunek, żeby nazywać coś muzyką tradycyjną, ale zwraca moją uwagę, również ze względu na swoją żywą funkcję społeczną. Istotne jest, że mówimy o tym, co jest praktykowane, a nie tylko konsumowane: słuchane

czy oglądane. Przedmiotem przekazu jest tu nie tylko forma muzyczna, nie tylko pewna energia, ale specjalny rodzaj wrażliwości, a także odniesienie do całego kontekstu kulturowego, lingwistycznego, kosmicznego, do dawności, ale i do przyszłości, przekazowi podlegają również elementy światopoglądowe.

Mateusz Niwiński, skrzypek, Stowarzyszenie Dom Tańca, Warszawa: Bardzo istotny jest także kontekst społeczny, muzyka tradycyjna buduje społeczne sytuacje i wywołuje liczne społeczne konsekwencje, od więzi wspólnotowych, po estetykę wyrażaną w myśleniu o tej muzyce. Zatem warunek funkcjonowania w kontekście społecznym konstituuje najlepszą formę praktykowania muzyki tradycyjnej, najbardziej „naturalną”.

Grzegorz Ajdacki: Podpisuję się pod wypowiedziami poprzedników. Zastanawiam się jednak nad wypowiedzią Jagny Knittel. Uważam, że niewystarczające jest to, że jest to muzyka wyrosła z jakiejś historii, pamięci, że jest odziedziczona. Istotne jest także to, na co zwrócili już uwagę moi przedmówcy: sposób przekazu. Zawsze mówię, że nie jestem archeologiem, zajmuję się żywą muzyką i żywym tańcem. Bywam w regionach, które dostały porządny zastrzyk „sceniczności”. Zastanawiam się wówczas, jak by to wyglądało, gdyby całą tę muzykę przenieść w kontekst naturalnej, zwykłej zabawy. Tu zaczyna się swego rodzaju rekonstrukcja. Ale istotny jest aspekt ukorzenia tej muzyki, ważne, czy ludzie w danej kulturze są w stanie przyjąć ją jako swoją, pomimo że w dużym stopniu bazują już na tej sceniczności, czy są w stanie bawić się przy tej muzyce sami, czy odrzucają taką możliwość.

Marta Domachowska: Jedną z rzeczy, która dla mnie jest najbardziej wyrazista w muzyce tradycyjnej, jest to, że ze względu na swoje funkcje i konteksty zakłada współuczestnictwo. Weźmy choćby „współpracę” muzykanta z tancerzami, którzy w określonym kontekście mogą też zaśpiewać, wzmacniając wzajemnie wspólność tego doświadczenia. Podobnie jest ze śpiewem towarzyszącym obrzędowi. To mocno wpływa na sposób funkcjonowania w społeczności, budując poczucie wspólnoty.

Janusz Prusinowski, Fundacja „Wszystkie Mazurki Świata”, muzykant: Słuchając Waszych wypowiedzi, zastanawiam się nad tym, czy można muzykę tradycyjną ograniczyć do tej związanej z tańcem. Mówiąc o tradycji i muzyce w tradycji, odnajdujemy wiele różnych kontekstów dla tej muzyki, często także indywidualnych, w których ktoś sobie sam muzykuje i nie ma to żadnego charakteru wspólnotowego (aczkolwiek jestem miłośnikiem tegoż). Myśląc o tym, co jest definicją, mam takie wewnętrzne doświadczenie siebie jako muzyka, że współcześnie muzyk stawiany jest w sytuacji artysty, który ma za zadanie dostarczyć wruszeń różnego rodzaju publiczności. Dla sukcesu przykładowego muzyka potrzebna jest świadomość formy i świadomość działania w takiej sytuacji, np., że wychodząc na scenę, nie zachowuje się już prywatnie. Za taką sytuacją stoi świadomość oczekiwań, potrzeb czy choćby tego, jak zachowywać się wobec mikrofonu. Być może to nie wyklucza tradycyjności, bo w tradycji mamy do czynienia z mistrzami, których spokojnie można porównać do gwiazd rock'n rolla, którzy te różne formy potrafili rozpedzić, kierując doznaniem publiczności. Natomiast sama ta definicja artysta – publiczność tutaj nie działa. Słyszysz się to w sposobie formowania myśli muzycznej, kształtowania relacji artysty ze słuchaczem. A zatem myślę, że muzyka tradycyjna niesie ze sobą pewną postawę wykonawcy, ale także pewną postawę odbiorcy. Czyli pewien świat wartości, oczekiwań, zdarzeń. Mówiąc o muzyce i tańcu tradycyjnym, dołączyłbym do tego myślenie o świecie, który z nich wynika, m.in. świecie relacji międzyludzkich, który za tym stoi. To na jednym poziomie. Na poziomie wertykalnym podam przykład wydarzenia, które było dla mnie eureka i skierowało moje poszukiwania w stronę ludzi, w których można się zakochać i w których muzyce

można się zakochać i nieść ją dalej. To było natknięcie się na śpiewające rosyjskie dziewczyny, muzykolożki. W ich śpiewie było coś takiego, że ewidentnie poprzez ich śpiew, przez ich twarze przeświecały twarze pań „skądśtam”, od których one tych pieśni się uczyły. To było dla mnie wstrząsające odczucie, że to nie śpiewa Olga, Swieta *etc.*, że one są na końcu głębokiej, ginącej rzeczywistości czasowej, że to, co ja słyszę tu i teraz to czubek góry lodowej, a one są tylko przekaźnikiem.

Maniucha Bikont, antropolożka kultury UW, śpiewaczka: To, co dla mnie ważne w muzyce tradycyjnej to jej wariantywność i rola wykonawcy w procesie jej tworzenia. To, że wykonawca wypełnia sobą formy muzyczne, które są zawsze w jakiejś mierze otwarte, co sprawia, że ta muzyka jest zawsze żywa, tworzona w momencie wykonania. Każdy wykonawca jest także jej twórcą, pozostaje miejsce na improwizację. Kiedy słucham muzyki, o tym, czy jest to muzyka tradycyjna, czy nie, decyduje, czy słyszę w niej tę żywiołowość, która wynika z pojawiania się na bieżąco elementów nieoczekiwanych.

Marta Domachowska: *Ad vocem*, chciałabym sprowokować wypowiedź, jak to się ma do innych rodzajów muzyki czy stylów muzycznych, które także zakładają szerokie możliwości improwizacji w zakresie pewnej formy.

Jagna Knittel: Różnica jest taka, że z drugiej strony w muzyce tradycyjnej reguły są bardzo ściśle określone i ze względu na to postrzegana jest często mylnie jako zachowawcza, stała, niezmienna, co oczywiście, jak wiemy, nie jest prawdą. Tu w stałych formach kryje się życie.

Grzegorz Ajdacki: Przychyłam się do tego zdania. W przypadku muzyki lub tańca, kiedy rozmawia się z mistrzem o tym, czy tak to można zrobić, czy w inny sposób, odpowiedź brzmi zazwyczaj: wszystko można zrobić. Kiedy jednak skrzypek-uczeń zaczyna grać „nie tak”, reakcja mistrza szybko ujawnia, że jednak tak się nie da. Ta forma oczywiście jest otwarta, ale trzeba bardzo dobrze ją poznać, żeby wiedzieć, na co można sobie pozwolić. W tak zamkniętej zatem formie otwartość jest wbrew pozorom bardzo duża.

Mateusz Niwiński: Wariantywność jest cechą konstytuującą tę muzykę, ale może to mieć miejsce dopiero, jeśli posiadziemy wszystkie narzędzia, na przykład ucząc się u muzyka tradycyjnego właśnie w przekazie bezpośrednim. Muzyka tradycyjna zostawia duże pole swobody wykonawczej tym mistrzom, bo oni praktykowali u innych czy słuchali tej muzyki, nasiąkając nią, ale każdy z nich, używając tych narzędzi, które posiadał, gra ją inaczej, co doskonale widać na Radomszczyźnie. Znać, że w obrębie ścisłych reguł, można wiele zrobić.

Małgorzata Bieńkowska, Muzyka Odnaleziona: W toku rozważań, co jest muzyką tradycyjną, chcę przypomnieć odwieczny spór o instrumentarium, który się toczy podczas Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu. Może ktoś chciałby powiedzieć zdanie na temat tego, czy zmiana instrumentarium, weźmy ten słynny akordeon, zmienia coś w kategorii tradycyjności tej muzyki, czy nie.

Grzegorz Ajdacki: To bardzo dziwna sytuacja. Można spotkać osoby, które grają – powiedzmy, na akordeonie – muzykę wielkopolską, dudziarską i człowiek się zastanawia, co to właściwie jest. Ale są też tacy miejscowi wirtuozi, którzy bez problemu tę muzykę przetrzucają na inny instrument. To jest po prostu tamtejszy idiom. To bardzo ciekawa sytuacja, ponieważ właśnie ze względu na niedopuszczanie do wspomnianego konkursu bandonii, które były uznawane za obce kulturze polskiej, w zasadzie muzyka grana na tym instrumencie w Wielkopolsce zaniknęła, podczas gdy miejscowi potwierdzają, że jeszcze w latach 70. codzienne pograjki odbywały się właśnie przy tym instrumencie. Po pracy w polu,

na środku wsi wszyscy tańczyli przy bandonii, wspólnie spędzając czas. Natomiast kiedy była większa zabawa, na którą trzeba było zgodzić muzykantów, zapraszano dudziarza ze skrzypkiem. Nie tak dawno na Hazach umarł akordeonista, który współpracował z jednym z zespołów i który świetnie tę muzykę rozumiał i przekazywał jak najbardziej w tamtejszym rycie.

Marcin Drabik, skrzypek: Myślę, że powinna być otwartość na nowe instrumenty czy przeróbki starych, które w efekcie dają nowe efekty brzmieniowe. Gdyby takie zamknięcie obowiązywało, nie mielibyśmy takiego instrumentu jak harmonia polska. Pozytywne efekty tej otwartości widać również na przykładach innych tradycyjnych kultur muzycznych, żadnej z nich nie przyniosła szkody, wręcz je wzbogaciła.

Mateusz Niwiński: Pojawienie się i przyjęcie akordeonu dowodzi, że ta muzyka się zmieniała i zmienia, ja jej nie traktuję jako skostniały twór, przez wieki niezmienny. Dla mnie wyznacznikiem, czy muzyka grana na instrumencie nowym czy starym jest nadal muzyką tradycyjną, jest brzmienie. Czujemy, że na jednym instrumencie coś brzmi tradycyjnie a na innym, na przykład na gitarze, już się nie obroni. Zmiana miała miejsce wielokrotnie w muzyce tradycyjnej i ma nadal.

Małgorzata Bieńkowska: Decyzje w temacie instrumentarium, podejmowane przy festiwalu w Kazimierzu spowodowały, że na Lubelszczyźnie zanikły instrumenty dęte. W tym systemie na festiwal zespoły wysyłane były przez lokalne domy kultury i wspierane przez nie. Jeśli Festiwal nie przyjmował orkiestr dętych, bo w optyce decydentów nie były zgodne z polską tradycją ludową, przestawały one grać w ogóle, w tym przestawano grać „podróżniaki” i cały repertuar tradycyjny. W tej chwili właściwie na palcach jednej ręki można tam takie orkiestry wyliczyć.

Adam Strug, śpiewak: Z tym że pojawiają się nowe instrumenty, jak w przypadku akordeonu, nic nie zrobimy, one się po prostu pojawiają i nie trzeba z tym polemizować. To, że nie uznaje tego faktu festiwal kazimierski, jest dla niego kompromitujące. Jest to zresztą obszerny temat, także w aspekcie tego, czym był festiwal w latach 60., czym jest dziś *etc.*

Jak definiujemy dziś polską muzykę tradycyjną i polski taniec tradycyjny? Co je określa, jak my je postrzegamy?

Witold Zalewski: Dla mojego pokolenia Polska jest dość mocno określona współczesnymi granicami. W tym kontekście jestem skłonny definiować tradycyjną muzykę polską, biorąc pod uwagę także muzykę mniejszości polskich za granicą oraz muzykę wykonywaną nie w języku polskim, ale z terenów Polski, m.in. w gwarach.

Katarzyna Huzarska: Trzeba uważnie stosować tę kategorię, żeby nie wpaść z pułapkę. Patrząc na to, co dzieje się na naszym podwórku, widać wyraźnie, że muzyka kaszubska, która obecnie wykonywana jest w języku kaszubskim absolutnie nie jest muzyką tradycyjną. Trzeba dostrzegać tę granicę.

Leszek Miłoszewski, dyrektor Regionalnego Ośrodka Kultury w Bielsku Białej: Nie jestem ani teoretykiem, ani wykonawcą, chciałbym być wrażliwym odbiorcą. Dla mnie muzyka tradycyjna to nie tylko muzyka, ale kontekst, środowisko, to co bardzo rzadko udaje mi się jeszcze zobaczyć i usłyszeć w Koniakowie, w Jaworzynce czy w Żabicy. Tam oczywiście są telewizory, dyskoteki; inna muzyka i inny taniec również funkcjonują. Muzykę tradycyjną odróżniam od tej innej dlatego, że tę mogę tylko tam zobaczyć czy usłyszeć. Nie

usłyszę tradycyjnej muzyki z Beskidu, tak uważam, w Warszawie czy w Gdańsku. Określenie polska muzyka tradycyjna jest konstrukcją popularno-naukową, nie ma moim zdaniem polskiej muzyki tradycyjnej, jest zbiór muzyk; z Beskidu Żywieckiego, Beskidu Śląskiego, Podhala, a jeszcze dokładniej, z danej miejscowości, bo jest różnica między tym, co śpiewają w Koniakowie a tym, co 10 kilometrów dalej, w Jaworzynie. Więc po pierwsze, tylko u źródła można tę muzykę czy taniec tradycyjny zobaczyć i usłyszeć. Po drugie, wykonawcy tej muzyki nie uczyli się, w sensie edukacji zorganizowanej. Młody chłopak siadał obok starszego i się uczył, młoda dziewczyna śpiewała ze starszą i na ogół nie ma nawet zielonego pojęcia na czym to polega; tak tańczy czy tak śpiewa, jak się sama nauczyła. Jest związany z tym jakiś porządek, jak jest kapela, to jest i prymista i sekund, role są podzielone. I jeszcze jedna ważna rzecz: w telewizji zawsze wiadomo, co artysta zaraz zaśpiewa, czy co „poleci” w dyskotecie, tu nie wiem nigdy, co panie zechcą zaśpiewać czy co muzyk zechce zrobić. Wiem, że gra utwór, który znam, ale czy dzisiaj zagra go inaczej, czy specjalnie upatrzy sobie kogoś szczególnego, tego nie wiem. Jest więc ta szczególna niepowtarzalność, nieobliczalność, to jedna z podstawowych cech wyróżniających muzykę tradycyjną.

Katarzyna Huzarska: Wprowadza to problem ludzi, którzy zostali przesiedleni. Nawet w obrębie Polski. Ich muzyka, którą przynieśli ze sobą i którą wykonują, jest nadal ich muzyką tradycyjną, ale wyrwaną ze swojego kontekstu geograficznego.

Leszek Miłoszewski: Oczywiście, mówimy o ludziach, którzy przenoszą się z całym swoim życiem. Górale Czadecy, którzy mieszkają na Śląsku, cały czas w głowie, w sercach mają to, co mieli gdzieś tam, w Rumunii, więc to przeprowadzka geograficzna, w sensie świadomościowym pozostaje to samo.

Olga Chojak: Zatem to, co jest polską muzyką, określamy na zasadzie tożsamości czy wiążemy z miejscem, czy – co dla mnie bardziej istotne – z historiami rodzin, konkretnych ludzi, czyli przekazem pokoleniowym, czy to po prostu kwestia języka, czy pewnych cech charakterystycznych, które uznajemy za polskie? Zgodzę się, że trudno mówić ogólnie o muzyce polskiej, bo ulegała ona bardzo różnorodnym wpływom, w zależności od regionu. Nie popadajmy jednak w skrajności, oddzielając to, co polskie albo twierdząc, że nie można mówić o polskiej muzyce.

Janusz Prusinowski: Chciałbym położyć akcent na język. Rozważając, czym jest muzyka tradycyjna, można ją nazwać językiem komunikacji, językiem znaków muzycznych czy tanecznych, które są zrozumiałe dla nadawcy, społeczności *etc.* Będą tu więc niepokrywające się zbiory, dwie przestrzenie: poczucie tożsamości polskiej (jestem polskim Ukraińcem albo polskim Łemkiem) i przestrzeń językowa. Ta muzyka jest gramatycznie związana z językiem polskim, zasady tworzenia tej muzyki, improwizowania w niej, układania fraz wynikają także z zasad funkcjonowania języka. Gdyby więc myśleć o definicji muzyki tradycyjnej, sugerowałbym zatem myślenie bliskie językowi, bliskie komunikacji.

Adam Strug: Kategorie sprzeciw budzą we mnie stwierdzenia, że nie możemy mówić o muzyce polskiej. Możemy. O Polsce można mówić jako o pewnej idei, to jest jako wspólnocie terytorium, języka, historii *etc.* Tak samo jak możemy mówić o muzyce węgierskiej, rosyjskiej czy innej, tak możemy mówić o muzyce polskiej. Ona z jednej strony nas identyfikuje, z drugiej odróżnia. „Muzyka polska” nie jest abstraktem, składa się z niezliczonej ilości rytów muzycznych, zatem tych dwóch porządków bym nie mylił. Osobiście skłaniałbym się do określenia „muzyka tradycyjna”, bo okazuje się, że na przykład to, na co w dzieciństwie trafiłem, nie było muzyką ludu, na północno-wschodnim Mazowszu jest to jak najbardziej muzyka szlachecka. Jej cechą jest to, że przekazywana jest w tradycji ustnej. Szlachta tamtejsza rzeczywiście schłopiała i nikt nie pamiętał o Bolesławiuszu *etc.* A jednak

do wczoraj była ta muzyka wykonywana. Jagna mówiła, że pewnym wyznacznikiem czasowym jest druga wojna, natomiast w moich stronach jest to zdecydowanie pierwsza wojna. Śpiewacy, z którymi dziś mamy do czynienia na Kurpiach, czyli urodzeni w dwudziestoleciu międzywojennym, to jest zupełnie inna jakość muzyczna, całkiem inny świat, niestety uboższy.

Grzegorz Ajdacki: Gdybym miał zdefiniować, co to znaczy, że zajmuję się muzyką tradycyjną, byłoby to określone bardzo szeroko. Ponieważ oprócz tego, co w sposób oczywisty w oczach wielu mieści się w tej kategorii (np. muzyka spod Radomia, muzyka wielkopolska etc.), interesowało mnie także, jak w to włączyć wpływy obce, biorąc pod uwagę całą Europę, a także spolszczenia tych wpływów. Jest parę takich wątków muzycznych, które rzeczywiście znane są w całej Europie, ale jak konkretna kapela je zagra, to wiadomo, skąd to pochodzi. Widać w tej przejętej muzyce bardzo wyraźnie polski ryt. Odwracając ten proces, o szwedzkiej polce czy tańcach opartych na mazurkach, a rozpowszechnionych po całym świecie, nie mówię, że jest to muzyka polska, ale że to tradycja wyrosła na bazie polskiej muzyki. Te pogranicza kulturowe mogą sięgać bardzo daleko, przesuwają się wraz z ludnością. Można więc powiedzieć, że kiedy Polacy wyemigrowali do Brazylii, to tam się przesunęło pogranicze. To są sprawy niezwykle interesujące. Można byłoby się zastanawiać, czy muzyką polską jest jeszcze to, co np. śpiewane jest przez Brazylijczyków w piątym pokoleniu po polsku i grane na instrumentach, które znacznie bardziej przypominają te z Portugalii. Zostawiłbym tę kwestię otwartą.

