

„Te skrzypce pamiętają czasy Chopina” – tak powiedział o swoich skrzypcach Kazimierz Meto, gdy w 1967 r. Anna Szałaśna, ówczesny opiekun Archiwum Fonograficznego Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk dotarła – jako pierwsza dokumentalistka – do wioski Glina nieopodal Rzeczyca na Mazowszu Rawskim. Tę wypowiedź zmarłego kilka lat temu jednego z ostatnich mistrzów autentycznej wiejskiej muzyki, cytowaną przez Annę Szałaśną w Biuletynie XV kazimierskiego Festiwalu Kapel i Śpiewaków Ludowych, przyjęliśmy jako motto dla kolejnej płyty z nagraniami archiwalnymi Instytutu Sztuki PAN, prezentującej tym razem najstarsze nagrania ludowej muzyki skrzypcowej. Wybór taki podyktowany był również okolicznościami wydania niniejszej płyty, którą słuchacz otrzymuje u progu 2010 roku – dwusetnej rocznicy urodzin genialnego polskiego kompozytora – Fryderyka Chopina.

Choć w muzyce Chopina inspiracja polskim folklorem muzycznym stanowi istotny wyznacznik tzw. stylu narodowego, naszym celem nie było poszukiwanie bezpośrednich odniesień języka muzycznego kompozytora do folkloru ani podążanie śladami Chopina po Mazowszu i innych regionach Polski. Chcieliśmy raczej, dokonując wyboru uwzględniającego w znacznej mierze najstarszą generację utrwalonych w nagraniach skrzypków ludowych, a także ufając w wierność tradycyjnego przekazu, ukazać słuchaczowi klimat muzyczny dawnej, dziewiętnastowiecznej wsi Polski Środkowej – stylu muzycznego i repertuaru, z jakimi również – prawdopodobnie – mógł zetknąć się Fryderyk Chopin jak też jemu współcześni. Wybór

ograniczyliśmy do terenów historycznego Mazowsza, wkraczając także na tereny, gdzie nie odnotowano pobytu kompozytora, m.in. Radomszczyzny, Opoczyńskiego, Podlasia – zachowały się stamtąd bowiem interesujące nagrania dokumentalne. Nie uwzględniliśmy tutaj tak istotnej dla inspiracji chopinowskich Ziemi Dobrzyńskiej i Kujaw, bowiem muzyka tej części Polski zostanie zaprezentowana na kolejnej planowanej płycie.

Jaki obraz kultury ludowej mógł poznać Fryderyk Chopin zanim jako młody człowiek na stałe opuścił ojczyznę? Odpowiedź na to pytanie, choć tylko pośrednią, przynoszą zachowane źródła dotyczące folkloru muzycznego, w tym instrumentów ludowych. Utrwalony w nich repertuar muzyczny, opisy etnograficzne, a niekiedy także przedstawienia ikonograficzne, pozwalają nam widzieć kulturę ludową pierwszej połowy XIX stulecia jako wciąż jeszcze bardzo tradycyjną i bogatą.

Chopin, urodzony i wychowany na Mazowszu, spędzał wakacje i podróżował także w innych regionach kraju a zatem miał sposobność zetknąć się z ludowym muzykowaniem tych regionów bezpośrednio, czego dowodem są m.in. znane, pełne humoru zapiski z Szafarni, w których młody Fryderyk dowcipnie relacjonował popisy miejscowych śpiewaczek i muzykantów, a także swoje własne występy w roli basisty.

W jego listach do rodziny i przyjaciół nie znajdujemy co prawda wielu odniesień do kultury ludowej, jednak o jej znajomości, a także o emocjonalnym doń stosunku kompozytora i jego przekonaniu,

że muzyka ludowa najpiękniejsza jest w swojej nie skażonej niczym formie, świadczyć może krytyczna opinia o opracowanym przez Oskara Kolberga zbiorze pieśni ludowych z akompaniamentem fortepianu :

„[Nowakowski] Oddał mi pieśni Kolberga; dobre chęci, za wąskie plecy. Często podobne rzeczy widząc myślę, że lepiej nic, bo moźół ten tylko skrzywia i trudniejszą robi pracę geniuszowi, który kiedyś tam prawdę odwikła. A aż do czasu owego wszystkie te piękności zostaną z przyprawianymi nosami, różowane, z poobcinanymi nogami albo na szczudłach, i pośmiewiskiem będą tym, co lekko na nie spojrzą”
[19 kwietnia 1847].

O wpływie polskiej muzyki ludowej na twórczość kompozytorską Chopina napisano już wiele. Z przeprowadzonych badań wiadomo, że genialny kompozytor nie cytował folkloru, ale czerpał z niego melodyczne i rytmiczne inspiracje, które ujęte w ramy niepowtarzalnej faktury fortepianowej zaowocowały dziełami o niekwestionowanej polskości, a przy tym wybitnymi na skalą światową. Obraz dźwiękowy znanej mu kultury ludowej mógł zostać utrwalony dopiero znacznie później, gdy Thomas Alva Edison skonstruował pierwszy fonograf (1877), jednak nieszczęśliwym zrzędzeniem losu najstarsze kolekcje nagrań polskiego folkloru muzycznego, pochodzące z lat 1930-tych, zostały zniszczone w okresie drugiej wojny światowej. Zapisy dźwiękowe dokonane tuż po jej zakończeniu pozwoliły jednak ocalić, choć z pewnością w zubożonej już formie, część tego dziedzictwa – w bogatych zasobach Zbiorów

Fonograficznych Instytutu Sztuki PAN zachowały się, wśród wielu innych, nagrania 3 wykonawców urodzonych w 1854 roku, czyli zaledwie pięć lat po śmierci wielkiego kompozytora.

Aby odtworzyć dziś świat instrumentów ludowych, które za czasów Chopina, a więc w pierwszej połowie XIX wieku, mogły powszechnie występować na Mazowszu, należy sięgnąć z jednej strony do literatury etnograficznej tego okresu, a z drugiej - do kolekcji muzealnych, w których ocalały instrumenty zapomniane lub stopniowo wychodzące z użycia. Jest to nieuchronny proces przemian kulturowo-społecznych, które spychają popularne niegdyś „narzędzia muzyczne”, jak je nazywano, do roli eksponatów. Za czasów Chopina instrumenty te żyły jednak pełnią życia, służąc zabawom tanecznym i (rzadziej) obrzędom.

Ukazują to wyraźnie monografie regionalne Oskara Kolberga, zapoczątkowane w 1865 roku tomem Sandomierskie, a wchodzące w skład monumentalnego dzieła „Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce”. Kolberg nie koncentrował się na instrumentach muzycznych, ale rozproszone wzmianki – niekiedy ograniczone jedynie do nazw – pojawiają się obficie we wszystkich tomach, często w kontekście opisu obrzędu.

Trzeba mieć świadomość, że niewiele instrumentów występowało w zasięgu ograniczonym do wąskiego regionu: w większości przypadków mamy do czynienia z formami rozpowszechnionymi w całym kraju, a niekiedy także na znacznie szerszym obszarze. Ludowe

wytwórstwo instrumentów muzycznych rządzi się swoimi prawami: stosowane są często miary naturalne („na dwa palce”, „na łokieć”), a wariabilność form wynika z braku sztywno pojmowanych modeli. Stąd też obok instrumentów starannie wykonanych i niekiedy pięknie zdobionych, spotkamy egzemplarze prymitywne, jakby wyciosane siekierą.

Spśród czterech głównych grup, w ramach których klasyfikowane są instrumenty muzyczne, w kulturze ludowej bogato reprezentowane są wszystkie. Licznie występują idiofony (instrumenty „samodźwięczne”), takie jak drewniane kołatki i terkotki o różnych wielkościach i kształtach. W roli idiofonów występować też mogą rozmaite sprzęty codziennego użytku zastosowane w celu wydobywania dźwięku. Kolberg wymienia w tej funkcji m.in. uderzane - wzajemnie o siebie albo też o jakąś powierzchnię - kije, siekierki, łopatę, młotek, naczynia, łyżki. Podaje ponadto wzmianki o rozmaitych formach grzechotek, dzwonków, a także o drumli.

Membranofony, a więc przede wszystkim różne odmiany bębnów, do dziś stanowią ważną grupę instrumentów akompaniujących, nieodzownych w muzyce tanecznej, a taki głównie charakter ma ludowa muzyka instrumentalna w Polsce. Grupa ta obejmuje zarówno proste, stosunkowo niewielkie bębni z jednostronnie naciągniętą skórą, a niekiedy także z metalowymi brzękadłami, przez większe bębny dwustronne, aż do zestawów perkusyjnych pojawiających się po II wojnie światowej. Tych ostatnich nie znajdziemy jeszcze oczywiście w kolbergowskich tomach, ale też nie są one

reprezentatywne dla kultury ludowej. Mimo swojej ogromnej roli, grupa występujących w Polsce membranofonów nie jest zbyt rozbudowana.

O ile idiofony i membranofony pełnią funkcję „hałasotwórczą” i/lub akompaniującą, to wśród aerofonów spotkamy najprostsze instrumenty o funkcji melodycznej, w postaci różnej wielkości piszczałek bez otworów bocznych. Wśród wymienionych przez Kolberga aerofonów są zarówno wargowe (czyli wszelkie odmiany fletów, w tym flety naczyniowe), jak i stroikowe (klarnety i różne typy dud) oraz ustnikowe (ligawki, trembity, rogi). Ilość nazw jest w tej grupie instrumentów szczególnie duża, odzwierciedlając zarówno zróżnicowanie form, jak i bogactwo ich lokalnej terminologii.

Żadna z grup instrumentów nie dorównuje jednak swoim znaczeniem chordofonom (instrumentom strunowym). W Polsce znane są przede wszystkim chordofony smyczkowe; szarpane praktycznie nie występują, natomiast uderzane (pałeczkami) pojawiają się na ograniczonym obszarze jako dwa typy cymbałów – tzw. rzeszowskie i wileńskie.

Nietypowym chordofonem smyczkowym jest lira korbowa, w której struny pocierane są nie tyle smyczkiem, co obracany za pomocą korby kołem. Nie zachowała się ona w polskiej kulturze ludowej, toteż znamy ją wyłącznie z dawnych źródeł oraz wykonywanych na ich podstawie współczesnych rekonstrukcji. Już za czasów Kolberga był to instrument w zaniku, występujący jedynie na południowo-wschodnich terenach przedrozbiorowej Rzeczypospolitej.

Chordofony smyczkowe to jednak przede wszystkim do dziś powszechnie zachowane skrzypce, wszechobecne w muzyce wszystkich regionów Polski, gdzie stanowią podstawę wszystkich typów kapel, a także basy. Te ostatnie przyjęły się powszechnie w kapelach ludowych jako instrument akompaniujący, burdonowo-rytmiczny. W niektórych regionach, jak np. na Podhalu, kapelę w całości tworzyły właśnie instrumenty smyczkowe – skrzypce (w obsadzie zwielokrotnionej) i basy. O podobnej, lecz jedynie dwuosobowej kapeli pisze piętnastoletni Chopin w swoim adresowanym do rodziców liście z Szafarni (z 26 sierpnia 1825). Opisuje w nim zabawę na „okrężne”, podczas której przygrywały do tańca „skrzypki” wraz z akompaniującą im „basetlą” – „o jednej tylko stronie”. Grał na niej sam Fryderyk, który tak „tego dudlił, że się wszyscy zlecieli patrzeć”. Taki właśnie skład kapeli – skrzypce i basy – odnotowuje na Kujawach Oskar Kolberg; analogiczne kapele występowały powszechnie także na Mazowszu.