Piotr Piszczatowski: Absolutnie nie martwi mnie nieścisłość terminów typu „muzyka polska”, „rytm polski”, „styl polski”, to absolutnie nie jest mój problem. Wiem, że moi przyjaciele, muzykolodzy tym się kłopotczą, ścierają się i kruszą kopie o to, czy styl polski istnieje, czy nie istnieje. Dla mnie kwestia precyzyjności tego terminu jest całkowicie drugorzędna, dlatego że muzyka tradycyjna jest sprawą mojego doświadczenia. Ja doświadczam muzyki polskiej, doświadczam stylu polskiego, doświadczam rytmów polskich oraz doświadczam wielu zjawisk, które w ustach naukowców czy w moich ustach mogą się pojawić ukryte pod różnymi pojęciami, to jest bardzo bogaty zbiór. Odsłuchawszy danego nagrania, po dwudziestu latach obcowania z muzykantami, z nagraniami, z tradycją i na wsi, i w różnych miejscach, absolutnie wiem, czy coś jest z Polski wyrosłe, czy nazwałbym to stylem polskim. Interesuje mnie ten termin jako termin otwarty. Używam go, ponieważ opisuje on pewien fenomen, coś niebywale atrakcyjnego, za czym chcę iść i co chcę poznawać. Ja chcę poznawać muzykę polską, tak samo jak zresztą wszelkie inne muzyki, natomiast takie momenty, w których rozpoznaję np. wśród polskich pieśni pogrzebowych melodię pochodzącą z Armenii bądź w Armenii śpiewaną, są dla mnie momentami ekstazy, a nie jakiegokolwiek dysonansu poznawczego.

Marcin Drabik: Chętnie się wypowiem odnośnie do tego, co zostało powiedziane o pewnej formie i sposobie jej odświeżania, o różnych miejscach na improwizację. Konfrontując to z muzyką tradycyjną i abstrahując od użycia konkretnych terminów, skupiłbym się na rzemieślniczym podejściu. W muzyce tradycyjnej jest bardzo duża doza rzemiosła, które zależnie od wrażliwości danej osoby, jej mniejszego lub większego talentu, wirtuozerii lub jej braku bardziej lub mniej się podoba, jest bardziej lub mniej uznane, bardziej niesie tancerzy, śpiewaków czy kogoś, kto jest obecny w momencie jej wykonywania. Widzę też wspólne cechy, ponieważ każda muzyka tradycyjna, z różnych stron świata, ma w zasadzie tę samą konstrukcję. To jest ciągle przetwarzanie jakiegoś jednego rysu melodycznego, opartego o bardzo charakterystyczny dla danych stron puls. Często to są te same rytmy, na trzy, na cztery, ale można je zagrać skrajnie różnie. Stąd różnice, np. między oberkiem, mazurkiem, mazurkiem ciągłym, oberkiem technicznym, walcem, walczykiem. To wszystko

rytmy na trzy, ale właśnie to, jak muzykant ma wypracowany fach w rękę, swoje rzemiosło, decyduje o tym, czy to jest ten czy inny taniec. W różnych innych stylach, w muzyce tradycyjnej z różnych stron świata, obserwowałem dokładnie ten sam mechanizm. Do jakiegoś rytmu, który można sobie omówić, wyklaskać, wyrazić przyśpiewką czy też prostą formą wokalną bez konkretnych słów, jak do surowego schematu, dochodzi cała wrażliwość i praca motywiczna, dodawanie czy przesuwanie akcentów. Wszystko to, co nam pozwala improwizować, czuć wolność, sprawiać, że w tej muzyce jest jeszcze coś więcej niż tylko rzemiosło. Ale od rzemiosła trzeba wyjść. I to jest dla mnie wspólny mianownik dla muzyki tradycyjnej w ogóle, nie tylko polskiej.

Ewa Grochowska, śpiewaczka, skrzypaczka: Oprócz innych ważnych kwestii: emocjonalnych, tożsamościowych, antropologicznych, to jest przede wszystkim kwestia stylu muzycznego. Muzyka tradycyjna ma swoją odrębną, bardzo wyraźną stylistykę i na tej podstawie jak najbardziej można mówić o muzyce polskiej. Ta stylistyka odróżnia ją od muzyki serbskiej, rosyjskiej, ukraińskiej czy niemieckiej. Jest to bardzo widoczne w śpiewie, mam tu na myśli nie tylko jednogłosowość, ale jego specyficzną rytmikę, wzorce tonalne i maniery wykonawcze. „Styl polski” w muzyce instrumentalnej jest również – mimo pokrewieństwa rytmicznego z muzyką innych krajów – bardzo charakterystyczny i czytelny nie tylko dla wąskiego grona specjalistów.

Janusz Prusinowski: Myślę, że z tymi pojęciami może być tak, jak jest w każdej wsi, kiedy się zapyta, na czym polega Wasza muzyka albo pieśni: „no, takie są, tak się gra”. Ale wystarczy zagrać czy zaśpiewać „nie tak” i już będzie wiadomo, że to jest niewłaściwe. Wychodzi to w momencie, kiedy pojawia się tło. Innym przykładem takiej sytuacji jest twierdzenie, że folkowcy nie posługują się tym językiem, tylko robią sobie z tego „chiński” język muzyczny. Czy można w ten sposób myśleć o jakimś zbiorze konkretnych figur, fraz, rytmów, intonacji w dziedzinie tańca, ruchu? To pytanie kieruję do Piotra Zgorzelskiego.

Piotr Zgorzelski, tancerz, muzykant, Fundacja „Czas Tradycji”, Warszawa: Przysłuchując się Waszym wypowiedziom jestem szczególnie zainteresowany kwestią przekazywania tradycji. Wielu z nas wychowało się w mieście, mając jedynie wiedzę o jakichś korzeniach wiejskich, ale tym, co uprawnia nas, żeby mówić o sobie, że jest się kontynuatorem tradycji, jest nauczanie się języka, którego nie można przyswoić w rok czy nawet w pięć lat. Możemy to powiedzieć o różnych regionach, w których funkcjonujemy. Jeśli ktoś wychowuje się w danym miejscu i mówi tamtejszą gwara, mniej lub bardziej widoczną, sam będąc „stamtąd” momentalnie wychwytuje, że przybysz nie jest „stąd”. Dla tego środowiska, dla wielu z nas to jest cały czas nauka, poznawanie języka tańca czy muzyki, w którym subtelne różnice, dla osoby ocierającej się na przykład tylko o folk, będą nie do zauważenia. Kto ma do czynienia dłuższy czas z tą materią, może próbować ją kontynuować. Ważną rzeczą jest kwestia podniesiona m.in. przez Adama Struga. Mieć mistrza jest w świecie współczesnym rzeczą coraz trudniejszą. Czy rolę tę może spełniać np. nagranie video, które dokumentuje kogoś i czy relacją mistrz – uczeń może być właśnie nauka z takich źródeł, które na szczęście są coraz bardziej i powszechniej dostępne? W moim przekonaniu tak, to możliwe, ale jest to bardzo długotrwały i wieloaspektowy proces. Tradycyjna muzyka taneczna to na pewno spotkanie z ludźmi, dla mnie jest to pretekst do bycia, doświadczenia, przejmowania nawzajem różnych rzeczy. W moim przypadku to także świadomość bycia Polakiem. Trudno mi zdefiniować siebie jako człowieka z Mazowsza, jestem z Warszawy i czuję się warszawiakiem, ale muzyka tradycyjna to dla mnie właśnie odpowiedź na to, że jestem Polakiem.

Tradycyjny muzyk, tradycyjny śpiewak, tradycyjny tancerz – kim są dziś, kogo uznajemy za muzyka, śpiewaka, tancerza tradycyjnego, jakie są dziś ich funkcje? Czy można mówić o zawodzie, czy raczej o pasji, posłannictwie itp.?

Małgorzata Bienkowska: Chciałabym powiedzieć o czymś bardzo istotnym dla mnie (nie jestem muzykiem). Sądzę, że dla nas wszystkich to przygoda wejścia w świat artystów na wsi. Nie – wykonawców muzyki. Nawet jeśli oni są słabi ze względu na wiek i nie wyrabiają już palcami, czy może już niedosłyszą, to ciągle jest świat artystów. Świat, który istnieje obok, który nam, ludziom z miasta pozwala się jakoś osadzić w kosmosie kultury i wypełnić w sobie pewną niszę. To jest spotkanie z artystami.

Marta Domachowska: Zastanawiam się, czy status artysty to rzeczywiście funkcja. Funkcją można by raczej nazwać właśnie rolę wykonawcy, w odróżnieniu od odbiorcy, pewne funkcje wypełnia także muzykant. Mamy tu zdaje się do czynienia z pomieszaniem różnych kategorii znaczeniowych.

Leszek Miłoszewski: W ich lokalnych środowiskach dobry muzykant czy tancerz zawsze byli rozpoznawalni, mieli pozycję. Mam wrażenie, że na wsi to jest wszystko jakoś poukładane. Tam ważną osobą była zawsze akuszerka, ten, który woził węgiel, tak samo ten muzykant, do którego poszli i zamówili sobie, co ma zagrać, pełnił funkcję usługodawczą, wcale nie najważniejszą, ale jak tę rolę wypełnił dobrze, to jeszcze cały wieczór czy tydzień o tym mówili, nie nazywając go wcale artystą. O dobrym muzyku czy tancerzy będzie się mówiło jeszcze bardzo długo, całe pokolenia i to jest istota sprawy. Jak ich nazywano? Moim zdaniem największy problem naszej dyskusji polega na tym, że próbujemy przyłożyć do muzyki tradycyjnej, folkloru i zjawisk pokrewnych pojęcia, którymi sami operujemy, konstrukcje naukowe czy popularno-naukowe, których nie używała wieś. Jak to zrobić, żeby nie zakłamać tej rzeczywistości, która była i która nadal ma miejsce, mówiąc innym językiem?

Grzegorz Ajdacki: Wróć do tematu, który już kilkakrotnie się pojawił się w tej dyskusji i wiąże się z tym, kim jest muzykant tradycyjny. Metoda przekazu, przy której nieodzowna jest obecność kogoś, z kim się bezpośrednio współpracuje, to praca na zasadzie terminowania u mistrza. Jako geograf porównałbym to do następującej sytuacji. Wszyscy wiedzą, jak bujne są lasy amazońskie. Przez lata zastanawiano się, dlaczego one takie są, skoro gleba, na której rosną, jest całkowicie jałowa. Okazuje się, że jest to związane z ominięciem pewnego elementu procesu przepływu energii i materii w tamtejszym ekosystemie. W naszych warunkach klimatycznych, aby wyrósł las, niezbędne jest magazynowanie materii w glebie. Tam, w lasach amazońskich, zanim wszystko się zmagazynuje w glebie, jest od razu wchłaniane, wciągane przez rośliny. Tu jest dokładnie taka sama sytuacja. Trudno w polskiej kulturze jest zostać muzykiem tradycyjnym, jeśli jest się wyłącznie „nutowcem”. W Szwecji czy w Norwegii, gdzie tradycja zapisu nutowego jest starsza, można by się zastanawiać, czy mamy do czynienia z podobnym zjawiskiem, czy nie. Kiedyś podczas rozmowy na ten temat z Norwegiem usłyszałem o zapisie nutowym melodii pewnego skrzypka. Pokazał, że można ją zagrać na różne sposoby. Usiadł przy fortepianie i zagrał najpierw to, co było zapisane. Następnie wziął zapis nutowy, w którym była cała masa znaczników notujących, jak każdą nutkę trzeba dodatkowo inaczej zagrać, co wydłużyć, co skrócić itd. Próbował to odtworzyć na skrzypcach, bardzo powoli, ponieważ zapis był na tyle skomplikowany, że nie dało się inaczej. Jego starania były bezowocne. Powiedział wtedy, że najistotniejsza, również tam, jest praca bezpośrednio na zasadzie mistrz – uczeń i granie niemalże smyczek w smyczek dokładnie tego samego. Wariantywność i charakter indywidualny oczywiście się pojawiają,

ale będzie to bardzo mocno osadzone, ukorzenione. I tu wracam do wątku, czy to ukorzenie jest w ziemi, czy w społeczności. Moim zdaniem jak najbardziej w społeczności, bo ta społeczność może się wyprowadzić, ziemia zostaje wtedy pusta. Jak przyjedzie tu do nas dziesięć osób, trzy z kapeli, siedmiu tancerzy i poprowadzi, powiedzmy, imprezę kajocką, to oni na pewno będą grali muzykę kajocką i odczuwali to samo, co u siebie na potańcówce. Więc nie ograniczałbym tego do miejsca. Muzyka może być ukorzeniona, ale ona jest ukorzeniona w sercach.

Adam Strug: Co do pytania, kim jest muzyk tradycyjny, chciałbym trochę dziegiu naszemu środowisku dodać. Mianowicie dla mnie wyznacznikiem tego jest linia przekazu: od kogo, co i dlaczego czerpię. Mianowicie jest wokół – co samo w sobie jest fenomenem – mnóstwo miłośników muzyki tradycyjnej, ale niewielu kontynuatorów. I to nasze środowisko obciąża wprost, również personalnie nas tutaj zgromadzonych, którzy biegamy z imprezy na imprezę. Sądzę, że jedyną metodą, jeżeli będziemy chcieli mówić o sobie jako o śpiewaku, muzyku czy tancerzu tradycyjnym jest to, że będziemy depozytariuszami konkretnego muzycznego wyrazu, najlepiej konkretnego śpiewaka czy muzykanta. Dopóki tej roboty nie zrobimy, dopóty skazujemy się na procesy nieodwracalne. Jak w przypadku pojawienia się akordeonu, my tworzymy już jakąś nową jakość. Jestem pesymistą w tym temacie, uważam wręcz, że do tego świata wrócić się nie da. Skoro jednak mamy możliwość korzystania z przekazu ustnego i rezygnujemy z tego na rzecz operowania mnóstwem muzycznych wyrazów, w konsekwencji nie operujemy żadnym. Dlatego apeluję do członków reprezentowanych tu organizacji i instytucji, żeby – jeżeli to jest możliwe, jeżeli są w naszym zasięgu śpiewacy, muzycy czy tancerze tradycji, to należy się do nich niezwłocznie przyłączyć, nie należy nad tym debatować, należy to zrobić.

Grzegorz Ajdacki: Zdaje mi się, że ważne jest tu wyrosłe z doświadczenia osobistego zrozumienie słowa „estetyka”. Wielokrotnie zauważałem, że mieszanie estetyki miejskiej, wiejskiej, urzędniczej *etc.*, doprowadza do pewnego rodzaju konfliktów. Kiedy piszę wnioski, wspominając, że zapraszam daną osobę, używam słowa *artysta*, ale kiedy nawiązuję bezpośredni kontakt z tancerzami, zastanawiam się, czy używając tej terminologii, nie narażę się im, czy po prostu przypadkiem ich nie obrażę. Podobnie jest ze słowem *muzyk*. Kiedy zdarzyło mi się przy skrzypku powiedzieć o nim, że jest muzykiem, usłyszałem: „Panie, ja nie jestem żadnym muzykiem, ja do szkoły muzycznej nie chodziłem niestety, ja jestem zwykłym muzykantem”. Kiedy mnie ktoś nazywa instruktorem, to też krew mnie zalewa i próbuję delikatnie wytłumaczyć, że nie jestem instruktorem, ponieważ jeszcze nie wymyślono szkoły, w której by mnie nauczono tego, czego nauczyłem się bezpośrednio od wiejskich muzykantów lub tancerzy. Ewentualnie pozwalałam, żeby mnie określano słowem tancerz. Jeżeli chodzi o pojęcie zawodu, to wydaje mi się, że to jest też kwestia bardzo osobista. Jeżeli skrzypek weselny tylko z tego żyje, że gra, to może mówić o sobie, że jest zawodowym skrzypkiem. Czy jest artystą, też zależy od tego, czy za takiego się uzna. Wydaje mi się, że to jest bardziej pasja i posłannictwo. I tu znowu wchodzimy w pewną estetykę: na stronie Państwowego Ludowego Zespołu Pieśni i Tańca Mazowsze czytamy, że to jest przede wszystkim chór, orkiestra i zespół baletowy, czyli żadne z pojęć, które na wsi funkcjonowały w praktyce. Trzeba teraz przejść o poziom niżej: szczytem estetyki wiejskiej było, jak zauważają państwo Bienkowscy, zaśpiewanie tak przyśpiewki w trakcie bębnienia, żeby papieros z ust nie wypadł. Nie chodzi o to, żeby to ktoś zrozumiał, chodzi o swego rodzaju umiejętność i sposób ekspresji. Skrzypek w tym momencie zagrał coś takiego, że bębniście się zachciało zaśpiewać. Taka sytuacja byłaby pewnie bardzo niemiłe widziana na scenie. Wielokrotnie też słyszałem opinie na różnego rodzaju koncertach, gdy grała kapela

jak najbardziej związana z nurtem tradycyjnym: „o, dlaczego oni się nie uśmiechają?”. Bo oni nie są do oglądania.

Marta Domachowska: Wspomniałeś o zespołach pieśni i tańca, co wywołuje kolejny zaproponowany tu temat.

Jakie są motywacje związane z szeroko rozumianym zajmowaniem się tradycyjnymi: muzyką, śpiewem, tańcem? Z jakich powodów muzyka, śpiew, taniec tradycyjny są dla nas ważne?

Olga Chojak: Bardzo się cieszę, że wracamy do tego, co w większości nas dotyka, czyli do swoich osobistych doświadczeń, do praktyki. Nie interesuje mnie problem „kazimierzowski” czy inne abstrakcyjne tematy tu poruszane. Z mojej perspektywy jako wykonawcy, w różnych kontekstach: podczas prezentacji przed publicznością, dla przyjemności z przyjaciółmi czy w sytuacji obrzędowej, jest mi najzupełniej obojętne, czy to, co robię, jest tradycyjne, czy nietradycyjne, czy ktoś nazwie mnie rzemieślnikiem, czy artystą. W sytuacji, kiedy to się wydarza, to absolutnie nieważne dla istoty mojego działania. Dla każdego z nas to są bardzo osobiste odniesienia. Dla mnie istotna jest właśnie kwestia naszych motywacji, również w kontekście tego, kogo postrzegamy jako muzyka/śpiewaka tradycyjnego.

Witold Zalewski: W moim przypadku przede wszystkim jest to potrzeba serca, ta forma działalności czy twórczości jest subiektywnie dla mnie ciekawa. Ale jest to też potrzeba zajmowania się czymś ważnym, cennym. Kiedy zacząłem się tym zajmować, polska tradycja muzyczna w wymiarze *in crudo* została już „odkryta” i został jej nadany pewien status „ceności” i to skłoniło mnie do zajęcia się tym poważnie. Nie mówię tu o wartości patriotycznej czy finansowej, po prostu jest w tym jakiś prestiż. Motywacją może być także poszukiwanie własnych korzeni. Jeśli ktoś ma przodków z Polesia czy z Lubelszczyzny, a jego rodzice urodzili się, w Koszalinie, Koninie, on sam w Berlinie, z tego wynikają potem kierunki poszukiwań.