Basy ewoluowały od małych, ręcznie robionych i często prymitywnie wykonanych dwu- (a nawet jedno-) -strunowych, poprzez odmiany regionalne („maryna”) aż po kontrabas. Kolberg podaje dla tego instrumentu szereg nazw lokalnych – m.in. basetla, basica, huk.

Skrzypcom warto poświęcić więcej uwagi, jako że jest to chordofon o podstawowym znaczeniu dla naszej ludowej kultury muzycznej. Dziś rozpowszechniony jest głównie model klasyczny, przeniesiony z profesjonalnej praktyki muzycznej, do niedawna jednak występowały one w różnorodności typowej dla instrumentarium

ludowego. Znajdujemy w nim m.in. „skrzypki na desce” – mały, ćwiczebny instrument sporządzony z deski, nad którą rozpięte są druciane struny, czy też najbardziej popularne w praktyce ludowej skrzypce żłobione („dłubane”). W odróżnieniu od skrzypiec klasycznych, w których korpus jest klejony z osobnych elementów (płyta wierzchnia, płyta spodnia, boczki), w skrzypcach żłobionych spód wraz z boczkami i szyjką wykonany jest z jednego, wyżłobionego wewnątrz kawałka drewna, do którego przymocowana jest płyta wierzchnia. Być może taki właśnie instrument miał na myśli Kolberg, pisząc o skrzypcach „grubej roboty” (Mazowsze) bądź „struganych” (Pokucie).

Niektóre ze skrzypiec żłobionych są instrumentami prymitywnymi, inne natomiast swoimi pięknymi proporcjami i starannym wykonaniem niewiele odbiegają od skrzypiec profesjonalnych. Te ostatnie funkcjonowały w muzykowaniu ludowym głównie jako niskiej jakości instrumenty fabryczne. Nierzadko rozbierano je na części, aby sporządzić szablon do samodzielnego budowania instrumentów. Za czasów Chopina normą były jednak skrzypce żłobione, a w ten sam sposób wykonywano także basy. Wielu muzykantów w młodości własnoręcznie wykonywało sobie pierwsze, prowizoryczne instrumenty muzyczne, po czym niejeden z nich stał się z czasem uznanym wytwórcą i oprócz praktyki muzycznej prowadził własny warsztat, a z jego wyrobów korzystali inni.

Skrzypce można określić jako chordofon ramieniowy, albowiem podczas gry muzyk trzyma instrument poziomo na ramieniu

(lub nieco poniżej, na piersi). Osobliwością nie zachowaną do naszych czasów, ale występującą jeszcze w XIX wieku były chordofony kolanowe – trzymane pionowo na kolanie (jeśli muzyk siedział) lub zawieszane na ramieniu przy pomocy sznura. Najstarszym źródłem ikonograficznym obrazującym taki chordofon jest drzeworyt z książki Jakuba Kazimierza Haura „Skład abo skarbiec znakomitych sekretów oekonomiey ziemianskiej” (Kraków 1693, s.155). W przedstawionej na nim scenie, obrazującej uwagi Haura o funkcjonowaniu karczmy, obok pary tancerzy widzimy trzysobową kapelę, a w jej składzie m.in. muzyka grającego na instrumencie pionowo zwieszonym z ramienia. Nie wiadomo, w jakim rejonie Polski ma miejsce przedstawiona zabawa, jednak z uwagi na związki Haura z Małopolską można przypuszczać, iż chodzi o ten właśnie region.

Jak zatem powiązać osobliwy instrument kolanowy z drzeworytu z instrumentarium Mazowsza? Odpowiedzią jest unikatowe znalezisko archeologiczne z połowy XVI wieku. Chodzi o tzw. chordofon płocki (lub też fidel płocką czy skrzypice płockie – wszystkie nazwy można uznać za uprawnione), znaleziony jesienią 1985 roku w Płocku podczas prac wykopaliskowych prowadzonych przez Katedrę Archeologii Pradziejowej i Wczesnośredniowiecznej Uniwersytetu Warszawskiego. Szczęśliwym zrządzeniem losu instrument znaleziony wówczas w studni służącej jako śmietnisko zachował się w zasadzie w całości, a nawet – co stanowi już zupełny ewenement – z podstawkiem, którego szczególna forma warta jest

odnotowania. Zamiast bowiem typowego podstawka o nóżkach równej długości, w chordofonie płockim zachował się podstawek znany z praktyki ludowej jeszcze w XX wieku, występujący w wielkopolskich mazankach, czyli miniaturowym instrumencie podobnym do skrzypiec. Chodzi mianowicie o podstawek o nóżkach asymetrycznych, z których krótsza oparta była o płytę wierzchnią, natomiast dłuższa przechodziła przez wycięty w płycie otwór rezonansowy i opierała się o dno instrumentu. Analizy instrumentologiczne pozwalają uznać wykopalisko płockie za starszą formę instrumentu przedstawionego u Haura, dzięki czemu można przesunąć udokumentowaną historię instrumentów kolanowych w Polsce z końca XVII na połowę XVI stulecia.

To właśnie wówczas, w połowie XVI wieku, niemiecki teoretyk Martin Agricola w swoim traktacie „Musica instrumentalis deudsch” (wydanie 1545) wspomina o tajemniczych Polische Geigen – „polskich skrzypcach”, na których grano techniką paznokciową, a więc nie poprzez właściwe dla skrzypiec przyciskanie strun do podstrunnicy opuszkami palców, ale przez boczny nacisk na strunę płytką paznokcia. Taki sposób gry jest możliwy właściwie tylko w pozycji kolanowej, a zatem możemy zgadywać, że na chordofonie płockim – a następnie na instrumencie przedstawionym przez Haura - grano taką właśnie techniką.

Między wydaniem księgi Haura a narodzinami Fryderyka Chopina upłynęło ponad sto lat. Czy można zatem mieć nadzieję, że instrumenty kolanowe funkcjonowały jeszcze wówczas w kulturze,

i że wielki kompozytor mógł je znać?

Z końca XIX wieku zachowały się wzmianki prasowe oraz przedstawienia ikonograficzne instrumentu ludowego o nieco szokującej nazwie „suka”. Został on zaprezentowany na odbywającej się w Warszawie w r. 1888 wielkiej wystawie instrumentów muzycznych, na której znalazł się w dziale „narzędzi” ludowych. Ten niezwykle chordofon, który określano wówczas w prasie jako „starożytne nader skrzypce”, stanowi ostatnią udokumentowaną formę instrumentów kolanowych. Dzięki zainteresowaniu, jakie wówczas wzbudził, dysponujemy dziś zarówno artykułem autorstwa Jana Karłowicza, wraz z ilustracją wykonaną przez Tadeusza Dowgirda (1888), jak i akwarelą namalowaną przez Wojciecha Gersona (1895), przedstawiającymi ten sam eksponowany w Warszawie egzemplarz. Wieloma szczegółami konstrukcyjnymi suka zbliżona jest zarówno do chordofonu płockiego, jak i do instrumentu z drzeworytu Haura. Wszystkie te chordofony mają szeroką szyjkę (to właśnie ten element sugeruje grę przy użyciu techniki paznokciowej) i pionowo – a nie, jak w skrzypcach, bocznie – zamocowane kołki. Do skrzypiec upodabnia te instrumenty tzw. „talia” czyli przewężenie w środkowej części pudła rezonansowego.

Spośród wymienionych trzech instrumentów formę najbardziej prymitywną reprezentuje chordofon płocki, zaś najbardziej „wiolinizowaną”, a więc podobną do skrzypiec – suka. Ta ostatnia, znana z jednego tylko egzemplarza pochodzącego z okolic Biłgoraja, najprawdopodobniej była już wówczas, tj. u schyłku XIX wieku,

instrumentem reliktowym – tak pozwalają przypuszczać zapiski Karłowicza, ale też i fakt, że nigdy później nie odnaleziono takich instrumentów w terenie. Można by zatem przyjąć, że eksponowana w Warszawie w 1888 roku suka stanowiła unikatową pozostałość lokalnej praktyki muzycznej, gdyby nie właśnie dwa wcześniejsze źródła, wykopalisko płockie i drzeworyt Haura, dowodzące znacznie szerszego niegdyś zasięgu instrumentów kolanowych. Dochodzi do tego jeszcze jedno źródło, o którego istnieniu polscy instrumentodzy do niedawna nie wiedzieli.

Przechowywana w zbiorach Państwowego Muzeum Etnograficznego akwarela autorstwa Stanisława Putiatyckiego, przedstawiająca „włościanina ze skrzypcami z okolic Mielca” (1840), stanowi kolejne pośrednie ogniwo w rozwoju polskich instrumentów kolanowych. Wykonana z dużą dokładnością, umożliwia wnikliwą analizę tego chordofonu. Usytuowanie instrumentu podczas gry – na kolanie siedzącego muzyka – jednoznacznie lokuje go w grupie instrumentów kolanowych, a szeroka szyjka sugeruje zastosowanie techniki paznokciowej. Wobec swoich pięknych proporcji, instrument ten może być uznany za hybrydę powszechnie już wówczas znanych skrzypiec i będących w zaniku form kolanowych minionych stuleci.

Oskar Kolberg nie odnotowuje żadnych śladów instrumentów kolanowych poza – być może – tajemniczym chordofonem, który określa jako „szerokie skrzypce z krótkim grubowłochatym smyczkiem”, pokazanym na wystawie etnograficznej w Kołomyi w roku 1880, a więc niedługo przed wystawą warszawską. Czy mogło

chodzić o podobny (lub nawet ten sam) instrument? Nie jest to wykluczone, ponieważ niezależnie od budowy pudła rezonansowego szeroka szyjka suki i „skrzypiec” z ryciny Putiatyckiego niewątpliwie może dawać wrażenie masywności instrumentu.

Namalowana jeszcze za życia Chopina, akwarelka Putiatyckiego stanowi dowód, że owe reliktowe formy chordofonów w połowie XIX wieku nadal funkcjonowały w ludowej praktyce muzycznej. Choć zatem nie ma podstaw do przypuszczeń, że młody kompozytor zetknął się kiedykolwiek z podobnymi odmianami instrumentów skrzypcowych, warto mieć świadomość, że przynajmniej teoretycznie było to w zupełności możliwe.

Chordofony kolanowe stanowią niezwykle ciekawą, ale nadal jeszcze mało znaną grupę instrumentów. Rekonstrukcja takich nietypowych form stanowi niewątpliwie dla badacza i lutnika duże wyzwanie, bowiem nawet w przypadku, gdy mają oni do dyspozycji znalezisko archeologiczne, zawsze pozostaje pewien zakres niepewności co do szczegółowych rozwiązań. W odniesieniu do źródeł ikonograficznych margines dowolności interpretacji jest jeszcze szerszy, toteż konieczne są wnikliwe badania porównawcze, umożliwiające podejmowanie decyzji tak co do procesu technologicznego, jak i szczegółów konstrukcyjnych instrumentów.

Warto wspomnieć, że pierwsza rekonstrukcja chordofonu płockiego wykonana została przez lutnika Andrzeja Kuczkowskiego dla Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie, po czym po kilku latach powstały egzemplarze zarówno tego instrumentu, jak

i suki, wykonane na potrzeby praktyki muzycznej. Obecnie do tych cennych i ciekawych obiektów dołączył kolejny – rekonstrukcja kolanowych „skrzypiec” według Putiatyckiego.