Leszek Miłoszewski: Zorientowałem się, że ja te określenia rozumiem wąsko. Dla mnie muzyka, muzyk tradycyjny to ten, który mieszka na wsi i którego ja tam spotykam. Nie bardzo jestem w stanie pod tym samym pojęciem znaleźć muzykanta, który urodził się, mieszka i gra na wsi oraz człowieka, który skończył choćby średnią szkołę muzyczną i dla niego muzykowanie to możliwość zarobkowania. Dla mnie to dwa statusy życiowe wymagające różnych określeń. Jeżeli ktoś pyta o motywacje tego „mojego” muzyka tradycyjnego na wsi, to widzę, jakie są jego przesłanki. Ci chłopcy wierzą, zwłaszcza po tej fali folkowej, że dzięki temu można będzie zarobić i jakoś z tego wyżyć. U nas najczęstszą metodą jest posyłanie dziecka, jeśli przejawia jakąś wrażliwość, do kogoś, kto gra na instrumencie; samorodny nauczyciel samorodnego ucznia. Ale to nie jest już tylko samo żywiołowe kształcenie. Dobrze, jeżeli uczeń trafi na człowieka, który nie będzie próbował zrobić zeń profesjonalisty, bo wówczas zaczynają się dylematy. To tak, jak mówienie o członkach zespołów zawodowych pieśni i tańca, że mogą być instruktorami dla zespołów wiejskich – to są dwa odmienne światy, totalne nieporozumienie. Nie bagatelizowałbym tego, co się dzieje w Kazimierzu. Konkursy i rzetelne podejście do tych młodych ludzi, którzy teraz się uczą muzyki tradycyjnej, jest bardzo ważne. U nas się mówi, że teraz wszyscy grają jak Słowacy, to jest bardziej żwawe, żywe. A przecież mamy swoją tradycję. To bardzo irytujące, że kiedy w telewizji mówi się *góral*, to znaczy, że musi być z Zakopanego. A przecież inny jest *góral* żywiecki, inny śląski, inni są *góralscy* z Orawie *etc.* My powinniśmy tego pilnować. Nie jest bez znaczenia, że kapela złożona (nie mówię o składach zawodowych, w pełni świadomie wybierających muzyków, bo to inna historia) z młodych ludzi wyuczonych samorodnie

uważa, że gra naszą muzykę i właściwie wszyscy są zadowoleni, a to już nie jest muzyka właściwie ani z Beskidu Śląskiego, ani z Beskidu Żywieckiego, tylko muzyka np. węgierska. Ja nie mówię, że tego nie można robić, że trzeba jakieś granice postawić i po uszach tłuc, natomiast jeżeli ktoś mówi, że gra muzykę tradycyjną, to powinien to robić świadomie. Potrzebna jest do tego właściwa edukacja, życzliwa pomoc czy krytyka tych, którzy to skorygują.

Mateusz Niwiński: Chciałbym podjąć polemikę z Pana wypowiedzią. Mając świadomość zachowania tradycji muzyki gór, jakby Pan postrzegał taką sytuację: ktoś nieurodzony na wsi, nieurodzony w górach jedzie do mistrza, zadaje sobie trud i poświęca część życia, żeby zgłębić tę muzykę i uczy się od niego muzyki górali beskidzkich. Czy to będzie tradycyjne, czy nie?

Leszek Miłoszewski: Mogąc wyrazić tylko własną opinię, myślę, że ci nasi mistrzowie bardzo by się ucieszyli, gdyby dostrzegli taki potencjał. Przemysław Ficek to w tej chwili najlepszy dudziarz z młodego pokolenia. Ale jest lepszy od niego, siedemdziesięcioletni Edek Byrtek, od którego Przemek mógłby się jeszcze czegoś nauczyć. Byrtek widząc, że Ficek chce bardzo, zdradzał mu swoje tajemnice, nie bacząc, czy to będzie konkurent, czy nie. Ja nie uznaję Pana za muzyka tradycyjnego, jeśli Pan zagra w Warszawie jak Edek Byrtek, ale uznaję Pana za świetnego muzyka znakomicie inspirującego się muzyką tradycyjną i pokłonę się przed Panem. Widziałem zawodowych muzyków, którzy przez kilka godzin siedzieli obok tego mistrza i słuchali, jak on gra i poddali się w pewnym momencie. Kiedy stoję obok Edka Byrta, widzę, że on czasem wpada w trans. Gdyby był zawodowym muzykiem, nie wiem, czy to by mu się udało. Jeżeli jakiś zawodowiec przy nim wytrzyma konkurencję, to jest mistrzem pierwszej klasy i należy mu się wielki szacunek. Pozostaje kwestia, jak to nazywać, żeby nie w tym samym worku znalazł się mistrz i człowiek po konserwatorium, bo to są dwa inne światy.

Janusz Prusinowski: A jeśli on konserwatorium nie skończył, tylko się nauczył, w wyniku czego muzyka „stamtąd”, z danej wsi, z danego środowiska nagle pojawia się gdzieś indziej.

Leszek Miłoszewski: Nie wiem, czy to jest możliwe. Według mnie muzyka tradycyjna, śpiew, taniec są niesłychanie związane z miejscem, w którym się mieszka, w którym się żyje. Z Przemkiem Fickiem wracaliśmy kiedyś z Kazimierza, kiedy był jeszcze mały. Wjechał tam w góry, wysoko i on mówi: o! tu widać góry, inaczej się oddycha. Inaczej wtedy wyobraźnia pracuje. Ja się obawiam, że po mistrzowskim kursie u Edka Byrta, po znakomitych czterech koncertach, jak Pan wróci do Warszawy – po pół roku Pan będzie inaczej myślał. Zostanie sama technika może.

Mateusz Niwiński: Sytuacja gór jest specyficzna, ale moje pytanie wynika z tego, że problem ten zaczyna dotyczyć większości miejsc w Polsce, gdzie ta tradycja jest martwa o tyle, że już nie ma ludzi praktykujących, kontynuatorów lokalnych, ale jest muzyka; grana, zapisana, ktoś pamięta, jak to tańczono. Wielu z nas jest takimi uczniami „z zewnątrz”.

Leszek Miłoszewski: Trzeba uczciwie to nazywać, nie udawać, że ja, po kursach, robię to samo co ten mistrz. Prawdopodobnie tego nie robię, ale robię coś innego, nie mniej szlachetnego, a może nawet trudniejszego aniżeli on.

Marta Domachowska: Dyskusję opuścili nasi koledzy z Wielkopolski, w ich imieniu chcę przywołać taki podawany przez nich przykład, gdzie motywacja jest może nie najszlachetniejsza, za to efekty nie do przecenienia. Mianowicie chłopcy, którzy tam trafiają do

zespołów, by uczyć się grać na instrumentach wielkopolskich, robią to często dlatego, że z zespołem można wyjechać na wycieczkę zagraniczną, to jakaś perspektywa, ciekawsza propozycja (również z punktu widzenia ich rodziców), niż poświęcanie całego czasu na telewizję czy gry komputerowe. A efekty, które osiągają niektórzy z nich w tych zespołach, czy dalej, w indywidualnej współpracy z mistrzem, bywają spektakularne.

Anna Lewińska, Fundacja „Ważka”: Spotykałyśmy na Dolnym Śląsku zespoły wielopokoleniowe – małe dziewczynki, starsze dziewczyny i starsze panie. Dziewczynki na pytanie, jaką mają motywację, żeby przychodzić na próby zespołu, odpowiadały, że to jest fajne, że można przyjść pogadać. Zachodzą tu wspólnotowe procesy.

Grzegorz Ajdacki: Nie niepokoiłbym się tym, że wyłącznie muzyka górali zakopiańskich uznawana jest za „góralską”, a ta utożsamiana jest z muzyką słowacką czy węgierską. Polska muzyka nizinna w potocznym odbiorze często brana jest właśnie za „góralską”, a przeważnie za irlandzką, o czym wielu z nas miało okazję się przekonać, grając. Co mnie motywuje? Zawsze buntowałem się przed „urawniówką” i uważałem, że bogactwo tkwi w różnorodności. Kiedy włączam radio jedno, drugie, trzecie, włączam telewizję i dają wszędzie to samo, to szlag mnie trafia. A na wsi czy w tradycji warszawskiej, z którą także mamy związki, okazuje się, że jest różnorodność, ten element wyróżniający, tam od razu widać bogactwo. Mnie to zawsze fascynowało. Mając nagrania rejestrujące muzykę czy taniec na wsi wykonane w różnych odstępach czasu, byłem w stanie godzinami przez tydzień siedzieć i patrzeć, jak oni tańczą. Mimo że wiem, jak tańczą, bo tańczyłem z nimi. Jednym z ważnych momentów było dla mnie obejrzenie nagrania z lat 80. z udziałem 5–6 par tancerzy z Gałek Rusinowskich. To niesamowite, ponieważ tam każdy tańczy inaczej i jednocześnie wszyscy tańczą coś wspólnego. Mimo że to taniec wykonywany na scenie, oni tego nie „prezentują” ale budują w tym żywe, prawdziwe relacje. I ja w tym jestem. Ja sam przeżywam to, co się dzieje w nich, jestem widzem, a jednocześnie uczestnikiem, jakbym tańczył pośród nich.

Maniucha Bikont: W mojej pracy magisterskiej zajmowałam się m.in. motywacjami osób zajmujących się muzyką tradycyjną i na podstawie wywiadów wydzieliłam kilka kategorii, z których niektóre były tu już przywołane. Mowa tam m.in. o chęci wzięcia udziału w czymś elitarnym i alternatywnym, możliwości twórczego działania, możliwości muzykowania w sposób nieprofesjonalny (bez klasycznego wykształcenia), chęci kultywowania tradycyjnych wartości, poczuciu misji ratowania dziedzictwa kultury, poszukiwaniu korzeni, tęsknocie za prostym, harmonijnym światem, przekonaniu, że folklor jest wartością samą w sobie i należy go popularyzować i przybliżyć, potrzebie wspólnoty i duchowej więzi, chęci bycia potrzebnym i robienia czegoś ważnego. Mowa także o czymś, z czym i ja się utożsamiam, o rodzaju atawistycznego dążenia do pochłonięcia przez dźwięk. Dla mnie osobiście to ważniejsze niż poczucie misji czy niepodważalność wartości folkloru, to potrzeba serca związana z możliwością twórczej aktywności, wybór estetyczny, ale też wybór stylu życia czy środowiska. Jeśli miałabym szukać w sobie przekonania, że robię coś ważnego, to na pewno w kontekście ludzi, do których jeżdżę po muzykę. Czuję, jakie dla nich ważne jest spotkanie, oddanie im poczucia wartości i po prostu przyjemność ze wspólnego przebywania. Tym, co wiąże wszystkie motywacje, z którymi się spotkałam, jest brak przesłanek komercyjnych.

Marta Domachowska: Poczucie misji może być różnie ukierunkowane, niekoniecznie wobec samego dziedzictwa kultury, ale też wobec konkretnych osób, i tych, które nam przekazują to dziedzictwo, i tych, które mogą być beneficjentami naszych działań. Mówimy o zajmowaniu się muzyką tradycyjną, ale w zależności od tego, w jaki sposób „się zajmu-

jemy”, akcenty naszych motywacji będą różnie rozłożone. Mnie jako osobie, która tańczy czy śpiewa, bliskie są motywacje atawistyczne i wiele innych spośród tu wymienionych, jako popularyzator natomiast mam dodatkowo poczucie misji wobec osób, do których adresuję moje działania.

Katarzyna Huzarska: Wspominaliście o młodych, ja chciałabym powiedzieć słowo o motywacjach ludzi starszych, pełniących swoją funkcję w społeczności wiejskiej. Podczas rozmów z ludźmi, artystami na Kurpiach, coraz częściej spotykam się ze stwierdzeniem: a, muszę się przygotować na przegląd. Sami wykonawcy zaczynają tracić ten kontekst pierwotny.

Mateusz Niwiński: Korzystając z Internetu, z nagrań archiwalnych. Sam również wielokrotnie się z tym spotkałem.

Marta Domachowska: Zwłaszcza że te konteksty, które nazwałeś pierwotnymi, bardzo często już nie istnieją, nie ma dla kogo grać u siebie, nie ma wesela, zabawy, nie ma sytuacji obrzędowego śpiewania i jedynym kontekstem dla wykonywania tej muzyki jest przegląd właśnie. To wywołuje kolejny wątek naszej dyskusji.

Co umożliwiałoby bycie dziś muzykiem, śpiewakiem, tancerzem tradycyjnym? Co przeszkadza lub czyni niemożliwym?

Piotr Zgorzelski: Chciałbym zwrócić uwagę na pojęcie, które nazwałbym „stać”. Jakąś dekadę temu mówiło się w tym sensie o „małych ojczyznach”. Myślę, że jest to punkt odniesienia do mówienia, czy ja jestem muzykiem/tancerzem tradycyjnym, czy też gram muzykę tradycyjną, tańczę tańce tradycyjne. Wiąże się to z samoświadomością, nie tylko doświadczania przez wiele lat, uczenia się tego kunsztu. Niekoniecznie w znaczeniu bycia wykonawcą prezentującym, ale w sensie bycia zwyczajnym człowiekiem, o którym można powiedzieć, że dobrze tańczy albo dobrze gra. Nie chodzi tu o występ sceniczny, tylko o bycie, czyli możliwość skorzystania z moich kompetencji przez innych, czy to będzie zaproszenie na zabawę domową, wspólne tańczenie przy okazji większej potańcówki. Z tym się wiąże kolejna rzecz, czyli możliwość przekazywania własnej wiedzy dalej. Ludzie, z którymi się spotykam, wiedzą, że ja coś potrafię, i oni to dostają, w sposób bardzo prosty, niekoniecznie muszą za to płacić, jeśli spotykamy się gdzieś na wspólnej zabawie, to korzystają z tych kompetencji czasami wręcz w sposób nieświadomy. To, co jest istotne w byciu muzykiem czy tancerzem tradycyjnym, to świadomość, że gram/tańczę/śpiewam „stać”. To jest takie ogólne „stać”. Ja jestem z Warszawy, ale określam siebie i czuję się tancerzem z Mazowsza, tak sam chcę siebie postrzegać. Myślę jednak, że oprócz udziału w przekazywaniu i praktykowania danego rytu, dla osoby, która chce być tancerzem czy muzykiem, bardzo istotna jest opinia mistrza, takiego Edka Byrtka czy tancerzy kajockich. To jest rodzaj inicjacji, czegoś, co grupy folkowe bardzo rzadko mają okazję doświadczać, a co wydaje mi się szalenie istotne. Inicjacja muzyczna, taneczna, kiedy po wielu latach jeżdżenia, wspólnego grania, nauki, mistrz mówi mi: „grasz jak ja”, albo „tańczysz po mojemu”. Równie ważna jest konfrontacja z innymi osobami, reprezentantami tegoż „stać”. Usłyszeć na potańcówce: o! tańczy po naszymu, jest „stać”. Wówczas, myślę, że można sobie przypisać miano tancerza tradycyjnego, ale oczywiście w kontekście jakiegoś konkretnego „stać”. Gram i tańczę tak, że ludzie „stać” rozumieją, to się wiąże z tym, co podkreślaliście wcześniej, z językiem, który jest zrozumiały dla innych. Kiedy jest rodzaj rdzenia, który sprawia, że widzimy, że wszyscy „stać” tańczą to samo, choć zarazem każdy tańczy inaczej, bo jest innym człowiekiem.

Marta Domachowska: Zachęcam Was do tego, żeby spojrzeć na to zagadnienie z drugiej strony. Spróbujmy przyjrzeć się motywacjom tych, których nazywamy swoimi mistrzami. Co muzykom tradycyjnym, których bezsprzecznie za takich uznajemy, naszym mistrzom umożliwiałoby bycie muzykiem tradycyjnym, pełnienie tej roli, którą na wiele lat wielu z nich zawiesiło i tylko konteksty, które towarzyszą muzyce tradycyjnej, np. pojawienie się ucznia lub uczniów czy pojawienie się nowych gremiów, które są gotowe zaprosić muzykanta na wesele lub potańcówkę, powołuje te role na nowo. Zwróćmy uwagę, że przez dłuższy czas te potrzeby społecznie były zawieszane. A są to przecież jednocześnie te konteksty, które pozwalają ocenić, czy dany muzykant jest artystą, wirtuozem, jak również – czy jest muzykiem tradycyjnym. Czy ta muzyka, którą gra, jest muzyką tradycyjną, „naszą”, „stad”. Obawiam się, że kontekst tworzony przez środowisko najbliższe, które tradycyjnie mogłoby te rzeczy oceniać czy rozstrzygać, dziś jest ideą *fixe*, bo dziś bardzo często jadąc na wieś, spotykamy się z taką sytuacją, że ludzie „stamtąd” nie znają swojej muzyki i to nasze grona oceniają, czy to jest muzyka tradycyjna, czy jest dobrze zagrana *etc.*

Janusz Prusinowski: To może być kluczowa sprawa, bo jeśli nie da się określić, kto to jest muzyk, tancerz czy śpiewak tradycyjny, to nie da się jednocześnie sprecyzować, kto jest nietradycyjny i gdzie tkwi błąd, gdzie jest bariera. Pan Miłoszewski może sobie pozwolić, żeby go określić w taki sposób, bo mówi o specyficznej przestrzeni Beskidu Żywieckiego. Na naszej odległej zimnej północy takich przestrzeni jest bardzo mało, a w większości one zniknęły. Znamy całe regiony, gdzie możemy mówić o muzykantach poznanych w latach 90., których już nie można zaprosić, żadnego. Czy ich uczniowie, którzy mieszkają w zupełnie innym miejscu i nawet mogą mieć wykształcenie muzyczne takie czy inne i rozumieć – troszeczkę, bo to się i tak niewiele rozumie – co robią, czy oni mogą czuć się muzykami tradycyjnymi? Jeśli znają zarówno samą muzykę jak i jej funkcje, jej kontekst, mają doświadczenie, np. wiedzą, że jak się gra na weselu, gra się to i tamto, a tego się nie gra, bo nie wolno, bo to nie pasuje, a to jest zła wróżba *etc.* Podobnie ze śpiewakami, takimi jak Adam Strug, który nie mieszka na Kurpiach, a w bardzo wielu sytuacjach uczy pieśni kurpiowskich i jest takim metrem z Sevres, jak do tego podchodzić. Czy on jest śpiewakiem tradycyjnym, czy nie jest? Myślę, że tak jak tutaj teraz siedzimy, to środowisko to jest chyba taki obraz refleksji, że bycie muzykiem tradycyjnym czy śpiewakiem to jest wybór osobisty, to jest droga, która ma swoje prawa, zasady, która ma swoją strukturę inicjacji. Ale jest możliwa dla kogoś, kto w nie urodził się w Koniakowej czy innych Przysłałowicach. Za jakichś trzydzieści lat, kiedy ktoś się będzie chciał uczyć, poznać tę czy inną tradycję w żywym przekazie, będzie miał do dyspozycji w zasadzie tylko takich kontynuatorów, uczniów. Inaczej pozostają źródła, zapisy, które bez człowieka są słabe. Wiemy, jaka jest różnica między graniem ze źródła a graniem „od człowieka”. Samo spotkanie z mistrzem jest też bardzo ważne w procesie stawania się muzykiem tradycyjnym. Myślę, że tu leży istota pytania, czy da się określić sposób trwania muzyki tradycyjnej w sytuacji, kiedy wszyscy mamy Internet, Google, wiemy, że oprócz naszej wioski jest jeszcze sto miliardów innych wiosek i nasza świadomość nie jest świadomością pana Byrtka, jest już świadomością Przemka Ficka, który ma szczęście, że mieszka u siebie, bo gdyby pojechał, jak wielu, np. za pracą do Berlina, to byłby kimś innym. Myślę, że określamy taki zestaw atrybutów, które pozwalają czuć się w tym „u siebie”, mówić „to jest moja muzyka”, „to jest moja pieśń”, „to jest mój świat”, ja się pod tym podpisuję, a za mną stoi mistrz jeden, drugi czy kilku i oni powiedzieli „tak, to jest to”.