Pomimo swojej tajemniczej, a przez to pasjonującej historii, chordofony kolanowe okazały się jednak w rozwoju polskiego instrumentarium ludowego zjawiskiem epizodycznym, ustępując pola chordofonom ramieniowym, przede wszystkim skrzypcom. Żaden inny instrument nie ukształtował obrazu polskiej muzyki ludowej tak jak właśnie skrzypce, toteż nie powinna dziwić ich absolutna dominacja w materiale zaprezentowanym na niniejszej płycie.

Choć historyczna wartość publikowanych dokumentów muzycznych jest niewątpliwa, nie w pełni odzwierciedlają one autentyzm wiejskiego muzykowania, objawiającego się, zwłaszcza na terenach Mazowsza, zapamiętałym, długim i wariacyjnym ogrywaniem melodii tańca przez skrzypka, któremu towarzyszył basista lub bębniśta (lub oba instrumenty). W zakrojonej na szeroką skalę historycznej dokumentacji fonograficznej (np. podczas Akcji Zbierania Folkloru Muzycznego w latach pięćdziesiątych XX stulecia) uwzględniano z przyczyn ekonomicznych (oszczędność taśmy) jedynie materiał muzyczny, tj. same wykonania, które często celowo skracano. Informacje o wykonawcach, uzyskane w trakcie z reguły zapisywanych, ale nie nagrywanych wówczas wywiadów, dołączano do dokumentacji nagrań. Z jednej strony umożliwiało to zarejestrowanie jak największej ilości wątków muzycznych, z drugiej jednak umniejszało np. estetyczną warstwę nagrania.

Od praktyki tej stopniowo odstępowano już w latach sześćdziesiątych, wraz z coraz większym upowszechnieniem taśmy magneto-fonowej. W coraz większym stopniu zaczęto zwracać uwagę na postać muzyka ludowego – artysty, wytwórcy instrumentów muzycznych, świadka czasu i kultury, w których funkcjonowała jego muzyka. Podejście takie było istotnym wątkiem pracy badawczej Jadwigi Sobieskiej, która kładła nacisk na pełne poznanie etnograficznego kontekstu muzyki tradycyjnej. Szeroko rozumiana charakterystyka wykonawcy okazuje się ważnym i pomocnym punktem odniesienia do szczegółowych badań nad zagadnieniem tradycji muzycznych. Drugim, niezmiernie istotnym przedmiotem badawczym jest stosunek wykonawcy do samej muzyki (źródła muzycznych potrzeb, inspiracji, swoista estetyka, tradycyjna nomenklatura, np. w zakresie instrumentarium), a także stosunek innych ludzi do muzykantów (pozycja muzyka w społeczności wiejskiej).

Muzykanci ludowi, podobnie jak ich muzyka, pełnili w tradycyjnym społeczeństwie wielorakie funkcje, głównie rozrywkowe (gra na „muzykach”, „pograjkach”), pojawiali się często we wzniosłych i wyjątkowych sytuacjach, jak wesela czy chrzciny, byli obecni podczas dorocznych zwyczajów – dlatego zapewne stanowili swego rodzaju elitę kulturalną wsi. Przekazywany przez nich repertuar utrzymywał się na danym terenie, a często silnie oddziaływał na okolicę – utwory nierzadko przybierały nazwy od nazwisk bądź przydomków słynnych muzyków. Mimo to wizerunek muzykanta w oczach społeczeństwa wciąż pozostawał niejednoznaczny. Większość z nich reprezentowała

najbiedniejszą lub średnią warstwę mieszkańców wsi. W porównaniu do majątnych i ciężko pracujących chłopów nie zawsze mogli oni cieszyć się pełnym zaufaniem. Jak podkreślił Józef Burszta we wstępie do znanej książki Franciszka Kotuli, „muzykanci byli w życiu wsi bardzo przydatni, nawet niezbędni, ale tylko w sytuacji powstałej potrzeby obsłużenia zabawy czy wesela” (F. Kotula, „Muzykanty”, Warszawa 1979, s. 18).



W środowisku wiejskim ludzie o szczególnej wrażliwości na muzykę w sposób świadomy wybierali swą artystyczną drogę. Niekiedy kontynuowali oni muzyczne tradycje rodzinne (w tym wypadku kształcenie odbywało się pod okiem rodzica), ale na ogół rzadko kiedy dbano

o rozwój talentu dziecka. Nie brakowało zatem samouków, którzy często znajdowali sobie mistrzów, by potem naśladować ich grę, dziedziczyć po nich instrumenty. Powszechnym zjawiskiem było jednak, że nauczyciel celowo nie przykładał się do kształcenia ucznia, obawiając się wychowania sobie przyszłej konkurencji.

W wyjątkowych tylko przypadkach ludowy muzyk kontynuował naukę pod okiem trochę choćby wykształconego pedagoga (np. organisty) i poznawał nuty. Co prawda znajomość pisma nutowego oznaczała



często nobilitację muzyka-„nucisty” w środowisku, dając mu możliwość czerpania nowego repertuaru z rozmaitych wydawnictw, ale miała też swoje ujemne strony, ograniczając jego kreatywność i artystyzm.

Motywy podjęcia zawodu muzyka była, oczywiście obok pasji, także chęć wyróżnienia się i zdobycia szacunku w społeczności, jednak początki działalności „grajków” często bywały trudne. Nierzadko spotykali się oni z niezrozumieniem, kpina, a nawet z odrzuceniem ze strony najbliższych i społeczności. Nie bez znaczenia pozostawał też czynnik ekonomiczny - możliwość zarobkowania. „Grywanie po ludziach” rzadko kiedy przynosiło muzykantowi dochody wystarczające dla utrzymania rodziny, dlatego też dla wielu z nich artystyczna profesja stanowiła jedynie zajęcie poboczne, natomiast na co dzień byli rolnikami, szewcami, pasterzami itp. Niektórzy zajmowali się również leczeniem ziołami, a niekiedy także i „zamawianiem”, tj. odżegnywaniem chorób ludzi i zwierząt.

Dla najstarszych pokoleń mieszkańców wsi, tworzących dawne społeczności wiejskie, czary i gusła były czymś normalnym, codziennym. Umieli oni odczytywać znaki i przestrogi na podstawie zjawisk przyrody, wierzyli we wróżby, zabobony wynikające z określonych zdarzeń; co więcej – wielu twierdziło, iż zna mowę zwierząt. Nic więc dziwnego, że najwybitniejszych skrzypków posądzano niekiedy nawet o konszachty z diabłem – tak niezwykle były ich muzyczne umiejętności. Znanego skrzypka „Walośka” oraz innych tajemniczych rawskich muzykantów wspomniął podczas nagrania w 1981 r. skrzypek Kazimierz Meto:

„Tak, tak to był taki [...] Micholik z Sadycza [Sadykierza], z Bobrowca Haber. Mówili, że on ma diabła, to jak zrobił, to mu tam smyk pod struny wszedł, to mu się struny porwały, no nie mógł grać i już. Takie były czary kiedyś. Jeden drugiemu zazdrościł. Tak naprzeciw. Ale niektórzy to nie mieli tej zdolności, bo to niektórzy to mówili, że mieli szatana to diabła, bo tera to się nie spotyka tego, kiedyś to potrafili jedni drugiemu na złość zrobić. Słyszałem. No i jeszcze są opowieści, nawet dzisiaj starsi ludzie to powiedzą. Bo ja to jestem trochę w młodszym wieku, ale te ludzie co mają po osiemdziesiąt lat to powiedzą i to faktycznie tak jest”.



Podobne opowieści, dziś przyjmowane z przymrużeniem oka, jeszcze kilkadziesiąt lat temu silnie pobudzały wyobraźnię nie tylko najmłodszych słuchaczy. Warto zauważyć, że praktyce wokalne nie dodawano wierzeniowych komentarzy, ponieważ umiejętność śpiewania jest bardziej powszechna i nie wymaga „wtajemniczenia”, jakie staje się udziałem instrumentalisty. Śpiewak, choćby najlepszy, nie był zatem podejrzewany o konszachty z diabłem, natomiast muzykom przypisywano je dość często. Podkreślmy jednak, że dotyczyło to z reguły jedynie najwybitniejszych muzyków o niezwyklej osobowościach.

Wśród tradycyjnych muzyków istniał rodzaj hierarchii, uwarunkowanej różnorodnością oczekiwań społecznych i sytuacji wykonawczych. Najważniejsze wydarzenia w społeczności (np. wesele) wymagały obecności najlepszych, najbardziej doświadczonych muzyków.

Przy mniej ważnych okazjach wystarczył nawet i początkujący adept sztuki muzycznej, który za swoją grę nie musiał być wynagradzany pieniędzmi, a jedynie skromnym poczęstunkiem. Odzwierciedleniem statusu skrzypka w społeczności wiejskiej był zasięg geograficzny jego działalności (a zarazem popularności) – najlepszych zapraszano niekiedy nawet do odległych miejscowości.

Swoistym dramatem tradycyjnych muzykantów było stopniowe pojawianie się w drugiej połowie XX w. na wsiach tzw. „muzyki nowej”. Gwałtowny zwrot w estetyce i modzie wśród ówczesnych ludzi (od lat 60. XX w.) spowodował zapotrzebowanie na nowe kapele, instrumenty i nowy, inny repertuar.

Współcześnie więcej muzykanci nie spełniają już swojej pierwotnej funkcji – reprezentantów kultury muzycznej wsi. Są oni obecnie raczej reprezentantami „ginącego świata”, którego echa można jeszcze usłyszeć na festiwalach i imprezach folklorystycznych, a także w dokumentalnych nagraniach. Szczególne znaczenie mają zatem spotkania z wykonawcami w ich domach, w „naturalnym środowisku” życia. Takich rejestracji (nie zachowanych) dokonywano już w okresie międzywojennym (np. Łucjan Kamiński i jego współpracownicy z Regionalnego Archiwum Fonograficznego w Poznaniu w latach trzydziestych XX wieku; studentką Kamińskiego była wspomniana wcześniej Jadwiga Sobieska). Można wówczas było usłyszeć jeszcze muzykę w pierwotnym wydaniu i brzmieniu. Ponadto gra w warunkach domowych skłaniała muzyka do dłuższych osobistych wypowiedzi oraz wspomnień, na dźwiękowe rejestrowanie których

pozwalano sobie, niestety, dopiero znacznie później. Choć jednak współczesna dokumentacja terenowa dysponuje coraz większymi możliwościami, zwłaszcza doskonałą techniką nagraniową, ma znacznie już ograniczone pole działania. Szczęśliwie zachowane z dawnych lat dokumenty, m.in. wspomnienia wypraw terenowych Kamieńskiego, stanowią dziś zatem cenne jej uzupełnienie.



Mistrzowie muzyki ludowej odeszliby w zapomnienie, gdyby nie utrwalony na taśmie zapis ich kunsztu, wrażliwości i wyobraźni, których obraz pragniemy przedstawić na niniejszej płycie. Czy taka muzyka ludowa mogła rozbrzmiewać w czasach Chopina? Kto wie...