Witek Zalewski: Podpisuję się pod tym, ten mistrz nie musi być jeden, a ja sam czuję się uczniem właśnie Jacka Hałasa, Janusza Prusinowskiego, Adama Struga, którzy już dla mnie są źródłem tego przekazu. Nie chodzi przy tym o repertuar, bo to mogą sobie wyciągnąć

z nagrań archiwalnych, istota tkwi w określonym podejściu, pewnej linii myślenia o tej muzyce.

Olga Chojak: Bardzo się cieszę, że zaistniało w wypowiedzi Janusza, iż jest to kwestia pewnego wyboru, to, jak nasza świadomość się w tym osadza, to, jak chcemy o tym myśleć i to nazywać, czy jest to tradycyjne, czy nietradycyjne. Jeśli o mnie chodzi, dzielę motywacje na egoistyczne: to mi sprawia przyjemność, jest mi lepiej na świecie, kiedy śpiewam, jest weselej, mogę coś dla kogoś zrobić, mając z tego osobistą satysfakcję, mogę na tym zarobić oraz altruistyczne: można komuś zaśpiewać na weselu czy na pogrzebie, można kogoś tego nauczyć, też mu będzie wtedy lepiej i przyjemniej, można się tym dzielić. Ale jak się temu przyjrzeć, takie same motywacje mają tradycyjni muzycy czy tradycyjni wykonawcy. Często te motywacje potrafią zwerbalizować. To, czy są artystami, czy rzemieślnikami, czy są ludowi, czy tradycyjni, to też jest ich wybór. To jest olbrzymie szczęście dla nas wszystkich, że mamy z tym kontakt, żeśmy to w życiu spotkali, że mogliśmy się tym zachwycić, inspirować, że to wniosło tyle w nasze życie, nie każdy ma taką szansę. To jest wielkie szczęście mieć mistrza i takie sytuacje, że można dłużej z nim być, że można z nim grać, tańczyć czy śpiewać i jeszcze dostać taki super prezent – pochwałę, uznanie. Ale czasem nawet chwilowe wcześniejsze spotkanie z kimś, kto dziś już nie żyje, wiele daje. Stąd także zasadność zdania, że można mieć wielu mistrzów. To żywe doświadczenie kontaktu niesie się ze sobą dalej i np. jeśli później się śpiewa pieśni z zupełnie innego regionu czy uczymy się czegoś z nagrania, część tego doświadczenia spotkania z żywym człowiekiem przenosi się też na swoje wykonywanie. Mówię tu o bardzo subtelnym i abstrakcyjnym kwestiach, dlatego wracając do pytania, co jest/nie jest tradycyjne, myślę, że to nadal jest głównie kwestia naszej decyzji, naszego wyboru. Myślę, że nie trzeba się do tego aż tak bardzo przywiązywać. W zależności od sytuacji, jeśli kogoś zapraszamy na koncert, będziemy używać określonych słów, żeby go do tego zachęcić, jeśli z kolei będziemy mówić między sobą o tym czy komentować, co ktoś inny robi, będzie pewnie inaczej.

Grzegorz Ajdacki: Mnie się wydaje, że to nie tyle jest pytanie do nas, co do naszych mistrzów. Być może oni też nie będą w stanie odpowiedzieć. Śp. pan Pełka bardzo się denerwował, jeżeli miał grać dla jakiejś widowni, kiedy nikt nie tańczył. Myślał, że jego muzyka się nie podoba. Szlag go trafił w takich sytuacjach. Zrobił swoje i schodził zdenerwowany ze sceny. Nie było sytuacji spotkania. Jak się rozmawia z żoną skrzypka, pana Jakubowskiego, pyta: „Czemu wy nie przyjeżdżacie? Jak wy przyjeżdżacie, to on czuje, że żyje, on tylko po to żyje, żeby dla was grać, z wami grać”. Niekoniecznie jest tu tworzenie odpowiedniego kontekstu. To, że Adam Strug na Kurpiogranium uczy przede wszystkim pieśni pogrzebowych i jest w stanie przez tydzień je śpiewać codziennie, nie znaczy, że codziennie jest jakiś pogrzeb. To jest też potrzeba spotkania obu stron. Co umożliwia bycie muzykiem tradycyjnym? Stawiam to pytanie Ewie Grochowskiej.

Ewa Grochowska: Wrażliwość i słuch muzyczny. W rozmowach o tej materii muzycznej często niestety więcej mówi się o czymś w rodzaju ideologii niż o samych umiejętnościach. Bycie muzykiem to przede wszystkim umiejętności, rzemiosło. Dopiero za tym stwierdzeniem jest miejsce na kolejne poziomy refleksji. Czy spotkamy na wsi muzyka, który sam siebie nazwie artystą? Tak i nie, to zależy również od osobowości i sytuacji społecznej. Wiele śpiewaczek, wielu muzyków używa tego słowa, bez żadnego nacechowania pozytywnego czy negatywnego, są po prostu świadomi tego, że zajmują się czymś niecodziennym, że mają szczególną rolę. Nie wynika to z tego, że czują się przez kogoś „namaszczeni” albo ktoś z zewnątrz używa tego określenia. Jest to po prostu świadomość, że posiada się umiejętności, które są nie tylko użyteczne, ale służą do tworzenia piękna, potrzebnego innym ludziom. Spotkałam wielu wiejskich artystów, którzy potrafili mówić

o tym wprost, bez fałszywej skromności, ponieważ byli świadomi wyjątkowej jakości swojej sztuki wykonawczej.

To jest bardzo ważne pytanie – co umożliwi bycie muzykiem tradycyjnym? Onieśmiela mnie próba tworzenia szerokiej definicji, jest wiele literatury na ten temat. Mówimy tutaj o maestrii w posługiwaniu się pewnym językiem muzycznym, funkcjonowaniu w szczególnej rzeczywistości, gdzie zasadniczo nie ma sceny i słuchaczy, ale istnieje coś takiego jak silna społeczna, wspólnotowa weryfikacja umiejętności muzycznych. Ta weryfikacja to między innymi rozpoznawalność stylu i manieri wykonawczej, coś, co muzycy wiejscy określają jako „swoją” nutę, co „działa” w sytuacjach muzycznych, w tańcu, na weselu. Jan Gaca mawiał, że muzyka musi być żywa. Ta „żywość” ma wiele poziomów. To wszystko, co wymieniłam, dodałabym do definicji muzyki tradycyjnej.

Jakie widzimy możliwości, formy trwania (przetrwania) polskiej tradycyjnej kultury muzycznej, jakie warunki powinny być spełnione, aby mogła się rozwijać? W jakim kierunku ten rozwój powinien pójść? – począwszy od organizacji edukacyjnych, form i przekazywanej treści (styl, technika, cechy konstytutywne – regionalne i indywidualne), po finansowanie i upowszechnianie. Jaka jest dziś sytuacja polskiej tradycyjnej kultury muzycznej?

Marcin Drabik: Wczoraj, podczas spotkania Forum, omawialiśmy kwestię nowych zmian w programie kształcenia w szkołach muzycznych, większej swobody w kształtowaniu wachlarza zajęć. Oprócz rozwiązań systemowych potrzeba jeszcze pomysłu na to, jak sprawić, żeby uczeń ze zbioru propozycji zajęć dodatkowych wybrał zajęcia czy to taneczne, czy warsztaty związane z muzyką tradycyjną. Może jakimś rozwiązaniem byłoby skopiowanie sytuacji, która miała miejsce w Polsce z muzyką improwizowaną, jazzową. Była pewna grupa pasjonatów określonego stylu. Ten styl nie był popularny, przez władze był wręcz ganiony, praktykowano na „domówkach”, w bardzo małych grupach kolegów czy przyjaciół. Oni nie jeździli po nagrania na wieś, ktoś z nich przywoził nagrania zza oceanu i je rozpowszechniał. To było, założmy, 40 lat temu. Dziś jest Wydział Muzyki Improwizowanej, Wydział Jazzu przy Akademii Muzycznej w Katowicach. Powstał jakieś 20 lat temu i to było jedyne miejsce w Polsce i we wschodniej Europie, gdzie można było uczyć się muzyki improwizowanej, gdzie spotykali się ludzie nie tylko z Polski, ale również z ościennych krajów (Rosji, Ukrainy, Białorusi, Słowacji, Czech). Ten wydział został powołany przez wspólną pasję grupki fascynatów tego nurtu. A dzisiaj nie tylko Katowice, ale prawie każda akademia muzyczna w większym mieście ma wydział muzyki jazzowej, improwizowanej. Może drogą do propagowania muzyki byłoby wykonanie takiego kroku – rozwinięcie „szkoły tradycji”, realizowanej w konkretnym miejscu i czasie i regularne powtarzanie tego wydarzenia.

Olga Chojak: Musi być jakaś potrzeba, żeby byli ludzie praktykujący. Według mnie problemem jest to, że trudno bywa z tą potrzebą właśnie. Owszem, są takie sytuacje, kiedy pewne grupy wiekowe mają moment, czas i chęć spotykania się po to, by na przykład śpiewać. U nas poniekąd dzieje się tak dzięki temu, że Radio Wrocław ma swoją listę przebojów ludowych, czym zachęca do takich działań. To motywuje, żeby się spotykać w ten sposób i śpiewać, a nie np. gotować. Podstawą musi być jednak wiara w to, że się może, potrafi śpiewać, tańczyć czy grać. Obecnie wielkim problemem w Polsce jest brak podstawowego umuzykalnienia, takiego absolutnie elementarnego, dzięki któremu dzieci, młodzież czy dorośli mogliby czuć, że oni też mogą śpiewać, tańczyć, mogą grać. I że dostają jakieś narzędzia do tego. Poza wyjątkowymi sytuacjami rodzin muzykujących od pokoleń, gdzie dziecko trafia do szkoły muzycznej, a rodzice prowadzą jego edukację muzyczną w spo-

sób świadomy, rzeczywistość jest przerażająca. Ludzie nie mają potrzeby muzykowania, nie biorą pod uwagę, że mogą to robić.

Michał Maziarz, skrzypek, Stowarzyszenie „To.pole”, Kraków: Zgadzam się z tym, co Olga powiedziała a propos umuzykalnienia. Zdałem sobie jakiś czas temu sprawę, że najbardziej widocznym wkładem naszego środowiska w życie społeczne jest zwrócenie uwagi na to, że każdy w jakimś zakresie może muzykować i to wcale nie musi być poziom mistrzowski. Utopią jest zakładanie, że nasze działania edukacyjne doprowadzą do tego, że wszyscy Polacy będą świetnymi tancerzami, muzykantami albo śpiewakami. Niebezpieczne może być założenie, że wszystko ma być na świetnym poziomie, odwoływać się do głębokich sensów. To może być dla wielu ludzi zamykające i krępujące. Niedługo skończą się sytuacje spotkań 1:1, uczeń i mistrz. Nie da się też stworzyć sytuacji, w której każdy Polak będzie miał swojego mistrza i będzie spędzał z nim czas. Nie da się zaaranżować takiej sytuacji, że wszyscy, którzy będą się chcieli czegoś nauczyć, mają na to szansę i okazję. Zanim (jeśli) dojdzie do reformy szkolnictwa, która pozwalałaby choćby na spotkanie w stosunku 1:3, osób, które postrzegamy jako mistrzów, nie będzie. Wielką zmianą będzie już to, że (jeśli) nasze działania doprowadzą do sytuacji, w której muzyka tradycyjna będzie motorem umuzykalnienia.

Grzegorz Ajdacki: Prowadziłem swego czasu zajęcia muzyczno-taneczne w przedszkolu i z racji tego, że sam muzykiem nie jestem, były to zajęcia przeze mnie ośpiwane, ewentualnie ograne na bębnie. Nie zmuszałem dzieci do śpiewania, czasem któreś, jeśli chciało, przyłączało się. Pewnego razu nowa nauczycielka zapytała, kim jestem. Dzieci odpowiedziały: „Pan Grzegorz, on z nami śpiewa”. A ja z nimi nie śpiewałem! Prowadziłem zajęcia ruchowe. Na pytanie: „A co śpiewa?”, wszystkie dzieci jak jeden mąż zaśpiewały jedną z piosenek. Zaskoczyły mnie. Zupełnie inny był mój cel, a co innego przekazałem, w sposób nieuświadomiony. Wydaje mi się, że otwartość dzieci na to i zobaczenie, że śpiewanie to nie strach, jest już wielkim sukcesem. Moja starsza córka, kiedy przypadkiem trafiła ze mną do radia w Lublinie, a *propos* muzyki tradycyjnej w porównaniu z współczesną, powiedziała: „I ta radiowa jest moja, i ta tradycyjna, bo ja z nią mam kontakt. To jest moje”. Ma teraz 15 lat i nadal tak to odbiera. Potwierdza to słuszność stosowania strategii Stowarzyszenia „Tratwa”: najlepiej coś zrobić obok, z dala od dzieciaków – same przyjdą.

Anna Lewińska: Pracuję z zespołami śpiewaczymi złożonymi głównie z pań z grupy wiekowej 55+. Zajmując się badaniami terenowymi na Dolnym Śląsku, często trafiamy do bardzo małych społeczności lokalnych, wykazujących ogromną potrzebę spotkania się, a także pokazania przed swoją społecznością lokalną. To niezwykle autentyczne. Na nasze pytania, skąd znają pieśni, jak wyglądał przekaz *etc.*, odpowiadają, była jedna pani i śpiewała, ale zmarła i nikt już nie pamięta, że z radia, że przyjechał jakiś instruktor i nauczył. Dolny Śląsk ma tu dodatkowo specyficzną sytuację. Bardzo mi brakuje zaopiekowania się tą grupą, która nie jest grupą młodych pasjonatów spotykających się ze sobą na potańcówkach, pograjkach czy festiwalach, ale ma niezwykle silną potrzebę ekspresji i wszystkie te motywacje, które dziś wymieniliśmy. Chodzi nie o opiekę instruktorską, ale o spotkanie, które dałoby tym ludziom potwierdzenie, że to, co robią, jest wartościowe, że młodzi się tym interesują.

Olga Chojak: To się wydarza. W Łądku Zdroju spotkała nas taka sytuacja, że prawie cały zespół lokalny, ludowy, złożony w całości z seniorów przyszedł na warsztaty uczyć się piosenek. Mówili: bo my nie wiemy, co śpiewać. Kiedy ich popytaliśmy, okazało się, że każdy skądś przyjechał: z rzeszowskiego, parę osób spod Lwowa, jeden pan spod Łodzi. I ten pan (a był z tych młodszych) bardzo dobrze pamiętał to, co śpiewał jako dzieciak,

chodząc po dyngusie! Widoczna jest potrzeba, żeby pokazać tym ludziom, że ktoś jeszcze się tym interesuje, że jest zapotrzebowanie na wiedzę, którą oni mają, dzięki czemu sami mogą docenić swoje bogactwo. No i jak najbardziej ich zachęcać do tego spotkania się oraz umożliwić im wychodzenie z tym do np. młodzieży.

Co jest rzeczywistą przeszkodą trwania i rozwoju, a także „uprawiania” form muzyki, śpiewu, tańca tradycyjnego, a co przeszkodą pozorną?

Katarzyna Huzarska: W kilku z zaproponowanych tu pytań pojawia się słowo „rozwój”. Jest pewna rzecz, która mnie, jako przyrodnikowi, spędza sen z powiek i powoduje, że kiedy myślę o muzyce i kulturze tradycyjnej, jestem w kropce. Świat przyrodniczy swoje istnienie i trwanie zawdzięcza dwóm rzeczom: ewolucji i migracji. To samo dzieje się w kulturze tradycyjnej i muzyce tradycyjnej i przeplata się to przez wszystkie te pytania powodując, że z jednej strony chciałabym odpowiedzieć na nie konkretnie, a z drugiej – wielu rzeczy nie da się tak uchwycić i zdefiniować. *A propos* ewolucji staje mi przed oczami sytuacja w *Konopielce*, gdzie główny bohater zamiast standardowo użyć sierpa, zaczyna kosić kosą. Początkowo jest to nie do przyjęcia, potem na wsiach stało się powszechne i zostało uznane za coś normalnego, tradycyjnego, wplotło się w obraz wsi. Teraz my jesteśmy w sytuacji, w której próbujemy zachować i kultywować tradycję muzyczną, ale kłopot w tym, że to co my postrzegamy jako tradycyjne na tym polu, wiek czy półtora wieku temu mogło wyglądać zupełnie inaczej. To, co część z nas postrzega jako mało estetyczną część muzyki, zwaną folkiem, może okazać się za jakiś czas splecione znaczeniowo z pojęciem muzyki tradycyjnej. Zresztą wszyscy spotykamy się z sytuacjami, kiedy muzykant (tradycyjny!), zasłyszawszy coś w radiu, przyswaja taką melodię i zaczyna grać, dostosowując ją do swojej wrażliwości. W pewnym momencie ten nowy repertuar na tyle silnie wplata się w nowy kontekst, że lokalnie zaczyna być postrzegany jako tradycyjny. Możliwe, że za sto lub dwieście lat to, co my postrzegamy teraz jako nietradycyjne, będzie widziane jako tradycyjne. To powoduje, że jestem całkowicie skołowana, próbując zdefiniować, czym jest tradycja.

Grzegorz Ajdacki: Nie do końca się zgadzam. Z naszych wypowiedzi wynika jak dotąd, że muzyka tradycyjna musi być jakoś osadzona, w miejscu lub też w człowieku. To, co wyróżnia nowe motywy, dajmy na to z radia, wykonywane przez stare kapele, to sposób ogrania, który powoduje, że dany wątek muzyczny tak mocno wpleciony jest w starą muzykę, iż trudno go rozpoznać. Słyszysz to i wiesz, że znasz, ale nie masz pojęcia, co to jest, bo kontekst myli trochę. Natomiast obecnie kapele, np. weselne, grają radiowe hity tak, żeby jak najbardziej przypominały oryginał. Równie dobrze można by odtworzyć ten utwór z płyty.

Katarzyna Huzarska: Zgadza się, chodziło mi tylko o to, żeby pamiętać, iż to, co chcemy kultywować, może ulec, a nawet na pewno, ulegnie różnym przemianom. Ewolucja toczy się wszędzie, gdzie istnieje życie. Jeśli uważamy, że ta muzyka jest żywa, również tu należy się spodziewać przemian i ich skutków, niekoniecznie tylko złych. Pamiętajmy, że we wszystkich dziedzinach życia ewolucja jest też wyrazem walki o przetrwanie.

Marta Derejczyk, Fundacja „Ważka”: Wydaje mi się niebezpieczne używanie języka nauk przyrodniczych, takich jak „rozwój”, przy opisie zjawisk kultury. Taki rozwój sytuacji, w którym muzyka tradycyjna stałaby się popularna, wcale nie musi być postępem. W tym sensie czuję, że kiedy pytamy, co robić, żeby sytuacja się rozwijała, żeby był w tym postęp, błądzimy.

Grzegorz Ajdacki: Wydaje mi się, że możliwości przetrwania tej muzyki leżą w sytuacjach indywidualnych, w relacji mistrz-uczeń. Jak najszersze propagowanie tej idei. Jest

to realizowane na coraz większą skalę, jeśli spojrzeć choćby na „Szkolę Mistrzów Tradycji” (program FMT realizowany przez IMiT, przyp. red.) czy „Szkoly tradycji” (projekt FMT, jedno z działań priorytetowych Roku Kolberga, przyp. red.). Chodzi mi o zarażanie ludzi pasją, w sposób bardzo pozytywny, bez krytykanctwa typu: tak to nie powinno wyglądać. Najważniejsze jest stworzenie sytuacji spotkania, to ono rodzi możliwość przekazu. Największą przeszkodą jest to, że żyjemy coraz bardziej w świecie wirtualnym, mamy kontakt z całym światem, nie wychodząc z pokoju.