Ewa Dahlig-Turek i Jacek Jackowski

Rytel (b.d.) ur. w 1906 r. – skrzypce; nagr. 1958 r. Koszelew pow. Gostynin
1. Kujawiak od Sannik, 2. Kujawiak starego Skoniecznego 3. Kujawiak Mierczewskiego
Antoni Szewczyk ur. w 1906 r. Czermino pow. Gostynin, zam. Wymysle Nowe
pow. Gostynin – skrzypce; nagr. 1959 r. Wymysle Nowe
4. Kujawiak
Czesław Michalak ur. w 1915 r. Krubin pow. Gostynin i tam zam. – skrzypce;
nagr. 1959 r. Krubin
5. Kujawiak, 6. Kujawiak, 7. Kujawiak Domańskiego
Józef Mielczarek ur. w 1893 r. Komentowo pow. Płock, zam. Samborz pow. Płock –
skrzypce; nagr. 1956 r. Samborz
8. Chmiel
Stanisław Gniazdowski ur. w 1898 r. Obrębiec pow. Przasnysz i tam zam. – skrzypce;
nagr. 1963 r. Obrębiec
9. Kujawiak, 10. Oberek
Władysław Bąkowski ur. w 1898 r. Przasnysz, zam. Obrębiec pow. Przasnysz –
skrzypce; nagr. 1963 r. Obrębiec
11. Oberek
Władysław Polakowski ur. w 1901 r. Przasnysz i tam zam. – skrzypce; nagr. 1963 r.
Przasnysz
12. Ober owczarek
Franciszek Maradziecki ur. w 1897 r., zam. Mszadla pow. Skierniewice – skrzypce;
nagr. w 1952 r. Lipce pow. Skierniewice
13. Mazurek, 14. Oberek, 15. Oberek, 16. Oberek, 17. Oberek
Latoszewski Tomasz ur. w 1909 r. Chąšno II pow. Łowicz i tam zam. – skrzypce;
nagr. 1959 r. Chąšno II
18. Oberek Jareckiego
Stanisław Wiercioch ur. w 1935 r. Stachlew pow. Łowicz, zam. Bełchów pow. Łowicz
– skrzypce; nagr. 1981 r. Polesie pow. Łowicz
19. Kujon

Jan Wasiak ur. w 1902 r. Wola Miedniewska pow. Grodzisk Maz. i tam zam. – śpiew, skrzypce; nagr. 1956 r. Wola Miedniewska

20. Mazur, 21. Oberek

Józef Mańkowski ur. w 1880 r. Mętne pow. Garwolin, zam. Podsekula pow. Siedlce – skrzypce; nagr. 1966 r. Podsekula

22. Płasy

Jan Stasiak ur. w 1917 r. Strupiechów pow. Grójec, zam. Pobiedna pow. Rawa Maz. – skrzypce; nagr. 1967 r. Nowe Miasto pow. Rawa Mazowiecka

23. Oberek z nad Pilicy

Bronisław Białek ur. w 1914 r. Strupiechów pow. Białobrzegi i tam zam. – skrzypce; nagr. 1956 r. Strupiechów

24. Oberek od Przybyszewa

Wojciech Dziuba ur. w 1869 r. Kłonna pow. Opoczno, zam. Grabowska Wola pow. Radom – skrzypce; nagr. 1952 r. Wrzeszczowska Wola pow. Radom

25. Z olsyny

Józef Wesołowski ur. w 1877 r. Czarnocin pow. Radom, zam. Kadłubska Wola pow. Radom – skrzypce, NN – bębenek ; nagr. 1952 r. Rogolin pow. Radom

26. Oberek Skaryszewski, 27. Witosza

Stanisław Włodarczyk ur. w 1884 r. Włodarczyk Stanisław i tam zam. – skrzypce; nagr. 1952 r. Jaszczowice Kolonia pow. Radom

28. Hrabiowski

Józef Bieniarz ur. w 1885 r. Bukówne pow. Radom, zam. Kadłubska Wola pow. Radom – skrzypce, NN – bębenek ; nagr. 1952 r.

29. Mazur z Zambłyna, 30. Mazur Wieniawy

Stanisław Pajęczkowski ur. w 1890 r. Kaszów pow. Radom, zam. Mokroszek pow. Radom – skrzypce; nagr. 1952 r. Mokroszek

31. Oberek z Mokroszka, 32. Z Kaszewskiej Woli 33. Z Ludwikowa

Jan Fokt ur. w 1904 r. Józefów pow. Radom i tam zam. – skrzypce, Marian Matysiak ur. w 1922 r. Józefów pow. Radom i tam zam. – bębenek; nagr. 1952 r. Józefów

34. Okrągłak Marcelonka, 35. Okrągłak Gajowioka, 36. Oj chmielu, 37. Oberek od Józefowa

Franciszek Nachyła ur. w 1907 r. Czarnolas pow. Ilża, zam. Rzecznów pow. Ilża – skrzypce; nagr. 1951 r. Rzecznów

38. Oberek wsiowy, 39. Wędrowiec, 40. Wędrowiec

Stanisław Sukiennik ur. w 1912 r. Jarosławice pow. Radom, zam. Rogolin pow. Radom – skrzypce, NN - bębenek; nagr. 1952 r. Rogolin

41. Owczarz, 42. Mazur Kujawiak

Marian Matysiak ur. w 1922 r. Józefów pow. Radom i tam zam. – skrzypce, Jan Fokt ur. w 1904 r. Józefów pow. Radom i tam zam. – bębenek; nagr. 1952 r. Józefów

43. Oj pocóż, 44. Od roboty, 45. Mazurek weselny

Władysław Barcikowski ur. w 1922 r. Błotnica pow. Radom i tam zam. – skrzypce; nagr. 1952 r. Błotnica

46. Od Przytyka, 47. Tańczaków

Stanisław Karpiński ur. w 1924 r. Kadłub pow. Radom i tam zam. – skrzypce; nagr. 1952 r. Ossów pow. Radom

48. Płaczek, 49. Oberek tutejszy

Edward Sułowski ur. w 1926 r. Mokrośkę pow. Radom i tam zam. – skrzypce; nagr. 1952 r. Błotnica pow. Radom