Janusz Prusinowski: Współcześnie również w świecie, w człowieku, na naszych oczach zachodzą zmiany bardzo głębokie. Opowiedziano mi ostatnio historię, która pomoże to zilustrować. Grupa rodzin co roku jeździła razem na ferie w góry, co było okazją do spotkania i wspólnej zabawy wszystkich dzieci. Kiedy ostatniego roku jeden z dorosłych zszedł do pokoju dzieci, okazało się, że każde siedzi osobno, grając na komórce, tablecie, laptopie. Na pytanie: Czemu się nie bawicie?, odpowiedziały: Jak to? Przecież się bawimy! Jest to już dziś kompletnie inny świat. U tych dzieci, które za dziesięć lat będą nastolatkami, nie będzie potem doświadczenia, do którego można się odwołać, typu: jest wspaniale bawić się razem, raczej: nie jest wspaniale razem się bawić, bo wszyscy mi przeszkadzają, nie umiem spędzać czasu z kimś. Ta dyskusja może odbywać się na poziomie podstawowym – formy muzyki tradycyjnej są formami kultury, które walczą o przetrwanie.

Czy „masowość”, „komercja”, „medialność” wspomagają muzykę, śpiew, taniec tradycyjny? Czy wręcz przeciwnie – należy szukać innych sposobów przekazywania, pokazywania, zachęcania, odkłamywania i edukowania?

Janusz Prusinowski: Sytuacja jazzu w Polsce to jest obraz muzyki, która trafiła w zmianę epoki. Kontekstem wykonywania jazzu jest klub jazzowy. W tamtym czasie pojawiło się mnóstwo takich klubów, pojawiła się społeczność, która się w tych klubach chciała spotykać. Pojawiła się potrzeba, żeby było jakoś inaczej, niż jest w ówczesnej polskiej szaryźnie. Od razu pojawiły się gwiazdy, okazało się, że gdzieś tam, w Hollywood ktoś komponuje jazz do filmów. To był generalny ruch społeczny. W latach 60. czy 70. jazz jest synonimem wolnego umysłu. To, że dziś mamy wydziały muzyki improwizowanej w tylu miejscach, jest obrazem tego, że kształcący się tam profesjonalści, po pierwsze, chcą zostać Komedami, Milesami, Daviesami i innymi Namysłowskimi, po drugie widzą w tym świetlaną przyszłość, spełnienie marzeń stojących za ich motywacją. Tam ludzie walą drzwiami i oknami, nie jest łatwo się dostać. Nie szuka się studentów, jak w przypadku etnomuzykologii. Przy tak wysokiej poprzeczce student musi chcieć, starać się, to stanowi o jakości. Myśląc o podobnym rozwiązaniu systemowym w odniesieniu do muzyki tradycyjnej, trzeba brać pod uwagę, na czym stoimy albo po co. Może to pytanie byłoby jeszcze klarowniejsze przez swoją negację: na czym polega nietrwanie tradycji, brak muzyki tradycyjnej; na czym polega brak tożsamości, poczucia, że się jest „skądś”, z czym się spotykamy. Weźmy znany już przykład spod Katedry Notre Damme w Paryżu, gdzie muzykanci grają oberki, a studenci wysypani z autokaru z Polski, pytają: is this Irish music?, to jest obraz pełnej porażki, kompletnego odłogu. Biała plama, która ma wymiar 92% społeczeństwa. Pozostałe 8% rozpoznaje Kolberga, jeśli użyć tej postaci jako symbolu jakiegoś świata muzycznego, jakichś rozpoznawalnych znaków typu: o, ta melodia to jest od nas. Albo: ta melodia to nie jest od nas. Obie odpowiedzi są świetne, bo sygnalizują, że jest jakieś „my”. Współczesność rozbija społeczność. My gotowi jesteśmy wyjść na ulice, kiedy pojawia się groźba, że nie będziemy mieli dostępu do plików internetowych, nie wówczas, kiedy idzie o interes społeczności. Wracając do pytania, trzeba by zastanowić się, czy jest możliwe istnienie tej muzyki, wykonywanie jej – w jakiegokolwiek formie – bez zjawiska społeczności, jakiegoś

rodzaju wspólnoty, komunikacji i wzajemnej potrzeby. Widzę możliwość trwania tej muzyki w odniesieniu do tych podstawowych potrzeb, powszechnej potrzeby znajomości własnej rodzinnej historii, potrzeby obecności we własnym życiu, potrzeby spotkania, ekspresji w jakimś języku, potrzeby bycia „kims”, a nie jednorodną magmą. Te potrzeby stoją za tym, że jedzie się na wieś, spędza czas z pewnym gronem *etc.* To wszystko jest aktywne, nie siedzi się i nie czeka, że to samo przyjdzie. To, o czym mówi Marcin, mogłoby być budowane, ale na bazie już takich potrzeb.

Piotr Zgorzelski: W nawiązaniu do tego, co zostało wcześniej powiedziane, wydaje mi się, że jest szansa na rozwój muzyki, tańca i śpiewu tradycyjnego w formach powszechnych. W mądry, mocny sposób wykorzystując współczesne środki techniczne, media. Nasze grono jest dość małe, nie jesteśmy w stanie ogarnąć całego kraju swoim zasięgiem. Myślę, że rozwiązaniem, o czym tu wspomniano, jest stworzenie systemu, kilku placówek w Polsce. Mam na myśli akademie, która uczy praktyki muzycznej, śpiewaczej i tanecznej wszystkich chętnych. Taka enklawa, w której kwitnie życie towarzyskie przy tego typu dźwiękach. Równie dobrym rozwiązaniem, mogłoby być stworzenie w wybranych szkołach, może muzycznych (bo jest ich mniej, chodzą do nich ukierunkowane dzieci, są bardziej uwrażliwione, mają poczucie rytmu *etc.*), klas, w których dzieci mogłyby nabywać umiejętności w tej dziedzinie. Żeby to nie była dla nich sztuka obca, żeby od małego się w takich miejscach z nią stykali. Kolejną rzeczą mógłby być dobrze skonstruowany program telewizyjny czy internetowy o szerokim zasięgu, promowany przez państwo, pokazujący relacje z takich miejsc, imprez tanecznych, szkół, w których ciekawie są prowadzone zajęcia, które mogą inspirować pomysłami innych. My się spotykamy wielokrotnie na różnych warsztatach, których celem bywa np. przeszkolenie nauczycieli w kierunku prowadzenia zajęć z muzyki tradycyjnej. Po takim kursie 90% tych nauczycieli nie powinna dostać żadnego dokumentu stwierdzającego, że go odbyli, że coś potrafia, bo oczywiście jest, że nie da się nauczyć tego w ten sposób. By ta muzyka, taniec i śpiew zaistniały, potrzeba wieloletniego procesu, a nie „weekendu z muzyką tradycyjną”. Dlatego mądrze byłoby stworzyć ten multimedialny program w sposób wieloetapowy, tak by trwał przynajmniej pięć lat. Wówczas możemy się spodziewać efektów. Rola mediów jest nie do przecenienia. Jeśli korporacja radiowa nie podejmie decyzji o puszczeniu jakiegoś utworu, to nikt go nie puści. Ważne również, żeby pokazać – mówiąc górnolotnie – Polsce, że są ludzie młodzi, którzy grają, śpiewają, tańczą interesują się tą muzyką, wbrew dominującemu stereotypowi, który skutkuje tym, że jeśli w prasie pojawia się artykuł dotyczący muzyki tradycyjnej, w 90% przypadków jest pewne, że redaktor użyje zdjęcia zespołu pieśni i tańca, żeby było ładnie i kolorowo. Do tego napisze, że muzyka tradycyjna to dziadkowie. Oczywiście, tak, ale trzeba pokazać tę perspektywę, że są również młodzi. To za nimi pójdą pozostali.

Janusz Prusinowski: Zdarza mi się być w środku tych procesów. Jako organizatorowi festiwalu, jako muzykowi, którego pracą i utrzymaniem rodziny jest granie, i jako wydawcy. Dużo też podróżujemy po świecie, trafiamy w hipotetyczne czasy przeszłe i przyszłe naszej ojczyzny. Za punkt odniesienia dla nas i bardzo inspirujący obraz chciałbym postawić Bretanię. Mimo że oni są wszyscy nowocześni, normalną rzeczą jest, że w większej czy mniejszej miejscowości ludzie chcą się ze sobą spotykać. Spotykają się ze sobą, żeby muzykować, śpiewać, pogadać, żeby być ze sobą. Nie wstydzą się swoich tańców. Część z nich jest „stać”, część skądkolwiek. Spotykają się, żeby tańczyć, doświadczać tego, co z różnych tańców wynika. Trzymają kciuki za swoje pięć kapel, które im grają osobiście, a jak nie ma kapel, to są nagrania. Kapele grają w swojej okolicy, powiedzmy nie dalej niż 30 km od miejsca zamieszkania. To znaczy, że mają tyle zamówień, że są tak potrzebni, czyli nie muszą udowodniać komuś, że są wielbłądem i że nie grają takiej czy siakiej muzyki. Jest przepływ

informacji, kto gra fajnie, kto niefajnie. Jakimiś sposobami doprowadzono do takiego stanu w społeczeństwie, że oni są dumni z tego, skąd są. Marzyłby mi się taki świat w Polsce. Taki świat, w którym potrzebne jest żywe doświadczenie, żywa muzyka, żywy muzyk i jego umiejętności.

Adam Strug: Myślę, że wspomniane zjawiska mogą wspomóc upowszechnianie muzyki tradycyjnej. Uważam, że należy korzystać z wszelkich możliwości przekazywania tej muzyki, nie ustępować żadnego pola, nie wycofywać się, wchodzić wszędzie, gdzie nas chcą czy nie chcą, nastawać – ewangelicznie – w porę i nie w porę i robić swoje. Oczywiście w miarę możliwości bez kompromisów estetycznych, chociaż tego się do końca zrobić nie da. Miałem ostatnio taką przygodę. Biorąc udział w koncercie jazzowym (godziwe warunki finansowe), zaznaczyłem stanowczo: proszę bardzo, ja śpiewam, a Wy sobie z tym zróbcie co chcecie, rozwińcie sobie te tematy, ale na własną odpowiedzialność. Czyli mówiąc krótko: wszędzie, zawsze i – o paradoksie – z każdym należy o tym rozmawiać, popularyzować itd.

Z czego faktycznie wynika opozycja między współcześnie uprawianą „muzyką tradycyjną” a „muzyką folkową”? Czy powodowana jest obiektywną kwestią etyczną – czy subiektywną kwestią estetyczną? Czy problem walki o odbiorcę, medialność, finansowanie, pozycję na scenie muzycznej i rynku muzycznym nie pogłębiają tej opozycji? Czy „muzyka folkowa” stanowi faktyczne zagrożenie dla muzyki tradycyjnej i jakie są tego przejawy?

Adam Strug: Ja bym przede wszystkim nie oddzielał tak bardzo kwestii etycznych od estetycznych. Brzydota jest nieetyczna, w tym sensie działania środowisk folkowych są wprost nieetyczne, zresztą biorą się z takiego podejścia do rzeczy, że mogą sobie od tak wejść do jakiegoś muzycznego wyrazu i sobie tam po prostu z nim coś porobić. Nie wiem nawet, jak to nazwać, to zwyczajne barbarzyństwo. Oni nam imputują, że mamy taką religijną wręcz cześć w podejściu do muzyki tradycyjnej, a tu idzie o to, że to jest rzemiosło po prostu. Można być rzemieślnikiem dobrym albo kiepskim. W przypadku muzyków folkowych mamy wyraźnie do czynienia z kiepskimi rzemieślnikami, którym się wydaje, że coś mogą, a w rzeczywistości nic nie mogą, mogą się podłączyć do prądu i robić te swoje farmazony. Ale jest istotniejsza sprawa: czy muzyka folkowa stanowi zagrożenie? Tak, stanowi zagrożenie. Na szczęście to nasze środowisko już na tyle okrzepło, że nie sposób jest nas ominąć, bo muzycy folkowi, którzy często mówią o tym, że popularyzują muzykę tradycyjną, popularyzują tylko siebie, zagłuszając skutecznie i deformując muzykę tradycyjną. Przez te haniebne uproszczenia dają pożywkę takim twierdzeniom, że oto kultura ludowa jest prymitywna, tymczasem nie ona jest prymitywna, tylko wspomniane interpretacje.

Janusz Prusinowski: Prowadziłem kiedyś warsztaty dla muzyków folkowych, którzy okazali się bardzo fajnymi ludźmi, którzy nigdy w życiu nie słyszeli takiej muzyki, jaką ja im przyniosłem. Nie słyszeli jej, bo na przykład nie natknęli się na nią na swoim szlaku. Pomimo że poszukują bardzo często dla siebie sposobu na funkcjonowanie na scenie, sposobu rozwoju kariery, nie mając informacji, że istnieje inny świat – taki, w którym muzyk jest na służbie – nie mają punktu odniesienia.

Olga Chojak: Nie wiem, czy to jest zagrożenie realne, czy to, że ktoś robi to inaczej, nam musi jakoś przeszkadzać. To i tak się dzieje, czy nas to drażni, czy nie. Moim zdaniem każdy może robić, co chce. My także jedne z prowadzonych ostatnio warsztatów adresowaliśmy do muzyków, muzykologów, ale zgłosiło się na nie najmniej osób. Osoby, które

zajmują się muzyką, grają, śpiewają, były zachwycone i bardzo zainteresowane, ale z miejsca deklarowały, że traktują pieśni tradycyjne jako inspirację, tworząc inną muzykę. Dzięki warsztatom mają rozróżnienie, wiedzą, że to jest tradycyjna forma, wiedzą, skąd czerpać, znają źródła. To ich wybór, co z tym dalej zrobić.

Maniucha Bikont: Myślę, że jesteśmy bardzo do siebie uprzedzeni. Kiedy mówimy w naszym środowisku o „folkowcach”, zakładamy, że są oni niekompetentni, zapominając, że nie musi tak być. Że może być dobry folk. Tak samo jak w obrębie naszego środowiska są dobrzy muzycy i są ci słabi. Dobrze byłoby nie wartościować nawzajem swoich kompetencji, ale też oczywiście nie mylić pojęć i dawać wyraźny komunikat, bo ludzie niezaangażowani często nie wiedzą, że jest jakaś różnica. Warto więc pokazywać ten nasz świat jako odrębny wybór estetyczny, ale nie wartościować.

Janusz Prusinowski: Czasem nie da się nie wartościować. Kiedy ktoś pisze, że gra muzykę polską albo muzykę z Mazowsza i gra „po chińsku”, bo nie ma tam nic, co należy do tego języka, to nie można powiedzieć, że jest fajnie, mimo że gra szybko i bardzo czysto.

Marta Domachowska: To samo może dotyczyć muzyki tradycyjnej, jeśli ktoś ją gra w sposób niewłaściwy, jednocześnie podpisując swoją grę tym mianem.

Małgorzata Bieńkowska: Nie można się nie denerwować w sytuacji, kiedy otwiera się Rok Kolberga anonsowaniem czy informacją wyłącznie o zespołach Zakopower i Golec uOrkiestra. To znaczy, że pomieszczenie pojęć dotyczy nawet tych, którzy decydują o możliwościach trwania tej muzyki.

Piotr Zgorzelski: Kiedyś byłem wielkim neofitą, który poznał smak muzyki tradycyjnej u Andrzeja Bieńkowskiego, u Piotra Dahliga *etc.*, i tak się nim zachłysnął, że wszystko inne negował. Myślę teraz, po wielu latach, choć nie darzę estymą muzyki folkowej czy zespołów pieśni i tańca, że w jakiś rozsądny sposób te działania również powinny istnieć wespół z takim gronem jak nasze. Żeby się wspierały, wymieniały doświadczeniami. Powinny się zająć, być równouprawnione. Trzeba mieć świadomość, że mimo naszego częstego odżegnywania się od folku, wielu z nas – również na tej sali – dzięki zespołom folkowym zaczęło interesować się muzyką tradycyjną.

25 | Bibliografia

- Adamowski Jan. *Folklor a współczesność. Nowe teksty, nowe sytuacje*. „Twórczość Ludowa” 1990, nr 2, s. 23–26.
- Adamowski Jan, Adamowska Lucyna. *Kultura ludowa w działalności regionalistów*. „Region Lubelski” 1989–1990, t. 4/6, s. 9–16.
- Adamowski Jan. *Współczesne funkcje kultury tradycyjnej*. W: *Tradycja dla współczesności. Ciągłość i zmiana*. t. 1. *Tradycja: wartości i przemiany*. Red. Jan Adamowski, Józef Styka. Lublin 2009, s. 52–62.
- Adamowski Jan, Smyk Katarzyna (red.). *Wartość i pamięć a dziedzictwo niematerialne*. Lublin 2013.
- Aksdal Bjørn, Dahlig-Turek Ewa, Lundberg Dan, Sager Rebecca. *Glossing over rhythmic style and musical identity*. Stockholm 2005.
- Baliszewska Maria. *Zbiory kultury ludowej w Radiowym Centrum Kultury Ludowej PR*. „Twórczość Ludowa” 1999, nr 3–4, s. 45–48.
- Barszczewski Aleksander. *Białoruska obrzędowość i folklor wschodniej Białostoczczyzny*. Białystok 1990.
- Bartkowski Bolesław. *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*. Kraków 1987.
- Bartkowski Bolesław (red.). *Polskie śpiewy religijne społeczności katolickich. Studia i materiały*. T. 1. Lublin 1990.
- Bartmiński Jerzy. *Kazimierz broni się przed folkloryzmem*. „Region Lubelski” 1987, nr 2/4, s. 79–80.
- Bartmiński Jerzy. *Folklor – język – poetyka*, Wrocław 1990.
- Bartmiński Jerzy. *Jak archiwizować materiały folklorystyczne?*. „Twórczość Ludowa” 1999, nr 3–4, s. 38–40.
- Bartmiński Jerzy (red.). *Lubelskie. Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*. Cz. 1–6. Lublin 2011.
- Bauman Zygmunt. *Globalizacja*. Warszawa 2000.
- Bauman Zygmunt. *Płynna nowoczesność*. Kraków 2006.
- Bączkowska Grażyna. *O zawartości i zasadach organizacji Archiwum Etnolingwistycznego UMCS w Lublinie*. „Twórczość Ludowa” 1990, nr 4, s. 45–47.
- Bereźnicki Franciszek, Denek Kazimierz. *Edukacja jutra*. Szczecin 2005.
- Białkowski Andrzej, Grusiewicz Mirosław, Michalak Marcin. *Edukacja muzyczna w Polsce. Diagnozy, debaty, aspiracje*. Warszawa 2010.