50. Od Nortów, 51. Domińskiego, 52. Od Kasowa, 53. Za bydłem

Jan Makowski ur. w 1928 r. Emilianów pow. Rawa Maz. i tam zam. – skrzypce; nagr. 1967 r. Lubochnia pow. Rawa Mazowiecka

54. Ober, 55. Mazur

Stanisław Rogulski ur. w 1913 r. Czerniewice pow. Rawa Mazowiecka, zam. Chociwek pow. Rawa Mazowiecka – skrzypce; nagr. 1971 r. Chociwek

56. Oberek rzecycarz, 57. Mazurek

58. Melodia weselna Pobłogosław matko te twoją córeczkę

Kazimierz Meto ur. w 1922 r. Głina pow. Rawa Mazowiecka i tam zam. – skrzypce; nagr. 1967 r. Głina

59. Mazurek

Kazimierz Meto - skrzypce; Józef Meto ur. w 1927 r. Głina – basy trzystrunne;

Józef Chudy ur. w 1925 r. Głina – bębenek; Anna Koprek ur. w 1904 r. Głina – śpiew; nagr. 1981 r. Głina

60. Oberek (skrzypce, bębenek), 61. Oberek Chodźmy już do domu bo nas wyganiają

Józef Szafrński ur. w 1902 r. Rzeczyca pow. Rawa Mazowiecka, zam. Konewka

pow. Rawa Mazowiecka – skrzypce; Władysław Kretek ur. w 1905 r. Rzeczyca,

zam. Łódź – basy trzysrunne; nagr. 1971 r. Głina pow. Rawa Mazowiecka

62. Oberek, 63. Chmiel

Anna Koprek - śpiew; **Józef Szafrński** - skrzypce; nagr. 1971 r. Głina pow. Rawa Mazowiecka

64. Wczoraj dysc padol

This fiddle remembers the times of Chopin...

Archival recordings of traditional Polish fiddlers from the Phonogram Collection of the Institute of Arts of the Polish Academy of Sciences.

„This fiddle remembers the times of Chopin” – this is what Kazimierz Meto, one of the last authentic folk musicians who died couple of years ago said about his instrument. We used this sentence as a motto for the album which presents the oldest archival recordings of Polish fiddle music from the collection of the Institute of Arts, issued on the edge of 2010 – a 200th birth

anniversary of a genius Polish composer Fryderyk Chopin. Although folk music inspirations constitute an important discriminant of national character of Chopin's works, it was not our intention to look for direct references to folklore in composer's music or to follow his footsteps in Mazovia and other regions of Poland. Instead, by compiling a selection of recordings of the oldest generation of fiddlers and trusting the fidelity of traditional transmission, we wanted to present to the listener the musical climate of the 19th century village of Middle Poland – its music style and repertoire that Fryderyk Chopin and his contemporaries could have met. We narrowed down the choice to the territory of the historic Mazovia, but also stepped into the areas of which there is no evidence that the composer ever visited them, such as the regions of Radom, Opoczno and Podlasie, from where many interesting documental recordings have been preserved. We did not take into consideration the lands of Dobrzyń and Kujawy, so important for Chopin's music, as recordings from this part of Poland will be presented on the next album. Chopin, being born and brought up in Mazovia, visited also different regions, so he had a chance of getting into direct contact with folk music, as he directly reported in his notes and letters. If the fiddle music prevails in the material presented on this album, it is because this instrument is the most characteristic one of Polish folk music. Even though the historical value of the published recordings cannot be argued, they do not give a full image of the authenticity of folk fiddling that is manifested, especially in Mazovia, in passionate, variational and continuous playing

of dance melodies to the accompaniment of the bass or drum (or both). Due to economic reasons (such as high costs of audio tapes) a large scale phonographic documentation of the past (e.g. Musical Folklore Collecting Campaign in the 1950s) included only recordings of music, i.e. performances, often shortened to a minimum. For the same reason all the information gathered in interviews was usually written down without recording. On the one hand it made possible to register more music examples, but on the other one it diminished the aesthetic value of recordings. What a picture of folk music could Fryderyk Chopin have seen as a young man, before he left his motherland for good? This question can be answered, although only indirectly, by preserved sources referring to musical folklore, such as folk music notations, ethnographic descriptions, or iconographic presentations of instruments and musical situations.

The possible impact of Polish folk music on Chopin's work has been thoroughly discussed. It has been generally agreed that the genius composer did not really quote folk tunes, and was only inspired by their melodic and rhythmic features which - woven into the texture of his piano music - gave birth to great works of unquestionably Polish character, but also of worldwide recognition.

The real sound of the folk culture he might know, could be recorded much later, when Thomas Alva Edison constructed his first phonograph (1877). Yet, due to unfortunate quirk of fate the oldest collections of Polish musical folklore recordings of the 1930s were destroyed during World War II. However, sound

recordings made right after the war made it possible to save, although in a bit depleted form, part of this inheritance. Rich resources of the Phonogram Collection of the Institute of Arts of the Polish Academy of Sciences comprise, amongst many others, the recordings of three performers born in 1854 - only five years after the death of the great composer.

The masters of folk music would go into oblivion, had their craftsmanship not been recorded on tape to save the picture of their sensitivity and imagination which we wanted to present in this album. Could this kind of folk music have resounded in the times of Chopin?

Well, who knows...

Źródła ilustracji:

1. Kazimierz Meto, fot. W. Wygnański, Głina 1971 r.
Zbiory Fonograficzne ISPAN
2. Józef Szafrński i Władysław Kretek z Rzeczyca
Zbiory Fonograficzne ISPAN
3. Kazimierz Meto, fot. A. Szałaśna, Głina 1967 r.
Zbiory Fonograficzne ISPAN
4. Jan Makowski, fot. A. Szałaśna, Kochanów 1967 r.
Zbiory Fonograficzne ISPAN