- Bielawski Ludwik. *Piosenki z Pomorza*. Kraków 1955.
- Bielawski Ludwik. *Działalność Jadwigi i Mariana Sobieskich na polu dokumentacji i badań polskiej muzyki ludowej*. W: Bielawski Ludwik (red.). *Jadwiga i Marian Sobiescy. Polska muzyka ludowa i jej problemy*. Kraków 1973, s. 11–65.
- Bielawski Ludwik. *Rytmika polskich pieśni ludowych*. Kraków 1970.
- Bielawski Ludwik. *Strefowa teoria czasu i jej znaczenie dla antropologii muzycznej*. Kraków 1976.
- Bielawski Ludwik. *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*. Warszawa 1999.
- Bielawski Ludwik, Mioduszevska Aurelia (red.). *Kaszuby. Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*. Cz. 1–5, Warszawa 1997–1998.
- Bieńkowski Andrzej. *Ostatni wiejscy muzykanci: ludzie, obyczaje, muzyka*. Warszawa 2001.
- Bierut Bolesław. *Z przemówienia Bolesława Bieruta na II Zjeździe PZPR*. „Muzyka” 1954, nr 5–6 (50–51), s. 3.
- Billert Paweł. *Pieśni ludowe z Kujaw, Pałuk i Kaszub*. Kraków 1972.
- Bobrowska Jadwiga. *Pieśni ludowe regionu żywieckiego*. Kraków 1981.
- Bobrowska Jadwiga. *Pieśni ludowe Zagłębia Dąbrowskiego*. „Zeszyty Naukowe. Akademia Muzyczna w Katowicach” 1985, nr 23, s. 3–74.
- Bobrowska Jadwiga. *Dorobek polskiej folklorystyki muzycznej doby przedkolbergowskiej 1800–1863*. W: *Muzyka polska w czasach zaborów. Materiały z XXV Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej*, Warszawa, Zamek Królewski, 29–30 XI 1995.
- Bobrowska Jadwiga. *Polska folklorystyka muzyczna*, Katowice 2000.
- Borawski Piotr, Dubiński Aleksander. *Tatarzy polscy. Dzieje, obrzędy, legendy, tradycje*. Warszawa 2006.
- Borucka-Szotkowska Anna. *Kanony tradycyjnego repertuaru pieśniowego dolnośląskiej wsi w epoce ponowoczesnej*. W: *Mom i skarb. Dolnośląskie tradycje w procesie przemian*. Red. Elżbieta Berendt, Henryk Dumin, Anna Borucka-Szotkowska. Wrocław 2009, s. 121–131.
- Bryk Aleksander, Leszczyński Stanisław. *Pieśni i tańce lubelskie*. Lublin 1970.
- Buczak Alicja. *Instrumentarium ludowe Górali Czadeckich*. W: *Instrumenty muzyczne w polskiej kulturze ludowej*. Red. Ludwik Bielawski, Piotr Dahlig, Alojzy Kopoczek. Warszawa–Łódź 1990, s. 45–50.
- Burszta Józef. *Folkloryzm w Polsce*. W: *Folklor w życiu współczesnym: materiały z Ogólnopolskiej Sesji Naukowej w Poznaniu 1969*. Red. Bogusław Linette. Poznań 1970.
- Burszta Józef. *Współczesny folklor widowiskowy – zarys postaci zjawiska*. „Lud” 1972, t. 56, s. 83102.
- Burszta Józef. *Kultura ludowa – kultura narodowa: szkice i rozprawy*. Warszawa 1974.
- Bystron Jan Stanisław, Ligeza Józef, Stoiński Marian. *Pieśni ludowe z polskiego Śląska*. T. 1–3. Kraków 1927–1939.
- Chmara Józef. *Lubelska pieśń ludowa*. T. 1. Lwów–Warszawa 1937.
- Chorośniński Jan. *Melodie taneczne Powiśla*. Kraków 1949, 1953.
- Chybiński Adolf. *Od Tatr do Bałtyku*, Kraków 1950–1951.

- Chybiński Adolf. *O polskiej muzyce ludowej: Wybór prac etnograficznych*. Red. Ludwik Bielawski. Kraków 1961.
- Chybiński Adolf, Mika Emil. *Pieśni orawskie*. Kraków 1957.
- Cieślińska Alina, Krużycka Helena, Pawłowski Władysław, Sochacka Irena. *Folklor Ziemi Lubuskiej*. Warszawa 1975.
- Cook Nicholas. *Muzyka*. Warszawa 2000.
- Czekanowska Anna. *Pieśni ludowa Opoczyńskiego na tle problematyki etnograficznej*. „Studia Muzykologiczne” 1956, t. 5, s. 444–553.
- Czekanowska Anna. *Pieśni biłgorajskie*. Wrocław 1961.
- Czekanowska Anna. *Melodie ludowe wąskiego zakresu w krajach słowiańskich*. Kraków 1972.
- Czekanowska Anna. *Polish Folk Music: Slavonic Heritage, Polish Tradition, Contemporary Trends*. Cambridge 1990.
- Czekanowska Anna. *Muzyka ludowa dzisiaj – trudności interpretacji*. W: *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian*. Red. Anna Czekanowska. Kraków 1995, s. 407–425.
- Czekanowska Anna. *Pathways of Ethnomusicology*. Red. Piotr Dahlig. Warszawa 2000.
- Czekanowska Anna. *Preserving a distinctive identity in the contemporary world: on the musical culture of Eastern Orthodox believers in Poland*. W: *Traditional musical cultures in central-eastern Europe. Ecclesiastical and folk transmission*. Red. Piotr Dahlig. Warszawa 2006, s. 195–212.
- Czekanowska Anna. *Kultury tradycyjne wobec współczesności. Muzyka, poezja, taniec*. Warszawa 2008.
- Dadak-Kozicka Katarzyna. *Folklor sztuką życia. U źródeł antropologii muzyki*. Warszawa 1996.
- Dahlig Ewa. *Ludowa gra skrzypcowa w Kieleckiem*. Kraków 1990.
- Dahlig Ewa. *Ludowe instrumenty skrzypcowe w Polsce*. Warszawa 2001.
- Dahlig Ewa. „Rytmy polskie” w muzyce XVI–XIX wieku. *Studium morfologiczne*. Warszawa 2006.
- Dahlig Piotr. *Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie*. Warszawa 1987.
- Dahlig Piotr. *Ludowa praktyka muzyczna w komentarzach i opiniach wykonawców w Polsce*. Warszawa 1993.
- Dahlig Piotr. *Etnyczne pograniczja w indywidualnych repertuarach*. W: *Conferentia investigatorum musicae popularis Russiae Rubrae regionumque finitimarum*. 5. Red. Bohdan Łukaniuk. Lwów 1994, s. 69–70.
- Dahlig Piotr. *Do badań nad funkcjonowaniem muzycznych tradycji przesiedleńców. Przykład repatriantów z Bośni*. W: *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian*. Red. Anna Czekanowska. Kraków 1995, s. 285–327.
- Dahlig Piotr. *Tradycje muzyczne repatriantów polskich z Bośni. Instrumenty i kapele*. W: *Oskar Kolberg. Prekursor antropologii kultury*. Red. Ludwik Bielawski, J. Katarzyna Dadak-Kozicka. Warszawa 1995, s. 129–145.
- Dahlig Piotr. *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej*. Warszawa 1998.

- Dahlig Piotr. *On the Phenomenon of Musical Bilingualism*. W: *Glazba, folklor i kultura. Svečani zbornik za Jerka Bežića. Music, Folklore and Culture. Essays in Honour of Jerko Bežić*. Red. Naila Ceribašić, Grozdana Marošević. Zagreb 1999, s. 353–359.
- Dahlig Piotr. *On Continuity in Ethnomusicology in Poland*. W: „*Trans*”. *Transcultural Music Review*. Vol. 5. Red. Ramon Pelinski. Barcelona 2000, s. 9–13.
- Dahlig Piotr. *On the Continuity in Ethnomusicology*. W: Czekanowska Anna. *Pathways of Ethnomusicology*. Red. Piotr Dahlig. Warszawa 2000, s. 323–328.
- Dahlig Piotr. *Wczesna etnomuzykologia polska w świetle korespondencji*. W: *Muzykologia u progu trzeciego tysiąclecia. Teoria i praktyka*. Red. Ludwik Bielawski, J. Katarzyna Dadak-Kozicka, Agnieszka Leszczyńska. Warszawa 2000, s. 155–174.
- Dahlig Piotr. *Pogranicza kulturowe, migracje i mniejszości narodowe w etnomuzykologii polskiej*. W: *Ukrainica Polonica*. T. 1. Red. J. Tereszczenko, G. Strońskij, I. Sipczenko. Kijów–Żytomierz 2004, s. 294–311.
- Dahlig Piotr. *Territorial Identity: Counterpoint or Stimulus for Ethnic Boundaries: The Example of Spisz in the Carpathian Mountains*. W: *Manifold Identities. Studies on Music and Minorities*. Red. Ursula Hemetek, Gerda Lechleitner, Inna Naroditskaya, Anna Czekanowska. London 2004, s. 76–88.
- Dahlig Piotr. *Migrations in Austria–Hungary after 1878 and Poland after 1945: Music as a Therapy for Cultural Minorities*. W: *Shared Music and Minority Identities*. Red. Naila Ceribašić, Erica Haskell. Zagreb 2006, s. 201–212.
- Dahlig Piotr. *Pasja na Spiszu*. W: *Polska muzyka religijna – między epokami i kulturami*. T. 1. Red. Krystyna Turek. Katowice 2006, s. 88–102.
- Dahlig Piotr. *Folklor muzyczny w Polsce. Suplement do podręcznika Jadwigi Sobieskiej – rozwój badań 1980–2005*. Warszawa 2006.
- Dahlig Piotr. *Ethnographische Untersuchungen im Kontext polnisch-deutscher Musikbeziehungen*. W: *Musik-Sammlungen – Speicher interkultureller Prozesse*. Red. Annelie Kürsten, Sarah Brasack, Verena Ludorff. Stuttgart 2007, s. 523–535.
- Dahlig Piotr. *Bracia czescy w Polsce – wspólnota w Żelowie i jej dziedzictwo muzyczne*. W: *Muzyka religijna – między epokami i kulturami*. Red. Krystyna Turek, Bogumiła Mika. T. 3. Katowice 2012, s. 240–246.
- Dahlig Piotr. *Cymbaliści w kulturze polskiej*. Warszawa 2013.
- Dąbrowska Grażyna. „Pieśń ojczystej ziemi” – cykl koncertów w Filharmonii Narodowej w Warszawie. „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Etnochoreologicznego” nr 6. Warszawa 1995.
- Dąbrowska Grażyna. *Taniec w polskiej tradycji*. Warszawa 2006.
- Dąbrowski Grzegorz, Gacek Gabriela. *Folklor muzyczny na Dolnym Śląsku*. W: *Mom jo skarb. Dolnośląskie tradycje w procesie przemian*. Red. Elżbieta Berendt, Henryk Dudmin, Anna Borucka-Szotkowska. Wrocław 2009, s. 151–169.
- Dekowski Jan Piotr, Hauke Zbigniew. *Folklor regionu opoczyńskiego*. Warszawa 1974.
- Dekowski Jan Piotr, Hauke Zbigniew. *Folklor Ziemi Łęczyckiej*. Warszawa 1982.
- Długołęcka Lidia, Pinkwart Maciej. *Muzyka i Tatry. Muzyka i Tatry*. Warszawa–Kraków 1992.

- Domańska Ewa. *O zmierzchu postmodernizmu, krytycznej nadziei i o tym, co nam zostawiła zagłada*. Z Ewą Domańską rozmawia Jacek Leociak. „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2011, nr 7, s. 507–517.
- Domańska Ewa. *Historia egzystencjalna*. Warszawa 2013.
- Dorosz Piotr. *Stanisław Woźnica – muzyk totalny*. „Rocznik Mińskomazowiecki” 2013, t. 21, s. 127–141.
- Dumin Henryk. *Folklor na scenie. Praktykowanie tradycji w warunkach współczesnej wsi*. W: *Mom jo skarb. Dolnośląskie tradycje w procesie przemian*. Red. Elżbieta Berendt, Henryk Dumin, Anna Borucka-Szotkowska. Wrocław 2009, s. 99–119.
- Dumin Henryk. *Program Ochrony Tradycji Kultury Wsi na Dolnym Śląsku*. W: *Mom jo skarb. Dolnośląskie tradycje w procesie przemian*. Red. Elżbieta Berendt, Henryk Dumin, Anna Borucka-Szotkowska. Wrocław 2009, s. 132–149.
- Dygacz Adolf, Ligęza Józef. *Pieśni ludowe Śląska Opolskiego*. Kraków 1954.
- Dygacz Adolf. *Pieśni górnicze. Studium i materiały*. Katowice 1960.
- Dygacz Adolf. *Śpiewnik opolski*. Katowice 1956.
- Dygacz Adolf. *Śpiewnik pieśni Zagłębia Dąbrowskiego*. Katowice 1996.
- Eberhardt Piotr. *Polacy na Ukrainie: Liczebność i rozmieszczenie ludności polskiej według ostatnich spisów powszechnych*, http://wspolnotapolska.org.pl/poloniam_w_opracowaniach/20.html, dostęp: 04.01.2014.
- Fenton Steve. *Etniczność*. Warszawa 2007.
- Ficowski Jerzy. *Cyganie w Polsce. Dzieje i obyczaje*. Warszawa 1989.
- Firkaviciūtė Karina. *Muzyka liturgiczna Karaimów litewsko-polskich*. „Muzyka” 2003, nr 3, s. 3–16.
- Fortuna Katarzyna. *Życie muzyczne Żydów polskich w okresie międzywojennym w świetle polskojęzycznej prasy codziennej i periodycznej*. Praca magisterska napisana w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego pod kierunkiem Piotra Dahliga. Warszawa 2007.
- Frankowska W. Witosława (red.). *Muzyka Kaszub*. Gdańsk-Wejherowo 2005.
- Frankowska W. Witosława. *Wczoraj, dziś i jutro kaszubskich zespołów folklorystycznych*. „Pomerania” 2006, nr 11, s. 5–9.
- Frankowska Witosława. *Drogi i manowce czyli rzecz o muzyce Kaszub*. Maszynopis referatu. Gdańsk 2008.
- Frasunkiewicz Dorota. *Charakter repertuaru pieśni świeckich Staroobrzędowców zamieszkałych na terenie Polski*. „Muzyka” 1985, nr 1, s. 59–70.
- Frasunkiewicz Dorota. *Białoruska pieśń doroczna. System modalny czy tylko jego elementy*. „Muzyka” 1994, nr 2, s. 98–102.
- Frasunkiewicz Dorota. *Świadomość Polaków na Białorusi a kształt repertuaru muzycznego*. W: *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian*. Red. Anna Czekanowska. Kraków 1995, s. 329–370.
- Frasunkiewicz Dorota. *Teoria muzyki prawosławnej i jej znaczenie dla muzyki ludowej*. W: *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian*. Red. Anna Czekanowska. Kraków 1995, s. 131–139.
- Fuks Marian. *Księga sławnych muzyków pochodzenia żydowskiego*. Warszawa 2003.

- Fuks Marian. *Muzyka ocalona. Judaica polskie*. Warszawa 1989.
- Gacek Gabriela. *Górale podhalańscy w Sudetach i ich muzyka*. W: *Szlakiem karpackich tradycji ludowych*. Red. Bożena Lewandowska. Kraków 2012, s. 69–91.
- Gacek Gabriela. *Radiowe audycje Józefa Majchrzaka jako dokument folkloru muzycznego terenów Śląska*. Praca licencjacka napisana w Instytucie Kulturoznawstwa, Zakład Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego pod kier. Bożeny Muszkalskiej. Wrocław 2008.
- Gawrońska Bronisława. *Pieśni ludowe ziemi wileńskiej i nowogródzkiej*. Wilno 1935.
- Gąsiorowicz Jan. *Działalność Związków Zawodowych w zakresie upowszechniania kultury muzycznej*. „Muzyka” 1951, nr 1 (10), s. 14–16.
- Gębik Władysław. *Pieśni ludowe Warmii i Mazur*. Olsztyn 1952.
- Gębik Władysław. *Piosenki mazurskie*. Kraków 1955.
- Gloger Zygmunt. *Czy lud polski jeszcze śpiewa?* Warszawa 1905.
- Grau Andree. *Taniec obrzędowy i „nowoczesność”; przykład tiwi*. W: *Taniec, rytuał i muzyka*. Red. Ludwik Bielawski, Grażyna Dąbrowska. Warszawa 1997.
- Grotnik Jan. *Piosenki z Kieleckiego*. Kraków 1955.
- Grodzew-Kołacińska Weronika. *Folk – kontynuacje, inspiracje, interpretacje*. W: Jadwiga Sobieska, *Materiały do nauki polskiego folkloru muzycznego*. Red. Piotr Dahlig. Warszawa 2006.
- Grodzew-Kołacińska Weronika. *Wskrzyszona tradycja – rzecz o fideli płockiej*. W: *Odkrywanie tradycji Mazowsza. Instrumentarium*. Cz. 1. Warszawa 2008.
- Grodzew-Kołacińska Weronika. *Tradycyjny śpiew kurpiowski w aspekcie brzmieniowym i wykonawczym*. W: *Źródło wiecznie bijące. Ludowe pieśni kurpiowskie w polskiej liryce wokalne. Materiały z XIV sesji naukowej z cyklu „Polska liryka wokalna w aspekcie wykonawczym”*. Red. Elżbieta Grodzka-Łopuszyńska. Katowice 2013.
- Grusiewicz Mirosław. *Muzyka ludowa w powszechnej edukacji muzycznej*. W: *Nowe trendy w edukacji muzycznej*. Red. Andrzej Białkowski. Lublin 2005.
- Grzybek Dariusz. *Kultura muzyczna mniejszości białoruskiej w Polsce. Historia, tożsamość narodowa, perspektywy współczesne*. Praca doktorska przygotowana w Instytucie Sztuki PAN pod kierunkiem Piotra Dahliga. Warszawa 2013.
- Grzybek Dariusz. *Links between Belarusian folk music and the church music of the Polish Autocephalous Orthodox Church*. W: *Traditional musical cultures in central-eastern Europe. Ecclesiastical and folktransmission*. Red. Piotr Dahlig. Warszawa 2006, s. 181–194.
- Grzybek Dariusz. *Muzyczno-etniczne osobliwości białoruskich pieśni wielkanocnych*. W: *Polsko-białoruskie związki językowe, literackie, historyczne i kulturowe*. Red. Michał Kondratiuk, Bazyli Siegień. Białystok 2009.
- Hajduk Mikołaj. *Białoruskie wiosenne pieśni obrzędowe na Białostoczczyźnie*. „Studia polonoslavicorientalia” 1989, t. 8.
- Hajduk Mikołaj. *Pesni Belastoczczyzny*. Minsk 1997.
- Hemetek Ursula. *Mosaik der Klänge. Musik ethnischer und religiöser Minderheiten in Österreich*. Wien 2001.

- Hernas Czesław. *W kalinowym lesie*. T. 1. *U źródeł folklorystyki polskiej*. T. 2. *Antologia polskiej pieśni ludowej ze zbiorów polskich XVIII wieku*. Warszawa 1965.
- Hławiczka Karol (red.). *Biblioteczka Pieśni Regionalnych, 1934–1935*. Katowice (nr 1–2, Śląsk, nr 3, Kaszuby; nr 4, Krakowskie, nr 5, Lubelskie, nr 6, Kujawy, nr 7, Podhale, nr 8, Mazowsze, nr 9, Wielkopolska, nr 10, Wileńskie, nr 11, Świętokrzyskie, nr 12, Podole, nr 13, Podlasie, nr 14, Polesie, nr 15, Wołyń, nr 16, Kaliskie).
- Hobfoll Stevan. *Stres, kultura i społeczność. Psychologia i filozofia stresu*. Gdańsk 2006.
- Ignys Edward. *Śpiewki dudziarskie z Leszczyńskiego*. Leszno 1996.
- Ignys Edward. *Śpiewki dudziarskie z Gostyńskiego i Rawickiego*. Leszno 1997.
- Iwaniuk Natalia. *Śpiew to istnienie. Rola folkloru pieśniowego w procesie kształtowania się tożsamości narodowej na wschodnim pograniczu Polski*, praca dyplomowa przygotowana na Podyplomowym Studium Etnomuzykologicznym w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego pod kier. Weroniki Grozdew-Kołacińskiej. Warszawa 2012.
- Izrine Agnes. *La tradition en question*. „Danseur” 2010, nr 297.
- Jackowski Aleksander. *Mazowsze*. „Muzyka” 1951, nr 5–6 (14–15), s. 47–56.
- Jackowski Jacek. *Łowickie a Rawskie – muzyczne subregiony Mazowsza. Źródła historyczne i współczesne badania terenowe*. Warszawa 2007
- Jackowski Jacek. *Digitalizacja, opracowanie i udostępnianie dokumentalnych nagrań dźwiękowych zarejestrowanych w ramach Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego (1950–1954): Historyczne i ideowe uwarunkowania ogólnopolskiej Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego. Digitalizacja, opracowanie i udostępnianie dokumentalnych nagrań*. W: *Chrońmy dziedzictwo fonograficzne. Druga i Trzecia Ogólnopolska Konferencja Fonotek, Radom 2008, Gdańsk 2009*. Warszawa 2011, s. 67–115.
- Jackowski Jacek. *Historical outline of phonographic, visual and audiovisual documentation of Polish traditional dances (or from a pencil, through a phonograph to a camera). Rys historyczny dokumentacji fonograficznej, wizualnej i audiowizualnej polskich tańców tradycyjnych, czyli od ołówka, przez fonograf do kamery*. W: *Folk Dances Now and Then. In the light of Polish and Norwegian Experience. Tradycyjny Taniec ludowy dawniej i dziś w świetle doświadczeń polskich i norweskich*. Red. Tomasz Nowak. Kielce 2011, s. 83–92; 93–122.
- Jackowski Jacek. *Pierwszy Podhalański Popis Konkursowy Ludowych Muzyk Góralskich. Zakopane. 18–20 kwietnia 1952. Nagrania ze Zbiorów Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN*. Tekst bookletu do dwupłyty albumu CD pod takim samym tytułem (seria ISPAN Folk Music Collection vol. 8/2013).
- Janiak Alicja. *Zespoły regionalne jako przykład tożsamości współczesnych mieszkańców Żuław? (na przykładzie zespołu Żuławskie Bursztyнки oraz Zespołu Pieśni i Tańca Szuwary)*. W: *Żuławy w poszukiwaniu tożsamości*. Red. Anna Weronika Brzezińska. Gdańsk–Pruszcz Gdański 2009, s. 133–142.
- Janik Karina. *Regionalizm kaszubski w dobie przemian. Zespoły folklorystyczne w ostatniej dekadzie XX wieku*. Praca magisterska przygotowana w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego pod kier. Piotra Dahliga. Warszawa 2008.

- Janowiak-Janik Monika. *Tradycje muzyki cygańskiej we współczesnych opracowaniach w Polsce. Przykład twórczości Teresy Mirgi i Edwarda Dębickiego*. Praca magisterska przygotowana w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego pod kier. Piotra Dahliga. Warszawa 2003.
- Janowiak-Janik Monika. *Musical Portrait of Carpathian Roma in Poland – Case study of Teresa Mirga*. W: Jurková Zuzana, Bidgood Lee. *Voices of the Weak. Music and Minorities*, s. 67–77, Praha 2009.
- Janusz Bohdan. *Karaici w Polsce*. Kraków 1927.
- Januszczuk Halina, Cieślińska Emma. *Folklor taneczny południowego Podlasia*. Biała Podlaska 1988.
- Jasińska-Kania Aleksandra. *Wartości i zmiany. Przemiany postaw Polaków w jednoczącej się Europie*. Warszawa 2012.
- Jaworska Zofia, Stęszewski Jan. *Mazowszańskie piosenki z powiatów Piaseczno i Grodzisk Mazowiecki*. „Literatura Ludowa” 1961, nr 1–2.
- Jaworska Zofia, Stęszewski Jan. *Pieśni z Puszczy Zielonej i Puszczy Białej*. „Literatura Ludowa” 1961, nr 4–6.
- Juzala Gustaw. *Folklor i świadomość historyczna Polaków z Litwy Kowieńskiej*. Praca magisterska napisana pod kier. Ryszarda Kantora. Kraków 1996.
- Juzala Gustaw. *Semiotyka folkloru muzycznego pograniczy polsko-litewskich*. Kraków 2007.
- Juzala Gustaw. *Muzyka mniejszości narodowych*. W: *Folklor muzyczny w Polsce. Rozwój badań 1980–2005*. Red. Piotr Dahlig. Warszawa 2006, s. 369–381.
- Juzala Gustaw. *Polskie i litewskie kołędy wiosenne. Obrzęd, gatunek, paralele*. „Acta historica universitatis Klaipedensis” 2005, t. 15, s. 171–181.
- Juzala Gustaw. *Z badań nad życzącymi kołędami wielkanocnymi w Polsce i na Litwie*. W: *Traditional musical cultures in central-eastern Europe. Ecclesiastical and folk-transmission*. Red. Piotr Dahlig. Warszawa 2009.
- Kalinowska Marta. *Z badań nad teologią muzyki cerkiewnej. Okres patrystyczny a nowożytna refleksja prawosławna*. Praca magisterska przygotowana w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego pod kier. Piotra Dahliga. Warszawa 2006.
- Kamieński Łucjan. *Diafonia ludowa w Pieninach*. „Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk” 1933, t. 7, s. 5–7.
- Kamieński Łucjan. *Pieśni ludu pomorskiego*. T. 1. *Pieśni z Kaszub południowych*. Toruń 1936.
- Kamieński Łucjan. *Śpiewnik pomorski na jeden lub więcej głosów*. Poznań 1938.
- Kamieński Łucjan. *Śpiewnik wielkopolski*. Poznań 1936.
- Kania Wincenty. *Piosenki szamotulskie*. Kraków 1970.
- Kaniowska Katarzyna. *Antropologia i problem pamięci*. „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2003, nr 3–4.
- Kirstein Władysław. *Pieśni z Kociewia*. Gdańsk 1970.
- Kirstein Władysław, Roppel Leon. *Pieśni z Kaszub*. Gdańsk 1958.
- Kiszczał Tadeusz. *Pieśni ludowe z Mazowsza Północnego*. Kraków 1986.
- Kleczyński Jan. *Melodie zakopiańskie i podhalańskie*. „Pamiętnik Towarzystwa Tatrzańskiego” 1888, t. 12, s. 39–102.

- Kleinrok Aleksandra. *Mniejszość niemiecka na Śląsku Opolskim. Historia a współczesna działalność społeczno-kulturalna i muzyczna*. Praca magisterska przygotowana w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego pod kier. Piotra Dahliga. Warszawa 2009.
- Kolberg Oskar. *Dzieła wszystkie*. T. 1–84. Wrocław–Poznań 1961–2011.
- Kołessa Filaret. *Charakterystyka ukraińskiej muzyki ludowej*. „Lud Słowiański” 1933, t. 3.
- Kolski Tomasz. *Branislav Ćirlić: głos Bałkanów w kraju nad Wisłą. Monografia śpiewaka serbskiego*. Praca licencjacka w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego pod kier. Piotra Dahliga. Warszawa 2009.
- Kolstø Pål. *National symbols as signs of unity and division*. „Ethnic and Racial Studies” 2006, nr 29 (4), s. 676–701.
- Kondracki Michał. *Współczesna muzyka góralska na Podhalu i Żywiecczyźnie*. „Kwartalnik Muzyczny” 1932, nr 14–15, s. 565–573.
- Konopka Józef. *Pieśni ludu krakowskiego*. Kraków 1840, 1974.
- Kopa Stefan. *Folklorystyczny zespół śpiewaczy z Dobrywody*. Białystok 1994.
- Kopa Stefan. *Folklorystyczny zespół śpiewaczy „Tyniewiczanki” (z Tyniewicz)*. Białystok 1995.
- Kopa Stefan. *Śpiewnik podlaski – Падляшкіспевнік – Пуодляшкіспівнік*. Bielsk Podlaski 1998.
- Kopa Stefan. *Folklorystyczny zespół śpiewaczy „Orzeszki” (z Orzeszkowa)*. Białystok 2003.
- Kopa Stefan. *Pieśni ziemi bielskiej. Gmina Orla*. Bielsk Podlaski 2006.
- Kopa Stefan. *Pieśni chrzcinne wschodniej Białostoczczyzny*. Białystok 2008.
- Kopczek Alina. *Śpiewnik Macierzy Ziemi Cieszyńskiej: melodie i teksty*. Cieszyn 1987.
- Kosiński Dariusz, Wypych-Gawrońska Anna, Stafiej Anna, Marszałek Agnieszka, Sugiera Małgorzata, Leśnierowska Joanna. *Słownik wiedzy o teatrze*. Warszawa–Bielsko-Biała 2008.
- Kostrzewa Agnieszka. *Idee i dramaty. O życiu i pracy badawczej Łucjana Kamieńskiego*. W: *W kręgu badaczy kultury Kaszub i Pomorza XIX i XX wieku: IX Konferencja Kaszubsko-Pomorska, Słupsk 11–12 XII 2006*. Red. Józef Borzyszkowski. Słupsk 2008, s. 107–122.
- Kotoński Włodzimierz. *Po konkursie kapel góralskich w Zakopanem*. „Muzyka” 1952, nr 7–8.
- Kotoński Włodzimierz. *Uwagi o muzyce ludowej Podhala*. „Muzyka” 1953, nr 5–6, s. 3–25; nr 7–8, s. 43–58; nr 11–12, s. 26–45; „Muzyka” 1954, nr 1–2, s. 14–26.
- Kotoński Włodzimierz. *Piosenki z Pienin*. Kraków 1955.
- Kotoński Włodzimierz. *Piosenki z Podhala*. Kraków 1955.
- Kowarska Agnieszka. *Kultura muzyczno-taneczna Romów z Czarnej Góry*. „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Etnochoreologicznego” 1999, t. 10, s. 106–117.
- Kroh Antoni (red.). *Spisz. Wielokulturowe dziedzictwo*. Sejny 2000.
- Krupowies Maria. *Polska pieśń ludowa na Litwie. Analiza filologiczna i etnomuzykologiczna*. Maszynopis pracy doktorskiej napisanej pod kier. Ludwika Bielawskiego w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Warszawa 1999.
- Krzyżaniak Barbara, Lisakowski Jarosław, Pawlak Aleksander. *Kujawy. Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*. T. 1. cz. 1–2. Red. Ludwik Bielawski. Kraków 1974–1975.

- Krzyżaniak Barbara, Pawlak Aleksander. *Warmia i Mazury. Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*. T. 3, cz. 1–5. Red. Ludwik Bielawski. Warszawa 2002.
- Kuligowska-Korzeniewska Anna. „*Takiego mi graj!*” – śpiewy narodowe w popularnym repertuarze teatralnym. W: *Topos narodowy w muzyce polskiej okresu postromantyzmu i Młodej Polski*. Red. Wojciech Nowik. Warszawa 2008.
- Kurpiński Karol. *O pieśniach w ogólności*. „Tygodnik Muzyczny” 1820, nr 6, s. 21–22, nr 7, s. 25–26, nr 8, s. 29–30, nr 9, s. 33–34, nr 26 (*O historycznych pieśniach ludu Polskiego*), s. 101–104.
- Lange Roderyk. *Taniec ludowy w pracach Muzeum Etnograficznego w Toruniu. Metoda pracy i kwestionariusz*. Toruń 1960.
- Lange Roderyk, Krzyżaniak Barbara, Pawlak Aleksander. *Folklor Kujaw*. Warszawa 1979.
- Laskowska-Kwiatkowska Ewa. *The circle of sources of the 'Prussian Cantional'*. W: *Traditional musical cultures in central-eastern Europe. Ecclesiastical and folk transmission*. Red. Piotr Dahlig. Warszawa 2006, s. 385–409.
- Lewandowska Bożena, Kaś Józef. *Wesele orawskie dawniej i dziś*. Wrocław 2010.
- Ligeża Józef, Ryling Feliks. *Pieśni ludowe ze Śląska*. T. 3, cz. 2. Katowice 1961.
- Linette Bogusław. *Pieśni ludowe z Babimojszczyzny*. „Literatura Ludowa” 1960, nr 6, s. 24–30.
- Linette Bogusław. *Współczesny folklor wsi lubuskiej*. Maszynopis pracy doktorskiej na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Adama Mickiewicza. Poznań 1968.
- Linette Bogusław. *Obrzędowe pieśni weselne w Rzeszowskiem*. Rzeszów 1981.
- Lipiński Jan Józef. *Piosnki ludu wielkopolskiego*. Poznań 1842.
- Lisakowski Jarosław. *Piosenki z Podlasia*. Kraków 1956.
- Lisakowski Jarosław. *Pieśni ludowe z Warmii i Mazur*. „Literatura Ludowa” 1959, nr 3–4, s. 67–75.
- Lisakowski Jarosław. *Pieśni z powiatu kaliskiego i ostrowskiego*. „Literatura Ludowa” 1964, nr 1–2, s. 45–74.
- Lisakowski Jarosław. *Pieśni ludowe Wielkopolski*. „Literatura Ludowa” 1965, nr 4, s. 3–28.
- Lisakowski Jarosław. *Pieśni kaliskie*. Kraków 1971.
- Lisakowski Jarosław. *Pieśni ludowe regionu kozła*. Zielona Góra 1980.
- Lisakowski Jarosław. *Pieśni ludowe południowo-zachodniej Wielkopolski*. Kraków 1988.
- Lissa Zofia. *O społecznych funkcjach muzyki artystycznej i popularnej*. „Kwartalnik Muzyczny” 1948, nr 23/3, s. 4–6.
- Lissa Zofia. *Z perspektywy dziesięciolecia (referat wygłoszony na walnym zjeździe ZKP)*. „Muzyka” 1954, nr 7–8 (52–53), s. 3–25.
- Lissa Zofia, Chomiński Józef. *Zagadnienie folkloru w twórczości współczesnych kompozytorów polskich*. „Muzyka” 1951, nr 5–6 (14–15), s. 3–24.
- Lis-Turlejska Maria. *Traumatyczne zdarzenia i ich skutki psychiczne*. Warszawa 2005.
- Lompa Józef. *Pieśni ludu śląskiego ze zbiorów rękopiśmiennych J. Lompy*. Wrocław 1970.
- Łosakiewicz Jan, Teperek Ryszard. *Raport o tańcu ludowym i tanecznym ruchu folklorystycznym w Polsce*. W: *I Kongres Tańca: Raport*. Julia Hoczyk, Joanna Szymajda. Warszawa 2011, s. 151–185.

- Łuczkowski Jan. *Pieśni ludowe regionu opoczyńskiego*. Łódź 1985.
- Łuczkowski Jan. *Zagraj mi muzykancie... Tradycyjna opoczyńska muzyka ludowa*. Tekst do płyty CD. Opoczno 2012, s. 4–21.
- Madejski Zbigniew, Szeffka Paweł. *Kaszubskie pieśni i tańce ludowe*. Wejherowo 1936.
- Majchrzak Józef. *Dolnośląskie pieśni ludowe*. Wrocław 1970.
- Majchrzak Józef. *Polska pieśń ludowa na Dolnym Śląsku*. Warszawa–Wrocław 1983.
- Majewska Jadwiga. *Jak nas piszą, tak nas tańczą*. „Didaskalia” 2009, nr 91.
- Maksymiuk Beata, Michalec Anna. *Aktualny stan zasobów Archiwum Etnolingwistycznego UMCS w Lublinie*. „Twórczość Ludowa” 1999, nr 3–4, s. 41–43.
- Małek Karol. *Mazurski śpiewnik regionalny*. Wąbrzeźno 1936, 1947.
- Marcinkowa Janina, Sobczyńska Krystyna, Byszewski Władysław. *Folklor Zagłębia Dąbrowskiego*. Warszawa 1982.
- Marcinkowa Janina, Sobczyńska Krystyna. *Folklor Górnego Śląska*. Warszawa 1973.
- Matławski Bogdan. *Tradycje muzyki ludowej w kulturze Pomorza Zachodniego w latach 1945–1970*. Szczecin 2001.
- Mayen Gérard. *La danse irlandaise a aussi ses Israël Galvan*. <http://www.mouvement.net>, dostęp: 19.01.2014.
- Mazur Agata, Drąg Damian. *O projekcie i muzealnym archiwum fonograficznym*. W: *Muzyka i śpiew ludowy Podkarpacia. Wystawa multimedialna. Komentarz*. Rzeszów 2012, s. 54–55.
- Merriam Alan P., *The Anthropology of Music*. Evanstone 1964.
- Mierczyński Stanisław. *Muzyka Podhala*. Lwów–Warszawa 1930, 1973.
- Mierczyński Stanisław. *Muzyka podhalańska*. „Wierchy” 1932, t. 10, s. 65–76.
- Mierczyński Stanisław. *Zachowajmy rodzimą pieśń i muzykę na wsi*. „Teatr Ludowy” marzec 1934, nr 3.
- Mierczyński Stanisław. *Pieśni Podhala na 2 i 3 głosy równe*. Warszawa 1935.
- Mika Emin, Chybiński Adolf. *Pieśni orawskie*. Kraków 1934, 1957.
- Mikś Józef. *O muzyce żywieckiej*. „Wierchy” 1957, t. 26, s. 208–218.
- Mikś Józef. *Pieśni ludowe ziemi żywieckiej*. Żywiec 1968.
- Mikś Józef. *Muzyka Beskidu Żywieckiego*. Bielsko-Biała 1997.
- Milchman Alan, Rosenberg Alan. *Eksperymenty w myśleniu o Holocaustcie*. Warszawa 2003.
- Mojsak Edward. *Śpiewnik: Pieśni popularne ziemi wileńskiej i nowogródzkiej*. Szczecin 1998.
- Motyka Władysław (red.). *Śpiewnik górali polskich*. Milówka 2004.
- Mroczek Janusz. *Pieśni sobótkowe u Łemków*. „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku”, 1966, t. 4, s. 57–63.
- Murawski Józef, Sokołowska Izabela, Sokołowski Janusz. *Pieśni i przyspiewki ludowe „Pogranicza” (zespołu śpiewaczego z Szypliszek)*. Suwałki 1998.
- Muskalska Bożena. *Uwalnianie iskier bożych – modlitwy w polskich synagogach*. „Czas Kultury” 2001, nr 5–6, s. 202–207.
- Muskalska Bożena. *Problem modusu w aszkenazyjskich śpiewach synagogałnych*. „Muzyka” 2004, nr 3 s. 91–103.

- Muszkalska Bożena. *Expression of the Ethnic Identity in Polish Musical Repertoires in Siberia. W: East and West: Ethnic Identity and Traditional Musical Heritage as a Dialogue of Civilizations and Cultures. Materials of the International Scientific Congress Astrakhan, Russia, 10–14.09.2008.* Astrakhan 2008, s. 28–32.
- Muszkalska Bożena, Polak Tomasz. *Music as an Instrument of Cultural Sustainability among the Polish Communities in Brazil. W: Music and Minorities in Ethnomusicology: Challenges and Discourses from Three Continents.* Red. Ursula Hemetek. Wien 2012.
- Nakienė Austė, Žarskienė Rūta. *Suvalkijosdainosirmuzika 1935–1939 metufonografoirasai.* Vilnius 2003.
- Nawrocka-Wysocka Arleta. *Śpiewy protestanckie na Mazurach.* Warszawa 2002.
- Nawrocka-Wysocka Arleta. *Lutheran hymn singing in Masuria: ecclesiastical norms and the local tradition. W: Traditional musical cultures in central-eastern Europe. Ecclesiastical and folktransmission.* Red. Piotr Dahlig. Warszawa 2006, s. 365–384.
- Nettl Bruno. *Nigdy nie słyszałem, żeby koń śpiewał.* „Muzyka” 2001, nr 3. *Muzyka ludowa dziś.*
- Nieżurawska Anna. *Żydzi mesjanistyczni. Cykl świąt dorocznych i ich współczynniki muzyczne.* Praca magisterska przygotowana w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego pod kier. Piotra Dahliga. Warszawa 2007.
- Nizińska Hanna. *Kolekcja etnomuzykologicznych nagrań dźwiękowych w Bibliotece Katedry Muzykologii UAM. W: Biblioteka Muzyczna 2000–2006.* Red. Stanisław Hrabia, Andrzej Spóz. Warszawa 2008, s. 209–218.
- Nowak Tomasz. *Proces przekazu tradycji na przykładzie kształcenia skrzypków podhalańskich.* „Muzyka” nr 3. Warszawa 2001, s. 39–49.
- Nowak Tomasz. *Tradycje muzyczne społeczności polskiej na Wileńszczyźnie. Opinie i zachowania.* Warszawa 2005.
- Nowak Tomasz. *Polish Ethnochoreology: Achievements and Perspectives. W: Folk Dances Now and Then in the Light of Polish and Norwegian Experience. Tradycyjny taniec ludowy dawniej i dziś w świetle doświadczeń polskich i norweskich.* Red. Tomasz Nowak. Kielce 2011, s. 11–22 (wersja polskojęzyczna: *Dorobek i perspektywy polskiej etnochoreologii*, s. 23–35).
- Nowak Tomasz (red.). *Folk Dances Now and Then. In the light of Polish and Norwegian Experience. Tradycyjny Taniec ludowy dawniej i dziś w świetle doświadczeń polskich i norweskich.* Kielce 2011.
- Nowak Tomasz. *Tradycje muzyczne społeczności polskiej na Wileńszczyźnie.* Warszawa 2005.
- Oleszczuk Aleksander. *Pieśni ludowe z Podlasia.* Wrocław 1965.
- Oniochin Paweł. *Radiowe Centrum Kultury Ludowej.* Tekst dostępny na stronie: <http://www.kulturaludowa.pl/widok/61/49>, dostęp: 22.03.2014.
- Orwid Maria. *Trauma.* Kraków 2009.
- Patock Jan. *Kopa szętopórk.* Gdynia 1936.
- Pauli Żegota. *Pieśni ludu polskiego w Galicji.* Lwów 1838, 1973.
- Pawlak Aleksander. *Piosenki z Rzeszowskiego.* Kraków 1956.
- Pawlak Aleksander. *Folklor muzyczny Kujaw.* Kraków 1981.

- Pellowski Alfons. *Festiwal jakich mało*. „Poradnik Muzyczny”, Łódź, wrzesień 1961, nr 9.
- Piotrowski Stanisław. *Praca Związku Samopomocy Chłopskiej na odcinku umuzykalniania wsi*. „Muzyka” 1951, nr 1 (10), s. 17–20.
- Płatek Piotr. *Albośmy to jacy tacy. Zbiór pieśni Krakowiaków Wschodnich i Zachodnich*. Kraków 1976.
- Powroźniak Józef. *Orkiestra mandolinowa – ważny czynnik w upowszechnianiu muzyki*. „Muzyka” 1955, nr 7–8 (64–65), s. 39–44.
- Poźniak Włodzimierz. *Piosenki z Krakowskiego*. Kraków 1955.
- Poźniak Włodzimierz. *Piosenki z Żywieckiego*. Kraków 1955.
- Poźniak Włodzimierz. *Pieśni ludu krakowskiego*. Kraków 1956.
- Poźniak Włodzimierz. *Ogólna charakterystyka skal na terenie Wielkopolski i Małopolski*. W: *Studia Hieronymo Feicht septua genario dedicata*. Red. Zofia Lissa. Kraków 1967.
- Praśniewska Sylwia. *Żydowska kultura muzyczna we współczesności. Przykład Festiwalu Kultury Żydowskiej w Krakowie (1988–2003)*, praca magisterska przygotowana w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego pod kier. Piotra Dahliga, Warszawa 2003.
- Przerembski Zbigniew J., *Regionalne zróżnicowanie kulminacji melodycznej w polskich pieśniach ludowych*. „Muzyka” 1986, nr 2, s. 33–43.
- Przerembski Zbigniew J., *O muzyce góralskiej na Podhalu*. „Wychowanie Muzyczne w Szkole” 1992, nr 2, s. 64–66.
- Przerembski Zbigniew J., *Puszczańska muzyka Kurpiów*. „Wychowanie Muzyczne w Szkole” 1993, nr 3, s. 106–113.
- Przerembski Zbigniew J., *Regionalna zmienność wysokości śpiewu ludowego w Polsce*. „Muzyka” 1993, nr 3–4, s. 89–102.
- Przerembski Zbigniew J., *Reliktowa muzyka Lubelszczyzny*. „Wychowanie Muzyczne w Szkole” 1993, nr 4, s. 159–164.
- Przerembski Zbigniew J., *Emocjonalna muzyka ludowa Kieleckiego*. „Wychowanie Muzyczne w Szkole” 1994, nr 2, s. 56–63.
- Przerembski Zbigniew J., *Ludowa kultura muzyczna Wielkopolski*. „Wychowanie Muzyczne w Szkole” 1994, nr 3, s. 110–122.
- Przerembski Zbigniew J., *Muzyka śląskich górników*. „Wychowanie Muzyczne w Szkole” 1994, nr 5, s. 211–222.
- Przerembski Zbigniew J., *Różnorodność tradycji muzycznej Rzeszowszczyzny*. „Wychowanie Muzyczne w Szkole” 1994, nr 1, s. 8–16.
- Przerembski Zbigniew J., *Stateczna muzyka ludowa Kaszubów*. „Wychowanie Muzyczne w Szkole” 1994, nr 4, s. 159–167.
- Przerembski Zbigniew J., *Style i formy melodyczne polskich pieśni ludowych*. Warszawa 1994.
- Przerembski Zbigniew J., *Kulminacja melodyczna a warstwy historycznego rozwoju pieśni ludowych*. Oskar Kolberg. *Prekursor antropologii kultury*. Red. Ludwik Bielawski, J. Katarzyna Dadak-Kozicka. Warszawa 1995, s. 113–128.
- Przerembski Zbigniew J., *Ludowa kultura muzyczna – tradycja modyfikowana*. „Muzyka” 2006, nr 1–2, s. 207–221.

- Przerembski Zbigniew J., *O diachronii muzyki tradycyjnej i potrzebie sprawiedliwej aksjologii*. W: *Wartość i pamięć a dziedzictwo niematerialne*. Red. Jan Adamowski, Katarzyna Smyk. Lublin 2013, s. 100–126.
- Roger Juliusz. *Pieśni ludu polskiego na Górnym Szląsku z muzyką*. Wrocław 1863, 1975.
- Rokosz Tomasz. *Od folkloru do folku. Metamorfozy pieśni tradycyjnych we współczesnej kulturze*. Siedlce 2009.
- Romowicz Maria. *Folklor górali żywieckich*. Warszawa 1978.
- Rybarczyk Katarzyna. *Współczesny obraz niematerialnego dziedzictwa kulturowego wsi wielkopolskiej na przykładzie gminy Połajewo (pow. czarnkowsko-trzcianecki)*. Praca magisterska napisana w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu pod kier. Anny Weroniki Brzezińskiej. Poznań 2013.
- Sadownik Jan (red.). *Pieśni Podhala, antologia*, Kraków 1957, 1971.
- Sar Andrzej. *Funkcje Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu nad Wisłą z perspektywy dokumentacji festiwalowej*. Praca dyplomowa napisana w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego pod kier. Tomasza Nowaka. Warszawa 2010.
- Sielicki Franciszek. *Pieśni białoruskie i rosyjskie śpiewane na Wileńszczyźnie w okresie międzywojennym*. „Slavica Wratislaviensia” 1992, z. 60, s. 242.
- Simonides Dorota. *O procesie zmian w folklorze słownym*. W: *Tradycja i przemiana. Studia nad dziejami i współczesną kulturą ludową*. Poznań 1978, s. 269–270.
- Skierkowski Władysław. *Puszcza kurpiowska w pieśni*. Ostrołęka 1929–1934, 1997.
- Smolicz Jerzy. *Współczesne Kultury Australii*. Warszawa 1999.
- Smoluch Łukasz. *Polskie tradycje muzyczne na południowo-wschodniej Syberii. Wstęp do badań nad rolą muzyki w kształtowaniu tożsamości*. W: *Polacy poza granicami kraju u progu XXI wieku. Różne oblicza polskiej tożsamości*. Red. M. Michalska. Wrocław 2011, s. 243–251.
- Sobiescy Marian i Jadwiga. *Instrukcja w sprawie zbierania polskiej pieśni i muzyki ludowej*. „Muzyka” 1950 nr 2.
- Sobieska Jadwiga. *Folklor muzyczny w Rzeszowskim i Lubelskim*. „Muzyka” 1951, nr 5–6, s. 29–46.
- Sobieska Jadwiga. *Piosenki z Wielkopolski*. Kraków 1955.
- Sobieska Jadwiga. *Piosenki z Ziemi Lubuskiej*. Kraków 1955.
- Sobieska Jadwiga. *Wielkopolskie śpiewki ludowe*. Kraków 1957.
- Sobieska Jadwiga. *Folklor muzyczny w dwudziestoleciu (1944–1964)*. W: *Jadwiga i Marian Sobiescy. Polska muzyka ludowa i jej problemy*. Red. Ludwik Bielawski. Kraków 1968, s. 570–615.
- Sobieska Jadwiga. *Folklor muzyczny w praktyce i nauce*. W: *Polska współczesna kultura muzyczna 1944–1964*. Red. Elżbieta Dziembowska. Kraków 1968, s. 156–193.
- Sobieska Jadwiga. *Ze studiów nad folklorem muzycznym Wielkopolski*. Kraków 1972.
- Sobieska Jadwiga. *Folklor muzyczny w dziesięcioleciu*. W: *Jadwiga i Marian Sobiescy. Polska muzyka ludowa i jej problemy*. Wybór prac pod red. Ludwika Bielawskiego. Kraków 1973.

- Sobieska Jadwiga. *Polski folklor muzyczny*. Cz. 1–2. Warszawa 1982, 2006.
- Sobieska Jadwiga. *Kazimierskie święto folkloru*. W: *Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych w Kazimierzu Dolnym 1967–1987*. Lublin 1989.
- Sobieska Jadwiga, Sobieski Marian. *Diafonia w Pieninach*. „Muzyka” 1952, nr 9–10, s. 15–29.
- Sobieska Jadwiga, Sobieski Marian. *Szlakiem kozła lubuskiego. Pieśni i muzyka instrumentalna Ziemi Lubuskiej*, Kraków 1954.
- Sobieski Marian. *Oblicze tonalne polskiej muzyki ludowej*. „Studia Muzykologiczne” 1953, t. 1, s. 308–332.
- Sobieski Marian. *Pieśni ludowe Warmii i Mazur*. Kraków 1955.
- Sobieski Marian. *Piosenki z Kujaw*. Kraków 1955.
- Sobieski Marian. *Wybór polskich pieśni ludowych*. T. 1–2. Kraków 1955.
- Sobieski Marian, Sobolewska Maria. *Pieśni ludowe Warmii i Mazur*. Kraków 1955.
- Sochacka Irena. *Folklor Ziemi Lubuskiej*. Warszawa 1975.
- Steffen Augustyn. *Zbiór polskich pieśni ludowych z Warmii*. T. 1–3. Poznań–Leszno–Kraków 1937.
- Stęszewski Jan. *Piosenki z Kurpiów*, Kraków 1955.
- Stęszewski Jan. *Piosenki z Lubelskiego*, Kraków 1955.
- Stęszewski Jan. *Morfologia rytmów mazurkowych na Mazowszu Polnym, studium analityczne*. „Muzyka” 1959 nr 4, s. 147–159; 1960 nr 2, s. 29–53.
- Stęszewski Jan. *Problematyka historyczna pieśni kurpiowskich*. Maszynopis pracy doktorskiej przygotowanej w Instytucie Sztuki PAN pod kier. Józefa Chomińskiego. Warszawa 1965.
- Stęszewski Jan. *Rola folkloru muzycznego w kulturze okresu powojennego*. „Muzyka” 1975, nr 3.
- Stęszewski Jan. *Muzyka ludowa*. W: *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej*. T. 2. Red. Maria Biernacka, Maria Frankowska, Anna Kutrzeba-Pojnarowa, Wanda Paprocka. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1981, s. 245–284.
- Stęszewski Jan. *Wstęp*. W: *Polskie śpiewy religijne społeczności katolickich. Studia i materiały*. T. 1. Red. Bolesław Bartkowski. Lublin 1990, s. 9–15.
- Stęszewski Jan. *History of Ethnomusicological Research on Minorities in Poland*. W: *Manifold Identities. Studies on Music and Minorities*. Red. Ursula Hemetek, Gerda Lechleitner, Inna Naroditskaya, Anna Czekanowska. London 2004, s. 238–245.
- Stęszewska Zofia. *Piosenki z Mazowsza*. Kraków 1957.
- Stoiński Stefan M., *Pieśni żywieckie*. Kraków 1964.
- Stróżewski Władysław. *Dialektyka twórczości*. Warszawa 2007.
- Suchorowski Stanisław. *Pieśni ludowe świętokrzyskie*. Kraków 1937.
- Sułkowski Łukasz. *Kulturowa zmienność organizacji*. Warszawa 2002.
- Szurmiak-Bogucka Aleksandra. *Górole, górole, góralsko muzyka. Śpiewki Podhala*. Kraków 1959.
- Szymańska Janina. *Pieśni wschodniostowiańskie w zbiorach Instytutu Sztuki PAN*. „Slavia Orientalis” 1990, t. 39, nr 3–4, s. 423–427.

- Szymańska Janina. *Podlasie. Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*. Cz. 1–2. Red. Ludwik Bielawski, Beata Maksymiuk-Pacek, Weronika Grozdew-Kołacińska. Warszawa 2012.
- Szyndler Magdalena. *Folklor pieśniowy Zaolzia. Uwarunkowania, typologia, funkcje*. Katowice 2011.
- Szyszka Katarzyna. *Rola Chaty Kawuloka w Istebnej w przekazie tradycji ludowej górali beskidzkich. Szlakiem karpaccich tradycji ludowych*. Red. Bożena Lewandowska. Kraków 2012, s. 102–112.
- Szyszka Katarzyna. *Znaczenie regionalnych instytucji kultury dla przekazu tradycji muzycznych Trójwsi Beskidzkiej*. W: *Wartość i pamięć a dziedzictwo niematerialne*. Red. Jan Adamowski, Katarzyna Smyk. Lublin 2013, s. 307–315.
- Śmierniak Konrad. *Kujawy w pieśni: melodie i teksty*. Bydgoszcz 1937.
- Tacina Jan. *Gronie nasze, gronie. Pieśni ludowe znad źródeł Olzy*. Katowice 1959.
- Tacina Jan. *Pieśni ludowe Śląska Opolskiego*. Katowice 1963.
- Tarasiewicz Bogumiła. *Wesele łemkowskie. Obrzęd i muzyka. Tradycja a współczesność*. Legnica 2009.
- Trebesch Katarzyna. *Suwalszczyzna i jej specyfika. Z badań nad wiejską praktyką muzyczną*. Praca magisterska przygotowana w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego pod kierunkiem Piotra Dahliga, Warszawa 2008.
- Trębaczewska Marta. *Między folklorem a folkiem. Muzyczna konstrukcja nowych tradycji we współczesnej Polsce*. Warszawa 2001.
- Trojanowska Katarzyna. *Strzelczyńska – polska wieś na Ukrainie. Pieśni pogrzebowe jako wyraz odrębności kulturowej i etnicznej*. W: *Polska-Ukraina. Pogranicze kulturowe i etniczne*. Red. Michał Buchowski. Wrocław 2008, s. 207–226.
- Turska Irena. *Przewodnik Baletowy*. Kraków 1997.
- Vaicekauskienė Aldona. *Gimtinės. Dainos ir žmonės*. Puńsk 2008.
- Waćław z Oleska (Zaleski Waćław). *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego. Z muzyką instrumentalną przez Karola Lipińskiego*. Lwów 1833.
- Wallis Stanisław. *Pieśni górnicze Górnego Śląska*. Kraków 1954.
- Wesemann Arnd. *Globar dancer Akram Khan*. „Ballettanz” 2008, nr 4, s. 1–15.
- Wiechowicz Piotr. *Pieśni ludowe z Krakowskiego*. Kraków 1978.
- Wiora Walter. *Das echte Volkslied*. Heidelberg 1950.
- Wołosiuk Włodzimierz. *Kanony niedzielne ośmiu tonów*. Lublin 1999.
- Wozaczyńska Antonina. *Pieśni kurpiowskie i ich charakterystyka w świetle zbiorów W. Skierkowskiego*. Wrocław 1956.
- Woźniak Jolanta. *Polski folklor muzyczny*. Gdańsk 1981.
- Wójcicki Kazimierz W. *Pieśni ludu Białochrobatów, Mazurów i Rusi znad Bugu*. T. 1–2. Warszawa 1836, 1976.
- Wójcik-Keuprulia Bronisława. *Ormianie polscy*. Warszawa 1933, 1990.
- „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2011, nr 7.
- Zejszner Ludwik. *Pieśni ludu Podhalań czyli górali tatrowych polskich*. Warszawa 1845.

- Zgorzelski Piotr. *The state of preservation of film archives of folk dance in Poland and their availability. Stan zachowania archiwaliów filmowych dotyczących tańca ludowego w Polsce i ich dostępność.* W: *Folk Dances Now and Then. In the light of Polish and Norwegian Experience. Tradycyjny Taniec ludowy dawniej i dziś w świetle doświadczeń polskich i norweskich.* Red. Tomasz Nowak. Kielce 2011, s. 123–138.
- Zoła Antoni. *Melodyka ludowych śpiewów religijnych w Polsce.* Lublin 2003.
- Zoła Antoni. *Ludowa tradycja muzyczno-religijna i jej związki z liturgią.* W: „*Annales Lublinenses Pro Musica Sacra*”. T. 1. Lublin 2010, s. 369–375.
- Zoła Antoni. *Posoborowa praktyka muzyczno – liturgiczna a ludowe tradycje muzyczne w Polsce.* W: *Artificium, ars, scientia. Księga jubileuszowa w 80 rocznicę urodzin ks. Profesora Jana Chwałka.* Red. Maria Szymanowicz. Lublin 2010, s. 645–651.
- Żerańska-Kominek Sławomira. *Muzyka w przemianach tradycji etnicznej Litwinów w Polsce.* W: *Kultura muzyczna mniejszości narodowych w Polsce: Litwini, Białorusini, Ukraińcy.* Red. Sławomira Żerańska-Kominek. Warszawa 1990, s. 15–97.
- Żerańska-Kominek Sławomira. *Muzyka w kulturze. Wprowadzenie do etnomuzykologii.* Warszawa 1995.
- Żerańska-Kominek Sławomira, Niewiadomska-Bugaj Maria. *Percepcja tożsamości pieśni ludowej.* „*Muzyka*” 2003, nr 1, s. 19–35.